

T.C.
AĞRI İBRAHİM ÇEÇEN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİMDALİ

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA
KİMLİK SORUNU**

**(THE PROBLEM OF IDENTITY IN CONTEMPORARY TURKISH ART OF
PAINTING)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet Ali AVCI

Danışman: Doç. Dr. Yusuf ÇETİN

**AĞRI
Ocak, 2011**

JÜRİ ÜYELERİ İMZA SAYFASI

Doç. Dr. Yusuf ÇETİN danışmanlığında, Mehmet Ali AVCI tarafından hazırlanan “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu” başlıklı çalışma .. / .. / tarihinde yapılan savunma sonunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi (Danışman): Doç. Dr. Yusuf ÇETİN

İmza:

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Kemal POLAT

İmza:

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Aydın ZOR

İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.. / .. /
Doç. Dr. Kemal POLAT
Enstitü Müdürü

TEZ ETİK BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu” başlıklı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yola başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden ibaret olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin tamamı sadece Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi yerleşkesinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, araştırma metnimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

.. / .. / ..
İmza:

Mehmet Ali AVCI

ÖNSÖZ

Yaklaşık bir buçuk yıllık bir çalışmanın sonucunda ortaya çıkan “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu” başlıklı araştırmanın serüveni, lisans döneminde yağlı boya derslerinde, bazı arkadaşların toplumla bağdaşmayan çalışmalar yapmak istemeleri ve buna bağlı olarak yapılan tartışmalara kadar uzanmaktadır. Tez daha sonra, yüksek lisans döneminde halka yakın durmaya çalışan Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçıları araştırmaya karar vermemle ortaya çıkmıştır. Tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Yusuf ÇETİN’in yönlendirmeleri ve değerli katkılarıyla son halini almıştır.

Kendinden önceki kuşaklarla yeterli bağlantıyı kuramayan veya bundan kaçınan bir sanatçının, yaratma özgürlüğü içerisinde verimli çalışmalara imza atmasının mümkün olmayacağı düşüncesini taşımaktayım. Bu bağlamda araştırmamızda asıl amaç; çağdaş Türk resim sanatının dayandığı tarihi ve kültürel temelleri incelemektir. Bu araştırmada, minyatür sanatıyla gelişen Türk resim sanatının günümüze kadar geçirdiği aşamalar üzerinde durulmuştur.

Kimlik ve yerellik konusu siyasal ve sosyal açıdan olduğu kadar, kültürel ve sanatsal anlamda da önemli bir konudur. Nasıl ki her milletin, her ulusun bir kimliği, bir dili varsa, sanatsal anlamda da her milletin kendisine özgü bir sanat anlayışı, sanat zevki ve kültürel bir birikimi vardır. Dolayısıyla bu sanatta dayanacağı yerel motifler ve kültürel değerler olmak zorundadır. Sanatçının bu değerlerin farkında olarak, sanatını bu temel üzerine oturtması gerekmektedir. Aksi durumda sanat ile toplum arasında bir uçurumun oluşması kaçınılmaz olacaktır. Bu da sanat ve sanatçı için beklenen bir durum değildir.

Türk toplumu da kendi sanatını ve kimliğini çok uzun bir süre zarfında şekillendirmeye çalışmış, bunu ulusal bir temele oturtma uğraşı vermiştir. Bu süreç İslam öncesi Türk devletleriyle başlayarak, Cumhuriyet dönemiyle devam etmiştir. Türk sanat tarihi boyunca Türk resim sanatının hangi temele oturması gerektiği hususu zaman zaman tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalar çerçevesinde Türk resim sanatında yerel motiflerin kullanılması ve bu motiflerin konu olarak işlenmesi ile sorunun

öz leceği g r    ağırlık kazanmıştır. Resim sanatı tarihinde kurulmuş ve bu tarihi süreçte söz sahibi olmuş gruplar bu konuya farklı yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bu araştırmada söz konusu yaklaşımlara değinilmiştir.

Tezimin gerek düşünce, gerekse de yazım aşamasında beni cesaretlendirerek motive eden dost ve arkadaşlarıma, dualarıyla her zaman yanımda olduklarını bildiğim anne ve babama, ara tırmalarım sırasında gösterdikleri sabır ve özveriden dolayı e ime ve kızıma teşekkür ederim. Ayrıca araştırmanın Türkçe yönünden incelenmesinde Hamdullah SEVEN ve Mahmut AVCI'ya, İngilizce  zeti için yardımına ba vurduğum Mardin  enyurt Lisesi İngilizce  ğretmeni Dilek  AMKAYA'ya teşekkür ederim.

Araştırma sırasında düşüncelerini benimle paylaşan, bana kütüphanesini a an, kaynaklarla bana destek olan, yakın ilgi ve yönlendirmeleri ile metnin bilimsel bir temele oturmasında katkıları bulunan danışmanım, sayın Doç. Dr. Yusuf  ET N'e ve Ağrı İbrahim  e en Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü Doç. Dr. Kemal POLAT'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Ağrı-2011

Mehmet Ali AVCI

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
“ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KİMLİK SORUNU”
Mehmet Ali AVCI
2012, XXIV + 288 Sayfa

Türk resim sanatı Orta Asya'dan başlayarak Anadolu'ya kadar çok geniş bir coğrafyada çeşitli kültürlerin etkileşimiyle sentezlenerek günümüze kadar uzanan bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk resim sanatı, gücünü kendi tarihinin derinliklerinden alarak, tarih içerisinde farklı toplumlarla etkileşim sonucunda güçlü bir sentez yakalamış, Uygur, Karahanlı ve Selçuklu dönemlerinde varlığını sürdürmüş, Osmanlı döneminde iyi bir çıkış yakalamıştır.

Osmanlı imparatorluğu Batı karşısında yaşadığı gerilemeyi durdurma adına XVIII. yüzyılın başlarından itibaren siyasetten ekonomiye, askeri alandan sosyal ve kültürel alana birçok yenilik başlatmıştır. Bu yeniliklerden biri de eğitim alanında modern teknik okulların açılması olmuştur. XVIII. yüzyılın ortalarına doğru açılan modern okullarda yetişerek Avrupa'da eğitim alan asker kökenli ressamalar gerek resim alanında gerekse eğitim alanında Türk resmine çağdaş bir boyut getirmişlerdir. Bu süreç, Türk resminin çağdaşlaşma yolunda atılmış ilk adımıdır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı toplumunda yaşanan değişim ile birlikte gelişen kültür ortamından Türk resim sanatı da etkilenmiştir. Bu dönemde kurum olma, bir araya gelme, gruplaşma çabası çerçevesinde ilk olarak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Cemiyetin asıl amacı: Ulusal ve mahalli sanat yaratmak için Türk sanatçıları birleştirmektir. Yayın organlarıyla düşüncelerini halka aktarma yolunu da deneyen grubun fazla entelektüel bir dil kullanmaları gibi nedenlerle başarılı oldukları söylenemez.

Türk resim sanatında 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği gibi oluşumlar, gerek Kurtuluş Savaşı gerekse Cumhuriyet döneminde önemli görevler üstlenmiş, sanatları ve düşünceleriyle halkın yanında yer almışlardır. Yeniler Grubu, On'lar Grubu, Siyah Kalem Grubu ve son dönem bazı üniversitelerin bünyesinde

biraraya gelen sanatçıların, Türk resminin temellerini kimi zaman modern bir akıma dayandırma çabası içinde olsalar bile, sonunda kendi halk gerçekliklerine yönelmişlerdir.

Bu gün halk ile sanat arasında güçlü bir bağın oluşmasının temeli, halka seslenecek bir sanat anlayışında yattığı anlaşılmıştır. Ulusal sanatın oluşturulması için Türk toplumunun zaten var olan kendi birikimlerini işlemesi yeterli olacaktır. Milli sanat için, halkın sanat zevkine hitap edecek konuların seçimi kadar, bu konuları yansıtma yöntemi ve sanatçının dünya görüşünün de milli olması gerekmektedir. Bu anlamıyla resim sanatında, geçmişten geleceğe uzanacak sağlam bir köprü kurulabilir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resim Sanatı, Kimlik Sorunu, Yerel ve Milli Sanat.

SUMMARY
MASTER THESIS
“THE PROBLEM OF IDENTITY IN CONTEMPORARY TURKISH ART OF
PAINTING”

Mehmet Ali AVCI
2012, XXIV + 288 Pages

Starting from Central Asia to Anatolia, the Turkish art of painting appears to be an art that was synthesized by the variety of cultures in a vast region.

The Turkish art of painting taking its power from its own history's depths has formed a powerful synthesis with the help of different cultures' interaction and continued in the Uighur, Karahanli and Seljuk periods and realize a good rise in Otoman Empire period.

To stop the decline in face of the West, the Otoman Empire launched many innovations in social, cultural, military and economic fields since the beginning of the 18th century. One of these innovations was the opening of the modern technical schools. Painters, with military background graduated from modern schools which were opened towards the middle of the 18th century, brought a new dimension in not only to painting but also to education. This process was the first step towards the modernization of Turkish painting.

The Turkish art of painting was influenced by the developing culture environment with the exchanges in the Otoman society in the second half of the 19th century. First, Association of Ottoman Painters was founded to be an association, to be together and to be a group. The main purpose of the society: to combine Turkish artists to create national and local art. It can't be said that this group was succesful. Because they used a too intellectual language in their thought that they transferred via publications.

In Turkish art of painting, 1914 Generation, Independent Painters and Sculptors Association and such formations had been responsible for important duties and were with public in not only Turkish War of Independence but also in the Republic period.

Yeniler Group, On'lar Group, Siyah Kalem Group and some other artists turned to their own public realities at the end even though they were in the attempt to ground the base of the Turkish art of painting to a modern movement.

Today it is understood that formation of a strong bond between people and the art lies in the understanding of the art that addresses to the public. In order to form national art, it will be enough to work on already available accumulations. For national art, as choosing the topic that will address the public, it is important that projection method of these issues and the artists' view of world must be national. So there would be a solid bridge that extends from past to the present in the art of painting.

Key Words: Contemporary Turkish art of painting, the Problem of Identity, Local and National Art.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	iii
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
TABLolar LİSTESİ	xvii
RESİMLER LİSTESİ	xviii
KISALTMALAR	xxiv

1. BÖLÜM

GİRİŞ	1
1. 1. Problem / Problem Durumu	8
1. 2. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı	8
1. 3. Araştırmanın Önemi	15
1. 4. Araştırmanın Yöntemi	16
1. 5. Araştırmanın Varsayımları	17
1. 6. Araştırma Sınırlılıkları	17
1. 7. Araştırmanın Evren ve Örneklemi	17
1. 8. Veri Toplama Aracı ve Verilerin Toplanması	18
1. 9. Verilerin Analizi	18

2. BÖLÜM

2. 1. Yerellik ve Ulusallık Kavramlarına Genel Bir Bakış	20
2. 2. Türk Resim Sanatı'na Genel Bir Bakış	22
2. 2. 1. İslam Öncesi Türk Resim Sanatının Gelişimi	23
2. 2. 1. a. Hun Döneminde Resim Sanatı	24
2. 2. 2. b. Göktürkler Dönemi Resim Sanatı.	25

2. 2. 3. c. Uygur Dönemi Resim Sanatı	26
2. 2. 2. İslam Sonrası Türk Resim Sanatı	28
2. 2. 2. a. Karahanlı ve Gazneli Dönemi Sanat Faaliyetleri	29
2. 2. 2. b. Selçuklu Dönemi Türk Resmi ve Minyatürü	31
2. 2. 2. c. Osmanlı Dönemi Türk Resmi ve Minyatürü	34
2. 2. 2. d. Osmanlı Duvar Resim Sanatının Gelişimi	37
2. 3. Türk Resim Sanatı'nın Çağdaşlaşma Sürecinde Kimlik Oluşumu ve Asker Ressamlar	39
2. 3. 1. Ferik İbrahim Paşa ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	42
2. 3. 2. Kolağası Hüsnü Yusuf Bey ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	43
2. 3. 3. Ferik Tevfik Paşa ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	44
2. 3. 4. Şeker Ahmet Paşa ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	45
2. 3. 5. Süleyman Seyyit ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	48
2. 3. 6. Osman Hamdi ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	49
2. 3. 7. Halil Paşa ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	51
2. 3. 8. Hüseyin Zekai Paşa ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	53
2. 3. 9. Hoca Ali Rıza ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	54

2. 3. 10. Şevket Dağ ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	56

3. BÖLÜM

3. 1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Azınlık Levanten Sanatçıların, Modern Teknik Okulların ve Kurulan Grupların Kimlik Oluşumuna Katkıları	57
3. 2. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu, Resim Sanatının Gelişim Seyri ve Kimlik Sorununu Çözme Yaklaşımları	59
3. 3. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Türk Resim Sanatının Gelişimine Katkıları ve Kimlik Sorununa Yaklaşımı	62
3. 4. 1914 Kuşağı Ressamları, Çağdaş Türk Resminde Yeni Arayışlar ve Kimlik Sorununa Yaklaşımları	64
3. 4. 1. İbrahim Çallı ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	67
3. 4. 2. Namık İsmail ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	69
3. 4. 3. Nazmi Ziya Güran ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	71
3. 4. 4. Hikmet Onat ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	73
3. 4. 5. Sami Yetik ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	75
3. 4. 6. Mehmet Ali Laga ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	77
3. 4. 7. Hüseyin Avni Lifij ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	78

3. 5. Şişli Atölyesi'nin Sanatsal Faaliyetleri, Milli Kimlik ve Milli Bilinç Oluşturma Çabaları	81

4. BÖLÜM

4. 1. Cumhuriyetin Kuruluşu ile Birlikte, Yaşanan Kökten Değişimler, Ulusal Sanat Oluşturma Çabaları ve Kimlik Sorunu	84

4. 2. Yurt Gezileri Kapsamında Sanatı Kitlelerle Buluşturma, Milli Ruh ve Milli Sanat Oluşturma Çabaları	89

4. 3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşım	93

4. 3. 1. Refik Epikman ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	96

4. 3. 2. Mahmut Cuda ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	98

4. 3. 3. Zeki Kocamemi ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	99

4. 4. 4. Ali Avni Çelebi ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	102

4. 4. 5. Şeref Akdik ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	104

5. BÖLÜM

5. 1. D Grubu Hareketi, Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununu Çözme Mücadelesi	107

5. 1. 1. Nurullah Berk ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	110

5. 1. 2. Cemal Tollu ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	112

5. 1. 3. Zeki Faik İzer ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	114
5. 1. 4. Elif Naci ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	115
5. 1. 5. Halil Dikmen ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	117
5. 1. 6. Eşref Üren ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	119
5. 1. 7. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	121
5. 1. 8. Turgut Zaim ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	123
5. 1. 9. Malik Aksel ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	128

6. BÖLÜM

6. 1. Yeniler Grubu, Çağdaş Türk Resim Sanatında Bir Eleştiri ve Kimlik Bulma Çabaları	131
6. 1. 1. Nuri İyem ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	134
6. 1. 2. Turgut Atalay ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	135
6. 1. 3. Selim Turan ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	137
6. 1. 4. Abidin Dino ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	138
6. 1. 5. Mümtaz Yener ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	140
6. 1. 6. Haşmet Akal ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	141

6. 1. 7. Ferruh Başağa ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	142
6. 2. 10'lar Grubu, Çağdaş Türk Resim Sanatında Yeni Bir Oluşum ve Kimlik Sorununa Yeni Yaklaşımlar	143
6. 2. 1. Turan Erol ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	145
6. 2. 2. Orhan Peker ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	147
6. 2. 3. Nedim Günsur ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	149
6. 2. 4. Mehmet Pesen ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	150
6. 2. 5. Fikret Otyam ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	152
6. 2. 6. Leyla Gamsız ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	154
7. Tavanarası Ressamları ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu	155
8. Yeni Dal Grubu ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu	156
8. 1. İbrahim Balaban ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	158
9. Siyah Kalem Grubu ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu	159

7. BÖLÜM

7. 1. Çağdaş Türk Resim Sanatında 1950'li Yıllardan Günümüze Bireysel Eğilimler ve Kimlik Bulma Sorununa Yaklaşımlar	161

7. 1. 1. Neşet Günal ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	163
7. 1. 2. Neşe Erdok ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	165
7. 1. 3. Duran Karaca ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	167
7. 1. 4. Oya Katoğlu ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	170
7. 1. 5. Fahir Aksoy ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	171
7. 1. 6. Aydın Ayan ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	172
7. 1. 7. Cihat Burak ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	174
7. 1. 8. Bedri Baykam ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı	176
7. 2. Son Dönem Türk Resim Sanatı ve Kimlik Sorununa Genel Bir Bakış	178
7. 3. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	184
KAYNAKÇA	198
EKLER	216
ÖZGEÇMİŞ	289

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Celal Esat Arseven'e Göre Türk Resmi Sınıflandırma Modeli.....	216
Tablo 2. Pertev Boyar'a Göre Türk Resmi Sınıflandırma Modeli.....	216
Tablo 3. Turan Erol'a Göre Türk Resmi Sınıflandırma Modeli.....	217
Tablo 4. Nurullah Berk'e Göre Türk Resmi Sınıflandırma Modeli.....	217

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Noin Ula’da bulunan Belleme “Grifon İle Geyik Mücadelesi”.....	218
Resim 2. Noin Ula’da Bulunan Yün İşleme Örtü “İnsan Başı”.....	218
Resim 3. Hun Döneminden Kalma “Pazırık Halısı”.....	219
Resim 4. Hun Döneminden Kalma “Pazırık Halısı Detay”.....	219
Resim 5. Uygur Dönemi, Karahoça’da Bulunan “Uygur Prensleri”.....	220
Resim 6. Uygur Dönemi, “Vakıf Yapan Prensesler”.....	220
Resim 7. Uygur Dönemi, “Dağ Gölünde Ejderha”.....	221
Resim 8. El Cezeri’nin Kitab Fi Hendsiye’de Bulunan Minyatür “Otomata”...	221
Resim 9. Dioscorides’in “Meteria Medica” Minyatürü.....	222
Resim 10. Selçuklu Dönemi, “Varka İle Gülşah” Mesnevisi.....	222
Resim 11. Selçuklu Dönemi, “Kubadabad Saray Çinileri”.....	223
Resim 12. “Kuseyr Amra Sarayı Freskleri”.....	223
Resim 13. Arif çelebi, Süleymannameden “Süleyman’ın Av Sahnesi”.....	224
Resim 14. Levni, “Dans Eden Kadın”.....	224
Resim 15. Nakkaş Sinan, “Gül Koklayan Fatih”	225
Resim 16. Nigari, “Barbaros Hayrettin Paşa”.....	225
Resim 17. Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazıl-i Sefer-i Irakeyn, İstanbul Şehri....	226
Resim 18. Muhammet Siyah Kalem, “Demonlar”	226
Resim 19. Yıldız Sarayı, “Cihannüma Kasrı”.....	227
Resim 20. Birgi Çakırağa Konağı, “İstanbul Manzarası”.....	227
Resim 21. Hüsnü Yusuf Bey, “Kendi Portresi”	228
Resim 22. Hüsnü Yusuf Bey, “Mevleviler”.....	228

Resim 23. Şeker Ahmet Paşa, “Kendi Portresi”	229
Resim 24. Şeker Ahmet Paşa, “Ayvalı Natürmort”	229
Resim 25. Şeker Ahmet Paşa, “Orman”	230
Resim 26. Süleyman Seyyid Bey, “İhtiyar Adam”	230
Resim 27. Osman Hamdi Bey, “Türbe Kapısında Konuşan Hocalar”	231
Resim 28. Osman Hamdi Bey, “Kur-an Okuyan Hoca”	231
Resim 29. Osman Hamdi Bey, “Gezintide Kadınlar”	232
Resim 30. Halil Paşa, “Türk Evleri ve Sokak”	232
Resim 31. Halil Paşa, “Manzara”	233
Resim 32. Hüseyin Zekai Paşa, “Ayasofya Camii Hünkar Mahfili”	233
Resim 33. Hoca Ali Rıza, “Boğaz Manzarası”	234
Resim 34. Hoca Ali Rıza, “Peyzaj”	234
Resim 35. Şevket Dağ, “Ayasofya”	235
Resim 36. Şevket Dağ, “Harem Dairesi”	235
Resim 37. İbrahim Çallı, “Zeybekler”	236
Resim 38. İbrahim Çallı, “Türk Topçuları”	236
Resim 39. İbrahim Çallı, “Manolyalar”	237
Resim 40. Namık İsmail, “Son Mermi”	237
Resim 41. Namık İsmail, “Harman”	238
Resim 42. Namık İsmail, “Tifüs”	238
Resim 43. Nazmi Ziya Güran, “Göksü’da Gezinti”	239
Resim 44. Nazmi Ziya Güran, “Atatürk Portresi”	239
Resim 45. Hikmet Onat, “Enteriyör”	240
Resim 46. Hikmet Onat, “Siperde Mektup Okuyan Erler”	240
Resim 47. Sami Yetik, “Doğu Cephesi’nden Görünüş”	241
Resim 48. Sami Yetik, “Yunan Topçularına Baskın”	241
Resim 49. Mehmet Ali Laga, “Manzara”	242
Resim 50. Mehmet Ali Laga, “Çeşme”	242
Resim 51. Hüseyin Avni Lifij, “Kendi Portresi”	243
Resim 52. Hüseyin Avni Lifij, “Belediye Faaliyetleri, Kalkınma”	243
Resim 53. Hüseyin Avni Lifij, “Kara Gün”	244
Resim 54. Ali Cemal, “Biraz Su”	244

Resim 55. Cemal Tollu, “Pamuk Toplayanlar”	245
Resim 56. Hüseyin Avni Lifij, “Huzur Dersi”	245
Resim 57. Şeref Akdik, “Millet Mektebine Kayıt, ...	246
Resim 58. Refik Epikman, “İlk Meclis”	246
Resim 59. Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”	247
Resim 60. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Han Kahvesi”	247
Resim 61. Refik Epikman, “Bar”	248
Resim 62. Refik Epikman, “Üretim”	248
Resim 63. Mahmut Cuda, “Kapak İlüstrasyonu”	249
Resim 64. Mahmut Cuda, “Trabzon Kanita”	249
Resim 65. Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”	250
Resim 66. Zeki Kocamemi, “Mekkare Erleri, Nakliye Kolu”	250
Resim 67. Ali Avni Çelebi, “Silah Arkadaşları”	251
Resim 68. Şeref Akdik, “Sivas Cer Atölyesi”	251
Resim 69. Şeref Akdik, “Bağ Bozumu”	252
Resim 70. Şeref Akdik, Millet Mektepleri Harf Devrimi”	252
Resim 71. Nurullah Berk, “Gergef İşleyen Kadın”	253
Resim 72. Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”	253
Resim 73. Cemal Tollu, “Toprak Ana”	254
Resim 74. Cemal Tollu, “Manisa Yangını”	254
Resim 75. Cemal Tolu, “İstihsal, Üretim”	255
Resim 76. Cemal Tollu, “Ankara Keçileri”	255
Resim 77. Zeki Faik İzer, “İnkılâp Yolunda”	256
Resim 78. Elif Naci, “Çarşamba Çarşambası”	256
Resim 79. Elif Naci, “Saklanan Çocuk”	257
Resim 80. Halil Dikmen, “Cephane Taşıyan Kadınlar”.	257
Resim 81. Halil Dikmen, “Bahkçılar”	258
Resim 82. Eşref Üren, “Ankara’da Kış”	258
Resim 83. Eşref Üren, “Bitki Bahçesi”	259
Resim 84. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Tophane”	259
Resim 85. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kartal Baba Çınarı”	260
Resim 86. Turgut Zaim, “Ortaoyunu”	260

Resim 87. Turgut Zaim, “Yaylada Yörükler”.....	261
Resim 88. Malik Aksel, “Denizli’de Bir Gelin”.....	261
Resim 89. Malik Aksel, “Eğlence”.....	262
Resim 90. Malik Aksel, “Halı Dokuyanlar”.....	262
Resim 91. Nuri İyem, Kayınvalide ve Eltiler”.....	263
Resim 92. Nuri İyem, “Nalbant”.....	263
Resim 93. Turgut Atalay, “Kadınlar”.....	264
Resim 94. Turgut Atalay, “Yörükler”.....	264
Resim 95. Selim Turan, “Sarı Kız Efsanesi”.....	265
Resim 96. Abidin Dino, “Eller”.....	265
Resim 97. Abidin Dino, “Acının Resmi”.....	266
Resim 98. Mümtaz Yener, “Yeşil Karıncalar”.....	266
Resim 99. Mümtaz Yener, “Fırın”.....	267
Resim 100. Haşmet Akal, “Aladız Hikayesi”.....	267
Resim 101. Haşmet Akal, “Dadaloğlu”.....	268
Resim 102. Ferruh Başağa, “Aydınlanma”, Atatürk Portresi.....	268
Resim 103. Ferruh Başağa, “Güvercinler”.....	269
Resim 104. Turan Erol, “Ağrı Dağı”.....	269
Resim 105. Turan Erol, “Gecekondulu Tepeler”.....	270
Resim 106. Orhan Peker, “Portre”.....	270
Resim 107. Orhan Peker, “Gülibik”.....	271
Resim 108. Nedim Günsur, “Pamuk Toplayanlar”.....	271
Resim 109. Nedim Günsur, “Kızamık”.....	272
Resim 110. Nedim Günsur, “Grizu Patlaması”.....	272
Resim 111. Nedim Günsur, “Madenci Ailesi”.....	273
Resim 112. Mehmet Pesen, “Gelin Alayı”.....	273
Resim 113. Mehmet Pesen, “Çayda Çıra”.....	274
Resim 114. Mehmet Pesen, “Yurtta ve Dünya’da Barış”.....	274
Resim 115. Fikret Otyam, “Peri Bacaları”.....	275
Resim 116. Fikret Otyam, “Şahmeran”.....	275
Resim 117. Leyla Gamsız, “Vazo’da Çiçek Motifi”.....	276
Resim 118. İbrahim Balaban, “Hastane Önü”.....	276

Resim 119. İbrahim Balaban, “Mapushane Kapısı”.....	277
Resim 120. Neşet Günal, “Dananın Ölümü”.....	277
Resim 121. Neşet Günal, “Yaşantı II”.....	278
Resim 122. Neşe Erdok, “Kızıltoprak İstasyonu”.....	278
Resim 123. Neşe Erdok, “Saltanat”.....	279
Resim 124. Duran Karaca, “Pamuk İşçileri”.....	279
Resim 125. Duran Karaca, “Keçiler”.....	280
Resim 126. Oya Katoğlu, “Karpuz Sergisi”.....	280
Resim 127. Oya Katoğlu, “Busa’dan”.....	281
Resim 128. Fahir Aksoy, “Aile Resmi”.....	281
Resim 129. Fahir Aksoy, “İftar Sofrası”.....	282
Resim 130. Aydın Ayan, “Kuşyemi Satıcıları”.....	282
Resim 131. Aydın Ayan, “İnsanın İnsana Ettiğidir”.....	283
Resim 132. Aydın Ayan, “Kadın ve Kömür Yapımcıları”.....	283
Resim 133. Cihat Burak, “Şair’in Ölümü”.....	284
Resim 134. Cihat Burak, “Başkomutan”.....	284
Resim 135. Cihat Burak, “Pehlivanlar”.....	285
Resim 136. Bedri Baykam, “Hürriyet Halka Yol Gösteriyor”.....	285
Resim 137. Bedri Baykam, “Demokrasi Kutusu”.....	286
Resim 138. Seyit Bozdoğan, “Sınıfta Vurulan Öğrenci”.....	286
Resim 139. Kasım Koçak, “Abdurrahman Çelebiler”.....	287
Resim 140. Erol Akyavaş, “Waw”.....	287
Resim 141. Erol Akyavaş, “Miraçname”.....	288
Resim 142. Adnan Turani, “Kaligrafik Düzenleme”.....	288

KISALTMALAR

Akademi	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
A. R. H. M.	Ankara Resim Heykel Müzesi
C.	Cilt
cm.	Santimetre
Dr.	Doktor
DYO.	Yaşar Boya Grubu Boyaları
Dzkk.....	Deniz Kuvetleri Komutanlığı
ESOSDER	Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi
İ. R. H. M.	İstanbul Resim Heykel Müzesi
MEB.	Milli Eğitim Bakanlığı
M. Ö.	Milattan Önce
NATO.	Kuzey Atlantik Savunma Paktı
s.	Sayfa
S.	Sayı
T. B. M. M.	Türkiye Büyük Millet Meclisi
UNİCEF..	Dünya Çocuklarını Koruma ve Yaşam Koşullarını İyileştirme Kuruluşu
YÖK.	Yüksek Öğretim Kurumu
4d	Dört Boyutlu

1. BÖLÜM

GİRİŞ

Tarih sahnesi, kendisi olmayı başaramayan, yeniliklere ayak uyduramayan, dünyada yaşanan kültür ve asimilasyon politikaları karşısında kültürel zenginliklerine dayanarak direnemeyen, yok olan halklarla doludur.

Günümüz dünyanın iletişim araçları karşısında giderek küçüldüğü, bilgi ve kültürel çatışmaların sıklıkla yaşandığı, zengin kültür, teknoloji ve bilgi birikimine sahip toplumların bu çatışmalardan zaferle ayrıldığı bir çağda yaşamaktayız. Böylesi bir ortamda kültürel zenginliğimizi, toplumsal benliğimizi, milli kimliğimizi ve değerlerimizi kaybetmeden geleceğe uzanabilmek, tarih karşısında yok olmadan durabilmek, çözülmesi gereken milli bir sorun olarak karşımızda durmaktadır.

Gelişen iletişim araçları ve bilgi teknolojilerindeki yenilikler ile birlikte toplumlar artık daha çok iç içe geçmiş, yoğun bir kültür kuşatması ile karşı karşıya kalmışlardır. İletişim çağında dünyanın öbür ucundaki bir kütüphaneye kolayca ulaşılabilineceği gibi, oradaki sıcak bir gelişmeyi de takip etmek mümkün olmaktadır. Aynı şekilde toplumlar, kültürel anlamdaki bir değişimi de kendisine yabancı olduğu halde “moda” adı altında benimseyebilmektedir.

Günümüz Türkiye’sinin kültürel anlamda en önemli sorunu; yabancı kültürlerin saldırılarına karşı koyacak, bu kültürlerle rekabet edecek ve kendisini gelecek kuşaklara aktaracak politikalara sahip olmamasıdır. Geline nokta kültürel miras ve tarihsel zenginliklerimiz, bütünüyle kendi kaderlerine terk edilmiş haldedir. Bürokratik engellemeler, keyfi uygulamalar ve ihmal sonucunda zengin kültür ve sanat varlıklarımız yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır.

Üst yapıda bir başıboşluk yaşanırken, toplumsal yapıda “moda”, “modernleşme” ve “değişme” adı altında kültürel anlamda bozulmalar yaşanmaktadır. Halk arasında kendine yabancılaşma palazlanmakta, bu etki gün geçtikçe dilden sanata, kültürü oluşturan en temel taşlardan başlayarak, her alanda kendini hissettirmektedir. “Yaşanan en büyük tehlike insanımızda tarihi ve kültürel değerlerimizi koruma bilincinin

olmayışıdır” (Çetin, 2009, s. 245). Özellikle görsel ve yazılı basında, toplumun bilincinde yer edinmiş, özgün, ulusal zevkimize hitap eden milli motifler yerine, popüler kültürü öven imgeler ve klişeler işlenmektedir. Ulusal gazete ve dergilerde boy boy manken resimleri basılmakta, ilgili ilgisiz haberler ardı ardına yayımlanmaktadır. Yoz kültüre ait bu imgeler topluma zorlama bir tarzda dayatılmakta, toplumun bunları yavaş yavaş benimsemesi istenmektedir. Tüm bu olumsuzlukların sonunda kültürel ve sanatsal alanda Almancada “kitsch” diye tabir edilen yozlaşma ve bozulmaları görmek artık mümkün olmaktadır. Köklü tedbirler alınmazsa yüzyıl sonra kendi kimliğinden habersiz, kültürel ve toplumsal gerçekliğine yabancı bir nesil ile karşı karşıya kalmamız kaçınılmaz olacaktır.

“XIX ve XX. yüzyıllarda, ekonomi ve teknolojiye hızlı gelişmelerle birlikte, zanaatın tarihsel süreci sona ererken, sanatsal üretim sistemi de bozulmaya başlamıştır” (Hollingsworth, 1989, s. 15). Yaşanan bu bozulmanın temeli ulus devlet temeli üzerinde bir araya gelen toplulukların zamanla kültürel motiflerini terk etmeye başlamasıyla atılmış oldu. Artık günümüz dünyasında hiçbir yere bağlı olmayan, evrensel değerler ardına saklanmaya çalışan, yalıtılmış, fikren büyüdüğünü sanan, ama değerler anlamında giderek küçülen sanatçılar türemektedir. Sanatın evrensel ilkelerini, yerel ve milli değerler dışında görenler, toplumla çelişkiye düşmeyi, farklı giyinip konuşmayı entellektüelite olarak görenler, sanat camiasının bugün bile hoş görmediği bir öykünme, günün moda ve akımlarına uyma eğiliminden öteye bir çaba içinde değildir. Kitsch sanat ya da yoz sanat diye tanımlanan anlayış tam da böylesi bir ortamda hayat bulmaktadır. Toplumsal yapının manevi değerleri ve sanat için yok olma anlamına gelen bu öykünme durumu, halkları kültürel olarak tüketme ve giderek tarihten silme anlamını da taşımaktadır.

İçinde yaşadığımız zaman dilimi kültür-sanat olgusunun büyük bir yoğunluk ve önem taşıdığı bir dönem olarak kabul görmektedir. Dünyanın hemen her yerinde kültür ve sanat, toplumun her kesimini ilgilendiren, son derece etkili bir iletişim aracı haline gelmiştir. Toplumsal gelişme ile sanatsal ve kültürel gelişmişlik arasındaki bağ yadsınamayacak kadar güçlüdür. Farklı çağ ve dönemlerde sanata çeşitli anlamlar yüklense de toplumların uygarlık tarihlerinin sanatsal gelişmişlik düzeyleri ile paralel geliştiği söylenebilir.

Kültürel ve sanatsal olarak gelişmişlik düzeyi o toplumun sosyal gelişim düzeyini, yaşama bakışını ve yaşam felsefesini belirlemektedir. Bugün dünyanın hiçbir yerinde teknoloji ve bilimsel anlamda gelişmiş ama kültür ve sanat alanında geri kalmış bir ülke örnek olarak gösterilemez. Teknolojisi gelişmiş, bilime yön veren medeniyetlerin aynı zamanda kültür ve sanat alanlarında da geliştikleri bir gerçekliktir. Kültür, sanat, bilim ve teknoloji gibi alanların, ileri medeniyetlerde atbaşı gittikleri, birbirlerini etkileyip, birbirlerini geliştirerek, birbirlerine güç verdikleri görülmektedir. Bu dört itici güç toplumun kalkınması, gelişip güçlenmesi için gerekli alt yapıyı oluşturmaktadır. Buna göre güçlü toplumların, aynı zamanda güçlü bir sanata da sahip oldukları bilinmektedir.

Kültürü çeşitli şekillerde tanımlamak mümkündür. Örneğin Gökalp; “Kültür bir milletin dini, ahlaki, hukuki, akli, estetik, lisanî, iktisadi ve fenni hayatının ahenkli bir bütünü” (Gökalp, 1970, s. 30) olarak tanımlarken, Özarslan “Belirli bir toplumda yetişen insanların öğrendikleri beceri, dil, inanç, davranış ve alışkanlıklar” olarak tanımlamaktadır (Özarslan, 1997, s. 15). En genel anlamıyla bir toplumun geçmişten günümüze getirdiği maddi ve manevi değerlerin bütünüdür diye tanımlanabilir. Bir başka deyişle “kültür” toplum içinde oluşturulan tüm değerlerin, yaşantıların ve oluşumların sonucu ortaya çıkan maddi ve manevi değerler bütünüdür. Daha özel anlamıyla toplu olarak o ulusun sanat geleneklerine işaret etmektedir. Bir ulusun, bir milletin kültürel değerleri arasında örf, adet, gelenekler ve dini inanç kadar sanat görüşü ve sanatsal birikimi de önemli yer tutmaktadır.

“Sanat, bir anlamda insanların evreni açıklamaya çalışmasının ortak bir ürünü olarak ele alınabilir. O halde; her sanat yapıtı, her estetik değer, tarihsel ve kültürel bir birikimle meydana gelmektedir” (Kınay, 1993, s. 1). Bu kültür ve sanat birikimi, her ulusun tarihine, coğrafyasına, törelerine, dünya görüşüne, ekonomik, sosyal, siyasal yapısına göre farklılık ve birbirlerine benzerlikler göstermektedir. Çünkü her kültür sadece bir toplumun, bir ulusun tarihsel birikimi sonucu şekillenmez. Bu şekillenme çok uzun bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşmekte ve farklı toplumlarla etkileşim sürecinde ortaya çıkmaktadır. Çoğu zaman bu etkileşimler milli bir potada eritildiğinde, daha güçlü bir senteze ulaşıldığında toplumun ilerlemesi açısından itici bir güç olmaktadır. Aksi durumda, başka kültürlerden olduğu gibi alınan biçimlerle meydana gelen bir sanat, bir bakıma sahte ya da “kitsch” diyebileceğimiz, yozlaşmış, bozulmuş,

hiçbir değeri olmayan, toplumdan uzak ve ileri bir seviyede, toplumun ilerlemesi önünde büyük bir engel teşkil etmektedir. Tarihi süreç içerisinde kendini yenilemeyen ve kendisi olamayan, yenilik adına hiçbir değer üretemeyen, farklı toplumların kültür kuşatması altında kalan toplumlar çok geçmeden yok olmuşlardır. Aynı şekilde topluma seslenmeyen, toplumsal sorunlardan uzak duran, toplumun sanat zevkine hitap etmeyen bir sanat da, bir kısır döngü içerisinde kalmaktan kurtulmayacak, belli bir süre sonra yok olma ile karşı karşıya kalacaktır.

Bu anlamıyla araştırmamızın konusu, “Çağdaş Türk Resim Sanatında kimlik Sorunu”dur. Araştırmamızda bir yandan bu konu incelenirken, bir yandan da kültür, milli kimlik, buna bağlı olarak şekillenen toplumsal yapımız, kültürel zenginliklerimiz ve milli sanat zevkimiz tanımlanmış, bize ait değerler gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Kültürel kimliğimizin oluşmasında sanatın, özellikle bazı sanat dallarının biçimlendirici ve birleştirici işlevi değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Milli kimlik ve milli sanat, kültür içerisinde şekillenen bir olgu olup, toplum içerisinde yaşayan insanları birbirine kenetleyen manevi bir değerler bütünüdür. Ulusçuluk, milli kimlik ve milli değerler, Fransız devrimi sonrası ortaya çıkmış değerlerdir. Milliyetçilik ilk olarak 1789 yılında Fransa’da ortaya çıkan bir ideoloji olup, halkların aynı toprak, aynı dil, aynı kimlik ve aynı ortak menfaatler çerçevesinde birbirlerine bağlılıklarını ifade eder. Bu akım dünyanın siyasi ve coğrafi haritasını yeniden şekillendiren en büyük kıvılcımlardan biri olarak tarihe geçmiştir. Bu akım günümüzde öyle bir noktaya ulaşmış ki, bir toplumda yaşayan bireyin kendisini tanımlanmasıyla eşdeğer hale gelmiştir. Bu gün bir Fransızın, bir İspanyolun ya da bir Amerikalının kendini tanıtırken milli kimliğini öne çıkarmaya çalışması ve bu kimliğiyle övünmesinin temelinde bu gerçeklik yatmaktadır. Bu anlamıyla 2011 yılında Türkiye Değerler Araştırması sonuçları, Türk toplumunun siyasi ve sosyal profilini gözler önüne koymaktadır. “Türkiye’nin değişik bölgelerinden 400.000 kişi üzerinde uygulanan bu araştırmaya göre milliyetçi bir toplum olduğumuz ve her alanda milli değerlere önem verdiğimiz ortaya çıkmıştır” (www.gazeteyurt.com).

Fransız ve Alman bilim adamlarının ortak bir çalışmasına göre de bebeklerin de farklı dillerde ağladıklarını ortaya koymaktadır. Max Planck Enstitüsü verilerine göre dil ve kişilik gelişimi gibi temel becerilerin hamilelik döneminde, anne ile bebeği arasında başladığını göstermektedir. “Bu ağlama seslerinin anadiline bağlı olarak

toplumdan topluma değiştiğini ve içinde yaşanılan toplumun genel özelliklerini yansıttığını ortaya koymaktadır” (Ntv Bilim, 2009, s. 18). Böylesi bir ağlama sesinde bile milli bir kimlik yatıyorsa, kültür ve sanat alanında evrensel ilkeler ardına saklanarak, milli motiflere, milli sanat zevkine yeteri kadar önemi vermemek ve halka benimsenmiş bazı değerleri işlememek sorunun başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru nerdeyse tüm toplumlar dil, din, soy birliği, ortak toprak parçası ve ortak kader birliği gibi temel bileşenler etrafında toplanarak imparatorlukları yıkmaya ve kendi kaderlerine yön verecek milli devletler kurma mücadelelerine giriştiler. “Bu fikir hareketi, birçok halkı bünyesinde barındıran dünyanın en büyük imparatorluğundan biri olan Osmanlı İmparatorluğunu da derinden sarsmış, içinden çıkılmaz bir yola sürüklenmesine ve nihayetinde dağılmasına neden olmuştur” (Budak, 2008, s. 55). “Osmanlı aydınları milliyetçilik düşüncesi ile tanıştıklarında, yayılmacı gler karşısında çökmekte olan bir imparatorluğu nasıl ayakta tutacaklarının hesaplarını yapıyordu” (Köseoğlu, 2009, s. 27). İlk başta konunun vahamiyetini kavramasalar bile sonraları ülkeyi kurtarma amacıyla bazı tezler ne sürmüşlerdir. Temelde yaşanan bu ayrılıkçı hareketlere tedbir olarak İşlamicilik, mmetilik, Osmanlıcılık gibi akımlar denenmiş, hepsinden de istenilen sonuç alınamamıştır. Batı karşısında gerileme durdurulamadığı gibi toprak kayıpları ve milliyetçi isyanlar da engellenememiştir.

Osmanlı toplumunda bundan sonra yaşanılan mücadelelerin temelinde milli bir bilinç oluşturma ve bunun devamında milli bir devlet kurmaya yönelik hareketler yatmaktadır. Türk aydınları tarih sahnesinden tamamen silinme riskine karşı milliyetçiliğe dayalı çağdaşlığa sarılmaya, bu temelde politika üretmeye çalışmışlardır. Batılılaşma hareketlerine hız veren Osmanlılar kültür, sanat ve eğitim gibi alanlarda büyük gelişmeler kat etmiştir. Bu alanlarda ardı ardına ağdaş kurumlar açılmıştır. “Bu dönemde eğitim ve sanat alanında faaliyet yürütecek, Mhendihane-i Berri Humayun ile Mhendisahaneyi Bahr-i Humayun gibi kurumlar açılmıştır” (Keser, 2006, s. 123). Bu okullardaki etkinlikler, her ne kadar askeri amaçlı bir haritacılık ya da teknik resim niteliğinde olsa bile, sanat eğitiminin zeminini oluşturmuştur. Bu kurumlardaki eğitim ile birlikte Türk resim sanatının modern bir kimlik kazanacağı sürecin ilk adımları atılmış oldu. İlk Türk ressamlar, bu okullarda okuyan subaylar arasından çıkmıştır. Bu ağdaş kurumlarda eğitim görerek yurt dışına gönderilen I. kuşak asker ressamlar,

dönüşleriyle birlikte çeşitli askeri ve sivil okullarda sanat eğitmeni olarak görevlendirilmiş, uzun yıllar Türkiye’deki sanat eğitimi faaliyetlerine yön vermişlerdir. O dönemde, sanat ve sanat eğitimi alanlarında Batı’dan alınan yeniliklerin hepsinde bu ressamın imzası bulunmaktadır. Bu yeniliklerin başında ilk defa Batı tarzında tuval resmi geleneği gelmektedir. Türk resim sanatı tarihinde ilk defa bu geleneğe dayalı resimler yapılmıştır. Başta yöntem ve teknik olmak üzere bu etkilenmeler daha sonraları konuların seçimi ve konunun işlenişinde de değişikliklerin yaşanmasını beraberinde getirmiştir.

Tez araştırmamızın konusunu oluşturan “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu” tam da bu süreçten sonra yaşanan gelişmeler üzerine kuruludur. Araştırmanın zemini olarak Türk resim sanatının gelişim seyri içerisinde önemli dönemlerin belirtildiği sınıflandırma modellerine bakılmıştır. Bu sınıflandırma modellerini yapan sanat tarihçilerin görüşleri araştırmamız için önemli bir yer tutmaktadır. Araştırmacı yazar Server Tanili’ye göre ressamlarımız arasında, öteden beri iki eğilim kendini iyiden iyiye belli etmektedir. “Bunlar ulusal, yöresel sanat yapma isteği ve resim sanatını bir yenilikten sıyırma çabasıdır”. “Ulusal, yöresel bir resmi arayan sanatçıların kimileri konuya verdikleri önem bakımından salt resimden uzaklaşmakta, diğerleri de sınırları git gide yumuşadığı düşüncesiyle plastik sanatların uluslararası bir anonimliğe varacağı düşüncesiyle günün modasına uyma uğraşı ile çalışmaktadır” (Tanili, 1979, s. 453). Ulusal ve toplumsal olma ile sanatta yaşanan kimlik bunalımı sorununu çözüme kavuşturma çabasına karşı, evrensel olma düşüncesi üzerine yoğunlaşma çatışması gündemi işgal etmeye devam etmektedir.

Sanatın kaynağının yerel değerlerden beslenmesi gerektiğini savunan sanatçılarla, evrensel ilkeleri öne çıkarmaya çalışan sanatçıların eserlerinin ve düşüncelerinin farklılığı üzerine çıkan tartışmalar öteden beri süre gelmektedir. “Sanatın temelini, Anadolu halk motiflerine yönelmekte bulanlar bile, çoğu zaman konuya Batılı bir duyuş biçimi ile yaklaştıklarından eserlerinde organik bir bütünlüğü yakalamaktan uzak kalmışlardır” (Karaoğlu, 1995, s. 22). Oysaki sanatın konusunun halk motiflerine dayamasıyla sorunun çözülmeyeceği açıktır. Bunun yanında sanatçının kullandığı bu motiflerin manevi boyutunun farkında olması ve ulusal bir bilinçle hareket etmesi de önemlidir. Çalışmalarında milli motifleri kullanma çabası ancak böyle bir bilinçle taçlandırıldığında bir anlam taşıyacaktır. Sanatçı çevrenin öznel gerçekliklerini

kavradığında ve bu bilinç çerçevesinde hareket ettiğinde, işleyeceği en yabancı konuyu bile yerel bir tatla sunması içten değildir. Batı sanatı içerisinde, Afrika'dan ve ilkel toplulukların sanatından alınan motiflerin eritilerek kaybolması örneğine bakıldığında durum daha iyi anlaşılmaktadır.

Türk resmine bakıldığında öteden beri İstanbul ve Ankara'da yaşayan sanatçıların eserlerinin birbirinden kesin hatlarla ayrıldığı görülmektedir. “Ankara ve çevre ressamaları geleneklere ve tarihi uzantılara bağlı bir çizgide dururken, İstanbul'daki sanatçıların ise daha evrensel tarzda eserler üretmeye çalıştıkları görülür” (Özen, 2010, s. 3). Ankara, Anadolu'yu, halk bilimini ve halk değerlerini temsil ederken, İstanbul daha evrensel bir tarzı benimsemektedir.

Türk sanat tarihçileri tarafından da böylesi bir sınıflandırma modelinin oluşturulduğu bilinmektedir. Celal Esat Arseven Türk resmi sınıflandırma modeline göre; Türk resim sanatını üç temel bölüme ayırmaktadır. Doğumları 1900'lere kadar olan ilk ressamalar ve realistler, 1901-1920 arası doğan ressamalar ve III. devre ressamlarımız (Zeki Kocamemi ve A. Avni Çelebi ile başlayan) olarak ayırmaktadır (Tablo 1). Bunun yanında Pertev Boyar asker ve asker kökenli ressamalar ile sivil ressamalar olarak iki kısımda incelemektedir (Tablo 2). Devrim Erbil'de, Türk resim sanatında etkin olan ressamaları, evrensel eğilimli sanatçılar ve yerel, ulusal eğilimli sanatçılar olarak iki bölümde bir sınıflandırmaya gitmektedir (Tablo 3). Türk resim sanatı tarihi araştırmacıların günümüzde en çok kullandığı sınıflandırma modeli ise Nurullah Berk'e aittir (Tablo 4). Nurullah Berk, Sanayi-i Nefise Mektebi çıkışlı ressamalar ve Asker Ressamların son temsilcileri olarak iki bölüme ayırmakta daha sonra, Müstakiller, D Grubu, yeniler, Onlar ve Yeni Dal Grubu ile bağımsız kişisel eğilimlere doğru gelişen bir sınıflama yapmaktadır. Tüm bu modellerin ortak paydasını, yerel ve ulusal eğilimli sanatçılar oluşturmaktadır. Bu sanatçıların hemen hepsi resim sanatımızda yaşanan kimlik sorununa çözüm aramışlardır. Bu kategoriye giren sanatçıların eserleri ve kişisel görüşleri etrafında araştırmamız şekillenecektir.

1. 1. Problem Durumu

Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar çok geniş bir coğrafyada farklı toplumlar ve kültürlerin etkileşimiyle sentezlenip, kendine özgü karakteristik bir yapı oluşturarak şekillenen Türk sanatı, XIX. yüzyılın ortalarına doğru çağdaş bir kimlik kazanarak geleneksel kalıplarını yitirmiş, bir anlamda kendine yabancılaşmıştır. Bu yabancılaşmaya karşı Türk resim sanat camiasında birçok tartışma yaşanmış ve yaşanmaktadır. Bu tartışmaların yoğunlaştığı konulardan biri Türk resim sanatının dayanması gereken temellerin ne olması gerektiğidir. Türk resim sanatında yaşanan “kimlik sorunu” üzerine çeşitli görüşler, bu görüşleri dile getiren sanatçılar ve araştırmacıların yaklaşımları incelenecektir. Bu anlamda Türk resim sanatında yaşanan kimlik sorununu çözüme kavuşturmaya çalışan sanatçıların görüşleri üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

1. 2. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Araştırmanın amacı; çağdaş Türk resim sanatı tarihinin farklı dönemlerinde kurulan sanat grupların ve sanatçıların, resim sanatında yaşanan kimlik sorunu konusundaki görüşleri ve bu görüşlerin sanatlarına yansımaları incelemek olacaktır.

Hunlardan başlayarak Uygurlarla şekillenen, İslam kültürünün etkisiyle yeni bir boyut kazanan, Osmanlı dönemi ile farklı bir gelişim imkânı bulan, Türk resim sanatının tarihsel serüveni incelenecektir. Çok zengin bir kültürel birikime ve tarihsel geçmişe sahip olan Türk sanatının çağdaş bir kimlik kazandıktan sonra kendi birikimi üzerinde şekillenmesinin yolunu açacak olan fikri alt yapıyı oluşturmaktır.

Araştırma kapsamında; bilim, teknoloji, sanat ve kültürün birbirini etkileme ve etkilenme boyutları, toplumsal yapının ilerlemişlik, geri kalmışlık düzeyi ile bağlantıları irdelenmiştir. Milli sanat, milli kültür, milli kimlik, kültürel kimlik ve milli sanat zevki araştırılacaktır. Bu konularda araştırmamıza konu olan sanatçıların görüşlerine yer verilecektir.

Osmanlı imparatorluğunun yükselme ve gerileme dönemi ile Avrupa'dan alınan teknikler ve azınlık-levanten sanatçıların katkısıyla resim sanatında Batı etkileri hissedilmeye başlamıştır. Bu dönemde kurulan modern askeri eğitim kurumları ile başlayan çağdaşlaşma serüveninde dönemler araştırılacaktır.

Türk resminde yerellik, ulusallık, millilik ve kimlik kavramları öteden beri yanlış tanımlanmış ya da birbirlerine karıştırılmıştır. Çağdaş Türk sanatı yıllarca “modernlik”, “evrensellik”, “millilik”, “ulusallık” ve “yerlilik” tartışmaları arasında sürdürülen arayışlar içerisinde şekillendirilmeye çalışılmıştır. Bu arayışlar içerisinde Türk resmi, kimi zaman modern dünyada söz sahibi olan Empresyonizm, Ekspresyonizm; kimi zamanda Realizm, Kübizm gibi akımlara dayandırılarak temellendirilmeye ve bu temeller üzerinde geliştirilmeye çalışılmıştır. Dönemine göre çağdaş Türk resim sanatı yukarıda değindiğimiz akımlar üzerinde temellendirilmeye çalışılırken, bireysel olarak bazı sanatçılarda bu düşünceye alternatif olarak milli değerleri öne çıkarma uğraşı vermişlerdir. Türk resim sanatına yeni bir boyut getirerek, resim sanatını olgunlaştıran bu milli değerlere dayanma fikri ve çabası araştırmamız açısından son derece önemlidir.

Araştırmamızın konusu belirlenirken literatür taraması yapılmış, “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu”nu tam anlamıyla konu alan her hangi bir çalışmaya rastlanmamış ve bu konunun daha önce ele alacağımız tarzda çalışılmadığı görülmüştür. Konumuza yakın olarak gördüğümüz “Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik” (Alaybey Karaoğlu) tezinde sadece Türk resim sanatında yerel etkilere değinildiği, aynı şekilde “Türk Resminde Minyatür Etkiler” (Hüseyin Elmas) adlı tezde de sadece minyatür tarzında çalışılmış eserler incelenerek çağdaş Türk resminde minyatürün etkisi araştırılmıştır. Çalışma konumuz tüm bu çalışmaları da kapsayarak Türk resim sanatında kimlik sorunu üzerinde yoğunlaşacaktır.

Literatür taraması sırasında internetten, üniversite kütüphanelerinden ve Milli Kütüphane'den olabildiğince yararlanılmıştır. Özellikle Milli Kütüphane'de araştırmamıza temel olabilecek çağdaş Türk resmi üzerine yazılmış yerli ve yabancı kitaplarla birlikte, üniversitelerin ilgili bölümlerinin çıkardığı dergiler, düzenledikleri seminer ve sempozyumlar ile Türk sanat ortamında söz sahibi olmuş birçok süreli yayının arşivleri incelenerek bunlardan faydalanma yoluna gidilmiştir.

Araştırmamızın ana fikrini Türk resim sanatında kimlik konusuna değinen sanatçıların eserleri örnek gösterilerek bu konuda fikirleri incelenmiştir. Türk resim sanatının ortaya çıkışından günümüze bu konu üzerine yazılmış yazılar ve yapılmış eserler tespit edilerek değerlendirilmiştir. Türk resminde kimlik sorunu konusuna değinen sanatçılar, bu fikir çerçevesinde eser üreten ressamalar, bağlı bulundukları dernekler, kurdukları gruplar kronolojik olarak sıralanmış ve faaliyetleri değerlendirilmiştir. Yaklaşık yüz esere, katalog, kitaba, teze elektronik ortamdan ve kütüphanelerden ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu kaynaklar incelenmiş, ontolojik olarak tasnif edilmiş, ortak özellikleri ve milli değerleri yansıtırma anlamında araştırmamızda kullanılmak üzere belirlenmiştir. Bu tasniften sonra numaralandırılarak belli bir sıraya konulmuş, araştırmanın en uzun aşaması olan yazım ve yorumlama aşamasına geçilmiştir.

Araştırmamız yedi bölümden oluşmaktadır. Her bölümde araştırmamızın temelini oluşturan ve Türk resim sanatının kimlik sorunu konusunda söz sahibi olmuş sanatçılar tespit edilmeye, bunların çalışmaları incelenmeye ve yazmış oldukları yazılar kaynak olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Türk resim sanatında milli kimliğine, geleneklerine dayanarak ve toplumun milli zevkini dikkate alarak eser üreten sanatçıların çalışmaları seçilmiştir. Bu çalışmalar incelenip değerlendirilirken, bizzat sanatçının çalışmalarına yönelik değerlendirmelerine ve sanat eleştirmenlerinin görüşlerine başvurulmuştur.

Araştırmamızın içerisinde incelediğimiz sanatçıların hem fikirlerini hem de eserlerini incelerken konunun daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla dönemin genel özelliklerine bakılmış, konuyu yansıtan örnek resimler seçilerek araştırmanın ekler kısmına koyulmuştur. Gerek görüldüğünde araştırmanın içinde yorumlamak amacıyla bu örnek resimlere numaralandırılmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde ele alınan kültür, sanat ve kimlik kavramları çağdaş Türk resminde kimlik sorununa paralel olarak açıklanmıştır. Milliyetçilik ve ulusçuluk düşüncesinin ortaya çıkışı, imparatorlukların dağılışı ve bu fikir etrafında milletlerin toplanarak devletler kurması konusunda M. Kemal Atatürk'ün, Ziya Gökalp'in, İsmet Giritli'nin görüşleri ve Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi'nin muhtelif sayıları incelenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde yer alan, “Türk Resim Sanatının Genel Bir Değerlendirilmesi” başlığı altında konunun daha iyi anlaşılabilmesi için Türk resim sanatının Uygur minyatür ve fresklerine kadar dayanan tarihi temelleri incelenmeye çalışılmıştır. O dönemde yapılmış fresk ve minyatürler analiz edilerek, Türk resim sanatının karakteristik özellikleri saptanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla Çağdaş Türk resminin günümüze kadar geçirdiği süreç üzerinde araştırmaları bulunan Celal Esat Arseven, Oktay Aslanapa, Günsel Renda, Sezer Tansuğ, Metin And, Banu Mahir, Selçuk Mülayim, Nejat Diyarbakirli, Güner İnal, S. Kemal Yetkin ve Nurhan Atasoy gibi araştırmacıların eserlerine ulaşılarak mümkün olduğunca görüşlerinden yararlanılmaya çalışılmıştır.

Türk resim sanatının çağdaş bir kimlik kazandığı döneme ışık tutma anlamında dönemin sanatçılarını incelemede Nüzhet İslimyeli’nin “Asker Ressamlar ve Ekoller” adlı kitabından faydalanılmıştır. Aynı şekilde Türk sanatının bu dönemine ve daha sonraki dönemlerinde etkin rol oynayan sanatçıların hayatları ve eserlerini incelemek için Pertev Boyar’ın “Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları, Hayatları ve Eserleri” adlı eser incelenmiştir. Çalışmamızın temel kitaplarından biri de Sami Yetik’in “Ressamlarımız” adlı eseri olmuş ve bu eserlerden mümkün olduğunca yararlanılmıştır. Ayrıca çağdaş Türk resim sanatının analizinde günümüzde başvurulmuş en önemli eserlerden biri olan Sezer Tansuğ’un Çağdaş Türk Sanatı ve Oktay Aslanapa’nın Türk Sanatı kitaplarına ulaşılmıştır. Bu eserlerde çalışmamızın önemli kaynakları arasında yer almıştır.

Araştırmamızın ikinci bölümde Batılılaşma dönemi Türk resim sanatının çağdaş bir kimlik kazanma serüveninde etkin rol oynayan, birinci ve ikinci kuşak asker ressamı incelenmiştir. Bu incelemede her ne kadar Batıda eğitim alıp farklı görüşlerin ve farklı sanat akımlarının etkisinde kalmış olsalar da aslında toplumun sanat zevkine hitap edecek, onun tasavvuf ruhuna seslenecek bir çerçevede eser ürettikleri araştırmamız sonucunda görülmüştür.

İkinci bölümde aralarında I. kuşak asker ressamlarımızın da olduğu, Batılılaşma dönemi ressamlarımız incelenmiş olup; Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Süleyman Seyyid, Hoca Ali Rıza, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Hamdi, Şevket Dağ, Halil Paşa gibi sanatçıların biyografilerine, sanat

anlayışlarına ulaşılmış ve yukarıda adı geçen sanatçıların bir ya da birkaç çalışmasına yer verilmiştir.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde “Çağdaş Türk Resim Sanatında Çağdaş Kurumların Kimlik Oluşturma Çabaları” üzerinde durulmuştur. Osman Hamdi Bey’in çabaları sonucu açılan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin faaliyetlerine bakılmıştır. O dönemde etkin olan ressamların kurduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve onun bir devamı niteliğinde 1914 Kuşağı Ressamları’nın bu konuya bakışları, gerek eserleri gerekse düşünceleriyle katkılarına bakılmıştır. Milli mücadele yıllarına denk gelen bu oluşumun halk hareketine destekleri ve kurulacak yeni düzende modern bir sanat oluşturma çabaları incelenmiştir. Bu dönem içerisinde inceleyeceğimiz en önemli oluşum Şişli Atölyesi’nin faaliyetleri ve çağdaş Türk resim sanatına ulusal bir nitelik kazandırarak, kimlik sorununu çözüme kavuşturma çabaları incelenmiştir. Araştırmamızda bu atölyede yapılan bazı eserler incelenmiş ve bu eserlerin fotoğrafları ekler kısmına konulmuştur.

Üçüncü bölümde 1914 kuşağı ressamlarından İbrahim Çallı, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Avni Lifij’in biyografilerine ve sanat anlayışlarına ulaşılmış, eserleri incelenerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Adı geçen sanatçıların eserleri numaralandırılarak araştırmanın sonuna konulmuştur. Yeri geldiğinde bu çalışmalar genel özellikleri bağlamında değerlendirilmiştir.

Araştırmamızın dördüncü bölümünde Osmanlı İmparatorluğu’nun külleri üzerinde yeniden filizlenen Cumhuriyet dönemi yaşanan sosyal ve kültürel alanlarındaki kökten değişimler, ulusal ve milli bir sanat oluşturma çalışmalarına yer verilmiştir. Devrimi ve Cumhuriyetin temel değerlerini halka anlatmak, halkta mili bir bilinç oluşturmak ve halkı eğitmek amacıyla kurulan Halk Evleri, Köy Enstitüleri, Yurt Gezilerine bakılmıştır. Tüm bu faaliyetlerde önemli ve etkin rol oynayan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği sanatçılarının konuya yaklaşımları irdelenmiştir. Çallı Kuşağı cumhuriyeti fikir anlamında desteklerken, Müstakiller ise birer asker gibi devrimlerin halka tanıtılmasında, milli bir sanatın ve milli bir bilincin oluşmasına da önemli katkıları olmuştur.

Müstakil Ressamların başta gelen sanatçılarından, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Hale Asaf, Şeref Akdik

incelenmiş, dönemin genel özellikleri içinde, sanat anlayışları, üslupları ve biyografileri açıklanmaya çalışılmıştır. Ve bu sanatçıların eserlerine ulaşılarak yorumlanmıştır.

Beşinci bölümde kuruluşu, Cumhuriyetin onuncu yılı kutlamalarına denk gelen D Grubu'nun faaliyetleri ve başta Nurullah Berk, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Malik Aksel gibi sanatçıların eserleri incelenmiştir. Yukarıda adı geçen sanatçıların biyografileri ve sanat anlayışları incelenmiş ve eserlerine yer verilmiştir. D Grubu kimi zaman Cumhuriyet Türkiye'sinin çağdaşlaşma hedefinin karşılığı olan yeni ve modern bir biçim yakalamaya çalışmış, bu çabalarıyla kimi zaman da kültürel zenginliklerimizi yansıtmaktan uzak kalmışlardır.

Araştırmamızın altıncı bölümünde, D Grubu'na bir tepki olarak, toplumsal gerçekliği öne çıkarmak amacıyla kurulan Yeniler Grubu'nun sanatsal faaliyetlerine bakılmıştır. Grup, sanatta halkın toplumsal sorunlarına eğilmeyi ve bu çerçevede hareket etmeyi ilke edinmiştir. D Grubunun biçimselliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla hareket etmişlerdir. Grup üyelerinden Abidin Dino; “Türk resminin sağlam bir temele oturmasının ancak, halk sınıfını ve halk gerçekliğini doğrudan anlamakla mümkün olacağını vurgulamaktadır” (Özen, 2010, s. 15). Bu bölümde halka yakın durmaya çalışan sanatçılardan, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Selim Turan, Abidin Dino, Mümtaz Yener, Haşmet Akal incelenmiştir. Bu sanatçıların biyografileri yanında eserleri ve sanat anlayışları ile sanatta kimlik sorunu konusuna yaklaşımları açıklanmıştır.

Doğu-Batı sentezi üzerine Türk resim sanatını oturtma uğraşı veren 10'lar Grubu 1947 yılında kurulmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden oluşan bu grubun amacını Seyfi Başkan “Halk sanatının sevilip benimsenmesi olarak özetlenebilir” diye açıklamaktadır (Başkan, 1991, s. 2). Modern resim ile geleneksel halk kültürü ve nakış motiflerini birleştirerek, Türk resmine bir çıkış sağlama yoluna gitmişlerdir. Böylelikle grup üyeleri arasında, Türk resminin temellerinin geleneksel kalıplarına tekrar oturtma çabası önem kazanmıştır. Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Orhan Peker, Nedim Günsur, Mehmet Pesen, Leyla Gamsız gibi grubun önde gelen sanatçıların biyografileri, sanat anlayışları ve Türk resim sanatına getirmeye çalıştıkları yenilikler incelenmiştir. Bu sanatçıların eserlerinden bazıları araştırmanın ekler bölümüne konulmuştur.

1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubu, Yeniler Grubunun bir devamı niteliğinde olup, asıl amacı; yenilerin toplumsal gerçekçi sanat anlayışlarının üzerinde çıtayı daha da yükseğe çıkarmaktır. Türk resminin ve sanatçılarının toplumsal sorunlardan bağımsız olamayacağını vurgulayarak, eserlerini bu yönde üretme yoluna gitmişlerdir. Halk ile sanat arasında güçlü bir köprü kurmanın bu yolla olacağı görüşünde birleşmişlerdir. Grup üyelerinin çalışmaları siyasi ve sosyal mesajlar yönünden sakıncalı bulunmuş, uğradıkları baskılar ve geçirdikleri soruşturmalar yüzünden dağılmak zorunda kalmışlardır. Grubun önde gelen sanatçısı İbrahim Balaban'ın sanatı ve üslubu açıklanmaya çalışılmıştır. Sanatçının grup içinde etkin olması ve grubun sözcülüğünü üstlenerek, felsefesini oluşturmuştur. Sanatçı bu bakımdan önemli görülmüş, biyografisi araştırılmış, sanat anlayışı incelenmiştir.

Mehmet Siyahkaleme atfedilerek kurulan “Siyah Kalem Grubu” kurulduğu dönem içerisinde incelenmiş, sanatsal faaliyetleri ve Türk resim sanatına katmak istedikleri yenilikler belirtilmiştir.

Yedinci bölümde çağdaş Türk resim sanatında 1980 sonraları beliren bireysel eğilimler ve bu sanatçıların ulusal sanat oluşturma, sanatta kimlik bulma konusuna yaklaşımları araştırılmıştır. Neşet Günel, Neşe Erdok, Oya Kotoğlu, Fahir Aksoy, Aydın Ayan ve Duran Karaca gibi sanatçıların eserleri incelenmiş bu konu hakkında görüşleri irdelenmiştir.

Araştırmamızın sekizinci bölümünde ise yapılan literatür taramasından elde edilen bilgiler ışığında genel bir sonuca varılmaya çalışılmış ve ilerde yapılacak araştırmalar için önerilerde bulunulmuştur.

1. 3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada Türk sosyal-kültürel yapısının değişen dünya düzenine paralel olarak geçirdiği değişimleri irdelemek, buna paralel olarak, bu değişimlerin sanata yansımaları ve sanatın milli kimliğin oluşmasında yerini ve önemini belirlemeye çalışmaktır. Sanat olayı incelenirken, sanat toplum ilişkisine bakarak, sanat olayının milli olması gerektiği, en azından ortaya konan eserlerin toplumun sanat zevkine hitap etmesi gerektiği vurgulanmıştır. Sanatın toplumla birleşmesi, sanat ile toplumun

birbirine hitap etmesi açısından seçilecek konuların toplumun benimsediği değerler üzerine şekillenmesi gerektiği ortaya konmuştur.

Bu araştırmada birbirlerinden etkilenen, birbirlerini etkileyen ve birbirlerine güç veren iki kavram olarak kültür ve sanat ele alınmaktadır. Buna bağlı olarak şekillenmekte olan milli kültür, milli kimlik ve sanat eserlerinde millilik gibi kavramlar tartışılmıştır. Bu tartışmalarda sanatın halkın sosyal, siyasal hayatının ve dünya görüşünün şekillenmesinde önemi üzerinde durulmuştur.

Bu araştırmada; milli kimlik ve kültürel kimlik konularına, sanatsal bir bakış açısı ile yeni bir yorum getirmek ve bu tartışmalara yeni bir boyut kazandırmak amaçlanmıştır.

Araştırmamız sonucunda elde edilen bilgilerin görsel sanatlar eğitimcilerine, öğrencilere ve araştırmacılara kaynak olabilmesi ve bu alanda yapılacak benzer çalışmalara katkı sağlaması hedeflenmiştir.

1. 4. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmamızın konusu “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu” olarak belirlendikten sonra ilk iş olarak, konuyu tüm yönleriyle ele alan bir çalışma planı yapmak olmuştur. Ardından çalışma planı çerçevesinde özel ve genel konular için bir kaynakça oluşturulmaya ve mümkün olduğunca kısa sürede bu kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Araştırmaya kütüphane ve arşiv taraması yapılarak verilere ulaşılmaya çalışılmış; konu ile ilgili kaynak kitaplar, süreli yayınlar, YÖK’ün (Yüksek Öğretim Kurulu) tez tarama sayfasından yüksek lisans, doktora tezleri ile internetten ilgili çalışmalara ulaşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Merkez Kütüphanesi ve diğer üniversite kütüphaneleri ile Milli Kütüphaneden sanatçı kataloglarından mümkün olduğunca yararlanılmıştır.

Kütüphanelerdeki araştırmalar sürerken; aynı zamanda, ilgili kaynak kişilere e-mail yoluyla ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu kişilerin araştırmaya yön verecek kaynak kitapları ve ilgili araştırma yazıları incelenmiştir.

Araştırma nitel araştırma özelliği taşıdığı için özellikle betimsel yöntemler kullanılmış, tarama modeline göre kaynak ve alan araştırma modeli tercih edilmiştir.

1. 5. Araştırmanın Varsayımları

Bu araştırma kapsamında incelenen sanatçıların büyük bir çoğunluğu hayatta olmadıkları için eğitimleri, amaçları kendileri tarafından zamanında yazılmadığından, verdikleri röportajlar ve sanat tarihçiler tarafından yazılmış kaynakların doğru olduğu göz önünde bulundurularak, yorumlama yoluna gidilmiştir.

Araştırmamızda kaynak olarak aldığımız yazılı metinler, bilimsel bilgi olarak kabul edilmiştir. Tez çalışmamızda incelenen dönemler, sanatçılar ve metnin daha iyi anlaşılabilmesi için seçilen örnek eserler konuyu yeterli ölçüde temsil ettiği varsayılmıştır.

1. 6. Araştırmanın Sınırlılıkları

“Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu” adını taşıyan bu çalışma, Türk resim sanatı tarihinde gerek yazılı, gerekse görsel anlamında eserler ortaya koymuş, gruplar içinde söz sahibi bazı sanatçılar ve bu sanatçıların eserleriyle sınırlıdır.

1. 7. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu çalışmada Türk resim sanatının başlangıcından günümüze kadar tarihsel gelişimine bağlı olarak geçirdiği evreler ve bu çerçevede seçilen sanatçılar kapsamında kimlik sorununa yaklaşımları ele alınmıştır. Araştırma için belirlenen evrenin tümüne ulaşmak güç olduğu için amaçlı örneklem uygulanmıştır.

Türk resim sanatının çağdaşlaşma sürecinde etkili olan Asker Ressamlardan Çallı Kuşağına, Müstakillerden D Grubu'na, Onlar Grubu'ndan Yeniler ve Yeni Dal Grubu'na kadar oluşumların içinde yer alan sanatçılar seçilmiştir. Başlangıcından günümüze Türk resim sanatı tarihinde kimlik sorununa değinen ve bu konuda eser veren sanatçılar araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

1. 8. Veri Toplama Aracı ve Verilerin Toplanması

Çalışmada konuyla ilgili kaynak kitaplar, süreli yayınlar, dergiler, ulusal ve uluslar arası sempozyum bildirileri, sanatçı katalogları, aylık-yıllık bültenler, internet, ilgili tezler ve örnek resimler veri aracı olarak kullanılmıştır.

Konu ile ilgili kaynaklar taranarak doküman incelemesi yapılmış, kaynaklar belirlendikten sonra internet üzerinden YÖK'ün (Yüksek Öğretim Kurulu) tez sayfası, internetteki çeşitli arama motorları ve Milli Kütüphaneden ilgili verilere ulaşılmış ve elde edilen verilerden hareketle yorumlanmıştır. Ayrıca bazı sanatçılarla yüz yüze görüşülerek fikirlerine başvurulmuş, bazılarına da e-mail yoluyla ulaşılarak veri sağlanmıştır.

1. 9. Verilerin Analizi

Araştırma konusu “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu” olarak belirlendikten sonra, bir ana hat planı etrafında detaylı bir araştırmaya gidilmiştir. Kimlik sorunu konusunda gerek çalışmaları ve gerekse yazılarıyla değinmiş olan sanatçılar tespit edildikten sonra, bu kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmada toplanan verilerin analizi, betimsel analiz şeklinde yapılmıştır. Araştırma konusu ile ilgili kaynakların taranması sonucu elde edilen bu bilgiler detaylı bir şekilde analiz edilme yoluna gidilmiştir.

Tüm bu veriler toplandıktan sonra incelenerek gerekli notlar alınmış, bunlar belirli bir sıraya konularak, sistematik bir şekilde birbirleriyle karşılaştırılmış, fişlenerek

yazıma hazır hale getirilmiştir. Verilerin analizi için tek bir kaynağa bağlı kalınmamış, birçok kaynak karşılaştırılarak çelişki ya da farklı bir tutum varsa belirtilmiştir.

Bilgiler hazırlandıktan sonra tez yazımı için yorumlama aşamasına geçilmiştir. Çalışmada en uzun ve en önemli süreç olan yazma işlemi sırasında, çalışma planı içindeki sıra takip edilmiştir. Gerekli yerlere eklemeler yapılmıştır. Oluşturulan metinler tek bir kaynağa bağlı kalmadan, farklı kaynaklar incelenerek hazırlanmıştır. Yazım işlemi bittikten sonra, çalışmada eksiklikler kontrol edilmiş, gerekli düzeltmeler yapılarak, araştırma hazır hale getirilmiştir.

2. BÖLÜM

2. 1. Yerellik ve Ulusalılık Kavramlarına Genel Bir Bakış

Gücünü kendi tarihinin derinliklerinden alan Türk resim sanatı tarihi boyunca “Ulusal” ve “Milli” olarak nitelenecek bir sanat olayı olmuştur. Türk resminin özgünlüğü ve karakteristik özellikleri göz önüne alındığında, tarih boyunca sanatçıların

bu çizgide kalmaya çalıştıkları görülmüştür. Yapılan araştırmalar sonunda, Türk sanatçıların her yeni deneyimi, yeni akımı, kendi ulusal motifleriyle sentezlediği tespit edilmiştir.

Kimi zaman yöreselliğin ulusallıkla karıştırıldığı göz önünde bulundurularak araştırmamızda ele alacağımız yöresellik ve ulusallığın tanımını yapmakta yarar görülmüştür. Buna göre:

“Yerel”: Belirli bir yer ile ilgili olan, mahalli, lokal şeklinde tanımlanırken; Yöresellik ise, bir sanatçının içinde bulunduğu coğrafya ve kültür çevresiyle ifade edilmektedir” (www.turkcesozluk.org). İnsanın bu yöresel yanı ile birlikte birde insan olma yanı vardır ki, bu da sanatta ulusallık ve evrensellik sorununa paraleldir.

Sanatta millilik ve ulusallık sorunu ise; her şeyden önce sanatçının içinde bulunduğu toplum ve toplumun hayat bulduğu değerler ile ilgilidir. Bu da dil, din, tarih, soy, gelenek görenek birliğini, hayat tarzı gibi toplumun üretmiş olduğu maddi ve manevi değerler bütününe ifade eder. Ulusallık bir yöntem, bir metot biçimidir. Bir ulusun bir kültürün, tarihsel süreç içerisinde elde ettiği değerlere biçimsel yaklaşımıdır.

Kimi araştırmacı, yöresellikte yapıtın içeriğini, ulusallıkta biçimini ele almakta ve konuya bu açıdan yaklaşmaktadır. Buna göre yapıtın konusu kadar ele alınış, işleniş biçimi de önem taşımaktadır. Sanatta biçimin, ulusal özgünlüğü taşıyan şeyin kompozisyon, renk, üslup gibi öğeler olarak değil, kendi öznel yapısı ve tarihi süreç içerisinde sahip olduğu biçim öğelerinin somut olarak ele alınması olarak görmek gerekmektedir.

Bir resmin konusunun köy yaşamı olması, o resmin milli bir resim olduğu anlamını taşımayacağı açıktır. Bir çalışmanın, bir eserin mili ya da yerel olması için, eserin konusu kadar, sanatçının dünya görüşü, konuyu ele alışı ve içinde yaşadığı toplumun milli sanat zevkine hitap etmesi de önemlidir. Milli kültürü hazmederek toplumun sorunlarına eğilmesi ve sanatında halka yakın durması da bir o kadar önemlidir. Örneğin Ağrılı bir sanatçının, sadece Ağrı ili ile ilgili bir konuyu işlemesi, o çalışmayı yerel ya da yöresel yapacaktır. Ama Ağrı’da topluma mal olmuş bir motifi, bir değeri, milli bir duyusuyla ele alması o çalışmanın ulusal ya da milli olduğu anlamını taşıyacaktır. Burada önemli olan konuya yaklaşım biçimi yani kullandığı dildir.

Resim sanatımızın milli karakterini bulmada sıkıntı yaşandığına sık sık değinen araştırmacı yazar Celal Esat Arseven; “Bizim çağdaş eserlerimizde milli karakterin

olmadığını ve yapılanların o günkü iklime uyma olduğunu henüz tam anlamıyla kavramış değiliz. Bu konuda başarısızlığımızın başlıca sebebi, eski sanatımızı ve Türk ruhunu yeterince tanınamakta görmektedir” (Karaoğlu, 1995, s. 16). Sorunun çözümünün ise milli kültürümüzü tam anlamıyla hazmetmiş sanatçıların elinden çıkan eserlerde yattığını belirtmiştir.

Milli kültürü oluşturan değerler insan davranışlarında etkili olduğu gibi, insanın duyuş, düşünüş ve ifade ediş şekline de yön vermektedir. Toplum bireylerden oluştuğuna ve sanatçı da bu toplumun içinde yaşayan bir birey olduğuna göre, milli kültür ve milli değerlerden etkilenmesi, bu etkiyi sanatına yansıtması doğal karşılanmalıdır. Sanatçı her ne kadar sanat için sanat yapmaya çalışırsa çalışsın, içinde yaşadığı toplum üzerinde olumlu ya da olumsuz bir etki bırakacaktır. Aynı şekilde çalışmasına toplumdan da çok şey katacağı açıktır. O halde “Sanat, sanat içindir” mantığı yerine “sanat, toplum için vardır” ve “toplumdan ayrı bir sanatın düşünülemeyeceği” mantığının öne çıkarılması ve eserlerin böyle bir zihniyetle yapılması gerekmektedir. Toplumun sanat zevkine hitap etmeyen ve bağrında halkın üzüntüsünü, sevincini, değer verdiği motifleri işlemeyen bir sanata halkın kayıtsız kalacağı bir gerçekliktir.

Sanatın tamamen toplumun hizmetine sokularak, sanatçıya özgür düşüneceği bir ortam bırakmamak tehlikeli bir durum olduğu kadar, özgürlük adına sanatçının en olmadık şeylere sarılması, kendini toplumdan soyutlaması da bir o kadar tehlikelidir. İki mantık arasında sağlam bir denge kurulmalıdır.

2. 2. Türk Resim Sanatı’na Genel Bir Bakış

Türk resim sanatı kökleri Asya Hun bozkır sanatı, Uygur freskleri ve minyatürlerine kadar dayanan, Orta Asya’dan başlayarak Anadolu’ya kadar çeşitli toplulukların, değişik kültürlerin etkileşimiyle sentezlenerek günümüze kadar uzanan bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gün Yeni Delhi, St. Petersburg, Ermitaj ve Dahlem Müzelerinde sergilenen bu sanat eserleri Sorçuk, Hoço, Noin Ula, Bezeklik’te yapılan kazılardan çıkarılmıştır.

Türk resim sanatına ilişkin ilk örnekleri bu gün Orta Asya olarak bilinen Türkistan'da VII-IX. yüzyıllar arasına tarihlenen, keçe ve aplikeler üzerine işlenmiş düzenlemeler, Mani ve Buda manastır duvarlarına yapılan fresklerdir. “Bu fresklerde soylular, rahipler, destansı öyküler ve salt doğa konularını içeren freskler ve konusu Buda-Mani dininin rahipleri ile ilgili tasvirlerdir” (Tanındı, 1993, s. 408). Zengin renk düzenlemeleri, dalgalı çizgiler, çekik gözler, uzun örgülü saçlar, yuvarlak yüzlü figürler sıklıkla işlenmiştir. Portre resminin ilk örnekleri olan bu çalışmalarda, yüzün ifadesini vermedeki ustalık, salt doğa görünüşleri ve fresklerde hissedilen derinlik izlenimi uyandıran ayrıntılar, gölgelendirmeler Türk resminin ilk ve kendine özgü özellikleri olarak sıralanabilir.

Türk resim sanatının ilkleri olma bakımından önemli bir diğer örnekte kaya resimleridir. Orta Asya'nın çeşitli yerlerinde bulunmuş olan bu resimler ilginç özellikler taşımaktadır. Atlı göçebe kültürünün genel özelliklerini yansıtan bu kaya resimlerin Göktürk ve Uygur dönemi resimleri ile güçlü bağları olduğu sanat tarihçileri tarafından kabul edilmektedir.

2. 2. 1. İslam Öncesi Türk Resim Sanatı

Türk resim sanatı Budizm, Maniherizm ve İslam devri olarak farklı din çerçevesindeki eserlerden oluşmaktadır. Türk sanatı farklı halkların kültür ve medeniyetleriyle yakın ilişki kurmuş olması sebebiyle onarın etkilerini göstermekle birlikte kendine özgü genel özellikler oluşturmuştur.

Türkler İslam öncesinde tezyini sanatlarda oldukça başarılı olduğu bilinmektedir. “Kuzey Avrupa kavimleri gibi gerek geometrik spiral düzenlemeler, gerekse hayvan biçimlendirme üslubundaki soyut süslemeci duyarlılıklarının üstünlüğü tüm araştırmacıların dikkatini çekmiştir (Tansuğ, 2008, s. 17).

“Orta Asya dediğimiz uçsuz bucaksız bölge, dağ silsileleri, çölleri, bozkırları ve yaylaları ile Çin Seddi'nden başlayarak batıda Hazar Denizi'ne ve Urallar'a kadar uzanır” (Diyarbakırlı, 1993, s. 4). Bu bitmemecesine uzanan, uçsuz bucaksız step bozkırlarında tarihin en erken devirlerinden başlayarak kendilerine özgü bir sanatın

geliştiği gör÷lmektedir. “Kuzeyde yeşil bozkırlarda ve ortada gri bozkırda her an hareketli göçebe topluluklara rastlanmakta, güneyde su kenarında yerleşik toplumların çok yönlü medeniyetleri gelişmekteydi” (Diyarbakirli, 1993, s. 4). Birbirine zıt bu iki kültür, tarihin akışı içerisinde birbirini etkilemiş, bozkır sanatı gittikçe zenginleşerek orijinal bir kişilik, dinamik çizgiler ve çok zengin bir form anlayışı kazanmıştır. “Bütün araştırmacıların ortak görüşüne göre, Türklüğün beşiğı ve Türk medeniyetinin kaynağı olan büyük Türkistan’ın doğu kısmını teşkil eden Doğı Türkistan’da Hunlar, Uygurlar, Göktürkler ve Karahanlılar devlet kurmuş toplumlar olarak bilinmektedir. Günümüze ışık tutan Ötüken Türk kültürü ve medeniyet çevresinin gelişimi ve sanat üslubunun oluşmasını sağlamıştır” (Kaşgarlı, 2004, s. 11).

Batı İle Doğı’nun alış-veriş yolu olarak bilinen tarihi ipek yolunun Orta Asya’dan geçmesi, farklı kültürlerden oldukça fazla etkilendiklerini, aynı zamanda kendilerine özgü oldukça gelişkin bir sanat anlayışlarının olduğunu ispatlamaktadır. “Bu tarihi yol sayesinde farklı din ve kültürlerle tanışma fırsatı yakalamışlardır” (Esin, 1972, s. 313). Türk sanatında Çin ve Hint sanatlarının etkileri hissedilmekle birlikte, bu sanatları etkilediğı de gör÷lmektedir.

Türk toplumları Orta Asya bozkırlarında yarı göçebe bir hayat tarzı benimsemiş, savaşçı bir toplum olarak tarihte yerlerini almışlardır. Bu genel özellikleri ve hayat tarzları çerçevesinde kendilerine özgü, karakteristik bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. Sanat üslupları halıdan eyere, elbiseye, at koşum takımlarına ve heykellere kadar tamamen kendilerine özgü, orijinal bir gelişim seyretmektedir (Resim 1).

2. 2. 1. a. Hun Döneminde Türk Resim Sanatı

M. Ö. birinci binde Kuzey Çin’de gör÷len Asya Hunları tarihte devlet kurmuş ilk Türk topluluğı olarak kabul edilmektedir” (Ersoy, 2004, s. 407). Çok zengin bir kültür birikimine sahip Hunlar, Mete döneminde birçok Asya kavmini egemenliğı altına

olarak bu kavimlerin kültürlerinden de yararlanarak güçlü bir sanat sentezine ulaşılmıştır.

Güney Sibirya’da Altay dağları eteklerindeki Pazırık’ta Rus arkeolog Rudenko tarafından açılan M. Ö. IV ve III. yüzyıldan kalma kurganlarda Hunlardan kalma birçok eşya ve buzlar içerisinde binlerce yıl bozulmadan kalan insan ve hayvan ölümleri bulunmuştur. Bu buluntular Hunların sanatları hakkında fikir edinmemize yardımcı oluyor. “Hayvan Üslubu” olarak bilinen ilk Türk topluluklarında yaygınlaşmış bir sanat üslubunun olduğu tespit edilmiştir.

Hun sanatının en belirgin özelliği, gerek keçe ve deri işlemelerinde olsun, gerekse altın ve bronz süslemelerinde olsun, sanat değeri taşıyan her eserin, hayvan üslubu ile yapılmış olmasıdır. Bu eserlerde güçlü bir doğa gözlemine rastlanmış olmasıdır. Bilindiği üzere ilk portre geleneğinin örnekleri de bu dönemden gelmektedir (Resim 2). Noin Ula Kurganı’nda bulunmuş bir yün işleme örtüde büyük bir ustalıkla yapılmış, çok canlı, kuvvetli bir portre özelliği olan bıyıklı bir insan başı dikkat çekicidir.

Bu kurganlardan çıkan halı, kumaş, renkli keçe applike örtüleri gibi, hayvan kavgaları, insan figürleri ve portreleri ile süslü çok zengin bir tekstil sanatının yanında, çeşitli sanatsal ve tarımsal eşyalarda bulunmuştur. Çıkan halılarda görülen insan ve hayvan figürleri ile bitkisel ve dekoratif bezemelerden anlaşıldığı üzere, Hun İmparatorluğu döneminde Türklerin çok zengin ve güçlü bir sanat üslupları bulunmaktadır.

Pazırık halısı 10 cm. karede 36.000 Gördes düğümü ile inanılmaz bir ustalıkla yapılmıştır (Resim 3). Bu halı üzerinde “süvari figürlerinden geniş bir bordür, geyik ve grifonlardan bir iç ve bir dış dar bordür, zeminde 24 kare halinde haçvari çiçeklerden... oluşan dama tahtasına benzer bir örnek bulunmaktadır” (Aslanapa, 2007, s. 3).

Üçgen, kare gibi geometrik bezemelerin yanı sıra stilize edilmiş gül, yaprak, nilüfer gibi bitkisel bezemelerin konu olarak seçildiği ve güçlü bir doğa gözlemiyle resmedildikleri görülmektedir. Keçe ve halıların üzerine yaptıkları bu bitkisel süslemelerin yanında geyik, aslan, ejderha, yılan balığı ve hayal ürünü yaratıkları da

işledikleri gözden kaçmamaktadır. Gerek bu halı ve keçeler üzerinde gerekse de farklı tekstil ürünlerinde görülen bu tasvirler güçlü bir resim sanatının işaretleridir (Resim 4).

2. 2. 1. b. Göktürkler Dönemi Türk Resim Sanatı

“VI. yüzyıl ortalarında Orhun Nehri batısındaki yayla bölgesinde kurulup, Mançuryan’dan Karadeniz’e kadar uzanan büyük Türk imparatorluğu, devlet ve millet olarak Türk adını kullanan ilk büyük siyasi kuruluştur” (Aslanapa, 2007, s. 7). Türklere ait ilk yazılı belgeler niteliğindeki edebi metinler, heykel, resim ve kabartma örnekleri bu dönemden kalmadır.

“Erken Gök-Türk sanatı örnekleri arasında sayılan Kudırge eserlerinde, Budhist sanatının bağdaş kurmuş burkan tasvirini hatırlatan düzenlemeler bulunmuştur” (Esin, 1972, s. 192). Kudırge’de bir kaya üzerine çizilmiş, sanat tarihçilerce “Türk Ana Tanrıça”yı temsil ettiğine inanılan, bağdaş kurmuş olarak, tam cepheden ve etrafındakilerle birlikte resmedilmiş olan bu tasvir Göktürk resim sanat üslubunun varlığına güçlü bir işarettir.

“Türklere ait en eski resim örneklerine Uygarlar döneminden kalma olduğu tüm araştırmacıların ortak görüşü olsa bile, Göktürk dönemine ait kurganlarda da bu tür örneklerle rastlamaktayız” (Şerbetçi, 2008, s. 8). Kudırge kurganlarında görülen av sahneleri buna örnek olarak gösterilebilir. Barışta’nın Türk Süsleme Sanatı Tarihi adlı eserinde “Göktürk döneminden kalan bir kurganda, mabet duvar resimleri üzerinde işlemeli giysiler giymiş insan figürlerinden söz etmektedir” (Barışta, 1984, s. 9). Yine aynı eserde “12 altın plaka ile dikilmiş bir kemerden, bu kemer üzerine yapılmış bitkisel ve geometrik süslemelerin Orhun harfleriyle bezenmiş bir tokenin güçlü bir resim sanatına delil olacağı belirtilmiştir” (Barışta, 1984, s. 8). Bu resimlerin ve belgelerin içinde süslemelerin hepsi Orta Asya resim geleneği ve sanat üslubuyla ortak özellikler taşıdığı görülmüştür.

Göktürklerde bazı mezarların üzerine yapılmış ev (bark) ve bu evde ölüye ait resimlere de rastlanmıştır. Bu resim örnekleri günümüze kadar ulaşmamış olmasına rağmen, heykel ve kabartma sanatında gelişkin olmaları, güçlü bir resim sanatının da olduğunun bir göstergesi sayılır.

3. 2. 1. c. Uygur Dönemi Türk Resim Sanatı

Uygur'ların resim sanatı tarihi açısından önemleri, yerleşik hayata geçerek Mani dinini kabul etmeleri ve bu dindeki bazı kitapların resimlenmesi geleneğine dayanmasıdır. “Hristiyan ve Budhist dinlerinin felsefelerini de içine alan bu inanışın temeli aydınlık ve karanlığın savaşımıdır” (İnal, 1995, s. 7). Mani dininin öğretimi doğa felsefesine ve güzel sanatlara dayanmaktadır. Dinin öğreticisi bir utun kâşifi olup aynı zamanda ilk ressamdandır. “Firdevsi ve Mirhond gibi yazarlar Mani dini kurucusunun eşi olmayan bir ressam olduğunu söylemektedir” (İnal 1995, s. 7). Maniheizmin kurucusunun ressam olması, bu dini benimseyen Uygurlarda resim sanatının sağlıklı bir şekilde gelişmesini beraberinde getirmiştir.

Minyatür sanatı “Genel bir tanımlamayla yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimlerine verilen ad olarak bilinmektedir” (Mahir, 2005, s. 15). Türk resim sanatının bugün en güçlü örnekleri arsında Uygur döneminden kalma dini temelli minyatür ve fresk resimleri sayılabilir. “Uygur minyatür ve freskleri incelendiğinde karakteristik bir Orta Asya Türk resim ve minyatür üslubu olduğu açıkça görülmektedir” (Aslanapa, 2007, s. 364). Bu üslup özellikleri Uygur resimlerini Çin resimlerinden ayırmaktadır. Uygur döneminden kalma bu resimlerin çoğu, mabetlerin duvarında bulunan fresk ve Maniheist dini kitap sayfalarındaki minyatürlerdir (Resim 5).

Uygur resim sanatının en önemli ve en büyük gelişmesi insan yüzüne ferdi özellik vermek, yani “portre” geleneğidir (Resim 6). Portre geleneğinin ilk örnekleri olan bu resimlerde yuvarlak yüzlü, badem gözlü, iri burunlu ve küçük ağızlı Uygur insanı resmedilmiştir. “Erkekler sakalsız resmedilmekte, sadece daha koyu cilt ile

kızlardan ayrılmaktadır” (Aslanapa, 2007, s. 17). Tüm bu özellikler sanat tarihine Uygur üslubu olarak girmiş, daha sonra Türk-İslam sanatı içerisinde tekrarlanmıştır. “Minyatörlü sayfalarda görülen ilk kıvrık dal üslubu süslemeleri, müzikli eğlence sahneleri, beyaz giysili Uygur mani rahipleri ve kâtipleri gibi konular da ayrıca dikkat çekicidir” (Şerbetçi, 2008, s. 9). Kompozisyon sıralama halinde ve simetrik düzene göre şekillenmiştir. Bu eserlerde genelde parlak renklerin kullanıldığı, süslemeler halinde çiçekler ve üzüm salkımlarının çizildiği görülmektedir.

IX. yüzyıla tarihlenen bir Bezeklik freskinde Uygur prensesleri açılmış perdeler içerisinde resmedilmişler. Bu freskte yer alan figürlerin yüzlerindeki kurşun karışımı beyaz renk oksitlenmiş ve griye dönmüş durumdadır. “Çok büyük saç biçimi, siyah saçlara ustalıkla altın plakalar yerleştirilmiş, tepesi yine altın hotozlu, iri ve çiçek biçiminde küpeler takılı biçimde görülmektedir” (Aslanapa, 2007, s. 20). Ayrıca hayali yaratıkları koruyucu nitelikte büyük bir ustalıkla resmetmişlerdir (Resim 7).

2. 2. 2. İslam Sonrası Türk Resim Sanatı

VII. yüzyılın başlarında İslam ile tanışan Türk toplulukları bu dini kolaylıkla kabul etmiş, kendisine yakın bulduğu bu dini benimsemiştir. İslam’ı kabul eden Türk toplulukları Osmanlılara kadar, diğer Müslüman devletleri gibi suret ve tasvir yasağına aldırmamışlardır. XI. yüzyılın başında Gaznelilerin Leşker-i Bazar Sarayı fresklerinde ve aynı yüzyılın sonunda Selçukluların merkezi Rey’deki duvar resimleri önemlidir. Bu resimler birbirine benzerlikleriyle dikkat çekmektedir (Aslanapa, 2007, s. 364). Rey, Keşan minai ve perdahlı seramik ile çinilerinde görülen bu benzerliklerde, Uygur resimlerinin etkileri bariz bir şekilde hissedilmektedir. Buda Türk’lerin benimsedikleri bu yeni dine kendilerinden çok şey kattıklarını ispatlamaktadır.

“Türk sanatı bir İslam sanatı olarak figürü ve figürlü bezemeyi sınırlı ölçüde kullanmış, buna karşılık soyut figüratif bezemenin en önemli elemanlarından biri olan geometrik bezemeyi müthiş bir ustalıkla kullanmıştır” (Demiriz, 2005, s. 6). Dini ibadet

merkezleri, sarayların iç ve dış yüzeyleri de bu geometrik süslemelerle müthiş bir ustalıkla bezenmiştir.

Kur-an'da resim sanatıyla ilgili açık bir yasaklamaya rastlanmamıştır (İşpiroğlu ve İşpiroğlu, 2010, s. 25). Yöneticilerin resim sanatına ilgisiz kalması ve sanatçıya maddi açıdan destek sağlamamaları gibi nedenlerden dolayı resim sanatı fazla gelişme göstermemiştir. Saydığımız bu nedenler ve bazı Hadislerdeki yasaklama sanat alanına figürlü bezemenin girmesini engellemiştir. Yaratanın Kur-an'da bir adı da "Musavvir"dir. Musavvir; tasvir eden, her şeye şekil veren, suret verendir. "Musavvir, organları birbiriyle uyumlu yaratan ve onlara dilediği biçimi veren anlamına da gelmektedir" (www.biriz.biz.com). Hadis ve bazı İslam âlimlerinin bu anlamlara göre yaptıkları yorumlar, tasvir ile uğraşmanın yanlış olduğu ve öbür dünyada cezalandırılacakları yönündedir. Bazı yorumlara göre, bu tasvir yasağı sadece heykel ile sınırlıyken bazıları resim sanatını da bu yasak kapsamına almaktadır.

Bu olumsuz durum, öte yandan Türk sanatına yeni gelişim alanların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bir çini ve seramik sanatının, taş işlemede geometrik süslemelerin bu kadar gelişkin olması aslında buna bağlanabilir. Sanat piyasasına Türk mavisi, "Türkuaz" ya da "Turquoise" adıyla bir renk katmış olması önemli örnekler olarak sıralanabilir (Karabulut, 2010, s. 81).

2. 2. 2. a. Karahanlı ve Gazneli Dönemi Sanat Faaliyetleri

"Uygur Türkleri Mani ve Buda dinleri etrafında Türk sanatında yeni bir kültür devrine girmiştir. Aynı şekilde Karahanlılar da Türk kültür ve sanatına yeni ufuklar açacak olan İslam dinini kabul etmişlerdir" (Kaşgarlı, 2004, s. 151). Karahanlılar Asya'da kurulmuş ilk İslam Türk devleti olarak bilinmektedir. Ancak, "İslam düşüncesi Türklerde Arap ülkelerinden farklı bir tarzda yorumlanmıştır. Bu farklı yorumlanış, Türklerin değişik inanç deneyimlerinden geçmiş bir bozkır ahalisi oluşlarına bağlanabilir" (Tansuğ, 2008, s. 20). Türkler büyük kabileler halinde hem göçebe, hem de yerleşik hayat deneyimleriyle kendilerine özgü bir İslam devleti kurmuşlardır. Bu dönem boyunca komşu ülkelerdeki sanat deneyimlerini kendi süzgeçlerinden geçirerek

güçlü sentezlere ulaşmışlardır. İslam dininin yasakladığı bazı olaylara hoşgörü ile yaklaşmış, ikisini bir potada eritmeye çalışmışlardır.

Karahanlılar dönemi tarihte, Türk kültürü ve sanatının gerek edebiyat, gerekse mimari eser süslemeleri bakımından önemli gelişmelerin yaşandığı bir devir olarak bilinmektedir. Bu dönemde Kaşgarlı Mahmut, Yusuf Has Hacip olarak bilinen büyük edebiyatçılar yetişmiştir. “Mimari yapılarda görülen kerpiç yapılar, yerini yavaş yavaş tuğla mimarisine bırakmıştır. Bu geçişin ilk örnekleri yine Karahanlılar dönemine denk gelmektedir” (Aslanapa, 2007, s. 27). Osmanlı devrinde karşımıza çıkan tek kubbeli camii mimarisinin temelleri bu dönemde atılmıştır. Aynı zamanda süsleme sanatının en güçlü örneklerinin tarihi temelleri de bu döneme kadar uzanmaktadır. “Müslümanlaşan Türklerin Anadolu’ya yerleşmelerine kadar geçen sürede, onların bilinen resim sanatı örnekleri de, köşk, camii, minare, saray ve kervansaray gibi yapıların dış süslemelerinde görülen süsleme ve fresklere dayanmaktadır” (Tanındı, 1993, s. 408).

Özbekistan’ın Tim şehrinde Karahanlılar döneminden kalma Arap Ata Türbesi cephe süslemeleri bu dönemin en güçlü örnekleri arasında sayılabilir. Karahanlı döneminden günümüze gelen resim sanatına ait bir örnek ulaşmamakla birlikte mimari yapıların dış yüzeylerinde görülen fresk ve geometrik, plastik süslemeler bu alanda geliştiklerinin belgeleridir. “Türk resim sanatının en güçlü örnekleri VII ve VIII yüzyıla tarihlenen ve Pencikent freskleri olarak bilinen fresklerdir. Bu fresklerde bir takım destan ve efsanelerin tasvir edildiği bildirilmektedir” (İnal, 1995, s. 8). “Bu fresklerde İran minyatürü ile Orta Asya resim geleneğinin etkileri açıkça görülmektedir. Ancak ince uzun, geniş omuzlu ve ince belli figürler İslami figür tasvirlerinden farklıdır” (İnal, 1995, s. 9). “Karahanlı dönemi mimari yapılarında görülen süsleme sanatının en belirgin özellikleri arasında, tuğladan örme yuvarlak köşe payeleri üzerinde zengin baklava dilimleri, uzun kitabe kuşakları, ince kıvrık dallar, plastik palmet ve rumiler olarak sayılabilir” (Aslanapa, 1993, s. 67).

Karahanlılar döneminden sonra, Türk resim sanatı açısından üzerinde durulması gereken önemli dönemlerden biri de Gazneliler dönemidir. Gazneli sanatında, Karahanlı dönemi sanat etkilerin yanı sıra, kendilerine özgü bir gelişim de görülmektedir. Türbe, camii, saray gibi mimari yapılar zenginleştirilerek yapılmaya, dış yüzeyleri de müthiş bir ustalıkla süslenmeye devam etmiştir.

Gazneli Sultan Mahmut'un sarayında göze çarpan en büyük yenilik, taht salonunda görülen süslemelerdir. “Duvarların üstünde ştuktan geometrik ağ biçiminde iki kademeli süslemeler çok köşeli gözler içine gömülmüş Rumilerle işlenmiştir. Duvarların alt kısmında ise, tempera tekniği ile yapılmış çok renkli duvar resimleri vardır” (Aslanapa, 1993, s. 75). Bu fresklerde birbiri arkasına sıralanmış 44 asker canlandırılmıştır. “İki payenin kalıntıları incelendiğinde bu askerlerin 70 kişi olduklarına işaret eder. Başlar silinmiş vücutları kalmıştır” (Aslanapa, 1993, s. 760). Bu freskler üzerine Türk sanatının en ünlü sanat tarihçisi, araştırmacı yazar Oktay Aslanapa şu yorumu yapmaktadır.

“Yüzler 1/3 profilden görülüyordu. Çevrelerinde birer hale vardı. Göğüs cephelerden, ayaklar yandan resmedilmiştir. Giyimleri, çeşitli motifler canlı renklerle resmedilmiş gösterişli kaftanlar, ayaklarında yumuşak çizmeler bunların üzerine kadar inen pantolonlar büyük bir ustalıkla işlenmiştir. Burada görülen figürlerin giyimleri Orta Asya Türkleri için oldukça karakteristik özellikler olarak bilinmektedir. Askerler arasında doğan kuşuna benzer av kuşlarına rastlanır ki, bunlar belki de doğancıları göstermektedir. Askerler omuzlarına dayalı bir silah tutmaktadır. Bu silahların sadece sapları kalmıştır. Yıkıntılar arasında bir süs sütuncuğunun üzerinde, genç bir insan freskinde, baş ve yüz sağlam kalmıştır. Bu freskte açıkça ay yüz, badem gözler diye bilinen Orta Asya Türk tipini canlandırmaktadır. Bütün freskler XI. yüzyıl başından ve Sultan Mahmut zamanından kalmaz. Askerlerin kaftanları belden bir kemerle bağlanmış, kemerdan aşağı uzanan kayışların ucuna gerekli torbalar ve eşyalar asılmıştır. Askerlerin kollarında “tırız” diye bilinen şekiller bulunmaktadır. Uygur Türklerinde de gördüğümüz bu giyim ve şekiller, Samara’da Türk fresklerinde de görülmektedir ” (Aslanapa, 1993, s. 76). Bu anlamıyla Gazneli resim sanatının kendisinden önceki Türk sanatı etkilerini barındırdığı gibi, yeni etkilerle sentez oluşturulduğu görülmektedir.

2. 2. 2. b. Selçuklu Dönemi Türk Resmi ve Minyatür Sanatı

İslam sanatının şekillenmesi açısından önemli bir adım olan çeviri faaliyetleri IX. yüzyıl gibi erken bir devirde başlamasına rağmen, antik eserlerin resimli nüshalarına XI. ve XII. yüzyılda bir Türk-İslam sanatı olarak şekillenen Selçuklu sanatı içerisinde rastlamaktayız (İnal, 1995, s. 18).

Türk resim sanatında ilk defa Orta Asya’da Uygur Türkleri tarafından yapılan minyatür tekniği çeşitli kültürlerden aldığı etkilerle Anadolu’ya kadar gelmiştir. Anadolu Selçukçuları zamanında birçok el yazması kitap yazılmasına rağmen yeterince korunamadıklarından günümüze çok az örnek gelebilmiştir. Selçuklular zamanında güçlü bir aşamaya gelmiş olan minyatür sanatı aslında Osmanlı dönemi minyatür sanatı için sağlam bir zemin oluşturmuştur.

“XI. ve XII. yüzyılda Yakın Doğu iki önemli olaya sahne olmuştur. Bunlardan biri Haçlı seferleri, ikincisi ise; Selçuklu Türklerinin İran’dan Ön Asya’ya, Mezopotamya’ya, Suriye’ye ve Anadolu’ya yayılmalarıdır” (İnal, 1995, s. 18). Malazgirt savaşından sonra Anadolu tamamen Selçuklu akınlarına açılmış, Rey, İsfahan, Nişapur, Hıns, Keyfa, Diyarbakır ve Harput gibi merkezler Selçukluların şehirleri haline gelmiştir. Anadolu, Suriye ve Mezopotamya’da ise Selçuklu Sultanını tanıyan ve onun adına ülkeyi yöneten bir takım Türk sülaleleri bulunmaktaydı.

Türk-İslam minyatürlü yazmalarından günümüze ulaşan en eski örnekler, bu gün Anadolu olarak tanımlanan bu geniş bölgeden gelmektedir (İnal, 1995, s. 18). Bu eserlerin bir kısmının nerede ve kim tarafından yapıldığı bilinmemekte, bununla ilgili herhangi bir kayıta da rastlanmamıştır. Muhtemelen bu eserler iyi korunamama, savaş ve yangın gibi yıkımlarda yok olmuşlardır. Günümüze ulaşan ve değerlendirilebilen eserlerin ise “kime ait olduğu ve yapılış merkezi bilinmediğinden hepsinin “Selçuklu Resim Okulu” adı altında toplamak doğru olacaktır” (İnal, 1995, s. 18).

Bu dönemin en önemli minyatürlerinden biri olarak Haririnin “Makamat” adlı eseridir. Yazarının gerçek adı Osman İbni Muhammet’tir. El Hariri ipekçilikle uğraşmasından dolayı ona bu isim verilmiştir. Kendisi 1054-1122 yılları arasında Basra’da yaşamıştır. “Makamat adlı eserde toplam 50 küçük hikâyeden oluşmaktadır. Eser mükemmel bir dil ve anlatım tarzına sahip olduğundan üst sınıfların dikkatini çekmiş, kısa sürede ün salmıştır (İnal, 1995, s. 30).

Günümüze sadece beş Makamat minyatürü ulaşabilmiş, bunlardan üçü Paris’teki Bibliotheque National Müzesi, diğeri Leningrad’taki Asya İlimler Akademisi ve

diğeride İstanbul'da Süleymaniye kitaplığında bulunan makamatlardır” (İnal, 1995 s. 31).

Araştırmamız açısından önemli örnekler olarak gördüğümüz eserlerden önemli bir örnek: El-Cezeri'nin Kitap Fi Hendesiye albümü, otomatik çalgılı saat tasviri minyatürüdür (Resim 8). Bir diğeri de Dioscorides'in Meteria Medica minyatürü gelmektedir. Dioskorides'in Meteria Medica'sı (Kitab El-Haşaîş) adlı eser ilim ve fen konusu içerisinde incelenecek bir eserdir. Dioskorides'in bu gün bilinen 13 İslami çevirisi bulunmaktadır. “Meteria Medica adlı eserin ilk minyatürlü nüshası Bizans devrinden, 520 civarından gelen Viyana Milli Kitaplığı'ndaki yazmadır. Juliana Anicia için yapılmış olan bu eserdeki minyatürlerin benzerleri daha sonra İslam yazmalarında da görülmektedir” (İnal, 1995, s.18). Artuklu Emiri Necm El-Din Alpi için Mihran İbn Mansur tarafından Süryaniceden Arapçaya çevirisi Silvan'da yapılmıştır. “Bu eserin içerisinde bulunan minyatürler, XII. yüzyılda Abdullah İbn El-Fazıl tarafından yapılmıştır” (Elmas, 1998, s. 10).

Media Meterica adlı eser içerisinde bulunan minyatürler, bitkiler, kökler, madeni ilaçlar, zehirli hayvanlara karşı ilaçlar vb. konuları kapsamaktadır. Bitki resimleri bazen kıvrık bir dal bazen de bir vazo içerisinde, doğal ortamında, çekirge, kuş ve çeşitli hayvan resimleriyle çizilmişlerdir (Resim 9).

Selçuklu dönemi içerisinde inceleyeceğimiz bir diğeri eserde Varka ile Gülşah minyatürüdür. Bu gün Topkapı sarayı kitaplığında bulunan ve bir aşk hikâyesini ele alan “Varka ile Gülşah” adlı yazma eserin minyatürleri nerede yapıldıkları ve kimin tarafından yapıldığı tartışma konusudur. VII. yüzyılda yaşamış bir Arap şairin hikâyesine dayanan eser XI. yüzyılda Ayyuki tarafından yazılıp Gazneli Sultan Mahmut'a takdim edilmiştir. Kimi eserde Azerbaycanlı Abdülmümin tarafından yapıldıkları yazılmıştır (Tansuğ, 1993, s. 146). Hüseyin Elmas'ın doktora tezinde ve Kemal Özergin'in araştırmaları sonucunda Azerbaycan'da Khoy'dan gelerek Kastamonu'ya yerleşen Muhammed oğlu Ebd El-Mumin isimli bir usta tarafından yapılmıştır (Elmas, 1998, s. 13). Güçlü bir ihtimal ile Konya'da yapılmış olan “Bu el yazması eserin minyatürleri Türk-Moğol güzellik ideallerini yansıtmaları bakımından XIII. yüzyıl Türk resim sanatının nitelikleri hakkında fikir vericidir” (Tansuğ, 1993, s. 146). Anadolu içlerine kadar yayılan Türk-Selçuklu uygarlığının İran medeniyetinden aldığı etkiler bu eserde hissedilmektedir (Resim 10). Bu etkilerin Anadolu Selçuklu

üslubunun şekillenmesinde katkı yaptığı söylenebilir. Çünkü Selçuklu dönemi sanat üslubun oluşmasında sadece İran etkisi değil, Bizans etkileri de görülmektedir.

Acıklı bir aşk hikâyesinin işlendiği “Varka ile Gülşah eseri 70 sayfa ve 71 minyatürden oluşmakta, konu çok hareketli bir şekilde anlatılmıştır. XIII. yüzyıl başından olduğu kabul edilen eser Farsça yazılmıştır (Elmas, 1998, s. 13). Bu eserin minyatürlerinde figürler, kuvvetli renklerle yalın düzenlemeler içerisine yerleştirilmiştir” (Tansuğ, 1993, s. 14). Figürlerin çevresinde yer yer süsleyici öğelerde kullanmışlardır (Resim 10). “Benzerleri Beyşehir Kubadabad çinilerinde görülen yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figür tipleri Uygur Fresklerini hatırlatmaktadır” (Tanındı, 1996, s. 3). Soyut doğa betimlemeleri, doğa gözlemine dayalı çizilmiş hayvan tasvirleri, kırmızı, mavi, siyah renklerin sıkça kullanılması, zemini dolduran kıvrık dal ve yapraklar bu resimlerin genel özelliklerini yansıtmaktadır (Resim 11). “Bu sembollerde Selçukluların atası olan Oğuz Türklerine kadar uzanan eski geleneklerin ve Şaman kültürünün izleri görülmektedir” (Öney, 1993, s. 285).

“Varka ile Gülşah minyatürlerini Selçuklu devri saray hayatını, göçebe çadır yaşantısını, gelenek ve göreneklerini yansıtmaları bakımından bir belge olarak düşünmek mümkündür” (Elmas, 1998, s. 14). Minyatürlerde Orta Asya Türk sanatı, Hint, İran ve Çin etkili unsurlar yeni bir Selçuklu figür sanatıyla yoğrulmuş bir anlamda sentezlenmiştir.

2. 2. 2. c. Osmanlı Dönemi Türk Resmi ve Minyatür Sanatı

“Osmanlı’da kültür ve sanat gelişimi, Sultan Orhan çağında önce İznik’te, sonra Bursa’da devam etmiştir” (And, 2004, s. 34). Bu kültür ve sanat gelişiminin kökleri Uygurlardan Selçuklulara ve İslam sonrası Beylikler dönemine dayanmaktadır. XV. yüzyılın ilk yarısında Çelebi Sultan Mehmet, Sultan II. Murat ve devlet adamı Umur Bey koruyuculuğunda Bursa’da yoğun bir minyatür geleneğinin olduğunu kanıtlayan belge olmasına rağmen günümüze tasvir ile ilgili örnekler gelmemiştir. Bu anlamıyla başkentin Bursa’dan Edirne’ye taşınması sonrası ilk edebi metinlerde minyatür örneklerine rastlamaktayız. “Edirne’de hazırlandığı bilinen örnekler az olmasına rağmen

Osmanlı-Türk sanat üslubunun gelişmesine zemin hazırlamıştır (Renda, 1993, s. 409). “Bursa ve İznik’te üretilen kitap ciltlerinde ve dokuma alanlarında Osmanlı çizim, renk ve tekniğinin gelişimine, ince bir sanat zevkinin doğuşuna ve gelişimine tanıklık ediyoruz” (And, 2004, s. 34).

“Osmanlı ve Selçuklu hükümdarlarının günümüz atölyeleri anlamında “Nigarname” ve resim enstitüleri anlamına gelen “Nakkaşhanelerin” yapımına önem vermişlerdir” (Alakuş, 1997, s. 68). “Minyatür sanatının en özgün ve sürekli faaliyet yürüten okulunu oluşturan Osmanlı, minyatüre yeni bir anlatım ve yeni bir konu dünyası getirmiştir” (Elmas, 1998, s. 16). Önceleri Firdevsi, Nizami, Camii gibi yazarların öteki İslam çevrelerinde sürekli resimlenen eserlerini örnek alan Osmanlılar, daha sonra bu anlayışa kendi kültürlerini katarak yeni bir sentez oluşturma yoluna gitmiş, giderek Osmanlı tarihinin egemen olduğu bir konu dünyası ve anlatım özelliği geliştirmişlerdir.

Osmanlı minyatürlerinin genel olarak padişahların hayatlarını, savaşları, av sahnelerini ve saray çevresini konu edindikleri görülmektedir. Bu konular yazma eserlerin içeriğine göre değişiklik arzetsede genel olarak portre, bilimsel gelişmeler, peyzajlar ve tarihi olaylar olarak sayılabilir (Resim 13).

Osmanlı minyatür sanatı, İstanbul’un 1453 yılında alınıp başkent yapılması, ülkenin ekonomik, siyasi-sosyal alanlarında müthiş ilerleme kaydetmesi ve Fatih Sultan Mehmet’in sanat ve sanatçıya verdiği destek ile büyük bir gelişme şansı yakalamıştır. Minyatür sanatının erken devri olarak kabul edilen bu dönemde hazırlanan minyatürlü yazmaların ancak bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir.

Fatih Döneminde özellikle Batı’dan getirilen sanatçıların resim faaliyetleri çerçevesinde Osmanlı resim sanatı olan minyatürde önemli değişimler görülmektedir. Bu tarihten sonra başta Levni olmak üzere birçok Nakkaş’ın eserlerinde Batı tarzı etkiler iyice belirmeye başlamıştır (Resim 14). levni’nin ve Nakkaş Sinan’ın yapmış olduğu birçok minyatür örneğinde perspektif gibi öğelerin kullanıldığı görülmektedir (Resim 16 ve 17). Nakkaş Sinan’ın yaptığı Fatih portresinde Sinan Bey’in Batı’da eğitim aldığı, ya da Batı tarzı çalışan bir levantenden etkilendikleri açıkça görülmektedir. Fatih’in kıvrımlar içindeki elbisesi, portresindeki hacim olgusu, zıtlık ve uyumu bir arada görebildiğimiz kırmızı, beyaz, mavi ve yeşil renkler büyük bir ustalıkla kullanılmıştır (Resim 15).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde sanat ve sanatçı korunmuş, çalışmaları için özgür bir ortam sağlanmıştır. Osmanlı tasvir sanatında dingin, ağırbaşlı diziler halinde hazırlanan ve konusu tarih olan eserlerin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Osmanlı padişahlarının şahnameleri bu tür resimli eserlerdir. “Osmanlı padişahlarının tarihte görüldükleri dönemden başlayarak, resimli bir tarih yazma görevi verilen ilk şahnameci Arifi’dir (Tanındı, 1993, s. 412). Arifi Osmanlı padişahlarının manzum şahnamesini beş cilt olarak 1558 yılında Kanuni Sultan Süleyman döneminde tamamlar. Kanuni Sultan Süleyman dönemi 1520-1558 yılları arasındaki olayların anlatıldığı “Süleymanname” eserin beşinci cildini oluşturur.

Süleymanname eserinde toplam 69 minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürlerin yapımında beş usta nakkaş ve bu ustalara bağlı çıraklar çalışmıştır. Bu eserin en önemli özelliklerinden biri; minyatürlerde baştanbaşa doğa gözlemine dayalı olarak betimlenmeleridir. Zengin muhtevalı, tarihi kaynak değeri bakımından önemli eserlerin bulunduğu bir çalışma olmasıdır. Aynı zamanda resim sanatı tarihinde figür ressamlığında bir çığır açtığı söylenebilir.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşamış en önemli nakkaş, asıl adı Haydar Reis olan Nigari’dir. Nigari dönemin en önemli figür ressamı olarak ta bilinmektedir. “Nigari aynı zamanda, Osmanlı figür geleneğinin ikinci evresini oluşturmaktadır” (Bağcı, Renda, Çağman, Tanındı, 2006, s. 16). Sanatçının Barbaros Hayrettin Paşa çalışmasında portredeki ustalık, elbisedeki kıvrımlar, ışık gölgedeki perspektif hissi, büyük bir ustalıkla vurgulanmıştır (Resim 16).

Osmanlı döneminde en önemli minyatür ustaları olarak Nakkaş Osman, Nakkaş Sinan, Matrakçı Nasuh, Nigari, Levni ve Abdullah Buhari olarak sıralanabilir. Matrakçı Nasuh genellikle Osmanlı ordularının seferlerine katılır ve ordunun geçtiği kentleri doğa gözlemine dayalı bir şekilde tasvir ederdi (Resim 17). Nigari maslahını kullanan denizci Haydar Reis fatih döneminde başlayan portre geleneğini kanuni döneminde devam ettirmiştir (Resim 19). Genellikle portre tarzı eserlere imza atmıştır.

Lale döneminin en önemli sanatçısı olan Levni Sürname adlı eserinde, tek ve figürlü minyatür çalışmalarında hacimlendirme ve derinlik kaygısı açıkça görülmektedir (Resim 20). XV. yüzyılda yapıldıklarına dair bilgiler bulunan Mehmet Siyahkalem çalışmaları ise minyatürde öteden beri, derinlik, ışık gölge ve perspektifin kullanıldığının açık ispatıdır (Resim 18).

2. 2. 2. d. Osmanlı Duvar Resim Sanatının Gelişimi

Son yıllarda sanat tarihçilerin Türk tasvir sanatının yeni bir boyutunu ortaya çıkarmışlardır. Bu boyut duvar resimleri ve minyatürleri olarak tanımlanabilir. Araştırmacılar: “Duvar-tavan, resim ve minyatürlere saraylardan camilere, konaklardan köy evlerine kadar çok sayıda örnekleriyle karşılaşmışlar” (And, 2004, s. 34). Her ne kadar bu resimler Batılılaşma dönemi resimleri olduğu ileri sürülse bile “bazılarının daha geç tarihlerde yapıldıkları ve daha sonra yangın vb. nedenlerle yok oldukları düşünülebilir” (And, 2004, s. 34).

Duraklama devri ile birlikte, Osmanlının Batıya dönmesi, Batıyı örnek alması sonucunda XVIII. yüzyıl başlarından itibaren saray çevresinde, Batı tarzı bir yaşam merakını beraberinde getirmiştir. XIX. yüzyılda hız kazanan bu merak, doğal olarak Avrupa kültürü ve sanatıyla daha yoğun ilgilenilmesine yol açmıştır. Bu ilgi dönemin sanatçıları etkilemiş, sanatlarında yeni arayışlara yönelmelerine, yeni teknikler kullanmalarına neden olmuştur.

Osmanlı toplumunda yaşanan bu merak, mimari, heykel ve resim sanatı alanlarında yenilikler yaşanmasını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde yaşanan en büyük gelişmelerden biri “Sultan Abdülaziz’in, 1871 yılında C. F. Fuller isimli bir sanatçıya at üstünde bir heykelini yaptırmasıdır” (Tansuğ, 2008, s. 38). “Yine Halife II. Mahmut’un Ermeni asıllı Fausto Zanoari’ya resmini yaptırıp tüm resmi kurumlara astırması dikkat çekicidir” (Erbil, 1965, s. 21).

Avrupa kültürünün etkileri olarak kabul gören bu gelişmeler, mimaride olduğu kadar evlerin iç kısmında yapılan düzenlemelerde de kendini hissettirmektedir. Duvar resim ve minyatürleri olarak kabul gören bu etkiler Türk mimarisin simgesi haline gelen camilerin içine kadar girebilmiştir. İslam’daki tasvir yasağına rağmen, camilerin iç kısmına yapılan manzara tarzı bu duvar resimleri Osmanlı toplumunda yaşanan köklü değişimlerin ne boyutta olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bu değişim sanattan ekonomiye, siyasete kadar birçok alanda etkisini hissettirmiştir.

Matbaanın bulunmasından sonra önemini yitiren minyatür resmi işsiz birçok minyatür ressamın doğmasına neden olmuştur. Duvar resminin bu sanatçılar tarafından

yapıldığı ileri sürülebilir. Ancak bu dönemde mimari eserlerin yapımının gayri müslimlerin elinde olması, bu resimlerin onlar tarafından yapıldığının da güçlü bir olasılık olarak savunulabilir. Minyatür resimlerinin büyütülerek duvara aktarılması olarak gözüken bu resimler Türk süsleme sanatında yeni bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu duvar resimlerinde minyatürü aşan, perspektif gibi Batı resim sanatına ait bazı özelliklerde açıkça görülmektedir (Resim 19).

XVIII. yüzyılın başından XIX. yüzyılın sonuna kadar devam eden bu gelenek, yıkım ve yangın gibi felaketler düşünüldüğünde günümüze pek fazla örneğin gelmemiş olması doğal karşılanabilir. Günümüze Topkapı Sarayında III. Ahmet'in yemiş odası ile harem odası, bazı köşk, camii ve konaklardaki duvar resimleri günümüze ulaşabilmiştir. Bu resimlerde konu genellikle Boğaziçi, Kızkulesi, Haliç gibi İstanbul manzara resimleri, Natüremmortlar ve sanatçıların hayali çizimlerinden oluşan resimlerdir. (Resim 20).

Üslup olarak bakıldığında İstanbul ve Anadolu duvar resimlerinin birbirinden farklı ve üslup birliğinden uzak oldukları görülür. İstanbul'daki duvar resimlerinde Batı resminin kuralları hissedilirken, Anadolu'da Müslüman sanatçıların elinden çıkan resimlerde daha naif ve şematik etkiler görülmektedir. Anadolu'nun çeşitli il ve kasabasında, köşk, konak ve camii gibi yerlerde görülen bu resimlerde konu; manzara tasvirleri, tek binalar, sembolik motifler, hayali İstanbul çizimlerinden oluşmaktadır. "Bu hayali İstanbul tasvirleri ile Anadolu'nun ücra köşelerinde bir İstanbul havası yaratılmaya çalışılmıştır. Bu sembolik resimlerde, aynı zamanda Anadolu'da bir İstanbul sevdasının öteden beri var olduğunun güçlü bir kanıtını da oluşturmaktadır" (Okçuoğlu, 2000, s. 8).

Minyatür kurallarına da uymayan bu duvar resimlerin, geleneksel resmin terk edilerek Batı tarzı bir resme geçiş aşamasının ilk adımları olduğunu düşündürmektedir. "Bu resimlerde figürün ancak XIX. yüzyılın sonlarında doğru görülmeye başlaması, Avrupa'dan alınan konunun önceleri yoruma uğradığının da bir kanıtıdır" (Baloğlu, 2006, s. 10). Aslında Osmanlı resim sanatının geleneklere bağlılığının, yenilikleri kolay sindirememenin ve her zaman yenilikler karşısında direnildiğinin, bu yeniliklerin geleneksel etkiler içinde sentezlendiğinde benimsendiğinin kanıtı olarak kabul edilmelidir.

2. 3. Türk Resim Sanatı'nın Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatta Kimlik Oluşumu ve Asker Ressamlar

“Osmanlı devletinin yüzyıllar boyunca koruyabildiği siyasal güç, imparatorlukta bir içe kapanıklık ve kendi kendine yeterli bir toplum yapısını da beraberinde getirmiştir” (Renda, 1977, s. 15). Dünya tarihinde güçlü bir konumda olan Osmanlı devleti, sanattan siyasete, ekonomiden askeriye ye kadar birçok alanda kendi öz değerleri üzerinde önemli gelişmeler kat etmiştir. Fethettiği yerlerin kültürüyle kendi geleneksel değerlerini bir potada eritmiş, sanatta sentez yoluyla, güçlü sonuçlar elde etmiştir. Osmanlı devleti Batı karşısında ekonomik, siyasi ve askeri alanlarda gerilemeye başlayınca, genelde Doğu-Batı çatışması üzerine güç dengesi ve tek taraflı bağımlılık sürecine de girmiştir. Bu dönemde bir denge politikası gözetilmiş, genel olarak gerilemenin ve giderek hız kazanan çöküşün nedenlerini bulma yoluna gitmişlerdir. Hazırlattıkları raporlar çerçevesinde önlemler alınmaya çalışılmış, Batıdaki gelişmeleri takip etmek üzere elçiler görevlendirilmiştir. Batılılaşmayı, Batıdaki gelişmeleri takip edip, bunları uygulamayı bir çıkış yolu olarak gören Osmanlı, kurumsal düzeyde yapacağı değişikliklerle ve askeriye'nin güçlendirilmesiyle sorunu çözeceğine inanmıştır. “Yenileşme hareketlerinin başlangıcından itibaren askeri alanda yapılan değişiklikler, ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel alanlarda değişikliklerin yaşanmasına da hız kazandırmıştır” (Çetin ve Avcı, 2011, s. 9).

Batılılaşma sürecinin hız kazandığı Osmanlı devletinin son döneminde yaşanan kültür ve sanat politikalarındaki değişime bağlı olarak, tasvir yasağının ortaya çıkardığı olumsuzluklardan kurtulma ve resim sanatında iyice önem kazanan Batı tarzı yeniliklere yönelmeler de artmıştır. Matbaanın Osmanlı toplumu içerisinde kullanılmaya başlaması, minyatürü ikinci plana itmiş, beraberinde işsiz birçok sanatçı bırakmıştır. Bu dönemden sonra Osmanlı sanatçıları, sanat alanında yeni arayışlara yönelmiş ve yeni sahalara bulmaya çalışmışlardır.

Çağdaş olarak nitelendirilen Türk resim sanatının başlangıcını son bir buçuk yüzyıl öncesine dayandıran görüşlere rağmen, aslında daha da gerilere gitmenin mümkün olduğu yapılan araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Çünkü her oluşum

kendinden öncekine dayanarak, bir anlamda onu tamamlayarak gelişmektedir. Bir tarih vermek adına 1793 yılında kurulan “Mühendishane-i Berri Humayun” ve “Mühendishane-i Bahri Humayun’un” kurulması alınabilir” (Koçer, 1970, s. 37). Bu tarihten sonra yenileşme ve modernleşme bilincinde büyük gelişmeler yaşanmış olsa bile tek alternatif olduğu söylenemez. Çünkü Türk resminde görülen bu büyük değişmeyi sadece Batı etkilerine bağlamak yanlış olacaktır. Türk resmi kendi özgün gelişimi içerisinde bu dinamikleri yakalamış, Batı ikinci derecede yan bir etken olarak kalmıştır.

Mühendishaneler programlarına ilk defa resim dersleri konulmuş ve Batılı anlamda bilinen resim örneklerinin verildiği okullardır. Bu okullarda her ne kadar askeri amaçlı teknik çizim, arazi krokileri ve askeri amaçlı bir haritacılık gibi dersler verilmişse bile sanatın çağdaş bir kimlik kazandığı ve araştırmamızın üzerinde durduğu konu olan kendine yabancılaşmanın ilk adımını oluşturmaktadır. Bu okulların kurulması ile birlikte Batı’lı anlamda ilk tuval resimlerinin ve ilk çağdaş ressamların yetiştiği kurumlar olarak bilinmektedir.

Bu dönemde sosyal, kültürel ve politik kurumlar imparatorluk tarzında örgütlenmiş bir devlete uydurulmaya çalışılırken, bu çağdaş kurumlarda sanatçılarda yetişmekteydi. Askeri yüksek okulların müfredat programına alınan desen dersleriyle başlayan Batı tekniği ilk meyvesini İbrahim Paşa ile vermiştir. Harbiye’de yetişen ilk mezunlar daha sonra Avrupa’ya gönderilmiş, orada yetişerek ülkede önemli mevkilere gelmiş, resim sanatının askeri ve sivil okullarda okutulmasında ve işlevsel hale gelmesinde önemli çalışmaları olmuştur.

Modern eğitim programları altında yetişen, sanat eğitimlerini Batı’da tamamlayarak yurda dönen, her biri etkin bir üslup kişiliğine sahip bu asker ressam, özgün bir sanatçı grubu olarak karşımıza çıkmaktadır. “Eserlerindeki çekingenlikleri, saygılı tutumları, dünyaya saf yürek bakışları, detaycı işçilikleri o dönem sanatçıların ortak özelliklerini oluşturur” (Alakuş, 1997, s. 70). İlerde tek tek ele alacağımız “bu ressamlar modern sanat ile geleneksel halk sanatının bir sentezini oluşturmuşlardır” (Çetin ve Avcı, 2010, s. 63). Hem minyatür hem de çağdaş resmi, hem Osmanlı’yı hem Batı’yı bir potada eritme çabaları arasında, kimi araştırmacı tarafından ilk klasik kuşak, kimi araştırmacı tarafından da primitifler olarak adlandırılmışlardır.

Türk resim sanatının kökünü Orta Asya'dan Anadolu'ya ve İslam geleneğine dayamış olan minyatür resminden, Batılı anlamda resme geçişin birden bire olmayacağını göstermektedir. Kültür ve sanat dünyamıza ithal olarak aldığımız her değer gibi, yeni resim, çağdaş resim de toplum bünyesine kazandırılması, halka mal edilmesi ve halkla adaptasyonun sağlanması, zorlu bir süreç sonrası gerçekleşmiştir. Türk insanı bu yeni değerleri ancak çağdaş ve modern denilen bu sanatların geleneksel Türk resim kalıplarıyla yoğrulup, sentezlendikten ve kendi sanat zevkine hitap ettikten sonra kabul etme yoluna gittikleri görülmüştür. Bu gerçekliğin farkında olan sanatçıları, geleneksel motifleri toplumun tasavvuf ruhuna seslenecek şekilde işlemişlerdir.

Dönemin en modern okulu olan Mühendishane'den mezun olmuş, Türk resim sanatının çağdaşlaşma sürecinde etkin rol oynayan sanatçılar, aşağıda doğum tarihlerine göre sıralanarak, yaşamları ve sanat üslupları açıklanmaya çalışılmıştır.

2. 3. 1. Ferik İbrahim Paşa (1815-1891) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“İbrahim Paşa Nizamı Cedid yüzbaşlarından Konyalı Kulaksız Mustafa'nın oğlu olarak 1815 yılında doğar” (Yetik, 1940, s. 11). İlköğrenimi hakkında bilgiye rastlanmamıştır. “İbrahim Paşa Mühendishane-i Berri Hümayun'u bitirerek Avrupa'ya resim eğitimi için gönderilen ilk öğrencidir” (Boyar, 1948, s. 23). “O dönemde her on öğrenciden ikisi Avrupa'ya gönderilirdi. Bunlardan ilki Mülazım-ı Sani rütbesiyle İbrahim Paşa olmuştur. Onun için sanat tarihimizde ilk Türk ressam olarak yer edinmiştir” (İslimyeli, 1965, s. 31). Mühendishanenin kayıtlarına ve Elvah-ı Nakşiye koleksiyonlarına göre İbrahim Paşa ilk Türk ressam olarak kabul görmektedir (İslimyeli, 1965, s. 31).

İbrahim Paşa'nın günümüze yapmış olduğu eserler çeşitli nedenlerden dolayı ulaşmamıştır. “Avrupa’dan döndüğünde Abdülmecit’e resim dersleri de vermiştir” (Cezar, 1971, s. 380). İbrahim Paşa realist tarzda peyzaj, natürmort ve portre çalışmalarıyla bilinmektedir. Sanat tarihçi Pertev Boyar, Nüzhet İslimyeli ve Sami Yetik’in kayıtlarına göre “Sultan Abdülmecit’in bir portresini öylesine realist bir tarzda çalışmıştır ki, sultanın yüzündeki çiçek bozukluklarını rötuş etmeden, olduğu gibi çizmesi, onun Bursa’ya sürülmesine neden olmuştur” (Boyar, 1948, s. 23, Yetik, 1940, s. 12, İslimyeli, 1965, s. 31).

Araştırmamızın sonucunda ulaştığımız çeşitli kaynaklara göre, realist tarzda natürmort, portre ve manzara çalışmaları olduğu belirlenen sanatçının eserlerine ulaşamadığından sağlıklı bir yorum yapmak mümkün değildir. Ancak II. Abdülaziz döneminde birçok sanatsal çalışma içerisinde bulunduğu sanat tarihçiler tarafından ortaya konulmuştur. En büyük çalışmalarından biri de kapalı bir İslam toplumu olan Osmanlı toplumunda resim sanatının sevilip benimsenmesine katkı sağlamasıdır. Bu anlamıyla da ilk ciddi adımları atan sanatçı 1891 yılında 76 yaşındayken, İstanbul’da vefat etmiştir.

2. 3. 2. Kolağası Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1817-1861 yılları arasında yaşamış, sanat tarihçilerin yapmış oldukları araştırmalarda, “Mühendishane’den yetişen ilk önemli sanatçılardan biri olarak Hüsnü Yusuf Bey gösterilmektedir” (Tansuğ, 2008, s. 52).

Hüsnü Yusuf Bey, arkadaşları arasında hür fikirli, ileri görüşlü bir kişi olarak bilinmektedir. Aile hayatıyla ilgili bir bilgiye rastlanmayan sanatçı “Garp kültürünü Şark mekteplerine getiren ilk muallim olarak tanıtılmaktadır” (Yetik, 1940, s. 14). “Mühendishanede Abdurahman Bey’den manzara ve desen dersleri alan sanatçı 1837 yılında mezun olur” (Cezar, 1971, s. 380).

“Eğitimini tamamladıktan sonra, mezun olduğu Mühendishanede, Kolağası rütbesiyle öğretmen olarak atanmıştır” (İslimyeli, 1965, s. 32). Bu okuldaki öğretmenlik yıllarında birçok sanatçının yetişmesinde büyük emeği olmuştur. Daha sonra sivil okullarda görev alacak olan bu öğrencilerin toplum tarafından resim ve sanatın sevilmesine büyük katkısı olmuştur.

Türklerin Leonard’ı olarak tanıtılan Hüsnü Yusuf Bey çok değerli çalışmaya imza atmışsa da, kendi portresi ve Mevleviler adlı çizimi dışında günümüze ulaşabilen eseri yoktur (Resim 21). “Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, Türk resim sanatı tarihine öz portre yapan ilk sanatçı olarak bilinmektedir” (Baloğlu, 2006, s. 39). İstanbul Halıcıoğlu Askeri Lisesi Kütüphanesi’nde bulunan ve birçok sanatçının takdirini alan bir portre eseri, bizzat Sami Yetik tarafından, sonraları bu okulun Ankara taşınması sırasında eserin Pertev Boyar tarafından ısrarla aranmasına rağmen bulunmadığı açıklanmaktadır (Boyar, 1948, s. 24).

“Resim dışında bazı mimari detay çizimleri de kayıtlarda mevcuttur” (Tansuğ, 2008, s. 52). Mimari açıdan da büyük bir usta olan Hüsnü Yusuf Bey bir ara Büyükdere bentlerinin tamiratında görev almıştır (İslimyeli, 1968, s. 14-16). İslam eserlerinin korunması ve geliştirilmesi için büyük çabalar harcamıştır. Mühendishanedeki öğretmenlik yıllarında Ayasofya’nın müthiş bir ustalıkla maketini yapmış, Sultan Abdülmecit tarafından beğenilmiş, tebriklerini esirgememiş ve bu eseri için Hüsnü Yusuf Bey’i Avrupa’ya eğitimini tamlaması için göndermiştir (İslimyeli, 1965, s. 32).

Sanat ile ilgili yasaklara rağmen Hüsnü Yusuf Bey halk arasında resmin sevilip itibarlı bir yere gelmesinde büyük uğraş vermiştir (Yetik, 1940, s. 16). Halkla sanatın bütünleşmesi adına, halkın değer verdiği kişileri resmetmeye, resimde konu olarak işlemeye çalışmıştır (Resim 22).

Sanatçı Mühendishanedeki öğretmenlik yıllarından sonra kaymakamlık görevine kadar yükselmiş, bu görevi sırasında 1861 yılında, daha çok genç yaşta hayatını kaybetmiştir.

2. 3. 3. Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1819 yılında müezzin başı Mehmet Şakir Efendi'nin oğlu olarak İstanbul'da doğmuştur. Sanatçı Maçka Kışlası'ndaki Mektebi Fünun-u Harbiye'de desen dersleri almıştır. Başarılı bulunarak “Avrupa’ya (Paris) resim eğitimi almaya gönderilen yetenekli gençlerden biride Tevfik Paşa’dır” (Tansuğ, 2008, s. 54). Yurda döndükten sonra askeri alanda olduğu gibi sanat alanında da büyük gelişmelere imza atmıştır. “Mesleğinde Erkan-ı Harb Reisliği’ne kadar yükselmiştir” (Yetik, 1940, s. 36). “Araştırmacı ve sanat tarihçi Sami Yetik tarafından yapılan incelemeler sonucu, madalyalar üzerine minyatür tarzı bir çalışmasının Çağaloğlu’nda, Reşat Fuat Bey’in koleksiyonunda bulunduğu yazılmaktadır” (İslimyeli, 1965, s. 32). “Bu eseri gören Sami Yetik’e göre; Ferik Tevfik Paşa’nın bu eserinde büyük bir ustalık sergilemiştir” (Yetik, 1940, s. 36). 1819-1866 yılları arasında yaşamış olan sanatçının günümüze ulaşan eseri bulunmamaktadır.

Ferik Tevfik Paşa daha çok dekoratif alanda güçlü örnekler verdiği anlaşılmaktadır. “Sanatçının bilinen en önemli eseri Bursa Ulu Camii mihrabı tezyinatıdır “ (İslimyeli, 1965, s. 32). Depremden sonra onarım için gittiği Bursa Ulu Camii mihrabının tezyinatını büyük bir ustalıkla yapmıştır. “Bu tezyinatı incelediğimiz zaman, o güne kadar Türk tezyini sanatlarda görülmemiş bir renk anlayışından farklı bir anlayışla ve renklerle ele alındığı görülmektedir” (Boyar, 1948, s. 26). Daha sonra yapılan onarımlarla ve onarımdaki yanlış uygulamalar sonucu bu eser de günümüze ulaşmamıştır.

Sanatçı, İstanbul'da 1866 yılında vefat etmiştir. Mezarı Üsküdar'da babasının mezarı yanı başındadır.

2. 3. 4. Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Şeker Ahmet Paşa, 1841 yılında ressamın şehri olarak bilinen Üsküdar’da Ali Efendi’nin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Asıl adı Ahmet Ali olan sanatçı, Eniştesi Yahya Paşa himayesinde büyümüştür” (Baloğlu, 2006, s. 30). Güler yüzlü, iyi bir insan olmasından kendisine “Şeker” lakabı verilmiş, bu lakabıyla bilinen Şeker Ahmet Paşa Üsküdar İlkokuluna 5 yaşındayken kaydolmuş, ilköğrenimini burada tamamlamıştır.

“Tıbbiye okuluna sınavı kazanarak kaydolun Ahmet Ali henüz öğrenciyken burada resim öğretmenliği yardımcılığına atanmıştır” (Boyar, 1948, s. 38). “Aynı zamanda Beyazıt Zeyrek Kaptan Rüştîyelerinde ders alarak kolağalığına terfi etmiştir” (Yetik, 1940, s. 76). Daha sonraki yıllarda Paris’e gönderilmiş Mektebi Osmaniye okuluna gönderilen ilk öğrencilerdendir. “Mektebi Osmaniye’den sonra Paris Güzel Sanatlar Okuluna devam etmiştir” (Özpınar, 2007, s. 19). Burada Gerome ve Boulanger atölyelerinde sanat eğitime uzun yıllar devam etmiştir.

“Şeker Ahmet Paşa 1875 yılında Binbaşı, 1877’de Kaymakam, 1880’de Miralay, 1884’te Mirliva, 1890’da Ferik rütbesi almıştır. 1892 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nde jüri üyeliğine atanmıştır” (Yetik, 1940, s. 77). Sarayın yabancı konukların refakatçisi görevine atanmış ve ölümüne kadar bu görevde kalmıştır. Askerlik mesleğinde hızla yükselmesi, onun üretkenliğinin ve görevinde üstün başarısının en bariz ispatıdır.

Osmanlı İmparatorluğu Avrupa’da ticari, sanayi, ekonomik ve el sanatları alanlarında açılan birçok sergiye tanıtım amaçlı katılmıştır. Katıldığı en büyük ve en önemli sergilerden biri de, 1867 yılında Paris Uluslararası Sergisi’dir. “Bu sergiye Sultan Abdülaziz’in de katılmış olması ayrıca önemlidir. 687.000 metre karelik bir alana kurulmuş sergiye 52.200 sanatçı katılmıştır” (Baloğlu, 2006, s. 35). Bu sergide Şeker Ahmet Paşa, Sultan Abdülaziz’in bir karakalem portresiyle katılmış, Osman Hamdi Bey de üç yağlıboya eserle katılmıştır.

“Eğitimi sonunda ülkesine dönen Şeker Ahmet Paşa, Sultan Abdülaziz ile dostlukları iyi olduğundan sarayda çalışmaya başlamıştır” (Özpınar, 2007, s. 19). Sarayda Abdülaziz’in danışmanı ve sanat koordinatörü olarak görevlendirilmiştir. Sarayda kalmış olması onun çok fazla eser üretmesini engellemiştir. “O sarayda resmi

işler dışında, tatil günlerinde ya da sarayın bahçesinde fırsat buldukça resim yapardı” (Boyar, 19948, s. 39). “Günümüzde sanatçıya ait olduğu bilinen 65 tablosu bulunmaktadır” (Baloğlu, 2006, s. 54). Sultan Abdülaziz’in isteği doğrultusunda Avrupa’da ünlü ressamalara ait eserleri satın alarak saraya bir resim koleksiyonu kazandırmıştır (Yetik, 1940, s. 82).

Şeker Ahmet Paşa eserlerinde hem Osmanlıca hem de modern alfabeyle imzalar kullanmış, Osmanlıyı temsil eden fesin yanında, tablosunda modern resmi temsil eden paleti de çizerek Doğu ile Batı arasında bir sentez yaratmaya çalışmıştır (Resim 23). “Şeker Ahmet Paşa Batı sanat geleneği olarak, Paris’ten döndükten sonra ilk defa 1873 ve 1875 yıllarında iki sergi açmıştır” (Özpınar, 2007, s. 21). Bu sergiler Türk resim tarihinde ilk olmakla beraber ilk sergi sadece saray çevresine açıkken ikinci sergi halkın gezebilmesi bakımından bir ilktir. “Şeker Ahmet Paşa’nın tertiplelediği ilk resim sergisi, diğerlerine oranla daha milli bir karakter taşıyordu” (Cezar, 1979, s. 9). Hem katılımcılar hem de sergilenen eserler bakımından Türk sanatçıların fazlalığı dikkat çekicidir. “Sanatın sadece üst sınıflar arasında değerlendirilip eleştirilmesi fikrinin yerine halka açılan, halkla buluşan bir sanatı önemsemiştir” (Turani, 1999, s. 54). Bu çabasıyla sanatçının halkla buluşmasının önünü açmış, bir anlamda halktan kopuk bir sanatın düşülmeyeceğini savunmuştur.

Şeker Ahmet Paşa, sanatın halkbilim öğelerini kapsamayı ve sanatçının yerel ve milli değerleri işlemesi gerektiği üzerine eserler vermiştir. Türk resim sanatında çağdaşlaşma sürecine manzara resimleriyle katkıda bulunan sanatçı Türk resminin en önemli temsilcilerindendir (Resim 29). “Konu olarak genellikle İstanbul manzaralarını ve natürmortları seçen sanatçı gerçekçi üslupta özgün eserler üreten, bu eserlerde öznel bir duyarlılığa ulaşan, eşsiz karakter sahibi sanatçılarımızdandır” (Uygun, 2007, s. 19). Natürmort’u manzara ile birlikte ele alması onun yaratıcılığının ve kendine özgü çalışmasının ispatıdır (Resim 24). “O eserlerinde doğaya bir seyir nesnesi olmanın ötesinde bir “temaşa” ile yaklaşmaktadır” (Çalışır ve Ögel, 2005, s. 74). “Aynı şekilde “Orman” adlı tablosunda, orman bir seyir nesnesi değil, bir yaşantı içeriğini ifade etmektedir” (Çalışır ve Ögel, 2005, s. 74). Bu tablo için John Berger’in eleştiri yazısı oldukça dikkat çekicidir.

“Sanatçının yapmış olduğu “Orman” tablosunda renkler, boya dokusu, ton değişiklikleri bir Roussu’yu, bir Corbert’i, bir Diaz’ı anımsatıyor ilk başta. Ancak resimde öyle ağırbaşlı bir hava var ki karar vermek için acele etmemeniz için sizi uyarıyor adeta. Resimdeki bu ağırbaşlılık, biraz sonra bir özelliğe dönüşüyor. Resmin perspektifinde, oduncu ve katırı ile resmin sağ üst köşesindeki ormanın sınır çizgisi arasında kendini belli ettiren oldukça belirgin ve ince bir özelliktir” (Berger, 1979, s. 4). Ağaçların gövde kalınlıklarında perspektifin gözardı edilişi, renklerin ve olayın tüm canlılığıyla orada hayat bulmasıdır, resmi benzersiz kılan özellikler. Bu özellik ancak Şeker Ahmet Paşa gibi bir sanatçının, milli bir karakter taşıyan üslubuna özgü olması sonucu ortaya çıkarılabilir (Resim 25).

Öz portre çalışması dışında figürlü pek çalışması bulunmamaktadır. “Öz portre sanatçının asıl kimliğinin dışı vurumu olarak görülse de aslında, sanatçıların tüm eserleri onların kişiliğinin, kimliklerinin dışı vurumudur” (Baloğlu, 2006, s. 39). Şeker Ahmet Paşa, gerek portre çalışmasında ve gerek diğer çalışmalarında Osmanlı kimliğini açık bir şekilde hissettirmektedir (Resim 23).

Sanatçı eğitimci yönüyle de birçok sanatçının yetişmesine katkı sunmuştur. Eğitim yıllarında yetiştirdiği öğrenciler arasında Celal Esat Arseven, İbrahim Çallı ve Halil Dikmen sayılabilir.

2. 3. 5. Süleyman Seyyid (1842-1913) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1842-1913 yılları arasında yaşamış olan sanatçı, Kartal Maltepe’si eşraflarından Hacı İsmail’in oğlu olarak doğar. Süleyman Seyyid’in çocukluk ve ilköğrenim yıllarına ait bilgilere rastlanmamıştır. “İdadi ve Harbiye yıllarında, sulu boya ve karakalem çalışmaları Mösyö Kes ve Mösyö Şinas tarafından beğenilmiştir” (Boyar, 1948, s. 42). “Sanatçı daha sonra Paris’te açılan Mektebi Osmanî’nin ilk talebelerindendir” (Yetik, 1940, s. 64).

“Paris’e resim eğitimi almaya gönderilen sanatçı, burada Kaband’ın atölyesinde dokuz sene çalışarak, gerçek bir sanatçı kimliğiyle yurda dönmüştür” (İslimyeli, 1965, s. 40). “Yurda döndükten sonra Mühendishane’de öğretmenliğe başlayan sanatçı, Şeker Ahmet Paşa ile anlaşmazlığı yüzünden, buradaki görevinden istifa ederek” (Yetik, 1940, s. 64), “Kuleli Askeri Lisesinde göreve başlamıştır” (Boyar, 1948, s. 45).

Bu görevi dışında “Mülkiye Şahanesi’nin (Siyasal Bilgiler) kuruluşu görevinde bulunan Süleyman Seyyid Bey, bu okulun resim programlarının hazırlanmasında önemli roller üstlenmiştir” (İslimyeli, 1965, s. 41). “Kız Sanayi-i Mektebi’nde ders nazırlığı, Orman ve Maden Mektebi’nde Fransızca öğretmenliği, Mahmudiye Rüştüye’sinde lisan ve resim tedrisi öğretmenliği gibi önemli görevler üstlenmiştir” (Yetik, 1940 s. 64). 46 yıl süren öğretmenlik hayatından sonra, İstiklal ve Osmanlı gazetelerinde yazarlık ve müdürlük görevlerinde bulunmuştur. Bu görevleri sırasında birçok öğrencinin yetişmesine katkı sağladığı gibi, düşünceleriyle ve yazılarıyla sanatın geniş kitlelere ulaşmasında büyük emek sahibidir.

Süleyman Seyyid Bey, “ölçüye ve perspektife oldukça fazla önem vermesinden öğrencileri arasında “metrologiste” lakabıyla tanınmaktadır. Manzara dersleri sırasında öğrencilerin çizgilerinde, ölçü ve perspektife verdiği önemi bu kadar ileri götürüşü onu metrologist yapmıştır” (Boyar, 1948, s. 42). “Arkadaşı ve son yıllarını beraber geçirdiği Hoca Ali Rıza tarafından, Ebülhayır lakabı (hayır demeyi bilmeyen, her isteyene bir resim hediye eden) takıldığı bildirilmektedir” (Yetik, 1940, s. 71).

“Türk resim sanatı içerisinde, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ile birlikte, Doğu Oryantalizm akımının aynı zamanda Batı sanatının ilkelerinin de yerleşmesine büyük katkı sağlamışlardır” (Özpınar, 2007, s. 22). Resim sanatının Osmanlı toplumu içerisinde benimsenmesine ve sanatın geniş kitlelerle buluşması adına birçok eser yapmıştır. Dönemin asker ressamı gibi oda çizdiği manzara ve çizimleriyle bir belgeliğin gelişmesine katkı sunmuştur. Aldığı eğitimler bir yana kendi memleketini çizmeyi uygun görmüş realist tarzda eserler vermiştir (Resim 26). “Onun için memleketini ve içinde doğup büyüdüğü toplumu çizmek ayrı bir heyecanın ayrı bir neşenin kaynağıdır” (Yetik, 1940, s. 67).

“Klasik bir ekol olarak tarihte yerini alan bu sanatçı son yıllarını çok sevdiği arkadaşı Hoca Ali Rıza ile birlikte geçirmiştir. “Bu birliktelik yıllarında sanatçı sanat ile ilgili çeşitli yazılar yazmış, bu yazılarını “Fenni Menazır” adıyla bir kitapta toplamak için uğraşmış, ancak bunu bitirmeye muvaffak olmadan vefat ettiği bildirilmektedir” (Yetik, 1940, s. 70).

2. 3. 6. Osman Hamdi (1842-1910) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1842 yılına İstanbul’da doğan Osman Hamdi Bey, Arkeolog Ethem Paşa’nın oğludur. 1857 yılında kendi imkânlarıyla Paris’e hukuk eğitimi almaya gitmiş fakat resme olan ilgisinden dolayı, hukuk eğitimini yarıda keserek resim eğitimi almaya yönelmiştir. “Osman Hamdi Gerome ve Boulanger’den resim eğitimi almıştır” (Boyar, 1948, s. 188). Oryantalist tarzda çalışan Osman Hamdi Bey, anatomi, manzara ve figürlü çalışmalarıyla tanınmaktadır (Resim 27). “Eserlerinde mahalli töre ve milli geleneklerimize bağlı kalarak çalışmıştır” (Boyar, 1948, s. 189).

Resim eğitiminden sonra yurda dönen Osman Hamdi, arkeolojiye olan merakı ve milli kültürü koruma düşüncesi çerçevesinde yurdun birçok bölgesinde kazılar yapmış, bu kazılardan çıkardığı eserleri İstanbul’a göndermiştir. “O dönemde eserlerin korunması ve sergilenmesi görevi Alman A. Dethier sorumluluğundadır. Uygun yer bulunmama gibi nedenlerden dolayı sıkıntılar yaşanmış, bu eserler Çinili Köşkte istiflenmiş şekilde üst üste atılmıştır” (Özpınar, 2007, s. 16). Eserlerin yurt dışına kaçırılması ile yaşanan tarihi eser talanına dur demek için Osman Hamdi Bey, ilk önce “Asar-ı Atika Nizamnamesi”nin çıkarılmasını sağlamıştır. İkinci iş olarak da, bu eserlerin sergilenmesi için müze kurulması çalışmalarını başlatmış, İstanbul Arkeoloji Müzesi’ni kurdurmuş, bu müzeye müdürlük görevi de üstlenmiştir.

Arkeoloji Müzesi’nden sonra Türk resim sanatı adına bir ilk olan Sanayi-i Nafise Mektebini kurmuştur. “Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulması plastik sanatlar öğretiminin kurumsallaşması adına atılmış en büyük adımdır” (Çetin ve Avcı, 2010, s.

54). Kendi sanatını ve kendi sanatçısını yetiştiremeyen milletler, başka milletlerin kültürel ve üslupsal özelliklerinin etkisi altında kalmaya mahkûmdur. Türk sanatı bu etkileri en iyi hisseden sanatların başında gelmektedir. Bu anlayışla Osmanlı ülkesinde milli kültürün yerleşmesi, milli bir duyuşla milli bir sanat zevkinin oluşması, milli sanatın ortaya çıkması ve bu sanatın kurumsallaşması adına açılmıştır. Bu okulda Türk resim sanatı tarihimizde önemli yerlere gelecek olan sanatçılar ve çeşitli okullarda görevlendirilecek öğretmenler yetişmiştir.

Osman Hamdi Bey'in yenilikçi yönlerinden biri de figürlü çalışmalar yapmasıdır. Dönemin sanatçıları figür kullanmaktan ısrarla kaçarken o, korkusuzca resimlerinde figürü kullanmıştır (Resim 28). “Özellikle kadın figürünün Türk resim sanatına girmesi Osman Hamdi Bey'in çalışmaları ile gerçekleşmiştir” (Özpınar, 2007, s. 18). Resimlerini kurgularken genellikle kendi çektiği fotoğraflardan yararlanmakta, yaptığı resimlerin çoğunda kendisini ve aile bireylerini kullanmaktadır.

“Yurt içinde ve yurt dışında birçok sergiye katılan, bu sergilerde sayısız ödül ve madalya kazanan Osman Hamdi Bey, İngiliz ve Alman üniversitelerinde fahri doktora unvanı kazanmıştır” (Özpınar, 2007, s. 18).

Osman Hamdi, sanatta millileşme, yerel öğelerden yararlanma ve kimlik oluşturma konusunda en radikal çizgiyi izlediği ileri sürülebilir. “Batılıya verilecek en iyi yanıtın Doğu'nun sanat ve kültür değerleriyle onun karşısına çıkma olduğuna inanmıştır” (Çelik, 2008, s. 260). Batılı Oryantalist ressamalar Doğu'nun fakirliğini, geriliğini işlemeye, resmetmeye çalışırken o, Doğu'nun güzelliklerini, yaşamını, mimarisini tüm ihtişamıyla gözler önüne sermeye çalışmıştır (Resim 29). Büyük çabalar sonucu çıkardığı kanunlarla Osmanlı sanat eserlerinin dışarıya kaçırılmasını engellemiş, arkeolojik kazılardan elde ettiği tarihi kalıntıları müzelerde sergilemiştir. Müzecilik, arşivcilik, koleksiyonculuk gibi uğraşlarla milli bir sanat ruhunun, milli bir bilincin uyanmasına ve bu bilincin gelişmesine katkı sağlamıştır.

2. 3. 7. Halil Paşa (1857-1940) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

İstanbul'da Boğaziçi'nde doğdu. Mektebi Fünunu Harbiye'nin kurucularından tophane müşiri Ferit Paşa'nın oğludur. Askeri Rüştiyede (Ortaokul) okuduktan sonra 1869 da mühendishaneye girmiş, "1873 de mülazım-i sani rütbesiyle buradan mezun olmuştur. O tarihte yaver sınıfına alınan Halil Efendi 1876 yılında kolağası olarak askeri idadide (Lise) resim öğretmenliğine atanmıştır" (İslimyeli, 1965, s. 46). Bu tür okullarda resim ve sanat derslerini vermiştir.

Kendini geliştirme ve sanatında üst noktalara tırmanmanın yollarından biri de Batı'ya eğitim almaya gitmek olarak gören Halil Paşa sürekli olarak Avrupa'ya gitmek istemiştir. En sonunda babasının da desteğiyle Paris'e gönderilmiştir. Kendi alanlarında deneyim sahibi olmaları ve kendilerini daha fazla geliştirmeleri için yurt dışına gönderilen asker ressamı arasında, "Halil Paşa gibi Batı'da resim eğitimi gören çok önemli bir usta da yer almaktadır" (Tansuğ, 2008, s. 60). Yurt dışında realizm ve empresyonizmin etkisi altında kalmış çalışmalarında iki akımında etkileri hissedilmektedir (Resim 30). Yurda döndükten sonra çeşitli rütbelerle birçok askeri okulda resim öğretmeni olarak eğitim vermiştir. 1908 meşrutiyet inkılâbında tasfiye kanunu uyarınca rütbesi yarbaylığa indirilen Halil Paşa, emekliliğini istemiş (İslimyeli, 1965, s. 47), her şeyden uzak kendini sanatsal çalışmalarına ve sanat eğitimine vermiştir.

Halil Paşa Türk empresyonizminin zeminini hazırlayan adam olarak tanımlayabiliriz (Karaoğlu, 1995, s. 13). Sanatsal faaliyetleri bu akımın etkisinde olan Halil Paşa bu akımı bir türlü özellikle Sanayi-i Nefise Mektebi çevresine kabul ettirememiştir. Emekliye ayrılan Halil Paşa daha sonraları Sanayi-i Nefise Mektebinin başına geçmiş sanat eğitimi hayatına burada devam etmiştir.

Mühendishane mezunu ve Paris'te sanat tahsili görmüş olan Halil Paşa Kuleli ve Tıbbiye İdadileri ile Harbiye de uzun seneler hocalık yaparak orduya sanatkâr yetiştirmiş ve (1914-1918) yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi Şahane'ye müdür olmuş değerli ressamlarımızdandır (Boyar, 1948, s. 54). Halil Bey burada yeni görevinde sadece idare işleriyle uğraşmamış, resim ve heykel atölyelerinde dersleri yakından takip etmiştir. Yetenekli öğrencilere atölyesinde de özel dersler veren Halil Paşa genç yaşta ölen ilk Türk kadın ressamlarımızdan olan Müfide Kadri'ye özel dersler vermiş, bu alanda ilk kadın ressamın yetişmesine ve sanat üslubunun oluşmasına katkı sunmuştur.

Bu dönemde Sanayi-i Nefise mezunu ve bu okul tarafından Paris'ten yurda dönmüş, Sami Yetik, İbrahim Çallı ve arkadaşlarının memlekete getirdikleri Empresyonizm bizde de saltanatını sürdürmekteydi. “Halil Paşa, H. Zekai Paşa ile birlikte bir türlü kabul ettiremediği bu ekolün sanat hayatımıza hâkim olduğu bahtiyarlığına erişmiştir” (İslimyeli, 1965, s. 47). Hemen hemen tüm eserlerine hâkim olan empresyonist üslup yetiştirdiği öğrencileri de etkilemiştir. Özellikle çalışmalarında kullandığı boyalar içine gün ışığı girmiş renkler olarak empresyonistleri gölgede bırakacak tarzda karşımıza çıkmaktadır (Resim 31). “Hayatı boyunca birçok Türk gencini sanatla, resimle tanıştıran, onları çağdaş Türk sanatında birer sanatçı olarak yetiştiren ve Türk sanatına sayısız eser bırakan Halil Paşa 1940 yılında vefat etmiştir” (Çetin ve Avcı, 2010, s. 57). “Halil Paşa hayatı boyunca Boğaziçi sahillerinde ve özellikle Üsküdar’da fırçası ile şiir yazmış bir sanat adamıdır” (Boyar, 1948, s. 54).

2. 3. 8. Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1860 yılında Üsküdar’da doğan Hüseyin Zekai Paşa ikinci asker ressamı kuşağının temsilcilerindendir. Babası İbrahim Efendi’dir. 1881 yılında Mektebi Harbiye’yi bitirmiş, Avrupa’da resim eğitimi almamıştır. “Mektebi Harbiye’de öğrencilik yıllarında yapmış olduğu bir tablo, Sultan Abdülhamit tarafından çok beğenilmiştir” (Yetik, 1940, s. 73). Bu eserin beğenilmesiyle sanatçı saraya mülazım olarak, yaveran sınıfına alınmıştır.

Sanatçı primitiflere yaklaşan bir üslup yansıtmakla birlikte giderek doğa gözlemine yöneldiği görülmektedir. “Hüseyin Zekai Paşa fotoğraftan çalıştığında bile, biçimleri üstün renk anlayışıyla kuşatarak doğadan çalışılmışçasına yaratıcı bir düzeyde resmeder” (Uygun, 2007, s. 133). Perspektif kurallarını ince ayrıntısına kadar başarılı bir şekilde uygular. Türk resim sanatı tarihinde “Enteriyör” resim olarak bilinen çalışmalarıyla, Şevket Dağ ile birlikte asıl ününü kazanmıştır (Resim 32).

“Zekai Paşa geleneksel Türk süsleme sanatlarına ve Türk eserlerine son derece meraklıydı. Çok çeşitli el işlerinden oluşturduğu bir koleksiyona sahipti” (İslimyeli, 1965, s. 50). “Üstün anlatım yeteneği sayesinde bir oymadan, yazmadan, mendilden, kapı halkasından söz açınca saatlerce tarihinden söz ederdi” (Yetik, 1940, s. 75). “Onun karşısında anlattıklarını dinleyenler, sanatımızın güzelliklerini dillendirişini görenler, milletimizin en hassas neferlerinden birinin yanında olduklarını fark ederlerdi” (Yetik, 1940, s. 75).

Askeri hayatında Tuğgeneralliğe kadar yükselen Hüseyin Zekai Paşa, Aya İrini Kilisesinin askeri müze haline dönüştürülmesinde büyük çalışmaları olmuştur. “1906 yılında Şeker Ahmet Paşanın ölümüyle, saraya yabancı misafirler refakatçisi olarak alınan sanatçının yayınlanmış “Mübeccel Hazneler” adlı bir kitabı bulunmaktadır” (İslimyeli, 1965, s. 52).

1908 yılında 1. Redif Liva komutanı olarak görev yaptığı sırada emekliliğe ayrıldı. Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Encümen Azalığı’na atanan sanatçı 1919 yılında vefat etmiştir.

2. 3. 9. Hoca Ali Rıza (1864-1935) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Hoca Ali Rıza Türk resim sanatı tarihinde ismi her zaman saygıyla anılan bu değerli sanatçı başlı başına bir araştırma konusudur. Tüm yönleriyle ona değinmek, onun yapıtlarını incelemek ve bunları birkaç sayfaya sığdırmak imkânsızdır. Bu bilinçle sanatçıya araştırma yazımızda kısaca değinmeye çalışacağız.

İstanbul Üsküdar’da 1864 yılında doğmuştur. Süvari Binbaşı Mehmet Rüştü Bey’in oğludur. İlk resim derslerini Osman Nuri Paşa ve Süleyman Seyyid’ten almıştır” (İslimyeli, 1965, s. 56). 1864-1935 yılları arasında yaşamış olan sanatçı, yaşamı boyunca çok büyük başarıya imza atmıştır. “1846 yılında Harbiye’den mezun olduktan

sonra, aynı okulda resim öğretmeni olarak görevlendirilmiştir” (İslimyeli, 1965, s. 23). “Avrupa’ya eğitim alma hakkını kazanmasına rağmen, çeşitli aksaklıklar yüzünde bir türlü yurt dışına gidemeyen sanatçı dönemin eğitim kurumlarında toplam 47 yıl öğretmenlik yapmıştır” (Özpınar, 2007, s. 23). İsmi başındaki Hoca sözcüğü de buradan gelmektedir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin başkanlığını da yapmış olan sanatçıyı diğer asker ressamlardan ayıran en önemli özellik, Avrupa’yı görmemesine ve Batı resim tarzını bilmemesine rağmen, onları aşan bir ustalıkla resimler yapmış olmasıdır. Sanatçılarımız arasında peyzaj sanatına yeni bir boyut kazandıran Hoca Ali Rıza’dır” (Yetik, 1940, s. 98). Peyzaj sanatına getirdiği bu yeni boyut; doğa gözlemi ile yapılan manzaralarda, içine gün ışığı girmiş renklerin kullanımındır. Süleyman Seyyid Bey’den resim dersleri almasına rağmen ondan etkilenmemiş, klasik anlayışta resimler yapmamıştır. O dönemde Avrupa’da Empresyonizm akımı gelişmekteyken, Hoca Ali Rıza, memleketinde, onlardan habersiz, tamamen gözlem gücünün ve yaratıcı kişiliğinin sonucu olarak, içine gün ışığı girmiş renkleri büyük bir ustalıkla kullanmıştır (Resim 33). “Paletinden koyu tonları çıkarmış, tayf renkleri kullanarak doğayı ve gün ışığını gözlemleyerek resmetmiştir” (Özpınar, 2007, s. 24).

Karakalem, sulu boya ve yağlı boya ayırımı yapmadan, bulunduğu mekânı, yaşadığı anı ölümsüzleştirmek için hiç durmadan sayısız eser vermiştir. Hoca Ali Rıza’yı Sami Yetik şöyle tanımlamaktadır: “Onun için kalem ve fırça bir müzik aleti, boyalar ise birer notadır. O, güzel güfteleri, istediği zaman lahuti nağmelerle söyleten bir bestekârdır” (İslimyeli, 1965, s. 56). “Manzara onun kaleminden kâğıt üzerinde yeniden canlandığını görenler, bu işin sadece çalışmakla başarılmayacağını anlarılardı” (İslimyeli, 1965, s. 56). Üsküdarlı olmasından, Üsküdar, Boğaziçi ve İstanbul manzaralarını sıklıkla konu olarak işleyen sanatçı, Uygurlardan günümüze Türk resminin kendi ayakları üzerinde durabileceğinin ve Batı etkileri olmadan da gelişip kendini yenileyebileceğinin açık ispatıdır (Resim 34).

Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından organize edilen ve her yıl düzenli olarak açılan sergilere katılmıştır. “Hoca Ali Rıza 1909 yılında Üsküdar İskele Gazinosu’nda eserlerini sergilemesi ile sonraki sanatçıların toplumla iç içe sanat üretme fikrine esin kaynağı olmuştur” (Bugay, 2006, s. 23).

“Öğretmenlik yıllarında ve atölyesinde birçok sanatçının yetişmesine katkı sağlamış, başlı başına sanatta bir ekol yaratmış, resmimize milli bir kimlik ve milli bir ruh vermiştir” (İslimyeli, 1965, s. 58). Hoca Ali Rıza 1935 yılında çok sevdiği Üsküdar’da vefat etmiş, Karacaahmet Mezarlığı’nda defin edilmiştir.

2. 3. 10. Şevket Dağ (1876-1944) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

İstanbul’da 1876 yılında doğan Şevket Dağ, Sanayi-i Nefise Mektebi’nden 1897 yılında mezun olmuştur. “Muallim Mekteplerinde ve Galatasaray Lisesi’nde resim öğretmenliği görevlerinde bulunan sanatçı, Güzel Sanatlar Birliği’nin kurucularındandır” (Boyar, 1948, s. 202).

“Batı etkilerinden uzak kalan sanatçının tüm eserleri mahalli ve dini temellidir” (Boyar, 1948, s. 202). Realist tarzda manzara resimleri olmasına rağmen, kapalı mekân eserleri kadar başarılı değildir. “Osmanlı toplumunda açık havada resim yapmak hoş karşılanmadığı için, o dönemde Şevket Dağ Ayasofya’da çalışmak için özel izin almıştır” (Uygun, 2007, s. 12). O dönemde kapalı bir toplum olan Osmanlı’larda resim sanatının yerleşmesine büyük katkıları olmuştur (Resim 35).

Şevket Dağ ve Hüsnü Zekai Paşa da Türk resim sanatına enteriyör resim geleneğini getirmişlerdir. Genellikle kapalı mekânları, camileri, sarayları ve tarihi eserlerin iç mekânlarını çizmeyi bir çıkış noktası olarak seçerek, adeta bu mekânları yeniden ayağa kaldırmışlardır. Böylelikle bu görkemli yapıları belgeledikleri söylenebilir. Eserlerinde figür kullanmazlar, fakat Osmanlı dönemi tarihi mekânların en ince ayrıntılarını ve ışık etkileşimlerini çalışmalarında bütün çıplaklığıyla gözler önüne serdikleri görülmektedir (Resim 36). Bu anlamıyla bize ait olanı, bizim milli sanat zevkimize hitap ederek, bizim üslubumuzla anlattıkları sonucuna varılabilir.

Şevket Dağ 1944 yılında İstanbul’da ölümüne kadar birçok esere imza atmış, yurt içinde ve yurt dışında sayısız ödül almıştır.

3. BÖLÜM

3. 1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Azınlık-Levanten Sanatçıların, Modern Teknik Okulların ve Kurulan Grupların Kimlik Oluşumuna Katkıları

Türk resim sanatının Batılılaşma sürecinin başlangıcını XVIII. yüzyılda Lale Devri’ne kadar götürmek mümkündür. Batı ile artan kültürel ilişkiler Osmanlı toplumunun çeşitli alanlarında zevk ve davranış değişimlerini de beraberinde getirmiştir. Kapalı Osmanlı toplumunda çağdaş kurumlar ardı ardına açılmakta ekonomiden politikaya, askeri alandan kültür alanına kadar birçok yenilikler toplumsal hayata yerleşmektedir. “Böylece sanatta, kültürel alanda ve sosyal yaşamda yeni stiller ortaya çıkmıştır” (Arık, 1993, s. 432).

Fatih döneminde Avrupa’dan çağırılarak gelen, Osmanlı toplumunun yaşamını belgeleyici tarzda resimleyen ressam, sanat alanında bir değişimin ilk adımlarını atmışlardır. Bu sanatçılar daha çok sipariş üzerine çalışmış ve eserleri Gravürlü kitaplarda yer almıştır. “XVIII. yüzyılda İstanbul’a gelerek elçilik çevresinde çalışan ve kendilerine “Boğaziçi Ressamları” diyen grubun, yerli sanatçılarla ilişki kurduğu anlaşılmaktadır” (Renda, 1993, s. 442). Sezer Tansuğ’a göre “Batılı sanatçılar olarak Osmanlı ülkesinde faaliyet yürüten bu sanatçıların başını Jean Baptiste, Van Mour ve Antoine De Favran çekmektedir” (Tansuğ, 2008, s. 40). Caraffe, Cassas, Hilair, Liotard, Manzon, Brigman ve Decamps gibi sanatçılarda sayılabilir. Bu sanatçılar Osmanlı

ülkesinde resim yaparlarken, yerli sanatçıları da etkilemiştir. Bu etki sanatçıların kullandıkları boyadan tutunda, yöntem tekniğe kadar birçok alanda kendini hissettirmektedir.

Yukarıda saydığımız sanatçıların dışında Osmanlı toplumu içinde doğmuş, burada yaşamış ve resim sanatıyla ilgilenmiş ressamalarda bulunmaktadır. Ermeni asıllı Ayvazowski, Fausto Zannaro gibi isimlerin yanında, Serkis Dranyan, Cıvanyan, Yazmacıyan, Tuzcuyan, Rupen Manas ve Koçoğlu Kirkor gibi isimler sayılabilir. Bu ressamlar, faaliyetleriyle birçok minyatür sanatçısını derinden etkilemiş, özellikle XIX. yüzyılda resim sanatına duvar resmi geleneğinin girmesine öncülük etmişlerdir. Türk resim sanatında Azınlık ve Levanten sanatçılar olarak bilinen bu sanatçıların, sonraki yıllarda yaşanacak kökten değişimlere ön hazırlık yaptıkları görüşü ağırlık kazanmaktadır. Çünkü son tahlilde bu ressamlar Türk resim sanatına Batılı etkilerin yerleşmesine, aracı görev üstlenerek katkı sağladıkları görülmüştür. Türk resim sanatının çağdaşlaşmasında ve gelişmesinde yapmış oldukları en önemli katkı ise, Türk öğretmenler yetişinceye kadar askeri ve sivil okullarda öğretmenlik yapmalarıdır.

Çağdaş Batı uygarlığını örnek alarak kurulan “Mühendishane-i Berri Hümayun ve Mühendishane-i Bahri Hümayun gibi askeri okulların yanı sıra 1860’da Mektebi Osmanî, 1869’da Galatasaray Mektebi Sultanisi ve 1873’te Darüşşafaka Lisesi gibi sivil okullarda açılmıştır” (Öztürk, 2004, s. 421). Bu okullarda ve daha sonra bir başlık altında inceleyeceğimiz Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitim verecek Türk öğretmenler yetişinceye kadar eğitim sistemi yabancı ve azınlık sanatçıların elinde kalmıştır. Gerek askeri, gerekse sivil okullarda yabancı dil öğrenimin yanında teknik resim dersleri de verilmiş, toplumsal ve kültürel alanda büyük değişimler hedeflenmiş, böylelikle modern medeniyetler seviyesine ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde toplumsal ve kültürel alanlarda yenilenme fikri için olağanüstü bir çaba harcandığı dikkat çekmektedir.

Birçok kaynakta Azınlık ya da Levanten ressamlar olarak anılsalar bile Osmanlı toplumunda birer “Osmanlı” olarak hareket etmiş, böyle yaşamışlardır. Araştırmalar sonucu bu ressamların yabancı, azınlık ya da levanten olarak anılmaları, ikinci sınıf muamelesi görmelerinin yanlış bir yaklaşım olacağı yönündedir.

Osmanlı toplumunda milliyetçilik akımının bütün olumsuzluklarına rağmen, bir yabancı düşmanlığı gelişmemiş, aksine tarihin değişik evrelerinde, Batılı sanatçıların ve uzmanlarının tecrübelerinden yararlanmaya çalışılmıştır.

3. 2. Sanayi-i Nefise Mektebinin Kuruluşu, Resim Sanatının Gelişim Seyri ve Kimlik Sorununu Çözme Yaklaşımları

Paris’te Gerome ve Boulanger atölyelerinde eğitim görmüş olan Osman Hamdi Bey öncülüğünde 1882’ de kurulan ve 1883 yılında eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi, akademik sanat eğitimini veren ilk resmi okul olmuştur. Paris’te Gerome ve Boulanger atölyelerinde eğitim görmüş olan Osman Hamdi Bey’in öncülüğünde 1882 yılında kurulan ve 1883 yılında eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi, Paris’teki “Güzel Sanatlar Akademisi” örnek alınarak kurulmuştur” (Numanoğlu, 2008, s. 31).

Modern Türk resim sanatı tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulması çok önemli bir yere sahiptir. Figürlü düzenlemeler ve portrelere yönelmekle özgünlüğünü kanıtlayan Osman Hamdi Bey’in kuruculuğunu yaptığı bu mektep, bir anlamda resim sanatının askerlerin elinden alınıp sivillerin eline geçmesi anlamını da taşımaktadır. Ayrıca Türk resim sanatın ulusallaşması adına atılmış en güçlü adımdır. Ulusal sanat yapma amacını kuruluş gerekçeleri arasına alan Sanayi-i Nefise Mektebi, bu gerekçesini şu ifadelerle belirtmiştir:

“Türkiye’de eksik olan resim levhası, tablo ve heykel alanında gelişmeyi sağlamayı amaçladığını, fakat bunun yabancı devletlere öğrenci göndererek değil, bizzat kendi ülkemizin nitelik ve özelliklerinden izlenimler ve bilgiler edinerek, hem hüner sahibi bireyler yetiştirmek hem de gerçekten bir Türk sanatı vucuda getirmek, tarzındaki bir programla kurulduğu belirtilmiştir” (Alakuş, 1997, s. 83).

Sanayi-i Nefise’nin kurulması, aynı zamanda plastik sanatlar öğretiminin kurumsallaştırılması adınada atılmış en büyük adımdır. 3 Mart 1883 yılında açıldığı gibi öğretim elemanları da görevlerine başlamış, o tarihten sonra eğitim-öğretim hayatı da başlamıştır. O dönemin koşulları göz önüne alındığında doğal olarak yönetimde yabancı hocaların sayısı daha fazla olmuştur. Buna göre o günkü yönetim şöyle şekillenmiştir. “Okul müdürü Osman Hamdi Bey, heykel öğretmeni Oskan Efendi, fenni mimari öğretmeni Aleksander Valluriy, yağlı boya öğretmeni Salvatore Valeri, karakalem resim öğretmeni Warnia Zarzecki, tarih öğretmeni Aristoklis Efendi, matematik öğretmeni

Kaymakam Hasan Fuat Paşa, teşhir anatomi öğretmeni Kolağası Yusuf Rahmi Efendi'dir" (Limon, 2008, s. 35). "Çağdaş Türk sanat eğitim için bir ilk olma özelliği olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulduğu 1883'ten 1914'lere kadar, sanat eğitimi yukarıda adı zikredilen birçoğu Batı kültüründen gelen kişilerin elinde kalmıştır" (Düden, 2007, s. 13). Bu yönü daha sonra birçok sanat tarihçi ve sanatçı tarafından eleştirilmesine rağmen Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi çağdaş sanat eğitiminin yeşermesi için önemi yadsınamayacak kadar büyüktür. Bu okulla birlikte toplum arasında resim dersinin itibar görmesi ve bir milli sanat bilincinin yeşermesine imkân sunmuştur.

"Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasının ardından, kuruluş felsefesine aykırı olmasına rağmen Batı'ya sanat eğitimi için öğrencilerin gönderilmesi hız kazanmıştır" (Karabulut, 1995, s. 80). Batı'ya gönderilen bu öğrenciler genellikle Sanayi-i Nefise çıkışlı öğrencilerden seçilmiş, bunların alanlarında daha fazla yetkinleşmeleri amaçlanmıştır. Bu ressamlar geriye döndüklerinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de aralarında olduğu birçok özel ve resmi okulda sanat faaliyetlerine ağırlık vermişlerdir. Avrupa'ya gönderilen sanatçılar, "Sanayi-i Nefise'nin de içlerinde bulunduğu pek çok yüksek dereceli okulda görevlendirilmesi, modern donanımlara sahip öğretmenlerin yetiştirilmesinde büyük önem kazanmıştır" (Tekelli, 1993, s. 93

İstanbul'da sanatçı atölyelerinin sayısında 1880'li yıllardan itibaren görülen artışın, "Sanayi-i Nefise'yle beraber devlet eliyle verilen resim eğitiminin, özel derslerle daha da yaygınlaşmasıyla bağlantılı olduğu fikri çok uzak bir önerme değildir" (Çetin ve Avcı, 2010, s. 55). "Bu denli yoğunluk kazanan resim eğitimi haliyle, ürünlerin çoğalmasını getirecek, böylelikle de aynı yıllarda sergiler artacaktır" (Sinanlar ve Akın, 2008, s. 45). "Sanayi-i Nefise Mektebi kurulduğu yıl bir sergi açarak ürünleri halkın beğenisine sunulmuş, bundan sonra düzenli olarak sene sonu sergileri düzenlemiştir" (Bugay, 2006, s. 22). Bu sergilerde ortak duyuş, ortak seziş ve ortak bir sanat zevkinin oluşmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu yönüyle üretilen sanat eseri ve o dönemde açılan sergilerin hedefi milli bir sanat oluşturmaya yönelik olduğu ileri sürülebilir. Çünkü "sanat eseri hem milli kültürü yansıtmakta, hem de evrensel kültüre katkı sağlamaktadır" (Mercin ve Buyurgan, 2005, s. 16).

Modern Türk resminin ikinci büyük dönemi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883'te kuruluşundan sonra başlayan resim faaliyetlerine bağlanmaktadır. Bu

okuldan mezun olup Avrupa'ya giden sanatçılar Fransız empresyonizminin etkileriyle yurda dönmüşlerdir. Halil Paşa (1857-1939), Sami Yetik (1878-1945), Ruhi Arel (1880-1931), Avni Lifij (1889-1927), Namık İsmail (1890-1935), Şevket Dağ (1875-1944), İbrahim Çallı (1882-1960), Mihri Müşfik (1887-1950), Hikmet Onat (1885-1977), Feyhaman Duran (1886-1970) bu dönem sanatçılarından belli başlılarıdır. “Bu sanatçıların bir kısmı Güzel Sanatlar Akademisi'nde daha sonraları hoca olarak çalışmıştır” (Tansuğ, 2008, s. 159).

1914 kuşağı ya da Çallı kuşağı olarak anılan grup, I. Dünya Savaşı patlak verince Almanya ve Fransa'daki eğitimlerine ara vermek zorunda kalmışlardır. Bu sanatçıların yurda dönüşlerinden sonra, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yabancı hoca egemenliği sona ermiş, eğitim faaliyetleri tamamıyla bu hocaların eline geçmiştir. “İbrahim Çallı, N. Ziya Güran, Namık İsmail, Hikmet Onat, A. Sami Boyar ve Feyhaman Duran'ın (İnas'da) görev almaları, Sanayi-i Nefise'nin başlangıç noktası ve felsefesini değiştirmiştir” (Tansuğ, 2008, s. 121).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla kapalı Osmanlı toplumunda sanat eğitiminde kadın öğrencilerde görülmeye başlamıştır. Müfide Kadri, Mihri Müşvik (Resim 41), Güzin Duran ve Nazlı Ecevit Sanayi- Nefise Mektebi bünyesinde yetişmiş ilk önemli kadın ressamlarımızdandır (Bugay, 2006, s. 25, Tansuğ, 2008, s. 136). Klasik kapalı Osmanlı toplumunda kızların okula gönderilmesi, sanatla uğraşır hale gelmesinde, azınlık ve Levanten çocukları eğitmek amacıyla açılan okulların payı büyüktür. Bu gibi çevrelerden etkilenmiş Osmanlı üst sınıfları da, kendi kızları için özel hocalar tutmuş, gerektiğinde kızlarını Avrupa'ya eğitim almaya göndermişlerdir.

Eğitimde modernleşmenin hız kazandığı, toplumsal yaşantıda büyük değişimlerin yaşandığı bu dönemde, kadınlara yönelik önemli adımların atılmasını da beraberinde getirmiştir. “Kadınların okuması için özel programlar hazırlatılarak açılan “Rüştiyeler”, “Mahalle Mektepleri” ve “İnas” ön adlı okulların açılması bu adımlardan bazılarıdır” (Bugay, 2006, s. 24). İlk kadın ressamlarımızdan olan Mihri Hanım'ın çabalarıyla Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yanında açılan kızlar için ayrı bir güzel sanatlar okulu açılmıştır. “Türk kızların başörtüleri, azınlık öğrencilerin ise başı açık ya da şapka ile eğitim gördüğü okul, 1920 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleşmiştir” (Bugay, 2006, s. 26).

“Kurulduğu yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi adını taşıyan kurum, 1926 yılında Güzel Sanatlar Akademisi, 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak anılmıştır. 1982 yılında YÖK yasası ile birlikte, Mimar Sinan Üniversitesinin temelini oluşturmuştur” (Numanoğlu, 2008, s. 31).

Çağdaş Türk sanat eğitimine büyük katkılar sağlamış, gerek eserleriyle gerekse düşünceleriyle adından sıklıkla söz ettirmiş ressamlarımızın çoğu, bu okulun verdiği eğitimle yetişmişlerdir. Türk resim sanatının milli bir kimlik kazanması ve fikri alt yapısının oluşmasında sayısız eserler vermişlerdir.

3. 3. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin Türk Resim Sanatının Gelişimine Katkıları ve Kimlik Sorununa Yaklaşımı

XIX. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı toplumunda farklılaşan ve büyük bir değişim yaşayarak gelişen kültür ortamı içinde Türk resim sanatı da etkilenmiştir. Bu yıllarda Türk resim sanatının kurum olma, bir araya gelme, gruplaşma çabaları yoğunluk kazanmıştır.

Meşrutiyet rüzgârlarıyla estirilen olumlu hava ile birlikte birçok özel ve resmi kurumda yenilenme fikrini doğurmuş, bu etki bir grup genç sanatçının Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ni kurmalarını da beraberinde getirmiştir. Cemiyeti kuran sanatçılar Avrupa’daki benzer örneklerden etkilenmiş ve bu kurumu kurma fikrini de buradan almışlardır.

“Derneğin kurulmasında öncülük eden Ruhi Arel’in yanı sıra, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Müfide Kadri, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez ve İzzet Mensur gibi Türk ressamları yer almıştır” (Başkan, 1994, s. 32). “Ayrıca Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şevket Dağ ve Osman Asaf’da cemiyetin içinde yer almıştır” (Bugay, 2008, s. 32). Şehzade Abdülmecit’in maddi desteğiyle cemiyet kurulabilmiştir.

“1909’da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey’in yönetiminde kurulan cemiyet, aynı zamanda yayın organı konumundaki bir gazete de yayımlamıştır” (Tansuğ, 2008, s. 112). Cemiyetin gazetesi 1911 – 1914 yıllarında 18 sayı olarak okurun karşısına çıkmıştır. Dili çok ağır olduğundan halk

kitleleri arasında fazla itibar görmemiştir. Bu olumsuzluğa rağmen “Osman Asaf’ın sorumlu yöneticiliğini yaptığı gazete ilk kez plastik sanatlar üzerinde duran ve her vesile ile basının diğer etkili organlarıyla yönetime seslenen ilgi çekici özelliktedir” (Tansuğ, 2008, s. 112). Dergi, sanatçılar arasında iletişimi artırmış, Cemiyetin yönetiminde yer alan birçok sanatçının, sanatın önemi ve yararının yanı sıra Türk resim sanatı tarihi ile ilgili yazıları da yayımlanmıştır. Cemiyet’in kurulması ile Türk resminde usta-çırak ilişkisine dayanan lonca teşkilatı ilk kez yenilenme fırsatı bulmuştur. Bu cemiyet, sanatçılar arasında birlik ve beraberliği artırdığı gibi ortak hareket edilmesi imkânını da sağlamıştır. “Cemiyetin asıl amacı “Ulusal-Mahalli” sanat yaratmak için Türk sanatçılarını birleştirmektir” (Numanoğlu, 2008, s. 42).

“Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin düzenlediği tek sergi 1916 yılında gerçekleşen Galatasaray sergisidir” (Bugay, 2006, s. 32). Galatasaray sergileri, bu tarihten sonra Türk Ressamlar Cemiyeti bünyesinde düzenli olarak her yıl tekrarlanmıştır. Girişin ücretli olduğu bu sergiler uzun yıllar Türk sanat ortamının en önemli etkinliklerinden biri olmuştur. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra, Ankara’yı kültür sanat başkenti yapma fikri çerçevesinde, sergi Ankara’ya taşınmıştır. Sergiler bu tarihten sonra Ankara Sergi Evi’nde düzenlenmeye başlamıştır. Sergilerin İstanbul gibi bir yerden Ankara’ya taşınmış olması bir anlamda resim sanatının Anadolu’ya açılmasının ilk ciddi adımı olarak da değerlendirilmektedir. “Galatasaray sergileri, aynı zamanda Türk sanat piyasasının ilk sürekli sanat etkinliği olma niteliğini de taşımaktadır” (Bugay, 2006, s. 33).

“Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”, Sanayi-i Nefise Mektebi’nden sonra ikinci önemli sanat kurumu olarak Türk resim sanatı tarihinde yer edinmiştir. 1921 yılın “Türk Ressamlar Cemiyeti” adını almış, 1926 yılında ise “Güzel Sanatlar Birliği” olarak isim değiştirmiştir.

Türk resim sanatının gelişimini harekete geçiren en önemli oluşumdur. Türk resim sanatında bundan sonra grup kavramının ortaya çıkmaya başlaması bu dönemle birlikte gerçekleşmiştir. Grubun üyeleri, milli bir temel üzerinde milli sanat zevkinin ve milli bir sanatın ortaya çıkmasında büyük çabalar harcamıştır.

3. 4. 1914 Kuşığı Ressamları, Çağdaş Türk Resminde Yeni Arayışlar ve Kimlik Sorununa Yaklaşımları

XIX. yüzyıla gelinceye kadar, Türk resminin minyatür alanında güçlü örnekler verdiği, Batılılaşma hareketlerine paralel olarak değişim yaşadığı görülmektedir. Bu değişimlerin en güçlüsü ve Türk resim sanatında belirgin bir şekilde hissedildiği dönem 1914 yılında yurda dönen sanatçılarla birlikte yaşanmıştır.

“Sanat eğitimi alanında kurulmuş Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyet döneminde “Devlet Güzel Sanatlar Akademisi” adını almış, 1926’da Namık İsmail bu kurumun müdürlüğüne atanmıştır” (www.sbe.dpu.edu.tr). Tamda bu noktada Avrupa’da Eğitim olarak yurda dönen 1914 Çallı kuşığı sanatçıları Sanayi-i Nefise Mektebi yönetim kadrosuna atanmış ve tüm sanat eğitimi faaliyetleri bu grubun eline geçmiştir.

I. Dünya Savaşı’nın başladığı tarihte, Almanya’dan, İtalya’dan ve Fransa’dan “Çallı Kuşığı” olarak tanımlanan sanatçıların, yurda dönmek zorunda kaldıkları bir dönemdir. “Yurda dönen bu sanatçılar, İstanbul’da toplanmış, yeni bir sanat hamlesi başlatma gerekliliği üzerinde birleşmişlerdir” (Satır, 2001, s. 22). Geçmiş yarım yüzyılı bulan çağdaş Türk resmine getirmeye çalıştıkları yenilik, sanatın daha modern tarzda ortaya konmasıydı. Resim sanatının fotoğraf yerine doğa karşısında yeniden inşa edilmesidir. “Sanatçıların ürettikleri eserlerin tümünde bu yeni ruh, yeni duyuş ve yeni teknik hemen göze çarpıyordu. “Empresyonizm’in kurucusu Claude Monet’in “Tuval doğaya açılan bir pencere olmalıdır” fikri, adeta ressamlarımızın tablolarında hayat buluyordu” (Satır, 2001, s. 24).

Türk resim tarihine gerek kişiliği gerekse eğitmen yönüyle bir sembol haline gelen İbrahim Çallı ve arkadaşları 1908’de “Osmanlı Ressamlar Cemiyetini” kurmuşlardı. Bu birlik 1921’de “Türk Ressamlar Cemiyeti”, 1926 yılında da Güzel Sanatlar Birliği olarak isim değiştirdi. Bu grup altında birleşen sanatçılar “1914 kuşığı”, “Empresyonistler” ya da “Çallı Kuşığı” olarak anılırlar. Bu sanatçılar daha çok “Türk resim sanatı Empresyonizm üzerinde şekillenmeli” ve “Türk resmi bu modern temel üzerine oturmalıdır, görüşünü savunmuşlardır. “Bu görüş çerçevesinde ürettikleriyle aynı zamanda birer Türk sanatçısı olma çizgisini de yakalamışlardır. Yapılan araştırmalar sonucunda, Türk sanatçıları hangi akımdan etkilenirse etkilensin Batılı sanatçılara benzemedikleri görülmüştür” (Karabulut, 1995, s. 81). Bu anlamda

1914 kuşağı sanatçılarının yaptıkları bütün çalışmalar empresyonist izler taşımakla beraber, eserlerin yapılış tarzı ve sanat anlayışları Avrupa'daki Empresyonizm'den çok farklı olduğu görülmektedir. Çallı kuşağı ressamlarımızın bu anlayıştaki çalışmaları yarı gerçekçi ve romantik bir anlayışın izlerini taşır. "Bazı sanat eleştirmenleri bu anlayışın sadece Türkiye'ye özgü bir Empresyonizm ile açıklanabileceğini söylerler" (Karabulut, 1995, s. 82). Denilebilir ki Çallı kuşağı yeni Türk sanatının filizlenmesinde ve ulusal sanatın şekillenmesinde ön ayak olmuştur.

"1914 Kuşağı nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, gerçek şu ki; bu kuşak ressamlarımız Türk resmine gerçek anlamda Batı tarzı resim tekniğiyle yeni bir duyuş, yeni bir seziş ve yeni bir yaklaşım getirmişlerdir" (Bayrak, 2006, s. 33). Çallı Kuşağı resamları hem Avrupa'daki hocalarını hem de kendilerinden önce Türk resminde eser vermiş I. kuşak asker ressamlarını aşan bir ustalıkla çalışmışlardır.

"1914 kuşağı dönemine kadar Türk ressamı doğa kopyasıyla yetinmiş, herhangi bir yorumsal hamleden adeta kaçınmıştır" (Alakuş, 1997, s. 77). Bu kuşak, Batı'lı anlamındaki resmi bu günkü anlayışımıza ve sanat zevkimize en yakın biçimde yorumlayan kuşak olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki eserlerin çizgisine bakıldığında, yerel motifleri ve Anadolu kültürünün etkisi açıkça hissedilmektedir. Konu olarak kendi halkının motiflerini seçen kuşak, yerel bir dille izlenimciği sentezleyerek sunabilmiştir. Denilebilir ki; Cumhuriyetin Osmancılıktan yeni anlayış ve yöntemlere doğru, sanatla birlikte halkında modernleşmesi için atılmış en önemli adımlardandır. 1914 kuşağı sanatçıları, eski ile yeninin, gelenekle çağdaşlığın bir arada yerel bir dille anlatılması fikrinin mimarlarıdır.

Daha sonra kurulacak olan Cumhuriyete tam destek vermiş, bu çatı altında ulusal bir sanatın doğmasına da katkı sunmuşlardır. Bunu gerek Şişli Atölyesi'nde Kurtuluş Savaşı'nı resimleyerek, mücadeleyi halka mal etme uğraşlarıyla, gerekse düşünce yazılarıyla yapmışlardır.

İnsan figürü, özellikle çıplak figür sorunu Türk resminde başlı başına bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. "Bu sorun Batı'dakinden farklılık gösteren eski şematik figürlerle açıklanabilir" (Tansuğ, 1979, s. 5). Türk ressamı insan figürünü hiçbir zaman Batı'daki bir sanatçı gibi yorumlamamıştır. Kaldı ki; Çallı Kuşağı'nın getirmiş olduğu figür ve çıplak insan resmini de Batılı resamlardan farklılık göstermektedir. Bu bir yabancı için ilginç olmayabilir. Önemli olan bu farklı yaklaşımın altında yatan

gerçekliğin ne olduğudur. Bu gerçeklik tarih boyunca Türk-İslam sanatı geleneğine bağlı olarak, ortaya çıkan şematik duyarlılığın hala canlı tutulması ve bu gelenek ile modernliğin sentezlenme çabalarıdır.

Çallı kuşağı aynı zamanda kapalı Türk toplumuna rağmen çağdaş Türk sanatına “nü” resmi gibi yeni konuların girmesini sağlamışlardır. O güne kadar Osman Hamdi dışında, hiçbir Türk ressamın yanaşmaya kolay esaret etmediği, figür ve portre türleri doğmuştur. 1914 Kuşağı ressamları çıplak kadını da resmin içine sokmuştu. Kapalı Osmanlı toplumuna, Anadolu halkına rağmen, belki de ortaya koydukları en büyük cesaretleri buydu. “Sanatçı yemişler, çiçekler, natürmortlar, saray bahçeleri, mezarlıklar, park ve bahçeler gibi dondurulmuş sahnelere artık sırt çevirmiş, yaşamın içinden konu seçiyordu” (Satır, 2001, s. 24). Yaşayan insanların günlük yaşantıları, özlemleri, kederleri ve tükenmez bir tema kaynağı olan İstanbul’un bin bir görünümü, sokakları işleniyordu. “Peyzaj, natürmort, portre, nü çeşitlemeleriyle konuların birden bire ortaya çıkan spontane fırça darbeleri ile şekillenen boya zevkinin gelişmesi, Türk resmi için önemli bir aşamadır” (Bugay, 2007, s. 16).

Çallı Kuşağı ressamların çoğu toplumsal gerçekliği yansıtan eserler vermekten geri kalmamış, Şişli Atölyesi gibi atölyelerde toplumu ilgilendiren konularda çalışmalar yapmışlardır. Ayrıca Çallı atölyesinde Cumhuriyet döneminde etkin rol oynamış, daha sonraları bireysel anlamda da sanatlarında ulusal ya da yöresel bir üslup geliştiren birçok sanatçı yetişmiştir.

3. 4. 1. İbrahim Çallı (1882-1960) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“İbrahim Çallı 13 Temmuz 1882 tarihinde İzmir’in Çal kasabasında Osman Efendi’nin oğlu olarak dünyaya gelir” (Giray, 2000, s. 27). Sanatçının doğduğu tarihte Çal İzmir’in bir kasabasıdır. İlköğrenimini burada tamamlayan sanatçının, resme olan ilgisi bu yıllara dayanmaktadır. Bir röportajında çocukluk yıllarında bir Rum ayakkabı

tamircisinden ve dükkânındaki Köroğlu-Ayvaz resimlerinden söz etmektedir. Bu resmin onu derinden etkilediğini ve resmi seyretme isteği duyduğunu anlatmaktadır.

İbrahim Çallı, silya giden her Anadolu'lu gibi o da, daha iyi bir yaşam ve daha iyi bir eğitim için İstanbul gitmek zorunda kalmıştır. İstanbul'a bir askeri okula kayıt yaptırmak için gelmiştir. "Ailesinden uzakta, bu büyük şehirde birçok tehlike ile karşı karşıya kalmıştır" (Giray, 2000, s. 29). İstanbul'da geçireceği soygun onun yaşamında ve resme yönelmesinde bir dönüm noktasıdır. Beş parasız kalınca farklı işlerde çalışmak zorunda kalmıştır. Bir arkadaşının teklifi sonucu adliyede arzuhalcilik işine girer. Bu işte başarısını güzel yazı yazması olarak açıklamaktadır. Bir yandan adliyede bulunduğu bir işte çalışırken bir yandan da Ermeni asıllı bir ressamdan resim dersleri almaya başlamıştır. "Bu sıralarda Şeker Ahmet Paşa ile tanışma fırsatı yakalamış, onun teşviki ve desteğiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolar" (Boyar, 1948, s. 207). Sanayi-i Nefis Mektebi'nde Salvator Valeri'den yağlı boya, Warnia-Zarzecki'den karakalem dersleri almıştır. Bu okuldaki eğitimini 6 yıl yerine 3 yılda bitirince, 1910'da diğer arkadaşlarıyla birlikte Paris'e gönderilmiştir. Paris'te 4 yıl Cormon Atölyesi'nde çalışan sanatçı, yurda döndükten sonra mezunu olduğu okula öğretmen olarak atanmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretmen olarak başlaması ile birlikte bu okuldaki yabancı öğretmen dönemi de kapanmış oldu. "Çünkü yeni yetişen genç ressamların anlayışı, yabancı hocaların anlayış düzeyini aşmıştı" (Başbuğ, 2007, s. 16). Türk resim sanatına yeni bir yön veren sanatçı, 1914 kuşağı sanatçıların en gözdesidir. Bu kuşak ressamları aynı zamanda Çallı Kuşağı olarak da anılırlar.

1914 Kuşağının en uçarı kişisi, "İbrahim Çallı çok renkli paletiyle İstanbul'u ve Anadolu'yu resmeden bir sanatçıdır" (Özsezgin, 1981, s. 180. Özen, 2010, s. 27). İstanbul'un çeşitli semtlerinin yanı sıra Anadolu peyzajları, inkılâp resimleri ile birlikte halkın özlemlerini yansıtan yapıtlara da imza atmıştır (Resim 37). Çalışmalarının tümünde görülen izlenimci anlayış, Avrupa'nın resim uygulamalarında ortaya çıkan izlenimci akımının kurallarını sıkı sıkıya uygulamaktan çok kendine özgü bir çizgi izlemektedir. Bu çizgi Çallının karakteri ile birleşmiş, kompozisyonların ana fikrini oluşturan unsurların seçiminde ve konuyu dile getiriş tarzında ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı Şişli Atölyesi'nde resim faaliyetlerine katılmış, burada savaşı ve toplumsal olayları belgelemiş, kültürel zenginliklerimizin yurt dışında tanıtılmasında rol almıştır (Resim 38). 1938 yılında başlayan ve 10 ressamın 10 ayrı ile gönderilerek en az 10 resim yapmaları koşulu ile düzenlenen, Türk resminin en büyük organizasyonlardan biri olan Yurt Gezileri projesinde oda vardır. “Çallı yurt gezileri kapsamında açılacak olan sergilerden, sadece 1943 sergisine İstanbul resimleriyle katılmıştır” (Giray, 2000, s. 73).

Sanatçı hayatı boyunca birçok eser vermiştir. “Atölyesinde özellikle Cumhuriyet devrinin yetiştirdiği ilk ressamların hocası olması, öğrencilerine geniş bir düşünce ile rehberlik etmesi onu eşi bulunmaz bir mevkiye taşımıştır” (Boyar, 1948, s. 2007).

Türk resim sanatında kişiliğiyle, düşünceleriyle ve sanatıyla bir ekol haline gelen İbrahim Çallı için Elif Naci şöyle demektedir: “Sanatımla ilgili ne zaman bir iftihar fırsatı elime geçti ise, ben sadece “Çallı talebesiyim” dedim. Ve bu bana bütün ömrümce kâfi geldi” (Giray, 2000, s. 9).

Halk geleneğine bağlı olarak çizdiği “Mevleviler” serisi İbrahim Çallı'nın ünlü yapıtlarındandır. Bu eserinde yarı empresyonist tarzı terk etmiş, grafiğe yakın denilecek, şematik bir desen anlayışı benimsemiştir.

“Manolyalar” adlı eseri İbrahim Çallı'nın bilinen en önemli ve en çok beğeni toplayan eserleri arasındadır. “Manolyalar serisinin ilki 1965 yılında yapılmış olup Çallı'nın sanat alanında birikiminin bir yansıması olarak da değerlendirilebilir (Resim 39). Bu birikim ise natürmort çalışmaları arasında Manolyaları ayrıcalıklı bir yere taşımaktadır” (Giray, 2000, s. 129).

3. 4. 2. Namık İsmail (1890-1935) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Türk resim sanatında yeni bir dönem açan 1914 kuşağı sanatçılarından biri olan Namık İsmail, 1890 yılında Samsun’da doğdu. 1896 yılında Kabataş’taki Şemsülmekatip’te başladığı ilköğrenimine daha sonra Beşiktaş’taki Hamidiye Mektebi’nde devam etmiş ve buradan mezun olmuştur. “Öğrenimine Ste. Pulcherie, Ste Benoit gibi Fransız okullarında devam eden sanatçı, Tevfik Fikret’in müdürlüğü sırasında Galatasaray Lisesi’nde okumuştur” (Numanoğlu, 2008, s. 113.).

İlköğrenimi sırasında resimle tanışan sanatçı, babasının yönlendirmesiyle resim öğrenimi için Paris’e gönderilmiştir. 1911-1914 yılları arasında Paris’te bulunan sanatçı I. Dünya Savaşı nedeniyle yurda dönmek zorunda kalmıştır. Yurda döndükten sonra askere alınan sanatçı Kafkas Cephesi’ne gönderildi. Uzun süre bu cephede kalan sanatçı yakalandığı bir hastalık nedeniyle, Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından kurulan Şişli Atölyesi’ne alınmıştır. Burada dönemin sanatçıları İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Ruhi Arel, Hikmet Onat ve Sami Yetik ile birlikte savaş resimleri yapmaya başlamıştır. (Resim 40). “Dünya Savaşı’nın sürdüğü bu dönemde “Vatan İsterse”, “Al Bir Daha”, “Son Mermi”, “Tifüs” gibi eserler imza atan sanatçı, halkın sorunlarına eğilen, onları anlatan bir çizgide durmuştur” (Boyar, 1948, s. 216). Savaşın sona ermesiyle birlikte sanatçı, Anadolu halkının gündelik yaşamına dair resimler çizerek, sanatın halkı anlatması gerektiği üzerinde durmuştur (Resim 41, 42). Namık İsmail’in resimlerinde iki özellik dikkat çekicidir. “Bunlardan birincisi ışık, diğeri ise hareket olgusudur. “Harman”da çiftçinin su içmesi, “Manolya ve Karanfillerde” çiçek yapraklarının masanın üzerine henüz düşmesi duygusu uyandıran ustalığıyla dikkat çekmektedir” (Tansuğ, 2008, s. 129).

“Paris’e gittiği yılda yaptığı “Köy Evi” adlı çalışması Empresyonist etkilerin hissedildiği ilk tablosudur” (www.msxlab.org.tr). Bu tabloda birbirinin içinde eriyen renkler, yeşilin maviye, kahverenginin sarıya kaçan tonları büyük bir ustalıkla kullanılmıştır. Ağaçlarda ve kırdaki detaya kaçan fırça vuruşları egemendir. Renkler pastelleriyle eritilerek kullanılmış, yumuşak geçişlerle perspektif sağlanmıştır. Kompozisyon sol alt köşeden sağ üst köşeye, ikiye ayrılarak sunulmuştur.

Genellikle Empresyonist tarzda eserler yapan sanatçıyı Sezer Tansuğ şöyle anlatmaktadır. “1914 kuşağı ressamların en kararsızlarından olan Namık İsmail’in eserleri incelendiğinde Empresyonizm’den gerçekliğe, gerçeklikten dışavurumculuğa

bir çizgiye uzandığı görülmektedir” (Tansuğ, 2008, s. 129). Fransız izlenimciliğinin temel ilkelerini benimsemesine rağmen, saf bir izlenimci olmamıştır. Bunun yanında Alman izlenimcilerinden etkilerde göze çarpmaktadır. Aynı zamanda bir Anadolu olmanın bilincinde kendi ulusal değerleriyle yoğrulmuş, sentezlenmiş bir üslubu benimsediği görülmektedir. Bazen paletinde hafif fırça vuruşları ve ışıltılı renklerin görüldüğü empresyonist, zaman zaman parlak renklerin ve karşıt tonların egemenliğinin hissedildiği ekspresyonist bir doğa ressamı, bazen realist bir figür ressam, bazen de akademik bir nü ressamı olmuştur. Kimi zaman yaptığı resimlerinde renklerin ve boya dokusunun, konunun önüne geçtiği yoğun boya tabakaları da dikkati çekmektedir. Denilebilir ki; hiçbir kurala bağlı kalmadan, sadece estetik ilkeler ve halkın zevkine hitap etme çerçevesinde, konuya göre, içinden geldiği gibi davranmıştır.

Namık İsmail 1927 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’ne müdür olduktan sonra, sanatı ihmal etmiş, sadece bir idare amiri olarak kalmayı tercih etmiştir. Dönemi boyunca birçok sanatçının yetişmesine yardımcı olmuştur. “Sanat üzerine yazdığı yazılarda düşünce boyutuyla Türk resim sanatının gelişmesine büyük ivme kazandırmıştır” (Boyar, 1948, s. 216). Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğü sırasında milli eğitim müdürlüğüne yazmış olduğu rapor sonucu Yurt Gezileri’nin düzenlenmesine vesile olmuş, sanatın halka açılmasında öncü rol oynamıştır.

1917 yılında yapılacak olan Galatasaray Lisesi Sergisinin düzenlenmesi ve organizasyonda emeği geçen sanatçıların başında yer alır. “Bu hizmetinden dolayı “Alameti Mahsusalı Gümüş Hilal’ı Amber Madalyası” verilmiştir (www.msxlab.org.tr). “Sanatçı aynı zamanda Celal Esat Arseven ile birlikte Şişli Atölyesi sergilerini gerçekleştirmek için Viyana ve Berlin’e gitmiştir” (Özpınar, 2007, s. 52). Berlin’den döndükten sonra Gazi Osman Paşa Mektebinde “Bir süre resim öğretmenliği yapmış, Güzel Sanatlar Eğitimi müdür yardımcılığı ve müdürlüğünün yanında Milli Eğitim Müfettişliği gibi görevlerde de bulunmuştur” (www.turkresmi.com).

“Sanatçı 1935 yılında Kadıköy’den İstanbul’a giderken vapurda kalp krizi sonucu vefat etmiştir” (Boyar, 1948, s. 216).

3. 4. 3. Nazmi Ziya Güran (1881-1937) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Ressam 1881 yılında Aksaray’ın Horhor Mahallesinde muhafazakâr bir ailenin çocuğu olarak doğdu. İlkokulu Şemsilmaarif Mektebi’nde, Liseyi Vefa Lisesi’nde okudu” (Boyar, 1948, s. 205). “Babası Dâhiliye Muhasebecisi Ziya Bey, Fatih’in hocası Molla Gürani soyundandır” (Boyar, 1948, s. 205). İlkokul yıllarında resme ve el sanatlarına karşı ilgili olduğu bilinen sanatçı, ailesi tarafından engellenmiştir. Bu baskılar, onun resme kaçamakta olsa zaman ayırmasına engel olmadı. “Resim sanatına olan merakı onu Sanayi-i Nefise Mektebine kayıt yaptırmaya yöneltti. Babasının baskılarına dayanamayarak, Mülkiye Mektebi’ne girdi” (Numanoğlu, 2008, s. 117.) Buradan mezun olduktan sonra Başbakanlık kaleminde görev aldı.

Babasının vefatı üzerine tekrar Güzel Sanatlar Akademisi’ne kayıt yaptırmıştır. “İlk resim derslerini Hoca Ali Rıza’dan alır. Sonrasında İbrahim Çallı’nın atölyesine devam eder” (Üren, 1977, s. 143). Öğrencilik yıllarında kendisini izlenimci akıma yakın gören sanatçı, Akademiden mezun olduktan sonra, eğitimi tamamlaması için Paris’e gönderilmiştir.

Ressam yurda döndükten sonra öğretmen okulu müdürlüğü ve arkasından beş yıllık bir müfettişlik görevinde bulunmuştur. Aynı zamanda çeşitli ticari işlerle de uğraşan sanatçı hayatı boyunca bir sürü resme imza atmıştır.

1914 Kuşağı içerisinde izlenimcilik anlayışını en iyi biçimde temsil edenlerden biri Nazmi Ziya Güran’dır. Nurullah Berk 1974 yılında kaleme aldığı bir yazısında bu durum için “... Nazmi Ziya Güran, Empresyonizm’in Türkiye’deki tek temsilcisidir” (Satır, 2001, s. 27) demektedir. Bunu sanatçının tüm hayatı boyunca ısrarla, boğaz ve Haliç manzaralarını günün değişik saatlerinde çizmeye çalışmasına dayandırmaktadır (Resim 43). Resim yapmak için ortaya koyduğu bu çabasını ressam bir röportajında şöyle dile getirmektedir. “Sabahleyin erkenden kalkarak, gecenin gündüz olmak için

ortaya koyduğu mücadeleye tanık olmayanlar, yeryüzünde hiçbir şey görmemiştir” (Numanoğlu, 2008, s. 118).

Nazmi Ziya Güran, tam anlamıyla bir manzara ressamıdır. Birkaç portresi ve figürlü çalışmasına karşılık yüzlerce manzara resmine imza atmıştır. Çamlıca, Göksu, Koç Kahvesi gibi çalışmalarında doğaya sadık kaldığı görülmektedir. Bu bağlılığı, yine kendi deyimiyle şöyle özetlemektedir: “Allah her şeyi o kadar güzel yaratmış ki, bana ekleyecek hiçbir şey kalmıyor” (Boyar, 1948, s. 205). Ben sadece yaratılan bu güzellikleri tuvale aktarıyorum. Bu sözleri Türk-İslam geleneğinden kopmadığını, halkın kültürel değerlerine önem verdiğinin göstergesi olarak yorumlanmalıdır. Sanatında ve üslubunda halkın zevkine hitap edilmesi gerektiği görüşü ağırlık kazanmaktadır.

Kurtuluş Savaşı yıllarında Atatürk’ün bir resmini yapan sanatçının bütün eserlerinde renkçi yönü göze çarpmaktadır (Resim 44). Paletinden koyu tonları atan sanatçı açık renklere önem vermiştir. Tabiat karşısında ışık-gölge olayını bir rengin açık koyu tonlarıyla vermez, bunu zıt renklerle yakalamaya çalışmıştır.

3. 4. 4. Hikmet Onat (1885-1977) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“İstanbul’da 1885 yılında doğan Hikmet Onat Deniz Binbaşı Murat Bey’in oğludur” (İslimyeli, 1965, s. 92). “Babası gibi denizci olmak isteyen Onat Bahriye Mektebi’nden mülazım olarak çıktıktan sonra İstanbul’da Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girmiş ve 1910’da Parise giderek (Cormon) ın atölyesinde dört yıl kalmıştır” (Boyar, 1948, s. 135). Yurda döndükten sonra, Sanayi-i Nefise Mektebi öğretim üyeliğine atanan sanatçımız, sonraları Güzel Sanatlar Akademisi haline getirilen bu müessesede uzun yıllar öğretim üyeliğine devam etmiştir. “Akademinin encümen üyeliği yanında, arkadaşlarıyla birlikte kurduğu Türk Ressamlar Cemiyetinin de yönetim kurulunda emek harcamıştır” (İslimyeli, 1965, s. 94).

1915 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde birinci sınıf öğrencilerine karakalem resim öğretmeni olarak görevlendirilmiştir. Desen dersleri de veren Onat, Paris'te Femand Cormon'un atölyesinde “nü” modelden desenler çalışmanın etkisiyle anatomi bilgisini arttırmıştır. “Akademik olarak niteleyebileceğimiz desen Hikmet Onat'ın akademik anlayışının temelini oluşturur” (Dilmaç, 2009, s. 67). Gerek Sanayi-i Nefise Mektebinde ve gerekse kişisel atölyesinde birçok sanatçımızın yetişmesini sağlamıştır.

“Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk yeniliği, Osman Hamdi kişiliğinde figür geleneğini bilen yabancı eğitimcilerin asker ressamılarına yeğlenmesiyle figürün bilinçli olarak resme girmesidir. İkinci yenilik ise izlenimciliktir” (Tekinalp, 2009, s. 692). Daha önce temelleri Halil Paşa tarafından atılmış olan empresyonizm, 1914 kuşağı ya da izlenimciler olarak anılan grubun içerisinde yer alan Hikmet Onat gerçek anlamda empresyonizmi ülkemize getiren sanatçılarımızın başında gelir. Avrupa'da aldıkları eğitim ile şekillenen 1914 kuşağı sanatçıları empresyonizmi ülkemize getirmekle kalmamış bu akımı benimsemiş yeni sanatçılar yetiştirmiş, bu yönde birçok eser vermişlerdir.

Her yıl düzenli olarak yapılan Galatasaray sergilerinde öne çıkan sanatçılardan biri de Hikmet Onat'tır. İstanbul'un panoramik görünümünde, portrelerinde ve mimari çizimlerinde vazgeçemediği en önemli ayrıcalığı, güçlü bir perspektif uygulamamasıdır. Bu özellikte geleneksel minyatüre olan özlemin dışı vurumu olduğu ileri sürülebilir. Muhtemelen bu tavrı ile çağdaşlığı ve gelenekselliği sentezlemeyi bu yolla yakalamaya çalışmaktadır.

“1914 kuşağı sanatçıları başta Hikmet Onat olmak üzere birçok sanatçı Avrupa resmini yorumlamış, geleneksel Türk resmiyle bütünleştirerek özgün bir tarz oluşturmuştur” (Çetin ve Avcı, 2010, s. 61). 1914 Kuşağı'nın en önemli özelliği, manzara, portre ve figür çeşitlemelerin yanında, Türk resim tarihinde ilk defa “nü” konularını işlemesidir. Türk empresyonistleri Sanayi-i Nefise Mektebine getirdikleri yenilikler yanında, Cumhuriyet döneminin en önemli halkasını oluşturmaktadır. “Çallı Kuşağı'nın 1917 yılında üstlendiği önemli görev, Türk resminin ulusallaşmasına yeni bir boyut getirmek olmuştur” (İslimyeli, 1965, s. 92). Gerek çalışmalarında gerekse düşünce boyutlarıyla resimde kendi olmayı başarmışlardır.

Halkın özlemini ve çilesini yansıtmayı görev bilmiş, en zor gününde halktan yana tavır almayı bilmişlerdir.

Başta Kurtuluş Savaşı olmak üzere, savaş sırasında ve Şişli Atölyesi faaliyetleri sırasında yapmış olduğu eserlerde, birçok isimsiz kahramanın öyküsünü, yaşamını resmederek, onları ölümsüzleştirmişlerdir. Bu çalışmaları adeta, sanatçının halk ile birlikte olması gerektiği, halkın özlemine ve sevincine ortak olması gerektiğinin birer belgesi olmuştur. Türk sanatçıların bu çabası içinde Hikmet Onat, büyük emek sahibidir. Hikmet Onat, renkleri geniş fırça tuşlarıyla lekeler halinde kullanmaktadır (Resim 45). İstanbul manzaraları temalı tablolarında genellikle aydınlık renkler kullanmıştır.

Hikmet Onat'ın resimlerinde kâinatta mevcut manevi her güzelliğin resimlenmesi, renk ve ışığın birleşmesiyle gerçekleşir (Resim 46). Renkler bu coşkulu anlatıma serbest fırça darbeleriyle dinamik bir lekesellikle katılır. “Lekeler bozulmayan bir bütünsellik içinde, coşkun ve canlı renklerle buluşur. Aydınlık ve ışıklı görünümünün vazgeçilmeyen renkleri beyaz, öznel bir ayrıcalıkla yer alır” (Satır, 2001, s. 25).

3. 4. 5. Sami Yetik (1878-1945) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Çağdaş Türk resminin şekillenmesinde, önemli bir yere sahip olan asker ressamlarımızdan Sami Yetik “1914 kuşağı” ya da “Türk İzlenimcileri” olarak anılan ve resim sanatımızda bir çığır açan grubun en önemli temsilcilerindendir” (Çetin ve Avcı, 2010, s. 59). İstanbul’da 1878 yılında doğan Sami Bey, Asmaaltı tüccarlarından Hacı Reşit Efendi’nin oğludur. “İlköğrenimini Şehzadebaşı’nda, Çiçek Pazarı Rüştîyesi ve Mülkiye İdadisi’ne devam etmiştir. Asker olma arzusuyla Kuleli’ye geçti” (İslimyeli, 1965, s. 73). Askeri okulda tanıştığı ve bir anlamda resme yönelmesinde belirgin bir rol oynayan arkadaşı Mehmet Ali Laga’dır.

“Profesyonel anlamda resim derslerini Hoca Ali Rıza’dan almış, hocasından sürekli takdir almış ve ilgi görmüştür” (Çetin ve Avcı, 2010, s. 59). Sanayi-i Nefise Mektebini birincilikle bitiren Sanatçı Baytar (Veteriner) Mektebi başta olmak üzere, “Kuleli, Haliçoğlu, Maltepe Askeri İdadileri ile Kocamustafa Rüştiyesi’nde uzun yıllar öğretmenlik yapmış, pek çok öğrenci yetiştirmiştir” (İslimyeli, 1965, s. 73). Sanayi-i Nefise Mektebi’nin yurt dışına gönderdiği sanatçı Paris’te gördüğü eğitim gereği o döneme hâkim sanat anlayışı empresyonizm’in etkisi altında yetişmiştir. Yurda döndükten sonra, Balkan Savaşı’na katıldı ve Bulgarlara esir düşerek esaret hayatı yaşadı. I. Dünya Savaşı’nda da yeniden askere alınan sanatçı uzun yıllar orduda görev yaptı. 1933’te binbaşılıktan emekli oldu.

Şişli Atölyesi’nin kurulmasında fikir babalığı yapan, aynı zamanda Mehmet Ali Laga ile birlikte savaşa katılmış sayılı sanatçılarımızdandır. Şişli Atölyesi’nde ortaya konan eserlerin 1918’de Berlin ve Viyana’da yapılan sergilerine katılan Yetik’in daha çok Balkan Savaşı ve Milli Mücadele’yle ilgili resimleri vardır (Resim 47). Eğitici etkinliğinin yanı sıra, “izlenimciliğe yakın doğrultuda bir üslup çabası göstermiş olan Sami Yetik, renkçi değerler yönünden ölçülü bir uyum davranışı ortaya koymaktadır” (Uygun, 2007, s. 136).

Sanatçı Balkan Savaşı sırasında cephe görev almış, daha sonra Mehmet Ali Laga ile birlikte esir düşmüştür. “Esaret yıllarında iki usta ressam oldukları Bulgarlarca anlaşılan Yetik ve Laga ile Sofya Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Mitov’un ilgilenmiş olduğu ayrıca belirtilmelidir” (Tansuğ, 2008, s. 120).

“Sanatçı arkadaşlarıyla birlikte Türk sanat tarihinde bir ilk olan Türk Ressamlar Cemiyeti’ni kurmuş ve uzun süre burada fırçası, kalemi ve geniş kültürüyle hizmet etmiştir” (İslimyeli, 1965, s. 74). “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti çatısı altında, güzel sanatların yayılması için sanatçıları bir araya getirerek bir ortam oluşturmuş, ülkedeki bütün sanat faaliyetlerini sahiplenerek bu faaliyetleri yönlendirmiştir” (Genç, 2006, s. 25).

Kurtuluş Savaşı sırasında yapmış olduğu eserler, büyük çapta ve kalitede eserlerdir. O savaşta Türk kadınının fedakârlığı ve cepheye mühimmat taşınması ile ilgilenmiş, bu konuda eserlere imza atmıştır (Resim 48). Türk kadını ve insanının fedakârlığını ve milli duyguları yansıtan bütün resimlerinde “Sami Yetik, canlı renkler kullanmış, Türk resim sanatına ulusal ruhu aşılamayı, Türk kimliğini ve

benliğini vermesini bilmiştir” (Boyar, 1948, s. 75). “Paris’te aldığı resim eğitiminin ağırlıklı olarak klasik konulu ve realist tekniği doğrultusunda olması nedeniyle bu yönde bir sanat eğitimi geliştirmiş olması mümkündür” (Dilmaç, 2009, s. 65).

“Türk resim sanatı tarihimizin en seçkin sanatçılarından biri olan Sami Yetik bir aralık Sanayi-i Nefise Müdürlüğü’nde de bulunmuştur” (İslimyeli, 1965, s. 75). Buradaki çalışmalarıyla sanat dünyamıza önemli sanatçı ve eğitimci yetiştirmeye devam etmiştir. “Geniş kültürü ile iki ciltlik ‘‘Türk Ressamları’’ adlı bir eser yazmış, aynı zamanda Türk Ressamlar Dergisinde başlangıçtan itibaren sayısız makale yazmıştır” (İslimyeli, 1965, s. 75). Asker Ressamlar Derneğinin kuruculuğunu da yapan sanatçı, bu derneğin bir üyesidir.

Sanatçının en çok sevdiği çizimler kurtuluş savaşının işlendiği çalışmalardır. “Kağnılar”, “Akşam İstirahatı”, “Milli Mücadelede Efeler”, “Çanakkale” gibi eserlere imza atmıştır. Sanatçı, 1945 yılında 67 yaşındayken vefat etmiş, bir bakıma Türk resim sanatını öksüz bırakmıştır.

3. 4. 6. Mehmet Ali Laga (1878-1947) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Mehmet Ali Laga, Trablusgarp (Libya) eşraflarından Zafirizade denilen asil bir ailenin çocuğu olarak 1878 yılında dünyaya gelir” (İslimyeli, 1965, s. 76). “İlköğrenimini Kuleli Sınıf-ı Mahsusa’da tamamlayan sanatçı, aynı yerde ortaokul ve liseyi de okumuştur. 1898’de Mülazım’ı Sani olarak Harbiye’den mezun olur” (Boyar, 1948, s. 133).

Resim sanatına olan yakınlığı ile bilinen sanatçı, bir anısında; “arkadaşlarım oyunlar oynarken ben bir köşede resim yapmakla uğraşırdım” demektedir. “Kuleli Ortaokulunda Zekai Paşa’nın kardeşi Hasan Rıza, benim bu yönümü keşfedince, resme yönelmem konusunda bana yardımcı oldu” (İslimyeli, 1965, s. 76). Kuleli’de Hasan Rıza’dan Harbiye’de Hoca Ali Rıza’dan resim dersleri alan sanatçı bu konudaki yeteneğini ilerletti. Daha sonra kayıt yaptırdığı Kuleli Lisesi’nde birlikte çok şey

paylaştıkları arkadaşı Sami Yetik ile tanışır. Bu tanışma yarım yüzyıllık bir arkadaşlığın temelini atılması anlamına geliyordu. Savaşta, askerlikte, hatta esarette bile yan yana, omuz omuza geçecek bir arkadaşlık.

Balkan Savaşı'nda esir düşen sanatçı, arkadaşı Sami Bey'le birlikte olmak için çok uğraştıklarını, aynı yerde, aynı binada hatta aynı odada kalmak için birbirlerine iyice kenetlendiklerini anlatmaktadır. “Bu esaret yıllarında fırsat buldukça resimler yaptıklarını ve bir gün Sofya Güzel Sanatlar Akademisi Müdür Mitov tarafından çağırıldıklarını ve sanatımızı tanımak istediği yönünde bilgiler aktarmaktadır” (Boyar, 1948, s. 134).

Mitov için bir sergide düzenleyen iki sanatçı, esaret yıllarında bile milli duygularından ve sanata olan aşklarında vazgeçmemişlerdir.

1908'den 1914 yılına kadar Kuleli askeri okulunda resim öğretmenliği yapan sanatçı, daha sonra Bursa'da Halıcıoğlu Askeri İdadilerde resim öğretmeni olarak atanmıştır. Öğretmenlik yıllarında yetiştirdiği öğrenciler arasında Nüzhet İslimyeli gibi isimlerde vardır. Bu yönüyle de Türk resim sanatına büyük katkı sunmuştur.

“Sanatçının resimlerinde ilk dönem ressamlarımızın doğal ve tarihsel pitoresk eğitimi üzerinde gözleme dayalı tasvirici tutumu, 1914 Kuşağı ressamların İzlenimci tutumuyla birleşen bir anlayışta olduğu görülmektedir” (Numanoğlu, 2008, s. 132).

Yapmış olduğu resimler arasında Bursa'da Göksu Deresi, Ulu Camii, Yeşil ve Yıldırım Camiileri, Yeşil Türbe, Eski Hisar, Surlar, Adalar ve Boğaziçi gibi tablolar sayılabilir. İlk dönem ressamlarımızı izleyen, doğa ve tarih sevgisinden söz eden açık hava ressamı kimliğini göstermektedir (Resim 49). İlk dönem ressamlarımızın titiz gözlem gücüne dayalı sağlam desen anlayışı, Avni Lifij'in renkçi yönü ile birleştirmiştir. Buda Mehmet Ali Laga'yı kendi dönemi içerisinde ayrıcalıklı, özgün bir üslup özelliğine sahip olduğunu göstermektedir (Resim 50).

3. 4. 7. Hüseyn Avni Lifij (1889-1927) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1914 Kuşağının en önemli sanatçılarından biri de Hüseyn Avni Lifij'dir (Resim 51). “Sanatçı Kafkasya kökenli Abdullah Efendinin oğlu olarak 1886 yılında Samsun’un Lâdik ilçesi, Karaaptal-Sultan köyünde doğar (Arseven, 1961, s. 199: Gören, 1990, s. 3). Eğitimine İstanbul’da başladı. Daha çok genç yaşta çalışmak zorunda kalan sanatçı kendini geliştirmenin yollarını da aramıştır. “Anatomi öğrenmek için Mülkiye Tıbbiyesi’ne, boya teknikleri için Eczacılık Mektebi’nin bazı derslerine dinleyici olarak katılmıştır” (Tekinalp, 2009, s. 693). “Bir arkadaşının önerisiyle resimlerini Osman Hamdi Bey’e göstermesi onun hayatında bir dönüm noktası olmuştur” (Kazankaya, 2008, s. 55). “Bir sene kadar Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitim gördükten sonra İstanbul Sultanisi’ne resim öğretmenini olarak atanmıştır” (Boyar, 1948, s. 214).

Sanatçı veliaht Abdülmecit tarafından Paris’e gönderilmiştir. Orada Cormon Atölyesi’nde beş sene çalıştıktan sonra yurda dönmüştür. “İstanbul’a dönünce, ilk olarak İstanbul Erkek Lisesi, daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi’nde tezyini sanatlar ve Fransızca öğretmenliği yapmıştır” (Boyar, 1948, s. 214).

Lifij’in karakterini ve o dönemin sıkıntılı havasını, onun portrelerinde, savaş konulu çalışmalarında kolaylıkla görebilmekteyiz. “Hiçbir eğitim almadan yapmış olduğu “Pipolu Otoportre” (Resim 51) çalışmasında akademik bir yetkinliğe sezgileriyle ulaştığının bir göstergesidir” (Kazankaya, 2008, s. 60).

1916 yılında Galatasaray Yurdu Sergisi’nde “Belediye Faaliyetleri” (Resim 52) ve “Kalkınma” adlı iki eserle katıldı. “Türk resim sanatı tarihinde belkide en geniş ölçülerle yaptığı bu çalışmalar büyük bir ilgi ile karşılaşmıştır” (Numanoğlu, 2008, s. 119). 1917 yılında “Savaş resimleri ve Diğerleri” konulu ikinci sergiye 20 eserle katılmıştır. 1923 yılında hayatını kaybedeceği 1927 yılına kadar, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Dekoratif Sanatlar Bölümü’nde dersler vermeye başlamıştır.

Hüseyin Avni Lifij, edebiyat ve şiire olan ilgisinin de etkisiyle daha çok yanık renkli, büyük, süslemeci panolarında doygun, romantik bir üslup sergilemiştir” (Alakuş, 1997, s. 77). Hayatı boyunca birçok sanatçıdan ve belirli olaylardan etkilenmiş, duygusal yönü ağır basan bir sanatçıydı. Bunun için sanatçının eserlerinde kimi zaman dışavurumcu, kimi zaman sembolist, kimi zaman da izlenimci etkiler görülmektedir. Eserlerinde sağlam bir desen izlenebilen sanatçı, genellikle iç dünyasını, özlemlerini ve kişiliğini tuvallerine aktarmıştır. Lifij, renkleri duygularını anlatmanın bir aracı olarak kullanmaktadır. Onun için renk duyguları yansıtmı bakımından büyük önem taşımaktadır. Çizdiği portrelerinde, duygusal bir kişiliğe sahip olduğu yüzünden okunmaktadır.

Sanatçı halkın arasında, halkın sorunlarına eğilen sembolik bazı resimlerde çizmiştir. “Alegori”, “Kara Gün” ve “Ak Gün” bu eserlerinden bir kaçıdır (Resim 53). sanatçı en güzel eserlerini Şişli Atölyesi’nde yapmıştır. “Alegori” adlı eser, sanatçının Şişli Atölyesi’nde savaş resimleri yaptığı sırada çizilmiş, 160x200 cm. ebatlarında bir eserdir. “Savaş sırasında çıplaklığı vurgulamayı amaçladığı bu yapıtta Lifij, süsleme amacıyla bir takım alegoriler yapmıştır” (Numanoğlu, 2008, s. 122). Renk armonileri ve geri planı silikleştirmesi, üslubunda izlenimcilikten çok sembolist bir tarza yaklaştığını göstermektedir. Bu resim başta Galatasaray ve Viyana Sergileri olmak üzere birçok sergide sergilenmiştir.

Sembolik anlatımın ağır bastığı eserlerinde sanatçı, diğer arkadaşları gibi savaşın kahramanlık, şehitlik, gazilik gibi yönlerini değil; sivil halkın savaş sırasında çektiği acılara ve sefaletle dikkat çekmektedir. Yapmış olduğu mezarlık resimleri de onun sembolistlerle olan ilişkisine kanıt olabilecek niteliktedir. Çünkü izlenimciler bu tür konuları işlememişlerdir.

“1904 yılında yaptığı “Balıklar” ve 1905 yılında yaptığı “Kurukafalı Kitapta Ölü Doğa” eserleri, sanatçının ilk dönem çalışmaları arasında yer almaktadır. Ahmet Kamil Gören, 2001 yılında yazdığı “Avni Lifij ve Türk Resminde İlk Vanitas” adlı yazısında bu resimleri: “Dünyanın hiçliği, geçiciliği, geriye kalanın ise, bilim ve sanatın kalıcı olduğu” mesajını ya da “sanat uzun yaşam kısa” mesajını vermeye yönelik olarak yorumlamaktadır” (Gören, 2001, s. 61).

Sanatçı hayatı boyunca duygularını dinlemiş, içinden geldiği gibi davranmış, o yönde eser üretmiştir. Halkın sorunlarına eğilmeyi ve halka seslenen bir sanat üretmeyi ilke edinmiştir. Halktan ve halkın sorunlarından uzak bir sanatın kitlelerle buluşmasının zor olacağı görüşü çerçevesinde eser üretmiştir.

Gerçek bir sanatçı halkın yanında saf tutandır mantığı onun kısa yaşamında vazgeçemediği en temel ilkelerdendir. Türk resminin gelişmesi, halk arasında sevilmesi için eserlerini halkın sevebileceği konular arasından seçmeye özen göstermiştir. Bu konuları yine halkın anlayabileceği bir dille, hiçbir akademik ilkeye bağlı kalmadan aktarma yolunu seçmiştir.

4. Şişli Atölyesinin Sanatsal Faaliyetleri, Milli Kimlik ve Milli Bilinç Oluşturma Çabaları

Harbiye Nezareti ya da Şişli Atölyesi olarak bilinen bu atölye Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle kurulmuştur. "Böyle bir atölyenin kurulması fikrinin, bir asker ressam olan Sami Yetik tarafından gelmiş olabileceği tahmin edilmektedir" (Tansuğ, 2008, s. 151).

"Osmanlı'nın yenilgiler karşısında toplumun moral gücünü yükseltmek düşüncesiyle sanata sarılışın göstergesi olması, aynı zamanda Türk resminin Avrupa'da tanıtılmasının amaçlanması bakımından önemli bir adımdır" (Giray, 2000, s. 60). Türk halkına ve diğer yabancı ülkelere, savaşan askerlerin cesaretini, savaş sahnelerinde yaşanan dramları ve askerlerin ülkeleri uğruna yaptığı fedakârlığı, çektikleri çileleri, görsel olarak anlatmak amacıyla kurulmuştur. Kuşkusuz Şişli Atölyesinden önce savaşı resimleri yapılmaktaydı. "Balkan Savaşı yenilgisi ile birlikte, milli duyguları kabarık olan sanatçıları derinden sarsmıştır. Aynı şekilde Enver Paşa'nın Pantürkist hayalleriyle bağlantılı olarak Doğu Cephesi yenilgisi, sanatçıları üzerinde savaş temasına ilişkin gerçekçi izler bırakmıştır" (Tansuğ, 2008, s. 152).

Ordunun desteği ve koruması altında olan atölye, sanatçıların tümünün milli duygularla hareket ettiği en önemli ve tarihte yapılmış tek oluşumdur. I. Dünya Savaşı Türk Kurtuluş Savaşı sanatçıların atölyede milli duygularla hareket etmelerine ve dört elle işlerine sarılmalarına bir eksen olmuştur. “Bu atölyenin bir resim heyecanına sahne olmasının altında Çanakkale Zaferi’nin geniş yankı uyandırması yatmaktadır” (Tansuğ, 2008, s. 152).

Şişli Atölyesi’nde yapılan “Yaralı Düşman Askerine Su” adlı çalışma, Türk halkının kültürel değerlerini ve en olmadık yerde bile insan sevgini ortaya sermesi açısından önemlidir (Resim 54). Şişli Atölyesi’nde üretilen eserlerin sergilenmesi fikri, çok geçmeden oluşmuştur. Sergi fikrinin baş mimarı, sanat tarihçi Celal Esat Arseven Şişli Atölyesi adı verilen bu etkinliğin faaliyetlerini ve o dönemde oluşturduğu coşkuyu şöyle özetlemektedir. “Asırlardan beri Türkler aleyhinde yapılan yayınların etkisiyle, müttefik olduğumuz milletler bile bizi hala iptidai bir kavim olarak görmekteydiler. Bu anlayışın yanlışlığını, medeniyetimizi ve kabiliyetimizi ispatlamak üzere, müttefik ülkelerin başkentlerinde sergiler açılmıştır” (Numanoğlu, 2008, s. 79). Bu sergilerin her ne kadar Viyana ve Berlin’de açılması planlanmışsa da sadece Viyana sergisinin yapıldığı anlaşılmaktadır. Atölyede üretilen eserlerinin sergileneceği Berlin sergisi ise bazı kaynaklara göre savaş yüzünden yapılmamıştır.

Şişli Atölyesi’nde üretilen bu çalışmaların sergilenmesi için, sergi fikrinin mimarı Celal Esat Arseven ve Namık İsmail görevlendirilmiştir. İmparatorluk ailesi için açılan Viyana sergisi, Türk ressamı tarafından Avrupa’da açılan ilk sergi olması bakımından önemlidir. Viyanalılar tarafından büyük ilgi ile karşılanan sergi, basında da kendine büyük yer bulmuştur. “Olumlu yönde birçok yazının kaleme alındığı sergide, en çok Namık İsmail’in savaşı yansıtan eserlerinin ilgi gördüğü anlaşılmaktadır” (Numanoğlu, 2008, s. 82).

Viyana’da, gerçekleştirilen sergiye, 21 sanatçının 142 eseri sergilenmiştir. Bu eserlerin en önemli özelliği çok figürlü ve büyük boyutlu olmalarıdır. Tüm bu

alışmalar canlı modellere bakılarak çizilmiş olmaları ise bir başka özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Viyana sergisinde Abdülmecit'in "Haremde Gothe", "Haremde Bethoven" ve "Oto portre" alışmasının yanında, İbrahim allı'nın "Topçu Mevzi Alırken" ve "Siperde Baskın", Namık İsmail'in "Al Bir Daha", "İhtiyar Bir Adam", "Girdabı Zafer", Hikmet Onat'ın "Siperde Mektup Okuyan Askerler", Ali Cemal'in "Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri" gibi çalışmalar sergilenmiştir.

Viyana Sergisi'ne ayrıca; Ömer Adil, Ruşen Zahir Hanım, Süleyman Seyyid ve Cevdet Bey birer tabloyla; Şevket Dağ ve Mahmut Bey iki çalışmayla; İsmail Hakkı Bey dört çalışmayla; Mehmet Ruhi Arel ve Diyarbakırlı Tahsin yedi çalışmayla; Ali Cemal ve Feyahaman Duran sekizer çalışmayla; Harika Sirel Lifij, Mehmet Sami Yetik ve Mehmet Ali Laga dokuzar çalışmayla; Ali Sami Boyar onyedi çalışmayla; Hüseyin Avni Lifij ondokuz çalışmayla katılmışlardır.

4. BÖLÜM

4. 1. Cumhuriyetin Kuruluşu İle Birlikte Yaşanan Kökten Değişimler, Ulusal Sanat Oluşturma Çabaları ve Kimlik Sorunu

Anayasamızın 64. Maddesinde bulunan: Devlet sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur, sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gerekli tedbirleri alır, hükmü ve Atatürk'ün 10. Yıl Nutku'nda dile getirdiği şu sözler, Cumhuriyet'in sanata ve sanatçıya vereceği değeri özetler niteliktedir:

“Şunu önemle belirtmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi vasıflarından birde; güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitri zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini ve milli birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü tedbirle besleyerek devam ettirmek milli ülkümüzdür” (www.yenimakale.com)

“1923 yılında kurulan Cumhuriyet ile birlikte yeni bir devletin kurulması tarihi biraz daha gerilere doğru gittiği bir gerçekliktir” (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 7). Çünkü her oluşum, yapılan her hareket, atılan her adım kendisinden önceki gelişmelere dayanarak, onlara yeni bir şeyler ekleyerek ya da tamamen değiştirerek gerçekleşmektedir. Bu anlamıyla Cumhuriyet, yıkılmaya yüz tutmuş Osmanlı İmparatorluğu'nun milli bir temel üzerine oturtulmuş, modern bir devamı niteliğindedir.

Osmanlının külleri üzerinde yeniden kurulan genç Cumhuriyet, kültürel anlamda temellerini kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesi döneminde atmıştır. “Yoğun bir ideolojik kültürel yapılanma üzerine oturtulan Cumhuriyet’in amacı kalıplaşmış dinsel ideolojisinin egemenliğini kırarak, milli bir temel üzerine şekillenmiş, bilimsel düşünce yapısını benimsemiş “fıkri hür”, “vicdanı hür”, bir toplumsal yapı oluşturmaktır” (Bugay, 2006, s. 35). Oluşturulan bu yeni toplumsal yapıda sanattan ekonomiye, kültürel yapılanmadan siyasete kadar, her alanda kökten değişiklikleri beraberinde bir zorunluluk olarak dayatmıştır.

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte Türkiye’de yeni bir sürece girilmiş, siyasal, ekonomik, eğitim, kültür ve sanat alanlarında yeni bir dönem başlatılmıştır. Osmanlı Devleti’nin yıkılmasından, Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş sürecinde bütün siyasi, ekonomik ve kültürel kurumlar baştan aşağı yenilenmeye çalışıldı. Bazıları kökten değiştirilirken bazılarında program değişiklikleriyle yetinilmiştir. “Bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ismi değiştirilerek Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yapılmıştır” (Tansuğ, 2008, s. 158). En büyük ve toplumu ileriye taşıyacak en önemli yeniliğin ise sosyal ve kültürel alanda yapılması hedeflenmiştir. Cumhuriyetin sosyal ve kültür alanında muasır medeniyetler seviyesinin üzerine çıkma hedefine ulaşabilmesinin yolu her alanda baştan aşağı yenilenme ile gerçekleşebilecektir. Sadece kurumlar bazında değil bireylerin dünya görüşünden tutunda giyim kuşamına kadar kültürel yenilenme hareketleri, Cumhuriyet rejimi ile birlikte başlatılmıştır.

“Resim sanatımızın modernliği, siyasal ve toplumsal açıdan kökleri 1920’li yıllardan daha gerilere uzandığı bilinmektedir. Ama kültür ve sanat dünyamızdaki çağdaşlık hareketinin yeni devlet bilinciyle bütünleşerek olgunluk aşamasına varması, yeni sanatçı kuşakların elinde işlenip zenginleşmesi, ancak Cumhuriyet yönetiminin açmış olduğu özgür ve bağımsız yola girmesiyle mümkün olmuştur” (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 9).

Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet her alanda olduğu gibi halkçı politikalarını sanat alanında da uygulamış, kişilikli bir toplum için kişilikli, kendine özgü halkçı bir sanat oluşturma uğraşı vermiştir. “Türkiye’de sanatı yönlendirecek, Batı’daki gibi bir burjuva yapılanması olmadığından devlet bu görevi üstlenmiş, sanatçıyı ekonomik ve düşünsel anlamda desteklemiştir” (Bugay, 2006, s. 37).

Cumhuriyetin ilk yıllarında; bu halkçı politikalar çerçevesinde, uzun süren savaşlar yüzünden ekonomik olarak fakirleşmiş, çeşitli sıkıntılarla yüz yüze gelmiş insanımız ile Anadolu'nun gerçekliği yeniden ele alınmaya, ulusal tarihimize, aydın ve sanatçılarımız eliyle yeniden yazılmaya başlanmıştır. Türk sanatının her alanda ne gibi bir yol takip edeceği, toplumun sanat zevkinin neye dayalı gelişeceği ile milli bir sanatın nasıl olabileceği hususunda bir takım çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar arasında, her yıl düzenli sergilerin açılması, devletin en yüksek noktasındaki kişilerin ve halkın bu sergileri gezmesi, sanatçıların Anadolu'nun çeşitli yerlerine gönderilmeleri, buralarda nasıl bir eser yapacakları, bu eserlerinin satın alınması gibi uygulamalar sayılabilir. “Bu uygulamalar kimi zaman, devlet sanata ve sanatçıya müdahale ediyor gibi eleştirilerle eleştirilmiş olsa da, o dönem için yapılması gerekli olan uygulamalardır” (Bugay, 2006, s. 37). “Devletin yürüttüğü bu faaliyetler, daha çağdaş, daha modern bir devlet için çıkarılan kanunlar milli kültürün geliştirilmesi, yeni nesillerin farklı akım, görüş ve maksatlı yetiştirme ve şartlandırılmalardan kurtarılmasına yönelik olarak yorumlanmalıdır” (Okur, 2005, s. 213).

Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmayı aynı zamanda bunu milli bir kültür temeli üzerine oturtmayı hedef edinmiş cumhuriyet, kültür ve sanatla ilgili çalışmaları, aşama aşama ilerletmiştir. “Bunu gerçekleştirmek için sanat eğitimi ve öğretimi yapan kurumları ardı ardına açmıştır” (www.dergiler.edu.tr). Marif Vekaleti bir yandan yurt dışından uzmanlar getirirken, diğer yandan Avrupa'nın çeşitli ülkelerine “El işleri, resim, Pedagoji ve yabancı dil alanlarında eğitilmek üzere yurt dışına öğrenci göndermiştir” (Okur, 2005, s. 213). Bu öğrenciler daha sonra Cumhuriyetin gelişip büyümesine katkı sağlayacak kadrolar olarak eğitilip yurda döndüler. Siyasi, sosyal, kültürel ve eğitim alanlarında birçok yenilik getirerek her alanda fikir üretmişlerdir. Bu fikir adamlarından biri olan Faruk Nafiz Çamlıbel, “Sanat” adlı şiirinde;

“Başka sanat bilmeyiz, önümüzde dururken
Söylenmemiş bir masal gibi Anadolumuz
Arkadaş biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun ayrılıyor yolumuz”.

diyerek memleket gerçekliğini her türlü istismardan uzak, samimi bir incelikle ele alarak işlemiş ve bunun gerekliliğini savunmuştur (Karaoğlu, 1995, s. 14).

Türkiye’de Plastik Sanatlar açısından 1923-1950 yılları arasındaki kültür sanat etkileşiminde devletin kültür sanat politikasının üç ana fikir üzerine oturduğu söylenebilir. “Bunlar: Ulusal bir sanat yaratma, ulusal olan sanatın yeni, modern ve çağdaş olmasını sağlama, halkın sanata karşı estetik, fikişel bakışını değıştirmek ve ulusal çağdaş sanatın oluşmasında güzel sanatlar eğitime yön vermek olarak sıralanabilir” (www.sbe.edu.tr). Bu anlamıyla bu dönemde gerek yurt dışından getirilen hocaların katkıları gerekse hükümetin politikaları Türk sanatının çağdaşlaşmasını hızlandırması ve milli bir sanatın oluşturulması bakımından büyük atılımların yapıldığı bir dönem olmuştur.

Ulusallaşma sürecini yaşayan Türk toplumu, uzun yıllar ulusal kültür, ulusal sanat oluşturma uğraşı vermiştir. Bu uğraş sonucu Türk resim sanatı, Cumhuriyet döneminde biçimsel olduğu kadar içerik olarak da Osmanlı dönemi resim sanatından farklılık göstermektedir. “Resim tekniğı ve anlayışı Batılı olmasına rağmen içeriğı uluslaşma ve yeni bir kimlik edinme arzusunu yansıtırıcı bir özellik taşımaktadır” (Yaşarov, 2005, s. 10).

1923 yılında sanat öğrenimlerini yeni bitiren ya da çalışmalarının sonuna doğru gelen kimi genç ressam, Cumhuriyet ile birlikte kıpırdamaya başlamıştır. Yaklaşık on yıldır Galatasaray Yurdu sergilerinde kendilerini kanıtlayan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya vb. sanatçıların öğrencileri, toplanarak kendilerini tanıtmaya, yeni bir şeyler ortaya koymaya uğraşına girişmişlerdir. “Bu girişimin ilk adımını Sultan Ahmet’te, köhne bir evin odasında bir araya gelerek “Yeni Resim Cemiyeti”ni kurmakla atmışlar” (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 43). Yeni Resim Cemiyeti’nin hiçbir özelliğı olmamakla birlikte tutacakları yolu bile kararlaştırmayan genç ressamlar, Avrupa’nın yolunu tutmuş, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğı’nin kuruluşuna kadar sessiz kalmışlardır.

Cumhuriyet dönemi ressamları ulusal sanat için resimde, öncelikle Türk insanını ve doğasını konu olarak seçme, milli kültüre, milli mücadeleye dayanma gereğıne inanmıştır. “Bu inanç halkçılık politikası ile birleşince, Anadolu insanı ve doğası belli başlı konu durumuna gelmiştir” (Kılıç, 2010, s. 128). Bu durum yurt gezilerini beraberinde bir politika olarak dayatmıştır. “Nihayetinde gerçekleştirilen yurt gezileri kapsamında 63 il’e 48 sanatçı gönderilmiş” (Kılıç, 2010, s. 130), bu sanatçıların Anadolu insanı ile iletişim halinde kalmaları, onların yaşamlarını inceleme fırsatı

tanımış sekiz yılda 675 tuvalden oluşan dev bir koleksiyon oluşturulmuştur. Bu eserler Anadolu insanının sevinçlerini, korkularını, gündelik yaşayışlarını, uğraşlarını, özlemlerini, Anadolu'nun taşını ve toprağını, belgeler nitelikte sanatsal çalışmalar olmuştur. Resim sanatında halkı konu alma, böylelikle sanatı halka mal etme uğraşı verilmiştir. Bu dönemde halk arasında yayılmış olan bir hastalığı, bir uğraşı ya da bir problemi konu alan çalışmalar yapılmıştır. (Resim 54).

Türk resim sanatı tarihinde Cumhuriyet ile birlikte 1950'lere kadar en önemli plastik sanatlar etkinlikleri devlet tarafından düzenlemiştir. Sanatı halk kitleleri arasında yaygınlaştırmak ve sanata bilinçli bir yön verebilmek için atılan önemli bir adım, 1932 yılında Halk Evleri olmuştur. Cumhuriyet tarihinde, laikleşme politikaları içinde özgün yapılarıyla önemli bir yer tutar. Halkevleri, Cumhuriyet'in yeniliklerini ve Atatürk devrimlerini, modern politikaların uygulanmasında önemli merkezler olmuştur. Bu anlamda toplum yaşamına kazandırılmak istenen yeniliklerin, yeni değerlerin toplumun en alt katmanına kadar işlenmesinde ve bu yeniliklerin yaşama geçirilmesinde önemli görevler üstlenmiştir. "Kadın ve erkek başta olmak üzere her yaştan insanın yararlanacağı bir nevi okul görevini üstlenmiştir. Anadolu'nun köylerine kadar yayılan bu kültür kurumlarında, sanat alanında toplantılar yapılmış, sergiler açılmış, konferanslar verilmiştir" (Yaşarov, 2005, s. 11).

Cumhuriyet Döneminin önemli eğitim kurumlarından biri de Köy Enstitüleridir. Bu kurumların asıl amacı toplumu bir yandan eğitmek bir yandan da devrimin ilkeleri çerçevesinde her alanda modern bir toplum oluşturmaktır. "Köy Enstitüleri; iş eğitimi ilkelerine dayalı, köyün çok yönlü kalkınmasını amaçlamış ve Türkiye'de sanatın yaygınlaşmasında da önemli bir rol oynamıştır" (Dilmaç, 2009, s. 216). Köy Enstitüleri ile teknik eğitim, sanat eğitimi ve halk eğitimi seferberliği başlatılmış, en ücra köye kadar eğitim öğretim faaliyetleri götürülmüştür. Köy Enstitüleri daha sonra çıkarılan bir yasa ile Öğretmen Okulları'na dönüştürülmüştür. "Türk kültür ve sanat tarihinde bir dönüşüm noktası olarak belirtilen Halk Evleri, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Yurt Gezileri vb. faaliyetler aslında uluslaşma ve sanatsal anlamda milli bir kimlik oluşturma sorunsalını çözüme ulaştırmak adına girişilen çabalardır" (Yaşarov, 2005, s. 10).

Türk resim sanatı tarihinde İnkılâp Sergileri adıyla anılan etkinlikler, Atatürk'ün Onuncu Yıl Nutku'nda güzel sanatlara daha fazla ağırlık ve önem verilmesi isteği üzerine gündeme gelmiştir. Dönemin Maarif Vekili tarafından gündeme getirilen bu fikirle her

yıl 29 Ekimde açılmak üzere İnkılâp Sergileri projesi yürürlüğe girer. 4 tanesi gerçekleştirilen sergi serisi kimi eleştiriler üzerine kapatılmıştır. Yapılan eleştirilerin başında sanatçının devlet tarafından kuşatıldığı ve zoraki bir şekilde, belirlenen bir konu etrafında çalışması istendiği gelmektedir.

Yukarıda sözü edilen sergilerin kapatılması anlamında, Türkiye Cumhuriyeti'nin yapmış olduğu girişimler, attığı adımlar ile sanatçıyı, özgürlüğünü yitirecek bağlanmalara sokacak bir tutum benimsemekten uzak durmuştur. Dolayısıyla sanatta ulusal amaçlar doğrultusunda göstermiş olduğu yol, sanatçıların kat etmeyi kendiliklerinden kavramış olmaları gereken yoldur. “Modern üslup arayışları içinde Türk sanatçılarının Batı’da büyük tartışmalara yol açan anti-art gibisinden davranış ve yöntemlere pek başvurmamış olmaları, gelişmenin gerçek dinamizmini sansasyonel yönde değil, daha özlü noktalarda aradıklarının da bir işareti sayılabilir” (Tansuğ, 2008, s. 214). Belki de sanatçıların yapmaları gereken bu değişim ve dönüşümün toplumda sindire sindire gelişmesi istenmiştir (Resim 55).

4. 2. Yurt Gezileri Kapsamında Sanatı Kitlelerle Buluşturma, Milli Ruh ve Milli Sanat Oluşturma Çabaları

Cumhuriyetin özünde yatan fikir, evrensel kazanımlar ve ulusal değerlerle özgün bir kimlik oluşturmaktır. Bu kimlikle “muasır medeniyetler seviyesinin üzerine çıkmaktır”. Bu amaç çerçevesinde sanatçılar devlet desteğiyle Anadolu’nun çeşitli illerine gönderilmiş, yerel konu ve motiflerin işlenmesi ile sanat halka mal edilmeye çalışılmıştır.

Yurt gezileri 1 Ağustos 1933 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail, Maarif Vekâleti’ne yazdığı raporda şöyle demektedir.

“Güzel sanatlar ulusal bir karakter taşımıyordu, sanatçılar bezginlik içerisindeydi. Cumhuriyetin saygınlığı ve ulusun bütünlüğü için, bir kültür ihtilalının yapılması gerekiyordu. Bunun için askerlik, sağlık, tarım nasıl örgütlenmiş ve denetim altına alınmışsa, bunlardan daha az önemli olmayan güzel sanatlar alanında da aynı uygulamalar yapılmalıdır” (Bugay, 2006, s. 39) demektedir. Raporun devamında “Devletin öngördüğü sanat işleri yabancılara

değil, Türk sanatçılara verilerek, sanatçılar iş verilmelidir” (Tansuğ, 2008, s. 159). İlgili raporunda şöyle devam etmektedir: “... sanatçılardan Türk devrimlerinin geniş toplum tabakalarına yayılması için yararlanılmalı, büyük kentlerde yapılan sanat çalışmalarının ürünleri, yurdun her köşesine götürülerek, resim ve heykel zevkinin topluma aşılması hedeflenmelidir. Ayrıca resmi bina ve gemilere sanat eserlerinin konulmasının zorunluluk haline getirileceği yasal düzenlemeler yapılmalıdır. Bir devrim müzesi kurulmalı, burada sergilenecek çalışmaların röprodüksiyonları, okullara, kışlalara, köy evlerine astırmak üzere sanatçılara yaptırılmalıdır” (Budak, 2008, s. 64).

1933 yılında kaleme alınan bu rapor üzerine 1938 yılında C.H.P tarafında yurt gezileri programı yürürlüğe konulmuş, 1944’te de son bulmuştur. Türk resim sanatı tarihinde, 1938-1944 yılları arasında gerçekleşen bu etkinlik, ülkenin dinamik yapısına ve hedeflediği politikalara uygun, en ilerici hareketlerden biridir.

Çoğu Akademi çevresinden olmak üzere toplam 48 ressamın katıldığı, 3 yurt gezisine 17 sanatçı iki kez katılmıştır. Bu gezilerin sonunda 657 sanat eseri meydana gelmiştir.

“1938 yılında başlayan ilk gezi kapsamında 10 sanatçı ülkenin değişik illerine gönderilir. Bunlar: Ali Avni Çelebi Malatya’ya, Bedri Rahmi Eyüboğlu Edirne’ye, Cemal Tollu Antalya’ya, Feyhaman Duran Gazi Antep’e, Hamit Görele Erzurum’a, Hikmet Onat Bursa’ya, Mahmut Cuda Giresun’a, Sami Yetik İzmir’e, Saim Özeren Konya’ya, Zeki Kocamemi Rize’ye gönderilmiştir” (Epikman, 1939, s. 131).

Bu ilk gezinin sergisi 1939 yılında Devlet Resim ve Heykel Müzesi sergi salonunda 116 eserle yapılmıştır. Bu serginin yurdun çeşitli illerinde sergilenmesi projesi gerçekleşmemiştir. Bu tablolarda, o güne kadar el değmeden duran Anadolu’nun konu edildiği görülmektedir. “Refik Epikman’ın ilgili yazısında sanat ile halkın buluşmasının ilk adımlarından olan bu etkinliğin sonunda ortaya çıkan serginin, sanat çevresinde büyük ilgiyle karşılandığını yazmaktadır” (Epikman, 1939, s. 131).

Birinci yurt gezisine katılacak kişileri ve gidecekleri yerlerin seçimi tamamı ile Akademi’ye bırakılmıştır. Diğer geziler ise eşitlikçi olması kaygısı ile farklı grup ve üslup özelliğine sahip sanatçılar arasından yapılmıştır.

Yurt gezisine katılan sanatçıların o yıl sergiye alınan eserleri C.H.P ve Maarif Vakaleti tarafından satın alınmaktaydı. Bu sanatçıya verilen değerin maddi ve manevi boyutu açısından önemli bir gelişmedir. Bu destekle birlikte sanatçıların büyük bir hevesle işlerine sarılmalarını kaçınılmaz kılmıştır.

“Bu süreçte devletin sanatçıya verdiği desteğin, sanat çevresinde olumlu karşılandığı, söylemlerde devletin yüceltildiği görülmektedir. Çoğu akademi ya da lise devlet memuru olan sanatçılarda vardır. Eşref Üren, Cemal Tollu, Hamit Görele, Mahmut Cuda, Zeki Kocamemi, Ali Karsan, Turgut Zaim, Halil Dikmen gibi Anadolu’nun çeşitli illerinde resim öğretmeni olarak çalışan sanatçılarında bu gezilere katıldığı görülmektedir” (Bugay, 2006, s. 42).

İkinci Yurt Gezisi’ne gönderilen sanatçılardan bazıları; Abidin Dino, Cevat Dereli, Sabiha Bozcalı, Turgut Zaim ve Zeki Faik İzer’dir. Bu programın konusu “kent görünümleri, yerel yaşam, yerel giysiler ve sanayileşme olarak belirlenmiştir. Bu gezinin sonunda sanatçıların bireysel üsluplarını oluşturmada belirleyici olduğu görülmüştür. Bir Turgut Zaim’in bu geziler ile birlikte tanıma fırsatı bulduğu yörükleri, tablolarında tekrarlaması bu duruma en iyi örnektir. “İkinci Yurt Gezisi sonunda gerçekleştirilen sergiye 101 çalışma konmuştur” (Özen, 2010, s. 21).

1940 yılında gerçekleştirilmiş olan üçüncü yurt gezisi programına katılan sanatçılar arasında, Arif Kaptan, Eşref Üren, Elif Naci, Halil Dikmen, Nurullah Berk ve Şeref Akdik vardır. Gezi sonunda toplam 10 sanatçının 87 eseri sergilenmeye değer görülmüştür.

Dördüncü yurt gezisine ise; Ahmet Hakkı Anlı, Erfia Erden, Kemal Zeren, Selim Turan, Nusret Karaca, Sadık Göktuna, Sami Lim gibi sanatçılar katılmıştır. Gezi sonunda yapılan sergiye büyük ilgi gösterilmiştir. 22 Şubat 1944 yılında Halk Evleri’nin açılış yıldönümünde izleyiciyle buluşmuştur. Halka, sanatı ve sanatkârı sevdiren, sanatkâra memleketi tanıtan bu etkinliğin milli ruh ve milli bilincin uyanmasına, milli sanat zevkini oluşmasına katkısı büyüktür. Böylesine büyük coşkuyla karşılanan bu etkinliğin sonuncusu 1944 yılına yapılmıştır. 1944 yılındaki bu son sergi her dört gezi sonunda ortaya çıkan eserlerden oluşmaktadır.

Sanatçılar gittikleri bölgenin coğrafi, fiziki ve sosyal şartlarından etkilenmiştir. İlerde sanat anlayışlarının olgunlaşmasında, sanatçılar üzerinde güçlü etkiler bırakmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Çorum’da çizdiği “Han Kahvesi”, Cemal

Tollu'nun Antalya'da "Pamuk Toplayan Kadınlar" tabloları buna örnektir (Resim 55, 59, 60). Sanatçıların hayatları boyunca bu gezinin ve gittikleri illerde tanıştıkları insanların etkisinde kaldığı görülmüştür. Buda gezinin sanatsal kaygılar yanında insani yönünü de önemli kılmaktadır. "Eğitmen kimliği ve sanatıyla birkaç kuşak ressamı etkilemiş olan Bedri rahmi Eyüboğlu'nun Geleneksel halk motiflerini kullanması anlayışı, halk sanatının ve milli ruhun ortaya çıkmasını bir felsefe haline getirmiştir" (Bugay, 2006, s. 43).

O güne kadar İstanbul'un hatta Beyoğlu'nun dışına çıkmamış, nesnel olarak ülke gerçekliğinden ve halktan uzak kalmış bir sanatçının halka açılmasının en önemli adımıdır. Sanat çevresi bu gezi ile kendi gerçekliğinin farkına varmıştır. Turan Erol bu gerçekliği şu sözler dile getirmektedir. "Ressamların Yurt Gezileri halka doğru akmanın bir parçasıydı. Doğrusunu söylemek gerekirse: köye giden ilk kentli aydınlar ressamlar olmuştur. Belki de Yurt Gezileri'nin en büyük kazancı budur" (Bugay, 2006, s. 40). Gezilere katılan sanatçıların ayrıca Halkevlerinde resim kursları açmalarının istenmesi ayrıca üzerinde durulması gereken bir konudur. Halka gitmenin, sanatı halka sevdirmenin ve halka seslenecek milli bir sanatın ortaya çıkması adına devrimci adımlardır.

Düzenlenen bu gezilere kadın sanatçıların katılması, Cumhuriyet Türkiye'sinin kadına vereceği değerinde habercisi sayılabilir. Sabiha Bozcalı, Melahat Ekinci ve Refia Erden gibi kadın sanatçılar da bu gezilere katılmıştır. Melahat Ekinci daha önce gittiği Bilecik'e tekrar gönderilmiştir.

Yurt gezilerinden elde edilen eserlerin bir müzede sürekli olarak sergilenmesi de gerçekleşmemiştir. 1944 yılında son serginin ardından bu faaliyet durdurulmuştur. Gezilere son verilmesi ile ilgili herhangi bir yazıya, ya da açıklamaya rastlanmamıştır. Bazı kaynaklarda yurt gezilerinin devam ettiği süreçte, Milli Şef dönemine giren Türkiye'de Milli Şef adına bir sergi düzenlendiği belirtilmektedir. Bu serginin yurt gezilerine alternatif oluşturma'nın ilk adımı olabileceği dile getirilmiştir.

4. 3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve Kimlik Sorununa Yaklaşımları

Asıl itibarı ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, “1884’te Fransa’da Seurat ve Signac önderliğinde kurulmuş olan, sergiler düzenleyen ve çalışmalarını halka tanıtmayı amaçlayan “Société des Artistes Indépendants” (Bağımsız Sanatçılar Derneği) örnek almıştır” (Bugay, 2006, s. 56). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurucularının Avrupa’daki eğitimleri sırasında bu derneği tanıdıkları ve etkilendikleri bilinmektedir.

1928 yılında Avrupa’nın çeşitli sanat merkezlerinden yurda dönen bu gençler, Türk resim sanatı tarihinde yeni bir sayfa açma amacıyla bir araya gelmiştir. Çallı kuşağının yetiştirdiği ve Avrupa’ya eğitim almaya gönderdiği Şeref Akdik, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi sanatçılar yurda döndüklerinde ilk iş olarak Yeni Resim Cemiyeti’ni feshederek “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini” kurdular. Bu grubun kurulmasıyla, çağdaş Türk resim sanatı tarihinde ilk defa heykel konusu gündeme gelmiş ve kendine bir grup içinde yer edinmiştir.

Bu gruba bağlı sanatçıların Empresyonizm dışında bir anlayışla yurda döndükleri görülmüştür. “1905 yıllarında Avrupa’da ortaya çıkan Ekspresyonizmi, 1906’da doğmuş Fovizmi ve 1908’de kimliğini kabul ettiren Kübizmi 1928’lerde ülkemize getirdiler” (Kılıç, 2010, s. 86). “Müstakil Ressamlar yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme ve bu biçimleri Türk resim sanatında kullanma yolunda devrimci bir çaba içerisinde olmuşlardır” (Tansuğ, 2008, s. 167).

Müstakiller, ressamı resim yapan değil, resim yoluyla topluma rapor veren kişi olarak değerlendirmesi grubun felsefesini ortaya koymaktadır. Eserleri Çallı Kuşağı’nın sanat anlayışına benzemediği için sanat çevresince tepkiye neden olmakta, yer yer Batı’yı taklit etmekle suçlanmaktadırlar. Elif Naci, bu olayı “Vatandaş, Türkçe Konuş” diyerek eleştirmektedir.

Tüm bu eleştirilere ve dönemin sanat çevresine yanıtı da Nurullah Berk vermektedir.

“Özellikle hepimiz, halkın cehalet ve lakaydisini beslemekte bir zevk alır gibi görünen İstanbul’daki yapılanma, Sanayi-i Nefise’nin üstat geçinenlerin feci hareketlerinden müşteki idik. Söz konusu okulun hocaları talebe yetiştirmekten aciz, sanatçı kişiliğinden mahrumdular. Okul onların döneminde istidatları öldüren bir müesseseden başka bir şey değildi. Ressamlar ezberledikleri

formüllerin dışına çıkmadan, sergilere beş on gün kala hazırlanır, sergi açıldıktan sonra, bu basmakalıp eserleri bir an önce satma telaşına düşerlerdi. Memlekette sanat anlayışını yükseltmek için bir plastik sanat cereyanının bir tek temel taşını koymak için hareket etmezdi. Bizim Avrupa'daki mesaimize bile kıskanç ve haset nazarlarla bakan bu zevat, sanatı tekel altına alarak, onu katletmekle meşguldüler” (Bugay, 2006, s. 67).

Gruplarını savunurken bile halka yakınlık açıkça görülmekte, savunmanın çeşitli yerlerine serpilmiş eleştirilerde kendilerinden önceki grup ve sanatçıların halka bir şey katmadıkları dile getirmektedir.

Toplumda yaşanan her yenilik gibi, Müstakillerde ilk başta tepkiyle karşılanmış, sanat anlayışlarındaki yenilik ve sanatın halka mal edilmesindeki inatçı çabaları, zaman içinde görüşlerinde haklı olduklarını göstermiştir.

Müstakil ressamalar ayrı sanat anlayışlarına karşın; biçim, hacim, desen, mekân ve konstrüksiyona önem veren yeni bir sanat anlayışında ve konu çeşitlemeleriyle ortak bir duyarlılığa ulaşmışlardır. Müstakiller, “Türk resim sanatına, batı resminin gelişen tekniğinden, yeni akımlarından yararlanan, aynı zamanda Türk sanatçısı olma duyarlılığını kaybetmeyen, geleneksel sanatlarımıza dayalı özgün sanat anlayışlarıyla, Türk resmine yeni ve çağdaş bir boyut katmayı gerçekleştirirler” (Kılıç, 2010, s. 98).

Cumhuriyetle birlikte kapalı Osmanlı toplumunda sadece belli bir kesim arasında gelişme sağlamış olan resim sanatının geliştirilmesi ve bunun tüm halka yaydırılması hedeflenmiştir. Bu hedef çerçevesinde Türk ressamalar eğitilmiş, bu ressamalar desteklenerek teşvik edilmiş, yapıtları önce İstanbul’da, daha sonra tüm yurt’ta sergilenmeye önem verilmiştir. “Aynı zamanda 12 Eylül 1926 yılında bakanlar kurulu kararıyla; Ankara’da açılacak sergilerde sanatçılara ödül olarak altın, gümüş ve bronz madalyalar verileceği, bir müze için sadece Türk sanatçıların eserlerinin satın alınacağı bildirilmiştir” (Budak, 2008, s. 63). Ödülün yabancı resamlara da verilebileceği yazılmaktadır. Burada amaçlanan, ulusal bir sanat oluşturulurken Türk ressamaların desteklenmesiyle beraber, çağdaş anlamda bir resim sanatının geliştirilmesi çabalarına yabancı ressamalarla rekabet ortamı oluşturularak, hem ulusal hem de evrensel bir dil yakalamak isteğidir. Dönemin hükümeti, ressamalarının çoğunu ekonomik anlamda rahatlatmak, ülke gerçekliğini daha yakından tanıtmak ve çalışmalarında Anadolu’yu işletmek için orta dereceli okullarda resim öğretmeni olarak

atanmışlardır. Ulusal bir bilinç ve milli bir sanat oluşturma adına ilk önce Cumhuriyet inkılâplarını ve kurtuluş mücadelesini anlatan çalışmalar yapılmaya başlandı. Bu amacın gerçekleştirilmesi doğrultusunda Müstakiller tarihi bir rol üstlenmiştir (Resim 56).

Müstakillerin Türk resminin gelişmesinde oynadıkları en önemli rollerden biride yurt gezileri kapsamında sanatsal anlamda İstanbul dışına çıkarak, önce Ankara, sonra Anadolu'nun bazı illerinde sergilerini taşımalarıdır. Anadolu insanını sanatla buluşturma, onları sanatın bir parçası olarak eserlerinde konu olarak seçme gibi birçok çabaları olmuştur. O güne kadar İstanbul'un sınırları içine hapsedilmiş resim sanatı etkinliğinin Anadolu'ya açılmasını sağlamışlardır. Bunu "Anadolu'nun çeşitli illerinde açtıkları 28 serginin yanı sıra, düzenledikleri konferanslarla başarmışlardır. Bu çabalarıyla, ülkede kültürel bir bütünlük yaratılmasını ve milli bir sanat zevkinin oluşturulmasını sağlamaya çalışmışlar" (Kılıç, 2010, s. 99). Ülke şartları gereği ilk başlarda Müstakil Ressamlar devletin resmi söylemi ile çizdikleri çizgi çerçevesinde toplumsal içerikli resimler yapmış, Halkçılık ilkesi doğrultusunda, halkın sorunlarına eğilmiş ve bu anlamda eser üretmiştir. Bir nevi kurulan yeni Cumhuriyetin ilkelerinin halka taşınmasında bir asker gibi savaşım vermiş, sanatsal olarak da bir köprü rolü oynamışlardır (Resim 57, 58, 59, 60).

4. 3. 1. Refik Epikman (1901-1974) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

"Refik Epikman Mustafa Fazıl Bey ile Nadire Hanım'ın çocukları olarak 1901 yılında İstanbul'da dünya gelir. Asıl adı Refik Fazıl'dır. İlk ve ortaöğrenimini doğduğu kent olan İstanbul'da tamamlar" (www.turkresmi.com). 1918 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı atölyesinde eğitim almıştır. Çallı'nın etkisiyle resim sevgisi onda, heyecanlı ve vazgeçilmez tutkuya dönüşmüştür. "Sanatçı yıllar sonra Çallı'dan öğrendiğim tek şey: çalışma heyecanıdır. O bize bunu aşıladı, demektedir" (Yurttadur, 2007, s. 47).

Akademi'deki öğrencilik yıllarında çoğu Türk ressamı gibi manzara üzerine çalışmıştır. Üsküdar, Eyüp, Adalar, Aksaray peyzajlarını yapmıştır. İzlenimci bir tatla yapmış olduğu bu manzara resimleri sanatçının üslup denemelerinin başlangıcını

oluşturur. “Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun olduktan sonra Paris’e gönderilmiş, burada Julian Akademisi’nde 4 sene çalışmıştır” (Boyar, 1948, s. 254). Burada aldığı eğitimle Kübist bir tarz benimser.

“1924-1928 yılları arasında Paris’te Julian Akademisi’nde Paul Alber Laurens ile çalışan Epikman, yurda döndüğünde hocasının da öğütleriyle ve almış olduğu eğitim gereği, Kübist-Konstrüktivist etkili biçim ve çizgi kaygılarını çalışmalarında göstermiştir” (Bayrak, 2006, s. 42).

Yurda döndükten sonra, Güzel Sanatlar Akademisi’ne yardımcı öğretmen olarak atanmıştır. “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurucu üyelerinden olan sanatçının eserlerinde, desen, oylum ve mekân kaygısına dayalı inşacı bir anlayış hissedilmektedir” (Uygun, 2007, s. 146). Sanatçı grubun düzenlemiş olduğu tüm sergilere katılmıştır.

Türk resim sanatının gelişmesi ve güçlenmesi adına sağlam bir temele oturması gerektiği ve bu temelin Kübizm olması gerektiğine inanmıştır. Türk resim sanatı kübizmi temel alarak gelişmeli mantığı çerçevesinde eserler üretmiştir. “Sanatçının, “Dans” gibi küçük çapta düzenlemesi ve “Ağaçlar” gibi manzara çalışmalarında hem Kübist eğilim hem de inşacı mantık, kendini açıkça belli etmektedir” (Berk ve Gezer, 1973, s. 45). Dans adlı çalışmasında genelde koyu renklerin hâkim olduğu tabloda dans eden figürlerin konu edildiği görülmektedir (Resim 61). Çalışmada büyük renk lekelerinin sınırları, yer yer konturlarla belirginleştirilmiştir. Tablolarında genelde zıt renklerle bir armoni sağlamak, siyah beyaz lekelerle ve nötr çizgilerle hem renkleri birbirinden ayırmakta hem de izleyici üzerinde bırakmak istediği etkinin şiddetini arttırmaktadır (Resim 62).

Kurtuluş Savaşı’nın halka mal edilmesi ve cumhuriyet ilkelerinin benimsenmesi adına yapmış olduğu çalışmalar arasında; “Mustafa Kemal Paşa Halka Hitap Ederken”, “Atatürk Meclis’te Konuşuyor” ve “Sivas Kongresi Toplantı Salonu” gibi çalışmalar yer almaktadır.

Refik Epikman 1933 yılında Ankara Atatürk Lisesi resim öğretmenliğine atanmıştır. 1939 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümü’nde atölye öğretmenliği görevini üstlenmiş, bu görevinde 1966 yılında emekli oluncaya kadar çalışmıştır.

Türk resim Sanatının gelişmesine, düşünce boyutuyla da katkı sağlayan sanatçı, “Ar”, “Ülkü” ve “Güzel Sanatlar Mecmuası” gibi dergilerde eleştiri yazıları yazdı. “13-17 Yüzyıllar Arası Klasik Ressamlar”, “17, 18 ve 19. Yüzyıl Dünya Sanatı”, “Rubens’in Sanatı”, “Tiziano Vacellio’nun Sanatı” ve “Osman Hamdi” adlarıyla kitaplar yayımlamıştır.

“Sanatçının “Yaban Ördekleri” çalışmasını, kararlı ve kurallı kişiliğinin bir göstergesi olarak alırsak, “Malatya Bağbozumu” ise, kırsal yaşama açılan bir pencere olarak görmek gerekir” (Giray, 1977, s. 167).

Sanatçı 1974 yılında vefat etmiştir.

4. 4. 2. Mahmut Cüda (1904-1987) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Mahmut Cüda, 1904 yılında Hekim Fehmi Karamanlızade ve Zeliha Mollaoğlu Hanımın yedinci çocuğu olarak doğmuştur. Asıl adı Mahmut Cemalettin’dir. Cüda sayadını aldıktan sonra Mahmut Cüda olarak tanınmaktadır. Çocuk yaşlarında anne ve babasını kaybeden Cüda, dokuz yaşında Darüşşafaka’ya girmek zorunda kaldı. Üstün yeteneğini fark eden okul müdürü Şemsi Bey ve öğretmeni Ağâh Efendi tarafından resme yönlendirilmiştir (Giray, 1999, s. 333).

14 yaşında Sanayi-i Nefise Mektebi Aliyesi’nde öğrenime başlar. 1918-1923 yılları arasında Hikmet Onat ve İbrahim Çallı’nın öğrencisi olarak eğitimini tamamladıktan sonra kendi imkânlarıyla Avrupa’ya eğitim almaya gitmiş, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi ile birlikte bir buçuk yıl Hans Hoffman Okuluna devam eder. Tekrar İstanbul’a Çallı atölyesine döner. “1924 yılında tekrar Avrupa’ya devlet hesabına öğrenci göndermek için düzenlenen sınavı kazanarak Paris’e gider. Burada Profesör Lucien Simon’un onayını alarak Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda eğitim alır” (Giray, 1999, s. 333). “Burada dört yıl eğitim aldıktan sonra İstanbul’a gelir ve Akademi’ye, Namık İsmail’in yanına muallim yardımcısı olarak girmiştir” (Dilmaç, 2009, s. 55-77). Daha ilk yıllarından başlayarak o güne kadar Akademiye hâkim olan düşüncenin dışında yenilikler getirmeye çalışması ise Akademi öğretmenleri ve Güzel Sanatlar Birliği üyelerince eleştirilmiştir. “Batı sanatının temsilcisi olarak Türkiye’ye çağırılan Leopold Levy Türk sanatçıları derinden etkileyen

ve bu yıllarda egemenliği süren sanatçıdır” (Dilmaç, 2009, s. 55-77). Türk sanatçıların etkilendiği bir kaynak olmuştur. Ancak Cüda’nın dayanıklı özgün duruşu ve kişiliği bu etkileşimi en aza indirmiştir. “O dönemde sanatçılar modern sanatın tekniklerinden, akımlarından faydalanmaya çalışırken, Cüda ise üç boyutlu mekân olgusunda nesnelerin doğal görünümüne koşut yumuşaklıkta betimleyerek kübizmin inşacılıktaki abartısına karşı çıkmıştır” (Tansuğ, 2008, s. 177).

Mahmut Cüda Müstakillerin önde gelen elemanlarından biri olmasına rağmen, serbest sanatçı kişiliğinden ödün vermemiştir. “Karikatürleri illüstrasyonları ve Yeni Adam Dergisi için çizdiği kapak kompozisyonları ile yayın hayatı içinde de yer almıştır (Resim 63). Akademide biçimlenen kadro karşısında muhalif bir tutum almasıyla da eleştirel bir tavrın sahibidir” (Dilmaç, 2009, s. 58).

Cüda sanat anlayışını tanımlarken: “Ben kendi hesabıma bireysel ve toplumsal kişiliğimi korumak çabasıyla ilk yağlı boya ressamlarının çevrelerinin yerel beğenilerine uygun yapıtlarından esinlenmeyi yeğledim. “Onlardan sonra gelen Şeker Ahmet Paşa, Zekai Paşa ve Süleyman Seyyid’in benzer özelliklerinden yararlanarak, resmimizin başlangıcında tutulan yolda yürümeye büyük özen gösterdim” (Tansuğ, 2008, s. 177) demektedir. Ne o akıma ne de bu akıma yamanmadan kendi halk gerçekliğine sadık kalmaya özen göstermiştir (Resim 64). Çalışmalarında göz ardı edilmeyecek özellik geometrik düzen içerisinde, ritim, oylum, renk lekeleri dengesi, renk perspektifi, çizgi, oran, modüle pasaj, pentür armonisi ve devinimdir. “Sanatını Doğu-İslam, Türk-İslam dünyasının temel felsefesine dayandırarak, bu geleneğe bağlı kalarak yorumladığı görülmektedir” (Tansuğ, 2008, s. 177).

4. 3. 3. Zeki Kocamemi (1901-1959) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Gerçek adı Ahmet Zeki Kocamemi 1901 yılında İstanbul’da doğmuştur. Kocamemi orta öğreniminden sonra 1916 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi’ne girmiş, buradan birincilikle mezun olduktan sonra “1922 yılında Ali Avni Çelebi ile birlikte Münih’e giderek Von Hoffman atölyesinde resim eğitimi almışlardır” (Tansuğ, 2008, s. 164). “1930 yılında Akademiye İç Mimari Bölümü’ne asistan olarak girmiştir”

(Dilmaç, 2009, s. 64). Ali Avni Çelebi ile Zeki Kocamemi yurda döndüklerinde getirdikleri yeni eğilim, o zamana kadar genellikle renk sorunlarının oluşturduğu bir merkezde dönen sanat ortamına yeni bir hava kazandırmıştır” (Tansuğ, 2008, s. 164).

Zeki Kocamemi’nin Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’ne katılması ile etkin sanat yaşamı başlamış oluyor. Bu grubun gerçekleştirmeye çalıştığı amaçlar ile Kocamemi’nin sanatçı kişiliği arasında doğal bir ilişki var gibidir. “Müstakiller ve Kocamemi, kendilerinden önce gelen kuşağın gösteremediği inşa kaygısını uyandırmak ve daha klasik bir sanatın temelini atmak istiyorlardı” (Özsezgin, 1981, s. 123).

XX. yüzyıl Batı akımlarının herhangi birine bağlanmadan “Kübizmden Ekspresyonizme kadar sanat anlayışının her türlüşünün özümşendiğı konstrüktif sistem açısından güçlü bir üslup yinelenmesiyle seyirci karşısına çıkmışlardır” (Tansuğ, 2008, s. 165). Ali Çelebi’nin gerçekleştirdiğı “Maskeli Balo” adlı düzenlemesi çizgi sağlamlığı, istifi, figürlerin dinamizmi bakımından Türk resminde yeni çığırın habercisi olacaktır. “Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin resimlerinde o güne değin Türk resminde görülmeyen deformasyonlara ve yer yer soyutlamalara rastlıyoruz” (Kılıç, 2010, s. 98), (Resim 65). Bu tarz çalışma Türk resim sanatında bir ilk olmakla birlikte kendilerinden sonra gelecek olan kuşakları da etkilemiştir. Nihayetinde Türk resim sanatında Celal Esat Arseven’in Türk resim sanatında bir tasnife giderken (Özen, 2010, s. 3), III. evrede Zeki Kocamemi ile Ali Avni Çelebi ile başlayan bir evreden söz etmektedir. Bu iki sanatçı ile birlikte Türk resim sanatı, yeni bir soluk alarak, yeni bir evreye girmiştir. Bu evrede ilk defa renkten çok cisimlerin kütleşel biçimlerini öne çıkarmıştır.

Türk resim tarihinden kim söz açarsa açsın, kim bir şeyler karalamaya çalışırsa çalışsın, Kocamemi’ye layık olduğı yeri vermekle sorumludur. Kocamemi Türk resim sanatına ne getirmiştir? Her şeyden önce resim sanatının bir taklide dayanmadığını, tabiatı incelemek demenin, onu olduğı gibi tabloya aktarmak olmadığını anlayan neslin elebaşısıdır (Dilmaç, 2009, s. 60). “Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi’nin oluşturduğu yeni üslup etkinliğinin ülke gerçekliğiyle nasıl bağdaşacağı sorusunun yanıtı en doğru biçimde figür strüktürüne özgün bir anlatım kazandıran Turgut Zaim tarafından verilmiştir” (Tansuğ, 2008, s. 174).

Kocamemi’nin Türk resim sanatına getirdiğı en önemli yenilik, doğa kaynaklı kübizm anlayışını dışavurumcu bir yaklaşımla ele almasıdır” (Genç, 2006, s. 53). Bu

anlatımda nesneler hacimsel değerini korurken, çevrelerini saran üç boyutlu bir mekâna dağılmaktadırlar. “Nesnelerin belirgin özelliklerini koruyan ve anlatıma güç kazandıran deformasyonla bütünleşen renk lekeleri, ışık gölge dağılımının uyumu, dinamik bir boşlukla çevrelenmiştir” (Genç, 2006, s. 53).

Cumhuriyetle birlikte kişilikli bir doğrultuda gelişerek günümüze kadar ulaşan Türk resim sanatı açısından, Zeki Kocamemi’nin yeri ve önemi nedir? Bu soruyu Kaya Özsezgin şöyle cevaplamaktadır.

“Kocamemi genellikle, hacimsel yorumdan çok doğanın hafif ve alışılmış izlenimlerini işlek bir paletle sunmayı ilke edinmiş anlayışın karşısına, ilk kez çizginin ve kütsel biçimin işlevini yerleştirmesi bakımından bir dönüm noktasıdır. 1930’lardan sonra, Türk resminde yöresel konulara uygulanan bu anlayış, yöresel manzaranın ve yaşamın vurgulanmasında sanatçıya büyük olanaklar sunmuştur. Bu tekniğin temelde kübist, konstrüktivist eğilimlere benzerlik göstermesine rağmen öz itibarı ile bunlara benzememektedir” (Özsezgin, 1981, s. 125).

Yine burada Türk sanatçısı olmanın ve değişik akımların Anadolu süzgecinden geçtiği gerçekliği çıkıyor karşımıza. Sanatçı genellikle doğadan ve doğanın ardındaki temel düşünceden tasavvuf ruhundan esinlenmeyi, bu ilkeden hareket etmeyi temel kaygı olarak benimsemekten geri kalmamıştır.

“Kocamemi’nin tablolarında nesnelerin, figürlerin kütsel değeri, o nesne ve figürleri gerçek varlıklar olarak duyurur. Boşluk içinde figürlerin ayakları yere sağlam basar, geometrik kaygı ve hacimsel bütünlük böylece bir amacın gerçekleşmesine yöneliktir. Zaman ve mekân içinde süren olayların, yaşanan gerçeklerin görsel etkinlikleri, resimsel değerleri, o olayların yaşanırılık niteliğini bozmaz” (Özsezgin, 1981, s. 125).

İşte Kocamemi’nin renkten çok yapısal biçimlemeye, mimari değerlere açık resmi, bu noktalarda anlam kazanmaktadır. Türk resminde beklenen yeniliğin habercisi olmuştur. Onun resimlerinde ilk kez mekân olgusu, boşluk içinde olanca ağırlıklarıyla biçimlene cisimlerin etkisi açık seçik görülmektedir.

Sanatçının “Annemin Portresi”, “Rize Çay Saatleri”, “Çıplak”, “Atatürk’ün Cenaze Töreni” gibi eserlerinde desene önem verdiği görülmektedir. Figürler genelde

Kübist bir yaklaşımla çözümlenmiş, çizgiselliğe ve geometrik altyapılarını öne çıkarmaktadır.

Sanatçının “Nakliye Kolu” ya da “Mekkâre Erleri” adlı tablosu, sanatçının sanatında ulaştığı aşamayı, tüm boyutlarıyla ortaya serer niteliktedir (Resim 66). Bu tabloda bir tepeyi aştıktan sonra düze inen iki atlı figürü konu almaktadır. Atın üzerinde bulunan öndeki er, başını geriye çevirip, tepenin arkasında kalan nakliye kolunun öteki erlerini beklemektedir. Koyu yeşil, siyah, kahverengi ve maviyle örülü kompozisyonda, figürlerin boşluk içindeki ağır devinimleri, heykel yakın çizgileri, konunun dramatik etkisini arttırmaya yöneliktir.

“Resim yapmak icat etmek demektir. Taklit etmek değil... Resim, bir yapı gibi yoktan var edilir. Bir abide gibi örülür” (Genç, 2006, s. 53) diyen Zeki Kocamemi kendi atölyesinde yaşamının sonuna kadar resim alanında isim yapmış birçok sanatçının yetişmesine de katkı sağlamıştır. Resim sanatının taklit olmadığını ve doğal olarak milli bir öz üzerine örülmesi gerektiği konusunda mücadele vermiştir. Gerek resimlerinde ve gerekse de görüşlerinde bunu sıklıkla vurgulamıştır.

4. 3. 4. Ali Avni Çelebi (1904-1993) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Ali Avni Çelebi 1904’te İstanbul’da doğmuştur” (Boyar, 1948, s. 239). “Bir süre Vefa Lisesi’nde okuduktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girmiştir. Burada Hikmet Onat ve İbrahim Çallı’nın atölyelerinde profesyonel anlamda resim derslerini aldı” (Uygun, 2007, s. 147). 1922 yılında kendi olanaklarıyla Almanya’ya giderek Hans Hofman’ın atölyesinde çalışmaya başlar. “Yurda döndükten sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurucuları arasında yer alır” (Satır, 2001, s. 51).

Sanatçının 1928’de açılan Türk Ocağı Sergisi’ne koyduğu “Maskeli Balo” adlı tablosu büyük bir ilgi görmüştür. Bu ilginin aslı sebebi: “Dışavurumcu eğilimlerin Türk resim sanatına ilk kez girmiş olmasıdır” (Akdeniz, 1990, s. 67). Maskeli Balo tablo ile modern Türk resim sanatına yeni bir teknik ve farklı bir bakış açısı katmıştır. Bu tabloda “Ele alınan tema oldukça ilginçtir. İlk kez Türk resim sanatında dans eden çıplak bir

kadın, karnaval elbiseleri içinde külahlı, maskeli kadınlar ve erkekler resmin konusu olmuştur” (Satır, 2001, s. 51).

Bu resim teknik özelliğiyle, kompozisyonu dolduran nesnelerin kütle, hacim ve değer yönüyle ayrıntılarını renklerle belirtmiş olması, Konstrüktivizm’e; planlar içinde eriyip giden nesnelerin uzaklaştırılması ile de Empresyonizm’e bir tepkiyi dile getirmiştir.

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin sanat anlayışları Empresyonizm’in kurallarına ters düşmekle birlikte, Türk resim sanatında birçok tartışmaya konu olmuşlardır. “Ali Avni Çelebi resim yapmanın doğayı olduğu gibi taklit etme olmadığını, doğadan esinlenmiş düşünce ve duyguların içgüdüsel olarak bir anlatımı olduğu görüşünü savunmaktadır” (Akdeniz, 1990, s. 67). Bu sanat anlayışı çerçevesinde eserlerini üretmiştir.

“Silah Arkadaşları” adlı eserde Türk askerinin fedakârlığını, cesaretini yansıtmakla beraber, savaşa ve ölümlere de eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir (Resim 67). Ali Avni Çelebi de Zeki Kocamemi gibi Türk resim sanatına yeni bir yön vermeyi başarmış, bazı sanat tarihçileri tarafından milat olarak kabul görmektedir. Türk resim sanatının kendisini bulması ve milli bir öz üzerine temellenmesi hususunda önemli çalışmalar yapmıştır.

C.H.P’nin kültür politikası çerçevesinde yurt gezilerine katılarak, önce Malatya sonrasında Bilecik’e gider. Burada yaptığı eserler, 1944’te 6. Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ve 1966 yılında Tahran Sanat Bienalinde birincilik ödülüne layık görülür.

Konya Kız Öğretmen Lisesi’ne resim öğretmeni olarak atanır. Daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi akşam kurslarında resim öğretmenliği yaptı. Resim anlayışı konusunda çıkan anlaşmazlık yüzünden buradan ayrılarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde çalışmaya başlar.

4. 3. 5. Şeref Akdik (1899-1972) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Sanatçı 1899 yılında İstanbul'da zamanın usta hattatlarından Kamil Akdik'in oğlu olarak doğmuştur. Gerçek adı Şeref Kamil Akdik'dir. İlk ve ortaöğrenimini Fatih'te tamamlamıştır. Son derece kültürlü bir çevrede yetişen “Şeref Akdik, hat alanında öğrenim görmüş, özellikle Sami'den Celli, Divan-ı Cel'i, Rika ve Sülüs tarzına büyük başarılarla imza atmış, “Reisülhattatin” payesine ulaşmıştır” (Yurtadur, 2007, s. 33). 1915 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Ömer Adil, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat Atölyelerinde çalıştı. Mezun olduktan sonra Gazi Osman Paşa Lisesinde, Ankara Erkek Lisesi ve Ankara Öğretmen Okulu'nda resim öğretmenliği yapmıştır.

Kişinin doğup büyüme, gelişip olgunlaşmasında çevrenin önemli bir yer tuttuğunun en iyi ispatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelişmesinde babasının ve yakın çevresinden büyük destekler almıştır. “Bir anısında “Seni ressam yapacağım, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne vereceğim” dediğini dile getiren sanatçı, baba Akdik'in daha küçük yaşta kozasını örmeye başlayan çocuğuna maddi manevi her türlü desteği vermiştir” (Yurtadur, 2007, s. 34). Özellikle hat sanatı gibi geleneksel Türk süsleme sanatları ile yakın ilişki kurmuş, yaşamında ve sanatında vazgeçmeyeceği unsurlar olarak yer almıştır.

Şeref Akdik yapıtlarında izlenimci akımın renk kaygılarıyla akademik anlayışın kural ve deneyimlerini birleştirmiş, yöresel ve gelenekselliği ulusallıkla birleştirmeyi başarmış sanatçılarımızdandır. “Sanatında özellikle yerli folkloru ait konuları seçen, geleneksellikten ödün vermeyen, köyü ve köylüyü resmetmeyi ilke edinmiş sanatçılarımızın başında gelir” (Boyar, 1948, s. 225). Akdik, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencisi olarak Sanayi-i Nefise Mektebinde resim eğitimi aldıktan sonra, 1925 yılında mezun olmuş, devlet tarafından eğitim alması için Paris'e gönderilmiştir. Burada Julian ve Paul Albert Laurens atölyelerinde çalıştı.

“Paris'te ve diğer Avrupa Ülkelerinde almış olduğu eğitim, kendisini hiçbir zaman inandığı ve doğru bulduğu yoldan ayırmayacaktır. Çünkü Şeref Akdik, daima yaşadığı ülke ve toprağının adamı olmayı yeğleyen, milli ve kültürel değerlerini önemseyen, alçak gönüllü, çevresiyle kolay kaynaşan, kimseye kötülük etmeyi düşünmeyen bir kişiliğe sahiptir” (Yurtadur, 2007, s. 39). Ayrıca Türk sanatının halka mal edilmeden ve ulusallaşmadan evrenselliğe ulaşamayacağının da bilincindedir.

1928 yılında Türkiye'ye döndükten sonra Sivas Lisesi'nde resim öğretmeni olarak görevlendirilmiştir (Dilmaç, 2009, s. 58). Sivas'ta yapmış olduğu çalışmada, Empresyonizm'in değişen oynak ışığını yakalayarak, kendine has gerçekçi bir anlatımla uzlaştırmaya çalışmıştır (Resim 68). "Daha sonra Gazi Eğitim Enstitüsünde resim öğretmeni olarak atandı" (www.gorselsanatlar.com). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içerisinde yer alan sanatçı bu grubun açmış olduğu bütün sergilere ve sanatsal faaliyetlere katılmıştır.

Sanatın halka açılması, Cumhuriyet devrimlerinin halka anlatılması için C.H.P tarafından organize edilen yurt gezileri kapsamında, önce Mersine daha sonra Erzincan'a gitmiştir. Çevre ile tabiatı iyi değerlendiren, katı ilmi kurallar ve mantık uğruna sevgiyi, hissi konulardaki insanlığı, hiçbir zaman bir kenara itmemiştir. "Modelci, yozlaşmış bir anlayışın ve kuru bir aktarmacılığın Türk ressamını kendi topraklarında, kendisine yabancılaştıracağını, sanatının ilk yıllarında anlamıştır" (Yurttadur, 2007, s. 38). Bu yıllarda yapmış olduğu çalışmalarda halkın sorunlarına eğilen, onları dile getiren ve onların benimseyeceği bir tarz izlemiştir. Bu anlayışıyla "Memleketin sevilen ve aranılan bir sanatçısı olarak Akdik; Sanatın ulusallaşması ve halkla buluşması anlamında ürettiği eserleri büyük ilgi görmüştür" (Berk ve Gezer, 1973, s. 48).

1930 kuşağının izlenimci eğilimli ressamı arasında yer alan sanatçı, Akademik bilgi ve birikimlerini yöresel gözlemler ve ulusal bir dille birleştirmeye çalışır. Çalışmalarında klasik bir anlatıma bağlı kalırken geleneksel öğeler, yerel giyim kuşam ve Anadolu insanının yaşantısını eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır. "Doğadan gördüklerine çok fazla bireysel yorum katmadan akademik bir yöntemle resmetmeye çalışmıştır" (Dilmaç, 2009, s. 63), (Resim 69).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Cumhuriyet'e verdiği devrimci desteği, adeta şahsında somutlaştırmıştır. Cumhuriyet devrimlerinin halka anlatılmasında bir nefer gibi çalışmış, sanatın ve devrimlerin halka ulaşmasında bir köprü görevi üstlenmiştir (Resim 70).

1899 yılında İstanbul'da başlayan bin bir çalkantı ve mücadele ile geçen hayatı 1972'de son bulmuştur.

5. BÖLÜM

5. 1. D Grubu Hareketi ve Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununu Çözme Mücadelesi

8 Ekim 1933 tarihinde Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu'ndan oluşan beş sanatçının bir araya gelerek yeni bir oluşum hazırlamışlardır. Bu oluşum Türk resim sanatında Müstakillerden sonra etkin bir rol oynamıştır. Cumhuriyetin onuncu yılında Empresyonizmi reddederek Türk resminin Kübizm üzerine şekillenmeli görüşünü savunan bir grup genç tarafından kurulmuştur. Bu grup üyeleri kendilerini Türk resim sanatında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk Ressamlar Cemiyeti ve Müstakillerden sonra dördüncü büyük halka olarak tanımlamakta, isimlerini de milletler arası alfabenin 4. harfi olan D'den almaktadırlar. Milletlerarası arenada söz sahibi olmanın yolunun millileşmekten geçtiğine inanan bu gençler hem yapıtları hem yazıları ve konferanslarıyla bu görüşün hakkını vermeye çalışmışlardır.

D Grubu'nun kuruluşu, Cumhuriyet'in onuncu kuruluş yıldönümü kutlamalarına rastlaması ve Türk toplumunun yeni bir hamle ve heyecanı içinde olduğu bir döneme rastlaması oldukça anlamlıdır. "Bu itibarla "D Grubu" sanatçıların eserleri, Türk toplumunun çağdaşlaşma heyecanı ve coşkusunun bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir" (Kılıç, 2010, 87). "D Grubu'nun sanatsal yönden çıkış noktası empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır" (Tansuğ, 2008, 181). 1933 yılında Ankara'da açılan Türk Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet Devrimleri temalı "İnkılâp Sergisi" bir bakıma ilk on yılın sanat yönünden bir muhasebesidir. "Türk sanatı çağdaş evrensel ortamda hangi ulusal düzey kriterine sahip çıkmakta? Sanat kültürü ve sanat eğitimi hangi göstergeyi oluşturmaktadır?" (Tansuğ, 2008, s. 179), gibi sorular sorulmuş, bu sorulara cevaplar aranmıştır. Bu sorgulamalar daha sonraları D Grubu üyelerinin bireysel üsluplarını oluşturmada itici bir güç oynayacaktır.

D Grubu kendilerinden önceki gruplardan farklı olarak, Türk resim sanatına düşünsel bir boyut katma uğraşı da vermiştir. Grubun bütün üyelerinin yazdıkları yazılar, çıkardıkları kitaplar ve konferanslarla Türk resminin gelişip güçlenmesine düşünsel boyutta katkı sağlamışlardır. Aynı zamanda "D Grubu sanatçıları Cumhuriyet Türkiye'sinin çağdaşlaşma hedefinin karşılığı olan yeni ve modern bir biçim anlayışını da Türk resim sanatına getirmişlerdir" (Üstünipek, 2005, s. 22). Ancak çoğu zaman

lkelerinin kültürel iklimini bütün zenginliğiyle yanstmaktan uzak bir çizgide de kalabilmişlerdir.

D Grubu, Batı resim sanatı tekniklerinin uygulandığı bir tuval resmine ve modern akımlara yeni yeni alışan Türk halkının ufkunu genişletme anlamında ciddi adımlar atmıştır. Türk resim sanatı bu grup ile birlikte, dünyada etkili olan yeni akımları tanıma ve kendine göre yorumlama fırsatı yakalamıştır. Grubun isim babası Nurullah Berk grubu şöyle özetlemektedir.

“Hakikatte D Grubu Türk resim sanatına bir nevi rasyonalizmi getirerek ifade tarzlarına bir düzen verme, inşacı bir kaygı doğurma arzusu ile hareket ediyordu. Gerçi bu tez Müstakillerin sanat anlayışı içinde mevcuttur. Ama D Grubu bu tezi daha kat’i, hatta daha sistematik bir şekle sokarak, o zamana kadar Türk resminde hâkim olan Empresyonist tarza bir set çekmiştir. D Grubu yelerinin resim sanat üsluplarının başlıca özelliği form ve hacim mkemmeliyetidir” (Turani, 2010, s. 671).

“D Grubu başarılı çabaları ve resim kültürümüze getirdiği yeniliklere karşın, içine düştükleri önemli çelişkiler de vardır. Bu elişki D Grubu sanatçılarını eski Yunan mitolojisinden esinlenmeye, eski uygarlıklarla güncel gerçekler arasında bağ kurmaya yöneltmiştir. Bu yönelişleri sanatçıların yerel ve ulusal tarihle ilişkilerini güçlendirme istekleri olarak da yorumlanabilir. Ama gerçek şu ki; aşırı Batı tutkusu yüzünden tam bir başarıya ulaştığı söylenemez” (Alakuş, 1997, s. 79).

Bu durumu yine Müstakiller ve D Grubu yelerinin içinden yükselen bir ses özeleştiri bakımından dillendirmiştir. Elif Naci “Türk Resmi Alplerin ötesinde değil, Toros’ların eteklerinde doğacaktır” (ştnipek, 2005, s. 22), ilkesi ile öne çıkarmaktadır. Bu ilke resim sanatına yansımış, Türk toplumunu konu olarak seçmiş, eserlerinde halkın günlük yaşantısını yansıtmıştır. Bu özeleştiri halka yönelmenin, halkın gündemini takip etmenin Avrupa’daki hocanın eserlerini tekrarlamaktan daha önemli olduğu gerçekliliği üzerine yapılmış en iyi yorumdur. Halkın içinde yaşamış, halkın bağrından kopmuş sanatçının kendi halk gerçekliğini, kendi sorunlarını yansıtma gerekliliği konusunda verilen en iyi cevaptır.

Aynı şekilde Nurullah Berk’in Varlık Dergisi’nde Micheal Hoog (XX. yüzyıl Fransız resim komiseri) ile bir sergi gezmesi sırasındaki anısını şöyle

yazmıştır. “ Dikkat ettim, komiserin en çok beğendikleri ne şunun ne bunun talebesi olmuş, kendi kendilerine bir şeyler bulmuş sanatçıların eserleriydi. Müzeyi gezme işi bitince kolumdan tuttu ve Monşer, “Avrupalı hocalardan ders alıp etkilerinde kalmış sanatçıların beni hiç mi hiç ilgilendirmiyor. Derslerini iyi çalışmışlar. Sakın bunları bize getirme zahmetine katlanmayın. Bizim halkımız dudak buker bunların yapıtlarına, katkısız örneklerini bildikleri için. Siz bize bir şeyler bulmuş olanları getirin, dünya sanatına azda olsa katkısı olanları” (Dilmaç, 2009, s. 60). Sanatına kendisinden bir şeyler ekleyeni, toplumuyla, kültürüyle çağdaşlığı harmanlayıp sentez yoluna gidenleri.

Cumhuriyet dönemi resim sanatına bakıldığında Türk resim sanatında Avrupa sanatının çağdaş akımlarına paralel eğilimler, D grubu adı altında toplanan ressamların sergilerinde göze çarpmakla beraber Anadolu insanı ve onun sosyal yaşantısına, rengine, desenine bir yaklaşımda bazı sanatçıların eserlerinde söz konusudur. Bu dönem incelendiğinde bazı sanatçıların eserinde bu yerel, bölgesel, yer yer ulusallığa yaklaşan etkilerde görülmektedir. “1950’lere kadar Cumhuriyet döneminin önemli sanatçılarından Turgut Zaim, Zeki Kocamemi, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati, Hale Asaf, Eşref Üren ve Zeki Faik İzer’in tablolarında halk bilimi öğelerine rastlanmakta, eserlerinde bu öğelerden yararlandıkları gözlemlenmektedir” (Çeken, 2004, s. 97). Bu sanatçılarımız, Türk resim sanatında geleneksel temalardan yararlanan, sanatlarını bu temele oturtan ressamlar olarak ta tarihte yerlerini almışlardır.

Cumhuriyet sonrası dönemde bazı sanatçıların bireysel çabalarıyla Türk resim sanatında folklorik öğelerin öne çıkmaya başladığı söylenebilir. Köy yaşantısı, Anadolu insanının el işleri, halı desenleri, yazma motifleri, ev mimarisi gibi konular işlenmiş belli bir üslup haline getirilmiştir. “Geleneksel süsleme sanatı ve halk sanatının zengin motiflerinden yola çıkarak özgün bir üslup yorumuna ulaşmış Turgut Zaim, Bedri Rami Eyüboğlu ve Fikret Otyam’ın eserlerinde görülmektedir” (Arıcı, 2006, s. 82-91).

D grubu hakkında Derek Patmore’nin şu sözleri dikkate değerdir. “Türklerin yağlı boya tarzında çalışmaya başladıkları tarihin yakınlığı göz önünde bulundurulacak olursa, modern Türk resminin eriştiği olgunluğun derecesi kolaylıkla anlaşılır” (Şerbetçi, 2008, s. 85). “Bu günün Türk resmi, eskiden beri bu sanata muvaffak olan diğer milletlerin seviyesine varmış bulunuyor. Halen Türkiye’de çalışan ressamlar

arasında en dikkate değer topluluk D grubudur’’ (Şerbetçi, 2008, s. 85) demektedir. D grubu Türk resim sanatına çok şey katmıştır.

D Grubu’na üye olan bazı sanatçıların biyografileri ve Türk resim sanatında yaşanan kimlik sorununa bakış açıları, kısaca açıklanmaya çalışılmıştır.

5. 1. 1. Nurullah Berk (1906-1982) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Nurullah Berk 1906 yılında İstanbul’da doğdu. İlkokulu Heybeliada’da, ortaokulu Nişantaşı’nda okudu. “Galatasaray Lisesi’ni bitirdikten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girdi” (www.lordiz.com). “Burada İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyelerinde resim eğitimi aldı. Daha sonra Paris’te Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda Ernest Laurent’in atölyesinde çalıştı” (Uygun, 2007, s. 152). Yurda döndükten sonra arkadaşlarıyla Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’ni kurdu. “1933’te tekrar Paris’e gitmiş burada Andre Lhote ve Fernand Leger’in yanında çalıştı. Tekrar yurda döndüğünde bu sefer arkadaşlarıyla D Grubu’nun kuruluşunda yer almıştır” (www.lordiz.com). “Nurullah Berk grubun isim babalığını ve sözcülüğünü de yapmaktadır” (Alakuş, 1997, s. 79).

Sanatçı Levy’nin isteği üzerine Cağaloğlu Ortaokulu’ndaki resim öğretmenliği görevinden istifa ederek “1939 yılında Akademi’ye asistan olarak girmiş ve 29 yıl bu kuruma hizmet etmiştir” (Dilmaç, 2009, s. 58).

D Grubu sanatçıları ilk başta kübizmi Cumhuriyet’in sanatı olarak tanıtmalarına rağmen daha sonra çalışmalarını daha çok minyatür, hat gibi geleneksel sanatların esinlerini yeni bir teknik anlayışla yorumlamaya yöneltmişlerdir. “Bu anlayışın bir temsilcisi olan Nurullah Berk sanat anlayışında minyatür sanatının soyutlamaları üzerinde durmakta” (Kılıç, 2010, s. 100), ilk dönem resimleri dışında bütün çalışmalarında minyatüre olan düşkünlüğü açıkça hissedilmektedir (Resim 71). Berk “Ben geçmişimin sanatından hareket ederek çağımız Türk sanatını oluşturma çabası içindeyim demektedir” (Bek, 2008, s. 120).

Nurullah Berk’in Sanat alanında harcadığı bu çabasını Melih Cevdet Anday şöyle özetlemiştir.

“Avrupa dönüşü Nurullah Berk, adamakıllı bir şekilde minyatürü inceler, hat sanatı ile ilgilenir birde, mutluluk duyguları içinde kavrayıverir, bu Doğu sanatlarının, bir takım Batılı sanatçıların peşine düştükleri yeni anlayışlar içinde en güzeli olma niteliğindedir. Nurullah Berk’i özetlemeye kalkışırsak; sanırım bulacağımız şey “arabesk” sevgisidir” (Alakuş, 1997, s. 80).

“Fransa’da Lhote ve Leger atölyelerinde aldığı eğitim ile ilk yıllarda hocalarının etkisi ile Kübist anlayışta da resimler yapmış” (www.gorselsanatlar.com) olmasına rağmen, daha sonraları “ulusal” nitelikli çalışmalar yapmıştır. Doğunun arabesk çizgileriyle batının soyut ve şemacı duyarlılığını birleştirerek Türk resmine iki boyutlu, süslemeci bir anlayış geliştirmiştir. Böylece doğuya has, minyatür tarzı düz, gölgesiz ya da az gölgeli renkleri çalışmalarında kaynaştırdı (Resim 72). Konturların arası pürüzsüz ve arı bir şekilde boyanmış, sıcak ve soğuk renkleri dengeleyen Berk, değişik bir Doğu-Batı sentezi oluşturuyor (Bayrak, 2006, s. 56). “Resim yanında araştırmacı yazıları ve kitaplarıyla da Türk resim sanatının gelecek araştırmalarına önemli bir kaynak oluşturmuştur” (Tansuğ, 2008, s. 188).

Nurullah Berk Türk resmine fırçası kadar kalemi ile hizmet etmiş bir kişilik olarak D Grubu sanatçıları arasında yer almıştır. Hayatı boyunca çok sayıda inceleme ve yazısı ile sanatçılara yol göstermiş, ülke ve sanat kültürünün gelişmesine ciddi katkılarda bulunmuştur. Nurullah Berk Batı kafasına ve hayatına dönük bir özlem anlayışının dışında milli değerlerimiz ve kültürümüzün aktarılmasında da büyük rol oynamıştır (Karaoğlu, 1995, s. 137).

Yayımlanmış kitapları arasında; “Modern Sanat”, “Leonardo Da Vinci”, “Türk Heykeltraşları”, “Türkiye’de Resim”, “La Peinture Turque” (Türk Resmi, 1950), “Belliniler”, “Türkiye’de Resim ve Heykel”, “Resim Bilgisi”, “Sandro Boticelli”, “Paolo Veello”, “Piero Della Francesca”, “Resim ve Heykel Müzesi”, “Elli Yılda Türk Resim ve Heykeli”, “Fikret Mualla”, “Türk ve Yabancı Resminde İstanbul” gibi eserler sayılabilir.

Sanatçı 1962 yılında İstanbul Resim Heykel Müzesi Müdürlüğü’ne getirildi. Unesco’ya bağlı “Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Türkiye Komitesi’ni Suut Kemal Yetkin ile birlikte kurdu. Uluslararası birçok bienalde Türkiye’yi temsil etmiştir.

5. 1. 2. Cemal Tollu (1899-1968) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Asıl adı Cemal Sait Tollu olan sanatçı, 1899 yılında İstanbul’da Mühendis Sait Bey ve annesi Hayriye Hanım’ın beş çocuğundan biri olarak doğar” (www.wikipedia.com). Babasının işi dolayısıyla çocukluk yıllarını Diyarbakır ve Şam’da geçirdi. Hicaz demiryollarında çırak olarak çalıştığı sırada ilk resim derslerini emekli bir kolağasından almıştır.

İstanbul’a döndüğünde Sanayi-i Nefise Mektebi’ne kayıt yaptırmıştır. İstanbul’un işgal edilmesinden sonra Cemal tollu akademideki eğitimini yarıda keserek Kurtuluş Savaşı’na katılmıştır” (Bugay, 2006, s. 26). Savaştan sonra yarıda bıraktığı öğrenimine devam eden sanatçı, 1929 yılına kadar Elazığ ve Erzincan’da resim öğretmenini olarak çalıştı. Ailesinin desteğiyle Avrupa’ya giden sanatçı, burada değişik atölyelerde sanat eğitimi aldı.

Paris dönüşünde Cemal Tollu, Leopold Levy tarafından baş asistan olarak Güzel Sanatlar Akademisi’ne alınmıştır” (Genç, 2006, s. 22). Bu okulda çalıştığı dönemde birçok sanatçının yetişmesine katkı sağlamış, üslubuyla ve düşünceleriyle Türk resim sanatında örnek sanatçılar arasında yer almıştır.

İlk kişisel sergisini Elazığ’da açmış olan sanatçı, D Grubu’nun kurucuları arasında yer almış, üyesi olduğu grubun, bütün yurtiçi ve yurtdışı sergilerine katılmıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında düzenlenen resim yarışmalarında birçok derece almıştır.

Cemal Tollu Ankara Medeniyetler Müzesi’nde yöneticilik yaptı. Buradaki görevi sırasında Eti ve Hitit kabartmalarından etkilenmiştir. “Sanatçı eserlerinde, Eti heykel ve alçak kabartmalarını kunt biçiminde anıtsal bir anlatım ile birleştirerek aktarmaktadır” (www.radikal.com).

1938 yılında Yurt Gezileri kapsamında Antalya ve Burdur yörelerinde görev yapmıştır. Burada Anadolu’nun sosyal ve coğrafi şartlarından etkilenmiştir. Yurt Gezileri’ne katılan sanatçıların hayatları boyunca bu gezinin ve gittikleri illerde tanıştıkları insanların etkisinde kaldıkları görülmektedir. Bu etki sanatçıların uzun yıllar

üslubunda belirleyici öge kalarak kalmıştır. Cemal Tollu'nun Antalya'da "Kendir Toplayan Kadınlar" tablosu bu etkiye en iyi örnektir (Resim 55).

Sanatçı genellikle yerel konuları Kübist bir üslupla sentezleyerek sunmaya çalışır. "Ankara Keçileri" ve "Toprak Ana" çalışmaları buna örnektir (Resim 73, 74, 75, 76).

"Cemal Tollu'nun, çeşitli dergilerde sanat üzerine yazıların yanı sıra, "Yunan Mitolojisi" ve "Şeker Ahmet Paşa" adlı yayımlanmış iki kitabı bulunmaktadır" (www.ata.boun.edu.tr).

5. 1. 3. Zeki Faik İzer (1905-1988) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1905 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, 1922 de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı'nın öğrenciliğinden sonra 1928 yılında Paris'e gider. Burada dört yıllık bir eğitimden geçmiştir. "Yurda döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü'nde resim öğretmeni olarak çalışan sanatçı D Grubunun kuruluşunda da etkin bir şekilde görev almıştır" (Genç, 2006, s. 40).

"Öyle ressamlarımız vardır ki, kişilikleri ve resimleri neredeyse Türk resim sanatının gelişim süreciyle özdeşleşmiştir. Sanat yaşamlarının onlar için önemli olan dönüşüm noktaları, Türk resminin kilometre taşlarını oluşturmaktadır" (Satır, 2001, s. 120). İşte Zeki Faik İzer, yaşamı, kişiliği, sanatı ve eserleri ile Türk resim sanatı için bu anlamı ile önemli bir sanatçıdır.

İlk başta Avrupa'da gördüğü eğitime bağlı olarak Kübist bir üslup benimseyen sanatçı, yavaş yavaş gerçeğe ve doğa gözlemine bağlı eserler üretmiştir. "Sanatçı Lhote Akademisi'ndeki matematik ve ölçüye dayalı etütlerden sonra kendi mizacının etkisine kapılarak, renk lekelerinin coşkun ahengini, çizgi düzeninin mimarisine tercih etmiştir" (Berk ve Gezer, 1973, s. 61).

“Her tablosunda bir bahar havası estiren ressamımız, giderek konudan uzaklaşmış farklı etkilerin belirdiği, fırça akıcılığının olanca hareketliliği ve sıcaklığı ile eserler üretmiştir” (Berk ve Gezer, 1973, s. 61). D Grubu sanatçıları içerisinde nesne ve tuval arasındaki ilişkiyi en yumuşak, beklide en lirik biçimde nesneleri deformasyona uğratanlardandır.

Üslubunun oluşturduğu doğaya bakış açısının belirginliği ile kendinden emin ve rahat bir anlayışla, değişik kültürlerin bileşimine yönelmiştir. “Tuvallerine değişik kültürlerin iç ve dış etkilerini, kültürel dengelerin ve farklılıkların ilginç grafiğini yansıtır” (Satır, 2001, s. 121). Bu anlayışı Afrika’dan Orta Asya’ya, Uzak Doğu resimlerinden Anadolu’nun geçmişine dek ulaşmaktadır. Öyle ki, “Afrika’ya Selim”, “Dunhuang”, “Pervaneler”, “Selçuklu Kartalı” ve “Rüzgâr” çalışmalarında bu arayışlar karşımıza çıkmaktadır. Afrika, Asya ve Anadolu kültür değerlerini birleştirerek kendine özgü bir üslup oluşturmuştur.

“Sanatçı ‘Selçuklu Kartalı’ adlı çalışmasında, kartalı tipik bir Japon güneşi ve göğü altında konumlandırmakta, bu görüntüyü Anadolu kilim dokumalarının soyut doğa tasvirleriyle kuşatmaktadır. Bir yandan da dekoratif spirallerden kaligrafik düzenlemeler dek asırlık bir deneyim ile birleştirmektedir” (Satır, 2001, s. 121).

Zeki Faik İzer Kurtuluş Savaşı’nı tasvir eden çalışmalarda yapmıştır (Resim 77). Bu resminde de görülen en önemli özelliği renkçi oluşudur. Bu renkçi yanını dışavurumculukla birleştirmiş bir anlamda kendine özgü bir çizgi yakalamıştır. Türk ressamının belki de en önemli özelliklerinden biri olan kendi üslupları etrafında modern akımları yorumlamalarıdır. Şimdiye kadar incelediğimiz sanatçılar, bir akımı benimsediklerinde mutlaka kendi halk gerçekliği ile yoğurmuşlardır.

5. 1. 4. Elif Naci (1898-1985) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Elif Naci 1898 yılında Gelibolu’da dünya gelir” (Boyar, 1948, s. 224). İlk ve ortaöğrenimini İstanbul’da Vefa Sultanisinde tamamlar. Resim sanatıyla lise yıllarında tanışır. 1914’te kayıt yaptırdığı Sanayi-i Nefise Mektebi’nde İbrahim Çallı’nın öğrencisi olarak mezun olur. “Öğrencilik yıllarında başladığı gazeteciliği 1937 yılına kadar çeşitli gazetelerde sürdürdü. 1937 yılında Cumhuriyet Gazetesi’ne geçti ve burada 40 yıl boyunca gazetenin arşivini yönetti” (www.wikipedia.com).

Mezun olduktan sonra yurdun çeşitli yerlerinde öğretmenlik yapan sanatçı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyelerine katılmış, daha sonra D Grubu’nun kurucu üyeleri arasında yer almıştır.

Enerjik, atak mizacı ile yazarlığı, ressamlığı ve yöneticiliği bir arada yürütmeyi başaran sanatçımız D Grubu’nun faaliyet yıllarında en etkin kişiliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 78). İlk çalışmalarında ev içi çalışmalarla tanınmış olan sanatçı, “Türk İslam Eserleri Müzesi’nde müdürlüğü sırasında orada bulunan eserlerin etkisiyle, sanat üslubunda Doğu ve Batı anlayışını bağdaştırmayı başarmıştır. Çini motiflerini, minyatür etkilerini hat sanatı ile kaynaştırmayı bilmiştir” (Berk ve Gezer, 1973, s. 64).

“Hat sanatının usta isimleri Hafız Osman ve Mehmet Esat’ı inceleme fırsatı bulmuş, soyut müzikal karakterlerinden faydalanarak eski yazı örneklerini tablolarında birer plastik öge olarak kullanır” (Bayrak, 2006, s. 66).

“Saklanan Çocuk” adlı eseri, sanatçının oda içi resimlerinin en güzel örneklerindendir. Odada saklanan bir kız çocuğu betimlenmiştir. Çocuğun neden saklandığı belli değildir. Belki işlediği bir suçtan dolayı saklanmakta, belki de oyun oynamaktadır (Resim 79). İzleyicinin sadece resme bakmasını değil, aynı zamanda yorum yapmasını istemektedir. Bu tavrı ile seyirciyi tablonun bir parçası olarak değerlendirir, resmin olay örgüsü içinde kendince yorum yapmasına olanak sağlamaktadır. Odanın kapısını açık bırakarak resimde bir derinlik yaratarak görüş açısını bir oda ile sınırlandırmamıştır” (Bayrak, 2006, s. 66).

Elif Naci resimleriyle olduğu kadar yazarlığıyla da Türk resim sanatının gelişmesine, ulusal bir karaktere bürünmesinde etkin çaba sahibidir. Bu çabası sanat

eleştirileri yazılarında ve fırçasından çıkan eserlerde açıkça görülmektedir. Elif Naci, Baltacıoğlu'nun “Türk’e Doğru” adlı eserinde ulusallık ve millilik üzerine şu sözlerini değerlendirmektedir:

Milliyetlerin kafalarda kolayca birleşemeyeceği bir kavram varsa oda resim sanatıdır. Avrupa tekniği, Avrupa resmi yoktur. Avrupa milletlerinin resimleri vardır. Avrupalı milletlerin eserler kendilerine göre millidir. Tabiat ise her millet için aynıdır. Öyleyse resim sanatı nasıl milli olmalıdır? Bu şaşırtıcı soruya verilecek cevap şu olmalıdır; sanat objede değil, objenin tasvirindeki subjededir. Bu tasvir çeşitliliği içinde her milletin kendine özgü bir yorumu mutlaka vardır. O halde yerelliğin ve milliliğin öze bağlı kalarak sosyal ve toplumsal şartlara göre yorumlanması gerekiyor. Elif Naci, Türk sanatçıların tasvir tarzlarının, kendi duyarlılık birikimleriyle, kişilik içeren yerel ve özgün değerlerle kalıcı ürünler verilebilir” (Satır, 2001, s. 92).

Türk resim sanatı Alplerin ötesinde değil, Torosların eteklerinde şekillenmelidir, sözü bile milli sanata verdiği önemi anlatmaya yetmektedir. “Yurt Gezileri kapsamında Samsun’a giden sanatçı burada Anadolu coğrafyasını izlenimci bir tarzda betimlemiştir” (Özen, 2010, s. 32).

“Şarkta Resim”, “On Yılda Resim”, “Anıtlardan Damlalar” adlarıyla yayımlanmış kitapları bulunan, birçok dergide sanat eleştiri makaleleri yayımlanan sanatçı, 1987 yılında vefat etmiştir.

5. 1. 5. Halil Dikmen (1906-1964) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Halil Dikmen 1906 yılında İstanbul’da doğmuş, 1924-1927 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünde Çallı ve Onat’ın öğrencisi olarak resim eğitimi almıştır. Avrupa’ya öğrenci gönderme programı çerçevesinde açılan sınavı kazanarak Fransa’ya gitmiştir. Burada Julian Akademisinde Laurent ve Andre

Lhote atölyelerinde çalışmıştır. Eğitimi sırasında Almanya, İtalya ve Avusturya’da bulunan müzelerde incelemelerde bulunarak, buralarda bulunan ünlü çalışmalardan kopya resimler yaptı.

Önceleri uzak durduğu D Gubu’na 1939 yılında açılan sergide eserleriyle yer alarak katılmış oldu. Klasik üsluptan yana olmakla birlikte modern resim sanatı akımlarını da göz ardı etmemiştir. “Sanatçının başlıca tasası, Rönesans ressamlarının eserlerini incelemek, özellikle ışık gölge dağılımı üzerinde durarak araştırmalar yapmaktır” (Berk ve Gezer, 1973, s. 64). “Kübit sivilizasyon üsluplu eserlere imza atmış, bu deformasyon eserlerden sonra, figürlü soyutlamalı resimler üzerine eğilerek, Türk resminde soyut eğilimlerin ortaya çıkmasına da öncülük etmiştir” (Bayrak, 2006, s. 68).

“Yurda döndükten sonra Kayseri ve Galatasaray Lisesi’nde resim öğretmeni olarak çalışmıştır” (Genç, 2006, s. 48). “Dikmen son dönem çalışmaları dışında figüratif ve geleneksel kültüre bağlı bir tavır içerisinde resimler yapmaya çalışmıştır” (www.gorselsanatlar.com). 6 yıl gibi uzun bir süre resimden ayrı kalmasına rağmen Anadolu’daki öğretmenlik görevinden ayrılmamış, bu görevin yanında “ sanatı Anadolu’ya taşıma ve halk arasında resim sanatını sevdirmeye çalışmalarını sürdürmüştür” (www.gorselsanatlar.com), Kurtuluş Savaşında Anadolu kadınının kahramanlıklarını belgelemiştir (Resim 80).

Yurt gezileri kapsamında Giresun’a gönderilir. Burada dokuz eser yapmıştır. Sanatçının Giresun’da yaptığı, ağlarını çeken balıkçıları konu edinen “Balıkçılar” adlı tablosu, etkileyici bir kompozisyona ve duygusal bir atmosfere sahiptir. Renkler ve ışık etkileyici bir üslupta kullanılmıştır. Siyah fon oldukça cesur bir şekilde işlenmiş, kompozisyonun solunda ve ortasında yer alan figürlerde kullanılan kırmızı, dikkat çeken tek parlak renk olarak resmi dengeleyen bir rol oynamaktadır (Resim 81).

Sağlam bir desen, klasik kurgu ve dengeli bir ışık gölge kullanımıyla anıtsal kompozisyon türünün Türkiye’deki ilk temsilcisidir. Hacimsel estetiği büyük bir titizlikle yöresel konulara uygular. Asya gelenek ve görenekleri bağrında taşıyan Yörüklerin tüm niteliklerini, yaşamlarını, el sanatlarındaki hünerlerini, bütün dinamikliğiyle işlemeyi başarmıştır.

Bu anlamıyla denilebilir ki Halil Dikmen’de yöresel, bölgesel öğelerden yola çıkarak sanatında Batı’yla gelenekselliği birleştirmeyi başarmış ender sanatçılarımız arasında yer edinmiştir.

Sanatçı, Resim Heykel Müzesi’nin kurulduğunda müdürlüğünü yapmış, ayrıca Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü görevinde bulunan sanatçı, hayatı boyunca, sanatıyla birçok sanatçıyı etkilemiştir” (Özen, 2010, s. 51). Aynı zamanda eğitmen kimliğiyle de birçok sanatçının yetişmesine öncülük etmiştir.

5. 1. 6. Eşref Üren (1897-1984) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

İlk ve orta öğrenimini İstanbul ve Bursa’da tamamladı. Bir süre Galatasaray Lisesi’ne devam etti. Ailesinin Bursa’ya taşınmasıyla Galatasaray Lisesi’ni bırakarak Bursa Tarım Okulu’na kayıt yaptırdı (www.wikipedia.com).

I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Yedek Teğmen olarak askere alındı. Bir yıl sonra terhis oldu. Bursa’ya döndü. Burada bir süre kaldıktan sonra resim sanatı ile uğraşmaya karar verdiği anı şöyle aktarmaktadır:

“Ressam olmaya Bursa’da İbrahim Çallı’nın Yeşil Türbe peyzajını yaptığı bir anda karar verdi. Bu anı Şöyle aktarır: "Birinci Umumi Harb"ten Mülazım-i Sani olarak terhis edildim. Bursa’ya annemin yanına geldim. O günlerde edebiyata heves etmişim. Bir şeyler yazmıyordum ama üç dört edebiyat dergisi okuyordum. Akşamüzeri de canım sıkılınca bir gezinti yeri vardı Bursa’da oraya gidip hava alıyordum. Bir gün yine gittim baktım bir kalabalık var. Bir adam oturmuş resim yapıyor. Yırtık çorapları pabucundan çıkmış. İyice yaklaştım. Yeşil Türbe’ye doğru oturmuş peyzaj çalışıyordu. Resme baktım Yeşil Türbe’den daha güzeldi. Orada ressam olmaya karar verdim” (Satır, 2001, s. 68).

1919-1922 yılları arasında yaşının büyük olması nedeniyle Sanayi-i Nefise Mektebi'ne misafir öğrenci olarak devam eder. “Burada Feyhaman Duran, İbrahim Çallı ve Muazzez Bey'den özel resim dersleri aldı” (Özen, 2010, s. 31). Resim alanında yetkinleşmek üzere kendi imkânlarıyla Paris'e gitmiştir. Burada Modern Sanat Müzesi'nde İzlenimci ve Sembolistlerin yapıtlarını inceleme fırsatı bulmuştur.

1929 yılında yurda döndü. 1930-1938 yılları arasında Erzurum ve Sivas Öğretmen Okullarında resim öğretmeni olarak çalıştı. 1938'de eşi ile birlikte tekrar gittiği Paris'ten dönüşünde Ankara Atatürk Lisesi'ne atandı.

D Grubu'nun Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki sergisine katıldı ve gruba üye olup, grupla ilgili yazılar yazdı. Halkevlerinin düzenlediği "Yurt Gezileri"'ne katıldı. 1940 yılında Yozgat'a 1943'te ise Ağrı'ya gitti. Yurt gezilerinde yaptığı eserleri bu kapsamda açılan sergilere katıldı. Sanatçı, tam bir Anadolu hayranı olduğunu gerek çalışmalarında, gerekse de düşünce yazılarında vurgulamıştır. Yurt gezileri kapsamında inceleme fırsatı bulduğu Anadolu toprakları ile sanatı arasında güçlü bağlar kurabilmiştir. Eserlerinde, Anadolu'da boy vermiş geleneksel sanat ve kültür ilişkisini çağdaş planda geçerli kılacak bir düzeyde birleştirmiştir.

Genellikle açık hava ressamı olarak tanınan Eşref Üren, çeşitli yayınlarda çıkan yazıları ve halkla kurduğu güçlü iletişim sayesinde sanat konuları üzerinde düşünmeye özendirme çabalarında bulundu. 1960'lı yılların sonunda " lirik soyutlamalar" içeren çalışmalara yönelmesine rağmen, yaşamı boyunca "doğa sanatçısı" olarak tanınmıştır. Duygulu, şiirsel peyzaj resminin ustaları arasında görülen ressam; esnek, yumuşak ve uyumlu çizgi ve renk uygulayıcısıdır (Resim 82).

Ankara'nın iklimi ve sosyal yaşantısı arasında güçlü bir bağ kurarak oluşturduğu peyzajlarında lirik ekspresyonist özellikleri kendi üslubuyla sentezleyerek oluşturmuştur. Bir Ankara aşığı olan sanatçı, yayınladığı yazılarla kent sorunlarına eğilmiştir. “Kentleşen ve sınırları gerilerek makineleşmeye yüz tutan bir uygarlığın, ancak sanat ve kültürle refaha erebileceği mesajlarını, yazılarında sıklıkla işlemiştir” (Satır, 2001, s. 68).

Başkent'te olgunlaşan düşünceleri ve sanatının birbirinden ayrılmayan içtenliğin kurgusuyla oluşturduğu resimleri her ne kadar empresyonist ya da ekspresyonist izler taşısa da o, kendisini bir Anadolu sanatçısı olarak görmektedir. Eşref Üren izlenimci olduğu ile ilgili yorumlara; Benimle izlenimciler arasındaki bağ; yalnızca uyum, yani renklerin birbirlerini kabul etmesi ve uyuşması yönündedir. Kısaca yakınlık varsayılır. Fakat bu beni bir "İzlenimci" yapmak için yeterli değildir. Havadaki perspektif ve güneş ile ışığın ele alınışı beni başka bir yere koyar, beni bana ve Anadolu'ya yaklaştırır. Beni ben yapan ve onlardan ayıran yön de budur (Resim 83).

“Eşref Üren'in bugüne kadar birçok kişiye izlenimci bir tarz olarak görünen, gerçekte ise bu anlayışın ilkeleriyle bağdaşmayan resimleri ancak kendi oluşum süreci içerisinde açıklanabilir. O, doğaya ve çevresine birazda kendi duyum ölçeğinden bakmıştır. ... Kimi zaman deformasyon, kimi zaman izlenimci sonrası renk ve biçim ilişkilerinin önem kazandığı, kimi zaman da garip bir çocuksu duyarlılığı ön plana geçtiği görülmektedir. Eşref üren tablolarında tüm resim bilgilerini kullanmaktan kaçınmayan bir tavır sergilemektedir” (Satır, 2001, s. 69).

Bu yaklaşımıyla Anadolu sanatçısı olmanın vermiş olduğu sorumlulukla hareket ettiğini kanıtlamaktadır. Daha önceki sanatçıların kendi anlayışlarını, halk gerçekliklerini modern akımlarla sentezledikleri gibi Eşref Üren'de bu yolu seçmiş, sanatına böyle yaklaşmıştır.

1955 yılında devlet memurluğundan emekli oldu ama 1956'dan 1968 yılına kadar Ankara Marif Kolej'inde ve Ankara Atatürk Lisesinde resim öğretmenliğini sürdüren Eşref Üren, aynı zamanda 1932 yılında Milliyet Gazetesi'nde başladığı yazılarını dönemin çeşitli yayın organlarında 1984 yılına kadar devam ettirmiştir.

5. 1. 7. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1911 yılında babasının kaymakam olarak görev yaptığı Giresun'un Görele ilçesinde dünyaya gelir. "Asıl adı Ali Bedrettin iken zamanla Ali unutuldu ve ismi önce Bedir'e sonra Bedri'ye dönüşür" (www.wikipwdia.com). Çocukluğu Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geçen sanatçının yeteneği Trabzon Lisesi'nde resim öğretmeni olarak atanan Zeki Kocamemi tarafından keşfedildi. 1929 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. Nazmi Ziya ve Çallı'nın öğrencisi olarak atölyelerde resim dersi aldı.

Yurda döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyesi olarak atandı. Sanatçı Güzel Sanatlar Akademisinde kendi adıyla anılan atölyeyi uzun yıllar yönetti. İpek baskı, litografi, gravür ve mozaik çalışmalarına ağırlık vermiştir. Geleneksel Türk El Sanatları'ndan "Yazmacılık" sanatıyla uğraştı.

Az boya ile şiddeti azaltılmış renkleri, boyayı fırça ile sıyırtarak kullanan sanatçı hocası Leopold Levy'nin tekniği ile çalışmaktadır. Dufy etkisi, Dufy'nin doğu çinilerinden aldığı modle edilmemiş, yan yana düz ve "özentisizce sürülmüş canlı renk lekeleri üstünde ince, kıvrak çizgiler halinde nesnenin sınır çizgilerini, ayrıntılarını serpiştirmesi Bedri Rahmi'nin benimsediği, ömrü boyunca yararlandığı bir yöntemdir" (Aydoğan, 2008, s. 315). Bu yöntem ve tekniği sanatçının çalışmalarında belirgin bir şekilde görmek mümkündür.

"Bedri Rahmi dünya çapında başarılı eser vermenin gerekliliğini milli unsurlara bağlayarak, yüzde yüz bizim olanın aynı zamanda dünya ölçüsünde olacağını belirtmiş, evrenselliğe ulaşmada yerelliği çıkış noktası olarak kabul etmiştir" (Karaoğlu, 1995, s. 20). Sanatçı, bu kadar süredir, yüreğini ağzına getiren sanat eserlerinden hangisini kurcalasam, altından ya bir kilim çıktı ya bir yazma, diyerek sanatının Türk süsleme sanatları üzerinde şekillenmesi gerektiğini dile getirmektedir. Batı estetiğinden kaçınmamakla beraber, yerli tadı, çizgide ve renkte, süslemeci niteliğindeki biçimlerin plastik karakterli resimlere aktarılmasını başarıyla denemiştir. Resimlerinde Geleneksel Türk El Sanatları'nın halı, kilim, çini, yazma, hat sanatı, minyatür, seramik gibi yerli unsurlarından yararlanmayı bilmiştir (Resim 84).

Bedri Rahmi'nin sanat kaynağını Anadolu, Anadolu kadını, Yörük kadını, kilim ve yazma motifleri oluşturur. "Yarı soyut, renkçi bir anlayış içerisinde özgün, hareketli

fırça vuruşlarıyla geleneksel süsleme sanatı ve halk sanatının zengin motiflerinden yola çıkarak özgün bir yoruma ulaşmış sayılı sanatçılarımızdandır” (Arıcı, 2006, s. 85).

Bedri Rahmi Eyüboğlu Anadolu’ya sevdasını şu sözleri özetler niteliktedir. “Ressamım, yurdumun taşından toprağından sürüp gelir nakışlarım. Taşıma toprağıma toz konduranın alnını karışlarım”. Bu onun geleneklerine ne kadar bağlı olduğunu ve yurduna olan sevgisini özetlemektedir (Resim 85).

Sanatçı Yurt Gezileri kapsamında gittiği Edirne ve Çorum’da bölgenin sosyal ve coğrafi şartlarından oldukça etkilenmiş bu etkiyi uzun yıllar sanat anlayışında tekrarlamıştır. Sanatçı Çorum’da çizdiği “Han Kahvesi” bu durumun açık kanıtıdır (Resim 60).

Eğitmen kimliği ve sanatıyla birkaç kuşak ressamı etkilemiş olan Bedri rahmi Eyüboğlu’nun geleneksel halk motiflerini kullanması anlayışı, halk sanatının ve milli ruhun ortaya çıkmasını bir felsefe haline getirmiştir.

Merkezi Paris’te bulunan “NATO” (Kuzey Atlantik Savunma Paketi) binasının önünde yer alan 50 metre karelik mozaik çalışmasıyla uluslar arası ün kazanmış olan sanatçı 1975 yılında vefat etmiştir.

Sanatçının yetiştirdiği ressamlar arasında Mehmet Pesen, Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Nedim Günsur ve Orhan Peker gibi isimler sayılabilir.

5. 1. 8. Turgut Zaim (1906-1974) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Turgut Zaim, 1908’de İstanbul’da doğmuştur” (Boyar, 1940, 248). Çocukluğu, kendi deyişiyle, Osmanlı idaresinde bir bakıma muhafazakâr, bir bakıma kozmopolit dalgalanmalar arasında geçmiş olan Turgut Zaim küçük yaşlarda resme yönelmesinde, İtalya’da resim öğrenimi görmüş olan dayısının büyük katkısı olmuştur. “İlk ve orta öğrenimini Kadıköy’deki Saint - Joseph’te tamamlayan sanatçı daha sonra Güzel Sanatlar Akademisinde İbrahim Çallı’nın atölyesine yazıldı” (www.edebiyatsanat.com).

Daha ilk yıllarda okulun eğitim sistemiyle bağdaşmamanın getirdiği bunalımlara sürüklendi. Bu bunalımlar sonucu eğitim sistemini kendisine yabancı hissetmekteydi.

Kişiliğini ve sanat anlayışını sağlam bir temele oturtma mücadelesini verdi. O zamana kadar İstanbul dışına pek çıkmamış olmakla birlikte, Anadolu imgesinin kafasında yarattığı duyguların etkisiyle Anadolu yaşamına ilgi duymuştur. Özellikle Doğu kültürünü tanıma gayretindeydi. Bu amaçla sık sık Topkapı Sarayı'na giderek eskiz çalışmaları yaptı. Bu eskizler kuşkusuz daha sonraları üslubunu oluştururken sanatında temel taşlar olacaktır.

Akademi'deki öğrencilik dönemini tamamlamadan Paris'e gittiyse de orada kendisini ilgilendiren İtalyan primitifleri dışında etkileyici fazla bir şey bulamadığı için birkaç ay içinde İstanbul'a dönme kararını verir. Bu olayı o dönemde Paris'te olan Nurullah Berk yıllar sonra şöyle aktarmaktadır.

“Yılımı tam hatırlamıyorum ama 1924’le 1928 yılları arasında birkaç genç ressam Paris’teydik. Ben Güzel Sanatlardaydım Refik Epikman, Şeref Akdik, Cevat Dereli, Muhittin Sebati Julian Akademisindeydiler. Doğrusunu söylemek gerekirse Çallı atölyesinden çıkma bizler, Paris gibi göz kamaştırıcı bir sanat merkezinde nasıl çalışacağımızı, ne gibi hocalar seçeceğimizi, hangi eğilimlere uyacağımızı pek bilmiyorduk. Bilmiş olsaydık ne Ecole de Beaux-arts nede Akademia Julian gibi eğitim sistemleri bayatlamış kurumlara başvururduk. O sıralar “Yaşayan Sanat” savaşı kazanmıştı, Akademizm can çekişiyordu. Empresyonizm bile tarihe karışmıştı. Çağdaş sanatın kaynaşmaları arasında kalan bizler, Ernest Laurent gibi yalancı bir Neo-Empresyonist’in ya da Paul-Albert Laurens gibi bir tutucunun öğütlerine uydurmaya çalışıyorduk kendimizi. Turgut Zaim bir gün “Ben yurda dönüyorum, kalamam burada” diye çıktı karşımıza. Hepimiz şaşırdık. “Ne oluyorsun yahu” dedik. “Paris’e gelme şansına kavuşmuşsun otur oturduğun kadar”, “bir hoca bul çalış”, “müzeleri gez”, “deliliktir dönmek”. O direndi: “Hayır döneceğim, benim burada öğreneceğim bir şey yok. Berbat bir yer burası”. Doğaldı ki bu sözleri duyunca, hepimiz Turgut Zaim’in bir çeşit ilkelliğini düşünmüştük. “O yıllar Türkiye’sinin sanat karanlığından kurtulup, Avrupa’nın aydınlığına kavuşmuş bizler, ne çıkarsa Paris’ten çıkar, bütün kurtuluş yolları oradan başlar kanısındaydık” (Elmas, 1998, 129).

Çok sonraları bu düşüncenin yanlış olduğunu görseler bile bu kanı o dönemde yaşamış ve Avrupa’da eğitim görmeye giden bütün sanatçıların ortak düşüncesini

yansıtmaktaydı. “Benim burada öğreneceğim bir şey yok” diyerek yurda dönen Zaim, dönüşüyle birlikte yeni bir doğuşun, yeni bir yönelişin, ulusal bir sanat yaratmanın ilk adımlarını atmış bulunmaktaydı. Batıyla resmin temel ilkeleri dışında ilişki kurmada ilgisiz kalmış, oradaki sanatı öğrenme yerine kendi sanatını yapmaya yönelmiştir. Her ne kadar ikna edilmeye çalışılsa da Turgut Zaim yurduna yani Anadolu’ya, doğduğu topraklara geri döndü. Bu dönüşle aklındaki sorulara cevaplar aramaya, sanatını Anadolu’nun sağlam temelleri üzerinde şekillendirme, sanatına ve kendine bir çıkış yolu bulmaya çalıştı.

Yurda döndükten sonra ilk iş olarak Çallı Atölyesi’nde eğitimini tamamlamaya çalışmışsa da gerek arkadaşları gerekse de hocaları tarafından yeterince anlaşılamamış ve bu konulardaki fikirleri, ağır eleştirilere maruz kalmıştır. O dönemi Zaim şöyle aktarmaktadır;

“... Akademiye döndüğüm zaman çok soğuk karşılandım, fikirlerim kuşkuyla karşılandı, her öğrencinin kendi toplumunda yetişmesi gerektiği yönünde fikrim bir safsata olarak nitelendiriliyordu. Hocam İbrahim Çallı, beni akli başında olmayan bir öğrenci olarak etrafa ilan ediyordu. Bu durum beni derinden etkiliyordu ve bir sabah erkenden Konya’ya kaçtım, bir arkadaşımın tasfiyesi ile ilkokullarda gezgin öğretmen olarak çalıştım. Belgem olmadığı için işime son verilince tekrar İstanbul’a dönerek Akademi’yi bitirdim” (Elmas, 1998, s. 131).

Bu eleştirilere maruz kalan Turgut Zaim’i aslında ne hocaları ne de arkadaşları anlayabilmişti. Sonra anlaşıldı ki Zaim’in bu tutumu Batı etkilerinden bir kaçış değil, doğuştan varlığında yaşayan bir kişiliğin kendini bulma çabasından geliyordu. Batılı anlamda modern teknikleri uygulayarak kendi resmine şekil verme ve sanatında kendi olma isteğinden geliyordu. “O, Batı sanatına kendini yabancı buluyor, onunla kaynaşamıyordu. İstanbul çalışmalarında, İbrahim Çallı atölyesinde resim sanatının ilkelerini öğrenmişti. Ve bu temel, dileğince resim yapmasına yeterliydi” (Elmas, 1998, s. 130). Bu düşüncesinde ısrar eden Zaim’in tüm eserleri bu temel fikir üzerine şekillenmiştir.

Sanatında yerelliğe yönelen ve bunda ısrar eden Turgut Zaim en büyük eleştirilerden birini Akademi’yi bitirdikten sonra almıştır. Turgut Zaim “Müstakil Ressamlar” ve “D Grubu” içerisinde yer alır. “Müstakillerin dördüncü sergisinde

yapılan eleştirilerde Eşref Üren, Muhittin Sebati, Refik Epikman, Nurullah Berk, Şeref Akdik ve Mahmut Cüda övgüye değer görülürken, Turgut Zaim'in yerel bir tat araştırma resimlerinin eleştirildiği ve arkadaşlarının bu arayışlara değer vermediği belirtilmektedir" (Tansuğ, 2008, s. 166).

Çağdaş sanatın şekillenmesinde büyük katkıları olan ‘‘Müstakiller’’ ve ‘‘D Grubu’’ içerisinde yer almış buradaki çalışmaları sırasında çok ayrı bir anlayışla kendi üslubunu oluşturan Turgut Zaim, farklı sanat üslubuyla Türkiye’de yerel resim akımının öncüsü olarak kabul edilmektedir. Avrupa’daki akımların etkisinden sıyrılmayı başarmış, halk sanatı, yöresellik ve birazda geleneksel minyatür anlayışı kokan bir anlayışla Anadolu insanının resmini yapmaktadır. ‘‘Batı resminin etkilerini yerel bir duyuşla karşılaşması ve Anadolu halk yaşayışları temalarındaki başarısıyla Turgut Zaim, kazandığı ünü hak etmiş bir sanatçıdır’’ (Tansuğ, 1993, s. 161). ‘‘Yerel konuları minyatür ve halk sanatının değerlerini tanımlayarak resmeden sanatçı cümlesi Turgut Zaim için bu güne kadar yazılmış tüm yazıların ortak tanımı olarak karşımıza çıkmaktadır’’ (Giray, 1999, s. 449). Diyebiliriz ki Türkiye’de milli resmin temellerini atan ve bu anlamıyla çağdaş Türk resminde kimlik sorununa bir çözüm bulmaya çalışan kişi olarak da tanımlanmalıdır.

Turgut Zaim'in sanatı, kendi kuşağının ressamı arasında olduğu kadar, onu izlemiş olan kuşaklar içinde de yöresel ve ulusal Türk resminin tipik ve benzersiz bir örneği olarak yorumlanmıştır. Akademik sanat disiplinlerine ilgi göstermediği gibi kendi döneminin akımlarına da yakınlık duymayarak, kaynağını geleneksel Türk tasvir sanatlarında bulan, ancak bunu çağdaş bir anlayışla değerlendiren görüşü benimsemiştir.

Resimlerinde figürü ısrarla kullanmasına rağmen, bu öğeleri kendi çağdaş üslubu doğrultusunda kırsal yöre dekorları içinde ve dengeli bir şekilde üsluplaştırmıştır. ‘‘Anadolu insanının üretim azmini kanıtlamaya çalışan üstün nitelikli gözlemcilik ve belgeçiliğiyle kırsal yaşamın ayrıntılarını resmin güçlü değerlerine katmıştır’’ (Tansuğ, 1979, s. 18). Geleneksellik ve yöresellik çağdaşlıkla sentezlenmekte, güçlü bir anlatım ve aktarmacılık ortaya çıkmaktadır. Yörük insanının günlük yaşamını konu alan tabloları Anadolu’da yaşamı adeta belgeler niteliktedir.

Turgut Zaim'in yöreselliğe ve folklorik konulara yönelmesini ve minyatür sanatının esinlerini taşıyan kompozisyonlar yapmasını sağlayan etkenler daha önceden hazırlanmış gibidir. Halkevleri, 1930 yıllarında halk sanatı ve kültürü araştırmalarına

öncülük yapmaktaydı. Ve folklor, o dönemde gözde bir konu olarak gündeme gelmekteydi. “Ankara Devlet Tiyatroları’nda dekoratör olarak çalışan” (Boyar, 1948, s. 248), Zaim bu dönemde folklor araştırmaları ile yakından ilgilendiği bir gerçekliktir. “Bu arada tiyatro oyunlarının çeşitliliği arasına katılan orta oyunu gibi geleneksel tiyatro arayışları da göz ardı edilmemelidir” (Giray, 1999, s. 499). Ayrıca yurt gezileri kapsamında Kayseri’ye gönderilmesi Zaim’in sanatını şekillendirmesinde önemli bir sıçrama tahtası niteliği taşımaktadır. Burada tablolarında sıkça yer verdiği Avşar Yörükleriyle tanışır ve burada onları inceleme fırsatı bulmuştur.

Turgut Zaim resim sanatında folklorik konulara yönelmiş, göçerler ve köylülerin mutlu yaşam kesitlerini öznel bir yorumla tuvallerine aktarmıştır (Resim 86). Ayrıntılardan arındırılmış biçimsel aktarımları ile belirlenen mutlu yüzlü yuvarlatılmış hacimli ve anıtsal köylü kızları, toraman köylü bebeleri, beşikler, koyunlar ve bunlara sahip olmanın mutluluğunu yansıtan köy erkekleri Turgut Zaim’in resimlerinde hemen ön plana çıkar. Yalın bir anlatım ve geniş yüzlere dağılan renksel bir tarz hissedilir. Arka planda, ak lekeler oluşturan minik evler, yumuşak toprak dokusunun izlerini yansıtan tepeler yer alır. “Kimi resimlerinde ise minyatür resimleriyle paralellik gösteren mimari mekânlar arasında feraceli kadınlar, bazen de lunaparklarda eğlenen insanlar yer alır” (Giray, 1999, s. 499).

Turgut Zaim’de konusal ilişkileri aşan yöresellik, üslup ve teknik açısından da bu yöreselliği bütünleyen ulusallığa uzanan daha kapsamlı bir anlayışla biçimlenmiştir. İlk bakışta minyatürleri akla getiren bu anlayış, figürlerin ve nesnelerin ışık-gölge kavramına açık görünüşleri, boşluk içinde yer alan sağlam konumlarıyla, geleneksel tasvir kalıplarının dar sınırını aşar, doğa ve çevre gözlemine öncelik veren tutumuyla gerçekçi bir tabana oturur. Bu gerçekçi anlayış, bir yandan da iyimserlik ve mutluluk mesajına ağırlık tanır. O, sağlıklı elleriyle hamur açan, karpuz kesen, yün eğiren, çocuğunu emziren, eşiğini yükleyen Anadolu kadınlarını gerçekçi bir şekilde resmeder. “Mısır yiyen, kedi seven, zurna çalan çocuklar, üzüm gözlü sıpalar, yumuşak tüylü Orta Anadolu keçiler, halı dokuyan genç kızlar, pazar yerinde dolaşan delikanlılar, bağdaş kurmuş Yörük köylüler, çadırları çevresinde dolaşan Avşarlar karşısında izleyiciyi bir mutluluk düşüncesine gider (Resim 87). Onda tasa, sevinçle yer değiştirir, kaygı yerini umut ve özleme bırakır” (www.edebiyatsanat.com)

Turgut Zaim'in 1935 yılında Cemal Bingöl'e yazdığı mektupta, milli sanat zevkine hitap eden, yerellikten beslenen eserlerini ve sanat felsefesini özetler nitelikteki şu sözleri dikkate değerdir. "Boyaya çalış, hiçbir tesir altında kalma. Rembrand, Lot, Matisse'nin prensiplerini kabul et ama kendi kültürünle yoğur. Çin, Japon, Acem ve Türk ekollerini iyice araştır. İtalyan ve Fransız primitifleri iyi analiz et. Ama gözünü Şark'tan ayırma, çünkü senin kıblen Şark'tır" (Elmas, 1995, s. 118).

"Turgut Zaim üslup karakteriyle geleneksel biçim iradesine bağlılığı yeğlemiş ve buna nitelikçe çağdaş bir anlam vermiştir. Bazı aydın kesimlerde zaman zaman modalaşan, bazen bayağılaşan folklor sevgisi, Turgut Zaim'de her zaman taze, yeni ve özentisiz bir duyarlılık kaynağı olarak kalmıştır" (Tansuğ, 2008, s. 175).

5. 1. 9. Malik Aksel (1903-1987) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1903'te Selanik'te doğan sanatçı İlkokulu Serez ve İstanbul'da okudu. İlköğrenimini Beyazıt Numune Mektebinde tamamladıktan sonra İstanbul Erkek Öğretmen Okulu Darülmüallimin'de öğrenimini sürdürdü" (Üstünipek, 2005, s. 20). "Burada resim öğretmeni Şevket Bey tarafından fark edilen sanatçı hocası tarafından resme yönlendirildi" (www.frmtr.com).

1918-1921 yılları arasında Türk resminin usta isimlerinden olan iç mekân resimleriyle tanınan Şevket Dağ ile tanışmış olması, onun ressam kimliğinin biçimlenmesi açısından anlamlı bir gelişmedir. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren sanatçı burada resim eğitimi almıştır. Akademiden mezun olduktan sonra yurt dışına öğrenci gönderme programı kapsamında 1928'de açılan sınavı kazanarak yurtdışına eğitim almaya gönderilmiştir. Berlin Yüksek Öğretmen Okulunda Prof. Grossman'nın atölyesinde çalıştı. Burada klasik Alman ressamlarını incelemiş, halk yaşamından sahneler, portreler ve peyzajlar yapan Liberman'ın tekniğinden esinlenmiştir. Sanat üslubunu şekillendirmesi açısından bu dönem onun hayatında bir dönüm noktası olmuştur.

Sanat anlayışında kendi kültürümüzü, kendi değerlerimizi sanata dökmek ve sanatımızı bu temele oturtma düşüncesindedir (Resim 88). Aksel sanat hayatı boyuca “kendimizi resim diliyle anlatmak” ilkesinden ayrılmamıştır. “Yurda döndükten sonra Ankara’da açılan Resim Öğretmen Okulu’nda resim öğretmeni olarak görev yaptı” (Tansuğ, 2008, s. 176). “Gazi Eğitim Enstitüsü’nün kuruluşunda görev aldı” (www.frmtr.com).

Sanatçı, sanatın halka, yerel ve milli değerlere dayanması ve bu temel üzerine şekillenmesi gerektiğine inanmaktadır. Bu amaçla yazmış olduğu bir yazısında şöyle demektedir: “Her milletin aydını, her şeyden önce, milletlerinin, dil, kültür ve sanat eserleriyle beslenerek yetişmiş olanlardır. Büyük milletler için atalarının yalnızca can ve toprak mirasları değil, kültür ve sanat eserleri de yeni yükselişler için sağlam bir temel oluşturur” (Aksel, 1971, s. 1).

1930’lu yıllardan itibaren ulusal ve yerel bir sanat anlayışının yerleşmesine öncülük eden resimleri olduğu kadar “Anadolu halk resimleri”yle geleneklerini ve folklorunu ayrıntılarıyla inceleyip belgeleyen araştırmaları, yazıları, kitapları ile sanat yaşamımızda önemli bir kişiliktir” (www.turkresmi.com).

Yurt gezilerinde Sivas’a, ardından Denizli’ye gönderilir. Sanatçı burada ürettiği resimleri arasında “Gök Medrese” ve “Kongre Binası” gibi şehrin uzak ve yakın tarihine ışık tutar niteliktedir. Ayrıca “Sivaslı Kız” resminde yörenin yerel giysileri, “Halı Dokurken” resminde ise günlük yaşamın asırlardır değişmeyen olguları ele alınmıştır (Resim 89, 90). Çağdaş Türk resmi açısından en önemli yapıtı “Kale Mahallesi”dir. “Türk resminde toplumsal gerçekçi anlayışın belki bu en erken örneği olan bu resim aynı zamanda sanatçının kendi kuşağının ressamlarıyla olan yaklaşım farklılığını da ortaya koymaktadır” (Üstünipek, 2005, s. 21).

Malik Aksel Türk folklorunun giyim kuşamını, Türk halk sanatlarını, Anadolu insanının düğünlerini ve “Türk tasavvuf düşüncesinin resim ve kaligrafi alanına yansıyan ayrıntılarını incelemiş, bu konulara merakla eğilmiştir” (Tansuğ, 2008, s. 176). “Kariyerinin ilk yıllarında benimsediği bu anlayıştan taviz vermemiş, Türk resim sanatı tarihinde önemli bir yer edinmiştir” (Üstünipek, 2005, s. 21).

Yöresel konulara, yaptığı araştırmalar sayesinde bilinçli yaklaşmış, leke ve ışık tekniğini üst seviyede kullanmıştır. Anadolu insanının yaşamını, giyim kuşam özelliklerini yorumladığı “Halı Dokuyanlar”, “Köylü Kızlar” adlı yapıtlara imza

atmıştır. Geniş folklor bilgisiyle hem eğitici ve araştırmacı, hem de resim uğraşı içinde gündelik yaşamdan kesitler sunmuştur (Resim 90). Resimlerinde Batı kültürünün etkisi karşısında yitirdiğimiz yaşam biçimlerini ve sanat değerlerini içten, gerçekçi, dürüst bir biçimde ayrıntılarıyla incelemiş, yazılarıyla da toplumumuza kültürel kimliğini tanıtmayı amaçlamıştır. Sanatçının birçok süreli yayında eleştiri yazısının yanında, “Sanat ve Folklor” adıyla yayımlanmış bir kitabı bulunmaktadır.

6. BÖLÜM

6. 1. Yeniler Grubu, Çağdaş Türk Resim Sanatında Bir Eleştiri ve Kimlik Bulma Çabaları

1940’lı yıllardan sonra, Türkiye’de toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşanan yeni oluşumlar Türk sanatçıları etkilemiş, bireysel ve grupsal üslup çabalarını da kaçınılmaz kılmıştır. Siyasi alanda tek parti döneminden çok partili döneme geçiş sürecine girilmiş, Batı modeline uygun demokratik bir sistem hayatımıza girmiştir. Böylece sanatçılarımız eski kalıplardan ve üretim biçimlerinden kurtularak, eskiye oranla daha çağdaş dünya görüşlerinin biçimleneceği anlayış ve eğilimlere uygun

koşullar oluşturmuştur. Bu ortamın sonucunda sanatsal üretim de yeni bir anlatım imkânına kavuşmuştur.

Türkiye’de yaşanan bu gelişmeler üzerine, devlet sanatçıları yurt dışına gönderme geleneğine son vermiştir. Türk ressamaları, devlet desteğiyle, kısa süreli bir yurtdışına çıkma yerine, kendi bütçelerine dayanarak daha uzun süreli bir yurt dışına çıkma geleneğini başlatmışlardır. Özellikle 1940’lardan sonra Fransa’ya giderek buradaki gelişmeleri daha yakından takip etme adına, bilgi ve deneyimlerini arttırmak için orada yaşamaya başlamışlardır.

Bu yıllarda Türk resminde soyutlamacı, dışavurumcu eğilimler iyice ağırlık kazanmıştır. Bu arada D Grubu’nun Türk resmine hiçbir katkıda bulunmadığını, yalnızca Batı’nın eğilim ve tekniklerini aktardığını ve toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri süren bir grup genç sanatçı Yeniler Grubu’nu kurmuştur. “Yeniler Grubu’nun temsilcileri özellikle Batı’lı anlayışa karşı bir tepki olarak toplumun görüşünü savunmuş, halkın acılarını ve isteklerini ele alarak sosyal konulara eğilmişlerdir” (Karaoğlu, 1995, s. 12). “Batı resmini taklit etmenin ulusal resim sanatımızı geliştirmeyeceğine inanarak, kendi yerel ve milli motiflerini, Batı teknik ve yöntemlerinden yararlanarak işleme yoluna gitmişlerdir” (Bayrak, 2006, s. 82). Sözcülüğünü Nuri İyem’in üstlendiği grubun ideolojisi, asıl olarak Hilmi Ziya Ülken’in şahsında somutluk bulmuştur. 1942 yılında yayımladığı “Resim ve Cemiyet” adlı kitabında, Yeniler Grubu için; “Resim sanatımıza yeni bir ufuk açan bir oluşum olarak belirtmekte, yöresel biçimleri resimlerinde kullanan sanatçılar için ise, milli resmin can damarlarına parmak basmış kişiler olarak tanımlamaktadır” (Ülken, 1942, s. 36). Ahmet Muhip Dırnas ise Yeniler Grubu hareketini desteklediği, ülke ve yurt bütünlüğünü ele aldığı bir yazısında şöyle demektedir. “Sanki tarih, Yunan sanatı misaliyle bize, sanatın ancak milli bir birliğe ve politik bir istiklale bağlı olduğunu açıkça göstermektedir” (Bugay, 2006, s. 80).

“Yeniler Grubu’nu oluşturan genç kuşak sanatçılar, konu olarak yöresel, bölgesel peyzaja ve ülke sorunlarını ele alırken, konuya yorum getirmek için çağdaş biçimlerle hareket edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu grup akademik üsluba karşı ilk hareket ve sosyal içeriğe ağırlık veren bir topluluktur” (Bayrak, 2006, s. 84).

Grubun sanat alanında amaçları belirledikleri ortak bir konu da resim yapmak ve bunu halka tanıtmaktır. Grup üyeleri resimde toplumsal bir konuyu ya da temayı ortak bir duyarlılıkla yapmak ve bunu halka aktarmayı ilke edinmişlerdir. Bu konunun da halkın yaşamını, acısını, sevincini yansıtmayı gerektğine inanmışlardır. Bu temeller üzerine kurulan bir sanatın halk tarafından benimsenebileceği görüşünü savunmuşlardır.

“Nuri İyem, Turgut Atalay, Feruh Başağa, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Agop Arad ve Avni Arbaş’ın kurduğu Yeniler Grubu, 1941 de “Liman”, 1942 de “Kadın” konulu sergilerden sonra bazı sanatçıların ayrılmasıyla dağılma sürecine girmiştir” (Başkan, 1991, s. 2). Daha sonra grubu oluşturan sanatçılar Batı teknik ve yöntemlerden yararlanarak kendi sanat üsluplarını şekillendirmeye çalışmışlardır. Toplumsal konulara yönelerek halkla bütünleşme yoluna gitmişlerdir.

Yeniler grubu sanatçıları ikinci sergilerinden sonra şu ilke etrafında, gruba üye olmayan ve düşüncelerine karşı çıktıkları sanatçılarla birleşmişlerdir. “Gayemiz her nesil ve farklı üslubu değerlendirmek şartıyla, sanatkârlar arasında birlik ve beraberlik kurarak, milli bünyemize tam uyacak bir sanat diline ulaşmaya çalışmaktır” (www.felsefeekibi.com). Yeniler grubu üyeleri 10 yılda toplam 20 sergi açarak bu amaçlarına ulaşma adına önemli çalışmalara imza atmışlardır.

Bir ülkenin sorunlarını yaşamadan ve o ülkenin insanları içinde bulunulmadan yapılan bir sanatın ulusal olmayacağı, toplumdan kopuk olacağı görüşü Yeniler Grubu’nun ülke sorunlarına sahip çıkmaları düşüncesiyle kendi sanatlarını hem içerik hem de biçimsel olarak yaratabilecekleri görüşünü kuvvetlendirmiştir. Bu ilkelere bağlı kalmayan bazı sanatçıların soyut eğilimlere yöneldiği görülmüştür. Çok geçmeden “Soyut biçimlere yöresel içerik katmakla sorunun çözümlenemeyeceği görülmüş, rengiyle, biçimiyle, doğal görüntüsüyle ve yaşam tarzıyla olayların içinde yaşayarak, ulual ve toplumsal sanatı böyle bir ortamda yaratma gerektğine inanılmıştır” (Ersoy, 1998, s. 28). Özellikle Nuri İyem’in Anadolu kadınlarını yansıtan tablolarında olayın içinde yaşanılması gerektiği düşüncesi kendini belirgin bir şekilde yansıtmaktadır. Çünkü sanatçı gerçek anlamda Anadolu kadınının özlemini ve sevincini çizdiği portrelere yansıtmayı başarmıştır.

Yeniler Grubu sanatçılarının çok geçmeden gerçek anlamda grubun çıkış noktasına bağlı kalmadıkları görülmüş ve grup dağılmıştır. Yeniler Grubu dağıldıktan

sonra, Grubun sanatçıları daha sonraki yıllarda grubun hareket noktasını oluşturan ilkelerden çok farklı eğilimlere, üsluplara yönelebilmişlerdir.

Bu gruba üye sanatçıların kısa biyografileri, sanat üslupları ve Türk resim sanatında yaşanan kimlik sorununa yaklaşımları açıklanmaya çalışılmıştır. Grubun sözcülerinden ve Türk resim sanatı tarihine “Tavanarası Ressamları” olarak geçen oluşumunun mimarlarından Nuri İyem ile başlanmıştır.

6. 1. 1. Nuri İyem (1915-2005) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Nuri İyem (1905-2005) henüz üç yaşındayken babasının görevi gereği Mardin İli Cizre ilçesinde bulunmuştur. Belirtilen tarihte Cizre Şırnak’a değil Mardin’e bağlı bir ilçedir. “İlkokula Mardin’de başladı, Arnavutluk İşkodra mahalle mektebi ardından İtalyan İlkokulu’na devam etti. Ortaokulu İstanbul’da bitirdikten sonra, Liseyi Pertevniyal Lisesi’nde okudu” (www.wikipedia.org.tr). Lise yıllarında yaptığı bir resmi dönemin Akademi hocası Nazmi Ziya Güran’a gösterir ve Akademiye alınabileceği cevabı üzerine Akademiye kaydolar. Sanat eğitimi yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitmen olan Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı’dan dersler alır. Akademi yıllarında ayrıca, Leopold Levy gibi yabancı ressamların da yanında çalışmıştır.

Yurtiçi ve yurtdışında aldığı sanat eğitimini bitirdikten sonra Giresun’a resim öğretmeni olarak atandı (www.wikipedia.org). Sanat üslubunun oluşmasında onu derinden etkileyen ve neredeyse tüm resimlerinde konu olarak kullandığı, Anadolu kadının gözlerini 1922’de kaybettiği ablasından almıştır (Resim 91).

“Yeniler Grubu’nun üyesi ve sözcüsü olan Nuri İyem ilk başta geometrik soyut düzenlemeler yapmıştır” (Satır, 2001, s. 76). Sanatçı 1950’li yıllarda Türk resim sanatında Tavanarası Ressamları olarak bilinen grubun da kurucusudur. Yeniler Grubu dağıldıktan sonra bir süre soyut resimler yapmış olsa da, özellikle 1960’lı yıllarda figüratif resme dönüş yapmıştır. 1960’lardan sonra ortaya koyduğu portreleri, Anadolu insanının psikolojik ve sosyal anlatım tarzını ortaya koymaya yöneliktir. “Anadolu insanının ve özellikle idealize edilmiş kadın yüzleri kendi yaşamı içindeki sosyal ve

psikolojik olayları yarı gerçekçi yarı üsluplaştırılmış lirizmle birleştiriyor” (Satır, 2008, s. 127). Portrelerinde Anadolu kadınının özlem, sevinç, korku ve beklentilerini dışavurumcu bir tarzla başarılı bir şekilde anlatmayı başarmıştır. Sanatında geleneksel halk sanatını, Anadolu insanının yaşamını, özellikle Anadolu kadınının konu olarak seçer bunu batılı bir anlayışla sentezleyebilmiştir (Resim 92).

Batılı anlayışı yerel bir tatla birleştirmenin ve sanatı bu temel üzerine inşa etmenin gerekliliğini Nuri İyem bir konuşmasında şöyle dile getirmiştir. “Ulusal olmayan, toplumsal yankı uyandıramaz... Bana göre çağdaşlık, yeni akımlara uymak demek değildir. Ulus tarafından sahip çıkılmayan ve yaşama giremeyen yapıtların sanat ürünü olduklarını kabul etmiyorum... Önce Türkiye gerçeğini kavramamız lazım, evrensele yerellikten gidilir” (Çiçek, 2010, s. 113).

6. 1. 2. Turgut Atalay (1918-2004) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Turgut Atalay 1918 yılında Konya’da doğmuştur. Resim sanatına olan yakınlığı çocukluk yıllarında başlayan sanatçı, bu dönem için şöyle demektedir: “Resme olan tutkusunun, resimle değil boyalarla oynarken ortaya çıktığını söylemektedir. Keşke hiçbir bilgi birikimine sahip olamasaydım ve keşke hep çocuk olarak kalabilseydim. O zaman belki karşınıza günahsız bir sanatçı olarak çıkardım demektedir” (www.lebriz.com).

1935-1945 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde İbrahim Çallı ve Leopold Levy atölyelerinde resim öğrenimi aldı. Öğrencilik yıllarında Yeniler Grubu’nun kuruluşunda yer aldı. Akademiden mezun olduktan sonra dört yıl resim öğretmeni olarak çalışmıştır. Daha sonra ünlü tiyatrocu Muhsin Ertuğrul tarafından İstanbul Şehir Tiyatro’larına alınmış, burada tiyatro dekoratörlüğü yaparak, gerçek anlamda sanatçı kişiliğini ve buna bağlı olarak, yaratıcı gücünü ortaya koymuştur.

Turgut Atalay, Yeniler Grubu’na mensup sanatçıların sanat anlayışları, topluma bakış açıları ve açmış oldukları sergiler hakkında şu yorumu yapmaktadır. Yapmış

olduğu bu yorum aslında kendi saat anlayışını da ortaya koymaktadır. Liman sergilerinin başarısını, sanatın sokağa yani halkın arasına taşınmasına bağlamaktadır.

“Liman Sergisi’nin başarısının özünde, arkadaşlarımızın birbirine güvenerek, bir arada çalışmaları inancıydı. Resimde sanatçının geniş anlamda yaşadığı ülkeyi kavraması, sırtını bir yere dayaması gerektiğine inanıyorduk. Aslında bu eylemimiz bir anlamda bir tepkiydi, bir reaksiyondur. Çünkü bu gurup ve bu sergiler özünde D Grubu’na karşı ciddi bir harekettir. Onların resimleri turist gözüyle yapılmış, içinde bulundukları ülkeye ve topluma yabancı resimlerdi. Daha doğrusu D Grubu’ndaki arkadaşları samimi bulmuyorduk. Yeniler Grubu’nun en önemli ve yeni uygulaması tek konu belirlemek ve bu konu çerçevesinde araştırmalar yaparak, farklı duyarlılıkta resimler üretmekti. Akademi’deki öğrenciliğimiz bitmemişti ama sanatı atölyeden sokağa, halkın arasına taşıma adına atılmış büyük bir adım olmuştur” (www.lebriz.com).

Turgut Atalay, Halk Evleri’nde görevlendirilerek üç ay boyunca Edirne’de incelemelerde bulunmuş, buradaki bazı tarihi mekânların resimlerini belgelemiştir. Bir deprem sonrası yıkıldıktan sonra onarılmayan “Edirne Saat Kulesi” şimdilerde sadece sanatçının eserinde yaşamaktadır. 1960’lı yılların başında T.B.M.M. (Türkiye Büyük Millet Meclisi) adına Uşak’ta görevlendirilmiştir. Buradaki çalışmaları sırasında Kütahya’ya uğramış, geleneksel seramik ve çini sanatını yakından inceleme fırsatı bulmuştur.

Uşak ve Kütahya’da yaptığı çalışmalarda konu olarak köy yaşamı, Anadolu insanı, kağıt, karabasan ve bozgun temalarını işlemiştir. Bu resimlerde özellikle güçlü bir ifade gücünün öne çıktığı görülmektedir.

Eserlerine bakıldığında resim sanatı içinde birçok akımın etkileri görülmekte üslup olarak çeşitli akımlara bağlı çalışmalar denemiştir. Eserlerinde Turgut Zaim’e yakın bir çizgide durduğu ve desen birikiminin etkileri egemendir. Atalay’ın resimlerinde her zaman vazgeçmediği temel unsur figür olmuştur (Resim 93).

“Sanatçının bir seyahat esnasında Çanakkale’de vapurda tanıştığı Yörük kızlarından, konuşma biçimlerinden ve kıyafetlerinden çok etkilendiği bilinmektedir” (Özen, 2010, s. 70). Bu tanışma sonrasında uzun bir araştırma evresine giren sanatçı, bundan sonraki eserlerinde Yörükleri işlemiştir. Denilebilir ki; köylü pazarı ve Yörükler konusu, bu tanışma sonrası sanatçının ürettiği eserlerde bir seri olmuştur (Resim 94).

6. 1. 3. Selim Turan (1915-1994) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“1915 yılında İstanbul’da doğan sanatçı, resim sanatı ile ciddi anlamda tanışması ilkokul yıllarına denk gelmektedir. İlkokulda Ali Avni Çelebi ve Malik Aksel’den resim dersleri alır. Bu iki sanatçının öğrencisi olarak okuldan mezun olur” (www.wikipedia.com). Galatasaray Lisesi’nde de Ünlü Türk ressamlarından Cihat Burak ve Avni Arbaş’la tanışmıştır. 1915 yılında hocalarının yönlendirmeleriyle Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girer. Burada resim derslerini Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran ve Zeki Kocamemi’den alır. Öğrencilik yıllarında Türk süsleme sanatları ve hat alanlarında özel dersler aldı. 1938 yılında Akademi’den mezun olduktan sonra Üsküdar’daki ortaokullarda resim öğretmeni olarak çalışmıştır.

Nuri İyem, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Avni Arbaş ile birlikte Yeniler Grubu’nun kuruluşunda yer almış, grubun kuruluş felsefesi doğrultusunda toplumsal gerçekçi eğilimde resimler yapmıştır. 1941 yılında Yurt Gezileri programına katılan sanatçı, bu geziler kapsamında açılan 10. yıl sergisinde birincilik ödülü almıştır.

Fransız hükümetinin bursuyla Paris’te resim eğitimi alan sanatçı, buradaki eğitimin sonucunda izlenimcilik ve kübizm etkisinde resimler yapmıştır. Daha sonra soyut sanata yönelen sanatçı, bu yeni akımın sentezini yakalama adına, Doğu sanatları, İslam kaligrafi sanatı ve Anadolu folklorunun etkisinde lirik soyut ve figüratif yapıtlara imza atmıştır. Bu üslupta yapmış olduğu çalışmalarda “Anadolu Sarı Kız Efsanesi (Resim 95) gibi geleneksel halk temalarını konu olarak işlemiştir. Sanatçının karışık malzemelerle gerçekleştirdiği heykelleri bu gün birçok parkı süslemektedir” (www.msxlab.org.tr).

“Fransa’nın birçok kentinde duvar resimleri, seramik ve mozaik panolarının yanında heykelleri bulunan sanatçı, Edremit ilçesine bağlı Türkmen Tahtakuşlar Köyü’ndeki özel Etnografya Galerisi’nin kurulmasında büyük emek sahibidir” (www.resimkalemi.com). Türk resim sanatında kimlik sorununu çözme adına

geleneksel sanatlarımıza ve halk efsanelerine dayanılması gerektiği konusunda başarılı çalışmalara imza atmıştır.

Türk resim sanatında önemli bir yere sahip sanatçı, 1994 yılında Paris’te hayata veda etmiştir.

6. 1. 4. Abidin Dino (1913-1993) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Abidin Dino 1913 yılında İstanbul’da doğdu. “Divan-ı Muhasebat müdürü Rasih Bey ile müzik ve edebiyatla ilgili bir hanım olan Saffet Hanım’ın beşinci çocuğudur. Doğduğu yıl ailesi Avrupa’ya yerleşmiş, çocukluğu Avrupa’nın değişik yerlerinde geçmiştir” (www.wikipedia.com).

1925 yılında İstanbul’a dönen aile Abidin Dino’yu Robert Koleji’ne kayd eder. Burada öğrenimini tamamlayan sanatçı, önce babasının sonra annesinin ölümü üzerine öğrenimini yarıda bırakmış, abisinin desteğiyle resim, karikatür ve yazı alanında kendini geliştirmeye başladı.

Sanatçı, Rusya’da üç sene sinema dekoratörlüğü eğitimi alarak tekrar yurda dönmüştür. Halk resimleri, tiyatro afişleri ve tatar arabalarının tezyinatlarını incelemiştir. Bu konularda yapmış olduğu desenler, yazdığı yazılar çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmıştır. Abidin Dino ayrıca başta Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Ruhi Su olmak üzere birçok yerli ve yabancı sanatçının, kitap ve albüm kapak tasarımlarını yapmıştır. Nazım Hikmet’in sen mutluluğun resmini yapabilir misin? Abidin. Sorusu üzerine “Mutluluğun Resmi”ni çizmiştir. Sanatçı, ideolojik anlamda benimsediği sol düşünceleri doğrultusunda halkın yanında tavır almıştır. Desen, karikatür ve resimlerinde bunu sıklıkla tekrarlamış, yazdığı yazılarla da bunu savunmuştur (Resim 96).

Nurullah Berk’in tavsiyesi ile D Grubu’nun kuruluşuna katılmış daha sonra bu gruptan ayrılmıştır. “1937 yılında yurda döndüğünde Yeniler Grubu’nun kuruluşu içinde yer alır. Kendi siyasi görüşüne yakın gördüğü grubun yurtiçi ve yurtdışı sergilerine katılmıştır” (Şerbetçi, 2008, s. 45). “1947’lerden sonra sanat yaşamına

Avrupa’da devam eden, Dino’nun sanatsal gelişmeleri hakkında sağlıklı bir yorum yapılmamıştır” (Berk ve Gezer, 1973, s. 69).

Resim yeteneği sadece yağlı boya tablo ile sınırlı değildir, aynı zamanda karikatür, heykel ve desen alanında da özgün çalışmalara imza atmıştır. Sinema, felsefe, edebiyat, tiyatro, oyun yazarlığı, futbol belgeseli ve fotoğraf alanlarıyla da yakından ilgilenmiştir. Yazmış olduğu yazılar ve çizdiği resimlerde zıtlıklar üzerine yoğunlaşmış, Doğu Batı, dün bugün, eski yeni gibi soyut alanda özgün bir çalışma üslubu oluşturmuştur.

“Sanat, Abidin Dino için, geçmişten geleceğe uzanan, sanatçının ilgi ve duyarlılık alanını kapsayan her türlü nesne, oluşum ve bilgi birikiminin tümüdür” (Genç, 2006, s. 36). Abidin Dino sanat yaşamı boyunca değişik resimler yapmasına rağmen, hiçbir zaman vazgeçmediği ve her fırsatta işlediği konuların başında, eller, çiçekler ve işkence gelmektedir. “Kendine has yalın ve dinamik desenleriyle bir tarz oluşturmuştur (Resim 97). Işık gölge karalamalarının yerine, çiçeklerde olduğu gibi ellerde de bir yalınlık ve direk bir ifade söz konusudur” (Şerbetçi, 2008, s. 47). Siyasi ideolojisi gereği halkın yanında tavır alan ve sanat anlayışında toplumu yansıtmaya eğiliminde olan sanatçı, yurt dışında yaşadığı için bu ilkelerinden bir anlamda taviz vermiştir. Türk siyasi tarihine “1951 Tevkiyatı” olarak geçen tutuklamaları izleyen işkenceleri bir dizi desende yansıtmaya ve tutukluluk süresince yaşanan işkenceleri, halka sanat yoluyla anlatmaya çalışmıştır. Paris’te yaşadığı yıllarda Cezayir savaşı sonrasında uygulanan işkenceleri de belgeleyerek halktan yana tavrını ısrarla sürdürmüştür.

1979 yılında Fransız Plastik Sanatlar Birliği onursal başkanlığına seçildi. 1989 yılında Fransız Kültür Bakanlığı’nın Sanat ve Edebiyat Altın Şovale nişanı ile ödüllendirilmiştir. Sanatçının, “Kısa Hayat Öyküm”, “Sensiz Her Şey Renksiz”, “Sinan”, Yeditepe Öyküleri”, “Nazım Üstüne”, “Biçimden Öteye”, ve “Acıyı Çizmek” adlarıyla yayımlanmış kitapları bulunmaktadır.

6. 1. 5. Mümtaz Yener (1918-2007) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Mümtaz Yener (1918-2007) 1918 yılında Yeniçeri Seyrekbasan İsmail Bey'in torunu ve deniz subayı Abdullah Bey ile Nüzhet Hanım'ın oğlu olarak İstanbul'da doğan sanatçı hayatı boyunca dekoratörlük, sanat yönetmenliği, senaryo yazarlığı yaptı. Gelenbevi Ortaokulu'ndan sonra 1935 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine yazılan sanatçı Nazmi Ziya Güran'ın atölyesine yazılmıştır. Akademiye yazılırken portfolyosunu inceleyen Güran'ın "Oğlum mesleğini iyi seçmişsin ama ilerde seni zorlu bir yaşam bekliyor" dediği belirtilmektedir (www.turkishpaintings.com). Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Leopold Levy gibi ustalardan 8 yıl sanat eğitimi almıştır.

Yeniler Grubu'nun kurucularından biri olan Yener, Yeniler Grubu'nun toplumsal gerçekçi eğiliminden asla ödün vermemiştir. Sanatçı Türk toplum yapısında yer edinmiş kişilikleri ve konuları işlemekle dikkat çekmektedir. Tuvallerinde toplumsal gerçekçi konuları ana tema olarak seçen sanatçı, ayrıntıcı üslubu ile kalabalık toplulukları da resmetmektedir (Resim 98). Sanat insanlardan, insan ilişkilerinden, toplum düzeninden, doğrudan ve müspet ilimden soyutlanamaz demektir (www.lebriz.com). Bu anlayış çerçevesinde Yeniler Grubu'nun üçüncü sergisine İkinci Dünya Savaşı'nın beraberinde getirdiği yoksullukları ve insanların yaşadığı açlık konularını anlatan çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalardan biri olan "fırın" adlı tablosu (Resim 99) toplumsal içeriği nedeniyle polis zoruyla sergiden çıkarılmıştır. Bu dönemde toplumsal gerçekliğe sessiz kalmayarak, tablolarında sosyo-politik içerikli sorunları dile getirmeye çalışmıştır. Buda sanatçının baskı görmesine, çeşitli dönemlerde soruşturma geçirmesine neden olmuş, mahkemelerde hem kendini hem sanatını savunmak zorunda kalmıştır.

Sanatta başarılı olmanın, evrenselliğe ulaşabilmenin tek yolunun yerellikten geçtiğine inanan sanatçı eserlerinde bu konuyu sıklıkla işlemiştir. Öyle ki onun hakkında yapılan bir yorumda "Türk resminin efsane ismi Mümtaz Yener'in yapıtlarını ve halkçı çizgisinden ödün vermeyen sanatını izlemek demek, Osmanlı İmparatorluğu döneminden başlayarak Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 yıllık geçmişini izlemek anlamına geldiği vurgulanmaktadır (www.lightmillennium.org).

6. 1. 6. Haşmet Akal (1918-1960) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Haşmet Akal 1918 yılında İstanbul'da doğan sanatçı ilköğrenimini Galatasaray'da tamamlayan sanatçı, liseyi Haydarpaşa Lisesi'nde bitirdi" (www.turkcebilgi.com). "1938 yılında girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Leopold Levy'nin atölyesinde çalıştı. Öğrencilik yıllarında Yeniler Grubu'nun kuruluşunda yer almıştır" (www.wikipedia.com).

"Devlet bursuyla gittiği Paris'te sanat eğitimi alanında kendini geliştirmiştir. Yurda döndükten sonra başta Mersin Lisesi olmak üzere çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapmıştır" (www.hasmetakal.com). Ankara'da açtığı bir sergiden sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümü'ne atandıktan kısa bir süre sonra vefat etmiştir.

Türk resim sanatında Yeniler Grubu ile toplu bir eğilim gösteren, sosyal ve toplumsal gerçekçi bir anlayışa bağlıdır. Figürden yana ağırlık gösteren bir eğilimle, çevre sorunlarının, yaşamının özelliklerini gerçeğe bağlı kalarak ifade etmiştir. Resimlerinde plastik bütünlük ve sosyal mesaj arasında bir denge gözetmiş, yer yer deformasyona yönelerek anlam vurgusunda keskinlik yaratmıştır.

Türk sanatı üzerine Dost Dergisi'nde yazmış olduğu yazıda şu yorumu yapmıştır. "Türk halkı, mimaride, çinide, edebiyatta ve resimde başarılarla dolu, parlak bir geçmişe sahiptir. Ancak Fatih döneminde kısa bir süre dışında resimle pek fazla ilgilenilmediğinden, bu alanda pek fazla gelişme gösterememiştir. Resim sanatının gelişmesi için, ya kitleyi yöneten gruplar tarafından desteklenmeli ya da resim sanatı halka seslenmeli, toplum tarafından desteklenmelidir" (Akal, 1961, s. 15).

Yine toplum ve sanatçı üzerine yazmış olduğu bir değerlendirme yazısında; "hem toplum sanatçıya karşı hem de sanatçı topluma karşı sorumlu olmak zorundadır. Çünkü ikisi de birbirini besleyen iki olgudur der" (Akal, 1958, s. 38). Böylesi bir bilinçle resimlerinde halkı ve toplumsal gerçekliği işlemeye özen göstermiştir. Anadolu halkını, günlük yaşayışını, köyünü, resimlerinde sıklıkla işlemiştir (Resim 100, 101).

Sanatçının, resim sanatı dışında çeşitli dergilerde yayımlanmış yazıları da bulunmaktadır. Bu yazılarıyla Türk resim sanatının düşünsel alt yapısına katkı sağlamıştır. Sanatçı 1960 yılında genç bir yaşta vefat etmiştir.

6. 1. 7. Ferruh Başağa (1914-2010) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Feruh Başağa 1914 yılında İstanbul’un Karagömrük ilçesinde doğmuştur” (www.feruhbasaga.com). İlköğrenimini İstanbul’da tamamladıktan sonra Yugoslavya’ya ortaöğrenimi için gitmiştir. Burada orta ve teknik öğrenimini elektromekanik olarak tamamladıktan sonra, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne kayıt yapar. Akademide Zeki Kocamemi ve Nazmi Ziya Güran’ın atölyelerinde özel resim dersleri almıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin üyelerine katılmış olan sanatçı, Akademiden mezun olduktan sonra toplumsal gerçekçi yaklaşım çerçevesinde bir araya gelen, Yeniler Grubu’nun kuruluşunda yer almıştır.

Yurtiçi ve yurtdışı birçok sergiye katılan sanatçı, öğrencilik yıllarında inşaacı bir anlatıma ilgi duymuş, sonraları geometrik soyutlamalara gitmiştir. Türk resim sanatının gelişmesi anlamında etkin bir şekilde çalışan sanatçıların başında gelir. 1971 ile 1981 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde Vitray ve Mozaik Atölyeleri’nde birçok öğrencinin yetişmesine katkı sağladı.

1980’lerden sonra geometri ile ilgilenmeye başlayan ve “geometri bir problemdir. Ben bu problem dışına çıkarak, geometrinin estetiğini arıyorum” diyen sanatçı, soyut geometrik çalışmalar yapmaya başlamıştır (Resim 102). Bu anlayışla yaptığı çalışmalar, “Türkiye’de folklorik özellik taşımayan ilk çalışmaları olması açısından önemlidir” (Uygun, 2007, s. 157). Daha sonraki yıllarda Türk folklorunu, geleneksel temaları yansıtan eserlere imza atmıştır.

Feruh Başağa, son dönem resimlerinde renk ve ışık olaylarının yarattığı etki üzerine araştırmalar yapmış, bu konunun üzerine gitmiştir. Bu anlayış sanatçıyı bir tek

desen ya da kurgunun üzerinde renk ve ışık çeşitlemeleri yönünden yoğunlaşmaya götürmüştür. Sanatçının eserlerinde konudan çok duygular ön plana çıkmaktadır. Eserlerinde duygu ve düşüncelerini, Anadolu folk temalarını renklerle ifade etmeye çalışmaktadır. Bu durumu, yine sanatçının “ben gördüklerimi değil, düşündüklerimin resmini yapmaktayım” (www.feruhbasaga.com), sözleri açıklık getirmektedir (Resim 103).

Sanatçı, 24 Aralık 2010’da İstanbul’da vefat etmiştir.

6. 2. 10’lar Grubu, Çağdaş Türk Resim Sanatında Yeni Bir Oluşum ve Kimlik Sorununa Yeni Yaklaşımlar

Yeniler Grubu’nun dağılmasından sonra, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencilerinden oluşan on sanatçı 1947 yılında akademinin yemekhanesinde açtıkları bir sergiyle 10’lar Grubu’nu kurmuşlardır. “Bu cesur on sanatçının amacı halk sanatının sevilip benimsenmesi için faaliyet yürütmektir diye özetlenmektedir” (Karaoğlu, 1995, s. 12). 10’lar grubunun Tüm sanatçıları hem Doğu hem Batı değerlerine sahip çıkacaklarını, ne Doğu’yu ne Batı’yı tümüyle reddedeceklerini, ikisinin de milli bir potada eriterek sentezcisi olacaklarının göstergesi gibi açılışta kapının sağında ve solunda iki metre boyunda bir kilim motifi ve El Greco’nun bir düzenlemesinden alınmış bir motifi afiş olarak kullanılmıştır. Doğuyu temsilen kullandıkları kilim ve Batıyı temsil eden El Greco’nun düzenlemesi afişleri, bu sentezcilik etkisini 10’lar grubu sanatçılarının sanat anlayışlarında ve eserlerinde görmek mümkündür.

Genç sanatçılardan oluşan On’lar Grubu tazelik getiren bir hareket olarak yorumlanıp, ilgiyle karşılanmış olsa bile üyelerinin kendi kişiliklerini güçlendirme savaşına girmeleri grubun adını gölgede bırakmıştır. Henüz yolun başında olan sanatçılar sanat ortamını etkilemeseler de bazıları yöresel ve özgün resim dünyamızın etkili temsilcisi olmuştur. “Özellikle bazı etkilerden kurtularak çevreden, doğadan esinlenen, içten Samimi bir anlatım üslubuna sahip olan Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Orhan Peker, Nedim Günsur, Mehmet Pesen, Leyla Gamsız önemli bir yere gelmiş,

yerel Türk resmine katkıda bulunan en önemli sanatçılardan birkaçıdır” (Özsezgin, 1980, s. 70).

Atölyesinde yetiştirdiği öğrencilerinden oluşan 10’lar Grubu sanatçıları için Bedri Rahmi Eyüboğlu şunları söylüyor.

“Türk tezyini sanat dehasıyla ancak Batı resminin temeli üzerinde sağlam bir şekilde durduktan sonra temasa geldiler. Tezyini sanatlarımızın adap eden, icat fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş, yereli benimsemeğe başladılar. “Bu benimsemede bir gün bir Fransız, bir İspanyol, bir Alman ressamından öteye geçeceklerine eminim. Çünkü benimsemeye çalıştıkları değer babalarının, dedelerinin malıdır” (Aydoğan, 2008, s. 315).

1940’lardan sonra yaşanan değişimler bu dönem öncesinin batılı dünya görüşünden ayrı bir anlam taşımakla birlikte önceki gelişmelere de dayanmaktadır. Bununla birlikte 1940’lardan itibaren Türk resim sanatında belirgin bir biçimde özgünleşme, yöreselleşme ve ulusal birleşimlere ulaşma çabaları görülmektedir. “Türk resmindeki batılılaştırma süreci ulusallaştırma bilinciyle birlikte Türk sanatında kendini gösteren kaynağa dönüş eğilimleri, 1940 sonrası kuşaklarında değişik yöntemler izlemekle beraber temelde aynı olgunun farklı görünüşleridir” (Aydoğan, 2008, s. 315). Bu dönem sanatçıları gerek bireysel gerekse grup halinde çağdaş Türk resim sanatının dayanacağı temelin ne olması gerektiği üzerine yoğunlaşmışlardır. Ulusallık, yerellik ve özgünleşme çerçevesinde toplumsal olayları yansıtarak sanatlarını üretmişlerdir.

1940 sonrası İkinci Dünya Savaşı bitimi, çeşitli sosyal ve siyasal gelişmeler ve özellikle Türkiye’de çok partili hayata geçiş ile birlikte sanatçılar daha özgür bir çalışma ortamına sahip olmuş, bu durum kuşkusuz sanatlarına da yansımıştır. Aynı zamanda köyden kente yoğun bir göç yaşanmış, insanlar ağır ekonomik koşullarda yaşamak zorunda kalmışlardır. “Bu dönemde toplumsal gerçekliğe yönelen sanatçılar çok zor koşullar altında yaşayan Anadolu insanının çileli yaşamını abartılı vücutlar ve kuvvetli ifadelerle anlatma yoluna girmişlerdir” (www.genbilim.com). Kullandıkları renkler, seçtikleri mekânlar ve figürlerin yüz ifadelerinde olayı daha da dramatize etmeye çalışmışlardır.

Yeniler Gurubu’nun felsefesini sanatında bütünüyle yansıtan, halk gerçekliklerine eğilerek resim sanatında yaşanan kimlik bunalımına çözüm bulmaya

çalışmış ressam, biyografileri ve kimlik sorunu konusunda sanat üslupları kronolojik olarak verilmeye çalışılmıştır.

6. 2. 1. Turan Erol (1927- ...) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1927 yılında Muğla'ya bağlı Milas ilçesinde doğan sanatçı, 1951 de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitirdi. Burada Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde özel dersler almıştır. “Akademi’den mezun olduktan sonra Türkiye’nin değişik illerinde, Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı ilk ve orta dereceli okullarda, sekiz yıl boyunca Sanat Tarihi ve Resim öğretmenliği görevlerinde bulundu” (www.wikepia.com).

Turan Erol resimlerinde doğa ve insan temalarını işleyen bir sanatçı olarak, Türk resim sanatına birçok başarılı eser vermiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencilerinin kurduğu “Onlar Grubu”nun kurucu üyesidir. Doğa ve insan manzaralarında Anadolu gerçekliğini yansıtmaktadır. Resimlerini değerlendirirken, doğaya bakışını şöyle ifade etmektedir. “Çevreme bakıyorum ama bu bakış çevremi yansıtmaya kaygısıyla değildir. Hiçbir resmimde doğaya sadık kaldığım söylenemez. Ben kendi imgelerimde ve tinimde yer edinmiş biçim ve içerik ilişkisinde doğadaki karşılığını arıyorum. Bu resimlerde adeta doğadan icazet bekliyor gibiyim” (www.milliyet.com).

“Turan Erol’un resimlerinden bir seçki yapacak olursak, “Ağrı Dağı”, “Tekne Kaburgaları”, “Bodrum Görünümleri”, “Kömür Dağıtım Yeri”, Milas Kemerli Taş Köprüleri” ve “Bozkır” gibi isimler sayılabilir. Sanatçı “Ağrı Dağı” adlı eserinde, Van Gogh misali, yıldızlı bir gecede ışıldayan maviliklere bürünmüş, karlarla kaplı Ağrı Dağı’nın eklerindeki pencerelerinden ışık sızan, kapıları aralanmış, karanlığa bürünmüş bacaları tüten dam evleri betimlemiştir (Resim 104). Sanatçı, bu resminde konu edindiği Ağrı Dağı’nı hiç görmemiştir. Ama fotoğraf sanatçısı Ara Güler’in fotoğraflarından izleyebilmiştir bu yüce dağı” (www.milliyet.com).

“İsmet Doğan ve Can Külahlıoğlu, Turan Erol’un peyzajları için şöyle demektedir. “İlk bakışta bize özgü olandan, bize ait olandan çok şey yansıtırlar. Onlar çok iyi bildiğimiz, yaşamımızın ya da anılarımızın ayrılmaz birer parçasıdır sanki. Tanımakta hiç güçlük çekmeyiz. Çünkü ya yaşadığımız yerden, çevreden bir kesittir ya da arka pencерemizde ister istemez gözümüzün önünde duran kanıksadığımız değerlerdir” (Satır, 2001, s. 122). Demektedir. Sanatçı izleyiciye yakın durmakta, halkın beğendiği ve belleğinde yer edinmiş motifleri işleyerek dikkatleri çekmeye çalışmaktadır.

Kaya Özsezgin ise, Turan Erol’un yöresel ve milli sanat duyarlılığını şöyle dile getirmektedir.

Turan Erol, açmış olduğu sergide, doğa tutkusundan ve yöresel duyarlılığı vurgulayan çizgisinden ödün vermiyor. Tabloların çoğunda, resmimizde öteden beri etkisini duyuran yöresellik ve millilik sorununa Erol, geleneksel betimleyici bir yaklaşımla değil, daha çok içtenlikli bir bakış açısı ve yorumlama çabasıyla katılmaktadır (Resim 105). Özellikle yoğun bir sonsuzluk, bir sıra çekimi duygusuyla özdeşleşen uçucu renk değişimlerinin saydam aydınlık yüzeylerde eridiği resimlerinde şiirsel bir dil yakalıyoruz. Turan Erol’un Akdeniz aydınlığını yansıtan Bodrum evlerini, kocamış zeytin ağaçlarını, kıyıda tekne yapımlarını, konu alan bir tablosunda beyazın değişimlerini, ışığın etkileşimlerini, lekeci duyarlılığı içermesi yanında, ustası Bedri Rahmi’nin coşkulu bir doku araştırmasının da izlerini taşımaktadır” (Satır, 2001, s. 63).

Turan Erol’un resimlerinde yöresellik eğiliminde yaşanmış, izlenimcilerden gelen bir yorumlama yeteneği ile tutarlı ve duyarlı bir kişilik sergilemektedir.

Turan Erol, aralarında Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün yanında, Gazi Eğitim Enstitüsü ve Hacettepe Üniversitesi’nin de olduğu birçok üniversitede, çeşitli kademelerde öğretim üyeliği yapmıştır.

1991 yılında devlet sanatçısı unvanını alan Turan Erol ressamlık yönü ile birlikte, yazar ve eleştirmen yönüyle de sanata dair görüşlerini dile getirmiştir. Sanatçı Başlangıcından Günümüze Türk Resim Sanatı I. Kitabı’nın ikinci bölümünü hazırlamıştır. “Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu,

Yetiştirme Koşulları ve Sanatsal Kişiliği” adlı yayımlanmış bir kitabı vardır. Halen Bodrum ve Ankara’daki özel atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.

6. 2. 2. Orhan Peker (1927-1978) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1927 yılında Trabzon’da doğan Orhan Peker, ilkokulu burada tamamlar. Ortaöğrenimini İstanbul’daki Avusturya Lisesi’nde tamamlayan sanatçı, 1946-1951 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne resim öğrenimini görmüştür. Burada Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olarak mezun olur. Öğrencilik yıllarında Onlar Grubu’nun kuruluşunda yer almıştır.

Sanatçı ilk kişisel sergisini 1953’te İstanbul’da açmıştır. Turizm ve Tanıtma Bakanlığı’nda grafik işleri sorumlusu olarak çalışmaya başlamıştır. Burada yaptığı Turizm Yılı Afişi ile Japonya’da onur ödülü almıştır.

“1930 kuşağı ressamı, yurt doğasını, kırsal yaşamı ele almaya, sanat yöntemlerini ve üslup biçimlerini belli bir düzeye taşıma eğilimindeyken Orhan Peker, kişisel ve özgün anlatım yolları üzerinde araştırmalar yapmıştır” (Özen, 2010, s. 41). Kimlik ve kişilik arayışını, özgün bir resim dili ile gerçekleştirebileceğine inanan sanatçı, bu amaçla resim denemeleri yapmıştır. Resimleri lekesel soyut eğilimler içerisinde değerlendirilebilen sanatçı genellikle halka yakın durmuştur.

Çağdaş Türk resim sanatının 1940’lardan sonra yoğunluk belirtileri hissedilen özgünleşme ve millileşme çabaları içerisinde Orhan Peker’inde bulunduğu kuşağın önemli bir payı vardır. O dönem Türk resmi açısından bilinç olarak tanımlarsak, Orhan Peker bu aşamanın öncüsü rolündedir.

“Kaya Özsegin Orhan Peker’in sanatı ve sanatçı kişiliği üzerinde şu yorumu yapmaktadır. Orhan Peker resimlerinde konu olarak işlemekten vazgeçmediği bir bozkır ressamıdır. Üslubunu bu Anadolu bozkırı üzerinde çalışmakla şekillendirmiştir. Buradaki bozkır kelimesini, alışılmış tanımından daha geniş düşünmek gerekmektedir. Eski “Karagöz” figürlerinin biçimsel

dünyasından esinlenerek çizilmiş itfaiyecileri, evlerinin çatılarını, insan portrelerini ve kuş figürlerini kendine özgü bir dille anlatmaktadır (Resim 106). Çevresiyle sürekli bir iletişim halinde olan sanatçı, çevresel sorunları da dile getirmekten geri durmamıştır. Ondaki bozkıra ilişkin dünyanın görünür gerçeklik ardındaki boyutla, bu bakışın niteliğini aramak doğru olacaktır. Yaptığı iş bütünüyle bozkır değildir. Ama temelde bozkır yaşamının çağdaş yorumu olarak tanımlanabilir (Resim 107). Damlar, Çiçek Sepetleri, Ütü, Horoncu adlı eserlerinde çizdiği figürler, gerçekte olduklarından farklıdır. Çizginin ve lekenin ardında, bir bakıma doğulu sanatçılara özgü bir anlam gizlenmiştir” (www.felsefeekibi.com).

Orhan Peker, son kişisel sergisini Bedri Rahmi Eyüboğlu Sanat Galerisinde açtı. Bu sergide Güvercinler temalı eserleri sergilenmiştir. 1978 yılında genç bir yaşta, İstanbul’da vefat etmiştir.

6. 2. 3. Nedim Günsur (1924-1994) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1924 Ayvalık doğumlu olan sanatçı, 1942-1948 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde yetişmiştir. Sanatçı hocasının atölyesinde aldığı eğitimin de etkisiyle, sanatta geleneklere bağlılığın ve yerellik anlayışında eserler üretmiştir. On’lar Grubu’nun kuruluşunda yer alan sanatçı, naif özelliklerde taşıyan figüratif bir anlayışla gerçekleştirdiği toplumsal içerikli eserleriyle tanınmaktadır.

1948 yılında Fransız hükümetinin bursuyla Paris’e gidip, Leger’in Atölyesinde çalışma fırsatını elde etmiştir. Bu dönemin değerlendirmesini yapan sanatçı bir röportajında şöyle demektedir.

“... Fransa’da ben de Parisli bir vatandaş gibi resimler yapmaya başlamıştım. Ama ben başka bir toplumun insanıydım. Bu çelişki duygusu gün geçtikçe büyüyordu içimde. Leger, biz öğrencilere yönelik yapmış olduğu bir

konusmasında, çağdaşlık sorunlarına değinirken, sanat üslubunun oluşturulmasında geleneğin devreden çıkarılmaması gerektiğini ısrarla vurguluyordu. O sıralarda Mahmut Makal'ın "Bizim Köy" adlı romanını da okuma fırsatım olmuştu. Bu bir şoktu... Leger'in dedikleri ile Makal'ın vurgulamaya çalıştığı şey bir anlamda bütünleşivermişti. Kafamdaki sorular çözülmüş, Sorun açıklığa kavuşmuştu. Ben tarihi uzun bir geçmişe dayanan, zengin bir kültür birikimine sahip olan, dili başka, sanat zevki başka, sorunları başka bir milletin, bir toplumun insanıydım. Sanat alanında tavrım, doğal olarak bir Fransızın tavrından farklı olmalıydı. Sanat her yerde en son verileri uygulaması gereken bir tıp ya da kimya bilimi değildir. Doğal olarak her toplum kendi sanatını, yine kendi tarihi birikimine ve sanat zevkine seslenecek bir şekilde oluşturmak zorundadır. Bu anlayış çerçevesinde, Batı'lı kalıplarla kendimi ve toplumumu anlatıp yorumlayamazdım. Benim kendi toplumumu yansıtan bir sanat anlayışına ve toplumumun değer yargılarına uygun bir üslup oluşturmam gerekiyordu" (Özen, 2010, s. 62) demektedir.

Bu anlayışla yerelliğe ve milli sanat olayına sarılan sanatçı, kendi gerçekliğine yönelmiştir (Resim 108, 109). Sanatında Anadolu'ya özgü değerleri sıklıkla işlemektedir. Özellikle 1960'lardan sonra toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla ele aldığı konular, sanatı topluma mal etme düşüncesine yöneliktir. İşçiler, fabrikalar, gurbetçiler, iç ve dış göçler, sanatçının yoğunlukla işlediği konuların başında gelmektedir.

Sanatçı 1958 yılında yaşanan grizu patlamasını resimde konu olarak seçmiş ve Grizu Patlaması adlı bir çalışma ile madencilerin ve işçilerin yanında olduğunu belirterek, sorunlarını, sıkıntılarını dile getirmeye çalışmıştır (Resim 110, 111).

Nedim Günsur, aynı zamanda kentleşme ve sanayileşmenin ülkemizde yarattığı toplumsal dramı ele alan sanatçılarımızdandır. Sanayileşme ile birlikte derinleşen toplumsal tabakalaşmada işçi sınıfının sorunlarını ve dramını dile getirmektedir. Anadolu insanının günlük yaşamını işlerken, hiciv unsurunu da kullanmıştır.

Sanatçı 1994 yılında vefat etmiştir.

6. 2. 4. Mehmet Pesen (1923- ...) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

1923 İstanbul doğumlu olan sanatçı, babasının nakliye yazıhanesinde Anadolu insanıyla tanışma fırsatı bulmuştur. Bu onun yaşamında ve sanatında yer edinecek Anadolu insanı ve folkloru ile ilk tanışmasıydı. Yıllar sonra, önce yedek subay, sonrasında da resim öğretmenliği yıllarında Anadolu insanı ile birlikte yaşanacak bir dönemle taçlanmıştı. “Resim öğretmeni olarak bulunduğu Anadolu’da varoş insanı ve kültürünü inceleme fırsatı bulur. Bu gözlemler 1950 den sonra tablolarında ortaya çıkacak, zamanla özgün bir sanat tarzına dönüşecektir” (www.mehmetpesen.com).

Mehmet Pesen, Güzel Sanatlar Akademisinde, Bedri Rahmi Eyüboğlu’ndan özel dersler aldı. Öğrenimi yıllarında hocasının da desteğiyle Anadolu gerçekliğine iyice eğilir, araştırmalarda bulunur. Mehmet Pesen, Eyüboğlu’nun Atölyesi’nde on arkadaşı ile birlikte 10’lar Grubu’nun kuruluşunda yer aldı. “Sanatçı, resimde folklor ve nakış süsleme öğelerinin kullanımını hocasında görmüş, bu öğeleri hafızasında capcanlı duran Anadolu nakış süslemeleriyle birleştirmiştir (Özen 2010, s. 71).

“Mehmet Pesen’in sanat anlayışı, yapılan araştırmalar sonucunda biçim ve içerik bakımından üç güçlü geleneğe dayandığı tespit edilmiştir. Bunlar Anadolu halk süsleme sanatlarından nakış, Türk İslam sanatındaki minyatür ve Batı resmindeki teknik olanaklar olarak sıralanabilir” (Özen, 2010, s. 71).

Sanatçı, “Anadolu’da geçen bu uzun dönemlerde, yöre insanıyla iç içe yaşayıp onları tanıma fırsatı buldu. Yaşam tarzlarını, müzik, dans ve düğünlerde eğlencelerini görmüştür. İnsanların yanı sıra yöre mimarisini ve bitki örtüsünü gözlemlemiştir. Yöreden yöreye farklılık gösteren zengin Anadolu folklorunu inceledi. O folklorun bir parçası oldu (Resim 112). Erzurum yaylalarında çobanlarla, Giresun’da balıkçılarla dost oldu. Yıllar önce nakliye yazıhanesinde hamalların giydiği nakışlı çoraplardan kendisi de giydi. Kimi zaman, Karadeniz horon giysilerine büründü, kimi zaman kaval çaldı. Halk ozanlarıyla aynı sofrayı paylaştı. Saz çalıp türkü söylemelerini izledi. Kendi sazını kendi yaparak, ozanlara eşlik etmiş, Anadolu’nun havasını solumuştur” (www.mehmetpesen.com).

Böylesi bir ortamda halk kültürü ile yoğrulmuş düşüncelerini tuvallere aktarma fırsatını bulmuştur. Mehmet Pesen için 1976 yılı sanatsal anlamda bir dönüm noktası olmuştur. Bu tarihte geleneksel Türk el sanatlarımızdan minyatürü inceleme fırsatı bulmuştur. Minyatür sanatını, üslubunda temel alarak köy ve köy yaşamından kesitleri, figürlü kent görünümünü özellikle İstanbul'un kenar mahallelerini tuvallerinde betimlemiştir. Sanatçı, sanat üslubunda 1981 yılından sonra çağdaş minyatür olarak tanımladığı dönemde, bu tarz çalışmalar gerçekleştirmiştir (Resim 113). Çalışma prensibi bakımından bu konu ile ilgili bir seri eser oluşturmuştur.

Minyatür'ün yeniden keşfi, çağdaş bir yorumla yeniden ele alınmasının bir diğer adı olan Mehmet Pesen, 1980 sonrası süreçte irili ufaklı pek çok yapıta daha imza atmıştır. Köy düğünleri, semt-semt İstanbul, il-il Anadolu ve yeniden yıllar önceki Denizli horozları... Rengin, lekenin, çizginin coşkulu ve zengin Anadolu süslemeleriyle birleşen ahengini oluşturmaktadır (Resim 114). Mehmet Pesen'in tüm yapıtları, bir sanatçının, bir aydının, nihayetinde bir insanın kendi toplumuyla olan ilişkisinin en güçlü örneklerini oluşturmuştur.

Eserleri başta İstanbul, İzmir, Ankara olmak üzere Anadolu'nun birçok ilinde sergilendi. Yurtiçinde ve yurtdışında pek çok ödül almıştır.

Mehmet Pesen, sanatta yerel ve milli olunmadan, halka seslenmeden evrensel olunmayacağının en iyi örneğidir. 1986 yılında, UNİCEF (Birleşmiş Milletler Dünya Çocukları Koruma ve Yaşam Koşullarını İyileştirme Kurulu) ve Strazbourg Akademisi'nin ortaklaşa yaptığı yarışmada, 34 ülkeden 600 sanatçı ve 600 sanat yapıtı arasından sıyrılarak büyük ödülü almaya hak kazanmıştır (www.mehmetpesen.com). Sanatçı, UNİCEF kartlarına basılıp, beş kıtada dağıtımı yapılmak üzere yapıtı seçilen ilk Türk ressamdır.

6. 2. 5. Fikret Otyam (1926-...) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Fikret Otyam 1926 yılında Niğde'ye bağlı Aksaray ilçesinde doğar” (www.aksaray.gov.tr). İlk ve ortaöğrenimini Aksaray, Kayseri ve Ankara da

tamamlayan sanatçının resim sanatı ile ilk tanışması babasının eczanesine gelen bir tabelacı sayesinde olmuştur. 1945 yılında girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olarak mezun olmuştur.

Öğrencilik yıllarında “Son Saat” adlı gazetede başladığı gazetecilik hayatına daha sonra, Cumhuriyet Gazetesi'nde köşe yazarı olarak devam etmiştir. Gazetecilik, edebiyat-sanat yazarlığı, eleştirmenlik ve fotoğrafçılık alanlarıyla uğraşmıştır. Yapmış olduğu röportajlar, çizmiş olduğu desenler birçok gazetede yayımlanmıştır. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde, halkla yapmış olduğu röportajlarını konu alan gazete yazılar, “Ey Samandağ” adıyla kitaplaştırılarak yayımlanmıştır.

Cumhuriyet Gazetesi'nden emekli olduktan sonra resim sanatıyla daha yoğun bir şekilde ilgilenme fırsatı bulmuştur. Resimlerinin konusu 1950'li yıllardan itibaren Anadolu'nun doğasını, halkının yaşantısını konu almaktadır. Sanatçı eserlerinde Akademik bir eğitim almasına rağmen, akademik üsluptan uzak, geleneksel çizgileri temel alan bir tarzda, renkçi, lekeci bir eğilimle seyirci karşısına çıkar.

Sanatçı profesyonel olarak fotoğraf sanatıyla da ilgilenmiştir. Bu alanda birçok başarıya imza atmıştır. Fikret Otyam'ın fotoğraf sanatındaki başarısının temelinde, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun üç tonda leke öğretisi yer almaktadır. “1953-1996 yılları arasında Anadolu insanının yaşamını belgeleyen fotoğraflarını da “Gide Gide” başlığı altında, “Memleketimden İnsan Manzaraları”, “Anadolu 63” adlı sergilerle halka tanıtmıştır” (Özen, 2010, s. 74). Bu tekniği yağlı boya tekniğinde yaptığı çalışmalara da uygulayan sanatçı yurt içinde ve yurtdışında birçok sergi açmıştır.

Sanatçının her tablosu, yıllar yılı aralarında dolaştığı, dertlerini dinlediği Anadolu insanına adanmış gibidir. En çokta çilekeş Anadolu kadınına... üzgün bakışlı, bir gelin kadar süslü Anadolu kadını (Resim 115). Hemen hepsi açık havada, bazen bir Anadolu köyünün girişinde betimlenmiş, gözleri iri, geleneksel kıyafetleri içinde, bir şeyler sorgular gibi, mahzun bakmakta seyirciye. Keçilerde, atlarda süslü ve hüznü bakmaktadır. Fikret Otyam'ın tablolarında görülen “bu hüznü, bozkırın renksizliği ya da karla kaplı yaylalarla birleşince daha da artmaktadır” (Özen, 2010, s. 75). Sanatçı, Mardin'de bulunduğu sırada yaptığı incelemede yöreye has Şahmeranları ve Anadolu'nun kilim motiflerini, fazla değişime uğratmadan tuvaline aktarmaktadır (Resim 116). Fikret Otyam bu desenleri, geleneksel motifleri yoğurup, özgün bir

yoruma tabi tutuyor. Çalışmaları ile halkın yanında olduğunu ve sanatın halkın yaşamını, sevincini, kederini anlatması gerektiğini anlatmaktadır.

Sanatçı halen Antalya merkeze bağlı Geyikbayırı Köyü'nde yaşamını sürdürmektedir. Akdeniz Gazetecilik Vakfı ve Altın Portakal Kültür Sanat Vakfı'nın kurucu üyesidir. Resim ve dokuma sanatı, gazetecilik ve fotoğrafçılıkla uğraşmakta bu alanlarda eser vermektedir.

6. 2. 6. Leyla Gamsız (1921-2010) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Leyla Gamsız, 1921 yılında göçmen bir anne ve alanında uzmanlaşmış bir doktorun kızı olarak İstanbul'da doğar. Babasının işi nedeniyle Anadolu'nun birçok ilini gezmiştir. İlkokulu yatılı olarak bitiren sanatçı Erenköy Kız Lisesi'nin orta bölümünü bitirdikten sonra Sivas Lisesi'nde liseyi okumuştur. Resme olan yeteneği çok erken fark edilen sanatçının en büyük şansı Eşref Üren'in öğrencisi olmasıdır. "Sanatçı, ortaöğrenim yıllarında hocası Eşref Üren'den resim ile ilgili temel bilgileri almıştır" (www.gorselsanatlar.org).

"İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde coğrafya bölümünü okuduktan sonra, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Burada Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde çalışmıştır" (www.turkishpaintings.com). Akademide öğrencilik yıllarında arkadaşları ile birlikte On'lar Grubu'nun kuruluşunda yer almıştır.

Türk resim sanatının kadın sanatçıları arasında önemli bir yere sahip olan Leyla Gamsız, Anadolu resmi ile Batı resim sanatı arasında bir sentez oluşturarak, kendine özgü bir üslup geliştirmiştir (Resim 117). Kendine özgü bu üslubunda ne atölye hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ne de Paris'te yanında çalıştığı Andre Lhote'nin de etkisi görülmez. Biçimi belirlediği ölçütlerle bozup değiştirerek, renge ağırlık vermekte, içtenlikli ve kararlı çalışmalara imza atmaktadır. "1950 kuşağının önde gelen sanatçılarından olan Leyla Gamsız'ın, görsel olgunluk ve doğayı bilinç düzeyinde kavrama yeteneği, sanatını belirleyen başlıca ölçütlerdir" (www.hurriyet.com).

Türk resim sanatının en önemli kadın sanatçılarından biri olan Leyla Gamsız, 13 Temmuz 2010'da, 89 yaşında vefat etmiştir.

7. Tavanarası Ressamları ve Türk Resim Sanatında Yaşanan Kimlik Sorununa Yeni Yaklaşımlar

Kuruculuğunu Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karataş'ın üstlendiği grup, Türk resim sanatı tarihinde 1950 ile 1952 yılları arasında etkili olmuş bir gruptur. İsmi kurulduğu atölyeden almaktadır. İstanbul'un Beyoğlu semtinde Asmalı Mescit Sokağı, S. Önay apartmanının daha önce çamaşırhane olarak kullanılan çatı katından almaktadır. Grup üyeleri kiraladıkları bu yeri atölye olarak kullanmış, genç öğrencilere burada resim dersleri vermiş, aynı zamanda Tavanarası Ressamları'nın oluşumunu da beraberinde getirmiştir (www.sanalmuze.org.tr).

Yeniler Grubu'nun kurucularından olan Nuri İyem'in öncülüğünde kurulan Tavanarası Ressamları üç yıl gibi kısa bir dönemde etkinlik göstermiştir. "Grubun temel özelliği "akademi dışında ve akademi karşıtı", "yeni, soyut ve özgün" sanatın savunucusu olmaktır. Türk resim sanatına tefekkürü (düşünceyi) sokmayı, sanatta skolâstik bilgilerle değil, ressamların kendi dünyalarının kültürü ile çalışmayı amaçladıklarını belirtmişlerdir" (Bugay, 2006, s. 108).

Kısa bir sürede, Taksim'deki Fransız Konsolosluğu'nun sergi salonunda ilk sergilerini açan gruba yönelik, akademi çevresince ağır eleştirilerde bulunulmuştur. Bu eleştirilerin başında "özellikle Fikret Adil'in bir seneyi bile bulmayan, çalışmalarının yer aldığı sergi için, "altı ayda İngilizce gibi, altı ayda resim benzetmesi yapmıştır" (www.sanalmuze.org.tr).

Tavanarası Grubuna yönelik bir diğer eleştiride; Batı'lı anlamda resme sıfır noktasından başlamayı savunan bir akademi hocasından gelmiştir. "Türk resim sanatı henüz klasik evreyi bile yaşamadan soyut sanata yönelmenin doğru olmadığını ve bu yeni resme yönelmede acele edilmemesi gerektiği eleştirilerine; klasik resim yapmanın da bir tür kopya olacağı görüşüyle cevap vermişlerdir. Bu görüşleriyle, Türk resim sanatının kendi gerçekliği içerisinde kendi yolunu bulması gerektiğini savunmuşlardır.

Grubu oluşturan ve ilk sergide eserleri sergilenen öğrencilerin çoğu sanat dışındaki alanlarda öğrenimlerini sürdürmekteydiler. Bunların arasında; Erdoğan Behnasavi, Baha Çolt, Atıf Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Ömer Uluç, Haluk Muradov, Vildan Tatlıgil, Ümit Mildon, Yılmaz Batıbeki ve daha sonra sinemaya yönelecek olan Atıf Yılmaz Batıbeki gibi isimler yer almıştır.

Nuri İyem'in kişiliği çerçevesinde şekillenen grup özellikle akademiye ve akademinin öğretim kadrosuna karşı çıkmaktadır. Kendilerinden önce kurulmuş bütün oluşumları eleştiren grup özellikle, akademinin yönetimini elinde bulunduran D Grubu'nu eski, gelenekçi ve kopyacı olarak nitelemektedir. Türk resim sanatında Yeniler Grubu ile Tavanarası Ressamları dışında, tüm oluşumların tarihi miatlarını tamamladıklarını ileri sürmüşlerdir. Türk resim sanatının ilerlemesi adına bir alternatif oluşturan grup, kısa bir süre sonra varlığını fazla sürdüremeyerek, 1952 yılında dağılmıştır.

8. Yeni Dal Grubu ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşım

1959 yılında D Grubu'na bir tepki olarak kurulan Yeniler Grubu'nun devamı niteliğindeki Yeni Dal Grubu, İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal İncesu, Marta Tözge ve Avni Mehmedoğlu tarafından kurulmuştur.

Yeni Dal Grubu “Tanzimat’tan bu yana köklerini dışarıda arayan öykünmecî sanat anlayışına bir tepki olarak kurulmuş, sosyalist realist bir grup olarak özetlenmektedir” (www.avnimemetoglu.com). 1959 yılında kaleme aldıkları, kuruluş bildirgesinde İbrahim Balaban ve Avni Mehmedoğlu, Yeni Dal Grubu'nu şöyle tanıtmaktadır.

“1935’lerden sonra, Batılılaşmayı kendinden uzaklaşma olarak yorumlayan, sözüm ona aydın, uzman ve sanatçılar, bazı bürokratların bilgisizliğinden yararlanarak, çeşitli eğitim kurumlarına çökmüş bulunmakta, kısır, yoz ve kozmopolit bir anlayışı halka dayatmaktadır. Diğer bir deyişle Batı kültür emperyalistlerin Türkiye’deki uzantısı rolünü üstlenmiş durumdalar. Tüm bu gerçeklikler göz önüne alındığında uluslararası arenada varlık göstermemiz

olanaksızlaşmaktadır. Sanattaki amacımız: işçi sınıfı ideolojisi ve bilimsel gözlemciliğin ışığında, gerçekçi ve somut bir kavrayışla, her türlü bireysel ve hasta psikolojiden uzak, toplum ve halkçı bir sorumlulukla, ... Halkın heybesinde, kiliminde ve giysilerindeki folklorik motifleri tuvale aktararak, slogancılığa ve didaktizme kaçmadan, yaratıcılığı öge alarak ulusal ve yöresel tema, biçem ve yöntemlerle bir resim üslubu oluşturmak ve bu üslupla evrensel boyutlara varmaktır” (www.avnimemetoğlu.com).

Grubu oluşturan sanatçıların eserleri dönemin siyasi iradesi tarafından sakıncalı bulunmuş, sergileri basılmış, bazı eserler yasaklanmıştır. Bu baskılar karşısında kendilerini ve eserlerini savunmak zorunda kalmışlardır. “Nisan 1961 yılında Yeni Dal Grubu’nun açmış olduğu sergi ile grup üyelerinin maruz kaldığı baskı ve tutuklanmalar Türk resim sanatı tarihine kara bir leke olarak girmiştir” (Bugay, 2006, s. 116). 1959 yılında, darbe öncesi açmış oldukları benzer bir serginin hiçbir tepkiyle karşılanmamış olması dikkat çekicidir. Nihayetinde maruz kaldıkları baskı ve yasaklanmalar sonucu grup dağılmak zorunda kalmıştır. Ünlü sanat tarihçi Sezer Tansuğ’un belirttiğine göre; askeri darbeler sonrası, kurulan askeri konsey, devletin politikalarına eleştiri niteliği taşıyan sanat eserlerine karşı bir girişimde bulunulmamıştır. Bu dönemlerde genellikle bazı sinema filmleri sansürlenmiş, kitaplar toplatılmıştır. Ancak sergilerle ilgili herhangi bir olay yaşanmamıştır. Yeni Dal Grubu örneklemesinde sanat tarihimizde ilk defa bir resim sergisine yapılan baskınla bu gelenek bozulmuştur (Bugay, 2006, s. 116).

Grubun kurucularından Avni Memedoğlu ve İbrahim Balaban resim sanatıyla uğraşmaya devam etmiş, İncesu kardeşler ise resim öğretmenliği ve matbaacılık gibi piyasa işleriyle uğraşmışlardır. Grubun önde gelen sanatçısı İbrahim Balaban’ın yaptığı eserler grubun sanat anlayışını, felsefesini ve Türk resim sanatında kimlik sorunu konusuna getirmeye çalıştığı çözümü özetler niteliktedir.

8. 1. İbrahim Balaban (1921-...) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

İbrahim Balaban 1921 yılında Bursa'nın Osmangazi ilçesine bağlı Seköy'de doğar. Doğduğu köyde ilkokulu okuyan sanatçı 16 yaşındayken Hint keneviri yetiştirmek suçundan cezaevine girmiştir. Çeşitli suçlardan 1937-1950 yılları arasında Bursa cezaevinde kalan sanatçı burada, kendini avutmak için resim ile uğraşmıştır. Cezaevinde tanıştığı Nazım Hikmet'in desteğı ve ilgisi ile resim alanında kendini geliştirmiştir.

Balaban, sanat yaşantının bir izdüşümüdür. Konu bir özdür ve her öz kendi biçimini, yani kabuğunu oluşturmak zorundadır, kuramını ortaya koymuş, sanatını bu kuram üzerine oturtmuştur. "İbrahim Balaban, sanat hayatını altı döneme ayırmaktadır. Bu dönemleri: Dağınık, Nakışçı, Ağır Aksak, Oyuncaksı, Tutsak ve Özgürlük adları altında özetlemektedir" (www.turkresmi.com). Önceleri köy yaşamının yoksulluğunu, köylü üretim araçlarını resmeden sanatçı, giderek destanlara, halk inanışlarına, kahramanlara, söylencelere ve mitolojiye uzanmıştır. Giderek kente göçü işlemiş, kentteki yaşam mücadelesi ve demokrasiyi ele almıştır. Son döneminde Anadolu erenleri ve bereket analarını resmetmeye çalışmıştır. Resim eleştirmenleri İbrahim Balaban'ı "Anadolu insanının yaşamından ve halk efsanelerinden yola çıkarak toplumsal gerçekçi yapıtlar üreten ressam olarak tanıtmaktadır. Toplumsal gerçekçi yönde yapmış olduğu çalışmalar sergilerden polis zoruyla çıkarılmış, hakkında yasal işlem başlatılmış, birçok defa mahkemede kendini savunmak zorunda kalmıştır.

Cezaevinde yapmış olduğu "Bahar" adlı tablosu için Nazım Hikmet şu şiiri yazmıştır.

"İşte seyreyle gözüm, hünerini Balaban'ın,

...

İşte sürülen toprak işte insan,

Dağın, taşın, kurdun, kuşun efendisi,

İşte çarığı, işte poturunda yamalar, işte karabasan.

İşte sağrılarına kederli, korkunç oyuklarıyla öküzleri,

On yıl mahpusta yattı ama kaybetmedi umudunu Balaban,

İşte Serçköyünden Ali'nin kızı geliyor, al taylarıyla tarlaya.

Sanatçı eserlerinde tamamen kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Eserlerinde açık koyu değerleri içinden geldiğı gibi kullanmaktadır. Parçalara ayırdığı ve

küçükleştirdiği figürlerinde anatomik açıdan bir kaygı taşımadığı açıkça görülmektedir (Resim 118). Herhangi bir endişeye kapılmadan içinden geldiği gibi ele aldığı konular, izleyici üzerinde samimi bir etki bırakmaktadır.

Eserlerinde, Anadolu gerçekliği, halk efsaneleri, destanlar, köy yaşantısı ve yaşam mücadelesini sıklıkla işlemektedir (Resim 119). Türk resim sanatında konu olarak bunları işleyerek, Batı resminden farklı bir çizgide durmaya çalışmıştır.

Sanatçı Yeni Dal Grubu'nun kurucu üyeliğini yapmış, eserleri ve fikirleriyle grubun felsefesini belirlemiştir. Bu güne kadar iki binden fazla esere imza atan sanatçının yayımlanmış 11 adet kitabı bulunmaktadır. 1953 yılında açtığı ilk kişisel sergisinden sonra yurtiçinde ve yurtdışında birçok sergi açmıştır.

9. Siyah Kalem Grubu

Siyah Kalem Grubu, 1961 yılında sekiz sanatçının bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Grubun kurucu üyeleri arasında İsmail Altınok, Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay ve Solmaz Tugaç gibi isimler sayılabilir. Grubun isim babası Cemal Bingöl'dür. Bu ismi, Türk resim sanatında XIII. yüzyılda eser vermiş olan Muhammed Siyah Kalem'e bir saygı belirtisi olması amacıyla vermiştir. Bir anlamda Yeniler Grubu'nun bir uzantısı olarak da ele alabileceğimiz bu grup, Türk resim sanatının öze dönme çabasının da bir sonucu olarak kurulmuştur. Artık Türk resminin taklit anlayışından kurtulması gerekliliği sözü üzerinde birleşen bu ressam, evrensellik, yerellik, millilik, çağdaş resim, batı resmi ve Türk resmi gibi kavramları da yeniden tartışmaya açılmıştır. Grupla birlikte öze dönme anlayışı üzerine, o dönemin aydınları da yoğun bir şekilde bu tartışmalara katılmıştır.

“Grubun üyeleri Avustralyalı bir ressam olan “Franz Luby” ile iletişim halinde oldukları ve bu ressam aracılığıyla Avustralya’da da bir resim sergisi açtıkları bilinmektedir. Düzenledikleri bu sergi sonucunda olumlu tepkiler alan sanatçılar, bir araya gelememe gibi nedenlerle dağılmıştır” (www.gorselsanatlar.com). Sanat tarihçilerin tespitine göre; 1965 yılında açtıkları bir sergi sonrası dağılmalarının asıl

nedenleri arasında; ortak bir üslup oluşturmama, resimsel anlamda, grup üyeleri arasında sıkı bir bağ kuramama ve grubun ortaya çıkış felsefesine sadık kalmama olarak sıralanabilir. Özünde Türk resim sanatının temellerinin öncelikle geleneksel halk sanatımıza dayanması gerektiğini savunmuştur. Türk resminin kendi temeli üzerinde güçlü bir çıkış yakalayacağına inanmış, sanatın halkın sanat zevkine hitap etmesi gerektiğini savunmuşlardır.

7. BÖLÜM

7. 1. Çağdaş Türk Resim Sanatında 1950’li Yıllardan Günümüze Bireysel Eğilimler Ve Kimlik Bulma Sorununa Yaklaşımları

Türk resim sanatı öncelikle yerel ve milli olmadan, kendi kimliğini doğru bir temele oturtmadan uluslar arası arenada söz sahibi olamayacağı açıktır. Yerellik ve millilik, Türk resminin gelişmesi ve tutarlı bir şekilde ilerleyebilmesi açısından önemli bir etken olarak kabul edilmektedir. Resim sanatında milli bir kimlik oluşturmak için, konu olarak tarihi olayları, halkın yaşayışını ve folklorik öğelerini seçmekle ve bunları milli bir duyuşla yansıtmakta aramak gerekir. Çünkü sanatta yerel olmadan, yerel

öğeleri işlemeyen milli bir kimliğin yakalanmayacağı ve uluslararası sanat piyasasında söz sahibi olunamayacağı açıktır.

Türk resim tarihinde sanıldığı aksine, gerek grup gerekse kişisel olarak, yerel, bölgesel ve ulusal anlamda bir resim oluşturma çabasına rastlamaktayız. “Genel olarak Türk tarihinde, özelde ise cumhuriyet sonrası dönem boyunca, toplumda yaşanan değişim sanata da yansımış, bu dönemde üretilen sanatsal ürünlerde büyük değişimler görülmüştür” (Çiçek, 2010, s. 3). Bireysel olarak, resim kaynağını Anadolu’ya ve halk nakış geleneklerine yönelmekte bulanlar, konuya batılı bir duyuş biçimi ile yaklaştıklarından eserlerinde organik bir bütünlüğe ulaşamamışlardır. “Ancak sayıları az olmasına rağmen bu konuda inatla direnen ve bilimli bir aşamaya ulaşan sanatçılarda yok değildir” (Karaoğlu, 1995, s. 22).

“Sanatçı yapıtını özne olarak kendi seçtiği ideolojik, kültürel, kimlikten bağımsız olarak yapamaz” (Yaşarov, 2005, s. 30). Sanatçı için resim var olan düzenin, geleneğin ve kültürün ideolojik anlamda bir aktarma aracıdır. “Aynı zamanda özgün yöntem ve anlatım biçimiyle, içinde doğduğu kültürün bir parçası olarak bu kültürdeki değişimin bir parçası” (Yaşarov, 2005, s. 10), hatta yürütme organıdır. Doğal olarak her eser ve her sanatçı kendi toplumsal, kültürel yapısını aktaran birer araç olacaktır. Türk resim sanatı tarihinde kurulan gruplardan ayrı düşünen ve Türk resminin değişim geçirmesi gerektiğini, yeni bir soluğa ihtiyaç duyulduğunu savunan sanatçılarda olmuştur. Türk resminde bireysel üslup oluşturma çabaları yaşanan bu değişimin hız kazanması ve yeni bir hamle yapması olarak tanımlanabilir.

Son yıllarda genç kuşak Türk sanatçıları arasında yeni Ekspresyonist eğilimin çoğunlukla benimsendiği görülmektedir. Bu yeni Ekspresyonist eğilimi, kendi halk gerçekliklerine dayandırma, sanatta yeni bir sentez yakalama uğraşı vermektedirler. Türkiye’de ve yurtdışında etkinliklerini sürdüren genç ressamlarımız artık belli bir topluluk kurma ve bu grup etrafında sanat üretmekten çok kendi üsluplarını geliştirme uğraşı vermektedirler.

Genç ressamlarımız arasında bu yeni Ekspresyonist çalışmalarında kavramsal ve gerçeküstü araştırmalara da gittikleri görülmektedir. Her şeyden önce artık sanatçılar, sanatın artık bir düşün olayı olduğu, bu olayın kuramsal ve tarihsel bir temele oturması gerektiğini kavramışlardır. Kuşkusuz bundan böyle sanatçılarımızın kültürel ve milli değerlerinden uzak kalması düşünülemez. Kimlik arayışının sanatçıların gündeminde

olacağı bir gerçekliktir. Çünkü “Türkiye gibi farklı ideolojilerin, farklı kültürlerin ve farklı ekonomik koşulların bir arada yaşandığı, toplumsal değişimlerin giderek hızlandığı bu dönemde kimlik arayışları daha da önem kazanmaktadır” (Renda, 1993, s. 456). XXI. yüzyılda Türk resim sanatı, kimlik sorununu çözeceği, kendi temelleri üzerine inşa edeceği güçlü bir sanat ve milli kimliğiyle evrensel bir boyut kazanacağı kesindir.

Toplumsal gerçekçi eğilim doğrultusunda eser üreterek, Türk resim sanatında bireysel olarak üslup oluşturmuş sanatçılar arasından Nuri İyem, Neşet Günal, Cihat Burak, Nedim Günsur gibi isimler öne çıkmaktadır. Nedim Günsur ve Nuri İyem’e daha önce değindiğimiz için burada tekrar ele almayacağız. Bu kısımda Neşet Günal, Duran Karaca, Fahir Aksoy, Cihat Burak, Aydın Ayan ve Oya Katoğlu gibi daha önce ele almadığımız sanatçıları ve kimlik sorununa bakış açılarına değineceğiz.

7. 1. 1. Neşet Günal (1923-2002) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Neşet Günal 1923 yılında Nevşehir’de doğar. “Ailesinin ekonomik durumu elvermediğinden, ilkokulu Şereflikoçhisar’da dedesinin yanında okumuştur. Ortaokul ve liseyi Nevşehir’de bitiren Neşet Günal, 1939 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisine kayıt yaptırmıştır” (www.biyografi.info). “Öğrenimi boyunca Nurullah Berk, Sabri Berkel, Leopold Levy gibi sanatçıların atölyelerinde eğitim aldı. Burada Turgut Zaim, Nuri İyem ve Avni Arbaş’la tanışmıştır” (www.yenibilgiler.com). Neşet Günal’ın toplumsal gerçekçi bir üslupla Anadolu insanına yönelmesinde bu sanatçıların büyük etkisi olmuştur.

Neşet Günal Türk resminde yöresel resmin en önemli temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Turan Erol’a göre ulusallığı yakalamış, çağdaşlığı ve toplumsallığı birleştirmiş, Türk insanının günlük yaşamını göz önüne tüm çıplaklığıyla seren sanatçılarımızdandır. Paris’te Fernand Leger’in atölyesinde sanat eğitimi almış ilk başta ustanın etkisini yansıtan alegorik nitelikte kompozisyonlar meydana getirmiş, giderek içinden geldiği Anadolu köy yaşamının resimlerinde karar kılmıştır.

Neşet Günal içinden çıktığı toplumu yansıtmayı prensip edinmiş, Orta Anadolu insanının hayatını konu edinmiş, sanattaki gerçekliğin aynı zamanda toplumsal

gerçeklik olduğunu savunmaktadır. Bu anlayışla yaptığı çalışmaları toplumsal gerçekçi akıma sadık bir yapıdadır.

“Her biri birer fresk tadı veren resimleriyle tanınan Neşet Günal, genç sanatçıların figür eğilimlerine yön veren çok etkili bir ustadır” (Satır, 2001, s. 76). Sanatçının resimlerinde dikkat çeken en belirgin özellik Anadolu köy insanının ağır şartlar içindeki yaşam mücadelesinin çarpıcı bir dille ifade etme gücüdür. Yaptığı çalışmaların hepsinde kendi hayatından alıntı yaptığı gerçekliğini yıllar sonra şöyle dile getirmiştir. “Benim kişiliğimi oluşturan resimlerimde anlatılan, içinde yaşadığım toplumsal ve doğal ortamın insanları, bana en yakın olan “Toprak Adamları”, yaşamlarını her yönüyle tanıdığım insanlardır” demektedir, devamında:

“1960’lardan sonraki resimlerimden yola çıkarak, geriye düşme risklerini de omuzlayarak anlatımı baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım, toprak adamlarının gerçekliğinde kendi gerçekliğini yeniden keşfettim. Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğinde oluşturduğu duyarlılık, çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve tekrar içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisinde kalmamam mümkün değildi (Resim 120). Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamını ve psikolojilerini anlatma çabası peşindeyim” (www.milliyet.com).

Dile getirdiği bu gerçeklik, onun köy yaşamının bir parçası olarak yaşadığını, eserlerinde bir anlamda kendi doğasını yansıttığını ispatlamaktadır. Gerçekten de eserlerinde Anadolu toprağının kırılganlığını, insanların acılarını, ezikliğini ve gururunu gözler önüne sermektedir. Şair Turgay Gönenç Neşet Günal’ın resimleri üzerine yazdığı şiir yorumu sanatçının resimlerindeki toplumsal gerçekliği özetler niteliktedir.

“Neşet Günal arz-ı hal üslubuyla düzenliyor yüzleri
Yakarmadan ve bir şeyleri suçlar gibi bakıyorlar insana
Anlamışlar sanki bizim anlamak istemediklerimizi
Ve gözleriyle evleri arasında uzanan toprakta
Akdikenler yeşermiş tek bitkileri
Bilerek duyarak etlerinde basıyorlar dünyaya
Çocuklardan yaşlılara bir erinç karşıtı gibi
Çöğalan yüzlerle çıkıyor karşımıza

Ve adamlar sanki ellerine dönüşmüş yüzleri
 Bir duvar dibinde sıralanmış yan yana
 Büyüyor durmaksızın görmediğimiz gözleri
 O çağsız görünüşlü viran yapılarda
 Bir yanıt gibi deviriyor elleri
 Ve çocuklar oyun dışı kalmış gibi hüzneleri
 Büyüyorlar sere serpe çorak topraklar boyunca
 Uzuyor ayaklarından gözlerine bir toprak serinliği
 Ürkmüş ya da ısınmak ister gibi bakışlarıyla

...

Tek sevinci tarla dönüşleri çocuklar dalgın suskun, ninelerinin yanında
 Tanıyorlar şimdiden ölülerini
 Ve çocuklar yarı çıplak yıkıntılar arasında
 Umarsız babaları bir kaya kovuğundan evleri
 Ve hiç alınmamış oyuncaklarıyla
 Uzanmış analarına, bir şeyden kaçır gibi
 Nedense onları ansıtıyor kovuklarda
 Teneke saksılarda büyüyen çiçekleri
 Neşet Günel topraktan ayıklıyor renklerini
 Karıyor toprağın devamı gibi o insanlarda
 Yokluklar acılar içinde yeşeren yaşama sevincini
 Ve sanki tek tutkusu bir lokma ekmeği
 Düşler gibi gözüken bu elle, bu ayaklarda
 Oysa nasılda aşıyor yüzleri
 Ve nice sevdalar yatıyor bu lokmanın ardında
 Toprakta yankılanan bu maya gibi hüzneleri,
 Bir hoyrat bir aydost ağzıyla bakıyorlar ve yumuyorlar gözlerini” (Tansuğ, 2008, s. 270).

Neşet Günel sanatında yöresel, bölgesel ve ulusal bir anlatım gücüne ulaşmış, kendi gelenekselliğini çağdaş sanat anlatım tarzıyla birleştirmiştir. Türk resminde Ekspresyonist tarzın ve toplumsal gerçekçi eğilimin yerleşmesine ve bu tarzın tutulmasında önemli katkıları olmuştur (Resim 121).

7. 1. 2. Neşe Erdok (1940-) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Neşe Erdok, 1940 yılında İstanbul’da doğmuştur. İlkokulu Üsküdar’da okuyan Erdok, Erzincan’da başladığı ortaokulu, Üsküdar’da bitirmiştir. Liseyi Üsküdar Fıstıkağacı Kız Lisesi’nde bitirdikten sonra, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine kayıt yaptırır” (www.turkishpaintings.com). Burada Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günel’in atölyesinde eğitim görmüştür. Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi ve Zeki Faik İzer gibi sanatçılarla birebir çalışma fırsatı yakalayan Sanatçının eserlerinde, başta hocası Neşet Günel’in olmak üzere, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun ve Ali Avni Çelebi’nin izlerini görmek mümkündür.

Bir söyleşide, abisinin Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun resimlerini toplayıp yapmaya çalışmasını büyük bir zevkle seyrettiğini, bu olaydan sonra resim yeteneğinin farkına vardığını anlatmaktadır. “Sanatçı daha sonra Erzincan’da ortaokul yıllarında Akademi mezunu bir resim hocasının yardımlarıyla resme yöneldiğini belirtmektedir” (www.lebriz.com).

Çağdaş Türk resminin en önemli figür ressamlarından biridir. Sanatçı, günümüz Ekspresyonist tarz resimleriyle anılmaktadır. Sanatçının çıkış noktasını, gündelik yaşama sıkı sıkıya bağlılıkta aramak doğru olacaktır. Çünkü “akademideki öğrencilik yıllarında, çağdaş akımlar yerine dışarıya çıkıp insanları gözlemlemeyi tercih ettiğini anlatmaktadır” (www.lebriz.com).

Neşe Erdok, eserlerinde genelde sessizliği tercih etse bile, alabildiğince canlı ve kıpırdak bir iletişime gönül verdiği sezilmektedir. Eserlerindeki suskunluğu, bir içine kapanıklığı değil sessiz çoğunluğun, ötekinin haykırışını dile getirmenin yansımasıdır (Resim 122).

“Sanatçının figür çevresine odaklanan gözlemlerinin daha ayrıntılı planda kavranılmasını kolaylaştırıcı bir nesnellik katmaktan uzak değildir. Çevresinde gezinen ya da gözlemlerine konu olan insanlar Neşe Erdok’ta dış çizgileri ve

anatomik yapıyı psikolojik bir tahlilin nesnesi haline dönüştüren çabanın nedenlerini de ortaya koymaktadır. Sanatçı, eserlerinde insanları deforme ederek, insanın dışı yansıttığı psikolojik etkileri gözler önüne sermektedir. Resimlerinde konu olarak seçtiği bu Anadolu insanları, genellikle içinde yaşadıkları toplumdan dışlanmış, kendi kabuklarına çekilmiş, anlaşılmayı beklemeyen veya ummayan bir gerçekliğin ürünüdürler. Sokakta, vapurda, kısaca gündelik yaşamın herhangi bir anında, hemen yanı başımızda görebileceğimiz kişilikleri resmetmektedir.” (Satır, 2001, s. 164).

“Neşe Erdok, yaman bir doğa ve insan gözlemcisi, gözünü budaktan sakınmayarak, toplumsal gerçekçi resimler üretmektedir. Şahit olduğu, izlediği olaylara hiçbir şey katmadan, durumu olduğu gibi yansıttığı bu resimleriyle, bir toplumsal eleştiriyi de dile getirmektedir” (Satır, 2001, s. 164). Bu anlamıyla sanatçının resimlerinde Anadolu insanının gerçekliği, varoluşun dramını yakalama kaygısı, hayal gücü ve deformasyon yatmaktadır (Resim 123). Bu hayal gücü ve deformasyon isteminin ardında, bilinçaltı dünyasındaki sezgi ve duyarlılık toplumsal dinamizmin bir itiraf belgesi niteliğini taşımaktadır.

“Sanatçı 1990 yılında profesör olarak atandığı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden 2008 yılında emekli oldu” (www.radikal.com). Eserleri birçok özel ve resmi kurumda sergilenen sanatçı halen özel atölyesinde resimle uğraşmaktadır.

7. 1. 3. Duran Karaca (1934-2006) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Duran Karaca 1934 yılında Adana’nın Ceyhan ilçesinde doğar. İlkokulu Ceyhan’da, ortaokulu ve liseyi Tarsus Amerikan Koleji’nde okudu” (www.turkishpaintings.com). Liseden sonra bir süre Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ne devam ettiyse de, ortaokul yıllarında şekillenen resim sevgisini yenemeyerek öğrenimini yarıda bırakmış, 1956 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne kayıt yaptırır. “Akademide Halil Dikmen ve Cemal Tollu’dan resim

dersleri alır. Buradan mezun olduktan sonra bir süre Avrupa’da birçok müze ve özel galerileri incelemiştir” (www.csmuze.anadolu.edu.tr).

Duran karaca doğup büyüdüğü Çukurova yöresinin doğa ve insanından etkilendiği resimlerinde bu kaynağın verilerine sadık kalır. Pamuk işçilerinin yaşamını, özlemlerini, Güney Anadolu’nun doğa koşulları içinde gerçekçi bir tarzla yansıtmaktadır (Resim 124).

Sanatçı, “Benim doğduğum topraklarda şimal rüzgârları eserdî” diye başlayan ve

...

“Sen Türkiye gibi aydınlık ve güzelsin.

Benim doğduğum köylerde güzeldi.

Anlat biraz doğduğun yerleri”

diye sona eren Cahit Külebi’nin hikâye şiirine kulak vermiş;

“Ben çalmadım bu davulu, Karaca Duran çaldı.

Pir Sultan’ı benden aldı, keliği Silifke’den,

Boyasını yaman kardı Dadal’dan,

Telini de yaman gerdi Karacaoğlan’dan

Vurdu mavi, vurdu yıldız, vurdu dağbaşı”.

Dizeleriyle Hasan Hüseyin Korkmazgil gibi sahip çıkmıştır, memleketinin toprağına, taşına. Bu heyecan ve şevkle, şiir yazar gibi toplumu anlatan resimler yapmıştır.

“Uğur Mumcu da “**Duran Karaca**’nın resimlerinde Çukurova’nın cehennem sıcağı gibi, akşam serinliği de var. Aynı zamanda halk türküleri gibi sıcacık duygular, deyişler, seslenişlerde var” diye yazmıştır köşesinde” (www.milliyet.com.tr).

Yıllar sonra ressam Alaattin Bender, Duran Karaca ile ilgili bir röportajında şöyle demektedir: “... Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundaki 123x138 cm ebadındaki “Gece Resmi”, Van Gogh’un ‘yıldızlı gece’ resmini anımsatır bana. Kadınlar dışarıda çadırların etrafında öbek öbek kümelenmiş, yumak biçimindeki yeşil ağacın dallarına beşikler kurulmuş. Bir sessizlik, bin renklilik. Yıldızların mı, ayın mı şavkı vurmakta geceye bilinmez. Bilinen odur ki, en sıcaktan en soğuğuna, sanatçı paletindeki renkleri tablosundan esirgenmemiş. Karaca’nın resimlerinde engin bir gökyüzünün sihri her daim sarmalar içine çeker sizi.

Orhan Peker'in duyarlı yüreğini, eserlerindeki samimiyeti Duran Karaca'da da gördüm desem yeridir. Hem de içten gelen bir samimiyetti bu. Doğrudan Karaca ile konuşmadımsa da sanatçının Peker ile pek çok ortak kaygıyı taşıdığını, hatta bazı konulara her ikisinin de ortak olarak eğildiğini görüyoruz. Karaca'nın yavru bir oğlağı kucaklayıp bağrına basan bir figür resmine bakarken, Orhan Peker'in 'Gülibik' resmindeki horozu bağrına basan çocuğu hatırlarım. Bu iki koca yürekli adamın duyumsadıkları sevgiyi resmedişleri yine aynı, ikisi de aynı duyarlılıkla ve aynı kaygılarla Anadolu insanına yaklaşmaktadır" (www.milliyet.com.tr).

Duran Karaca, resim sanatının toplumdan kopuk olamayacağı ve mutlaka toplumu yansıtması gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı, Çukurova yöresinin doğasından etkilenen peyzaj çalışmaların yanında, yöre insanının gündelik hayatına ilişkin izlenimlerini renkçi ve lekeci bir üslupla resmetmiştir. Resimlerinde daha çok tarımda çalışan insanları kendi özgün çizgisine yönelik dinamik bir kurguyla ele almaktadır. "Yöresel temalar expresif bir boyut kazanır Duran Karaca'nın resimlerinde (Resim 125). Eserlerindeki renk öğeleri, yöresel yaşamın kendine özgü değerleriyle bütünleşerek bir biçime dönüşür" (Satır, 2001, s. 69).

Duran Karaca'nın Çukurova yaşamını en güzel şekilde resmettiği eseri "Göçerler" adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada çapraz olarak kesişen çizgilerin kompozisyona hâkim olduğu görülür. Fırça hareketlerinin kuralları aşan, akademi etkisinden uzaklaşan, kendine özgü bir teknikle kullanıldığı görülmektedir.

Kiremit kırmızılarının, Çukurova iklimini yansıtan kavurucu sıcak tonların oluşturduğu acıların arasında gözlemlenen kahverengi ve yeşillerin insan duygularını yansıtır tarzda kullanıldığı görülmektedir. Resimlerinde pamuk işçilerin psikolojisini dışavurumcu bir anlayışla yorumlamaktadır. "Eserlerinde süreklilik gösteren bir hareket izlenimi içinde resmedilen figürler önceliklerini koruyarak yarı soyut ve minimal yapıtlara dönüşürler. Böylece konusal tercihin ve figür yorumunun dekoratif düzeye çekilmediği, plastik kaliteyi önceleyen bir yapı ortaya çıkmaktadır" (www.tcmb.sanalmuze.gov.tr).

Duran Karaca hayatını sadece resim çizmekle kazanan ender ressamlarımızdan biridir. Bir söyleşide; biz, yaşadığımız topluma, yaşadığımız çevreye ve insana bağlı ressamlarımız demekte ve toplumsal gerçekçi kişiliğini ortaya koymaktadır. Söyleşisinde,

atölyesini ziyarete gelen hemşerisi Kekeç Memet'in bir sorusunu "Sen bunları yapıyon, yapıyon ya Emmoğlu; bir menfaatin var mı?" demesini unutmadığını dile getirmektedir.

Anadolu insanı ile iç içe yaşayan, kendisini onlardan biri olarak gören, tüm yaşamını resme ve Anadolu'ya adanmış sanatçı, 2006 yılında 72 yaşında vefat etmiştir" (www.uludagsozluk.com).

7. 1. 4. Oya Zaim Katoğlu (1940- ...) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

"Oya Katoğlu 1940 yılında İstanbul'da, Türk resminin önemli ressamlarından Turgut Zaim'in kızı olarak doğmuştur" (www.itusozluk.com). İlk ve ortaöğrenimini Ankara Koleji'nde tamamlayan sanatçı, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olmuştur.

"İlk resim derslerini babasından alan sanatçı, 1960'lı yıllardan sonra çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. İlk sergisini 1966 yılında Ankara'da açmıştır" (www.turkishpaintings.com).

Turgut Zaim'in yöreselci ve özgün sanatından derin izler taşıyan resimleri Türkiye'nin dış temsilciliklerinde sergilenmektedir. Bütün çalışmalarında olduğu gibi "Ankara Keçileri" adlı çalışmasında da minyatür etkiler açıkça görülmektedir. Sanatçı, babası Turgut Zaim'in etkisinde kalmış olmasına rağmen resimsel düzenlemeleri ve üslubu oldukça farklı bir gelişim göstermektedir. Babasıyla ortak yönü; Anadolu insanının yaşantısını ve folklorunu yansıtan eserlere imza atmasıdır (Resim 126). Oya Zaim Katoğlu kendi sanatı üzerine yapmış olduğu bir söyleşide şunlar söylemektedir. "Resim çocukluğumdan bu yana severek yaptığım bir iştir. Benim için resim yapmak nakış yapmak gibidir. Resmimde çok sevdiğim Anadolu insanını, onun yaşantısını, folklorunu dile getirmeye çalışıyorum. Anadolu'nun kültürü, sanatı, tarihi beni etkileyen ve beni ben yapan başlıca yapı taşlarıdır. Batı resmindeki primitifler beni etkilemiş olsa bile, özümde gönlümde Doğu'dadır" (Satır, 2001, s. 63) demektedir.

Türk resim sanatı tarihinde özellikle 1960'lı yıllardan sonra beliren, Anadolu insanını resmetme geleneğine birçok sanatçının eserlerinde rastlamak mümkündür. Bunların en güçlü örneklerinden biri de Oya Katoğlu'dur. "Bu kuşak ressamların, Anadolu insanının sorunlarını coğrafi şartların belirlediği yaşam koşullarının, ahşap, kerpiç ve toprak yapılarını hem lekeci hem de şiirsel bir üslupla yorumlamışlardır" (Satır, 2001, s. 63). İçerik yönünden yöresel, toplumsal nitelikli resimlerine milli bir duyguyla yaklaştıkları görülmektedir. Sanatçı, Anadolu insanının sorunlarını, yöresel, yer yer görülen milli motiflere bağlı olarak ele almış, dışavurumcu bir tarzla ifade etme yoluna gitmiştir (Resim 127).

Sanatçının resimleri, Anadolu insanı ve onun içinde yaşadığı çevresel motiflerin, titiz bir sanat işçiliği paralelinde istiflenmiş kompozisyon değerlerine dayanmaktadır. Sanatçı, günün moda ve güncel akımlarına uzak duran tavrıyla, atölyesinde saf, yapmacıksız ve içten bir Anadolu'nun doğa mitosuna bağlı eserler üretmeye devam etmektedir.

7. 1. 5. Fahir Aksoy (1916- 2008) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

"Fahir Aksoy 1916 yılında İstanbul'da doğmuştur. Fevziye ve Edirne Liselerinde, İngiliz ve Amerikan Kolej'lerinde eğitim gördü" (www.biyografi.net). Çalışma hayatına gazetecilikle başlayan sanatçı, Vakıf ve Edirne Postası Gazetelerinde ilk yazıları yayımlanmıştır. Daha sonraki yıllarda birçok gazete ve dergide sanat üzerine inceleme, deneme ve eleştiri yazılarını yazmaya devam etmiştir. 1974 yılında kültür ve sanat konularını içeren "Köken" adlı bir dergi yayınladı. "Halk Sanatı, Mevlevi Sanatı ve Bektaşî Sanatı üzerine televizyon için üç film metni yazmıştır. Ayrıca altı belgesel film çeken sanatçı, yurtiçinde ve yurtdışında birçok sergiye de katılmıştır" (www.wikipedia.com).

Fahir Aksoy, Türkiye’deki sanat piyasasını eleştirdiği bir söyleşisinde; “İstanbul ve Ankara’da yaşayan ressam dostlarımız, anlamazlar ve almazlar diye sanatı Anadolu’ya götürmek istemiyorlar, demektedir (Resim 128). Fahir Aksoy, Anadolu’yu neredeyse şehir şehir, kasaba kasaba dolaşmış, gezgin bir ressam gibi sanatın sevilip benimsenmesinde önemli adımlar atmıştır” (www.itusozluk.com). Gittiği şehir ve kasabalarda yerel gazetelere, herkesin anlayacağı bir dille sanat üzerine yazılar yazıyor, söyleşilere katılıyor, konferanslar veriyordu. Bu çabasıyla bir anlamda devletin yapması gereken görevlerden birini tek başına yapmıştır. “Fahir Aksoy, o dönemde kırk beş il ve sekiz ilçede sergiler açmıştır” (www.itusozluk.com).

Resimlerinde Anadolu’yu yansıtan sanatçı, eserlerinde Anadolu insanının gündelik yaşamını ve nakış işçiliğini resmetmiştir (Resim 129). Sanatçının bu güne kadar yayımlanmış beş kitabı bulunmaktadır. Bunlar “Sanatta Batı Öykünmeciliği ve Üç Yazarla Tartışma, Türk resminde Değişme ve Yenileşme, Hacı Bektaşî Veli Yaşamı ve Sanata Yaklaşımı, Naif Sanat ve Türk Naifleri ve Kürdün Meyhanesi adlarını taşımaktadırlar” (www.itusozluk.com).

Fahir Aksoy 3 Ocak 2008 yılında Balıkesir’in Erdek ilçesinde vefat etmiştir.

7. 1. 6. Aydın Ayan (1953-...) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Sanatçı 1953 yılında Trabzon’da doğmuştur. İlköğrenimini Çaykara Şahinkaya İlkokulu’nda tamamlar. “Çaykara Ortaokulu’nda başladığı ortaöğrenimine Kırıkhan Ortaokulu’nda devam etmiş, Kırıkhan Lisesi’nden mezun olmuştur” (www.aydinayan.com). İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden 1977 yılında mezun olmuştur” (www.sanalmuze.tcmb.gov.tr). “Öğrenim yıllarında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Reşat Atalık ve Neşet Günel’in atölyelerinde resim dersleri aldı” (www.kimkimdir.com).

Aydın Ayan 1977 yılında mezun olduğu İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne önce asistan olarak daha sonra öğretim üyesi olarak atanır. Sanatçı halen Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki görevine devam etmektedir.

Günümüz Türk resim sanatının en önemli ressamlarından biri olan Aydın Ayan'ın sanatıyla ilgili Turan Erol şu yorumu yapmaktadır. “Aydın Ayan çağdaş resim sanatımızda figürücü, nesnel gerçekçi, toplumsal gerçekçi, soyutlamacı ya da soyutçu gibi birbirine yakın ya da karşıt anlayışlar, yönelişler arasında kişisel bir anlatım diline erkenden ulaşmış bir ressamdır” (Erol, 2005, s. 1). Her zaman gerçekçi ama toplumsal ve insani değerler içeren resimler yapmıştır. O tüm yenileşmelere, evrensel sanatçılara karşın, güç bir yolda yürümeye devam etmektedir. “İnsana yoğun ve yalın bir duyarlılıkla, dokunaklı bir gerçeklikle yaklaşıyor ve bu zor yolda sadece önüne bakıyor. Çalışmalarıyla bir ressamın, bir sanatçının ya da bir aydının böyle bir yolda da yeni olabileceğini dile getiriyor. Onun resimlerinde, duygu, akıl, hesap ve titiz bir işçilik yanyana gelmektedir” (www.aydinayan.com).

Aydın Ayan toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla Anadolu'ya ve Anadolu insanının sorunlarına eğilmiştir (Resim 130, 132). Yükselen sol hareketlerin etkisinde kalmış, ideolojik anlamda iktidarı eleştiren resimler üretmiştir. Bu anlayışla yaptığı eserler, dönemin iktidarı tarafından sakıncalı bulunmuş, hakkında yasal işlem başlatılmıştır.

Aydın Ayan'ın 1982 yılında İzmir Resim ve Heykel Müzesi'nde açmış olduğu sergi, toplumsal içeriği yüzünden polis tarafından basılmıştır. Sanatçının resimleri incelenmeye alınarak, çalışmada rejim muhalifi unsurlar aranmıştır. Araya giren tanıdıkların ikna çabaları sonucu, rejim muhalifi hiçbir unsur bulunmamış, sergi kapatılmamıştır. “Sanatçının “İnsanın İnsana Ettiğidir” çalışması (Resim 131) devlet sergisine katılmasına rağmen hiçbir tepki almamıştır” (Bugay 2006, s. 151).

“Sanatçının, Türk Resim Sanatında İnsani Duyarlılık: Nedim Günsur, Bir Seçki İki Sergi:70+70, 1839-1923 Tanzimat'tan Günümüze Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi adlarıyla yayımlanmış kitapları bulunmaktadır” (www.turkishpaintings.com). Ayrıca sanatçı hakkında Ahmet Oktay'ın kaleme aldığı, yayımlanmış Aydın Ayan adlı bir kitap bulunmaktadır.

7. 1. 7. Cihat Burak (1915-1994) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

“Cihat Burak, 1915 yılında İstanbul Aksaray semtinde doğmuştur. İlk ve ortaöğrenimini burada tamamladıktan sonra 1937 de Galatasaray Lisesi’nden mezun olmuştur” (www.msxlabs.com). İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nden 1943 yılında mezun oldu. Bayındırlık Bakanlığı ve Tekel Genel Müdürlüğü’nde mimar olarak çalıştı. “Gaziantep Hükümet Konağı, İzmit ve Rize Adliyesi, Ankara Banknot Matbaası, Beşiktaş Şair Nedim İlkokulu gibi yapıların projelerine imza atmıştır” (www.bakimliyiz.com).

Aslen mimarlık eğitimi almış olan sanatçı, Türk resim sanatı tarihinde düşünceleri ve yapıtlarıyla farklı bir kişiliğe sahiptir. “Tarihsel olaylara ve yaşanan güncel gelişmelere, kendine özgü esprili bir yöntemle eğildiği resimlerinde, uysal ama derin bir anlam, katışıksız ve saf bir gözlem gücü sezilmektedir” (www.turkishpaintings.com).

Sanatçı ilk yıllarda bir evrensel resim olayının varlığını kabullenmekteyken sonraki yıllarda fikirleri değişmiştir. Cihat Burak’la yapılan bir söyleşide; Batılı anlamda resim sanatı denildiğinde ne anlatılmak istendiği yönündeki bir soruya şöyle cevap vermiştir. “Başka anlamda bir resim türü olabilir mi? Diye de bir soru sorulursa, resmin mağara devrinden beri yapıldığını, ne Batı’nın ne de Doğu’nun tekelinde olduğunu, bütün sanatlar gibi resim sanatının da insanlığın ortak malı olduğunu söylemektedir” (Bugay, 2006, s. 117). 1968 yılında kendisiyle yapılan bir diğer röportajda ise sanat anlayışı üzerine şu yorumu yapmıştır. “Türkiye’de resim sanatının toplumun çeşitli katmanlarında benimsenmesi yönünde Türk ressamına düşen görev, kanımca her türlü politik baskıya karşı çıkmak ve topluma karşı olduğu kadar insan olarak kendisine karşı sorumlu olduğunu unutmamasıdır” (Bugay, 2006, s. 118). Bu yönde topluma seslenecek, toplumun değer verdiği motifleri işleyerek eserler üretmesidir. Bu anlamıyla Cihat Burak’ın sanatını entelektüel görüş düzeyinde, Batı resminin oluşum çizgisinde açıklamak pek doğru olmayacaktır.

Cihat Burak 1973 yılında yapmış olduğu bir diğer röportajda ise cumhuriyet aydını bir sanatçının, dönemin koşullarını nasıl yorumladığı üzerine ilginç bir belge niteliğindedir. “Çanakkale ve Milli Mücadele ile yüz binlerce şehit vererek bağımsızlığını kazanmış bir ülkede, denize dökülen düşman kadar kendi yurduna düşman, ona yabancı ve yoz politikacıların belirli bir sınıfın çıkarı uğruna Türkiye’nin siyasi ve ekonomik kaderini enflasyonun her türlüşüne mahkûm ettiğini belirtmektedir”

(Bugay, 2006, s. 120). Cumhuriyetin yaratmış olduğu fırsatların tepildiğini ve Türkiye’de bir Rönesans çağının yaşanması gerektiğini belirtmektedir.

Cihat Burak Cumhuriyet devrimlerinin Batı sömürüsüne karşı ortaya çıktığını, verilen mücadelenin sömürülen ülkelere örnek olduğunu söylemektedir. Bu devrimlerin iktidarın basiretsizliği yüzünden bugün ülkeyi sömürü düzenine soktuğunu belirtmektedir. Yaşanan bu olumsuzluklar neticesinde sanatçımızın, kendi kültüründen kopması ve kendinden nefret etmesini beraberinde getirmiştir. Bugün Türk sanatçısı, böyle bir eğitim sisteminde, bu öğretide içinde yetişmektedir. Bu durumun ironisi Türk sanatçıların Klee, Picasso ve Hartung gibi Türk hat sanatından, minyatüründen etkilenen sanatçılardan etkilenmelerinde, onları taklit etmelerinde görülmektedir. Bu olumsuz koşullar içinde yinede kendi değerini, kendi halk motifini ısrarla işlemeye çalışan sanatçılarımızda yok değildir. Kendi sanatının değerlerini bu derece inkâra itilmiş bir toplumda dünya çapında bir değer çıkması elbette beklenemez. Ama bu koşullar altında “Türk sanatçıların Batı’lı sanatçılardan hiçte geri kaldıkları söylenemez, aksine bütün bu zor şartlar altında, milli bir duyarlılıkla çalışmalarını sürdürmeleri göz önüne alındığında onlardan daha da güçlü oldukları görülecektir” (Bugay, 2006, s. 120).

Eleştiri, alay ve ince bir anlatımla beslenen sanatçı, resim sanatı adına öğrendiklerini ve bildiklerini bir kenara bırakarak, spontane ve içten bir üslup geliştirmiştir. Kaynağını geleneksel halk motiflerinden alan, mizah duygusuna yatkınlığın verdiği filozofça eleştiri ve alay tutkusuyla izleyiciyi derinden etkilemektedir. Resimlerinde çağdaş resim sanatının inceliklerini, kendi ölçüsüne göre kavramış, bunlarla sentez yoluna gitmiş bir sanatçıdır. Sanatına, bir halk sanatçısının saf bakış açısıyla yaklaşmaktadır. “Sanatındaki amacı; halkın içinde yaşadığı çelişkileri, sıkıntıları, bir halk adamının yorum ve yargı düzenleri açısından ortaya sermek, görmediğimiz ya da görüp geçtiğimiz gerçeklikleri tek tek anlatmaktır” (www.webmaster.com). Eserlerinde, çoğunlukla nesnelerin diliyle konuşmayı sever, daha çok da toplum yaşamındaki çelişkilere, açmazlara değinir. Toplumun yarattığı kof şöhretler dünyasını, resim yüzeyinde biçimlenebilecek eleştirel bir görüşle yansıtır.

Sanatçının “Şair’in Ölümü” adlı çalışmasında Nazım Hikmet’in simgesel ölüm sahnesini resmetmiştir. Cihat Burak burada, ülkesinde yaşanan düşünce ve ifade özgürlüğünün, baskı ve şiddetle yaşadığı serüveni sahnelemektedir (Resim 133).

“Başkomutan” adlı çalışması ise günün politikacılarına ince bir eleştiri niteliğindedir (Resim 134, 135).

Sanatçının 1992 yılında yazdığı “Yakutiler” ve ölümünden dokuz yıl sonra, el yazıları ve daktilo yazılarından derlenen “Zenci Kalınız” adıyla yayımlanmış iki kitabı bulunmaktadır” (www.kitapyurdu.com). Cihat Burak 1994 yılında İstanbul’da vefat etmiştir.

7. 1. 8. Bedri Baykam (1957- ...) ve Türk Resim Sanatında Kimlik Sorununa Yaklaşımı

Bedri Baykam “1957 yılında Ankara’da CHP (Cumhuriyet Halk Partisi) Milletvekili Dr. Suphi Baykam ve Yüksek Mimar Mühendis Mutahhar Baykam’ın ikinci çocuğu olarak doğdu. Bedri Baykam, İki yaşında resim yapmaya başlamıştır” (www.wikipedia.com). Altı yaşında ise Ankara, Bern ve Cenevre’de ilk eserlerini sergiledi. Tüm dünyada ve Türkiye’de harika çocuk olarak tanımlandığı 1960’lı yıllarda Avrupa ve Amerika’nın birçok sanat merkezinde sürekli olarak sergiler açtı, bu sergilerinde sanat eleştirmenlerinden büyük ilgi gördü. İstanbul Fransız Lisesi’ne devam eden Bedri Baykam 1975 yılında Paris’e taşındı. Sorbonne Üniversitesi’nde işletme ve ekonomi alanlarında öğrenim yapan Baykam, bu üniversitenin ilgili bölümünden mastır aldı” (www.bedribaykam.com).

Bedri Baykam sanatında da yer verdiği politik duruşuyla kendi kuşak ressamaları arasından sıyrılmaktadır. Yeni Dışavurumculuk akımının temsilcilerinden olan sanatçı birçok sergiye katılmıştır.

1987 yılında düzenlenen ilk İstanbul Sanat Bienali’nde sergilenen “Demokrasi Kutusu”, “Kubilay’ın Odası” ve “Referandum Kutusu” gibi çalışmaları sergilenmiştir. 12 Eylül karşıtı bir eleştiri olan, bu çalışmaların açılışını Cumhurbaşkanı Kenan Evren’in yapmış olması ironiktir (Resim 136, 137). 1960 sonrası yaşanan sanatçı tutuklanmaları ve sergi baskınları göz önüne alındığında bu durumu daha da ilginç bir hale gelmektedir.

Türk resim sanatı tarihinde, genel olarak siyasi söylemlerin yapıt içerisinde yer alması fikri, sanatın ulaşacağı kitlenin de hesaba katılmasını da beraberinde getirmiştir.

Yeniler Grubu ve özellikle 1970'lerden sonra işlenen genel politik söylemlerin konu olduğu sanat yapıtları, bir izleyici kitlesi göz önünde bulundurularak üretilmiştir. Ancak Bedri Baykam'ın bu anlamda bir izleyici kaygısının olduğu söylenemez. Ünü dünyanın en büyük sanat merkezlerinde bile anılan ender sanatçılarımızdan biri olmasına rağmen, politik duruşu ve siyasi görüşü sanatının önüne geçmiştir. Bir anlamda toplumun her kesimine seslenecek, toplumun değer yargılarına önem verecek eserler üretmekten de uzak bir çizgide durmaktadır.

Bedri Baykam son yıllarca üzerinde çalıştığı ve tüm dünyada ilgi gören, dijital ve boyasal saydam katmanlar serisinin uzantısı olarak ele aldığı 4d (Dört Boyutlu) çalışmalara ağırlık vermeye başladı. 4d yüksek lens teknolojisi ile üretilen yükseklik, en, derinlik ve zaman faktörlerini içeren çalışmalardır.

Sanatçı 1987 yılında sanatı şöyle tanımlamaktadır:

“Kirli ellerini pantolonuna silmek, yaramaz olmak ve düzeni korkutmak. 51 yıl sonra burjuvaların hoşuna gitmek. Her günü cumartesiymiş gibi yaşamak. Mavi bir güneş bulmak. ... en iyisi olduğunu düşünüp yinede kendini yetersiz hissetmek. Cesaret etmek. Olayların üzerine gitmek. Güzel kızları ve akıllı insanları etkilemek. ... Parayı gününe göre oksijen ya da tuvalet kağıdı olarak kullanmak. Dünyaya yeniden gelmeyi reddetmek. İmza atmak ve imzasını sevmek olarak tanımlamaktadır” (www.bedribaykam.com).

Bedri Baykam'ın yayımlanmış çoğu siyasi olmak üzere “27 kitabı ve 46 sergi katalogu bulunmaktadır. Ayrıca kendisi hakkında yazılmış 4 kitap bulunmaktadır” (www.piramitsanat.com).

7. 2. Son Dönem Türk Resim Sanatı ve Kimlik Sorununa Genel Bir Bakış

Türk resim sanatının başlangıcından günümüze geçirdiği değişimlerin en fazla yoğunluk kazandığı dönem, günümüzde yaşanmaktadır. Türk resminde Soyut Sanat, Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Ekspresyonistler, Genç Romantikler ve Kavramsal Sanat gibi eğilimler bu dönemde ağırlık kazanmıştır.

Türk resim sanatının öteden beri üretim merkezi olan Akademi’de, 1970’lerden sonra sol görüşlü öğrencilerin ağırlığını koyduğu görülmektedir. 70’li yıllarda bu görüşlerin öğrenci çatışmalarına neden olduğu ve büyük bir ayrışmanın yaşandığı yapılan araştırma yazılarından anlaşılmaktadır. Yükselen bu görüşlerin sanata da yansıdığı, bu dönemde yetişen bazı Türk ressamların bu tür konuları işlediği görülmektedir. Bu dönem sanatçıların, özellikle işçi sınıfı hareketlerini temsil eden çalışmalarla öne çıkmaya çalışmışlardır.

Dönemin toplumsal gerçekçi ressamları, “Çağdaş Romantikler” olarak tanımlanmaktadır. “Türk sanatçıların, sosyalist realizmi ele alış biçimindeki romantik anlatım, ulusal sanat söylemine öykünen sanatçıların toplumsal yapılarıyla özgünleştirdiği fakat yapısal olarak birbirine zıt iki akımın sentezlenmesiyle ortaya çıkmıştır” (Bugay, 2008, s. 133). Bu dönemin öne çıkan sanatçıların başını Seyit Bozdoğan, Arslan Eroğlu, Hüsnü Koldaş, Kasım Koçak, Aydın Ayan, Gülgün Başarır ve Nedret Sekban gibi isimler çekmektedir (Resim 138). Resimlerinde konu ön plandadır (Resim 139). Genellikle emeği ve işçiyi sembolize eden sıkılmış yumruk ya da çıplak ayaklar ön plandadır. İşçi devrimini temsil eden kırmızı kan çalışmalarda vazgeçilmeyen temaların başındadır. Çoğunlukla sembolik anlatıma gidildiği, bu yönüyle de çoğu zaman slogancı ilüstratif ürünlerin ortaya çıktığı görülmektedir.

Sol çizgide durmaya çalışan ve sosyalist düşünceyi Türk resim sanatında vazgeçilmez bir tarz olarak benimsetmeye çalışan ressamların aksine, Doğu-İslam geleneğine dayalı bir anlayış benimseyen ressamlar da olmuştur. Adnan Turani ve Erol Akyavaş gibi ressamlar, daha çok Türk resminin İslam kaligrafisi temeli üzerinde kendisini bulması görüşü etrafında eser üretmişlerdir (Resim 140, 141, 142).

1980’lere gelindiğinde yükselişe geçen bu sol eğilimin 12 Eylül 1982 darbesiyle hemen hemen sona erdiği görülmüştür. 1970’li yıllara egemen olan sol görüşlü siyasal yaklaşımlar, 12 Eylül sonrası kısmen devam etmiş olsa da, sanatçıların sergilediği profil oldukça farklıdır. 1970’li yıllarda görülen toplu söylem ve ortak hareket etme geleneğine, 1980’li yıllarda rastlanmamaktadır. Bu durumun tam tersi kişisel üslup ve söylem önem kazanmıştır. 80’li yılların genç kuşak sanatçıların fikrîsel tavırlarında ve sanatsal sunumlarında herhangi bir toplumsal söyleme rastlanmamaktadır.

1980’li yıllarda kişisel üslup ve kişisel söylem önem kazanırken, Pop Sanat, Kavramsal Sanat gibi kapitalist emperyalist sisteme övgü ve eleştiri barındıran Fovizm,

Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi akımlar, genç sanatçılar arasında kabul görmektedir. Bunlar arasında Bedri Baykam, Hale Arpacioğlu, Murat Sinkil, Arzu başaran gibi isimler öne çıkmaktadır. “Öte yandan Mehmet Gülerüz, Burhan Uygur, Adnan Çoker ve Alaattin Aksoy gibi eski ve orta kuşak ressamılar da soyut ve figüratif anlayışta üretimleriyle gündeme gelmişlerdir” (Bugay, 2008, s. 150).

1980 sonrası başını Bedri Baykam, Arzu Başaran, Murat Sinkil ve Fuat Acaroğlu’nun çektiği genç kuşağın sanatını Beral Madra şöyle açıklamaktadır. “Siyaset dışında kalan, bilinçaltını ve bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik ve insan ilişkilerinin karanlık yönleri gibi) vurgulayan bir eleştiri içeren resimler üretilmiştir demektir” (Bugay, 2006, s. 152). Bu dönemde yasak sayılan ve bir mücadele gerektiren politik söylemler gibi kavramsal sanat temaları sıklıkla işlenmiştir.

“80’li yıllar, yeni oluşum ve yönelmelerin filizlendiği, buna bağlı olarak da resim sanatının varlığı yokluğu tartışmalarının hüküm sürdüğü bir dönemin başlangıç yıllarıdır” (Bugay, 2008, s. 144). Özellikle akademi odaklı figüratif sanat ve soyut sanat arayışları bu yıllarda yeniden gündeme gelmiştir. Kavramsal sanat üretiminin geleneksel resim ve heykel üretimine alternatif oluşturması 1980’lerin ortalarına doğru gerçekleşir. Kavramsal sanat Akademi desteğiyle 80’li yılların ortalarına kadar “Yeni Eğilimler” sergileriyle seyirciye sunulmuş, asıl çıkışını ise 1987 yılında düzenlenen İstanbul Kültür ve Sanat Bienali ile yakalamıştır.

1980 ile 1990 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Mimar Sinan Üniversitelerinde okuyan öğrenci kuşağının kısa ömürlü gruplar kurmuş, bazı eylemler gerçekleştirmişlerdir. Bu gruplardan bazıları şunlardır: Foseptik, Doğa Korumacıları, Barbart, Yeşil Sanatçılar, Grup 9 ve Akadeğilmi’dir.

“Kağan Güner, bir yazısında; Akadeğilmi Grubu’nu ve o dönemde gerçekleşen sanatsal üretimini, 1908 Jöntürk Devrimi’nden beri gelişimi izlenen çağdaş Türk resim sanatının örgütlü sanatçı geleneğinin devamı olan özelliğini taşıdığını belirtmektedir. Bu özelliğin 1908 Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 Türk Ressamlar Cemiyeti, 1928 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1933 D Grubu ve 1940’larda Yeniler Grubu’ndan sonra Türk resim sanat tarihi birikimini arkasına aldığı savunmaktadır” (Bugay, 2006, s. 156).

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinin yanı sıra, Türkiye'nin çeşitli illerinde, özellikle Ankara'da kurulmuş olan kimi güzel sanatlar okulunun öğrencilerinin yanı sıra, tiyatrocu, müzisyen ve avukat gibi farklı meslek gruplarından, sanatçı, aydın kişilerde birçok farklı sanat eylemine imza atmıştır. Bu aydın gruplar, çoğunlukla militarizm ve toplumsal duyarsızlığı eleştiren eylemlere katılmışlardır. Bu eylemler çeşitli, konferanslar, performans ve happening şeklinde gerçekleşmiştir.

Özellikle 1990'lı yıllardan sonra İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın iki yılda bir düzenlediği bienal, Türk resim sanatında önemli bir boşluğu kapatmaktadır. Sanatı galerilerin kısıtlı ortamından çıkarıp geniş halk kitlelerine taşıma görevi üstlenen önemli bir etkinliktir" (Çelik, 2008, s. 173). Bir anlamıyla uluslararası piyasaya da hitap eden bienallerin, genç sanatçılar arasında, yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına yardımcı olduğu söylenebilir. Sanatın, en azından bienal süresince ülkenin gündemine girmesine, tartışılmasına katkı sağlamaktadır. "Çağdaş sanatı dillendiren ve kentin tanıtımının bir vitrinini oluşturan bienal, merkez, çevre, kimlik, öteki, majör, minör, savaş, barış, gerçeklik, ütopya, farklılık ve modernlik gibi kavramları yeniden birbirine ekleyerek karmaşık bir söylem, farklı bir yorum üretmektedir" (Çelik, 2008, s. 173).

1989 yılında koordinatörlüğünü Beral Madra'nın üstlendiği "Geleneksel Mekânlarda Çağdaş Sanat" temalı ikinci Bienal'den sonra Türk ressamların katılımcı listelerinde oldukça az yer aldığı, ağırlığın yabancı sanatçılara verildiği görülmektedir. 1989 yılındaki Geleneksel Mekânlarda Çağdaş Sanat, adıyla gerçekleşen Bienalin ismi gibi ağırlığı gelenekçi yapıya vermediği ve bu anlamıyla çeşitli eleştiriye maruz kaldığı anlaşılmaktadır. Hamit Kınaytürk bu Bienali eleştiren yazısında, "sanatçılar arasında eşitliğin sağlanmadığı ve çeşitli sanat galerilerinin Bienal'e davet edilmediğini dile getirmektedir" (Kınaytürk, 1989, s. 3).

2000'li yıllarda, Sanat yapıtının ekonomik anlamda değer kazanması ve bunu alacak bir burjuva sınıfının ilgisiyle birlikte, Türk resim sanatında önemli şahsiyetlerin eserlerinin sergilendiği sergiler ve alıcı kitleye hitap eden açık arttırmalar düzenlenmeye başlanmıştır. İstanbul Modern Müzesi, Perra Müzesi Eczacıbaşı Holding, Sabancı ve Koç Müzeleri gibi müzeler, Türk resim sanatının başyapıtlarını koleksiyonlarına katmak için adeta yarışmaktadırlar.

Aksanat, Garanti Platform Galerisi, Borusan Sanat Galerisi, DYO (Yaşar Boya Grubu) gibi oluşumlar, dünya sanat gündemini izleyip Türkiye’ye taşımayı hedefleyen etkinliklere imza atarlar. Her yıl düzenlenen yarışmalarla genç sanatçıların kendilerini ispatlamaları açısından şans sayılmaktadır. Sanatta yenilikçi eğilimlerin sergilenmesini amaç edinmiş bu galerilerin yanında, Türk sanat tarihini incelenmesini ve buna bağlı olarak kitap ve kataloglar eşliğinde sergiler düzenlenmesini hedefleyen “Türkiye İş Bankası Kybele Sanat Galerisi, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi ve Milli Reasürans Sanat Galerisi gibi kültür ve sanat merkezleri de ücretsiz sergileriyle her yaştan izleyiciye ulaşmayı hedeflemektedir” (Bugay, 2006, s. 157).

2000’li yıllarda başlayan globalleşme politikaları çerçevesinde, üçüncü dünya ülkeleri uluslarının kendilerine özgü olan her şeyden arınmaları gerektiği belirtilmektedir. Öte yandan evrensel ölçütler adı altında merkezin ürettiklerine kayıtsız şartsız bağlı kalınması istenmektedir. Bu anlamda, Fransız İhtilali ile şekillenen ulus devlet mantığının terk edilerek evrensel ölçütler önem kazanmaktadır. Bu çerçevede ulus devlet fikrine karşı olan küreselleşme hareketinin ekseninde evrensel bir sanatsal üretimin desteklenmesi için çeşitli adlar altında büyük şirketlerin finanse ettiği sanatsal etkinlikler düzenlenmektedir.

Bu etkinliklerin başında kültür sanat bienalleri gelmektedir. Bu bienallerin büyük sponsorları da bu globalleşme çerçevesinde sanatçılara yer vermektedir. İlk İstanbul’da gerçekleşen bienalin gittikçe yaygınlaştığı görülmektedir.

Türkiye’de sanatsal anlamda en büyük organizasyon olan bienal, 2010 yılında İstanbul ve Ankara’dan sonra Mardin’de düzenlenmeye başladı. Küratörlüğünü ünlü ressam Fikret Otyam’ın kızı, Döne Otyam’ın yaptığı Bienal “Abbara Kadabra” adıyla 2010 yılında düzenlendi. Otyam, asıl amacının kamusal alanda sanat organizelerini düzenleyerek, sanatı halkın ayağına götürmek olduğunu söylemektedir. Döne Otyam Bienal hazırlıkları sırasında yapmış olduğu bir röportajda, 35 yıl önce babasıyla birlikte bu coğrafyaya geldiğini belirtmekte ve şöyle devam etmektedir.

“Küçük bir çocuktum tabi o zamanlar. Cibinlikler, damda yıldızların izlendiği ve bir masalda yaşıyormuş hissi veren o geceler, ceylanlar ve mayın tarlaları. Sıcak ne demek o zaman anlamıştım. Hasret ne demek, esmer gurbet ne

demek, tarih, yokluk, varlık ne demek? Yokluk ne demek? ... O zaman anlamıştım ve görmüştüm bu kadim coğrafyada tüm bunları. Yıllar sonra bölgedeki bu olumlu gelişimi görmek beni heyecanlandırıyor elbette. Babam, bir bardak çamurlu içme suyunun bile o zamanlar buralarda ne kadar değerli olduğunu anlatırdı her zaman. Ve işte şimdi... Uluslararası bağlamda güncel sanatı konuşacağımız bir Mardin var karşımızda. Mardin bienali kentin tüm imgelerine yeniden ve yeniden bakmak için hazır demektedir” (www.kiziltepegazetesi.com).

Mardin’de düzenlenen bu organizasyonun, hem kenti tanıtmayı hem de ülkenin kültür ve sanat etkinliklerine katkı sağlamayı amaçlanmıştır. Bienal’de onlarca uygarlığa beşiklik etmiş Mardin’in, tarihi ve kültürel dokusu işlenmiştir. Organizasyonun ismi hem yöresel hem de uluslararası bir çağrışım yapacak şekilde seçilmiştir” (www.mardinbienali.org). Bienale çağrılan sanatçılara bakıldığında, Türk sanatçılardan daha fazla yabancı sanatçılara ağırlık verildiği görülmektedir.

İstanbul, Ankara ve Mardin’den sonra 2011’de İzmir’de de bir Kültür Sanat bienalin düzenlendiği görülmektedir. Sanat alanında böylesi etkinliklerin arttırılması, gerçek anlamda sanatsal ilerlemenin de ilk adımları olarak yorumlanabilir.

2011 yılında, Seba Uğurtan tarafından organize edilen İzmir Kültür ve Sanat Bienal’inin yerli sanatçılardan çok yabancı sanatçıların eserlerine yer verdiği görülmüştür. Koordinatör Seba Uğurtan İzmir Bienal’inin çıkış noktasını şöyle açıklamaktadır. “Amacımız İzmir’i bir kültür sanat merkezi haline getirmektir. Bienal, İzmir’in tarihi, kültürel ve doğal zenginliklerinin dünyaya tanıtılmasında önemli bir görev üstlenecektir” (www.milliyet.com).

Hem İstanbul hem de Ankara, Mardin ve İzmir bienalleri başta olmak üzere Türkiye’de yapılan birçok sanat etkinliğinde bölgenin tanıtılmasına katkı sağlaması amaçlanmaktadır. Bu amacın dışında genç resamlara yarışabilecekleri ve ürünlerinin izleyici kitlesiyle buluşması fırsatı da verilmektedir. Yabancı resamların ağırlıkta olması, bu etkinliklere uluslararasılık kattığı gibi turizmi de desteklemektedir. Bu anlamıyla ülkeye büyük getirisi olan bienallerin ve sanat etkinliklerin ulusal sanat yaratmada da bir sıçrama tahtası olarak kullanılması ve bu yönde üretim yapan

sanatçılara yer verilmesi ihtimal dâhilindedir. Ancak bu gün itibarı ile gelinen noktada olması gerekenden oldukça uzak bir noktada olduğumuzu belirtmekte fayda vardır.

Artom Global Art Dergisi, 2010 yılında İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti seçilmesi onuruna bir resim yarışması düzenlendi. "İmgenin Gücü: Avrupa, Kültür Başkentinin Ressamlarını Seçiyor" başlıklı resim yarışması ilk kez Oryantalist olmayan bir bakış açısıyla değerlendirilip ödüllendirileceği bir yarışmaydı. 18-35 yaşları arasında Güzel Sanatlar eğitimi almış her kese açık olan bu yarışma, uluslararası bir jüri tarafından değerlendirilecek olması bakımından önemliydi. Ayrıca jüri üyelerinin görüşü doğrultusunda, yarışmaya katılacak eserlerin bir araştırma sürecini teşkil etmesi "yerel olma" ve "kimlik bulma" sürecinde milli değerleri taşıması gerektiği vurgusu da önemlidir.

Yarışmaya Türkiye'nin pek çok ilinde bulunan Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisi ve mezunu 227 kişi başvurdu. Henry Meyric Hughes (Aica International Onursal Başkanı), Matthias Frehner (Kunstmuseum-Bern), Philippe Piguet (Bağımsız Sanat Eleştirmeni), Annabelle Krause-Schilling (Bağımsız Sanat Eleştirmeni) ve Henrike Holsing'ten (Jesuitenkirche Şehir Galerisi Direktörü, Almanya) oluşan jüri, bu yarışmanın bir "araştırma süreci" olarak belirlenmesini önerdi. Jüriye göre yarışma, genç kuşak sanatçıları desteklemek, onların uluslararası sanat ortamlarında tanınmalarını sağlamak ve üretime yüreklendirmek için gerçekleştirilse de ve yarışmaya gönderilen resimlerin her ne kadar içten olup "zengin bir düş gücünü" yansıtsa da genel olarak bir "öğrenme", "kimlik bulma", "deneyim kazanma" ve araştırma sürecini yansıtmaktan uzak olduğu görüşünde olduklarını bildirdiler. Organizasyonu yapan Antik A.Ş, yetkilileri jürinin bu görüşünü iki yerel uzmanın görüşüne de sundu ve bu uzmanlar da aynı görüşü savundu: Yarışmaya sunulan resimler, henüz kimliklerini bulamamıştı. Burada yapılacak en basit savunma "Avrupalı ne anlar Türk resminden demek olacaktır". Ancak yarışmadan birincinin çıkmaması Güzel Sanatlar Akademilerini olduğu kadar Türk sanatçısına da kendisini gözden geçirmesi anlamında önemli bir fırsat sunmaktadır.

Türk resim sanatının kimlik bulma ve kendi özünü bulması konusunda, başta Kültür ve Turizm Bakanlığı olmak üzere, günümüz aydın ve genç sanatçılarına çok büyük görevler düşmektedir. Türk resim sanatını milli bir temele oturtmanın yolu milli kültürün birer parçası olan değerleri öne çıkarmaktır. Bu değerlerin resmedilmesine gerekli önem verilmelidir.

7. 2. Sonuç

Türk resim sanatı, Orta Asya'dan başlayarak Anadolu'ya kadar çok geniş bir coğrafyada çeşitli kültürlerin etkisinde sentezlenerek şekillenmiş bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta Asya'dan göçler yoluyla batıya doğru yayılan bu sanat, Türklerin yerleştiği coğrafyalardaki yerli kültürler ve İslam medeniyeti ile etkileşim sonucu şekillenmiş bir sanattır. Hun, Uygur ve Göktürklerden başlayarak göçebe ve yerleşik yaşamın izlerinin açıkça görüldüğü bu sanat, kendine özgü karakteristik bir gelişim göstermiştir.

Karahanlı ve Gazneli dönemlerinde İslami bir kimlik kazanan Türk resim sanatı, kendi karakteristik özelliklerini kaybetmemiş, aksine güçlü bir etkileşim sonucu komşu halklardan ve kültürlerden aldığı motifleri ve teknikleri kendi karakteristik özellikleri içinde eritebilmiştir.

İlk örnekleri Orta Asya Türkleri tarafından yapılan minyatür resim tekniği, çeşitli kültürlerden aldığı etkilerle Anadolu'ya kadar taşınmıştır. Selçuklular zamanında rastladığımız örnekler Orta Asya Türk minyatür geleneğinin güçlü bir sentezi olarak Osmanlı resim sanatının zeminini hazırlamıştır.

Osmanlı dönemi resim sanatı esas olarak, tarihsel gelişim içerisinde biçimlendirdiği kendi karakteristik özelliklerini koruyarak, İslam dünyasının görsel geleneğine de bağlı kalmıştır. Osmanlı minyatür sanatı İslam dünyasında gelişmiş, serpilmiş, çeşitlenmiş, kitap resminin temel anlatım dilinin ilkelerini benimsemiştir. Aynı zamanda bu temel ilkeler çerçevesinde gelişen sanat dalları, Osmanlı beğenisine de uyarlanmıştır. Yer yer

İslami ilkeleri göz ardı ederek, imparatorluğun geniş coğrafyasının, komşularının resim dilinden beslenerek, kendine özgü bir resim dili oluşturmuştur.

Avrupa karşısında gerileyen Osmanlıların bu gerilemeyi durdurmak için yapmış oldukları ıslahatlar çerçevesinde modern okullar da açılmıştır. Bu tarihten sonra diğer alanlarda olduğu gibi resim alanında da Batılı etkiler Osmanlı resim sanatında görülmeye başlamıştır. Bu etkilerin benimsenmesi zamanın koşulları içinde güç olmuş ve halk ile sanat arasında bir anlaşılama ve uyuşama sorunu yaşanmıştır. 1882 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte söz konusu etkiler kırılmaya çalışılmış, modern anlamda resim sanatının halka mal edilmesi yolunda güçlü adımlar atılmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi, Bir anlamda sanatın ulusallaşması, Batı etkilerinin milli bir potada eritilmesi ve sanat eğitiminin asker kökenli ressamın tek elinden alınarak sivil ressamın eline geçmesi anlamını da taşımaktadır.

XVIII. yüzyılın son çeyreğinde, farklılaşan ve büyük bir değişim-dönüşüm yaşayarak gelişen kültür ortamından Türk resim sanatı da etkilenmiştir. Türk resim sanatında, ulusal bir sanat dili oluşturmak için bir araya gelme, kurum olma, gruplaşma çabası yoğunluk kazanmıştır. Bu bağlamda kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Türk resim sanatı tarihinde kurulmuş ilk grup olmuştur. Bundan sonra gelişecek grup kavramının zeminini de oluşturmuştur.

Türk resim sanatı tarihinde ikinci grup olarak kurulan 1914 Kuşağı ressamı, I. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'dan yurda dönmek zorunda kalan sanatçılar tarafından kurulmuştur. Bu ressamın Türk resim sanatına getirmiş olduğu en büyük yeniliklerin başında, resmin fotoğraftan bakılarak yapılması yerine doğa karşısında yeniden inşa edilmesi hamlesidir. Bu hamleyi yapan ressamın, hem Avrupa'daki hocalarını hem de kendilerinden önceki asker ressamın aşan bir ustalıkta çalışmalarıdır. Türk sanatına dünya genelinde hüküm süren Empresyonizm'in etkilerini milli bir potada eriterek getirmişlerdir. Bu nedenle sanat tarihçiler, Türk resim sanatında, 1914 Kuşağı ile birlikte Türk Empresyonizmi diye bir kavramdan söz etmişlerdir. Gruba üye birçok sanatçı, gerek Osmanlı döneminde Balkan Savaşı'nda, gerekse Kurtuluş Savaşı'nda Cumhuriyet kurmayları ile birlikte birçok cephede, halkın yanında yer alarak savaşı katılmış, düşünceleri ve resimleri ile milli bir duruş sergilemişlerdir. Şişli Atölyesi gibi, savaş resimlerinin yapılarak yurtiçinde ve yurt dışında Anadolu insanının fedakârlığını ve insan sevgisini tanıtmayı amaç edinmiş oluşumlar içinde yer almışlardır. 1914

Kuşağı Türk resim sanatının filizlenmesinde, ulusal sanatın şekillenmesinde ve Cumhuriyet döneminde yetiyecek en önemli ressamların eğitilmesinde devrimci çalışmalara imza atmışlardır.

Türk resim sanatında Cumhuriyet ile birlikte yeni bir sürece girilmiştir. Çağdaş uygarlık seviyesi üzerine çıkma amacı etrafında, Osmanlı İmparatorluğu'nun külleri üzerinde inşa edilen genç Cumhuriyet, sosyal, siyasal ve ekonomik alanda olduğu gibi kültür-sanat alanında da bir yenilenmeye gitmiştir. Bu yenilenme, resim sanatında çağdaşlık hareketinin yeni devlet bilinciyle bütünleşerek olgunluk seviyesine varması, yeni kuşakların elinde şekillenmesi ile mümkün olmuştur. Türk resim sanatı Cumhuriyet ile birlikte hem içerik hem de şekil anlamında Osmanlı resminden ayrılmış, teknik Batı'lı olmasına karşın, içerik ulusallaşma ve yeni bir kimlik edinme arzusunu yansıtacak bir nitelik kazanmıştır.

Cumhuriyet döneminde kurulmuş olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, devrimleri halka anlatma amacı etrafında devrimci bir rol üstlenmiştir. Birlik ressamı: resim yapan değil, resim yoluyla topluma rapor veren, toplumun hizmetinde çalışan kişi olarak tanımlamakta, felsefesini bu temel üzerine şekillendirmektedir. Müstakil ressamlar, Türk resim sanatında farklı resim anlayışlarına karşın; biçim, hacim, desen, mekân ve konstrüksiyona önem veren bir anlayışla ve konu çeşitlenmeleriyle ortak bir duyarlılığa ulaşmışlardır. Türk resim sanatında Batı resminin gelişen tekniğinden, yeni akımlarından yararlanan, aynı zamanda Türk sanatçısı olma duyarlılığını da kaybetmeyen, geleneksel resim sanatlarımıza dayalı özgün bir resim çizgisinde durmayı başarmışlardır. Müstakiller, Türk resim sanatını halka tanıtmak için Anadolu'da birçok sergi açmış, verdikleri konferanslar ve seminerlerle Türk halkında bir resim bilincinin oluşmasını hedeflemişlerdir.

D Grubu, Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılında, Türk resim sanatı tarihinde dördüncü grup olarak kurulmuştur. D Grubu'nun sanatsal yönden çıkış noktası, Türk resminde 1914 Kuşağı ile birlikte girmiş olan Empresyonist eğilimleri reddederek, kompozisyonu kübist, konstrüktivist akımlardan etkilenerek sağlam bir desen ve inşa temeli üzerine oturtmaktır. Bir anlamda Türk resminin temellerini, çağdaş dünyada kendini kabullendiren Kübizm üzerine kurmayı amaçlamışlardır. Bu yönde yapmış oldukları resimler, belli bir süre sonra yine grup tarafından eleştirilmiş, Türk resminin temelinin Alplerin ötesinde değil, Torosların eteklerinde aranması gerektiği

üzerinde bileşilmiştir. Çağdaş Türk resim sanatında halk folklorunu, geleneksel temaları, minyatürü, hattı, tasavvuf düşüncesini sıklıkla işlemişlerdir. D Grubu sanatçıları gerek eserleriyle gerekse de yazılarıyla Türk resim sanatına önemli katkılar sağlamışlardır. Eserleri bu günde hemen hemen tüm bilimsel çalışmaların en önemli kaynak eserleri arasında yer almaktadır.

1940'lı yıllar ile birlikte, Türkiye'de toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmeler Türk sanatçıları da etkilemiş, bireysel ve grupsal üslup çabalarını kaçınılmaz kılmıştır. D Grubu'nun Türk resmine hiçbir şey katmadığını, resim anlayışının fazla Batı yanlısı olduğunu, toplumun sorunlarına yabancı kaldığını söyleyerek, alternatif anlamında Yeniler Grubu kurulmuştur. Hilmi Ziya Ülken, Yeniler Grubu'nu, resim sanatımıza yeni ufuklar açmış bir oluşum olarak tanımlarken, toplumsal gerçekçi bir anlayışla, yöresel konuları resim sanatında konu olarak işleyen ressamı ise, milli ve ulusal resmin can damarına parmak basmış kişiler olarak tanımlanmıştır.

Yeniler Grubu, Türk resim sanatı tarihinde akademik üsluba karşı çıkan ve sosyal içeriğe ağırlık veren ilk hareket olmuştur. Grubun sanatçıları, konu olarak yöresel, bölgesel peyzajları ve ülke sorunlarını işlerken, konuya yorum getirmek için çağdaş biçimlerle hareket edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Grubun resim sanatında asıl amacı: belirledikleri ortak bir konu çerçevesinde eser üretmek ve bunu halka tanıtmak olarak açıklamak mümkündür. Bu amaç etrafında, milli hedeflerimize tam olarak uyacak bir sanat üslubunu oluşturmaya çalışmışlardır.

Yeniler Grubu dağıldıktan sonra, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden oluşan on sanatçı, 1947 yılında akademinin yemekhanesinde 10'lar Grubu'nu kurmuştur. Bu cesur on gencin Türk resim sanatında asıl amacı: halk sanatının sevilip benimsenmesi olarak özetlenebilir. Türk resmindeki batılılaşma süreci, uluslaşma bilinciyle birlikte Türk sanatında kendini gösteren kaynağa dönüş eğilimleri Yeniler Grubu ile birlikte yeniden gündeme gelmiştir. Grup üyeleri uluslaşma, yöreselleşme ve özgünleşme çerçevesinde toplumsal olayları yansıtarak sanatlarını üretmişlerdir. Böylelikle milli bir sanat olayını yani sanatta yaşanan kimlik bunalımını çözmeye çalışmışlardır.

Türk resim sanatında 1950'lerden sonra grupların kuruluş felsefesine sadık kalamama, yeterince bir araya gelememe, ortak bir üslup oluşturmama, grup üyeleri

arasında sıkı bir bağ oluşturmama gibi nedenlerle gruplar dağılmak zorunda kalmıştır. 1950'li yıllar Türk resim sanatında bireysel üslup oluşturma dönemi olarak bilinmektedir. Bu dönem genç ressamlarımız arasında yeni Empresyonist ve kavramsal sanat gibi akımlar önem kazanmış kendi üsluplarını bu akımlar üzerinde şekillendirmeye çalışmışlardır. Her şeyden önce Sanatçılar, artık sanatın bir düşün olayı olduğunu, bu olayın kuramsal ve tarihsel bir temele oturması gerektiğini kavramışlardır. Kuşkusuz bu gelişmelerden sonra sanatçılarımızın, milli ve ulusal değerlerinden uzak kalması düşünülemeyeceği, kimlik arayışının sanatçılarımızın gündeminde olacağı bir gerçektir. Bu dönemde öne çıkan sanatçılar arasında Neşet Günal, Duran Karaca, Neşe Erdok, Orhan Peker, Oya Zaim Katoğlu, Fahir Aksoy, Cihat Burak ve Aydın Ayan gibi isimler sayılabilir.

Türk resim sanatının başlangıcından beri geçirdiği değişimlerin en yoğunu günümüzde yaşanmaktadır. Türk resim sanatında gruplaşma kültürü tamamen terk edilmiş ve bireysel çıkışlar önem kazanmıştır. Bu dönemde Soyut Sanat, Kavramsal Sanat, Yeni Ekspresyonizm, Soyut Dışavurumculuk ve Çağdaş Romantizm gibi eğilimler önem kazanmıştır. Kimi sanatçılar, siyasi ve ideolojik düşünce çerçevesinde kalarak eserler üretirken, özellikle yükselen sol hareketlerin içerisinde kendine yer bulan kimi sanatçılar ise halk sanatının ancak bu felsefe üzerine şekillenebileceğini savunmuşlardır.

Türk sanatçıların sosyalist realizmi ele alış biçimlerindeki romantik anlatım, ulusal sanat söylemine öykünen sanatçıların toplumsal yapıtlarıyla özgünleştirdiği fakat yapısal olarak birbirine zıt olan bu iki akımı sentezlemeye çalıştıkları görülmektedir. Bu çabanın sonucunda Çağdaş Romantikler olarak tanımlanan ressamlar ortaya çıkmaktadır.

Türk resminde son dönem, devletin desteğini sanat piyasasından tamamen çektiği, burjuva sınıfının devreye girdiği bir dönem olarak tanımlanabilir. Ak Sanat, Garanti Platform, Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Sabancı ve Koç Holding gibi özel kuruluşlar ve bankalar resim sanatının tüm gelişmelerine yön veren kuruluşlar olarak öne çıkmaktadır. Organize ettikleri festivaller, sergiler, bienaller ile sanatçıların kendilerini ispatlamalarına, sanatlarını halka taşımalarına olanak sağlamaktadır. Bu organizasyonların asıl amacının da kenti tanıtmak ve bölgenin turizm gelirlerini artırmak olarak açıklanabilir.

Sonuç olarak: Türk resim sanatı tarihinde baştan beri var olan belli başlı sorunların başında, izleyici kitle ile iletişime girme ve sanata yakınlık duyacak bir kitlenin oluşturulması sorunudur. Bu sorun, Türk resim sanatının son döneminde de çözülmesi gereken bir sorun olarak kendini göstermektedir. Bu gidişle izleyiciyle aynı frekansta olma sorunu, çözümsüzlüğe doğru biraz daha ilerleyeceğe benzemektedir. Çünkü sanatçı, günümüzde evrensel ilkeler bağlamında kendi toplumuna yabancılaşmakta, bu konuda kendini bulacak, halkla bütünleşecek arayışlar içerisinde bulunmamaktadır.

“Ben sanattan anlamam” sözü halk arasında sıklıkla duyulan bir söz olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada temel olarak halk ile sanat arasındaki kopukluğun ince bir eleştirisi söz konusudur. “Bu kopukluğu sanatçı, eleştirmen ve toplum üçgeninde yaşanan eksiklikte aramak doğru olacaktır” (Özer, 1979, s. 7). Halkın resim sanatını kendisine yabancı bulması sorununun temelinde, sanatçının kendisini halktan soyutlaması yatmaktadır. Sanatçı, halkın milli sanat zevkine hitap eden, onu anlatan, bir resim sanatı yerine, farklı eğilimlerin peşinde koşturmuştur. Bu olgu birçok eleştirmen tarafından dile getirilen bir gerçekliktir. Son yıllarda bu söz az duyulmaktadır. Çünkü sanatçılar gerçeği hissetmiş ve son yıllarda “toplumun kendi düzeylerine erişeceği, onları anlayacağı umudundan caymış, daha pratiği ve karlısını seçerek halkın kültürel seviyesine inmeye çalışmışlardır” (Özdemir, 1985, s. 3).

Sanatta ve sanat yapıtlarında özgün olmak kendi olmak demektir. Kendi olmak ise kendi sanatında milli kimliğini yansıtmak, kendini anlatmak demektir. Toplumun geleneklerine, milli zevkine hitap etmeyen ve toplumsal yankı uyandırmayan bir sanat, sanat değildir. Ziya Gökalp’ın kültür ve medeniyet ayrımı tam bu duyarlılıklara uygun bir açıklama getirmektedir. “kültür milli, medeniyet milletlerarasıdır” (Gökalp, 1970, s. 25). “Medeniyet çeşitli kültürlerin ortak yanlarını temsil ettiğine göre, bir toplum hem milli kültüre hem de ortak bir medeniyete sahip olabilir” (Köseoğlu, 2009, s. 61).

Milli kültürü oluşturan değerler insan davranışlarında etkili olduğu gibi, insanın duyuş, düşünüş ve ifade ediş şekline de yön vermektedir. Toplum bireylerden oluştuğuna ve sanatçı da bu toplumun içinde yaşayan bir birey olduğuna göre, milli kültür ve milli değerlerden etkilenmesi doğal karşılanmalıdır. Sanatçı her ne kadar sanat için sanat yapmaya çalışırsa çalışsın, içinde yaşadığı toplum üzerinde olumlu ya da olumsuz bir etki bırakacaktır. O halde “Sanat, sanat içindir” mantığı yerine “sanat,

toplum için vardır” ve “toplumdan ayrı bir sanat düşünölemeyeceği” mantığının öne çıkarılması ve eserlerin böyle bir düşünceyle yapılması gerekmektedir. Sanatı tamamen toplumun hizmetine sokarak sanatçıya özgür düşünce ortamı bırakmamak tehlikeli olduğu kadar, özgürlük adına sanatçının en olmadık şeylere sarılması da bir o kadar tehlikelidir. İki mantık arasında sağlam bir denge kurulmalıdır.

Bugün bazı sanatçılar “sanat evrenseldir” ve doğal olarak milli sanat diye bir şeyin olmayacağını savunurken, bazıları da kendi halkının sosyal yaşamını ve kültürünü çağdaşlıkla sentezleyerek yansıtmının milli olacağını ileri sürmektedir. Çağdaşlık kavramının yanlış tanımlanması sonucunda bazı sanatçılar, çağdaşlığı Batılılaşma olarak algılamaktadır. Türkiye’de kimi sanatçılar, ya ulusallık söylemi içerisinde kendisini bazı kalıplar içerisinde hapsedmekte, ya da evrensellik adına Batı’yı taklitten öteye gidememiştir.

“Bu gün ölkemizde Sanat anlamında en büyük sorunlardan biri olan ve resim sanatında kimlik sorununun doğmasının temel sebebi, çağdaşlık standartlarımızın olmayışıdır” (Çelik, 2008, s. 236). “Batılılaşma, sanatçılarımız arasında kimliğin yitirilmesi olarak algılanmış ve Türk’e özgü olanın yerini ala gelmiştir” (Çelik, 2008, s. 238). Oysaki Batılılaşma, batılı gibi olma hevesinden çok, kendi dinamikleri üzerinde çağdaş bir kimlik oluşturma, ileri bir yaşam koşuluna ulaşma olarak algılanmalıdır. “Türk resminin kimliği, eski biçimlerle benzerlik ya da o biçimleri sürdürme yönünden olmazsa bile, duyarlılık yönünden çağdaş Türk resim sanatının kaynakları, kendi bölgesel, inançsal ve etnik geçmişinde aranmalıydı” (Tansuğ, 1979, s. 4). Milli bir kültürün, sanat alanında milli bir standartın, milli bir sanat zevkinin ve milli bir resim dilinin oluşturulması bu sanatı da kendi tarihi, kültürel birikimine dayandırmanın gerekliliği araştırmamızın sonunda ortaya çıkmıştır. “Bu gün birçok sanatçı toplum ile aralarında iletişim için güçlü bir köprü kurmanın yolunun sanatında halkı yansıtmakla mümkün olacağını görmüştür” (Tansuğ, 1982, s. 107).

Bir resmin konusunun köy yaşamı olması, o resmin milli bir resim olduğu anlamını taşımayacaktır. Bir çalışmanın, bir eserin mili ya da yerel olması için, eserin konusu kadar, sanatçının dünya görüşü, konuyu ele alışı ve içinde yaşadığı toplumun milli sanat zevkine hitap etmesi önemlidir. Milli kültürü hazmederek toplumun sorunlarına eğilmesi ve sanatında halka yakın durması da bir o kadar önemlidir. Örneğin Ağrılı bir sanatçının, sadece Ağrı ili ile ilgili bir konuyu işlemesi, o çalışmayı yerel ya

da yöresel yapacaktır. Ama Ağrı’da topluma mal olmuş bir motifi, bir değeri, milli bir duyuşla ele alması o çalışmanın ulusal ya da milli olduğu anlamını taşıyacaktı. Burada önemli olan konuya yaklaşım biçimi yani sanatçının dünya görüşü ve kullandığı dil önem taşımaktadır.

Doğal olarak bu konu yağlıboya resmin Türk kültür ve sanat ortamına girmesinden bugüne kadar yerellik, millilik, ulusallık ve sanatta kimlik konuları tartışıla gelmiştir (Karaoğlu, 1995, s. 15). Bu tartışmalar Türkiye Cumhuriyeti tarihinin başlangıcından beri ulusallaşma çabalarına paralel olarak kültürel alanda iki kesimin çatışmasına sahne olmaktadır. Bunlardan birincisi Batıcı-Laik cephe, ikincisi Doğucu-İslamcı cephedir. Her iki cephenin de, düşünüşünde ulusallaşma ve ulusal kültürün oluşturulması noktasında Türk toplumuna yön vermeye çalıştığı söylenebilir. Ancak bu iki akımın da çıkış noktası her zaman öykünmecilik olmuştur (Ercan, 2001, s. 113-132). Bu akımların (gerek siyasal, sosyal, toplumsal, gerekse sanatsal ve kültürel boyuta olsun) içinde yer almış bazı bireysel sesler özgünlüğü, gelenekselliği ve ulusallığı yakalama çabası vermiştir. Bugün bile ulusal bilinç ve sanatsal kimlik oluşturma sorunu çözülmesi gereken, güncelliği ile kendisini hissettiren bir sorundur.

Bu konuda Türkiye Cumhuriyeti sanatçıyı, özgürlüğünü yitirecek bağlanmalara sokacak bir tutum benimsememiştir. Dolayısıyla sanatta ulusal amaçlar doğrultusunda göstermiş olduğu yol, sanatçıların kat etmeyi kendiliklerinden kavramış olmaları gereken yoldur. “Modern üslup arayışları içinde Türk sanatçıların Batı’da büyük tartışmalara yol açan anti-art gibisinden davranış ve yöntemlere pek başvurmamış olmaları, gelişmenin gerçek dinamizmini sansasyonel yönde değil, daha özlü noktalarda aradıklarının da bir işareti sayılabilir” (Tansuğ, 2008, s. 214). Belki de bu değişim ve dönüşümün toplumda sindire sindire gelişmesi istenmiştir.

Toplumumuzda yüzyıllardan beri tartışıla gelen aidiyet ya da başka bir isimle kimlik sorunu günümüzde de gündemdeki yerini korumaktadır. Ulusal sanat nasıl yaratılır? Sanatta ulusallığı yakalamak için ne yapmak gerekir? Bu değerlere minyatür tekniğine dönüşle mi? Yoksa çağdaş değerlerde ısrarla mı varılır? Ya da çağdaşlığa sırt çevirip, geleneksel minyatür sanatına sarılarak mı? Doğu düşüncesine ve dinsel kurallara sıkı sıkıya bağlı bu tekniğin, bu dünya görüşünün günümüzde geçerli olamayacağı aşikârdır. “Geleneklere bağlılığın, eskiyi tekrarlayanın sonucunun, nereye varacağını Hindistan, Pakistan ve İran örneklerinde görmek mümkündür”

(www.turkresmi.com). Sanat tarihi birçok örneğinde göstermiştir ki, bir sanatın ulusallığı, yani belli bir ülke, belli bir toplumun, bir uygarlığın ürünü oluşu sadece seçilen konularda değil, o konuları dile getiren teknik özelliklerde ve sanatçının dünya görüşündedir.

Türk resim sanatında düşünceleriyle büyük bir yere sahip Ali Sami Boyar, 1934'te Ülkü Dergisi'nde "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri" adlı yazısında milli sanat ve kimlik sorunu konusunda şunları yazmaktadır;

Memleketimiz bir sanat memleketidir. Toprağı, havası, suyu ve tarihi üstünde yaşayanlara her asırda büyük bir ilham vermiştir. Batı, kazmasını, küreğini hatta pabucunu bile tahtadan yaparken, bizler topraktan çıkardığımız demirden çeşitli eşyalar yapmış, üzerine altından nakışlarla süslemişiz. Aradan binlerce sene geçmesine rağmen yaptıklarımız onların müzelerinde başköşede durmaktadır. Türk minyatürleri, Türk nakışı, Türk cildi, Türk çinisi Şark kültürünün binlerce ciltten oluşan en önemli kollarındandır. Hiçbir zaman modası geçmeyen ve eskidikçe kıymeti daha da artan halının en güzel örneklerini yine ecdadımızın kendisi yapmıştır" (Budak, 2008, s. 65) demektedir.

Türk resminde ulusallığı ne sadece geçmişe nede gelecekte aramak gerekir, geçmişten geleceğe uzanan kültürel ve sanatsal birikimde aramak, bu birikime dayanmak gerekir. Ulusal sanat oluşturma için izlenilecek yol, kaçınılmaz bir kaynak olan geleneksel sanatlarımıza dayanmak ve onu özümsemek, diğer aşamada eskien, çağ karşısında gerileyen yanlarını evrensel değerlerle bütünleştirerek geleceğe bir sentezle uzanmak olmalıdır. Sanatçının üreteceği eserin temelini bu oluşturmali ve dünya görüşü buraya dayanmalıdır. Türk resmi Gerard George'nin dediğı gibi "Türk sanatçısının sırtında taşımaya zorunluluğı olduğı, farkına olmadan da taşıdığı bir geçmiş yükü yok. Bugün siz, geçmişinize dönebilir, onu kazanabilir ve sadece işinize yarayacak olanları alabilirsiniz... Amaç, elbette onları yeniden, aynen yapmak değildir. Türk sanatçısının yapması gereken kendi geçmişini bu özgürlük içinde yeniden üretmektir" (Yaşarov, 2005, s. 10). Halkın ve yönetici kesimlerin de sanata yeteri değeri vermesiyle paralel olarak bu adımlar atılmalıdır. Yani halkla sanatı bir araya getirecek düzenlemeler yapılmalı, sanatçı da halktan uzak bir duruş sergileme davranışından uzak durmalıdır.

Sanatçının yeterince korunduğu ve sanatını yapacağı özgür bir ortamın sunulması bu sorunların çözümünü bir nebze olsa hafifletecektir. Sanatçı her zaman özgürlüklerin olduğu ortamda kendini daha iyi ifade etmekte ve topluma öncülük edebilmektedir. Özellikle kitlelerin sanata ve sanatçıya bakış açısının değiştirilmesi için sanat eğitime gereken önemin verilmesi gerekmektedir. Sanatçıya sanat eseri üretebileceği özgür bir ortamın sağlanması da madalyonun öbür tarafını oluşturmaktadır. Sanatın ve sanatçının kendini özgür hissettiği ortamlarda, zamanlarda dünyayı bile etkileyecek atılımların yaşandığı örnekleriyle ortadadır.

Bu gün Türkiye’de gerçek anlamda halk ile sanat arasında sağlam bir köprü kurulmuş değildir. Ya halk kendini sanata yabancı hissetmekte ya da sanatçı halka seslenecek eser üretmemektedir. Sorun her iki taraflıda olabilir. Sanatçı çoğu kez kişiliğiyle halktan uzak bir profil çizmekte, halkın estetik zevkine hitap eden eser üretmekten uzak kalabilmektedir. Bazen şu veya bu milletin beğendiği eserleri tekrar etmekte bazen de kendisini aşma adına soyut sanata sarılmaktadır. Anadolu insanı birçok konuda olduğu gibi sanat alanında kendi iç dinamizmi ile bu günlere gelmemiştir.

Osmanlı resim sanatının kendi geleneksel değerleri ile bir gelişim çizgisinde olduğu bir dönemde Batı’nın sanat akımlarıyla karşılaşmıştır. Her ne kadar sanat saray çevresi ile sınırlı kalmışsa bile ilerleyen zamanlarda topluma yayılmıştır. Böylesi bir gerçeklikten sonra toplumun bu akımları benimsememesi, sahip çıkmaması kadar doğal bir şey olamaz. Çünkü Anadolu toplumu bu gün bile aristokrat sınıflara rağmen Sürrealizme, Kübizme, Soyut Sanata yabancı kalmaktadır. Doğal olarak onun sorunlarını, maneviyatını, tarihini kültürünü yansıtmayan sanatı kucaklamayacak, ona yabancı duracaktır. Sanatta dünya çapında olabilmeyi tüm toplumca ya da milletçe benimsenmesine bağlayan Eyüboğlu evrensel olmak için milli olmayı milli bir sanat içinde yüzde yüz yerli olmayı savunmaktadır. Aynı şekilde Nuri İyem “Ulusal ve milli olmayan sanat, Toplumsal yankı uyandırmaz. Bana göre çağdaşlık, yeni akımlara uymak demek değildir. Ulus tarafından sahip çıkılmayan ve yaşama giremeyen yapıtların sanat ürünü olduklarını kabul etmiyorum... Önce Türkiye gerçeğini kabul etmemiz, kendi milli ve ulusal resimlerimizi yapmamız gerekiyor, evrenselliğe de ancak buradan ulaşabiliriz” (Çiçek, 2010, s. 113), demekte ve halk tarafından benimsenmenin yolunun toplumsal sorunların yerel bir duyuşla işlenmesinden geçtiğini söylemektedir.

Tüm zenginliğiyle Anadolu'nun kültürü dururken, halka yabancı bir değeri sanat diye dayatmanın anlamı da olmayacaktır.

Türk resminde Turgut Zaim ile başlayan bir ulusallıktan, bir milli sanattan söz edilebilir. Nuri İyem, Mümtaz Yener ve Neşet Günel gibi isimlerde bu çizgiyi takip eden sanatçılar olarak Türk resim sanatı tarihinde yerlerini almışlardır. Yıllar geçtikçe daha iyi anlaşılmıştır ki, ulusal sanat; Anadolu, köy ve köylü gibi temalar içine sıkıştırılmayacak anlam ve genişlikte bir eğilimdir. Teknik, resim üslubu, ne kadar önemli rol oynarsa oynasın, bir sanat eserinin ulusal, yerel hava taşıması sadece konuların ve motiflerin tekrarlanmasıyla elde edilmiyor (Bender, 1998, s. 16). Bunun yanında özgünlük, ulusal konuları dile getirme yöntemi, sanatçının dünya görüşü, ulusal kültürü yansıtıcı olma yanında halkın estetik zevkine hitap etme ile yakalanabilir. Bu anlamıyla denilebilir ki, kitlelerin sanat zevkine hitap eden ve halkı yansıtan eser milli bir eserdir.

Türkiye Doğu ve Batı kültürleri arasında etkileşimin en yoğun yaşandığı bir kültür ortamıdır. Ona bu olanağı bulunduğu coğrafya sunmaktadır. Anadolu uygarlığı, binlerce yıldır tarihi birikiminin taşıyıcısı olarak, üzerinde barındırdığı kültürlerin bileşkesinden çağdaş uygarlık seviyesinin üzerine çıkabilir. Yeter ki sahip olduğu kültür birikiminin farkına varsın, yeter ki Anadolu halkının kültür mirasına sırt çevirmesin, bu birikimi akıl ve bilimin süzgecinden geçirerek çağdaşlıkla sentezleyerek yorumlasın. Sanatçının yegâne görevinin bu olduğu gerçekliğiyle hareket etmeli ve yerel olana yönelmelidir.

7. 3. Öneriler

Her il ve ilçe başta olmak üzere, belde gibi büyük köy yerleşim merkezlerine, kültür sanat etkinliklerinin icra edileceği, geçmişte “Halk Evleri” örneği gibi kültür sanat merkezleri kurulmalıdır. Bu kültür-sanat merkezlerine, sanat eğitimi alanında yetişmiş öğretmenler atama yoluyla görevlendirilmeli, formal ve informal eğitim sonucunda elde edilecek ürünler sergilenmelidir. Bu merkezlerin alt katları sinema salonları ya da tiyatro merkezleri olarak, çok amaçlı değerlendirilebilmelidir.

Başta sanat eğitimcilerin ve sanatçıların ülkenin değişik bölgelerine kurulacak bu merkezlerde görevlendirilmesine önem verilmeli, her üç ya da dört yılda bir görev yerleri değiştirilmeli, sanatçı ile halkın birbirlerini tanınması sağlanmalıdır. Yurt Gezileri örneğinde olduğu gibi bu sanatçıların oradaki halka sanatı anlatması, sergilerle bu etkinliği sevdirmesinin yanında bulunduğu bölge ile ilgili resimler yapılması istenmeli, bu eserlerin yurdun değişik yerlerinde sergilenmesine önem verilmelidir.

Ülkemizde gün geçtikçe sayıları artan bienallere, yabancı sanatçılardan daha fazla Türk sanatçının katılması teşvik edilmeli, eserlerinin sergilenmesine öncelik verilmelidir.

Üniversitelerin sanat bölümlerindeki öğrencilerinin ve bu okullardan mezun olanların katılabileceği ödüllü yarışmaların sayısı arttırılmalıdır. Bu ödüllerle sanatçılar, halka seslenen ve halkın sorunlarını yansıtan, aynı zamanda halkın sanat zevkine hitap eden eserler üretilmeleri teşvik edilmelidir.

Üniversitelerdeki sanat eğitimi veren bölümlerde Anasanat atölye derslerinde röprodüksiyon olarak Türk resim sanatından örneklerin seçilmesine ve bu konudaki çalışmaların yapılmasına önem verilmelidir.

Ulusal sanatın oluşturulması için Türk toplumunun zaten var olan kendi birikimlerini işlemesine önem verilmelidir. Ayrıca sanata sadece estetik bir kaygı ile bakmak yanlış olacaktır. Resim sanatı toplum arasında ulusal bilincin ve milli kimliğin ön plana taşınması için yapılacak çalışmalarda etkili bir öğreti unsuru olarak ele alınmalıdır.

Milli sanat anlayışına her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyduğumuz günümüzde bu anlamda ciddi adımlar atılmalıdır. Üniversitelerin sanat eğitimi veren bölümlerinde Batılı sanatçının yapmış olduğu çalışmalardan önce, milli destanlarımızı okuyacak, onlara sahip çıkacak, onları işleyecek ve bu anlamda milli sanat zevkimize hitap edecek eserlere yer verilmelidir. Müzelerde, galerilerde, okullarda bu çalışmalara yer verilmeli, yetişecek genç kuşakların bilinçaltılarında bu çalışmalar yer edinmelidir.

Üniversitelerin sanat eğitimi bölümlerinde okuyan öğrencilerin yapacağı, milli kültürümüzü yerel ve ulusal anlamda yansıtacak eserler ilk ve ortaöğretim okullarının tüm kademelerinde sergilenmeli, öğrencilerin sanatı özellikle kendi milli sanatını tanıması ve ona sahip çıkması sağlanmalıdır.

Ulusallık ve kimlik sorunu ya da aidiyet sorunu çerçevesinde gerçekleşen tartışmalar, spekülasyonlara yol açsa da yapılmasının yararlı olacağı bir gerçekliktir. Açık oturumlarla, panellerle ya da ulusal ve uluslararası sempozyumlarla çözüm yolları üzerinde durulmalı, bu konuda yapılan tartışmalara hız verilmelidir.

KAYNAKÇA

And, M. (2004), **Osmanlı Tasvir Sanatları**, (İkinci Basım), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Akal, H. (1961), Türk Ressamının Gerçek Durumu, **Dost Dergisi**, Ankara, S. 41, s. 14-15.

Akal, H. (1958), Toplumun Sanatçıya Karşı Sorumluluğu, **Dost Dergisi**, Ankara, S. 13, s. 35-41.

Akbulak, E. (2006), 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Kimlik Çözümlemeleri, **Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bolu.

Akdeniz, H. (1990), Çağdaş Resim Sanatında Kuram ve Türk Resim Sanatına Yansıması, **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir.

Akder, F. (2008), Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı, **Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Eskişehir.

Aksel, M. (1971), **Sanat ve Folklor**, (Birinci Baskı), Milli Eğitim Yayınlar, İstanbul.

Alakuş, A. O. (1997), Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş, **Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.

Aracı, N. (2005), Nakkaş Osmanın Sürname Yapıtından Resim Yorumları, **Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin.

Arıcı, B. (2006), Resim Sanatında Geleneksel Temaların Etkisi, **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, Güz, 2006, C. 5, S. 18, s. 82-91.

Arık, R. (1993), Batılılaşma Dönemi Türk Tasvir Sanatları, **Başlangıcından Günümüze Türk Sanatı**, (Birinci Baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Arseven, C. E. (1961), **Türk Sanatı Tarihi**, (Birinci Baskı), Milli Eğitim Yayınları, İstanbul.

Aslanapa, O. (2007), **Türk Sanatı**, (Yedinci Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 364.

Aydoğan, E. B. (2008), Sanat Eğitiminde Bir Duayen Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Onlar Grubu, **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Edirne, S. 10/2, s. 312-326.

Bağcı, S. Çağman, F. Renda, G. Tanındı, Z. (2006), **Osmanlı Resim Sanatı**, (Birinci Baskı), Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Baloğlu, H. A. (2006), **Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği**, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale.

Barışta, H. Ö. (1984), **Türk Süsleme Sanatları**, (Birinci Baskı), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Başkan, S. (1991), **19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**, (Birinci Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Başkan, S. (1994), “Türk Resim Sanatında ilk Sanatçı Birliği: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”, **Kültür ve Sanat**, Ankara, S. 23, s. 31-32.

Bayrak, T. (2006), Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.

Bek, G. (2008), Çağdaş Türk Sanatında Ulusallık/Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar, **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Isparta, s. 117-130.

Bender, M. (1998), Yeniler Grubu Ressamları'nın Resimlerindeki İnsan Doğa İlişkisi, **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Denizli.

Berger, J. (1979), Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne, **Sanat Çevresi**, İstanbul, S. 11, s. 4-7.

Berk, N. Özsezgin, K. (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, (Üçüncü Baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Berk, N. Gezer, H. (1973), **50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli**, (İkinci Baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Budak, K. (2008), XX. Yüzyıl Resim Sanatında Ulusal Eğilimler, **Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.

Bugay, B. (2006), 1923'ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatına Yansımaları, **Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Bolat, E. (2008), Sanat Eğitiminde Bir Duayen Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Edirne, C. 10, S. 2, s. 312-326.

Boyar, P. (1940), **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri**, (Birinci Baskı), Jandarma Basım Yayınları, Ankara.

Canlı, G. (Editör), (1985), **Türkiye'de Sanatın Bugünü, Yarını**, Özdemir, A. "Türkiye'de Sanatın Bugünü", (I. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildirileri), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara.

Cezar, M. (1979), Şeker Ahmet Paşanın Tertiplelediği Resim Sergileri, **Sanat Çevresi**, (Baha Matbaacılık), İstanbul S. 11, s. 8-11.

Cezar, M. (1971), **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, (Birinci Baskı), Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim ve Spor Yayınları, İstanbul.

Çalışır, D. Ögel, S. (2005), Osmanlı Resminde Mimesis: Şeker Ahmet Paşa'nın Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme, **İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi**, İstanbul, C. 2, S. 1, s. 69-79.

Çeken, B. (2004), Resim Sanatında Halkbilimsel Öğelerden Yararlanma, **Milli Folklor Dergisi**, C-16, S. 64. s. 94-97.

Çelik, S. (2008), **Türkiye'nin Toplumsal ve Ekonomik Dönüşümünde Sanat Piyasasının Oluşumu Plastik Sanatların Rolü ve Osman Hamdi Bey Örneği**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Ana Bilimdalı İktisat Tarihi Bilimdalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Çetin, Y. Avcı, M. A. (2010), Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu Ve Asker Ressamların Bu Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, S. 25. s. 51-66.

Çetin, Y. (2003), **Tarihi Kalıntıları ve Kültürel Değerleri ile Ağrı**, (Birinci Baskı), Ağrı Valiliği Kültür Turizm Yayınları, Ağrı.

Çiçek, V. (2010), **19. Yüzyıl Sonrası Türk Resim Sanatı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler**, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.

Demiriz, Y. (2005), **Osmanlı Kitap sanatında Doğal Çiçekler**, (Birinci Basım), Yorum Sanat yayınları, İstanbul.

Dilmaç, O. (2009), 1914-1940 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Ülkemizdeki Sanat Eğitimine Katkıları, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, S. 23, s. 55-77.

Diyarbakirli, N. (1993), **Başlangıcından Günümüze Türk Sanatı**, (Birinci Baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Düden, İ. (2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi (1800-1950)**, (Birinci Baskı), İstanbul.

Editör, (2009), **Ntv Bilim Dergisi**, (Promat Basım), İstanbul, S. 10, s. 18.

Elmas, H. (1998), Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya.

Epikman, R. (1973) Yurdu Gezen Türk Ressamları, Sanat Çevresi, **Güzel Sanatlar Birliği Mecmuası**, İstanbul, C, 1. s. 131.

Erbil, D. (1965), İlk Türk Yağlı Boya Ressamları, **Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi**, İstanbul, S. 3, s. 20-21.

Ercan, R. (2001) Türkiye'de Ulusal Kültür Tartışmaları Bağlamında Çağdaş Uygarlık Sorunu, **Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sivas, C. 25/1, s. 113-132.

Ersoy, A. (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı**, (Birinci Baskı), İstanbul, s. 28.

Ersoy, A. (2004), Türklerde Sanat, **Türk Tarihi ve Kültürü**, (İkinci Baskı), Pegema Yayınları, Ankara.

Esin, E. (1972), Burkan ve Mani Dinleri Çerçevesinde Türk Sanatı, **Türk Kültürü El Kitabı**, (Birinci Baskı), Milli Eğitim Yayınları, İstanbul.

Esin, E. (1972), İslamiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı, (Birinci Baskı), **Türk Kültürü El Kitabı**, Milli Eğitim Yayınları, İstanbul.

Genç, M. A. (2006), **Türk Resminin Batılaşma Sürecinde D Grubu Sanatçıların Rolü**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Genel Sanat Tarihi Bilimi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Van.

Giray, K. (1999) **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Ankara.

Giray, K. (2000), **Çallı ve Atölyesi**, (Birinci Baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Gürler, D. (2010), Cumhuriyetin İlk Yılları Türk Resim Sanatı Etkinlikleri, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, s. 91-98.

Gökalp, Z. (1970), **Türkçülüğün Esasları**, (Birinci Baskı), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Gören, A. K. (2001), Avni Lifij ve Türk Resminde İlk Vanitas, **Antik ve Dekor**, S. 66, s. 58-61.

Gören, A. K. (1990), Hüseyin Avni Lifij, Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Haydaroğlu, M. (2004), **Ben Muhammed Siyahkalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası**, (Birinci Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Hollingsworth, M. (1989), **Dünya Sanatı Tarihi**, (Çev. R. Küçükerdoğan ve B. Ergüder), (Birinci Baskı), İnkılâp Kitapevi, İstanbul.

İpşiroğlu, N. İpşiroğlu, M (2010), **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, (Birinci Baskı), Hayalbaz Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, N. İpşiroğlu, M (2009), **Sanatta Devrim, Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru**, (Dördüncü Baskı), Hayalbaz Yayınları, İstanbul.

İnal, G. (1995), **Türk Minyatür Sanatı**, (Birinci Baskı), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

İnalcık, H. Esin, E. Fındıkoğlu, Z. Jahn, K, (1972), **Türk Kültürü El-Kitabı**, Esin, E. Burkan ve Mani Dinleri Çerçevesinde Türk Sanatı, (Birinci Basım), Milli Eğitim Yayınları, İstanbul.

İnalcık, H. Esin, E. Fındıkoğlu, Z. Jahn, K, (1972), **Türk Kültürü El-Kitabı**, Esin, E. İslamiyet'ten Önce Türk Resim Sanatı, (Birinci Basım), Milli Eğitim Yayınları, İstanbul.

İslimyeli, N. (1965), **Asker Ressamlar ve Ekoller**, (Birinci Baskı), Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, Ankara.

İslimyeli, N. (1968), Sanat Tarihimizde Hüsnü Yusuf Bey'in Yeri, **Ankara Sanat**, S. 21, s. 14-16.

Karabulut, N. (1995), “Sanatta Batılılaşma Hareketleri ve Mihri Hanım”, **Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, S. 2, s. 79-83.

Karaoğlu, A. (1995), Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Bölümü**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya.

Karaoğlu, A. (1986), 1923-1973 Yılları Arası Türkiye’de Resim Eleştirisi, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Karasar, N. (2002), **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**, (Birinci Baskı), Nobel Yayınları, Ankara.

Kaşgarlı, S. M. (2004), **Uygur Türkleri Kültürü ve Türk Dünyası**, (Birinci Baskı), Çağrı Yayınları, İstanbul.

Kazankaya, N. (2008), Hüseyin Avni Lifij ve Feyhaman Duran’ın Resim Anlayışında Peysaj, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Keser, N. (2006), Tek Parti Döneminde Türk Resminin İdeolojik Üretimi, **Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi Programı**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

Kılıç, E. (2010), Çağdaş Türk Resminin Panoraması, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, s. 85-90.

Kılıç, E. (2010), Teknik ve Üslup Bakımından 1930’lara Kadar Türk Resminde Manzara, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, S. 21, s. 123-141.

Kılıç, E. (2010), Türk Resminde Sorgulama Çağdaşlaşma Sorunu, “Müstakiller ve D Grubu”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, s. 95-103.

Kınay, C. (1993), **Sanat Tarihi, Rönesanstan Yüzyılımıza Gelenekten Geleceğe**, (Birinci Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Kınaytürk, H. (1989), Bienal Açmazı, **Sanat Çevresi**, İstanbul, S. 132, s. 3.

Kınaytürk, H. (1989), II. İstanbul Bienaline Gölge Düşüren Negatif Puanlar, **Sanat Çevresi**, İstanbul, S. 132, s. 4.

Koçer, H. A. (1970), **Türkiye’de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişimi (1773-1923)**, (Birinci Baskı), İstanbul, Milli Eğitim Yayınları.

Korur, A. (2008) Cumhuriyetin İlk Onbeş Yılında Türk Resim ve Heykel Sanatı, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Köseoğlu, N. (2009), **Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu ve Ziya Gökalp**, (Birinci Basım), Ötüken Neşriyat, İstanbul, s. 27.

Limon, B. (2008), Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.

Mahir, B. (2005) **Osmanlı Minyatür Sanatı**, (Birinci Basım), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Mercin, L. Buyurgan, S. (2005), **Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi ve Uygulamaları**, (Birinci Baskı), Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği, Ankara.

Numanoğlu, G. (2008), **II. Meşrutiyetten Cumhuriyete Türk Resim Sanatı**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Okçuoğlu, T. (2000), **18 ve 19 Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Okur, M. (2005), Milli Mücadele ve Cumhuriyetin İlk Yıllarında Milli Ve Modern Bir Eğitim Sistemi Oluşturma Çabaları, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, S. 1, C. 5. s. 200-217.

Ögel, B. (1985), **Türk Kültür Tarihine Giriş**, (İkinci Baskı), Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Öney, G. (1993), **Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları**, (Birinci Baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Özarslan, A. (Editör), (1997) **Yabancı Kültür ve Edebiyatların Türkiye’de Öğretimi ve Türk Kültürü**, Başarır, Y. Kültürlerarası İletişim ve Bileşik Kültürler Sendromu: “Akademik Çözömlmeler”. (Birinci Baskı), Rem Matbacılık, Ankara.

Özen, M. E. (2010), Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Kırsal Yaşamı Konu Alan Yapıtların İncelenmesi, **Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Resim Anasanat Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale.

Özer, B. (1979), Sanatta Yörüngesizlik ve Çağdaş Türk Sanatı Üzerine, **Sanat Çevresi**, S. 1, s. 7-8.

Özpınar, Y. (2007), 1883-1925 Yılları Arasında Paris’te Eğitim Alan Türk Ressamlar ve Yapıtları, **Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.

Özsezgin, K. (1980), **Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı**, (Birinci Baskı) İstanbul, s. 70

Özsezgin, K. (1981), **Sanat Üzerine Yazılar**, (Birinci Baskı), Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

Öztürk, C. (2004), **Türk Tarihi ve Kültürü**, (İkinci Baskı), Pagema Yayıncılık, İstanbul.

Renda, G. (1977), **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, (Birinci Baskı), Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Renda, G. (1993), Çağdaş Türk Resmi, **Başlangıcından Günümüze Türk Sanatı**, (Birinci Baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Satır, M. (2001), Cumhuriyet Dönemi Ekspresyonist Sanatçılar, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.

Şerbetçi, F. (2008), D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları, **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bilimi Anasanat Dalı** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Edirne.

Tanili, S. (1979), **Uygarlık Tarihi**, (Birinci Baskı), Adam Yayınları, İstanbul.

Tanırdı, Z. (1993), Türk Minyatür Sanatı, **Başlangıcından Günümüze Türk Sanatı**, (Birinci Baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Tansuğ, S. (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, (Sekizinci Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Tansuğ, S. (1979), **Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı**, (Birinci Baskı), Reyo Basımevi, İstanbul.

Tansuğ, S. (1993), **Resim Sanatı Tarihi**, (Birinci Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Tansuğ, S. (1979), Türk Resminin Dünyu Bugünü, **Sanat Çevresi**, İstanbul, S. 2, s. 4-15.

Tekinalp, P. Ş. (2004), Tuvallerde Yıldız Sarayı, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Dergisi**, İstanbul, C. 21, S. 2, s. 143-158.

Tekinalp, P. Ş. (2009), ‘‘Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij’den Manzaralar’’, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic**, Wolume 4/1-I Winter, s. 685-700.

Tekelli, İ. (1993), **Osmanlı İmparatorluğu’nda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü**, Ankara.

Terzi, İ. (1998), Mehmed Esad’ın Mir’at-ı Mühendishane-i Berri Hümayun ve Mir’at-ı Mektep-i Harbiye Adlı Eserine Göre 19. Yüzyıl Türk Resmi, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilimi** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

Turan. O, (1969), **Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti**, (İkinci Baskı), Turan Neşriyat ve Matbaacılık, İstanbul.

Turani, A. (1999), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, (Üçüncü Baskı), Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul.

Uygun, M. (2000) Başlangıçtan 1950’lere Kadar Türk Resminde Manzara, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Üren, E. (1977), Nazmi Ziya Güran, **Kültür ve Sanat**, (Kültür Bakanlığı Yayınları), İstanbul, s. 143-146.

Üstünipek, M. (2005), Cumhuriyetin İlk Yıllarında ‘Ötekinin Ressamı Olmak ve Malik Aksel, **Journal Of İstanbul Kultur University**, İstanbul, C. 1, s. 19-26.

Ülken, H. Z. (1942), **Resim ve Cemiyet**, (Birinci Baskı), Üniversite Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Yaşarov, N. (2005), Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, **Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Yetik, S. (1940), **Ressamlarımız**, (Birinci Baskı), Güzel Sanatlar Birliği Yayınları, İstanbul.

Yıldırım, A. Şimşek. H. (2000), **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, (Birinci Baskı), Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Yurttadır, O. (2007), Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurtdışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitimine Etkileri, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.

İNTERNET KAYNAKLARI

www.dergiler.ankara.edu.tr.

Erişim Tarihi (12, 06. 2011)

www.edebiyatsanat.com.

Erişim Tarihi (09. 03. 2011)

www.felsefeekibi.com.

Erişim Tarihi (12. 03. 2011)

www.gazeteyurt.com

Erişim Tarihi (13. 03. 2011)

www.turkcesozluk.com

Erişim Tarihi (14. 03. 2011)

www.genbilim.com.

Erişim Tarihi (17.03.2011)

www.imparatorluk.com

Erişim Tarihi (20. 03. 2011)

www.metmuseum.org.

Erişim Tarihi (20.03. 2011)

www.sanalmuze.org

Erişim Tarihi (09. 04. 2011)

www.turkresmi.com.

Erişim Tarihi (10. 05. 2011)

www.turkishpaintings.com

Erişim Tarihi (11. 05. 2011)

www.haberturk.com.

Erişim Tarihi (20. 05. 2011)

www.yenimakale.com

Erişim Tarihi (21. 05. 2011)

www.kitapyurdu.com.

Erişim Tarihi (25. 05. 2011)

www.sbe.dpu.edu.tr

Erişim Tarihi (01. 06. 2011)

www.msxlabs.org.tr

Erişim Tarihi (03. 06. 2011)

www.dergiler.edu.tr

Erişim Tarihi (07. 06. 2011)

www.gorselsanatlar.com

Erişim Tarihi (09. 06. 2011)

www.aydinayan.com

Erişim Tarihi (11. 06. 2011)

www.bedribaykam.com

Erişim Tarihi (12. 07. 2011)

www.lordiz.com

Erişim Tarihi (13. 07. 2011)

www.radikal.com

Erişim Tarihi (14. 07. 2011)

www.milliyet.com

Erişim Tarihi (17. 08. 2011)

www.ata.boun.com

Erişim Tarihi (07. 09. 2011)

www.fmrtr.com

Erişim Tarihi (18. 09. 2011)

www.felsefeekibi.com

Erişim Tarihi (19. 09. 2011)

www.lebriz.com

Erişim Tarihi (27. 09. 2011)

www.resimkalemi.com

Erişim Tarihi (10. 10. 2011)

www.lightmillennium.com

Erişim Tarihi (16. 10. 2011)

www.hasmetakal.com

Erişim Tarihi (17. 10. 2011)

www.turkcebilgi.com

Erişim Tarihi (19. 10. 2011)

www.turkishpaintings.com

Erişim Tarihi (23. 10. 2011)

www.feruhbasaga.com

Erişim Tarihi (07. 11. 2011)

www.piramitsanat.com

Erişim Tarihi (14. 11. 2011)

www.mehmetpesen.com

Erişim Tarihi (16. 11. 2011)

www.aksaray.org.tr

Erişim Tarihi (18. 11. 2011)

www.hurriyet.com

Erişim Tarihi (19. 11. 2011)

www.avnimemedoglu.com

Erişim Tarihi (20. 11. 2011)

www.biyografi.com

Erişim Tarihi (26. 11. 2011)

www.yenibilgiler.com

Erişim Tarihi (28. 11. 2011)

www.csmuze.anadolu.com

Erişim Tarihi (29. 11. 2011)

www.tcmb.sanalmuze.gov.tr

Erişim Tarihi (01. 12. 2011)

www.itusozluk.com

Erişim Tarihi (03. 12. 2011)

www.uludagsozluk.com

Erişim Tarihi (05. 12. 2011)

www.kimkimdir.com

Erişim Tarihi (06. 12. 2011)

www.bakimliyiz.com

Erişim Tarihi (09. 12. 2011)

www.webmaster.com

Erişim Tarihi (11. 12. 2011)

www.kiziltepegazetesi.com

Erişim Tarihi (21. 12. 2012)

www.mardinbienali.org.tr

Erişim Tarihi (22. 12. 2011)

www.beneearthhthegound.org

Erişim Tarihi (03. 01. 2012)

www.egitimyuvasi.com

Erişim Tarihi (04. 01. 2012)

www.sosyalistarsiv.com

Erişim Tarihi (05. 01. 2012)

www.galerinew.com

Erişim Tarihi (06. 01. 2012)

EKLER:

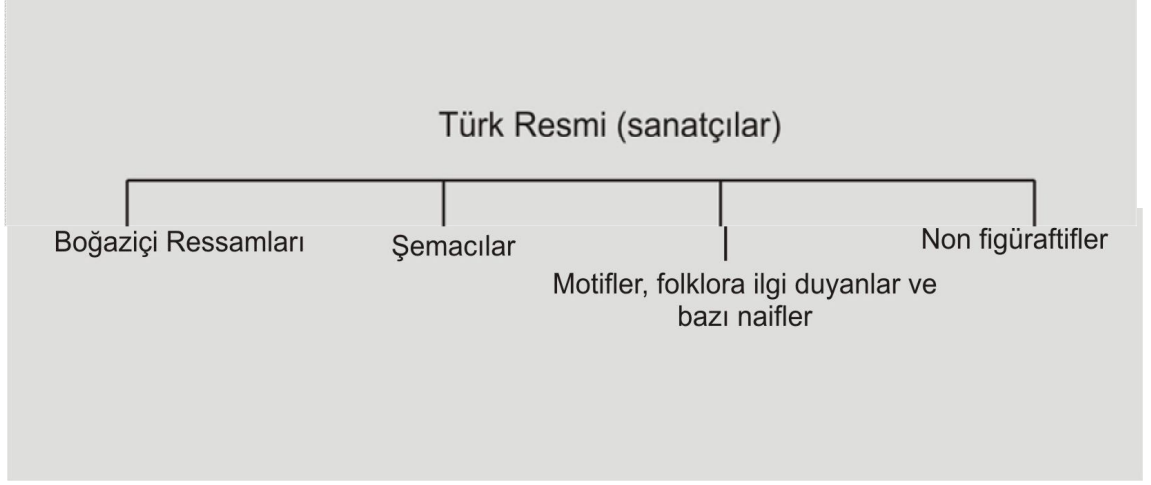
Ek 1. TABLÖLAR LİSTESİ



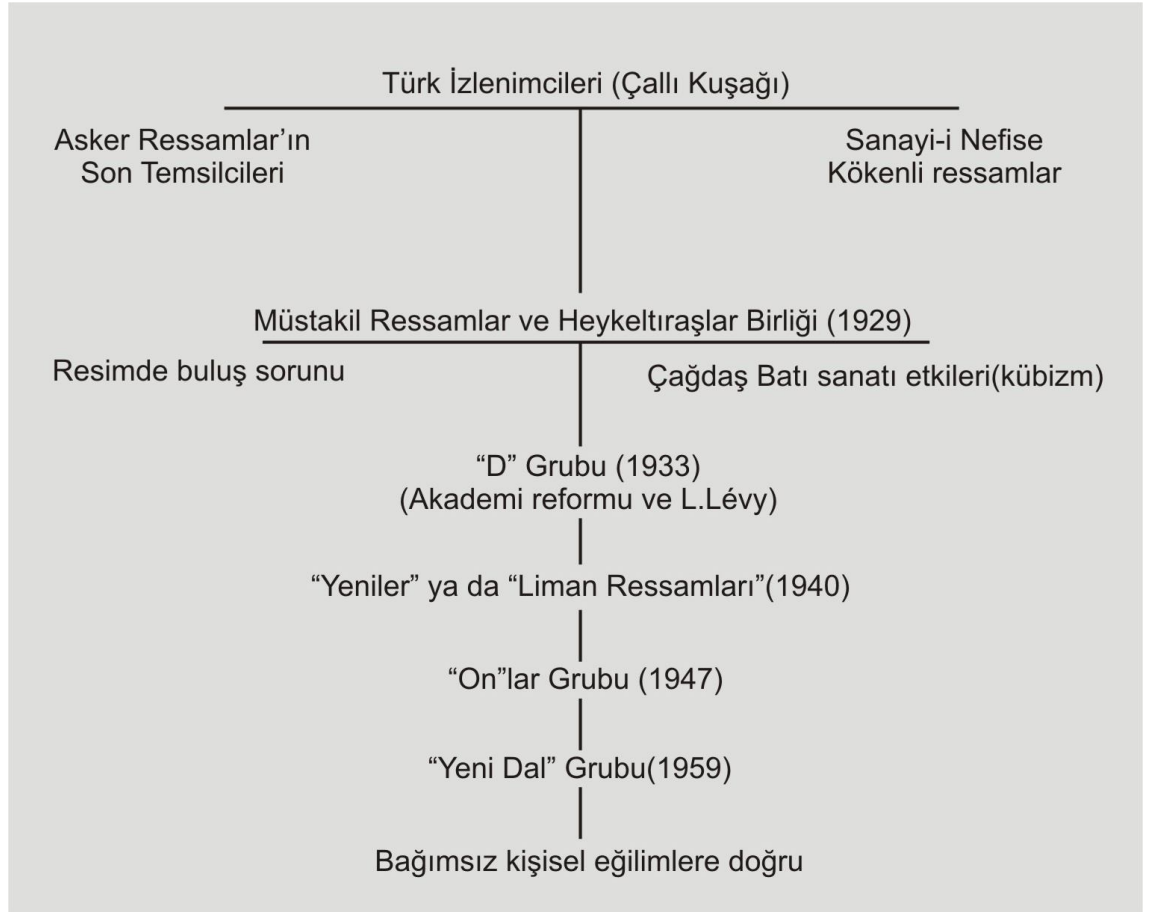
Tablo 1. Celal Esat Arseven'e Göre Türk Resm Sınıflandırma Modeli.



Tablo 2. Pertev Boyar'a Göre Türk Resmi Sınıflandırma Modeli.



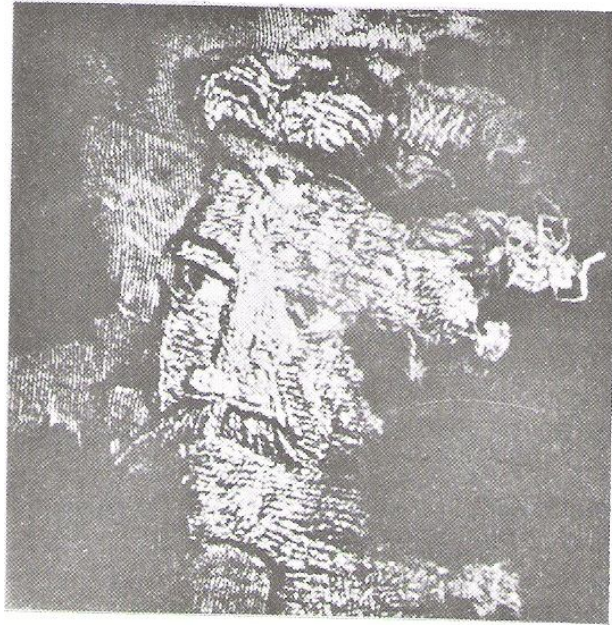
Tablo 3. Turan Erol’a Göre Türk Resmi Sınıflandırma Modeli.



Tablo 4. Nurullah Berk’e Göre Türk Resmi Sınıflandırma Modeli.

Ek 2. RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Noin Ula’da Bulunan Belleme, “Grifon İle Geyik Mücadelesi”
(O. Aslanapa)



Resim 2. Noin Ula’da Bulunan Yün İşleme Örtü, “İnsan Başı”.
(O. Aslanapa)



Resim 3. Hun Dönemine Ait Pazırık Halısı
(O. Aslanapa)



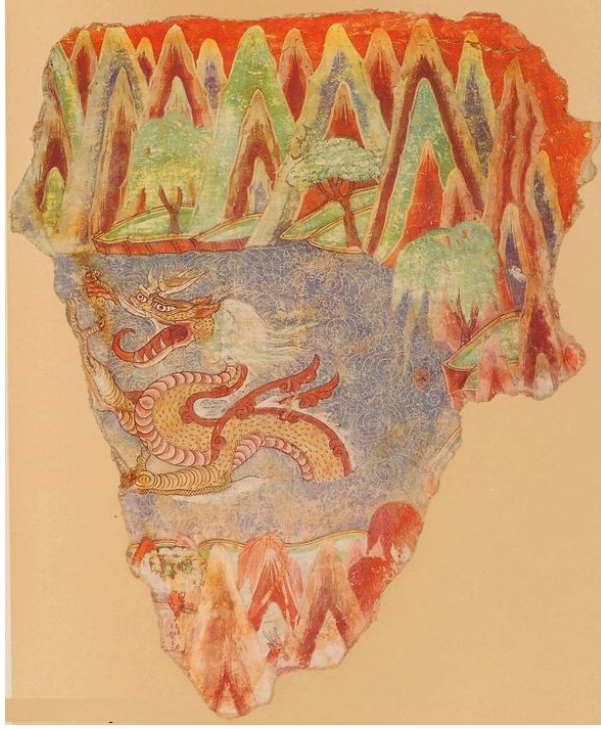
Resim 4. Hun Dönemi Sorçuk Halı Detayı.
(O. Aslanapa)



Resim 5. Uyghur Dönemi, Karahoça’da Bulunan “Uyghur Prensleri”.
(O. Aslanapa)



Resim 6. Uyghur Dönemi, “Vakıf Yapan Prensesler”.
(O. Aslanapa)



Resim 7. Uyghur Dönemi, “Dağ Gölünde Ejderha”.
(O. İ. Öztürk)



Resim 8. El Cezeri'nin Kitāb Fī Ḥendesiyye'de Bulunan Minyatür “Otomata”.
(Y. Çetin)



Resim 9. Dioscorides'in "Materia Medica" Adlı Minyatürü
(www.metmuseum.com)



Resim 10. Selçuklu Dönemi "Varka İle Gülşah" Mesnevisi.
(A. Bayrak)



Resim 11. Selçuklu Dönemi, “Kubadabad Sarayı Çinileri”
(www.itusozluk.com)



Resim 12. “Kuseyr Amra Sarayı Freski”
(www.gercekgundem.com)



Resim 13. Arif Çelebi'nin Süleymannemesi'nden "Süleyman'ın Av Sahnesi.

(N. Aracı)



Resim 14. Levni "Dans Eden Kadın".

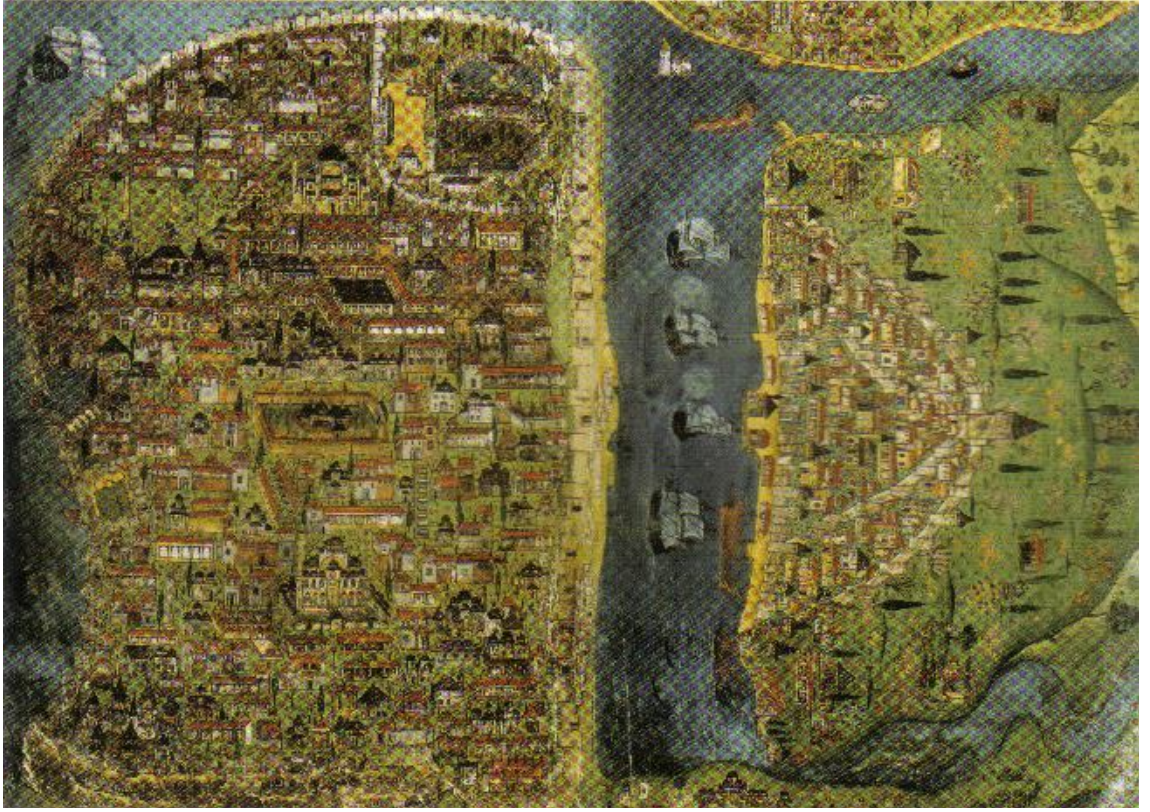
(A. Bayrak)



Resim 15. Nakkaş Sinan, “Gül Koklayan Fatih”
(S. Tansuğ)



Resim 16. Nigari, “Barbaros Hayrettin Paşa”
(www.dzkk.tsk.tr)



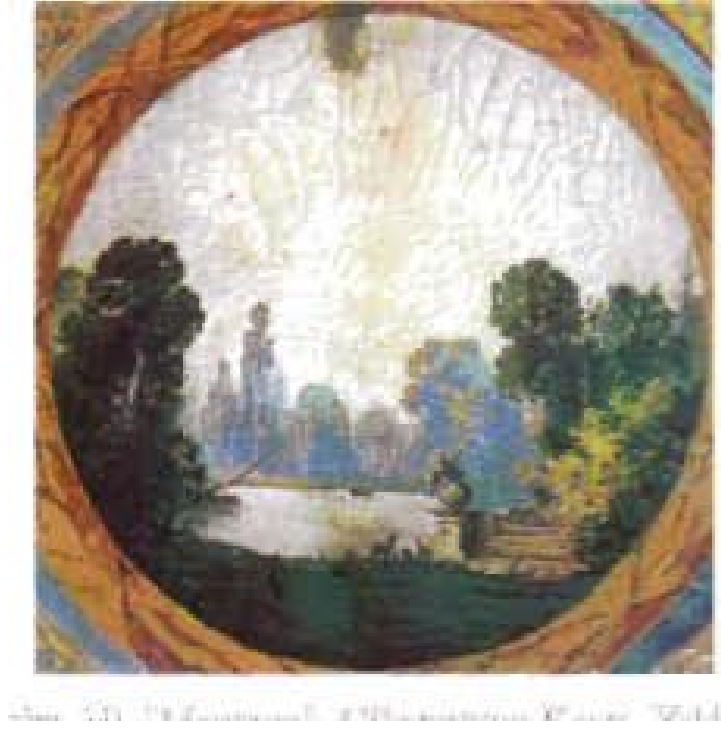
Resim 17. Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazıl-i Sefer-i Irakeyn, “İstanbul Şehri”.

(N. Aracı)

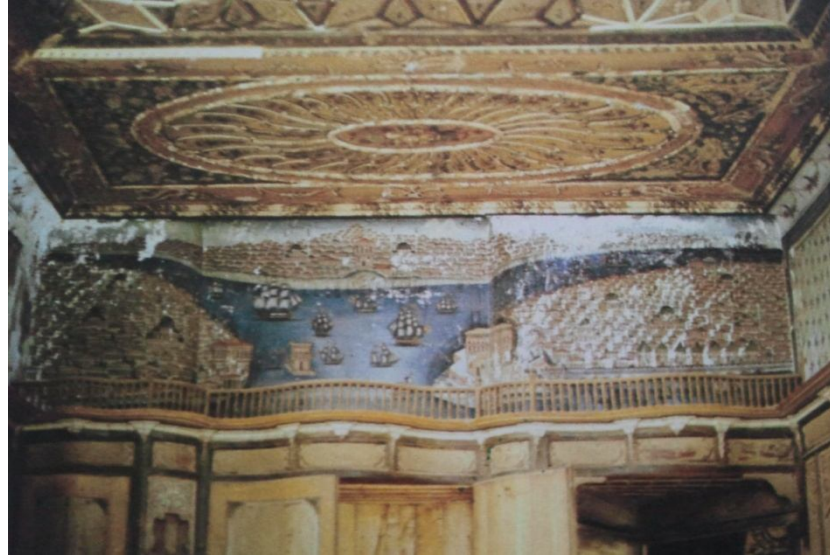


Resim 18. Muhammed Siyah Kalem, “Demonlar”.

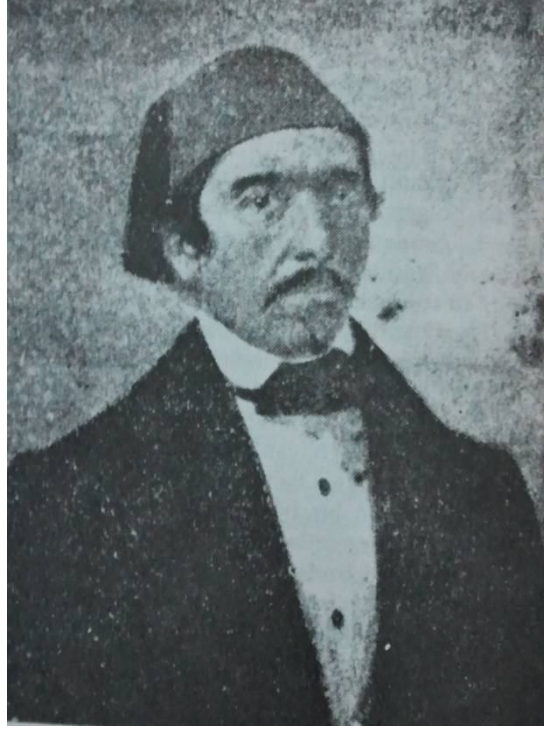
(M. Haydaroğlu)



Resim 19. Osmanlı Dönemi Duvar Resmi, Yıldız Sarayı, “Cihannüma Kasrı”.
(www.edergi.atauni.edu.tr)



Resim 20. Birgi Çakırağa Konağı, “İstanbul Manzarası”
(Sezar Tansuğ)



Resim 21. Hüsnü Yusuf Bey, “Kendi Portresi”.
(Sezer Tansuğ)



Resim 22. Hüsnü Yusuf Bey, “Mevleviler”.
(Sezer Tansuğ)



Resim 23. Şeker Ahmet Paşa, “Kendi Portresi”.
(S. Tansuğ)



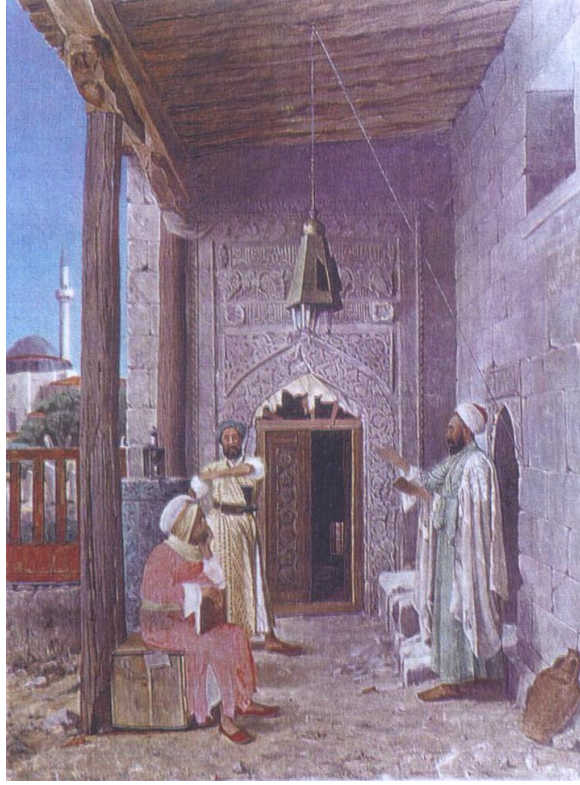
Resim 24. Şeker Ahmet Paşa, “Ayvalı Natürmort”.
(T, İş Bankası Kolleksiyonu)



Resim 25. Şeker Ahmet Paşa, “Orman”.
(İ.R.H.M)



Resim 26. Süleyman Seyyid Bey, “İhtiyar Adam”.
(Sezer Tansuğ)



Resim 27. Osman Hamdi Bey, “Türbe Kapısında Konuşan Hocalar”.
(İ.R.H.M)



Resim 28. Osman Hamdi Bey, “Kur-an Okuyan Hoca”.
(www.sanalmuze.org)



Resim 29. Osman Hamdi Bey, “Gezintide Kadınlar”.
(www.sanalmuze.org)

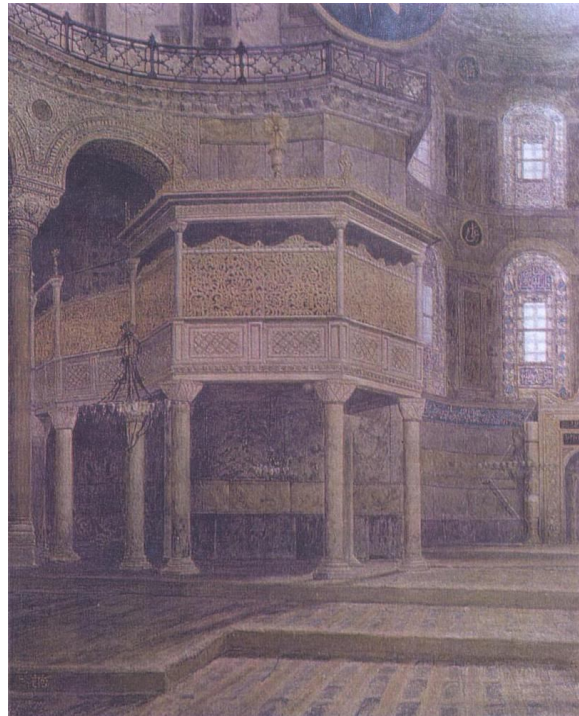


Resim 30. Halil Paşa, “Türk Evleri ve Sokak”.
(www.sanatsalhaber.com)



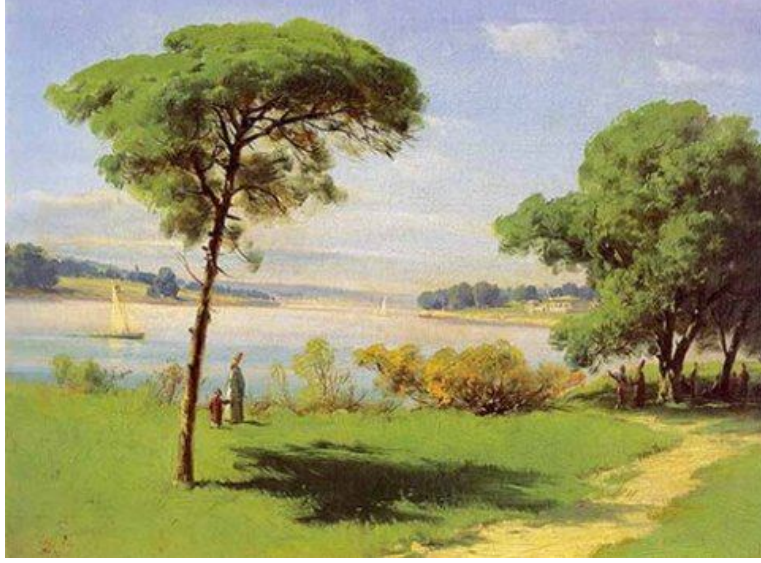
Resim 31. Halil Paşa, “Manzara”.

(G. Numanoglu)

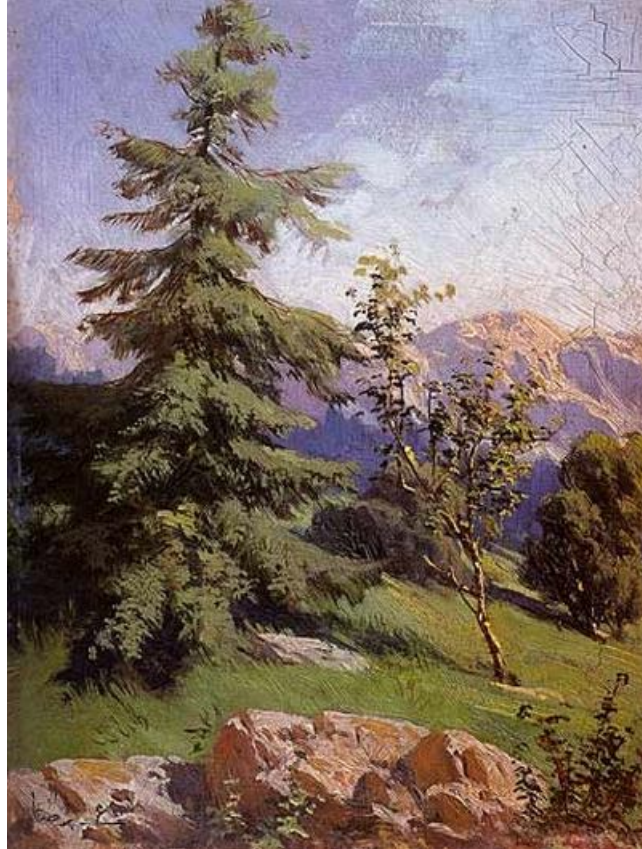


Resim 32. Hüseyin Zekai Paşa, “Ayasofya Camii Hünkar Mahfili”.

(İ.R.H.M)



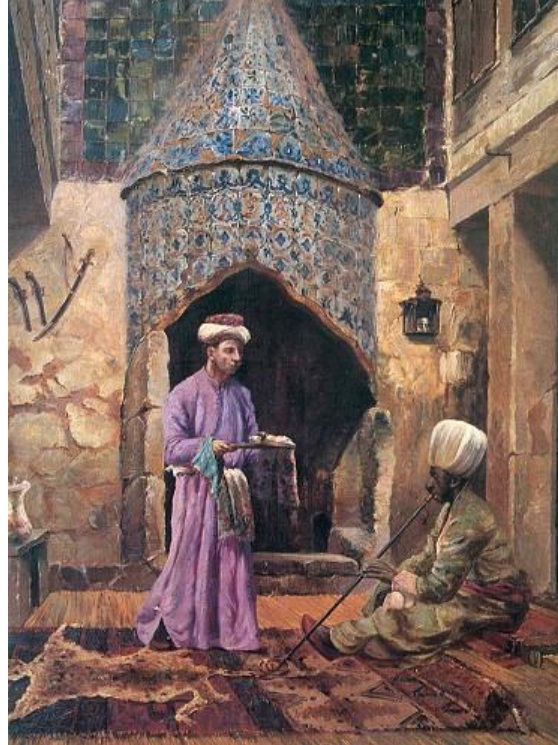
Resim 33. Hoca Ali Rıza, “Boğaz Manzarası”.
(www.sanalmuze.org)



Resim 34. Hoca Ali Rıza, “Peysaj”
(www.sanalmuze.org)



Resim 35. Şevket Dağ, “Ayasofya”.
(www.sanalmuze.org)



Resim 36. Şevket Dağ, “Harem Dairesi”.
(İ.R.H.M)



Resim 37. İbrahim Çallı, “Zeybekler”.



(www.msxlab.com)

Resim 38. İbrahim Çallı, “Türk Topçuları”.

(İ.R.H.M)



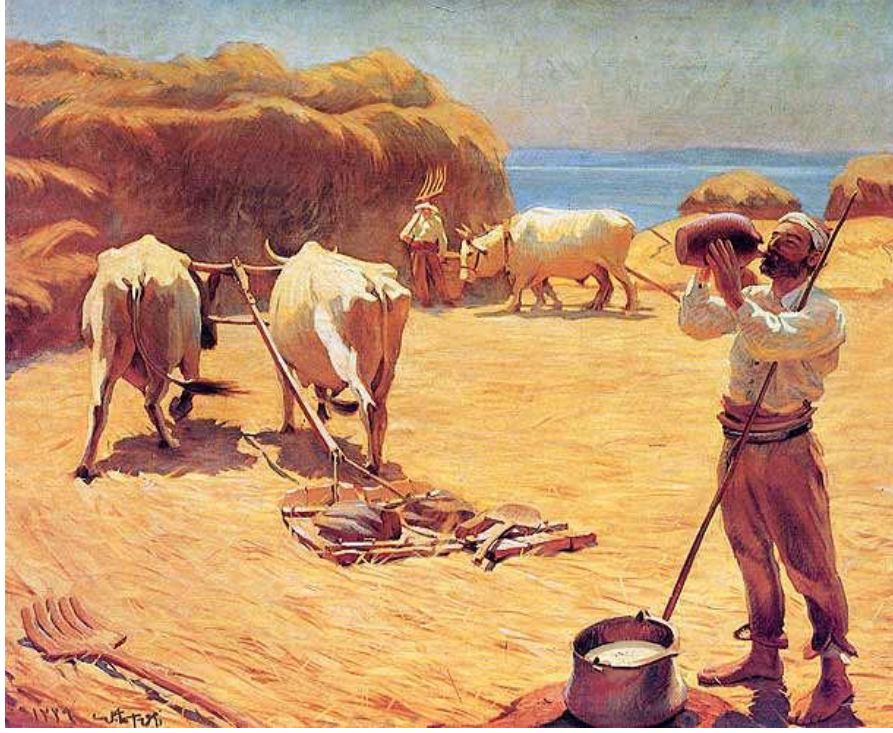
Resim 39. İbrahim Çallı, “Manolyalar”.

(İ.R.H.M)



Resim 40. Namık İsmail, “Son Mermi”.

(A.D.R.H.M)



Resim 41. Namık İsmail, “Harman”.
(www.sanalmuze.org)



Resim 42. Namık İsmail, “Tifus”.

(www.sanalmuze.org)



Resim 43.

Nazmi Ziya Güran, "Göksu'da Gezinti".

(www.turkishpaintings.com)



Resim 44. Nazmi Ziya
"Atatürk

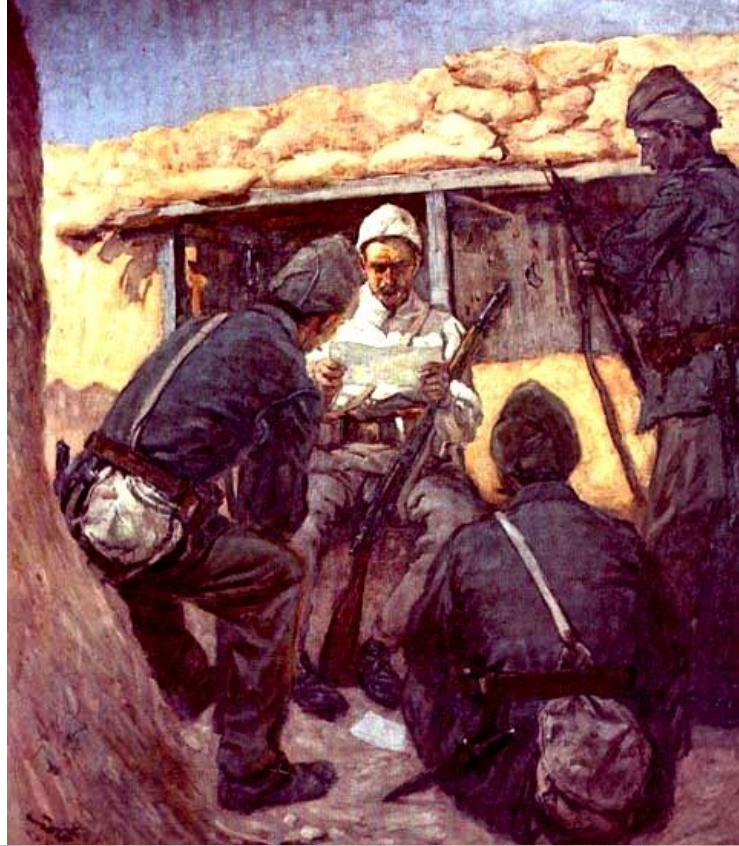
Güran,
Portresi".



(İ.R.H.M)

Resim 45. Hikmet Onat, “Enteriyör”.

(İ.R.H.M)



Hikmet
Mektup
Askerler”.

Resim 46.
Onat, “Siperde
Okuyan

(İ.R.H.M)



Sami
“Doğu

Resim 47.
Yetik,

Cephesi’nden Görünüş”.

(www.antikalar.com)



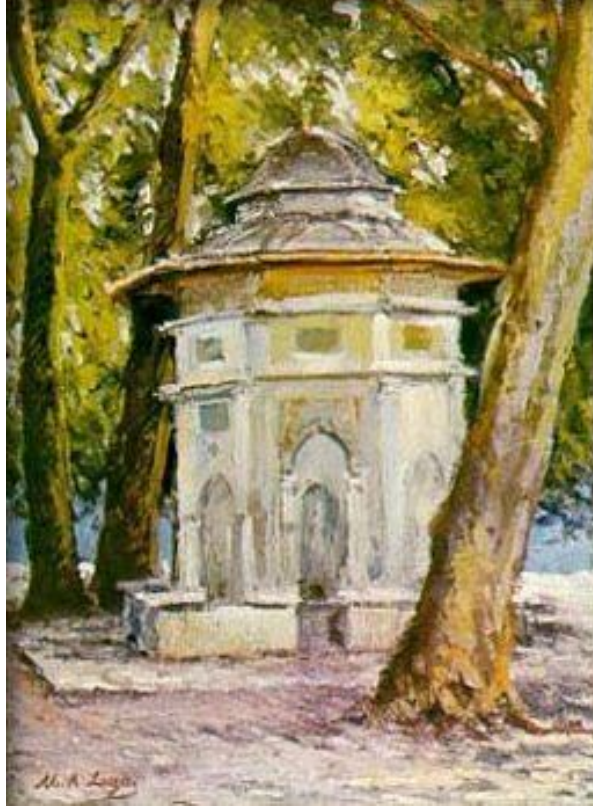
Resim 48. Sami Yetik, “Yunan Topçularına Baskın”.
(N. Keser)



Resim 49. Mehmet Ali Laga, “Manzara”.

(www.turkishpaintings.com)

Ali Laga,

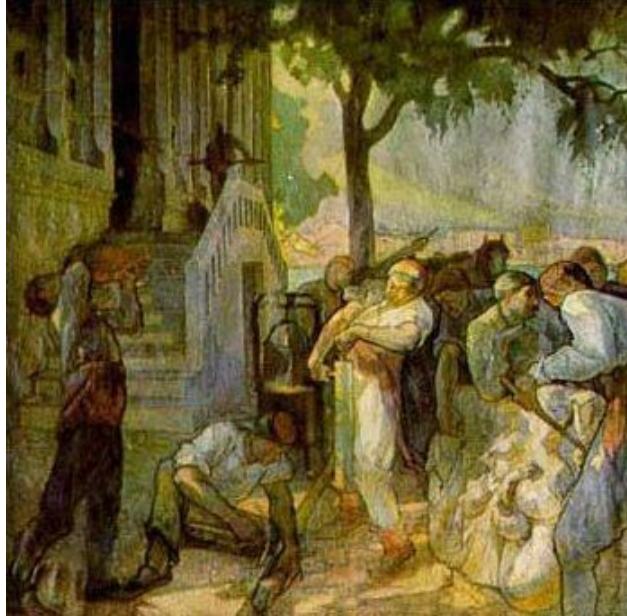


Resim 50. Mehmet
“Çeşme”.

(www.gorselsanatlar.com)



Hüseyin
Portresi” Avni



Resim 51.
Lifij, “Kendi

(www.gorselsanatlar.com)

Resim 52. Hüseyin Avni Lifij, “Belediye Faaliyetleri, Kalkınma”.
(N. Kazankaya)



Hüseyin Avni
Gün’.

Kazankaya)

Resim 53.
Lifij, “Kara
(N.



Resim 54. Ali Cemal, “Biraz Su”, Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri.
(K.



Budak)

Resim 55. Cemal Tollu, “Pamuk Toplayanlar”.
(www.mkutuphane.gov.tr)



Resim 56. Hüseyin Avni Lifij, “Huzur Dersi”.
(N. Kazankaya)



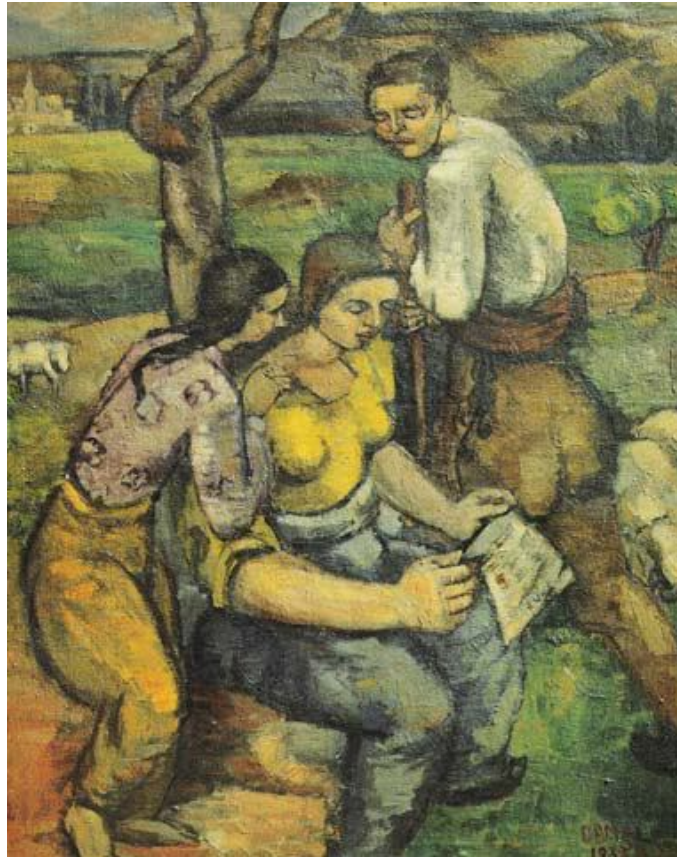
Resim 57. Şeref Akdik, “Millet Mektebine Kayıt”.

(O. Yurttadur)



Resim 58. Refik Epikman, "İlk Meclis"

(O. Yurttadur)

Cemal Tollu,
"Köylüler".Resim 59.
"Alfabe Okuyan"

(F. Şerbetçi)



Resim 60. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Han Kahvesi”.
(www.gorselsanatlar.com)



Resim 61.
Epikman,
“Bar”.

Refik

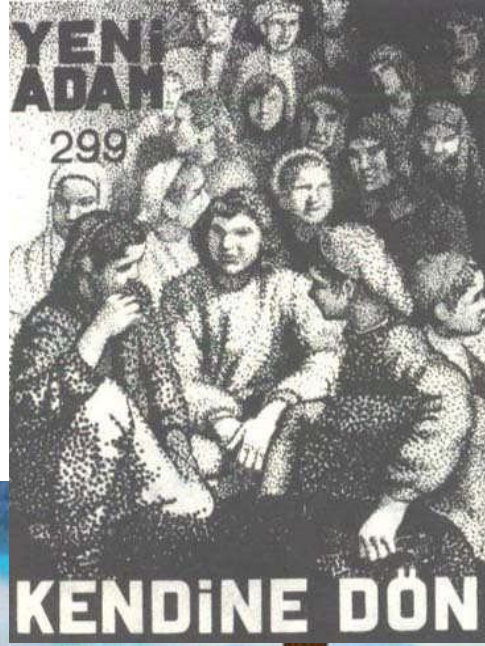
Yurttadur)

(O.

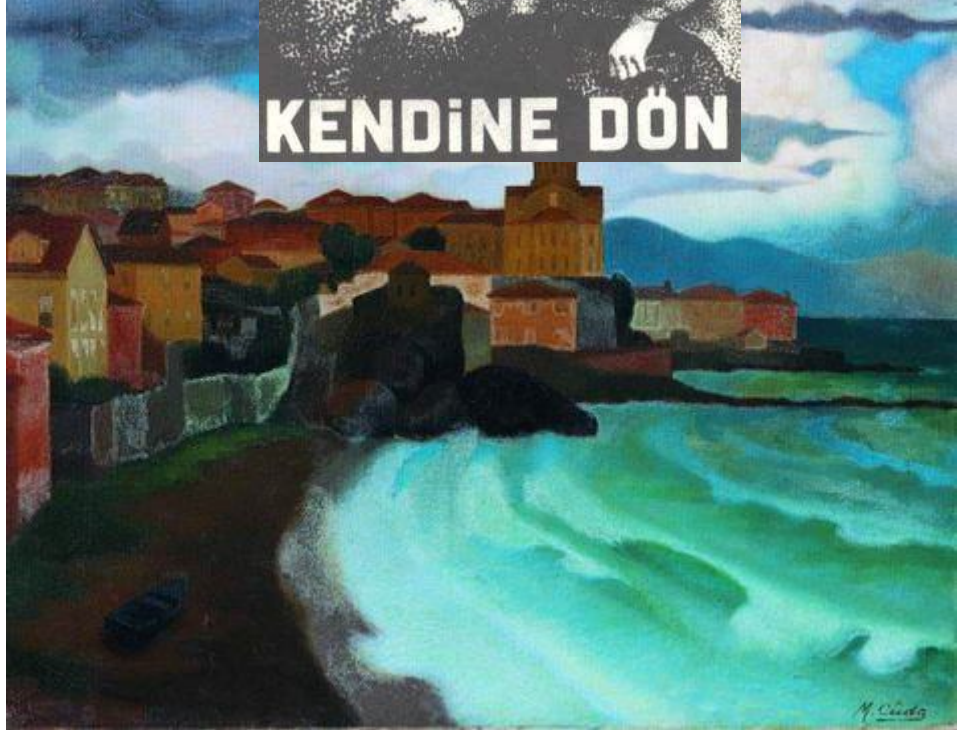


Resim 62. Refik Epikman, “Üretim”.
(O. Yurttadur)

Cuda, “Kapak



Resim 63. Mahmut
İllüstrasyonu”
(B. Bugay)



Resim 64. Mahmut Cuda, “Trabzon Kanita”.
(O. Yurttadur)

Resim
Ali Avni
Çelebi,
“Maskeli
Balo”.



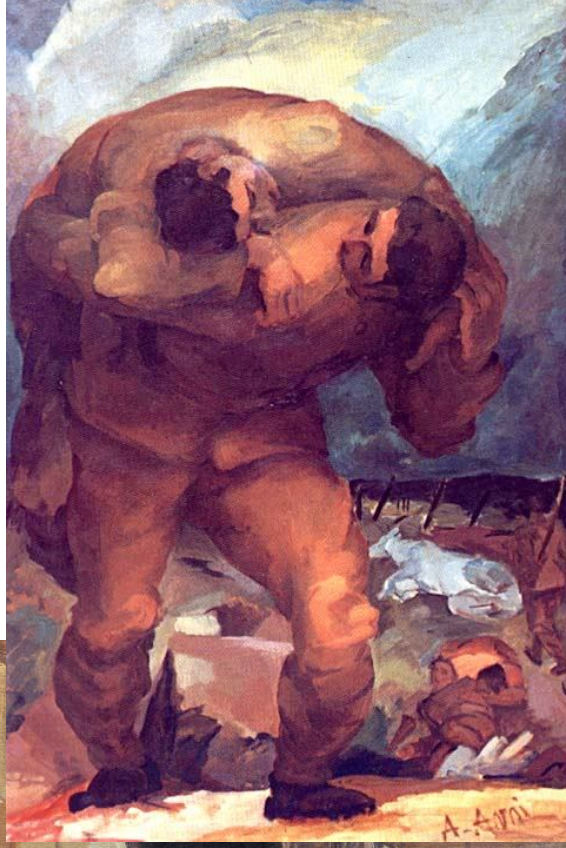
65.



(www.gorselsanatlar.com)

Resim 66. Zeki Kocamemi, “Mekkâre Erleri”.
(S. Tansuğ)

Çelebi, Silah



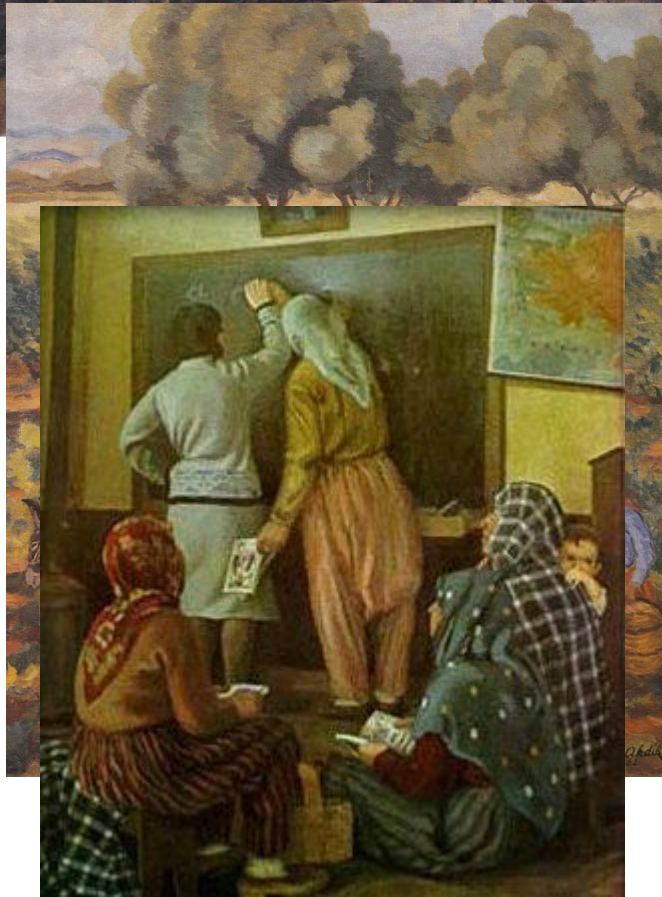
Resim 67. Ali Avni Arkadaşları”.
(S. Tansuğ)

Şeref Akdik, Atölyesi”.



Resim 68. “Sivas Cer
(O. Yurttadur)

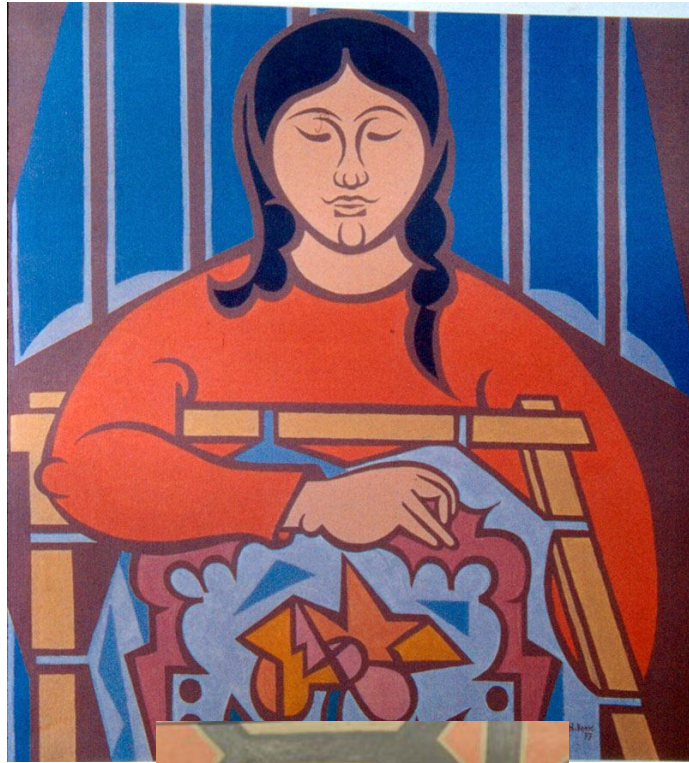
Şeref Akdik, Bozumu”.



Resim 69. “Bağ
(O. Yurttadur)

Akdik,
Mektepleri,

Nurullah
İşleyen



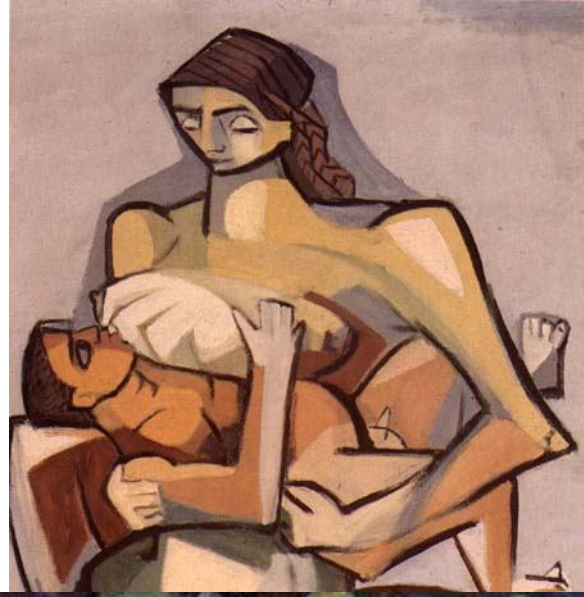
Resim 70. Şeref
“Millet
Harf Devrimi”.
(E. Akbulak)

Resim 71.
Berk, “Gergef
Kadın”.
(F. Şerbetçi)

“Ütü Yapan Kadın”.



Resim 72. Nurullah Berk,
(www.turkresmi.com)



Tollu, "Toprak

Resim 73. Cemal Ana".
(T. Bayrak)



74.
Tollu,

Resim
Cemal
"Manisa

Yangını".

(www.mimarcad.net)

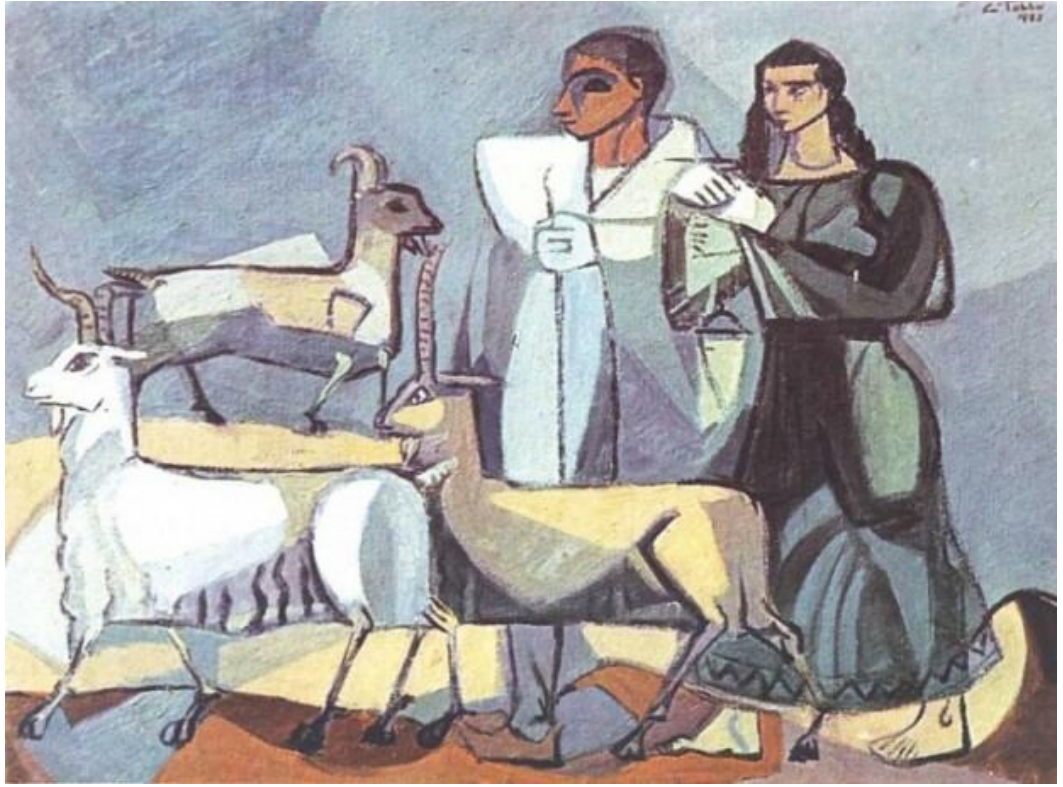


75.
Tolu,

Resim
Cemal

“İstihsal, Üretim”.

(B. Bugay)



Resim 76. Cemal Tollu, “Ankara Keçileri”.

(T. Bayrak)



Faik İzer,
Yolunda”.

Resim 77. Zeki
“İnkılâp

(www.gorselsanatlar.com)



Resim 78. Elif Naci, “Çarşamba Çarşambası”.



(www.turkishpaintings.com)

Resim 79. Elif Naci, “Saklanan Çocuk”.
(www.turkishpaintings.com)



Resim 80. Halil Dikmen, “Cephane Taşıyan Kadınlar”.
(www.gorselsanatlar.org)



81. Halil

Resim
Dikmen,

“Balıkçılar”.

(T. Bayrak)



Resim 82. Eşref Üren, “Ankara’da Kış”.

(S. Tansuğ)



Resim 83. Egref Üren, "Bitki Bahçesi".
(E. Akbulak)

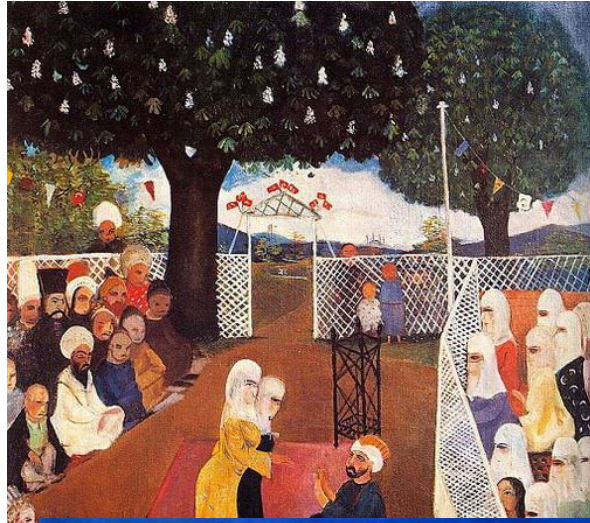


Resim 84.
Rahmi
Eyüboğlu,

"Tophane".
(E. Akbulak)

Bedri

Resim 85. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kartal Baba Çınarı”.
(B. Bugay)

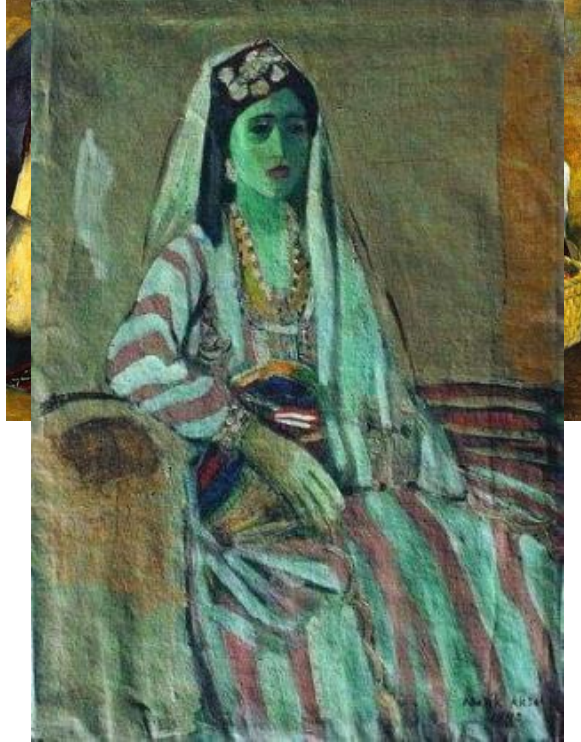


Zaim,

Resim 86. Turgut
“Ortaoyunu”.
(D.R.H.M)



Zaim, “Yaylada



Resim 87. Turgut
Yörükler”.

(www.metmuseum.com)

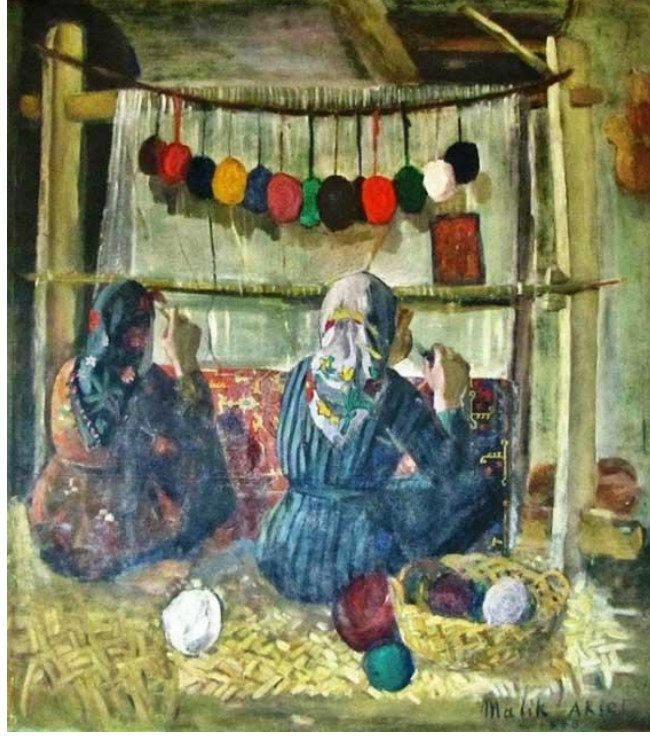
Resim 88. Malik Aksel, “Denizli’de Bir Gelin”.



(www.turkishpaintings.com)

Resim 89. Malik Aksel, “Eğlence”.

(www.turkishpaintings.com)



Aksel, "Halı

Resim 90. Malik Dokuyanlar".

(www.turkishpaintings.com)



Resim 91. Nuri Kayınvalide ve

İyem, Eltiler".
(V. Çiçek)



Resim 92. Nuri İyem, “Nalbant”.



(www.evinart.com)

Resim 93. Turgut Atalay, “Köylü Kadınlar”.
(www.art.net)

94.
Turgut
Atalay,



Resim

“Yörükler”.

(www.turkishpaintings.com)

Turan, “Sarı Kız



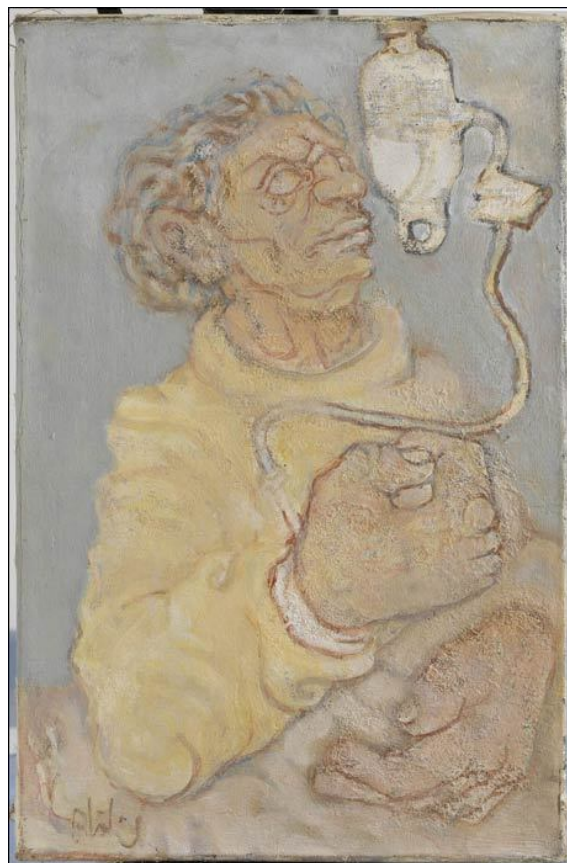
Resim 95. Selim
Efsanesi”.
(www.itusozluk.com)



Abidin Dino,

Resim
“Eller”.

96.



(www.ntvmsnbs.com)

Resim 97. Abidin Dino, “Acının Resmi”.
(www.ntvmsnbs.com)



98. Mümtaz
“Yeşil
Karıncalar”.
(Çiçek)

Resim
Yener,
(V.



Resim 99. Mümtaz Yener, “Fırın”.
(www.turkishpaintings.com)



Resim 100. Haşmet Akal, “Aladız Hikayesi”.
(www.hasmetakal.com)



Haşmet Akal,

Resim 101.
“Dadaloğlu”.



Resim 102.
“Aydınlanma”, Atatürk Portresi.

(www.stargazete.com)

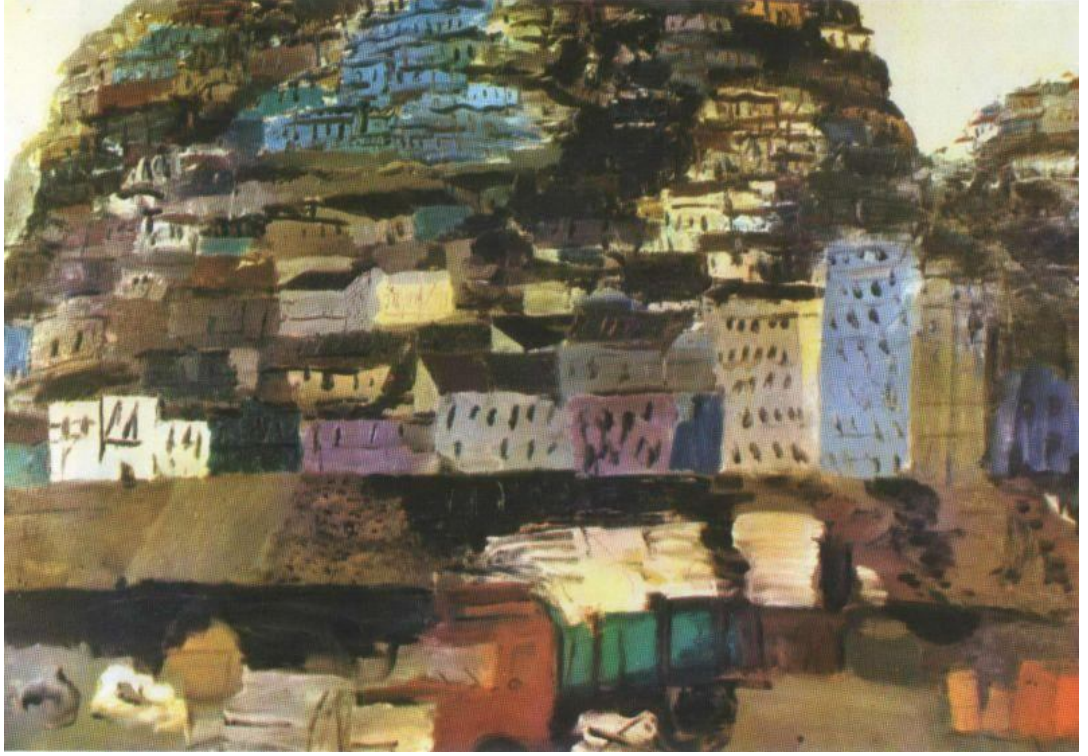
Ferruh Başağa,



Resim 103. Ferruh Başağa, “Güvercinler”.
(www.ferruhbasaga.com)



Resim 104. Turan Erol, “Ağrı Dağı”.
(www.turkishpaintings.com)



Resim 105. Turan Erol, “Gecekondulu Tepeler”.

(E. Akbulak)



Orhan
“Portre”.
Peşkersoy,



Resim 106.
Peker,
(E.
O. Yıldırım)

Resim 107. Orhan Peker, “Gülibik”.
(E. Peşkersoy, O. Yıldırım)



Resim 108. Nedim Günsur, “Pamuk Toplayanlar”.
(www.turkresmi.com)



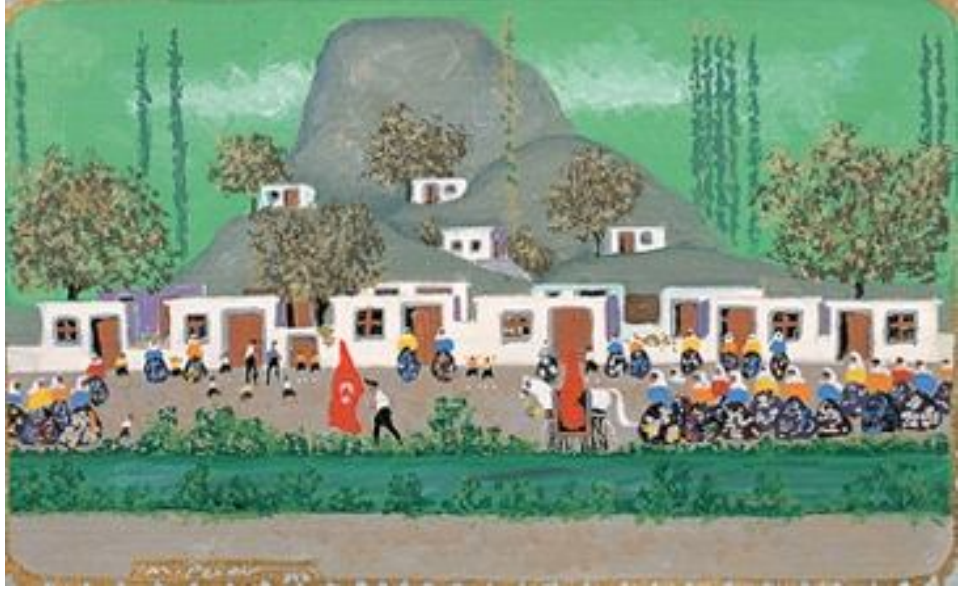
Resim 109. Nedim Günsur, “Kızamık”.
(www.egitimyuvasi.com)



Resim 110. Nedim Günsur, “Grizu Patlaması”.
(V. Çiçek)



Resim 111. Nedim Günsur, “Madenci Ailesi”.
(V. Çiçek)



Resim 112. Mehmet Pesen, “Gelin Alayı”.
(V. Çiçek)



Resim 113. Mehmet Pesen, “Çayda Çıra”.
(www.sosyalistarsiv.com)



Resim 114. Mehmet Pesen, “Yurtta ve Dünya’da Barış”.
(www.sosyalistarsiv.com)



Resim 115. Fikret Otyam, “Peri Bacaları”.
(www.grafikerler.com)



Resim 116. Fikret Otyam, “Şahmeran”.
(www.grafikerler.com)



Resim 117. Leyla Gamsız, “Vazo’da Çiçek Motifi”.
(www.turkishpaintings.com)



Resim 118. İbrahim Balaban, “Hastane Önü”.
(V. Çiçek)



Resim 119. İbrahim Balaban, “Mapushane Kapısı”.
(www.turkishpaintings.com)



Resim 120. Neşet Günel, “Dananın Ölümü”.
(www.sanalmuze.org)



Resim 121. Neşet Günal, “Yaşantı II”.
(www.sanalmuze.org)



Resim 122. Neşe Erdok, “Kızıltoprak İstasyonu”.
(V. Çiçek)



Resim 123. Neşe Erdok, “Saltanat”.
(www.sanalmuze.org)



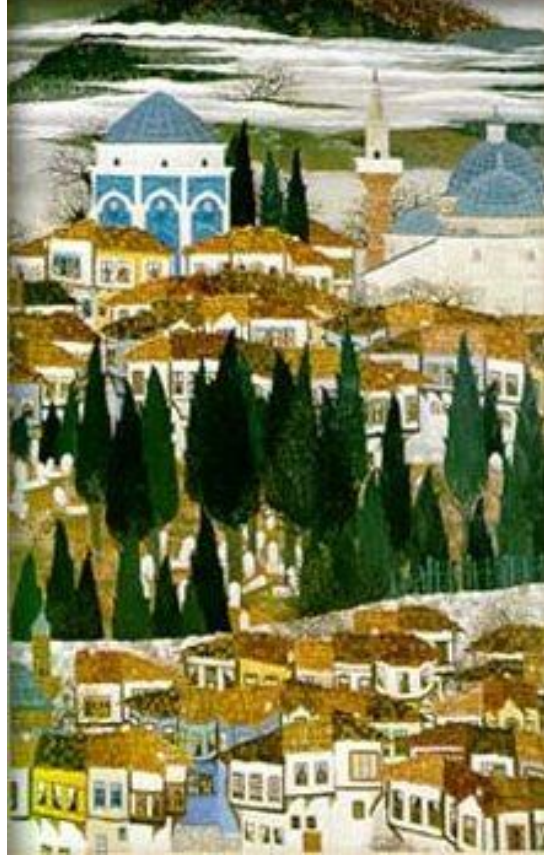
Resim 124. Duran Karaca, “Pamuk İşçileri”.
(www.turkishpaintings.com)



Resim 125. Duran Karaca, “Keçiler”.
(www.turkishpaintings.com)



Resim 126. Oya Katoğlu, “Karpuz Sergisi”.
(M. Satır)



Resim 127. Oya Katoğlu, “Bursa’dan”.
(M. Satır)



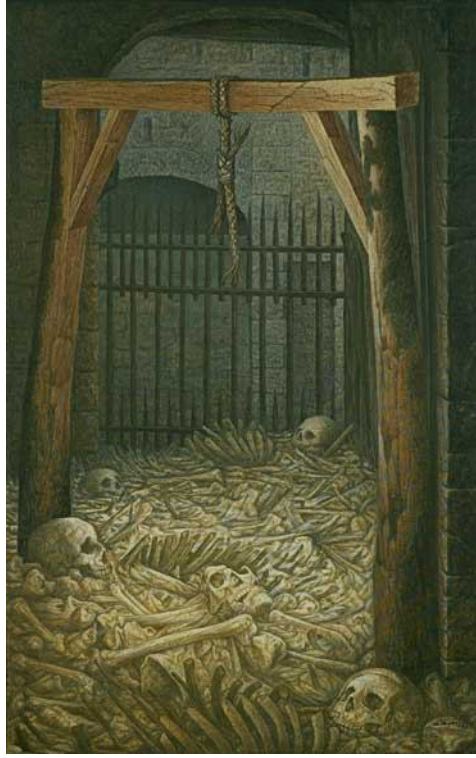
Resim 128. Fahir Aksoy, “Aile Resmi”.
(www.gorselsanatlar.com)



Resim 129. Fahir Aksoy, “İftar Sofrası”.
(www.turkishpaintings.com)



Resim 130. Aydın Ayan, “Kuşyemi Satıcıları”.
(V. Çiçek)



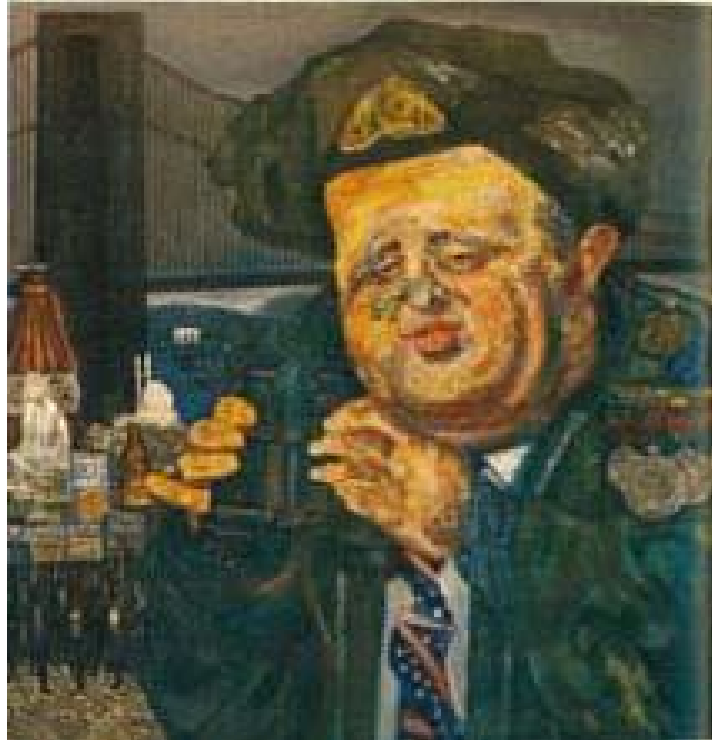
Resim 131. Aydın Ayan, “İnsanın İnsana Ettiğidir”.
(www.aydinayan.com)



Resim 132. Aydın Ayan, “Kadın ve Kömür Yapımcıları”.
(www.aydinayan.com)



Resim 133. Cihat Burak, “Şair’in Ölümü”.
(V. Çiçek)



Resim 134. Cihat Burak, “Başkomutan”.
(V. Çiçek)



Resim 135. Cihat Burak, “Pehlivanlar”.
(B. Bugay)



Resim 136. Bedri Baykam, “Hürriyet Halka Yol Gösteriyor”.
(E. Akbulak)



Resim 137. Bedri Baykam, “Demokrasi Kutusu”.
(B. Bugay)



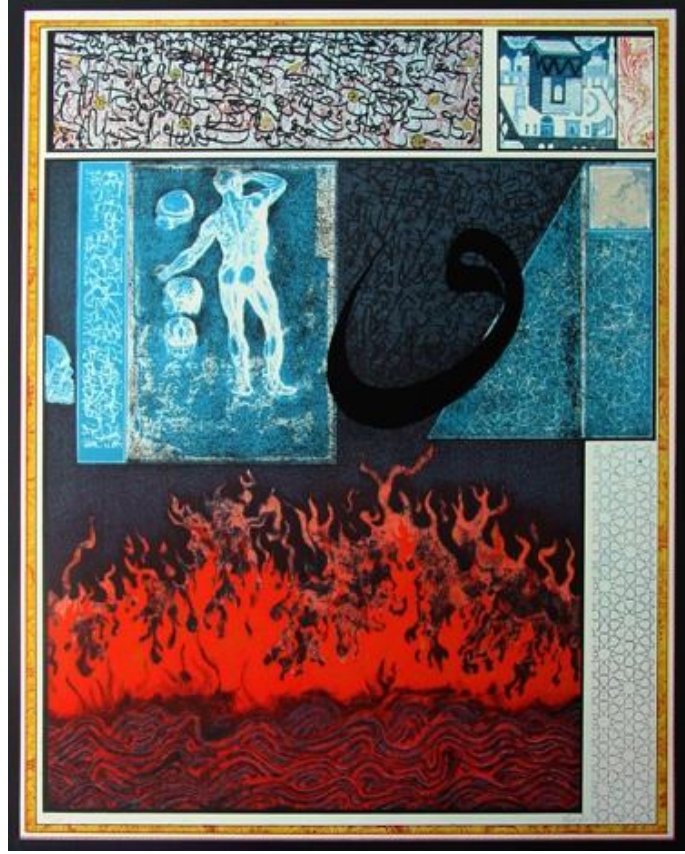
Resim 138. Seyit Bozdoğan, “Sınıfta Vurulan Öğrenci”.
(V. Çiçek)



Resim 139. Kasım Koçak, “Abdurrahman Çelebiler”.
(V. Çiçek)



Resim 140. Erol Akyavaş, “Waw”.
(www.haberturk.com)



Resim 141. Erol Akyavaş, "Miraçname".
(www.galerinew.com)



Resim 142. Adnan Turani, "Kaligrafik Düzenleme".
(F. Akder)

ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında Mardin İli, Kızıltepe İlçesi, Başak Köyünde doğdu. İlköğrenimini Dikmen Köyü İlk Okulunda ve Dikmen Orta Okulunda okudu. Orta öğrenimini Ankara Açık Öğretim Lisesinde tamamladı.

2004 yılında Atatürk Üniversitesi Ağrı Eğitim Fakültesi resim-iş öğretmenliği bölümünü kazandı. Lisans öğrenimini 2008 yılında, Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesinde dereceyle bitirerek tamamladı. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı atamalarında Düzce Anadolu Lisesi'ne Resim-İş öğretmeni olarak atandı.

2009-2010 Eğitim Öğretim Yılında Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Eğitimi Dalında Yüksek Lisans Programına başladı. Halen Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalında Yüksek Lisans öğrencisi ve Mardin Şenyurt Lisesinde resim öğretmeni olarak görevine devam etmektedir. Evli ve bir çocuk babasıdır.