

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

148207

**FİKRET MUALLA ve RESMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Can HACIOSMANOĞLU**

148207

**Enstitü Ana Bilim Dalı : RESİM**

**Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Ahmet KESKİN**

**EYLÜL - 2004**

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

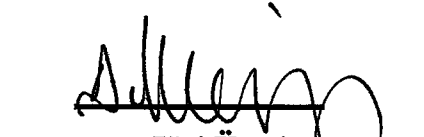
**FİKRET MUALLA ve RESMİ**


**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**Can HACIOSMANOĞLU**

**Enstitü Ana Bilim Dalı : RESİM**

Bu tez 29/Eylül/2004 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından ~~Çıkarılışı~~ / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

  
Jüri Başkanı  
Doç. Dr. Engin BEKSAC

  
Jüri Üyesi  
Yrd. Doç. Dr. Ahmet KESKİN

  
Jüri Üyesi  
Yrd. Doç. Dr. Hayriye  
KOÇ BAŞARA





*San Isidro*  
1948  
*Federico Nuñez*

## ÖNSÖZ

Hiçbir olgu olağanüstü olamaz. Yalnızca anlaşılması zaman alır...

Bir canlının birinci ödevi canlı kalmaktır. Rastlantı ve zorunluluk temel paradigma olan zamana eklenir. İlkelden gelişmiş, ölü ve canlı doğanın evolüsyonu Neolitikte insanın parmak izlerini belirginleştirir. Işık gözü, insan görme biçimleri yaratır. Tabula rasa korku kurşunları ile delik deşik olur. Güdüler zayıftır, alt benlik saldırılar karşısında üreme ve beslenmeye, güvenliği ekler. Güvenlik insana her çağda bir ideoloji oluncasına sıvanır. Sosyal evrim geometrik dizi halinde gelişir. Düşünce toplumsal bir ürün halinde belirir. İnsan doğanın, yaşamın ve ölümün rölativ varlığına hem güdüsü hem aklıyla varır. Yaralı bilinç tabakalanır, egolar gelişir, derinlikli bir hal alır.

Bu dünyalı olmak hiç de kolay değildir. İranın ıraksanması, çevre şartlarının dayatmaları, göçler çatışmalar, kıtlıklar ruhta hezeyanlar yaratır. Dünyanın yeniden üretilmesi gerekir. Yaban doğanın, insanlaştırılması, totemlerim yıkılması şarttır. Ne yapacağına yaptıktan sonra karar veren insan yığınları, doğayı örgütlemenin yolunu, kendini örgütlemekten geçtiğini keşfeder. Duyular yolu ile elde ettiği bilgileri kalıcı kılmak için, deneyip bir daha yanılmamak için el-dil eytişiminden çizgi-şekil-yazıya yönelir. Semboller arz-ı haldir. Suda yüzünü görür, duvara vuran gölgesini okşar. İlk keşfi kendisidir, ilk eseri kendisi. Kendinden yola çıkar, yakına ve uzağa giderek dünyaya ve onu kuşatan yıldızlara diker gözlerini. Metamorfoza uğrar. Artık hem kendi hem başkasıdır. İnanç, sanat ve bilim üretir. Kurallar koyar, kurallar eskitir. Ekonomik, dinsel, politik gerilimler yaşar. Yeni evren, dünya, insan tasarımları üretir. Mutlak ve bilimsel bilgilerin polar ve nonpolar çatışmalarında, köleliği efendiliği bütün trajik-komik- komik yanlarıyla yaşar. Karşıt yada yandaş olmanın iklimine sığınır. Yeni ahlaklar geliştirir. O ahlaklarla yargılar, değerler değişir, yargılar değişir. Zorunlulukların bilincine varır. Yinede hiçbir zorunluluğun, bilincine kendini dayatmasına izin vermez. Gerçek kadar yalana da inanır. Yanlışın doğrunun yerine ikame etmesine göz yumduğu da olur. Kendiyle ve başkasıyla alay etmeyi öğrenir. Mimik kaslarını gülmeye uyarlar. Güle bilen tek canlı olduğuna güler. Trajediye komediye ekler. Abartır. Reelin yanına irreeli koyar.

Doğayı artistik imajlarla ikinci elden yeniden tanzim ederek, keyfi bir harmoniye ulaşmayı, yükünü, yalnızlığını bu harmoniye boşaltmayı kurtuluş olarak görür. Ölümüne inanır. Fakat buna katlanamaz.

Duyuş, idrak, imgelem üçlüsü arasına sıkışmış ruhun estetik coşkusu ve diyalektik zorlamasıyla görünümün ötesine yol açmak ister insan. Yabancılaşmanın getirdiği mantık burkulması, derin nihilizmi ile uçurum ağzlarında gezer. Delilikle dehayı eşgüdümlü yaşar. Çağının içine kendi içini dökmek için özerklikten özgürlüğe yönelir. Yaşamın nesnesi olmaktan kurtulup, yaşamın öznesi olmak için alabildiğince özgün, biricik deneylere başlar. Tutkusu yüz ölçüm hesabı bilmez. Ölümsüzlüğün bir kusursuzluk olduğunu sezer. Kusursuzluğun imkansızlığını sınar. Tanrısal olana yönelir. Hüznü kuşanır. Bilir ki hüznü kuşanılınca yapılacak tek olumlu şey sanattır. Yaşamını sanatla kazanan insandır artık o. Yada yaşamını sanatla yitiren insandır. Yığından, mutlu azınlıktan, mutsuz azınlığa terfi etmiştir. Bilir ki her şey bile bile olmuştur. Hiçbir olgu olağanüstü olamaz. Yalnızca anlaşılması zaman alır...

Tez konumun seçiminde ve oluşum sürecinde ilgi, dikkat ve uyarılarını esirgemeyen Tez Danışman Hocam Yrd. Doç. Dr. Ahmet KESKİN Beyfendiye teşekkürlerimi sunuyorum. Konuya özel bilgilerinden yararlanma olanağı bulduğum, Ressam Fikret Mualla Saygı'nın hayatı, sanatı ve eserlerinin ikonografisini yaparak, uygulamalı olarak derslerimde işlemem de uğraşlarını sunan Hocam Doç. Dr. Engin BEKSAÇ Beyfendiye aynı içtenlikle teşekkürü borç bilirim. Fikirlerinden faydalandığım Hocam Yrd. Doç. Dr. Tülin ÇORUHLU Hanımefendiye yanı sıra bölüm hocalarım Yrd. Doç. Dr. Hayriye KOÇ BAŞARA, Öğr. Gör. Beyhan HACIOSMANOĞLU, Okt. Gülay İNCE Hanımefendilere tekrar şükranlarımı ifade ediyorum. Ayrıca özgün metinleriyle ve tezin geneline yayılan, kurguladığı dil mantığıyla katkıda bulunan sevgili arkadaşım Seçkin Özgen ÇELİK'e teşekkür ediyorum. Bilgilerin toparlanması, yazılımı, dizgi yanlışlıklarının giderilmesi, formata uygun hale getirilmesi ve bilgisayar kullanımlarıyla emek veren çalışkan öğrencim Önder DÜZ ve Osman ABA'ya da emekleri için teşekkür ediyorum.

## İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ.....	İV
ÖZET.....	VI
SUMMARY.....	VII
GİRİŞ.....	1
<b>1. RESİM SANATININ GELİŞİM SÜRECİNDE FİKRET MUALLA VE RESMİ</b>	<b>4</b>
<b>1.1. İLK RESİM GALERİLERİ, MAĞARALAR MAĞARADAN METROPOLE</b>	<b>4</b>
<b>SANATSAL BİLİNCİN GELİŞİMİ.....</b>	<b>4</b>
1.1.1. DEĞER OLARAK FİKRET MUALLA SAYGI (1903 – 1967).....	12
1.1.2. FİKRET MUALLA’NIN HOCALARI VE RESSAMLARI.....	14
1.1.3. PARİS SANAT OTORİTELERİNE GÖRE FİKRET MUALLA.....	14
1.1.4. ESER VE ARTİST.....	15
1.1.5. KADERİNİ TUALE DÖKEN ADAM.....	16
1.1.6. GÖZLERİ KAMAŞTIRAN PARİS RESSAMI.....	16
1.1.7. ÇİLELİ SANATKARIN KADERİ.....	17
1.1.8. FİKRET MUAALLA ÜZERİNE PSİKOLOJİK BİR İZLEK.....	18
1.1.9. RESSAM FİKRET MUALLA ÜZERİNE TEMEL BELİRLEMELER.....	24
1.1.10. AKIMLAR VE RESSAMLAR KOORDİNATINDA FİKRET MUALLA... 26	
1.1.11. FİKRET MUALLA’NIN İKİ YAZISI.....	30
1.1.12. FİKRET MUALLA’YI TANIMA.....	39
1.1.13. FİKRET MUALLA’YI PARİS’TE KAYBETTİK.....	42
1.1.14. YARININ TOULOUSE LAUTRECİ FİKRET MUALLÂ.....	46
1.1.15. FİKRET ÖLDÜ, YAŞASIN FİKRET.....	47
1.1.16. TÜRK VAN GOGH’U FİKRET MUALLÂ.....	47
1.1.17. SON GÖRÜŞME.....	48
<b>2. TÜRK RESİM SANATI GELİŞİM ÇİZGİSİ.....</b>	<b>54</b>
<b>2.1. RESİM SANATI.....</b>	<b>54</b>
2.1.1. İSLAMİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI.....	55
2.1.2. OSMANLIDAN CUMHURİYET DÖNEMİNE RESİM SANATI.....	58

<b>2.2. TÜRK RESİM SANATI TARİHİ.....</b>	<b>65</b>
2.2.1. TÜRK MİNYATÜRÜ .....	66
2.2.2. III. MURAT “SURNAME-İ HUMAYUN” .....	73
2.2.3. MATRAKÇI NASUH .....	75
<b>2.3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI .....</b>	<b>77</b>
2.3.1. İLK TUVAL RESMİNİN BAŞLANGICINDAN 1950'YE KADAR OLAN DÖNEM.....	77
2.3.2. 1950 SONRASI SOYUT RESİM .....	81
2.3.3. D GRUBU.....	84
<b>2.4. BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİNİN İLK DÖNEMLERİ – I (18.YÜZYILDAN- 19.YÜZYILIN İLK YARISINA).....</b>	<b>85</b>
2.4.1. 19.YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDAN, II. MEŞRUTİYETE: .....	91
<b>2.5. BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİNİN İLK DÖNEMLERİ - II (18.YÜZYILDAN- 19.YÜZYILIN İLK YARISINA).....</b>	<b>94</b>
2.5.1. BİR ETKİNLİK.....	98
BİR SANATÇI : ŞEKER AHMET PAŞA .....	99
<b>2.6. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E – I.....</b>	<b>104</b>
<b>2.7. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E – II .....</b>	<b>112</b>
<b>2.8. CUMHURİYET'İN İLK YILLARI – I.....</b>	<b>121</b>
<b>2.9. CUMHURİYET'İN İLK YILLARI – II.....</b>	<b>131</b>
<b>2.10. YİRMİNCİ YÜZYIL SANATTINDA ANA AKIMLAR.....</b>	<b>182</b>
2.10.1. YÜZYIL BAŞINDA BİR RENK DEVRİMİ FOVİZM.....	182
2.10.2. SANATSAL VE TOPLUMSAL BİR BAŞKALDIRI DIŞAVURUMCULUK .....	187
2.10.3. DÜNYAYI YENİDEN OLUŞTURMANIN YEPYENİ BİR YOLU KÜBİZM .....	192
2.10.4. ENDÜSTRİYEL BİÇİMİN EFSANESİ BAUHAUS .....	200
2.10.5. SANATIN YARATICI, ÖZGÜR, BENZERSİZ RUHU GERÇEKÜSTÜCÜLÜK .....	207
2.10.6. DIŞ DÜNYA VE NESNELERDEN KURTULUŞ SOYUT SANAT .....	215
2.10.7. YÜKSEK MODERNİZMDEN POSTMODERNİZM VE ÖTESİNE ÇAĞDAŞ SANAT .....	221

<b>3. ESERLERİ, ÇÖZÜMLEME VE YORUMLARI .....</b>	<b>227</b>
<b>3.1. ARA GÜLER OBJEKTİFİNDEN FİKRET MUALLA RÖPRODÜKSİYONLAR.....</b>	<b>227</b>
<b>3.2. FİKRET MUALLA RESİMLERİNİ YORUMLAMA .....</b>	<b>259</b>
<b>3.3. ESERLERİ .....</b>	<b>275</b>
3.3.1. AYKIRI YAPITLAR.....	276
3.3.2. PORTRELER.....	284
3.3.3. CAZCILAR VE KAĞIT OYNAYANLAR.....	290
3.3.4. BARLAR VE BİSTROLAR.....	301
3.3.5. PARİS SOKAKLARI.....	306
3.3.6. NATURMORTLAR.....	312
3.3.7. MANZARALAR.....	318
3.3.8. NÜLER.....	330
3.3.9. HAYVAN RESİMLERİ.....	338
3.3.10. DESENLER.....	344
<b>3.4. ESER ANALİZİ (ÇİZGİSELVE RENK ANALİZİ) .....</b>	<b>349</b>
3.4.1. MEYVELİ NATURMORT .....	349
3.4.1. MOR KAHVE.....	357
<b>3.5. RESİM ÇALIŞMALARIM.....</b>	<b>378</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>383</b>
<b>TERİMLER SÖZLÜĞÜ .....</b>	<b>384</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>388</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>391</b>

## RESİMLER LİSTESİ

Şişeli Resim (Sulu Boya) François Hubert Koleksiyonu.....	228
Haliç (Sulu Boya) Füreya Kılıç Koleksiyonu.....	229
Mezarlık (Sulu Boya) Nesuhi Ertegün Koleksiyonu.....	230
Boğaziçi (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu.....	231
Ayasofya (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu.....	232
Boğaziçi (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu.....	233
Cannesde Beyaz Gemi (Sulu Boya) Degert Koleksiyonu.....	234
Erenköy (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu.....	235
Tan Gazetesini Okuyanlar (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu.....	236
Çıplaklar (Sulu Boya) Orhan Koloğlu Koleksiyonu.....	237
Berberler (Sulu Boya) Degert Koleksiyonu.....	238
Berberler (Sulu Boya) Degert Koleksiyonu.....	239
Berberler (Sulu Boya) Degert Koleksiyonu.....	240
Kumarcılar (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu.....	241
Pembe Kahve (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu.....	242
Camargle Li İki Adam Yağlı Boya Ara Güler Koleksiyonu.....	243
Yeşil Kahve Tezgahı (Sulu Boya) Garrigon Koleksiyonu.....	244
Balık Lokantası (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu.....	245
Çarşıda (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu.....	246
Çarşıda (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu.....	247
Reillannesda Lokanta (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu.....	248
Siyaset Masası (Sulu Boya) Garrigon Koleksiyonu.....	249
Cannes Limanı (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu.....	250
Soyut Sulu Boya Fikret Mualla 1930 10x15.....	251
Soyut (Suluboya) Degert Kollksiyonu 1950.....	252
Çıplak 1954.....	253
Oturmuş Çıplak 1955.....	254
Çıplak 1955.....	255
Hastanede.....	256
Cazcılar 1955.....	257



Mor Tezgahlı Kadın.....	258
Mavi Notre Dame Ve Baloncu .....	259
Lokanta II.....	260
Rihtımdaki Kitapçı Ve Notre Dame Katedrali .....	261
Cazcılar 1956 Kağıt-Guaj 24,5x19.....	262
İskambil Oynayanlar 1955 Kağıt-Guaj .....	263
Haçlı Kadın 1954 Kağıt-Guaj.....	264
Bir Akdeniz Şehri 1960 Kağıt-Guaj.....	265
Eğlenceye Gidiş 1960 Kağıt-Guaj 36x58.....	266
Baloncu 1957 Kağıt-Guaj .....	267
Mavi Sokak 1957 Kağıt-Guaj .....	268
Sokak Kağıt-Guaj.....	269
İle Saint Louis 1940 Tuval-Yağlı Boya 24x49.....	270
Kırmızı Sirk 1960 Kağıt-Guaj .....	271
Meyveli Naturmort 1953 Kağıt-Guaj 18,5x23,5.....	272
Mavi Köy Ve Gemiler.....	273
Yeşil Ahenkli Lokanta 1957 Kağıt-Guaj.....	274
Aykırı Yapıtlar .....	276
Portreler.....	284
Cazcılar .....	290
Barlar Ve Bistrolar .....	301
Paris Sokakları .....	306
Naturmort.....	312
Manzara.....	318
Nu.....	330
Hayvanlar.....	338
Desen .....	344
Resim Çalışmalarım.....	378



## ÖZET

**Anahtar kelimeler:** Fikret Mualla, Bohem yaşam, Paris ressamı, Aykırı ressam.

Bu çalışmanın amacı ressamımız Fikret Mualla'yı yaşamı ve sanatıyla bir bütün olarak irdeleyip, dünya resim sanatında haklı yerini kendi insanımıza özgün tanımlama ve yorumlamayla ulaştırmaktır.

Bu amaçla çalışmanın birinci bölümünde, resim sanatının kısa tarihçesine yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ressamımız Fikret Mualla'nın yaşam öyküsü ve sanat eğitimi değeri olarak ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, ressamımızın yapıtları sözel anlatım ve uygulamalı anlatım ile incelenip eserlerinin grafiksel ve renk analizi yapılmıştır. Ayrıca bu son bölümde eserlerinin birkaçının tarafımızdan çalışılan reproduksiyonuna da yer verilmiştir.

## SUMMARY

**Keywords:** Fikret Mualla, Bohemian Life, Painter from Paris, Contrary Painter.

### **Fikret Muallâ**

The aim of the present work is to examine the work and life of the painter Fikret Mualla and to introduce this world-wide famous painter to our people with his original work and interpretations.

With this aim in mind in chapter one, a brief history of the art of painting has been provided for.

In the second chapter, life and art education of the painter Fikret Mualla has been looked at.

In chapter three, work oral and applied exposition, the work of the painter has been dealt with, on the basis of this examination, an analysis of his work's graphics and colour dimensions has been given. In addition, in the same chapter, some of his Works the reproduction of which was carried out by myself have been touched upon.

## GİRİŞ

### Amaç:

Fikret Mualla Cumhuriyet döneminin ünlü usta bir ismidir.Paris te geçen bohem yaşamı ve devrimci kişiliği ile tanınmıştır.Sanat eğitimi batıda alan ve batıda tamamlayan, çağdaş Türk resminin ekspresyonist temsilcisini sanatı ve yaşamıyla anlamak ve de tanıtmak amacıyla kitaplaştırmak, Fikret Mualla'nın adına ve sanatına saygının bir gereğidir.

### Önemi:

Bir sanat eserinin yeniden üretimi onun toplumsal bazda tüketimidir.Sanatçı doğal yalnızlığı ve tekinliği içinde ürettiğini kolektif algı-bilinç burgacın da devindirebilir.Başkalarının gizli özne olduğu bir tümceyi fısıldar sanatçı.Zamanın amansız darbelerine direnebilen yapıyı oluşturmak bir azınlığa mahsustur. Sanatçının insan olarak biricikliği, özerkliği buradan gelir her sanat eseri bir indivüdüaldir(bireyseldir). İmece usulü bırakın bir eser kritik bile edilemez. Her eser açık yada gizil en az bir iletiye sahiptir. Fakat bu ileti kendini kolayca ele vermez. Sonsuz yorumlanabilirliği, yoruma açık oluşu, zihinsel süreçte anlamlandırılmasından kaynaklanır. İnsan sezgisi ile ulaşamadığını uslamlamayla ele geçiremiyor. Sezgi, önyargı, öngörü aynı kümenin elemanlarıdır. Çağdaş sanatın her kolunun genel geçer kuralları vardır. Akademi kuralları koyar. Bu bizi o sanat dalının bilimini yapmaya götürür. Oysa sanatçı ölçüyü keşfetmiş bir kaşiftir. Ölçü zamanla ve kendi kendine kazanılır. Ölçüyü tutturmak sanatçıyı kendisi yapar. Sanatsal özgürlük, politik hukuksal tanımla benzeşmez. Sanatsal özgürlük, kendi olmak keyfiyettir. Sanat bir keyfiyettir. Bir sanatkar kendi değilse her şeydir yani hiçbir şeydir. Bu bir trajedidir.

Ressam Fikret Mualla kendisine benzeyen bir sanatçıdır. Bir aslan gibi başkalarıyla beslenmiş onları sindirmiş fakat hiçbiri değil kendisi olmuştur. Yaşamı ve riski göze almıştır. Tehlikeyi tekrarlamıştır. Sanat ve resim ontolojisi üzerine sistematik söylemler geliştirmemesine rağmen tüm bilgi ve becerisini tuvale aktarmıştır.

Onun resmi yalnızca resim kabiliyetinin izlerini taşımaz. Sanatın öğrenilen yanının pekinliği ile kıvançlanır tuvali. Şeyleri kavrayışı, renk algısı, kompozisyonlarındaki eşya duruşları, insan eylemlerindeki özgün enstantaneler, tekrarlanmış insan figürlerinin her resimde ayrı bir kahramana oturması tam bir özgünlüktür.

Resminin içine kattığı şeyler kendi dünyalarından vazgeçip Fikret Mualla'nın dünyasını yaşamaktadırlar. Her şey en doğal ve hazırlıksız hali ile yakalanır onun fırçasına. Resimleri bir ev halidir, dünya halidir. Yaşam basittir ve karmaşıklaştırmanın bir gereği yoktur Fikret Mualla da. Paris sokaklarını, gündelik hayatını, önemsiz insanlarını, sosyalitenin kavrularını yansıtan bir Türk Ressamıdır Fikret Mualla. Sıla ile gurbeti karıştırmış, mekan duygusunu real de kaybetmiş bu yalnız adam için resim yapmak adeta cennetten kovulup dünyaya sürülmektir. Fakat yanında Havva'sı hiç olmamıştır. Ve edep yerine yani resmini kapatmanın da bir anlamı yoktur. İnsanlar hayatına girmişler ve çıkmışlardır. Resimlerinde uzun ve imansız adımlarla yürüyen sert adamlar vardır. Her biri tarafından linç edilmiştir Fikret Mualla. Kimliksizlikler, bırakılmışlıklar, soğukluklar, talancılıklar, adamsendeciler, ölümüne yansıtılmıştır resminde.

Sanatla hayat gizli geçitlidir. Birinden ötekine sürünerek gidilir. Yolda hayaller kırılır. Sanatla hayat identik değildir. Hayatın gerçekliği tuval üzerinde resmin gerçekliği olur olmalıdır. Bu aynı zamanda teknik işidir. Hayat sanatı kapsar, hayat ölümü de kapsar. Sanatçının en mağdurunun bile biricik arzusu ölümsüzlüktür. Bir tuvali bahçe kılan çiçeğin duruşudur. O çiçek ressam tarafından dikilir. Bahçıvan toplumdur.

Fikret Mualla resminde idealist değildir. Fakat doneleri idealize etmiştir. Düz renklerden sahneler yapmış bir gölge oyunu yaparcasına en durağan figürlere bile zincirini zorluyor hissi uyandıracak inanç ve isyan eklemiştir. Resimlerin de modelleme yoktur. Farklı resimlerinde bezerlikler kurulabilir. İnsanlar resmine girerken kişiliklerini ele verecek ifadeleri dışarıda bırakmışlardır.

## Metodoloji:

Çoğunlukla açlık sınırında yaşayan ressamımız resimlerinin en büyük özelliği şikayet etmemesidir. Enstantaneler seyredenin kafasında soru işaretlerini değil noktaları çoğaltır. Fikret Mualla hayatının hamurunu resminin boyasıyla hibritlememiştir(melez). İkisini de tüm yalınlığı, açıklığı ve samimiyetiyle yaşamıştır. Yalnızlık, hüznün temalarını sıklıkla işlemesine karşın resminin konusu kullandığı desen ve boyanın mantığıdır. Resimleri uzun ve titiz çalışmaların ürünü olmaktan ziyade esinlenmeye dayalı ve anlıktır. Hemen kuruyan boya yani guaş ve rahat çözümleyeceği 17X24 boyutunu kullanmayı uygun görmüştür.

Çok ender yağlı boya tekniğinin yerine guaj boya kullanır. Kimi resimleri illüstratif yinede illüstratör değildir. Çünkü hiçbir resimde hiçbir öyküyü sözle anlatabilecek olan şeyi resimlememiştir. Resimlerindeki illüstratif dil onun çağdaşlığına delalettir. Fakat resim sanatında konservatifti(tutucu).

Yenilikler aramadı açılmış yolları kendi bohemyasıyla adımladı. Mevsimleri, gerçekle sanrıyı kesin sınırlarla ayırmadı, içtenliğiyle ve saflığıyla büyük izler bırakarak yürüdü. Fikret Mualla doğuştan gelen imtiyaz ve saygınlığını reddetti. Bunun bedelini ağır ödedi. Sonradan kazandığı saygınlık Ressamlığının ürünüdür. Bu anlamda kendi ömrünü rehin verdiği ender sanatçılarımızdandır Fikret Mualla.

## 1. RESİM SANATININ GELİŞİM SÜRECİNDE FİKRET MUALLA VE RESMİ

### 1.1. İLK RESİM GALERİLERİ, MAĞARALAR MAĞARADAN METROPOLE SANATSAL BİLİNCİN GELİŞİMİ

Sanat, toplumsal bilincin en eski biçimlerinden biridir. Protokültür antropolojisi insanların paleolitik çağdan başlayarak alet yapma gereksinimlerine, bunları nasıl daha güzel yapacakları kaygısını da eklediklerini gösterir. İşleyen insan, yaratıcı yeteneği yetkinleştirmiş, elin kullanımı, duyguların kılcallara ayrışmasını sağlamış, simetri ve ritim yaratma arzuları gelişmiştir. Çalışma, nesne ve fenomenleri imgeler aracılığı ile genelleştirme ve yeniden var etme yeteneği doğurmuştur. Sanatın doyurduğu gereksinim güzellik gereksinimidir. Bu insanlara mutluluk verir. Estetik kaygılar, estetik yargıları gerektirmektedir.<sup>1</sup>

İspanya'nın kuzey Atlantik kıyısı liman kenti Santander'e 25 km uzaklıktaki tepeliklerde 1868 yılında bir av sırasında raslantısal olarak bir mağara keşfedilmiştir. Bu keşifle insanlık tarihinin binlerce yıllık geçmişine ışık tutacak yeni bir dönem açılmıştır. Yapılan gözlemlerde kimlik belirlemesi tam yapılamayan yabani at, geniş dallı boynuzlu rengi geyikleri, bizonlar gibi çoğunlukla nesli tükenmiş paleontolojik kalıntılar bulunmuştur. Ayrıca insan yapımı kemik taş aletler bulunmuş fakat ana galeriye ulaşılammıştır. 1879 yılında, Don Marcelino ve 12 yaşındaki küçük kız Maria, yörede gezinirlerken Maria bilinmeyen bir boşluğa düşmüş ve etrafına bakındığında, mağara duvar ve tavanında, çok canlı, buzul devri bizonlarının resimlerini görmüştür. Bu ünlü mağaraya, güzel görünüşlü anlamına gelen Altamira adı verilmiştir. Uzmanlarca sürdürülen araştırmalarda, mağarada yeni bölümler, resimler, hayvan ve insan kalıntıları bulunmuştur. Bulgular ilk kez 1880'de Lizbon da arkeoloji kongresinde yetkililere sunulmuştur.

O güne değin insanlığın en eski geçmişi olarak bilinen Yunanistan ve Mezopotamya dönemlerini kültür ürünlerine benzeşmeyen bu yeni bulguların, özellikle resimlerin onbinlerce yıl eskiye dayandığı vurgulanmıştır.

<sup>1</sup> SOREL, Tober., Davranışlarımızın Kökeni, Say Yayınları, 11.Baskı, 2003, s.21

Altamira mağarasında sergilenen resimlerin biçim, içerik olarak ve de estetik değerlerini, insanlığın onbinlerce yıl öncesinde bile üstün bir beğeni bilincine sahip oldukları ispatlamıştır.

Bu mağara resimleri Michelangelo'nun Sistina kilisesi tavanlarına yaptığı, görkemli resimlerle eş değer tutulmuştur. Bu bağlamda Altamira'ya: buzul çağının Sistina kilisesiği (kapellası) ünvanı verilmiştir. Başka görkemli bir gömüt 1940 yıllarında Güneybatı Fransa'da, Dordogne, Vezere vadisi'de Montignac köyünün yakınlarında bulunmuştur. Taş devri mağara sanatının büyük uzmanlarından Abbe Breuil, 17 Eylül 1940'da bölgeye gelmiş Lascaux mağarasının bulunduğunu dünya kamuoyuna açıklamıştır. Konut olarak kullanılan bu mağaraların duvarlarında, tavan ve tabanında resimler tespit edilmiş, taşına bilen taş, kemik, boynuz gibi doğal maddelerden üzerleri kazılı şekillerle süslü aletler ve yontular bulunmuştur. İzleyen yıllarda Libya, Cezayir, Büyük Sahra ve Sibirya'da, Urallar'da, Okyanus Adalarında, Orta ve Güney Afrika'da benzer yapıtlara rastlanmıştır. Fakat kuşkusuz bunların en seçkinleri Kuzeydoğu ve Doğu İspanya ile Güneybatı Fransa bölgelerinde saptanmıştır. Bulguların büyük çoğunluğunu Kuzey İspanya'nın Kantabris yörelerinde ve Fransa'nın Dordogne bölgelerine kadar uzanan Altamira'da Lascaux'a kadar hemen tüm ünlü mağara ve öteki bulguları içeren bölgelerde rast gelmesi nedeni ile, bu dönem ürünlerine Franko – Kantabris sanatı denilmiştir.

Bu süreç içinde verilen sanat ürünleri, salt resim yada yontular ile sınırlı kalmamış, dans, oyun, şarkı gibi daha pek çok güzel şey üretilmiş ve fakat yazık ki bunlar günümüze kadar ulaşmamıştır. İnsanlaşma sürecini ilk bir milyon yıllık dönemleri içinde sanat yapıtı olarak değerlendirecek bulgulara şimdiye kadar rast gelinmemiştir. İnsanlık tarım devrini gerçekleştirenceye değin, onbinlerce yıl, hayvanlar (av, avcı ilişkisi bağlamında) tek konu olarak taş devri sanat ürünlerinde yerlerini korumuşlardır. Mamutlar, rengelikleri, bizonlar, ayılar, keçiler, yabani atlar günlük yaşamdaki canlılıkları içinde estetik biçim ve içerik olarak yansıtılmışlardır.

Bu dönemlerin resimleri, gravürleri, yontuları içinde ağaç çiçek gibi öteki doğa ürünlerine hemen hemen rastlanmamıştır.<sup>2</sup> Hatta onbinlerce yıl bolluk – bereket simgesi dişi kadın şekillerini içeren yontular resimler dışında insanın kendisi bile sanat yapıtlarına konu olamamıştır.

Sürecin başlangıcında yapılan şekiller, renksiz çizgilerden bölgesel hafif renklendirmelere, iki renkli gölgeli resimlerden çok renkli yapıtlara doğru gelişmiştir. Resimleri yapanlar doğayı, hayvanları çok iyi gözlemleyerek yansıtmışlardır. Bu resimlerde tetaniye uğramış tüm kaslar hatta sinirler görülebilir. Taş devri insanı, devrim bu türünü şaşırtıcı bir güzellik içinde imgeleştirip, yansıtabilmiştir.

Başlangıçta yapıtlarında bu hareketi yansıtabilmek için yetersiz yöntemler kullanmışlardır. Hayvanları koşar durumda gösterebilmek için ön ve arka ayaklar ile boynuzları çapraz şekilde çizmeye çalışmışlar, sonraki aşamalarda, ön ve arka ayakların birbirlerine uyanları hafifçe bükülüp, yerden kaldırarak, devrim yansıtılmak istenmiştir. Daha sonraki evrelerde ise ünlü at yontusunda olduğu gibi, ayakların karna doğru çekilmesi, başın ve boynun gerilerek ileriye doğru uzaltılmasıyla, taş devri insanı devrimi daha etkin ve güzel sergileye bilmiştir. Araştırmacı Giedion bir Fransız sanatçısının verilerine dayanarak yaptığı hatırlatmada, taş devri mağara resimlerinde salt atlarda, eli dört ayrı koşuş biçiminin varlığını saptamıştır. Av hayvanları dışında bolluk bereket sembolü kadın figürleri görülmektedir. Bu dönem sanatında dişi - kadın şekilleri dışında insan yada erkekler hiçbir zaman konu olarak kullanılmamıştır.

Ölümü yenen doğurganlık simgesi olarak ‘Venüs’ yontuları, gravürleri çok sık işlenmiştir. Bu dişi yontularında, gravürlerinde yada resimlerinde, baş ve yüz üzerinde hemen hiç çalışılmamasına karşın, cinsel organlar, göğüsler abartılarak, ayrıntıyla verilmiştir.

Bütün bunlara ‘sanat öncesi sanat’ denilebilir. Tarım – hayvancılık devrimine kadar yapılan resimlerde hayvanlar tek tek gösterilmişlerdir. Bir kaç figürün birlikte bulunduğu resimler sonraki dönemlere aittir.

<sup>2</sup> SOREL, Teber., Doğanın İnsanlaştırılması, Ara Yayınları, İstanbul, s.32



Konu olarak seçilen hayvanlar, yörenin baskın türleridir. Bunların dışında, kuşlar, böcekler, balıklar resimlerde görülmezler. En çok bizonlar, yabani atlar, ayılar, rengelikleri, yabani domuzlar, gergedanlar, mamutlar konu olarak seçilmiştir.

Sibirya'da dirimsel bir besin kaynağı olan kar tavuğu resimlere, gravürlere konu olurken, Afrika'da model en çok deve kullanılmıştır. İlk duvar resimlerinde, gravürlerinde değişik teknikler kullanılmıştır. Teknik seçiminde içinde bulunulan nesnel koşullar etkin olmuştur.<sup>3</sup> Örneğin çamur yada yumuşak duvarların olduğu yerlerde, sopa, kemik, taş yada parmaklarla, genellikle elin üç parmağıyla çizgiler oluşturularak şekiller belirtmeye çalışılmıştır. Sert duvarların bulunduğu bölgelerde yapılan ilk resim gravür denemelerinde, başka bir sert cisimle vurarak, duvarda oluşturulan kararsız çizgilerle figürlere ulaşılmıştır.

Boyalar hayvan kıllarından, kemik yada bitkilerden oluşturulan fırça yada benzeri araçlarla sürülmeye çalışılmış, kimi dönemlerde, ve bölgelerde toz boyalar içi boş kemiklerle duvarlara püskürtülerek şekiller boyanmıştır. Renk seçiminde en çok kırmızı (kan çağrıştırıcı), sarı, kahverengi kullanılmış, Avrupa Anakarasında yapılan resimlerde Beyaz en etkin renk olarak benimsenmiştir. Renkler toprak aş boyalarından yapılmıştır. Siyah ve kahverengi için, mangon oksidli, beyaz boyalar için kaolin tebeşirli, turuncu, kahverengi, kırmızı boyalar için, Limonidli, yada hematitli maddeler, topraklar kullanılmıştır.

Başlangıçta resimler renksiz çizgilerden yapılmıştır. Sonradan tek renklerle boyanmaya başlanmış, giderek çok renkliliğe geçilmiştir. Resimlerin konuları gibi, renk seçimi ve renk ilişkileri – uyumları da bölgesel özellik ve farklılıklar göstermiştir. Örneğin İspanya'da ve Fransa'da en çok bizon, at, mamut resimleri yapılmış, kırmızı, siyah, turuncu kullanılmış, Afrika'da ise deve sürüleri, beyaz renklerle boyanmışlardır. Aş toprak boyaları, hayvan yağları ile karıştırılarak kullanılır duruma getirilmiştir. Altamira mağarasında boyaların hazırlandığı özel bölmeler bulunmuştur. Hazırlanan boyaların kimi bölgelerde, palet olarak deniz kabuklarının içinde taşındığı yada saklandığı saptanmıştır.

<sup>3</sup> THOMSON, George., İnsanın Özü, Çev., Celal Üster Payel Yayınları, İstanbul, s.41

**Işık :** Resimlerin üzerine çeşitli yönlerden düşürülmüş böylece derinliğin, devinimin ve canlılığın belirlenmesi sağlanmıştır. Ayrıca siyah – kırmızı gibi zıt renkler yan yana kullanılarak, amaçlanan devinim ve canlılık daha güçlü şekillerde vurgulanmış, bunun en çok belirtmek istendiği bölümlerde, kenar çizgilerindeki renkler daha sert ve etkin darbelerle boyanmıştır.

Tarım ve hayvancılık devriminden, özellikle çömlekçiliğin gelişiminden sonra, sanat yapıtlarının içerik ve biçimleri büyük ölçülerde değişmiştir. Yerleşik düzenlere geçiş süreçleri içinde, avcılık dönemlerinin devinimli bizonları, atları yerlerini dingin otlayan evcil hayvanlara, tahıllı bitkilere, göksel şekillere, Güneş'in, Ay'ın devinimlerine uygun çizgisel betimlemeye bırakmıştır. Çok ince eleyip sık dokumadan Buzul çağı, taş devri sanatı ürünleri başlıca üç devrede tartışılmaktadır. bunların buldukları yörelere göre adlandırılıp, Orinyasiyen, Solutreen ve Magdalenien dönemleri kültür sanat ürünleri olarak tanımlanmaktadır.<sup>4</sup>

### **1. Orinyasiyen dönemleri:** (Günümüzden önce 60- 40 bin yılları arası)

Homo Neandertalis, Homo Sapiens geçiş türlerini kapsamaktadır.

Çalışmada kullanılan, taş aletleri incelmış, taş bıçaklar, mızrap uçları, avcılığı verimli kılmıştır. Mağara duvarlarına sert taşlarla gravürler yapılmış, çamurlu yumuşak yüzeylerde parmak uçlarıyla çizgiler oluşturulmuş, taşlardan küçük yontular, hayvan dişlerinden süs eşyaları üretilmiştir.

### **2. Solutreen dönemleri:** (günümüzden önce 40- 30 bin yılları arası)

Homo Sapiens'ler tüm yeryüzüne yayılmışlar. Taş aletlerinin nicelik ve nitelikleri artmış. Mızrap kullanımında ustalaşmış, uzaktan avcılık gelişmiş, kişisel ilişkiler yoğunlaşmıştır. Toplumsal bilincin, göreceli gelişimi, soyutlama, düşünme, konuşma işlevleri artmış. Estetik, beğeni gelişmiştir.

<sup>4</sup> FISHER, Ernest., Sanatın Gerekliliği, İstanbul, s.86

### 3. Magdalenien dönemleri : (günümüzden önce 30 – 10 bin yılları arası)

Ok – yay dikiş ve balık iğneleri, bızlar, ince taş bıçaklar, sap delikli baltalar, günlük yaşama girmiştir. Avcılık sürekli yaşam biçimine dönüşmüş, yaşa ve cinsiyete bağlı iş bölümü oluşturulmuş. İlkel komünal hayat tarzı birlikte üretip birlikte tüketme olarak belirginleşmiştir.

İnsanların ortalama ömrü uzamış, ilgileri evcil koyunlara, keçilere, tahıl bitkilerine, gökyüzüne, güneşe, ayın gel – git olaylarına kaymıştır. İnsanlaşma sürecinin bu evresinde ortaya çıkan yalınlaştırarak soyutlama, bütünü anlatmak, küçük bir parça ile bütünü belgelemek gelişmiştir. Bunun için en çok el ile bolluk, doğurganlık simgesi kadın – dişi dinsel organ resimlenmiştir. Bir insan yerine yalnızca el, hatta yalnızca baş parmak çizildiği görülür. El izleri pek çok mağara resimleri arasında sık sık rastlanmıştır. Sol el izine sağ el izine oranla daha çok rastlanmıştır. Gargas'da bulunan 150'li el resminden 124'ünün sol ele ait olduğu saptanmıştır. Bunun nedenlerini açıklamak kolay olmamıştır. Kimilerine göre resimleri yapan insanlar sağlaktılar. Bu nedenle sol ellerini duvara dayıyorlar ve sağ elleriyle fırçayı rahatça tutup öteki ellerini rahatça boyayabiliyorlardı. Kimi gözlemciler tarafından ise avcılık, toplayıcılık, ilkel tarım ilişkileri içinde yaşayan topluluklardaki mitolojik öykülerden de anımsanacağı gibi Çift Cinsellik ( hermafroditlik) düşüncenin uzantısında sol beden yarısının dişiliği sağ beden yarısının ise erkekliği simgelediği ve anaerkil inançların etkisiyle Ana Tanrıça sol beden ilişkisi içerisinde sol elin, daha çok resminin yapılmış olabileceği düşünülmüştür. Bazı mağaralarda el resimlerinin, bir köşede toplandığı görülmüş, eller çeşitli renklerde fakat özellikle, kırmızı ve koyu kahverengi boyanmıştır. Resimlerde giderek yalnızca başparmağı bastırarak oluşturulan insan – parmak izleri gözlenmiştir. Baş parmağın burada bir tür mühür işlevi gördüğü düşünülmüştür.

Kısa bir süre öncesine kadar Lascaux, Altamira, Niaux gibi mağaralar Buzul çağ sanatının doruk noktaları olarak biliniyordu. 18 ocak 1995 tarihinde Jean Merie Chavver, Eliette Brunell, Chritian Hillaire, Ardeche vadisinde buldukları Chauvet mağarasını bir toplantıyla basına tanıttılar. Mağaranın içindeki resimlerin 30 bin yıllık oldukları açıklandı.

Oğun kömüründen oluşturulan mangendioksit ile boyanmış resimler, kimi yerlerde 20 – 30 metre karelik atlar (26 kez), aslanlar (36 kez), gergedanlar (47 kez) rengeyiği ( 10 kez), ayı (12 kez), mamut'tan (34 kez) oluşan muhteşem harmonili panolar oluşturmaktadır. Özellikle atlar, gözleri, göbekleri, boyun kaslarının gerginliği, tüm bedeni kapsayan devinimleri ile şaşırtıcı ayrıntılar ile betimlenmişlerdir. Kuşkusuz bu resimler çok kısa bir sürede ve birkaç kişi tarafından yapılmamıştır. Uzun bir zaman dilimi içinde ve çeşitli sanatçılar tarafından yapılmıştır.

Carbon 14 araştırmaları (=yaşı tayini) resimlerin yapılış tarihi olarak Lyon, Oxford, Nev York verileri 30 – 340 ile 32 – 410 yılları arasında bir zamanı vermektedir. Bunların hata payının 400 ile 780 yıl arasında değişebileceği öngörülmektedir. Ortalama bir çıkarsama ile resimlerin 30 bin yıllık oldukları kabul edilebilir. Fransız kültür bakanlığının 29 aralık 1994 tarihi raporunda 28 gravür saptanmış, bunların arasında ilk kez çok güzel bir baykuş gravürü tespit edilmiştir.

Bütün Pleitikum dönemi sanatı döneminde olduğu gibi burada da insan resmi yoktur. Yalnız bir kez insan bedenini andıran parçacıklardan oluşmuş (belki) fantastik şaman / bilici büyücü benzeri bir figür görülmüştür. Mağara resimlerinin yapılış tarihi bölgede yaşamaya başlayan Homo Sapiens'in ortaya çıkış ve onun soyut düşünmeye başlama tarihine neredeyse yakın düşmektedir. Soyut, sembolik işaretlerin kullanılmaya başlaması, ilerideki bin yıllarda, bölgesel yazıların alfabelerin temel şekillerini oluşturmuştur.

Başka bir söyleyişle ilerideki bin yıllarda geliştirilen, yazının kimi harflerinin kökenleri ilk soyut, sembolik resimlerden kaynaklanmıştır. Örneğin, bu evrelerin, duvar resimlerinde, dört köşe bölünmüş bir şekil, bölünmüş belirlenmiş toprak parçasını, bunun içine çizilmiş bir çizgi, konutları ve ikisi birlikte, tarla ve konutu simgelemiştir. Daha sonraki dönemlerin Mısır yazısında, tarla ve içindeki evler, benzer şekillerle gösterilmiştir. Bugün saptanabilen bilgilerin işığında doğayı işaretleyerek değişime uğratma uğraşlarının öyküsü, çok eskilere kadar uzanmaktadır. Yazının gelişiminde, ilkel alet yapma eğiliminde olduğu gibi, doğada oluşmuş izlere öykünme, benzerlerini yaparak doğayı işaretlemeye, irdelemeye çalışma, etkin bir rol oynamıştır.

Biliyoruz ki saymak için sayılacak şeylerin varlığı yetmez, ayrıca bu şeyleri sayılan dışındaki bütün öbür niteliklerden soyutlayıp, göz önüne alabilme yetisi de gereklidir. Ve bu yeti deney üzerine kurulu, uzun bir tarihsel gelişimin sonucudur. Şekil kavramına varmadan önce, şekilleri olan şeylerin var olması ve şekillerin karşılaştırılması gerekmektedir. İnsanlık ilk olarak Sümerlerde 7000 yıl önce yazıyı geliştirmişlerdir. Yazı ile beraber düşünce ve insanın sosyal evrimi, insanın biyolojik evrimini katlayarak ilerlemiştir. Oysa insanlığı yazıya getirerek modern zamanlara kavuşturan yazının arkasında onbinlerce yıllık resmetme macerası yatmaktadır.

Bir anlamda Resmin Tarihi, insanın insanlaşmasının gayri resmi tarihidir.....  
Ve Filozofların Filozofu Hegel'in deyişiyle 'güneşin altında yeni bir şey yok'. İnsan en ilkel ve en gelişmiş yanıyla insandır. Ve insan geriye gittikçe ilkele gitmiş olmayacaktır'.<sup>5</sup>



---

<sup>5</sup> CHILDE, Gordon., Tarihte Neler Oldu, Remzi Yayınları, İstanbul, 1978, s.24

### 1.1.1. DEĞER OLARAK FİKRET MUALLA SAYGI (1903 – 1967)

Çocukluğu Kadıköy de geçti. Galatasaray lisesine yatılı girdi. İsviçre (Zürich'e) mühendislik eğitimi için gönderildi. İdeali de buydu. İstanbul'un mütareke yıllarıydı. Parasız kaldı. Zürich'ten Heidelberg'e geçti. Oradan Münih'e giderek Güzel Sanatlar Akademisinin afiş ve desinatörlük bölümüne yazıldı. Bir yıl sonra Berlin Güzel Sanatlar Akademisine nakledildi. Öğretim ve öğrenimini burada tamamladı. Almanya'daki altı yıllık eğitiminde Mısır eski hıdivi Abbas Hilmi Paşanın büyük yardımı oldu. Burs aldı. Akademide ünlü sanatçı Hale Asaf ile tanıştı. Ünlü tarihi tablolar ressamı (akademi direktörü) Prof. Arthur Kampf hocası oldu.

Berlin'den İstanbul'a döndü. 1927- 1928 yılları arasında Galatasaray Lisesinde resim öğretmenliği yaptı. Buradan Ayvalığa atandı. Kısa bir süre sonra istifa etti. İstanbul Beyoğlu'ndaki evi atölyesiydi, piyasa işleri çalıştı. Eski mebus Salah Cimcoz ile tanıştı. Dönemin C.H.P genel sekreteri Recep Peker ile ilişki kurup, devlet büyüklerinin toplu halde büyük bir panosunu sipariş aldı. Günlerce çalıştı. Sürekli içti. Bir meyhane münakaşasında kızarak çalışmasını atölyesinde jiletle doğradı. Bohemi ve nihilizmi hırçınlıkla katmanlaştı. Uyumsuz ve tutunamayanları yaşıyordu. Türkiye'de kalamayacağını inandı, planladı ve Paris'e gitmek üzere çok sevdiği ülkesini ve İstanbul'unu terk etti. 1938 yılının son aylarında Paris'teydi. Fransa'nın Almanya tarafından işgaline şahitlik etti. Almanca'sı oldukça iyiydi. Alman işgalcilere karşı yakınlığı ömrünce tenkit edildi. Yıllarca Paris'te '7 Impasse du Ruet XIV. Adresinde oturdu. Sen nehri kıyısında resim yaparken Picasso ile tanıştı. Picasso Mualla'dan resim satın aldı. Sanatını fark etti ve övdü. Ona bir tablosunu hediye etti. Atölyesinde çalışma bileceğini söyledi. Fikret Mualla tabloyu şarap parasına sattı. Picasso'ya uğramadı.

1939'dan 1955'e kadar eserlerini Paris'te toplu olarak sergilemedi. Yaptığı resimleri koltuğu altında seyyar satıcı gibi Monparnasse kahvelerinde dolaştırdı. Cüzi fiyatlarla satın alkole yatırdı. Champs Elysee'nin en zengin semtinde bir moda atölyesi sahibi olan Rabia Tevfik Başokçu ve son halifenin özel katibi olan ressam ve hattat Hüseyin Nakip Beyin nüfusundan yararlanıp resimler sattı. Tacir ve sanattan anlayan Musevi asıllı çerçeveneci Jean Esteve ile tanıştı. Eserlerini dükkanında sergiledi.



Müşteri kazandı. Tablo simsarları Fikret Mualla'ya yanaştılar. En güzel bugün yüz bin Euro eden tablolarını parasız günlerinde elinden aldılar. Bu eserleri 35. Rese de la Böeti'de galeri Maicel Bemheim'de sergilediler. Fikret Mualla'nın eserleri büyük rağbet gördü. O tarihten itibaren Fransız kökenli olmamasına rağmen bir PARİS RESSAMI olarak adını duyurdu. Bundan sonra yaptığı resimler büyük fiyatlarla aranır oldu.

Sonraki yıllarda bir resim sergisini de ünlü dekaretör Madame Frence Bertin düzenledi. 17 ocak 1959'da 19. rue Gueneguat'da yapılan bu sergi Mualla'nın büyük çıkışıdır. Tabloları bir çok koleksiyoncunun vazgeçilmezi oldu. 1961 kasımında 9 rue Gregoire de Tours'de İtalyan kökenli Bruno Bassano'nun galerisinde düzenlenen sergi en başarılılarındanır.

Fikret Mualla itirafı, durumunu anlatmaya kafidir. 'eserlerinden beş para kazanmış değilim. İsmimiz söyleniyor ya buda bana yeter'. Fikret Mualla'nın sanatı sömürülmüş, başkalarını zengin etmiştir. Yinede Fikret Mualla'yı koruyanlar hatta himaye edenler olmuştur. Kraliçelere, prenseslere terzilik yapan ve Paris'te yaşayan Rabia Tevfik Başokçu alaka göstermiş, tablolarını tanınmış kişilere satmıştır. Paris büyük elçisi Numan Menemenci Oğlu psikolojik vakalarında devreye girmiştir. Eski Osmanlılardan Hacı Bızdık ressamı Parislilere lanse etmiştir. Çerçeveci ve tablocu Jean Esteve ( Macel Bernheim Galerisi)'nin sahipleri onu sanat alemine tanıtmışlardır. Paris'in ünlü kadın dekaretörü Frence Bertin 15 aralık 1959'Dan 15 ocak 1960 tarihleri arasındaki sergisinde Mualla sanat çevresine çok güzel tanıtıldı. Mualla'yı son himaye eden kadın, zengin ve ünlü koleksiyoncu Madame Raguel Agles'tir. Fikret Mualla'yı Latin Mazorin sokağındaki bir kahvede tanımış, tablolarından satın almıştır. Mualla'nın kaba sığmaz, hırçın yoksul derbeder hayatını iyi biliyordu. Doktorlara muayene ettirdi. Zararsız olduğunu tespit ettirdikten sonra Paris'te bir apartmanda tablolar yaptırdı. Finanse etti. Sonra bir otel odası kiralandı, Fikret Mualla bu ortamda da sanatını icra etti. En sonunda bir hizmetçi kadın refakatinde Alp dağlarının eteğindeki bir köy evinde inzivaya çekildi. Ölçülü içki, mütevazı bir bakım altında yıllarca bu dağ başında kimsesiz tek başına, köyün kahvesine bile çıkmadan 300'e yakın tablo yaptı. Vasiyeti ile tüm eserlerini koruyucu meleğine bırakıp, hayata gözlerini yumdu.

### 1.1.2. FİKRET MUALLA'NIN HOCALARI VE RESSAMLARI

İlk resim hocası Galatasaray Lisesinden Arslanay. Daha sonra meşhur Şevket Dağ. Kendi değimi ile asıl ressamlığını Berlin'de Güzel Sanat Yüksek Mektebi direktörü Prof. Von Arthur Kampf borçludur.

Türk ressamlarından en çok binbaşı Sami Bey (Yitik)'ği beğenirdi. Çallı'yı da çok severdi. 'pek çok Türk ressamı vardır ki talihsizlikleri yüzünden şöhret yapamamışlardır' demiştir. Kendisi de talihsizdir fakat şöhretlidir. Paris'teki resamlardan Selim Turan ile Avni'yi ve Cihat'ı çok beğenirdi. Abidin Dino ile yakından tanıştı. Dostluğunu beğenirdi. Abidin Dino için 'Bir atölye şefi olabilir, geniş kültürlü bir ressamdır' demiştir.

Yabancı resamlardan en beğendiği Matisse idi. Bir yorumda şöyle demiştir. 'onun nefis renkleri hiç birinde yoktu. Bununla beraber Van Dongen zarif bir insan, mükemmel bir sanatkardır. Tabii Derain ile Vlaminck'i unutmamak gerekir' demiştir.

### 1.1.3. PARİS SANAT OTORİTELERİNE GÖRE FİKRET MUALLA

Fikret Mualla'nın sanatı konusundaki eleştiriler ve makaleler 1957 yılındaki sergisi dolayısıyla çıkartılan broşürlerden gelir. Biz burada bu eleştirilerin en özgün değinililerini özetle vereceğiz.

Galeria 'Marcel Bernheim yayınladığı broşürden:

...Tek düşünce ve sabit fikri resim sanatıdır. Kendisi meslektaşlarını hiç ziyaret etmez onlarla pek dostluk kurmaz. Resimde hiçbir ekole mensup değildir. Bir ressam için sanatın ifadesi boya kutusundadır. Bu artist ise parlak, kuvvetli, zengin , dolgun ve ritimli renklerle muhteşem sanatkarlığını tanıtıyor...

Bütün eserleri resmin son ustalarını arayanları ilgilendirecek niteliktedir. Kesici, elastiki şekilleri ile bazı silüetleri Lautrec'e benzer. Bazen de Bonnard ve Vuillard'ın nazik ve hassa taraflarını taşır. Sıcak renkleri konuşur gibidir.



Cazibeli içten gelen samimi bir hava vardır. Mualla şahsiyetini kafi derece bulmuş bir sanatkar olduğundan, asla kendisinden evvelkileri kopya etmemiş ve onlardan miras kabul eylememiştir. Çünkü kendi çıkırında tam başarıya ulaşmıştır.

Melunların Ressamı: Fikret Mualla Efsanesi Sanat eleştirmeni; Marc Lenard, Mualla'yı şöyle yorumlar; Mualla mesleğine sefahat kubbesinin karanlıkları arasından bir nur gibi inmiştir. Ondaki hüner ve sihrin parmakları ile fırçasının anlaşmasındaydı. Rast gele dört köşeli bir kağıda sürdüğü boyalar onu bir yıldız yapmaya yeterdi. Tüm hayretleri, hayranlıkları üzerinde toplayan bir ressam, bir aşk, bir düşünce yıldızı gibi parladı sırada günün birinde bu sanat mahallesinde kayboldu. Ama onun gelip geçtiği yaşadığı sokakların, meyhanelerin, kahvehanelerin, evlerin duvarlarında Mualla'nın ölümsüz hayat hikayesi unutulmayan bir tebessüm ile yaşamaktadır. Mualla'nın bütün işi gücü içki içmekle resim yapmaktan ibaretti. Az yemek yer, az uyur, fakat şaşırtıcı harikulade resimler yapardı. Bu harikuladeliğin yanında ölçsüz davranışları da vardı. Bazen resimlerini ilk gördüğüne değerinin çok altında satıverirdi.<sup>6</sup>

#### 1.1.4. ESER VE ARTİST

Ünlü İspanyol sanat eleştirmeni Fernando Landaruri için Fikret Mualla: Mualla ressam olarak doğmuştur. Fovizm ve Ekspresyonizm gibi temayülleri birleştiren kuranolajik ve plastik bağların mümessilidir. Mualla resimlerinin sujesinde iptidailiği, akla aykırılığı ifrata vardiirmektedir. Resimlerine garabet ve dramatik bir hava veriyor. Objektif ve sübjektif hayatı birleştirmek onda belirgin bir arzudur. Kendi ananesi, zengin ırkının geleneği bütün sadeliği ve titizliği ile Mualla'nın artistliğinde yaşamaktadır. Tasvirlerinde bazen Changalla benzeyen latifelik göze çarpar. Fakat daima bir Nolde ve Munch'ın heyecanını taşır. Mualla'nın tercih ettiği resim usulü ve boyası kolay sanılır. Bu onda ikinci derecede rol oynamaktadır. Asıl çizgileri büyük kıymet taşımaktadır. Bunlar muhteşem ve kudretlidir. Çok renkli resimlerindeki renklerin göz alıcı zenginliği hoş bir ölçü içersindedir.

<sup>6</sup> "Fikret Mualla", Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1989

### 1.1.5. KADERİNİ TUALE DÖKEN ADAM

Paris'in ünlü resim otoritelerinden Japon asıllı Youki Desnos Fikret Mualla için şöyle der: bazen anlaşılmayacak derecede konuşmalarla bir futbol topu gibi büyük başlı Mualla evime gelirdi. kısıcık ayakları, kalın vücudunu bir top gibi döndürür dururdu. Monarin sokağındaki evimin kapısını çalardı. Ne maksatla neyi konuşmak için ve neler düşünerek bunu yapardı. Tam isteği kafasında belirmemişti. Ama ben onun geliş sebebini hissederdim. Gaipten bir takım sesler işitiyor, komünistler kendisini ediyorlardı. Bunun korkusu ile gelirdi.

Ressam çok muzdaripti. Parası olmadığı için ucuz malzeme kullanır fakat güçlü ederler yaratırdı. Yiyecek bir lokma bulamadığı zamanlarda bile, hiç kimseye karşı gözlerinde bir düşmanlık ve kıskançlık esri görülmedi. Kimseye dargın küskün değildi. Yalnız kendisini geceleri rahatsız eden hayallere düşmandı.<sup>7</sup>

### 1.1.6. GÖZLERİ KAMAŞTIRAN PARİS RESSAMI

İtalyan kökenli koleksiyoncu ve sanat galeri sahibi Bruno Bassano Mualla'yı tanıtan yazısında şöyle der:

...Bu meyhanede tesadüfi bulunmanın sonucunda eserleri hakkında bende büyük bir alaka uyandı. Gülünçlüğü, yarı tatlı yarı acı sert, yakıcı, merhametsiz, soytarı resimlerine karşı hayranlık duydum. Bu hayretim geçtik ten sonra zavallı bana eski afişler ve ilanlar arkasına yapılmış yalpi boya rulolarını gösterdi. Gözlerim kamaştı. Büyük bir meftunluk içersinde kaldım. Bana öyle geliyor ki bu ilan kağıtlarına yapılan resimlerden bir volkanın alevi gibi gözleri kamaştıran renkler fişkırıyordu. O günden beri bu adamın resimlerini hayranlıkla sevdim. Kendisine gaipten sesler gelen bu adam daima hayal görüyordu. Bu delinin eserlerini sevdim. Deli dediğimiz bu adamlar, normal çizgiden dışarı çıktıkları içindir. Bugün onun eserlerinden derlediğim parçalarla bir sergi açmış bulunuyorum. Adına (Paris'in aşağı tabaka ressamı Mualla) dememin sebepleri vardır.

<sup>7</sup> "Fikret Mualla", Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1989

Toulouse Lautrec gibi Mualla bizi merkezinden fırlamış, yolundan sapmış kusurlu Paris'in aşağılık taraflarında gezdiriyor. Bize adi şehri tanıtıyor. Resimdeki bu bistro resimlerine, genel ev resimlerine, meyhane aleminin tasvirlerine bakın! Kötü şeylere iptilası dolayısıyla etleri gevşemiş, çökmüş şu çıplaklara bakın.

Edepsiz kadınların sokak kavgalarına bakın! Rakkaselere, berberlere, nadiren yaptığı manzaralara bakın. Bunların hepsi gerçek, gülünç, trajedik, facia sahnelerinden örneklerdir. İşte bu sebeple bizimki Toulouse Lautrec'e benzemektedir. Yalnız zamanın başka olduğu gibi, Mualla'nın kullandığı vasıtalarda başkadır. Bunlar insan ruhunu heyecanlandırmak da ve seyredenleri uzun süre düşündürmektedir. Bunun içindir ki, kendi kıymetini bilmeyen ve eserlerinin her halde kendisinden sonra yaşayacağını sezemeyen bu sanatkara ben biraz melankolik bir gözle bakıyorum.<sup>8</sup>

### 1.1.7. ÇİLELİ SANATKARIN KADERİ

Paris'ten ayrılıp Alp dağları eteğindeki Reillonne köyüne yerleştikten sonra Fikret Mualla, çileli hayat gerçeğini yansıtan mektubundan bir bölüm: 'Büyük şehirlerde insan kanını emen sıkıntılı bir hayat var. Oralarda insan gibi yaşanmıyor artık! Ancak bohem hayatı yaşayanlar için büyük şehirlerin kahrı çekilebilir ve ona katlanılır. Esasen hiçbir artist bundan kurtulamazlar. Bence her sanatkar sıkıntı çekmeli, ızdırap duymalı, aç kalmalı. Ondan sonradır ki yaşamının tadını almalı! İnsan ellisinden sonradır ki rahatını, sağlığını arar ve düşünür oluyor. Benim alın yazım böyle imiş!... hayatım sefaletle mücadele içinde geçti. Şimdi bu sakın köyde huzurlu, tek başına yaşayışa boyun eğiyor ve tanrının kaderime verdiği son mühleti bekliyorum. Bundan başka hiçbir projem yok. İddiasızım. Bizler cihanın her türlü ahvalini gördük. Hayatın çeşitli zevklerinden pek azını taktık. Bugün dilimizde maziyi yad etmekten, firçamızda eser-i marifetten başka ne kaldı.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> "Fikret Mualla", Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1989

<sup>9</sup> "Fikret Mualla", Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1989

### 1.1.8. FİKRET MUAALLA ÜZERİNE PSİKOLOJİK BİR İZLEK

Kronoloji aptalların tarihidir. Bir sanatçının portresini çizip çerçevelemek ontolojik ve fonksiyonel güçlükler içerir. Yapıp etmelerin toplamı olan yaşam özünde griftir. Mutlakçı olmayan yaklaşımlar, şeyleri fetişlemeden nesnesi ile örtüşen soyutlamalar yapmak öncelikle şartlandırılmış değer yargılarından silkenmeyi gerektiriyor. Biliyoruz ki insan yaşamının bir nesnesi bir de imgesi vardır. Ve bu fenomenolojik ikilik ancak monist bir yaklaşımla uzlaştırılabilir. İnsanın dünyası, değişen evrenin değişen dünyası gibi değişmektedir.

Bilen insan bu değişimi pragmatik bir paradigma ile dönüşüme payelemiştir. Sanatçı en çok metamorfoza uğramış insandır. O artık ve bundan böyle isteyerek veya istemeyerek alışılmışlardan değildir. Varsıl yada yoksul kaderi ile karakteri arasında dramatik ilişkiyi kurmuştur. Çoğunluğunda olmasa da Ressam Fikret Mualla'da trajik bir boyut kazanmasıdır. Her trajedi kompozisyonunu çözümsüzlük mürekkebi ile başlatır sürdürür ve bitirir. Bu bir vakadır. Vaka zamanla tarih olur. Fikret Mualla'nın dünyasına uydu olmadan onu izlemek elbette imkansız. İmkansız ise denenmeye en layık olandır. Ne denli nesnel olursa da bir yaşamı yazı ile imlediğimizde, o yaşamı yani o anlamı bir ölçüde yitiriyoruz. Bu kişisel bir sorun olmaktan çok linguistik ve semantik bir tıkanmadır.

Fikret Mualla SAYGI. Ressam. Yani resim yapmış insan. Resim; güzel sanat dalı. Ressam sanatçı. Resim yaparak ressam olup, sanatçı unvanını almadan önce insan olmak gerekiyor. Bütün sanatçılar insan. Ressam; kuşlardan, böceklerden, doğadan önce boyayı, fırçayı, paleti, tuvali sevmiş insan. Sanatçısını atlayarak eserini anlamak olanaklı değil. Elimizi Fikret Mualla'nın çıplak omzuna koyuyoruz. Ve kulağına dostça ve hayranlıkla şunu fısıldıyoruz: her büyük ressam yaşamını kendi tuvaline germiş bir boya peygamberidir. Bir sanatçının hayatını evcilleştirme, olgunlaştırmak hakkımız yoktur. Sanatçı hayatıyla, gidişatıyla örnek insan olmak zorunda değildir. Elbette eseri taşıdığı bilgiyle mesajla pathos, katharisiz etkisi gösterecektir. Fikret Mualla'da kuşkusuz eserini yaşamdan sağlamıştır.

Sanatçı olmanın birinci koşulu kitlelerden kopuştur. İkinci koşul kitlelere dönüşür. İki koşul arasında üzüntü, keder, yıkılış, humar ve isyan vardır. Her sanatçı gücü ölçüsünde çağına tanıklık eder. Çağını yaşar. Zihinsel süreçte ana kronik bir yanı da vardır. Geniş zamanlı yaşar, içinde büyük bir dün duygusu vardır. Sivil ve siyasi toplum insan tekinin sanatçı olup olmadığına karar veremez. Verilmiş kararlar hiçi kimseyi sanatçı yapmaya yetmez. Temel postula zamandır. Sanatçının çağında anlaşılır olmaması onun süsüdür. Destek ile anlayışla abenajmanla, kayırmayla ancak yetenekler köretilir. Sanatı besleyen sanatçının kuyruk acısıdır. Alıcılar sanatçının sevişlerini bile sıcak tutan bir yorgandır. Acılar inandırıcıdır, sahicedir, samimidir. Narsizim soluk alma molasıdır bu insanlara.

Fikret Mualla iki bölüşüm savaşının optiğinde odaklanmış dualitesi olan bir maceranın adamı. Birçoğu varlıktan yokluğa düşerken o adeta varlıktan yokluğa kendi elleriyle tırmanıyor. Film mutlu bir mekanda başlıyor. Yeterince şımartılmış bir çocukluk, bakıcılar, mürebbiyeler, hocalar arasında geniş ve varsıl bir Osmanlı ailesinin güvencesin de konformist bir yaşam. Kişiliğinin volinterist yanı bu konfordan besleniyor. İsteyince oluyor. Fikret Mualla isteyen ve hayellerin de kırık olmayan bir çocuk. Çok geçmeden bu afacan çocuk bütün çocukların en büyük hayali olan ayağından kırılıyor. İstanbul un en güzide semtleri gezilmekle bitmez. Fikret Mualla için bitiyor. Biraz geriye dönüyor ve aile albümünü karıştırıyoruz. Fikret Mualla babasının kucagında uzun lüleli saçlarıyla kız mı? Erkek mi? Ataerkil bir toplumun muhtemelen ataerkil ve feodal ailesinin reisi olan babasının erkek çocuğundan bir kız yaratma çabasını anlamakta güçlük çekiyoruz. İnsan türü Heteroseksüel'dir. Fikret Mualla'nın giyim ve davranış olarak itildiği çukur en azından çocukluğunda seksüel izolasyonuna atılmış bir darbedir. Bu darbeyi fırçasın da taşıdığına düşünürüz. Yaptığı nü'lerde bile cinsel, erotik çağrışımlar bulunmuyor. Kadın anneden, büyük anneden ve teyzeden ibaret. Ve annesini kaybediyor. Üvey anne, onu sevmiyor. Üvey anne sendromu, ümitsizlik ve kaygı ve kopuş, içine düşüyor. Şevkatin yerini hangi eğitim doldurabilir. Çocukluğunu yaşayamayan hiç büyüyemiyor. Masalını yitiren gerçeğini bulamıyor. İlk Avrupa deneyimi, Almanya'ya gidiş. İçindeki eğriler mühendislik hesaplarıyla doğrulmuyor. Erfurt, Weimer, Leipzig, Berlin, Witttemberg yaşamına giren şehirler.

Ve resme ilk yönelişler. İtilmişlik duygusu ve memleketinden bir öç duygusuyla para istemeler. İçkiye tanışma. İçki yoğunlaştırıcı, mutluysan daha mutlusun, mutsuzsan daha da mutsuzsun. Ana dili ile sustuğu yarım yamalak Fransızcasıyla konuşamadığı başka bir kültürün içinde ölümcül bir sessizliğe bürünüyor. İçki suskunların dili, tutunamayanların, uyumsuzların, anlatacakları çok şeyi olup, anlatacak insanları olmayanların limanı. Limana sığınıyor.

İçteki boşluk dışta bir uyumsuzluk ilişkisi yaratır. Fikret Mualla anlatamıyor. Küfrün etkili bir anlatım metodu olduğunu seziyor. Cahil olan anlıyor küfürden. Küfrü zamandan tasarruf gibi düşünüyor. İçkinin tahribatları başlıyor. Sanki kadınların beğenmediği vücudundan öç almak istiyor. Tahribatı perçinliyor. Hastaneyle ilk tanışma Berlin 1928. Akıl hastanesinde geçen günler.

Akıllılığını saklamayanlar deliliğini de saklayamıyor. Sonrasında Almanya'dan Fransa'ya geçiş. Fransa'ya ve şaraba. Ve yurda dönüş. Türkiye devrimin ilk yılları. Fikret Mualla oldukça kayıtsız olup bitenden habersiz. Cumhuriyet kendi ideolojisini kurumsallaştırıyor. Bilimle, tarihle, sanatla. Kendi aydınını yetiştirmek istiyor. Fikret Mualla itaatsiz. Mutsuz azınlıktan. Fildişi kulesinde. Hayata bağlanmakta güçlük çeken bu genç adam önyargısızda olsa bir ideolojiye bağlanamıyor. Resim öğretmenliğini reddediş. Ailesi ile özellikle babasıyla oldukça mesafeli. Kötü ünü Avrupa'dan vatanına çoktan gelmiş. Geçimsizliği yalnızlığını artırıyor. Devlette daha elit göreve gelebilmek iyi hal kağıdından geçiyor. Kısa bir sürede olsa akıl hastanesine tahammülü yok. Her şeye rağmen son bir çabayla bunu başarıyor. Derbeder ve bohem. İçkiye devam. Tek kalesi ressam olarak anılmak. İstanbul'da meyhaneler, surlar, kahvelerde dolaşılıyor. Öncesiz ve sonrasız ilişkilerin insanı oluyor. İnsanların kavrular halinde bulunduğu mekanlarda rahat ediyor. Cağaloğlu, Sirkeci, Galata, Asmalı Mescit meyhaneleri uğrak yeri. Yaşamını finanse etmede güçlük çekiyor. Tablolarını vererek içki borcunu ödüyor. Gazetelerde, mecmualarda resimler desenler çiziyor. Parasızlık çürütüyor. Olan prestijini borç yollarında harcıyor. Fikret Adil, Bedri Rahmi, Suat Derviş, ağabeydin Dino gibi sanatçılarla ilişkisi siyasi ve kültürel birliktelikten değil, tamamen parasal konudan kaynaklanıyor.



Saygınlığını yitirdiğinin farkındadır. Para yüzünden yaka yakaya geldiği babasının aldığı SAYGI soyadını belki saygınlığını geri almak umuduyla kabul ediyor. O artık Fikret Mualla Saygı'dır. Dostlar aracılığı ile girdiği memuriyetlerden sinirlilik halinde verdiği istifalarla uzaklaşıyor. Parasızlık diz boyu. Biraz knik, biraz diyojen. Nerde akşam orda sabah. Zamansızlık ve mekansızlık lüks gazinolarda tıka basa içmek yemek ve pişkinlikle parasız olduğunu haykırmak. İtilme kakılma, hakarete uğrama ve dövülme. Dejenerasyon ruhunu erozyona uğrattıyor. Benlik zayıflıyor. Büyük bir ressam olmak isteyen bu insan, hiçbir şey olamıyor gibi. Trajedi şekilleniyor.

Daima bir özerklik peşinde. Resim kabiliyetinden başak hiçbir şeye inanmıyor, bağlanmıyor. Oysa yinede onu seven dostları var. 1935'lerde sokaklarda yatarken dost elleri uzanıyor. Yardımlar, tedaviler, kayırmalar. İnsanları kendine borçlu gibi görüyor. Kavgalar, huzursuzluklar, ihbarlar, şahitler, polis, karakol, savcılık dostların tekrar tekrar araya girmesi. Himaye edilme güdüsü geliyor. Akıllıca hareket ettiği söylenemez.

Fikret Mualla en başta kendi hayatını acımasızca sömürüyor. Kendini oldukça gözden çıkarmıştır. Ve bakır köyde Neyzen Tevfik ile tanışma. Hastaneden dışarı, mektuplar, serzenişler. İçerde daha dingin ama yinede kaygılı ve huzursuzdur. Sonuna kadar deli muamelesi görmek ve özgürlüğünden mahrum olmak. Dokuz ay boyunca akıl hastanesinde bir nevi hapis hayatı. Yıl 1937. kendi ülkesinde yeterince anlayış göremediğinden yakınıyordu. Avrupa bu anlamda onun için daha özgürlükçüydü. Kendi ülkesinde mülteci bir yalnızlık.taburcu edildiğinde polis tarafından dövülmesi onda ölünceye kadar sürecek olan polis-takip edilme fobisi yapacaktır. İsteddiği oldu. 1939 yılında Paris'e döndü. Yoksulluk, dengesizlik, polis fobisi sınır tanımıyordu. Resim için döndüğü Paris'te yine aynı illetlerle boğuşuyordu. Yine Türkiye'deki dostlardan medet ummalar, sayısız istek mektupları.

Dışarıda resim yaparken Picasso ile tanışma. Daha doğrusu Picasso'nun Fikret Mualla'yı fark edişi ve ona bir resmini armağan etmesi. Birçok genç ressam için Picasso'dan resim ve övgü almak bir moral ihtilali yaratacakken Fikret Mualla o resmi de içkiye yatırabiliyor. Bunu önemli buluyoruz.

Yaşamının genelinde çağdaşları ile ilişki kurmuyor. Başkalarının resimleri hakkında fikir beyan etmiyor, hatta kendi ressamlığı hakkında bile konuşmuyor. Tek gayesi resim yapmak üretmek. Yaptığından emin. Gizli bir emin oluşluk hali taşıyor. Eleştiriler onun için sinek vızıltısı. Makam, mevki, yerleşiklik ilgilendirmiyor onu. Temel fizyolojik gereksinimlerini bile içkiden sonrasına ertelemiş. Parası, sabrı yeni zamanı yok. Üretme hızına ve disiplinine bakılırsa ümitsizde sayılamaz. Sanki etrafındaki eşyalar, insanlar, kurumlar birer dekor.

Fikret Mualla bir yanıyla çocuk. Masalı bitmeden büyümüş bir çocuk. Bir yanıyla deli. Toplumsal baskılar çocuklara ve delilere işlemiyor. Delirme keyfiyetini bir sigorta, daha az ezilmenin sigortası gibi elinde bulunduruyor. Biliyor ki kalabalıklar çocuklara ve delilere toleransla yaklaşır. Yine de yalnızlığı onu ele veriyor. Kalabalıklar içinde değil, bir kenara çekilerek resim yaparak yalnız. Yalnızlığı sık sık fark ediliyor. Toplumsal linçin ızdıraplarını yaşıyor. Yanılsamayı ve gerçekliği aynı anda içselleştiriyor. Gerçeğe tahammülü yok. Sürekli şikayet halinde. Gücsüz fakat saldırgan.

Fikret Mualla bir çatışma alanı. Girdiği bütün savaşlarda yaralanıyor ve yeniliyor. Onun için önemli olan yenmek ve yenilmek değil kavgaya girmek... resimlerine uygun gördüğü parayı vermeyenlere saldırıyor, küfrediyor, rezalet çıkartıyor. Sattığı kişiden geri almak isteyecek kadar ileri gidiyor. Sattığı resmi çaldığı da söylenir. Barlarda bistrolarda tanımadığı sıradan insanlara karşı oldukça cömert. İkramı seviyor. Böylece bağışlanacağını düşünüyor. Yüksek tabakaya karşı oldukça kindar ve anlayışsız.

Yıllar geçtikçe sanat çevrelerinde daha da tutuluyor. Fakat dengesizliği de aynı oranda artıyor. Küfürlerden tüzel kişilikler, büyük büyük adamlarda nasipleniyor. Komplo teorileri üretiyor. Sanrılar, halüsinasyonlar artıyor adeta sıkandalar adamı oluyor. Fikret Mualla resimlerini satarken hesap kitap adamı değil. Hesap kitap. Yani aşk adamı da değil. Aşkın hesap kitap işi olduğunu biliyor. Tüm eserlerinin aynı kalitede olduğuna inanıyordu. Beklide tüm kadınlar onun için aynıydı. Yüzüyle vücuduyla barışık değildi. Beğenilmeme korkusu aşk adına olası girişimlerine de set çekmiş olabilir. Tuvalet duvarlarına atla çişleşen kadın resimleri yapması bir anlamda uygunsuz hard seks yansıtıyordu.



Durup dururken saldırı nöbetlerine yakalanıyordu. Aslında tedirgindi, Saldırıya uğramaktan korkuyordu. Kendini bir bela gibi takdim edip, belaya bulaşanın sonu haraptır demeye getiriyordu. Akıl, sağduyu kendini idare etmek için başkalarına gerekliydi. Onun bohem yasında yaşayacak kadar yemeye bıkmamak kadar içkiye ve resim yapmaya ihtiyaç vardı. Siyasal, sosyal oldu bittilere kapalıydı. Dünyanın umrun da olmak isteyen Mualla'nın dünya asla umrun da değildi. Ve bu bencilliğinin kabul görmesini istiyordu.

İnsanlarla sağlıklı diyaloga iletişime girecek sınırı olmadığı gibi meramını anlatacak kadar düzgün ve lirik hitabı da yoktu. Fakat nüktedandı ve pekala bunları yazabiliyordu. Mektuplarında bunları açıkça görüyoruz. Zeka isteyen bir ironi çarpıcı bir anlatım geliştirmişti kalemine fırçası kadar olmasa da hakimdi. Her şeye rağmen resimler yapıyor vazgeçilmezliğinin ve ekonomik yönden sömürülmeye uygunluğundan ötürü ard arda sergiler açılmasına olanak sağlanıyordu. Aslında etrafında ona ortam sağlayıp sergi için resim yapmasını salık veren insanlarda vardı. Fikret Mualla'nın resim dehasına inanan bir çok sanat severden biriside Madam Agles'tir. Fikret Mualla'nın aynı zamanda doktoruydu ve Fikret Mualla'nın sağlık durumu iyice bozulmuştu.

Yaşamak için Fransa'yı seçen Fikret Mualla'yı ölüm duygusu kaplamıştı. Ölmek ve gömülmek için memleketi Türkiye'yi arzuluyor ve derin bir hasret çekiyordu. İstanbul onun vazgeçilmeziydi. Bütün büyük sanatçılarda sıkça rastlanan aktörel kişilik ve karma karakter emarelerini onda da gösteriyordu. Çoğunlukla yalnız ve içe kapanık ve aniden içine gün doğmuşçasına neşeli, alaycı ve nüktedan bir mizaç. Esasında kendi mektuplarında da belirttiği gibi pesimist olmamak lazım geldiğine inanıyordu. Dünya da yeterince toprak hava ve su olduğuna kanidi. İnsanlar üzerinde, aynı insanlar üzerinde ısrarcı olunmaması gereğine inanıyordu. Dünyada yeterince insan vardı. Biri olmasa da biri olurdu. Bu aslında aşka bakışı konusunda da bize ipuçları veriyor.

Kendisini 'ressam sıfatıyla büyük olduğu kadar küçük ve küçük olduğu kadar büyük' epigrafiyle tanımlıyordu. Kendi yerini gücünü biliyordu ve bu onun büyüklük erdemiydi. Sanat çevrelerinde kayırmalara karşı büyük bir nefret duyuyordu. Koltuk değnekleriyle sanatçı olunamayacağını bilecek kadar dünya görüşü sağlamdı.

Ne var ki onların bu kayırmalarla bir noktaya getirilmelerine ve bu sayede elde ettiği kazançlara karşı öfke ve kıskançlık duyuyordu. 1967’lerde sinir krizleri tekrar başlamıştı. Nihayet 19 temmuz akşamı hiçte ummadığı bir huzur ve erinçle temiz yatağında bir daha uyanmamak üzere uyudu.

### 1.1.9. RESSAM FİKRET MUALLA ÜZERİNE TEMEL BELİRLEMELER

Çocukluğunda erkekliği yadsınmış, kız çocuğu gibi giydirilmiş. Bu yüzden resimlerinde yalnız ve ilgisiz kalmış bir kız çocuğu teması hakim. Ayağının kırılması ve topal kalması onda aşağılık kompleksi yaratmış. Yüzüyle vücuduyla barışık değil. Küçük yaşta annesini kaybetmesi ve üvey anneyi reddediş. Kadınlarla olan iç hesaplaşmasına ivme kazandırma. Sonrasın da babadan kopuş.

Sanat, içi dışlamaktır. Bir nevi kusmak. Fikret Mualla içini dışlayan bir adam. Fakat etrafını rahatsız edercesine yapıyor bu işi. Her büyük sanatçı gibi o da içinde doğup büyüdüğü ve yaşadığı cemiyetin üvey evladı. Ve üvey evlat muamelesi görüyor. Söylemiyor ama büyük yeteneğe sahip olduğunu biliyor. Bu onda önemli ölçüde narsizm yaratıyor. Yaşamında, ilişkilerinde ve resimlerinde anakronizm(çağa uymayan) hakim. Farklı nesnelere kompozisyonunda yan yana getirebiliyor. Resmilerinde gizli mesajlar taşıyor.

Zaman ile ilgili sorunları var. Yavaşlık her zaman imkan sağlayıcıdır. İmkansızlık içinde bir ömür geçiren Fikret Mualla’nın yavaşlığın, imkanından hiç yararlanmamış olmasını şöyle açıklayabiliriz. Fikret Mualla’nın doğuşundan itibaren cinselliğine dolayısıyla biyolojik bütünlüğüne saygı duyulmamıştır. Bu bir cinayettir. Maktullerin katil ve katillerinden nefret etme hakkı vardır. İnsan genetiğin ve çevrenin ürünüdür. Genetiği red edilmiştir. Temel iç güdülerden beklide en önemlisi olan cinsellik içgüdüğü sakatlanmış insanın doğrulanabilmesi çok güçtür. En başta iç barışını keline güvenini kaybediyor Fikret Mualla. Yerleşik değer yargılarına öz bir hırs besleyen Fikret Mualla’nın yalnızlık – uzaklık – üşümüşlük, melankoliklik temalarına karşın, değişime de direndiğini görmekteyiz. Fikret Mualla’nın eseri humordur.

Yaşamında türlü med-cezirler kopuşlar itilip kakılmalar kabalık ve küfürler yalvarma yakarma ve isyan barında Fikret Mualla. Resimlerinde oran ve harmoniye sahiptir. Çalkantılı yaşantısının yutucu dalgalarından nasıl olup da sıyrıldığını, yaşamı tuvalinde nasıl bu denli dengeli üretebildiği anlamak oldukça güçtür. 1962'lerde sonbaharda Montmartre sokaklarındadır. Yatacak yeri yine yoktur. Sokaklar onu emmektedir. Sokak çocuğudur. İlerlemiş yaşı sinyalinin vermiş sol tarafına gelen felçle sokağın ortasına yuvarlandı. Kırk iki yıllık sefalet ve yorgunluk bankası vücudu bir boya gibi kaldırıma döküldü.

Koruyucu melek Madam Angles imdada yetişti. Hastane ve bakım: sinir krizleri ve saldırılar hasta yatağında da tedavisini üslenenleri ayrı zorluklara sokuyordu. Doktorların tavsiyesi üzerine daha ılıman iklim bir iklime sahip olan Nice kıyılarına bir kasabaya yerleştirildi. Burada toparlana bildi. Temiz yatak sıcak su ve yemek. Çok mutlu oldu. Biraz rahat yüzü görmüş ve neşe ile resimler üretmeye başlamıştı. Kasabanın üç meyhanesi elbet de kontrollü bir şekilde içki ihtiyacını da karşılıyordu. Bu kasaba ona dinçlik vermişti.

Kalabalıklardan uzaklaşmak Fikret Mualla'nın polis korkusunu azaltmıştı. Onu ziyarete gelen dostları aynı zamanda ona bir neyi ağlama duvarı oluyordular. Onlara rakı ve mezeler ikram etmekten de geri kalmıyordu. Fikret Mualla ikramı her zaman sevmişti. Söz konusu içki ise daha da bonkördür. Üstelik rahatı huzuru oldukça yerindedir. Ve banka hesabı da vardır. Dostlarına İstanbul özlemi ve sevdiğini söylediği kadınlardan söz açıyordu.

Sevdiği İstanbul'dan ve sevdiği kadınlardan karşılık görememiş biriydi Fikret Mualla. Bütün bunlara rağmen disiplinli bir şekilde resim yapabiliyordu. Sanat tarihçilerinin hem fikir olduğu nokta, Fikret Mualla kadar yaptığı resimleri takip etmeyen, ilgilenmeyen, peşinden koşmayan, bunlara bağlanmayan bir ressamın olmadığıdır. Beklide resmi bitirip ona bir kez bakmak onun için yeterliydi. Ve gerisi diğer insanları ilgilendirirdi. Önceden biçilmiş kaftanları giymeye, önceden çizilmiş yolları yürümeye zorlanmak, ismarlanmış bir yaşamı yaşamak ne büyük bir trajedidir.

Şimdi soruyoruz. Fikret Mualla'dan Büyük Ressamlığını alsak geriye ne kalıyor? Bedbahtlık, ayyaşlık, parasızlık, kariyersizlik, oradan oraya sürülme, küfür, sorumsuzluk, yerli yersiz korkular, yalan dolan, iflah olmaz bir santimentalizm. İyi ki Fikret Mualla büyük bir ressamdır. Yoksa başta doğup büyüdüğü ana vatanı ve tüm diğer vatanlar ondan intikamını daha ağır bir şekilde alacaktır.

Yine de biraz zorlamayla anlayabiliyoruz ki Fikret Mualla bu dünyaya sıradan bir yaşamı mutlu yaşamaya gelmemiştir. Onun derdi mutlu olmak, başarılı olmak, saygın olmak, otoriter olmak, tarihe geçmek değildir. Onun amacı resim yapmaktır. Gerisi umrun da olmamıştır.

#### 1.1.10. AKIMLAR VE RESSAMLAR KOORDİNATINDA FİKRET MUALLA

Tarihte ilk taksonomi (sınıflandırmayı) yapan Aristo'dur. Etik, estetik, retorik, metafizik, fizik, poetika ayrıştırması onun büyük mirasıdır. Sınıflandırmak yani karşılaştırma ve ayırma şeylerin neliği üzerine disiplin oluşturmak ve ontoloji yapmak ancak şeylerin tespiti ile mümkündür.<sup>10</sup>

Bilimler olanla ilgileniyor, ahlaklar olması gerekenle. Sanatlar ise yıkıcı – yapıcı gücü ile insanı ve onun dünyasını yeniden üretiyor. Bilim maddenin ve onun doğasının nedensel bağıntılarını ortaya koymaya çalışıyor. Ahlaklar yargılar üretiyor doğru ve yanlış iyi ve kötü sanatlara isabet etmiyor. Sanatçı kırdığı oyuncağa yeniden işlerlik kazandırmak için mime tikten hareketle sezgilerini zorluyor. Uzak nesnelere barıştırıyor. Yeni uyumlar arayışı, estetik kaygılarında pekinlik sağlıyor. Beğeni bilincini zorluyor. Her sanatçı kendi çağının insanı. Kendi çağıyla çağdaş veya en azından çağdaşlık sorunu var. Sanatlar bitişik ve etkileşim halindedir. Sanatlar aynı bünyenin analog organları. Sanatçı olunmadan önce insan olmak gerekiyor. Çaba gerekiyor. İşlemden geçmeyi ön koşuyor. Sanat eseri bir imajlar dünyası sunuyor. Yaşamın nesnesinden hareketle sanatın imgesine uzanıyor. Kavramla nesnenin dualitesini ortadan kaldırıyor. Sanat bir soyutlama olarak algılansa da yaşamı somutluyor.

<sup>10</sup> ARISTOTALES., Poetika, Çev., İsmail Tunalı, Remzi Kitap Evi, İstanbul, 1963, s.53

Pekin bir teori pratiğın ta kendisidir. Sanatçı kuralları öğrenmiş, ölçüyü, kendi ölçüsünü yakalamış insan. Sanat önünde sonunda bir üslup. Sanatçıyı büyük yapan içeriği en iyi kavrayan biçimi yaratmak. Resim sanatında da durum değişmiyor. Işık, göz, görme, nokta, çizgi, desen, ışık, renk envanterin demirbaşlarını oluşturuyor.

Sanatçılar arasında istesekte istemesekte bir hiyerarşi kuruluyor ve kurulmuştur. Benzerlikler, ayrılıklar, etkilenmeler, yüceltmeler, karalamalar, kıskançlıklar, dayanışmalar birer vakadır. Tarihsel açıdan öncül ve ardıl ressamalar vardır. Hiçbir ressam hiç yaşamamış bir ressamdan (ki absürttür) etkilenmez. Sanatçılar arasında özellikle çömezler için başlangıçta oldukça normaldir. Belirli bir zaman sonra bu etkiden sıyrılıp kendine getirmesi şartıyla. Bunu başaran insan sayısı oldukça azdır. Doğru söylemek gerekirse, sanat dünyası da ahlak dünyası gibi birkaç insanın yüzü suyu hürmetine dönmektedir.

Her büyük bir sanatçı büyük bir seçkicidir. Seçmek yani reddedebilmek. Hayır! Diyebilmek sanatçının ahlakıdır. Sanat bir kontrataktır. Sanatçı ateş hırsızdır ve tutuşturacak bir şey bulamazsa kendini yakar. Bu geleneği ile sanatçı anarşi zandır. Değişimin kaçınılmazlığında değişmeyi arar güncelde kalıcı olanla ilgilenir. Özgürlük sanatçıda ilgi alanıdır. Bir çoğu akıllılık – delilik sınırında yaşar. Kendi normalinden sayısız kırılmalarla uzaklaşmıştır. Toplumla arasında istemese de bir uyumsuzluk ilişkisi kurar. Fikret Mualla çağına tanıklık etmiş. Türk, İstanbullu fakat kuralları dışarıda öğrenmiş. Ölçüyü Paris'te tutturmuş. Paris'in hallerini resmetmiş. Hem bizden hem bize uzak resminin dekoru, figürü bize uzak. İnsan her yerde insan ama halleri farklı. Türk resminden bu anlamda ayırık. Resmindeki dışa vurumlar Avrupa men şeyli, kompozisyon elemanları ecnebi. Lise düzeyinde buralı, deliliği bizden kalma. Ama ölçüsü akıllılığı yaşam pratiği buram buram Paris. Elbette tekniği de beraberinde özgün. Tuvallerinde zemin tek renkli mor, turuncu, kırmızı, mavi öncelikli tercihi. Fonu sulu boya ve guaş la örtemediği için renk şelalesi görülüyor. Desenle plansız. Sınırlarda kontur sınırlar hakim. Suret yasağını aşmada kullanılmış doğu minyatürleri gibi yumuşak, eğik geometrik düzene özen vermemiş. Deseni lirik ve ekspresyonist. Lirik çünkü duygusu coşkusal, ekspresyonist çünkü anlatım gücünü sınayan bir desen karakterine sahip.

Resmi anlatıcı. Resmine taşıdığı insanlar ve nesnelere değil. İnsanlar ve nesnelere kahraman değil. Sıradan ve yüzleri silik. Deseni yetmezliğini renklerle aşıyor. Desenle etkileniyor, hayatiyet kazanıyor. Fikret Mualla'nın renk armonisi Toulouse Lautrec'den Claud Monet'ye empresyonizmin uyguladığı paradokslarla yüklü gölgeler mavimsi, yeşilimsi, açık mor yada kimi zaman ışıklar mavimsi, yeşilimsi, açık mor, gölgeler sarı, kırmızı, turuncu. Renk uyumu oldukça kusursuz. Mualla'nın renkleri gözümüze bir meltem huzuruyla geliyor. Renk uyumu tasarıya dayanmıyor. Barışa bilen renkleri anlık buluyor ve kağıda yatırıyor. Şiiri yeti hep sezgici dönemde kalabilmiş. Bu en büyük yaratı avantajı. Türk şiir geleneği Mualla'yı beslemiştir. Bunu Avrupalının anlaması imkansız. Zihinsel süreçlerinin yanında fırçayı kullanma zanaatında olgun, özgün ve ustaca. Tekniği öznelliğe dayanıyor.

Fikret Mualla Matisse'in hayranı 'Matisse'in bir saatte bulduğu bir ahengi ben bir günde buluyorum' itirafını içtenlikle beyan etmiştir. Sanatçı kuruntusu kıskançlığı onda yok bu anlamda kendine ve sanatına güvenen bir mizaç. Mualla disipline, doktrine düşman. Hesaba, kitaba, titizliğe ve inşaya dayalı resmi sevmezdi Fikret Mualla. Bu onun sanatçı kişiliğinin devrimci boyutudur. Resimlerinde geometrik örgü, altın kesim, sıcaklarla soğukların denkliliği, kontrastlığı, desenin arkitektürel yapısı, eğrilerle düzlerin birbirlerini değerlendirmesi teknikleri yoktur. Bu anlamda karşılaştırıldığı Andre Lhote'nin antitezidir. Ve onun resmini sevmezdi. Gromaire, Juan Gris'i, Seurat'ı genellikle kübisleri beğenmezdi. Tasarılmanın düşmanıydı, bildiğini yapmazdı. Toulouse Lautrec'de kendine göre hesaplıydı. Mualla'yı Toulouse Lautrec'e yada Vincent Van Gog'a benzetmek doğru olabilir ve bu kolaydır. Gustave Coquiott 'Les Peintres Maudits' adlı kitabında Maurice Utrillo, Pascin, Amedeo Modigliani, Chaim Soutine gibi sanatçıları ele alarak trajik yaşantılarını anlatır. Ve bu yaşantılarından dolayı toplumu 'pis burjuvayı' sorumlu tutar. Les Peintres Maudits lanetlenmiş ressamlar demek. Daha öncede Toulouse Lautrec böyle olmuştur. Bu ressamlar toplum dışında yalnız bir trajik hayatı yaşayıp öldüler. Fikret Mualla'da kuşkusuz aynı kaderi paylaştı. Sanatları bakımından Lautrec ve Modigliani kuşkusuz zirvedir. Fikret Mualla'nın dehasını onlarla karşılaştırmak her iki tarafa da saygısızlıktır. Fakat benlikleri yapmacılıktan uzak oluşları taklit ve yalancılıktan uzak içten gelişleri, dengesizlikleri bakımından kan bağıları olan doğuştan soylu ressamlardır.



Fikret Mualla'yı sanat gücü bakımından bu isimlerle denk tutmuyoruz. Bu ressamımızın değerini düşürmez.

Sanatçı elinden geldiğini yapar. Fikret Mualla'nın huzursuz bir yaşantısının içinde kendisini yıpratması kişiliğinin en önemli yönüdür. Onu sanat gücü bakımından bir Utrillo bir Modigliani bir Pascin sırasında görmemeye karşın, insan ve psikolojik tip olarak onlara yaklaştırabiliyoruz. Fikret Mualla'nın inancı onun resim sanatıdır. İnsanlar inançları uğruna yaşamlarını hiçe sayabiliyorlar. Fikret Mualla sanatı uğruna hayatını ölselemiş beklide feda etmiş, gerçek bir sanat insanı ve rüştünü misliyle ispatlamış büyük bir Türk ressamıdır.



## 1.1.11. FİKRET MUALLA'NIN İKİ YAZISI

### 1.1.11.1. TÜRKiYE

#### Boğaziçi

Gök mavisi bir deniz, beyaz gemiler. Boğazın her iki yakasında damlan kırmızı, beyaz yalılar, villâlar. Panjurları yeşil. Bunların arasında eski ahşap evler, yağmurdan çivit rengi. Kim bilir kaç yeşil gözlü «azade» bu eski evlerde yaşamayı arzu ederdi? Bugünkü Türkiye'de romantizmi arayanlar büyük hayal kırıklığına uğrayacak; artık geçmişe aittir. Eski Türkiye'yi görüp tanımak isteyen, ancak o devri bu kadar güzel anlatan Pierre Loti'ye başvurmalıdır.

#### Liman

Yakışıklı bir polis memuru, pasaport kontrolü, artık karaya çıkılabilir. Vırr vırr, gürültüler, «hamal», hademeler, satıcılar, güneşten yanmış yüzler, otomobillerin gürültüsü ve toz. Minareler, hep minareler ve camiler, İstanbul, camiler şehri.

Şapkalı kasketli kafalar, mavi şalvarlar beyaz ve yeşil püsküllü kuşaklar bele sarılmış, acemice giyilen şapka ve kasket mecburiyeti yeni. Kemal Paşa fesi yasakladı, fes sevimsizdi zaten. Akşam vakti, güneş battı. Gök de çividiye boyandı, minarelerin silüetleri koyu lâcivert. Allahüekber, Allahüekber. Lailaheillallah. Müezzin günde beş defa cemaatı namaza çağırıyor.

Müezzin efendi, boş yere çağırıyorsun, hiç birimiz camiye gitmeyecek. Ahmet, Azade ile sinemaya gitti. Fakat sen yine de çağrına devam et. Ahenkli sesin bize eskiyi hatırlatıyor. Biz bugün cami gitmesek bile, ihtiyar analarımız ve babalarımız senin sesine dayanamazlar.

#### İstanbul

Kafesli pencereleriyle eski ahşap Türk evleri, gecenin karanlığında kasvetli ve loş. Bir kapı açılıyor, modaya uygun biçimde giyinmiş genç bir kız çıkıyor. Bu bir Türk kızmı? Evet. Kendi akranı Avrupalı genç kız gibi giyinmiş. Şu var ki uzun bir süre serbestlikten yoksun biri gibi duruyor.



Bir sonraki kuşak daha değişik olacak. Geceleri ise Berlinli kızlar gibi dansinglere gidiyor. Charleston bizde de çok moda. Beyaz Rus göçmenleri, kalitesiz bir caz müziği çalarak iyi para kazanıyorlar.

### **Barba'nın Meyhanesinde**

«Barba, bir nargile getir», «Barba, bir kahve». Gırrr gırrr... Nargile içenler, masaların etrafında ciddi ciddi oturuyorlar. Akşamın sekizi. Burada purodan başka her şey var. Her şey, kokain ve esrara kadar. Tavla ve dama oynanır. Dükkânın içi dumanlanmış. Gramofonda halk türküleri. »Vakti Kerahat« diye sesleniyor içenler, içmek saati geldi demektir. Barba, rakının yanına mezelerini de çıkarır. Rakı Türklerin millî içkisidir. Üzümden yapılır. Aslında dünyanın en güzel içkisi. «Napoli'yi gör ve sonra öl» demeleri saçma. Doğrusu «rakı iç ve sonra öl» diye değiştirilmeli. Ancak rakı midede, şişedeki gibi temiz ve güzel durmaz. Vakti kerahat çoğu zaman kavga ve bıçaklamalarla biter. Birden meyhanenin müdavimlerini iskemle ve bardaklarla kavga ederken görürsünüz. Kavganın nedeni ise çok basittir. Birinin sevdiği şarkıyı bir diğeri saçma diğeri saçma bulmuştur. «Ne dedin? Sevdiğim şarkıyı mı beğenmiyorsun? Eşek herif! Benim beğendiğimi sen de beğenmek zorundasın!» «öyle mi eşşeoğlueşşek! «Bana eşşeoğlu essek mi dedin?»... Ertesi gün sabah gazetelerinde bir meyhanede on yaralı olduğunu okursunuz. Bu da Barba'nın meyhanesinden başka bir yer olamaz.

### **İçki Yasağı**

Amerika'da olduğu gibi üç yıl için içki yasağı konulmuştu Türkiye'de. Ama bunun bir yaranı olmadı. Adamlar eskisinden de fazla sarhoş oluyorlardı. Devlet alkollü içkiler için Tekeli kurdu. Büyük bir gelir kaynağı; tütün rejisinde olduğu gibi. Rakıların çeşitleri var. Gazi'nin rakı konusunda çok meraklı olduğu ve her gün bol rakı içtiği söylenir. «Şerefe Gazi! Bunu hak ettin. Her Türk de içtenlikle kadehini kaldırır sana!»

## Avrupa Kıyafeti

1925-26'larda Anadolu gezisine çıkan Gazi her şehirde nutuklar söyler. Anadolu'da bir bayram havası eser. Sonra yine Ankara'ya döner. Büyük karşılamalar. Bir süre sonra Kastamonu'ya gider.' Bu şehir geleneksel olarak her türlü devrime karşı çıkmıştı. Gazi Kastamonu'ya varıp da istasyona inince başında her zamanki kalpak yerine beyaz hasırdan bir şapka vardı. Hemen arkasından orada toplanan halka çok etkili bir konuşma yapar. «Bugünden itibaren fes veya sarık giymek yasaktır. Fes, başı örtmek için Türklerin millî kıyafeti midir? Hayır değildir.» Bu halkın kaderine yeni bir yön veren büyük Türk'ün ne denli büyük bir gücü var? Halk da o günden sonra hiçbir tepki göstermeden Avrupalı şapkasını giymiştir. Gazi de, Kastamonuluların kafasıyla şapkayı böylece giydirmiş oldu. Bir ay içinde şapka zorunluğu konulmuştu. «Her Türk vatandaşı, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde, dört hafta zarfında şapka giymek zorundadır. Aksi halde cezalandırılacaktır.» Başlangıçta bazı köylüler buna karşı geldiler. Bunlar da uslandıktan sonra, bugün artık şapka giymek en doğal bir şey olmuştur.

Bundan sonra din geleneklerine (Şeriata) dayanan eski Türk kanunlarına sıra geldi. Şimdi Türkiye'de, İsviçre Medeni Kanununun esas alınması sonucunda birden fazla kadınla evlenmenin de sonu gelmiş oldu. Aslında, büyük şehirlerde zaten kimse dört kadın alamıyordu artık. Buna karşılık köylerdeki çiftçiler, dört karısını birden tarlalarda çalıştırabilmek için bu geleneği sürdürüyordu. Bu zavallı kadınlar da bir lokma ekmek için çalışmaya razı oluyorlardı. Kaldı ki çiftçi istediği zaman karısını boşamak hakkına da sahipti. Kuşkusuz bu boşanmalar hiçbir zaman hasat mevsimine raslatılmazdı! İsviçre Medeni Kanunu halk tarafından çok iyi karşılandı. Yaşasın Gazi. Kadınlar şimdi çok gururlu. Kadınların, Gazi'yi erkeklerden çok daha fazla sevdikleri de anlaşılıyor.

## **Türk Şairleri**

Abdülhak Hâmid en büyük Türk şairlerinden biri. Türkçe yazmasaydı dünyaya ün salabilecek bir şair olabilirdi. Bir başka şairimiz de Ahmet Haşım. Ama onun şiirleri değişik, üslûbu da, tonu da. Picasso'ya benzetilebilir.

## **Türkçe Yazı**

Milli Eğitim Bakanlığı Türkçe yazı için Lâtin alfabesinden Türkçe'ye karşılık arıyor. Türkçe'yi Lâtin harfleriyle yazmamız fazla gecikmeyecek.

## **Ankara Yolunda (Tren Yolculuğu)**

Yolcuların arasında Almanlar, İngilizler, Fransızlar var. Ankara'ya gidenlerin çoğunluğu yabancı. Başkent civarı kasvet verici. Köyler birbirinden uzakta. Kerpiçten evler çok ilkel ve yoksul. Yanında yalınayak birkaç çocuk, bir köylü geçen trene bakıyor. Köy terkedilmiş gibi. Bunda şaşacak bir şey yok. Buradan geçen Yunanlılar taş üstüne taş bırakmadı. Bu 'bölgede yıllar süren bir trajedi oynandı. Bu kahraman halk, emperyalizm ve kapitalizme karşı bu savaşı da kazanmayı başarmıştı. Gazi bunu iki kelime ile anlatır: «Düşmanı yendik. Basta!» Trenin içindeki yabancı yolcular dışarıdaki bu manzaraya isteksizce çakıyorlar.

## **Ankara**

Burası İstanbul gibi patırtılı gürültülü değil. Burada herkes daha sade, ve daha gerçek. On beş metre genişliğinde bir cadde. istasyon caddesi. On beş dakikalık uzaklıkta. Yolun üzerinde henüz bina yok. Yolun sonunda ise Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın heykeli. Şüphesiz bu heykel bir sanat eseri değil. Heykelin sağında güzel ve geniş bir caddede yeni binalar görülüyor (Cumhuriyet Bulvarı). Bu yolun sağında ve solunda hummalı bir biçimde binalar yapıyor. Elçilikler de bu caddede yan yana. Ankara'nın ciddi bir sorunu var: Su sıkıntısı. Nüfusunun artması ,ve yeni yapılar yüzünden su darlığı da arttı.

Su meselesi kısa zamanda çözülemezse Ankara'nın sıkıntısı artacak. Şehrin belediye başkanı dört bir yanda su arıyor. Cumhuriyet Bulvarı otomobille ancak bir saatte geçirebiliyor; bu yol Çankaya'ya çıkar. Gazi'nin güzel ve şık köşkü de orada. Cumhuriyet Bulvarı'nda Gazi'nin iki heykeli daha var. Böylelikle Ankara'da O'nun üç heykeli bulunuyor.

Güzel bir Packard otomobilinin yanı başında bir kağı arabası park etmiş. Burası Cebeci. Buradaki evler de kerpiçten. Pencereleri kafesli. Yollar dar. Küçük bir de çarşısı var. Ankaralılar burada renkli kıyafetleriyle gelir ve renkli torbalanandaki eşyaları satarlar. Modern eşyalarla Anadolu malı eşyalar yan yana. Modern eşyanın üstünlüğü göze batıyor. Ankara'da hayat çok pahalı. Devlet memurları ayrı bir prim alır. Yabancı konsomatrislerin çalıştığı iki bar var. (Türkler, sarışın ve dolgun kadınları sevdiklerinden buradaki kadınlar da buna göre seçilmiş). Bu kadınların hâlâ orada çalışıp çalışmadıklarını bilemiyorum. Çünkü bugünkü İçişleri Bakanı Şükrü Kaya Bey, fuhuşa karşı da çok sert. Elinde olsa bütün orospuları sınırdaşı edecek. Öyle anlaşıyor ki, bu yabancı kadınlarla yerli meslektaşları arasında da sıkı bir rekabet var. Ayrıca göbek dansları da yasaklandı.

Ankara'nın güzel bir tarafı, herkesin birbirini tanıması ve kendi aralarında senli benli olmaları. Basit bir memur meyhanede içki kadehinin başında; o sırada gelen bir Bakan olursa memurun yanındaki masaya oturmaktan çekinmez. Türkler demokrasiyi böyle anlıyor. Bundan da gurur, duyuyorlar. Ankara'yı tozdan da kurtarmak mümkün olsa şehrin havası çok sağlam olurdu. Ankara'nın iyi bir oteli var, öteki otellerden farkı tahtakurusu olmaması. Kadınlarla ahbaplık etmek her faniye nasip olmaz. Bu da, Ankara'da su gibi ender!

Modern olan şeylerin Türkiye'de benimsenmesi çok kolay. Türk politikası, romantizm ve geleneklere sırtını çevirmek istiyor. Gazi diyor ki: «Gurur duyduğum milletimin, sırtını Anadolu'ya çevirerek Batı Avrupa'ya dönmesini istiyorum. Bunun çok katı ve acı olduğunu biliyorum. Birçokları bunu yanlış anlayacak ve yanlış uygulayacaklar. Bu sebepten bugünkü kuşakların yarınkiler için savaşması gerekecek ki sonraki kuşaklar sağlam olsun. Bütün arzum bu.»

Kemal çok konuşmaz, ama konuştuğu zaman herşeyi kökünden ele alır. Uzun süredir susmuş. Tüm Türkiye 'kulak kabartmakta. Her halde bir yenilik hazırlıyor. Bu yenilik nedir? Kimse bilmiyor. O bir dahidir. Eseri çok çetindi. Din ve sultanların hüküm sürdüğü, ölmek üzere olan bir devletten, sağlam ve monarşiden uzak yeni bir devlet ortaya çıkardı. Ülkemizde şimdi ne komünizm, ne de monarşi seviliyor. Bir tek siyasî parti var.

O da Kemal'in partisi: Cumhuriyet Halk Partisi. Adayları halk, meclise girecek milletvekillerini de onların arasından Gazi seçer. Eski geleneklerden kurtulmuş olan bugünkü Türkler, Gazi'ye büyük bir saygı duyarlar.

#### 1.1.11.2. ÜSERA KARARGÂHI

Ah şu insanlar ne tuhaftırlar? Hayat kazanmak, hayat kazandırmak için ne garip tecellilerle mücadele ederler. Gözlerimizi tahriş ederek, burnumuza kadar sokulup kulaklarımızı pisletecek derecede, caddelerde, sokaklarda, pencerelerin içlerine doğru bir apteshaneye çıkar gibi garip garip sedalarla yestehleyen eskici ve sebzevatçı feryatlarına mı; yoksa, pis kıyafetiyle, İstanbul'un kapısından kimse kendine: «hey nereye gidiyorsun?» diye sormadığından şehirde artan serserilerle bunlara ilâve olarak hiçbir lisana benzemeyen Rum, Ermeni, Yahudi lisanlarından doğan «tonalite»lere mi; yoksa bu gayrı mesul ve hilkatlen hacir altındaki şehir sokaklarında dolaşan nasırlanmış ruhlara mı kızıp Yaradana sığınayım da «Aman beni kurtar!» diyeyim?

Ben. hürriyetimi çok severim. Bunu naçiz sükûtumda bulurum. Resim yaparken, ibadet eder gibi, sükûtu, beynimin tepesinde, saçlarımın dibinde hissedemezsem, o zaman bilirim ki yanlış birişle meşgulüm veya işgal edilmişimdir. Bu yanlış meşguliyetten kurtulmak için gider, evvelâ, üç beş kadeh rakı içerim. Eğer bu yanlış meşguliyet daha sürerse, fitil gibi olur, çatacak, kavga edecek adam ararım. Herkes de aşağı yukarı benim gibidir.

Âlemi nizama sokmak, fikrimden geçen şeylerden .değilse de, lâfin kısası, sükûtumu resmen severim, ve dediğim gibi, ibadet eder gibi resim yapmayı ister, ruhî istirahatımı ancak bu tarzda temin ederim. Bu da benim hakkımdır. Bu sırada bana, benim nazarımdaki sanata neler söylemezler:

— işte zavallı yine resim yapıyor. Para kazanacağı yerde boyalarla, fırçalarla uğraşiyor, sonra ekmek parası bulamıyor l

Doğru, bu bezirganların hakları var. Resim yapmak, resim yaptırmak zengin cemiyetlerin lüksüdür, ve ben leblebiciler arasında bir acubeyim. Ben bu kitle içinde onlarca bir deliyim. Nitekim, bence de, beni resim yapmaktan uzak tutan her hangi bir kimse de benim düşmanumdur, ve ben de, ruhan fakir bir cemiyetin tufeyli zenginliğinin müthiş düşmanıyım. Benim gibi düşünenler de yok değil. Onlarla buluşunca rahatım. Fakir, fakat bahtiyarım. Fakat, onlardan ayrılınca yalnız kalıyorum. Düşenin dostu yoktur Leblebistanda.

Son seneler, geçen günlerim, hep böyle resim yapmaktan uzak geçiyor. Naçiz benliğim kepaze oluyor. Kafam orospu çanağına dönüyor. Pek nadiren, felekten bir gün çalıp, kendimi İstanbul'un, benim eski sevgili İstanbul'unun bedesteninde, çarşısında, cami avlularında, ve Eyüp mezarlıklarında bulup resim yapınca, o zaman çocukluğum canlanıyor, benliğim yerine geliyor, ruhî bir banyo almış gibi rahat, sakin bir hal alıyorum. Fakat, bu, çok sürmüyor. Akşam oldu mu, kendimi herhangi bir tellal vasıtası ile kiralanmış âdi bir odada, kiracılarından yaşayan adî bir ev sahibesinin yanında bulunca tekrar kirleniyorum. Ve bu pislikten nefret ediyorum. Bu pisliğin bıraktığı ruh! esaret, izzeti nefsimi kırıyor, nefret ediyorum. Tellâllardan, odalardan geçinen mahlûklardan ve kendimden... Bir yerde oturmamak... Evet. Bu tarz bir cemiyette, bu zihniyette bir kitle arasında en temiz ve emin iş şüphesiz ki bir yerde oturmamaktır. İfakat, o zaman zulluyare aokunur hâdiseler peyda oluyor, insana serseri diyorlar. Ne ise, lâfin kısası, geçen gün felekten bir gün aşırıyım. Koltuğuma resim cilbendi ve sulu boyam, şöyle pürneşe, kendimi Nuru Osmaniye camiinin avlusunda buldum.

Bir kalabalık vardı. Durakladım. Bir adam, bir kartalın sağ ayağından bağlamış, bir kuruş mukabilinde niyet çekiyor. Kartal şüphesiz, insan gibi ekmek yemez unu çocuklar bile bilir. Fakat, herhangi bir yerde, nasılsa bu asil mahlûk. bu adamın eline geçerek ayağını bağlatmıştı, ve gagasile niyet çekmesini öğrenmişti. Efendisinden ekmek yemeği de öğrendikten sonra, asaletini kaybetmişti.

Bu kartal muazzam bir mahlûktu. Herhalde çok açtı. Hem çok aç bırakılmıştı bu esarete ki, gelen, geçen kuruşu atınca, niyeti çekiyordu. Efendisi de hemen önüne bir ekmek parçası veriyor, lokma daha düşmeden, soluğu kartalın kursağında buluyordu. Her niyetten sonra da kuşa, bir ekmek parçası veriyordu. Muazzam ve şahane bir mahlûktu bu kartal. Doğrusu ben, onun hürriyetini çalmağa kıyamazdım. Ne güzel bir profili vardı. Çatık kaşlarının altındaki gözler:

— Ben efendiyim, ben bu pespayelerin baz içesi olamam. Ben insanların erişemeyeceği dağların üstündeki bulutların da üstünden uçmağa alışmış bir mahlûkum. Diyordu. Gelen geçen çocuklar, eller ile onun kuyruğuna dokunuyorlar, mahlûku esaretinde bile rahat bırakmıyorlardı. Bu aralık, bir polis, evine bir paket et almış, dönüyordu. Manzara karşısında durdu. Paketi açtı, içinden aldığı bir et parçasını kartala verdi. Kartal, bu et parçası ile biraz canlandı. Ve niyet için atılan kuruşlara bakmadı bile bir müddet.

Niyetçi polise döndü:

Çok et yer bu mahlûk!

Dedi.

Hakkıdır, bu onun gıdasıdır!..

Dedim içimden.

- Hele hürriyet, kartal gibi bir mahlûk için,
- tam gıdadır.

Dedim. Yine içimden tabii!..



Eğer hürriyetini elde edebilse, o da, diğer kendi cinsinden efendilerin yanına dönecekti. Bu zebun keşlik numunesi leblebicilerin emri altında, bu üsera karargâhında bir lokma ekmeğe bağlanıp kırtasiyecilik yapmayacaktı. Bir kartal gibi, ömrünü sürecekti. Hemen her semtte bir «Sahibinin Sesi» dükkânı ve hemen her evde bir gramofon var. Fabrikaların işleri iyi gidiyor. Ancak Türkler, zarif otomobilleri yeğlediklerinden, Henry Ford'un işleri pek parlak değil.

Nedenini bilmiyorum ama Ankara'nın başkent olduğu günden beri hükümet İstanbul'u ihmal ediyor, bakımsızlığa terk etti. Kısacası Ankara hükümeti, İstanbul'u sevmiyor, İstanbul'u ikinci bir Montekarlo yapmak istiyor. Bu amaçla turistleri İstanbul'a çekmek için başarılı çabalar da harcanıyor. Yıldız Sarayı bir İtalyan'a kiralanmış, uzun yıllar kumarhane olarak işletilmişti. Gelen müşterilerin çoğunluğunu ise Türkler teşkil ediyordu. Bu sebepten devlet Yıldız Palas'a el koydu, İtalyan da şimdi kumarhaneyi yeniden kiralamaya çabalıyor. Ama bir daha ona verilmeyecek. Konstantinopl; Pera, Galata ve Şişli gibi semtleri ile bir batakhane, İstanbul ise camileri ve çarşıları ile hep bir Türk şehri kalmasını bilmiş. Her yabancı İstanbul'u, dünyanın en çekici şehirlerinden biri olduğu için hiç olmazsa bir kerecik görmek ister. Hükümet ne diye bundan yararlanmasın? <sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Ses Dergisi, Ocak 1938

### 1.1.12. FİKRET MUALLA'YI TANIMA

Ressam olmayan birinin resim üstüne yazı yazması eleştirilenlik mesleğinin başlıca koşulu olduğuna göre resim konusunu ele alan tek yazarın bulunmadığı yıllarda bu işin önderliğini yapan Fikret Adil'i Türkiye'nin ilk resim yazarı bilmek gerekir. Yılların onu yormadığının, ilgisinden bir şey eksiltmediğinin izi. adaşı Fikret Muallâ'nın bu sergisine önyak oluşudur. Muallâ üstüne, insan ve sanatçı karakterinin özellikleri üstüne "romantik" diyebileceğimiz bilgileri bu broşürün çeşitli yazılarında bulacaksınız. Ben, yakıcı bir hayat yasayarak "Boheme" tipi ressamların son klâsik örneği sayabileceğimiz Muallâ'nın sanat kişiliğinde\*sınırlanacağım. Maurice Utrillc'da. Soutine'de. Cremegne'de. bir bakıma Modigliani ve Suzanne Valadon'da gördüğümüz karakter özelliklerine Muallâ'da da rastlıyoruz; çevresiyle ilgisiz bir sanat egosantrizmi, dış etkilere yabancılık, çağdaş akımlara uymama, öznel, içgüdünün itişlerine uygun bir sanatçı huyu, çoğu zaman anormallik sınırına yaklaşan çoşgun. kırıcı bir lirizm, kendi kendini doğuran korkular, acılar, marazi peşin fikirler. en taşkın sevinçten en koyu kedere kayıveren bir ruh tutumu. Böylesi tipler duyguları, kontrolsüz duygularıyla yaratan, sanatın düşünce, inceleme, ayırma, tasarlama, tek kelimeyle "entellektüel" yönüne önem vermeyen tiplerdir. Önem vermemek de yerinde bir söz olmaz burada, ileri atılışlar, içgüdünün bütün barajları yıkacak güçte oluşu, zapturapta bir türlü razı olmayan lirik bir dağınıklık zaten entellektüel çalışmalara pay bırakmayan elemanlardır. Uyanmaları için hep sanatçının ölümünü bekliyen yerli övgülerimizin sınırsızlığı içinde, Muallâ üstüne daha doğru bir yargıya varıp onun Türk resim sanatı içindeki yerini bulmasına yardım amacıyla, bıraktığı eseri serinkanlılıkla incelemek gerek. Muallâ'nın çoşkunluğu, çok kere başıboşluğu, sinirli, hırçın tekniğinin kâğıda dökülüğü, geometriden kaçınan tatlı dağınıklığı bu incelemeyi kolaylaştıracak belirtilerdir. Fikret Muallâ her şeyden önce "grafik" bir ressam, desende, suluboyada, guaş ta. kurşun kalem ve füzende rahatlıyan bir mizaç. Yağlıboyayı ele aldığı zaman bile. bu aracı suluboyayı, guaş kullanır gibi kullanmada, kâğıdın yüzeyinde kaldığı gibi tuvalin de yüzeyinde kalmakla yetinmektedir.

Türkiye'de olsun. Fransa'da olsun Muallâ'nın hemen çevresindeki hayatla, bu hayat içinde hareketlenen insan tipleriyle ilgilenmesi onu, bir çeşit illüstrasyoncu, ama kitaptan, dergiden, gazeteden çıkmış, daha üstün, seçkin plânda bir illüstrasyon ressamı bilmemizi sağlayabilir. Örneğin bir Toulouse-Lautrec ile bir Pascin arası, ama daha alçakgönüllü, kendine özgü üslûpta bir grafikçi ressam.

Daha denkli olsaydı mizacı belki onda özlediğimiz plâstik olgunluğa varabilirdi. Nitekim kimi çok çalışılmış, üstüne uğraşılmış desenlerinde rast geleye cevaz vermeyen, biçimi sıkı sıkı kovalayan bir plâstik olgunluk görüyoruz. Ama genel olarak, huyu, bu sabırlı form kovalaması çabasına uygun değildi. Çabuk, pek çabuk çalışmalı idi. konuştuğu, hareketlendiği gibi. şarabı içtiği gibi. Son yıllarda bütün çalışma gücü sabah kahvaltısını kovalayan bir saat içine sıkışmış bulundu. Her resim, her kroki on, onbeş dakikanın ürünü olacaktı artık ölüm saatine kadar.

Bıraktığı eserler bizim sanat tarihimiz çerçevesinde değerli belgelerdir. Yazık ki ömrünün en önemli parçasını Fransa'da geçirdi, bu yüzden de Fransız hayatının, özellikle Paris hayatının bir çeşit "vakanüvis"i oldu. Türkiye'de yaşasaydı mizahçı bakışının da eksik olmadığı üslubunu bizim hayatımıza uygulayacak, eşsiz, rakipsiz kişiliğini belki daha etkili gösterebilecekti. Kadıköylüydü. Hâli vakti yerinde bir ailenin çocuğu idi. Orta mektebi bitirdikten sonra babası onu Almanya'ya tahsile göndermişti. Almanya'da çok iyi bir hocanın eline düşmüş, vakit kaybetmeden sağlam bir desen bilgisi edinmişti. Daha biz siyah beyazın ne olduğunu bilmezken o mükemmel gravürler yapıyor, en gözde Alman dergilerine desenlerini kabul ettiriyordu.

O sıralarda babasının bütçesi bozuluyor, fakat masallarda rastlanır bir Mısır'lı prens Fikret'in imdadına yetişiyor, uzun zaman Almanya'da kalmasını destekliyor. 16 yaşından 25 ine kadar Almanya'da çalışıyor. Memlekete dönmeden uğradığı Paris ona Almanya'yı unutturuyor. Hayatlarına ve eserlerine özendiği ustaların hepsi Parisli. Toulouse Lautrec'e. Degas'ya, Renoir'a. hele hele Van Gog'a bayılıyor. Memlekete dönünce Galatasaray lisesine resim hocası oluyor, ama aklı Avrupa'da. Bir gün kimseye haber vermeden soluğu Paris'te alıyor. Şans perisi pek yüz vermeyince dönüyor. Annesini kaybediyor.

Babası tekrar evleniyor, bir üvey anne dramıdır başlıyor. Babasını da kaybedince varını yoğunu satarak kapağı gene Paris'e atmak sevdasına tutuluyor. Onu tanıdığım günler bu telâş içinde idi. Babadan kalan bir kaç evi satıp savmak, çekip gitmek. Gider ayak müthiş içiyor, tâ çocukluğundan alıştığı alkol yavaş yavaş Fikret'in lâmbalarını söndürüyor. Bir gece Beyoğlu'nda bir meyhaneden ötekine geçerek tanıdıklarına, tanımadıklarına, garsona, patrona, bunlardan da hırsını alamayarak duvardaki resimlere çatmağa başlıyor, ufak tefek bir şeyler de kırıyor olmalı ki karakola, düşüyor. Onu uzaktan tanıyan, istidatlı bir ressam olduğunu bilen bir memur ertesi gün bizi arıyor:

—Hapishaneye düşecek kadar işi azıtmıştı. Şimdilik Bakırköy'e gönderdik, müşahide altındadır. 1938 den beri Paris'te yaşayan Fikret Muallâ'yı yakından tanımış olsaydınız Paris'i kısaca şöyle tarif edebilirdiniz:

—Fikret Muallâ'yı barındırabilen biricik şehir.

Düşünüyorum da gördüğüm, okuduğum, duyduğum şehirlerden hiç birinin bu yaradılıştta, bu huyda bir insanı bağrına basabileceği aklıma gelmiyor. Bir ressam tasarlayın ki aklına estiği zaman resim yapmaktan başka hiç bir şeyden sorumlu değil. Haftada üç gün aç. susuz dolaşmağı göze almış. Kırlardan böğürtlen toplar gibi sokaktan izmarit toplayıp içiyor. Eşin. dostun yardımı ile bir kaç resim satabilirse ilk işi en sert içkilerle kafayı çekmek, en pahalı yiyeceklerle karnını doyurmak ve en sunturlu küfürlerle etrafındakileri kasıp kavurmak oluyor.

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Benim tanıdığım senelerde resim yaparken paletine bir boya sıkışını hatırlarım, kocaman Lefranc tüpünün onun elinde iki sıkımlık canı vardı. Öylesine cömert ve delice firçaladığı resimlerinden sadece bol boya oyunlarını görür, ne yalan söliyeyim, pek bir şey anlamazdım. Günün birinde onun bir şey olacağını o zamandan kestirmiştim ama bu kadar büyük bir sanatkârla arkadaşlık ettiğimin doğrusu farkında değildim.

Elif Naci

Fikret Muallâ üstüne bin bir hikâye anlatılabilir. önemli olan o değil. Bence söylenmesi gereken şey Muallâ'nın çizgi ve renk namusu. Ne rengi ne çizgisi yalan söylemezdi, gösterişe, içtensizliğe, uydurmaya kaçmazdı, gerçeği incitmezdi resimleri. İstanbul ile Paris sanatının, sanat yönelişinin iki kutbu: kırk yıl Paris meyhanelerini, kahvelerini çizmiş olsa bile o meyhane, o kahve, memleketinden uzak bir kişinin meyhanesi, kahvesi idi bunlar... Bunlar nefis resimlerdir ya. İstanbul resimleri bir bakıma daha da güzel, ya da bana öyle geliyor. Muallâ'nın Ayasofya'ları, Boğaz'ı, mezarlıkları, İstanbul insanları hiç aklımdan çıkmaz. Bu yücelikte bir Türk ressamının devlet müzelerinde, koleksiyonlarda kaç resmi vardır? Üç, beş tane varsa yine iyi. Oysa Rue de Seine meyhane, lokanta ya da çerçevenci dükkânı sahiplerinin bir çoklarında ellişer, yüzer Fikret Muallâ vardır, yıllar boyunca satın almışlardır, kolay kolay da elden çıkartmazlar, çünkü ticaret bir yana. Muallâ tiryakisi olmuşlardır. Bir, iki yıl önceki değeri her bir resmin üç, dört yüz dolardı. Yani devlet küçük bir Muallâ koleksiyonu edinmek istese yirmi bin dolar civarında bir para sarf etmesi gerekli.

Abidin Dino

### 1.1.13. FİKRET MUALLA'YI PARİS'TE KAYBETTİK

1967 yılı temmuzunun 19 unu 20 sine bağliyan gece. otuz yıldır Fransa'da yaşamakta olan ressam Fikret Muallâ vefat etmiştir. Haberi yine Fransa'da yaşamakta olan 2 dosttan ressam Abidin ile muharrir Topuz'un birbiri peşine gelen mektuplarından öğrendim. Onlar da Muallâ'nın ölümünü ancak üç hafta sonra öğrenebilmişler. Çünkü Fikret Muallâ Fransa'nın Basses Alpes'lerinde Reillanne adında bir kasabada, sanat meraklısı bir kadının evinde yaşıyordu. Bu kadının kocası kasabanın belediye reisi idi, hususi doktorları da Fikret Muallâ'ya bakıyordu. Mayıs sonlarına doğru Fikret Muallâ hastalanmış, Marsilya'da oturan doktora haber vermişler, gelmiş kendisini civardaki Manosque hasta hanesine kaldırtmış. tedaviye başlamış, iyiliğe yüz tutunca, yine civarda ' Mane bakım evine naklettirmiş, iyiliğe gidiş orada da devam etmiş, fakat 20 temmuz sabahı Fikret Muallâ uyanmamış.

«Meydan» okuyucuları hatırlarlar: 28 mart sayısında bizzat Fikret Muallâ'nın bir mektubunu yayınlamıştım. Ressam orada ölümden bahsediyor ( eğer böyle bir şey

duyarsan, sevin, kurtuldu dersin ) diyordu, işte duydum amma bu vasiyeti yerine getiremiyorum.

Zira Fikret Muallâ ölünce. Bakım evi idaresi doktoru aramış, bulamamış, kendisine evini tahsis etmiş olan kadını aramış, bulamamış ve nihayet cesedi kimsesizler çukuruna gömüvermişler. Bu malûmatı edinmiş olan Abidin. Koca Yunus'un (Bir garip öldü diyeler — üç gün sonra duyular....) mısralarını hatırlıyor, ressamın ölümünün üç hafta sonra duyulduğunu belirtiyor. Gelinde üzölmeyin. Fikret Muallâ lânetli ressam sınıfından bir büyük ressam, bir büyük münzevî idi. Altmış dört yıl sürmüş olan ömrü boyunca hep yalnız yaşamıştı. Üsküdar'da doğmuş olan ressam genç yaşta annesini kaybetmiş, babası Muallâ Beyin tekrar evlenmesi üzerine aile muhitinden ve ana şefkatinden mahrum kalmıştı. Bir erkek kardeşi vardı ki, pilot ve. 1937 yıllarında şehit olmuştu. Oldukça varlıklı bulunan babası Fikret Muallâ'ya veremediği sıcak muhite mukabil onu genç yaşlarında Avrupa'ya göndererek tahsil imkânı vermiştir. Böylece Fikret Muallâ Almanya, Fransa ve İtalya'ya gitti. Ailesi efradından Fikret Muallâ'nın en sevdiği dayısı Hikmet Beydi. Bu zat, Fenerbahçe kulübünün ilk futbol takımının meşhur sol açığı Hikmet'tir. Kendisini Galatasaray sultanisinde tanımuştım, gerçekten de solaktı. Sınıfta, kara tahtaya sol eli ile tebeşirle, beş on çizgide zırlı resimleri yapardı. Fikret Muallâ resim kabiliyetini ondan almış olacak. Oğlan dayıya, kız halaya çeker demişler.

Fikret Muallâ'yı 1930 da Paris'te tanıdım. Bizi birbirimize Hâle Asaf takdim etmişti. Hâle Asaf, Andre Lhote atölyesini idare ediyordu. O yıllar Montparnasse'ın en hararetili yılları idi. yapmacıksız, gerçek sanatçılar Montmartre'dan oraya taşınmışlardı. Fikret Muallâ bu havayı benimsemiş, çala fırça resim yapıyordu. Bu durmadan resim yapma hümmesi. bir az sonra döndüğü İstanbul'da da devam etti. Hayatta resimden başka hiç bir şey onu alâkadar etmiyordu. Kadın bile. Ne evlenmişti, ne bir sevgilisi vardı. Kadının sanatını kıskanmasından korkuyordu.



Ailesi ile münasebetlerinden evvelce bahsetmişim, İstanbul'da kaldığı yedi sekiz yıl içinde başından garip maceralar geçmiştir. Onu. Maarif Vekâleti 1934 yıllarında Ayvalık orta mektebine resim muallimi tâyin etmişti. Daha da önce Galatasaray lisesine tâyin edilmişti. Fakat ikisinden de ayrılmıştı. Sanat başka şey öğretim başka şeydir. Fakat Fikret Muallâ Ayvalık hocalığından istifa mektubunda, sebep olarak, da Vincilerin. Greco'ların zamanında olmadığını unuttur görünerek, şehirde elektrik yokluğunu ileri sürüyor, elektrik olmayan yerde resime de lüzum yoktur, diyordu.

Gerçekte muhit yoktu. Nasıl ki o muhiti İstanbul'da da bulamayacak, hırçınıklar yapacak, yanlış tefsir edilmiş sözler yüzünden savcılık emriyle bir yıla yakın Bakırköy akıl hasta hanesinde müşahade altına alınacaktı. O zamandan beri Fikret Muallâ da bir polis korkusu kalmıştı. Gittikçe artan ve zaman zaman «persecution» haline giren bu korku ölümüne kadar sürecek, Fransa'da da hasta hanelere yatırılmasına sebep olacaktı. Fakat nerede olursa olsun, hasta hanede. kahvede, odasında, sokakta, meyhanede, bistroda Fikret Muallâ resim yapmaktan bir an geri kalmazdı. Kâğıdı, tualı olmadığı zaman duvardan çekip koparacağı bir afiş arkasına resim yapardı, ikinci iptilâsı şaraptı, içince sarhoş olurdu. Daha doğrusu sarhoş olana kadar içerdi. Öyle ya, sarhoş olmadıktan sonra içmek neye yarar? Rahmetli Çallı da öyle değil miydi? O kadar ki (Bir meyhaneye girerken tek korkum rakının tükenmesidir) derdi. Fikret Muallâ şarap ve resimden birini terk etmek zorunda kalsa şüphe yok ki resmi alıkoyardı. Amma sonuna kadar böyle bir tercih karşısında kalmadı. Ölesiye içti ve o ölüncüye kadar da resim yaptı. Kendisine bu imkânı, yukarıda kısaca bahsettiğim Reillanne belediye reisinin eşi Madam Angles temin etmiştir. Nasıl ki şimdi de onun cesedini Mane'den aldırıp kasabaya naklettireceğini, kendisine lâyük bir mezar yaptıracağını, oturduğu evi de müze hâline getireceğini Abidin'e söylemiş.

Fikret Muafila ikinci dünya savaşını Paris'te geçirdi. O yıllar dünyayı olduğu gibi Montparnasse'ın da değiştirdi. Amma Fikret Muallâ değişmiyordu, o havayı, tek başına Modigliani'lerin. Utrillo, Pascin. Modrulleau'ların bir çeşnisi hâlinde devam ettiriyordu. Fakat sanatında bu lanetlenmiş ressam serisinden ayrılıyor, Bonnard. Duffy, Lautrec Chagall karışımı ekspresyonist bir fauve oluyordu.



Fikret Muallâ ölümü ile resim dünyasına yeni bir kıymet katmıştır. Daha şimdiden resimleri. Paris'te mahdut bir kaç galeri sahibi tarafından yüksek fiyatlarla satılığa çıkarılmıştır, ve iyi koku alanlar ellerindekiler kolay kolay vermek istememekteler, piyasanın daha da yükselmesini bekliyorlar. Fikret Muallâ'nın talihi de. resim sanatının asalet sınıfına mensup olanlarından çoğununki gibi. kendisine ölümünden sonra gül-müştür. Cemiyetimiz içinde yaşayabilmesine müsait hava yaratamadığımız bir çokları gibi bizden ayrılmış, tek başına aç, fakat büyük bir îmanla mücadele edip başarıya ulaşmış Fikret Muallâ ile övüneceğiz. Amma ölümünden haberimiz bile olmamış, o ayrı! Fikret Muallâ'nın son yazdığı mektup da tesadüfen elime geçmiş bulunuyor.

Bunu Paris'te oturan hikayeci Tevfik Kent'e göndermişti, fakat o aralık Tevfik Kent İstanbul'a gelmiş mektup da kendisini gelip burada buldu, cevap yazmak imkânı da kalmadı. Mektup şöyle diyor: «Talihsizlik beni tekrar hasta hanelik etti. Sol bacağımda kan cereyanı azalmış, yürüyemiyorum. Yürürken düşüyorum. Bana sıhhat için dualar et. Konsoloshaneye haber ver. Konsolos beye hürmetler, arkadaşlara da muhabbetler. Burada iç sıkıntısından ölüyorum. Bana imkânın varsa sigara gönder. Abidin'in gözlerinden öperim. Refikan hanıma hürmetlerle selâmlar. Mahdum beye muhabbetler. Cevabını beklerim. Bakalım iyi olabilecek miyim? Korkuyorum fena halde. Gözlerinden muhabbetle öperek hatm-ı kelâm eylerim. » Korktuğu başına geldi. Büyük münzevî, tek başına, kimsesiz öldü. Bir başka Cyrano gibi

Fikret ADİL

#### 1.1.14. YARININ TOULOUSE LAUTRECI FİKRET MUALLÂ

Fikret yarının Toulouse Lautrec'edir. Koleksiyoncu Madame' da bunu çok iyi bildiği için Fikret'in bütün tablolarını toplayarak büyük bir yatırım yapmaktadır. Kendisi bu konudan söz ederken; «Ben bu işten bir şey beklemiyorum. Bunları çocuklarıma bırakacağım» der. Marcel Ayme'nin "La Peinture Nourissante" adlı bir piyesi vardır. Şimdi bundan bir televizyon filmi hazırlanmaktadır. Filmde gösterilecek resimler Fikret Muallâ'nın eserleridir. Fikret'in sergilerini düzenleyen, tablolarını filmlere sokan hep bu koleksiyoncu zengin Madame'dır. Ama .günün birinde kafası kızınca. Fikret ne Madam'ı dinler, ne de kimseyi. Kahvenin orta yerinde basar küfrü dünyaya. Ertesi gün de pişman olur. «Ya Madame. der. darılır da kömürü göndermezse.» Yurt özlemi

Fikret 28 yıldır vatan özlemi içindedir. Öğle üzeri ikinci şişeyi de bitirince başlar Alemdar Yokuşunu, Üsküdar'ı, Beyoğlu'nu, Fikret Adil'i, Bedri Rahmi'yi anlatmaya. Korkunç da bir hafızası vardır, neler hatırlamaz. Eski kantoları söyler, sevinir, güler, çocuk gibi heyecanlanır. Hele eski dostları kırk yılda bir kendisini hatırlayıp da rakı, Türkçe gazete, roman, pul veya kart gönderecek oldular mı. dünyalar "Fikret'in olur. Kaç kişi kendisini Türkiye'ye dönmeye zorlamıştır, ama. Fikret hayatına yeni bir yön vermekten korkar artık. Zaten gücü de kalmamıştır.

Fikret Muallâ budur işte. Ülkemizin yetiştirdiği en büyük ressamlardan biridir Fikret. Günün birinde bu büyük sanatçı Alp dağlarının eteklerinde Reillanne köyünde kaybolup gidecektir. Sonra bizler övüneceğiz Fikret'in eserleriyle. (Ölümünden önce Hıfzı Topuz'un yaptığı bir Röportaj'dan)

### 1.1.15. FİKRET ÖLDÜ, YAŞASIN FİKRET

Demek ki Fikret Muallâ'yı son görüşümüzmüş. Geçen kışın başlarındaydı, "Uykuda ölebilmek ne tatlı şey", diyordu. Dediği oldu. 19 temmuz gecesi güney' Fransa'nın bir kasabasında, تنها bir dinlenme evinde dileğine kavuştu Fikret. 63 yaşındaydı. Sabahleyin O'nu son uykusunda bulmuşlar.

O yakınlarda bir akrabası, dostu, arayanı olmadığı için cesedini bekletmeden kasabanın mezarlığına gömüvermişler. Ülkemizin yetiştirdiği en büyük ressamlardan biri kayboldu gitti, böylece.

Fikret'te artık ne ölüm korkusu, ne açlık, ne polis, ne de kömürsüzlük.<sup>12</sup>

### 1.1.16. TÜRK VAN GOGH'U FİKRET MUALLÂ

...Denilebilir ki. O'nun sanatı da hususi hayatı gibi. çabalarla doluydu. Ve bu gayret O'nu, son yirmi beş yılda ışıklı bir noktaya çiviledi. Renklere renk katan, tatlılık katan fırçası — bazı Fransız eleştirmecilerine göre — 1942 ile 1947 yılları arasında, en olgun eserlerini verdi. Muallâ'nın eserleri, çoklukla Paris'teki 5—6 koleksiyoncunun elinde toplanmıştır. Bunların başında 1961 — 1967 arasında, kendisini, çiftliğinde küçük bir ev vererek himaye eden, Madame Angles. 300 den fazla tabloya mâliktir. Birkaç defa görmüş olduğum bu tablolar Fikret Muallâ'nın son yıllarına ait en güzel parçalarıdır. Fikret Muallâ'nın 200 den fazla, daha eski eserleri de koleksiyoncu Bruno Bassano'dadır. 1964 yılında bunları sergilediği zaman görüştüğüm Bassano. bunları satmak maksadıyla teşhir etmediğini. maksadının Muallâ'nın unutulmaması olduğunu ifade etmişti. Öyle zannediyorum ki. Sanatkârın en kıymetli eserleri, ünlü Fransız kadın dekoratörü Frence Bertin'dedir.

Madame Jourdan ile M. Jean'm koleksiyonları ile Cezayirli Gaze'nin elindekiler de hatırı sayılır adettedirler. Muallâ'nın Paris'te övülecek adı kadar, eserlerinin alıcıları vardır. Tabloları, dünyanın en meşhur ressamlarının tabloları ile birlikte sanat müzayedelerinde satılmaktadır.

<sup>12</sup> Dr. Hıfzı Topuz 14. Eylül. 1967 günlü Cumhuriyet'teki yazısından.

Paris'te bulunduğum yıllarda, fırsat buldukça (Hotel Drouot) da bunları izlemiştir. Fikret Muallâ'nın adının yer aldığı broşürlerle (Moniteur des Ventes) i. Serginin camekânlarında göreceksiniz. Muallâ'yı Muallâ yapan muhakkak ki orijinal fırçasıdır. Fakat ünlü ressam Picasso'nun Muallâ'dan bir tablo satın alması. O'nun şöhretini adetâ tescil ettirmiştir. Hele Picasso'nun Muallâ'ya, kendi tablosundan birini hediye etmesi, bizim sanatkâr dostumuzun şöhretini kat kat arttırmıştır... O. bütün özellikleriyle tam bir Paris ressamıdır. Fırçası, Paris kahvelerinden. Paris'in sokak kadınlarından, meyhanelerinden, kumarhanelerinden, batakhanelerinden, lüks gece kabarelerinden, türlü örnekler yaratmıştır. Paris'i bu cepheleriyle yaşatan Fransız ressamı bile pek azdır.

Fikret için güzel bir kritikte bulunan Bassano ile görüşmüştüm. Bassano O'nu. daima — fırçasının yarattığı renkler bakımından — Toulouse Lautrec'e benzetiyor, aynı değerde tutuyordu. Bu Muallâ'mız için büyük bir kıymettir. Fakat biz O'na ileride galiba Türk Van Gogh'u diyeceğiz. O'nun eserlerini toplayanlarla, fiatlarını yükseltenler meşhur eleştirmecilerle Paris'te bir kitap hazırlığına geçmişlerdir. Bu kitaba verilecek ad'ın fisiltıları gelmektedir : Türk Van Gogh'u Muallâ.

Baha TOROS.

### 1.1.17. SON GÖRÜŞME

1966 sonbaharı. Paris'te idim. Hıfzı, iki üç arabalık bir kabile halinde Reillanne'a Mualla'yı görmeğe gitmeyi tasarladıklarını haber verdi. Derhal bu teşebbüse ben de katıldım. Son günde herkes yolun uzunluğunu ileri sürerek vazgeçer oldu. Hıfzı ile ben çok arzulu idik. Üstün'ü de ikna ettik ve bir sabahın ilk saatlerinde Güney otorutuna düştük. Ne büyük sevinçli bir yolculuktu. Senelerdir göremediğim Fikret Mualla'yı görecektim. Akşam olurken Reillanne'a vardık. Paris'den 850 Km. mesafede, Fransa'nın güney doğu bölgesinde Basses-Alpes'lerde bir kasaba idi. Ufak bir tepenin üzerinde, bir kaç yüz hanelik bir köy. Tepede bir Roma kalıntısına bitişik, geçen asırdan kalma, teraslı, tek kat bir ev.

Köylü «ressam orada oturuyor... dışarı çıkmaz. » diye tarif etti. Teras güney batıya dönük, havası çok temiz, sanki oturanları azalmış bir güney köy evi. Fikret kapıyı geç açtı. Sonraki sahne unutulmaz bir sevinçle kucaklaşmalarla geçen bir kaç dakika.

Oda: dağınık, her şeylerin şurada burada durduğu bir oda, oturulacak koltukların üzerlerinde giyecek eşyaları. Ortada büyük bir masa. Eşyalar eski. Karşı duvarda raptiye ile tutturulmuş yağlı boya bir nature morte. Yanında bir kontrplak üzerinde başlanmış bir Gouache. Gelişimiz anlatıldıktan sonra, hastalığından, karaciğer ve hazım cihazının bozukluğundan bahsetti. Dışarı çıkamadığından, şarabından, devamlı bağırsak bozukluğundan. Yüzünde gerik bir tebessüm, gözleri her zamanki gibi parlak ve derin. Esasen geçirmiş olduğu felçten dolayı bir ayağını güç hareket ettiriyordu. Bu ilk buluşmanın akşamını beraber geçiremeyeceğiz besbelli. Mualla yorgun ve yatması lazım. O yeteri kadar şarabını gün boyunca yudumlamış. yatacak. Ertesi sabah onu alıp köye yakın yol üstünde gördüğümüz bir lokantaya götürmeye karar verdik. Koluna girip arabaya bindireceğiz ve yine getirip bırakacağız.

Oradan ayrıldıktan sonra içime çöken acıyı tarif edemem. Mualla'yı son defa görmekte olduğum kanısı. Biz köyün meydanındaki otele gittik ve lokantasında bir şeyler yiyip, şarabımızı içerek Muallâ'yı konuştuk. Her şey üzücü idi. ileri bir karaciğer yetersizliği, beslenme bozukluğu, tüm anlamında bir bakımsızlık içinde idi. Yazın kocası ile birlikte kendisini görmeye gelen Madam D'Angles'e köyün kahvesinde "orospu" demiş, kocasına da bir sunturlu küfür savurmuştu. Sarhoşluk. Ayrıca dokuz seneden beri bütün yaptığı resimlerin sahibi idi bu kan koca. Bu hadise üzerine Madam, bu kış ona ayrıca kömür parası göndermemişti. Büyük derdi bu idi. Kışın donup öleceğini söyleyip duruyordu.

Ertesi sabah erken gittik evine. Giyinmişti. Yine heyecanlar içinde kucaklaştık, konuşmaya başladık. Uzun uzun ona şarabı bırakmasını, onun yerine bizim rakıya benzer, distile içkiler içmesini tavsiye ve telkin ediyordum. Onların pahalı olduklarını, rakıyı nereden bulacağını, elhasıl şarabını değiştirmeyeceğini açıklayan uzun konuşmalar yapıyor, nükteler espriler birbirini takip ediyordu. Sevgili iki kardeş gibi idik. Tavsiyelerimi sevgi ve alâka ile dinliyor, fakat her şey. onda değiştirebileceği hiçbir şey olmadığını ispat ediyordu.

Hafızası mükemmeldi. Eskiye ve yeniye ait her şeyi bir sanatkar hafızası ile hatırlıyor, en ufak özellikleri, en değersiz konuşmaları, tek tek kelimeleri hatırlıyor, hatırlatıyordu.

Aklı kabiliyetinde hiçbir değişim olmadığına çok sevindim. Özellikle yapmış olduğu yüzlerce resmi bir bir hatırlıyordu. Renklerini, nasıl yapmış olduğunu. Bir ara ben Mualla ile odanın öbür ucunda konuşurken, bizim arkadaşlardan biri, bir akşam evvel başlanmış olan Gouache resmin bitmiş olduğu gözüne ilişmiş olacak " A... ..resim bitmiş, ne kadar zamanda yaptınız?" gibi bir soru savurdu. Mualla duydu, benimle konuşuyordu, o tarafa döndü ve hiç kaybetmediği o gergin tebessümü ile "elli senede" dedi ve benimle konuşmasına devam etti. O gün öğle yemeğini yoldaki o lokantada yedik. Yalnız viski içiyordu, ve midesinden rahat oldu. Orada başından gelip geçmiş olan olayları değişik şekillerde bir kere daha anlattı. Madamla olan hikâyeleri. Paris'i. Reillanne'ın iyiliğini, polis vakası, hasta hane ve çıkabilmek için Madamın kefil oluşunu. Kış için odun parası meselesi. Bizden başka müşteri yoktu. Gülüşe oynasa yedik, içtik. Saat üç oluyordu ki. yorgun olduğunu, yatacağını söyledi. Hemen koluna girdik, arabaya bindik ve Mualla'yı evine götürdük. Akşam yine onu görmeye gelmek üzere ayrıldık, içerde büyük bir yatak odası vardı. Oraya bizleri almak istemiyordu. Çok dağınaktı.

Akşam uğradığımızda şarabını yudumluyordu ve bardağının üzerine bir çay tabağı kapatıyordu. Nature morte'u alacak hiçbirimizde para yoktu. Ona içim takılmış kalmıştı. Gouache resmi de çok güzeldi, kırmızı bir zemin üzerine çizilmiş bir kaç figüre. Paris'e ait hatıralar. Ertesi sabah erken hareket edip akşam Paris'e varabilirdik. Ben bıkmadan şarabı bırakmasını söylüyor, sebeplerini her türlü anlatıyordum. Kabul etti ve "Bunun şerefine içelim", dedi ve bardağını, kapağı kaldırıp eline aldı. bir yudum içti, elinden bardağı alıp. bir yudum da ben içtim. Gülüştük. Yapacak bir şey yoktu.

Bir gün evvel, şarabı bırakmak ve bağırsaklarının düzelmesi için tavsiye ettiğim hasta haneye yatma hususunu kabul etmişti. Şimdi ise ondan vazgeçmiş ve hasta haneden çıkabilmesinin zorluğu, kimin kefil olacağı, bir takım işlerin korkusu ile bu fikirden vazgeçmişti. İki de birde: Hastaneye yatırmayın, sakın Madama söyleme, gibi şeyleri hatırlatıp duruyordu.



Buna ne kadar önem verdiğini, bir hasta haneye kapatılmanın kimsesizliğini, emniyetsizliğini görüp, çaresizlikler içinde üzülyordum. «Tabii canım, sen istemezsen, elbette yatırmayız, merak etme.» diye teminat veriyordum.

Bununla beraber, beş altı ay sonra, bu defa Madamın da haberi olamadan hastalandı, evvela bir hasta haneye, oradan da bir kimsesizler evine kaldırıldı ve hayatı son buldu. Bundan korkuyordu, ve öyle de oldu. Son gece, oldukça erkenden oteldeki odalarımıza çekildik. Sabah altıda kalkılacaktı. Ben gece hiç uyuyamadım. Sigara üzerine sigara içiyor, o nature morte'u nasıl alabileceğimi düşünüyör. Fikret'i bir daha göremeyeceğim inancı içimi yakıyordu. Sabah Hıfzı geldiği zaman ben çoktan kalkmışım. Resimden bahsettim, hepimizdeki paranın toplamı Mualla'nın istediği paranın yarısı idi.

O sabah Mualla'ya Allahısmarladık için gittiğimizde onu da çok heyecanlı buldum. Bir şeyler söylemek istiyordu. Odada dolaşıyor, şarap yudumluyordu. Sabah resim çalışmıştı. Zaten ancak yarım saat kadar, saat 6 sularında resim yapabiliyor. Ondan sonra şarap, yatak, uyku. halsizlik içinde gününü geçiriyordu. Eve bakan kadın saat ona doğru geliyor. Mualla'nın ısmarladıklarını getirip masanın üzerine sıralıyordu. Bir gün evvel iki litre şarabı. masanın üzerine koyduğunu görmüştüm. O sabah, dertli, olacak felâketlerin önsezisi içinde acı bir ayrılış sabahı oldu. Tanıdıklarına selâmlar söyledi. Biz de Madam D'Angles'i hemen göreceğimizi vaat ettik. Sarılmalar, öpüşmeler, bir yudum şarap ve yeniden ayrılık saniyeleri. Birdenbire Mualla'ya «Fikretçiğim. bu nature morte'u bana yarı parasına verir misin?» dedim. «Tabii, al» dedi. Hepimizin parasını topladım ve ona verdim. «Odun parası çıktı» dedi. Nasıl üzülürüm bu sahneye. Bizi kapıya kadar geçirdi. Arabaya bindik. Dikkatli kullanın diyordu. Yol kenarı uçurumdu. Tek katlı bir Roma duvarına dayalı evin kapısında Mualla'yı bıraktık ve köşeyi döndük. Köy bir tepenin üzerinde idi ve oradan uzaklaştık. Bu defa daha doğudan Paris'e doğru çıkan route Napoleonienne'i aldık. Dağlık bölgeden gidiyorduk. Sabahın erken saatleri. Soğuk ve ince buz tabakaları yolları, ağaçları ve kuru otları örtmüştü. Cennet manzaraları idi. Çok güzel tabiat içinden gidiyorduk. Sanki mukaddes bir vazife yapmış, onun huzuru vardı içimde, ve bir daha Mualla'yı göremeyeceğime inanışımın acısı.



Bir karaciğer yetersizliği işe son verir diyordum. Daha evvel bir beyin kanaması her şeyi kısalttı. Mualla dertlerini anlatırken söylemişti: « Feci bir şekilde, ızdıraplar içinde uykuya dalıyorum, sızıyorum.... sonra bir de bakıyorum, uyanmışım, sabah olmuş... ölmemişim... öyle üzülüyorum ki...» demişti. Fikret Mualla nesli kaybolmakta olan bir resim dünyasının son fertlerinden biri idi. 1900 den sonraki bütün resim akımları onun gözleri önünden geçit resmi yapmış, fakat o ilk çizgileri içinden, olup bitenlerden tamamen haberdar, yolunu değiştirmeden devam etmiştir.

Son yıllarda Fransa'da, tanınmış, şahsiyeti belli, değeri münakaşa edilmez bir ressam niteliği kazanmıştı. İntibaksız şahsiyeti, bütün ömrünü yalnız geçirmesinde büyük rol oynadı. Bulduğu nokta, eşyayı ve şahısları gördüğü yer. resimlerinde açık seçik görüldüğü gibi. fevkalâde özellik taşıyan bir yerdi. Ancak o noktadan o tarz hissedilebilirdi. Konuları etrafını dolduran eşya ve kimselerdi. Tamamen figüratif idi. Hiç bir zaman abstrait'ye yanaşmadı. Onu hissetmiyordu. Çizgileri gerçeği değil, onun hissedişini aksettiriyordu. Bu bakımdan Non—Figüratife başka bir taraftan ulaşıyordu.

Son hastalık yıllarına kadar hiç tembel değildi. Devamlı resim yapıyordu. Teneffüs etmek, yaşamak gibi yapıyordu resmi. Bazen içiyor, sarhoş oluyor, parasız kalıyor ve bir tomar gouache'ı bir kaç franga satıp, onunla bir güzel yiyip-içiyordu. Para. değerini bilmediği, sevmediği bir nesne idi. Fakat hep parasızlıktan ve kimsesiz, parasız kalıp sürünmekten korkuyordu. Hiç bir şeye ve kimseye emniyeti yoktu. Zaten insanları kendine göre bir anlayışı vardı. Aslında onları anlamak için vereceği vakti yoktu., çünkü kendisi de tek idi. Sevdiği, tanıdığı kimseler ise. onun için bir takım sözler, sahneler ve çizgiler gibi manâ değerleri idi. Kendisinin iç huzurunu ve bütünlüğünü bozmayacak, ona ilişmeyecek kimselerle konuşabilirdi. Sahte adamı hemen fark eder ve olmadık sahneler yaratabilirdi.

Polisler can düşmanı idiler. Kendisini hep takip ediyorlardı. Türk polisi Fransız polisine yazmıştı. Fransız polisi peşine düşmüş, ayrıca da enterpolü haberdar etmişti. Elhasıl. Alman polisinden tutun da Rus polisine kadar hepsi peşinde idiler. Halbuki hiç bir suç yoktu, polise küfretmesinden başka. Bu konu onun peronoid bir yanı oluşunu açıklar. Bununla beraber akli melekelerinde ve sanatında en ufak bir hezeyan hali hiç görülmemiştir.

Tek konudaki peronoid bir hezeyanı, özellikle Mualla olayında, en ufak bir kusur gibi görmem. Belki de büyük sanatkârlarda rastlanan intibaksızlığın bir şekli idi. Mualla hep yalnızdı. Dünya bir tarafta o da buna karşı idi. Fakat her şeyi sezişi,- bunu büyük sanat çizgileri içinde resimlerinde açıklayışı insanlara ve eşyaya karşı olan büyük yakınlık ve sevgisini gösterir. Bu da en büyük sanatkârlarda rastlanan bir haslettir. Mualla ebedi olacak çizgileri çizdi. Reillanne'daki son dokuz sene oturduğu Roma duvarlarına yaslanmış tepedeki köydeki evi Müze olacak. Sevgimizde yaşayacak. Onun resimlerini görüp sevecek yeni nesillere de ebediyete ait ışıklar vermeye devam edecek.

Dr. Safder Tarım



## 2. TÜRK RESİM SANATI GELİŞİM ÇİZGİSİ

### 2.1. RESİM SANATI

Resim sanatı, insanoğlunun tarihi kadar eskidir.Nerede bir insan topluluğu varsa, orada maddi hayatın yanında ruhlarının ihtiyacı sanat da var olmuştur.Sanat ve yaratıcı fikirler, sezgiler, şuuraltının faaliyetleridir.

Ruhi bir değer olan sanat, varlığın özü, insan zekasının eseridir.Sanatın, insanın manada yaşama isteği ve içgüdünün bu yönlü itiş neticesinde doğduğu bir hakikattir.Resim ve heykele Yontmataş Devrinde, Paleolitik devrin sonuna doğru rastlanır.Büyük ve iri taşlar, itinalı bir form düzeniyle yapılmış, mabet ve anıtlar, yontma taştan balta ve silahlar, üzeri işlemeli kemikten yapılmış aletler, süs eşyaları , mamut dişinden yapılmış heykelcikler, mağara duvarına yapılmış renkli renksiz kaya resimleri,kayalar üzerine oyulmuş kazı resimleri, anıt taşlara işlenmiş alçak kabartmalar, o insanlığın mana alanını ve sosyal hayatlarını tanıtır. Bunlar resim ve heykel sanatının ilk örnekleridir.Tarihi kaynaklar, her sanattan önce resim sanatının doğduğunu belirtir.Bu mağara resimlerinin adsız sanatçıları, gördüklerini, safiyet ve samimiyetle çiziyorlardı.Bu resimlerdeki, ritmik çizgi, doğru form ve lekenin hafif modlesi, bize o günlerin sanatı hakkında hayretlerimize mucip olan espriyi tattırmaktadır. Resim sanatı her kesimde çeşitli değişimlere uğramıştır.Bu değişimler dönemlere göre ilerleme göstermiştir.

Türk sanatı da bu dönemleri yaşamıştır.M.S. dokuzuncu yüzyıldan itibaren Türk hükümdarlarınınOrta ve Yakın Doğu bölgelerinde, Irak, Mısır, İran, Afganistan, Hindistan gibi ülkelerde egemen duruma geçmeleri Türk Resim Sanatına ait özelliklerin bu çerçevelerde etkin olmasına yol açmıştır.Bütün bu ülkelerin resim sanatında önemli bir Türk niteliğinin bulunduğundan da söz edilebilir.Ama İslam öncesi Orta Asya Türk resim kaynakları Çin, Hint ve İran etkileriyle karışmış olduğu için Resim sanatında etkin olabilen karakteristik Türk özelliklerinin belirgin bir biçimde açıklanması ve saf Türk öğesinin ortaya çıkarılması gerekir.

## 2.1.1. İSLAMİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI

Eski Türkler'de resim sanatının doğuşu, bozkır kültürünün başlangıcına kadar geri gider. Proto-Türk devri ve Hun devrinde, Türkler için kendine özgülük yanı da olan resimden, daha doğrusu tasvir sanatından söz edebiliriz. En erken devirlerden itibaren görülen kaya resimleri (petroglif), kaya ve mağara yüzeyleri üzerine yapılmışlardır. Bunlardan bazıları boya ile yapılmış, bazıları da kazıma ve çizme yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Kaya resimleri, Orta ve İç Asya'da MÖ 1000 ile M.S.14. ve 15.yy'a kadar çok çeşitli konuları kapsar. Özellikle, erken tarihli örneklerde, av kültürü ve sembolizmini yansıtan resimler egemendir. Bu resimlerin bazılarında sembolik anlamları ihtiva eden "hayvan mücadele sahneleri"nin proto-tiplerini ve sonraki bazı örneklerini meydana getiren birbirleriyle mücadele eden hayvan figürlerine rastlıyoruz. Zıt kavramların mücadelesini (iyi, kötü, aydınlık, karanlık vb.) sembolize eden bu mücadele sahneleri, insan-hayvan mücadele sahneleriyle beraber, tarih öncesi devirlerdeki "hayvan-ata" inancı ve "hayvan biçimine girme" teması ile ilgilidir. Kaya resimlerinde ayrıca, süvari tasvirleri, savaşan insan figürleri, arabalı çadır tasvirleri, bazen kuyruğu düğümlü, "moncuk" denilen püskül süslemeli at tasvirleri, kurt, dağ keçisi, geyik vb. çeşitli sembolik ve mitolojik anlamlara sahip hayvanlarla ilgili kompozisyonlar, dinî inançlar ve günlük hayata ait sahneler vb. çeşitli unsurlar yer almaktadır.

Kaya resimlerinin en erken örnekleri, Orta Asya'da Mezolitik veya erken Neolitik devirlere ait olarak bulunmuştur. Bu kaya resimleri arasında, özellikle Güney Özbekistan'daki, Za- raut Kamar mağarasında ve Doğu Pamirler'deki Sakta (Shakhta) mağarasında yer alan resimler önemlidir. Göktürk kaya resimleri ise, pek fazla bir değişikliğe uğramaksızın sürmekteydi. Orhon ve Tula bölgesindeki pek çok örnek bunu doğrular. Ancak, Göktürk devri kaya resimleri Trans Baykal, Güney Sibirya ve Yakutistan'a kadar olan çok çeşitli bölgelere yayılmıştır. Bu resimlerde daha çok, av ve süvari resimleri mevcuttur. Eski Türk resminin asıl temsilcileri, sanata çok ilgili olan, Uygur Türkleridir. Klasik Uygur resim üslûbu IX. yy.'da başlar ve XIII. yy.'a kadar varlığını devam ettirir. Daha sonra gelen ve XV. yy.'a kadar devam eden dönemde, yabancı tesirler artar ve klasik üslûp kaybolur.

Uygur resim sanatının genel ifadesi, İç Asya Türk sanatının etkisiyle ortaya çıkmıştır. Her ne kadar Büyük İskender ile birlikte gelen Helenistik üslûbun, ışık-gölge ile hacimleri meydana çıkarma tekniği bir müddet söz konusu olmuşsa da, bu kesinti devresinden sonra yine Orta Asya'nın İç Asya'dan devraldığı üslûp devam etmiştir. Bu üslûp, özellikle kaya resimlerine dayanan çizgi tarzının hakim olduğu ifadeyi tercih ediyordu. Bazen yıldızın da kullanıldığı resimlerde, klasik Uygur devrinde kırmızı renk, gök rengi ve yeşil kullanılıyordu. Renkler çoğu kez parlak ve canlıydı. Uygur resim sanatında kompozisyonlar, kaya tapınaklarının duvar yüzeylerine olduğu gibi, ipek kumaşlar üzerine, ahşap materyal ve kâğıt üzerine de yaygın olarak yapılıyordu. Duvar resimlerinde doğal boyalar kullanılıyordu. Resimler bazen doğrudan doğruya, düzleştirilmiş duvar üzerine, bazen de yaş siva üzerine uygulanıyordu. Boyalar bazen, tempera (Bir tür Guaş boya benzeri) tekniği kullanılarak elde ediliyordu.

Anlaşılabileceği üzere, resimlerde çok çeşitli konular yer almaktadır. Bunların başında dinî sahneler gelir. Dinî sahnelerin büyük bir çoğunluğu da Budha'yı, Budha'nın öğretilerini, yaşantısını ve diğer Budist ilâhları tasvir eder. Bu arada, Türklerce kabul edilen Maniheizm ve diğer dinlere ait konuları içeren resimlere de rastlanır. Aynı zamanda, sembolik çiçek tasvirleri ve hayvan tasvirleri de önemli bir yer tutar. Bu konuların dışında, günlük yaşantı ile ilgili sahneler, çeşitli destan ve efsaneler, din adamları, süvariler, prens ve prensesler de resimlerde yer alır. Bu resimlerin bir bölümünde portre anlayışının yer alması, Türk Sanat Tarihi bakımından oldukça önemlidir.

İnsan yüzüne kişisel bir özellik vermek, yani portre sanatı ilk defa 750 yılından sonra Türk duvar resimlerinde başlamıştır. O zamana kadar insan vücudunun diğer kısımları gibi, yüz de şemalara göre çiziliyor ve resmin altına kişinin adı yazılarak ayırdediliyordu. Fresklerde, resimlerini yaptırmak isteyen kimseler tasvir ediliyor, böylece çeşitli insan grupları, Hind ve Çin rahipleri, Toharlar, İranlılar görülüyordu. Uygurlar, kendilerinden farklı insanlar üzerinde dikkatlerini toplayarak, bunları tiplere ayırdılar ve kendilerini de daha belirli olarak görmeye başladılar. Bu durum onlara, portre sanatı yaratmak ve geliştirmek imkânını kazandırdı.

Portre benzerliği, aynı kıyafet ve duruştaki yan yana sıralanmış rahip resimlerinde açıkça bellidir. Bunların yüzleri çeşitli insanları gösteriyor. Diğer resimlerde de kendini belli eden bu portre sanatı, kişisel düşünce ve şuur bakımından, çok önemli bir ilerlemeyi gösteriyor. Portre sanatının doğmasında, eski geleneklerin de rolü olmuştur.Uygurlar zamanından kalan minyatürler, Maniheist kitaplarındaki sayfalardır. Bunlar kısmen dinî, kısmen dünyevî sahneleri canlandırırılar. Bunlardan başka büyük resimler, sayfalar ve sancaklar kalmıştır ki, bunlar Mani mabetlerinde saklanır ve ayinlerde kullanılırdı. Bu Uygur minyatürleri, daha sonra İşlm minyatürlerinin kaynağı olmuştur.

Uygurlar, VII. yy.'da Budizm'i ve Bg Kağan 762'de Mani dinini kabul etmişti. Uygurlar'ın sanatı daha çok Budizm olmakla beraber, bu iki dinin çerçevesinde gelişmiştir. Maniha minyatürler Turfan ve Kansu'da, Orta İnan (Pehlev) veya Türk dilinde ya da iki dil karışık olarak yazılan dinî kitaplardadır. Bunların slp özellikleri, uzun zaman devam etmiştir. VIII.-IX. yy. lacivert zeminli minyatürlerde çizgi ve ışık gölge, aynı zamanda kullanılmıştır. Bu Maniha yazmalar, Hoa'da hüküm süren Uygur kağanlarına ithaf ediliyordu. Bg Kağan'ın himayesiyle Mani dini yaşayabilmiş, Hoo, Kansu ve Çin'de mabetler yaptırılmış, bu sayede Uygurlar'dan Maniha minyatür ve resimler kalmıştır.

Uygur sanat merkezleri, 768'de manastırların yapıldığı, kağanın sarayı bulunan kışlık merkez ve kutsal şehir Hoo, bunun kuzey yakınında Bezeklik, doğu yakınında Tuyak, Bezeklik'in doğusunda Sengim, Hoa'nın kuzeyinde Turfan, Murtuk, Sassık Bulak, Yar Hoto, Soruk, Ming y, Kum Tura ve diğer şehirlerdir.



## 2.1.2. OSMANLIDAN CUMHURİYET DÖNEMİNE RESİM SANATI

15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet, İtalyan sanatçı Gentile Bellini'yi bugün Londra National Gallery'de sergilenen kendi portresini yaptırtmak üzere çağırmasına rağmen Batı tarzı resim, Osmanlı İmparatorluğu'nda benimsenmemiş bunun yerini genelde minyatür sanatı almıştır. Geçen süre zarfında Osmanlı İmparatorluğu'na gelerek çalışmalarda bulunan Batılı bazı sanatçıların olduğu bilinse de bu sanatçıların saray ve çevresinden büyük destek gördükleri dönem, Osmanlı'nın Avrupa ile ilişkilerini arttırdığı Batılılaşma dönemi olmuştur. Ayrıca Osmanlı minyatür sanatının geleneksel çizgisinden ayrılmaya başlaması da yine aynı döneme rastlamaktadır.

18. yüzyıl, Osmanlı sanatı açısından bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Bu yüzyılda ülkemizde yabancı sanatçıların resim ve mimari alanında etkinlikleri sürerken III. Selim(1789-1807) dönemi ıslahatları arasında Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulması kararlaştırılmıştır. Bunlardan 1794 yılında eğitime başlayan *Mühendishane-i Berî Hümayun* adını taşıyan askeri okulda askeri amaçlı ilk resim dersleri verilmeye başlanmış, fakat bu dersler içinde perspektif, ışık-gölge gibi kurallar da yer almıştır. III. Selim'in başlattığı ıslahata II. Mahmud(1808-1839) devam etmiş ve yine çağdaş anlamda eğitim veren Harbiye, Tıbbiye, Bahriye gibi askeri okullar açılmıştır. II. Mahmud, aynı zamanda kendi resmini çoğaltarak devlet dairelerine astırarak yeni bir geleneğin başlatıcısı da olmuştur. Askeri okullarda eğitim gören ve resim yapmaya ilgi duymuş olan sanatçılarımız çağdaş Türk resim sanatının bir bakıma öncülüğünü yapmışlardır. Genel olarak **Asker Ressamlar Kuşağı** olarak adlandırılan bu dönem ressamları arasında en etkin olanları Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, Ferik Tevfik Paşa, Osman Nuri Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dır. Resimlerinde genel olarak peyzaj, natüremort gibi konulara ağırlık veren asker ressamlardan Şeker Ahmet Paşa'nın kendini paleti ve fırçasıyla resmetmiş olduğu *Kendi Portresi* ise bu dönem için figür alanında yapılmış en önemli çalışmadır. Bu arada İstanbul'da gerçek anlamda ilk resim sergisi Şeker Ahmet Paşa'nın çabalarıyla 27 Nisan 1873 tarihinde açılmıştır.



Etkinlikleri 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürmüştür alan asker ressamların çağdaş Türk resim sanatına bir diğer katkıları da Tanzimat(1839) ve Islahat(1856) fermanlarıyla ortaya çıkan bilim ve sanat alanındaki gelişmeler doğrultusunda müfredata alınan resim derslerini de vermiş olmalarıdır.

Asker ressamların etkinliklerini sürdürdüğü yıllarda bir grup ressamın yapmış olduğu ve aynı fırçadan çıkmış izlenimi veren manzara resimleriyle karşılaşmaktayız. Türk resim sanatı içinde **Primitifler** olarak da adlandırılan, bir kısmı askeri okul kökenli veya Darüşşafaka gibi sivil okullarda eğitim görmüş Necib, Kasımpaşalı Hilmi, Şefik, Salih Molla Aşkî, Şevki, Lofçalı Ahmed, Ahmet Ragıp, Giritli Hüseyin, Fahri Kaptan, Selâhattin, Cemal, Ahmet Şekür, İbrahim adlı sanatçıların imzalarına rastladığımız bu resimlerde, Yıldız Sarayı, Yıldız Camii, Kağıthane, İhlamur Kasrı ve benzeri yapıların çeşitli görünüşleri sıkça işlenen konulardır.

Bu arada 19. yüzyılın ilk yarısında icat edilen fotoğraf makinesi, icadından kısa bir süre sonra ülkemize girmiş ve özellikle İstanbul'da çok sayıda fotoğraf atölyesi açılmıştır. Ortak manzara geleneğine dahil tabloların, halen İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'nda bulunan Yıldız Fotoğraf Albümleri'nde fotoğrafları saptanmış ve bunların mevcut fotoğraflarından yararlanılarak yapıldıkları belgelenmiştir.

Cumhuriyet'in ilanından önce güzel sanatlar alanında yaşanan en önemli gelişme 3 Mart 1883 tarihinde **Sanayi-i Nefise Mektebi**'nin eğitime başlamasıdır. Askeri okullar dışında akademik anlamda ilk resim derslerinin verildiği bu okul, ressam, arkeolog ve aynı zamanda ilk Türk müzecisi olan **Osman Hamdi Bey**(1842-1910) tarafından kurulmuştur. Osman Hamdi Bey, 1860 yılında Paris'e hukuk eğitimi için gitmiş olmasına rağmen burada hukuk eğitimini bırakarak dönemin ünlü ressamlarının atölyelerinde çalışmıştır. 1869 yılında yurda dönüşünden sonra çeşitli alanlarda önemli görevler üstlendiği de görülen Osman Hamdi Bey'in günümüze ulaşan çok sayıda tablosu bulunmaktadır. Eserlerinde özellikle büyük boy figür kullanımı açısından başarılı olduğu gözlemlenen sanatçının üslubunun Oryantalizm'e yakın olduğunu söyleyebiliriz.

1908 yılında II. Meşrutiyet' in ilan edilmesinin ardından tüm kurumlarda oluşan özgürlük ortamı sanatta da kendini hissettirmiştir. 1909 yılında büyük bölümü Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçılarca kurulan **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti** bu ortamdan etkilenerek oluşturulmuş bir birliktir. Yarı resmi niteliğe sahip birlik üyeleri, ülkemizde resim sanatının gelişiminde önemli rolü bulunan Galatasaray Sergileri'nin 1916-1952 yılları arasında düzenli olarak açılmasını sağlamışlardır. Bunun yanında bu birlikçe yayınlanmaya başlayan fakat yalnızca on sekiz sayısı basılabilmiş olan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi" ülkemizdeki ilk düzenli sanat dergisi olması açısından önem taşımaktadır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926 yılında "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" daha sonra ise "Güzel Sanatlar Birliği" adı altında faaliyetlerini sürdürmüştür. Aynı yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören bir kısım sanatçı, bu okulun sınavını kazanarak veya kendi imkanlarıyla Paris'e resim öğrenimi için gitmiştir. 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte yurda dönen ve Türk resim sanatına çağdaş akımları getiren bu sanatçılar **14 Kuşağı** veya **Çallı Kuşağı** olarak adlandırılmaktadır.

Grubun ilk akla gelen isimleri arasında İbrahim Çallı, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Mehmed Ruhi Arel, Ali Sami Yetik, Ali Sami Boyar bulunmaktadır. Genel olarak figürlü kompozisyon ve portre alanında izlenimci tarzda eserler meydana getirdikleri gözlenen bu sanatçılar arasında büyük ölçüde portre ressamlığına yönelmiş olan sanatçımız ise Feyhaman Duran(1886-1970) olmuştur. Feyhaman Duran'ın İstanbul Üniversitesi'ne bağışlamış olduğu Beyazıt'taki evinin 2001 yılında İstanbul Üniversitesi tarafından restorasyonu tamamlanmış ve içindeki eşyalar aslına uygun biçimde düzenlenerek "Feyhaman Duran Kültür ve Sanat Evi" olarak hizmete açılmıştır. 1914 kuşağı sanatçıları, çağdaş Türk resim tarihi içinde **Şişli Atölyesi** olarak bilinen ve Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın isteği ile Viyana ve Berlin Sergileri için konusu savaş ve kahramanlık olan resimler yaptırmak amacıyla Şişli'de açılan atölyede de çalışmışlardır. Cumhuriyet döneminde de etkinlikleri sürmüş olan bu sanatçılar, toplumsal konulu eserler yanında Atatürk ve devrimlere bağlılığı konu alan resimler yapmışlar, aralarında eğitimci yönleri bulunanlar ise Cumhuriyet dönemi resim sanatçılarının yetişmesinde önemli rol üstlenmişlerdir.

1914 yılında güzel sanatlar alanında yaşanan bir başka önemli gelişme ise kız öğrencilere güzel sanatlar alanında eğitim olanağı sağlamak üzere Beyazıt'taki Zeynep Hanım Konağı'nın bir bölümünde(Bugün İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakülteleri'nin bulunduğu yer) **İnas/Kız Sanayi-i Nefise Mektebi** açılmasıdır. Bu okulun müdüreliliğini de yapan ilk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşfik Hanım'ın ilk kez çıplak kadın modelini atölyeye getirmiş olması dönemi açısından önemli bir gelişmedir. Mihri Müşfik Hanım'dan sonra müdür olan Ömer Adil'in yapmış olduğu *Kızların Resim Atölyesi* adlı tablosu bu okul hakkında önemli bir belge niteliğindedir. İnas/Kız Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyetin ilanından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilmiştir.

1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesinin ardından başta Atatürk olmak üzere diğer devlet adamlarının en çok üzerinde durdukları konulardan biri Türkiye Cumhuriyeti'ni bilim, teknik ve sanat alanlarında çağdaş devletlerin seviyesine ulaştırmak olmuş ve bu hedef doğrultusunda büyük çaba sarf edilmiştir. Özellikle Cumhuriyet' in ilk yıllarında bu alanlarda yetişmiş kişilerin bulunmaması dikkate alınarak yurt dışına yetenekli gençler gönderilerek yetiştirmeleri sağlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanından kısa bir süre sonra 1924 yılında yurt dışına gönderilenler arasında beş ressam bulunması güzel sanatlara verilen önemin bir göstergesidir. Bu uygulama diğer yıllarda da devam etmiş, yalnız resim sanatçılarına değil güzel sanatların başka kollarında yetenekli gençlere de yurt dışında eğitim olanağı sağlanmıştır.

Cumhuriyet döneminde sanatın halk arasında yaygınlaşmasında ve sanatçının devlet tarafından desteklenmesinde devlet tarafından açılan sergilerin katkısı büyük olmuştur. Özellikle 1939 yılından itibaren düzenli hale getirilen **Ankara Devlet Resim ve Heykel Sergileri**'ne katılan sanatçıların kurulan jürilerce yapıtları ödüllendirilmiş ve eserleri devlet tarafından satın alınmıştır. Cumhuriyet'in 10. yılı etkinlikleri kapsamında Ankara Halkevi'nde pek çok sanatçımızın Kurtuluş Savaşı'nı ve Cumhuriyet Devrimleri'ni konu alan resimleriyle katıldıkları **İnkılap Sergisi** ise 1937 yılına kadar aynı adla açılmaya devam etmiştir. Bu ve benzeri diğer sergilerin yanı sıra ülkemizin ilk güzel sanatlar müzesi olan **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi** de yine Atatürk'ün emriyle 1937 yılında Dolmabahçe Sarayı Velihaht Dairesi'nde açılmıştır.

1937-1944 yılları arasında Cumhuriyetin Halkçılık ilkesi doğrultusunda sanatın geniş kitlelere yaygınlaştırılması amaçlanmış ve Türkiye'nin 63 iline 58 ressam gönderilerek, ülke gerçeklerini, genel ve kültürel özellikleri yansıtan 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir. Dönemin Güzel Sanatlar Akademisi müdürü olan Namık İsmail'in Cumhuriyetin 10. yılı münasebetiyle 1933 yılında ilgili bakanlığa hazırlanmış olduğu, sanat yaşamındaki eksiklerin ve sanatın yaygınlaştırılması için yapılması gerekenleri içeren raporu dönemi açısından büyük önem taşımaktadır. Cumhuriyet döneminde yurt dışına sanat eğitimi için öğrenciler gönderilmesinin yanı sıra ülkemizde güzel sanatlar eğitiminin yaygın hale gelmesine de çalışılmıştır. Cumhuriyet'in ilanından önce açılmış olan ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin adı 1928 yılında **Güzel Sanatlar Akademisi**, 1964 yılında **Devlet Güzel Sanatlar Akademisi** olarak değiştirilmiş, 1969 yılında ise "Devlet Güzel Sanatlar Akademileri" kanunu ile bilimsel özerkliğe kavuşturulmuştur. 1930 yılında Atatürk'ün teşvikiyle Ankara'da açılan **Gazi Eğitim Enstitüsü** resim-iş bölümü, resim eğitimi yaygınlaştıran ve özellikle orta dereceli okullara resim öğretmeni yetiştiren önemli bir kurum olmuştur. Daha geç bir tarihte İstanbul'da 1957 yılında eğitime başlayan **Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu** güzel sanatlar eğitimi alanındaki boşluğu dolduran bir diğer okuldur. Cumhuriyet dönemi resim çalışmalarına bakacak olursak Cumhuriyet'in ilanından önce kurulmaya başlayan resim birliklerinin Cumhuriyet döneminde de kurulmaya devam ettiğini görürüz. Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu 1929 yılında kurulan **Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği**'dir. Kurucularının bir kısmı devlet tarafından yurt dışına gönderilmiş Refik Ekipman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cûda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ziya Kocamemi, Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşır Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin olan bu birliğin üyeleri İzlenimci tarzdan uzak durmuşlar, bunun yerine geometrik desen kuruluşlu(kübist) eserler yapmışlardır.

1933 yılında Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin üyelerinin etkinlikleri sürerken bu gruptan ayrılan Nurullah Berk, Abidin Dino ile birlikte Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu-Türk resim tarihi içinde kurulan dördüncü birlik olmalarından dolayı- **D Grubu** adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği oluşturmuşlardır.

Modern sanatı tanıtmayı da görev edinen D grubu üyeleri, bu nedenle açmış oldukları sergilerde, modern sanatı tanıtan konuşmalara ve tartışmalara da yer vermişlerdir. Çağdaş Türk resminin modernleşme sürecini hızlandıran sanatçılar, temelinde kübizm olan teknik yönü kuvvetli eserler üzerinde yoğunlaşmışlardır.

1935 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi müdürü olan Burhan Toprak tarafından 1936 yılında resim atölyesi şefliğine getirilen Fransız sanatçı L.Levy'nin atölyesinde yetişmiş olan Nuri İyem, D grubundan ayrılan Abidin Dino, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Faruk Morel, Avni Arbaş, Selim Turan tarafından 1941 yılında kurulmuş olan **Yeniler Grubu** üyeleri, D grubunun biçimciliğine karşıt olarak toplumsal konulardan oluşan yapıtlarla karşımıza çıkmaktadırlar. Fakat bu grubun bazı üyeleri baştaki çizgilerinden zamanla ayrılmışlardır.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişen Orhan Peker, Nedim Günsür, Turan Erol, Nevin Çokay, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız'ın aralarında bulunduğu sanatçılarca 1946 yılında kurulan **Onlar Grubu** üyeleri ise Batı resmindeki soyut akımlarla geleneksel motiflerimizi sentezleme çabası içine girmişlerdir. II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, bu değişim resim sanatına da yansımıştır. Özellikle dış kaynaklı sanat yayınlarının ülkemizde çoğalması Batı sanat çevreleriyle ilişkileri daha bilinçli hale getirmiş, buralardaki son çalışmalarından kısa sürede haberdar olunmuştur. 1930'lu yıllarda Müstakiller'le başlayan modern resim çalışmaları 1950'li yıllardan sonra gerek bahsettiğimiz bu nedenlerden gerekse bu yıllarda yurt dışında eğitim görmüş ressamlarımızın etkisiyle hız kazanmıştır. 1953 yılında Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın açmış oldukları sergi Türkiye'de açılmış ilk soyut resim sergisidir. Yine 1954 yılında İstanbul Şehzadebaşı'nda Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde (Bu bina günümüzde İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Güzel Sanatlar Bölümü Başkanlığı olarak hizmet vermektedir.) açılan sergiye katılan sanatçılar "Halkımıza Çağrı" başlığı altında soyut sanatı benimsetmek amacıyla bir bildiri yayınlamışlardır. 1950'li yıllardan sonra Türk resminde etkin olan soyut resme bazı sanatçılarımız moda gözüyle bakmışlar ve geleneksel tarzlarına devam etmişlerdir.

Bunu takip eden yıllarda Türk resim sanatı içinde toplumsal gerçekleri yansıtan natüralist eserlerle birlikte soyut tarzda resim yapan pek çok ressam yer almıştır. Yine 1970'li yıllardan sonra resim sanatçılarının bu iki alanda yoğunlaştıkları görülmektedir. Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Orhan Peker, Yüksel Aslan gibi figüratif alana yönelmiş sanatçıların yanında Adnan Çoker, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejat Devrim soyut alanda başarılı eserler meydana getirmişlerdir. Soyut sanat kavramı dışında 1960'lı yıllardan sonra basit ve fantastik öğelerin çarpıcı renklerle ifade edildiği **Naif** resimler de çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yer tutmaktadır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, yurt dışına gerek kendi gerekse devlet imkanlarıyla giden sanatçılarımızdan bir kısmı sanat yaşamlarına yurt dışında devam etmişlerdir. Buna rağmen Fikret Mualla, Abidin Dino, Avni Arbaş, Hakkı Anlı, Selim Turan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş varlıkları ülkemizde de hissedilen sanatçılar olmuşlardır. Tüm bu gelişmelerin yanı sıra 1970'li yıllarda çeşitli objelerle birlikte mekanın da kullanıldığı sanat eserleri oluşturulmaya başlanmıştır. 1977 yılından Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen "Soyut Eğilimler Sergisi" bu tür çalışmaların değerlendirildiği bir sergi olmuştur. Bu ve benzeri sergiler 1990'lı yıllardan itibaren İstanbul'da iki yılda bir düzenlenen **Bienal**'lerin ilk adımını oluşturmaktadır.

Çağdaş Türk resim sanatının gelişmesinde en önemli eğitim kurumumuz olan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı Güzel Sanatlar Fakültesi olarak eğitimini sürdürmektedir. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ise aynı tarihte Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüştürülmüştür.



## 2.2. TÜRK RESİM SANATI TARİHİ

Geleneksel çizgide ilerleyen Türk sanatı; 18.yüzyıldan itibaren belirginleşmeye başlayan batılılaşma hareketlerinin sonucunda bir sonraki yüzyılda batı sanatının seyrine girmiştir. Böylece günümüze değin uzanan ve çağdaş Türk sanatı olarak isimlendirilen süreç ortaya çıkmıştır. Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey gibi isimlerden günümüzün genç sanatçılarına, klasik/izlenimci tarzdan resim ve heykelin ötesine geçen kavramsal çalışmalara kadar uzanan bu süreci, daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele alacağız. Batılı anlamda Türk resim sanatının gelişimini ve evrelerini tüm detaylarıyla gözler önüne sermeye çalışacağız.

Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun batı kültürüne, bilgisine, teknolojisine, kurumlarına ve yaşam tarzına henüz kapılarını açmadığı dönemlerde resim sanatının geleneksel anlamda nasıl ele alındığını, üretim alanları ve biçimlerini özlü bir şekilde anmaksızın konuya girmek son derece sağlıklı olacaktır. Bu, çağdaş Türk resim sanatının kökenlerini geleneksel resim anlayışına dayandırma gerekliliğinden dolayı değildir. Hatta denilebilir ki, günümüz Türk resminin temelleri geleneksel resim anlayışına pek az şey borçludur ve büyük ölçüde ayrı temeller üzerinde kurulmuştur. Ancak yeni değerler eski değerlere ne kadar az şey borçlu olurlarsa olsunlar, sonuçta onların yerini almışlardır ve yerini aldıkları şeyi anlamadan yeni değerleri anlamlandırmaya çalışmak boş ya da en azından havada kalan bir uğraş olur. Türkler Anadolu'ya hakim olduklarında oldukça zengin bir mirasla karşılaştılar. Batı kültür ve sanatının en erken dönemlerden kalma ürünlerini tanıma fırsatını buldular. Ayrıca tarih boyunca batıyla savaş, ticaret v.s. gibi nedenlerle olan ilişkiler sonucunda ya da zaman zaman saraya davet edilen yabancı sanatçılar aracılığıyla batı sanatını bir ölçüde tanıyabildiler.

Ancak Prof.Dr. Mustafa Cezar'ın çok yerinde bir tespitinde olduğu gibi; batıya karşı üstün oldukları sürece onlardan kültürel, teknolojik ya da sanatsal anlamda yararlanma ihtiyacı duymadılar. Böylece 19.yüzyıla değin geleneksel sanat anlayışlarını sürdürdüler. Geleneksel sanat anlayışının, resimdeki yansıması minyatür ve bazı duvar resimlerinde kendisini göstermiştir.



### 2.2.1. Türk Minyatürü

Minyatür; çoğunlukla elyazması kitaplarda, metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak ve konuyu zenginleştirmek amacıyla yapılan küçük boyutlu resimlere verilen isimdir. Gerek Hıristiyan gerekse İslam dünyasında çok sayıda minyatürlü yazma üretilmiştir. Ancak Hıristiyan sanatı, yaşanan kültürel ve düşünsel değişimlerle bağlantılı olarak doğanın gerçekçi tasvirine yönelmiş ve bu uğurda yağlı boya resmin sağladığı olanakları tercih etmiştir. Ayrıca, matbaanın keşfiyle birlikte elyazmalarının azalmaya başlaması da buna eklenince, 15.yüzyıldan itibaren batı dünyasında minyatür önemini yitirmiştir.

Oysa İslam sanatçısı, İslam felsefesine uygun olan şematik bir anlatımı tercih etmiş ve bunu minyatür sanatında yorumlamıştır. Üstelik İslam dünyası matbaaya daha birkaç yüzyıl ilgisiz kalacaktır. Dolayısıyla elyazmalarının üretimi artarak devam etmiştir. Minyatür sanatına yeni bir yaklaşım ve konu dünyası getirmiş olan Türk minyatürü, daha başından beri gerçekçi eğilimiyle dikkat çeker, ancak genel hatlarıyla İslam minyatür geleneğine bağlıdır. Bu durum klasik Osmanlı üslubunun geliştiği 16.yüzyıla kadar belirgindir. Günümüze gelen örnek ve belgeler bizi 8-9.yüzyıllara Uygurlar dönemine kadar götürür. Uygurlardan kalma az sayıda minyatürlü sayfa, ardından Selçuklular döneminden kalma (11-13.yüzyıllar) Kelile ve Dimne, Varka ve Gülşah gibi sayılı minyatürlü yazma Türklerin bu sanata tarih boyunca vermiş olduğu önemi ortaya koyar. Ancak sağlam ve tutarlı bir çizgi izleyebilmek için Fatih Sultan Mehmet dönemini beklemek gerekecektir.

### 2.2.1.1. Fatih Dönemi:

Fatih'in İstanbul'u fethi sadece Türkler için değil, tüm dünya için önem taşıyan tarihi bir olaydır. Sınırlarını Hıristiyan batının kapılarına dayamış olan Osmanlı, artık başkenti İstanbul olan güçlü bir imparatorluktur. Burada hemen şu saptamayı yapalım; demek ki, bu tarihten itibaren gelişme sürecine girecek olan minyatür sanatı her şeyden önce bir imparatorluk sanatı olacaktır. Sultan İstanbul'un fethinin ardından fazla zaman geçirmeden sarayına doğulu ve batılı pek çok bilim ve sanat adamının toplamaya başladı. Saraya gelen yabancı sanatçılar arasında Venedikli Maestro Paolo, Veronalı Matteo di Pasti, 1478-1481 arasında burada kalan ve padişaha çok sayıda madalyon hazırlayan Costanza da Ferrara ve Fatih'in bir portresini yapan Gentile Bellini gibi isimlere rastlanır. Dönemin en ünlü nakkaşı olan ve Maestro Paolo'nun öğrencisi olduğu, bir süre Venedik'e gidip burada çalıştığı söylenen Sinan Bey de; onun bağdaş kurmuş, elinde tuttuğu karanfil kokları bir vaziyette resmini yapmıştır. Burada batı portre resminin unsurlarıyla minyatür geleneğinin uyumlu bir kaynaşması söz konusudur. Böylece bu dönemde Osmanlı minyatüründe portre geleneğinin temelleri de atılmış olur.

Ancak bu dönemden günümüze gelen iki minyatürlü yazmadan Dilsüzname Edirne'de, Cerrahiye-i İlhaniye ise Amasya'da hazırlanmıştır. Saray atölyesinden çıkma resimli elyazmalarından günümüze gelen ilk örnekler II. Beyazıt dönemine aittir. Osmanlı Saray Atölyesinde Minyatürlü Yazmaların Hazırlanması: Saraya bağlı olarak hem atölye hem de bir okul görevi gören nakkaşanelerden çıkma ilk örnekleri görmeden önce, kısaca minyatürlü bir yazmanın nasıl hazırlandığını anlatmakta yarar vardır. Elyazması kitapların hazırlanması toplu bir çalışmanın ürünüdür.

Nakkaşhanede sernakkaş ya da nakkaşbaşı adı verilen bir ustanın yönetiminde pek çok sanatçı bir arada çalışmıştır. Atölyede sıkı bir disiplin içerisinde usta-kalfa-çırak ilişkisi mevcuttur ve muhtemelen ilk önce usta her sahneyi tasarlanmış ardından yardımcılar arasında bazı konuları paylaşmıştır. Yoğun bir çalışma ortamı ve iş birliğinin söz konusu olduğu bu düzende, tüm çalışmalar sıkı bir disiplin içinde sürmekteydi.

### **2.2.1.2. II. Beyazid ve I. Selim Dönemleri :**

İşte bu ortamda hazırlanan minyatürlü yazmalardan günümüze gelen en erken tarihli örnekler II. Beyazid dönemindedir. Bu dönemde Fatih döneminde yoğunlaşan batı etkisi azalmaya başlamış ve portrelerin yerini yeniden elyazmalarının sayfalarını süsleyen minyatürler almıştır. Kelile Dimne, Hamse, Hüsrev ile Şirin, Süleymanname gibi eserlerin minyatürlerinde Şiraz, Herat gibi çeşitli doğu okullarından gelen etkilerin yanı sıra az da olsa batı etkisi görülebilir.

Yavuz Sultan Selim döneminde ise, 1514'de Tebriz'in fethiyle bağlantılı olarak bazı İranlı sanatçıların saraya gelmesiyle Safevi üslubu etkili olmuştur. Yaklaşık 40 yıllık bir süreç içerisinde Fatih döneminden gelen batı etkileri özümsemeye başlanmış, bunun yanı sıra çeşitli doğu okullarının etkileri hissedilir olmuştur. Henüz belli bir üsluplaşma görülmesine de, bu dönem için bir hazırlık evresi niteliği belirgindir. Mantık al-Tayr (1512), sadece Şiraz ve Tebriz okullarının değil Osmanlı'nın karakteristik özelliklerinin de görüldüğü bir örnektir.

### **2.2.1.3. Kanuni Dönemi :**

Kanuni döneminde Osmanlı minyatürü nihayet kişiliğini bulur. İmparatorluk doğuda ve batıda sınırlarını genişletirken fethedilen ülkelerin sanatçıları da Osmanlı sarayına geçiyordu ve bunlar Osmanlı sanatçıları üzerinde etkili oluyordu. Nevai'nin 1530-31 tarihli Hamse'sinin minyatürlerinde Avrupa, Pers ve Osmanlı gelenekleri kaynaşmıştır. Bu dönemde; Şahi'nin Divan'ı (1528), Ali Şir Nevai'nin biri 1534 tarihli diğeri tarihsiz iki Divan'ı gibi edebi içerikli yazmaların dışında en önemli çalışmalar tarihi konulu elyazmaları olmuştur. Bu konu, sonradan Osmanlı minyatürünün ana teması olacaktır ki, daha gerçekçi bir yaklaşımın gelişmesine yol açmıştır. Kanuni döneminin ortalarına doğru, Osmanlı tarihine ait olayları tasvir eden tamamen yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. Matrakçı Nasuh'un resimlediği 1534 tarihli Bayan-ı manazil-i sefar-i Irakeyn, Kanuni'nin Irak seferini anlatır. Sultanın sefer güzergahındaki İstanbul, Halep, Diyarbakır, Tebriz, Bağdat şehirlerin ve kurulan kampların görünümleri tasvir edilmiştir.

Büyük bir gerçeklikle yapılan resimler, dikkatli gözlemlerin sonucudur ve sanatçı ayrıntıya girmeden en önemli özellikleri vermeyi başarmıştır. Bu özellikleri ile çoğu kuşbakışı çizimlerden oluşan bu görünüm, topografik resim tarzının ilk ve en canlı örneklerini oluştururlar.

Osmanlı sanatçıları Kanuni'nin atölyesinde doğulu ve batılı sanatçılarla birlikte çalışmışlar ve bunun sonucunda çalışmaları çeşitlilik göstermiştir. Yaklaşık 30 yıl süren II. Selim ve III. Murat dönemlerinde, Osmanlı minyatürü bu dış etkilerden tamamıyla kurtulmuş ve tam anlamıyla bağımsız ve özgün bir stil geliştirmiştir. Osmanlı tarihiyle ilgili tasvirler bu dönemde olgunlaşmış, realizm büyük bir sadeliğe ulaşmıştır. Bu dönemde minyatürün en önemli konusu Osmanlı tarihidir. Osmanlı sultanlarının tarihini, dönemlerinin toplumsal ve sosyal olaylarını anlatan şahnameler yüzlerce minyatür içeriyordu. Bu dönemde ayrıca II. Mehmet döneminde ilk kez görülen portreler de popüler olmuştur. Öte yandan edebi eserlerin illüstrasyonu önemini kaybetmiştir.

#### **2.2.1.4. Klasik Dönem :**

II. Selim döneminde hazırlanan Nüzhet-el ahbar der sefer-i Zigetvar'da kalenin fethini gösteren sahne, ilk kez figürlerle topografik tasviri birleştirerek daha sonraki çalışmalarda geliştirilerek kullanılacak olan bir özelliği ortaya koyar. Dönemin en önemli şahnamecisi Lokman'dır. Onun Zafername, Şahname-i Selim Han ve Şehinşahname adlı üç şahnameyi yazdığı bilinmektedir. Dönemin en önemli nakkaşı ise Nakkaş Osman'dır ve Lokman ile birlikte pekçok minyatürlü elyazmasında çalışmıştır. Portre resminde önemli bir isim Barbaros Hayrettin, Kanuni ve II. Selim'i resimleyen Nigari takma isimli Haydar Reis'tir. Nigari, 35X40 cm. ebatlarında büyük boy minyatürler yapmıştır. Osmanlı portrelerinin en önemli örneği III. Murat döneminde resimlenmiş olan Lokman'ın Kıyafet el-insaniye fi Şemal el- Osmaniye'sindeki çeşitli Osmanlı sultanlarına ait 20 portredir. Bu portreler için araştırma yapılmış ve sultanların özellikleri çıkartılmıştır. Portrelerdeki resmi özelliğe rağmen bireysel nitelikler ve ifadeler başarıyla yansıtılmıştır.

III. Murat'ın oğlu III. Mehmet'in sünnet töreni için verdiği 52 günlük şöleni anlatan Surname bu dönemin en önemli minyatürlü yazmasıdır. Bu el yazması sadece Osmanlı minyatür resmi açısından değil, fakat aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun 16.yüzyıldaki ekonomik ve sosyal durumu için bir belge niteliği taşıması açısından da önemlidir. Osmanlı resminin en anıtsal el yazması hiç şüphesiz Şehnameci Lokman'ın iki ciltlik Hünername'sidir (1584). Kitabın birinci cildinde I. Osman'dan I. Selim hükümdarlığının sonuna kadar her sultanın tahta çıkışı, atış ve av yiğitlikleri, bedeni kuvvet, cesaret, felsefe, dönemin en önemli olayları ve ölümü gibi konuları işleyen sahneler yer alırken; ikinci cilt yalnızca I. Süleyman'ı konu alır. Bu dönemde yapılan pekçok minyatürlü diğer el yazmasıyla Osmanlı minyatürü klasik hüviyetini bulur.

Dönemin sonlarına doğru ve bu okul en olgun işlerini üretirken tamamıyla yeni bir üslup ortaya çıkar. Bu üslubun doğuşu gerek yüzlerce minyatüründeki üslup gerekse konu açısından tarihi resimlerden farklı olan 5 ciltlik Siyer-i Nebi'de görülür. Burada, Hz. Muhammed'in hikayesi anlatılır. Az sayıdaki figürler olağandan büyüktür ve yumuşak konturludur. Minyatürler çok renkli, titreyen ve bükülmüş melek kanatları, alevli haleler ve bulutlarla zenginleştirilmiştir. Tarihi resimlerin ve sade kompozisyonlara dayalı hikayelerin tersine yumuşak hatlar, parlak renk skalası ve sadece birkaç figür kullanımı geç-klasik dönemin ana özellikleridir.

#### **2.2.1.5. Geç-Klasik Dönem :**

Bu dönemde sahnelerde birkaç büyük figürün yer alması, yumuşak hatlar ve güçlü renklerin vurgulanması genel özelliklerdir. Genellikle geç-klasik dönem tarihi konulu minyatürlerinde divan toplantıları, şehzadelerle konuşan sultanlar, el yazması üzerinde çalışan yazar ve ressamın dönemin gözde konularındır. Klasik dönemin doğal toprak renkleri yerini mor ve koyu kırmızının parlak tonlarına bırakır.

Şehname-i Mehmet Han (1609)'da Sultan'ın İstanbul'a dönüşünü anlatan sahne tamamıyla yeni bir kompozisyon planının yansıtır. Figürler diyalog halindedir, zaferin neşesi içerisindedirler. III. Mehmet döneminin önemli sanatçısı Hasan'dır. Bu dönemde klasik dönemin aksine konularda büyük çeşitlilik görülür.

III. Mehmet döneminde saray ressamlığıyla karşılaştırıldığında çok farklı bir görünüş ortaya koyan başka bir resim okulunun varlığı saptanır. Bunlar eyalet resimleridir. Fuzuli'nin Hadikat el Sueda'sı gibi örneklerde pekçok sahneye artık çeşitli toplumsal sınıflardan kişi dahil olur. Zengin hayal gücüne dayanan bu resimlerde bir halk üslubu vardır. Bu okulun serbest, samimi atmosferiyle saray okulunun etkileyici, resmi üslubu arasında büyük bir fark vardır.

#### 2.2.1.6. 17. Yüzyıl :

Tarihi konulu resimler azalarak da olsa 17.yüzyılın ortasına kadar yapılmaya devam etti. Öte yandan 17.yüzyılın başından itibaren albüm yapımı ve bununla beraber tek figürler ve ayrı portreler önem kazandı. Klasik ve geç-klasik dönem minyatürleriyle olan en çarpıcı farklılaşma minyatürlerin ebatlarındadır. Falname'nin 36 minyatürü yaklaşık 36X48 cm. ebadındadır. Bunlar, renkli, kalın fırçalarla boyanmış ve dekoratif detayların önem kazandığı minyatürlerdir.

II. Osman döneminde gerek tarihi konular gerek şahnameler yeniden popüler oldu. Dönemin en önemli yazması Tercüme-i Şakayık-ı Nümaniye, her alandaki Türk büyüklerini konu alır. Bunlar Nakşi'nin minyatürleridir. Nakşi'nin resimlerinde sahneler çok az figür içerir ve dış mekan tercih edilmiştir. Onun tarzı klasik dönemden ve sonraki resim okullarından farklıdır. Çalışmalarının en önemli özelliği zarif fırça vuruşlarına temellenen saf desendir ve manzaralar genellikle çeşitli mat renklerle boyanır. Arka plandaki ağaçlar ve binalar sahneye derinlik verme çabasıyla dikkatle gözlenmiştir ve olağandışı bir perspektif duygusuyla çizilmiştir. Bu durum özellikle kemerli pencere ve kapılarda görülür. Nakşi'nin renkleri de zengin ton çeşitlilikleri ve usta uygulanış teknikleriyle dikkat çekerler. Divan-ı Nadiri, ya da Antoloji de Nakşi'nin elinden çıkmış olmalıdır. Onun minyatürlerinde pencereden görülen patikalar, doğrudan resmin içine uzanan kemerli portaller ve uzaktaki gölgevari figürler, derinlik duygusuna çok fazla önem verdiğini gösterir. Kemerli açıklıklar resme güçlü bir perspektif duygusu verir.



Açıktır ki, 17.yüzyıl başlarından itibaren batı sanatının en önemli özelliği olan üç boyutlu tasvire yönelik illüzyonlar Osmanlı minyatürüne girmeye başlamıştır. II. Osman döneminde, sultanın tarihini anlatan son Osmanlı Şahname'si yazılır. II. Osman'ın Hotin seferi sırasında ordusuyla ilerlediği sahnede, ön plandaki izleyici grubunun gösterilişi en yenilikçi özelliktir. Figürler sultana bakmaktadırlar ve arkadan gösterilmişlerdir. Ön plana alt kısımları resmin çerçevesi tarafından kesilmiş şekilde yerleştirilmişlerdir, bu tüm sahneye derinlik duygusu verir [ATASOY, N.; a.g.e., s.69, 70]. 16.yüzyıl klasik dönem üslubunu sürdürmeye devam eden saray sanatçılarından ayrı olarak Nakşi'nin sunduğu yeni üslup hem batı sanatının etkilerini hem de derinlik sorununun çözümü girişimini yansıtır. Bu döneme ait anonim bir albüm saray dışındaki örneklerin niteliği hakkında bilgi verir. Bunlar daha ilkel ve naif bir şekilde ele alınmışlardır ve yerel halk kültürü ve popüler zevki yansıtır.<sup>13</sup>

#### 2.2.1.7. 18.Yüzyıl :

18.yüzyıl Osmanlı resmi, III. Ahmet (1703-1730) Edirne Sarayı'nı terk edip İstanbul'a geri döndükten sonra (1718) başlar ve Lale Devri'nin (1718-30) sonuna kadar sürer. III. Ahmet ve Sadrazamı İbrahim Paşa, kişilik olarak benzer özelliklere sahiptir ve enerjisinin çoğunu önemli kültürel ilerlemelere adanmışlardır. III. Ahmet, tüm şairleri, kaligrafları ve çağının sanatçılarını korumuş ve 12 yıllık Lale Devri minyatür alanında sadece yüzyılın en üretken ve verimli dönemi olmakla kalmamış, ayrıca Osmanlı resminin son yaratıcı çağı olmuştur.

Bu dönem resmi, geçmiş gelenekle bağları koparmamış da olsa yaklaşım olarak yenidir. Bunun nedeni Avrupa ile olan yakın kültürel ilişkilerdir. Levni, III. Ahmet döneminde çalışmıştır. Surname-i Vehbi, III. Ahmet'in düzenlediği bir şöleni anlatır (1720). Figürler büyük ölçülüdür ve her sahnede büyük yer kaplarlar. Arka plan ve kuruluş detaylı gösterilmez. Böylece dikkat figürlere çekilir. Figürler akılcı gölgeleme ve kıyafetin ele alınmış şekliyle üç boyutlu gibidirler.

---

<sup>13</sup> Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK



18.yüzyılda portre geleneğinin Levni ile devam ettiğini görürüz. Levni'nin tek sayfalar halinde, kitaplardan bağımsız minyatürlere (murakka) önem vermiş olması da ilginç ve dikkate değerdir. Minyatürlü el yazmalarının son derece masraflı bir iş olması, giderek ekonomik zorluğa sürüklenen Osmanlıda bu sanatın görkemini kaybetmesini beraberinde getirir.

Aynı sıralarda Osmanlı'nın batıya olan ilgisi artmakta ve ülkeye sürekli artan sayıda batılı sanatçı girmektedir. Bu durum batılı anlamda resim sanatına ve tekniğine duyulan ilginin artmasına neden olmuştur. Böylece gelişim süreci yeni bir aşamaya gelen minyatür sanatı, değişen koşullar nedeniyle bu aşamayı gerçekleştirme imkanı bulamamış ve yerli sanatçıların Avrupa resmine temellenen yeni sanat biçimine yönelmesiyle son bulmuştur.

### 2.2.2. III. MURAT “SURNAME-İ HUMAYUN”

Esnaf loncalarının ve çeşitli devlet kurumlarının değişik gösterilerle katıldıkları düğünler zamanla sarayın dışına çıkarak büyük meydanlara yayılmış, coşkun bir halk bayramı halini almıştır. (Bu etkinliklerin halka açık olmasıyla ilgili olarak; "çağdaş-halkla bütünleşen-sanat" ve "sürelî sergi" düşüncesinin temelini oluşturduğu üzerine ilginç bir makale Sn. Haşim Nur Gürel tarafından yazılmıştır.<sup>14</sup>

Sultan III. Murat'ın oğlu Şehzade Mehmet'in 1582'deki sünnet düğünü için düzenlenen eğlenceler, dünya tarihinin en uzun şenlikleri olarak bilinir. Hazırlıkları bir yıl önceden başlamıştır. Bu şenliğe doğulu ve batılı ülkelerin temsilcileri sultanın davetlisi olarak katılmışlardır. Şenlik özellikle batılıları çok etkilemişti ve gerçekten de Osmanlı açısından yabancılara zenginliğini ve gücünü göstermek ve ayrıca dostluk ilişkilerini geliştirmek için bir fırsattı. İstanbul'da bugünkü adıyla Sultan Ahmet Meydanı olan Atmeydanı'nda gerçekleşen şenlikleri Sultan ve oğlu meydana bakan İbrahim Paşa Sarayı'ndaki locada, düğüne çağrılan yabancı temsilciler ve devlet ileri gelenleri tören için özel olarak inşa edilen üç katlı seyir yerlerinden izlemişlerdir. 200'e yakın esnaf loncası izleyenlere marifetlerini, mesleklerinin örneklerini ve ürünlerini göstererek geçit yapmışlardır.

<sup>14</sup> Genç Sanat; No: 2000/06, S.70, s.2-8

Bunların dışında dünyanın dört bir yanından gelen sayısız oyuncu, çalgıcı, hokkabaz, cambaz, muhteşem bir gösteri sunmuşlardır. Ayrıca binicilik, atıcılık, güreş gibi sporlar ve savaş oyunları gerçekleştirilmiş; geceleri havai fişekler atılmış; şenlikler sırasında izleyen halk için ziyafetler verilmiştir. Böylesine görkemli bir etkinliğin belgelenmemesi söz konusu olamazdı ve bu doğrultuda Surname-i Humayun hazırlanmıştır. Bu elyazmasının minyatürlerini hazırlama sorumluluğu Nakkaş Osman'a verilmiş ve onun emirleri altında bir grup ressam büyük bir uyum içerisinde çalışmıştır. Osmanlı minyatür sanatında böylesine bir konu daha önce ele alınmamış olduğundan Osman ve yardımcılarının önünde hazır bir örnek yoktu.

Osman, olayı resimlemek için yeni bir metot geliştirmeliydi. Sahnelerde; Sultan ve Şehzade'nin şölen alanına gelişlerini gösteren ilk sahneden, kitabın sunulduğu son sahneye kadar aynı kompozisyon planı tekrarlanır. Sol sayfada alan görülür: ön planda yılanlı sütun ve obelisk, arka planda İbrahim Paşa Sarayı ve Sultan için özel olarak inşa edilen balkon vardır. Karşı sayfada, alanın arkasında izleyiciler için kurulmuş üç katlı standı görürüz. Sayfanın sağ alt kısmında bir grup izleyici halk görünür. Ayrıca her yapraktaki minyatürlerde ikiye ayrılır. Yukarı kısımda aynı düzende kalan padişah, ileri gelenler ve seyirciler; aşağı kısımda ise dikilitaş ile yılanlı sütun arasındaki halk topluluğu ayrı tutulursa, daima akıp giden alaylar, eğlenceler ve hareketli sahneler yer almaktadır. Her sahnede sadece dekoratif motifler ve renk değişir, fakat bu tekrarlama resimleri monotonlaştırmaz, aksine birkaç sayfa sonra kişi bu kurguyu, çeşitli olayların geçtiği bir çerçeve olarak algılar. Sultan baş figür olduğu halde resmin üst sol köşesinde yer alır. Bu durum arenanın gerçekçi tasvirine ve hareketin sultanın önünden geçmesine olanak verir. Ayrıca her minyatürde görülen sağdan sola doğru olan akışı hızlandırır. Gruplar sağdan izleyici halkın durduğu yerden girerler, tek veya çift sıra halinde ziyaretçilerin tribününün önünden ilerlerler ve sultanın bulunduğu yere doğru yürürler. Önüne geldiklerinde sultan için dua ederler ve ardından sanatlarını sergilerler.

Osman'ın minyatürleri devlet ileri gelenlerinin, halkın ve yabancı temsilcilerin katıldığı dönemin önemli bir toplumsal etkinliğini konu alan çalışmalardır. Bu anlamda, dönemin toplumsal ve ekonomik yapısı hakkında önemli birer belge niteliği taşırlar.

Törenler öncesinde uzun uzun kafa yorarak minyatürlerin nasıl hazırlanacağı konusunda çalışmalar yapılmış, Nakkaş Osman ekibine görevler vermiş ve birlikte törenleri dikkatle izlemişler, belki de çizimler yapmış ve notlar almışlardır. Bu titiz çalışmaların sonucunda 427 minyatür sayfası belli bir kompozisyon ve anlatım planı içerisinde gerçekleştirilmiş, Türk minyatür sanatının en güzel örneklerinden birisi verilmiştir.

### 2.2.3. MATRAKÇI NASUH

Matrakçı Nasuh'un 15.yüzyılın sonları ya da 16.yüzyılın ilk yıllarında doğduğu ve 1564 yılında öldüğü sanılmaktadır. II. Bayezid döneminde Enderun'a giren Nasuh, okulun ünlü hocalarından Şai'nin öğrencilerindendir. Nasuh çok yönlü bir kişilik olarak dikkat çeker. I. Selim için matematikle ilgili Cemal El- Küttab ve Kemal El-Hüssab adlı bir eser yazmıştır. Mısır'a giderek orada ünlü silahşorlarla gösterilere katılmış, silah ve matrak oyunundaki başarısı (Matrakçı lakabı buradan gelmiştir) onun Osmanlı'nın en başarılı silahşoru olarak tanınmasına neden olmuş ve Mısır dönüşünde silahşorlukla ilgili bir de kitap yazmıştır. Aynı zamanda bir hattattır ve aynı Rönesans ustaları gibi gösteriler için dekorlar tasarlamıştır.

Ama onun bizi öncelikle ilgilendiren özelliği tarihçi ve ressam kişiliğidir. Yazdığı tarih kitaplarında dönemin olaylarına, seferlerine tanıklık etmiş ve bunların bir kısmını resimlemiştir. Bunlar arasında en önemlisi 132 resmin yer aldığı Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn adını taşır ve Kanuni'nin 1534-36 İran seferini konu alır. Matrakçı Nasuh, sefer sırasında geçilen şehirlerin, kasaba ve köylerin, kalelerin, kalıntıların, dağların, geçitlerin, akarsuların, köprülerin bir bir adlarını yazmış ve resimlerini yapmıştır. İnsan figürünün yer almadığı resimlerde şematik bir harita niteliği ağır basar; bununla birlikte bunlar, sanatçının derin duyarlılığını yansıtan bir renk ve kompozisyon anlayışının ürünü olan sanat eserleridir. Mimari ve doğa tasvirlerinin ağırlıklı olarak yer aldığı resimler, sadece dikkatli gözlemlere dayalı bir harita-resim özelliğini taşımazlar; aynı zamanda renk, leke, ritim, kompozisyon gibi temel sanatsal unsurların üst seviyede bir ifadesini ortaya koyarlar. Matrakçı'nın resimleri, Osmanlı minyatür sanatında daha sonra da sürdürülecek bir anlatım biçiminin öncüsü niteliğini taşırlar.

Onun Genova, Nice gibi Akdeniz limanlarını tasvir eden resimleri sanatsal anlatımın zirveye çıktığı örneklerdir. Matrakçı Nasuh, Aksoy'un deyimiyle gerçekten de, "Doğu'nun Leonardo da Vinci'si ve Osmanlıların renk ustası"dır. Rönesansın çok yönlü sanatçıları ile aynı özelliklere sahiptir. Sforza ailesi için gösteri ve dekorlar hazırlayan Leonardo, bir insan boyu sıçrayacak kadar sporcu kişilikteki Alberti ve diğerleri... Onlarda matematik ve diğer bilim alanlarına ilgi duymuş, doğayı dikkatle gözlemlemişlerdir. Osmanlı minyatür sanatı sadece Matrakçı'yı değil, Nigari, Nakşi, Osman, Levni gibi pekçok büyük ismi sanat tarihine armağan etmiştir. Onlar, içinde buldukları kültürel ve toplumsal ortamın ifadesi olan sanatı üst seviyede temsil etmişlerdir. Çağdaş Türk resminin geleneksel minyatür resmine neler borçlu olduğu ya da olması gerekirken olmadığı, Türk sanat tarihinin önemle tartışılması gereken bir konusudur.



## 2.3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI

### 2.3.1. İLK TUVAL RESMİNİN BAŞLANGICINDAN 1950'ye Kadar Olan Dönem

Türk resim sanatı tarihine göz atıldığında, 19. yüzyıla kadar, temeli Türk-İslam geleneğinde yatan minyatür sanatının egemen olduğu görülmektedir. 18. yüzyıl başlarından itibaren ise köklü bir değişim başlamış ve yoğunlaşan batılılaşma hareketleri resim alanında da etkili olmuştur. Osmanlı Türkiye'si'nde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan bu gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan batılı tarzda yaşama isteği, doğal olarak resim sanatında da yankısını bulmuştur. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genelini, geleneksel tekniklerle yapılan, renk, mekan ve perspektif açısından üsluplaşmış betimlemeler olan duvar resimleri ve minyatürler oluşturmaktaydı. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise batılı anlamda tuval resmine geçiş başlamıştır. Bu dönemde Avrupa'da eğitim gören Türk ressamı söz konusu gelişmeye öncülük etmişlerdir.

Askeri alanda yaşanan batılılaşma hareketlerine paralel olarak kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (1793-94), Harbiye ve Hendese-i Mülkiye gibi okullar batılı anlamda ilk resim örneklerini verecek olan asker ressamıların yetiştiği yerler olmuştur. Bu gelişmenin ardından Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi orta dereceli okullarda da resim dersleri önem kazanmaya başlamıştır. Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahri-i Hümayun'da Türk hocaların yanı sıra Avrupa'dan gelen yabancı hocalar da ders veriyorlardı. Bununla birlikte belli bir süre sonra bazı Türk öğrencilerinin Avrupa'ya gönderilerek Batı bilim ve tekniğini yerinde öğrenmelerinde yarar görüldü. Bunun üzerine Hüseyin Rıfki, Ahmed, Abdüllatif ve Edhem isimli dört öğrenciden oluşan ilk öğrenci grubu 1829'da Avrupa'ya gönderildi. Bu öğrenciler daha öğrenimlerini tamamlamadan ikinci bir grup daha Avrupa'ya gitti. Ancak, bütün bu öğrenciler daha çok askeri amaçlarla gönderiliyor ve döndüklerinde de askeri alanlarda görevlendiriliyorlardı. Bu dönemde resim eğitimi için ilk kez Avrupaya gönderilen subay veya askeri okul öğrencileri arasında Ferik İbrahim Paşa ve Tevfik Paşa da bulunmaktadır. Bu iki sanatçımızdan sonra, Süleyman Seyyit ve Şeker Ahmet Paşa da Avrupa'ya gönderilen ressamıdandır.

Osman Hamdi Bey ise, babası tarafından 1857'de Paris'e hukuk öğrenimi amacıyla gönderilmiş olmasına rağmen, aynı zamanda Boulanger ve Jean-Leon Gérôme'ın atölyelerinde çalışarak resim dersleri almıştır. İstanbul'da, 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması Türk resmi açısından oldukça önemli bir gelişmedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasının ardından Avrupa'da resim eğitimi gören asker ressamı Sami Yetik, Ruhi, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar gibi önemli isimlerdir.

19. yüzyıl ressamlarımız arasında özgün bir yeri olan ve "primitifler", "Türk fotoyorumcuları" gibi adlarla da anılan "ilk tuval ressamlarımız" karşımıza çıkmaktadır. Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip, Selahaddin, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Münip, Ahmet Şekür, Ahmet Ziya Şam, Mustafa, Şefik, İbrahim ve Osman Nuri gibi ressamların yer aldığı bu grup, fotoğraflardan da yararlanarak, Yıldız Sarayı, Yıldız Cami, Kağıthane, İhlamur Köşkleri gibi İstanbul'dan çeşitli köşeleri konu alan manzara resimleri yapmışlardır. Bu resimler, fotoğrafik özelliklere sahip, donuk, sakin ve saf bir üslup taşımaktadırlar. 19. yüzyıl Türk resminde Şeker Ahmet Paşa Kuşağı olarak adlandırabileceğimiz kuşağın en önemli temsilcileri, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa ve Halil Paşa'dır. Osman Hamdi de bu kuşaktan olmasına karşın, diğerlerinden ayrı olarak ele alınmaktadır. Osman Hamdi, Türk resminde batılı anlamda figürü ilk olarak kullanan sanatçıdır. 19. yüzyıl ressamlarımız arasında önemli bir yeri bulunan Şeker Ahmet Paşa Paris'te Boulanger ve Gérôme gibi akademik ressamların atölyelerinde eğitim görmüştür. Yaptığı manzara ve natüremortlarda akademik özellikler gözlemlenebilen sanatçının resimlerinde doğanın yalınlığını vurguladığı görülür. Daha çok natüremortları ile tanınan Süleyman Seyyit ise boyayı çok ince ve saydam kullanması ile ünlüdür.

Hüseyin Zekai Paşa'nın manzaralarında fotoğrafik özellikler görülürken, Halil Paşa'nın resimlerinde canlı renkler, kalın fırça vuruşları ve ışık kullanımı dikkati çeker. Halil Paşa, Türk resminde izlenimciliğin yolunu açan sanatçı olarak kabul edilebilir. Türk resminin gelişimi açısından bir başka önemli adım da, Şeker Ahmet Paşa'nın girişimleri sonucu 27 Nisan 1873 tarihinde açılan sergi idi. Bu, İstanbul'da açılan gerçek anlamdaki ilk sergi oldu.



Bunu, Ahmet Ali Efendi'nin çabalarıyla 1 Temmuz 1875'te açılan ikinci bir sergi izledi. Bu sergide, Levanten ve azınlık sanatçılarının resimlerinin yanısıra, Ahmet Ali Paşa, Ahmet Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi ve Nuri Bey gibi Türk ressamlarının resimleri de yer aldı. 1908'deki II. Meşrutiyet'in ilanının yarattığı rahatlık ortamında, 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kuruldu. Bu kuruluş, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da ise Güzel Sanatlar Birliği adını aldı. Cemiyet, yöneticiliğini Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey'in yaptığı ve cemiyetin adını taşıyan bir yayın organı çıkarmaya başladı.

Bu dergide, çeşitli sanat sorunları ve güncel gelişmeleri içeren yazıların yanı sıra teknik içerikli yazılar da yer alıyordu. Bir cemiyet altında toplanılması ve gazete çıkarılması da Türk resim sanatının gelişimini hızlandıran etkenlerden yalnızca biriydi. Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından Paris'e gönderilen Galip, İbrahim Çallı ve kendi olanakları ile giden Namık İsmail, Avni Lifij, Nazmi Ziya gibi ressamlar I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte 1914'te ülkeye geri döndüler. Türk resim tarihinde " 1914 Kuşağı ", " Çallı Kuşağı " veya " Türk İzlenimcileri " diye adlandırılan bu grubun başlıca üyeleri, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran ve Namık İsmail'dir. Bu sanatçılar Avrupa'dan döndüklerinde izlenimciliği Türk resmine taşıdılar. Ortak bir sanat anlayışına sahip oldukları söylenebilecek olan bu grupta Avni Lifij simgeci görünümü ile farklılık göstermektedir. Grubun başlıca ilham kaynağı İstanbul'un görünümleri olmuştur. Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın İstanbul'un çeşitli bölgelerini konu alan çalışmaları bulunmaktadır.

Çallı Kuşağı ressamları, Haliç ve civarı ile Boğaziçi kıyılarını büyük bir ustalıkla resmederek, Türk resminde " Boğaziçi manzaraları " diye bilinen türün yaratıcısı oldular. Bununla birlikte onların asıl ortak yanları izlenimciliktir ve bu izlenimcilik Batı izlenimciliğinden oldukça farklıdır. Çallı Kuşağı, Batılı izlenimcilere oranla daha rahat ve içgüdüsel davranarak, doğanın büyümesine kapılıp kendilerinden geçencesine resimler yaptılar. 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurulması önemli bir adımdır. Birliğin kurucuları, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin'dir.



Çallı Kuşığı'nın renkçi tutumunun yanı sıra Müstakiller, çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapmışlardır. Özellikle Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Muhittin Sebati'nin resimlerinde görülen kübist inşacı eğilimler önemlidir. Mahmut Cuda ve ilk Türk kadın ressamlarından olan Hale Asaf'ın resimlerinde de bu eğilimler görülebilmektedir. 1933 yılında, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek " D Grubu "nu kurdular. Bu ressamların üslupları kübist ve inşacı eğilimlere dayanmakla birlikte birbirlerinden farklılık göstermektedir. D Grubu ressamları, Çallı Kuşığı'nın rasgele, dağınık renk anlayışına karşı tavrı sergileyip, desen, düzen ve kuruluşa önem vererek, daha çok biçimsel bir eğilim ortaya koymuşlardır. Bu özellikleri açısından Müstakiller'le benzerlik gösterirler.

1940'lı yıllar Türk resminde görülen toplumcu gerçekçi anlayıştaki ressamlar açısından önemlidir. Nuri İyem, Abidin Dino, Agop Arad, SelimTuran, Avni Arbaş, Nijad Devrim gibi bazı sanatçılar, 28 Mart 1940'da açtıkları Liman Sergisi ile birlikte " Yeniler Grubu "nu kurmuşlardır. Bu grup, D Grubu'nun aşırı Batı yanlısı biçimciliklerine ve ekolcülüklerine karşı çıkmıştır. Toplumsal yaşamı ve bu yaşamın sorunlarını irdeleyen, halkın sorunlarını, sıkıntılarını, sevinçlerini ve hüznlerini yansıtan bir sanat anlayışını savunmuşlardır. Ancak, başlangıçta ortak bir anlayış etrafında toplanan bu grupta zamanla farklı eğilimler ortaya çıkmış ve grubun dağılması ile birlikte çeşitli kişisel üsluplar gelişmiştir. Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişen bazı ressamlar 1947 yılında " Onlar Grubu "nu kurmuştur. Bu resamlardan bazılarının, hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, leke, çizgi, renk ve benek biçiminde özetlediği resim anlayışından hareketle kendilerine özgü üsluplar geliştirmelerine karşın, yenilik getirmek gibi bir iddiaları olmamıştır.

1950 sonrasında Türk resmine önemli etkileri olduğu söylenebilecek grupların varlığından pek söz edilemez. 1959 yılında kurulan ve toplumsal içerikli bir anlayış sergileyen " Yeni Dal Grubu " baskı ve soruşturmalara uğramış ve fazlaca etkin olmasına izin verilmemiştir. Bu gurubun en önemli temsilcilerinden birisi İbrahim Balaban'dır.

### 2.3.2. 1950 SONRASI SOYUT RESİM

Bu dönemle ilgili değerlendirmelere geçmeden önce, yüzyıla damgasını vuran ve Çağdaş Türk Resmi'nin gelişiminde etkili olan soyut sanat kavramına ve bu kavramın Avrupa'da ortaya çıkışına kısaca değinmek istiyoruz. Soyut sanat kavramı genel olarak, 20. yüzyılda ortaya çıkmış, gözle görülen, elle tutulan gerçekliği hareket noktası olarak kabul etmeyi ve betimlemeyi reddeden, bu gerçekliği soyutlama yoluna giden plastik ve grafik sanat akımı olarak tanımlanabilir. Başka bir tanımlama ile de, resim ve heykelde, doğada bizden bağımsız olarak varolan gerçek varlıkların tanınabilir biçimde verilmesi ya da sanat-dışı gerçek varlıklara gönderme yapılmaması olarak ifade edilebilir.

Soyut sanat olgusunun 1910 yılında Kandinsky'nin yaptığı ünlü bir suluboya resimle başladığı söylenebilir. Bu başlangıç resim alanında gerçek bir dönüm noktasını ifade eder. Artık nesnelere, doğadaki gerçek varlıklar önemini yitirmeye başladı ve çok hızlı, spontane çalışmanın da etkisi ile rengin yalnızca iç zorunluluğu ifade etme işlevi ortadan kalktı. Fransız izlenimcilerinden etkilendiğini söyleyen Kandinsky, kübizmin, nesnenin çözümlenmesini kabul etmesine karşın, nesnenin yerine koyacak yeni bir şey bulma arayışına girişti ve sonuçta soyut sanat olgusunu ortaya çıkardı. Bu dönemde soyut sanat alanındaki ilk çalışmaları nedeniyle sözü edilmesi gereken diğer iki önemli sanatçı da Mondrian ve Maleviç'tir. Sözü edilen sanatçıların üçü de aynı zamanda birer kuramcıydılar ve soyut sanata giden üç temel yolu, soyut sanatın ortaya çıktığı daha ilk dönemlerde ortaya koydular. Bu üç temel, anlatımcılık, biçimcilik ve nihilizmin etkisinde olan bir köktenciliktir.

Soyut sanat daha henüz başladığı yıllarda, yani 1910-1920 yılları arasında Almanya, Hollanda, Rusya ve Paris'te ortaya çıktı. Bu akımın Türkiye'ye yansımaları ve ilk soyut resim örneklerinin verilmesi ise ancak 1950'li yıllara rastlamaktadır. Ülkemizde 1950'den itibaren yaşanan gelişmelere bakacak olursak; İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği, çok partili dönemin başladığı ve çeşitli toplumsal, siyasal değişimlerin yaşandığı 1950'ler Türkiye'sinde, toplumsal gerçekçilik anlayışını benimseyen ve bu tarz resimler yapan ressamların varlığı görülmektedir.

Ekonomik ve toplumsal açıdan zor koşullar altında yaşayan Anadolu insanının çileli yaşamını abartılı vücutlar ve ifadelerle anlatan Neşet Günal bu ressamların en önemlilerindendir. Aynı doğrultuda resim yapan Neşe Erdok, Aydan Ayan ve Özer Kabaş gibi ressamlar bu çizgilerini bugün de sürdürmektedirler. İnsanların sorunlarını, çaresizliklerini abartılı çizgilerle anlatan bir diğer sanatçı ise Mehmet Gülyüz'dür. Alaaddin Aksoy ve Ergin İnan gibi sanatçılar ise, toplum-insan ilişkilerini ele alırken fantazilerinden yararlanmaktadır. 1950'li yıllar soyut resmin Türkiye'ye girdiği yıllardır. Bu yıllarda Türkiye'ye gelen ünlü sanat yazarlarının ve eleştirmenlerinin de bu gelişmeye katkıda bulunduğu kabul edilebilir. Cemal Bingöl, Nijat Devrim, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Arif Kaptan, Adnan Turani, Lütfü Günay ve Adnan Çoker gibi sanatçılar, soyut resme yönelen ilk ressamlardandır. Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Halil Dikmen geometrik-soyut, Z.Faik İzer, Lütfü Günay, Arif Kaptan, Adnan Turani, Hasan Kavruk, Erdal Alantar ve Adnan Çoker lirik soyut, soyut dışavurumcu çalışmaları ile bilinirler. Avrupa'da çalışmalarını sürdüren Fahrünnisa Zeid, Selim Turan, Nijat Devrim ve bazı çalışmaları ile Abidin Dino aynı eğilimde eserler vermişlerdir. Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu ve Sabri Berkel'in hat sanatı ve kaligrafi etkili soyut çalışmaları dikkat çekmektedir. Sabri Berkel 1952 yılında yaptığı "simitçi" adlı eserinde nesnelere geometrik biçimlere indirgerken, Z.Faik İzer "Sultanahmet Cami Pencereleri" adlı çalışmasında da görüldüğü gibi soyut ekspresyonist bir anlatım geliştirmiştir. Abidin Elderoğlu İslam ve Uzakdoğu kaligrafik örneklerine dayanan soyut çalışmalar yaparken, Ecüment Kalmık'ın, soyut çalışmalarında liman ve deniz görünümünden hareket ettiği görülmektedir.

1959-60'lı yıllara gelindiğinde, İstanbul'da Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Şemsi Arel, Ecüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem ve Adnan Çoker soyut resim anlayışında aktif çalışmalar yaparken, Ankara'da ise, Cemal Bingöl, Adnan Turani, Lütfü Günay ve Cemil Eren soyut resmin çeşitli anlayışlarına ait eserler vermişlerdir. Ayrıca Refik Epikman ve Eşref Üren gibi sanatçılar da lirik soyutlamacı çalışmalar yapmışlardır. Soyut resmin yaygınlaşması ile birlikte konu ile ilgili yayınların da arttığı görülmektedir. O döneme kadar, bu alanda yazılmış yayınların bulunmayışı önemli bir eksiklikti ve bu eksikliğin giderilmesi için yayınların artması gerekmekteydi.

Ne var ki, Suut Kemal Yetkin ve Mazhar Şevket İpşiroğlu dışında hiçbir bilim adamı konuya yeterince ilgi göstermemiştir. Söz konusu alandaki yayınların genellikle ressamlar tarafından geręekleřtirilmesi dikkat çekicidir. Bu yayınlar, soyut resmin mantığının kavranması ve sorunlarının çözümlenmesi açısından önem taşımaktadır. Araştırmacılar Türkiye'de soyut alanında çalışmalar yapan sanatçılarını sınıflandırmak gerektiğinde bunları başlıca dört başlık altında toplamaktadır :

- a) Geometrik Soyutlamacılar ; Hamit Görele, Salih Uralı, Refik Epikman, Erol Eti, vb.
- b) Lirik Soyutlamacılar ; Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Arif Kaptan, Mustafa Esirkuş, zdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, vb.
- c) Geometrik Non-Figratifler ; Cemal Bingöl, şemsi Arel, Sabri Berkel, Cemil Eren, İsmail Altınok, Halil Akdeniz, Gencay Kasapçığıl, Bekir Sami Çimen, vb.
- d) Lirik Non-Figratifler ; Nejat Devrim, Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Fethi Arda, Hasan Kaptan, Muammer Bakır... Söz konusu sanatçıların da çk azı kesin olarak tek bir anlayışta eserler vermiştir. Birçoğunun verdiği eserler birden fazla anlayış içinde ele alınmaktadır. Soyut resim çalışmaları ülkemizde her geçen gün biraz daha yaygınlaşmakta ve zenginleşmektedir.

### 2.3.3. D GRUBU

Fikret Adil 1933 yılı Eylülünde Cihangir'deki Yavuz apartmanının beşinci katında ressam Zeki Faik İzer'in evinde beş ressam ve bir heykeltıraşın toplanarak bir sanat topluluğu oluşturduklarından ve adını "D" Grubu koyduklarından bahseder. Zeki Faik İzer'den başka Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan oluşan gruba "D" Grubu isminin verilmesinin nedeni Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayii Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan 4.birlik olması nedeniyle alfabenin 4.harfi olan D harfini isim olarak seçmesidir. Onlara göre Türkiye'deki resim ve heykel anlayışı en azından elli yıllık bir gecikme gösteriyordu ve empresyonist eğilimleri reddeden grup kübist ve konstrüktivist akımlardan yola çıkarak sağlam bir desen ve inşa temeline oturtulmuş bir sanatsal anlayışı ilke edinmişti. Böylece yalnız desenlerden oluşan ilk sergisini 3 Ekim 1933'de Beyoğlu'nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza şapka mağazasında açtı.

Adı geçen beş sanatçıyla açılan bu ilk sergiden sonra 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1935 yılındaki 7. "D" Grubu sergisinde Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı 1941 yılındaki 9.Sergide ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrunnisa Zeid ve heykeltıraş Nusret Suman gruba katılmış böylece gruptaki sanatçıların sayısı on altıya yükselmiştir.

Paris'te Kübist tavırla hareket eden, resim tekniğini yapısal temellerle sağlamlaştırmış olan Andre Lhote, Fernand Leger, Marchel Gromaire gibi sanatçıların özel atölyelerinde ders almış sanatçıların da içinde bulunduğu "D" Grubu müstakiller hareketine göre daha entellektüel seçkin bir eğilim içinde olmuş, onlara göre daha sıkı bir dayanışma göstermişlerdir. Bu sebeple müstakillerden daha uzun süre varlığını sürdürmüş, yurt içi ve yurt dışı sergileriyle 1951 deki on altıncı sergiye kadar grup özelliğini korumuştur.

Tekniğinde de paletindeki rengi değişimle Türk sanatında önemli bir yere sahip olan "müstakiller" in etkinliğini sürdürdüğü bir dönemde yenilikçi anlayış D grubu ile varlığını pekiştirmiştir.

Fikret Adil'le birlikte grubun sözcülüğünü üstlenen Nurullah Berk'in sonraki dönemlerde bir dergiye isim olarak seçtiği "yaşayan sanat" sloganını benimsemiş olmalarıyla da yeni eğilim ve anlayışa sahip sanat fikrini kendilerine ne denli ilke seçtiklerini anlamak mümkündür.<sup>15</sup>

#### 2.4. BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİNİN İLK DÖNEMLERİ – I (18.YÜZYILDAN- 19.YÜZYILIN İLK YARISINA)

**Batılılaşan Osmanlı- Doğuya Yönelen Batı:** Osmanlı, batı karşısında askeri ve siyasi üstünlüğü sürdürdüğü sürece onun teknolojik, bilimsel ve kültürel gelişmelerine, yeni kurum ve örgütlenme biçimlerine ilgi göstermemiştir. Bu ilginin ortaya çıkması, ancak batı karşısında askeri yenilgiler alıp, toprak kayıplarına uğramasıyla söz konusu olmuştur (Avusturya ve Rusya ile yapılan Karlofça/1699 ve İstanbul/1700 antlaşmaları ile Osmanlı ilk olarak toprak kaybetmiştir). Batıdaki gelişmeleri fark ettikleri anda ise, arada büyük bir uçurum oluşmuştur bile. Osmanlı kurumlarındaki geleneksel yapının çözülüp batının yeni verilerine adapte olması, uzun süren bir geçiş dönemini ve belki de etkileri günümüze değin süren sancuları beraberinde getirmiştir. Osmanlı, yüzünü batıya ve ilk olarak çevirdiğinde, Fransa batının kültürel ve siyasi lokomotif konumundaydı. Bu sırada Fransa, XIV. Louis'nin katı kurallarla biçimlenen yönetim biçiminden yeni sıyrılmış ve bir anda serpilen aristokrasinin beslediği rokoko çağına girmişti. Rokoko döneminde, dünyasal zevkler ön plana çıkmış ve eğlence, sanat ve lüksün hedonizm düzeyinde yaşandığı bir ortam oluşmuştur.

İşte, Osmanlı batıda ilk olarak bu manzarayla karşılaştı ve III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa gibi kişiliklerin istekli bir şekilde batıdan aldıkları ilk şey, bu yaşam tarzı oldu. 1712-30 yılları arasında yaşanan Lale Devri, Kağıthane ve Boğaziçi kıyılarında İstanbul'un saray çevresinin, sanat, eğlence ve lüks içerisinde geçirdikleri bir dönemdir. Bu arada yaşanan önemli bir gelişme de; 1720 yılında, 28 Çelebi Mehmet Efendi'nin Avusturya'ya karşı Fransa ve İspanya'yla ittifak kurmak üzere Fransa'ya elçi olarak atanmasıdır. Onun, 1720-22 yılları arasındaki elçilik dönemini anlattığı Sefaretname'si tarihsel ve edebi açıdan son derece önemlidir.

<sup>15</sup> <http://resimci.com/resimanasayfa.htm>



Burada; İstanbul'dan Paris'e yolculuğunu, XV. Louis tarafından kabul edilmesini, katıldığı askeri törenleri ve Paris'te gezdiği çeşitli yerleri anlatmış, Versailles ve Fontainebleau'dan övgüyle bahsetmiştir. 28 Çelebi 1722 yılında Fransa'dan döndükten sonra, 1719'daki büyük yangın ve depremin ardından İstanbul'un imarı işiyle ilgilenen Damat İbrahim, onun taze izlenimleri ve Versailles ve yazlık Mary-le Roi saray bahçeleri ile ilgili anlattıklarının da etkisiyle, Kağıthane'de Sadabad adı verilen mesire yerinde benzer bir düzenlemeye girişilmesine öncülük etmiştir. Sadabad; yeni köşk ve kasırları, bahçeleri, çağlayanları, su düzenlemeleri, havuzları ve çeşmeleri ile, Osmanlının batıya açılan ilk kapısı olmuştur. Buradaki yaşantı, Fransa'daki aristokrat yaşamının Osmanlıya uyarlaması olmuştur. Bu dönem, Levni'nin minyatürleri ve Nedim'in dizeleriyle günümüze aktarılmıştır.

Bak Sitanbul'un şu Sadabad'ı nev bünyanına

Ademin canlar katar âb u havâsı cânına

(İstanbul'un şu yeni yapılmış Sadabad'ına bak/ Suyu ve havası insanın canına can katar.)

Hiç şüphe yoktur ki, Osmanlının batının teknolojik ve kurumsal yenilikleri yerine, ilk olarak yaşam tarzına yönelmesi yadırganılacak bir durumdur. Ancak; nasıl rokoko döneminin aristokrasisi, aynı zamanda aydınlanmaya uzanacak kültürel ve düşünsel bir ortama yaşam verdiyse; Osmanlı'nın Sadabad eğlencelerinin müdavimleri, sanatsal gelişmelere ve matbaa gibi son derece önemli bir yeniliğin gerçekleşmesine ortam hazırladılar. Osmanlının batıya açılmaya başladığı bu dönemde, minyatür sanatı Levni gibi bir isimin kişiliğinde yeni bir anlatım diline kavuşmuşken matbaanın gündeme gelmesi ilginçtir. Minyatür sanatının üslup olarak anlatım sınırlarını zorladığı bir dönemde, batıda yüzlerce yıl önce minyatürün yaşam alanı olan el yazmalarının sonunu getirmiş olan bir teknolojik gelişme söz konusu olmuştur. Osmanlı minyatürü artık son zirvesini yaşamaktadır.

Osmanlı minyatürü gelişim çizgisini tamamladığı sıralarda İstanbul'da ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde duvar resminde bir canlanma olur. Önceden beri bazı yapıların duvarlarını süsleyen bitkisel ve geometrik bezemeli kalem işlerinin var olduğunu biliyoruz.



18.yüzyılda barok ve rokoko etkileriyle bunların yerini çiçekli vazolar ve meyve sepetleri gibi betimler almış (III. Ahmet'in yemiş odası duvarları) ardından çok sayıda manzara resmi duvarlara işlenmiştir. Doğa, kent ve yapı görünimleri pekçok yapının duvarlarını süslemeye başlamıştır. Duvar resmi geleneği 18.yüzyıl sonlarından 19.yüzyıl sonlarına değin sürmüştür. Osmanlı, hızlı çöküşünü durdurmak için batının bilgi, birikim ve kurumlarına yönelmesi gerektiğini, 18.yüzyılın sonlarına doğru yavaş yavaş idrak etmeye başladı. III. Selim döneminde, askeri alanda yaşanan yenilik girişimi (Nizam-ı Cedit), kurumsal alanda batılılaşma yönündeki ilk girişimlerden birisidir.

Osmanlının batılılaşma çabaları, askeri alanda başlamış ve yeni askeri kurumlar, ileride göreceğimiz gibi, pek çok diğer alanın alt yapısına kaynak teşkil etmiştir. III. Selim, sanatçı kişiliği ile tanınır. Onun dönemi, Osmanlının kendini yenileme arayışlarının kesintisiz bir gelişim çizgisi içerisine girdiği ilk dönemdir. Ayrıca bu dönemden itibaren, Osmanlı topraklarına gelen yabancı sanatçı sayısında önemli bir artış başlar. Boğaziçi ressamı olarak bilinen ve 18.yüzyılın sonlarından itibaren İstanbul'un başlıca mesire yerlerini resimleyen Melling, Hilair, Allom, Bartlett, Antoine de Favray, van Mour gibi sanatçılar, bunlar arasında anılmalıdır. Önceleri yabancı elçilerin, imparatorluk toprakları ile ilgili resimler yapmak amacıyla beraberlerinde getirdikleri yabancı sanatçılar, zamanla Osmanlı sarayına tanıtılmıştır. (Sadece, İstanbul'da 1784-93 arasında Fransız elçisi olan Choiseul Gouffier; Hilair, Cassas, Fauvel gibi çok sayıda ressamı getirmiştir). İstanbul'da yirmi yıl kalan Melling, Danimarka elçisinin aracılığıyla dönemin padişahı III. Selim'in kızkardeşi Hatice Sultan'ın hizmetine girmiştir. Bu dönemde Boğaziçi'nde bazı saray ve köşkler yapmış, ayrıca çok sayıda İstanbul görünümü çizmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu dönem ve Melling ile ilgili olarak şunları söyler: "Boğaziçi'nde ve Bentler'deki bu ecnebi hayatı III. Mustafa ve I. Abdülhamit devirlerinde biraz daha gelişir. Zaten artık İstanbul'da antika meraklısı alimler, arkeologlar, sefaretlerin hususi mimarları çoğalmıştı.

III. Selim, devrinin yeni mimari ve bahçe zevkini açacak olan Melling'i onların arasından seçmişti. Melling'in yaptığı eserlerin çoğu kalmadı. Fakat albümü duruyor; bu albüm Şeyh Galib divanı ile beraber, devrin en güzel konuşan müşahididir.

Zaten albümün mühim bir kısmı III. Selim'in ve kardeşi Hatice Sultan'ın teşvikiyle hazırlanmıştı. Padişah bütün Avrupa'dan gelen şeyler gibi resmi de seviyordu." <sup>16</sup> Bu dönemde batının doğuya ve Osmanlıya yönelik ilgisi de dikkat çekicidir. 18.yüzyılda tarih ve klasik döneme olan ilginin canlanması batılı aydınların gözlerini doğuya çevirmelerine neden oldu. Çok sayıda gezgin içlerindeki macera duygusunun da etkisiyle ve daha çok batı uygarlığının kökenlerinin izlerini bulma arayışının yarattığı bir romantizmle doğuya geldiler. Bu dönemde Avrupa'da, önce İtalya'ya yönelik olarak başlayan turizm kavramı ardından doğunun gizemli topraklarına yönelmiş oldu.

Bu gezilere çoğu zaman ressamlar da eşlik ediyor, geziler sonucunda albümler hazırlanıyordu. 18.yüzyılda İstanbul'a gelen yabancı elçilerin yanlarında her zaman bir ressam vardı. Önceleri bir tür egzotizm olarak resme yansiyacak olan doğu ilgisi zamanla ve özellikle de 19.yüzyılın ortalarında bir oryantalizm olarak dışa vurulacaktır. Doğuya önceleri geçmişe yönelik bir romantizmle bakan batılı, artık geleceğe dönük bir emperyalizmle yaklaşacaktır.

18.yüzyılda Osmanlı ve Batı arasındaki ilişkiler yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde Osmanlı'nın batı kentlerine elçiler yollaması gelişen ilişkilerin bir göstergesidir. Bunun sanat ve toplumsal yaşam alanlarında da kaçınılmaz yansımaları olmuştur. Fransa'da gelişen Turqueri modası, batının doğu ilgisini ortaya koyar. Fransız aristokratlarının Osmanlı kıyafetleri içerisinde çok sayıda resim yaptırdıkları görülmektedir. Batılılaşan Osmanlı'nın, bir moda olarak batının yaşam tarzına etki etmesi ilginçtir. Osmanlı, 19.yüzyılda batı resminde akademik bir üslupla temsil edilen oryantalizm tarzına da etki etmiştir. Bu etki ve Osmanlı sarayının batı resmine ilgisi artan sayıda ressamı Osmanlı topraklarına çekmiştir.

Özellikle III. Selim döneminden itibaren, Avrupalı ressamalara ve batı resim tarzına gösterilen ilgi dikkat çekicidir. Cezar bu ilginin gelişimini şu şekilde açıklar: "Özellikle XVIII.yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'a fazla sayıda ressamın gelip çalışmalarında bulunuşu, bazı Osmanlı devlet adamlarını da, herhangi bir şekilde onların çalışmalarını gören, resme ilgi duyan kimseleri de, çeşitli yönden etkilese gerekir.

<sup>16</sup> A.H.Tanpınar, Beş Şehir, Dergah Yay., Mart-1995, s.90

Bu etkinin batılı ressamaların çalışmalarından haberdar olan veya onları gören Osmanlı yöneticilerinin düşünce düzeylerinde resme karşı duyulan tutuculuğu gevşetici, öte yandan bazı teknik konularda resmin gereğine inandırıcı, resme yetenekli kimseler üzerinde ise, minyatür türü resim dışındaki resmin özelliklerini öğrenme imkanını kazandırıcı mahiyette olabileceği kuşkusuzdur."<sup>17</sup> III. Selim'in, Kapıdağlı Konstantin tarafından yapılmış yağlıboya bir portresi bulunmaktadır ki, bu söz konusu ilginin bir göstergesidir. Ayrıca sarayla birlikte resme meraklı bir kesim oluşmuştur. Sadece saray değil, saray çevresindeki varlıklı kesim ve azınlıklar da batılı tarzda resme ilgi gösteriyor olmalıdırlar.

III. Selim döneminde batı resim sanatına olan ilgi dikkat çekicidir. Bununla beraber, bu dönemde askeri yenileşme hareketlerinin olduğunu ve Nizam-ı Cedit'in kurumsal anlamda ilk batılı örneklerden birisi olduğunu hatırlayalım. Bu iki veri yanyana geldiğinde, çağdaş Türk resminin temellerine ulaşmaktayız. Askeri alandaki yeniliklerin bir uzantısı da, yeni teknik ve bilgilerle donatılmış uzman kişilerin yetişmesini sağlamak amacıyla kurulan bir okuldu: Mühendishane-i Berri Humayun. 1793-94 yıllarında eğitime başlamış olan bu okulda, daha çok askeri amaçlarla resim teknikleri öğretilmeye başlanmıştır. Bu, daha sonra Harbiye ve diğer askeri okullarda da sürdürülmüştür (Tıbbiye/1827, Harbiye/1834). Bu okullarda yetişmiş asker ressamlar olan Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf batılı anlamda resim sanatının ilk temsilcileri arasında yer alırlar. Elvahı Nakşiye Koleksiyonu adlı kitapta; Ferik Tevfik Paşa'nın Mühendishane'deki eğitiminden sonra 1835'de Viyana'ya gönderildiği, döndükten sonra padişaha resim dersi verdiği ve bir de portresini yaptığı belirtilmektedir.

Ferik İbrahim Paşa'nın ise, eğitiminin ardından 1835'de Paris'e yollandığı, Bursa'daki büyük depremin ardından Ulu Camii'nin mihrap kısmının süslemesini yaptığı yazılmıştır.<sup>18</sup> Bunlar arasında özellikle Hüsnü Yusuf (1817- 1861) hakkında bilgi sahibiyiz.

<sup>17</sup> CEZAR Mustafa; Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, s.42

<sup>18</sup> EDHEM, Halil; Elvahı Nakşiye Koleksiyonu, bugünkü dile aktaran: G. Elibal, 1.basım, Milliyet Yayınları, 1970, s.33

1837'de Mühendishane-i Berri Hümayun'dan mezun olmuş, yağlıboya resimlerini çok beğenen Abdülmecid onu sanat eğitimi için 1856'da Avrupa'ya göndermiştir. Yurda döndükten sonra askeri okullarda resim öğretmenliği yapmış ve günümüze ulaşan az sayıdaki resmi üretmiştir.

Halil Paşa, sonradan askeri okullardaki resim eğitimini şöyle anlatmıştır: "Mühendishane-i Berri Hümayun'da bulunduğum sırada hocalarım binbaşı Hacı Mahmud ve mülazım Ahmet beyler idiler. Hüsnü Yusuf da daha evvel aynı mektepte hocalık ediyordu. Resimlerinden yalnız Ayasofya'sını hatırlıyorum. O zaman hep basma resimlerden kopya ediliyordu." <sup>19</sup>

19.yüzyılın ilk yarısında askeri okullardan çıkan bu ilk ressamın, kalın çizgilerle ortaya koydukları bir sanat çizgisi yoktur. Resmin perspektif, desen gibi temel öğelerine sahip figürsüz manzaraları içeren bazı resimler ürettiklerini söyleyebiliriz. Dönemin II. Mahmut (1808- 1839) ve Abdülmecid (1839- 1861) gibi sanatsever ve yenilikçi padişahları, onların çalışmalarını desteklemiş ve sonraki dönemin ilk dikkat çekici ressam kuşağının, daha atak bir çıkış yapmasına zemin hazırlamışlardır. Bu dönemde ayrıca, bazı azınlık ve yabancı sanatçıların etkinliklerinin de artmaya başladığı görülmektedir. Padişahlar yabancı sanatçıları saraya kabul etmekte ve resimlerini satın almakta ya da onlara bir takım siparişler vermektedirler.

Batılı tarzda saraylar ve köşkler inşa eden Osmanlı aristokrasisi, bu yapıların içlerini yeni yaşam tarzına uygun olarak döşemeye giderek daha fazla önem verecektir. 1845 yılında, Çırağan Sarayı'nın bir salonunda, Oreker adlı Avusturyalı bir ressamın, şehir manzaralarından oluşan çalışmalarının sergilenmesi ilgi çekici bir gelişmedir. [CEZAR, M.; Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, 1995, Böylece, batılı anlamda Türk resim sanatının temelleri atılmıştır. Bu, Osmanlı çağdaşlaşmasının doğal sonuçlarından birisidir ve söz konusu çağdaşlaşmanın kaynakları, öncelikle askeri alanda olduğuna göre, resim sanatının yeni kimliğinin oluşumunda askeri gerekçeler güdüleyici faktör olmuştur ve bu anlayışın ilk temsilcileri de asker ressamlardır. Bundan sonra gelen kuşak, Türk resminin gerçek anlamdaki ilk kuşağı olacaktır.

<sup>19</sup> General Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi, Ar Dergisi, Temmuz 1937, Birinci Yıl, S.7, s.5

Üretimleri, eğitici yanları ve birer kültür adamı kimliğiyle gerçekleştirdikleri etkinlik ve kurumsal çalışmalar ile önem kazanan bu kuşağı, bundan sonraki yazıda kapsamlı bir şekilde ele alacağız.

#### 2.4.1. 19.YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDAN, II. MEŞRUTİYET'E:

19.yüzyılın ilk yarısı boyunca batılı anlamda resim üreten az sayıda askeri okullarda yetişmiş Türk sanatçısı saptayabiliyoruz. Oysa Osmanlı sarayı batı kültür ve kurumlarını kendi bünyesine adapte edebilme konusunda son derece gayretliydi. Bu nedenle de yabancı ve azınlık sanatçılara siparişler veriyorlar, onları saraylarında ağırlıyorlar ve resimlerini satın alıyorlardı.

Bu sırada 1839 yılında Gülhane Hatt-ı Humayunu'nun ilan edilmesiyle birlikte tanzimat dönemine girilmesi Osmanlı'nın toplumsal değişim sürecine hız kazandırırken aynı zamanda bu ortamda yetişen gençlerin yeniliklere daha atak bir şekilde el atmasına neden olacaktı: "Osmanlı devlet kurumlarının batılılaştırılması Tanzimatla birlikte büyük bir hız kazandı. Geleneksel Osmanlı devlet yapısında uzun bir sürden beri devam etmekte olan askeri, siyasi ve mali çöküntü karşısında, bu yapıdaki etkili grupların bir kısmı, çöküntüyü durdurmanın son çaresini, Osmanlı devletinin askeri ve idari kurumlarını, Avrupa örneklerine göre yeniden örgütlemeye gördüler. Öte yandan Avrupalılar da, bu batılılaştırmayı Osmanlı piyasasının kapitalist dünya sisteminin başlıca serbest ticaret alanlarından biri haline gelmesi için hararetle desteklediler. Devlet örgütlerindeki bu değişme sonucu ortaya çıkan yeni batılılaşmış Osmanlı bürokrasisi ve ordusu, Türkiye'deki toplumsal değişimin dinamiğinde görece olarak özerk bir rol oynamaya başladı." <sup>20</sup>

**Üç Ressam: Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid:** Toplumsal değişimin dinamiğinde rol oynayan bu kesimin sanattaki temsilcileri aynı zamanda Türk resminin ilk üretken ve belli bir üslup çizgisine ulaşan kişilerdir.

---

<sup>20</sup> TEZEL, Yahya; Cumhuriyet Dönemi İktisat Tarihi, Yurt Yayınları, Ankara 1982, s.416

Şeker Ahmet Paşa (1841), Osman Hamdi Bey (1842), Süleyman Seyyid (1842) doğumludurlar. Hayata veda ettikleri tarihlerde Osmanlı tarihinde bir başka dönüm noktası olan II. Meşrutiyet'e (1908) yakındır.

Bu ressamlar yaşadıkları süre içerisinde gerek ürettikleri resimler gerek hayata geçirdikleri kurum ve etkinliklerle Türk resim sanatının esasen ilk kuşağını temsil etmekle kalmazlar aynı zamanda Türk resminin geleceğe dönük ufuklarını aydınlatırlar. Her biri askeri okullarda yetişmiştir. Bununla birlikte her biri yurt dışına çıkma ve burada eğitimlerini sürdürme olanağını bulmuştur. Onların resim bilgilerini geliştirmeleri için gerekli olan desteği çoğu kez padişahlar sağlamıştır. "Sultan Abdülaziz'in Türk resim sanatı için büyük iyiliklerinden biri de önce Seyyid Bey'i sonra da Ahmet Ali Bey'i resim öğrenimi için Avrupa'ya göndermiş olmasıdır."<sup>21</sup>

Kendisinin de ressam yönü olan Abdülaziz ve sonraki padişahlar Türk resminin gelişimine büyük destek sağlamışlardır. Paris'e çeşitli alanlarda eğitim almak üzere gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi yetişmelerini sağlamak için burada 1860-61 yıllarında açılan Mekteb-i Osmani'de resim derslerini Fransız hocalar yürütüyorlardı. Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa buraya 1861 yılında gitmişlerdi. Okulun kapandığı 1874 yılından önce 1867'de Paris'i ziyaret eden Abdülaziz, aynı zamanda Uluslar arası Paris Sergisi'ni gezmiş, bu arada genç sanatçılarla da ilgilenmişti. Hatta Şeker Ahmet Paşa'yı resimler seçip almakla görevlendirmişti. Bu ilgi genç sanatçıların ressam kimliklerinin sivrilmesinde son derece önemli rol oynamış olmalıdır. 1857'de babası tarafından hukuk eğitimi almak üzere Paris'e yollanan ancak burada resme ilgi duyarak Boulanger ve Gerome'un atölyelerinde çalışan Osman Hamdi de bu ortamda yetişmiştir. Bu sanatçılar 1870 yıllarının başında ülkeye geri dönmüşlerdir.

Klasik/ akademik tarzdaki resimlerinde manzara, natürmort ve ilk olarak figür resmine yer vermişlerdir. Şeker Ahmet manzara, Süleyman Seyyid natürmort ve Osman Hamdi figür resmi konusuna ağırlık vermişlerdir. Onların sanatsal üretimlerinin önemi tartışılmaz ancak gerçekleştirdikleri faaliyetler ve geleceğe dönük çabalar apayrı bir önem taşır.

<sup>21</sup> CEZAR Mustafa; Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, s.153



Şeker Ahmet Paşa, güçlü ressam kişiliğinin yanı sıra bir öğretici, sarayın resim koleksiyonunu geliştirmekle sorumlu bir danışman ve sanatsal etkinliklerin gerçekleşmesine öncülük eden bir kişiydi. Onun 1873 yılında İstanbul'da, Türkiye'deki ilk resim sergisini düzenlediğini biliyoruz. Bunu, 1875'deki ikinci bir sergi izler.

Her ne kadar daha önce sarayda yabancı sanatçıların bazı sergiler düzenlediğini, Harbiye gibi okullarda öğrenci çalışmalarının sergilendiğini, 1863'deki Sergi-i Osmani'de bir güzel sanatlar köşesi bulunduğunu ve daha sonrasında Abdullah Biraderlerin fotoğraf stüdyosunda Osman Hamdi ve Serkis Dranyan'ın resimlerini sergilediklerini, 1876'da Guillemet'in ders verdiği öğrencileriyle birlikte sergi açtığını ve çoğunluğu yabancı ve azınlık sanatçılardan oluşan ABC Kulübü'nün 1880 ve 1881 yıllarında sergi düzenlediklerini biliyorsak da; Şeker Ahmet Paşa'nın sergi etkinliklerinin kurumsallaşması konusundaki etkin kimliğini gözden kaçırmamalıyız. 1900'de Pera'da açtığı kişisel serginin ardından 1901-3 yılları arasında İstanbul Sergileri'nin düzenlenmesine öncülük eder. Çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapan ve bazı gazetelerde yazı ve çevirileri yayınlanan Süleyman Seyyid ayrıca yayınlanmamış bir kitap olan Fenni Menazır'ı yazmıştır.

Osman Hamdi Bey; Ressam ve Kültür Adamı: Diğer iki sanatçıdan farklı olarak asker kökenli olmayan Osman Hamdi, fotoğraftan yararlanarak yaptığı resimlerine figüre önem vermiş ve batı oryantizmine cevap olarak Osmanlı insanının düşünce ve yaşantısını yansıtan resimler yapmıştır. Onun resimleri üslup olarak Şeker Ahmet ve Süleyman Seyyid'in resimleri kadar ileri dönük değildir ve daha akademik bir çizgidedir. Buna karşılık sadece Türk resmine figürü kazandırmaları açısından değil, aynı zamanda aralarında hocası Gerome'un da bulunduğu batılı oryantist ressamların batı uygarlığının er geç yutacağı bir alt kültür olarak baktıkları ve resimlerinde bu şekilde yorumladıkları Osmanlı kültürünü, bu kültürün içinden çıkmış bir kişi olarak değerlendirmesidir. Onun resimlerinde Osmanlı kıyafetleri içerisinde Osmanlı mekanı içerisinde yer alan figürler düşünen, okuyan ve tartışan kişilerdir ve bu özellikleriyle değişen Osmanlı toplumunda bilginin, kadının, mevcut değerlerin önem kazandığı bir doğu-batı sentezini ifade ederler. Osman Hamdi, sadece resimleriyle değil yaptıklarıyla da bir kültür adamı kimliği ortaya koymaktadır.



Onun arkeolog olarak çabaları aralarında İskender Lahti'nin de bulunduğu çok sayıda antik eseri kazandırmakla kalmamış ayrıca gerçek anlamda bir arkeoloji müzesinin kurulmasına ve eski eserler tüzüğünün çıkarılmasına kadar uzanmıştır. Arkeoloji Osman Hamdi'nin sanat anlayışının biçimlenmesinde de önemli bir etkidir.

Onun Türk sanatına en büyük katkısı ise ölümüne değin müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ni (bugün Mimar Sinan Üniversitesi) kurmuş olmasıdır (1883). Türk resim sanatına çok sayıda isim kazandırmış olan bu eğitim kurumu güzel sanatlar alanında Türkiye'nin son bir asırlık veriminin can damarı olmuştur.

Sonuç olarak Osman Hamdi, gerek hayata geçirdiği kurumlarla gerekse fotoğraftan kareleme yöntemiyle çalıştığı üslup açısından ileriye dönük özelliği olmayan resimleriyle kültürel anlamda Türk sanatı için büyük bir önem taşımaktadır. Kanımca asker ressam kuşakları arasında sivil bir kişilik olarak resim üretmesi de halen yeterince sivilleşmemiş bir toplumun kültürel tarihinde son derece anlamlı bir yer işgal etmektedir.

## **2.5. BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİNİN İLK DÖNEMLERİ - II (18.YÜZYILDAN- 19.YÜZYILIN İLK YARISINA)**

**İki Ressam: Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza:** Çağdaş Türk sanatının ilk evrelerinde resimleri ve faaliyetleri ile önemli bir yere sahip olan bu sanatçılar çabalarını sürdürürlerken onların üslup çizgisini devam ettiren ve hatta geliştiren genç ressamlar yetişmektedir. Halil Paşa (1857-1939) ve Hoca Ali Rıza (1864-1930) bunlar arasında özellikle dikkat çeken isimlerdir. Her biri askeri okullarda yetişmiş olan ressamlar yukarıdaki bölümde tanıtmaya çalıştığımız usta isimlerle birlikte resim üretmekte ve zaman zaman onları aşan bir duyarlılığı yansıtan üslup çizgisinin temellerini atmaktadırlar.

Bu iki ressamdan sadece Halil Paşa, yurt dışında eğitim alma şansına sahip olmuştur. 1880- 1888 yılları arasında, yani izlenimciliğin yeni yeni filizlenmeye başladığı bir dönemde Paris'te bulunan ressam, manzara ve portre türünde önemli eserler vermiştir. Onun resimleri klasik/ akademik gelenekle izlenimci duyarlılığın bir bileşimidir. Işık ve renk kullanımının Halil Paşa'nın resimlerinde önemli bir yeri vardır.

Yaptığı çok sayıda İstanbul görünümünü ve yaşamının bir bölümünü geçirdiği Kahire'den manzaralar bunu açıkça ortaya koyar. Onun serbest fırça vuruşları ve doğa karşısındaki duyarlılığı kendisinden sonra gelen kuşağın izlenimci yaklaşımına adeta zemin hazırlar.

Resimlerinde doğa karşısındaki duyarlılığın üst seviyeye çıktığı bir diğer sanatçı da Hoca Ali Rıza'dır. Harbiye'den mezun olan sanatçı, çok sayıdaki İstanbul manzarasının yaratıcısıdır. Yaşadığı şehir ve çevreyle, hayranlık duyduğu doğayla kurduğu olağanüstü dostluk, onun eşsiz güzellikteki resimlerinde izlenebilir. Onun yaptığı İstanbul görünümüleri kendisinden sonraki pek çok ressamı derinden etkileyecektir. Güçlü deseni günümüze ulaşan karakalem resimlerinde kendisini belli etmektedir. Arseven, resimlerine hayran olduğu Hoca Ali Rıza için şunları söyler: "Rıza Bey'in kendisine mahsus bir tarzı ve Türk ruhu taşıyan bir üslubu vardı."<sup>22</sup>

Verdiği derslerle çok sayıda öğrenci yetiştiren Hoca Ali Rıza resimleri kadar eğitici kimliğiyle de önem taşımaktadır. Aynı şey Halil Paşa için de söylenebilir. Bu iki sanatçı Hüseyin Zekai Paşa (1860- 1919), Ahmet Ziya Akbulut (1869- 1938), Ömer Adil (1868- 1928), Osman Asaf (1869- 1935) gibi çağdaşları olan artan sayıda ressamın arasında üsluplarıyla öne çıkan iki isimdir.

**Darüşşafakalı Ressamlar:** 1840'lı yıllarda fotoğraf tekniği Osmanlı'ya girmiş, çoğu azınlık olan kişilerin açtığı atölyeler yaygınlaşmaya başlamıştır. Abdullah Biraderler ve Sabah fotoğrafhaneleri bunlara örnektir. Bu dönemde İstanbul'un çeşitli manzaralarının fotoğraflarından kopya ederek resim yapan bir grup ressamla karşılaşırız. Hüseyin Giritli, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Ahmet Şekür gibi bir çok ismin, resimlerinde doğrudan fotoğrafları kopya ettikleri anlaşılmaktadır. Arseven bu ressamlar hakkında bize yeterli bilgiyi vermektedir:

"Fotografilerden büyütme veya basma resimlerden kopya etmek suretiyle yapılan bu resimler Göksu, Kağıthane, Kızkulesi, Beylerbeyi Sarayı, ormanlık gibi figürsüz sırf manzara, meyve ve çiçek resimleri idi. İnsan resimleri ile kompozisyonlar yapılmazdı.

<sup>22</sup> ARSEVEN, Celal Esad; Sanat ve Siyaset Hatıralarım, s. 47

En ufak tafsilatına kadar işlenen bu resimler bir sanat eserinden ziyade, boyanmış birer fotografi mahiyetindeydiler.”<sup>23</sup> Yapılan bu resimlerden seçilen bazıları gösterişli çerçeveler içerisinde padişaha sunulmakta ve altlarına kulları diye imza atılan eserlerin sahiplerine ödül olarak para verilmekteydi. 1868- 1873 doğumlu olan bu ressamın Türk resminin üslupsal gelişimine hiçbir katkı sağlamamış olmakla birlikte, ilginç bir ayrıntı olarak dikkat çekerler.

**19.yüzyılın İkinci Yarısında Yabancı Ressamlar:** Abdülmecid (1839- 1861), Abdülaziz (1861- 1876) gibi padişahlar saltanat dönemleri içerisinde batılı anlamda resim sanatının gelişimine önemli bir destek sağlamışlardı. Yeni yeni gelişme sağlayan Türk ressamlarına verdikleri destek bir yana ülkeye gelen yabancı resamlara da büyük ilgi gösteriyorlardı. Bu yabancı ressamın Türk resminin gelişimine sağladıkları katkı üslup olarak değilse bile resme olan ilginin gelişimi kapsamında dikkate değerdir.

Bu ressamın çeken, Osmanlı sarayının ve aristokrasininin kültürel kabuk değişimiyle bağlantılı olarak resme duydukları canlı ilginin yanı sıra, Avrupa'da moda olan ve geniş bir piyasası bulunan Oryantalist resim konusunda kendilerini ispatlamaktı. Bunlar arasında bazıları İstanbul'a olan tutkuları veya Türk resmine sağladıkları katkılarla diğerlerinden ayrılırlar. Amedeo Preziosi (1816- 1882) ve Leonardo de Mango (1843- 1930) İstanbul'a yerleşip hayatlarının sonuna kadar bu kentte yaşamışlardır. Aivazovsky (1817- 1900), resimlerinde büyük bir tutkuyla sevdiği İstanbul'u defalarca kez ele almış, şehre bir çok kez gelmiştir. Guillemet (1827- 1878), 1874 yılında İstanbul'da bir özel desen ve resim akademisi kurması ile önem kazanır. İtalyan ressam Zonaro (1854- 1929), İstanbul'da çok sayıda resim üretmiştir.

**Sanayi-i Nefise-i Mektebi Alisi:** Artan sayıda Türk ressamının üretim sürecine girdiği, yabancı sanatçıların sık sık ziyaret etmeye başladığı, tek tük sergilerin düzenlendiği, sanata olan ilginin bir parça olsun genişlediği bu ortamda bir güzel sanatlar okulunun açılması gerekliliği giderek daha yüksek sesle konuşulmuştur. Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlediği ilk serginin gördüğü ilginin ardından bu tartışmalar iyice artmıştır.

---

<sup>23</sup> ARSEVEN, Celal Esad; Sanat ve Siyaset Hatıralarım, s.46

Guillemet'in Beyoğlu'nda açtığı desen ve resim akademisi de bu gerekliliğin bir sonucudur. Askeri okullar dışında, 19.yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşan idadi okullarının bazılarında da ders programı içerisinde resim dersi yer alıyordu. Ancak Paris'teki Ecole des Beaux Arts benzeri, güzel sanatlar eğitimi veren bir kurumun gerekliliği iyiden iyiye tartışılır olmuştur. Böylece uzun süren resmi yazışmalar sonucunda Osman Hamdi Bey, Sadrazam Sait Paşa, devlet adamları Midhat Paşa ve Ahmet Vefik Paşa, Ticaret Nazırı Raif Paşa gibi isimlerin çabalarıyla 2 Mart 1883'de, bugünkü Eski Şark Eserleri Müzesi'nin bulunduğu binada mimarlık, resim ve heykel alanlarında eğitime başladı. Okulun ilk müdürü Osman Hamdi Bey'dir. Resim bölümünün öğretim kadrosunda Warnia- Zarzecki (desen), Valeri (yağlıboya) yer almaktadır. Bundan sonra günümüze değin Türk sanatına çok sayıda isim yetiştiren ve Türk sanatının gelişiminde son derece önemli rol oynayan bir kurum olarak Sanayi-i Nefise-i Mektebi Alisi'nde akademik anlamda resim eğitim verilecektir. Kuruluşundan yaklaşık yüz yıl önce askeri bir okulda başlayan resim dersleri artık sivil bir kurum olan güzel sanatlar okulunda akademik bir anlayışla öğrenciler yetiştirecektir.

Sanata ilgi duyan gençlerin çoğu kez aileleri karşı çıkmasına rağmen bu ilgilerini değerlendirebilecekleri bir kurum vardır. İlk yıllarda az sayıda öğrenci, sınırlı eğitim kadrosu, malzeme ve hatta model sıkıntısı ile süren eğitim tüm zorluklara karşın kısa sürede meyvelerini vermeye başlayacaktır. Güzel Sanatlar Akademisi, yıllık salonları, sergileri, yerli ve yabancı ressamı, atölyeleri ile İstanbul sınırlı fakat giderek hareketlenen bir sanat ortamına ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Bu sırada Osmanlı yeni toplumsal ve siyasal gelişmelerin eşliğindedir. Batılı ülkelerin siyasal ve ekonomik kısılcasına giren ülkenin düzlüğe çıkması için toplumun kimi kesimlerinden meşrutiyet ilan edilmesi için baskı gelmektedir. II. Meşrutiyet 1908 yılında ilan edilir. Bu Osmanlı'nın siyasal tarihi açısından önemli bir gelişmedir. Ancak aynı zamanda Türk resim sanatının seyrine yeni bir yön verecek olan bir kuşağın etkin olacağı bir sürecin başlangıcını da işaret eder.

## 2.5.1. BİR ETKİNLİK

### İstanbul Salonları :

Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin açılması İstanbul'daki sanat ortamının canlanmasına da neden olmuştur. Bu canlanmanın en önemli örneklerinden birisi, 1901- 1903 yılları arasında düzenlenen üç İstanbul Salonu sergisidir. İstanbul salonları, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıllık öğrenci sergileri dışında bu dönemde gerçekleşen nadir sergi etkinlikleri arasında yer alırlar.

Salon sergileri Fransa'daki örnekten yola çıkılarak düzenlenmiş olmalıdır. Fransa'da salon sergisi, 1667 yılında XIV. Louis'nin Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin üyelerinin yapıtlarını içeren bir sergiyi desteklemesiyle başlamış ve 1737'den sonra zaman zaman düzenlenen bir sergi olmaktan çıkarak yıllık bir sergi niteliği kazanmıştır. Fransız salonu 19.yüzyılın sonlarından itibaren, avant- garde sanatın ağırlığını hissettirmeye başlamasıyla giderek önemini kaybetmiştir. İstanbul salonunun düzenlediği sırada, Fransa'da salon önemini yitirmeye başlayan bir etkinlikti. Ancak İstanbul için böylesi bir girişim büyük bir yenilikti. Sanayi-i Nefise'de mimarlık bölümünde hoca olan Vallaury ve İstanbul'da yayınlanan Le Stamboul, gazetesi müdürü Delbeuf'un girişimleri, Fransız elçisi Contans'ın desteğiyle 1901 yılında Beyoğlu'nda bir sanatçılar lokali kurulmuştur. İstanbul'da yaşayan Fransız bir tüccara ait olan Beyoğlu'ndaki Passage Oriental'de açılan ilk İstanbul Salonu'nun oluşumunda sanatçıların biraraya gelmesini sağlayan bu lokalin önemli etkisi olmuştur. İlk sergiye aralarında akademi hocaları Oskan Efendi, Valeri, Warnia- Zarzecki, P. Bello ve L. De Mango ile Zonaro'nun da bulunduğu pek çok yabancı ve azınlık sanatçının yanı sıra Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Ömer Adil de katılmıştır. 170 civarında eserin yer aldığı sergi basında geniş yankı uyandırmıştır.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> CEZAR, Mustafa; Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, s. 440

Aynı sergi 1902 ve 1903 senelerinde de tekrar eder. Beyoğlu'nda Posta Sokak 417 numaralı binada düzenlenen 1902'deki ikinci sergi için, ilk sergide olduğu gibi hükümet yetkililerince çıplak kadın resmi yer almaması şartı konulmuştur. 36 sanatçı ve 325 eserin yer aldığı sergide bu kez daha önceki sergide bulunan Türk sanatçılarının yanı sıra Ahmet Rıfat Bey, Ahmet Ziya Akbulut, Şevket Dağ, Halid Naci Bey, Hamdi Kenan, Mesrur İzzet ve Kamil Bey gibi isimlere de rastlanır. Sanat tarihçisi kimliğiyle tanıdığımız Celal Esad Arseven'in Malumat gazetesinde bu sergiyle ilgili uzun bir yazı yayınlaması da Türkiye'de sanat eleştirisinin tarihçesi hakkında çok değerli bir bilgidir. İstanbul salonlarının sonuncusu 1903 yılında düzenlenmiştir. Sergiye katılan sanatçı ve eser sayısındaki azalma, bir hayal kırıklığı yaratmış gözükmektedir.

"1901- 1902 ve 1903'de üç kez açılan İstanbul Salonu sergilerinin, İstanbul'un sanat yaşamında çekişme, kıskançlık gibi gerginliklere yol açtığı ve 1904'de açılması gereken 4.serginin sanatçıların artık ilgilenmediği bir bozguna dönüştüğü ifade edilmektedir."<sup>25</sup>

Üç serginin sonunda bu girişimin arkası kesilmiştir. Yine de dönemin sanatsal üretiminin sunulduğu etkinlikler olarak İstanbul salonları ilgi çekici bir girişim niteliği taşırlar. Çok sayıda yerli, yabancı ve azınlık sanatçının biraraya geldiği, basında yankı uyandıran, yüzlerce eserin yer aldığı İstanbul salonu sergileri, kısa ömürlü fakat sanat tarihimizin önemli etkinlikleri arasında yer alan bir çaba olarak değerlendirilmelidir.

### **Bir Sanatçı : Şeker Ahmet Paşa**

Şeker Ahmet Paşa; Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid ile birlikte batılı anlamda Türk resminin ilk önemli sanatçı kuşağını temsil etmektedir. Osman Hamdi Bey'in bu kuşak içerisinde ressam yönünden çok gerçekleştirdiği etkinliklerle sivrilen kişiliği, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid gibi gerçekten iki iyi ressamın yeterince anlaşılmasına neden olmuştur. Osman Hamdi Bey, çok sayıda kitaba, makaleye ve sempozyuma konu olurken Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid, çağdaş Türk resim sanatı tarihi ile ilgili çalışmalarda hakkettikleri ilgiyi görememişlerdir. Cumhuriyet'in ilk kuşak ressamları arasında yer alan Cemal Tollu'nun Şeker Ahmet Paşa adlı kitabı<sup>26</sup> sanatçıyla ilgili bugüne kadar yayınlanmış tek örnektir.

<sup>25</sup> TANSUĞ, Sezer; Çağdaş Türk Sanatı, s.111

<sup>26</sup> M.E.B. Yayınları- 1967



Kitabın yazarı olan Tollu'nun, kitaba konu edindiği ustası gibi mütevazı bir kişiliğe sahip olarak tanınması ilginç olduğu kadar düşündürücü bir benzerliktir. Şeker Ahmet Paşa, 1841 yılında Malik Aksel'in 'Ressamlar Şehri' olarak tanımladığı Üsküdar'da dünyaya gelmiştir: "Üsküdar birkaç nesil evvelki ressamlarımızı kendi çevresinde topladığı gibi, onlara sadelik içinde güzelliğin zevkini tattırmıştı. Bu ressamlar sanatımıza açık kobalt mavi havalı, aydınlık resimler getirmişler, her türlü şatafattan uzak bu kenar Türk şehrinin gerçek, sıcak havasını milli pentürümüze bir stil olarak katmışlardır." <sup>27</sup> Babası Ali Efendi, oğlunu beş yaşında iken Üsküdar İlkokulu'na başlatmıştır. Burada dokuz yıl süren eğitiminin ardından 1855 yılında Tıbbiye Mektebine girmiştir. II. Mahmut döneminde ordunun hekim gereksinimini karşılamak amacıyla kurulan bu okulda (1827) Mühendishane-i Berri Humayun'la başlayan gelenek sürdürülmüş ve öğrencilere batı resim tekniğine göre resim dersleri verilmiştir. Tıp mesleğine fazla ilgi duymayan Şeker Ahmet bir süre sonra Harbiye'ye (kuruluş tarihi 1834) geçmiştir. Yine resim derslerinin olduğu bu okulda, resme olan yeteneği anlaşılan Şeker Ahmet, henüz on sekiz yaşındayken, öğrencisi olduğu okulun resim öğretmeni yardımcılığına atanmıştır.

Bu sırada padişah olan Sultan Abdülaziz, resme büyük ilgi gösteren ve kendisi de resim yapan bir kişiydi ve kısa bir süre sonra Şeker Ahmet'in resimlerini görüp beğenerek onu 1861 yılında resim öğrenimi için Paris'e yollamıştır. Bu sırada yurt dışına yollanan ve çoğu askeri okul öğrencisi olan gençler (Paris'te bu sırada Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid de bulunmaktadır) Paris'te 1860/1861 yılında kurulan Mekteb-i Osmani'de eğitim görüyorlardı: "Bunlar Türkiye'de zayıf yetiştiklerinden Fransa'daki okullara uyum sağlamakta güçlük çekiyorlardı. İşte, hem bu intibak güçlüğü ortadan kaldırmak hem de Fransa'daki Türk öğrencilerin disiplin altında bulunmalarını sağlamak amacıyla, Paris'te Türk öğrencilerine mahsus bir okul açılmak istenmiş ve 1276 (1860/1861) yılında Mekteb-i Osmani adı altında bir okul kurulmuştu." <sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> AKSEL, Malik; Sanat ve Folklor, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul- 1971

<sup>28</sup> CEZAR, Mustafa; Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, s.395

Kitabın yazarı olan Tollu'nun, kitaba konu edindiği ustası gibi mütevazı bir kişiliğe sahip olarak tanınması ilginç olduğu kadar düşündürücü bir benzerliktir. Şeker Ahmet Paşa, 1841 yılında Malik Aksel'in 'Ressamlar Şehri' olarak tanımladığı Üsküdar'da dünyaya gelmiştir: "Üsküdar birkaç nesil evvelki ressamlarımızı kendi çevresinde topladığı gibi, onlara sadelik içinde güzelliğin zevkini tattırmıştı. Bu ressamlar sanatımıza açık kobalt mavi havalı, aydınlık resimler getirmişler, her türlü şatafattan uzak bu kenar Türk şehrinin gerçek, sıcak havasını milli pentürümüze bir stil olarak katmışlardır." <sup>27</sup> Babası Ali Efendi, oğlunu beş yaşında iken Üsküdar İlkokulu'na başlatmıştır. Burada dokuz yıl süren eğitiminin ardından 1855 yılında Tıbbiye Mektebine girmiştir. II. Mahmut döneminde ordunun hekim gereksinimini karşılamak amacıyla kurulan bu okulda (1827) Mühendishane-i Berri Humayun'la başlayan gelenek sürdürülmüş ve öğrencilere batı resim tekniğine göre resim dersleri verilmiştir. Tıp mesleğine fazla ilgi duymayan Şeker Ahmet bir süre sonra Harbiye'ye (kuruluş tarihi 1834) geçmiştir. Yine resim derslerinin olduğu bu okulda, resme olan yeteneği anlaşılan Şeker Ahmet, henüz on sekiz yaşındayken, öğrencisi olduğu okulun resim öğretmeni yardımcılığına atanmıştır.

Bu sırada padişah olan Sultan Abdülaziz, resme büyük ilgi gösteren ve kendisi de resim yapan bir kişiydi ve kısa bir süre sonra Şeker Ahmet'in resimlerini görüp beğenerek onu 1861 yılında resim öğrenimi için Paris'e yollamıştır. Bu sırada yurt dışına yollanan ve çoğu askeri okul öğrencisi olan gençler (Paris'te bu sırada Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid de bulunmaktadır) Paris'te 1860/1861 yılında kurulan Mekteb-i Osmani'de eğitim görüyorlardı: "Bunlar Türkiye'de zayıf yetiştiklerinden Fransa'daki okullara uyum sağlamakta güçlük çekiyorlardı. İşte, hem bu intibak güçlüğü ortadan kaldırmak hem de Fransa'daki Türk öğrencilerin disiplin altında bulunmalarını sağlamak amacıyla, Paris'te Türk öğrencilerine mahsus bir okul açılmak istenmiş ve 1276 (1860/1861) yılında Mekteb-i Osmani adı altında bir okul kurulmuştu." <sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> AKSEL, Malik; Sanat ve Folklor, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul- 1971

<sup>28</sup> CEZAR, Mustafa; Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, s.395

Buradaki ders programında resme özel bir önem verildiği anlaşılmaktadır. Menazır (perspektif), resm-i hatti, resmi taklidi, resmi mücessem gibi resimle ilgili dersler program içerisinde yer almıştır. Resim derslerine Fransız hocaların girdiği görülmektedir. Şeker Ahmet Paşa Mekteb-i Osmani'deki bir yıllık uyum dönemini tamamladıktan sonra; resim eğitimini ileri götürmek için devam ettiği Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde Boulanger ve Osman Hamdi'nin de öğrencisi olduğu Gerome gibi hocalardan dersler almıştır.

Akademik resim geleneğine bağlı olan ve oryantalist tarzda resimler üreten bu sanatçılar, 1860'lı yıllarda Courbet, Corot, Millet gibi sanatçıların temsil ettiği realizmin ileriye dönük üslupsal kavrayışına sahip değillerdi. Buna karşılık Şeker Ahmet Paşa; Osman Hamdi'nin yaptığı gibi bu hocaların oryantalizmine saplanıp kalmayacak ve Türk resmini üslup açısından ileriye dönük olan yüzünü temsil edecektir. Paris'te bulunduğu sırada 1867 yılında Uluslar arası Paris Sergisi açılmış ve Avrupa'yı ziyaret eden ilk ve tek Osmanlı hükümdarı olan Abdülaziz Osmanlı Devleti'nin de katıldığı sergiyi gezmiştir. Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinin de yer aldığı sergi sırasında Abdülaziz, Şeker Ahmet'i Dolmabahçe ve Çırağan saraylarına resimler almakla görevlendirdi. Bu görev Şeker Ahmet'in Fransız ressamı ve resmi ile ilgili incelemeler yapmasını gerektirmiş olmalıdır. Belki de bu sayede dönemin Fransız resmini o sırada Paris'te bulunan arkadaşlarına oranla daha iyi tanımış olacaktır. Onu oryantalizmin sıradanlığından uzaklaştıran etkenlerden birisi de bu olmalıdır.

Şeker Ahmet Paşa'nın resimleri 1869 ve 1870'deki Paris Salon sergilerine kabul edilir. Bu dönemde salon halen Paris sanat ortamındaki önemini korumaktadır. 1870 yılında okulu bitirerek Prix de Rome'u kazanan Şeker Ahmet, üç ay süreyle Roma'ya gönderilmiştir. Aynı yıl yurda döner. Dönüşüyle birlikte yüzbaşı rütbesiyle Tıbbiye Mektebi'nde resim öğretmenliği yapmaya başlamıştır. Aynı zamanda Zeyrek, Bayezit, Kaptan İbrahim Paşa ve Sultanahmet Sanat Mektebi gibi lise seviyesindeki sivil idadilerde resim dersleri vermiştir. Bunlar sanatçının bir ressam olmanın yanı sıra eğitici kimliğinin de ipuçlarını vermektedir. Ayrıca faaliyete geçmesi 1887-1888 Osmanlı- Rus savaşı nedeniyle mümkün olamayan güzel sanatlar akademisinin çalışmalarında da etkin olmuştur.

Ama onun sanat ortamına en önemli katkıları düzenlediği sergilerdir. Uzun bir hazırlık evresinin ardından 27 Nisan 1873 tarihinde İstanbul Sultanahmet'teki Sanat Mektebi'nde sergi açılmıştır. Aynı zamanda bu okulda ders verdiğini yukarıda belirtmiştik; o halde Sanat Mektebi'ndeki resim öğretmenliği olasılıkla bu tarihi içine alan bir zaman dilimini kapsamıştır. Açılışında bazı devlet erkanının hazır bulunduğu sergiyi ilerleyen günlerde çok sayıda önemli askeri ve sivil devlet görevlisi de gezmiştir. Dönemin basınında büyük ilgi gören sergiye yerli ve yabancı (Türk sanatçılar çoğunluktadır) önemli ressamların yanı sıra Şeker Ahmet'in genç öğrencileri de (yaşları 10- 12 arasında olan Sanat Mektebi öğrencileri) katılmıştır.

Türkiye'de açılan ilk bu ilk resim sergisinin ardından gündeme gelen en dikkat çekici konu, bir güzel sanatlar okulu açılmasının tartışılmaya başlanmasıdır. İlk serginin gördüğü ilgi üzerine sanatçı ikinci bir serginin hazırlıklarına başlar. 1 Temmuz 1875'de Darülfünun salonlarında açılan sergiden ilkinde olduğu gibi giriş için Sanat Okuluna (Sanat Mektebi) tahsis edilmek üzere para alınmıştır. Şeker Ahmet Paşa, Ahmet Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey ve Nuri Bey sergiye katılan 30 sanatçı arasındaki 5 Türk olarak dikkat çekerler. Burada Şeker Ahmet 7 adet büyük tuvalini sergilemiştir. Çağdaş Türk sanatı tarihi içerisinde son derece önemli bir yere sahip olan bu etkinlikler, Şeker Ahmet'in büyük gayretleriyle söz konusu olabilmıştır. Sanatçı bu sergilerden uzun bir zaman sonra 1900 yılında Pera Palas salonunda kişisel bir sergi düzenlemiştir. Eski ve yeni çalışmalarını biraraya getirdiği bu sergi sonrasında Sanayi-i Nefise Mektebi jürisi başkanlığına getirilmiştir. Sanatçı son olarak 1901 ve 1902 yıllarındaki birinci ve ikinci İstanbul salonlarında resimlerini sergilemiştir. İlk salonda iki natürmort ve bir manzarası, ikinci salonda 7 resmi yer almıştır. Bu arada rütbesi sürekli yükselmektedir ve nihayet 1890'da ferik (tümgeneral) olmuştur. Padişah yaverliği görevini yürütürken 1895 yılında yabancı misafirlerin teşrifatçılığına getirilmiştir. Bu görevini yürütürken Mercan'daki konağında daha çok natürmort üzerine çalışmaya başlamıştır. Böylece bu süreçte önceki dönemin resimlerinde ağırlıklı konu olan manzaradan çok natürmortlar yapmıştır.

Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinde bugün İstanbul Resim- Heykel Müzesi'nde bulunan Oto- portre dışında manzara ve natürmortlar konu olarak ele alınmaktadır. Orman, Ormanda Yol, Manzaraları, Orman ve Geyik, Erenköy'den gibi manzaraları doğaya karşı duyarlılığın ve bazı özellikleriyle yenilikçi bir üslup anlayışının örnekleridir. Buna karşılık 19.yüzyılın son yıllarına denk gelen Tepe Üzerinde Kale ve Talim Yapan Erler gibi resimlerinde daha naif bir üslup dikkat çeker. Kimi kaynaklar bu naifliği Paris'ten dönüşünün üzerinden uzun yıllar geçmiş olmasına ve resmi görevlerinin sekteye uğratmış olacağı sanatsal faaliyetlerindeki azalmaya bağlamaktadırlar.

Hatta Bedri Rahmi'nin onu Türk Primitifleri (bu da son derece yanlış bir tanımlamadır) arasında saymasının üzerinde durup, bunun kısmen doğruluğu üzerinde durabilmektedirler<sup>29</sup>.Oysa bu resimler sanatsal bir gerilemenin işaretlerinden çok üslupsal açıdan yenilenme arayışlarının bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Osmanlı sarayında önemli bir konuma gelmiş olan Şeker Ahmet Paşa'nın, saraya ait minyatürlü el yazmalarını incelemiş olması akla yakındır. Tepe Üzerinde Kale (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) adlı resmi, bazı özellikleriyle ve genel etkisiyle Levni'nin Surname-i Vehbi'de yer alan Okmeydanı adlı minyatürüne bağlamak mümkündür. Bu minyatürün arka planındaki evler ile Şeker Ahmet'in resimlerindeki evler arasında ilginç bir benzerlik vardır. Bu ayrıntı bir yana minyatürdeki çadırların tepeye doğru dizilişi ile Şeker Ahmet'in resmindeki evlerin benzer dizilişi kompozisyon açısından da bazı ortaklıkları ortaya koymaktadır. Şeker Ahmet Paşa'nın natürmortları arasında özellikle 1902 tarihli natürmort (özel koleksiyon) ve İş Bankası koleksiyonundaki Ayvalar dikkat çekmektedir. Bunlar yalın formlar ile ışık, doku ve renk değerlerinin başarıyla sunulduğu örneklerdir.

Şeker Ahmet Paşa'nın oto-portresi, bu konuda Türk resminin ürettiği en anlamlı çalışmalardan birisidir. Elinde şövalesi ve fırçasıyla tuvalinin başında duran ressam, şık kıyafeti içerisinde izleyiciye doğru bakmaktadır.

---

<sup>29</sup> GÖREN, Ahmet Kamil; 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, s.34

Şeker Ahmet Paşa, bazı manzaralarında küçük figürlere yer vermekle birlikte, bunlar manzaranın içerisinde kaybolurlar. Bu açıdan onun oto- portresi, bilinen tek figür resmi olması nedeniyle de ayrı bir önem taşımaktadır.

Şeker Ahmet Paşa, 1907 yılında hayat veda etmiştir. Ürettiği resimler, eğiticiliği ve gerçekleştirdiği etkinliklerle çağdaş Türk sanatı içerisinde ayrıcalıklı bir yeri olan bu sanatçının ileride ciddi çalışmalarla ele alınmasını ve sanatının dönemi içerisindeki yerinin daha gerçekçi bir şekilde incelenmesini umut ediyoruz.

## 2.6. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E – I

20. yüzyılın başlarında, Osmanlı siyasi ve ekonomik olarak çıkmaza girmiştir. Namık Kemal (1840- 1888) gibi düşünürlerin şiirlerinde dile getirdikleri hürriyet isteği, genç Osmanlı aydınları arasında giderek yaygınlaşmaktadır. Hürriyet Kaside'sinde Namık Kemal şöyle sesleniyordu:

20. yüzyılın başlarında, Osmanlı siyasi ve ekonomik olarak çıkmaza girmiştir. Namık Kemal (1840- 1888) gibi düşünürlerin şiirlerinde dile getirdikleri hürriyet isteği, genç Osmanlı aydınları arasında giderek yaygınlaşmaktadır. Hürriyet Kaside'sinde Namık Kemal şöyle sesleniyordu:

II. Abdülhamit'in (padişahlık dönemi 1867- 1909) yasaklar ve jurnallerle ifade edilen bir tür sıkıyönetimi sürdürmesi, artan tepkileri beraberinde getirmektedir. Nihayet, 1908 yılında II. Meşrutiyet ilan edilir ve akabinde II. Abdülhamit tahttan indirilir. Meşrutiyet ortamı, genç sanatçıların kimliklerini derinden etkileyen bir gelişme olması açısından konumuzla doğrudan ilintilidir.

### **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Gazetesi:**

Meşrutiyet'in ilanıyla yayılan coşku, bireylerde gerçekte olduğundan fazla bir özgürlük havası yaratmış gözükmektedir. Böylece, yeni bir girişimcilik ruhu ortaya çıkmıştır. Bunun sanat alanındaki yansıması, 1880'li yılların başlarında doğan bir grup genç ressamın kurduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. Cemiyetin kuruluşu ile ilgili çalışmalar, Mehmet Ruhi Arel'in Şehzadebaşı'ndaki evinde yapılan toplantılarla sürdürülmüştür.



Bu toplantılarda, Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında yer alan gençlerin bulunduğu ressam; Ruhi Arel, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve onlara sonradan katılan Nazmi Ziya, Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi isimler bulunmaktadır. Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şevket Dağ, Osman Asaf ve cemiyete büyük destek sağlayan Şehzade Abdülmecit gibi yaşça daha büyük olan ressam da, bu gençlerin arasında yer almışlardır. Bununla beraber, cemiyetin etkinliklerinin odağını, sonradan 14 Kuşağı olarak tanınacak olan genç sanatçılar oluşturmaktadır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, güzel sanatların yayılması için çeşitli faaliyetler üstlenmek ve sanatçıların biraraya gelerek bir ortam oluşturmasını sağlamak gibi işlevleri üstlenmiş gözükmektedir. 1911- 1914 yılları arasında çıkarttıkları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, çağdaş Türk sanatı tarihi açısından, plastik sanatlar alanına yoğunlaşan ilk süreli yayın olma niteliğini taşımasıyla önem kazanmaktadır. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunlarından Osman Asaf'ın sorumlu yöneticisi olduğu gazetede; sanatçıların resim ile ilgili yazıları, çevirileri, fotoğrafları yer almıştır. Sanatçılar, eğitim amacıyla yurt dışında buldukları dönemde bile, bu yayının devamı için katkılarını sürdürmüşlerdir. Mehmet Ruhi Arel'in Paris'ten yolladığı "Paris Mektupları" başlıklı yazılar bunun en güzel kanıtıdır. Onların bu coşkusu, Şehzade Abdülmecid tarafından desteklenmiştir. Abdülmecid'in verdiği önemli destek, Hüseyin Haşimi'nin gazetede yer alan şu övgü dolu mısraları ile ifade edilmektedir:

*Ey yükselmeyi gaye edinenlerin hükümdarı Mecid*

*Cemiyetimiz varlığında saadet buldu*

*Allah muhteşem varlığını ebedi kılsın*

*Ey zekanın yıldızı, dehanın ayını, asaletin güneşi.*

Gazete, bir yandan Türk resim sanatının nabzını tutmaya çalışırken, diğer yandan Sanayi-i Nefise'ye yönelik kontrollü bir muhalefet politikasını sürdürmüştür. Böylece, sanat eğitimi alanında da yönlendirici bir kimlik ortaya koymuştur.

1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adı altında etkinliklerini sürdüren dernek, zamanla sanat ortamındaki önemini kaybetmeye başlamıştır. Ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarını da kapsayan bir dönem içerisinde, Türk sanatının temsil edildiği ve çeşitli etkinlikleri üstlenen yegane kurum olarak kalmıştır. 1914'de yayını sona eren gazete ise, yayınlandığı dönem için sanat tarihçilerine bilgi sağlayan en önemli kaynaktır.

### **Yurtdışında Eğitim :**

II. Meşrutiyet'i izleyen iki yıl içerisinde, bir kısmı Sanayi-i Nefise'nin bursu, bir kısmı da önemli kişilerin sağladığı olanaklarla, bazı genç ressamlar yurt dışına çıkmaya başlamıştır. Bunların çoğu, 1914 yılına kadar Paris'te kalmışlardır. Böylece, burada küçük bir Türk sanatçı kolonisi oluşturmuşlardır. Şehzade Abdülmecid'in sağladığı olanaklarla giden Avni Lifij ve Abbas Halim Paşa'nın desteğiyle giden Feyhaman Duran dışında, Sanayi-i Nefise'den mezun olduktan sonra devletin olanaklarıyla giden Sami Yetik, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail gibi isimler, burada Jean- Paul Laurens, Cormon gibi hocaların atölyelerinde eğitim görmüşlerdir.

Bu sırada Paris, çağdaş sanatın merkezidir. Picasso, Modigliani, Matisse, Brancusi ve diğerleri, burada yepyeni bir sanat anlayışının çıkırını açmaktadırlar. Bir yanda kübizm öte yanda fovizm, artık yerleşmiş olan izlenimci üslubu aşan bir yenilenmeyi müjdelemektedir. Ancak, bu dönemde dünyanın dört bir yanından Paris'e gelen pek çok yabancı sanatçı gibi, Türk ressamları da izlenimci resme ilgi duymuşlardır.

Yeni gelişmekte olan sanatsal ifadeler henüz Paris'te bile tartışılmaktadır. Oysa izlenimcilerin resimleri artık müzelere girmiştir. Atölyede aldıkları eğitim dışında, buradaki sanatçılarımız için en önemli kaynak, müzeler ve açılan sergilerle birlikte soludukları sanat ortamıydı. Müzelerde gördükleri en yenilikçi sanat ise izlenimcilikti. Kendi ülkelerindeki akademik üsluptan sonra, izlenimci resim onlara çok modern ve yenilikçi gelmekteydi.

Şüphesiz, öğrencilik yıllarında izlenimcilikle ilgili bazı bilgileri vardı. Ancak, bu eğitimi verecek bir hocaları yoktu. Yağlıboya resim dersini veren Valeri, akademik anlayışın dışına çıkılmasını istemiyordu. Bu dönemin akademik anlayışını; koyu gölgeler ve renklerin kullanımı, fırça vuruşlarının belli olmadığı pürüzsüz bir yüzey ve doğal gerçeğe benzerlik olarak yorumlayabiliriz. Oysa izlenimcilik; güneşin altındaki doğanın anlık izlenimleri, ışık ve canlı renkler, savruk fırça darbeleri ve lekeler olarak belirmektedir. Akademik resimde, boya paletin üzerinde karıştırılarak tuvale aktarılır; oysa izlenimcilikte, doğrudan tuval yüzeyi üzerinde renkli fırça vuruşları yan yana getirilerek etki yaratılır.

Böylece, ressamlarımız Paris'te, izlenimciliğin yeni üslup çözümlmelerini benimsemişlerdir. Buradaki Fransız hocalar da bu tür bir eğitim vermişlerdir. C.E. Arseven, sanatçılarımızdaki bu değişimi, Nazmi Ziya'dan söz ederken şöyle vurgular: "O artık tabiattaki eşyanın şekil ve renginden ziyade güneş ve ışığın her an değişen cilvelerini kavrayabilmek ve onu tesbit ederek ebedileştirmek istiyordu. Cezanne'nin dediği gibi, o da tabiatın en büyük hoca olduğuna kani idi. Bu sebeple hep tabiattan çalışır, fakat o manzarayı kendi ruhunun adasesinden geçirerek ona, herkesin göremediği esrarı gösterirdi. Resim hayatı benimkine çok benziyordu. O da gençliğinde Sanayi-i Nefise'ye girmek ve resim öğrenmek için babasının mümanaatlarına maruz kalmıştı.

Hatta Sanayi-i Nefise mektebinde empresyonizme doğru gittiğini gören hocası Valeri onunla epeyce istihza etmiş ve onu bu yoldan çevirmeğe çalışmıştı. Bu engeller onun en kudretli bir empresyonist olmasına mani olamadı." <sup>30</sup>

### **Savaş Yılları ve Akademi'de Hocalık :**

Gençlerin Paris serüveni, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla sona ermiştir. Buradaki sanatçılarımız, 1914 yılı içerisinde yurda dönmüşler ve kendilerine bu yüzden 14 Kuşağı adı verilmiştir. Yeni bir resim anlayışını, izlenimciliği temsil eden bu sanatçılar, kimi kaynaklarda Çallı Kuşağı olarak anılır.

<sup>30</sup> ARSEVEN, Celal Esad; Sanat ve Siyaset Hatıralarım, s.73

Bu, Çallı'nın karizmatik kişiliği, bohem hayatı ve hazır cevaplığı ile sivrilmesinden kaynaklanan bir durumdur. Oysa, üslup olarak Nazmi Ziya, kuşağının daha fazla öne çıkan bir ismiydi. Fakat, Türk resim sanatı tarihinde, sanatçıların sanat gücünden çok kişilikleri üzerinde durulmuştur.

Bu, Çallı'nın ressam kişiliğine yönelik değil, ancak çağdaş Türk resim sanatı tarihinin yazımına yönelik bir eleştiridir. Çallı'nın hoş bir anısı şöyledir: "Bir gün -Çallı, demiştim, Yahya Kemal senin Paris'te yıllarca kalıp da ekmek su isteyecek kadar Fransızca öğrenmediğini söyler. Peki, kahvelerde garsonlardan da mı bir şey istemedin? Tatlı tatlı güldü -Alacaklarını istemek için onlar Türkçe öğrendiler dedi"<sup>31</sup>

14 kuşağı sanatçıları yurda döndükten sonra, Sanayi-i Nefise'de öğretim kadrosu içerisinde yer almışlar ve kendilerinden önceki yabancı hocaların, kuru akademik eğitiminin ve hocalık anlayışının değişimine neden olmuşlardır.

#### **14 Kuşağı İzlenimciliği :**

Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi tuvallerine doğanın ışığını taşıyan sanatçılardan daha önce bahsetmiştik. Genç sanatçılar, bunların ortaya koyduğu birikimi, Paris'te öğrendikleri ve gördükleriyle kaynaştırmışlardır. Nazmi Ziya, Hoca Ali Rıza'dan dersler almış, İstanbul'u ziyaret eden ünlü Fransız ressam Signac'la tanışmıştı ve daha Paris'e gitmeden bir takım yeni arayışlar içerisine girmişti. Bu kuşağın yerel duyarlılıkla pekişen izlenimci anlayışı, Fransa'daki izlenimcilikle kaynaşmıştır. Üslupsal değişimin dışında bu sanatçılar yeni konulara da eğilmişlerdir. Türk resminde, manzara oldukça köklü bir geleneğe sahiptir. Minyatür sanatında manzaranın önemli bir yeri vardı ve Matrakçı Nasuh gibi isimler, daha geleneksel Osmanlı resim sanatının erken dönemlerinde manzaraya karşı bir duyarlılığı ortaya koymuştu. 18.yüzyılın duvar resimlerindeki manzaralar da unutulmamalıdır. Daha sonra, batılı anlamda resim sanatının ilk dönemlerinden itibaren manzara vazgeçilmez konulardan birisi olmuştur.

---

<sup>31</sup> GİRAY, Kıymet; Çallı ve Atölyesi, Türkiye İş Bankası, İstanbul- 1997, s.43

Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi bu konuyu ustalıkla ele alan sanatçılarımız yetişmiştir. Ancak 14 Kuşluğu sanatçıları, İstanbul ve çeşitli doğa görünümüne, yeni bir duyarlılıkla yaklaşmışlardır. Nazmi Ziya ile ilgili bir anı bu sanatçıların çalışma tarzı hakkında bize bilgi verir:

"Gün ağarmak üzere, Süleymaniye'deki aşu boyalı köşkün bahçe kapısından ayağında postalları, omzunda şövalesi, dudaklarında tüten piposu ve kasketi ile çıkan Nazmi Ziya'dır. O, sabahın bu erken saatlerinde uyanmakta olan tabiatın diriliş, irkiliş ve ürperişinde güneşin etkisini görmek için gidiyor" diyen Kemal Erhan, onun şu sözlerine de yer verir: "Sabahleyin erken kalkarak, gecenin gündüz olmak için geçirdiği değişime tanık olmayanlar yeryüzünde hiçbir şey görmemişlerdir."<sup>32</sup>

Ancak 14 Kuşluğu sanatçıları, İstanbul ve çeşitli doğa görünümüne, yeni bir duyarlılıkla yaklaşmışlardır. Nazmi Ziya ile ilgili bir anı bu sanatçıların çalışma tarzı hakkında bize bilgi verir: "Gün ağarmak üzere, Süleymaniye'deki aşu boyalı köşkün bahçe kapısından ayağında postalları, omzunda şövalesi, dudaklarında tüten piposu ve kasketi ile çıkan Nazmi Ziya'dır. O, sabahın bu erken saatlerinde uyanmakta olan tabiatın diriliş, irkiliş ve ürperişinde güneşin etkisini görmek için gidiyor" diyen Kemal Erhan, onun şu sözlerine de yer verir: "Sabahleyin erken kalkarak, gecenin gündüz olmak için geçirdiği değişime tanık olmayanlar yeryüzünde hiçbir şey görmemişlerdir." Bu dönemde, yine minyatür sanatına uzanan bir geleneğe sahip olan portreler yapılmaya devam etmiştir. 14 Kuşluğu içerisindeki sanatçılar arasında portre resminin en önemli temsilcisi Feyhaman Duran'dır.

Ona Paris'te eğitim olanağını sağlayan da, yaptığı portreler olmuştur. Abbas Halim Paşa, kızlarının portrelerini yapan Feyhaman'ın Paris'e gitmesine ön ayak olmuştur. Bunun nasıl olduğunu, sanatçının kendisi şu şekilde aktarmıştır: "Galatasaray Lisesi'nde resim öğretmeniydim, bir gün tanıdığım bir hanımefendiye resmini yapmayı teklif ettim. Bana 'ben yaşlıyım ne olacak resmimi yapıp da? Onun yerine şu küçük kız çocuğunun resmini yap' diyerek çantasından küçük bir resim çıkarıp verdi.

---

<sup>32</sup> ERHAN, Kemal; Nazmi Ziya

Bu resmi bir portre haline getirdim. Çocuğu tanıımıyordum. Sonradan bunun zamanın ünlü kişilerinden Abbas Halim Paşa'nın dördüncü kızları olduğunu öğrendim. Paşa, bu resim üzerine öteki beş kızının ve bazı tanıdıklarının daha resmini yaptırdı, takdirlerini kazandım, böylece kendileri tarafından ve bütün masraflarım karşılanarak Paris'e öğrenime gönderildim. Bu vesileyle hayatımda mutlu bir dönüm noktası olmuştur." <sup>33</sup> Şeker Ahmet Paşa örneğinde gördüğümüz oto-portre konusu Avni Lifij'in çarpıcı resmiyle sürmüştür. İki resmin karşılaştırması, yeni sanatçı tipinin farklı kimliğini açık bir şekilde ortaya koyar. Şeker Ahmet Paşa; sık kıyafetler içerisinde, tuvalinin başında ağır bir edayla durmaktadır, oysa Avni Lifij; elinde şarap bardağı, ağzında piposu, fötr şapkası ve kısık gözlerindeki gizemli havasıyla bohem, deli dolu ve dinamik bir ressam kimliği ortaya koymaktadır.

14 Kuşağı'nın üretken olduğu bir diğer alan da, natürmortlardır. Duvar resimlerindeki erken örneklerde ve bazı minyatürlü sayfalarda, daha 18.yüzyılda örneklerini gördüğümüz natürmort, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa'yla tuval resmine taşınmıştır. İbrahim Çallı'nın natürmortları, bu geleneğin yeni üsluptaki en güzel örnekleri olarak karşımıza çıkar. Bu kuşakla birlikte, Türk resminde figür giderek önem kazanmaya başlamıştır. Osman Hamdi'nin klasik bir anlayışla resme soktuğu figürler; yeni tuvalerde, yeni bir üslupla ve daha sık karşımıza çıkar. Ama konu olarak en büyük yenilik nü'lerdir. Toplumun tutuculuğu, bu konunun ele alınmasında çekingen davranılmasına neden olmuştur. Oysa Meşrutiyet'in havasını solumuş olan bu yenilikçi gençler, Paris'i gördükten sonra, yerleşik değerleri kurcalamaktan çekinmemişlerdir. Hikmet Onat'ın bu konudaki bir anısı ilginçtir. "Mektebe ne elbiseli ne de çıplak kadın model gelmezdi. Biz mektebin son sınıfına gelmiştik ki, Türkiyemizde İkinci Meşrutiyet ilan olundu. Az sonra hükümet her daldan Avrupa'ya öğrenci göndermeye başladı. Yol açılınca bizlerden bazıları kendi hesaplarına Paris'e gidip çalışmaya başladılar. Aldığım mektuplardan oralarda ne tarz çalışıldığını öğreniyorduk. Böylece Akademilere kadın modeller de geldiğini öğrendik. Mektep müdürümüz Hamdi Bey'e başvurduk. Atölyemize kadın modellerin de verilmesini rica ettik. Vaktiyle Hamdi Bey çalıştığı Akademilerde nelerden çalışıldığını bilmez olur muydu?

---

<sup>33</sup> KUTSAV, Saim; "Feyhaman Duran", Ankara Sanat, Eylül 1966, S.5, s.13



Ama ne düşündüyse hükümetin resmi mektebinde kadın modelden çalışılmadığını bunun hususi ve paralı müesseseler olan akademilerde mümkün olduğunu söyledi.

Yani bizim burada kadın modelden çalışmamıza müsaade yoktu. Bunun üzerine aramızda düşündük. Arzumuzun yerine getirilmesini daha yüksek bir makamdan ricaya karar verdik. Bu yüksek makam neresi olabilirdi? Tabii Maarif Nezareti... O sıralarda Nazır beyler kimseyi geri çevirmezdi. Bizi de kabul etti... Bu hususta Hamdi Bey ile görüşeceğini ve arzularımızın yerine getirilmesi için çalışacağını vaad etti... Ama aradan haftalar geçtiği halde bir şey çıkmadı... Meşrutiyet rejiminin hepimize aşıladığı bir cüretle kendi teşebbüsümüzle mektebe bir kadın model getirmeye karar verdik.

Modele çıplak poz verdirmeye cesaretimiz yoktu; ama elbiseli olarak çalışabilirdik. Aradık zorluklarla bir çingene kızı bulabildik. Sabah erken kimse görmeden atölyede model masasına çıkardık. Dans eder vaziyette poz verdik ve desen çizmeye başladık. Aradan 5-10 dakika ya geçti ya geçmedi mektep hademeleri vaziyeti görüp müzeye haber vermişler. Müzeden geldiler. Çingene kızının derhal dışarı çıkarılmasını istediler. Evvela tehditle, sonra tatlılıkla ve vaadlerle bizi ikna ettiler, çingene kızını kapıdan çıkardılar, savdılar, çıkış o çıkış."<sup>34</sup> Bu gençler, Sanayi-i Nefise atölyelerinde bulamadıkları olanağı Paris'te bulacaklar ve atölyeye sokamadıkları çıplağı, dönüşlerinde tuvallerine sokmayı başaracaklardır.

---

<sup>34</sup> GÖREN, Ahmet K.; 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, s.42

## 2.7. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E – II

### Galatasaray Sergileri :

Konu ve üsluplarındaki yenilikler dışında, daha Paris'e gitmeden Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve gazetesiyle bir etkinlik sürecine girdiklerini gördüğümüz bu gençler, yeni etkinliklerden de geri kalmışlardır. 1916 yılından itibaren her yıl, düzenli olarak Galatasaraylılar Yurdu'nda sergiler açarlar. Girişin ücretli olduğu sergi, uzun yıllar Türk sanat ortamının en önemli etkinliklerinden birisi olmuştur. Daha sonra Galatasaray Lisesi'nin salonlarına taşınmış ve Cumhuriyet'le birlikte Ankara'da tekrar edilmiştir. 14 Kuşağı sanatçıları, yeni sanat anlayışının yaygınlaşması için bu sergiye özel bir önem vermişlerdir. Ayrıca sergiler aracılığıyla genç sanatçılara ve Akademi öğrencilerine de olanak sağlamışlardır. Galatasaray Sergisi, İstanbul Salonu hariç tutulursa, Türkiye'de gerçekleşen ilk sürekli sergi olma niteliğini de taşımaktadır. Sanatsal üretimi teşvik etmek ve toplumla paylaşmak için, sergi en önemli fırsattır. Sergi, aynı zamanda müzesi olmayan bir ülkede pek çok insan ve genç sanatçı için sanat eserinin izlenebileceği yegane yer olmuştur. Cihat Burak ve Nuri İyem gibi daha sonraki kuşağın sanatçıları, resme olan ilgilerinin başlamasında ve biçimlenmesinde, bu sergileri izlemiş olmalarının önemini anılarında aktarmışlardır: "Ressamlar Birliği'nin yılda bir kere açtığı Galatasaray sergilerinin de benim üzerimde etkisi olmuştur. Çünkü o zamanlar henüz Resim ve Heykel Müzesi yoktu. Hiçbir galeri de yoktu."<sup>35</sup>

### İnas Sanayi-i Nefise Mektebi :

Müfide Kadri (1889- 1911) gibi genç yaşta ölen yetenekli bir ressamı yetiştiren Türk kadını, toplumsal kuralların izin vermemesi nedeniyle, Sanayi-i Nefise'ye giremiyordu. Erkek ve kız öğrencilerin birlikte eğitim alamaması ve genç kızların sanata duydukları artan ilgi, bu eksikliği giderecek bir kurumu gerektirmiştir.

---

<sup>35</sup> TANALTAY, Dr. Erdoğan; Sanat Ustalarıyla Bir Gün, s.32]

Böylece, 1914 yılında kızlar için bir güzel sanatlar okulu kurulmuştur. Mektebin müdürelğine atanan Mihri Müşfik hanımın girişkenliği, bu okulun kurulma ve gelişme aşamalarında önemli rol oynayan bir etken olmuştur. Okulun sonraki müdürü Ömer Adil'in, Kızlar Atölyesi adlı resmi günümüze gelen önemli bir belgedir. Mihri Müşfik, Güzin Duran, Nazlı Ecevit ilk Türk kadın ressamı arasında yer alırlar. Üslup ve anlayış olarak, erkek meslektaşlarından hiç de geri kalmamışlardır. Bu, sonraki dönemler için de geçerli olan bir durumdur. İnas'ta yetişen Fahr El Nissa Zeid, Türk resminin en önemli isimleri arasında yer alacak bir kişiliktir. Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında tanıyacağımız Hale Asaf ise, kısa ömrüne büyük bir ressam kişiliği sığdırmıştır.

Onların erkek meslektaşlarına göre avantajlı oldukları bazı durumlarda söz konusuydu. Her şeyden önce, kız öğrencilerin Hikmet Onat'ın anısında aktardığı gibi, bir çıplak kadın model sıkıntıları yoktu ve kuşkusuz aileler, resimle uğraşmak isteyen erkek evlatlarına gösterdikleri tepkiyi onlara göstermiyorlardı. İnas Sanayi-i Nefise'si 1926'da kapatılmış ve Cumhuriyet'in ardından, kızlar da erkek öğrencilerle birlikte Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumaya başlamışlardır. İnas Sanayi-i Nefise'si kurulduğu sırada savaş hızla yayılmaktadır. Osmanlı hükümeti Birinci Dünya Savaşı sırasında, sanatçılarından onları cepheye sürmek dışında bazı faaliyetlerde yararlanmayı akıl etmiştir. Bunda, Balkan Savaşı sırasında yaşanan acı bir tecrübenin etkileri de söz konusu olmalıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu Balkan Savaşı (1912-1913) tüm hızıyla sürmektedir.

Pek çok ressam cepheye gitmiştir. Bunlar arasında; Mehmet Ali Laga, Sami Yetik gibi isimleri sayabiliriz. Bu iki ressam, Balkan Savaşı sırasında, bir buçuk yıl Bulgar cephesinde esir kalmışlar, ressam Hasan Rıza'nın düşmanlar tarafından katline tanık olmuşlardır. Balkan Savaşı sırasında, Edirne'de bir hastanenin yöneticisi olarak bulunan Hasan Rıza, aynı zamanda Karaağaç'da şehrin dışındaki atölyesinde resim çalışmalarını sürdürüyordu. Savaşın Osmanlı'nın yenilgisiyle sona ermesi üzerine Hasan Rıza, eserlerinin tahrip edilmesini önlemek üzere düşman kuşatması altındaki Edirne'den, Karaağaç'daki atölyesine gitmiş, fakat burada Bulgar askerleri tarafından öldürülmüştür.

Bu olay, oldukça dokunaklı bir hikayeye devam etmiştir "Katli sırasında bir tablosu M. Ali Laga tarafından şasiden çıkartılıp kaput altına saklanarak korunmuştur. Bu tablo, Sami Yetik'le Laga'nın Bulgarlar tarafından esir alınıp Sofya'da kaldıkları sürece asker kaputu altında saklanmıştır."<sup>36</sup> Savaşların dramatik boyutu böyleyken, hükümet sanatçılarından Birinci Dünya Savaşı'nda daha farklı bir şekilde yararlanmayı gündeme getirmiştir. Osmanlı'nın değişen yüzünü Avrupa'ya tanıtmak için, yurtdışında, Türk sanatçılarından oluşan bir sergi düzenlenmesi kararlaştırılır ve çoğunluğunu 14 Kuşağı sanatçılarından oluşan bir grup ressam, kendilerine sağlanan atölye ve olanaklardan yararlanarak sürdürdükleri yoğun bir çalışma sonrasında, konusu savaş olan bir sergi için resimler üretirler. Şişli Atölyesi denilen bu etkinlik, Viyana gibi müttefik bir ülkenin başkentinde açılan sergiyle sonuçlanır.

Osmanlı, savaştan yenik ayrılmış ve işgali izleyen dönemde Kurtuluş Savaşı başlamıştır. İşgal yıllarının ortamında, Galatasaray Sergisi gibi faaliyetler ve sanat eğitimi sürmektedir. Bu arada Avni Lifij, Atatürk tarafından, Anadolu'yu gezerek resim yapmakla görevlendirilmiştir. Lifij'in eşi Harika hanım, Atatürk ile sanatçı arasındaki diyalogu şu şekilde aktarır: "Bu arada Avni Lifij'i ertesi gün için köşke yemeğe çağırdı. Bütün kumandanlar ve sivil erkan ile yemek yemiş, sohbet sırasında düşmanın yaptığı mezalimden bahsedilmiş, Avni Lifij tahrip edilmiş köyleri, yapılan mezalimi yerinde görüp doküman toplamak istediğini söyleyince Atatürk Mareşal'e 'Bak, ressam ne istiyor' demiş ve Mareşal de tasvipkar bir şekilde başını sallamıştı. Ertesi sabah Atatürk Ankara'ya giderken Avni Lifij'i de beraberlerinde götürdüler. Bir müddet Ankara'da Genelkurmay'da misafir edilip, harp sahaları gezdirildikten sonra, düşmanın mezalimi ve zaferimizin ne gibi güçlükler içerisinde kazanıldığı hakkında esaslı fikirler ve dokümanlar elde ederek döndü. 'Karagün', 'Akgün' tablolarının hazırlığına başladı. Tabiat karşısında çok resim yaptığı halde bu tabloları bir senede bitirdi. Çünkü bunlar birçok duyguların kompozisyonudur"<sup>37</sup> 1922 yılına ait ilginç bir girişim de, İhsan Bey ve Ruhi Arel'in girişimleriyle bir Serbest Resim Atölyesi'nin kurulmasıdır. Fakat bu, kısa süreli bir etkinlik olmuştur.

<sup>36</sup> TANSUĞ, Sezer; Çağdaş Türk Sanatı, s.120

<sup>37</sup> LİFİJ, Harika; "Ressam Avni Lifij'in 'Karagün' 'Akgün' adlı Hamasi Tabloları Hakkında", Ankara Sanat, 1 Şubat 1967, S.10, s.19

Burada Çallı, Onat gibi isimler de ders vermiştir. Serbest Resim Atölyesi, Sanayi-i Nefise dışında resim eğitimi arayışlarının ve belki de Sanayi-i Nefise'deki eğitime duyulan bir tepkinin sonucudur.

### **Şişli Atölyesi:**

Birinci Dünya Savaşı sırasında, artan propaganda ihtiyacına çözüm olarak, Türk insanının neler yapabildiğini Avrupa'ya göstermek amacıyla bir takım girişimler söz konusu olmuştur. Bunlardan birisi, konusu savaş olan büyük bir sergi düzenlemektir. Enver Paşa gibi devlet büyüklerinin de desteğini alan bu girişim, kısa sürede hayata geçirilir. 14 Kuşağı sanatçıları, İstanbul Şişli'de kendilerine ayrılan bir atölyede, yoğun bir şekilde çalışarak ve cephelerde gözlemler yaparak sergiyi hazırlamışlardır. Bu resimlerin Viyana ve Berlin gibi müttefik ülkelerin başkentlerinde sergilenmesi planlanmış, ancak daha sonra sadece Viyana'da sergilenmiştir: "Bu resimler İstanbul'da Galatasaraylılar yurdunda ilk kez halka gösterilip, ardından sergilenmek üzere Viyana ve Berlin'e gönderilmişlerdir." <sup>38</sup>

1917 yılında hayata geçirilen Şişli Atölyesi ile ilgili önemli belgelerden birisi, Şehzade Abdülmecit'i atölyede yapılan çalışmaları denetlerken gösteren bir fotoğraftır. Burada Abdülmecit'i; Lifij, Çallı, Ruhi Arel, Ali Cemal, Namık İsmail, Sami Yetik, Hikmet Onat gibi ressamlarla birlikte Çallı'nın Topçular adlı resmi başında yorumlar yaparken görürüz. Devlet büyüklerinin savaş ortamında sanata verdikleri bu önem, Osmanlı'nın değişen çehresinin bir göstergesidir. Osmanlı'nın, savaşın sadece cephede kazanılamayacağını, kültür politikalarının ortaya konulması gerektiğini geç de olsa kavradığı anlaşılmaktadır.

Sergi fikrinin oluşmasında önemli bir rol oynayan Celal Esad Arseven, Şişli Atölyesi adı verilen bu etkinliğin gelişimini ve yarattığı coşkulu ortamı şu şekilde aktarır: "Asırlardan beri Türkler aleyhinde yapılan neşriyatın tesiriyle müttefik olduğumuz milletler bile bizi hala iptidai bir kavim olarak telakki ediyorlardı.

---

<sup>38</sup> TANSUĞ, Sezer; Çağdaş Türk Sanatı, s.151

Bu telakkinin yanlışlığını, medeniyetimiz, kabiliyetimizi ispat etmek üzere, müttefik devletlerin başşehirlerinde sergiler açmak ve konserler vermek... Bunu münasip gören Seyfi Paşa, teşhir edilecek tablolar arasında mevzu itibariyle askeri mahiyet taşıyacak bazı eserlerin bulunmasının da faydeli olacağını dermeyan etti. Fakat ressamlarımızın şimdiye kadar yapılmış böyle eserleri yoktu. Mevcut olan tablolar da mahdut idi. Harb dolayısıyla ressamlarımızın boya ve muşamba gibi malzeme bulmaları da güçtü. Diğer taraftan bu resimler için asker, silah, at ve top gibi modellere de ihtiyaç vardı. Bunların ciheti askeriyece temini takarrür etti. Verilen karara göre, Şişli'de büyük bir ahşap atölye yaptırıldı, civardaki arazide hendekler kazıldı, silahlarıyla bir manga asker, atlar, koşulmuş bir top geldi. Derhal Almanya'dan getirilen boyalar, muşambalar, çalışacak olan resamlara dağıtıldı. Çallı İbrahim, Feyhaman, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ali Sami gibi ressamlar, üstü camlı bu büyük hangarın birer köşesinde sehpaları önünde oturdular. Bu topluluk ve milli gaye onlara büyük bir çalışma gayreti vermişti. Bir tarafta tüfekleriyle modellik eden askerler, diğer tarafta top arabaları, buraya meşhur muharebe ressamı Edouard Detaille'in atelyesi halini vermişti. Ressamlarımız için de bu bir fırsattı. Geceleri bile lambalar altında çalışıyor, yemek için dışarıya bile çıkılmıyor, lokantadan gelen yemekler yeniyordu."<sup>39</sup>

Bu çalışmalar sonucunda Viyana'da açılan sergi büyük bir ilgi uyandırmış ve Avusturya basınında yer alan yazılarda özellikle Namık İsmail'in resimleri üzerinde durulmuştur. Şişli atölyesinin ürünleri, çağdaş Türk sanatçılarının yaşadıkları dönemin olaylarına tanıklık eden tarihi konulu resimler alanındaki ilk örnekleri arasında yer alırlar. Büyük bir coşku ve heyecanla yapıldığı anlaşılan resimler, üslup ve konu açısından ifadenin üst seviyeye çıktığı örnekler olarak dikkat çekerler. Namık İsmail'in Son Mermi adlı resmi, yaralı arkadaşları arasında elinde tuttuğu top mermisiyle düşmana meydan okurcasına dikilen bir Türk askerini gösterir. Çallı'nın Topçular'ı, atlarla çekilen bir top arabasının savaş esnasında zor şartlarda ilerleyişini, savaşın dinamizmi içerisinde aktarır. Hikmet Onat'ın Siperde Mektup Okuyanlar adlı çalışması, savaşın bir başka yüzünü ortaya koyar. Mektup okuyan bir askerin başında birkaç arkadaşı toplanmış; evlerinden, sevdiklerin gelen haberleri ilgiyle dinlemektedirler.

---

<sup>39</sup> ARSEVEN, Celal Esad; Sanat ve Siyaset Hatıralarım, s.63, 126



Bütün bu sahneler, savaşın farklı boyutlarını ve milli duygularla yoğrulmuş sanatçıların heyecanını ortaya koymaktadır. Şişli Atölyesi, çağdaş Türk sanatı tarihinin ilgi çekici etkinliklerinden birisi olarak anılmaya değerdir.

## **Namık İsmail**

"Onda kızarak bir ayağın yere vuruşu yahut şiddetli bir kol hareketi gören nasıl yoksa, resimlerinde de öfkeli bir renge, bir ton azgınlığına ve çizgi küstahlığına tesadüf edilemez" Peyami Safa, Namık İsmail'in vefatının ardından Akademi'de düzenlenen anma toplantısında, sanatçının kişiliğini ve sanatını bu şekilde özetliyordu. Hayata veda ettiğinde sadece 45 yaşında olmasına karşın Namık İsmail, geride çok sayıda eser bırakmış ve çağdaş Türk sanatının gelişmesi için büyük hizmetler yapmıştır. Kafkasya'dan gelen bir ailenin çocuğu olarak 1890 yılında Samsun'da dünyaya gelmiş, ancak aile kısa bir süre sonra, Namık İsmail henüz bir yaşındayken İstanbul'a göç etmiştir. Sanata ilgi duyan bir aile ortamında yetişmesi, onun sanatçı kişiliğinin gelişiminde büyük bir önem oynamıştır. Babası bir hattattı, ağabeyi Hüsnü Yeğenoğlu resme olan ilgisi ve yeteneği nedeniyle Topçu Okulu'nda ressam sınıfına ayrılmıştı ve kızkardeşi konservatuara devam etmişti.

Namık İsmail, sanatla içiçe olan bu aile ortamının dışında, eğitimi sırasında da resme duyduğu ilginin gelişmesine olanak sağlayacak fırsatlar yakalamıştır. İlköğrenimine devam ettiği Beşiktaş'taki Hamidiye Mektebi'nin resim hocası Arslanyan'dır: "O yıllarda en sevdiği şey sahile demirlemiş vapurların resimlerini yapmaktı. Daha sonra gittiği St. Benoit'da ise resim hocası Andres oldu. Bu dönemde kömürkalem ve karakalemle kartpostallardan çalıştığı bilinir... Mektebi Sultani'de ise Şevket Bey'den ders almış, okul müdürü Tefik Fikret'in okulda açtığı atölyede çalışmalarını sürdürmüştür." <sup>40</sup> Mektebi Sultani ya da bildiğimiz ismiyle Galatasaray Lisesi'ndeki hocası, burada bir süre resim öğretmenliği yapmış olan Türk resminin önemli isimlerinden Şevket Dağ'dır. Interior iç mekan) resimleriyle tanınan Dağ, öğrencilerine doğadan resim çalışma alışkanlığını kazandırmakta etkili olmuştur<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> RONA, Zeynep; Namık İsmail, s.18

<sup>41</sup> ÖZSEZGİN, Kaya; Türk Plastik Sanatçıları, s.110

Okulun müdürü, Türk edebiyatının büyük isimlerinden Tevfik Fikret ise, aynı zamanda resme ilgi duyan ve yaptığı resimlerle tanınan birisidir. Tevfik Fikret'in manzara, natürmort ve portrelerden oluşan resimleri, ciddi bir resim bilgisi ve yeteneğine sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Namık İsmail'in aile ve okul ortamlarında gelişme imkanı bulan resim tutkusu, son sınıfta bazı derslerini verememesi ile sonuçlanınca, ailesi tarafından 1911 yılında resim öğrenimi görmek üzere Paris'e gönderilmiştir. Bu sırada burada; Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi 14 Kuşağını oluşturacak diğer sanatçıların içinde bulunduğu bir grup genç Türk sanatçısı bulunmaktaydı. Paris'te önce Academie Julian'a kaydolan Namık İsmail, daha sonra İbrahim Çallı'nın yönlendirmesiyle 1912'de Ecole des Beaux Arts'da Cormon'un atölyesine devam etmiştir. Paris yılları; aldığı eğitim, müzeler ve soluduğu sanat ortamıyla onun sanatçı kişiliğinin gelişiminde son derece önemli bir yer tutar. Burada ayrıca, içinde bulunduğu kuşağın diğer sanatçıları gibi, izlenimci resme yakınlık duymuştur. 1914'de tatil için yurda dönen sanatçı, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine Paris'e geri dönememiş ve silah altına alınarak Kafkas Cephesi'ne gönderilmiştir. Burada tifüse yakalanan sanatçı, bir süre sonra İstanbul'a geri dönmüştür. İstanbul'da onu bekleyen başka bir görev vardır: yukarıda tanıttığımız Şişli Atölyesi etkinliğinin içerisinde bulunmak ve müttefik batılı devletlere değişen Türk insanının yeni yüzünü göstermek amacıyla düzenlenecek sergiye savaş konulu resimler hazırlamak. Onun ve 14 Kuşağı'nın diğer sanatçılarının ürettiği nadir tarihsel konulu resimler, hep bu etkinlik çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Namık İsmail'in Al Bir Daha/ Son Mermi adlı yapıtı, resimsel dil ile konunun etkileyiciliğinin ifade yüklü bir sentezidir ve Şişli Atölyesi ürünleri içerisinde en etkileyici örneklerden birisidir.

Hazırlanan resimlerin Viyana ve Berlin'de düzenlenecek sergisi nedeniyle, sergi komiseri Celal Esad Arseven ile birlikte yurtdışına çıkan Namık İsmail, Berlin sergisinin çeşitli sebeplerden ötürü gerçekleşmemesinin ardından, resim eğitimine devam etmek üzere burada kalmış ve Lovis Corinth, Max Liebermann gibi Alman izlenimciliğinin iki önemli isminin atölyelerinde çalışmaya başlamıştır.

Bu arada, Berlin'de yayınlanan Kurtuluş dergisine de sanat yazıları hazırlamıştır. Almanya macerasının ardından 1919'da yurda dönen sanatçı, bir süre resim öğretmenliği görevini sürdürüp, evlendikten sonra bir yıllığına İtalya'ya gitmiştir. Dönüşünde Sanayi-i Nefise müdür yardımcılığına atanmış, ancak bu görevinden ayrılarak 1922'de tekrar yurt dışına, bu kez Paris'e gitmiştir. "Sanatçı burada bulunduğu sırada katıldığı bir yarışmayı kazanarak Pierre Loti'nin Les Désenchantées adlı kitabını resimlemiş, o dönemin parasıyla 11000 frank tutarındaki armağanı kazanmıştır."<sup>42</sup> Paris'ten döndükten sonra, 1927 yılında zamanın Maarif Vekili Mustafa Necati tarafından Sanayi-i Nefise müdürlüğüne atanmıştır. Cumhuriyet'in ilanının ardından, Atatürk ve arkadaşlarının Türkiye'nin her alanda modernleşmesi için gösterdikleri çaba ve bu doğrultuda biçimlenen kültür politikalarının gündemde olduğu bir dönemde, Namık İsmail son derece önemli bir idari görevi üstlenmiş gözükmektedir. Mustafa Necati, 12 Mayıs 1927 tarihli Meclis bütçe görüşmelerinde güzel sanatlar ile ilgili konulara önemle yer vermiş ve şunları söylemiştir: "Bir yandan bizim gibi devrim geçiren ulusların ülküsü, ülküleri sanat yapıtlarıyla saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır." Necati, konuşmasının devamında Güzel Sanatlar Okulu'na da değinmiştir: "Güzel Sanatlar Okulu Fındıklı Sarayı'na geçmekle burada en çağcıl bir süsleme sanatları dalı kurmaya çalışmakla güzel sanatların gelişmesi için gereken emekleri harcamaktayız."<sup>43</sup> Okul eğitim programına süsleme sanatlarının alınması projesi, Namık İsmail tarafından ortaya atılmış ve uygulamaya geçirilmiştir. Namık İsmail, 8 yıl boyunca sürdürdüğü görevi sırasında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin modern anlamda bir Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşümü konusunda önemli hizmetler gerçekleştirmiştir.

Onun, Cumhuriyet'in onuncu yılına ve dolayısıyla geride kalan on yılın bir muhasebesinin yapıldığı döneme denk gelen 3/ 8/ 1933 tarihli kapsamlı raporu ise, ülkede güzel sanatların gelişimi ve bu yolla kültürel atılımın sağlanması konusunda somut öneriler ortaya koymaktadır.

<sup>42</sup> RONA, Zeynep; Namık İsmail, s.20

<sup>43</sup> İNAN, M. Rauf; Mustafa Necati, s.137

Bu raporda özetle; resmî yapılara sanat eseri konulması, Kurtuluş Savaşı'na ait konuları ele alan tabloların yapılması ve bir devrim müzesi oluşturulması, halkın eğitimine katkı sağlayacak reproduksyonların bastırılıp dağıtılması, sanatçıların yasal haklarının belirlenmesi, bir güzel sanatlar şurasının oluşturulması gibi konular ele alınmıştır. Bütün bu idari görevler ve eğitici kimliğinin yanı sıra sanatsal çalışmalarını sürdüren ve eserlerini düzenli olarak açılan Galatasaray Sergilerine veren Namık İsmail; manzara, nü, portre, natürmort gibi konularda izlenimci duyarlılıkta resimler üretmektedir. Onun manzaraları, ışık ve renge dayalı kalın fırça darbeleri ve leke değerleriyle ortaya çıkan sağlam bir plastik dilin en dikkat çekici örnekleridir. Harman ve Ankara Kalesi gibi tanınmış resimlerinin dışında, İstanbul, Paris, Venedik görünüşleri, deniz ve kır manzaraları, mimari yapılar onun vazgeçilmez konuları olmuştur. Namık İsmail'in sanatı, doruk ifadesini bu manzaralarda bulmuştur.

Öte yandan, nü resimlerinde belli belirsiz bir erotizmin varlığı dikkat çeker. Namık İsmail, çağdaşları arasında nü konusunu ustalıkla ele alışıyla dikkat çeken isimlerden birisidir. Onun 1925 tarihli Yatan Çıplak isimli resmi, Almanya'da bir süre atölyesinde çalıştığı Corinth'in aynı isimli resmine açık çağrışımlar yapar. Namık İsmail, ressam kimliğinin yanı sıra Cumhuriyet'in kültür politikalarının belirlendiği bir dönemde Akademi müdürü olarak görev yapmış ve hazırladığı raporla pek çoğu halen güncelliğini koruyan güzel sanatlarla ilgili konulara dikkat çekmiş bir görev adamı olarak, çağdaş Türk sanatının kilit isimlerinden birisidir ve kısa ömrüne çok sayıda eser ve değerli hizmetler sığdırmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, onu şu kelimelerle tanımlar: "Namık İsmail, bir kelime ile estetti; kendi şahsi görünüşünden tutunuz oturduğu odaya ve yaptığı esere, okuduğu kitaba ve günün her saatindeki meşguliyetine kadar hep bu müvazeneli estet zevkinin hakimiyeti görülür."

## 2.8. CUMHURİYET'İN İLK YILLARI – I

### Devlet ve Sanat :

Anadolu topraklarını işgal eden yayılmacı batı devletleri, bu topraklar üzerindeki yüzlerce yıllık emellerine Osmanlı'nın da rızasıyla kolaylıkla ulaşacaklarını zannederlerken, karşılarında Mustafa Kemal'in önderliğinde kadını ve erkeğiyle yaşlısı ve genciyle tek bir yumruk halinde direnen güçlü bir ulus buldular. Bu ulusal kurtuluş mücadelesi, sadece düşmana karşı kazanılan bir zaferi getirmekle kalmadı, aynı zamanda Osmanlı egemenliğinde ezilen Türk insanının bağımsızlığını da sağladı. 29 Ekim 1923'de Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu resmen ilan edildi. Artık; "Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir." Bundan sonra ulus egemenliğine dayanan, demokratik, laik bir sistem dahilinde vatan topraklarında bir kalkınma hamlesine girişilecektir. Ancak, yıllar süren savaşın yıkımı bir yana, Cumhuriyet'in Osmanlı'dan devraldığı miras hiç de iç açıcı bir tablo oluşturmuyordu. Çağdışı kurumlar, toplumsal adaletsizlik ve borç takıntısından oluşan bu ağır mirasın üstesinden gelme görevini, 23 Nisan 1920'de kurulmuş olan Büyük Millet Meclisi üstlenmiş ve hızlı bir kalkınma ve çağdaşlaşma hareketini yürürlüğe koymuştur. Adalet ve eğitim sistemleri, ekonomik ve siyasi yapılanmalar gibi alanlarda yapılan devrimci yenilikler ardı ardına gelmiş, toplumsal hayatı düzenleyici yeni kurum ve örgütlenmeler devreye sokulmuştur. Hilafet kaldırılmış, anayasa hazırlanmış, medeni kanun (1926), Türk ceza kanunu, borçlar kanunu ve ticaret kanunu çıkartılmış, kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmiş, soyadı kanunu getirilmiş, uluslar arası saat ve takvim sistemi kabul edilmiş, latin alfabesi benimsenmiş, rakamlar ve ölçüler değiştirilmiştir. Şeriye ve Evkaf Vekaletleri, tarikatlar, tekke ve zaviyeler kaldırılarak laik devlet yapısı vurgulanmıştır. Tevhid-i Tedrisat Kanunu çıkartılmış (1924), çok sayıda okul açılmış, öğretmen açığı kapatılmaya çalışılmış ve harf devrimi (1928) yapılmıştır. 1932 yılında açılan halkevleri eğitimin yaygınlaşması konusunda etkin olmuş kurumlardır. 1923'de toplanan İzmir İktisat Kongresi'nde, sanayileşmede özel girişime öncelik tanınması kararı alınmış ancak bu konudaki girişimler yetersiz kalmıştır. Bunun üzerine 1929'dan sonra devlet eliyle sanayi kalkınmaya öncelik verilmiştir. 1924 yılında kurulan İş Bankası siyasi kadrolarla sermaye çevrelerinin bir araya gelmesinde özel bir öneme sahip olmuştur.

Bütün bu gelişmelerle birlikte; Türkiye Cumhuriyeti yeni bir toplumsal, siyasi ve ekonomik çehreye bürünmekteyken Atatürk ve arkadaşları, bu kabuk değiştirme sürecinde kültürel alandaki gelişmelere büyük önem vermişlerdir. Onlar için Cumhuriyet'in kültürel kimliğini ortaya koyabilmesi bir zorunluluk taşımaktadır. Kültürel alandaki gelişmelere, Cumhuriyet'in varlığının ana şartı olarak bakmaktadırlar. Atatürk, 22 Ocak 1923'de Bursa Şark Sineması'nda yaptığı konuşmada: "Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icab ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur." demektedir. Dönemin Maarif Vekili<sup>1</sup> Mustafa Necati ise güzel sanatların önemini şu şekilde vurgulamaktaydı: "Bir yandan bizim gibi devrim geçiren ulusların ülküsü, ülküleri sanat yapıtlarıyla saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır."<sup>44</sup> Cumhuriyet'in ilk yıllarında kültür ve sanat alanındaki gelişmelerden sorumlu olan bakanlık Maarif Vekaleti'dir. Devletin sanat politikalarının biçimlenmesi Maarif Vekaleti'nin ilgi alanına girmektedir. Mustafa Necati ve daha sonra görev yapacak olan Hasan Ali Yücel çağdaş Türk sanatı tarihinin bu anlamda önemli isimleridir.

Devletin sanata desteği, işte bu sağlam temellere dayanmakta ve aynı yıllarda sanatı belli ideolojiler doğrultusunda baskı altına alan Sovyet Rusya ve Hitler Almanya'sı gibi örneklerin aksine, sanata ve sanatçıya bir gelişme ortamı yaratma düşüncesini ön planda tutmaktaydı. Ancak ne kadar iyi niyetli olursa olsun, sanata desteğin devlet ile sınırlı kalması, ideal bir sanat ortamının gelişimi için yeterli değildir. Devlet ister istemez bazı beklentiler ve yönlendirmelerde bulunacaktır. Nitekim, Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin sanat ve sanatçılardan bazı beklentileri olmuştur. Bunların en önemlisi, sanatçıların yapıtları yoluyla Cumhuriyet ilke ve inkılaplarını ve yakın geçmişte yaşanmış olan kahramanlıklarla dolu Kurtuluş Savaşı'nı gelecek nesillere aktarmaları ve toplumu bu yönde etkilemeleridir. 1923'de 7. Galatasaray Sergisi'nin açılışında Atatürk'ü temsilen bulunan Hamdullah Suphi Bey, bu beklentileri açıkça dile getirmiş ve sanatçılarımızın ulusal konuları ele almalarını istemiştir. Nitekim, 1924'de düzenlenen bir sonraki sergide, ulusal konulara ağırlık verildiği ve yapıtların pek çoğunun resmi kurumlar tarafından satın alındığı görülür.

---

<sup>44</sup> İNAN, M. Rauf; Mustafa Necati, T.İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980, s.137



Devlet, bu beklentiler doğrultusunda bazı girişimlerde bulunduğu gibi, sanatın gelişebileceği bir ortama zemin hazırlama çabası içerisine de girmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi yenilenmiş, 1924 yılından itibaren sanatçılara Avrupa bursu verilerek yurtdışında eğitimlerini tamamlamaları sağlanmıştır. Ayrıca 1926 tarihli bir kararla, Ankara'da açılan sergilerin resmi sergi kabul edilmesi ve ödüller verilerek belli sayıda yapıtın bir müze kurmak üzere satın alınması ön görülmüştür.

Bu son girişim aynı zamanda, Ankara'nın sanat etkinlikleri açısından hareketlenmesi yönünde bir gelişmeye kaynaklık etmiştir ve devletin sanata olan desteğini belli ölçütlere bağlama arayışının bir neticesidir. 1932'de kurulan halkevleri ise, toplumun kültür ve sanata olan duyarlılığının gelişimi açısından olduğu kadar, sanatçılara sergi açabilecekleri mekan sağlamaları nedeniyle de önemlidirler. Çalışmaları dil- edebiyat, güzel sanatlar, temsil, spor, sosyal yardım, halk dersaneleri ve kurslar, kütüphane ve yayın, köycülük, tarih ve müze şubeleri olmak üzere 9 bölümde toplanan halkevleri ilk olarak 14 tane açılmışlar, kapandıkları tarih olan 1952 yılına kadar giderek yaygınlaşmışlardır. 1933 yılı, Cumhuriyet'in onuncu yılıdır. Türk toplumunun yeni bir yolda ilerleme kararlılığını ortaya koyuşunun bu önemli yıl dönümünde, pek çok alanda olduğu gibi, sanatta da geçmiş on yılın bir değerlendirilmesi, deyim yerindeyse bir bilançosunun yapılması ihtiyacı hissedilmiştir.

Mustafa Necati 12 Mayıs 1927 tarihli meclis bütçe konuşmaları sırasında şöyle demektedir: "Efendiler! Her alanda uzman ve bilgili gençler gereksiniyoruz. Bu bir yana, okullarımıza değerli öğretmenler bulmak için gençlerimizi olabildiğince çok Avrupa'da yetiştirmek gerekmesinde olduğumuza da kuşku yoktur." Bu değerlendirmeler sonucunda, gerek devletin gerekse sanatçıların bazı sonuçlara vardığı görülmektedir. Devlet, başından beri savunduğu kültür politikalarını devam ettirme kararlılığını ortaya koymuştur. Atatürk, onuncu yıl nutkunda güzel sanatlara ağırlık verilmesi yönündeki isteğini dile getirmiş ve bu istek C.H.P. tarafından yasa haline getirilmiştir. Bunun bir uzantısı olarak, her yıl Cumhuriyet Bayramı'na denk gelen 29 Ekim tarihinde bir İnkılap Sergisi düzenlenmesi kararlaştırılmıştır.

Dönemin Maarif Vekili Reşit Galip'in önerisiyle gündeme gelen bu etkinlik, aynı zamanda devletin sanatçılardan Türk inkılaplarını yansıtan eserler üretmeleri yönündeki beklentisinin bir ürünüdür. Sanatçıları beklentileri doğrultusunda yönlendirme hedefi dışında, bu sergi yoluyla devlet, sanata desteğini bir etkinlik etrafında yoğunlaştırmak istemektedir. Bununla birlikte, sanatçıların ilk sergide Türk inkılabını yansıtan çalışmalara yeterince yer vermemiş oldukları görülmektedir. Bu durum, dönemin basınında yer alan bazı yazılarla da eleştirilmiştir. Eleştiri düzeyinde olmasa da, farklı bir tepki Atatürk'ten gelmiştir.

Sergiyi gezen Atatürk, özellikle Türk inkılabını yansıtan çalışmalara ilgi göstermiş ve Şeref Akdik'in Millet Mektebi adlı resminin önünde uzun uzun durarak yanındakilere resmi çok beğendim, bu resmi aldınız mı? diye sormuştur. Bu resim, köylü kadınlara yeni harfleri öğreten bir bayan öğretmeni göstermektedir ve serginin içeriğine oldukça uygun düşmektedir. Sergiden alınan resimlerle ilgili listede yer alan eser isimleri de, devletin beklentilerini ve tercihlerini ortaya koyması açısından ilginçtir.

Katalog No	Sahibi	Adı	Taktir Edilen Fiyat
17	Halil İbrahim	Cephane Taşıyan Köylüler	800
3	Arif Bedii (Kaptan)	Kuvayı Milliye	200
8	Eşref (Üren)	Gazi'nin Anadolu	150
9	Fahrettin (Arkunlar)	Karagünler	200
39	Turgut (Zaim)	10. Yıl Kutlama	600
42	Ziya	Atilla	250
00	Refik (Epikman)	Ankara	200
00	Mahmut (Cuda)	Mezalim	275
23	Çallı İbrahim	Yasak	250
12	Hamit Necdet (Görel)	Büyük Taarruz	250

İnkılap Sergileri, 1933 ve 1936 yılları arasında toplam dört kez düzenlenmiş ve beklenen sonucu veremediği için devamı getirilmemiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar, ülkede tek partili siyasi hayatın geçerli olduğu düşünüldüğünde, Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin sanat politikalarının CHP tarafından belirlendiği de unutulmamalıdır. Devletin öncülüğünü yaptığı farklı bir sergi etkinliği ise, 1937 yılı içerisinde Rusya, Romanya, Yugoslavya ve Yunanistan gibi komşu ülkelerde bir Türk Ressamları Sergisi'nin düzenlenmesini sağlamaktır. Bu sergi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel kimliğinin tanıtılması yönündeki bir girişim olarak dış politika ile de yakından bağlantılıdır.

Devletin sanata desteği konusunun, bazı sanatçılara aylık bağlanması yönündeki tartışmalarla, 1937 yılında farklı bir boyut kazandığı görülmektedir. Dönemin ressamlarından birisi olan Salih Urallı, bu yöndeki girişimleri şu şekilde özetlemektedir: ".seçilecek 25 ila 30 ressama, her üç ayda bir 180 lira ücret verilecek ve bu sanatkarlar başka bir yerde ve işte çalışmayacaklar; üç sene sonra, bu sanatkarların meydana getirdikleri eserlerle büyük bir sergi yapılacak; ve hükümetin buradan seçeceği veya satın alacağı eserlerle müstakbel resim müzelerimiz kurulacak. Bu suretle bir yandan ressamlarımız himaye edilir, müşkülattan kurtarılırken, diğer yandan memleketimiz yavaş yavaş resim müzeleri kazanacak ve böylelikle halkın zevk ve his seviyesi yükselmiş olacaktır." <sup>45</sup> Bu yöndeki bir girişimi destekleyen ya da buna karşı çıkan farklı görüşler olmuş, ancak sonuçta kalıcı bir etkinlik olarak hayata geçirilememiştir.

Yine de kısa bir süre sonra gerçekleşen başka bir etkinliği, bu aylık tartışmalarının bir devamı olarak görmek mümkündür. Bu yeni etkinlik (Yurdu Gezen Ressamlar) yoluyla, her yıl belli sayıda sanatçının yurdun çeşitli yörelerini gezerek, ülke gerçeklerini ve görünümünü yansıtan resimler yapmaları sağlanmıştır. 1938- 1944 yılları arasında sürdürülen bu etkinlik, C.H.P. tarafından halkevleri aracılığıyla yürütülmüştür. Böylece, hem sanatçılara maddi bir destek sağlanmış hem de çağdaş sanatımıza yerel öğelerin girmesi teşvik edilmiş olacaktır.

---

<sup>45</sup> URALLI, Salih; "Ressamlar ve Aylık Meselesi", Ar, Mart 1937, Birinci Yıl, S.3, s.7

Ayrıca, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde çalışan sanatçılarımız, halka resim sevgisini aşılacaktır. Mahmut Cuda, yurt gezisi kapsamında Trabzon'da çalıştığı döneme ait bir anısında sanatçı/sanat yapıtı ve halk arasında kurulan ilişkinin hoş bir örneğini verir: "Sehpamı açarak çalışmaya başladım.

Biraz sonra da sabah namazından çıkanların bir kısmı etrafımı sardı. Seyircilerin tecessüsleri o kadar saf ve sevimliydi ki onlara memnuniyetle cevap veriyor bir yandan da çalışıyordum." <sup>46</sup> Gerek sanatçı, gerek toplum ve gerekse devlet açısından değerlendirilebilecek bu etkinliğin neticesinde, yurdun dört bir yanını konu alan büyük bir koleksiyon elde edilmiştir. İlki 1938 yılında gerçekleştirilen yurt gezileri sırasında sanatçıların üretmiş olduğu yapıtlar, her sene bir sergiyle<sup>4</sup> biraraya getirilmiş ve başta C.H.P. olmak üzere, Maarif Vekaleti gibi çeşitli kurumlarca satın alınmıştır.

Bu uygulama sonucunda oluşan koleksiyon, halkevlerinin 1952 yılında kapatılmasının ardından dağılmıştır ve bugün resimlerin çoğu kayıptır. Devletin biçimlendirdiği sanat etkinliklerinin son örneği; Devlet Resim ve Heykel Sergisi'dir. Diğerlerine göre oldukça uzun ömürlü ve tutarlı olan bu sergi etkinliği, uzun dönem sanatçılar için önemli bir ortama kaynaklık etmiştir. Devletin sanata desteği, bundan sonra bu etkinlik çerçevesinde yürütülecektir. Ancak Devlet Resim ve Heykel Sergileri, ilerideki konu başlığında ele alınacaktır. 1937 yılında, İstanbul'da, Dolmabahçe Sarayı'nın ek binalarından birisinin Resim ve Heykel Müzesi olarak değerlendirilmeye başlanması, sanata devlet tarafından yapılan bir diğer önemli yatırımdır.

Bir müze kurulması fikri kuşkusuz daima vardı. 1935 yılındaki, Müzesiz Ülke isimli bir yazısında Ahmet Hamdi Tanpınar: "Bizde ar (sanat) hareketleri başlayalı 100 sene oldu. Mektepler açıldı, mütahassıslar getirildi, Avrupa'ya talebe gönderildi. Ancak hiçbir zaman bu sanat terbiyesini memlekete tam bir şekilde sokmak için esaslı bir teşebbüs yapılamadı, bir resim müzesi kurulamadı..." demekte ve yazısını şu şekilde bitirmektedir: "Ar (sanat) işlerinin ilk sıraya konduğu bu günlerde İstanbul veya Ankara'da böyle bir müze kurulmasının da düşünilmesini dileriz." <sup>47</sup>

<sup>46</sup> CUDA, Mahmut; "Ressamlar Taze Bir Gayretle Çalışıyorlar", Arkitekt, Mayıs- Haziran 1938, S.5-6, s.135

<sup>47</sup> TANPINAR, Ahmet Hamdi; "Müzesiz Ülke", Yeni Adam, 17 Kanunisani 1935, S. 55, s. 3

Tanpınar'ın dileği, 1936 yılının Ağustos ayında Akademi salonlarında açılan Elli Yıllık Türk Resim ve Heykeli adlı sergiden sonra gerçekleşmiş ve böyle bir toplu serginin ortaya koyduğu birikim, müzenin gerekliliğine olan inancı kuvvetlendirmiştir. Böylece, hemen bir müze kurulması doğrultusunda faaliyetlere başlanmıştır. Müzenin ilk müdürü Halil Dikmen, resim bölümünün Alman asıllı hocası Leopold Lévy<sup>5</sup> ve Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarından Cemal Tollu bu faaliyetlerin merkezinde yer almışlardır. Cemal Tollu, müzenin kuruluş hazırlıklarının sürdürüldüğü dönemi şu şekilde anımsar: "Lévy'nin yardımcısı olarak Ankara Devlet dairelerindeki resimleri topladım. İstanbul'daki Saray'dan resimler seçildi. Camlı köşkü Dolmabahçe sarayına bağlayan yerlerde pekçok resim yığılmıştı böylece. Lévy, bana: 'Sizin nesilden resim yok, sizin devrin de resimlerinin girmesini isterim, d Grubu ve benzeri sanatçıların resimlerini de müzeye hediye edin' demişti. Açılış için bir hayli resim hediye ettik. Louvre'un salon karesi gibi, bir nevi buna benzer, bizim resimlerimizi oraya koydu. Bir kısmının sembolik bedelini verdiler." <sup>48</sup>

Bu sergi genellikle 1939 yılından itibaren her yıl 29 Ekim günü düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile bağlantılı olarak Ankara'da düzenlenmiştir. 30'lu yıllarda Almanya'da Nazi rejiminin ağırlığını hissettirmesi üzerine yahudi kökenli Alman bilim ve sanat adamları yurtdışına kaçmışlardır. Bunlardan büyük çoğunluğu A.B.D.'ye gitmiş, ancak Atatürk'ün daveti üzerine bir kısmı da Türkiye'ye gelmiş ve Türk bilim ve sanatına önemli katkılar sağlamışlardır. Bunlar arasında Leopold Levy ressam, Bruno Taut mimar ve Rudolf Belling heykeltıraş olarak son derece önemli isimlerdir.

Ülkemizde, günümüze değin bu önemli adımın devamının gelmemiş olması, sanat ortamında etkin olabilecek çağdaş bir müzenin eksikliği sonucunu doğurmuştur. Türkiye'de, pekçok şeyin halen Atatürk'ün başlattığı yerde kaldığı gerçeğinin en dramatik örneğini müze oluşturur. Şüphesiz bu yerinde sayma, O'ndan sonra gelen devlet adamlarının sanata verdiği önemin ne olduğunun da bir göstergesidir.

---

<sup>48</sup> TOLLU, Cemal; "Resim- Heykel Müzesi ve Atatürk", Akademi, 1 Kasım 1967, S.7, s.38

## **Cumhuriyetin İlk Kuşak Sanatçıları :**

Devletin sanata desteği, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanat ortamının biçimlenmesinde belirleyici olmuştur. Bununla birlikte, sanatçılar da bir takım arayışlar içerisindedir. Devletin sanatla ilgili değerlendirme ve yatırımlarının şekillenmesinde etkili olmaya çalışmışlardır. Güzel Sanatlar Birliği'nin 1923'deki sergisinin (7. Galatasaray Sergisi) açılışında, devlet adına orada bulunan Hamdullah Suphi Bey, sanatçılardan ulusal konuları ele almalarını isterken; sanatçılar adına konuşan Çallı da, sanatçıların ne denli zorluklar ve yoksunluklar içerisinde çalıştıklarını dile getirmiştir.

1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği nizamnamesinde, sanatçıların devletten beklentileri ve bu beklentilerin gerçekleşmesi için yapılması gerekenler ifade edilmiştir. 14 Kuşağı'nın önemli isimlerinden birisi olan ve 1927- 1935 arasında Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğü görevlerinde bulunan Namık İsmail, 1933 yılında Cumhuriyet'in onuncu yılına denk gelen süreçte hazırladığı ve resmi makamlara sunduğu raporda; sanatçılara iş bulunması, yasal haklar verilmesi, devlet projelerinin Türk sanatçılarına verilmesi, devletin sanatçı ve toplumla ilgili hedeflerinin nasıl olması gerektiği, bir müze kurulması gibi konular üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmuştur. Namık İsmail'in raporu, sanat adına yapılması gerekenleri resmi makamlara açıklayan bir içeriğe sahiptir. Devletin sanata desteğinin, bir diğer deyişle kültür politikalarının biçimlenmesinde, sanatçıların raporlar yoluyla ya da ikili görüşmeler gibi fikir alışverişleriyle etkili olmaya çalışmaları son derece doğaldır. Gerçekten de, devletin sanat adına üstüne düşen sorumlulukları yerine getirme arzusu, sanatçıların tavsiyelerine çok şey borçlu olmalıdır.

Ancak, sanatçılar sadece tavsiyeler ve yönlendirmeler yapmakla kalmamışlar ve kendileri de son derece önemli bazı etkinliklere imza atmışlardır. 14 Kuşağı sanatçılarının kurmuş olduğu Güzel Sanatlar Birliği, her yıl düzenleye geldiği geleneksel Galatasaray Sergilerini, Cumhuriyetin ilanıya birlikte (1924 yılından itibaren) Ankara'ya taşımaya başlamıştır. 14 Kuşağı sanatçıları, etkinlik ve üretimleriyle Cumhuriyetin ilk birkaç yılının sanat ortamına ağırlıklarını koymuş gözükmektedirler.



Namık İsmail'in bu raporuyla ilgili olarak Zeynep Rona; Namık İsmail, YKY, s. 193-211; Arslan Kaynarca; "Eski Bir Rapor Açısından Sanatımız ve Toplumumuz",<sup>49</sup> Ancak bu arada, Meşrutiyet gençlerinin yerini alacak Cumhuriyet gençleri de yetişmektedir. Bunlardan bir kısmı (Mahmut Cuda, Şeref Akdik, Saim Özeren, Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi), Güzel Sanatlar Birliği'ni ve temsil ettiği sanat anlayışını aşma arzusuyla 1923 yılında Yeni Resim Cemiyeti adı altında biraraya gelmekte gecikmemiştir. Bu gençler, 1924'de İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü'nde bir sergi açmışlar ve burada yer alan 115 eserin çoğunu Maarif Vekaleti satın almıştır. Bu tutum, devletin genç sanatçılara (Cumhuriyet'in sanatçılarına) desteğini de açıkça ortaya koymaktadır. Genç sanatçıların bu atak girişimleri, düzenledikleri tek sergi ile sınırlı kalmış, 1924 yılından itibaren pek çoğunun burslu olarak Avrupa'ya gitmesiyle grup dağılmıştır.

Avrupa'ya (büyük çoğunluğu Paris'e) ilk sanatçı grubu 1924 yılında gitmiştir. Bunlardan iki yıl önce Almanya'ya giderek, modern resmin önemli isimlerinden birisi olan Hofmann'ın atölyesinde eğitim alan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Türk resminde yeni bir anlayışın ilk temsilcileri olmuşlardır. Onlarla aynı kuşaktan olan heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, bu yeni anlayışa ilk tepkilerini şu şekilde dile getirir: "Biz Matisse'le Picasso'yla alay ederken<sup>7</sup>, Almanya'dan Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi geldi. Aklımız büsbütün karıştı. Önce karşı çıktık, sonra sezmeye, anlamaya ve sevmeye başladık. Zeki'yle Ali bizlere yeni sanatın perdesini araladılar."<sup>50</sup>

Çelebi, Kocamemi ve sonradan onlara katılan diğerleri; Lhote, Leger, Hofmann gibi kübizm sonrası bir resim anlayışını temsil eden ustaların atölyelerine devam etmişler, bunun yanı sıra müzeler, canlı bir sanat ortamı, sergiler, çeşitli sanat yayınları ve hareketli bir kent yaşantısı ile içiçe olmuşlardır. Buradaki eğitimleri, Maarif Vekaleti'nin talebe müfettişleri tarafından denetim altında bulundurulsa da, genç sanatçılar Paris'in bu ortamında sanatçı kimliklerini geliştirme imkanını bulmuşlardır. 1927- 30 yılları arasında yurda dönmeye başlayan sanatçılar (genellikle 3 yıllık burslar alıyorlardı), böylece genç Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaşlaşma ideallerini temsil eden modern bir sanat anlayışını beraberlerinde getirmişlerdir.

<sup>49</sup> Çevre, Temmuz- Ağustos 1979, S.4, s. 86- 88; 1933 yılı Arkitekt dergileri 7, 9, 10 ve 11. sayılar.

<sup>50</sup> MÜRİDOĞLU, Zühtü; Zühtü Müridoğlu Kitabı, YKY, İstanbul, 1992, s.85

Bu anlayış, Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde yüzyılın hemen başlarında gelişen yenilikçi sanat akımlarının geç yorumlarını içermektedir. Natürmort, manzara, nü, portre ve günlük hayattan sahnelerle zenginleşen konu seçeneklerinin yanı sıra, Avrupa'da izlenimcilik sonrası gelişen sanatsal yaklaşımların bir sentezini ortaya koymuşlardır. Müridoğlu aynı anılarında, Namık İsmail'in Akademi müdürlüğü sırasında okula pek çok kitap kazandırdığını ve modern resimle ilk olarak bu kitaplardaki resimler aracılığıyla tanıştıklarını aktarır. Bu anlayış, Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde yüzyılın hemen başlarında gelişen yenilikçi sanat akımlarının geç yorumlarını içermektedir. Natürmort, manzara, nü, portre ve günlük hayattan sahnelerle zenginleşen konu seçeneklerinin yanı sıra, Avrupa'da izlenimcilik sonrası gelişen sanatsal yaklaşımların bir sentezini ortaya koymuşlardır.

Genç sanatçıların bu sanatsal yenileşme arayışları, Cumhuriyetin çağdaşlaşma ideallerine ve hükümetin kültür politikasına uygun düşmektedir. Yine de, devletin yenilikçi sanat anlayışına yönelik resmî söyleminin, gerçek sanatsal tercihleriyle örtüşmediğini belirtmek gerekir. Bu yıllarda yapılan devlet alımlarının, 14 Kuşağı'nın izlenimciliğine yoğunlaşmış olması da bunu ortaya koymaktadır. Ancak genç sanatçılar; sanatlarıyla yaşamlarını kazanma, üretmeye devam etme, sergiler açıp ürettiklerini paylaşma gibi isteklerini devletin desteğiyle sınırlı tutmamış, başka arayışlara yönelik çabalar içerisinde de girmişlerdir.

Devlet; kimi gençleri Güzel Sanatlar Akademisi'nde, pek çoğunu ise yurdun çeşitli bölgelerindeki orta dereceli okullarda resim öğretmeni olarak istihdam etmiştir, onlardan resimler almakta ve kimi siparişler vermektedir. Ama tüm bunlar, artan sayıda sanatçının faaliyetlerini sürdürebilmeleri konusunda sınırlı kalan olanaklardı. Sanatçılar, kendileri bir takım arayışlar içerisinde girmeli ve devletin sınırlı desteğinden daha fazla yararlanabilme ve en önemlisi devletin dışındaki olanakları zorlama yolunu aramalıydı. Bu amaçla, daha yurt dışındayken, 1928 yılında, Paris'teki örneğinden yola çıkarak bir fikir haline getirdikleri Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği çatısı altında bir araya gelmişlerdir. Birliğin kurucu üyeleri arasında; Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin Arkunlar bulunmaktadır.

15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde 1. Genç Ressamlar Sergisi'ni düzenleyen sanatçılar, aynı yıl 15 Ekim'de, İstanbul Cağaloğlu Türkocağı'nda bu kez Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adıyla ilk resim sergilerini gerçekleştirirler.

## 2.9. CUMHURİYET'İN İLK YILLARI – II

Sanatçılar bir birlik çatısı altında birleşmekle; sanatçı haklarını korumak, dayanışma içerisinde olmak, sergi açma imkanının kısıtlı olduğu şartlarda ortak sergiler açmak, sanatı yaygınlaştırmak ve sosyal etkinlikler gerçekleştirmek gibi hedefleri yerine getirmeyi amaçlamışlardır. İlk sergiyi; 15 Nisan 1930 (İstanbul Türkocağı) ve 15 Ekim 1930'daki (Ankara Türkocağı) iki sergi izlemiştir. Ancak, Müstakillerin 1931 yılındaki 4. Sergileri, gerek sanat anlayışları gerekse sanatlarını toplumla paylaşma arayışları açısından bir zirve niteliği taşımaktadır. Müstakillerin 1931 Şubat'ında açtıkları sergi; dönemin toplumsal, siyasi ve kültürel dinamiklerinin ve değişen sanat ortamının bir aynası olma özelliğini ortaya koymaktadır.

Müstakillerin dönemin zor koşullarında özveriyle yürüttükleri bu sergi faaliyetlerinden birisi de, İstanbul Beyoğlu'nda Turan Bar'da açtıkları sergidir. Sergi düzenleyecek uygun bir mekanın olmadığı koşullarda, sanatçılar farklı mekanlara sığınmak zorunda kalmışlardır. Bu tezatlık, sanatçıların serzenişlerini de beraberinde getirmiştir. Müstakillerin Turan barında açılan bu sergisiyle ilgili olarak, birlik üyelerinden Hamit Görele şunları yazar: "Barda resim sanatı!? Bu, memleketimizin güzel sanatlarına ait cilvelerindendir. Barda resim sergisi. Hoş değil mi?.. Fakat nasıl anlatayım.

Bunda memleketimiz kültürüne karşı öyle acı ve öyle içli bir serzeniş var ki. Bunu hiç kimse, hiçbir yazı, bu iki kelimenin yanyana gelmesindeki kontrast kadar ifade edemez. Resim, memleketimizde hala lüks bir eşyadır. Fakat bu, biraz ileri giderek kültürsüzlük demeyelim de kültür buhranı daha doğrusu kültür hareketsizliği içinde güzellik ve iyilik gibi insan saadetine ait iki manevi zevki birden sunan resim sanatına ve resim sergilerine karşı halkımızın lakaytlığı olur ve anlatılır şeylerden değildir."

Bu yazının son kısmı, sanatçıların içinde buldukları ruh halinin anlaşılması açısından özellikle çarpıcıdır: "Sergi kapanıyor. Dışarıdan hayatın gürültüsü geliyor. Bu izbe ve asude yerden sokağa çıkıyorum. Vitrinler dönüyor, tramvaylar, otomobiller birbirini kovalıyor. Mağazalar elektrikten şimşeklerle gözlerimizi kamaştırıyordu. Biz ise içeride resim meraklılarının bütün bu gürültüler arasından kurtulup sergimizi ziyaret etmesini safiyane düşüncelerle bekliyoruz."<sup>51</sup>

Aynı sergi ile ilgili olarak ünlü yazar Peyami Safa'nın kaleme aldığı makale de oldukça çarpıcıdır: "Müstakil ressamalara salonunu müsait şartlarla kiralamak nezaketinde bulunan o bara, sergiyi görmek için gündüz on kuruş vermektten çekinen hovarda zenginin gece giderek belki yüz lira sarfettiğini de bir düşünürseniz, kadın yüzündeki makyaj boya ile muşamba üstündeki sanat boyası arasındaki kıymet farkının İstanbul'da nasıl telakki edildiğini anlarsınız. Ressamlarımızın en büyük hatası, galiba, cazbandı kapının önüne oturarak gündüz de çaldırmamak olmuştur."<sup>52</sup>

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği; 1937 yılı içerisinde Zonguldak, Samsun, Balıkesir, Bursa gibi çeşitli illerde sergiler açarak, sanatı Anadolu'ya yayma arayışı içerisine girmişlerdir. Bu sergiler sırasında, resim hakkında bilgi veren konferanslar düzenlenmiş olması, şehir halkı ve yerel gazetelerin büyük ilgi gösterdiği etkinliklerin önemli bir amaca hizmet etmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Müstakillerin etkinlikleri, 1939 yılına kadar sürecek, bu tarihten sonra birlik önemli bir sergi düzenlemeyecektir. Güzel Sanatlar Birliği'nin yıllık İstanbul ve Ankara Sergilerinin devam ettiği, Müstakillerin etkinliklerini sürdürdüğü dönemde, sanat ortamına yeni bir sanatçı grubu dahil olmuştur. Bu, etkinliklerini 1940'lı yılların ortasına kadar sürdürecektir olan d Grubu'dur. Cumhuriyet'in onuncu yılına denk gelen 1933'de, altı genç sanatçının (Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu) biraraya gelmesiyle oluşan grup, kendinden öncekilerden farklı olarak bir tüzük ya da nizamname ortaya koymamıştır.

<sup>51</sup> GÖRELE, Hamit; "Turan Barında Resim Sergisi", Arkitekt, Mart 1936, S.3, s.93

<sup>52</sup> SAFA, Peyami; "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisinde", Cumhuriyet, 14 Mayıs 1936, s.3

D Grubu, bu altı genç sanatçının, Zeki Faik İzer'in Cihangir'deki evinde bir araya gelip yaptıkları konuşmalar sonucunda şekillenmiştir. Grubun adı, Türkiye'deki dördüncü grup olmalarından ve d harfinin alfabedeki dördüncü harf olmasından kaynaklanmaktadır. Müstakiller gibi, d Grubu sanatçıları da, Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında yer alırlar. Temsil ettikleri sanat anlayışı, Müstakillerin temsil ettiği sanat anlayışında çok farklı değildir. Zaten grup, belli bir sanat anlayışını temsil etmek amacıyla değildir. Amaçları modern sanatı sergiler yoluyla göstermek, sanatı yaygınlaştırmak, yenilikçi bir tutum ortaya koymaktır. Bu amaçlar doğrultusunda, 1933 yılında ilk sergilerini açmaya karar verirler. Ancak, sergi açacak mekan bulma sorunu ile karşılaşılırlar. Neyseki Cemal Tollu'nun akrabası olan, dönemin Beyoğlu kaymakamı yardımlarına yetişmiş ve Tünel'deki Eski Rus Konsoloslugu bitişinde bulunan Narmanlı Yurdu'nda boş bir mekan olan Mimoza şapka mağazasında ilk sergilerini açmışlardır (8 Ekim 1933). Mağaza, bir aylığına kira alınmaksızın d Grubu'na verilir. Sanatçıların desen çalışmalarına yer verdikleri sergiye girişin ücretsiz olması ve grubun bundan sonraki sergilerinde de bu uygulamayı sürdürmeleri, halkın sanat yapıtına ulaşabilme kolaylığının sağlanması yolunda bir girişim olarak önem kazanır. Öte yandan bu ilk sergileri, gezenler tarafından yadırganmış ve basında alay konusu haline gelmiştir.

Grubun ikinci sergisi ise, 19 Ocak 1934'de Beyoğlu Halkevi'nde açılmıştır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sergiyle ilgili olarak Yeni Adam'da yayınlanan yazısında, sanatçıların halka hitap edebilmesi gerekliliği üzerinde durur; özgürce üretebilecekleri şartları sağlayacak olan sanat ortamı ancak böyle oluşabilir: "Sevgili çocuklar teknik yolunda selamete eriyorsunuz. Bundan şüphem yok. Fakat memleket sizi milli mücadele yolunda da çalışır görmek ister. Tekniğiniz beynelmilleştiği gibi mevzularınız da millileşirse daha iyi anlaşılacaksınız. Geçen 'Türk ressamı uyan!' başlıklı yazımda müdafasını yaptığım dava budur. Sanatkar sanatı ile yaşamak için müşteriye, seyirciye muhtaçtır. Bu seyirci ve müşteri şimdi halk kitleleridir. Hoşa gitmek için halkın anlayabileceği dili kullanmak lazımdır." <sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "D grubu resim sergisi", Yeni Adam Dergisi, 5 Şubat 1934, Yıl 1, s.6

D grubu, Baltacıoğlu'nun önerdiği yolu kullanmamıştır. Onların sanatı, konudan çok plastik temellere dayanmaktadır ve özgür üretimlerinden taviz vermeden sergiler düzenlemişlerdir. Şüphesiz, halka sanatı sevdirmeye yolunda Baltacıoğlu'nun önerisi kayda değerdir. Belki de sanatçılar toplumuyla aykırılaşmak yerine, makul bir orta noktada buluşma yolunu tercih etselerdi, Türkiye'de toplumun geniş kesiminin ilgi duyduğu bir sanat ortamının oluşumu oldukça erken yıllara temellenmiş olacaktı. Bu konuda Nuri İyem'in yaptığı değerlendirme dikkat çekicidir: "Müstakillerle başlayıp d Grubu ile devam eden sanatçılar 'çağın resmi budur' diye modern resmi Türkiye'ye getirdiler. Almanya'da ya da Fransa'da kalacak olsalardı çok haklı olabilirdi.

yurdumuzun gerçeği çok başka. Türkiye'ye tepeden inme bir resim zevkini getirip koyamazsınız. Seyirci olmazsa, seveni, amatörü olmazsa ilgisiz kalır. Çallı'larla devam eden resmi sevmeye ve alma olayı, onların modernist çıkışlarıyla bir kesintiye uğradı. Halkı resimden uzaklaştırdı. Aydın da bunu sevmeyi, tutmadı." <sup>54</sup>Bu tarz eleştiriler, büyük oranda haklılık payı taşımaktadır. Ancak genç sanatçıların, inandıkları sanat anlayışı doğrultusunda üretmeleri ve bu şekilde kabullenilmek için özveriyle mücadele etmeleri de bir o kadar haklılık payı taşır.

Grup, açılışında Necip Fazıl Kısakürek'in konuşma yaptığı üçüncü sergisini, 8 Haziran 1934'de eski Dağcılık Kulübü'nde; Peyami Safa'nın konferans verdiği dördüncü sergisini ise 27 Aralık 1934'de Galatasaraylılar Cemiyeti merkezinde açmıştır. Yazın dünyasının sergilere katılımı ve ilgisi bir kez daha önemli bir unsur olarak ortaya çıkar. Sergi açılışlarına katılan, sanat yazıları yazan, kimi zaman resimler satın alan yazın dünyasının plastik sanatlar alanına katkısı son derece önemlidir. Bu dönemin yazın ve plastik sanatlar dünyasının birlikteliği, Fikret Adil'in Asmalımescit 74 adlı kitabında abartılı bir şekilde sunulan bohem hayatı da beraberinde getirmiş olmalıdır. Öte yandan, zor şartlar altında sergiler açan sanatçılar, bırakın ekonomik yönden tatmin edilmeyi toplumun en ufak bir ilgisine dahi muhtaçtırlar. Grubun 20 Temmuz 1935'de eski Fransız Tiyatrosu salonlarında düzenlediği sergide yapıtlarını perdeler üzerine asarak sergileyen sanatçılar, sanat ortamına belli bir hareketlilik getirmeye ve seslerini duyurmaya başlamışlardır.

---

<sup>54</sup> Dr.Erdoğan Tanaltay, Sanat Ustalarıyla Bir Gün, s.42



Bulabildikleri mekanda zor şartlar altında ve maddi bir karşılık alamadan açılan bu sergi, 1 Şubat 1936'da Ankara Sergievi'nde tekrar etmiştir. Loş tiyatro salonundan ışıklı sergi salonuna kavuşmanın heyecanı, İstanbul'da sergi mekanı konusundaki eksikliğin tekrar gündeme gelmesine neden olur. D Grubu, İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar sergi etkinliklerini sürdürmüştür. Bu arada, Burhan Toprak'ın Akademi müdürü olmasının (1936- 1948) ardından, bu kurumun eğitim kadrolarına ressam Leopold Lévy ve heykeltıraş Rudolf Belling gibi yabancı sanatçıların katıldığı görülür. Bu dönemde, Çallı ve Hikmet Onat atölyeleri korunmuş olmakla beraber; Bedri Rahmi, Zeki Faik, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Sabri Berkel gibi genç kuşak sanatçıların, akademiye eğitici olarak atandığı görülür. Böylece, Akademi kadrolarındaki nesil değişiminde ağırlıklı olarak d Grubu sanatçılarının yerlerini almış oldukları ve bu konumlarıyla devletle olan ilişkilerini arttırdıkları söylenebilir.

Grup üyelerinin Akademi görevleri, sergi etkinliklerini aksatmaları sonucunu doğurmuş olmalıdır. Yurtiçindeki son sergilerinden yaklaşık üç yıl sonra bir sergi düzenlemiş olmaları bunun ispatıdır. Öte yandan, artık sergilerini açmak için boş şapka dükkanlarını, eski tiyatro salonlarını kullanmak zorunda değillerdir; bünyesinde çalıştıkları Akademi salonları onların emrindedir. Hem geçmiş yılların ilgisizliğinden de kurtulmuş gözükmektedirler; 28 Ocak 1939'daki bu sergilerinin açılışı sırasında hiç alışık olmadıkları bir kalabalık toplamayı başarmışlardır. D grubu üyelerinin Akademi kadrolarında yer alması, grubun popülaritesini, saygınlığını ve ününü arttırmış gözükmektedir. Buradan da, sanat ortamında kendini kabul ettirebilmenin en makul ve kestirme yollarından birisinin Akademi'den geçtiği anlaşılır. D Grubu, Müstakiller ya da Güzel Sanatlar Birliği; Cumhuriyet'in ilk yıllarında faaliyet gösteren sanatçı birlikleri ortak koşulları paylaşmaktadırlar ve ayrı ayrı yürüttükleri etkinlikler dışında birlikte tek bir etkinliğe imza atmış olmaları da pek şaşırtıcı değildir. İnkılap Sergilerinin sonuncusunun düzenlendiği 1936 yılı ile Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin ilkinin düzenlendiği 1939 yılı arasında, devlet eliyle düzenlenen resmi bir sergi etkinliğinin bulunmayışı, tüm sanatçı birliklerinin Ankara'da ortak bir sergi düzenlemelerine neden olmuştur. 1937 ve 1938 yıllarında, Ankara Halkevi'nde düzenlenen Birleşik Resim-Heykel Sergileri, Devlet Resim Heykel Sergilerine uzanan sürecin kilometre taşları olarak dikkat çekerler.

Sanatçıların; D Grubu, Müstakiller ve Güzel Sanatlar Birliği gibi grup ve dernekler çatısı altında birleşerek yürüttükleri etkinliklerin yanı sıra, sanat yazıları yazmak gibi bir sorumluluğu üstlendikleri de görülmektedir. 1937 yılında yayın hayatına başlayan ve çağdaş Türk sanatının ikinci plastik sanat dergisi olan Ar Dergisi'nde dönemin sanatçılarının çeşitli konulardaki yazıları yer almıştır.

1939 yılı, çağdaş Türk sanatı tarihinde yeni bir döneme girildiğini ifade etmektedir. Cumhuriyet'in sanat politikalarının biçimlenmesinde en önemli rolü oynayan Mustafa Kemal Atatürk, 1938 yılında hayata veda etmiştir. Hemen arkasından, tüm dünyayı etkileyen İkinci Dünya Savaşı başlar. Türkiye'yi ve dünyayı ilgilendiren bu tarihsel gelişmeler bir yana, doğrudan Türkiye'deki sanat ortamını etkileyen bir gelişme olan Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin ilki de 1939 yılında düzenlenir. Ayrıca, Akademi'deki eğitimlerini tamamlamak üzere olan yeni bir sanatçı kuşağı, bu tarihten itibaren sanat ortamına dahil olmaya başlayacaktır.

### **Bir Etkinlik: Müstakillerin Dördüncü Sergisi**

Üretimlerini sürdürecekleri maddi ve manevi koşulların bulunmadığı Cumhuriyet'in ilk yıllarında, sanatçıların grup ve dernekler çatısı altında bir araya gelerek, dayanışma içerisinde olmaları; birlikte sergiler düzenlemeleri, sorunlarını dile getirmeleri ve devletin sınırlı desteğinden pay almaya çalışmaları kaçınılmazdır. Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarının, bu zorunluluklar nedeniyle kurdukları birliklerden birisi olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, genç insanların coşku ve heyecanını yansıtan bazı etkinlikler düzenlemiş olmasıyla dikkat çeker. 1931 yılının Şubat ayında açılan dördüncü sergi, dönemin sanat ortamının koşullarını yansıtmaması nedeniyle ilginçtir.

Beyoğlu İstiklal Caddesi 310 numarada eski Moskovit ve Kerpiç lokantalarının bulunduğu yer, birkaç küçük düzenlemeyle sergi salonuna çevrilmiş ve sanatçıların sergi açacakları bir mekanın bulunmadığı bir dönemde üretilen bu çözüm sayesinde, 15 Şubat günü sergi açılışı yapılmıştır.

AçılıŖta, Akademinin sanat tarihi hocalarından Vahit Bey'in resim sanatı üzerine bir konuŖma yaptığı görülür. Öte yandan, aılıŖa resmi makamların katılmaması dikkat çekicidir. Bu, devletin yeni sanat anlayıŖlarından yana olan söyleminin yürürlükteki tutumuyla eliŖtiđinin somut bir örneğidir. Ayrıca, Ankara'daki sergileri resmi nitelikli saymasının ve daha çok bu sergilere yođunlaŖmasının da bir sonucudur. Ancak, giriŖ ücretinin 20 kuruŖ olduğu sergiye, toplumun ilgisi beklenenden de fazla olmuŖtur. Genç insanların ürettiği dinamik fikirler, bu ilginin oluŖumunda son derece etkili olmuŖtur. Sergi süresi boyunca, belli günlerde danslı çay düzenlenmesi uygulaması bu fikirlerden birisidir. Bu uygulama dolayısıyla, sergi salonunu dolduran kalabalık, bir yandan eğlenirken bir yandan da sanatçılarla ve sanat yapıtlarıyla tanıŖıyor, böylece toplum-sanatçı yabancılaŖmasının giderilmesi yolunda dikkat çekici bir adım atılmıŖ oluyordu.

Müzik, resim, heykel, seramik, dans ve deđiŖen Türkiye'nin genç insanları bir araya gelebilecekleri, kendilerini ifade edebilecekleri bir sosyal etkinliğin dıŖında kalmıyorlardı. Ertesi güne ait gazetelerden birisinde, danslı çayın haberi Ŗu Ŗekilde verilmiŖtir: "Resim sergisinde danslı ay. Dn Beyoğlu'nda müstakil ressamlar sergisinde bir danslı çay verilmiŖtir. Ressamların sergi ile beraber çay da vermeleri sergiye birçok kimselerin gelmesine sebep olmuŖtur. Eski Kerpiç binasında bulunan sergide Trkuvazın balalayka orkestrası vardı. Bundan sonra sergi kapatılana kadar her Cuma ve Pazar günleri danslı çay verilecektir. Sergi açıldığı günden beri, beŖ gün zarfında 700 kiŖi ziyaretçi gelmiŖtir." <sup>55</sup> Genç insanların bir araya geldiği bu sosyal etkinlik ortamı, bazı kiŖileri rahatsız etmemiŖ de değildir. Maliye pul mfettiŖi olduğunu söyleyen bir kiŖi, sergideki açık resimleri göstererek burasının bir temaŖa yeri olduğunu ve ceza kesilmesi gerektiğini sylemiŖtir. Belediyeye kadar akseden bu ve benzeri olayların, dönemin sanatçıları üzerinde olumsuz etkileri olduğu açıktır.

Bu tür olumsuz etkiler bir yana, sergiye basının gösterdiği ilgi dikkat çekici ölçülerdedir. 1931 yılından itibaren bir sanat sayfası ayırmaya baŖlayan Milliyet dıŖında, Vakit, Cumhuriyet gibi dönemin önemli gazeteleri, sergiyle ilgili haber ve makalelerle doludur. Çoğunlukla övgüler içeren yazılardan bazıları ise eleŖtiri yüklüdür.

<sup>55</sup> "Resim Sergisinde Danslı ay", Vakit, 22 Ŗubat 1931 Pazar, s.3

Özellikle, onlarla aynı kuşaktan olan Elif Naci, arkadaşlarını batı etkisi altında çok fazla kalmakla suçlamaktadır: "Bizim müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar. Vatandaş Türkçe konuşalım."<sup>56</sup>

Basında sadece yazı ve haberler yer almamış, bazı ilgi çekici girişimler de gündeme getirilmiştir. Bunlar arasında en ilginç ise, Vakit gazetesinin düzenlediği tablo müsabakasıdır: "Bu günden itibaren takdim edeceğimiz kuponla sergiye gidecek olan okuyucularımız bu kuponu göstererek yüzde elli tenzilatla yani on kuruşla girebilecekler ve içerideki beğendikleri bir tabloyu parasız almak ihtimalini de kazanmış olacaklardır. Bu da şu suretle olacaktır: Kupon sahibi, esasen hepsinin üzerinde numara olan tablolardan en beğendiğini numarasını kuponu, adresile beraber yazacak ve sergide bulunan (vakit müsabaka) kutusuna atacaktır. Sergi kapandığı zaman toplanan kuponlar tasnif edilecek ve en çok beğenilmiş olan tabloya rey verenler arasında kur'a çekilecektir. Kur'anın isabet ettiği okuyucumuza (vakit) o tabloyu hediye edecektir. Bu tabloların kıymetleri 150 ile 300 lira arasındadır."<sup>57</sup>

O yılların basınının sanata gösterdiği desteğin, günümüz medyasının ilgisizliğiyle kıyaslanması açısından bu olay ibret verici olmalıdır. Bu serginin diğer önemli yanı, Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarının temsil ettikleri sanat anlayışının geniş yankı uyandıran ilk sergilemesi olmasıdır. Müstakillerin 15 Şubat 1931'de açılan 4.sergileri, Türkiye'de yeni bir sanat anlayışının temsil edildiği ilk sergilerden birisidir. Ve bir sergi olarak, gerek basın yoluyla gerekse danslı çay gibi etkinliklerle topluma geniş bir biçimde yansıma başarısını sağlamıştır. Bu sergi kapsamında, sanatsal ve toplumsal anlamda eski-yeni, yerel-evrensel, ilerici-tutucu karşıtlıkları gündeme gelmiştir. Basın-sanat, toplum-sanatçı ilişkileri dönemine göre üst seviyeye çıkmıştır.

<sup>56</sup> Elif Naci: "Müstakiller", Milliyet, 27 Şubat 1931 Cuma, s.4

<sup>57</sup> Sanat Müsabakamız", Vakit, 1 Mart 1931 Pazar, s.1

## **Bir Sanatçı : Hale Asaf**

Yeni Muhit dergisinin 13 Teşrinisani 1929 tarihli sayısında, Müstekil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi başlığı ile yayınlanan yazıda, bazı genç sanatçıların fotoğrafları yer almaktadır. Bunlardan birisi, ışıltılı gözleri ve tatlı gülümsemesiyle dikkat çeken zarif bir bayandır ve fotoğrafın altında şu isim yazmaktadır: Hale Asaf Hanım.

Kısacık ömrü bir solukta gelip geçmiş, ama o derin soluğun içerisine sayısız değerli eser sığdırmış olan Hale Asaf Hanım, Fikret Adil'in 30'lu yılların bohem sanatçı hayatını anlattığı Asmalımescit 74 adlı kitabında, Sade ismiyle sevimli, genç, zeki ve sanatkar bir kadın olarak tanıtılır.

Hale Asaf, Osmanlı sarayında önemli görevler almış ve saraya bağlı bir aileden gelmekteydi. Büyükbabası Asaf Paşa, Abdülhamit'in yaveri; babası ise Abdülhamit döneminin temyiz reislerindendi. Ama aile çevresinde bizi özellikle ilgilendiren kişi, onun resme yönelmesinde doğrudan etkili olan teyzesi Mihri Müşfik'dir. İlk kadın ressamlarımızdan birisi ve İnas Sanayi-i Nefise'sinde atölye hocalığı ve müdürlük yapmış olan Mihri Müşfik; Hale'nin, yaşamının oldukça erken dönemlerinde resme ilgi duymasına olanak sağlamıştır.

Hale, eğitimine İngiliz bir öğretmenden aldığı derslerle başlamış, ardından Notre Dame de Sion'a devam etmiştir. Bu sırada, birçok kereler teyzesini resim yaparken seyretme fırsatını bulmuş olmalıdır. Hale Asaf'ın resme olan ilgisi bir çocukluk ya da ilk gençlik hevesi olmanın ötesinde anlamlar taşımaktadır. Resim yapma tutkusunun giderek artması sonucunda, 16 yaşında Almanya'ya giderek Berlin Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Prof. Arthur Kampf'ın öğrencisi olmuştur. İki dünya savaşı arası dönemin önemli sanat merkezlerinden birisinde başlayan resim eğitimi, onun resim ilgisinin bir tutkuya dönüşümünde etkili olmuştur. Bu sırada İstanbul'daki ailesinin zor duruma düşmesi ve babasının Mısır'a kaçması üzerine Hale'nin sıkıntılı bir döneme girdiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle, bir süre sonra İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır.

İstanbul'da, resim öğrenimine İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde devam etmiş ve Ömer Adil ve Feyhaman Duran gibi isimlerin öğrencisi olmuştur. Portre konusundaki başarısıyla tanınan Feyhaman Duran'ın öğrencisi olması, Hale Asaf'ın portre alanındaki tutarlı çizgisini açıklamaktadır. 1922'de, Roma gibi diğer bir önemli sanat merkezinde bulunan ve teyzesi Mihri Müşfik'in yanında resim çalışan Hale, artık güçlü bir ressam olma yolunda önemli aşamalar kaydetmiştir. İnas'dan mezun olduktan sonra, Maarif Vekaleti'nin bursu ile Almanya'ya gönderilmiş (1925), bir yıl sonra ise Paris'e giderek, burada kendisi gibi burslu olarak bulunan diğer arkadaşlarına katılmıştır. Grand Chaumiere'deki eğitimi dışında; Paris'in müzeleri, sergileri, ve sanat ortamı onun sanatçı kişiliğinin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. 20.yüzyıl modern sanatının beşiği olan Paris'te, diğer arkadaşları gibi, çağdaş Türk resminin üslupsal değişimine kaynaklık edecek bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu arada, Paris'te seramik eğitimi alan bir genç olan İsmail Hakkı Oygur ile nişanlanan Hale, 1928'de İstanbul'a geri döner.

Dönüşünün ardından Bursa Kız Öğretmen Okulu'na resim öğretmeni olarak atanmış, burada kısa bir süre kalmasına rağmen Bursa'dan çok etkilenmiş ve başta Çorapçılar Çarşısı olmak üzere şehrin çeşitli köşelerini betimleyen birçok yağlıboya resim ve desen üretmiştir. Cami ve türbeleri, eski evleri, hanları, sokak ve çeşmeleri, servileri, yeşili ve tarihiyle Ahmet Hamdi'ye Bursa'da Zaman'ı yazdıran şehir, Hale Asaf'ın resimlerine de esin kaynağı olmuştur. Şehrin tüm büyüğü ve görkemi, adeta Ahmet Hamdi'nin kalemi ve Hale Asaf'ın fırçasında deşifre edilmiştir. Onlar, mimari ve doğanın olağanüstü bir karışımı olan bu şehri, güzelliğinin son altın çağında kavramış ve ölümsüzleştirmişlerdir. Ancak Paris gibi bir sanat merkezinden henüz dönmüş olan Hale Asaf, Bursa'da kendisine sanatsal açılım sağlayacak bir ortamın eksikliğini hissetmekte, yalnız başına şehrin çeşitli köşelerinde resim çalışan bir genç kız olarak toplum tarafından yadırganmaktadır. Bu nedenlerle, bir süre sonra İstanbul'a döner. Bu süreç içerisinde, diğer genç arkadaşlarıyla beraber bir sanatçı birliği kurma fikri doğrultusunda çaba sarfetmiştir. Bu doğrultuda atılan ilk adım, 1929 Nisan ayında Ankara Etnografya Müzesi'nde I. Genç Ressamlar Sergisi'nin açılmasıdır. Açılışını Maarif Vekili'nin yaptığı sergi ile ilgili basında çıkan değerlendirmelerden birisinde, Hale Asaf için şunlar yazılmıştır: "Hale Asaf hanım bende çok hassas ve zeki olduğu tesirini bıraktı..."



Çok cazip ve samimi birer taslak halinde olan Bursa peyzajları güzel bir tazelik ve renk tesirini bırakıyor." <sup>58</sup> Bu serginin devamında oluşan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almış ve ilk sergilerine katılmıştır. Müstakillerin en önemli sergi etkinliklerinden birisi olan dördüncü sergiye de katılmış, sergi kapsamında düzenlenen danslı çayın davetiyesini hazırlamıştır. Bu sergide yer alan eserleri ile ilgili olarak Elif Naci'nin getirdiği eleştiri dikkat çekicidir: "Hale hanımın Bursa'sı ile Mulenrujuna gelince; Hale hanım Bursa'yı Paris'te, Mulenruju da Bursa'da yapmışa benziyor."<sup>59</sup> Ancak, bu satırların yazarı Müstakillerin aynı yılın sonunda İstanbul'da eski Türkocağı binasında açtıkları sergi üzerine yazdığı makalede Hale Asaf'ın resimlerini övmektedir: "Sonra Hale Asaf, peyzajlarında da, portrelerinde de hisli ve samimi bir tarzı- ifadeye sahip."<sup>60</sup> Hale Asaf, 1933 yılında Türkiye'den ayrılmış ve hayatının son yıllarını geçireceği Paris'e yerleşmiştir. Burada, bir yandan resim çalışmalarını sürdürmüş, diğer yandan İtalyan yazar Antonio Aniante ile birlikte bir süre Jeune Europe galerisini yönetmiştir. Mussolini karşıtı olduğu için İtalya'dan sınırışı edilen Aniante ile Hale Asaf, burada hayatlarını paylaşmışlardır. Ancak bu dönemin sıkıntıları Hale'nin çocukluğundan miras kalan hastalığın giderek ağırlaşması nedeniyle iyice artar. "Sanatını sağlığının üstünde tutan Hale ömrünü bu uğurda harcadı. Son yılının maddi sıkıntısı içinde kıvranırken, bir İtalyan yazarının koruyuculuğu ile bir galeride görev aldı. 6 Haziran 1938 günü, 37 tabloda oluşan eserlerini sergileyecekken, 31 Mayıs 1938 günü, 18 Bd. Edgar Guinet'de karaciğer kanserinden öldü."<sup>61</sup>

Hale Asaf'ın günümüze az sayıda resmi ulaşabilmiştir. Birçoğunun ise nerede olduğu bilinmemektedir. Bilinen çalışmaları arasında manzaralar ve portreler ağırlıktadır. Portreleri arasında bir dönem evli olduğu İsmail Hakkı Oygur portresi, iki adet oto-portre özellikle dikkat çekici olanlardır. Bursa ve Paris'i konu alan manzaraları ise, nesne ve mekanın geniş geometrik yüzeylerin düzenlenmesi yoluyla tanımlandığı, Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk kuşak sanatçılarının temsil ettiği yeni sanat anlayışının en önemli örnekleri arasında yer alırlar.

<sup>58</sup> GABRİYEL; "Ankara'da Resim ve Heykel Sergisi", Hayat, 16 Mayıs 1929, C. 5, S. 129, s.487

<sup>59</sup> NACİ, Elif; "Müstakiller", Milliyet, 27 Şubat 1931 Cuma, s.4

<sup>60</sup> NACİ, Elif; "Müstakillerin Sergisi", Muhit Dergisi, Kanunievvel 1931, s. 75

<sup>61</sup> TOROS, Taha; İlk Kadın Ressamlarımız, Ak Yayınları, 1988, s. 84

Hale Asaf, ürettikleri ve varlığıyla çağdaş Türk sanatının çarpıcı kişiliklerinden birisidir. Resimlerinin önemli bir kısmı kayıptır ve kısa yaşamı pek çok bilinmeyenle doludur.

### **Savaş Yılları ve Sonrası – I**

Sanat alanındaki gelişmeler her zaman toplumsal, siyasi ve ekonomik koşullarla doğrudan bağlantılı olmuştur. Bu durum Cumhuriyet'in ilk yılları için geçerli olmuştur; bundan sonrası için de çok farklı olmayacaktır.

30'lu yılların sonlarında, sanat ortamına doğrudan etki eden bazı gelişmeler söz konusu olmuştur. 1938 yılında ulu önder Atatürk vefat etmiştir. Sanat ortamının devlet- sanatçı ilişkisine temellendiği koşullarda, genç Cumhuriyet'in her alanında kişiliği ve ortaya koyduğu ilkeleri ile etkili olan bir önderin yokluğu, bundan sonra her zaman hissedilecektir. Atatürk, sanat alanındaki gelişmelere zemin hazırlanması ve sanatın desteklenmesi konusunda özel bir duyarlılığın oluşumuna doğrudan kaynaklık etmiştir. Türk insanı, onun yokluğunun yarattığı boşluğu yoğun bir şekilde yaşarken, 3 Eylül 1939'da tüm yaşlı kıtayı sarsan İkinci Dünya Savaşı patlak vermiştir.

### **Savaş Yılları (1939- 1945)**

Türkiye, savaşa girmemekle birlikte etkilerini yoğun bir şekilde hissetmiştir. 1940 yılında çıkartılan Milli Koruma Kanunu'na karşın karaborsa ve istifçilik artmış, bir milyondan fazla erkek silah altına alındığından üretim düşmüş ve bütçe gelirlerinin önemli bir kısmı savunma harcamalarına ayrılmıştır. Ayrıca, savaş nedeniyle ithalat ve ihracat önemli ölçüde azalmış ve bu yüzden Türkiye dış pazarlarının çoğunu kaybetmiştir. Karneyle alışveriş dönemi başlamış, fiyatlar yükselmiştir. 1942 yılında başbakanlığa gelen Saraçoğlu hükümetinin, devletin piyasa üzerindeki sıkı yönetimini kaldırması sonucunda yüksek bir enflasyon yaşanmış; bunun üzerine 1942 yılında ticaret kesimine yönelik Varlık Vergisi; 1944 yılında ise tarım kesimine yönelik Toprak Mahsulleri Vergisi uygulamasına geçilmiştir. İstanbul'da kişi başına düşen net gelir; 1939'da 431,53 lirayken 1945'de 316,22 liraya düşmüştür.

Bu şartlar altında, sanatçıların yaşam mücadeleleri iyice keskinleşiyor ve sanatın toplum tarafından benimsenmesi yolundaki girişimler gelişme olanağı bulamıyordu. Devletin artan savunma yatırımları, sanata olan desteğinin önünde bir engeldi. Savaşla ilgili haberler gazete sayfalarından, radyolardan günlük hayatın içine girmişti; insanlar savaş konuşuyor ve yanı başlarındaki felaketin tedirginliğini hissediyordu. İstanbul'da sıkıyönetim ilan edilmiş, karneyle alışveriş dönemi başlamıştı ve geceleri pencereler muşambalarla örtülerek olası bir baskına karşı önlem alınıyordu; pekçok dükkan kepenklerini indirmiş, sosyal hayat yoğunluğunu kaybetmişti. Sanatçıların bu dönemdeki sıkıntılarını, ressam Ali Karsan şu şekilde aktarmaktadır: "Türkiyemizde ressamlar Cumhuriyet devrinde gördükleri yardımı denilebilir ki hemen hiçbir devirde görmediler. Fakat bu son harp yılları ressamları hırpaladı. Evvela malzeme bulamadılar. Buldukları ise çok pahalı idi. Birçoklarını yoksuzluğundan kendileri yapmaya kalktılar."<sup>62</sup>

Görüldüğü gibi, savaş yıllarında sanatçılar, sanatsal üretimleri için gerekli olan malzemelerin bulunması konusunda bile sıkıntı çekmektedirler. Sadece bu durum bile, sanatsal üretimin azalması için yeterlidir. Kaldı ki, üretilen eserlerin bir kısmını devlet satın almakla birlikte, sanatçı, tekrar üretmesi için gerekli olan malzemeleri edinmesine yetecek bir kazanç sağlayamamaktadır. Savaş yıllarında, sanatçıların bir kısmının silah altına alındığı, malzeme sıkıntısı ve yüksek enflasyon gibi sorunların sanatsal üretimin önünü tıkadığı ve devlet yatırımlarının kısıtlandığı koşullar altında devlet- sanatçı ilişkisine temellenen sanat ortamı yeni bir sürece girmiştir.

Devletin ileride değineceğimiz; Yurdu Gezen Ressamlar uygulaması ve Devlet Resim ve Heykel Sergisi gibi girişimleri ile birlikte, savaşın bu zor koşullarında sanatçılar da özverili bir şekilde üretimlerini ve çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bu dönemde; 1939 yılında Dağcılık Kulübü'nde açılan sergilerinin ardından Müstakillerin etkinlikleri son bulmuş; Güzel Sanatlar Birliği'nin geleneksel Galatasaray ve Ankara sergileri rutin birer etkinlik olarak sürmüştür; d Grubu ise savaş yılları boyunca etkinliklerine devam etmiştir. Grubun 3 Şubat 1940'da Beyoğlu Halkevi'nde açtığı sergi, savaşın beraberinde getirdiği sıkıntılara karşın ilgi görmüştür.

<sup>62</sup> KARSAN, Ali; "Ressamların Derdi", Arkitekt, 1946, S. 5-6, s.138

1943 yılında kurulan ve başkanlığını İbrahim Çallı'nın yaptığı Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ise, bazı sergi etkinlikleri dışında savaş yıllarını sanat ortamına önemli bir katkı sağlayamamıştır.

**Yeniler:** Buna karşılık, dönemin sanat alanındaki öncü girişimlerini gerçekleştiren sanatçılar, Akademi'den yeni mezun olmuş gençlerdir. Cumhuriyet'in ikinci kuşak sanatçıları olan; Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Agop Arad, Mümtaz Yener, Turgut Atalay ve Haşmet Akal gibi yirmili yaşlardaki bir grup genç sanatçı, Mayıs 1941'de İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarında, ortak bir amaç ve görüş çerçevesinde biraraya gelerek bir sergi açmışlardır. Halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek amacını taşıyan bu sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön vermişlerdir. İlk sergilerini, bir liman kenti olan İstanbul'da, denizcilerin arasında çalışarak hazırlamışlardır. Böylece, d Grubu'nun şekilciliğine karşı çıkan toplumsal içerikli resimleriyle, bu genç kuşak sanatçıları ilk sergilerini açmışlar ve anlaşıldığı kadarıyla bir ölçüde amaçlarına ulaşmışlardır.

Liman Sergisi adı verilen bu etkinliğin ardından, Yeniler adı altında birleşen sanatçılar, özellikle Akademi dışındaki yazar ve sanatçılardan destek görmüşlerdir. Yeniler, bir sanatçı olarak varolmanın yolunu, sanat anlayışları ve toplum gerçekleri arasında bir ara yol çizerek bulmaya çalışmışlardır. Böylece bir anlamda, kendilerinden önceki kuşağın sanat anlayışlarını topluma empoze etme yönündeki uğraşlarının tersine; toplum içinden çıkan, onunla uzlaşmaya çalışan bir tavır ortaya koymuşlardır. Adeta, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yedi sekiz yıl önce, d Grubu'na yönelttiği önerilerin, bir sonraki kuşak sanatçıları tarafından değerlendirildiği görülür. Onların bu yaklaşımı, pek çok yazar tarafından desteklenir. Sosyolog Hilmi Ziya Ülken'in 1942 yılında yayınlanan Resim ve Cemiyet adlı kitabı genç sanatçıların anlayışları ile örtüşmektedir: "Bugün Türk ressamı nihayet bu istikameti sezmiş görünüyor. Halkevlerinde ve basın kurumlarında eserleri haklı olarak teşhir edilen bu genç istidatlar, milli resmin can damarına parmaklarını basmışlardır. Çünkü milli olmak, 'ben milliyim!' diye bağırarak değil; fakat kendilerinin olan meseleleri içinden duyarak onları dünyaya aksettirmektir.

İstanbul'un iç yüzünü yaşayan, kabile kabile köylere giden bu genç ressamlardan hakiki eserler beklemenin zamanıdır."<sup>63</sup> Fikret Adil, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi sanatçılar da yazılarıyla onları desteklemektedirler. Orhan Veli'den Asaf Halet Çelebi'ye çok sayıda şair ve hikayeciyle dostluk kurmuşlardır. Yeniler, sanat ortamına yeni bir soluk getirmişler ve resmin konu sorunu üzerine yoğunlaşarak sanatlarına toplumsal bir yön vermişlerdir. Genç sanatçıların 1942'de İstanbul'da açtıkları ikinci sergilerinin teması 'kadın' olmuştur. 1943 yılında, Eminönü halkevinde gerçekleşen sergi, grubun savaş yıllarına denk gelen son sergi etkinliğidir.

Yeniler ve kısmen d Grubu'nun etkinlikleri, savaş yıllarının sanatçılardan gelen dikkat çekici girişimleri olmuştur. Buna karşılık, bu döneme imzasını vuran girişimler devlet eliyle düzenlenen iki faaliyet olmuştur. Bunlar, 1938 yılında başlayan ve 1944'e kadar süren Yurdu Gezen Ressamlar uygulaması ve ilki 1939'da düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergisi'dir. Atatürk'ün ardından, devletin sanata yönelik duyarlılığının biçimlenmesinde İsmet İnönü ve Maarif Vekili Hasan Ali Yücel doğrudan etkili olmuşlardır. Bir kültür adamı kimliğiyle sanata destek veren Hasan Ali Yücel'in yanı sıra, milli şef İnönü'de sanatçılarla yakından ilgilenmiştir. Sergi açılışlarına katılmakta, sergileri gezmekte ve çevrelerini etkilemektedirler. Onların hassasiyetleri, savaş yıllarında sanatla ilgili gelişmelere zemin hazırlamıştır. Nitekim, yukarıda değinilen iki önemli etkinliğin dışında, 1940 yılında yayınlanmaya başlanan ve altı sayı çıkan Güzel Sanatlar Dergisi de Maarif Vekaleti'nin öncülüğüyle hazırlanmıştır.

**Yurdu Gezen Ressamlar:** 1938 yılında başlayan ve 1944'e kadar süren yurdu gezen ressamlar uygulaması, sanata ve sanatçılara yönelik desteğin ilginç bir örneğidir. Her yıl belli sayıda sanatçının, yurdun çeşitli yörelerini gezerek, ülke gerçeklerini ve görünümünü yansıtan resimler yapmaları amaçlanmıştır. Böylece, C.H.P. tarafından halkevleri vasıtasıyla yürütülen bu program, hem sanatçılara maddi destek sağlanmasını hem de çağdaş sanatımıza yerel öğelerin girmesini sağlayacaktır. Ayrıca, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde çalışan sanatçılarımız, halka resim sevgisini aşılacaklardı.

---

<sup>63</sup> ÜLKEN, H.Z.; Resim ve Cemiyet, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942, s.42

Mahmut Cuda, Trabzon'da çalıştığı sıradaki tecrübelerine dayanan bir anısında sanatçı-sanat yapıtı ve halk arasında kurulan ilişkinin bir örneğini verir: "Sehparamı açarak çalışmaya başladım. Biraz sonra da sabah namazından çıkanların bir kısmı etrafımı sardı. Seyircilerin tecessüsleri o kadar saf ve sevimliydi ki onlara memnuniyetle cevap veriyor bir yandan da çalışıyordum."<sup>64</sup> Hikmet Onat, Mahmut Cuda, Avni Arbaş gibi farklı kuşaklardan 50'ye yakın sanatçının altı yurt gezisi süresince, Edirne'den Ağrı'ya kadar yurdun her köşesine dağılarak ürettikleri sayıları 700'e yaklaşan eser, her yıl Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile birlikte düzenlenen sergilerle teşhir edilmiş ve C.H.P. ve Maarif Vekaleti gibi resmi kurumlar tarafından satın alınmıştır.

Yurdu gezen ressamın uygulaması, devletin sanata yönelik olumlu yaklaşımının bir göstergesidir. "Türkiye Cumhuriyeti devleti sanatçıyı özgürlüğünü yitireceği bağlanmalara sokacak bir tutum benimsememiştir. Dolayısıyla ulusal amaçlar doğrultusunda göstermiş olduğu yol, sanatçıların katetmeyi kendiliklerinden kavramış olmaları gereken bir yoldur."<sup>65</sup> Sezer Tansuğ'un doğrulukla yaptığı bu saptama, devletin sanatçıya karşı genel tavrını özetler. Yurt gezileri örneğinde olduğu gibi; sanatçıya, devletin sunduğu programlar aracılığıyla, adeta kendiliğinden kavramış olması gereken yolun kapıları açılmaktadır. Savaş yılları boyunca devam eden bu uygulama sonucunda, çok sayıda sanatçının yurdun dört bir yanında çalışarak ürettikleri yüzlerce resimden bir çoğu bugün ne yazık ki kayıptır.

**Devlet Resim ve Heykel Sergisi:** Yurdu gezen ressamın uygulamasının hemen ardından, savaş yıllarının sanat ortamına canlılık kazandıran en önemli etkinlik olan Devlet Resim ve Heykel Sergisi gündeme gelir. Her sene Cumhuriyet Bayramı'nda açılması planlanan sergilerin ilki, 1939 yılında gerçekleştirilmiştir. 1950'lere kadar önemini sürdüren sergi, bugüne kadar canlılığını kaybederek devam etmiştir. Ancak, özellikle savaş yıllarında çok büyük bir boşluğu doldurmuş ve önem taşımıştır. Devlet Resim ve Heykel Sergileri, her nesil ve anlayıştan sanatçının bir sanat ortamı içerisinde bulunma, eserlerini sergileme, üretimlerini başlıca alıcı kurumundaki resmi kurumların ilgisine sunma yolundaki tek etkinlik olmuştur.

<sup>64</sup> CUDAN, Mahmut; "Resamın taze bir gayretle çalışıyorlar", Arkitekt, Mayıs- Haziran 1938, S.5-6, s.135

<sup>65</sup> TANSUĞ, Sezer; Çağdaş Türk Sanatı, s.215



Sergiye katılan eserler arasında, jürinin belirlediği ilk üç tanesine ödül verilmesi yöntemiyle sanatçılar maddi ve manevi olarak desteklenmiştir. Ayrıca, serginin hazırlık aşamasından başlayarak sergi boyunca ve sonrasında sanatçılar, eserler ve sanatla ilgili konular gündeme gelmiştir. Maarif Vekili, başbakan, cumhurbaşkanı gibi devlet büyüklerinin, yabancı elçilerin, geniş bir halk kitlesinin ve basının izlediği sergilerin 1941 yılındaki üçüncüsünü, gün gün izleyerek yazdığı kitapta Malik Aksel, savaş yıllarının Devlet Resim ve Heykel Sergileri hakkında çok net bilgiler vermektedir: "Büyük salonun yanındaki küçük odaya resimler getiriliyor, gelişi güzel yerlere konuyor; isimleri, fiyatları kataloglara geçiriliyor, köhne bir masa etrafında dağınık tablolar gibi gene gelişi güzel dizilen ressamalar da birbirlerine söz bırakmadan münakaşa ediyorlar; arada bir yeni gelen resimleri gözden geçirmek merakıyla ayağa kalkıyorlardı."<sup>66</sup>

Ankara'da düzenlenen sergiler, 1948 yılında Devlet Operası'na dönüştürülene değin Ankara Sergievi'nde yer almıştır. İlk sergide; 500 liralık birincilik ödülünü Zeki Kocamemi'nin Atatürk'ün Cenaze Töreni, 300 liralık ikincilik ödülünü Turgut Zaim'in Erciyes'i, 200 liralık üçüncülük ödülünü ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 5 Numaralı Figür'ü ve Arif Kaptan'ın Küçük Peyzaj'ı paylaşmıştır. Ödüller dışında, İş Bankası ve Ziraat Bankası gibi resmi kurumların, koleksiyonlarının temellerini oluşturan alımları büyük ölçüde bu sergilerden yapmış olmaları, sanatçıların sergiye olan ilgisini arttırmış olmalıdır. Ayrıca, 1945 yılındaki yedinci sergide, sanata destek olmak amacıyla özel bir girişim göze çarpar.

Bu sergide yer alan 562 eser arasında, ödül alanlar dışında kalan diğerleri için Amaç dergisi ve Ahmet Çanakçılı adlı bir sanatsever 1500 liralık ayrı bir ödül koymuştur. Sekizinci sergide bu uygulama, Çanakçılı Ödülü adıyla devam etmiştir.

---

<sup>66</sup> AKSEL, Malik; Sanat Hayatı, Ankara, 1943, s.4

### **Savaş Sonrası (1945- 1950):**

1945, savaşın sona erdiği yıldır. Başta Avrupa olmak üzere tüm dünyayı etkileyen, yıkıcı bir savaş geride kalmıştır. İnsanların yaralarını sardığı, yaşanan korkunç olayları gözden geçirdiği ve bir iç hesaplaşması yaptığı bir dönem yaşanmaktadır. Öte yandan, savaşın yarattığı baskının ortadan kalkması, beraberinde bir özgürlük havası getirmiştir. Savaşa girmemiş ve Avrupa'daki trajediyi doğrudan hissetmemiş olsa da, Türkiye'nin de toplum psikolojisi açısından bu şartlardan etkilendiği söylenebilir. Tedirginlikle, yoklukla geçen yılların ardından Türk insanı, yeniden sosyal hayatın içine girebilme ve birey olarak etkinleşme olanağını aramaktadır. Bu sosyo- psikolojik ortam, sanatçıları da etkilemiştir. Savaş sonrasının toplumsal ve ekonomik şartlarında, sanatçının varolma mücadelesi de daha atak bir hal almıştır. 1945 sonrasında, daha önceki dönemlerle önemli bir farklılaşma olarak kişisel sergilerin arttığı görülür. Cumhuriyet'in ilk yıllarının ve kısmen İkinci Dünya Savaşı yıllarının genel karakteristiği olan grup halinde hareket etme ve sergiler açma eğilimi, savaşı izleyen dönemde yerini belirgin bir şekilde kişisel çabalara bırakmaya başlamıştır. Güzel Sanatlar Birliği, d Grubu (son sergilerini 1947 yılında düzenlemişlerdir), Yeniler ve Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nin sergi etkinlikleri devam etmekle beraber, artan kişisel sergiler sanat ortamındaki değişimin bir göstergesidir.

Sanatçıların bireysel olarak bazı çabalar içerisine girmelerinin altındaki neden, savaş sonrası toplum- psikolojisiyle olduğu kadar, devletin sanata olan desteğini devlet sergilerine yoğunlaştırması ile de bağlantılıdır. Grup olarak sergiler açmak artık önemini yitirmektedir, çünkü resmi kurumlar, eskiden olduğu gibi bu tür sergilerden alımlar yapmak yerine, devlet sergilerini tercih ediyorlardı.

Bu koşullarda sanatçılar sergi açacak, eserlerini topluma sunabilecek mekan arayışı içerisinde olmuşlardır. Apartman dairelerinden mağazalara kadar pekçok farklı mekanda sergiler açan sanatçılara, bu konudaki destek yine bir sanatçı olan İsmail Hakkı Oygur'dan gelmiştir. 1939'da bir grup genç sanatçının Taksim meydanında açtıkları ve kısa süre faaliyet gösteren daimi satış galerisinin ardından, çağdaş Türk sanatındaki ikinci galeri girişimi İsmail Hakkı Oygur Galerisi'dir.

İki seneden kısa bir süre hizmet veren galeri, çok sayıda sergiye ev sahipliği yaparak sanat ortamına canlılık kazandırmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu galeri ile ilgili yorumları dikkat çekicidir: "Resmi otoriteler Türk sanatının geniş halk kitleleriyle temasını temin edebilmek için çare araya dursunlar, bu küçük dekorasyon atölyesinde Zeki Kocamemi ile Zeki Faik İzer'den sonra Cemal Tollu da resimlerini teşhir ediyor. Bunun bir ressam için ne kadar ehemmiyetli bir imkan olduğunu Cemal'in bana söylediği şu sözler anlatır: 'Resimlerimin bir kısmını olsun birarada toplanmış görmek bana hem kuvvet, hem de sanatım üzerinde yeni baştan düşünmek fırsatını verdi.'<sup>67</sup>

**Onlar Grubu:** Savaş sonrası dönemin sanat ortamında, Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri önem taşıyan devlet- sanatçı ilişkilerinde belirgin bir çözülme gözlenmektedir. Buna karşılık, yeni kuşak sanatçılar yetişmekte ve gerek içinde buldukları ortamın gerekse hocalarının yönlendirmeleriyle sanatsal anlayışlarını biçimlendirmektedirler. Bunlardan bir kısmı, Akademi'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde yetişen bazı genç sanatçılar, Onlar Grubu adı altında birleşerek sergi düzenlemeye başlamışlardır. Genç sanatçıların derinden etkilendikleri Bedri Rahmi Eyüboğlu için, Nuri İyem şöyle demektedir: "Mesela Bedri Rahmi, sonradan kendine çok güzel bir yol buldu, nakış ekledi, folkloru kattı, halk hayatına girmeye çalıştı, kahveleri çizdi ve çok sevilen bir ressam oldu. Böylece Türk seyircisine yaklaştı ve kendisine mahsus amatörler yaratabildi. Bedri diğerlerinin yapamadığı şeyi başardı. Yani Avrupa'da gördüğü, öğrendiği resmi halkına sevdirmenin yolunu, yöntemini buldu."<sup>68</sup>

Bedri Rahmi'nin anlayışı, öğrencileri tarafından da benimsenmiş ve Onlar adı altında hocalarının etkilerini yansıtan sanat eserlerini sergilemeye başlamışlardır. Grubun üyelerinden birisi olan Mehmet Pesen, onun kendileri üzerindeki etkisini şu şekilde açıklar: "Bedri Rahmi ile tanışmayla birlikte, insanda Doğuya yani yerel sanatlara karşı bir sevgi, bir sempati, hatta bir tutku oluşuyordu."<sup>69</sup>

<sup>67</sup> TANPINAR, A.H.; "Cemal Tollu ve Resimde Yapı", Ülkü, 16 Şubat 1946, C.9, S.106, s.5, 6

<sup>68</sup> TANALTAY, E., Sanat Ustalarıyla Bir Gün, s.42

<sup>69</sup> TANALTAY, E., Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam, s.56

Böylece, halkla iletişim kurabilmek, sanat eserini topluma sevdirmek ve bu şekilde bir ortam yaratabilmek yolunda bu gençlerin, Bedri Rahmi modelini benimsedikleri görülmektedir. Grubu kuran Bedri Rahmi öğrencileri şunlardır: Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Ivy Stangali ve onlara sonradan katılan Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Adnan Varınca.

Grubun ilk sergisi Akademi salonlarında açılmıştır: "Atölyedeki diğer arkadaşlarla birlikte oluşmaya başlamıştık. Bedri bey, bizi biraraya getirip sergi açma gereğine inanırdı... Sergiyi okulun yemekhanesinde açtık. Burada birleştiğimiz tek nokta hepimizin yerel sanatlara bağlılığımızdı." <sup>70</sup> Serginin girişinde, bir yana El Greco'nun bir resminin reproduksyonu bir yana da Anadolu kilimi asılmış olması, Onlar Grubu'nun genel eğilimini ortaya koymaktadır. Savaş yıllarında, halkın arasına karışarak resim yapmayı deneyen Yeniler'den sonra, Onlar da halk sanatının öğelerini batılı anlamda resim sanatının bünyesinde değerlendirme arayışına girişmişlerdir.

### **Bir Sanatçı : Selim Turan**

1941 yılında Liman Sergisi gibi coşku dolu bir etkinlikle ilk çıkışlarını yapan dönemin genç sanatçıları, Türk resminin önemli isimleri olarak aradan geçen tam 60 yıllık zaman dilimine yayılan bir üretim tutarlılığı göstereceklerdir. Bunlar arasında Nuri İyem ve Avni Arbaş, bugün bile Türk resminin duayenleri olarak resim üretmekte ve sergiler açmaktadırlar.

Yine, bu sanatçılardan Avni Arbaş ve Selim Turan hayatlarının önemli bir bölümünü Paris gibi önemli bir sanat merkezinde sanatçı olarak sürdürmeyi başarmışlardır. Selim Turan 1915 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İlkokuldaki resim hocalarının Ali Çelebi, Malik Aksel gibi isimler olması ve babasının resme ilgi duyması, onun erken yaşlarda renkler ve biçimler dünyasıyla tanışmasına neden olmuştur.

---

<sup>70</sup> TANALTAY, E., Sanat Ustalarıyla Bir Gün, s.56

Daha sonra geçtiği Galatasaray Lisesi'nde sıra arkadaşı olan Cihat Burak ve daha alt sınıftan Avni Arbaş'la tanışıklığı okulun atölyesindeki çalışma ortamıyla pekişince, babasının kendisine küçük yaşlarda almış olduğu bir resim defteriyle başlayan resim ilgisi, 1935 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümüne kaydını yaptırmalarıyla sonuçlanmıştır. Akademi'de; Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Levy'nin öğrencisi olmuştur. Bu arada, komşuları olan İsmail Hakkı Altınbezer'in de etkisiyle Tezyini Sanatlar Bölümü'ndeki dersleri de izlemiştir. Aynı zamanda, yaz aylarında Zeki Kocamemi, Ali Çelebi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ortak atölyesinde çalışarak kendisini geliştirmeye çalışmıştır. Onun bu gayretli kişiliği, 1938 yılında diploma konkuru ile Avrupa'ya gitmesinin yolunu açmış ve bu seyahati sırasında Paris, Londra ve İtalya'da incelemeler yapmıştır.

Döndükten sonra Üsküdar ortaokullarında ve Moda Kız Sanat Okulu'nda öğretmenlik yapmış, Topkapı Sarayı'nda minyatürler üzerinde çalışmıştır. Aynı sıralarda, Akademi yüksek kısmına devam ederken atölye çalışmalarını sürdürmekte ve diğer arkadaşlarıyla görüşmeye devam etmektedir. 1941 yılında, yukarıda değinilen Liman Sergisi içerisinde yer almıştır. Aynı yıl yurt gezileri kapsamında Muğla'ya gönderilmiştir. Sanatçı buradaki çalışma koşullarını şu şekilde hatırlamaktadır: "Halkevi bize bir para veriyordu; fakat Bodrum'da Cevat Şakir'i buldum ve orada onunla birlikte üç aydan fazla kaldım. Bodrum'da süngerci tekneleriyle Marmaris'e, Datça'ya, Fethiye'ye gidip resimler yapıp yeniden geri dönüyordum. Bodrum Belediyesi bana Halkevi'nde bir yer vermişti; orada kalıyordum."<sup>71</sup> Figüratif geleneğe bağlı manzara ve günlük yaşam sahneleri ile Muğla ve civarını yansıtan sanatçının günümüze ulaşmayan Tütüncüler adlı çalışması, 1942 sergisinin dikkat çeken resimlerinden birisi olmuştur. Bunun dışında Bodrum Görünümü, Muğla'da Pazar, Süngerci Teknesi gibi resimler üretmiştir.

Savaşın sona ermesiyle birlikte, batıda yaşanan değişim süreci Türkiye'yi de etkilemiştir. Tekrar dışa açılma dönemi yaşanmaktadır. 1947 yılında, Avni Arbaş ve Selim Turan Fransız hükümetinin bursuyla Paris'e gitmişlerdir. Sanatçı, burada çeşitli atölyelere devam etmiş, müzeleri gezmiş, farklı ressamlarla arkadaşlık kurmuş ve sanat ortamına katılmıştır. 1949 yılında Galerie Breteau'da ilk kişisel sergisini açmıştır.

<sup>71</sup> ANONİM; Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938- 1943), Milli Reasürans T.A.Ş., İstanbul, Ekim 1998, s.189; Dilek Şener- 1996, s. 17, Sanatçıyla yapılan 21 Ocak 1994 tarihli görüşmeden alınmış

Savaş sonrasında Paris ekolünde etkili olan soyut yaklaşımlar, bir süre sonra Selim Turan'ı da etkisi altına almıştır. Burada Hans Hartung, Soulages gibi sanatçılarla yakınlığı soyut resme yönelmesinde önemli rol oynamıştır. Sanatçı özel Ranson Akademisi'nde 1953 yılında minyatür ve tezhip dersleri vermeye başlamıştır. Onun akademi yıllarında başlayan bu alandaki ilgisi, şimdi ona Paris'te bir çalışma alanı yaratmış gözükmektedir. Kuşkusuz minyatür sanatı üzerindeki çalışmaları, onun soyut sanatın en canlı döneminin yaşandığı bir sanat merkezinde kendi tavrını belirlemesi açısından etkili olmuş olmalıdır. Turan'ın soyut resimlerinde; hareket ve ritmi ifade eden çizgi ve lekelerin resim yüzeyinin çeşitli bölümlerinde yığılmasıyla oluşturduğu kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Bu anlayış, kontrollü bir kontrolsüzlüğü ifade etmektedir. Sanatçı kendine özgü resimleriyle, savaş sonrasında Paris ekolünün temsilcileri arasında yer aldığı gibi Türk resmindeki soyut anlayışın en önemli isimlerinden birisi olmuştur.

1963 yılında Fontainebleau sanat okulunda ve 1976 yılında Goetz Akademisi'nde dersler veren Turan, Fransa'da çeşitli bölgelere heykel tasarımları da gerçekleştirmiştir. Hayatının büyük kısmını Paris'te geçirmiş olan sanatçı, zaman zaman Türkiye'ye gelerek burada da sergiler açmıştır (1969 Türk- Alman Kültür Merkezi, 1970 Galeri 1, 1979 Galeri Artisan, 1985 Galeri Baraz, 1993 Galeri Selvin gibi). Türk resminde önemli bir yere sahip olan Selim Turan, 13 Ekim 1994 günü Paris'te hayata veda etmiştir.

### **Bir Etkinlik : Liman Sergisi**

İstanbul halkı, İkinci Dünya Savaşı'nın sosyal ve ekonomik yaşam üzerindeki olumsuz etkilerini yoğun bir şekilde hissetmekteyken; Akademi'den mezun olmaya hazırlanan bir grup genç, bir yandan dünya ve ülke sorunlarına kafa yoruyor, diğer yandan sanat anlayışlarının hangi çizgide olması gerektiğini tartışıyorlardı. Kendilerinden önceki kuşak sanatçılarının derin bir şekilde hissettikleri toplumla kopukluğun, nasıl aşılabileceği konusu ortak endişeleriydi. Toplumun içine girmek, onlarla günlük yaşamı paylaşmak, sorunlarını, beklentilerini, umutlarını hissetmek gerektiğine inanıyorlardı. Böylece, daha üretim aşamasında sanatlarını halkla paylaşmaya karar verdiler.



Selim Turan, bu tutumun gerekçesini şu şekilde hatırlar: "Nuri ile Kemal'in ilk fikirleri şöyleydi: '...İlgiyi artırmak için, halkın arasına girer resim yaparsak, bizi çalışırken görenler sergimize de gelir. Onun için İstanbul'un bir mahallesini seçelim. Birlikte oraya gider resimler yaparız.'... Konuyu seçerken İstanbul bir liman şehri... Bir mahalle seçeceğimize, limandan başlayalım' dedik. Böylece Liman Sergisi adı kendiliğinden ortaya çıktı. Haliç'e gidildi. Balıkpazarı'nda mezat, kahvelerdeki insanlar, balıkçı portreleri, peyzajlar, Haliç'in görünüşü, kayıklar ve Galata Kulesi resimleri."<sup>72</sup>

Böylece, daha üretim aşamasında halkın arasına girerek ilgi uyandırmayı amaçlayan genç sanatçılar, atölyelerinden çıkarak çalışmalarını İstanbul halkının çalışan kesiminin arasında gerçekleştirmişlerdir. Grubun kurucularından olan Kemal Sönmezler ise, çalışma koşullarını şu şekilde özetler: "Liman işçileriyle ahbab olduk. Onların kahvelerinde, balık mezatlarında, demircilerin, sandalcıların, kayıkçıların, kürekçilerin çalışma yerlerinde eskizlerimizi hazırladık. Bu arada mavnacılardan, sandalcılardan, motorculardan büyük yardımlar gördük. Liman işçileri arasında hazırladığımız bütün eskizleri Galata Kulesi civarındaki Yazıcı Sokak'taki (Serdar- 1 Ekrem sokak) Komando Hanı'nın üst katında Arif Dino'nun atelyesinde tuvalerimize aktarıyorduk."<sup>73</sup> Halkla içiçe; onlarla dertleşerek, onlara resmi sevdirecek ve belli ki coşkuyla üreterek yaşanan bir sürecin ardından, bir sergi açmaya yetecek sayıda resim ortaya çıkarmışlardır. Savaşın İstanbul'un sosyal yaşantısına sekte vurduğu koşullarda, 1941 yılının Mayıs ayında, Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarında sergilerini açmışlardır.

Açılışa İstanbul Valisi Lütfü Kırdar, basın mensupları, üniversite hocaları, sanatseverler ve özellikle genç sanatçılara bir yıl boyunca yardımlarını esirgemeyen liman işçileri gelmişlerdir. Böylece, genellikle seçkin (?) davetli topluluklarının katılımıyla gerçekleşen sergi açılışlarının, ülkemizdeki en çarpıcı örneklerinden birisi Liman Sergisi aracılığıyla olmuştur.

Günümüzde, sergi açılışlarının çoğunlukla yapmacık ve samimiyetten yoksun bir zümre ile sınırlı kalması; sergi süresi boyunca, küçük bir sanatsever grubu dışında toplumun ezici bir oranda ilgisiz kalmasını körüklüyor olmalıdır.

<sup>72</sup> TANALTAY, E.; Sanat Ustalarıyla Bir Gün, s.136

<sup>73</sup> TANALTAY, E.; Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam, s.121

1941 yılından bu yana Liman Sergisi benzeri girişimlerin tutarlı bir tavra dönüşmemesi, çağdaş Türk sanatının önemli sorunlarından birisidir. İstanbul'da sıkıyönetim olduğu bir dönemde düzenlenen Liman Sergisi'nin açılışını balıkçı Ferman Reis yapmıştır. Halktan bir kişinin, resimlerini üretirken yanlarında olan toplum kesiminden birisinin bu görevi üstlenmesi dikkat çekicidir. Gazetelerde sergi önemli bir yer tutmuş ve genç sanatçılara dönemin basın ve edebiyat çevrelerinden ciddi anlamda destek gelmiştir. Ayrıca sergiyi Hasan Ali Yücel başta olmak üzere pekçok üst düzey resmi görevli de gezmiştir.

Liman Sergisi, çağdaş Türk sanatının tarihsel etkinliklerinden birisidir. Sanatın toplumsal yönünün vurgulandığı yeni bir çıkışın ilk tavrıdır ve üretim aşamasından sonrasındaki yorumlara değin bir etkinlik olarak başlı başına bir manifesto özelliği taşımaktadır.

### **1950'li Yıllar - I**

20.yüzyılın hemen başlarında (yaklaşık olarak 1910 yılında), Rus asıllı ressam Vasili Kandinski renk ve biçim ilişkileri üzerine yoğunlaşan çalışmaları sonucunda tamamıyla soyut bir resim anlayışı geliştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemde soyut resim Avrupa'da hızla yaygınlaşmaya başlamış, fakat kısa bir süre sonra faşist ve komünist rejimler tarafından yasaklanıp 'yoz sanat' olarak sınıflandırılınca bu süreç kesintiye uğramıştır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte soyut sanat tepkisel biçimde tüm Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde tekrar, bu kez adeta bir patlama şeklinde yaygınlaşmıştır. Bir yandan figürden yola çıkan bir soyutlama anlayışı, diğer yandan geometrik ya da lirik/ dışavurumcu olarak ifadesini bulan non- figüratif soyut resim zengin bir çeşitlilik içerisinde sunulmaya başlanmıştır.

Batıda soyut sanatın yaygınlaştığı savaş sonrası dönemde, Türkiye tekrar dış dünya ile ilişkilerini arttırmaya başlamıştır. Batı sanat merkezlerini daha yakından izlemekte olan Türk sanatçıları, 1940'lı yılların sonlarında soyuta yönelişin ilk ipuçlarını vermişlerdir.

Sanatçılarımızın yurtdışına çıkmaya başlamaları, yurtdışından gelen sergilerin artması ve yabancı yayınların daha rahat izlenebilmesi, soyut sanatın kısa sürede benimsenmesinde etkili olmuştur.

Daha 1947 yılında yurtdışına çıkan Selim Turan, Avni Arbaş ve heykeltıraş İlhan Koman gibi isimlerle birlikte daha önceden yurtdışında bulunan Nejat Melih Devrim, yeni sanatsal gelişmeleri yerinde inceleme fırsatını bulmuşlar, bunları daha sonra kısa süreli ziyaretlerle diğer bazı sanatçılar takip etmişlerdir. 1947 yılında Paris'i ziyaret eden sanatçılardan birisi de Nurullah Berk'tir: "...Nurullah Berk 1947 yazında Paris'e gidiyor, hocası Andre Lhote ile görüşüyor ve üstada, o sırada bu kentte gördüğü sergilerde yer alan ve ilgi gördüğünü anladığı soyut resimlerden söz ediyor (...) Bu yazıdan anlaşıldığı gibi, Nurullah Berk, bu anlayışı o sırada ilk kez dikkatlice inceleme gereğini duyuyor ve Lhote'dan kesin kanısını soruyor."<sup>74</sup>

Bu gelişmeler, soyut anlayışa yönelik ilk çalışmaların Türk sanatçıları tarafından kısa süre içerisinde ele alınması ile sonuçlanmıştır. Sabri Berkel'in d Grubu'nun 1947 yılındaki son sergisinde yer alan Taksim Meydanı adlı çalışması renkli düzlemler halinde beliren biçimlere yer verdiği bir örnek olarak soyut anlatıma yaklaşmaktadır. 1949 yılındaki 10.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde yer alan ve sergide Ahmet Çanakçılı Ödülü'nü alan Ferruh Başağa'nın Aşk adlı resmi, bir erkek ve kadın figürünün soyutlamasına dayanmaktadır.

Figürden yola çıkan bu soyutlama anlayışının erken örnekleri, 50'li yıllarda hızla yaygınlaşmaya başlayacak olan soyut resmin hazırlık aşaması olarak önem kazanmaktadır. Ancak yukarıda değinilen resimlerle aynı sıralarda, Paris'te bulunan ressamlarımız daha atak bir takım çalışmalar içerisine girmiş gözükmedirler. Kimi kaynaklara göre Türk resminde soyut anlayışın ilk örneğini, yaşamını yurtdışında sürdürmekte olan Nejat Melih Devrim, 1947 yılında gerçekleştirmiştir. Sanatçıyla çeşitli defalar görüşme imkanı bulmuş olan Yahşi Baraz, bu konuda kesin bir açıklama getirmektedir: "Burada değerli sanatçımız Nejad Melih Devrim'in 1947'de Fransa'da yapmış olduğu ilk Türk soyut resminin yaratıcısı olarak dünya soyutundaki ayrıcalığını vurgulamak isterim."<sup>75</sup>

<sup>74</sup> TURANI, A.; Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.2, s.140

<sup>75</sup> BARAZ, Y.; "Soyut Resim", Türk Resminde Soyut Eğilimler Sergi Kataloğu, 1998, s.8

Erken bir dönemde soyut resme yönelen isimlerden birisi de, Nejad M. Devrim'in annesi olan tanınmış ressam Fahr el Nissa Zeid'dir: "Çalışmalarını yurtdışında yapmakta olan Fahrünnisa Zeid, 1948'de Paris'te yerleşince soyutlamaya yöneliyor ve yapıtlarını 1950'de Gallerie Allendy'de sergiliyor."<sup>76</sup> İlk soyut resmi yapan Türk sanatçısı kim olursa olsun, Türk resmi 1950'lerle birlikte kısa sürede ve atak bir şekilde soyut anlayışı benimsemiştir. Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Zeki Faik İzer gibi Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarından Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ali Durukan gibi dönemin genç sanatçılarına değin farklı nesilden isimler soyut anlayışa yönelmişlerdir. Batının yüzlerce yıl boyunca geliştirip biçimlendirdiği figüratif resim geleneğini sonradan benimsemiş olan Türk ressamı, soyut anlayışın erken aşamalarından itibaren içinde yer alma ve özgün yaklaşımlar ortaya koyabilme fırsatını bulmuştur. Üstelik Türk- İslam sanatının geometrik ve bitkisel motiflere dayalı soyut kompozisyonlara temellenen bir geleneğe sahip olması, sanatçılarımızın görsel alt yapısı için önemli bir kaynak oluşturmuş olsa gerektir. Yine, bu sırada Türkiye'de bir sanat piyasasının oluşmamış olması, soyut sanatın gelişimine ivme kazandırmış olmalıdır: "Bugün figüratif resme yatmış bir sermaye var ki, bu sermaye soyut resme kayıncaya kadar figüratif resmin borusu batıda ötüp duracak. Memleketimizde tüccar resme para yatırmadığı için böyle bir şeyin olabileceğini pek anlamıyoruz."<sup>77</sup>

Böylece, 50'li yıllardan başlayarak soyut resim alanında son derece başarılı örnekler verilmiştir: "Türk resminde soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından iki farklı çizgide geliştiği gözlenmektedir. Bunlardan ilki, her türlü fırça oyununu ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik- soyut, diğeri ise hareketli fırça vuruşlarının biçimlendirdiği dışavurumcu, renk dinamizmini kullanan ve mekanda devingenliği arayan lirik-soyuttur. Soyut sanat, 20.yüzyılın ikinci yarısında, Batı sanat dünyası ile koşutluk gösteren bir zaman dilimi içinde Türkiye'de denenmiş ve geliştirilmiştir. Türk sanatçılarının bu alanda yaptıkları çalışmalar basit biçimsel bir aktarım olmaktan çok, ülkede plastik düşüncenin gelişmesine katkıda bulunan özgün araştırmalardır."<sup>78</sup>

<sup>76</sup> TURANİ, A.; a.g.e., s.183

<sup>77</sup> RİFAT, O.; "İşin Ticaret Tarafı", Esi, Eylül 1956, S.9, s.2

<sup>78</sup> GERMANER, S.; "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı, İstanbul, Mayıs 1999, s.21

Soyut resim konusunda Türk resminin gösterdiği ataklık, Türkiye'nin iki önemli merkezindeki iki özel kuruluşun çalışmaları ve oluşturdukları ortamın katkıları ile de bağlantılıdır. Bunlardan birisi, 1950 yılının son günlerinde İstanbul'da Beyoğlu Kallavi Sokak No: 20/ 1 adresinde hizmet vermeye başlayan Maya Sanat Galerisi'dir. Sanat ortamıyla yakın bağları olan çevirmen ve dublaj sanatçısı Adalet Cimcoz'un sahibi olduğu galeri, farklı nesilden sanatçıların, edebiyatçıların, sanatseverin ve sanat eserinin biraraya geldiği canlı bir sanat ortamına kaynaklık etmiştir.

Dönemin genç sanatçısı Mengü Ertel, bu ortamı şu şekilde hatırlar: "... birdenbire Beyoğlu Kallavi Sokak'ta küçük bir binanın ikinci katında Maya Galerisi açıldı. Burada sergiler açılıyor, adlarını bildiğimiz, kitaplarını yutarcasına okuduğumuz, üzerlerinde gecelerce ahkam kestiğimiz yazarlara her an rastlanabiliyor, ve de bizler kovalamadan bir kenarda onları dinleyebiliyorduk..."<sup>79</sup> 1950- 1955 yılları arasında hizmet veren Maya, dönemin pekçok genç sanatçısının önünde ufuklar açmış ve 1950'li yılların avant- garde sanat ortamına ivme kazandırmıştır. Özellikle Türkiye'de soyut sanatın ilk denemelerinin yapıldığı bir dönemde, bu anlayışın yaygınlaşması açısından önemli bir işlev yürütmüştür.

Aynı sıralarda, Ankara'da bir grup gencin biraraya gelerek çeşitli sanat dallarında faaliyet göstermek üzere kurdukları Helikon Derneği, düzenlediği sergilerde soyut sanata ağırlık veriyordu. Devlet ve özel kuruluşların desteğini reddeden dernek resim satışlarından elde edilen gelire ayakta duruyordu: "O yıllarda resim ve heykelde, çağdaşlığın simgesi de, soyut ve non- figüratif sanattı. Onun için Helikon'cular, soyut ve non- figüratif resim ve heykellerden oluşan sergilere ağırlık vermeyi kararlaştırdılar (...) Fakat bu ilkelerle ve bu kararlarla Derneğe nasıl bir gelir sağlanabilirdi? Kaç kişi ilgi gösterir, kaç kişi para verirdi o resimlere heykellere? Fakat hepsinin umudunu aşan bir şey oldu: Birbiri ardına açılan sergilerdeki yapıtların çoğu bazen tümü, kapış kapış satın alınmaya başladı.

---

<sup>79</sup> ERTEL, Mengü; "Kuzgun Acar", Gergedan, Temmuz 1988, S. 17, s.157

Alıcıların tümü Dernek kurucuları gibi dar gelirli veya orta halli insanlardı. Resimler isteyenlere taksitle satılıyordu (...) sergilere gösterilen beklenmedik ilgi Türk halkının eğer kendisine güven verilirse ve iyi anlatılırsa, her yeniliğe açık olduğunu gösteriyordu."<sup>80</sup>

Soyut sanatın Türkiye'de ilk uygulamalarının yapıldığı bir dönemde, İstanbul'da Maya ve Ankara'da Helikon gibi iki önemli özel kuruluşun yürüttüğü etkinlikler dikkat çekicidir. Aynı şekilde genç sanatçıların bazı önemli sergi girişimlerinden geri kalmadıkları ve kuruluşların dışına taşan etkinliklere imza attıkları da görülmektedir. Nisan 1954'de, İstanbul Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde yirmi genç ressamın düzenlediği sergi bu anlamda son derece önemlidir. Genç kuşak sanatçıların, soyut anlayışta resimlerini bir etkinlik çerçevesinde birlikte sergilemeleri, Türk resminin geleceği olan yeni sanatçı neslinin Türk resminin gelişim çizgisindeki yerlerini ortaya koymaları açısından da önem taşımaktadır. Sergi dolayısıyla genç sanatçılar şöyle bir bildiri yayınlamışlardır: "Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir tür benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Halbuki, Karagöz'ü, yazmayı, kilim nakışlarının türlü türlü süsünü bilen sizler resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız.

Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yeni resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız içine doğduğu gibi vermek istiyor. Sizde sergimize, aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyurun"<sup>81</sup> 1950'li yılların genç sanatçılarının yeni bir sanat anlayışını üretip savundukları ve topluma sundukları bu sergi, kendilerinden önceki kuşakların birer on yıl önce gerçekleştirdikleri sergi etkinliklerini andıran bir atmosferi yansıtmaktadır. 1931 yılında Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarının oluşturduğu Müstakiller, Cumhuriyet ideallerini yansıtan modern üslupta resimlerden oluşan Beyoğlu'ndaki sergilerinde (grubun 4. sergisi) ve 1941 yılında ikinci kuşak genç sanatçılar, savaş koşullarında toplumsal- gerçekçi anlayışta resimlerden oluşan Liman Sergisi'nde benzer bir heyecanla yeni sanat açılımlarını savunmuşlardı.

<sup>80</sup> ECEVİT, B.; "Helikon", Gergedan, Temmuz 1988, S.17, s.151

<sup>81</sup> Sergi Çağrısı, 1954 (TANSUĞ, S.; Çağdaş Türk Sanatı, s.246'dan)



Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren gelen genç sanatçı kuşaklarının, yenilenen bir tazeliikle gerçekleştirdikleri üretimlerini, tarihsel etkinlikler çerçevesinde sunmaları Türk resmi açısından (en azından bir otuz yıllık süreç içerisinde) kayda değer bir gelişim olmuştur.

Bu sergi ile aynı yıl, Eylül 1954'de, İstanbul'da bir başka önemli etkinlik gerçekleşmiş ve Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunun onuncu yılı nedeniyle düzenlediği İstihsal konulu resim yarışmasında, Akademi dışından bir isim olan Aliye Berger'in soyut resmi uluslar arası bir jüri tarafından birincilikle ödüllendirilmiştir. Bu konuya 1950'li yıllarla bağlantılı 'Bir Etkinlik' kısmında yeniden döneceğiz. Bu dönemde, Güzel Sanatlar Akademisi dışından ve zaman zaman bu kuruma karşı tavır alan oluşum ve yaklaşımlar da eksik olmamıştır. Akademi'den mezun olmuş bir isim olmakla birlikte, Nuri İyem bu yıllarda bu kuruma tepkisini ortaya koyan bir yaklaşım içerisinde bulunmakta ve 50'li yıllarda soyut sanata yönelip, soyut eserlerinden oluşan sergiler düzenleyerek bir yaşam mücadelesinin içerisine girmektedir: "Şakasız söylüyorum: Ben atölyemi soyut resimler yaparak aldım."<sup>82</sup> Tamamıyla Akademi dışından olan bir grup genç sanatçının oluşturduğu Tavanarası Ressamları, bu süreçte etkinlikler içerisinde bulunmuştur. Grubun İstanbul Fransız Konsoloslugu salonlarında açtığı ilk sergide 9 sanatçının çoğu soyut anlayışta olan eserleri yer almıştır. "1950 yılında, Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş, Beyoğlu; Asmalımescit Sokağı S. Önay apartmanının çamaşırhane olarak kullanılan çatı katını atölye olarak kiralarlar. Çoğu öğrenci gençlere, resim kursları verdikleri bu mekanda, Tavanarası Ressamları adlı bir kümenin oluşumu da gerçekleşmiş oluyordu."<sup>83</sup> Aralarında günümüz Türk resminin önemli ustalarından Ömer Uluç ve sinema yönetmeni Atıf Yılmaz gibi tanınmış isimlerin de bulunduğu bu gençlerin çoğu, öğrenimlerini değişik alanlarda sürdürüyorlardı. Yasa'nın; başta d Grubu olmak üzere kendisinden önceki bütün oluşumlara karşı çıktığını belirttiği Tavanarası Ressamları, Nuri İyem'in öncülüğünde Akademi dışında ve Akademi karşıtı bir oluşum kimliğini ortaya koyma arayışı içerisindeydi:

<sup>82</sup> TANALTAY, Dr. E.; Sanat Ustalarıyla Bir Gün, s.42

<sup>83</sup> YASA, Z. Yaman; "Türk Resminde 'Non-Figüratif Tartışmaları ve 'Tavanarası Ressamları'", Türkiye'de Sanat, Mayıs/ Ağustos 1993, S.9, s.61

"1950'li yıllarda Akademi dışında başlayan soyut sanat oluşumları Akademi'den hoşnut değildi. Kendilerini Akademi dışında kurulan ilk grup olarak gören Tavanarası Ressamları, plastik sanatlar alanındaki çağdaş gelişmelerin batıdaki özgür atölyelerin çalışmalarıyla gerçekleştiğini dile getiriyor, ülkede Akademizm'e karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri olarak niteledikleri topluluklarını 'yeni', 'soyut' ve 'özgün' sanatın savunucuları olarak değerlendiriyorlardı."<sup>84</sup> 1950'li yıllarda sanat ortamında yaşanan bu gelişmeler, büyük ölçüde dönemin toplumsal ve siyasi gelişmeleriyle de bağlantılıdır. Yine bu gelişmeler paralelinde, savaş sonrasında sanat ortamında beliren bireyselleşme eğilimi, 1950'lerde ivme kazanmıştır. 1946 yılında kurulan Demokrat Parti'nin, 1950 seçimleri sonucunda iktidara gelmesiyle, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren C.H.P.'li tek parti hükümetinin yürüte geldiği devletçi politikalar gevşemeye başlamış, sanata devlet desteği iyice azalmıştır. 1951 yılında İstanbul Sergisi ile bağlantılı olarak açılan resim heykel sergisi sonrasında resmi makamlarca satın alınan bazı eserlerin daha sonra Sandal Bedesteni'nde müzayedelerde görüldüğü şeklindeki haberler ve 1952 yılında halkevlerinin kapatılması, devletin kültür politikalarındaki değişimin birer göstergesidir. Bununla birlikte, çok partili demokratik hayata geçişin yarattığı olumlu hava (en azından ilk aşamada), savaş sonrasında bireyselleşme eğilimiyle bütünleşmiş ve bu koşullar altında sanatçıların bireysel çıkışları önem kazanarak, kişisel sergiler sayıca çoğalmıştır. Her ne kadar Onlar Grubu ve Yeniler'in sergileri bir süre daha devam etmiş ve genç kuşak sanatçıları Tavanarası Ressamları, Soyutçu 7'ler gibi oluşumlara imza atmışlarsa da, sergi grafiğinde kişisel olanlar ağırlık kazanmıştır. Sanatçılardaki bu bireyselleşme eğilimini, dönemin basınında yer alan yorumlardan da izleyebiliriz: "Bu gruplaşmanın da kokusu çıktı galiba. Neydi o bir zamanlar şu grup, bu grup, berikilerin grubu, ötekilerin grubu. Bir iddia, bir bölümleşme, bir zıtlaşmadır gidiyordu! Galiba belirli bir yere, bir olgunluğa eriştik ki, bazı öğrencilerden gayrisi böyle pazarlıklı uyuşmalara yeltenmiyor."<sup>85</sup>

1950'li yıllarda görülen bu bireyselleşme eğiliminin gelişiminde devlet desteğinin azalması dışında başka etkiler de söz konusu olmuştur. Bunlardan en önemlisi, artan sayıda ve farklı kuşak ve anlayışta sanatçının sanat ortamına dahil olmasıdır.

<sup>84</sup> YASA, Z. Yaman; a.g.m., s.62

<sup>85</sup> "Küçük Galerideki Son Sergi", Yeditepe, 1 Ocak 1953, S.28, s.5

İbrahim Çallı'dan Adnan Çoker'e, klasik- izlenimci gelenekten soyuta uzanan bir yelpazede çağdaş Türk resmini temsil eden bir sanatçı potansiyeli oluşmuştur. Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi 14 Kuşak sanatçıları, ilerlemiş yaşlarında, yerleşmiş üslup anlayışlarını sürdüren bir yaklaşım içerisindedirler. Bu sanatçıların, Güzel Sanatlar Birliği'nin yıllık sergileri dışında bir etkinlikte de bulunmadıkları görülmektedir.

Buna karşılık, Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları bir olgunluk dönemi içerisindedirler ve bunlar arasında Zeki Faik İzer, Sabri Berkel gibi pekçoğu sanat hayatlarının bu aşamasında, son derece atak bir şekilde soyut resme adapte olmuşlardır. Berkel; geometrik düzenlemeleri ön plana çıkartan bir soyutlamaya yönelirken, İzer; lirik bir soyut yaklaşımı benimsemiş gözükmektedir. Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları, gençlik dönemlerinde özümstedikleri 'Cumhuriyet Türkiye'sinin modernleşme ideallerini sanat alanında yansıtmaya misyonu'nu adeta aynı kararlılıkla sürdürmektedirler ve savaş sonrasında sanatsal gelişmelerini Türk resmine aktarma konusunda şaşkıncu bir atılganlık göstermişlerdir.

Cumhuriyet'in ikinci kuşak sanatçıları da soyut resmi benzeri bir atılganlıkla benimsemişlerdir. Ancak, savaş yıllarında Akademi'den mezun olan ve sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön çizerken Yeniler Grubu çatısı altında birleşerek kendilerinden önceki kuşağın modernizm anlayışına tepkilerini dile getiren bu sanatçıların soyuta yönelişleri zaman zaman çelişkili bulunmuş ve eleştirilmiştir. Liman Sergisi'nin içerisinde yer almış olan Selim Turan, 1947'den itibaren bulunduğu Paris'te non- figüratif resme yönelirken, güçlü bir figüratif geçmişe sahip olan Nuri İyem, 1950'li yıllar boyunca geometrik tarza yaklaşan bir soyutlamayı benimsemiştir. Toplumsal gerçekçi bir çizgiyi savunarak sanat ortamına giriş yapan Yeniler'in Ferruh Başağa, Kemal Sönmezler gibi diğer üyeleri de soyut resimler üretmektedirler. Aynı kuşaktan, fakat Gazi Eğitim çıkışlı ve Ankara sanat ortamından olan Cemal Bingöl ise Helikon çevresinin öncü bir ismi olarak Ankara'da geometrik soyut tarzda eserler üretmektedir. Bingöl'ün soyut kolajlarından bazıları, aynı sıralarda Hadi Bara'nın heykel alanındaki çalışmalarına yakınlık göstermektedir.

Bu dönemde, soyut anlayışta çalışan genç sanatçılar arasında Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ali Durukan, Cemil Eren gibi isimler vardır. 1950'lerin ilk yarısında heykeltıraş Hadi Bara ile çalışma olanağı bulan Çoker, soyut anlayışta üretken bir genç sanatçı olarak dikkat çekmektedir. Lütfü Günay ile birlikte Ankara DTCF'de 1953'de açtıkları ve 'Sergi Öncesi' adını verdikleri sergiyi, 1954'de İstanbul Maya ve Ankara Helikon'daki diğerleri izlemiştir. Yine Çoker'in, dönemin umut vaadeden genç sanatçılarından Ali Durukan ile Maya'da açtığı sergi, genç soyutçuların 50'lerdeki etkinliklerinden birisi olarak anılmaya değerdir.

Ali Durukan'ın hikayesi, Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarından (Büyük lakaplı) Saim Özeren'in sanat çevresine küserek kendi köşesine çekilmesine benzeyen bir içeriğe sahiptir: "İlk sergisini açan Ali Durukan ise yepyeni bir anlayışla ortaya çıkmış, renkli satıh formlarını, eserin etrafı ile münasebetini temin edecek şekilde kompoze etmiştir. Şövale resminden uzaklaşan bu ressam pentürün mimari ve açık havadaki rolünü anlamıştır."<sup>86</sup> Arkitekt dergisinde sergide yer alan ve her iki sanatçıya ait birer resim de yayınlanmıştır; bu resimler geometrik tarzda bir soyutlamaya yakınlaştıklarını ortaya koymaktadır. Bu dönemin bazı süreli yayınları, sanat alanındaki gelişmelere etkinliklere ve görüşlere hatırı sayılır bir yer ayırmaktadır. Yeditepe, Esi ve Arkitekt dergileri bu anlamda anılmaya değerdir. 1950'ler her ne kadar ağırlıklı olarak soyut sanatın yaygınlaştığı bir dönemi yansıtsa da, figüratif tarzda çalışan farklı kuşaktan sanatçıların etkinlikleri eksik olmamıştır. Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında yer alan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi soyut sanata ilgi göstermemişlerdir. Yeniler'in ve Onlar Grubu'nun kimi üyeleri soyuta yöneldiyse de, pekçoğu figüratif anlayışta devam etmektedir. Neşet Günal, Orhan Peker, Nedim Günsür, Cihat Burak, Turan Erol gibi isimler figür resminin önemli temsilcileri olarak dikkat çekmektedirler. Yurtdışında yaşayan Avni Arbaş ve Fikret Mualla da bu kapsamda ele alınabilecek isimlerdir.

50'li yıllarla birlikte, Türk resmindeki bireyselleşme çizgisi, klasik- figüratif anlayıştan non- figüratife değin değişen bir çeşitliliğin ortaya konulmasıyla sonuçlanacaktır. Bundan sonra sanatçı grupları ve bu grupların temsil ettiği bir sanat anlayışı yerine, çeşitli bireysel çıkışlar önem kazanacaktır.

---

<sup>86</sup> "Maya Galerisinde Açılan Adnan Çoker- Ali Durukan Sergisi", Arkitekt, 1- 1955, No: 279, s.25

## 1950'li Yıllar – II

### Bir Sanatçı : Nejat Melih Devrim

Nejad Melih Devrim, tanınmış ve zengin bir Osmanlı ailesinden gelmiştir. Babası İzzet Melih yazar, annesi Fahrelnissa Zeid ressamdır. Cevat Şakir (Halikarnas balıkçısı), Aliye Berger ve Füreya Koral da ailenin diğer ünlü sanatçı üyeleridir. Böyle bir ortamda yetişen Devrim, daha Galatasaray Lisesi'nde eğitimini sürdürürken resim yapmaya başlamıştır.

Çeşitli kaynaklardan beslenen resim tutkusu, 1940 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmasıyla sonuçlanmıştır. Akademi yılları ve aldığı eğitim, onun resim kariyerine ivme kazandıran unsurlar olmuştur. Burada, özellikle Levy gibi uluslar arası saygınlığı olan bir sanatçının öğrencisi olmak, onun için kayda değer bir öneme sahiptir. Fransızca bildiği için Levy'e tercümanlık da yapmış olan Devrim, hocasını hatırlarken şunları söylemektedir: "Levy derin kültürü olan bir adamdı(...) Biz o kadar çok konuştuk ki Levy'le. Paris'te bir sükses olduysa, bu Levy'den başlar."<sup>87</sup> Akademi'de ayrıca Zeki Kocamemi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk gibi isimlerin atölyelerini de izleyen Devrim'in, sanat gelişiminde ülkesinin kültürel geçmişi de önemli bir yere sahip olmuştur. Sanatçı, 1943- 1944 kışında Kariye'deki Bizans mozaiklerinin Amerikalı Bizans bilimcileri tarafından temizlenmesi çalışmalarını dikkatle izlemiştir. Onu derinden etkileyen Bizans mozaikleri dışında, kaligrafi üzerine yaptığı çalışmalar da sanat gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

Annesi Fahrelnissa Zeid'in de resim çalışmalarına yoğunlaştığı bu dönemde, İstanbul'un sanat ortamına girmiş ve Yeniler Grubu ile birlikte çalışmalarını sergileme olanağını bulmuştur. Ayrıca, babasının daha önceki evliliğinden olan ablası Remide'nin Fikret Adil ile evlenmesi, onu zengin bir sanat ortamı ve Türk resmi koleksiyonu ile yüzleştirmiştir: "Onun evinde Abidin, Nurullah (Berk), d Grubu herkes toplanırdı ve onun koleksiyonundaki Mualla'lar Bedri Rahmi'ler kimsede yoktu." <sup>88</sup>Erken çalışmalarında figüratif anlayışta örnekler veren sanatçı, 1944 yılında Taksim Bahçesi'nde ilk kişisel sergisini düzenlemiştir.

<sup>87</sup> BARAZ, Yahşi., "Nejad Devrim'le Söyleşi", Türkiye'de Sanat, Kasım/ Aralık 1993, S.11, s.24- 25

<sup>88</sup> BARAZ, Yahşi., a.g.e., s.25



40'lı yılların sanat ortamında etkin olan, sergilere katılan ve bir kişisel sergi açan bu genç ressam, Avrupa'da savaşın sona ermesiyle birlikte, Paris'e gitmiş ve ülkesinden uzun yıllar ayrı kalacağı bir serüvenin kucagina atılmıştır: "1946 Eylül'ünde 'Ege' vapuruyla İstanbul- Marsilya seferine katıldım. Kaptan pederin dostuydu. 15 Eylül'de Fransa'ya vardım. Ondan sonra Paris'e geldim."<sup>89</sup> Kardeşi Şirin Devrim'in ifadeleriyle; "Paris'te Seine nehrinin sol kıyısında Cité Felquire'de (şimdi yıkıldı) tipik bir stüdyoda" yaşayan Nejad Melih Devrim, burada kendisini canlı bir sanat ortamının içerisinde bulmuştur.

Ünlü yazar ve koleksiyoncu Gertrude Stein'in arkadaşı ve kendisi de bir sanatsever olan Alice Toklas ile tanışması bile, onun çok zengin bir koleksiyonu incelemesine olanak sağlaması açısından yeterince önemlidir. Paris'te müzeler ve sergiler dışında, dönemin önemli sanatçılarıyla kurulan ilişkiler Devrim'in önünde yepyeni ufuklar açmıştır. Bu dönemde Paris'te, savaş sonrası yaygınlaşan soyut anlayış hakimdir. Avant- garde bir sanat ortamının içerisinde bulunan ve sağlam bir alt yapıya sahip olan Nejad Melih Devrim, son derece atak bir şekilde soyut çalışmalara yoğunlaşmıştır. Bizans mozaikleri, kaligrafi ve hat sanatı gibi kaynaklar, bu ataklığın kendine özgü bir ifade bulmasında önemli pay sahibi olmuşlardır: "Bu işler, hiçbir çağdaş sanatçının çalışmalarının bir devamını oluşturmadığı gibi kimsenin etkisi de belirgin bir biçimde resimlere yansımamıştır."<sup>90</sup>

Çalışmalarını Paris'te ilk olarak 1947 yılında Galerie Allard'da sergilemiştir: "Serginin büyük süksesi oldu. Fazla modern bir galeri değildi, ama benim için müthiş, rüya gibi bir galeriydi."<sup>91</sup> Türkiye'de tek bir galerinin olmadığı bir ortamdan gelerek, Paris'te bulunan çok sayıdaki sanat galerilerinden birisinde sergi açmak, Devrim için son derece önemli bir gelişme olmuştur. Soyut resmin Avrupa'da adeta bir patlama halinde yaygınlaştığı yıllarda, Paris gibi bir sanat merkezinde (doğru zamanda doğru yerde) bulunan sanatçı, kendinden önce bu sanat merkezinde bulunmuş olan sanatçılarımızın aksine, öncü sanatsal gelişmeleri yerinde ve zamanında yakalamayı başarmış, çoktan yerleşmiş ve akademikleşmiş üslupların ötesine geçen bir anlayışı benimsemiştir.

<sup>89</sup> BARAZ, Yahşi,., a.g.e., s.25

<sup>90</sup> BOUDAILLE, Georges; "Nejad Melih Devrim", Türkiye'de Sanat, Kasım/ Aralık 1993, S.11, s.21

<sup>91</sup> BARAZ, Yahşi; a.g.m., s.25]



Bu özelliğiyle ve ilk soyut çalışmaları gerçekleştiren Türk sanatçısı olması nedeniyle, Nejad Melih Devrim'in çağdaş Türk sanatı içerisindeki ayrıcalıklı yeri, üzerinde durulmaya değer bir konudur. Sanatçı, aynı zamanda savaş sonrası Paris Okulu'nun önemli temsilcilerinden birisi olarak da dikkat çeken bir isim olmuştur. Tzara ve Eluard'ın şiir kitaplarını desenleyen; Poliakoff, Manessier ve Bissière gibi sanatçılarla yakın dostluklar kuran Devrim'in çalışmalarında, kökenlerini Bizans mozaikleri ve kaligrafide bulabileceğimiz bir renk ve ışık duyarlılığı ile lekeci yaklaşım dikkat çekmektedir. Bu dönemde, Ravenna'ya yaptığı ziyaret ve İstanbul'dan sonra bir diğer önemli Bizans merkezinde bulunan mozaikler üzerinde incelemeler yapması dikkat çekicidir.

Avrupa'da ses getiren çalışmalarını, başta Paris ve Kopenhag olmak üzere çeşitli kentlerde sergileyen sanatçı; 1957'de New York'da, yeni dünyada bir sergi düzenlemiştir. 1965 yılında ise, Taksim Bahçesi'ndeki ilk kişisel sergisinden 20 yıl sonra İstanbul Alman Kültür Merkezi'nde bir sergisi açılmıştır. Türkiye'deki sanat ortamıyla bu geç buluşma düşündürüçüdür. Türkiye'nin yurtdışında başarılı olmuş bir sanatçısına ilgisizliği, süregelen mesnetsiz kültür politikalarının geçmiş bir örneği olarak algılanabilir. Öte yandan yurtdışında yaşayan bir sanatçının köklerinin bulunduğu ülkeye uzun süre ilgisiz kalması, Osmanlı saray aristokrasisine özgü bir snobizmi üst seviyede yaşamış bir ailenin ferdine yakışan 'gönüllü ve asil bir sürgünlük' oyununun uzantısı olarak mı yorumlanmalıdır? Ayrıca; ilk soyut çalışmaları gerçekleştiren Türk sanatçısı, eserlerini ülkesinde sergilediğinde, Türkiye'de soyut sanat kendi gelişim çizgisini çoktan bulmuştur. Bu durumda; Devrim'in sahip olduğu bu unvanın çağdaş Türk sanatı için ne derece anlamlı olduğu ayrı bir tartışma konusudur.

Sanatçı, hayatı boyunca dünyanın çeşitli bölgelerine geziler yapmış ve müzelerde incelemelerde bulunmuştur. 1961 yılında ikinci evliliğini Polonyalı bir bayanla yaparak bu ülkeye yerleştikten hemen sonra 1962'de, kapalı kutu Çin'e, onu derinden etkileyen bir seyahat yapmıştır. Bouret, bu etkilenmeyi şu şekilde tanımlamaktadır: "Çinlilerin dünyasına dalan Nejad, önce peyzaja gözlerini açtı. Farklı uyumlar titreşiyordu. Rüzgarın yiyeceklerini yetiştirmek üzere sepetlerinde yakalayıp başka yerlere yerleştirdikleri kırmızı alüvyon topraklar, tembel ya da coşkulu sarı nehirler, Buda heykelleri gibi metalik gökler:

Bütün bunlar, tiyatrodaki anlatılan destana eşlik eden ekşi ve acılı müziğin ritimlerine uygun, canlı, şiddetli ve yeni uyumlarla tuval üzerinde düzenleniyordu. Ballı pastalara benzeyen evler, pagodalar ve gizli bahçelerden oluşan şehirler, Nejad için yeni düşüncelerin üretimine yol açan nesnelere.<sup>92</sup> Sanatını her dönemde farklı kaynaklarla beslemeyi başaran Devrim'in resimleri, Türkiye'de sanat galerilerinin etkinliklerinin artmaya başlamasıyla daha sık sergilenmiştir (1978 ve 1981 Bedri Rahmi Galerisi, 1982 Tıglat Sanat Galerisi ve Ankara Vakko Sanat Galerisi, 1988 Galeri Baraz). Eserleri dünyanın çeşitli yerlerindeki müze ve koleksiyonlarda bulunan sanatçı, 1995 yılında yaşamının son 35 yılını geçirdiği Polonya'da hayata veda etmiştir.

### **Bir Etkinlik : İstihsal Yarışması**

Sanata devlet desteğinin azaldığı 1950'li yıllarda, bir yandan sanatçılar nicelik ve nitelik açısından giderek daha üretken bir kimlik kazanırken, öte yandan -kimi zaman sanatçıların gayretleriyle- artan sayıda kurum (Maya, Helikon gibi) ve etkinlik gündeme gelmektedir. Devletin çekildiği alandaki boşluk, sanatçılar ve sanata destek olan özel kişi ve kurumlar tarafından doldurulmaya çalışılmaktadır.

Bu noktada, bankalar günümüze değin sürdürdükleri önemli bir rolü üstlenmiş gözükümler. Bankaların bu rolü üstlenmelerinde, ilki 1939 yılında gerçekleşen Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin etkileri de söz konusu olmuştur. Her biri önemli koleksiyonlara dönüşecek ilk sanat eseri alımlarını bu sergi kapsamında başlatmışlardır. 1944 yılında kurulan Yapı Kredi Bankası da, kısa sürede diğer bankalar gibi sanat ortamına katkı sağlamaya başlamıştır. Bu duyarlılığın gelişiminde uzun yıllar Yapı ve Kredi Bankası'nda kültür ve sanat danışmanlığı yapan Vedat Nedim Tör'ün önemli katkıları olmuştur. Onun sanata destek olma konusundaki hassasiyetini Ferruh Başağa şu şekilde aktarmıştır: "1954- 55 yıllarındaydı... Sergi için paraya ihtiyacımız vardı. Burhan Toprak önce söz verdiği halde sonra vazgeçti. Ne yapacağız diye şaşırдық. Sergi açamıyoruz. Yapı Kredi Bankası'na giderek Vedat Tör'e durumu anlattık. 'Kaç para gerekiyor?' diye sordu. '300 lira' dedik.

<sup>92</sup> BOURET, Jean; "Nejad'ın Çin'e Yaptığı Seyahat", Türkiye'de Sanat, Kasım/ Aralık 1993, S.11, s.23

Muhasebecisini çağırarak bize 500 lira sağladı. Panolarımızı yaparak sergimizi açabildik. Sonradan Vedat Nedim Tör 500 liralık resim aldı sergimizden."<sup>93</sup> Yapı Kredi Bankası'nın 1950'li yıllarda sanat ortamına sağladığı bir diğer önemli katkı, çağdaş Türk sanatı tarihinin iz bırakan etkinliklerinden birisi olan İstihsal konulu yarışmalı sergidir. 1954 yılı, bankanın onuncu kuruluş yılına denk gelmektedir ve bu nedenle banka tarafından ilk on esere toplamı 16 bin lirayı bulan ödüller verilecek kapsamlı bir yarışma düzenlenmesi kararlaştırılmıştır. Eylül ayı içerisinde gerçekleştirilen bu etkinlikle aynı sıralarda, İstanbul'da Uluslar arası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin (AICA) yıllık kongresi de toplanmaktadır. Bu fırsatla, banka tarafından düzenlenen yarışmanın jürisi yabancı eleştirmenler tarafından oluşturulmuştur:

"Beynelmül Sanat Tenkitçileri Birliği'nin eylül ayında şehrimizde yapacakları 5inci kongreleri devamınca hazırlanan programda yer alacak olan 'Türkiye'de iş ve istihsal' resim sergisi 11 eylülde Spor ve Sergi Sarayı'nda açılacak ve 17 eylül cuma günü saat 15'te beynelmül jüriye gösterilecektir. Bu jüriyi teşkil edecek tenkitçilerden ve resamlardan Lionello Venturi (İtalya), Herbert Read (İngiltere) ve Raymond Cogniat (Fransa)dan gelen mektuplarda bu teklifi çok müspet karşıladıkları öğrenilmiştir. Böylece Türk resamları ilk defa beynelmül bir sanat jürisi karşısına çıkmış olacaktır."<sup>94</sup>

200x 300 cm. ebadındaki 38 eserin katıldığı sergi ve yarışmanın ardından, aralarında Lionello Venturi, Herbert Read, Paul Fierens gibi ünlü sanat tarihçisi ve eleştirmenlerin bulunduğu jüri değerlendirmesini yapmış ve ödül dağılımını şu şekilde sonuçlandırmıştır.

<sup>93</sup> TANALTAY, Dr. E.; a.g.e., s.62

<sup>94</sup> "Türk Ressamları Beynelmül Sanat Jürisi Karşısına Çıkacak", Cumhuriyet, 3 Eylül 1954 (ÇOKER, A.; Cemal Tollu, s.143'den)

1.- Aliye Berger	5,000 Lira
2.- Fethi Karakaş	3,000 Lira
3.- Hakkı Anlı	2,500 Lira
4.- Remzi Türemen	2,000 Lira
5.- Haşmet Akal	1,000 Lira
6.- Cemal Tollu	500 Lira
7.- Abdurrahman Öztoprak	500 Lira
8.- Kemal Yükselengil, Halit Doral	500 Lira
9.- Salih Acar	500 Lira
10.- Antranik Kılıç	500 Lira

Yarışma sonucunda birincilik ödülünü alan Aliye Berger'in resmi, soyut bir çalışmadır. Uluslar arası bir jüri tarafından daha çok gravür çalışmalarıyla tanınan, Akademi dışından bir sanatçının, yağlıboya bir soyut eserinin birinci seçilmesi, 50'li yılların sanat ortamındaki dinamikler açısından önemli bir değişimi ortaya koymaktadır. Bu karar, Türk resmindeki soyut eğilimleri destekleyen bir nitelik taşımaktadır. Buna karşılık, jürinin bu kararı bazı çevrelerden ciddi eleştiriler almıştır. Bu eleştirilerden birisi, kendisi de yarışmaya katılmış olan Cemal Tollu'dan gelmektedir. Tollu, bir yandan sanat eleştirmenliği olgusunu tartıştığı yazısında, diğer yandan da jürinin kararını 2 saat içerisinde ve etki altında verdiği üzerinde durmaktadır: "Jüriyi teşkil eden bu üç münekkid, tetkik edecekleri eserlerle başbaşa bırakılmış değillerdir. Yapı ve Kredi Bankası'nın sanat ve fikir sahasında kılavuzluğunu yapan ve resimden asla anlamadığı halde bu gibi işlere sokulmaktan ve işi karıştırmaktan zevk duyan bir zat, jüri azalarına refakat etmekteydi. Aynı şekilde, sanat işlerini karıştırmakta mütehasıs olan diğer bir eleştirmecinin de bir takım temas ve gayretlerde bulunduğu gözden kaçmıyordu."<sup>95</sup>

<sup>95</sup> TOLLU, C.; "Sanat Tenkitçileri ve Bir Netice", Yeni Sabah, 15 Eylül 1954 (ÇOKER, A.; a.g.e., s.146'dan

Aynı yazıda Tollu, birinci seçilen eserin niteliğini tartışmakta ve nihayet bankanın etkinliği ele alış biçiminin yanlışlığı üzerinde durmaktadır: "Bizce Yapı ve Kredi Bankası, sanatçıları bir mevzu üzerinde çalışmağa davet ederek, meydana gelen tablolardan bir kaçını, derecelendirmeksizin, muayyen bir bedel karşılığında satın almalı, geri kalanın da diğer müesseseler tarafından satın alınmasına yardım etmeli idi."<sup>96</sup> Tollu'nun etkinliğin nasıl olması gerektiği yönündeki önerisi aslında zaten yerini bulmuş görünmektedir: "Yapı ve Kredi Bankası'nın, onuncu yıldönümü vesilesile tertibedilen müsabakaya katılan 38 tablodan 18'i muhtelif müesseseler tarafından satın alınmıştır. Nadir rastlanan bu yüzde elli satış sanatseverleri sevindirmiştir."<sup>97</sup>

Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi Akademi çevresinden isimlerin eleştirilerine rağmen; özel bir kurum tarafından düzenlenen İstihsal konulu yarışmanın, AICA yıllık kongresi kapsamında İstanbul'da bulunan sanat eleştirmenlerinin oluşturduğu uluslar arası bir jüri tarafından sonuçlandırılması ve birinciliğin Akademi dışından bir sanatçının soyut bir eserine verilmesi, çağdaş Türk sanatı tarihi açısından yadırganamayacak öneme sahip bir gelişme olmuştur. Böylece, 50'li yıllarda beliren soyut eğilimler ivme kazanmış ve sanat ortamındaki Akademi tekeli tartışılır olmuştur. Ayrıca, devletin sanata desteğinin azaldığı koşullarda, özel bir kuruluşun sanat ortamına sağladığı bir katkı olması açısından bu etkinlik ayrı bir öneme sahiptir.

### **1960'dan Günümüze Türk Resmi - I**

Türk resim sanatı açısından 1960'dan bugüne uzanan süreç, daha önceki dönemlerin aksine; gruplar, dernekler ya da belli üsluplar çerçevesinde tanımlanamayacak bir bireysel zenginliği bünyesinde barındırmaktadır.

Akademi ve akademi dışındaki sanat eğitim kurumlarından, hatta özel atölyelerden yetişen artan sayıdaki sanatçının varlığı, sanatla ilgili kurum, yayın ve etkinliklerin çoğalması ve çok farklı yaşam biçimleri ve etkilenmelerin gündeme gelmesi, bu bireysel zenginliği teşvik eden unsurlardan sadece birkaçıdır.

---

<sup>96</sup> TOLLU, C.; a.g.m.

<sup>97</sup> "Sanat Haberleri", Yeditepe, 15 Ekim 1954, S.71, s.5

Daha çok; belirgin sanatçı kimlikler, sanat yaklaşımları, etkinlik ve kurumlara değinilerek ele alınabilecek 1960 sonrası dönem, genel hatlarıyla; 60 ihtilalinden, artan sayıda özel galerinin ilk kurumsal örneklerinin gündeme geldiği 1973 yılına ve son 30 yılın sanat gelişmelerinde önemli rol oynayan özel galerilerin etkin olduğu 1973'den günümüze olmak üzere iki alt başlıkta incelenebilir.

Her iki dönemde de, sanat gelişmelerinin biçimlenmesinde Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik gelişmeleri belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. 1960 yılında yaşanan ihtilal bu anlamda bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

### **1960- 1973 Yılları Arasında Türk Resmi**

1960 ihtilalinin siyasi yansımaları bir yana, bireyler ve toplum üzerindeki etkisi derinden hissedilmiştir. Aydın bir kimlik olarak Türk sanatçısı, ülke sorunlarının demokrasinin doğal akışı içerisinde çözümlenememesinden dolayı ciddi bir özgüven sorunuyla yüzleşmek durumunda kalmış olmalıdır.

Bunun dışında; yaşanan siyasi ve toplumsal dalgalanmalar, hızlı kentleşme ve gelir dağılımındaki dengesizliklerin biçimlendirdiği farklı yaşam standartları sanatçıların yeni figüratif anlatım biçimleri geliştirmelerine kaynak oluşturmuştur: "1960'lardan bu yana Türkiye'de artan toplumsal çelişkiler ortamında kentleşme olgularının yarattığı dramatik gerilim, sanatçıların yeni figüratif ifadeci keskinlikler aramalarına yol açan itici güç olmuştur." <sup>98</sup>

Figüratif yönelişin ağırlık merkezini, toplumsal konular ve bunun çevresinde gelişen üslup sorunları oluşturuyor gözükmektedir. Neşet Günal'ın orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler taşıyan toplumsal içerikli resimleri bu anlamda dikkat çekicidir. Günal, resimlerini şu şekilde tanımlamaktadır: "1960'lardan sonraki resimlerimde geriye düşme risklerini de omuzlayarak 'anlatım'ı baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım 'Toprak adamları'nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum..."

<sup>98</sup> TANSUĞ, Sezer., Çağdaş Türk Sanatı, s.298



Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu 'duyarlık' çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamı ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim."<sup>99</sup> Neşet Günal'ın kır yaşamının sorunlarına yönelen resimleri, konu- üslup bütünlüğü içerisinde figürü ön plana çıkartan bir resim dilini ortaya koymaktadır. Günal'ın toplumsal bakış açısı dramatik yönü ağır basan bir yaklaşımı içermekteyken Nedim Günsür'ün bakış açısında ironik yön ağır basmaktadır. 1960'lı yılların başında, büyük bir bölümünü inşaat işçileri ve gurbetçilerin oluşturduğu bir dizi resim gerçekleştiren Günsür, geniş ufuklu manzaralar içerisine yerleştirdiği kalabalık figürlü resimlerinde, gerek Anadolu insanının günlük yaşamına gerek kentleşmenin trajikomik yansımalarına göndermeler yapmaktadır

1960'lı yıllarla birlikte resim çalışmalarına ağırlık veren Cihat Burak ise, resimlerinde hiciv ve mizah yönüne ağırlık vermiştir: "Tarih bilgisi, ilgisi ve derinlemesine okumuşluğu, mimarlık eğitimi ve bu donanımıyla Osmanlı- Türk toplumunun gerek mekansal gerekse sosyal özelliklerini kavrayışı hissedışı, hem Osmanlı hem Türk, hem batılı olarak düşünebilmesi sayesinde kendi yaşam serüveni ile paralel olarak Cumhuriyet dönemi Türk insanının yaşamı tüm çevre ve yönleri ile onun yapıtlarında duyarlı ve gerçekçi bir dille kimlik kazanmıştır."<sup>100</sup> Bu dönemde toplumsal konulara eğilen sanatçılardan birisi de, 50'li yıllarda soyut resimler ürettikten sonra figüratif tarza dönüş yapan **Nuri İyem**'dir. Resimlerinde köyden kente göç eden insanları, gecekonduların yaşamını ve genç Anadolu kadını portrelerini ele alan İyem, 60'lı yıllardaki figüratif sanatın en önemli isimleri arasında yer almaktadır.

Orhan Peker ve Turan Erol gibi güçlü sanatçı kimliklerin figür resmine kazandırdıkları taze soluk üzerinde durulmadan geçilemeyecek bir olgu olarak önem taşımaktadır. Öte yandan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve onun yetiştirdiği öğrenciler tarafından temsil edilen halk sanatı ve folklor kökenli figüratif anlayış yaygın olarak temsil edilmeye devam etmektedir:

<sup>99</sup> GÜNAL, Neşet., Onuncu İstanbul Sanat Fuarı Onur Sanatçısı Neşet Günal (Katalog)

<sup>100</sup> GÜREL, Haşim Nur., Salyangoz Satıcılarının Seyir Defteri, s.21

"B.R. Eyüboğlu çeşitli dokusal etkiler elde etmek için kum, taş v.b. gibi her türlü malzemeyi kullandığı bu dönem resimlerinde geneldeki figüratif tutumunu korumakla birlikte geleneksel halk sanatları motiflerinin soyut da dahil olmak üzere her biçimini denemiştir."<sup>101</sup> Figüratif çeşitliliğin bireysel yorumlara temellendiği bu dönemde, 50'li yıllarda ivme kazanan soyut resim de çıkış eğilimini sürdürmüştür. Geometrik ve lirik tarzda non- figüratif resimler farklı kuşaktan sanatçıların ilgi alanına girmektedir. Sabri Berkel, Adnan Çoker, Ferruh Başağa, Altan Gürman gibi sanatçıların farklı boyutlardaki soyut çalışmaları yanısıra soyut ve figüratif arasındaki çizgide bireysel yaklaşımlar ortaya koyan sanatçılar da vardır.

Bu doğrultuda; 1960'lı yıllarda Anadolu kral ve kraliçelerini konu edinen resimler ile daha sonra Sinek Kralı dizisini gerçekleştiren Özdemir Altan ve sürekli devinim halindeki fırça tekniğiyle oluşturduğu soyut figürleriyle Ömer Uluç önemli isimler olarak dikkat çekmektedirler. Söz konusu dönemde, Türk sanatçısının daha sık yurtdışına çıkmaya başlaması ve Burhan Doğançay, Erol Akyavaş gibi isimlerin yurtdışındaki etkin sanatçı kimlikleri de Türk resmine renk katmaktadır. Sanatçılarımızın New York, Paris gibi önemli sanat merkezlerindeki varlığı, uluslar arası sergi ve etkinlikler, yayınlar v.b. aracılığıyla batı sanat merkezleriyle ve batıdaki gelişmelerle kurulan yakın ilişkiler Türk sanatçısının bireysel üslup gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Bu anlamda, devletin sanata sağladığı desteğin yerini, özel kişi ve kurumların almaya başlaması da önemlidir. Yapı Kredi, Akbank gibi bankalar sanat galerileri açmaktadır; Vakko İstiklal Caddesi üzerinde etkin bir galeriyi hizmete sokmuştur. DYO; Çanakkale Seramik gibi kurumlar ödüllü yarışmalar düzenlemeye başlamıştır. Özel sektördeki genişleme eğilimi, sınırlı bir koleksiyoner ilgisinin temellerinin atılması açısından da hatırı sayılır bir öneme sahiptir. İşadamı Ali Koçman 1960'lı yıllarda koleksiyon oluşturmaya başlamış ve bir anlamda çevresine örnek oluşturmuştur. Bunların dışında, sanatçıların eserlerini sergileyecek, pazarlayacak ve canlı bir sanat ortamına merkez oluşturacak özel galerilerin bazı dikkat çekici örnekleri de göze çarpmaktadır.

<sup>101</sup> İSKENDER, Kemal., Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği, Eylül 1988, S.19, s.25

Ankara'da 1966 yılında açılan Doğu Galerisi, İstanbul'da 1968 yılında açılan Galeri 1 ile 1970 yılında açılan Melda Kaptana Sanat Galerisi önemli sergilere ve canlı bir sanat ortamına ev sahipliği yapan kurumlar olarak dikkat çekmektedirler. Özel galerilerin son 30 yılın sanat ortamında oynadıkları önemli rol, 1973'den günümüze uzanan dönemin Türk resminde özel galeriler dönemi alt başlığında incelenmesini gerektirmektedir.

## **1960'dan Günümüze Türk Resmi - II : Özel Galeriler Dönemi**

1973'ten günümüze uzanan süreç, Türkiye açısından toplumsal, ekonomik ve siyasi anlamda sıkıntılı bir dönem olmuştur. 1973 seçimleri sonrasında yaşanan siyasi kaos ortamını, 1974 Kıbrıs Barış Harekatı izlemiş, daha sonra 70'li yıllar boyunca yaşanan çatışmalar 80 ihtilali ile sonuçlanmış ve demokratik hayat kesintiye uğramıştır. 1983 seçimlerinin ardından iktidara gelen Anavatan Partisi hükümetinin liberalleşme programı, bir yandan yeni bir varlıklı kesimin gelişmesine zemin hazırlamışken öte yandan kültürel bir deformasyon ve toplumsal sınıflar arasında kopukluk yaratmıştır. 1990'da tüm dünyayı etkileyen Körfez Krizi'ni, 1994 yılından itibaren Türk insanının günlük yaşamının bir parçası olan ekonomik krizler ve ordu tarafından rötuş atılan siyasi hayat izlemiştir. En son 2001 yılı içinde gelen ekonomik kriz ve onu izleyen 11 Eylül sonrası gelişmeler, son 30 yılın tüm bu dalgalanmaları paralelinde Türk sanatının farklı etkilenmeler altında kaldığının güncel örnekleridir. Ancak, buna rağmen sanat gelişmesini sürdürmüş ve değişen koşullara tepki veren bir sanat ortamı daima varolmuştur.

Ayrıca, teknoloji ve bilimin yeni verileri ve iletişim olanaklarının sürekli olarak artması, sanatçıların ve sanat ortamının önünde yeni ufuklar açmıştır. Sanatçıyı birey olarak kuşatan bu koşulların geçerli olduğu son dönemlerde, Türk resminin genel görünümü; farklı kuşaklardan sanatçıların bir üslup-konu zenginliği içerisindeki üretim çeşitliliğinden oluşmaktadır. Artan sayıda sanatçı ve sanat eserinin dahil olduğu bu görünüme sergiler, fuarlar, bienaller, sanat dergileri ve yayınları, internet, galeriler, müzayedeler gibi etkinlik ve kurumların da katılmasıyla, ortak bir payda çerçevesinde değerlendirilmesi güç bir dönem özelliği belirlemektedir.

Bu dönemde farklı odaklar etrafında gelişen Türk resmine panoramik bir bakışı sağlayabilecek başlıca kaynak özel galeriler olmuştur diyebiliriz.

**Özel Galeriler:** Cumhuriyet'in ilanından itibaren, özellikle sanatçıların istek ve çabalarıyla biçimlenen bazı galericilik girişimleri söz konusu olmuştur. Bunlar arasında, 1950-55 yıllarında etkinlik gösteren Maya Sanat Galerisi'nin Türk sanatı içerisindeki önemli yeri bazı araştırmalar da vurgulanmıştır.

Maya'dan yaklaşık 20 yıl sonra, onun üstlenmiş olduğu misyonu devam ettirecek özel galerilerin sanat ortamına dahil olmaya başladıkları görülmektedir. Bu gelişme, adeta, Bedri Rahmi'nin 1951 yılında Maya ile ilgili olarak kaleme aldığı şiirli sorusuna bir yanıttır.

*Maya? Sanat Galerisi?*

*Maya! Maya! Maya!*

*Gel de Nasrettin Hoca'yı hatırlama!*

*Ya bir de tutarsa?...*

Maya Sanat Galerisi'nin "Maya"sı 20 yıl sonra tutmuş görünmektedir. Ve 60'lı yılların sonu ile 70'li yılların hemen başında açılan Galeri I ve Melda Kaptan Sanat Galerisi'nin, düzenledikleri sergilerle ortaya koydukları öncü kimlikleri, çağdaş Türk sanatında özel galeriler döneminin habercisi olmuştur. Ancak, bu mesleğin kurumlaşmasında, açıldıkları 1970 yılından bugüne değin 30 yıla yaklaşan kesintisiz faaliyet çizgileriyle İstanbul'da Cumalı ve Ankara'da (daha sonra İstanbul'a taşınan) Artisan sanat galerileri birer kilometre taşı olmuşlardır.

Onları, 1975 yılında açılan ve Türkiye'de bir sanat ortamının oluşumu konusunda önemli hizmetler sağlayan Galeri Baraz izlemiştir. Ardından; 1976'da Maçka Sanat Galerisi, 1978'de Hobi ve Kile sanat galerileri, 1979'da Ümit Yaşar Galerisi, 1980'de Galeri Lebriz, 1981'de Urart Sanat Galerisi, 1982'de Sevimce Sanat Galerisi, 1984'te Ankara'da Siyah Beyaz Sanat Galerisi ve Galeri Nev, 1985'te Teşvikiye Sanat Galerisi ile 1986'da Tem Sanat Galerisi gibi sanat ortamına uzun soluklu katkılar sağlayan diğerleri gelmiştir.

80'li yıllarla birlikte, çağdaş Türk sanatına yönelik talebin artması, çok sayıda galerinin açılmasına neden olmuş, ancak ticari ve kültürel işlevlerini birarada ve dengeli bir biçimde ele alamayan pekçoğu, gerek güvenilir bir görünüm veremediklerinden gerekse kriz dönemlerini göğüsleyemediklerinden kapanmışlardır. Yine de, özel galerilerin yaklaşık son 30 yıl içerisinde, Türkiye'de bu mesleğin kurumlaşması için gerekli birikimi sağladıkları ve tartışılabilen yanlış ve doğrularıyla sanat ortamının biçimlenmesine katkı sağladıkları bir gerçektir.

Türk resminin Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza gibi erken dönem sanatçılarının eski tarihli eserlerinden; yaşayan orta ve genç kuşak sanatçılarının güncel üretimlerine değin geniş bir kuşak ve üslup yelpazesinde sanat eserini sergileyen galeriler, bir yandan piyasa ilgisini biçimlendirirken öte yandan Türk resminin çok yönlü olarak ele alınmasına, dökümünün yapılmasına ve hepsinden önemlisi sanatçıların üretim sürekliliğini sağlayacak ortamın oluşmasına zemin hazırlamışlardır.

Galeriler, sanatçıların üretimlerini devam ettirmeleri için gerekli ekonomik koşulların oluşmasına çaba göstererek, sanatsal üretimin tutarlılığı doğrultusunda önemli bir görevi yerine getirmekle kalmamışlar, aynı zamanda sanatçıların tanıtılması, farklı toplum kesimleriyle iletişim kurabilmeleri ve sanatçı kimliklerini geliştirme olanağı bulmalarında rol oynamışlardır. Galeriler ayrıca; sanatçı, koleksiyoner, sanat yazarı ve sanatseverin biraraya geldiği bir ortama kaynaklık etmişlerdir. Zamanla belli sanatçılar ve sanat anlayışı paralelinde çalışma eğilimi göstererek; sergilerle bağlantılı broşür, katalog ve benzeri yayınlarla kültürel misyonlarını biçimlendirmişlerdir. 1991'den bu yana düzenlenen Sanat Fuarı ise galerilerin sanat ortamındaki ortak bir etkinliği olarak önemini sürdürmektedir.

**Etkinlikler:** Sanat fuarı, galeriler çevresinde biçimlenen sanat ortamının genel bir görünümünü sunan bir etkinlik olarak önemli bir yere sahiptir. Fuar, bu bölümdeki yazının 'Bir Etkinlik' kısmında daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Galeriler bünyesinde gerçekleşen sanat fuarı ve önemli sergiler dışındaki etkinliklerin de çağdaş Türk sanatının gelişimine sağladıkları katkıya değinilmelidir.

1981 yılında ilki düzenlenen Yeni Eğilimler Sergisi, 1989'da uluslar arası nitelikteki İstanbul Bienali'ne uzanan süreçte yerini almaktadır. Resim ve heykel dışında, giderek artan bir şekilde kavram çalışmalarına yer veren bienal ile sanat fuarının zamanla, kutuplaşan sanat yaklaşımlarının etkinlikleri kimliğine büründükleri görülmektedir. Buna rağmen, her iki etkinliğin de geniş bir izleyici kitlesine ulaşması ve toplum-sanat ilişkisinin gelişmesi konusunda üstlendikleri rol, tartışılmaz bir öneme sahiptir.

Kapsamlı içeriklere sahip olan bienal ve sanat fuarı dışında, kimi zaman özel galerilerin (1998 Türk Resminde Soyut Eğilimler-Galeri Baraz) kimi zaman bankaların (1998'de Yapı Kredi Bankası'nın Cumhuriyet'in 75.yılı dolayısıyla) düzenlediği çarpıcı sergi etkinlikleri de dikkat çekicidir. Bankaların bu tür etkinlikler yoluyla sanata sağladıkları katkı, son dönemlerin bir gerçeğidir.

**Bankalar ve Özel Kurumlar:** Bu dönemde, bankaların ve bazı özel kurumların hem kültürel bir misyon olarak hem de firma imajı oluşturma arayışları çerçevesinde; galeriler açıp sergiler düzenleyerek, dergiler ve sanat yayınları çıkartarak, koleksiyonlarına sanat eseri alarak gerçekleştirdikleri çabalar son derece önemlidir. DYO'nun daha önce Ege bölgesiyle sınırlı olarak düzenlediği resim yarışmasına, 1973 yılında, Cumhuriyet'in 50. Yılı nedeniyle ulusal bir nitelik kazandırdığı görülmektedir. Bu önemli ve uzun süreli etkinliğin dışında; koleksiyon oluşturma, sponsorluk gibi girişimlerle pekçok özel kurum da farklı ölçüler de sanatın gelişimine katkı sağlamışlardır.

**Koleksiyonerler:** Özel galerilerin çabaları, yurtdışıyla artan iletişim sonucunda sanata ilginin sağladığı prestij kavranması ve eğitim düzeyi yükselen bir varlıklı kesimin genişlemesi, bu dönemde koleksiyoner ilgisinin biçimlenmesinde etkili olan unsurlardır. Kemal Erhan, Ali Koçman, Mustafa Taviloğlu, Halil Bezmen gibi isimlerle ivme kazanan koleksiyonerlik bilinci, zamanla yaygınlaşma eğilimi göstermiştir. Entelektüel ilgi, toplumsal prestij arayışı ve yatırım amacıyla başlayan bu ilgi, 1980'lerde daha geniş bir toplum kesimini içine almıştır.



Koleksiyonerlerin öncelikle Türk resminin eski ustalarına duyduğu yakınlık, zamanla yaşayan sanatçıların güncel üretimlerine yönelmiş ve bu yöneliş, sanatsal üretimin tutarlılığını destekleyen, sanata destek olan bir niteliğe sahip olmuştur.

**Müzayedeler:** Kişi ve kurumların oluşturduğu talep, özellikle antika niteliğindeki eserlerle ilgili olan müzayede kuruluşlarını, Türk resmine daha fazla yer veren müzayedeler düzenlemeye itmiştir. Eski tarihli eserlerin yanısıra, zamanla yaşayan sanatçıların eserleri de müzayedelere girmeye başlamıştır.

Müzayedelerin aynı zamanda medyatik nitelikli olmaları, bu etkinliklere olan ilgiyi artırmış, ancak çoğu zaman sanat eserinin değeriyle ilgili ölçütlerin yerleşmesi konusunda olumsuz bir etkiye sahip olmuştur. Müzayedeler ve galeriler aracılığıyla koleksiyoner ilgisine sunulan bazı eski tarihli eserlerin sahte olduğu konusu da, bu dönemin ayrılmaz tartışma konularından birisidir.

**Yayımlar:** Bu dönemde, artan sayıda sanat kitabı ve dergi yayınlanmıştır. Ankara Sanat, Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri, Artist, Yeni Boyut, Sanat Dünyamız, Türkiye'de Sanat, Genç Sanat, Skala, P Sanat gibi, kimi kısmen kimi tamamıyla plastik sanatlar üzerine yoğunlaşmış dergiler, hem güncel sanat olaylarını tanıtıcı yazıları hem de araştırmaya dayalı makaleleriyle sanatçı ve sanatseverin entelektüel birikimine katkı sağlamışlardır. Ayrıca gerek Türk resmi gerekse batı resim sanatıyla ilgili yayınlar artmış, yurtdışından gelen sanat kitabı ve dergileri çoğalmıştır. Bu dönemde sergilerle bağlantılı olarak gündeme gelen broşür ve kataloglar ile müzayede katalogları, önemli bir görsel malzemenin birikmesine olanak sağlamışlardır.

**Sanat ve Sanatçılar:** Bu süreçte, tüm bu gelişmeler, etkinlik, kurum ve oluşumlarla örülmüş olan sanat ortamında, farklı kuşak ve üslupta çalışan sanatçılar etkin olmuşlardır. 1977'de hayata veda eden Hikmet Onat, izlenimci anlayıştaki resimleriyle bu dönem içerisinde üretimini sürdürmüş en kıdemli ustadır. Öte yandan, Hikmet Onat 90'lı yaşlarında resim üretmeyi sürdürürken, Akademi'den mezun olarak sergiler düzenlemeye başladığında Burhan Uygur sadece 28 yaşındadır.

Bu kuşak zenginliği yanı sıra; izlenimci, gerçeküstücü, foto gerçekçi, dışavurumcu, kübist- inşacı, soyut, minimalist tarzda çalışan pek çok sanatçı vardır. Koşullar ne olursa olsun, sanatçı üretmeye devam etmekte, sürekli artan bir bireysel zenginliği ifade eden çoğulcu yaklaşımı biçimlendirmektedir.

### **Bir Etkinlik: Sanat Fuarı**

1990 yılında yaşanan Körfez Krizi, tüm dünyayı olduğu gibi, savaşın yanı başında olan Türkiye'yi de olumsuz etkilemiştir. Bu şartlarda, gerek sanat pazarına açılım kazandırmak gerekse galeriler çerçevesinde Türkiye'nin sanat potansiyelini sunmak amacıyla 10- 17 Temmuz 1991 tarihleri arasında Tüyap ve PSD ortaklaşa olarak 1. İstanbul Sanat Fuarı'nı düzenlemiştir. Sanatın geniş kitlelere ulaşmasını ve böylece bir anlamda Türkiye'de bir modern sanatlar müzesi olmamasından kaynaklanan eksikliği de gidermeyi hedefleyen fuarların ilki yoğun bir izleyici kitlesi çekmiştir. Üçüncü fuara, hiçbir ön çalışma yapılmadığı halde beş yabancı galerinin katılması ise fuarın uluslar arası hedefleri açısından umut verici bir gelişme olmuştur. 1995 yılındaki beşinci fuarla birlikte Tüyap ve ağırlığı galerilerin oluşturduğu bir danışma kurulu öncülüğünde düzenlenmeye başlanan etkinlik, daha sonra 1998'de kurulan Sanat Galerici Derneği tarafından üstlenilmiştir. Fuar; genç sanatçı ve sanat eleştirmenlerini teşvik etmeyi amaçlayan ödüllü yarışmaları, sanatçı, eleştirmen, koleksiyoncu, sanatsever kurum onur ödülleri ile de önemli bir misyonu üstlenmiştir. Her sene binlerce sanatseverin izlediği, yerli ve yabancı galerilerin katıldığı, paneller, söyleşi ve yarışmalarla zenginleşen İstanbul Sanat Fuarı, kültürel ve ticari bir etkinlik olarak sanat ortamına önemli katkılar sağlamaktadır.

## **Bir Sanatçı : Burhan Doğançay**

Türk resminin 1950'lerden itibaren dışa açılma çabaları, bazı sanatçılarımızın batının önemli sanat merkezlerinde etkinlik göstermeye başlamaları sonucunu doğurmuş, bugüne geldikçe bu durum yoğunluk kazanmıştır. Ancak, bu sanatçılardan pek azı kendilerini içinde buldukları sanat ortamına adapte etme ve sanatları ve sanatçı kişilikleriyle etkin olabilme başarısını gösterebilmiştir. Bu sanatçılar arasında en dikkat çekici isim Burhan Doğançay'dır. Sanatçının babası, izlenimci tarzda manzaralarıyla tanınan asker ressamından Adil Doğançay'dır. Bir harita subayı olan babası ile birlikte küçük yaşlarından itibaren doğada gezen ve ondan resmin temel bilgilerini öğrenen Doğançay, aynı zamanda babasının ressam arkadaşı Arif Kaptan'ın halkevlerindeki resim kurslarına katılmıştır. Resimle erken tanışıklığına karşın, eğitimi başka bir alanda sürdürmüştür. 1950 yılında Paris'e giderek burada hukuk ve iktisat eğitimi görmüştür. Ancak, Paris gibi bir sanat merkezinde Louvre ve diğer müzelere yaptığı ziyaretler, açılan önemli sergiler ve sanat yayınlarıyla pekişen sanatçı alt yapısı, onu resme daha fazla bağlamış gözükmektedir. Bu dönemde, aynı zamanda Le Grande Chaumiere'de sanat çalışmaları yapmıştır.

Yurda döndükten sonra, 1956 yılında, Ankara'da Sanatsevenler Derneğinde ilk kişisel sergisini açmıştır. Aynı dönemde, Ticaret Bakanlığı'nda görev alan sanatçı, daha sonra turizm alanına geçmiş ve bu amaçla 1962 yılında New York'a gönderilmiştir. Paris'ten sonra bir diğer önemli sanat merkezinde New York'da bulunmak, çocukluğundan beri resimle içiçe olan Doğançay'ı kaçınılmaz kararın eşiğine getirmiş ve sanatçı, 1964'de görevinden ayrılarak tamamıyla resim çalışmalarına yönelmiştir. Bu kararın kısa bir süre sonrasında, New York'da yurtdışındaki ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiştir. Sanatçı, New York'da bulunduğu ilk yıllardan itibaren ilgisini duvarlara yöneltmiştir: "1963, 1964 yıllarında New York duvarlarındaki afişlerin büyüklüğü ve çokluğu, grafiti ve sloganların çekiciliği, aralarında Dubuffet'nin de bulunduğu bir çok ressam gibi beni de etkilemiştir."<sup>102</sup>

<sup>102</sup> KÖKSAL, Ahmet; "Burhan Doğançay'la Bir Konuşma", Sanat Çevresi, Temmuz 1986, S.93, s.5

1969 yılında Guggenheim Müzesi müdürü Thomas Messer aracılığıyla Tamarind Litografi Atölyesi Bursu'nu kazanan sanatçı Los Angeles'da ilk baskı çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bu yıllardan itibaren, dünyanın dört bir yanını gezerek farklı ülkelerdeki duvarları inceleyen ve fotoğraflarını çeken sanatçı, bunları resimleri için bir kaynak olarak kullanmakla kalmamış; biriken fotoğraf malzemesi, 1982'de Paris Georges Pompidou Sanat Merkezi'nde Dünya Duvarları projesiyle sergilenmiştir. Doğançay'ın incelediği, belgelediği, üzerinde düşündüğü duvarlar onun sanatının başlıca kaynağı ve ana çıkış noktasıdır: "Burhan Doğançay bu duvarları gördü, okudu, yüzeylerini inceledi, içeriklerini kaydetti, fotoğraflarını çekti, resimlerini yaptı, karşılaştırdı, sınıflandırdı, değiştirdi ve onları sanatının hammaddeleri olarak kullandı." [MESSER, Thomas M.; "Hammaddeler", Yeni Boyut, Kasım 1982, S.1/ 7, s.16]

Doğançay'a göre duvarlar insanların duygu ve düşüncelerinin doğal ürünleridir: "Benim duvarlara olan aşırı tutkumun nedeni, onların üzerinde bulunduğumuz yazın ve sanatın gündelik yaşamımızın bir parçası olmasıdır. Nereye gitsek, nereye baksak duvarlar karşımıza çıkar. Karalamaları ile, felsefi ve siyasal sloganları ile, çocukların çizimleri ve diğer mizah, trajedi ve aşk anlatımları ile bir ülkenin, kentin ya da köyün toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, tarihi ve tecimsel kişiliğini ortaya koyarlar. Benim bu duvarları tanıtmam yalnızca estetik ve belgeseldir; yaptığım seçimler herhangi bir ideolojik ya da politik mesaj taşımamaktadır."<sup>103</sup> Duvar yüzeyine yazılmış bir yazı, yapılmış bir resim, yaptırılmış afişler, bunların içiçe geçen görünümleri Doğançay'ın sanatının görsel, estetik ve düşünsel çıkış noktasıdır. Bu çalışmaları, farklı teknik ve malzeme olanaklarını ya da anlatım biçimlerini kullanarak çeşitlendiren sanatçı, değişik dönemlerde gerçekleştirdiği resim dizileriyle dikkat çekmektedir. Ev Boyacıları, Formula I, Grego'nun Duvarları, Alexander's Duvarları gibi... 1990'ların başında gerçekleştirdiği İkili Realizm dizisinde ise, gerçek nesnelere tuvale yapıştırarak bunların gölgelerini boyamıştır. Sanatçı ayrıca, 1983'de bulunduğu İsviçre'de Gölge Heykel adını verdiği üç boyutlu çalışmaların ilk maketlerini yapmış ve daha sonra bu çalışmalarını olgunlaştırmıştır.

---

<sup>103</sup> DOĞANÇAY, Burhan., Paradoks, Yeni Boyut, S.1/ 7, Kasım 1982, s.16

1992'de St. Petersburg Rus Devlet Müzesi'nde açtığı sergiyle eserleri burada gösterilen ilk yabancı sanatçı olan Doğançay'ın resimleri, dünyanın dört bir yanındaki pekçok önemli müze ve koleksiyonda yer almıştır. Yurtdışında açtığı sergilerin yanısıra, düzenli olarak Türkiye'de eserlerini sergileyen sanatçı, Türk resminin ayrıcalıklı bir ismi olarak kendisini uluslar arası sanat ortamında kabul ettirmiştir.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> DR. Mehmet Üstünipek

## 2.10. YIRMİNCİ YÜZYIL SANATTINDA ANA AKIMLAR

### 2.10.1. YÜZYIL BAŞINDA BİR RENK DEVRİMİ FOVİZM

Fovizm, 20. yüzyıl sanat akımlarının en kısa ömürlüsü olmasına karşın, en Önemlilerinden biridir. Resmin kendi kendine yeterliğinin tanınması ve doğayı taklitten çok, kopya etmeye yönelik saf renklerin kullanılması nedeniyle, Fovizm, yalnızca zamansa! açıdan değil, yarattığı yeni ruhla da 20. yüzyıl sanatının başlangıcı sayılır. Fovizm, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında sanat üretimine yeni bir anlam katmak ve var olan farklı üslupları asmak isteğinden doğmuştur. Fovlar bunu başararak, modern sanatın yönünü geri dönülmez biçimde değiştirmişlerdir.

Fovizm, 1903 - 1904 dolaylarında biçimlenmeye başlamış ve ilk kez 1905 sonbaharında, bir sergiyle yeni bir sanat akımı olarak dikkat çekmiştir. Paris'teki Güz Salonu (Salon d'Automne) seçici kurulu, 1905 sergisi için. aralarında estetik benzerlikler gördüğü Matisse, Derain, Vlaminck, Camoin, Manquin ve Marquet'nin yapıtlarını ayrı bir odada sergileme kararı alınmıştır. Sanat eleştirmeni Louis de Vauxcelles. diğer birçok eleştirmen gibi. gördüğü "saf renk cümbüşü"yle şaşkına dönmüş ve hemen bu resimleri yapan sanatçıları fauves, yani "vahşi hayvanlar" olarak adlandırmış; bir başka eleştirmen ise bu sergideki yapıtların "bir boya tenekesini halkın yüzüne fırlatmaktan" pek farklı olmadığını belirtmişti.

Bugün Fovist sanat bize oldukça dekoratif, hareketli ve canlı fırça vuruşlarıyla uygulanan parlak renkleriyle neşeli bir şöleni anımsatır. Ancak Fovizm yeni ortaya çıktığı sıralar belirtilen görüşler, bunların, henüz İzlenimciliği içine sindirmeye çalışan bir izleyici kitlesi için ne denli saldırgan ve şiddet dolu resimler olarak algılandığını gösterir. Sanat eleştirmenlerinin çoğu, Fovist resimleri, sanatçının içinden geldiği gibi yaptığı, bitmemiş duygusu verdiği, atak ve alışılmadık renkler kullanıldığı için eleştirse de, halk ve diğer sanatçılar bu resimlerden oldukça keyif almış ve haklı olarak Fovizmi dönemin en özgün, en yenilikçi ve en gelişmiş sanatı olarak görmüşlerdi.



Küçük düşürücü "Fovlar" sıfatı her ne kadar sanatçıların kendileri tarafından kabul görmemişse de, hem eleştirmenlerin, hem de halkın düş gücünü harekete geçirmiş ve 1908'e gelindiğinde bu terini yalnızca bu üslûbun adı olmakla kalmayıp, "avantgarde" kavramıyla eşanlamlı kullanılmaya başlamıştır. Fovizm akımı, birlikte resim yapan ve ortak sanat görüşlerine sahip olan üç küçük sanatçı grubunun bir araya gelmesiyle oluşmuş, giderek grubun öncüsü durumuna gelen Henri Matisse tarafından başlatılmıştır. Matisse, Manquin, Marquet ve Carnoin, Güzel Sanatlar Okulu'nda G usta ve Moreau'nun öğrencileriydiler ve daha 1898'de renk denemeleri yapıyorlardı. Matisse. 1905 baharında, Andre Üerain ve arkadaşı Maurice de Vlaminck'le tanıştı. Aynı sanat görüşünü paylaşan bu üç sanatçı kısa sürede Fovistlerin çekirdeğini oluşturdu. 1906'da Emile-Othon Friesz, Raoul Dufy, Georges Braque ve Kees van Dongen kısa bir süre onlara katıldı.

Bütün bu sanatçıların en önemli hedeflerinden biri, farklı olmak ve yeni sanatsal yollar bulmaktı. Önceki bütün sanat akımlarından uzaklaşabilmek için, var olan tüm geleneksel sanat biçimlerinden vazgeçmek, akımın ternel ilkelerinden biriydi. Vlaminck bir keresinde şöyle demişti: "Kobalt mavilerim ve yeşillerimle Güzel Sanatlar Okulu'nu yakmak istedim. Önümdeki resim ne olursa olsun duygularımı fırça vuruşlarıyla aktarmak istedim." Fovlara göre, sanat yapıtları her şeyden Öte özgün olmalı ve i/leyiciyi şaşırtmaktan geri kalmamalıydı. Resimler kendi adına var olmalıydı ve 19. yüzyıl sanatının büyük bölümünün hedeflediği gibi gerçeği "tam olarak" temsil etmek yerine, kişisel bir gerçek anlayışını ve duygusal dalgalanmaları aktarabilmeliydi. Bu etkileri yaratabilmek için saf, asal renklerden yararlanmak gerekiyordu. Zaten Cezanne, Gauguin, Van Gogh ve Seurat, daha önceden boyanın, renk ve rengin uygulama yöntemi aracılığıyla güçlü bir ifade biçimi olabileceğini göstermişlerdi. Fovlar bu kuralı izleyerek ve daha da geliştirerek, resimlerinde "taklitçi" renk yerine "dışavurumcu" renk kullandılar ve böylece taklitçilikten ya da geleneksel bağlamdan uzaklaştılar. Örneğin, bir ağaç yeşil olabileceği gibi, izleyicide uyandırmak ya da sanatçının aktarmak istediği duyguya göre mavi ya da kırmızı da olabilirdi. Dolayısıyla, Fovizm, modern sanatta renk kavramını kökten değiştirmişti. Matisse bu yeni sanatsal amacı, daha sonra modern sanatın köşe taşlarından biri olan "Tam ve doğru olmak, doğruyu aktarmak değildir" kavramıyla tanımlayarak meşrulaştıracaktı.

Fovlar, böylesine devrimci bir renk kullanımıyla yalnızca geleneksel sanat ilkelerine karşı çıkmakla kalmamış, aynı zamanda İzlenimcilerin kullandığı görece modern renk anlayışını da kırmışlardı. İzlenimciler, aynı yerin günün değişik saatlerinde ya da farklı mevsimlerde ışık nitelikleriyle değişen atmosferini yansıtmak amacıyla renkleri karıştırarak, değişik tonlar elde etmişlerdi.

Fovlar ise değişik duyguları yansıtabilmek ve canlı bir görsel etki yaratabilmek için asal renkleri kullanıyorlardı. Yoğunluğu ve ifade gücü nedeniyle seçilen renklerin böylesine kökten farklı bir biçimde uygulanması. Fovist resimlere patlamaya hazır dramatik bir hava kazandırıyor. Resimleri, canlı çizgiler ve fırça vuruşlarıyla, yüzeydeki basit, ama dramatik imgelerle, neredeyse lirik bir canlılık kazanıyordu. Özellikle Mat isse, sanatın, durağan değil, devingen olması ve yalnızca geçici duyguları aktarmanın Ötesine geçmesi gerektiğine inanıyordu.

Fovizmi İzlenimcilikten ayıran bir başka nokta da, duyguları ifade etmede araç olarak kullanılan renklerin, çizgilerin ve formların daha hanı olmasıydı. Dışavurumculuğa benzer biçimde Fovist resimlerde iç görünümün aktarılabilmesi amacıyla gerçek, bilinçli olarak çarpıtılıyordu. İzlenimciler gibi Fovistler de doğrudan doğadan çalışıyordu, ama onların resimlerinde betimledikleri konular güçlü bir dışavurumcu tepkiyle yüklüydü. Boya genellikle olduğu gibi tüpten sıkılarak, doğrudan ve saldırgan bir tavırla uygulanıyordu. Resimlerindeki bitmemişlik duygusu, geleneksel "bitmişlik" duygusuna meydan okurken, doğa ile düş gücü arasındaki denge arayışları onları alışıldık uzaklık, mekân ve hacimlendirme kaygılarından da uzaklaştırmıştı. Örneğin, Matisse;1" erken dönemindeki boya •"katmanlarını bir yana bırakarak, resimde yeni bir mekân ve ışık anlayışı yaratan düz ve ince boyalı renk alanlarına yönelmişti.

Matisse'in Gauguin ve Van Gogh'un yapıtlarını incelemesi, onu resimde üç boyutlu mekân anlayışından uzaklaştırmış, onun yerine renk hareketiyle tanımlanabilecek yeni bir resimsel mekân arayışına sürüklemişti, Matisse resimlerinde uyum ararken, ilk kaygısı resmin düzlüğü olmuş; Derain rengi kompozisyondan, mekânsal doğruluktan ve derinlikten üstün tutmuş ve Fovist döneminde genellikle asimetric kompozisyonlar yaratmıştı.

Vlaminck, dairesel fırça vuruşlarından ve güçlü renkleri şematik ve kurt konstrüksiyonla birleştirmesinden anlaşıldığı üzere, büyük ölçüde Van Gogh'un yapıtlarından etkilenmişti. Vlaminck'in geleneksel hacimlendirme yi bütünüyle saf dışı bırakması ve duygusal renkleri sezgisel olarak kullanması, onu grubun en köktenci ve şiddetten yana ressamı kılmaktaydı. Raoul Dufy ise, tam tersine, bu üslubu kendi kişisel estetik anlayışıyla bağdaştırarak, çok daha uysal, kaygısız ve bezemeci bir dil geliştirmişti. Kees van Dongen. Fovist üslubu, Paris'in gözde sosyetesini betimleyen resimlerine uyarlamış ve bu dönemde sınırlı bir renk dağarcığıyla betimlediği nesnelere keskin dış çizgiler kullanarak, birbirinden tümüyle ayırmıştır. Her fırça vuruşunu belirgin kılan ve tuval üstündeki her işaretin bir imge olduğunu vurgulayan Van Dongen, bu yolla izleyicinin resim yapma sürecini fark etmesine çalışmıştır.

Bu sanatçılar için Fovizm geçici ve deneyini kazanılacak bir süreçti. Her biri bu üslubun kurallarıyla kendine göre deneyler gerçekleştirdi. 1910 dolaylarında, artık her biri rengi resimde kişisel ifade aracı olarak benimsemiş ve sanatsal özgürlüklerini güvence altına almış olarak, maniyerizmin tuzağına düşmeden kendi yollarında ilerlemek üzere dağıldılar, Birçoğu Fovizmin duygusallığı yerine Kübizmin mantığını seçti. Yalnızca Matisse öncülüğünü yaptığı akımın ilkelerini sürdürerek, duyguları ile betimlediği dünya arasında duyarlı bir dengeye ulaştı.

Fovizmin ardından oluşan çoğu avant-garde akımın tersine, Fovlar bireyselliklerinden hiçbir şey yitirmemişler, oluşturdukları akım, kuramlar ve bildirgelerden çok, dostluğa, meslekî ilişkilere ve ortak düşüncelere dayanmışlardı. Fovizm, başlangıçta daha önceki bütün sanat akımlarına karşı çıkmakla birlikte, geçmişin ve dönemin etkilerinden tam anlamıyla bağımsız değildi. İzlenimciliğe ve Post-Empresyonizme karşı çıkarken, her iki akımın da zenginliğini ve çeşitliliğini özümsemişti. Bir zamanlar Van Gogh şöyle diyordu: "Gördüğümü betimlemeye çalışmak yerine, kendimi güçlü bir biçimde ifade edebilmek için renkleri tümüyle istediğim gibi kullanıyorum." Fovistler bu düşüncenin peşinden gitmiş ve duygularını renklere aktararak bu düşünceyi daha da ileri götürmüşlerdir.

Aslında Fovizm. 20. yüzyılda modern sanatın yolunu belirleyen daha kapsamlı bir sanatsal karmaşanın bir parçasıydı. Fovistlerin, görüntünün arkasındaki asıl gerçeği betimleme doğrultusundaki idealist sanat düşüncesi, yeni bir duyarlılığın öncüsü olarak, geçmişini bir araya getirmek ve özetlemektir. Bu bağlamda, Fovizmin, gelenekseli için uzantıları ile yenilikler arasında önemli ölçüde uzlaşmacı bir köprü işlevi de görmüş olduğu söylenebilir. Öte yandan Fovizm, bir resmin, doğanın gerçekçi bir betimlemesi olmadığı, yalnızca tuval ve boyadan oluştuğu konusunda direten ilk sanat akımıydı. Fovizm ile başlayan ve ardından Kübizm, Dışavurumculuk, Gerçeküstüçülük, Fütürizm, Dada ve benzerleriyle süren modern yaklaşıma egemen olan düşünce, nitelikli sanatın "gerçeği" betimlemek zorunda olmadığı, ama sürekli olarak yeniliğin ve özgünlüğün peşinden giderek ilerlemesi gerektiğiydi.

Dolayısıyla, Fovizmin önemi, temelde geleneklere karşı gelmesinde, esinlendirme gücünde ve özgürleştirici etkisinde yatar. Fovizm birçok açıdan 20. yüzyıl sanatının evrimleşmesinde önemli bir rol oynamış, birçok çağdaş sanatçıya gelenekleri aşma konusunda ışık tutarak, bir katalizör işlevi görmüştür. Geçmişteki sanat akımlarının anlaşılmasına, özümsemesine ve aşılmasına yardımcı olan Fovizm, yeni düşünceleri kökten irdeme yöntemleriyle, sanatsal özgürlük ve özgünlük konusunda ısrarlı tutumlarıyla ve rengi "özgür" kılışıyla, modern sanatın önünü açmış ve sonraki kuşakların daha ileriye taşıyabilecekleri güçlü bir sanat mirası bırakmıştır. Henri Matisse'in dediği gibi, 'Fovizm her şey değildir, ama her şeyin temelidir,'

## 2.10.2. SANTSAL VE TOPLUMSAL BİR BAŞKALDIRI DIŞAVURUMCULUK

1900 – 1935 yılları arasında özellikle Orta Avrupa'da gelişmiş olan Dışavurumculuk, yirminci yüzyıl sanatını en sürekli ve en geniş kapsamlı biçimde etkileyen sanat akımı olmuştur. Doğanın ve toplumun nesnel bir bakış açısıyla betimlenmesine karşı çıkan ve öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılmasını savunan Dışavurumculuğun, on dokuzuncu yüzyılın nesnellığe ve sanatsal gerçekçiliğe olan temel inancına meydan okuyan devrimci ruhun ilk belirtisi olduğu söylenebilir. Dışavurumcular, on dokuzuncu yüzyılın değerini yitirmiş gerçekçiliğini küçümsemişler; bu genç sanatçılar kuşağı, geçmişin örümcek ağlarını söküp atma ve kendi yaratıcı bağımsızlığını ortaya koyma konusunda kararlı bir tutum benimsemiş: akım, özellikle yaratıcı yetenekteki sanatçılara, yeni bir düzenin ve yeni bir insanın yaratılmasında öncülük yapma gibi yüce bir görev yüklemiştir. Dışavurumculuk, sanatçının dünyaya ilişkin öznel, ruhsal yorumlamalarının, resimsel gerçekçiliğin alışlagelmiş, kalıplaşmış yaklaşımlarından daha gerçek ve daha sağlam olduğu yolunda yeni bir diretmeyi içermekteydi. Aslında. Dışavurumcu sanatçıların resimlerinde ortaya koydukları özgürlük ve gözü peklikler, yirminci yüzyıl başlarında sanat alanında girişilen tüm deneylerin temelini oluşturmaktaydı. 1914 öncesinde, Fütürizm, Kübizm ve Soyut Sanat da içinde olmak üzere tüm modern sanat, "Dışavurumculuk" başlığı altında tanımlanıyordu, Bugün artık, bu terimi, Fransa'daki Fovist sanatçılarla Alman Dışavurumcularını kapsar biçimde, daha dar anlamda kullanıyoruz.

Ne var ki, Fovizmin, Matisse ve Derain gibi tek tek ressamın yapıtlarına yansıyan kısa bir dönemi içermesine karşılık; Almanya'da Dışavurumculuk, görsel sanatlar, şiir, tiyatro, mimarlık ve sinema dallarında kargı durulmaz bir yangın gibi yayılan sanatsal bir inanca dönüşmüştür. Dışavurumculuk, sanat dallarının tümünde etkili olmakla kalmamış; hem sanatta, hem de toplumda yerleşik biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliği taşımıştır. Alman Dışavurumcuları ordu, okul, ataerkil aile ve imparatorluk gibi kurumların kabullenilmiş otoritesine karşı çıkmışlardır.

Alman Dışavurumcu resminin etkisinin geniş kapsamlı olması, bu akımın hem figüratif, hem de soyut resmi içermesinden kaynaklanır. İki ana topluluğun, başka bir deyişle, Dresden ve Berlin'de kümelenen ve ilk başlarda Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl-Schmidt Rottluff, Max Pechstein, Emil Nolde gibi sanatçılardan oluşan Die Brücke (Köprü) ile Münih'te Wassily Kandinsky'nin çevresinde toplanmış olan Alexey von Jawlensky, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Paul Klee gibi sanatçıların oluşturduğu soyut Blaue Reiter'in • (Mavi Atlı) ülküleri ve öncelikleri çoğu zaman birbirine ters düşüyordu. Die Brücke grubunun tensellikten, coşku ve tutkudan, dünyevilikten yana tutumu, Blaue Reiter sanatçıların mentelektüel biçimiyle, tinselliğiyle ve ülküsel bir geleceğe olan inancıyla tümünden çatışmaktaydı.

Gerçekten de, Alman Dışavurumculuğu gücünü büyük ölçüde bu iç çelişkiler ve karşıtlıklardan almış; bu engin üslûplar ve inançlar tayfı, yirminci yüzyılın daha sonraki birçok akımı üzerine izini düşürmüştür. Sözgelimi, 1940'larda ABD'de gelişen ve etkisini 1950'li yıllar boyunca sürdüren Soyul Dışavurumcular ve Avrupa'da onların adlarından eğitim almışlardı. Dönemin toplumsal olaylarıyla yakından ilgilenen bu genç sanatçılar, resmî bir sanat eğitimi görmemişlerdi. Daha çok, Jugendstil'in. tarihten süregelen üslûplardan kopma ve doğrudan doğruya doğadan, primitif sanatlardan ve çevrelerindeki modern dünyanın kargaşasından etkilenerek, modern sanat ve tasarımı yenileme çağrısından esinlenmişlerdi.

İnsan figürü, manzara, portre, nature-morte gibi çeşitli konulardaki resim ve Özgün baskı çalışmalarında kalın dış çizgilerin ve güçlü renk alanlarının vurgulandığı yalın bir üslûba yönelen Die Brücke sanatçıları, Jugendstil dergilerinde yayımlanan baskiresimlerden de büyük ölçüde etkilendiler: Tahta baskı, etkinliklerinin en önemli ve en yenilikçi yanlarından biri oldu. Baskı resim kitaplarını büyük bir tutkuyla incelediler; Gauguin, Van Gogh, Seurat ve Cezanne gibi Post-Empresyonist kahramanlarını daha da yakından tanımak amacıyla, zaman zaman Dresden kentindeki Galerie Arnold'da düzenlenen modern Fransız resmi sergilerini hiç kaçırmadılar. Post - Empresyonizm, doğaya karşı derinliğine kişisel bir yönelime dayalı yeni bir üslûba giden yolu işaret etmekteydi. Almanya'da buna koşut bir hareket bulunmadığından, genç Dışavurumcu sanatçılar.



Fransız resminden gelen bu tür etkileri, çizgi ve rengin dışavurumcu değerine değgin Jugendstil estetiğiyle kaynaştırarak, kendine özgü üslûplarını keşfettiler. Die Brücke sanatçıları, Friedrich Nietzsche'nin yazdıklarından da o denli etkilendiler ki, grubun adını bile Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüşt adlı kitabındaki bir bölümden almakta bir sakınca görmediler. Nietzsche'nin vitalist felsefesi, Die Brücke'ye bağlı sanatçıların ortaklaşa atölyelerinde sürdürdükleri farklı, bohem yaşam tarzına da esin kaynaklığı etti. Atölyelerini içinde yaşanacak bir sanat yapıtına dönüştüren, en gözde modelleri olup çıkan sirk sanatçıları ve dansçılarla birlikte özgür bir cinsellik ortamını seçen Die Brücke sanatçıları, sanat ile yaşam arasındaki barikatları yıkma düşüncesindeydiler. Dışavurumcu üslûplarının kendiliğindenliği, yaşamlarının ve sanatlarının tüm yönlerinin temelini meydana getiren vitalist dürtünün sanattaki karşılığıydı.

Die Brücke sanatçıları, yazın, modelleriyle birlikte Dresden kenti dolaylarında, Moritzburg yöresindeki göllere yüzmeye gidiyorlar; Dresden Etnografya Müzesi'nde keşfettikleri Afrika ve Pasifik Adaları'nın primitif sanat yapıtlarını örnek alarak, yerel panayırarda rastladıkları yerlilerden etkilenerek, ok ve yaylarla oyunlar oynuyorlar, çıplak kız arkadaşlarıyla ağaçların altında koşup eğleniyorlar, modern ilkeller gibi yaşıyorlardı. Moritzburg yöresine yapılan bu yüzmeye yolculukları, en canlı yapıtlarının esin kaynağını oluşturacaktı. Ernst Ludwig Kirchner'in "Ağaçlar Altında Oyun Oynayan Çıplaklar" (1910) adlı resminde, figürler, doğanın güçleri ve renklerinin baskınına uğramıştır. Aslında, modern uygarlığı doğayla bağıntı içerisinde yeniden yaşama kavuşturma düşüncesinin. Alman tarihinin bu döneminde büyük bir yaygınlık kazanmış olduğu söylenebilir. Kentlerin baş döndürücü bir hızla ve kökten sanayileşmesi, Dresden'de güçlü yerel savunucuları bulunan güneşe tapınma ve nüdizm gibi çeşitli alternatif ideolojilerin doğup gelişmesine yol açmıştı.

İtalyan Fütüristi erinin modern kenti göklere çıkarıp yücelttikleri o yıllarda, Alman Dışavurumcularının tepkisi çok daha karmaşık ve çok yönlü oldu. Die Brücke sanatçıları, kendilerini Berlin kentinin renkli dünyasının ve kültürel olanaklarının çekiciliğine kaptırarak 1911 yılında başkente tasmdilarsa da, Die Brücke'nin sımsıkı kaynaşmış, idealist sanat cemaatinin, sanat dünyasında yaşanan çeşitli baskılar ve zorlu rekabetler karşısında dağılmaya yüz tuttuğunu fark ettiler.

Dışavurumcu ressamların da dolandığı çevrelerde bulunan şair, yazar ve düşünürler, kentsel yabancılaşmanın gün günden daha çok bilincine varmaktaydılar. Berlin Alexanderplatz (Berlin Alexander Meydanı) adlı romanında dışavurumcu öğelere ağırlık veren Alfred Döblin ile Kurt Hiller ve Georg Heyrn gibi şairler, modern kent insanının bilinçli ilişkisi ve canlılık kazandıran telâş ve kaygı gibi etkenleri dile getirmeye koyuldular. Görsel açıdan bakıldığında, Kirchner'in, Berlin sokaklarında sürten fahişeleri betimleyen resimleri, ruhsal yaşantının aynı ölçüde karmaşık alanlarında gezinmektedir. Kirchner, 1914'te, Dünya Savaşı'nın patlak verişinden hemen sonra yaptığı ve fahişelerden birini türkünç bir dul peçesiyle betimlediği "Potzdamer Meydanı" adlı yapıtında, kent kalabalığının gizil yabanılığı ve saldırganlığını akla düşüren, canlı renkler ve gözüpek fırça vuruşlarıyla, geometrik, iç içe geçmiş kompozisyonun ortaya koyduğu düzen ve denetim duygusunu birleştirmiştir. Die Brücke sanatçıları, resimlerini, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce. Oskar Kokoschka'nın 1910'da portresini yapmış olduğu Henvath Walden'in yüzyıl başlarında Berlin'de kurduğu Der Sturm (Fırtına) Galerisi'nde Blaue Reiter topluluğunun yapıtlarıyla bir arada sergilediler. Ama hiç kuşku yok ki. Wassily Kandinsky ile Franz Marc, Münih dolaylarındaki köylerin, Alp dağlarının havasını, büyük kentin telaşlı yayam tarzına yeğlemişlerdi. Blaue Reiter grubu, uzun yıllar yurt dışında dolaştıktan sonra 1908'de Münih'e dönen Kandinsky'nin etrafında kümelenen dost çevresinden doğup gelişmişti. Kandinsky, o yaz, yedi yıldır birlikte yaşadığı Alman ressam Gabriele Münter ve Kus dostları, Alexey von Jawlensky ve Marianne Wercfkin'le birlikte, bavyera'nın güneyindeki küçük Murnau kentinde resim yapmış; üslûbundaki salt soyutla sonuçlanacak olan gelişme süreci de bu yıllarda başlamıştı, Kandinsky'nin soyut yapıtlarının habercisi sayılabilecek köy sahnelerinin yüzeylerinde uçuşan parlak renkli fırça vuruşlarında daha o sıralar yeni bir uzamsal karmaşıklık belirtiği görülse de, onun bu noktada giriştiği üslûp atılımı, Fransız Nabi'leri ile İsviçreli ressamları yakından tanışmasının izlerini taşır.

Kandinsky'nin doğalcılıktan uzaklaşmasında. kuskusuz. Wercfkin'in Simgeci yapıtlarının mistik havasının da etkisi vardır. Wercfkin'in resimleri, Kandinsky'nin, sanatın tinsel ve dışavurumcu işlevine ilişkin anlayışını daha da güçlendirmiş olsa gerektir.

1910 yılında tanışan Kandinsky ve Mure, ertesini yıl. Arnold Schönberg'in müziklerinin seslendirildiği bir konsere gittiler. Konser, Kandinsky'nin, soyul biçimin dışavurumcu gizilgücüne, resmin bir anlamda müziğin soyut 'alil'i olduğuna değgin düşüncelerini derinliğine etkiledi. Die Brücke sanatçılarının. Nietzsche'nin yaşamı evetleyen, vitalist felsefesinden esin almalarına karşılık; Blaue Reiter sanatçıları, teosofislerin mistik eğilimli dinsel inançları da içinde olmak üzere çeşitli mistik. Romantik ve Simgeci kaynaklardan esinlendiler. Kandinsky ile Ma re. estetik konusunda yazdıkları denemelerden ve çeşitli illüstrasyonlardan oluşturdukları bir yıllığı. 1912'de Der Blaue Reiter adı altında yayımladılar. Der Blaue Reiter yıllığı, Rönesans-sonrası Batı gerçekçiliği dışında, her ülke ve her çağdan resim, müzik, tiyatro alanlarını kapsayan ve sanat yapıtlarının illüstrasyonlarını sunan bir "Gesamtkunstwerk" (topyekûn sanat yapıtı) idi, Kandinsky, dönemin, kendini resimsel gerçekçiliğe duyulan tutkuda gösteren maddeci yaklaşımına, soyut, "tinsel" sanatın karşı koyabileceği düşüncesinden yola çıkıyordu. Franz Marc, Kandinsky'nin etkisiyle, doğalcı hayvan resimlerinden hızla olgunluk yapıtlarının simgesel panteizmine sıçradı. Ama Marc da, onun Blaue Reiter cemaatine kattığı ve 1911 ve 1912'le birlikte sergi açtıkları ressam da (en önemlileri August Macke'ydı), Kandinsky'nin mistisizmini ele, soyul sanat kuramlarını da bütünüyle benimsememişlerdi.

Kandinsky, bu dönemde, Yuhanna'nın Vahyi'yle ilgili apokaliptik İmgelerden esinlenen bir dizi güçlü kompozisyonda, soyut denemeleri yapmaktaydı. Kandinsky'ye göre, çağının kaba maddeciliğiyle savaşılabilecek tinsel güçleri, ancak soyut sanatın cisimsizleştirilmiş formları ortaya koyabilirdi. Kandinsky'nin kompozisyonlarında, aynı konuların daha önceki yorumlarında kolaylıkla ayırt edilebilen azizlerin ve meleklerin izleri görülür görülmez bir niteliğe bürünürken; sanatçı, figürlerini "soyarak" en temel çizgisel formlarına indirger ve onları saydam ve opak renk katmanlarıyla "örter". Böylece, akıl yoluyla kolayca kavranamayan ve İzleyicilerin sezgi ve coşku yoluyla yaklaşmalarını gerektiren bir resim dünyası koyar ortaya.

Kirchner'in "Potsdamer Meydanı" ve Kandinsky'nin "Kompozisyon VI" adlı yapıtları, Alman Dışavurumculuğu tayfının karşıt uçlarını temsil etmekle birlikte, Dışavurumculuğun bu İki başyapıtında ela.

Birinci Dünya Savaşında patlak veren gerilimlerin ve çatışmaların sergilenişi vardır. 1918 yılında yeniden doğan dünya, bütünüyle farklı bir yerdi; Dışavurumculuğun umutları ve ülküleri ise, en katkısız biçimiyle, savaş öncesi döneme aittir. Dışavurumcu resim. 1920'li yıllarda varlığını, tıpkı Die Brücke ve Blaue Reiter gibi, iller'in modern sanata zındıkça saldırısının kolay hedeflerinden biri durumuna gelen Novembergruppe'nin (Kasım Grubu) siyasal yönelimli yapıtlarında sürdürdü. Hareketin etkisi ve sürekliliğini, dünyanın dört bir yanına dağılan sürgün sanatçılar sağladılar. Gene de Dışavurumculuğun ilk uygulayıcılarının sanatı, bütün dünyada ancak bugün, yirminci yüzyılın sonlarında tam anlamıyla kavranabilmektedir.

### **2.10.3. DÜNYAYI YENİDEN OLUŞTURMANIN YEPYENİ BİR YOLU KÜBİZM**

(...) Günümüzde resim lirikleşti; dürtüsü, nesnelerin güzelliğinden alınan katkısız yoğun ha/dan geliyor. Lirik resim, bu güzelliği, epik ya da dramatik vurgulara başvurmadan gerçekleştiriyor. Yeni resmin yapısı, hem yansıtmacı, hem de yapısal bir nitelik taşıyor. Yansıtmacı, çünkü nesnelerin biçimsel güzelliğini onaya koymaya çalışıyor, yapısal, çünkü resimdeki bu biçimsel güzelliğin anlamım kavramaya yöneliyor, Yansıtma ile yapı çatışır. Bu incelemenin konusunu da, bu ikisinin yeni resim tarafından uzlaştırılması ve bu uzlaştırmaya giden yol üzerindeki aşamalar oluşturuyor.

(...) 1906 yılında. Braque, Derain, Matïsse ve daha birçoğları, ifadeyi hâlâ renk aracılığıyla gerçekleştirmeye çabılıyor, hoş arabeskler kullanıyor, nesnenin formunu bütünüyle eritip yok ediyorlardı. Cezanne'ın ortaya koymuş olduğu büyük Örnek henüz anlaşılammıştı. Resim, kendi kendini bir süs düzeyine düşürme tehlikesiyle karşı karşıyaydı; açıkça; "dekoratif olma, duvarı "süsleme" eğilimleri gösteriyordu. Picasso'ya gelince, renk sarhoşluğuna karşı ilgisiz kalmıştı. Nesneye olan ilgisinden hiç vazgeçmeksizin, bambaşka bir yol tutmuştu. İlk yapıtlarında görülen edebî "ifade" artık yok olmuş; doğaya bağlılığı koruyan bir form lirizmi boy vermeye başlamıştı. (...) 1906 yılının sonlarına doğru...

Picasso'nun resimlerindeki yumuşak yuvarlak hatlar, yerini sert, köşeli biçimlere bıraktı; pembe, soluk sarı ve açık yeşilin yerini, büyük formlarda kurşunî beyaz, gri ve siyahlar almaya bağladı. Picasso. 1907 başında, kadınlar, meyvalar ve kumaşların yer aldığı ve tamamlamadan bırakacağı garip bir büyük resme ("Avignon'lu Kızlar") başladı. Uzun bir yaratılış dönemini kapsamasına karşın, bu resme "bitmemiş" dernekten başka çaremiz yok. 1906 yılının yapıtlarının ruhuyla başlanmış olan "Avignon'lu Kızlar", bir bölümüyle 1907 yılının çabalarını içerir; dolayısıyla, hiçbir zaman bütünsel bir birlik oluşturmaz. Çıplaklar, iri, sessiz gözleriyle, mankenler gibi kaskatı durmaktadırlar. Katı, yuvarlak gövdeleri ten rengi, siyah ve beyazdır. 1906'nın üslûbudur bu.

Ne var ki, ön planda, resmin geri kalan bölümündeki üslûba yabancı bir biçimde, yere çömelmiş bir figür ve bir meyve çanağı görülmektedir. Bu formlar, ışık-gölge kullanımına uygun olarak yuvarlak bir biçimde değil, köseli bir biçimde çizilmiştir. Renkler, katkısız siyah ve beyazın yanı sıra yumuşak mavi, keskin sarıdır. Kübizmin başlangıcıdır bu; ilk yükselen dalgadır; sorunların tümüyle birden aynı anda çok müthiş bir çarpışmasıdır. Resmin temel işlevleri şu sorunları içermekteydi: Üç boyutu ve rengi düz bir yüzeyde gerçekleştirmek, onları bu yüzeyin bütünlüğü, birliği içinde kavramak. Ama en eksiksiz ve en üst düzeyde "yansıtmak" ve "kavramak". Formun ışık-gölge kullanımıyla öykünülmedi değil, üç boyutlu olanın düz bir yüzey üzerinde çizilerek betimlenmesi. Hoş bir "istif" değil; uzlaşmaz, organik olarak belirtilmiş bir yapı. Ayrıca, renk sorunu ve daha da önemlisi, bütünü alışı, bütünü uzlaşım sorunu söz konusuydu, Picasso, olanca gözü pekliği ve sabırsızlığıydı, sorunların tümüne birden aynı anda saldırdı. Tuvale, keskin köşeli imgelen (çoğunlukla başlar ve çıplaklar), en parlak renkler, sarı, kırmızı, mavi ve siyahlarla yerleştirdi. Renkleri, desenle birlikte, plastik etkiyi oluşturup geliştirmek üzere çizgisel bir biçimde uyguladı. Ama araştırmalarını aylarca sürdürdükten sonra, sorunun klikten çözümünün bu yönde olmadığını fark etti. (...)

1908 baharında arayışını yeniden başlattı: ama bu kez, karşısına dikilen sorunları tek tek çözmeye koyuldu. En önemlisinden başlaması gerekti. Öyle görünüyordu ki, en önemli sorun, formun açıklanması ve üç boyutlu olanın ve onun uzamdaki konumunun iki boyutlu bir yüzeye yansıtılmasıydı (...)



Böylece, Picasso, Kongo yontularını andıran figürleri ve en basit biçimdeki natüremortel'lan resmetti. Bu yapılarıdaki perspektifi, Cezanne'nin kine benzer. Işık, ışık-gölge kullanımıyla biçim yaratmaya yarayan bir araçtan öte bir şey değildir; çünkü Picasso bu kez 1907'deki başarısız girişimini yinelemiyor, çizim aracılığıyla biçim yaratmaya kalkışmıyordu. Bu resimlere baktığımızda, arlık, "Işık şuradan ya da buradan geliyor" diyemeyiz; çünkü ışık artık tümünden bir araç olup çıkmıştır. Resimler nerdeyse tekrenklidir; çoğunlukla gri ya da gri yeşil bir zemin üzerinde kiremit rengi ve kızıl kestane; çünkü renk yalnızca ışık-gölge etkisi vermesi için kullanılmıştır. Picasso Paris'te, yazın da La Rue-des-Bois'da (Oise yakınlarında, Creil'de) resim yaparken, Braque da Fransa'nın öbür ucunda, Estaque'ta (Marsilya yakınları) manzara di'isini resmetmekteydi. İki sanatçı arasında en küçük bir bağlantı yoktu. Picasso'nun 1907'deki çalışmalarından tümüyle farklı. yepyeni bir girişimdi bu. Braque ise, bambaşka bir yol izleyerek, Picasso'yla aynı yere vardı. Estetik ürünün görünüşü zamanın ruhunun belirlediği, en güçlü ressamın bile farkında olmadan zamanın ruhunun buyruğunu yerine getirdikleri gerçeğinin sanat tarihinde bugüne kadar hâlâ yeterince kanıtlanmadığı göz önünde tutulduğunda, Picasso -Braque yakınlığının, bu konuda tek başına yeterli bir kanıt olduğunu söyleyebiliriz. Birbirinden uzakta, birbirinden bağımsız/çalışmakta olan iki ressam, tüm çabalarını bir ben/erliği paylasan resimlerde yoğunlaştırmışlardı. Picasso ile Braque'ın resimlen arasındaki bu ilişki bir süre sürecek, ama iki sanatçı arasında aynı yılın kışında başlayan dostluk beraberinde sürekli bir düşünce alışverişini de getireceği için giderek şaşırtıcı olmaktan çıkacaktı.

Picasso ve Braque'ın, işe, en basit nesnelere başlamaları gerekmişti; Manzara resimlerinde silindirik biçiminde ağaç gövdeleri ve dikdörtgen evler; nature-morte'lardaysa, tabaklar, simetrik kaplar, yuvarlak meyvalar ve birkaç çıplak figür. Bu nesnelere elden geldiğince plastik kılmaya ve uzamdaki konumlarını tanımlamaya çalışıyorlardı. Burada, lirik resmin dolaylı üstünlüğüne geliyoruz. Lirik resim, en basit nesnelere o güne değin dikkatsizce hor gördüğümüz form güzelliğinin farkına varmamızı sağlamıştır. Bu nesnelere, artık, ressamın onlardan soyutladığı güzelliğin yansıtılmış görkeminde canlı kılınmışlardır.



İki arkadaş. 1908 kışında, ortak bir yönde yürümeye, birbirine koşut yollarda ilerlemeye başladılar. Nature-mort'dam konuları daha bir karmasıklaştı, çıplakların yansıtılması daha ayrıntılı bir duruma geldi. Nesnelere birbiriyle ilişkisi daha da farklılaştı ve güne değin çok fazla karmaşık olmayan yapı... daha karmasıklaştı ve farklılıklar kazandı. Işığın ifadesi olarak renk, formun oluşturulmasının bir aracı olarak kullanılmaya devanı etti. Yansıtma ile yapı arasındaki çatışmanın olağan sonucu olan formun çarpıtılması apaçık bir hale geldi.

Bu dönemde işlenen yeni konular arasında, ilk kez Braque'ın resmelliği ve Kübist nature-mortflarda önemli bir rol oynamayı sürdürecektir olan çalgılar vardı. Bunun yanı sıra meyva tabakları. Şişeler ve kadehler de yeni konular arasındaydı. Picasso'nun Horta'da (İspanya'da, Tolosa yakınlarında). Braque'ın da La Roche Guyon'da (Manies yakınlarında. Seine nehri kıyısında) geçirdikleri 1909 yılında. formun yeni dili daha da gelişip zenginleşti, ama özünde aynı kaldı. Picasso, 1910 ilkyazında, resimlerindeki formları sık sık renkle donatmaya girişti. Başka bir deyişle, rengi, ışığın bir ifadesi ya da ışık-gölge oyunu olarak, form yaratmak için değil, aynı ölçüde önemli başlı başına bir amaç olarak kullandı...

Aynı sıralar, Braque önemli bir keşifte bulundu. Yapıtlarından birinde, bir duvara gölgesi düşen tümüyle natüralist bir çiviye resmetti. Zorluk, bu "gerçek" nesnenin, resmin bütünlüğüne katılmasındaydı. O günden sonra, iki ressam da, resmin geri planındaki yüzeyi hep sınırlandırdılar. Sözelimi, manzara resimlerinde, gözde yanılısına uyandıran uzaklardaki bir ufku resmetmek yerine, üç boyutlu uzamı bir dağ ile kapattılar. Nature-morte ya da çıplaklarda da, aynı işi bir odanın duvarıyla gerçekleştirdiler. Bu yöntem daha önce sık sık Cezanne tarafından kullanılmıştı. Braque, yine Estaque'ta geçirdiği yaz boyunca, "gerçek nesnelere"nin yansıtılmasında bir adım daha attı. Bu dönemin "Gitaracılarından birinde ilk kez harflerin yer aklığını görürüz. Burada da, lirik resim, yeni bir gü/ellik dünyasını, bu kez görsel etkileni inlerimizde çok önemli bir rol oynayan afişlerde, vitrinlerde ve tabelalarda açığa çıkardı.

Ne var ki, Kübizmi, resim sanatında daha önce kullanılmış dilden kurtaracak can alıcı gelişme çok daha büyük bir önem taşıyordu. Bu gelişme, Picasso'nun o yaz mevsimini geçirdiği Cadaques'te (İspanya'nın Fransa sınırı yakınlarında, Akdeniz kıyısında) gerçekleşti. Haftalar süren yoğun bir uğraştan sonra bile yeterince tatmin olmayan Picasso, güzün, bitmemiş yapıtlarıyla Paris'e döndü. Ama az buz yol almamıştı: Kapalı formun sırrını çözmüştü. Yeni amacın gerçekleştirilebilmesi için yeni bir araç geliştirilmişti.

Yılların araştırmaları, kapalı formun, iki ressamın amaçlarına uygun düşen bir ifadeye elvermediğini göstermişti. Kapalı form, nesnelere, kendi yüzeylerinin, sözcüklü derinin örttüğü biçimiyle kabul eder; sonra da, bu kapalı bedeni yansıtmaya ve ışık olmadan hiçbir nesne görülmediğinden, bu "deri"yi bedeninde, ışığın da renge karışıkları temas noktası olarak resmetmeye çalışır. Bu ışık-gölge kullanımı, nesnelere formunun ancak bir yanılsamasını sağlayabilir. Gerçek üç boyutlu dünyada, ışık olmasa da nesne dokunulabilir durumda oradadır. Dokunma duygusuyla ilgili algılamaların bellek imgeleri, görünür bedenler üzerinde de doğrulanabilir. Retinanın farklı uyarılışları, bir bakıma, üç boyutlu nesnelere uzaktan "dokunmamızı" mümkün kılabilir. İki boyutlu resmin bütün bunlarla ilgisi yoktur. Kapalı form yöntemini kullanmış olan Rönesans ressamları, ışığı nesnelere yüzeyine renk olarak boyayarak, form yanılsamasını vermeye çalışmışlardır. Bu, hiçbir zaman yanılsamadan öteye gitmemiştir. Işık-gölge kullanımıyla formun yaratılması rengin işlevi olduğundan, yerel rengi ya da rengin kendisini vermek mümkün olmamıştır. Renk, ancak nesnelleştirilmiş ışık olarak boyanabiliyordu.

Ayrıca, Braque ve Picasso, formun başlangıçta birçok izleyicide kaygı uyandıran kaçınılmaz çarpıtılmasından tedirgin olmuşlardı. (...) Kesimde form uyumunun ortaya çıkardığı biçimiyle gerçek nesne ile aynı nesnenin izleyicinin belleğinde var olan biçimi arasındaki karşılaştırma, resimdeki en küçük bir gerçeğe benzeyiş bile izleyicide bu çatışmayı yarattığı sürece, kaçınılmaz olarak "çarpıtılma"yi a sonuçlanır. Braque ile Picasso'nun 1910 yazındaki ortak buluşları, bu güçlüklerden yeni bir resmedip yoluyla kaçınılmasını olanaklı kılmıştır.

Picasso'nun yeni yöntemi, nesnelerin yanılısaman yollardan öykünölmeye çalışılması yerine, nesnelerin romunun ve uzamdaki konumunun "yansıtılabilmesini" sağlamıştır, Üç boyutlu nesnelerin yansıtılmasıyla, belirli ölçüde geometrik çizime benzeyen bir yansıtma işlemiyle gerçekleştirilebilmiştir bu.

Her iki sanatçının ela amacı, üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir düzlemde göstermek olduğundan, bu çok doğaldır, Üstelik, ressam artık kendini, nesneyi belirli bir bakış açısından gördüğü biçimiyle betimlemekle sınırlamak /orunda değildir; daha eksiksiz bir algılayışın gerektiği yerde, nesneyi çeşitli yönlerden, yukarıdan ve aşağıdan gösterebilir. Nesnelerin uzamdaki konumunun yansıtılması şöyle yapılır: Ressam, varsayılan bir ön plandan başlayıp, perspektif aracılığıyla bir derinlik yanılısaması vermek üzere oradan devam etmek yerine, açık seçik belirlenmiş arka plandan baslar. Bu arka plandan başlayarak, her nesnenin konumunun hem o belirlenmiş arka planla, hem de öteki nesnelerle bağıntılı olarak açık seçik belirtildiği bir tür formlar seması aracılığıyla öne doğru çalışır artık. Böyle bir düzenleme, açık seçik ve plastik bir görünüm verir. Ama ressam eğer yalnızca bu formlar şemasıyla yetinseydi. resimde dış dünyaya ait nesnelerin "yansıtılmasını" görmek olanaksız olurdu. Yalnızca bir düzlemler, silindirler ve dörtgenler, vb. düzenlemesi görürdük.

İşte, Braque'ın, resme çarpıtılmamış, deforme olmamış, gerçek nesnelere getirmesinin asıl önemi burada ortaya çıkar. "Gerçek ayrıntılar" böyle sunulduğunda, beraberinde bellek imgelerini taşıyan bir dürtü doğar. Bu imgeler, "gerçek" dürtü ile formlar şemasını bileştirerek, zillinde tamamlanmış nesneyi kurarlar. Böylece, istenilen fiziksel yansıtma, izleyicinin zihninde oluşur. Aslında nesne artık resimde "var olmadığından, yani nesne henüz gerçekle en küçük bir benzerlik taşımadığından, tek tek bölümlerin sanat yapıtının bütünlüğü içindeki eşgüdümü için gerekli olan uyumsallık artık terdingin edici deformasyonlara yol açmadan gerçekleşebilir. Dolayısıyla da (...) burada bir çatışma olasılığı ortadan kalkar, üstelik de artık resimde "tanınabilen" nesne şimdi hiçbir yanılısamacı sanatın beceremeyeceği bir kavrayışla "görülebilir".

Renge gelince, rengin ışık-gölge oyunu olarak kullanımı ortadan kalkmıştır artık. Bu yüzden, renk, sanat yapıtının bütünlüğü içerisinde özgürce, renk olarak uygulanabiliyordu. Yerel rengin yansıtılması açısından, İzleyicinin zihnindeki tamamlanmış yansımaya katılmasının gerçekleşmesi için yerel rengi küçük çapta uygulanması yeterlidir. Locke'un deyişiyle, bu ressamalar birincil ve ikincil nitelikleri birbirinden ayırt ederler, Birincil ya da en önemli nitelikleri olabildiğince kesin -bir biçimde yansıtmaya çalışırlar. Resimde birincil nitelikler, nesnenin formu ve uzamdaki konumudur. Renk ve dokunma duyusu gibi ikincil özellikleri ise, nesneye katılımlarını izleyicinin zihnine bırakarak, yalnızca ima ederler.

Bu yeni dil, resme, o güne değin görülmemiş bir özgürlük kazandırmıştır. Artık resim, nesneyi tek bir bakış açısından tanımlayan, az çok gerçek gibi görünen optik imgeye bağımlı olmaktan kurtulmuştur. Nesnenin birincil özelliklerini kapsamlı bir biçimde yansıtabilmek için onları düzlem üzerinde hacimsel çizim olarak betimleyebilir, ya da aynı nesnenin birçok görünümünü aynı anda sunarak, izleyicinin bunları zihninde tek bir nesnede kaynaştırmasını sağlayabilir. (...) Burada, izleyicide bırakılan izlenim ile resmin kendisinin çizgileri arasında kesin bir ayırım yapmamız gerekir. "Kübizm" adı ile "Geometrik Sanat" tanımı, bu resimlerde geometrik formlar "gören" ilk izleyicilerin izleniminden doğmuştur. Bu izlenim, ressamın istediği görsel kavram geometrik formlarda değil de. yeniden üretilen nesnelere yansıtılmasında yattığından, doğru değildir.

Böyle bir duyusal yanılsama nasıl meydana gelir? Ancak, böyle bir alışkanlığı olmadığı için, nesnel algılamaya yol açan çağrışımları yapamayan gözlemcilerde meydana gelebilir. İnsanoğlunda bir nesnelleştirme dürtüsü vardır; her şeyi yansıtması gereken -bundan emindir- sanat yapıtında "bir şey görmek" ister. İmgelemi olanca gücüyle bellek imgelerini çağırır; ama gelenler, düz çizgilere ve birbirinin benzen eğrilere uygun düşer görünenler yalnızca geometrik imgelerdir. Deneyimler, izleyici bu yeni ifade yöntemine alışır alışmaz, algılamasını geliştirir geliştirmez, bu "geometrik izlenimin ortadan kalktığını göstermiştir.

Ne var ki, yansıtmayı bir yana bırakır ve kendimizi resimdeki tek tek "gerçek" çizgilerle sınırlarsak, bunların çoğunlukla düz çizdiler ve birbirinin benzeri eğriler olduklarını görürüz. Dahası, bunların betimlemeye yaradıkları formlar, genellikle daire ve dikdörtgene, hattâ küplerin, kürelerin ve silindirlerin stereometrik yansıtılırlarına benzer formlardır. Ama bu tür düz çizgilere ve birbirinin benzeri eğrilere, plastik sanatların doğaya yanılısaman öykünmeyi amaçlamayan bütün üslûplarında rastlanır. Plastik bir sanat olan, ama aynı zamanda yansıtmı olmayan mimarî, bu çizgileri yaygın bir biçimde kullanır. Aynı şey uygulamalı sanatlar için de geçerlidir. İnsanoğlu, düzenli çizgileri olmayan hiçbir bina, hiçbir ürün yaratmaz. Mimarîde ve uygulamalı sanatlarda küpler, küreler ve silindirler sürekli temel formlardır. Bunlar ve düz çizgiler doğada yoktur. Ama insanoğlunda derinliğine kökleşmişlerdir, her türlü nesnel algılama için gerekli koşuldurlar.

Buraya kadar, görsel algılama ile ilgili söylediklerimiz, yalnızca içeriğine ilişkindi, iki boyutlu olarak "görülen" ve üç boyutlu olarak "bilinen" görsel imgelere ilişkindi. Şimdi gelelim, bu imgelerin formuna, fiziksel dünyayı algılayışımızın formuna. Az önce sözünü ettiğimiz geometrik formlar, bize, somut, üç boyutlu yapıyı sağlar: imgelemimizin, retina ü/erindeki uyanlar ve bellek imgelerinden oluşan ürünlerini bu yapı üzerine inşa eder/. Bizim görüş kategorilerimizdir bunlar, Bakışımızı dış dünyaya yönelttiğimizde, her zaman bu formları ararız, ama onlar bize hiçbir zaman tüm katıksı haklarıyla sunulmazlar. "Gördüğümüz" düz resim, esas olarak düz yatay ve dikey çizgilere ve ikinci olarak da daireye dayanır. Fiziksel dünyanın "görülen" çizgilerinin, bu temel çizgilerle ilişkisinin ne kadar fazla ya ela a/ okluğuna bakarız.

Gerçek çizginin olmadığı yerde, "temel" çizgiyi biz kendimiz sağları/. Örneğin, iki yanından sınırlanmış olan bir su ufku bize yatay görünür; iki yanından sınırlanmamış olan bir su ufku ise eğik görünür. Dahası, gözümüzün algıladığı düz resme üçüncü boyutu eklememizi sağlayan, yalnızca basit hacimsel formlara ilişkin bilgimizdir. Küp olmasaydı, nesnelere üç boyutluluğu duygumuz olma/dr, küre ve silindir olmasaydı, bu üç boyutluluğun çeşitliliği duygumuz olmazdı. Bu formlara ilişkin apriori bilgimiz, onsuz görmenin olmayacağı, nesnelere dünyasının olmayacağı gerekli koşuldur.

Mimarî ve uygulamalı sanatlar, her zaman doğada boşuna aradığımız bu temel biçimleri bize uzamda gerçekleştirirler; doğadan uzaklaşmış olun dönemlerin heykel sanatı, bu formlara, yansıtmacı amacı izin verdiği ölçüde yaklaşır-, bu tür dönemlerin iki boyutlu resim sanatı da "temel çizgiler"! kullanışıyla aynı özlemi dile getirir. İnsanoğlunda, yalnızca bu çizgi ve formların özlemi değil, bunları yaratma yeteneği de vardır. Hu yetenek kendini açık seçik bir biçimde, hiçbir "yansıtman" plastik sanatın başka çizgiler ve formlar üretmediği uygarlıklarda gösterir.

Kübizm, ortaya koyduğu yapıtlarda, hem yapısal, hem de yansıtmacı rolüne uygun olarak, fiziksel dünyanın formlarını onların temel formlarına mümkün olduğunca yaklaştırır. Kübizm, tüm görsel ve dokunsal algılamının dayandığı bu temel formlarla bağlantı kurarak, tüm formların en açık seçik açıklamasını ve temelini sağlar. Kübist resim, bu nesnelere ile temel formlar arasındaki ilişkiyi gözler önüne sererek, fiziksel dünyadaki her nesnenin formunu algılayabilmek için harcamak zorunda olduğumuz bilinçsiz çabayı azaltır. Bu temel biçimler, iskeletimsi bir çerçeve gibi, resmin görsel sonucundaki yansıtılmış nesnenin izleniminin temelini oluşturur; bunlar artık "görülmezler", ama "görülen formun temelidirler.

#### **2.10.4. ENDÜSTRİYEL BİÇİMİN EFSANESİ BAUHAUS**

20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da ve dünyanın başka yerlerinde Bauhaus'la hiç ilişkisi olmayan ya da yüzeysel bir ilişkisi olan sayısı/ büyük sanatçı vardı kuskusu/. Ama kesin olan su ki, donemin biçim anlayışı üzerinde gerçekten belirleyici olan bir tane okul vardı: Bauhaus Okulu. Gerçi o denli hareketli bir dönemde atölye niteliği taşıyan yeni bir okulun kuruluşu pek la/la bir anlam ifade etmiyordu. Sanal meslek okulları ve atölyeler - Dresden atölyeleri, Münih ve Viyana atölyeleri mantar gibi bilmekteydi, Ancak Bauhaus'un başlangıcı bambaşka idi; kurucusu Waller Gropius'ım (1883 -1969) ilk eylemleri ve koyduğu hedefler dikkat çekiciydi, 1911 yılında henüz/ 28 yaşındayken Adolf Meyer'le birlikte Alfeld/Leine'de yaptığı yeni yapılarla mimarlık tarihini yazmaya haklayan Cîropius sanatsal ve politik anın l-garklardan, örneğin Komünistlerden ve Fütüristlerden etkilenmişti. İmparatorluğun çöküşünden ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra esen devrim rüzgârlarının kargaşası sırasında.



Nisan 1919'da, Weimar'da Henry van de Velde'ye ait bir binanın içinde "Siaailiches Bauhaus" (Devlet Yapı Evi) adıyla kurulan yeni okulun programını ve amaçlarını açıkladı. Sanatçılarla zanaatkarlar birlikte "Geleceğin Yatısını kuracaklardı. Bauhaus yalnızca sanat akademisiyle sanat meslek okulunu birleştirmek ve böylece yepyeni bir okul türü oluşturmakla kalmayacaktı, Gropius. İnşa Ktmt'k kavramını, birbirinden ayrılmış ve birbirine düşman olmuş meslek türlerini yeniden birleştiren bir simge olarak kullanmaktaydı. Sınıf ayrımı ortadan kaldırılacak, böylece halk ve sanatçı yakınlaşacaktı.

Gropius'un yaptığı çağrı. Birinci Dünya Savaşı'ndan yeni çıkmış olan ve yeni bir toplum kurmak isteyen insanlar üzerinde çok etkili oldu. Kadınlar da bundan etkilenmişlerdi. Kısa bir zaman içinde yapılan 150 başvurunun neredeyse yarısı kadınlardandı. Okulun başlıca amacı herkesin el emeği koyarak ortaklaşa bir "yapı" ortaya çıkarmasıydı. Artık hoca diye bir şey yoktu. "Uslular" çırakları eğitiyordu, biçim ustaları ve zanaat ustaları bir aradaydı. Böylece "sanatçılarla zanaatkarlar arasındaki kibirli ayrım ortadan kalkmış olacaktı" (Gropius).

Genç insanlar -bu da okulun sonuna kaçlar korunun sarsılmaz temellerinden biriydi- bütün toplum üzerinde eğitici olmaları için eğitileceklerdi. Gropius, başlangıçta, Bauhaus'un ilk yıllarına bir toplumsal ruh damgası vurdu. İnsanlar kendilerini "yeni bir insanın" yanıltılmasıyla yükümlü sayıyorlardı, geleceğin "katedrali" "inşa edilmeliydi", Doğaldır ki, Bauhaus'un efsaneleşmesi için salt coşku yeterli değildi. Bundan başka öğelerin de etkisi oldu. Gropius ilk yıl içinde değişik ülkelerden sanatçıları Weimar'a çağırdı: İsviçreli sanat pedagogu ve ressam Johannes İtten'i, ressam Lyonel Feininger'i ve heykeltıraş Gerhard Marcks'ı. Sonradan Dışavurumcu bir ressam olarak ünlenen ve Hervarthı Walden'in Berlin'deki galerisinde "Fırtına" adlı işiyle erken bir başarı kazanmış olan Georg Muche de usta olarak aralarına katıldı. Ustalar kurulu, ki bu kurul Bauhaus'la karar yetkisi sahibi en üst kuruldu. 1921 yılı başında daha sonra efsane haline gelecek olan Paul Klee ve Oskar Schlemmer'i de Bauhaus'a çağırdı, Lothar Schreyer ise sahne bölümünü kurdu.

Bu bölüm, sanatsal üretime hizmet edecekti: Sloganı "Yapı ve Oyunlar"dı. 1922 yılında soyut resmin başlıca adı, Rus sanatçı Wassily Kandinsky'nin de katılımıyla Bauhaus'un sanatsal ağırlığı artmış oldu.

Öğretmenlerin birbirlerinden tümüyle farklı oluşlarının çok mantıklı bir sonucu vardı. İlk yıllarda etkili olan, yalnızca Walter Gropius'un soğukluğu, Ludwig Mies van der Rohe'nin zarif soyluluğu değildi. Weimar Bauhaus Okulu'nda (varlığını Nisan 1925 tarihine dek sürdürdü) biçimsel dogmalar söz konusu değildi.

Mantık temeline oturtulmuş, ürkek Konstrüktivizmin karşısında duygusal esinlerle bezeli Dışavurumculuk duruyordu; egzotik fırça darbeleri taşıyan el yapımı "romantik koltuk", fabrika üretimi olan ve malzeme kullanımının minimize edilmesi ilkesinden yola çıkılarak yapılan çelik boruyla rekabet içindeydi. Ahşap ev, amacını gözler önüne seren beyaz küple yarışıyor; koca karınlı, koyu camlı çaydanlık, geometrik olarak tasarlanmış beyaz tabak çanakla aşık atıyordu. Okulun ilk yıllarında, o zamanlar popüler bir düşünce olan bütüncül olarak tasarlanmış â la Monte Verità, bir yaşam biçimi, gençlik hareketi, bütüncül sanat düşüncesi, Dadacılar ve bir ütopya, belirleyici olmuştu. Bu arada neredeyse zorunlu olarak güçlü karşıt akımlar da ortaya çıktı. Johannes Itten (1888 -1967) ilk yılların merkez kişisi, belirleyici pedagogdu. İzlenecek yolu, deyim yerindeyse, o keşfetmişti; düşünceleri öğrenciler üzerinde etkili oluyordu. Sanatçı eğitimi alanında yapılan devrim sayesinde, kaynaşmayı sağlayan baş kişi ve "gizli müdür" Itten'di. İran, Hind ve Çin öğretilerine, örneğin Mazdekçilik öğretisine duyduğu hayranlık öğrenciler tarafından örnek alınıyordu. Sanatsal yaratının temellerini araştırırken, geçerliliklerinden kuşku duyulmayan ussal ve pozitif bilimlerin koyduğu sınırların aşılması gerektiğini düşünüyordu. Itten verdiği derslerde, yaşam, ruh ve yaratının yitirilmiş birliğini yeniden kazanmanın yollarını arıyordu. 1900 yılında Kızıldeniz'in güneyinde Osmanlı Devleti'ne bağlı Haniş Adaları'nda daha da geliştirilen Mazdekçilik öğretisi, bu Bauhaus ustası için büyük anlam taşıyordu. Çeşitli Doğu mitologyalarından derlenen, daha çok eklektik bir öğreti olan Mazdekçilik vejetaryen bir beslenmeyi, meditasyon kültürünü ve beden bakımını öngörüyordu. Itten'in hedefi, insanın bedensel ve duygusal gereksinimlerini göz önünde bulunduran bir dünya ve insan görüntüsü geliştirmektir.

Bilimsel - teknik uygarlık kuramının bunu artık yapamayacağı görüşündeydi, ama böyle düşünmesinin nedeni yalnızca Birine Dünya Savaşı sırasında edindiği deneyimler değildi. Bu yaklaşımlar onun derslerine katılan öğrencilerin ödevlerinde de kendini belli ediyordu. Bu ödevler, daha sonraları yazılanlardan ya da Paul Klee'nin derslerine katılan öğrencilerin yazdıklarından çok daha güçlü bir üslup çeşitliliği içeriyordu. İtten'in yaklaşımları, kısa bir süre sonra, okulun kurucu müdürü Walter Gropius'la görüş ayrılığına düşmelerine yol açtı. Gropius'un aklındaki, Bauhaus'un ilk örneği olarak tanımladığı ortaçağ kulübesi zaten çok romantik bir idealdi. Ancak savaş deneyimlerinin şokunu atlattıktan sonra düşsel idealler dünyasından sıyrılıp materyalist gündeme hızla geri döndü. Oskar Schlemmer, aralarındaki karşıtlığı çok yerinde bir saptamayla dile getirmiştir:

"İtten, Bauhaus'u azizlerin ya da rahiplerin devam ettiği bir manastır haline getirmek istiyor. (...) İtten, öğrencilere sessiz çalışma ortamı sağlamak istemekte haklı. Ancak Gropius kendimizi yaşamın ve gerçeğin dışında tutmaya hakkımız olmadığını söylüyor, ki bu durum İtten'in yönteminde bir tehlike (eğer tehlike denebilirse) oluşturuyor. Şöyle ki: Öğrenciler için atölyede meditasyon ve ritüel, çalışmanın kendisinden daha önemli hale geliyor. İtten huzur ve sükûneti ve iş üzerine düşünmeyi işin kendisinden daha önemli sayan zanaatkarlar yetiştirmek istiyor. (...) Gropius ise gerçeğe sürtüşerek, uygulama yaparak olgunlaşacak olan, tam anlamıyla yaşayan ve çalışan insanlar yetiştirmek istiyor." İtten içrek felsefi yaklaşımları ve bunlarla bağlantılı uygulamalarında ısrar edince ve Gropius da savaştan önce geliştirdiği sanat ve tekniğin birliği düşüncesine yine sarılınca kaçınılmaz şey oldu ve İtten 1923 yılında Bauhaus'tan ayrıldı.

Başlangıçta hemen hemen bütün atölyeler İsviçrelinin yönetimindeydi. Ancak ikinci yarıylda heykel atölyesini Oskar Schlemmer'e devretti; Muche dokuma atölyesinin, Klee kitap ciltleme atölyesinin, Gropius ise marangoz atölyesinin başına geçtiler. Metal, duvar ve vitray atölyeleri 1922 Ekimine kadar İtten'in yönetiminde kaldı. Başından beri Lyonel Feininger'in yönetiminde olan grafik matbaası Bauhaus'ta önemli bir rol oynuyordu. Bu pek şaşılacak bir durum değildi, çünkü ilk ustaların hemen hepsi ressamdı.

1925 yılında Dessau'ya taşındıktan sonra devlet malı olarak Thüringen'de bırakılan üç el baskısı, deyim yerindeyse el yakıyordu. Her zaman malî sıkıntılar içinde olan Bauhaus, "uygulamalı grafik"le ekmek parası kazanmaya başladı: davetiyeler, kartpostallar, şenlik afişleri, reklam broşürleri yapılıp satılıyordu. Ayrıca basımevinin en iddialı projesi, beş parçalık "Yeni Avrupa Grafiği" çıktı ortaya. Weimar'da, 1921'den sonra, peş peşe, Bauhaus ustalarının çeşitli grafik çizimleri ve albümleri yayımlanmaya başladı: Örneğin, Feininger'in "On İki Tahta Yontusu" (1921), Kandinsky'nin efsanevî "Küçük Dünyalar"ı (1922) ya da Oskar Schlemmer'in "Başlarla Oyun"u (1923).

Bununla koşturarak 1921 ile 1924 yılları arasında uluslar arası avantgard ve onun bütün akımlarının bir panoramasını gözler önüne seren beş parçalı yapıt ortaya çıktı - bugüne kadar bir örneği daha olmayan bir girişimdi bu ilk dosyada Bauhaus ustalarının üslup açısından birbirinden tümüyle farklı işleri yer alıyordu: Feininger'in kristalize mimarisi, Klee'nin şiirsel yaratıları, Gerhard Marcks'ın köy sahneleri, Kandinsky'nin soyutlamaları, Schlemmer'in katı geometrik insan resimleri ya da Moholy - Nagy'nin fantastik konstrüksiyonları.

Bunun ardından Alman, İtalyan ve Rus sanatçıların yapıtları geliyordu. Fransızların dosyası fragman halinde kaldı. Dosyaların yayımlanmasıyla Gropius aynı zamanda propagandaya yönelik bir amaç da güdüyordu: Uluslararası saygınlığı olan sanatçılar, örneğin Grosz, Schwitters, Beckmann, Kirchner, Kokoschka, Chagall, Jawlensky, Archipenko, De Chirico, Boccioni, Leger ve daha birçokları, Bauhaus'un fikirlerini, yapıtlarından bir tanesini ücretsiz olarak yayımlayarak destekliyorlardı. Ancak Thüringen'deki ortam, -ilk Nasyonal Sosyalist hükümet orada kurulmuştu- bu durumu değiştiremedi. 1925 Nisan ayında Weimar'a taşınınca baskı grafiği bölümü, usta sınıfıyla birlikte kapandı. Gropius'un yeni Bauhaus binasını kısa bir zaman içinde inşa ettiği Dessau'da kullanıma dönük grafik ve matbaacılık gibi yeni hedeflere yönelindi. Okulun zihniyeti de değişmişti: Şimdi Gropius belirgin olarak sanayi dünyasına yönelerek, teknikle sanatın birliğini amaçlamaktaydı. Bauhaus berraklaştı, renk paleti mavi, sarı, kırmızı ve siyah, beyaz ve gri renklerine indirgendi. Okulda yeni öğretmenler etkili olmaya başladı.

Tekstil atölyesinde Gunta Stölzl yönetimi eline aldı. Macar Lászlo Moholy - Nagy, Itten'in ardılı oldu. Moholy - Nagy, Bauhaus'un dış görünüşünü tümüyle değiştiren ilk modern baskıları çıkardı.

Temel eğitimde yalnızca resim yaptırmakla kalmıyor, üç boyutlu nesnelere inşa ettiriyordu: Camdan, pleksiglastan, tahtadan ya da metalden asimetrik denge çalışmaları yaptıyordu. Aynı biçimde yönetimini eski ilkokul öğretmeni ve Bauhaus öğrencisi Josef Albers'in üstlendiği yapıt öğretisi atölyesi de önemli bir konuma geldi.

Albers, Bauhaus'ta yirmili yılların başlarında malzeme deneyleri yaparak başlamıştı. Vitraylarda sanatçının malzemeye dönük deney coşkusu görülüyordu. Renkli, kesilmiş, kumla parlatılmış cam levhaları -ki bunlar genellikle geometrik biçimlere sokuluyordu- tenekeyi, filtreyi, paravanları ve savaş sonrasında yoksul ortamında çöplüklerden topladığı başka malzemeleri etkili sanat yapıtlarına dönüştürüyordu. Birbiriyle uyumlu, yoğun renkler, karelerin ve dikdörtgenlerin yatay ve düşey olarak bağlantılanmaları, kuramsal bilgiler ve metodik noktalar açısından belirlenen daha sonraki yapıtların habercisiydi. Albers öğretisinde, öğelerin birleştirilmelerinin salt toplama işleminin ötesinde bir şey olması gerektiğini söylüyordu; öğeler arasında ilginç bir ilişki doğmalıydı ve yüzeylerin, noktaların ve çizgilerin dengelenmesi ve karşı karşıya getirilmesi sonucunda ortaya bir gerilim çıkmalıydı. Temel ilkelerden biri şöyleydi: En küçük parçanın en büyük etkiyi uyandırması.

Dokuma ve metal atölyelerinin yanı sıra fotoğraf atölyesi de önemli bir rol oynamaktaydı. Bauhaus'ta fotoğraf konusunda deneysel çalışmalar yapılarak gelişme kaydediliyordu. Bunda en büyük paylardan biri Moholy - Nagy'nin, karısı Lucia'nın ve daha sonra gazetecilik yapacak olan Umbo'nündü (Otto Umbehr). Yeni somut yaklaşımının belirleyici olduğu, 20'li ve 30'lu yılların fotoğraflarında bile teknik sertliğin yerini geçişlerin yumuşaklığı almıştı. Daha sonra Berlin izlenimlerinde uç noktadaki perspektifler ve eğri ufuk çizgileri adamakıllı sakinleşti. Destabilize eden dinamikten hareketle yeni bir denge geliştirilmişti. Umbo'da büyük kent artık fokur fokur kaynayan bir kazan olarak değil, hareketsizliğin şiirsel anları içinde gösteriliyordu.

Dessau'da yeni kurulan, Herbert Bayer yönetimindeki baskı ve reklam atölyesi de ilerleme kaydetmişti. "Reklamın Sistematiği" ve "Bilinçli Olmanın Etkileri" bu atölyede verilen derslerden bazılarıydı. Bu derslerle Bayer o zamanlar henüz oluşmuş olan reklam bilimiyle görüş ayrılığına düşmekteydi. Dessau'da mimarlık da gelişmeye başladı. Bu memur kentinden Bauhausçular yeni Bauhaus'u inşa etmekle kalmadılar, lokantalar, işyerleri ve usta evleri de yaptılar. Burada tipik "Bauhaus stili", yani mimarlığın uluslararası dili oluşmuştu. Bu durum ders programında ve ders veren öğretmenlerde de kendini açıkça belli ediyordu. Walter Gropius 1928'de Bauhaus'un müdürlüğünden ayrıldığında, enstitü elde ettiği uluslararası saygınlığın doruğuna ulaşmıştı. Ardılı İsviçreli mimar Hannes Meyer oldu. Meyer'in sloganı "Lüks ihtiyaçlar yerine halkın ihtiyaçlarıydı; böylece Bauhaus Komünistlik suçlamasının karşısında savunmasız kalmış oluyordu. Meyer gerçi okulda gerekli reformları tutarlı bir biçimde yapmıştı. Temel eğitimi geliştirdi. Albers'in "On İki Saatlik Yapıt Bilgisi" dersi, Joost Schmidt yönetimindeki "Reklam Atölyesi"nde verilen yazı kursu, Kandinsky'nin "Soyut Biçim Bilgisi" ve "Analitik Resim" dersleri, Klee'nin ve Schlemmer'in verdiği dersler zorunlu oldu.

Mimarlık bölümü, yapı bilgisi ve yapı bölümü olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılıyordu. Bu bölümler artık Bauhaus'un en önemli bölümleri haline gelmişti. Meyer'in Dessau'dan gitmesi üzerine okulun müdürlüğünü üstlenen Ludwig Mies van der Rohe yönetiminde mimarlık dersleri güçlendi. Bunda şaşılacak bir yan yoktu, çünkü sonuçta Aachenli Mies, yani mimarlık alanında en önemli Alman sanatçı işbaşına getirilmişti. Mies 1927 yılında Stuttgart'ta, Weissenhofta yapılan yerleşim yerinin inşaatını yönetti. 1929 yılında kendisinden Barselona'daki dünya fuarında Alman pavyonunun tasarımını yapması istendi, böylece ortaya efsanevî "Barselona Pavyonu" çıktı.

Ama o bile, yaptığı bir - iki usta manevraya rağmen enstitünün Nasyonal Sosyalistler tarafından 1933 yılında kapatılmasına engel olamadı. Öğretmenler dünyanın dört bir yanına dağıldılar, özellikle de ABD'de işlevsel yapı biçimini yerleştirmek için çalıştılar. Ama iş bununla bitmedi. Bauhaus'un etkileri çok geniş oldu. Bauhaus atölyelerinde tasarlanmış ürünler endüstriyel yöntemlerle çoğaltıldı.



Süssüz, yalın, işlevine uygun biçimde tasarlanmış gündelik eşyanın yaygın bir kabul görmesinde, Bauhaus'un büyük rolü oldu. Öğretim üyeleri ve öğrenciler, Bauhaus'un öğretim yöntemi ve anlayışını dünyanın dört bir yanına yaydılar. Zorunlu kapanış, okulun bir efsane haline gelmesini sağladı: Bauhaus Efsanesi.

### **2.10.5. SANATIN YARATICI, ÖZGÜR, BENZERSİZ RUHU GERÇEKÜSTÜCÜLÜK**

Belirli bir konuda bir metin yazmaya oturduğunuzda, belki de en güç iş, en doğru ve en geçerli başlangıcı düşünüp bulmaktır. Cuk oturan bir başlangıç yakaladınız mı, gerisi kolayca gelir; hele, yazar, işinin erbabıysa. Gerçeküstücülüğü seviyorum. Yeni başlayanlar için yeterli mi? Merci, merci! Hayat ve ölüm gibi, bir ailenin kuşakları da birbirlerini izlerler: Belirli bir sıra ve düzen içinde betimlenmeleri ya da sunulmaları gerekmez.

Önünde sonunda bütünlenir hepsi. Düşle harman olmuş gerçek bile, önünde sonunda ayıklanıp ayırt edilebilir. Çoğu insan hayatı düşseldir; en azından uzun vadede. Gelelim Gerçeküstücülüğe: Kendine özgülüğü, benzersizliği içinde sunulması gereken, yoğun mu yoğun, ciddi mi ciddi bir yirminci yüzyıl konusu; başka konularla asla karıştırılmaması gereken, eşi benzeri olmayan bir konu. Gerçeküstücülük: Aklın, insan hayatının ve kültürün apayrı, bambaşka bir saltanatı; çevresindeki türlü çeşitli oluşumlardan, Monaco'nun Akdeniz'den, Vatikan'ın İtalya'nın geri kalan bölümünden farklı olduğu kadar farklı olan bir oluşum. Gerçeküstücülük: Bir resim kitabının bölümlerinden biri değil, hayatın içinde gerçek bir seçenek. Gerçeküstücülük: Toplumsal-kültürel bütünlüğü içersinde, her şeyi sarıp sarmalayan. Bu konu, sonsuz plastik formları ve büründüğü sayısız kılık kıyafetiyle, ancak böyle ele alınabilir. Öyleyse, bu yoldan gidelim. Andre Breton ve 1920'lerdeki kafadarlarınca açıklığa kavuşturulduğu biçimiyle, Gerçeküstücülüğün doğuşu, sanat ve tarih kitaplarında anlatıldığından çok daha rastlantısal olmuştur. O güne değin tedavisi bulunamayan bir hastalığa karşı rastlantısal bir biçimde geliştirilen inanılmaz bir ilâç; o zamana kadar bilimin üstesinden gelemediği bir sorun konusunda rastlantı sonucu bulunan bir çözüm gibi ortaya çıkmıştır Gerçeküstücülük.

Tam zamanında. Karışım için gerekli tüm malzeme oradayken. Tek beceri -tarih, bunun, becerilerin en müthişi olduğunu söyler- buluşun gerçekleştirilmesine kalmışken. (Atom bombasının yapımı için gerekli maddelerin tümünün, o uçsuz bucaksız ovalarda, Amerikan Yerlileri'nin elinin altında olduğunu unutmayalım, vb.) İnsanlık tarihindeki başka birçok dönemin tersine, Breton ve parlak çevresi, gerçek eyleme geçmek için görülmemiş bir istekle bekliyordu. Oyun oynamaya gelmemişlerdi. Gerçeküstücülüğün ilk yıllarından hemen önceki dönem, belki de dünya tarihinin en çözümsüz dönemiydi. Yirminci yüzyıl, makinelerin gücünün inanılmaz boyutlara vardığı, ama aynı zamanda büyük bir toplumsal ve siyasal karışıklığın yaşanmakta olduğu bir dönemde belirmişti. Ortalıkta kol gezen bin bir çeşit anlaşmazlık, en sonunda, bir dünya savaşına yol açtı. Oysa, hemen hiç kimse gerçekten savaşmak istemiyor, dahası savaşın nedenlerini bile kavrayamıyordu. İlk başlarda, hoş bir oyuna benziyordu savaş; herkes katıldı bu oyuna. Bu savaşın ve onu izleyen ateşkesin sonucu da her zamankinden farklı olmadı: Büyük bir düşkünlük ve onu izleyen bir hoşnutsuzluk, tüm dünyadan yükselen bir homurtu. Ama bu kez, daha seçkin bir homurtu daha yükseldi: Şairlerin, ressamların, okuryazar takımının homurtusu. Bu da, yepyeni bir canlılık yarattı. Sanatçılar topluma karıştı; varlıkları kolay kolay yadsınacak gibi değildi. Birçokları, özellikle Fransa ve Almanya'da, Büyük Savaş'ın birbiri ardı sıra gelen askerî bozgunlarını yaşamıştı. Çok geçmeden Gerçeküstücülüğü var edecek olan zeki ve genç ozanların çoğu da bunlar arasındaydı. Sözün kısası, ayakları gerçekten yere basan bir hareket doğacaktı.

Birçok şair ve ressam, askerlik hayatını terk edip geri döndü. Savaştan uzak durmuş olanlar da özellikle İsviçre denen tarafsız bölgede kalarak savaşa katılmamayı seçmişlerdi- geri geldiler. İsviçre'den gelen, ama anımsadığım kadarıyla hiçbiri İsviçreli olmayan bu zarif topluluğun çoğu üyesi, Dadacılar denilen olağanüstü tugaydandı; Alpler üzerinden Fransa'ya ve Paris'e gelmişlerdi: Soğuk ve ürpertici bir savaşın sona erişini kutlamak için, Paris'ten daha iyi bir yer olabilir miydi? 1920-1921 yıllarının Paris'i işte böyle bir yerdi: Gerçek bir şair yatağı. Şairlerle ressamlar, daha önceki küçük yayınlardan, ortak dostluklardan, vb. birbirlerinin yabancıları değildiler. Hızla kaynaştılar - Paris'teki ev sahipleri: Breton, Philippe Soupault (ve uçarı, güzeller güzeli karısı Mick), Theodore Fraenkel, Paul Eluard, Louis Aragon, Georges Ribemont-Dessaignes ve arkadaşları; onların yanbaşında biraz daha yaşlıca dostlar:

Francis Picabia, özellikle de Duchamp; ve hiç gözardı edilmemesi gereken yeni gelenler: Tristan Tzara (eski Romanyalı), Man Ray (ABD'den), Max Ernst (kısa bir süre önce yenik düşmüş Alman ordusundan ve Köln'den) ve Jean Arp (Alsace-Lorraine'den). Bir bütünleşme gerçekleşmişti; alçakgönüllü bir dayanışmadan çok, bir karmaşayı andıran bir bütünleşmeydi bu; kimsenin barış içinde bir arada yaşamaya yanaşmadığı bir bütünleşme: Çok fazla süper star vardı. Çok yetenekli, aydın ve yaratıcı bir topluluğun oluşturduğu bu birleşme/yeniden birleşme dünyevî ve süzmeydi, güvenli ve başıdikti, ama aynı zamanda kırılıyordu. Dünya savaşı, uluslararası bir kaynaşma fırsatı da doğurmuştu; ama böyle zamanlarda insan çok hızlı, dahası biraz da üstünkörü büyür. Daha başka etkiler gerekir.

Gerçeküstücülük gibi bir akım -daha doğrusu, içten, derinlerden gelen direngen bir çılgılık- bir cafe'nin masalarından birinde keşfedilebilse de, o masanın başında böyle bir oyuna katılmak mümkün olabilse de, kökleri çok ötelelerden geliyordur. Dada ve Birinci Dünya Savaşı mı? Tamam, peki başka? Öncüller mi? Elbette. Belki sanıldığı kadar çok değil, ama gene de fi) savaşta aldığı saçmasapan yaralardan zayıf düşüp İspanyol gribinden ölen öncü, avantgarde şair-i azam Monsieur Guillaume Apollinaire; (2-3) on dokuzuncu yüzyılın göz kamaştırıcı asileri Arthur Rimbaud ve İsidore Ducasse: İkisi de, aşırı yeteneklilikte, başına buyruklukta, gözüpeklikte, afallatıcılıkta hiç yenik düşmeden çekip gitmişler bu dünyadan; (4) Marinetti ve onun yabanıl, çılgılık çılgılla, Fütürist neferleri; ve (s, vb.) gönül sessizliği dünyasının kapısını bekleyen Giorgio de Chirico; her dem taze ve çok zeki Duchamp; daha eskilerden birkaç ad vermek gerekirse, Böseri, Arnold Böcklin, Odilon Redon, Gustave Moreau ve Arcimboldo. Diyeceğim, hangi Gerçeküstücüye baksanız açık seçik anlayabileceğiniz gibi, Gerçeküstücü sanat ve düşünce kavramı ve gizinin ne başı vardır, ne de sonu. 1924'te, biraz Breton'un Gerçeküstücü Bildirge'sinin yayımlanmasıyla, ama aynı zamanda La Revolution sürrealiste (Gerçeküstücü Devrim) dergisinin kurulması, Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu'nun açılması ve Joan Miro, Andre Masson, Antonin Artaud, Yves Tanguy (aslında ertesi yıl) gibi yeni ve yetenekli üyelerin ve Paris'in geri kalan gözüpek ve marifetli avantgarde ozanlarının akın etmesi sonucu ilk çemberin genişlemesiyle birlikte, Gerçeküstücülüğün "resmî" dönemi başladı.

Ve serpilip boy attı Gerçeküstücülük; ama bir okul olarak değil, hele yeni bir "izm" olarak hiç değil. İzlenimciler zaman zaman küçük gruplar halinde resim yapmışlar, zaman zaman küçük gruplar halinde yemekler yemişlerdi. Kübistler, belli belirsiz de olsa, ortak bir bakış açısını paylaşmışlardı. Oysa Gerçeküstücüler, kendilerinden önceki Dadacılar ve Fütüristler gibi, "diz dize, biz bize" bir gündelik hayatın tadını çıkarıp keyfini sürdürdüler gerçi, ama Dadacılarla Fütüristlerin tersine, kendilerini doğuran ortam ve/ya da kültürle uyumlu bir hayat tarzı geliştirdiler. Denilebilir ki, Gerçeküstücülük, çağdaşı olan dünyanın ve hayatın su katılmadık bir karşıtı ya da saldırgan bir düşmanı değil, bir uzantısıydı. Doğallıkla, bağrında taşıdığı avantgarde niteliklerden ötürü, her zaman biraz kuşkuyla, ister istemez kem gözle bakıldı Gerçeküstücülüğe. Ama Gerçeküstücülük, kendisini izleyenlerin gözünde saygın bir yer edindi; kültür alanına, gerek Paris'in, gerek Fransa'nın gündelik toplumsal-siyasal hayatına bile katkıda bulunan sağlam bir güç durumuna geldi.

Güçlü ve ayrı bir varlık olarak düşünülmesi gereken Gerçeküstücülük, yirminci yüzyıl Fransa'sının en önemli ve en göz alıcı sanat ve şiir hareketi olarak boy atıp çiçeğe durdu ve hızla öteki ülkelere de yayılmaktan geri kalmadı. Denilebilir ki, Gerçeküstücüler, çevrelerinde bulunan her şeyi akıl almaz bir hızla, üstelik büyük bir açgözlülükle, baktığını ayırt edip kavrayan, gören gözlerle didik didik edercesine incelediler. Siyasal düşkünlükleri, ara sıra elde edilen zaferleri, sık sık karşılaşılan ahmaklıklar ve ikiyezlülükleri, büyük bir ilgi ve dikkatle izlediler. Şaşkınlığa kapılıp dehşete düşüklerinde, düşüncelerini o saat ve yüksek sesle, keskin ve şeytansı bir zekâyla açığa vuruyorlardı. La Revolution sürrealiste dergisinin sayfalarında da görülebileceği gibi, sözle ya da gösteriyle: "Zindanları boşaltın!", "Anneler, babalar, çocuklarınıza düşlerinizi anlatın!" İşler daha da kötülediğinde, tepkilerini yerinde bir ağırbaşlılıkla gösterdiler. Örneğin, Breton, batmakta olan her geminin kaptanı gibi, hâlâ bir arada olan topluluğun öteki bütün üyelerinin güvenlikte olduğundan emin oluncaya kadar Fransa'yı (Marsilya'dan) terk etmedi. Gerçeküstücülüğün ilk onyıлым izleyen yıllarda, durmadan büyüyen uluslararası saflarına en azından yirmi ayrı ülkeden sanatçılar katılacaktı.

Bu ülkeler arasında, hemen bütün Avrupa ülkelerinin (Fransa, İtalya, Almanya, İspanya; Romanya, Çekoslovakya, Danimarka, İsveç; İsviçre, Macaristan, Belçika, Avusturya) yanı sıra Rusya (Maurice Baskine), İngiltere (bütün bir görkemli armada), Amerika (aslında pek fazla yok), Şili (Matta), Küba (Wilfredo Lam ve Agustin Cardenas), Kanada (Mimi Parent), vb. de bulunuyordu. Hareket, gerçekten olağanüstü bir görünüme bürünmüştü. Sanatsal ve yazınsal izdüşümlerinin akıl almaz erimi, uluslararası saflarının yaygınlığı kadar görkemliydi. 1930'lardan başlayarak, plastik sanatların değişik alanlarında meydana gelen hiçbir atılım ya da gelişme yoktu ki, Gerçeküstücülerden en azından birinin yeniliklerini ya da aynı doğrultudaki kehanetlerini içermesin.

Gerçeküstücülük, müzik ve dansı bir yana bırakırsak, sanat dallarının büyük bir bölümünde güçlü bir biçimde temsil edilmekteydi. Sözelimi, modern sinemanın (Bergman, Fellini, Antonioni, Pasolini, büyüleyici Fransız yönetmenler, vb.) Gerçeküstücülükten olağanüstü esinlenişi ve Gerçeküstücülüğe benzersiz katkıları yadsınabilir mi? Ama asıl, Man Ray'in Deniz Yıldızını (1928), Salvador Dali ile Luis Bunuel'in Bir Endülüs Köpeği'ni (1928) ya da Bunuel'in Viridiana (1961) gibi daha sonraki filmlerini es geçmemek gerekir. Gerçeküstücülük (oyunbaz amcası Dada ile birlikte), şiir ve resimde (ve resmin tüm alt dallarında) birbiri ardı sıra gelen tüm öykünme ve yinelemelerin en büyük kaynağı olarak kalmıştır. Hemen hiçbir New York okulu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında hemen hiçbir şair ya da ressamı, kendilerinden önceki Gerçeküstücü ressamların yaygın etkisini yadsıyamaz. Ve bu New Yorklu ozanlar ve ressamlar kuşağının, Gerçeküstücülüğün ilk yirmi yılının kalabalık yıldızlar aşiretine, sayıca ancak uzaktan yaklaşabilen yetenekli üyeleriyle böbürlenebilecek tek kuşak olduğunu belirtmek gerekir. Gerçeküstücülük, sanatta aşırı zekâ ve yaratıcılıkla eşanlam kazanmıştır. Gerçeküstücülükle birlikte, desen, resim ve heykel gibi geçmişin alışılmış alanları ve daha yeni kolaj tekniği yaygınlaşarak gelişmiş, (göçüp gitmiş olan eskil ve eski bir geçmişin belirsiz kalıntıları olarak değil, modern sanatın hilesiz hurdasız biçimleri olarak) frottage (dokulu yüzeylerin üstüne konulan bir kâğıda kurşunkalemi sürterek uygulanan teknik), grattage (kazıma), fumage (yakma), decalcomanie (boyalı bir yüzeyin üstüne ikinci bir yüzey bastırarak bir tür imge elde etme tekniği), şiir-nesne, vb. keşfedilip üretilmiştir.



Hiçbir şey işe yaramaz diye bir kenara atılmamıştır. Böylesine bir yetenek, gözüpeklik ve yaratıcılığı daha önce bir tek, Alman Dadacı ve şair, büyük Kurt Schwitters göstermişti. Büyük mağazalardaki mankenler, balıkçıların kullanılmaz olmuş mantarları ve eskimiş ağıları, yanıp tükenmiş mumlar, artık giyilmeyen koyu mavi ipek çoraplar: Nesnelere, simgelere, simgelerin uzantılarına ve yeniden daha başka nesnelere dönüşmüştür. Yaratıcılık, yalnızca sanatçılık ya da gündelik zevk olmakla yetinmemiş, kendinden geçişin, coşkunun bir biçimi olup çıkmıştır. İmgelem, yediveren bir gül gibi sonsuzca açılmaya başlamıştır. Nesne, eski benliğinden sıyrılıp uçmuştur: Meret Oppenheim'in tüylü fincanı, fincan tabağı ve kaşığı; Dali'nin kösnül ceketler ve telefonlara, kelebekler ve zürafalara uzanan sonsuz buluşları; Kurt Seligmann'ın üç ayaklı iskemlesi; Breton'un, boks eldivenleri, tüylü hayvancıklar, belermiş gözyuvarları, taşlaşmış yabansı hayvan ve bitkilerle bezeli olağanüstü şiir-nesnelere. Gerçeküstücüler oyun oynamayı her zaman sevmişlerdir; tıpkı Leonardo da Vinci ve Galileo Galilei gibi.

Gerçeküstücüler, 1938 Ocağında Paris'teki Galerie Beaux-Arts'da bir araya gelerek bütün hünelerini ortaya koydular. Bunun, en azından bir süre için, son düşlemlerinden biri olacağını farkındaydılar. Resmî bir Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisiydi açılan. Sergiyi Breton ile Eluard düzenlemişti; yardımcıları arasında Dali ve Ernst de vardı; ışıklandırmayı Man Ray üstlenmişti. Sergide, bir sürü tuhaflığın yanı sıra giydirilmiş alçı mankenlerin oluşturduğu iki uzun sıranın ortasından geçen, koca bir "Gerçeküstücü Cadde" yer alıyordu. Mankenlerin her biri, önde gelen Gerçeküstücü sanatçılardan biri tarafından akla gelebilecek en açıl saçık biçimde donatılmıştı. Ve inanılmaz güzellikte bir kıyafet balosu çıkmıştı ortaya: Kuş kafesi külahlar, devekuşu yumurtalarından fırlayan hançerler, rengârenk tencere şapkalar, seksi jartiyerler, üstsüz giysiler, asker don ve fanilaları... Birbirlerini ve sergiye gelenleri eğlendirmek için düzenlenmiş müthiş bir veda töreni. Paris sergisi daha sonra Amsterdam'a gitti ve böylece uluslararası Gerçeküstücü sergileri uzun yolculuğu bir süre için son bulmuş oldu. Bir önceki yıl, benzer bir sergi, Japonya'da dört kenti dolaşmıştı. 1936'da, Londra'daki N Burlington Galerileri'nde açılan bir başka sergiyi, Dali dalgıç giysisiyle sunmuştu. Ondan önce, 1935'te Kopenhag'a, Tenerife adasına (Kanarya Adaları) ve Prag'a uğramıştı sergiler.



Paris'teki Uluslararası Sergi'den kısa bir süre sonra Almanya'yla Savaş patlak verdi ve Nazilerin onları sevdiğini söylemek pek mümkün olmadığından Gerçeküstücüler dağılmak zorunda kaldılar. İsviçre'den New York varoşlarına Martinik adasına kadar pek çok yere yerleştiler. Ve yeniden düzenlenen sergilerle birlikte yeniden birleşmeler, kavuşmalar başladı. 1940'ta, Mexico kentinde uluslara bir sergi gerçekleşti. Daha sonra, 1942'de, New York'ta Fransız savaş kurbanlarına yardım toplamak amacıyla Breton ve Duchamp tarafından Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri sergisi düzenlendi. Breton, sergi kataloguna düştüğü kısa bir notta, duygularını özlü bir biçimde dile getirmekteydi: "La cause sürrealiste, dans l'artcomme dans la vie, est la cause meme de la Hberte" (Gerçeküstücü dava, hayatta olduğu gibi sanatta da, apaçık bir özgürlük davasıdır). Aslında, gerçekten de her zaman böyle olmuştu.

İkinci Dünya Savaşı sona erdikten sonra, Gerçeküstücüler (çoğu) yeniden Paris'in yolunu tuttular. Gerçi ortam eskisi kadar neşeli ve keyifli sayılmazdı, herkes hayli yaşlanmıştı, ama yeniden bir araya gelmenin coşkusu eksik değildi. Bazıları öbür dünyaya göçtükleri için, bazıları da genellikle büyük şefin kendisiyle, üstad Breton'la meydana gelen kişisel ve/ya da ideolojik çatışmalar sonucu gruptan ayrı düşerken, gruba yeni üyeler katıldı. Gerçeküstücü şiir ve sanat, savaş sonrasında modern, biraz solgun görünümüne büründü.

Ama gene de, Gerçeküstücü ülkülere değgin içgüdülerini hâlâ korumakta olan sanatçılar, soyut sanatın hızla evrilen dünyasının sınır boylarında at oynatmaya başladılar. Birden, yepyeni bir Gerçeküstücüler kuşağı -Yeni-Gerçeküstücüler denebilir mi acaba?- belirdi: Jean Benoît, Jorge Camacho, Aube Elleouet, Joaquin Ferrer, Mimi Parent, Jean-Claude Silberman, vb. Bazıları da hareketin varoşlarında dolanmaktaydı: Konrad Klapheck, Yves Laloy, vb. Yeni dergiler çıktı: Neon; Medium; Le Surrealisme, meme; La Breche; vb. Gerçeküstücülük, gerçekten de, henüz son bulmamıştı. Yeni kuşak Gerçeküstücülerin evrilmesi ve onların Gerçeküstücü etkinlikleriyle eski tüfeklerin bu dünyadan göç etmeye başlamaları aynı döneme denk düştü. Breton'un has subayı Eluard, 1952'de öldü.

1950'ler Picabia'yı, Tanguy'yi, düşkırını Oscar Dominguez'i ve daha başkalarını da aldı götürdü. Ardından, asıl sarsıntı geldi: Hareketin önderi, Breton, 1966 güzünde gözlerini hayata yumdu. Yıldızlar bir bir kayıyordu; ama Breton'un mirasçısı durumundaki Jean Schuster, aynı dönemde Gerçeküstücülüğün izinden giden Jose Pierre, Edouard Jaguer gibileriyle birlikte, kuramsal düzeyi yüksekte tuttu ve Gerçeküstücülük yoluna devam etti. Gene de, Gerçeküstücülüğün koca çınarının yaprakları dökülmeyi sürdürüyordu: Büyücü Rene Magritte, 1967'de öldü; onu, büyük öğrenci başkaldırılarının patlak verdiği 1968 yılında, yaşlı usta Duchamp izledi. 1970'lerin sonlarına gelindiğinde, topluluğun ilk dönem üyelerinin çoğu ölmüş bulunuyordu; Ernst, Man Ray ve De Chirico da 1970'lerde ayrıldılar bu dünyadan. Miro, Lam, Masson ve Dali, 1980'lere dek yaşadılar. Paul Delvaux ve Marcel Jean gibi demir adamlar ise, coşkulu hayatlarının alacakaranlığında bile firçayı elden bırakmaksızın, doksanlarına dek dimdik ayakta kaldılar ve 1990'larda toprağa düştüler.

Bugün, Gerçeküstücülüğün ilk döneminin muvazzaflarından üçü bu dünyada kalmakta diretecek kadar dayanıklı çıktıkları için, kendimizi talihli saymalıyız: Yeryüzünde ve gökyüzünde çevresine pırıltılar saçmayı sürdüren Matta ile zarif, yılların kocatamadığı, hüner sahibi, her dem yaratıcı iki hatun, Leonora Carrington ve Dorothea Tanning. Safların böylesine seyrelmesi karşısında, Gerçeküstücülüğün son nefesinde olduğunu kabullenmekten başka çare kalmıyor. Ama ruhu hâlâ ışıltılı. Bunun ötesinde, Gerçeküstücülüğün can vermeyen, belki de ölümsüz yanı, bu ruhun yarattığı ucu bucağı belirsiz etki alanı. Vive le surrealisme! Yaşasın, hayat denen serüveni ete kemiğe büründüren Gerçeküstücülük ruhu!

## 2.10.6. DIŞ DÜNYA VE NESNELERDEN KURTULUŞ SOYUT SANAT

1910 dolaylarında, Avrupa'nın değişik ülkelerinden farklı sanatçılar, her biri betimlemenin sanatta artık yeri kalmadığı düşüncesini kendince yorumlayarak, soyutlama deneylerine giriştiler. Soyut Resim, terimin kendisinden de anlaşılabilceğı gibi, bir soyutlama işlemini içerir: Başlangıç noktası "gerçek" dünyadır; sanatçı, bir form seçer ve bu formu, ilk baştaki haliyle pek az bağlantısı kalıncaya ya da tanınmaz hale gelinceye kadar yalınlaştırır ya da değişime uğratar. Bazı sanatçılara göre de, Soyut Sanat, derin, mistik ve tinsel boşalmanın ya da gerçeğı görsel bir biçimde arayışın vardığı sonuçtur. Yirminci yüzyıl başlarında gördüğümüz ve 1940'ların ve 1950'lerin New York'unda da süren büyük soyutlama deneylerinin yolunu Kübizm açmıştır. Kübist sanatçılar, Batı resminin en zorlu bilmeceyiyle uğraşmışlardı: Üç boyutlu bir nesne ya da manzaranın iki boyutta betimlenmesi. Picasso ve Braque gibi sanatçıların bunun geçerliliğini sorgulamaya başlamalarıyla birlikte, görsel betimlemenin önünde yepyeni ve koskoca bir olanaklar dünyası açılmıştı. Bunun sonucunda, izleyicinin, bir başlığı ya da adı yoksa asla anlayamayacağı, ama sanatçının gözünde bir nesneyi aynı anda farklı açılardan resmetme yolunda dürüst çabalar niteliğı taşıyan resimler yaratıldı. Genellikle Soyut Resmin gerçek öncüleri olarak kabul edilen Wassily Kandinsky (1866-1940) ve Piet Mondrian (1872-1944), Kübistlerin tersine, nesnelere uzam içinde nasıl baktığımız, onları nasıl gördüğümüz ve bunun nesnelere tuval üzerinde resmedilişiyile nasıl bir bağlantısı olduğı konusunda ilgilenmemişlerdi. Kandinsky ve Mondrian, çevrelerinde gördükleri dünyadan çok, içlerinden geleni dile getirebilecek yepyeni bir resim dili keşfetmenin peşindeydiler. Dünyevî düzeyde, tinsel düzeyde iletişim kurulabilecek bir dil. Her sanatçı, kendi kültür etkilenimlerinden hareketle, kendi benzersiz yolunu izleyerek, bu doğrultuda yürümeye başlamıştı. Hukuk öğrenimi gören Wassily Kandinsky, bir süre üniversitede ders verdikten sonra, aldığı profesörlük önerisini geri çevirdi; ressam olmak ve sanat öğrenimi görmek üzere Münih'e gitti. Resim yapma uğraşına, bir gizemcinin aklı, bir bilim adamının yüreğı ve bir sanatçının gözleriyle bakıyordu. Anlatılanlara bakılırsa, hukukta okuduğı gençlik yıllarında gittiğı bir sergide, Monet'nin ekin yığınlarından oluşan bir tablosunu gördüğünde derinden etkilenmişti.

Resmin konusunun belirsizliği ve tabloda betimlenenin ilk bakışta anlaşılabilmesi, Kandinsky'ye son derece çarpıcı geldi; konusu açık seçik olmayan bir resmin bile izleyicide bir tepki uyandırabileceği düşüncesinin peşine düşmesine yol açtı. Gene de, Kandinsky'nin, betimlemeye dayalı olmayan resim düşüncesini tam anlamıyla keşfetmeye başlaması için aradan on yıl geçmesi gerekti; bu keşfediş bile aşamalarla gerçekleşti. "Doğaçlama" gibi kapalı adlar verdiği ilk ılımlı soyut tuvaleri, stilize edilmiş kayık kürekleri, dağ dorukları ya da Rus ikonalarının yaygın konularından Aziz George ile Ejderha gibi anlaşılabilir konuların izlerini taşırlar. Kandinsky, bu konular giderek tekrar tekrar işler ve en sonunda, canlı çizgiler, renkler ve biçimlerle dolu beyaz bir tuval üzerinde hemen hiçbir şey tanınmaz olur. Sanatçının, bu resimlerin birçoğunu "doğaçlama" diye adlandırması, resimlerin müzikle bağıntısını vurgulamaktadır. Kandinsky, daha katkısız bir anlatım biçimi yaratabilmek amacıyla, müzik notalarıyla yarışabilecek bir görsel öğeler grameri oluşturmaya çalışmaktaydı. Hiç kuşkusuz, soyut resim gibi müzik de bir şeyi betimlemez. Kandinsky, giderek, düşüncelerini çeşitli kuramsal yazılarda berraklaştırdı. Soyut resmin gelişmesinde önemli bir rol oynayan bu metinlerden biri de, 1912 yılında yazdığı "Sanatta Tinsel Üzerine" idi. Sanatçı, bu yazısında, renklerin ve formun tinsel özelliklerine ilişkin düşüncelerini açıklıyordu. Sözelimi, mavinin düşsel bir dünyayı, kırmızının maddi dünyayı simgelediğini ileri sürüyor, sarının ise çok tiz sese denk düştüğünü vurguluyordu. Böylesine bilimsel bir kesinlikle yazmasına karşın, renkle ilgili düşünceleri tartışılabilir bir öznelliktedir ve dönemin gizemci düşünürlerinin, örneğin teosofistlerin genel düşüncelerine yakındır. Teosofistler, renk ve formun da, tıpkı müzik gibi, ruhu zenginleştiren titreşimler uyandırma gücüne sahip olduğu inanandaydılar. Teosofik düşüncelerden, Hollandalı ressam Piet Mondrian da derinden etkilenmişti. Tıpkı ilk başlardaki soyut ressamların çoğu gibi Mondrian da, ilk önceleri, Paris'te çalıştığı 1911-1914 yılları arasında öğrendiği Kübist tarzda resimler yapmıştı. İlk soyutlama denemeleri, ağaçlar gibi yalınlaştırılmış, çarpıtılmış doğa betimlemeleriydi. Kübist akımın önünün tıkanığı kanısına varan Mondrian, Teosofi Derneği'nin kurucuları arasında yer almış, dahası sonradan düzmece ruh çağırma olayları yaratmakla suçlanmış olan Rus yazar Helena Petrovna Blavatski'nin etkisindeki teosofist akımın çağdaş felsefi düşüncesine yönelmiş, bu da onu tam soyutlamaya giden yola sokmuştu.

Mondrian, üçgen ve haç gibi bazı temel geometrik simgelerin anlamını ve yatay ve dikey çizgilerin özelliklerini, teosofik metinlerden öğrendi. Bu metinlere bakılırsa, yatay çizgiler göksel olanı ve erkeği, dikey çizgilerse dünyevî olanı ve kadını temsil etmekteydi. Teosofik düşünceye göre, dikey ve yatay çizgilerin çaprazlanması, tek ve mistik bir hayat ve ölümsüzlük kavramını göstermekteydi. Bu tür düşünceler, Mondrian'ın, renk bloklarıyla vurgulanan geometrik kare ve çizgilere dayalı soyut resminin gelişiminin tohumlarını oluşturur. Kandinsky gibi Mondrian da, çağdaş popüler mistik filozof Schoenmakers'in etkisiyle, üç ana rengin, kırmızı, sarı ve mavinin mistik özellikler taşıdığı inancına varmıştı.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda soyut resim denemelerine girişen sanatçıların gözünde ise, renk, mistik özellikler taşıyan bir araç olmaktan çok, bir bilim adamı titizliğiyle inceledikleri insan beynine görsel bilgiler aktaran bir araçtı. Robert Delaunay (1885-1941), rengin yalnızca formu resmetmekte nasıl kullanılabileceğini değil, renk düzlemlerinin birbiri üstüne gelecek biçimde düzenlenmesiyle nasıl devinim yaratabileceğini de göstermeye girişti. Eugene Chevreul'ün renk kuramlarından esinlenerek, sayısız renk deneyleri gerçekleştirdi. Bu resimlerden bazıları, örneğin "Renk Çarkları" dizisi (1912-1913), bilimsel renk çizelgelerini andırır. Delaunay, aynı düşünceleri "Pencereler" adını verdiği bir dizi resimde de geliştirdi. Saf renk alanlarını nesneden yalıttığı bu resimlerde, nesne üzerindeki ışık oyunlarını ve bu ışık oyunlarının bizim algılayışımızı nasıl biçimlendirdiğini inceliyordu. Denilebilir ki, Delaunay'ın soyutlama anlayışının temelinde, tuval üzerinde görsel etkiler yaratmanın, nesnelerin basitçe betimlenmesinden çok daha üstün değerler taşıdığı inancı yatıyordu. Rusya'da da, ressam Kazimir Maleviç (1878-1935) renk ve biçim deneyleri yapmaktaydı. Soyut resmin öteki öncüleri gibi Maleviç'in ilk yapıtlarında da Kübizme büyük bir yakınlık gözlemleniyordu. Aslında bu dönem yapıtlarını Kübist-Fütürist diye tanımlıyordu; Fütürist nitelmesi, bu resimlerin makineleri ve kentlerdeki sanayileşmeyi içeren modern konularından kaynaklanıyordu. Ne var ki, Aralık 1915'te düzenlenen bir sergide yer verdiği, beyaz zemin üzerine boyanmış renk düzlemlerinden oluşan, tümüyle soyut otuz dokuz resimle, yeni bir soyutlama biçimine yönelen çarpıcı bir atılım koydu ortaya. 1916 tarihli "Süprematizm" bu atılımın bir örneğidir.

Bu yapıtları Kübizmin doğal bir gelişimi olarak değerlendiren Maleviç, sergi sırasında, Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme başlığını taşıyan bir bildirge yayımladı. Böylece, "nesnel olmayan resim" diye tanımladığı ve katkısız resim yapma edimi olarak gördüğü Süprematizmin adını koymuş oluyordu.

Maleviç, bu resimlerinden bazılarında, dördüncü boyut düşüncesinin de keşfine çıkıyordu. Dördüncü boyut, Kübizmin ilk dönemindeki sanatçıların tartıştıkları ve filozof Pyotr Uspenski'nin konuyla ilgili kitaplar yayımladığı Rusya'da önem kazanmış bir düşünceydi. Rus mistik düşüncesi, dördüncü boyutu, ölümden ruhun gerçek dünyasına kaçıışı sağlayan yeni bir bilinçlilik olarak görüyordu. Maleviç'in 1915 tarihli "Siyah Kare"si gibi Soyut ya da Süpermalist resimlerin temelinde bu tür bir düşünce yatıyordu. Maleviç, Rusya'da Soyut Sanat'ın habercisi olarak rakipsizdi; ta ki, 1920'lerin başlarında Vladimir Tatlin (1885-1953) önderliğinde Konstrüktivizm adı altında yeni bir sanat akımı ortaya çıkıncaya dek. Kübist kolaj ve konstrüksiyonlara çok şey borçlu olan Konstrüktivizm, gerçekte, üç boyutlu bir sanat türüydü. Tatlin'in soyut-geometrik "resim kabartmaları" tümüyle soyutlaştığında, kullandığı malzemeler ve bu malzemelerin dokuları yapıtların konusu olup çıktı. Bunun doruk noktası, sanatçının 1919 yılında "Tatlin Kulesi" diye de ünlenen "III. Enternasyonal Anıtı İçin Model"iydi. Yapıt, Devrim'i yüceltecek bir anıt olarak sipariş edilmişti. Tatlin'in hazırladığı 6,7 metre yüksekliğindeki model, 1920'de VIII. Enternasyonal Kongresi sırasında düzenlenen sergide yer aldı.

Bu çarpıcı tasarıma göre, anıt, her biri eksenleri üzerinde farklı hızlarla döndürülebilen ve bir cam silindir, cam koni ve cam küp taşıyan eğimli, sarmal bir demir kafesten oluşacak ve Eyfel Kulesi'nden yüksek olacaktı. Ne var ki, yapıt hiçbir zaman gerçekleştirilemedi. Sonunda, Konstrüktivizm, tümüyle tinsel ve bilimsel dünyalardan uzaklaşarak, Rusya'da dönemin siyasal ortamına uyum gösteren yararcı bir amaca yöneldi. Picasso ile Braque'ın daha 1912 yılında keşfettikleri Kübizmin ilk dönemindeki kolaj çalışmalarının tek uzantısı Konstrüktivizm değildi. Kübist kolajlar, Alman ressam ve heykeltıraş Jean Arp'ın (1887-1966) gözündeki, Tatlin'in izini sürdüğü biçim konularının çok ötesinde anlatım olanakları sunuyordu.



Arp, ahşap kabartmalar oluşturmaya, papiers colles (yapıştırılmış kâğıtlar) yapmaya ve tekstil tasarımlarına yöneldi. 1912 yılında Münih kentinde tanıştığı ve büyük hayranlık duyduğu Kandinsky gibi, Arp da, soyutlamaya yönelirken, felsefi düşüncelerden yola çıkmıştı. Özellikle de, dış dünyanın belirtilerinin daha yüce bir özü ya da ülküsel gerçekliği örten, gizleyip karanlıkta bırakan görünüşlerden başka bir şey olmadığını ileri süren Alman Romantik şair Novalis'ten etkilenmişti. Novalis'in bu tür düşünceleri, teosofistlerin düşüncelerine yakın düşmekteydi. Arp'ın, Soyut Sanat tarihine bu dönemdeki özgün katkısı, rastlantı olgusunu ve bu olgunun resmin yapılışındaki rolünü keşfetmesi olmuştur. Bilindiği gibi, 1916 yılında, yırtıp attığı çizimlerden oluşan kâğıt parçalarının yerde meydana getirdiği görüntüler karşısında büyük bir şaşkınlık geçiren Arp, rastgele kâğıt düzenlemeleriyle kolajlar yapmaya başlamış, giderek papiers dechires (yırtılmış kâğıtlar), papiersfroisses (buruşturulmuş kâğıtlar) gibi diziler ortaya çıkmıştır.

Görüldüğü gibi, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda, deneysel ve hâlâ yeni sayılabilecek Soyut Sanat alanında büyük etkinlikler ve yepyeni buluşlar yaşanmıştır. Bu yıllar, birçok bakımdan, soyut resmin tarihinde belki de en önemli dönem olmuştur. Daha sonraları, uzun yıllar, ilk başlardaki öncüler taklit edilmiş, gerçek yaklaşımları tam olarak anlaşılmamış, sahte soyut resimler yapılmaya başlanmışsa da, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından New York kentinde Soyut akıma taptaze bir güç ve atılım getirilmiştir. Soyut Dışavurumculuk denen bu yepyeni hareket, soyut resimde iki yeni tarzın doğmasına yol açmıştır:

Jackson Pollock'un (1912-1956) yapıtlarında ortaya çıkan Hareketli Soyut ve Mark Rothko'nun (1903-1970) resimlerinde biçimlenen Renk Alanı Resmi. Avrupalı soyut sanatçılardan bambaşka bir kültürel ortamda yetişen Pollock, esin kaynaklarını yaşadığı çevrelerde aradı. Meksika duvar resminin epik anlatımı ve gücünden etkilendi, çağdaş cazın kaygısız ritimlerinden esinlendi. 1940'lar boyunca tüm kişiliğini yansıtabileceği bir üslûp arayışını sürdürdü ve en sonunda "akıtma resim" tekniğini geliştirdi. Pollock, bu yöntemde tuvali genellikle yere serip boyayı çeşitli aşamalarda tuvale akıtıyordu; bir resmin tamamlanması bazen haftalar alıyordu. Pollock, elde ettiği karmaşık çizgisel imgelerle çok çeşitli etkiler ve anlatımlar yaratıyordu.

Daha önce görülmemiş büyüklükteki yapıtların güçlülüğünün ve boyutlarının kavranabilmesi için, izleyicinin tablo boyunca yürümesi gerekiyordu. Soyut Dışavurumculuğun, özellikle de Hareketli Soyut'un önde gelen temsilcilerinden biri de, Hollanda kökenli Amerikalı sanatçı Willem de Kooning'di (1904- ). De Kooning, dolaysız enerjiye dayalı bir üslûp benimsedi; kimi yapıtlarında vahşice uygulanmış, boya ile tuvale kusulmuş izlenimi uyandıran bir renk kullanımı benimserken, bazı resimlerinde de renkten tümenden vazgeçerek formda ve formun dışavurumcu gizilgücünde yoğunlaştı. 1950'li yıllarda, 1950 tarihini taşıyan "Kazı" adlı yapıtında olduğu gibi, soyutlanmış, ama belli belirsiz de olsa tanınabilen biçimlerin, bazen insan figürlerinin etkileşimine dayanan bir resim tarzı geliştirdi. Bu resimlerde, figür, soyut bir arkaplan içinde nerdeyse eritiliyordu. Bu resim tarzı, yüzey ve yanılısamada yoğunlaşmış olan Kübistlerin belirgin izlerini taşıyordu.

Mark Rothko gibi Renk Alanı ressamı da, rengi tek anlatım aracı olarak seçtiler ve çizginin dışavurumcu gücüne karşılık, rengin retina üzerindeki etkilerinin keşfine çıktılar. Böylece, Soyut Sanatın büyük deneyi, yirminci yüzyılın ikinci yarısında da sürdü ve yeni araştırma yolları bularak, dünya sanatının merkezini Paris'ten New York'a taşıdı. Ama bütün bu sanatçıları birleştiren tek bir değişmez vardı: İster boya, ister ahşap, ister kâğıt kullansınlar, ister bilimsel bir doğruya, ister daha yüce bir tinsel gerçekliğe yönelsinler, anlatımda içtenliğin ve hakikiliğin peşindeydiler.

## 2.10.7. YÜKSEK MODERNİZMDEN POSTMODERNİZM VE ÖTESİNE ÇAĞDAŞ SANAT

Çağdaş sanat'ın tanımına ilişkin kriz, tarihsel bir konu olmaktan çıkıp kuramsal bir niteliğe bürünmüştür. Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg'in bugün artık pek ender kabul gören "modernizm" tanımı, biçimci (formalist) resim ve heykeli ön plâna çıkarırken, 1960'ların Pop Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi önemli akımlarını göz ardı etmişti. Bazı akademisyenler ve eleştirmenler için, kaynağını yirminci yüzyılın ilk yarısındaki gelişmelerden alan soyut sanatı ifade etmek amacıyla kullanılan bu tür bir olgucu (pozitivist) "modernizm" tanımı, artık geçerliliğini yitirmişti. Bütünüyle estetik bir yargı olarak yorumlanabilecek bu gerçek "modernizm" tanımı, sanatın insana ve dünyaya ilişkin deneyimlerle şekillenen imgeler ve düşünceler çerçevesinde de var olabileceği olasılığını gündeme getiren başka bir avantgarde sanat yaklaşımıyla çatışıyordu.

Fransız sosyolog Jean Baudrillard, bir zamanlar "sahne" ve "perde" diye nitelediği iki olgu arasındaki ayrımı ortaya atmıştı. "Sahne", tarihsel neden ve sonuç ilişkisine bağlı eski dünyayı içine alırken, "perde" neden ile sonuç arasında hiçbir algılanabilir ilişkinin bulunmadığı sanal bir dünyaydı. Aslında sahnenin yerini, bir dizi elektronik göstergeler almaya başlıyordu. Jean-Paul Sartre'ın önceden ortaya attığı "tarihsel bilinç" düşüncesi, yapısalcılık-sonrası (poststrüktüralist) süreçte su yüzüne çıkmış bir dizi göstergenin istilâsına uğruyordu. İmgelemin somutlaştırılabileceği bir gerçeğin yerini, kültürel göstergelerden oluşan yeni bir dil almıştı. Bu yeni dil, "kopyalar dünyası"nın (simulacra) sonsuz kanalları içinde çatışan göstergelerin çalkantılı akışına bir yanıt olarak ortaya çıkmıştı. Bu yeni gelişme, özgün olanın yerini, çoğaltılmış kopyasının almakta olduğunu habercisiydi.

Artık bir odak noktası, bir merkez ya da belli bir tarihsel ayrıcalık söz konusu değildi. Medya, tarihin yönetimini ele geçiriyordu. Baudrillard'a göre, artık bir "anlık etki" dünyasında yaşıyorduk ve yaşadığımız zamana ayak uyduran sanat da, modernizmin elle tutulur sanatı değil, elektronik çağın anlık etkiye dayanan sanatıydı.

Baudrillard bu bağlamda, içinde yaşadığımız simulasyon çağının en önemli sanatçısının Andy Warhol olduğunu düşünüyordu. Pop Art akımının bir üyesi olan Warhol, serigrafi (ipek baskı) tekniğiyle yaptığı resimlerinde dehşet verici güncel olayları ya da sinema yıldızlarını konu alıyor, anlık bir görsel etki ve sansasyonel cazibe yaratıyordu. Warhol'un resimlerinde tarihe ilişkin herhangi bir iddia yoktu; medyanın tavlama (şartlanma) etkisi vardı yalnızca. Nedenle sonuç arasındaki ilişki, rahatsız edici bir biçimde gündeme gelmiyordu. Sorun, iletiyi algılamaktı -Baudrillard'ın, 1960'ların Kanadalı medya analisti Marshal McLuhan'dan ödünç aldığı bir düşünceydi bu. McLuhan 1966 yılında "kullanılan aracın iletinin kendisi olduğunu" (the medium is message) ilân etmişti. Televizyonun egemenliğindeki elektronik çağın bu yeni anlayışı, sanatla ilgili eski varsayımların tümünü içeren modernist dünyanın yerini almaktaydı. Greenberg'in "modernizm" kavramına karşı yeni bir kuramsal dil gelişmeye başlamıştı, ancak bu gelişmelerle birlikte çağdaş sanat krizi de gündeme geldi.

Greenberg'in modernizmi, "yüksek modernizm" olarak nitelendirildi — birçoğu için, 1960'lar ve 70'lere kadar olagelen her türlü "modern" gelişimin toplamının bir doruğu sayıldı. 1970'lerden sonra ise, çağdaş sanatı "postmodern" kuramlar - imgelerin, estetikten çok belli düşünceler etrafında üretildiği bir göstergeler dünyası - bağlamında değerlendiren yeni bir eleştirmenler kuşağı ortaya çıktı. "Postmodernizm", 1980'lere damgasını vurdu, 1990'larda da etkisini sürdürdü. Basit bir biçimde ifade edecek olursak, postmodernizm, bir çözüm üretmiyor ya da dayatmıyor, ama "karşı duran" bir tavır benimsiyordu. Bir çözüme, bir ayrılmaydı. Dilin ideolojik parametreleriyle ilgileniyor, dilin bir imgeyi nasıl desteklediğini irdeliyordu.

Ama başka bir bakış açısı daha vardı - ki o da aynı derecede kabul edilebilir, aynı derecede derindi. Bu farklı duruşun temsilcisi, Joseph Beuys'du. Almanya doğumlu bir sanatçı olan Beuys'un çizgisi, Amerikalılardan da Fransızlardan da farklıydı. Onun bakış açısı, hem elle tutulur olanın, hem de kavramsal olanın bir biresimiydi. Beuys bu açıdan sanatın oluşum süreciyle ve sanatçının amaçlarıyla daha doğrudan ilgiliydi. Batı'nın akademik modernistleri elle tutulur olanı benimseyen yaklaşımla (yüksek modernizm) ideolojik yaklaşımı (postmodernizm) birbirine zıt kutuplar olarak ayırırken, Beuys, aralarındaki farkları sürekli eritecek bir biçimde çalışıyordu.

O, sahneye olduğu kadar, perdeyle de ilgiliydi. Heykelciliğinde ilk olarak yirminci yüzyılın başında yaşamış olan Alman dışavurumcu Lembruck'tan etkilenmişti. Bu etkinin izleri yaşamı boyunca, sanatçının özellikle insan figürüne ilişkin desenleriyle, geyik ya da yabancı tavşan betimlerinde özellikle hissedilmiştir.

Yine de çoğu kimse Beuys'u "politik" bir sanatçı olarak değerlendirdi ki, bu da elbette onun postmodern duruş kapsamında değerlendirilmesine neden oldu. Beuys'un ortaya attığı "sosyal heykel" gibi belirgin kavramlar önce Düsseldorf Akademisi'ndeki öğrencileri üzerinde, zaman içinde de Avrupa, Doğu Avrupa, Asya, Güney Amerika, Ortadoğu ve Amerika'da son derece etkili oldu. Anselm Kiefer'den Helmut Middendorf'a uzanan bir çizgide Yeni Dışavurumcu ressamlar ve İmi Knoebel, Blinky Palermo, Rosemarie Trockel gibi Minimalizm sonrası (postminimal) sanatçılar, sanatsal gelişimlerinin belli noktalarında Beuys'un düşüncelerine ilgi duydular. 1960'ların ilk yarısında gerçekleştirdiği Yirmi Dön Saat ve. Ölü Bir Yabancı Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır gibi performansları, yirminci yüzyıl sanatı tarihinde birer klasik haline geldi ve 1960'lı, 70'li yılların performans sanatı hareketini büyük ölçüde etkiledi. Beuys'un sanata ilişkin sözlü yorumları da sanatın, bir nesne olarak değil, bir düşünce olarak var oluşunun yayılmasında önemli birer etken oldu.

Beuys'un sanatın bir düşünce olarak var olmasına duyduğu ilgi — ki bu yaklaşımın haberciliğini yıllar önce Marcel Duchamp yapmıştı -ekoloji, toplumsal ilişkiler ve kurumsal eleştiri gibi alanları da kapsayacak ölçüde genişti. Beuys'un ünü 1960'lı yıllar boyunca Avrupa'da yaygınlık kazanırken, aynı süreçte ABD'de minimalist/kavramsal bir paradigma geliyordu.

Bu paradigmanın tüm yönleriyle bir Amerikan olgusu olmadığı, hattâ "yerküresel köy"ün tümünde aynı anda oluştuğu tartışma konusu olmuştur. Yine de, bu paradigmanın en etkin sanatçılarından ve kuramsal içeriğinin 1960'ların sonundan başlayarak 1970'li yıllar boyunca ABD'den çıktığı iddiasını çürütmek kolay değildir. Bu dönem süresince modernizm karşıtı bir tartışmanın oluşmasında Donald Judd'ın heykelleri ve yazılan özellikle dikkat çekicidir.

Heykelin tanımına ilişkin farklı tavırların gelişmesinde Dan Flavin, Cari Andre, Robert Morris ve Eva Hesse gibi sanatçıların minimalist yaklaşımları da etkin olmuş, sonuç açısından 1970'lerin ortasından itibaren postmodernizme giden süreçte, modernizm ile estetik karşıtı duruşlar arasında önemli bir işlevi olmuştur.

Richard Serra'nın büyük boyutlu çelik enstalasyonları, Robert Smithson'ın geniş arazilerde yaptığı toprak işleri (earthwork) Sol LeWitt'in duvar resimleri, Rebecca Horn'un performans ve enstalasyonları, Joseph Kosuth'un, Lawrence Weiner'in, Robert Barry'nin, Douglas Huebler'in ve Daniel Buren'in kavramsal işleri sanatın tanımını nesneden uzaklaştırıp, düşünsel çerçeveye doğru genişletilmesinde atılan önemli adımlar olarak değerlendirilebilir. Birkaç yıl öncesinde, Beuys'un da kısa bir süre için katıldığı Fluxus topluluğu sanatçıları, sözü edilen bu minimalist kavramsal paradigmaya giden eşiği açmakta etkin oldular.

Kore doğumlu performans ve video sanatçısı Nam June Paik, durağan imge yerine hareket eden imgeler üzerine kurulu işleriyle bu bağlamda özellikle etkili oldu. Öteki Fluxus sanatçıları arasında George Macunias, Dick Higgins, Yoko Ono, Ben Patterson, Phil Corner, Geoff Hendricks, Alison Knowles ve Ay-O vardı.

Bu sanatçılar, (hem Avrupa hem Amerika'da) sanatı performanslarla ve geçici olgularla ince bir biçimde yeniden yorumluyorlardı. Bu çerçeve bağlamında sanat üreten başka sanatçılar da vardı; isim vermek gerekirse Alman sanatçı Wolf Vostell, Amerikalı Hoppening sanatçısı Allan Kaprow, "birleşik" ("combine") resimleriyle Robert Rauschenberg, assemblajlarıyla Yayoi Kusama, kolajlarıyla Ray Johnson, "sanatçının boku"yla (merde d'artiste) Piero Manzoni, antropometrik resimleriyle Yves Klein ve feminist sanatı önceleyen filmleri ve performanslarıyla dikkat çeken Carolee Schneeman'dan söz edilebilir. 1970'lerin sonundan başlayarak 1980'ler boyunca yüksek modernizmden postmodernizme geçiş süreci belli bir belirginlik kazanınca, temsili araçlar olarak fotoğrafçılığa, tipografiye ve yeni ifade araçlarına karşı bir ilgi doğmaya başladı. Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jenny Holzer ve Cindy Sherman gibi Amerikalı feminist sanatçılar özellikle etkin oldular.



Bu sanatçılar, yağlıboya resmin tarihine ilişkin geleneksel ideolojik anlayışları reddederek medya tarafından yönlendirilen ortak kültür içinde kadınların birer kültürel ikon olarak rolü üzerinde odaklaşmak için fotoğrafı dolaysız bir ifade aracı olarak kullandılar. Bu tür sorunlar 1990'lar boyunca da gündeme gelirken, bu kavramsalcılık sonrası (postconceptual) paradigma içinden genelde ırk, etnik köken ve cinsel tercih gibi benzer siyasî konulara irdeleyen yeni sanatçılar ortaya çıktı. Ancak çağdaş sanat içinde belli bir alaycı yaklaşım (sinizm) da hissedilmiyor değildi. Modernizmin gidişatına ilişkin anlamsızlık duygusu, 1980'li yılların sonunda sanat piyasasının uğradığı başarısızlık ve yatırımcıların sanatın giderek ticarileşmesine ön ayak olması, bu yaklaşımı doğuran temel etkenlerdi. Bu yoruma karşı çıkanlar bulunmaktadır, ancak resim sanatı ve yaygınlık kazanan enstalasyon açısından baktığımızda, son yirmi yıl içinde zayıflayan sanatsal deneylerin, çağdaş sanatın müze koleksiyonları, gayrimenkul yatırımları, medya hisseleri, moda endüstrisinin sanat piyasasına akını ve ciddi eleştiri dergilerinin yerini reklam anlaşmalarıyla sponsor bulan sanat yapıtlarının tanıtımını yapan ticarî dergiler aracılığıyla kurumsallaşmasının bir sonucu olduğu söylenebilir. Bu söylem, Amerika ya da Avrupa dışında yaşayan sanatçılara olağan gelmeyebilir, ama "içerden" bakınca bu tür eğilimlerin son yirmi yıl içindeki olumsuz gelişmeleri hızlandırdığını görmemek oldukça zordur. Ama bu elbette, anlamlı sayabileceğimiz sanatsal bir üretimin artık bittiği anlamına gelmiyor.

Sanatın, fiziksel, duygusal ya da kavramsal anlamda göçebeliği duyuran eşsiz deneyimlerden yola çıkan kültürel ve kültürlerarası bir gösterge olarak varoluşuyla ciddi bir biçimde ilgilenenler, son yıllarda tükenen postmodernizme ve akademik tarihçiliğe seçenek sunan bir sanatsal üretimin geliştiğini görebilirler. Geçen İstanbul Bienali'nde sergilenen birçok yapıtta da gördüğümüz gibi, yeni filiz veren yirmi birinci yüzyılda sanatçıların daha esaslı kültürlerarası bir diyaloga doğru yönelmeleri olasılığı, yalnızca sağlıklı değil, kaçınılmaz da. Arturo Herrera, Nijerya doğumlu Fatimah Tuggar ya da enstalasyon sanatçısı Eva Marisaldi gibi, birbirinden olabildiğince farklı sanatçılar arasında kurulan diyaloglar giderek yaygınlık kazanırken, bir yandan da sanatın geleceği açısından daha anlamlı görünüyor.

Dünyanın birçok bölgesinde internet kullanımının yaygınlaşması, ulaşımın kolaylaşması ve politik değişimlerin yaşanması, dünyanın çeşitli kentlerinde gerçekleştirilen bienallere ve sanat fuarlarına katılan sanatçılara yeni açılımlar getirdi.

Ancak bir tehlike var, o da sanatın, yalnızca pazarlama stratejileri ve fırsatçılıkla yönlendirilen seyirlik peşinde olanlar tarafından baştan çıkarılması. Geçmişin kurumlarının ötesine geçmek için fırsatlarımız olduğu kesin; ama asıl mesele, bugünkü sistem içinde sanatın nasıl yayıldığı, sunulduğu ve pazarlandığına ilişkin sanatçıların verecekleri kararlar. Önümüzdeki yıllarda anlamlı sanatın - elbette sanatçılar o alaycı yaklaşımın yerine, anlamlı sanat yapıtları üretme yönündeki yaklaşım konusunda ısrar ederlerse - gidişata bakılırsa kaçınılmaz olarak görkeme, sansasyona ve seyirliğe doğru yönelen türde sanata karşı durma gücünü kaybetmeyeceğine ilişkin derin bir olasılık var hâlâ.<sup>105</sup>

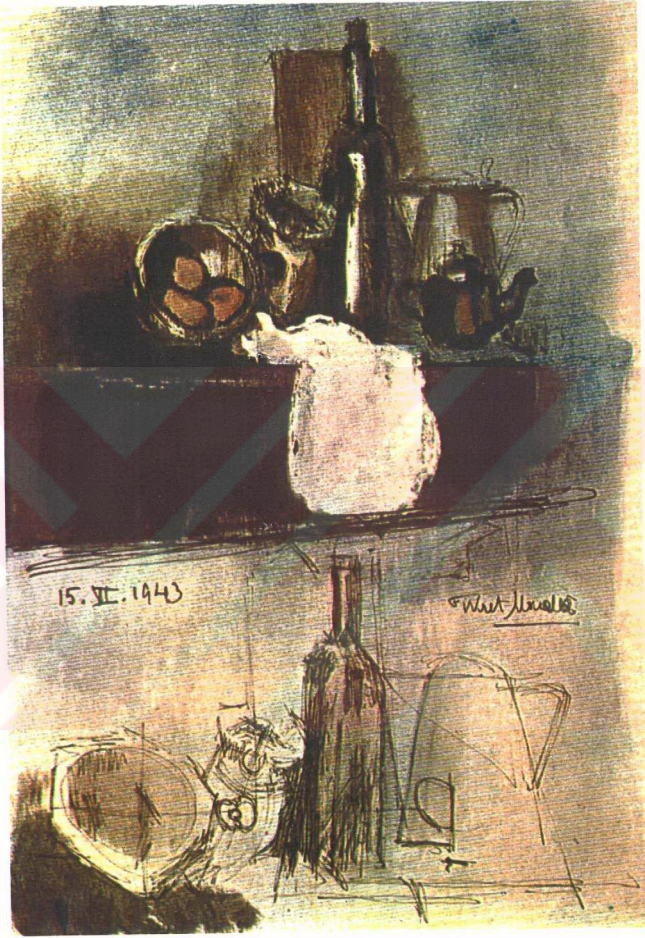
---

<sup>105</sup> "20.yüzyıl sanatı", P dergisi, 16. S., İstanbul 2000, s.77-196

### **3. ESERLERİ, ÇÖZÜMLEME VE YORUMLARI**

#### **3.1. ARA GÜLER OBJEKTİFİNDEN FİKRET MUALLA RÖPRODÜKSİYONLAR**





Şişeli Resim (Sulu Boya) François Hubert Koleksiyonu



Haliç (Sulu Boya) Füreya Kılıç Koleksiyonu



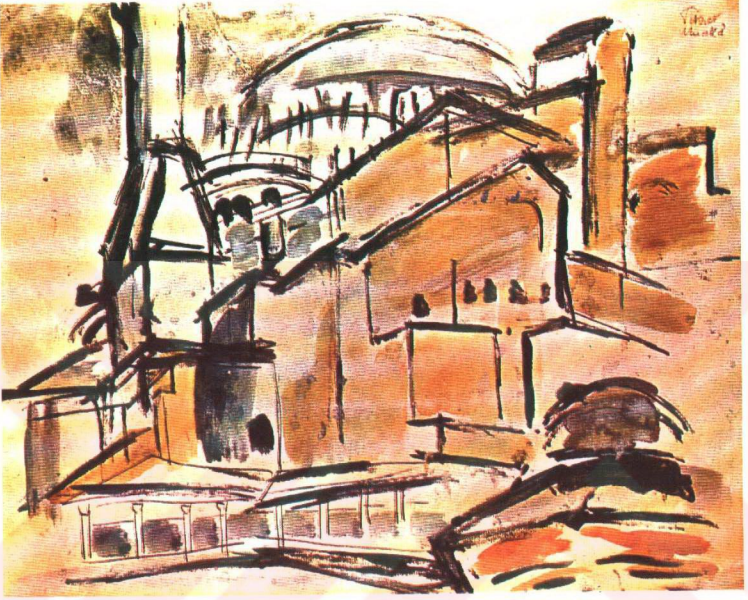


Mezarlık (Sulu Boya) Nesuhi Ertegin Koleksiyonu





Boğaziçi (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu



Ayasofya (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu

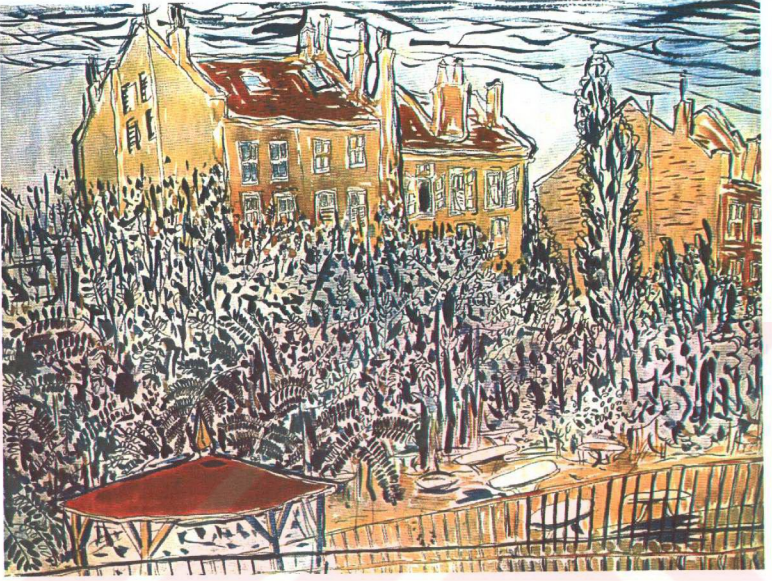


Boğaziçi (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu



Cannes'de Beyaz Gemi (Sulu Boya) Degert Koleksiyonu



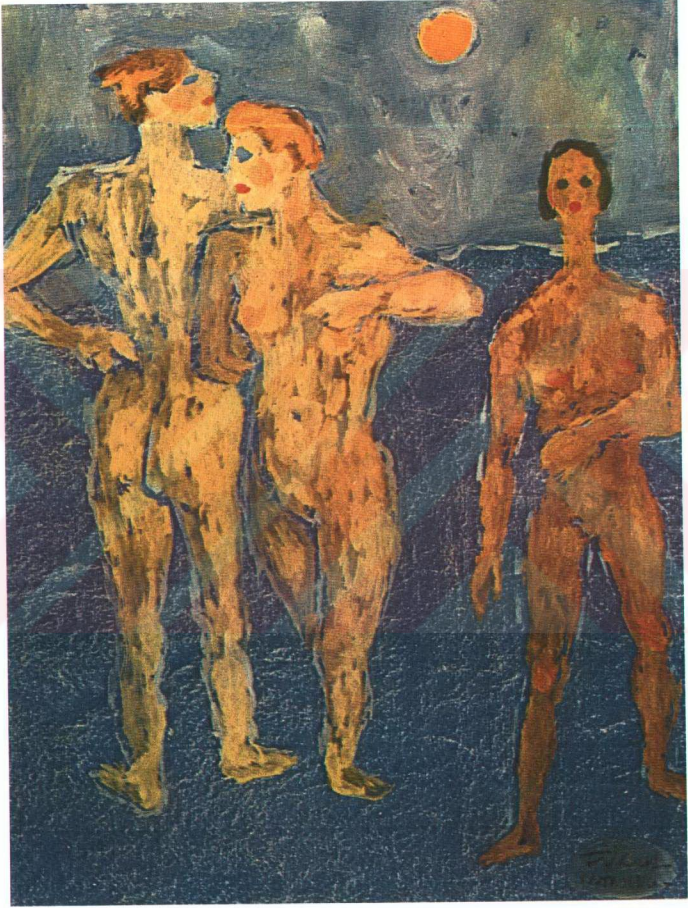


Erenköy (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu

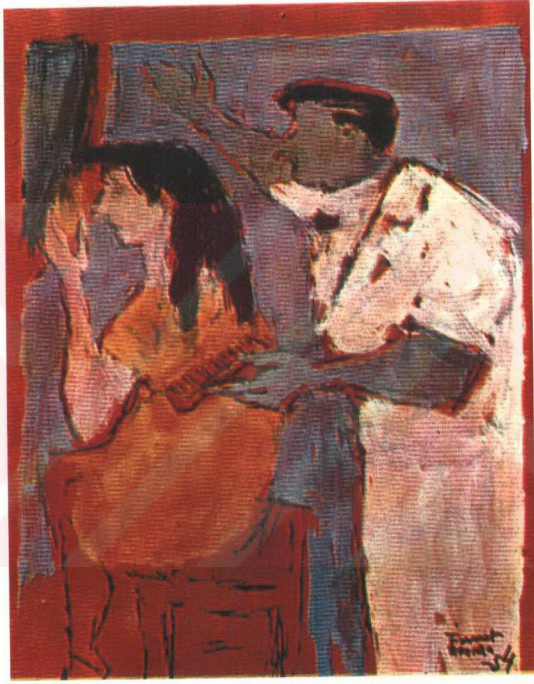


Tan Gazetesini Okuyanlar (Sulu Boya) Fikret Adil Koleksiyonu





Çıplaklar (Sulu Boya) Orhan Koloğlu Koleksiyonu



Berberler (Sulu Boya) Degert Koleksiyonu



Berberler (Sulu Boya) Degert Koleksiyonu

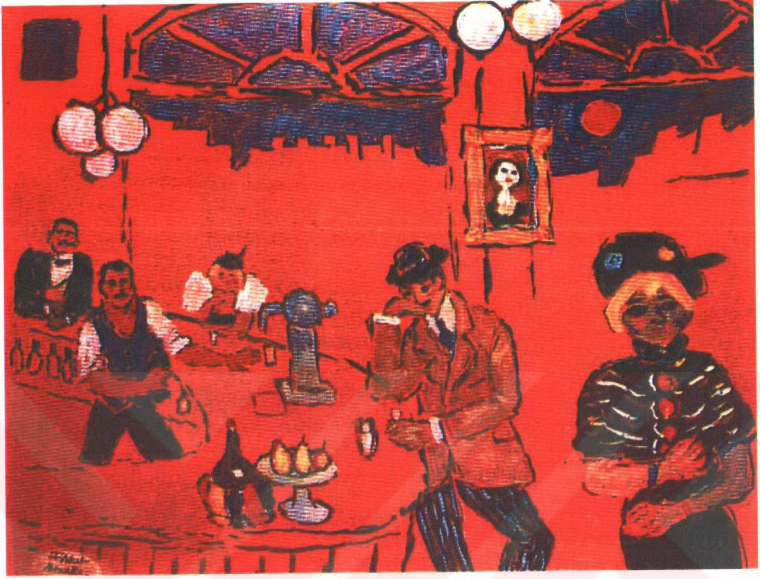


Berberler (Sulu Boya) Degert Koleksiyonu





Kumarcılar (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu



Pembe Kahve (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu





Camargle'li İki Adam Yağlı Boya Ara Güler Koleksiyonu



Yeşil Kahve Tezgahı (Sulu Boya) Garrigon Koleksiyonu



Bahk Lokantası (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu



Çarşıda (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu





Çarşıda2 (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu



Reillanneda Lokanta (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu

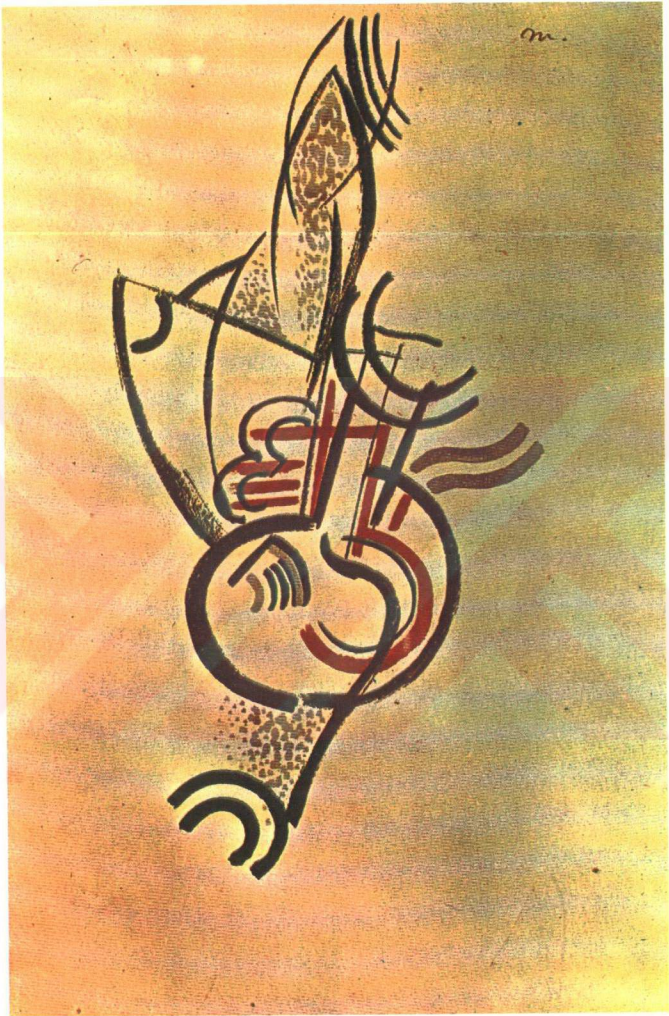




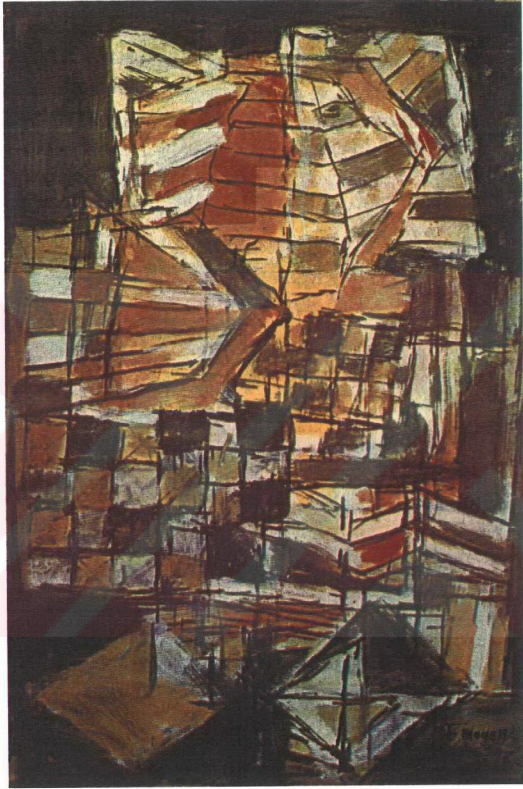
Siyaset Masası (Sulu Boya) Garrigon Koleksiyonu



Cannes Limanı (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu



Soyut Sulu Boya Fikret Mualla 1930 10x15

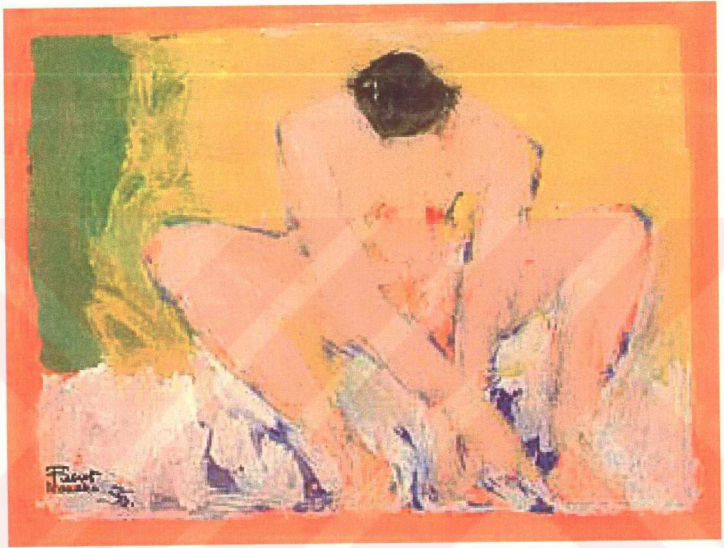


Soyut (Suluboya) Degert Kollksiyonu 1950





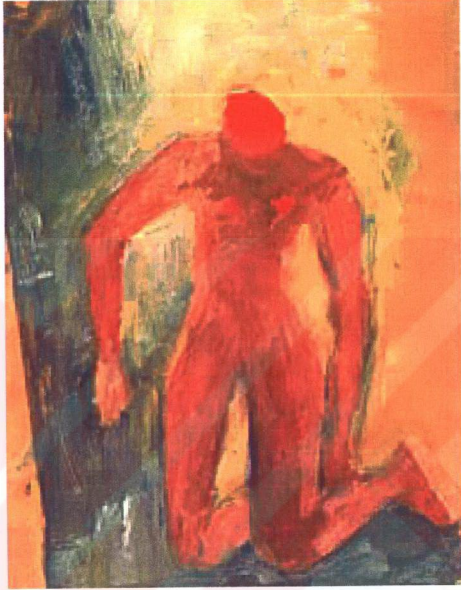
ÇIPLAK, 1954  
Kağıt / Guaş 32 x 40 cm.



OTURMUŞ ÇIPLAK, 1955

Kağıt / Guaş 21 x 27 cm.





ÇIPLAK, 1955  
Kağıt / Guaş 40 x 30 cm.



Hastanede (Sulu Boya) Degert Koleksiyonu



CAZCILAR, 1955

Kağıt / Guaş 19 x 25 cm.



Mor Tezgahlı Kadın (Sulu Boya) Angles Koleksiyonu

### 3.2. FİKRET MUALLA RESİMLERİNİ YORUMLAMA

#### Mavi Notre Dame Ve Baloncu

Görünüşe göre Mualla bir ara kırmızıya, yeşile, bir arada maviye tutulmuş. Ama bütün resimlerinde dikkati çeken, kimi zaman illüstrasyoncu bir ressam niteliğine bürünmüş olmasına karşılık, titiz bir renkçinin seçiciliğini göstermesi, her tabloda hakim bir rengi göz önünde tutması...<sup>1</sup>



Mavi Notre Dame Ve Baloncu

1962 Kağıt-Guaç

<sup>1</sup> BERK, Nurullah KOLOĞLU, Orhan., Fikret Mualla, Milliyet Yayınları, ANKARA 1971

## İskambil Oynayanlar

Yeşil, turuncu ve yeşil renkler esnetilmiş. Masanın yeşil örtüsü resmin renk bayrağı. Ressam bir rengin egemenliğinde renk cumhuriyeti kurmayı seviyor. Çizginin bölücülüğünden rengin paylaşımcılığına yönelmiş bir ressam Fikret Mualla. Renk bir cüzam gibi yayılıyor onun resimlerinde

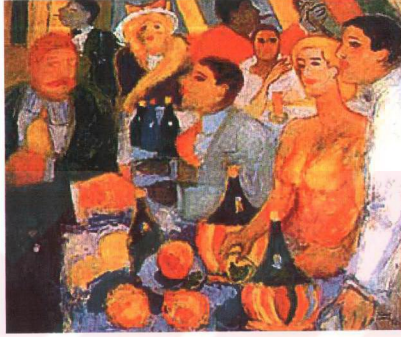


İskambil Oynayanlar  
1955 Kağıt-Guaj



## Lokanta II

Gri, mavi, yeşil ve turuncu uyumlu kullanılmış. Soğuk ve sıcak renklerin karşıtlığı söz konusu. Renk söndürmesi tabloya dinginlik katıyor. İnsanlar oldukça uslandırılmış. Ressamımızın çocuksal bilincinin Lirik nehri bu resmin denize usulca dökülmüş.<sup>2</sup>

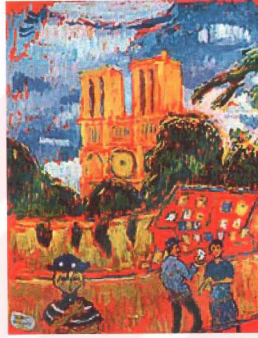


Lokanta II  
1956 Kağıt-Guaj

<sup>2</sup> BERK, Nurullah KOLOĞLU, Orhan., Fikret Mualla, Milliyet Yayınları, ANKARA 1971

## Rıhtımdaki Kitapçı Ve Notre Dame Katedrali

Yine kırmızın egemenliğinde tipik bir Paris görünüşü. Mualla plastik güzellik diye bileceğimiz biçim güzelliğini, olgunluğunu aramıyor. Onca, bir tabloyu dolduran nesnelere, birbirlerine denk yada karşıt küçük planlardan yapılmaktan çok tümüyle ile ele alınacak renk lekeleridir. Bu bakımdan ressamımıza ekspresyonist diyebiliriz. Tablo her parçanın ötekini tamamladığı bir mimari değil, fişkirış halindeki çizgi ve renklerin tümünden doğan fiziksel bir etkileme aracı.<sup>3</sup>



Rıhtımdaki Kitapçı Ve Notre Dame Katedrali  
Kağıt-Guaj

<sup>3</sup> BERK, Nurullah KOLOĞLU, Orhan., Fikret Mualla, Milliyet Yayınları, ANKARA 1971

## Cazcılar

1956 yılının Paris'i... Caz'ın, "Blues"un, kabarelerin, barların, kafelerin Altın Çağı... Fikret Mualla'nın resminin tartışılmaz en egemen unsuru olarak görevlendirdiği hüznünlü mavi renk, "Caz"ın çalındığı mekanların atmosferini yakalamamızı sağlamakta ve aynı zamanda anlamdaş olduğu müziği de simgelemekte... Bu mavi fonun üzerine biraz daha koyu bir mavi tonuyla kendine özgü kesik kesik çizgili deseni ile sanatçı beş adet müzisyen yerleştirmiş, trompet çalan, banjo çalan ve dans eden... resmin sağ üst köşesinde, olabilecek en ekonomik biçimde en az sayıda çizgi ve renk ile çizilmiş iki locada, üçü rujlu dolgun dudaklarından kadın oldukları anlaşılan dört kişi seçilebilmekte...Mavi bir fon, ön planda beş müzisyen ve sağ üst köşedeki dört izleyici; en yalın ve en çarpıcı biçimde bizi o yılların "Cabaret"lerine götürmekte... Yer yer figürlerin dış sınırlarında, müzik aletlerinde ve ellerle yüzlerde kullanılan sarı ve pembe sıcak tonlar, gömleklerin ve çorapların beyazları fonla zıtlaşarak, yapıtın soluk aldığı çekicilik noktalarını oluşturmaktalar. .. "Cazcılar"ın her birinin suratının kendine özgü kimliğe sahip minyatür portreler olarak çok başarılı olduklarını da gözden kaçırmamak gerekmekte..."Has" bir ressam, bir desen ustası olan Mualla; ortadaki banjo çalmanın siyah papyon kravatı ile aynı biçimde olacak şekilde ayarladığı, bir arkadaki adamın yelek lekesini ise, resminin tartışılmaz odak noktası olarak - sağdaki sarı trompetin yatay eksenini ile kesişen bir noktaya - çarpıcı bir kırmızı renk ile yerleştirerek yapıtına yaşam öpücüğünü kondurup, ona can vermekte sanki...<sup>4</sup>



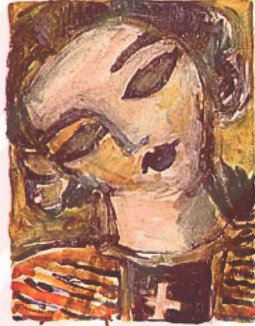
Cazcılar 1956 Kağıt-Guaj 24,5x19

<sup>4</sup> GÜLER Haşim Nur

## Haçlı Kadın

Model çalışması. Mor ve sarı fon üzerinde kontrast sağlanmış. Turuncu – sarı ile eşitlik, derinlik verilmiş.

Kadın gözlerini yummuş. Her şeyin bir göz yummasıyla bittiği bir dünyanın kadını. Ve bu kadın biliyor ki hayatta bir göz yummasıyla bitiyor. İsa'nın çarmıhını gerdanına germiş. Güzel ve soylu, alnı açık. Alın yazısı okunmuyor. Kaderin değil kederin yazgısını yaşamış. Boynu bükük. O büküklükte bir şefkat sezinleniyor. Boynunu büküşü, yumduğu gözlerine sanki bir bakış güzelliği katıyor. Göğüs üstü çalışıldığı halde ince uzun bir kadın olduğu anlaşılıyor. Göremediğimiz elleri ve parmakları boynu kadar ince ve zarif hissi uyandırıyor.



Haçlı Kadın  
1954 Kağıt-Guaj

## Bir Akdeniz Şehri

Zemin kırmızı. Kırmızı renk kutusunu açan anahtar renktir. Evler denize dökülecekken kayıklar ve yelkenliler, karaya çıkacak gibiler. İki hayatın uyumu. Bel' kide çifte hayat.



Bir Akdeniz Şehri  
1960 Kağıt-Guaj

## Eğlenceye Gidiş

Dairesel ve kesik çizgi anlatımlı. Şekille geometrik. Karikatürize. Beceri çocuksu. Mavi ağırlıklı renk. Figürler dengeli yerleşik. Alan bilgisi hakim kılınmış.

Lümpen burjuvaların bir hafta sonunda Paris kenarları. Bir hayat kadını ve onu markajına almış bir hayat adamı ile çıtkırıldım hanım hanımcık bir annenin arasında iki kardeş çocuğun yaşamın iki yüzünü masumiyetleriyle dengelemesinin kompozisyonu. Çocuklar büyünce büyüklere benzerler. Çocuklar büyüyünce ya büyürler, ya alçalılar duygusu uyandırıyor.

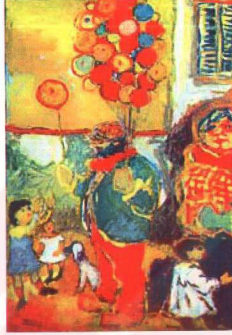


Eğlenceye Gidiş  
1960 Kağıt-Guaj 36x58



## Baloncu

Renkler söndürölmüş. Alışılmış sokak tipolojisi. Çocuklar evlerden seslenmiyor. Köpek ev köpeği, çocuklar sokak çocuğu gibi, rahat alışmış. Ve baloncunun meşruluğu arkasında, bir mahalle eskisi kadın.



Baloncu  
1957 Kağıt-Guaj

## Mavi Sokak

Prusya mavisini acıyı ifade ediyor. Çizgiler belirlemeyi arttırmış. İnsanların karakterleri bıçak açmayan ağızlarından okunuyor. Ağızlarına çizgiler devrilmiş. Acı yüklü insanların resmi. Bildiği halde susanların resmi.



Mavi Sokak  
1957 Kağıt-Guaj

## Sokak

Ressam insanları sokaklarda kadvralar halinde yakalıyor. Mavinin iletişimsizliğinde sarının ‘ ben burdayımı’ adeta sırtıyor. İnsanlar birbirlerine temas edecek kadar yakın çizildiği halde, dünyalarının arasındaki mesafe varlığını sürekli koruyor. Kimse kimsenin kimsesi değil’in resmi.

Şair Necip Fazıl’ın değişiyle ‘sokaklar ızdırıp çekenlerin annesi’.

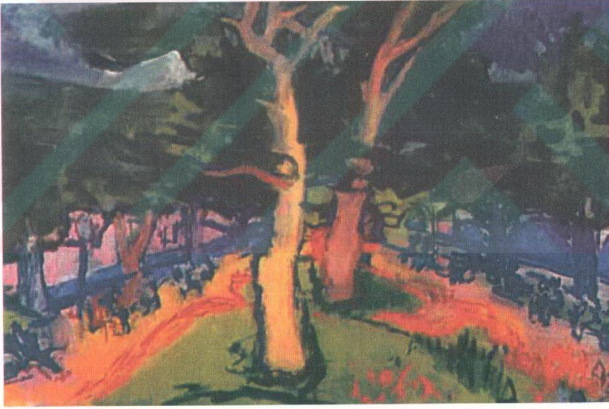


Sokak  
Kağıt-Guaj

## İle Saint Louis

Sanatçının yapıtı peyzajdır. Çizgiler diagonal ve dikey. Kontrast renkler uyum içinde ve çarpıcı. Perspektif kısımlar resmi derinleştirmiş. Ön sarı, ağaç derinliği geliştirmiş. Kontrast renklerin karşıtlığı bir sentezi sağlamış.

Park manzarası içinde silik insan manzaraları. Şair Edip Cansever'in 'umutsuzlar parkı' şiiri ile örtüşüyor. 'parkın kıyısında ölüsünü buldular, yüzünün kıyısında bir gülümseme'. Ağaçların ululuğu altında insanların dökülmüşlüğü. Ressam insanları silikleştirerek bir anlamda trajedilerini netleştiriyor. Bitkiler altında insanların bitkisel yaşamları. Birebir aktarma ve mimetik yerine, ressam Fikret Mualla insanların ruhsuzluklarını betimlemiş. Havanın, toprağın ve suyun ötelediği insanlık duruşu, insanın pes etmişliği. Ağaçlar altında ölmüşçesine dinlenmeleri. Ve onların varlıklarıyla yokluklarının birliği.

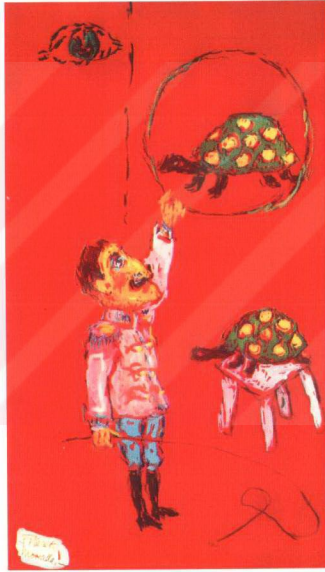


İle Saint Louis

1940 Tuval-Yağlı Boya 24x49

### Kırmızı Sirk:

Verili bir hayatı yaşayanlara, kendi hayatlarını gösteren bir çalışma. Kaplumbağa toplumu temsil ediyor cambaza benzeyen adam rütbeli. Tüzel bir kişiliği sembolize ediyor. Jakobenizimin tenkidi nesnelere yerinde olmayışı, kaplumbağalar yani bireyler doğal renklerinde değil kendini yaşayamamak. Balık ressamın kendisidir. Kırmızı fon sudur. Balık kendini yaşıyor. Devlete ve topluma üstten teğet geçiyor.



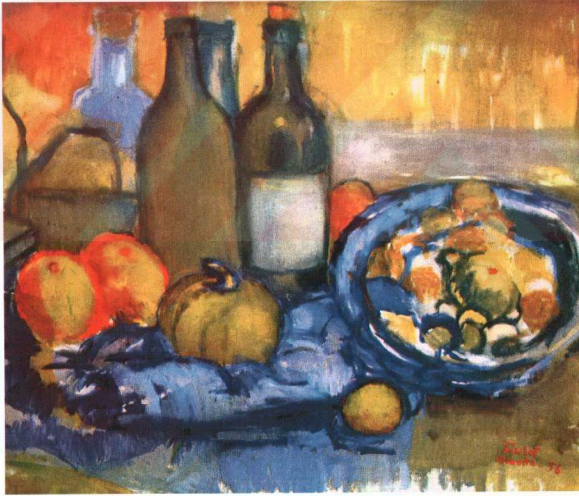
Kırmızı Sirk  
1960 Kağıt-Guaj

## Natürmort

Bu yapıtında resmin kuramsal sorunları onu pek ilgilendirmemiş dış etkilere yabancı kalmıştır. İçinden geldiği gibi, öznel coşkunun bir lirizim. Hangi dünyayı resmetmişse biz o dünyaya baktığımızda Fikret Mualla o dünyayı çoktan terk etmiştir. Yalnızlık tematiği onda silinme – kaybolma olarak beliriyor.

Natürmort guaş çalışılmış. Guaş onda hızlılık ve terk ediş, natürmort'u oluşturan nesnelere yani meyveler koparılmış ölü olmaktan çok çürümüş. Çürümek yani beklemek, bekletilmek, geç kalmışlık duygusunu, yetişememek duygusunu vermek istiyor. Nesnelere yılgınlık, yığılma görülüyor. Alkol şişesinin hiçi bilmemek de boş olduğunu sezinebiliriz. Meyvelerin çürümeye yüz tutmuşluğundan alkolün şarap olduğu verilmek istenmiş.

Şarap insan gibi, şarap canlı. Fikret Mualla için çürümekte bir anlamda canlılık.



Meyveli Natürmort

1953 Kağıt-Guaş 18,5x23,5



## Mavi Köy ve Gemiler

Grafik resim. Fon mavi, çalışmada titizlik çarpıcı. Bu tip resimlerde Mualla'nın eli daha sağlam, dikkatini toplaya bilmiş. Derinlik içinde dikine mimari. Mavi burada tekin olmayan bir mekan imlemiş. İnsansız evler. Belkide insanlarını bekleyen evler. Tekneler kıyıdan uzak terk etme duygusu uyandırıyor.



Mavi Köy ve Gemiler

## Yeşil Ahenkli Lokanta

Görünmeyen yüzlerde utanç var. Çünkü görünen kadın yüzü jest ve mimiksiz bir onur – direnç taşıyor kadın çılglık çılgıña şunu susuyor: “Ben size söylemişim.”



Yeşil Ahenkli Lokanta  
1957 Kağıt-Guaj

### 3.3. ESERLERİ

Sanatçımız, ressamımız Fikret Mualla eserlerini on farklı konu başlığı altında çalışmıştır.

Aykırı Yapıtlar

Portreler

Cazcılar ve Kağıt Oynayanlar

Barlar ve Bistrolar

Paris Sokakları

Natürmortlar

Manzaralar

Nüler

Hayvan Resimleri

Desenler

### 3.3.1. AYKIRI YAPITLAR

Sanatçının yaşabilmek için pazarın sunumlarına göre de çoğalan tematik resimlerinin dışında kalan 'Aykırı Yapıtlar'ı aslında onun kimliğini ele veren bu çalışmalarıdır. Bu hem seçilen konular açısından, hem de bazı yapıtlarındaki resim dili araştırmaları açısından söylenebilir.



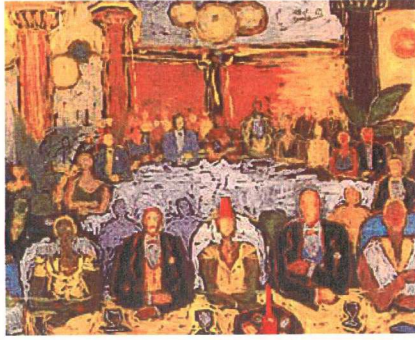
TANIŞMA, 1959

Tual / Yağlıboya 41 x 33 cm.



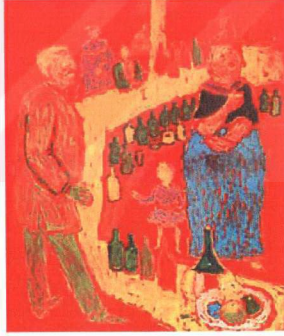
ÖRDEKLİ HAVUZ KIIYISINDA YÜRÜYÜŞ, 1960

Kağıt / Guaş 54 x 65 cm.



RESTORAN, 1960

Kağıt / Guaş 53 x 64 cm.



KIRMIZI MEYHANE, 1960

Kağıt / Guaş 63 x 53 cm.





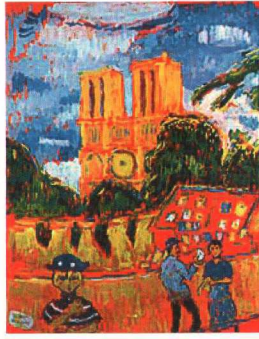
MAVİ NOTRE-DAME VE BALONCU, 1962

Kağıt / Guaş



KIRMIZI SİRK, 1960'lar

Kağıt / Guaş



RİHTİMDAKİ KİTAPÇI VE NOTRE DAME KATEDRALI

Kağıt / Guaş

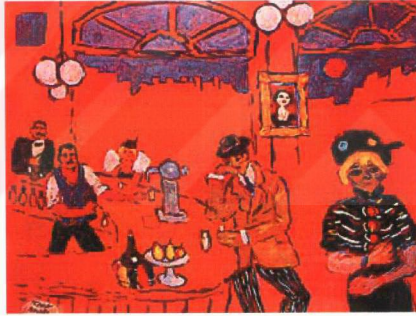


KİBARLAR

Kağıt / Guaş 54 x 64 cm.



BALON SATICI, 1961  
Kağıt / Guaş 55 x 65 cm.



PEMBE KAFELER, 1960'lar  
Kağıt / Guaş



BÜYÜK ELÇİNİN YEMEĞİ

Karton / Guaş 31,5 x 53,4 cm.



PARİS'TE PETROL TOPLANTIISI

Kağıt / Yağlıboya 52,5 x 65 cm.



REİLLANNES'DE Lokanta, 1960'lar  
Kağıt / Guaş



BALIK LOKANTASI, 1960'lar  
Kağıt / Guaş

### 3.3.2. PORTELER

Alemi nizama sokmak, fikrimden geçen Şey değilse de, lafın kısası, sükutumı resmen severim ve dediğim gibi, ibadet eder gibi resim yapmayı ister, ruhi istirahatimi ancak bu tarzda temin ederim. Bu da benim hakkımdır.





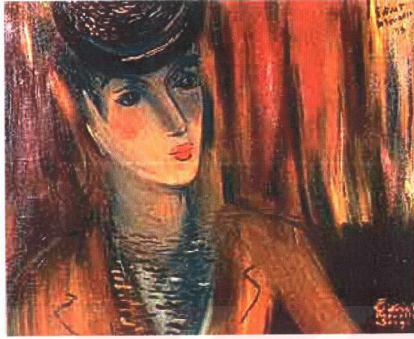
MAHKUMLAR, 13.05.1937

Kağıt / Çini Mürekkebi



NEYZEN TEVFİK, 1937

Kağıt / Çini Mürekkebi



PARİSLİ KADIN, 1939  
Tual / Yağlıboya 46 x 35 cm.

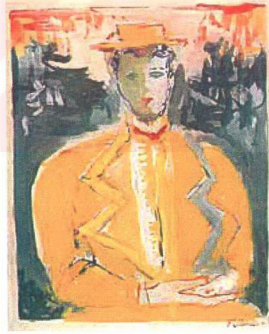


GENÇ KIZ PORTRESİ  
Kağıt / Karışık Teknik 29,5 x 22,5 cm.



KADIN VE ERKEK, 1950

Karton / Yağlıboya 38 x 15,5 cm.



KADIN PORTRESİ, 1951

Kağıt / Guaş 26,5 x 21 cm.



PORTRE, 1951

Kağıt / Guaş 28 x 21 cm.

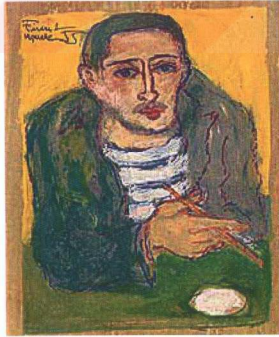


PORTRE, 1951

Ahşap / Yağlıboya 28 x 23 cm.



KÖPEKLİ ÜÇ FİGÜR, 1955  
Kağıt / Guaj 18,5 x 24,5 cm.



PORTRE, 1955  
Kağıt / Guaj 27 x 21 cm.

### 3.3.3. CAZCILAR VE KAĞIT OYNAYANLAR

'Müziyenler' ve 'Kağıt Oynayanlar' ressamların her çağda ilgi duydukları konulardır. Cezanne'ın 'kağıt oynayanları' ve Degas'ın orkestra çukurunda resmettiğı müziyenleri konu alan yapıtı hemen anımsadığımız bu tür örneklerdendir. Fikret Mualla'da bu konuların arasındadır; ama o ikinci Dünya savaşından sonrasında Amerikalı müziyenlerin daha özgür ve canlı entelektüel ortamı nedeniyle Fransa'yı yeğledikleri dönemde 'Caz'ın Altın Çağı'nı Paris'te yaşamış olmanın ayrıcalıklı konumuna da sahiptir.





CAZCILAR

Kağıt / Guaş 58 x 68 cm.



CAZCILAR

Karton / Guaş Karton / Guaş



CAZCILAR, 1951  
Kağıt / Guaş 50 x 65 cm.



CAZCILAR, 1952  
Kağıt / Karışık Teknik



ÜÇLÜ, 1960

Kağıt / Guaş 55 x 65 cm.



MÜZİSYENLER, 1960

Kağıt / Guaş 43,5 x 65 cm.



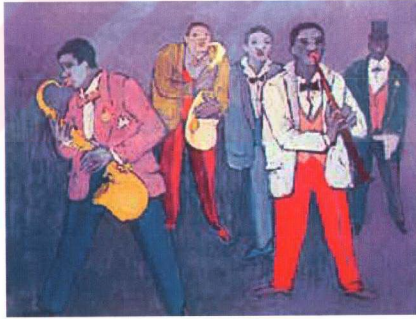
CAZCILAR, 1960'lar  
Kağıt / Guaş Kağıt / Guaş



CAZCI VE DANS EDENLER, 1960'lar  
Kağıt / Guaş



MÜZİSYENLER, 1961  
Kağıt / Guaş 50 x 65 cm.



CAZCILAR, 1960'lar  
Kağıt / Guaş 50 x 65 cm.



CAZCILAR

Kağıt / Guaş 35 x 55 cm.



YEŞİL ORKESTRA, 1965

Kağıt / Guaş 48 x 64 cm.





POKERCİLER, 1950  
Kağıt / Guaş 54 x 65 cm.

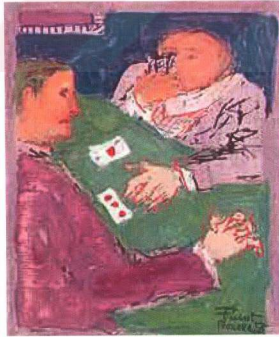


KAĞIT OYNUYANLAR, 1955  
Kağıt / Guaş 20 x 27 cm.



İSKAMBİL OYNUYANLAR, 1955

Kağıt / Guaş



KAĞIT OYUNU, 1955

Kağıt / Guaş 26,5 x 21 cm.



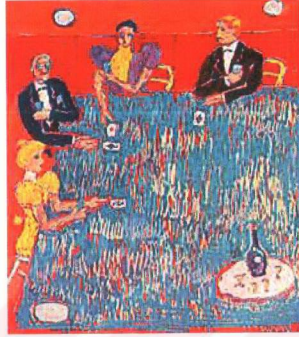
ISKAMBİL OYNUYANLAR, 1955

Kağıt / Guaş 51 x 66 cm.



ISKAMBİL OYNUYANLAR, 1961

Kağıt / Guaş 55 x 65 cm.



KAĞIT OYNUYANLAR, 1960'lar

Tual / Yağlıboya 65 x 54 cm.

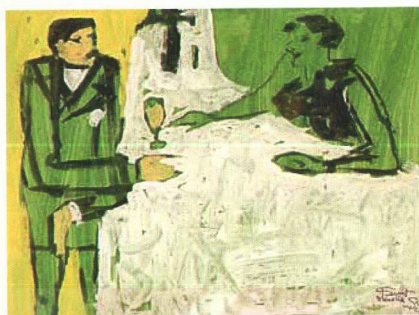


İSKAMBİL OYNUYANLAR, 1960'lar

Kağıt / Guaş 48 x 64 cm.

### 3.3.4. BARLAR VE BİSTROLAR

Fikret Mualla'nın en önemli temalarından birisidir, 'Barlar ve Bistrolar'. Ressamın yaşamında baş köşelerden birisine kurulan 'alkol'e kavuşabildiği, parasız kaldığında da tanıdık bar ve bistro patronlarına birkaç kadeh içki karşılığı trampa ettiği resimleri sayesinde içki içebildiği, münzevi yaşantısının öncelikli sosyal alanın ve boyutunu oluşturan onun için belki de en önemli mekanlarıdır.



BİSTRO'DA, 1955

Kağıt / Guaş 40 x 52 cm.



BİSTRO, 1955

Kağıt / Guaş 20,5 x 27 cm.





BARDA 1956

Каğıт / Guaş 50 x 33 cm.



BARDA, 1957

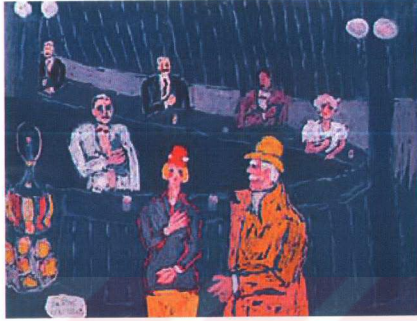
Каğıт / Guaş 20,5 x 26 cm.



ÇİÇEKLİ BAR, 1958  
Kağıt / Guaş 54 x 65 cm.



MAVİ BAR, 1959  
Kağıt / Guaş 37 x 45 cm.



MAVİ BAR, 1960'lar  
Kağıt / Guaş 50 x 64 cm.



BAR, 1962-63  
Kağıt / Guaş 55 x 64 cm.

### 3.3.5. PARİS SOKAKLARI

'Bir ressam tasarlayın ki, aklına estiği zaman resim yapmaktan başka hiçbir Şeyden sorumlu değil. Haftada üç gün aç susuz dolaŐmayı göze almış; kırlarda böğürtlen toplarcasına sokaktan izmarit toplayıp içiyor.'



SOKAKTA, 1955

Kağıt / Guaj 29,5 x 38 cm.



SOKAKTA, 1955

Kağıt / Guaj 35,5 x 54 cm.



SOKAKTA, 1955

Kağıt / Guaş 39 x 53 cm.

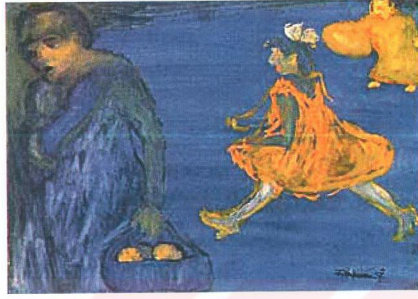


SOKAKTA, 1955

Kağıt / Guaş 50 x 64 cm.

Özel Koleksiyon





SOKAKTA, 1957  
Kağıt / Guaj 24 x 32,5 cm.



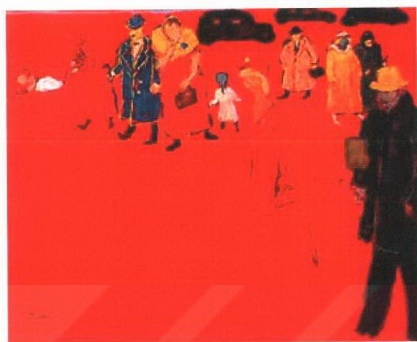
SOKAKTA, 1957  
Kağıt / Guaj 35 x 55 cm.  
Taviloğlu Koleksiyonu



SOKAKTA OYUN, 1957  
Kağıt / Guaj 46,5 x 61,5 cm.



SOKAK, 1957  
Kağıt / Guaj 36,5 x 57,5 cm.



SOKAKTA, 1958

Kağit / Guaj 49 x 59,5 cm.

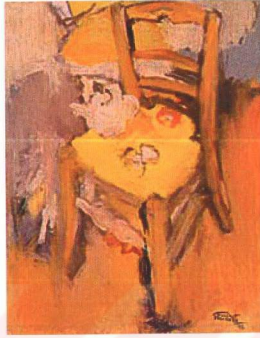


SOKAKTA, 1958

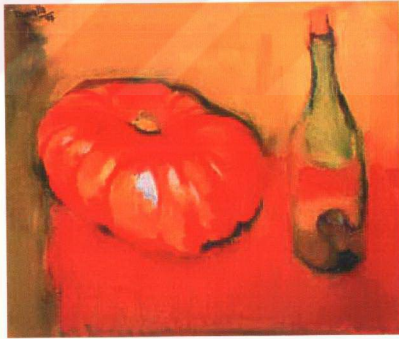
Kağit / Guaj 32,5 x 50 cm.

### 3.3.6. NATÜRMORTLAR

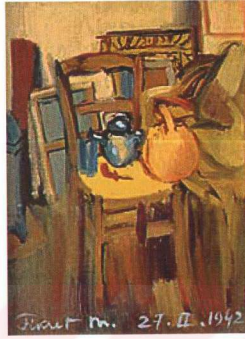
Fikret Mualla'nın mektupları ve yakın dostlarının anlattıkları onun 'gourmet' yanının kanıtları olmaktadır; bu nedenle onun natürmort konularının daha sonraki övünlerinde yiyip içeceği nesnelere olması bizi şaşırtmamalıdır. Usta ressamın son yıllarına dek kendi çapında bir 'chef' olarak mutfağında kendisi için özel tatlar peşinde koştuğunu, ender ziyaretçilerini ağırlamak için yemekler yaptığını yine mektupları aracılığı ile öğrenmekteyiz.



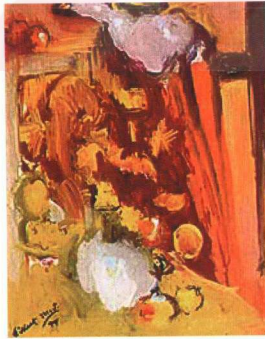
SANDALYELİ NATURMORT  
1942 Tual-Yağlı Boya 33x24



KABAKLI NATURMORT  
1947 Tual-Yağlı Boya 32X37,5



ÇAYDANLIKLIL NATUREMORT  
1942 Tual-Yağlı Boya 33x24

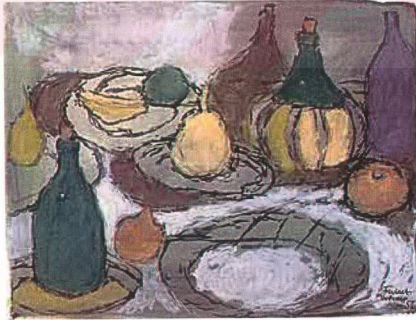


NATUREMORT  
Karton-Yağlı Boya 25x51





NATURMORT  
1956 Kağıt-Guaj 19,5x24,5



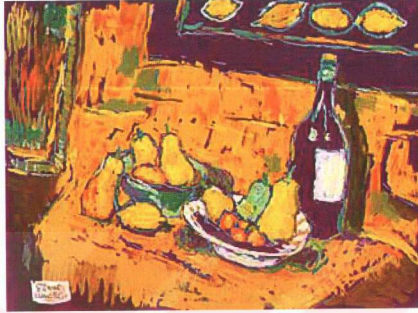
ÇİANTİLİ NATURMORT  
1956 Kağıt-Guaj 24x48



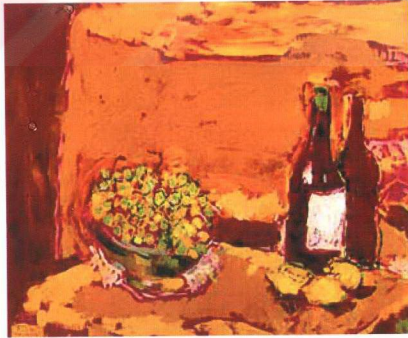
BALIKLI NATURMORT  
Kağıt-Guaj 33x55



ÇİÇEKLI NATURMORT  
Karton-Guaj 65x54



NATURMORT  
Kağıt-Guaj 49x64



SON NATURMORT  
1967 Tual-Yağlı Boya 60x72

### 3.3.7. MANZARALAR

'... Fikret Mualla'nın resimlerine bakarken Toulouse – Lautrec'de başlayıp Bonnard ve Vuillard'da, bir bakıma Amerikalı Wistler'de de süren 'Japonisme'i de düşünebiliyoruz. Rönesans geleneklerine sırt çeviren bu çağdaş Avrupa'lılar, heyecanı, doğu ve Uzakdoğu uygarlıklarında aramıştır.



Manzara

Kağıt / Karışık Teknik 26,5 x 41 cm.



Cannes

Kağıt / Karışık Teknik 24,5 x 34 cm.

Eski Salah Cimcoz Koleksiyonu



Cannes

Tual / Yağlıboya 32 x 50 cm.

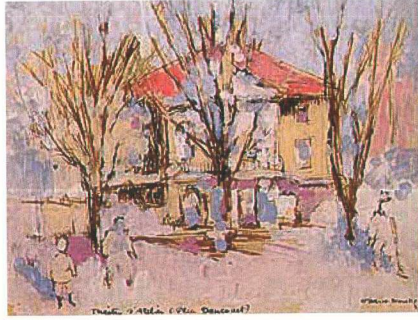
Sabancı Koleksiyonu



Evler

Tual / Yağlıboya 22 x 40 cm.

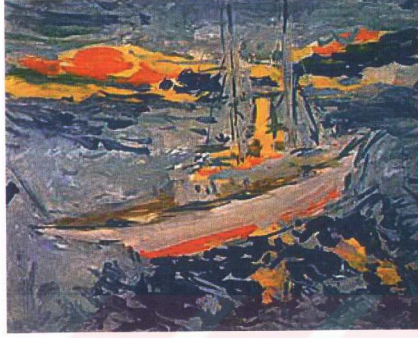




Theatre d'Atelieu  
Kağıt / Guaş 24 x 31 cm.

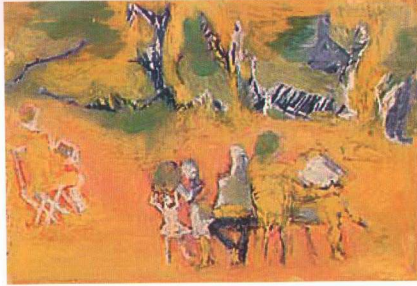


Evler ve İnsanlar  
Kağıt / Guaş 32 x 53 cm.



Yat

Kağıt / Guaş 23 x 26,5 cm.



Park

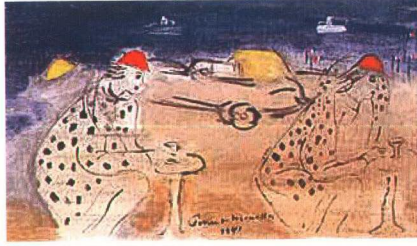
Kontrplak / Yağlıboya 26,5 x 37 cm.



Peysaj, 1940 Başları  
Kağıt / Yağlıboya 19,5 x 35,5 cm.

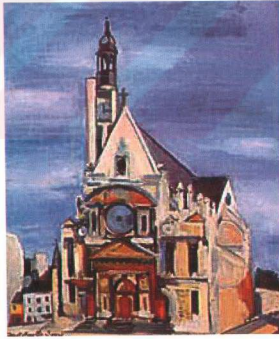


İle Saint Louis, 1940'lar  
Tual / Yağlıboya 24 x 49 cm.



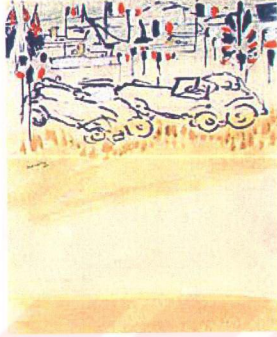
Sahilde, 1941

Tual / Yağlıboya 27 x 46 cm.

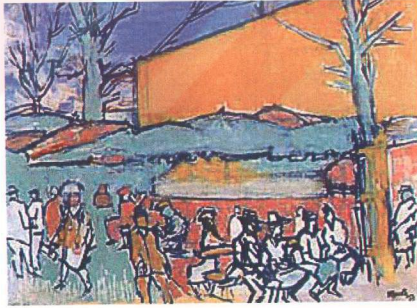


St. Etienne Kilisesi, 1942

Tual / Yağlıboya 70 x 60 cm.



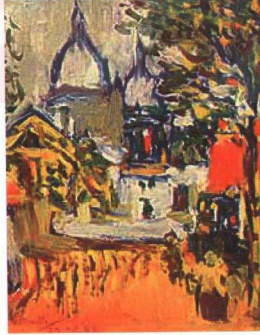
Cannes, 14 Temmuz, 1945-46'lar  
Kağıt / Yağlıboya 22 x 17,5 cm.



Park, 1947  
Tual / Yağlıboya 38 x 46 cm.



La Closerie de Lilas, 19 Ağustos 1948  
Kağıt / Renkli Kalem 27,5 x 43 cm.



Paris Sacre Coeur, 20 Ekim 1948  
Tual / Yağlıboya 35 x 27,5 cm.  
Sabancı Koleksiyonu

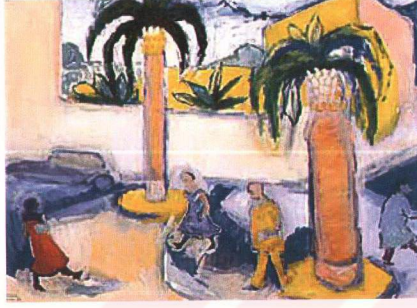




Parkta Oturanlar, 1949  
Kağıt / Karışık Teknik 22,5 x 30 cm.



Peysaj, 1953  
Kağıt / Guaş 20 x 24 cm.



Cannes, 1959

Kağıt / Guaş 52,5 x 64,5 cm.



Cannes, 1959

Kağıt / Guaş 52 x 65 cm.

Taviloğlu Koleksiyonu



Akdeniz Şhri, 1960'lar

Kağıt / Guaş

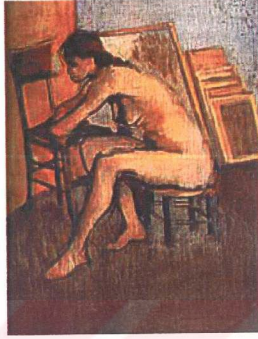


Mavi Köy ve Gemiler, 1960'lar

Kağıt / Guaş

### 3.3.8. NÜLER

Mualla'nın 'çıplak kadınlar'ı konu alan yapıtlarının tümünü bir değerlendirmeye tutmaya çalışırsak, onun bu tarz resimlerinin sevdiği, ilgi duyduğu ressamların bu tür yapıtlarından esinlendiğini söyleyebiliriz. İlk akademik çalışmadaki canlı modelden çalışılan desenlerdeki incelikleri bu yapıtlarda bulamayız. Bu çıplaklar çoğunlukla 'yüzü olamayan' ve 'arzu nesnesi' kadınlar olarak resmedilmişlerdir.



NÜ, 1938

Kontrplak / Yağlıboya 40,5 x 31 cm.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

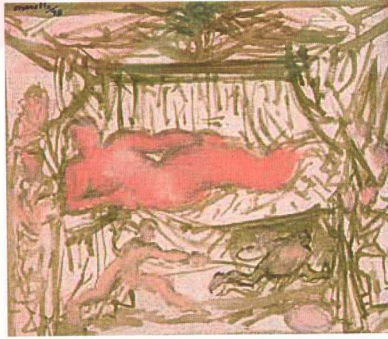


ÇIPLAK, 14.12.1944

Tual / Yağlıboya 33 x 19 cm.

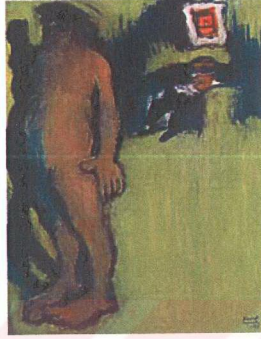


NÜ, 1940'lar  
Tual / Yağlıboya 47 x 38 cm.



MİTOLOJİK ÇIPLAK, 1948  
Kağıt / Guaş 26 x 28 cm.





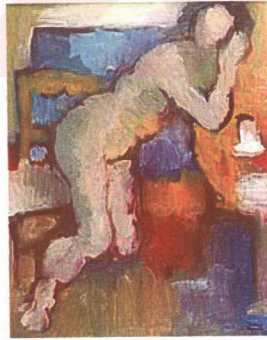
BORDEL, 1944  
Tual / Yağlıboya 65 x 50 cm.



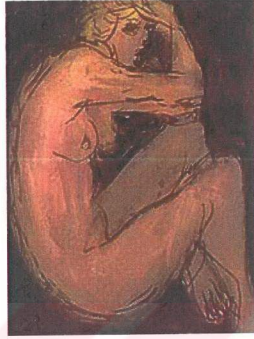
ÇIPLAK  
Kağıt / Guaş 42,5 x 26,5 cm.



BORDEL, 1944  
Tual / Yağlıboya 40 x 27 cm.

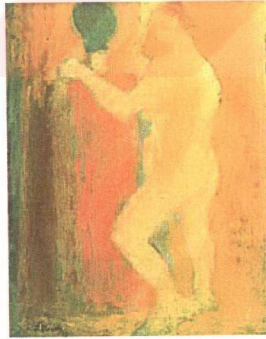


OTURMUŞ ÇIPLAK, 1946  
Tual / Yağlıboya 41 x 33 cm.



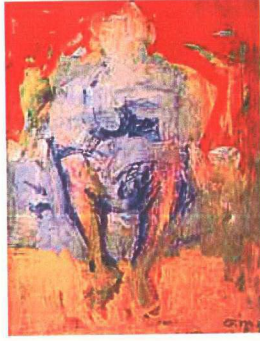
NÜ, 1953

Tual / Yağlıboya 25 x 17,5 cm.



TUVALET YAPAN ÇIPLAK, 1953

Tual / Yağlıboya 32 x 25 cm.



NÜ

Tual / Yağlıboya 35,5 x 27 cm.



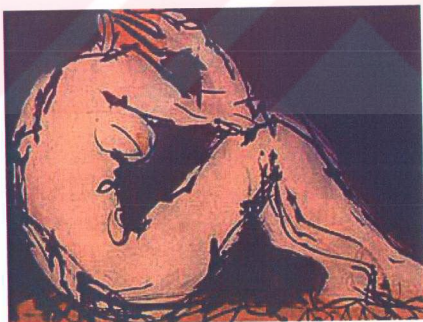
ODA İÇİNDE ÇIPLAK, 1952

Tual / Yağlıboya 20,5 x 37 cm.



NÜ, 1953

Tual / Yağlıboya 18,5 x 25 cm.



NÜ, 1953

Tual / Yağlıboya 18,5 x 25 cm.

### 3.3.9. HAYVAN RESİMLERİ

Görülmektedir ki, Fikret Mualla'nın resimlerindeki ördekler aslında çocukluğunun kurbağalıderesin de yüzerler; en çok resmettiği tavuklar, horozlar, hindiler ve tokat tavukları ise yine aslında çocukluk evinin bahçesinde veya kümesinde gezinirler. Bu açıdan diğer resim temalarını ele alış yaklaşımından gündelik yaşamındaki gözlemlerden ivme almazlar.





SARI KUŞ

Kağıt / Guaş 19,5 x 10,5 cm.



KAZ

Kağıt / Guaş 20 x 10,5 cm.



KARTAL, 1951

Kağıt / Çini mürekkebi 18,5 x 14 cm.



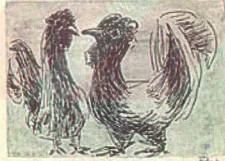
HAYVANLAR, "Madame Rose" ithafı

Kağıt / Tükenmez Kalem 26 x 20 cm.



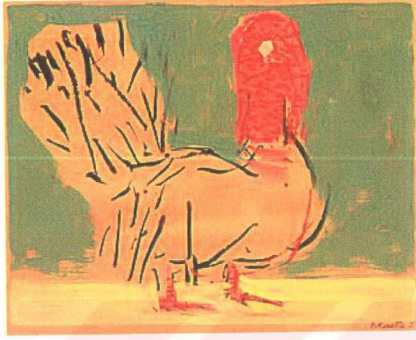
### KARTAL

Kağıt / Çini mürekkebi 19 x 14 cm.



### TAVUKLAR ve KARTAL

Kağıt / Guaş 14,5 x 10 cm.



HİNDİ, 1951

Kağıt / Guaş 24,5 x 20 cm.



HORUZ ve TAVUK, 1951

Kağıt / Guaş 19,5 x 25 cm.



BALIKLAR, 1954  
Kağıt / Guaş 23 x 18 cm.

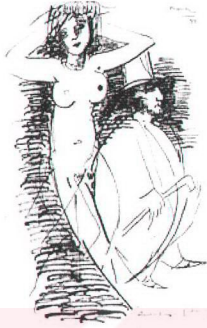


TOKAT TAVUĞU, 1955  
Kağıt / Guaş 27 x 21 cm.

### 3.3.10. DESENLER

'Onun çalışmalarının toplamına bakıldığında, desenin önemli bir yer tuttuğu görülüyor. Özellikle, İstanbul ve Paris'te zaman zaman yolunun düştüğü hastanelerde, boyadan yoksun kaldığında eline geçen kağıt ve kalemle (kimi zaman bir kuşun kalem, kimi zaman bir mavi tükenmez) çevresindeki kendileyin kişileri resmetmiş. Paris'teki st. Anne hastanesinde çizdiği desenler, çaresizliği, yalnızlığı, çileyi hiçbir renge gereksinme duymadan dile getirir...'





NANA, 1944

Kağıt / Çini Mürekkebi 34 x 25 cm.



Desen, Cafe de Flore

Kağıt / Mürekkepli kalem 27 x 21 cm.



PORTRE, 1945 – 46  
Kağıt / Karakalem 30 x 22 cm.



OTURMUŞ ÇIPLAK, 25.9.1946  
Kağıt / Karakalem 36 x 25 cm.



UZANMIŞ ÇIPLAK, 6.11.1945  
Kağıt / Karakalem 24 x 30,5 cm.



ST. ANNE DESENLERİ, 6.2.1956  
Kağıt / Karakalem 26 x 21 cm.



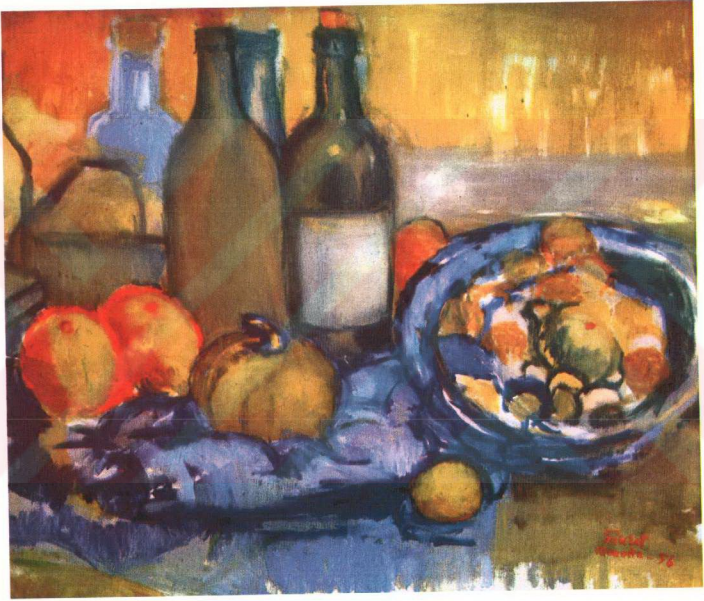
ST. ANNE DESENLERİ, 7.2.1956  
Kağıt / Tükenmez kalem 20 x 26 cm.



ST. ANNE DESENLERİ, 18.1.1956  
Kağıt / Tükenmez kalem 23 x 32 cm.

### 3.4. ESER ANALİZİ

#### 3.4.1. Meyveli Naturmort



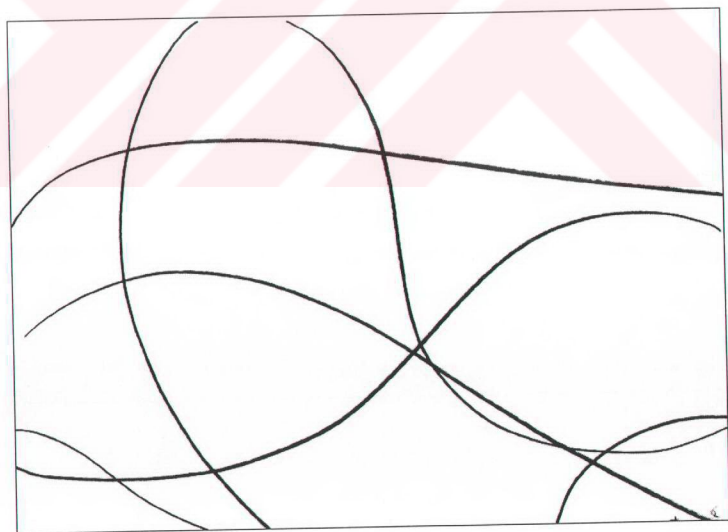
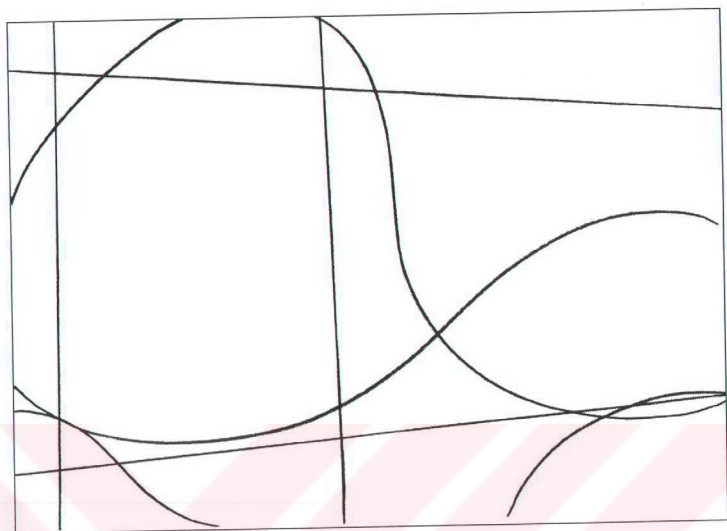
Meyveli Naturmort

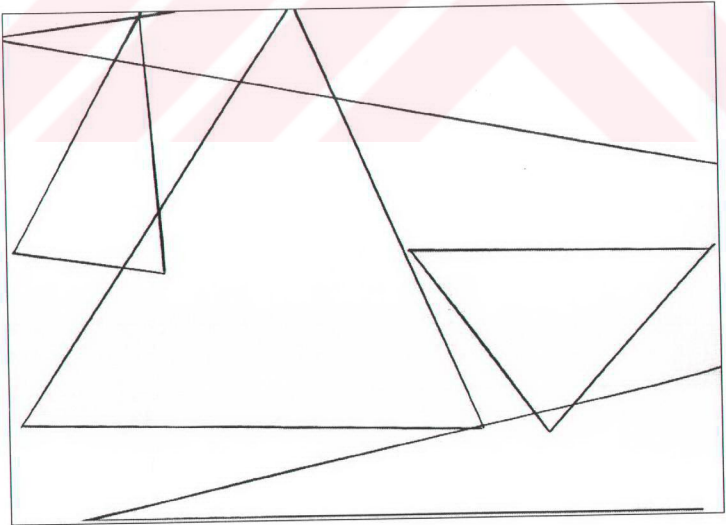
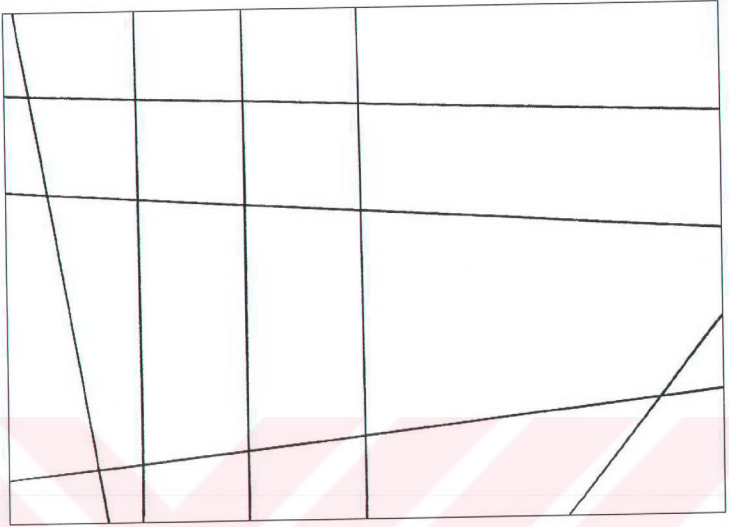
1953 Kağıt-Guaj 18,5x23,5

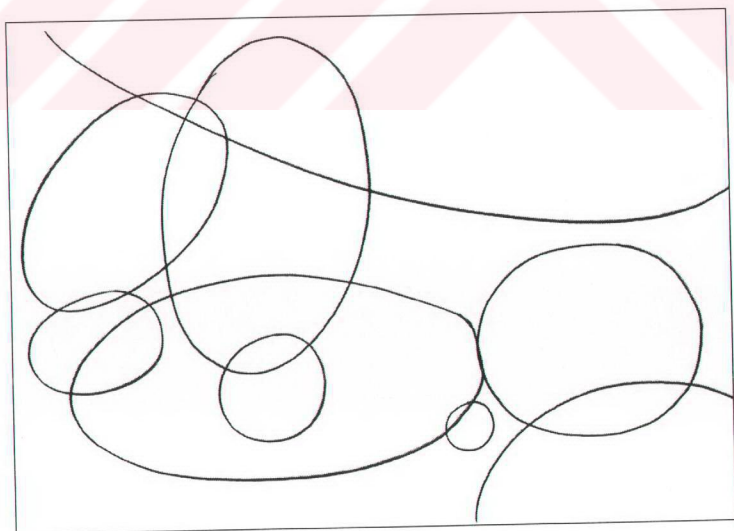
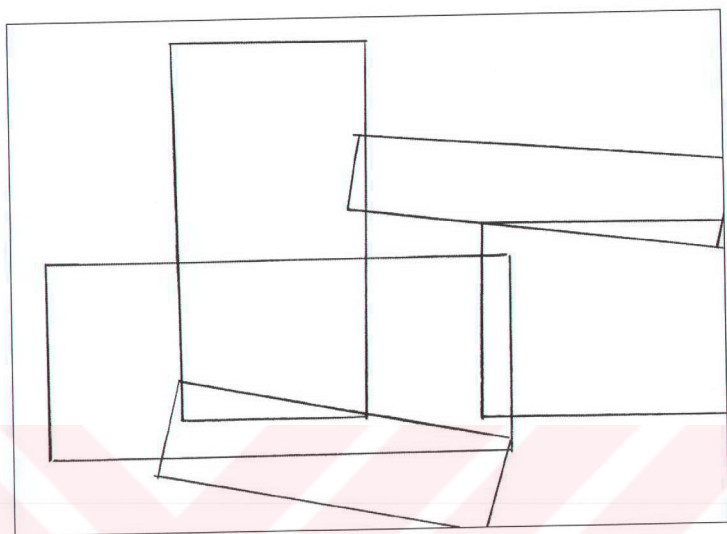
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

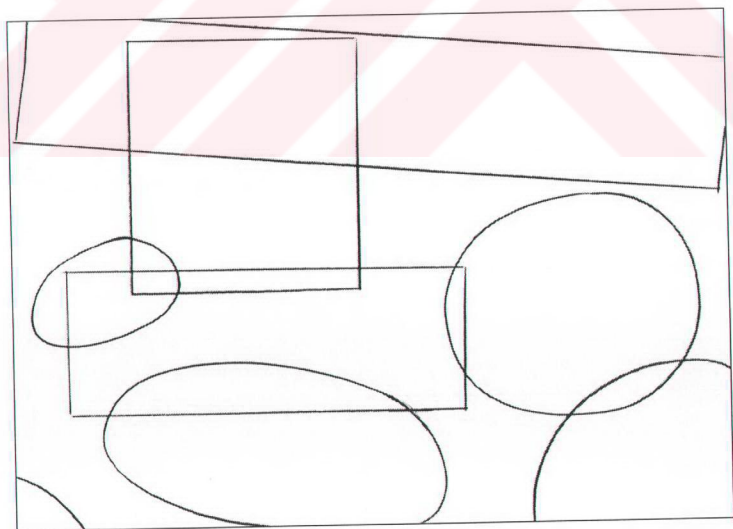
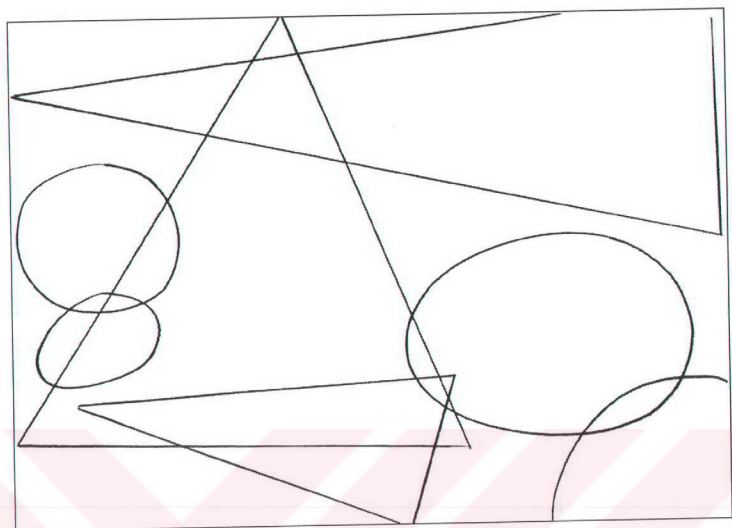


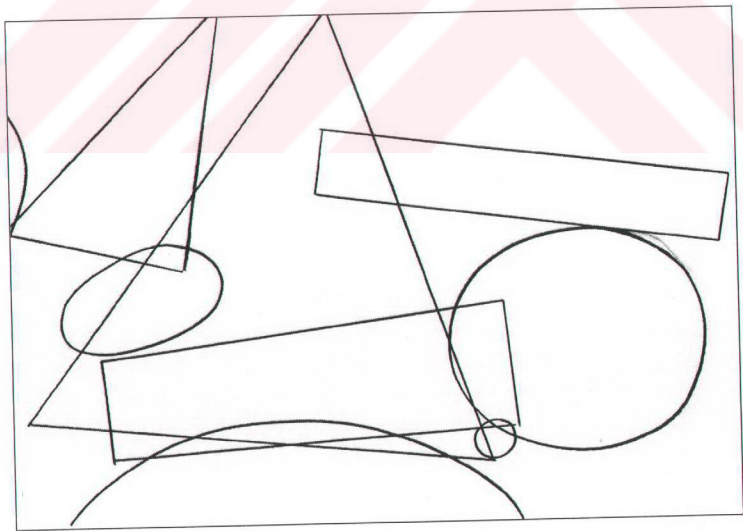
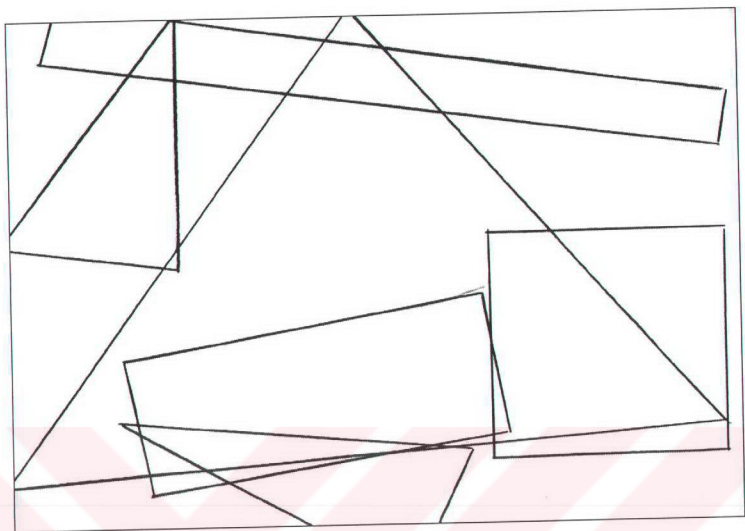










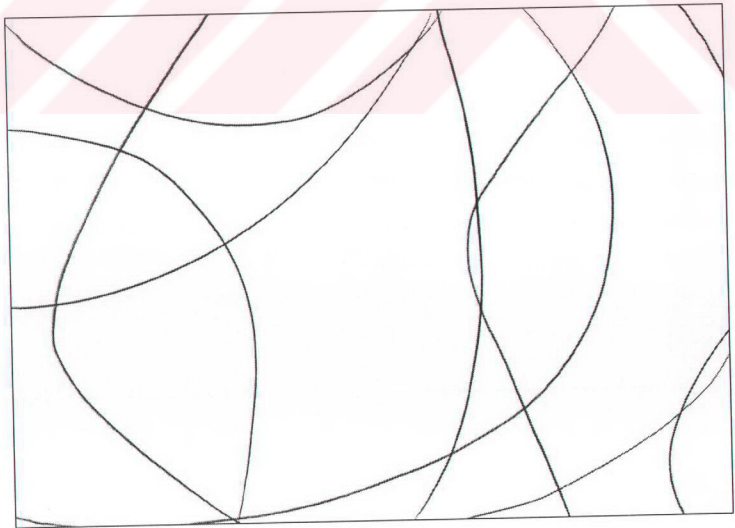
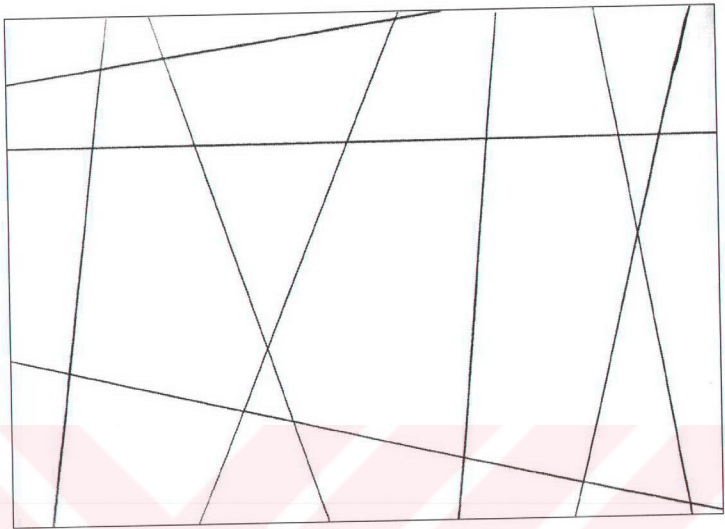


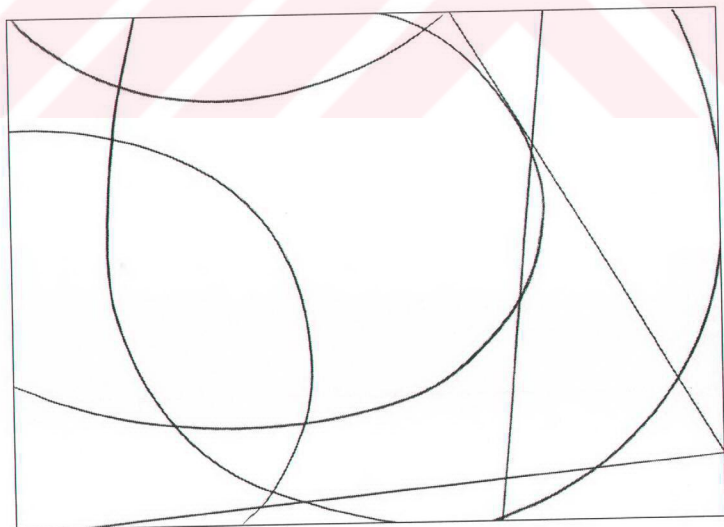
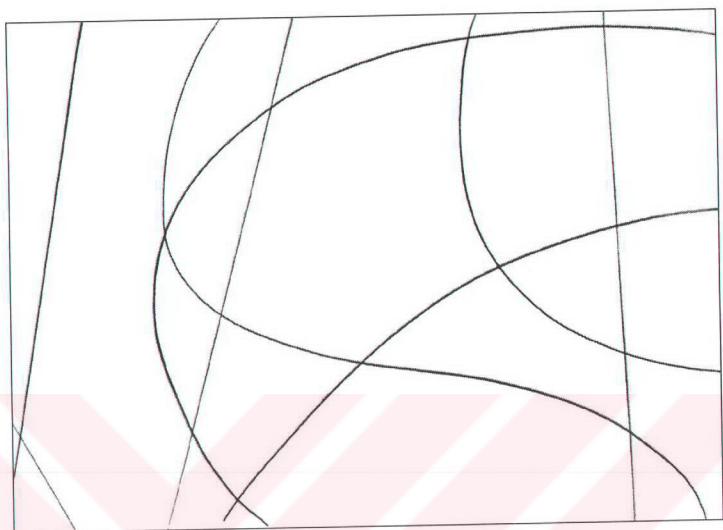
### 3.4.1. Mor Kahve

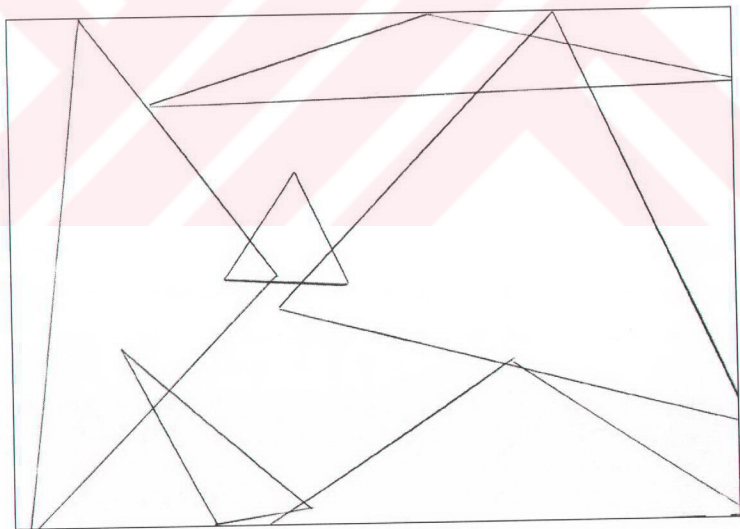
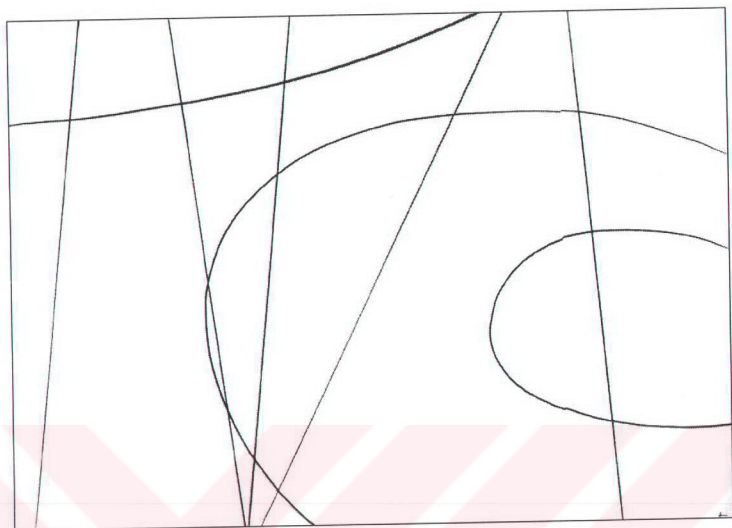


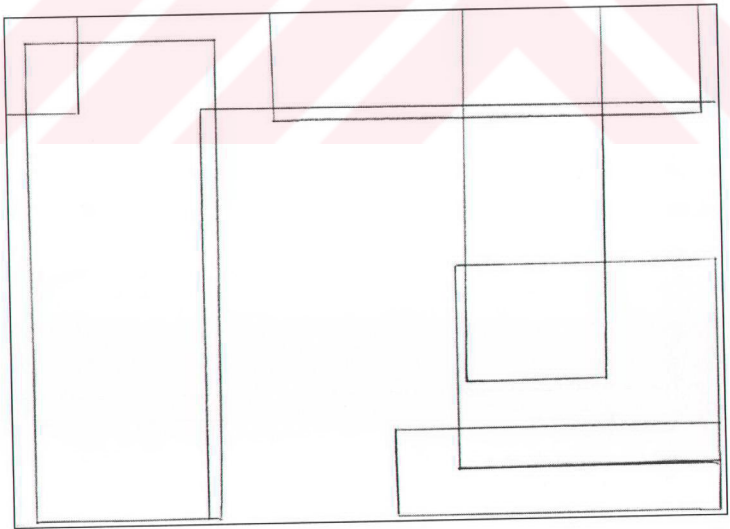
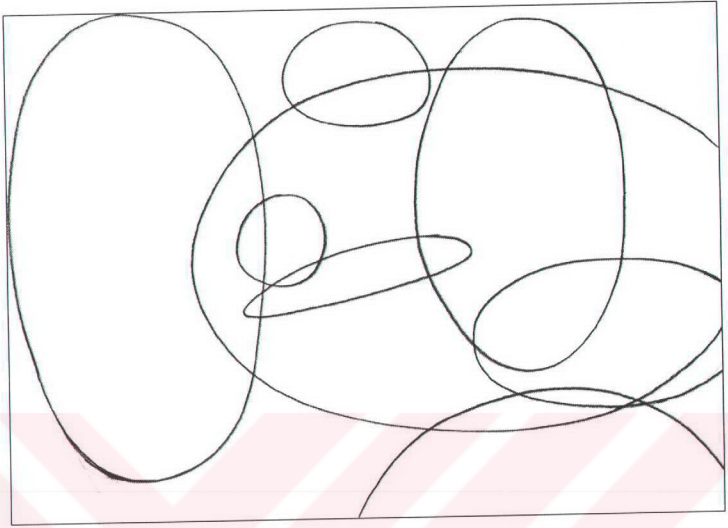
Mor Kahve  
1958 Kağıt-Guaj 30x49

--	--	--	--	--	--	--	--	--

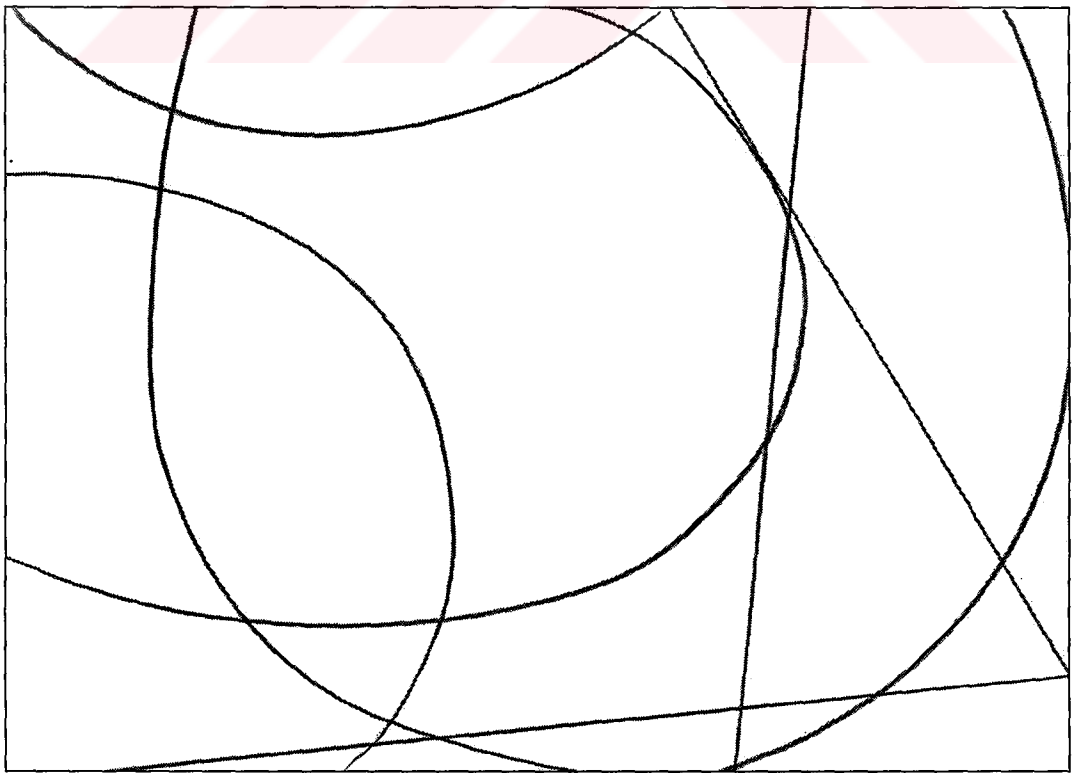
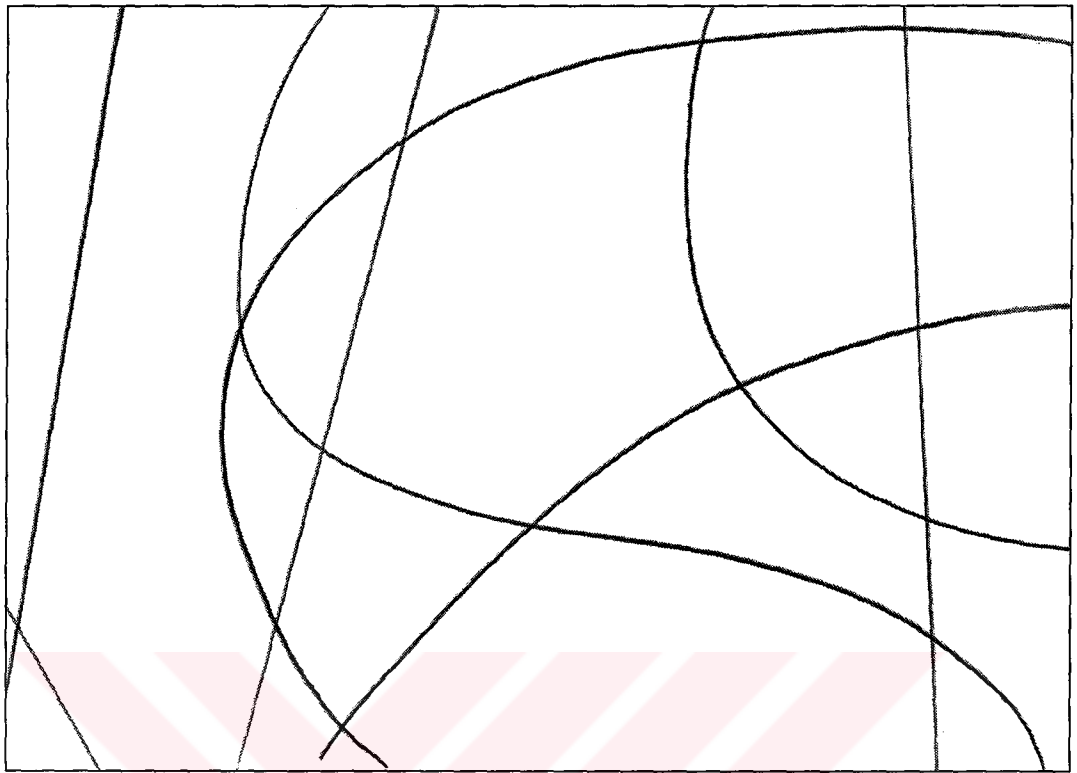



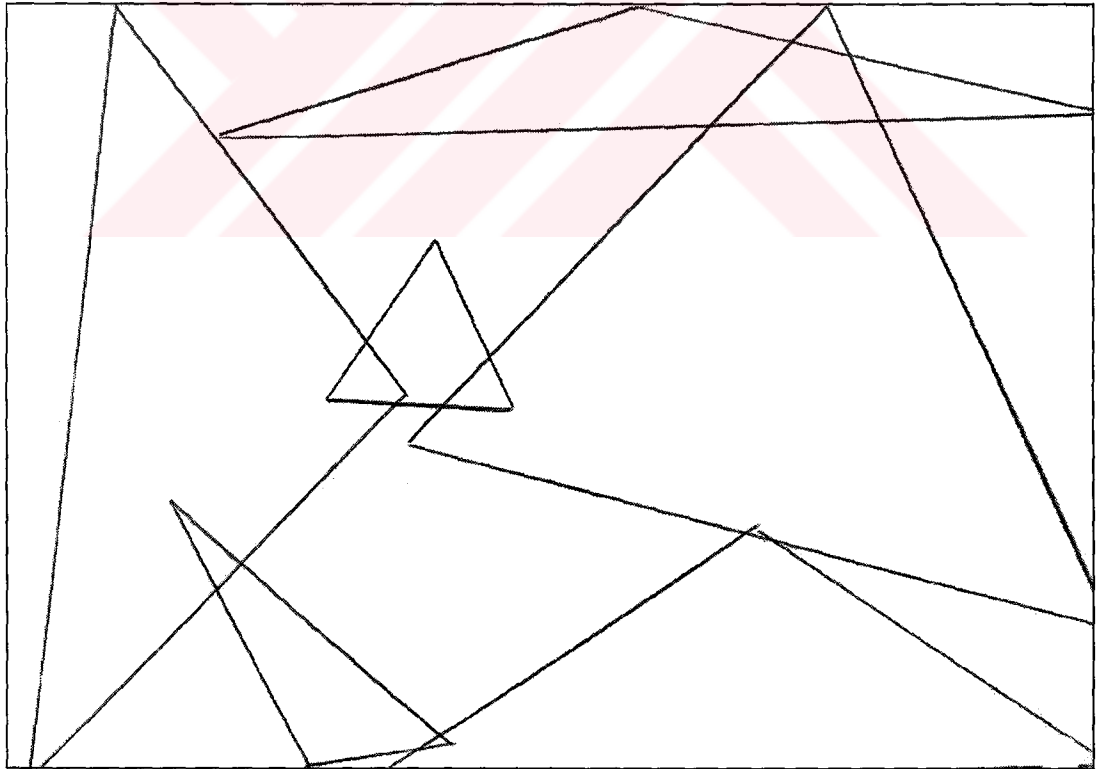
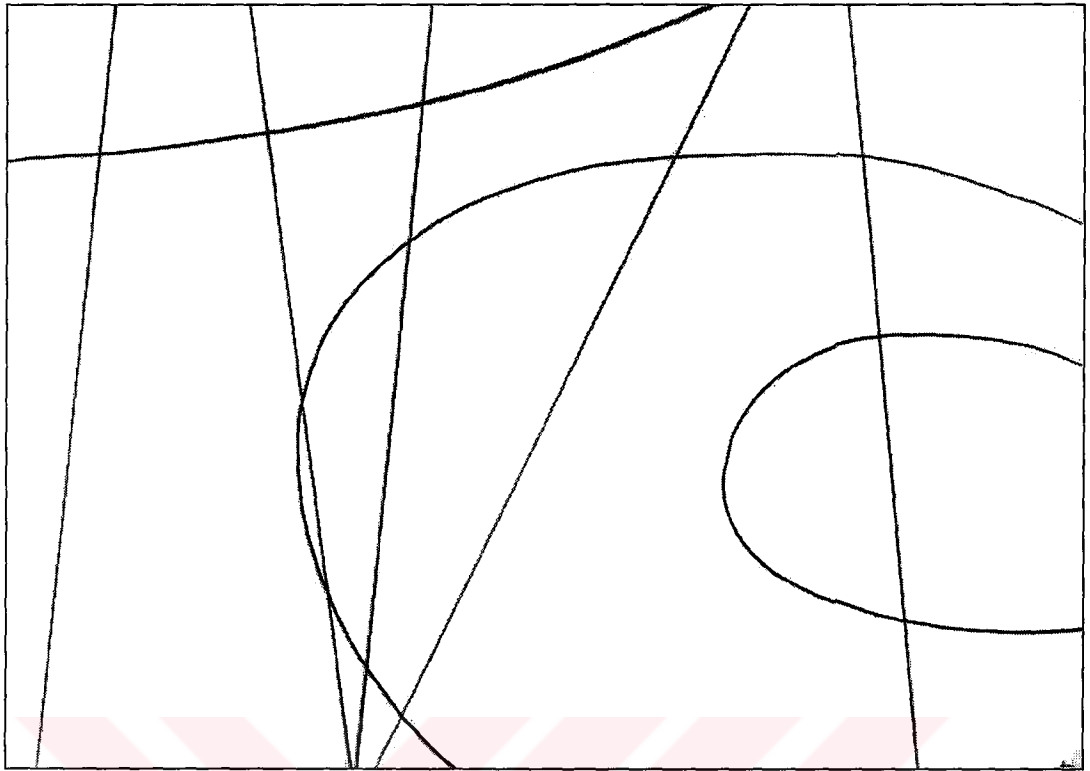


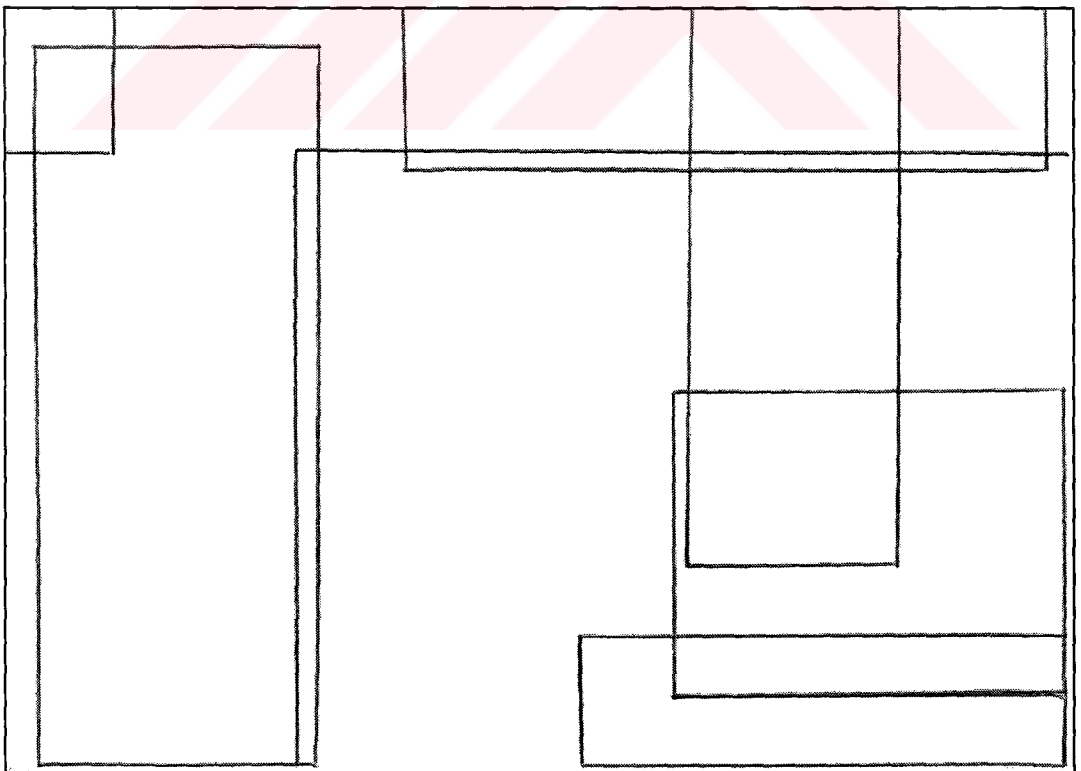
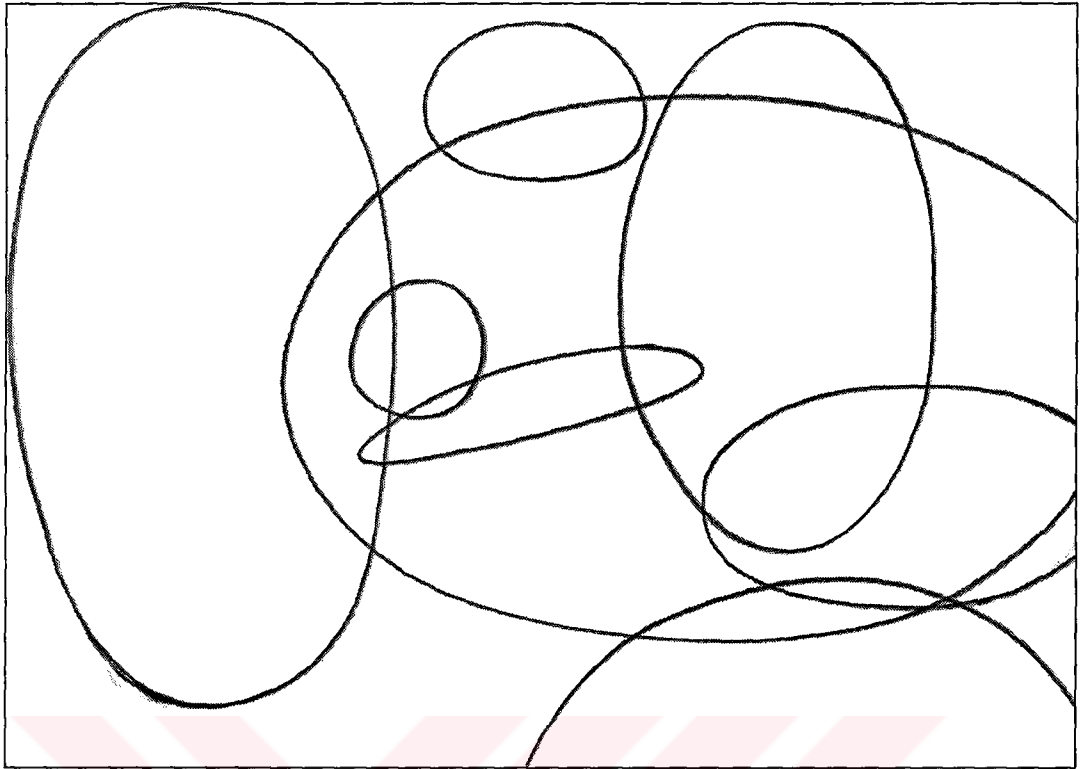


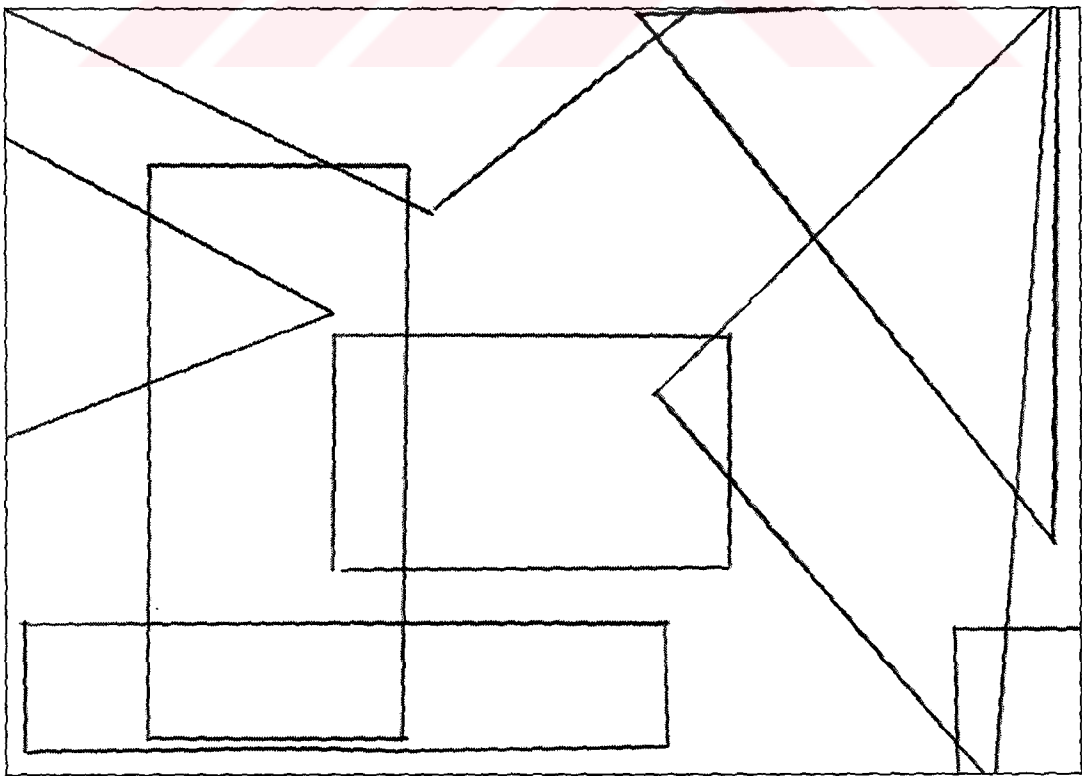
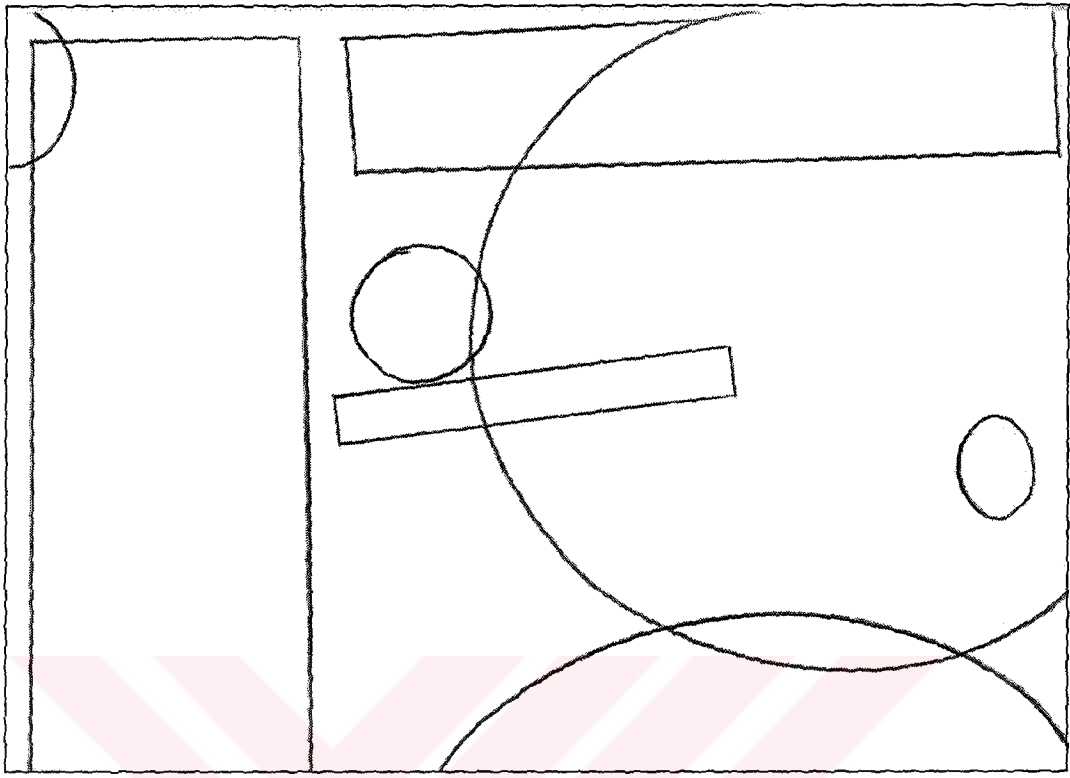


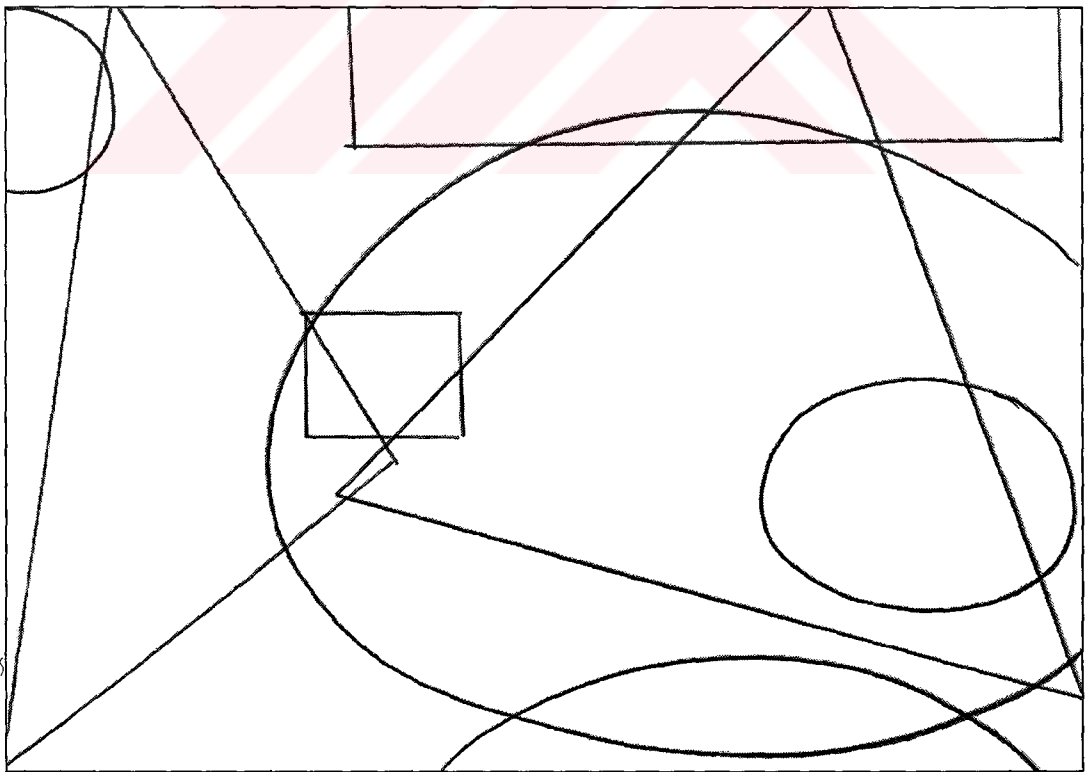
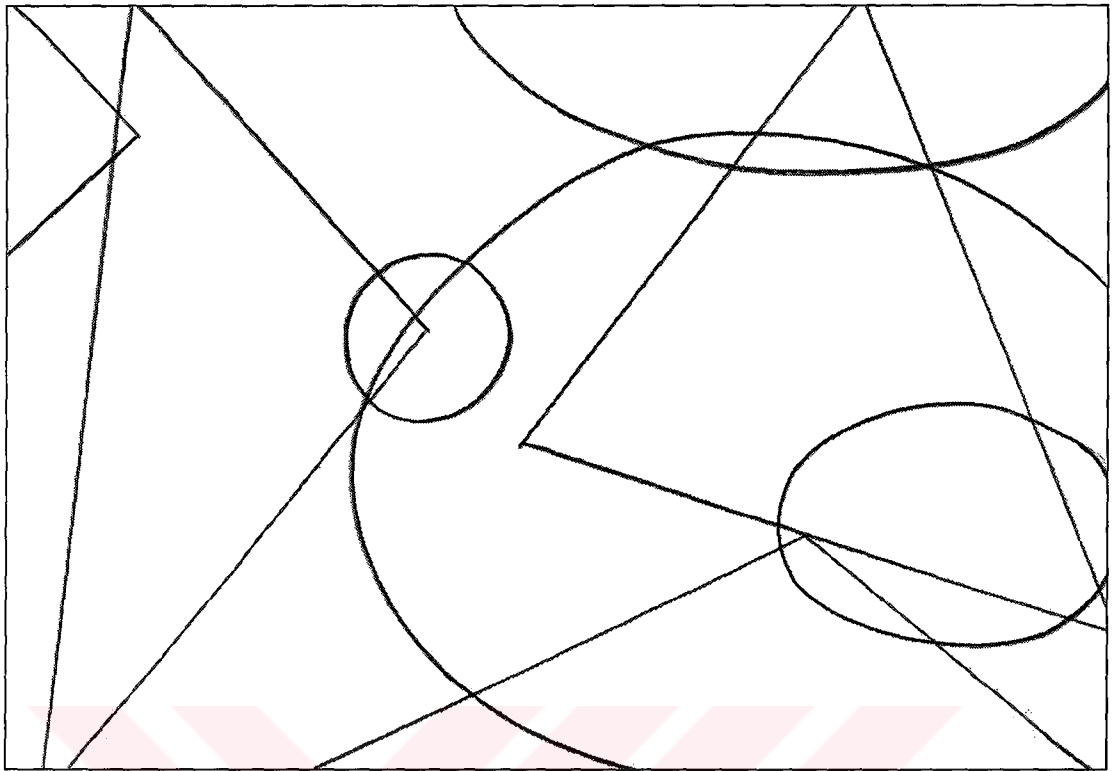






















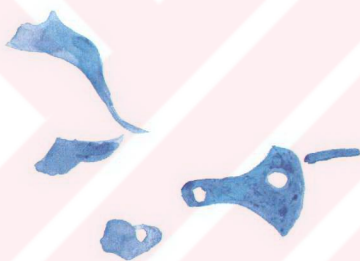
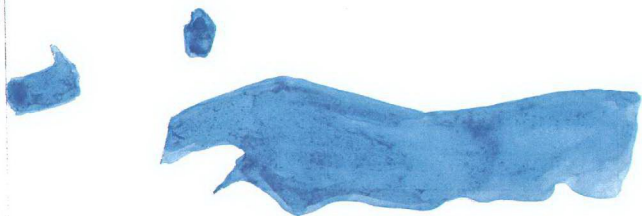




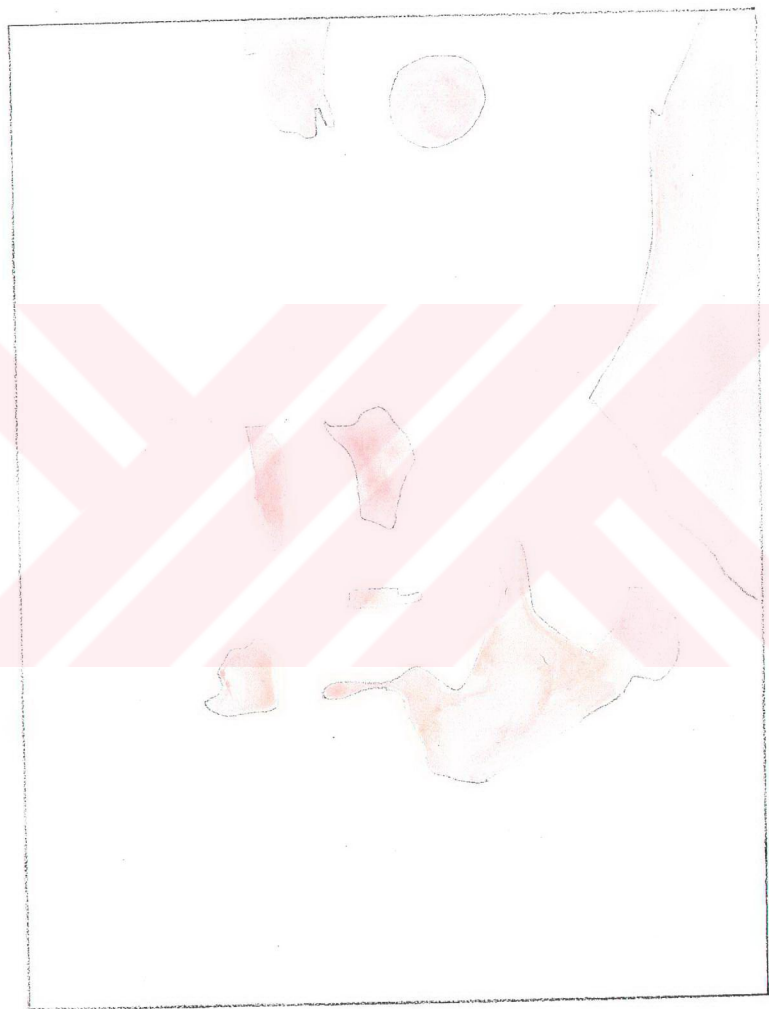










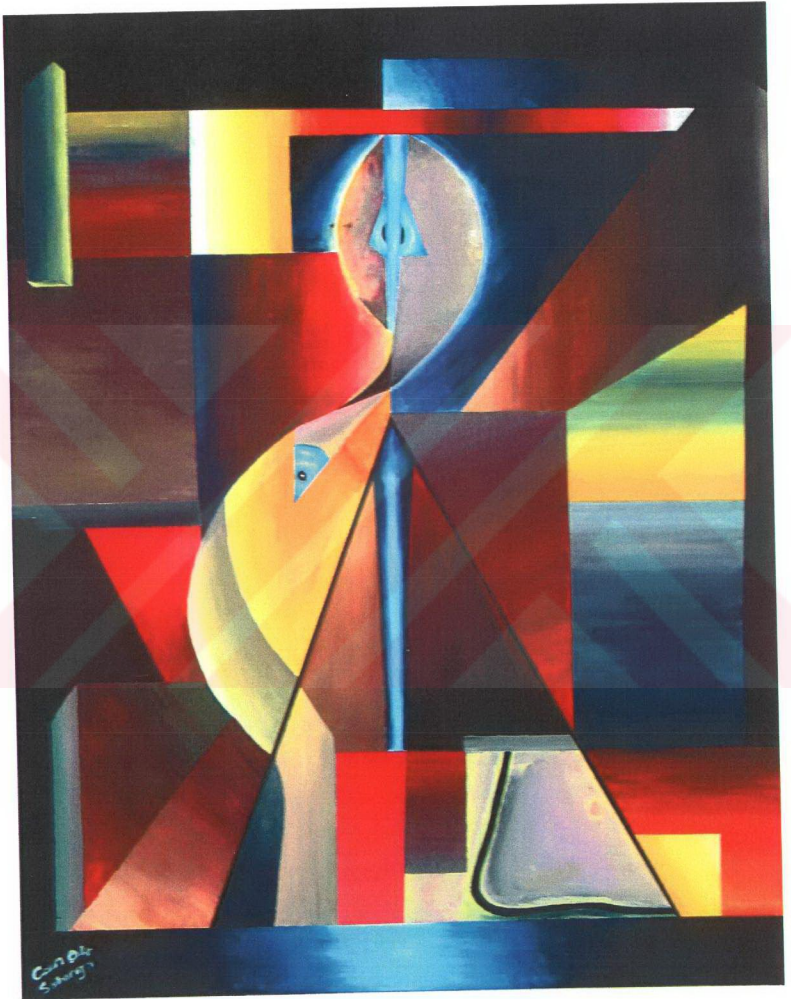


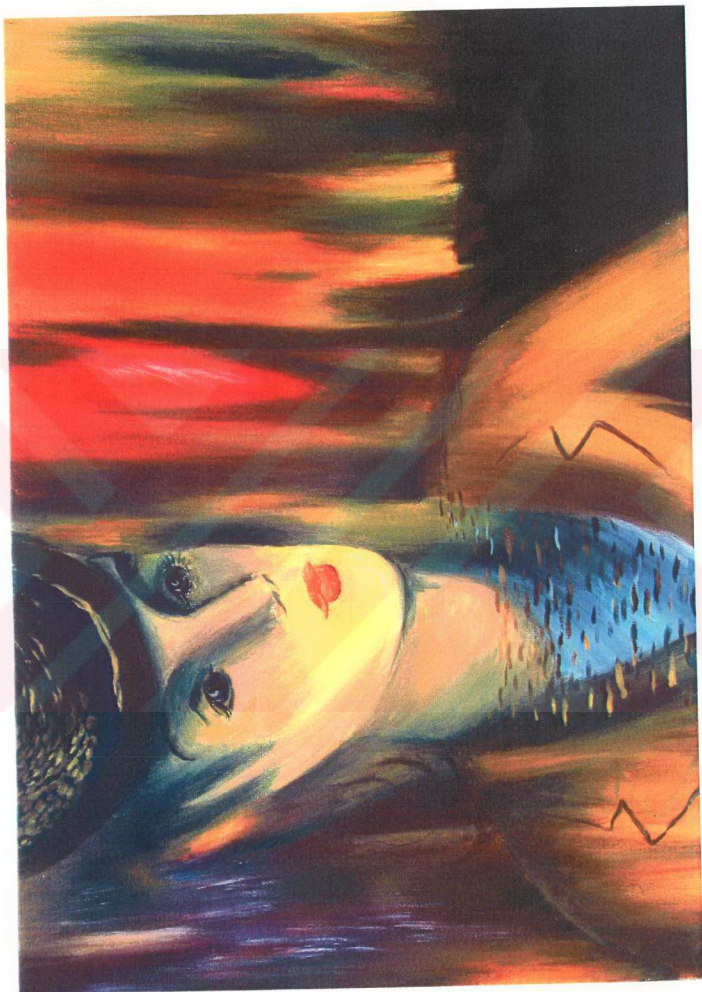






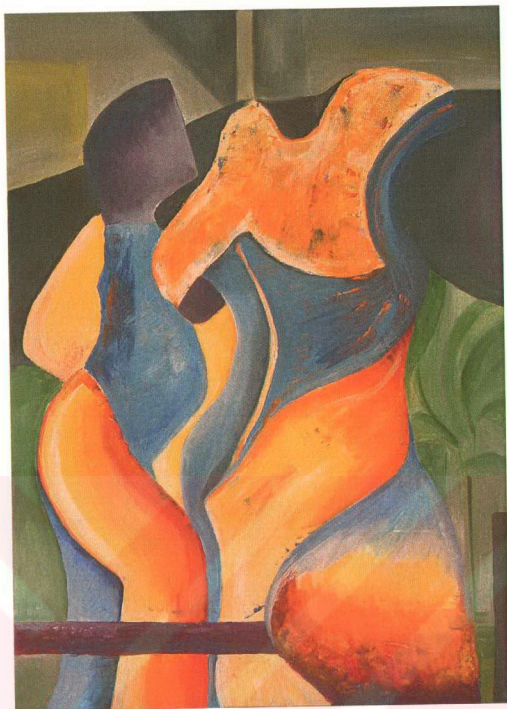
### 3.5. RESİM ÇALIŞMALARIM

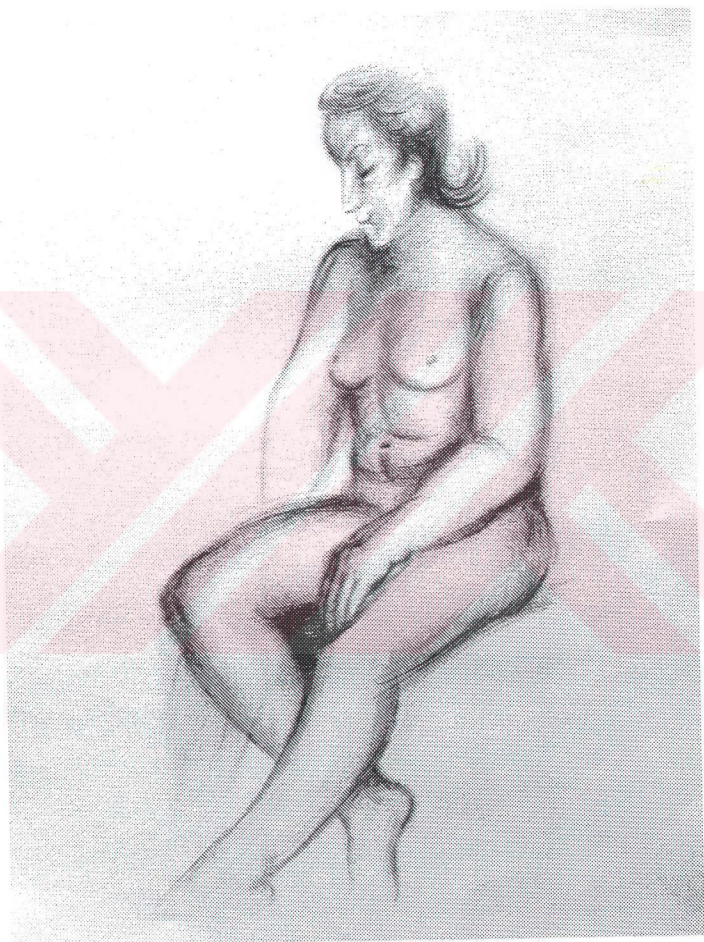












## SONUÇ

Fikret Mualla Saygı çağdaş Avrupa resim sanatında ünü ülke sınırlarını aşmış değil, ününü kendi ülkesi sınırları dışında kazanmış ender sanatçılarımızdandır. Geniş anlamda Avrupa'ya sanat başkentliği yapmış olan Fransa ve onun başkenti Paris, Fikret Mualla Saygı'nın kendini tüm güçlüklerle rağmen var ettiği doğal sanat ve yaşam ortamı olmuştur. Başlangıçta hiçbir ekole mensup olamadığı söylene de kendi özgünlüğü içinde Ekspresyonist akımın yükü içinde değerlendirilmiştir. Kendinden önceki ve çağdaşı ekol – akım kurucusu otorite ressamlarla benzetilmiş, yaşama biçimi ve resmi taklit noktasında angajmana girdiği söylenmiştir. Fakat son tahlilde sanat eleştirmenleri ve tarihçileri ve birçok büyük ressam onun orijinalitesini, asla taklit olmayışını, ilikliğini, saflığını taktir ve tespit etmişlerdir. Ressamımız periferinde ne varsa resim konusu olarak işlemiştir. Sokaklar diye adlandırabileceğimiz resimlerinde kız çocuğu teması kalabalık içinde ayırt edilmektedir. Toplum içinde ama yapayalnız kız çocuğu elinde balonu ve onu izleyen baloncusu, kırmızı mavi ağırlıklı renklerle sanatçıyı ele vermektedir.

Fikret Mualla Saygı'nın resimleri günümüz müzayedelerinde hala saygın yerini korumakta ve büyük ederlerle el değiştirmektedir. Resim sanatında Avrupa çapında üne sahip olmak, bir anlamda dünya çapında olmaktır. Ressam Fikret Mualla Saygı bir Türk'tür ve Fransa'da da öyle bilinip anılmış ve anılmaktadır. Fakat o sanat yönü ve yetkinliğiyle bir dünya vatandaşıdır. Resim akademik eğitimini Fransa'da almış, orada yaşamış, dünya resmi ve ressamlarıyla orada ilişkilenecek, güncel ve kalıcı olma orada içselleştirmiş, resim sanatını ve nesnel gerçekliğini orada duyumsamış bir Türk Ressamın, Türk resim sanatı içinde yerini ve anlamını bulmak temelinden güçtür. Tüm varlığıyla gittiği Fransa'dan yıllar sonra kemikleriyle dönen bu büyük yurttaşımız, heba ve heder olmuş rutin yaşantısından paha biçilmez tablolar çıkarmasını bilmiştir.

Birçok şeyi denemiş ve yanılmış, çoğunluğun başarıyla atladığı çukurlarda boğulmuş. Yazgısı keder ve hayal kırıklığıyla dolu bu büyük insan bir şeyi evrensel ölçülerde başarmıştır.

Ressam Olmak..... Katıksız ve Kendiliğinden.



## TERİMLER SÖZLÜĞÜ

**AKIM:** Ortak özelliklere sahip sanatçı ve sanat yapıtlarının içinde bulunduğu bir kategori

**ALEGORİ:** Düşüncenin canlandırılmış ve genişletilmiş bir biçimde resimle anlatılmasıdır. Örneğin eli tırpanlı iskelet; ölümün alegorisi.

**ALTIN ORAN:** Sanatta uyum ve proporsiyon açısından en doğru boyutları verdiği söylenen oran.

**ANAKRONİK:** Çağa uymayan, zamanı eskimiş resimlere verilen isim.

**AŞI BOYASI:** Resimde kullanılan manyandioksit içerimli, topraktan elde edilmiş bir boya türüdür.

**BEĞENİ:** Resim eserini güzel ve çirkin açısından estetik bir yolla değerlendirmektir.

**BOYA:** Yüzeyleri kaplayan, yüzeylerin renk ve doku niteliklerini değiştirebilen sanat malzemesi.

**CEZANNE'CI TAVIR:** Doğada var olan her türlü nesnenin silindir, koni ve küre olarak görülmesi ve betimlemenin buna göre yapılmasıdır.

**ÇAĞ:** Sanat tarihinde bir üslubun egemen olduğu bir devir.

**ÇİZGİ:** Resim ve resimselliğin olduğu her alanda iki nokta arasında çeşitli kalınlık ve salınımda oluşturulan iz.

**DEKOR:** Bir mekânın, bir amaç doğrultusunda nesnelere dünyasını kullanarak hazırlanması.

**DESEN:** Bir nesnenin ya da figürün biçiminin bir yüzey üzerinde çoğunlukla renkleri verilmeden betimlenmesi.

**EKOL:** Aynı üslup kapsamında değerlendirildikleri halde bir bölgeye yada kimseye göre ayırıcı özellikler gösteren benzer eğilimde çalışanlara verilen isim.

**EKSPRESYONİZM:** Dışavurumculuk.

**EMPRESYON:** İzlenim.

**EPİGRAFI:** Yazıt bilimi. Konusu, yazıtları incelemek olan tarihe yardımcı bilim.

**EYTIŞİM:** Diyalektik.

**FETİŞ:** İlkel kültürlerde dinsel güç yüklenen canlı yada cansız varlık.

**FON:** Resim sanatında izleyici – göze en yakın yer olan ön planı ortaya iten, belirginleşmesini sağlayan ve araka planda yer alan plastikliği belli etmek için kullanılan bir terimdir.

**FOVİZM:** Resimlerin çok sert, önemsenmeden çarpıcı renklerle (vahşi – yırtıcı) yapılması akımı (öncüsü Henri Matisse)

**GUAJ:** Sulu boyanın beyaz renkle karıştırılıp koyulaştırılmasıyla elde edilen boya türü. Böylece sulu boyada daha da cisimlenir.

**HUMOR:** Yaşamın zenginliğini, sevincini dile getirir. Komığın en evrensel biçimi.

**İŞIK:** Resmedilen alan üzerinde oluşturulan aydınlık etkisi.

**İDENTİK:** Özdeş. Kendinde özdeşlik bulunan.

**İKİNCİL RENKLER:** Ana renklerin ikisinin karışımı. Dolayısıyla yeşil, turuncu ve mor renklere verilen isim.

**İLLÜSTRASYON:** Tasvir eden, zanaat değeri taşıyan resim.

**İLLÜSTRATİF:** Resim yapmak ve pariferde ne varsa detaylandırmaktır.

**İMGELEM:** Yaratı yetisi. Estetik fikirlerle yön kazanır.

**İRÖNİ:** Zekaya dayalı, ince alay.

**KATHARSİS:** Aristo kullandı. İnsanın içinin heyecandan arınması.

**KONTRAST:** Değerler arasında vurgulanan karşıtlığa verilen isim.

**LİRİZM:** Resimde sınırlı bir coşkuya dayandırılan şiirsellik.

**MAĞARA RESİMLERİ:** Eski taş (paleolitik) dönemdeki resimler. Mağara duvarlarına çizilen, boyanan betimler.

**METAFOR:** Eğretileme. Sanatçının düşüncesinin nesnesini, duyular dünyasının nesnelere ve olaylarına benzetme olanağı sağlayan yöntem.

**METAMORFOZ:** Başkalaşım. Suretin değişimi.

**MODERNİZM:** Geleneğe karşı dikilen, her çağın bir modernizm'i vardır.

**NAİF RESİM:** Herhangi bir mesleki eğitim görmemiş ressamlarca ve çocuksu bir betimleme anlayışına dönük resim sanatı ürünleri.

**NATÜRMORT:** Cansız nesnelerin resmi. Ölü doğa.

**NESNEL SOYUTLAMA:** Doğal nesnelere ve sahneleri, renk lekelerine dönüştürme eylemi.

**PARADİGMA:** Model. Belirli bir alanda çalışan bilim adamlarının paylaştığı ortak değerler ve anlayışlar dizisi.

**PASTEL RENK:** Resimde kullanılan renklerin açık ve yumuşak tonlarını niteler.

**PESİMİST:** Kötümser, karamsar. Optimist karşıtı.

**PLASTİK:** Sanatta bir çalışma sonucu oluşturulmuş üç boyutlu biçim.

**PORTRE:** Bir kişinin desen, resim, fotoğraf vb. gibi yollarla yapılan tasviri.

**PROPORSİYON:** Resimde bir parçanın, diğer parçayla, veya bütün tamamıyla olan bağlantısı.

**PROTOTİP:** Daha sonraları tip haline gelmiş bir sanatsal öğenin, arkaik durumdaki ilk örneği.

**SEMANTİK:** Anlam bilimi.

## KAYNAKLAR

- ARAT, Necla.**, Etik ve Estetik Değerler, Say Yayınları, 2. Baskı 1987
- ARISTOTALES.**, Poetika, Çev., İsmail Tunalı Remzi Kitap Evi 1963
- BENJAMİN, Walter.**, Estetize Edilmiş Yaşam., Çev., Ünsal Oskay, Dost Kitap
- BERK, Nurullah, KOLOĞLU Orhan,** Fikret Mualla, Milliyet Yayınları, 1971
- CEVİZCİ, Ahmet.**, Felsefe Sözlüğü
- CHILDE, Gordon.**, Tarihte Neler Oldu, Remzi Yayınevi 1978
- DİNO, Abidin.**, Fikret Mualla
- DİNO, Abidin, GÜLER, Ara,** Fikret Mualla, Cem Yayınevi, 1.Baskı, 1980
- Dr. KABAAĞAÇ, Sina, ALOVA, Erdal,** Latince Türkçe Sözlük, Sosyal Yay.
- EDGÜ, Ferit.**, Görsel Yolculuk, Yapı Kredi Yayınları, 1.Baskı, 2003
- EROĞLU, Özkan.**, Resim Sanatı Sözlüğü, Öke Yay., 1. Baskı, 2003
- FISHER, Ernest.**, Sanatın Gerekliliği.
- FREUD, Sigmund.**, Cinsiyet ve Psikanaliz
- HEGEL.**, Estetik, Çev., Necat Bozkurt, Say Yay., 1. Basım, 1982
- HOFİM, Ulrich.**, Avrupa'da Aydınlanma, Çev., Şebnem Saner, Afa Yay.

**HOBSBAWM, Eric.**, Kısa Yirminci Yüzyıl Çağı, 1914–1991 Çev., Yavuz Alagon,  
Sarmal Yayınları.

**JAKABSON, Roman.**, Sekiz Yazı, Çev., Mehmet Rifat Sema Rifat, Düzlem Yay.,  
1. Basım

**KEMAL, İskender.**, Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği, Eylül, 1998

**KOLOĞLU, Orhan.**, Fikret Mualla / Bir Garip Kişi, Boyut Yayınları, 2003

**KOLOĞLU, Orhan.**, Fikret Mualla Yeni Adam'dan Desenler., Kültür Bakanlığı  
Yayınları, 1936 – 1937

**LENOIR, Beatrice.**, Sanat Yapıtı, Çev., Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, 2.  
Baskı, İstanbul, 2003

**KLEE, Paul.**, Modern Sanat Üzerine, Çev., Rahmi Öğdül, 2. Baskı, 2002

**LUKACS, George.**, Çağdaş Gerçekliğin Anlamı, Çev., Cevat Çapan, Payel Yay.

**MALINOWSKÍ, B.**, Bilimsel Bir Kültür Teorisi, Çev., Saadet Özkal, Kabalcı Yay., 1.  
Basım, İstanbul, 1992

**MENGÜŞOĞLU, Tıkiyettin.**, İnsan Felsefesi

**MUALLA, Fikret.**, Albastı Defteri, YKY., İstanbul

**MUALLA, Fikret.**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1989

**Ord. Prof. Dr. HASTER, Ernest Von.**, İlk Çağ Ve Orta Çağ Felsefe Tarihi, İm Yay.

**ÖZBİLGİN, Füsün.**, Sana Tütün ve Tesbih Yolluyorum, Broy Yayınları, 1997



- PLEHANOV.,** Sanat Ve Toplumsal Hayat, Çev., Selim Mimoğlu, Sosyal Yay., 3. Basım, 1987
- RICHARD, Lionel.,** Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitapevi, 1984
- SCHİLLER.,** İnsanın Estetik Eğilimi Üzerine Bir Dizi Mektup, Çev., Melehat Özgü, M.E.B. ,1990
- STRAUSS, Claude Levi.,** Mit ve Anlam, Çev., Şener Suer, Selahattin Erkanlı, Alan Yay. 1986
- TOROS, Taha.,** Fikret Mualla 1903 - 1967, Akbank Yayınları, 1986
- TEBER, Sorel.,** Davranışlarımızın Kökeni, Say Yay., 11. Baskı, İstanbul, 2003
- TİMUÇİN, Afşar.,** Düşünce Tarihi
- THOMSON, George.,** İnsanın Özü, Çev., Celal Üster, Payel Yay.
- TUNALI, İsmail.,** Estetik Beğeni, Say Yay., 1. Baskı, 1983
- TUNALI, İsmail.,** Estetik, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984
- YETKİN, Suut Kemal.,** Estetik Doktrinler, Bilgi Yay., 1. Baskı, 1972
- YKY.,** Fikret Mualla, YKY, İstanbul, 1987
- VAN GOGH, Vincent.,** Teo'ya Mektuplar, Yapı Kredi Yayınları, Çev., Pınar Kür, 3. Baskı

## ÖZGEÇMİŞ

Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Görevlisi olan Can HACIOSMANOĞLU 18 Mart 1965 yılında Samsun'un Bafra İlçesinde doğdu. Artvin kökenli eğitimci bir ailenin çocuğu olarak ilkokula Bafra'da başladı. Sonrasında Bursa'da Çelebi Mehmet Orta Okulunu ve Bursa Erkek Lisesi'ni bitirdi. Yüksek öğrenimini 1989 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar bölümü Resim-Tekstil Tasarımı Öğretmenliğinde tamamladı.

Öğretmen Asteğmen olarak Kayseri'de görev yaptı. Yine Kayseri, Bolu, Adapazarı illerinde çeşitli okullarda Resim-Tekstil öğretmeni olarak hizmet verdi. Kendi deyimiyle 1999 Sakarya depreminden hayata ve Resim sanatının derinliklerine döndü. Aynı üniversitenin Öğretim Görevlisi olan meslektaşı Beyhan Hanımla evli olan Can HACIOSMANOĞLU'nun Özden adında bir kızı var...