

T.C.
MUNZUR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



SANAT VE KÜLTÜR YÖNETİMİ BAĞLAMINDA
ABİDİN DİNO’NUN İNCELENMESİ

Erdoğan YILDIRIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ
KÜLTÜR VE SANAT YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Kemal YILDIZ

TUNCELİ – 2025

T.C.
MUNZUR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANAT VE KÜLTÜR YÖNETİMİ BAĞLAMINDA
ABİDİN DİNO’NUN İNCELENMESİ

Erdinç YILDIRIM
(220200032)

YÜKSEK LİSANS TEZİ
KÜLTÜR VE SANAT YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Kemal YILDIZ

TUNCELİ – 2025

T.C.
MUNZUR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANAT VE KÜLTÜR YÖNETİMİ BAĞLAMINDA
ABİDİN DİNO'NUN İNCELENMESİ

Erdoğan YILDIRIM
YÜKSEK LİSANS TEZİ
KÜLTÜR VE SANAT YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

Bu tez 15/08/2025 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından **oybirliği** ile kabul edilmiştir.

İmza

Dr. Öğr. Üyesi
Kemal YILDIZ
(Munzur Üniversitesi)

DANIŞMAN

İmza

Doç. Dr.
Tuncay YILDIRIM
(Munzur Üniversitesi)

ÜYE

İmza

Dr. Öğr. Üyesi
Emrah SEZER
(Bolu Abant İzzet Baysal
Üniversitesi)

ÜYE

Bu tez, Enstitümüz Kültür ve Sanat Yönetimi Anabilim Dalı'nda hazırlanmıştır.

Doç. Dr. Nagihan KARAASLAN AYHAN
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu”ndaki hükümlere tabidir.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım ve beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Erdoğan YILDIRIM

Dr. Öğr. Üyesi Kemal YILDIZ

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasının her aşamasında daima yanımda olan, bana her zaman yol gösteren ve desteklerini esirgemeyen değerli danışman hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Kemal YILDIZ'a teşekkür ederim.

Erdinç YILDIRIM
TUNCELİ-2025



İÇİNDEKİLER

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	III
TEŞEKKÜR.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
RESİMLER LİSTESİ	VII
KISALTMALAR LİSTESİ	VIII
ÖZET	IX
ABSTRACT	X
1. GİRİŞ.....	1
2. TERMİNOLOJİ.....	4
2.1. Sanat	4
2.2. Kültür	6
2.3. Yönetim	7
2.4. Sanatçı	8
2.5. Sanat Yönetimi	10
2.6. Sanat Yöneticisi.....	10
3. SANAT VE KÜLTÜR YÖNETİMİ.....	13
4. SANAT DÜNYASININ AKTÖRLERİ VE SANAT YÖNETİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİNDEN ÖRNEKLER.....	17
4.1. Medici Ailesi	18
4.2. Türkiye’de Galerıcılık Örnekleri.....	19
4.3. Sanat Yönetiminde Mekân Olgusu	22
4.4. Sanat, Siyaset ve Politika	24
5. ABİDİN DİNO’NUN HUSUSİ HAYATI.....	29
5.1. Ailesi	29
5.2. Hikmet Arif Dino	32
5.3. İlk Yılları ve Eğitim Hayatı.....	35
6. ABİDİN DİNO’NUN SANAT HAYATI	43
6.1. Sanat Objesi Olarak El	50
6.2. 1930’lu Yıllar	53
6.2.1. D grubu.....	58
6.2.2. Yeniler grubu.....	65
6.3. Sürgün Yılları.....	67
6.4. 1950’li Yıllar.....	75
7. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	78

8. KAYNAKLAR.....	81
EKLER.....	85



RESİMLER LİSTESİ

Resim 4.2.1. Abidin Dino, "Eller Seri'sinden, kağıt üzerine pastel, 32x24, 1984.....	21
Resim 4.5.1. Hans Haacke, <i>Sigaraalı Kovboy</i> (Cowboy with Cigarette), 94x8x6 cm, Kolaj, karakalem, mürekkep, çerçeve, 1990, Joseph Lebon Koleksiyonu.....	26
Resim 4.5.2. Abidin Dino, <i>Paris desenleri</i> , 30x20, kâğıt üzerine çini mürekkebi	28
Resim 5.1.1. Abidin Dino, annesi ve babası	31
Resim 5.2.1. Arif Dino, Abidin Dino, Güzin Dino, 1947, Ankara	33
Resim 5.2.2. Arif Dino, portre	35
Resim 5.3.1. Abidin Dino, 1916-1917, Cenevre, İsviçre	37
Resim 5.3.2. Abidin Dino, Fermanlı Deli Hazretleri, dergi kapağı	41
Resim 6.1. Abidin Dino ve Pablo Picasso, 1959.....	45
Resim 6.2. Abidin Dino, Sesini Kaybeden Şehir, kitap kapağı	50
Resim 6.1.1. Abidin Dino, El, 28,5x20, kağıt üzeri rapido.....	53
Resim 6.1.2. Abidin Dino ve Nazım Hikmet, İstanbul, 1949	56
Resim 6.1.3. Dianelle Denge, Home Sweet Home	57
Resim 6.2.1. D Grubu, 1933.....	60
Resim 6.2.2. Abidin, Dino, Mustafa Kemal Atatürk, kağıt üzerine karakalem	62
Resim 6.2.3. Abidin Dino ve Şukov.....	63
Resim 6.2.4. Abidin Dino, İbrik, 1939.....	65
Resim 6.3.1. Abidin ve Güzin Dino, 1943, Adana.....	69
Resim 6.3.2. Abidin Dino, Çiçek	70
Resim 6.3.3. Abidin Dino, Verese-Kel, kitap kapağı.....	72
Resim 6.3.4. Abidin Dino 1949 Ankara.....	73
Resim 6.4.1. Abidin Dino, Antibes resimleri, 1958.....	76

KISALTMALAR LİSTESİ

İKSV : İstanbul Kültür Sanat Vakfı



ÖZET

Tarih boyunca çok farklı biçimlerde tanımlanan sanat, insanın hayal gücünün bir yaratımı, duyguların ve düşüncelerin estetik kaygılarla ifade edilmesi olarak tanımlanabilir. Sanat, bireysel bir yaratım süreci olsa da aynı zamanda ortaya çıktığı döneme ait toplumsal ve tarihsel kültürün içinde şekillenen bir olgudur. Ortaya konulan sanat ve sanat eseri üretildiği toplumun, kültürel, politik, dini, siyasi, ekonomik yapısıyla iç içedir. Sanatçının yarattığı eser ile içinde bulunduğu zamana, mekâna ve topluma karşı bir sorumluluğu var ise, aynı şekilde toplumun ve mevcut politik erklerin de sanatçıya karşı sorumlulukları bulunmaktadır. Bu bağlamda genelde ve sanat yönetimi içerisinde sanatçının konumu önem arz eder.

Bu çalışmada sanatın, sanatçının ve kültür ve sanat yönetiminin ne olduğundan hareketle, Abidin Dino'nun sanat anlayışının, döneminin siyasi ve toplumsal koşullarının onun sanat yönetimi içerisindeki konumuna nasıl etki ettiği incelenmiştir. Abidin Dino sadece ressam ve karikatürist kimliğiyle değil diğer sanat dallarında verdiği ürünlerle ve entelektüel politik duruşuyla da irdelenmiştir. Dino'nun siyasi kimliği ve sosyalist dünya görüşünün sanat anlayışına etkileri değerlendirilmiş, sürgünde ve yasaklı olduğu yıllarda sanatsal üretimini nasıl şekillendirdiği siyasi otorite ile olan ilişkileri incelenmiştir. Döneminin mevcut sanat politikaları ve karşılaştığı güçlüklerin Abidin Dino'nun sanatına etkileri *sanatçı* bağlamında sorgulanmıştır. Dino'nun toplumcu gerçekçi sanat akımına katkıları ile hususi hayatı, ailesi, çocukluk ve eğitim yılları, sanat hayatı, eserleri, kurucusu olduğu gruplarla beraber yaşamında ve ölümünden sonra düzenlenen sergileri incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: sanatçı, sanat eseri, kültür politikası, sanat ve kültür yönetimi, Abidin Dino

ABSTRACT

An Analysis of Abidin Dino in the Context of Arts and Cultural Management

Throughout history, art has been conceptualized in various forms and definitions. In its broadest sense, it may be regarded as a product of human imagination, as well as the expression of emotions and thoughts governed by aesthetic concerns. While art is fundamentally an individual creative process, it simultaneously emerges within and is shaped by the socio-cultural and historical context of its time. Artworks, therefore, are inseparable from the cultural, political, religious, social, and economic structures of the societies in which they are produced. If an artist bears responsibility toward their time, space, and society, it follows that society and prevailing political authorities equally bear certain responsibilities toward the artist. Within this framework, the position of the artist, both in general and specifically within the discipline of arts management, assumes critical importance.

This study aims to investigate the interrelation between art, the artist, and the concept of arts and culture management by focusing on the artistic philosophy of Abidin Dino. It explores how the socio-political conditions of his time influenced his role within the field of cultural management. Dino is examined not solely as a painter and caricaturist, but as a multidisciplinary artist whose intellectual and political engagements significantly shaped his artistic production. Particular emphasis is placed on the ways in which his political identity and socialist worldview informed his approach to art, as well as the manner in which he negotiated the challenges of exile and censorship. His interactions with political authority and their implications for his artistic practice are also scrutinized. The study further evaluates the impact of contemporary cultural policies and institutional constraints on Dino's artistic trajectory.

In addition, the research explores his contributions to the tradition of social realist art, along with a biographical overview encompassing his private life, family background, formative years, artistic career, major works, affiliations with artistic collectives, and posthumous exhibitions. The analysis situates Abidin Dino as a central figure in Turkish modern art and evaluates his enduring influence through the lens of critical art theory and cultural policy discourse.

Key words: artist, artwork, cultural policy, arts and cultural management, social realism, Abidin Dino

1. GİRİŞ

İnsanoğlu, yeryüzünde tarih boyunca sürekli bir merak duygusu içerisinde olmuş daima bir arayış, keşfetme ve kendini geliştirme güdüsüyle hareket etmiştir. Bu kendini geliştirme sürecinde üretilen sanat eserleri insanın yaşam serüveninde, içerisinde bulunulan kültürün ve toplumların birer yansıması olarak ortaya konmuştur. Bunun yanında sanatçı estetik açıdan kendini ifade etme fırsatını yakalamıştır. Sanat yapıtı kültür objelerinden üretilmekte olup bu objeler içerisinde duygular, düşünceler, fikirler gibi kültürel aktarımın mensubu olan nesneler bulunmaktadır. Sanatçı ürettiği sanat eserinde kendini ifade ederken duygu ve düşüncelerini kendine has üslubuyla özgün bir biçimde, bağımsız ve özgürce dışa vurarak toplumla buluşturur. Ortaya konan sanat eserlerindeki kendine has bu üslup ve ifade gücü sanatçının düşünce ve kültür yapısına bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Günümüzde sanatçılar, kişisel duygu ve düşüncelerinin ötesinde, toplumsal sorunlara da değinerek, bu sorunlara dikkat çeker, aynı zamanda elde ettikleri deneyimleri de toplumla paylaşmaktadırlar. Yaratılan sanat eserinin kazandığı anlam sadece sanatçı ile sınırlı kalmaz, eserden estetik bir haz alan izleyici de sanat eserini anlamaya çalışarak ona başka bir anlam kazandırır (URL-7, 2025).

Sanatçı eserini kurgulayıp üretirken kendi benliğinden, düşsel tasarımlarından, edindiği tecrübelerden, yapmış olduğu gözlemler ve bu gözlemler neticesinde zihninde yer edinen imgelerden esinlenmektedir. Ortaya konan her sanat eseri yalnızca bir nesne değildir. Sanatçının o nesne ile kurduğu estetik ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı bu ilişkiyi ifade edip ortaya sanat eserini koyarken farklı obje, materyal ve araçlardan faydalanır. Kullanılan bu nesneler var olan her şeyi kapsayabilir. Bu araçlar doğada kendiliğinden olabileceği gibi insan yapımı sonucunda ortaya çıkmış araçlar, nesneler ve objeler de olabilir (URL-7, 2025).

Sanat ve kültür yönetimi ise sanat kurumları, müzeler, galeriler, festivaller aracılığıyla kültürel ve sanatsal etkinliklerin planlanması, organize edilmesi, finansmanı ve bunların sürdürülebilirliğini sağlayan bir disiplindir. Sanatçının ortaya koyduğu ürünü çeşitli organizasyonlar ile toplumla buluşturan sanat ve kültür yönetimi içerisinde sanatçının çok yönlü bir rolü olmakla beraber, esas bir temel de teşkil etmektedir. Sanatçılar sadece sanatsal ve kültürel içeriğin yaratıcıları değil, aynı zamanda kültür politikalarının, kurumların ve pazar dinamiklerinin temel paydaşlarıdır.

Sanatçı, sanat ve kültür yönetiminin yaratıcılık ve yönetim alanlarının tam orta noktasında konumlanır. Sanatçının ifade ve yorumu daha çok kişisel vizyon ve deneylerle

yönlendirilirken, devletin kültür ve sanat politikası, özel girişim kültür kurumları ve piyasa güçleri kamuoyuna hangi sanatsal çıktıların ulaşacağını belirlenmesinde etken bir rol oynar. Sanatçılar ile kültür yöneticileri arasında yapılandırılmış bir denge kurulması gerekmektedir. Sanat yöneticileri, sanatçı ile kamuoyu arasında bir nevi bir arabuluculuk görevi yapmaktadır. Sanat yöneticileri, sanatçıların, fon ve hibe fırsatlarını, eserlerini sergileyecekleri alanları, ilgili yasal çerçeveleri ve izleyici geliştirme stratejilerini yönlendirmelerine yardımcı olur.

Ancak sanat nesnesini yaratma sürecindeki merkezi rollerine rağmen sanatçılar genellikle finansal sürdürülebilirliğe, kurumsal destek ve çalışmalarını güçlendirecek platformlara erişim konusunda bir takım güçlüklerle karşılaşmaktadır. Sanatçının, sanat ve kültür yönetimi içerisindeki konumunu anlamak, sanatsal yeniliği destekleyerek aynı zamanda daha geniş kitlelerle erişilmesini sağlayan sürdürülebilir bir sistem geliştirmek için çok önemlidir.

Küreselleşme diye adlandırılan süreç son kırk yıla damgasını vurmuş, hayatın her alanını etkilemiş bunun yanında en önemli yanının bütün yaşamı piyasalaştırması olmuştur. Bu piyasalaşmadan sanat da bağımsız kalamayarak üstüne düşen payı almaktadır. Bu kapsamda yürütülen sanat faaliyetleri daha çok piyasa süreçlerine entegre edilerek buna karşın kamusal yönü ise geri plana atılmaktadır. Sanatsal faaliyetlerin doğası zaman içerisinde değişmiş, küreselleşmenin biçimlendirdiği dönemler içerisinde bile sanat ve sanatçı toplumla bağlarını koparmamış ve kamusal olma niteliğini muhafaza etmiştir. Ancak, sanatın kamusal boyutunun piyasa şartlarında nasıl şekilleneceği, hâlâ tartışılan sıcak bir gündem konusu olarak yerini korumaktadır. Bu tartışmanın ana nedeni, kamusal hizmetlerin sunumunda ortaya çıkan işleyişteki sıkıntılar ve aksaklıklardır. Bu aksaklıkların yansımaları toplum içerisinde de kendini gösterir. Bu durum gelişmekte olan dünya ülkelerinde daha bariz biçimde hissedilmektedir. Fiziksel altyapı yatırımlarının ağırlık verildiği ülkelerde kültür ve sanat gibi faaliyet alanlarına gereken önem verilmemektedir. Çünkü bu faaliyetler üçüncü dünya ülkelerinde hâlâ temel bir gereksinim olarak toplum nezdinde kabul görmemektedir. Bu bağlamda kamunun sanata ve sanatçıya bakışı piyasalaşma sürecinden etkilenmektedir. Bizim ülkemizde de bu alanlara yeteri kadar hassasiyet gösterildiği söylenemez. Devlet tarafından piyasalaşma süreci içerisinde çeşitli sanat alanlarını özelleştirme girişimleri bu açıdan ele alınabilir.

Geçtiğimiz son çeyrek asırda kamusal nitelikli kültürel faaliyetlerden çekilen devlet, bunların sunumunu daha çok piyasaya bırakma eğilimindedir. Diğer yandan sivil toplum

kuruluşları ve kamu-özel sektör ortaklıkları gibi yeni yükselen aktörler de, kamusal faaliyetlerde yoğun olarak yer almakta ve bu yönde farklı iş birlikleri önerilmektedir. Bu eğilimler sanat alanında da belirgin olarak görülmektedir. Bu noktada üzerinde durulması gereken esas konu, sanatın yeterli ve kaliteli sunumu ile toplumun sanatsal faaliyetlere yeteri kadar katılımının sağlanmasıdır. Yapılacak düzenlemelerle kaliteli sanatsal faaliyetlerin topluma sunulması ve halkın bu faaliyetlere katılımının sağlanması gerekmektedir (Şahin, 2013: 253-254).

Bu çalışmada döneminin toplumsal ve siyasi politikaları içerisinde, kültür ve sanat yönetimi kapsamında sanatçının yeri incelenmeye çalışılmış ve bu bağlamda Abidin Dino örnek olarak ele alınmıştır. Abidin Dino, sanat hayatı boyunca gerek politik ve siyasi görüşleri gerekse dünyaya bakış açısı bakımından sanatını icra etmede ve eserlerini sergilemede fevkalade zorluklarla karşı karşıya kalmış bir sanatçıdır. Sanatsal çalışmalarından ötürü sürgünlere gönderilmiş, pasaportuna el konulup yurt dışına çıkışı engellenmiş, ürettiği eserler toplatılmıştır. Döneminin politik ve siyasi anlayışına muhalif olması gerekçe gösterilerek çeşitli baskı ve engellemelerle karşılaşmıştır. Bunlara rağmen çağdaş Türk sanatının gelişimine büyük katkılar sunmuş, Türkiye’de Toplumcu Gerçekçi akımın öncüleri arasında yer almıştır. Kurucusu olduğu Yeniler Grubu, bu kapsamda toplumsal konulara değinmiş, insanın günlük yaşamında yer alan, bireysel ve toplumsal sorunları konu edinen eserler vermiştir. Yaşadığı dönemde birçok sergi açmış, ölümünden sonra da yurt içinde ve yurt dışında sergileri açılmaya devam etmiştir.

Bu tez çalışmasının ilk bölümünde kavramsal çerçeve çizilmiş ve tanımlamalara yer verilmiştir. İkinci bölümde sanat ve kültür yönetiminin tarihsel gelişim süreci ile küresel sistem içerisinde nasıl ortaya çıktığından bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde sanat dünyasının önemli aktörlerine yer verilerek, sanat yönetimi süreci örneklerle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde; Abidin Dino’nun ailesi, çocukluk yılları, eğitim süreci gibi hususi hayatına değinilmiştir. Son bölümde ise Abidin Dino’nun sanat hayatı ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

2. TERMİNOLOJİ

2.1. Sanat

Tarih boyunca insan kültürünün ayrılmaz bir parçası olan sanat, gerek sanatçılar, düşünürler, akademisyenler, gerekse de oluşumlar tarafından farklı şekillerde tanımlanmış, felsefi, kültürel tartışmalara ve kişisel görüşlere konu olmuştur. Bu tanımlar genelde birbirine benzer noktalardan oluşsa da üzerinde tartışma yaratan düşünceleri de içermektedir. Yapılan tanımlamalardan hiç biri “sanat nedir” sorusuna tatmin edici bir yanıt verememiştir. Sanatın tarihsel sürecinde de genel geçer bir tanımı oluşmamıştır. Tanımı bireye, içinde bulunulan kültüre, zamana ve yere göre değişiklik göstermiştir. Tek bir tanımının olmamasına karşın yapılan tanımlar içerisinde yaratıcılık, ifade biçimi, kültürel değerler gibi ortak kavramları barındırabilmektedir.

Sanatı, hayal gücünün, duygu ve düşüncelerin, yaratıcılığın bir ifadesi, bir dışa vurumu olarak ifade etmek mümkündür. Bu dışa vurum somut ya da soyut bir ürün meydana getirir. Ortaya çıkan bu ürün insanlar üzerinde farklı estetik kaygılar ve beğeni duygusu yaratır. Tarihin çok eski zamanlarında insanlar buldukları toprak pigmentlerle mağara duvarlarına hayvan figürleri ve kaba insan resimleri çizmişlerdir. Günümüzde de buna benzer bir durum söz konusudur. Bugün de bazı kişiler çeşitli fırça, kalem ve boyalar kullanarak kâğıtlara, tuvallere ya da çeşitli yüzeylere çizimler yapmaktadır. Eski zamanlarda ve günümüzde yapılan bu çalışmaları “sanat” olarak tanımlamak mümkündür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta sanat mefhumunun zamana, mekâna ve kültüre göre farklılık gösterebileceği ve değişik manalara gelebileceğinin unutulmamasıdır. Bu bağlamda da esas olan sanatın değil sanatçıların var olduğu gerçeğidir (Gombrich, 2022:16).

Gombrich aslında sanat diye bir şeyin olmadığını sadece sanatçıların var olduğunu dile getirerek sanatçıların ürettiği eserlerin sanat olarak tanımlanabileceğini ve sanatın zaman ve mekâna göre farklı anlamlar taşıyabileceğini söylemektedir. William Glackens tarafından sanatın, tek başına herhangi bir şey olmadığı, onun bizim içimizde, düşüncemizde var olduğu ve özgün olma durumumuzu ortaya koymanın en çarpıcı yolu olduğu dile getirilmektedir (Artut, 2004:45). Bu tanımla sanat kişinin onu nasıl algıladığına bağlıdır. Peki, sanat neden vardır? İnsan için neden gereklidir? Ya da gerekli midir?

Fischer, insanın yalnızca birey olmakla yetinmediğini, kendini aşma yönünde derin bir arzusu olduğunu ifade eder. Ona göre birey, kendi içine kapanmış bireysel yaşamının kopukluğundan kurtulmak ve bu sınırlı varoluşun ötesine geçmek ister. İnsan, bireyciliğinin

beraberinde getirdiği yoksunluklara rağmen, daha dolu, daha anlamlı bir dünyanın varlığını sezinler ve bu dünyaya ulaşma çabası içinde olur.

Fischer'e göre, insan geçici benliğine sıkışıp kalmayı yeğlemez; bunun yerine, kendisi dışında kalan ama yine de kendisi için anlam taşıyan başka bir bütünün parçası olmayı arzular. Sadece iç dünyasında yaşamakla tatmin olmayan insan, çevresini anlamak ve onu kendi benliğiyle bütünleştirmek ister. Bu noktada sanat önemli bir rol üstlenir.

Sanat, Fischer'in düşüncesine göre, bireyin sınırlı bireyselliğini aşarak toplumla bütünleşmesini sağlayan en güçlü araçlardan biridir. İnsan, sanat sayesinde yalnızca kendini ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda başkalarıyla düşünce ve duygu düzeyinde derin bir paylaşım yaşar. İnsanın doğasında var olan bu bütünleşme eğiliminin, sanatı yalnızca estetik bir uğraş olmaktan çıkarıp varoluşsal bir ihtiyaç haline getirdiğini vurgular. Eğer bu eğilim yaratılıştan insanda bulunmasaydı, bu türden arzuların içi boş birer hayal olarak kalacağını ileri sürer. Fischer'e göre insan, kendini tamamlayarak başkalarıyla bütünleşme arzusundadır ve bu arayışta sanat, bireyin kendi sınırlarını aşmasında en etkili yoldur (Fischer, 1995:10-11).

Jacques Ranciere ise sanata estetik kavramı içerisinde bakmaktadır. Estetik "karışıklık" bize ilk olarak şunu söylüyor: Ranciere sanat diye bir şeyin olmadığını bununla beraber genel geçer manada estetik davranış ve duyguların da olmadığını söylemektedir. Son iki yüzyıllık dönemde, özellikle modern dönemde sanat, güzel sanatlar diye adlandırılan alanların karşısında "tekil sanat" olarak ancak belirlenmemiş bir biçimde çıkmıştır. Sanatçıların (ressamların, heykeltıraşların, dansçıların vb.) olması sanatın var olabilmesi için yeterli bir koşul değildir. Onların eserlerinden hoşlanmamız, haz almamız başlı başına estetik bir deneyim sayılamaz. Sanatın varlığı, sadece sanatçı ve ürettiği eserlerle değil, bu eylemi ve eseri sanat olarak tanımlayan bir düşünce yapısının olmasıyla mümkündür. Yani sanatı sanat yapan sanatçıların olması ve onların eserlerinden aldığımız haz değil, genel düşünce yapısının ve görüş sistematığının bunları sanat olarak tanımladığı bir zihin yapısının olmasıdır (Ranciere, 2012:12).

İnsan, her zaman ve her yerde sürekli belli toplumlar içinde yaşamış ve varlığı süregelmiştir. İnsanoğlunun belirli bir toplum içinde yaşaması, onun toplumsallığa, onun kültürüne, tarihselliğine katılması, hatta onun ürünü olması anlamına gelir. Marx'a göre, insanın varlığını oluşturan onun bilinci değildir, tersine, insan bilincini oluşturan onun toplumsal varlığıdır. Bu toplumsal varlık, kültür ve tarihsel bir varlığı gösterir. Marx, Koch'a göre, şunun üzerinde ısrarla durur: "Evrensel olarak gelişmiş insanlar, tabiatın birer ürünü

değil, tarihin ürünüdürler.” Sanat, insanın bilincine dayanan bir olgu olması sebebiyle, onu biçimlendiren temel unsur da insanın mensubu olduğu toplumsal ve tarihsel koşullar olacaktır (Tunalı, 1976:105-106).

Sanatçı uzun bir yolculuk ve olgunlaşma süreci neticesinde ürününü ortaya çıkarır. Yarattığı bu eser ile sanatçı izleyiciye yeni ve geleceğe kalacak bir mesaj da vermeli bu mesaj farklı duygu, düşünce ve zihin yapıları arasında adeta köprü vazifesi görmelidir. Akdoğan’a göre sanat ahlaki olduğu sürece her yerden başlayabilir. Bunun için sanatın başlangıcında bir nokta aramaya gerek yoktur. Yaratıcısının bütün benliğini içerisinde barındırmalı ve şüpheyi, bilinmezliğe yer vermemelidir. Sanatın yeni bir şeyler söylemesi, özgün olması gerektiğini, gerektiğini söyleyen Akdoğan bunları yapmayan ve kendinden öncekileri taklit veya tekrar eden eserlerin sanat eseri olarak nitelendirilemeyeceğini vurgulamaktadır.

Akdoğan, gerçek bir sanat eserinin, sanatçının iç dünyasından doğduğu ancak varlık kazandığı andan itibaren ondan ayrılarak, kendi kimliğini oluşturduğu düşüncesindedir. Ortaya çıkan eser, bireysel bir ifadenin ötesine geçip, topluma mâl olarak ve kendi başına bir hayat sürmeye başlamaktadır. Ona göre, sanat eseri rastlantılarla ortaya çıkan geçici bir oluşum değildir; tam tersine, bilinçli, planlı ve derinlikli bir yaratım sürecinin ürünüdür. Akdoğan, sanat eserinin canlı bir varlık gibi süreklilik taşıdığını, zamana direnen bir güç barındırdığını ve etkisinin uzun süre boyunca devam ettiğini savunmaktadır (Akdoğan, 2001:215).

2.2. Kültür

Kültür kavramı tıpkı sanat kavramı gibi tanımlanması ve açıklanması zor olan karmaşık bir yapıya sahiptir. İçerisinde maddi ve manevi unsurları bulunduran, tarihsel ve toplumsal bir gelişim süreci olan, kendinden sonraki kuşaklara etki eden, belli bir topluluk ya da gruba ait olan duygu, düşünüş, değerler ve hayatı algılama biçimi gibi birçok yapı ve durumu içerisinde barındıran dinamik bir olgudur. Bu da kültürün ne olduğu ile ilgili farklı tanımlamaların ve tartışmaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Türk Dil Kurumu (1998:1436), kültürün tanımını şöyle yapmaktadır.

“Tarihi, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü; hars, ekin.”

Sözlükte kültür kelimesinin Fransızca kökenli bir kelime olduğu belirtilmektedir.

Karlı (2016:42), Uygur'un (2003) bahsetmiş olduğu kültürün, kültür kavramından ne anlaşılırsa anlaşılın, köken ve amaç yönünden baş koşul olarak hepsi insan varlığını benimsemekle birlikte, kuruluş, önem, yaygınlık bakımından değişik boyutlar gösteren pek çok çeşitli ögeden meydana geldiğine değinmektedir. Böylece kültür ile uygarlık arasında bir ayrılık olmadığını, dolayısıyla bir karşıtlık olmadığını söylemiştir. Bu tanımla Uygur, kültürün tepesine insanı oturtmakta, insanın kültürü oluşturan temel öge olduğunu vurgulamaktadır. Kültürü anlayabilmek için başta insanı anlamak gerekliliği ön koşuldur. Tathoğlu kültürün, belli bir topluk içerisinde yaşayan bireylerin dilini, dinini, yeme içme faaliyetlerini, sosyal hayatlarını, bilgi ve becerilerini, görgü kurallarını, manevi değerlerini içine aldığı dile getirmektedir. Kültürün bir halkın kendisine ait dil, ahlak, hukuk, din, estetik, ekonomi, bilim ve düşünce yapısı ile maddi manevi bütün hayatının uyumlu bütünü olduğu, toplumun yaşamını düzenleyen değer, inanç, yasa, örf ve adetler ile ahlak kurallarının kültürü oluşturduğunu söylemektedir. Kültür bir toplumun temel yapısını oluşturur. Kültürü olmayan bir toplum olamayacağı için en ilkel kabilelerden en modern toplumlara kadar her topluluğun kendine has bir kültür yapısı vardır. Dini inançlar, değerler düşünce ve davranışların toplumun kültürünün en önemli alanlarından birini oluşturmasıyla beraber, kültürü oluşturan öğelerinin zamana ve içinde bulunulan şartlara göre geliştiği ve değiştiğine dikkat çekmektedir (Coşkun, 2012:839).

Özetlenecek olursa kültür, kolektif yapıların neredeyse bütün yaşamını etkileyen dinamik ve çok yönlü bir olgudur. Kendi içerisinde benzersiz ve sistematik bir yapıya sahiptir ancak diğer topluluklara karşı ayırt edici bir özellik gösterir. Topluluğu oluşturan insanlar arasında ortak bir bilinç ve aidiyetlik duygusu yaratır. Her topluluk kendinden sonraki kuşağa da kültürel aktarım yaparak kültürün devamlılığını sağlar.

2.3. Yönetim

Satıcı'ya (2023:1) göre, yönetim ilgili olarak literatürde çeşitli tanımlamalara rastlanmaktadır. Yönetimi tanımlamak için bir bilgi taraması yapıldığında, çok fazla sayıda ve farklı tanımlarla karşılaşılmaktadır. Bu tanımlar da bilim insanlarının yaklaşımlarına göre değişiklikler göstermektedir. İktisatçılara göre yönetim, toprak, sermaye ve işgücü ile birlikte üretim fonksiyonlarından birisi olduğunu, yönetim bilimcilerin yönetimin bir otorite sistemi olduğunu ifade ettiğini belirtmektedir. Onlara göre örgüt, yöneten ve yönetilenler

olmak üzere iki gruptan oluşmaktadır ve bu iki grup arasındaki ilişkinin otorite ilişkisi olduğu ortaya konmaktadır. Toplumbilimcilerin ise yönetimi bir sınıf ve saygınlık sistemi olarak nitelendirdiğini söylemektedir. Yine Satıcı yönetimle ilgilenenlerin yalnızca bu disiplinlerin olmadığını, psikoloji, hukuk, sosyal psikoloji ve muhasebe gibi sosyal bilimlerin çeşitli dallarının yönetimi, ilgi alanlarının amacına uygun bir biçimde tanımlamaya çalıştıklarını dile getirmiştir. Ancak tüm bu yaklaşımların ortak noktasının yönetimin diğer kişilerin çabaları ve yardımıyla amaçların başarılması süreci olduğunu söyleyen Satıcı'ya göre bu amaçlar da, beklenen nihai sonuçlardır.

Burada farklı disiplinlerin yönetime karşı ortaya koydukları farklı bakış açıları vurgulanmıştır. Hatta sadece belli disiplinlerin tanımlamalarıyla sınırlı kalmamış psikoloji, hukuk, muhasebe gibi farklı sosyal bilimlerin de yönetim kavramını tanımlamaya çalışıldığı ifade edilmiştir. Farklı tanımlamalar olmasına rağmen yönetimin bir ekip çalışması olduğu ve içerisinde bulunan herkesin çabasıyla sonuca ulaşılacağı ortak nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da bizlere aslında yönetimin ne kadar kompleks ve çok boyutlu bir yapı olduğunu göstermektedir. Yönetim, herhangi bir yapı ve organizasyonun hedefleri doğrultusunda ilerlemek için yapılan sistematik planlama sürecini kapsar. Bu süreç içerisinde koordinasyon, organizasyon, takım çalışması, lider, iletişim vs. gibi birçok dinamiği barındırır.

Yönetim kelimesi dilimizde idare ve sevk manalarında kullanılmaktadır. Literatürde yönetimin değişik şekillerde tanımlandığının görüldüğünü belirten Yenisu ve arkadaşları bu tanımın tüm insani faaliyetleri kapsayan genel tanımla beraber işletme faaliyetlerini içeren özel bir tanım olarak ayırabileceğimizi söylemektedirler (Yenisu ve ark., 2019:515). Yine (Yenisu ve ark., 2019:515) Tosun'un (1992), yönetimin genel tanımının insanların işbirliğini sağlama ve onları bir amaca doğru yöneltme, yürütme faaliyet ve çabaların toplamı olduğunu belirttiğini ifade etmişlerdir.

2.4. Sanatçı

Türk Dil Kurumu sanatçıyı “güzel sanatların herhangi bir dalında yaratıcılığı olan, eser veren kimse; sanat adamı, sanat eri, sanatkâr” biçiminde tanımlamaktadır.

Toplumlar yıllar boyunca sanatçılara hep farklı bir pencereden bakmıştır. Onları toplumla barışık olmayan, marjinal, kendini üstün gören, geleneklere ve kalıplaşmış düşüncelere bağlı kalamayan, sürekli bir yenilik arayışı içerisinde olan, hayata çok farklı

açılardan bakan, anarşist ruhlu, narsist insanlar olarak görmüşlerdir. Sanatçılar normalin dışındaki insanlar olarak algılanmaktadır. Ancak sanatçıların topluma karşı edindikleri misyon zannedilenden daha ağırdır. Atfedilen bu özelliklerine karşın kendilerinden daha tutarlı bir sanatçı profili beklenmektedir. Toplumun sanatçıdan bu tür beklentiler içerisinde olması sanatçının bağımsızlığını tehlikeye sokmaktadır. Biçimsel olarak ne kadar özgün veya sıra dışı olursa olsun insanlar tarafından beklenen sanatçı kişiliğine bürünmüşse yeni arayışlar içerisine girmesi pek mümkün olmayacaktır. Çünkü böyle bir profil gerçek sanat izleyicisi, koleksiyonerler ya da sanatla meşgul olan çevreler tarafından pek de hoş karşılanmayacaktır. Tamamen özgür yaratımı benimsemek bu kişiler tarafından refüze edilme tehlikesi barındırdığı için de bazı sanatçılar, ‘tutarlılık’ söylemini ‘özgürlük’ söyleminden daha çok tercih eder hale gelebilirler. Balkır, sanatçının eserlerinin piyasada alıcı bulmasının sanatçının özgürlüğünü kısıtlayan bir etken olarak görülebileceğini fakat farklı bir açıdan değerlendirildiğinde sanatçıyı özgür kılan bir tarafı olduğunu da ifade eder (Balkır 2020:37).

Her toplumda olduğu gibi tarih öncesi toplumlarda da topluluğu temsil eden bireyler ya da görevliler bulunmaktadır. İlkel toplumlarda bu görevi üstelenen kişiler büyücü olarak adlandırılmaktadır. Topluluğa mensup insanlar talep ettiklerinin büyücü tarafından gerçekleştirilmesini beklemişlerdir. Hatta görevli kişi bu istekleri yerine getiremezse farklı ceza yöntemleriyle karşılaşmıştır. Fischer’a göre zaman ve toplumlar değişime uğramış ancak toplum içerisindeki bu görevliler sadece isim değiştirerek varlıklarını devam ettirmişlerdir. Modern ve sınıflı toplumlarda büyücüden beklenen görevler, sanatçılar, din adamları, bilginlerden beklenilmektedir. Burada sanatsal açıdan baktığımızda; sanatla tapınma arasındaki ilişki zaman içerisinde ortadan kalkmıştır. Ancak sanatçı yine de toplumu temsil eden birey olarak varlığını sürdürmüştür. Fischer sanatçının öznel olarak kendisinin önemli olmadığını, değerinin, çağının ve halkının düşüncelerini yansıtmak kabiliyetiyle karşılık bulduğunu söylemektedir. Nasıl ki büyücü için bu görevler elzem ve gerekli ise sanatçı için de karşı konulamaz ve kaçınılmaz bir nitelik barındırmaktadır.

Sanatçının temel görevi, içinde yaşadığı toplumun mensuplarına sadece güncel olayların sade görünümünü değil, bu olayların ardında yatan tarihsel ve toplumsal anlamları da kavratmaktır. Bu bağlamda sanat, toplumsal ve tarihsel gelişimin yasalarını açıklamaya; birey ile doğa, birey ile toplum arasındaki temel ilişkileri anlamlandırmaya yönelik bir arayışın ifadesi hâline gelir. Sanatçının yükümlülüğü, ait olduğu kentte, sınıfta ya da ulusta yaşayan insanlara bir kimlik ve yaşam bilinci kazandırmak; kolektif yaşamın

sağladığı güven duygusunun ötesine geçerek, bireyin maruz kaldığı güvensizlik ortamlarını aşmasına katkı sunmaktır. Aynı zamanda bu süreç, bireysel varoluştan toplumsal bilinç düzeyine yönelen bir dönüşümü de içerir. Dolayısıyla sanat, bireyin parçalanmış bütünlüğünü yeniden tesis etmenin aracı olarak işlev görür (Fischer, 1995:42).

2.5. Sanat Yönetimi

Kısaoğulları (2013:38), “Sanat Yönetimi ve Sanat Yöneticisi” isimli makalesinde Erbay’ın (2009), sanat yönetiminin bilimsel anlamda sanatın ve sanatçıların yönlendirilmesi olduğunu ifade ettiğini söylemektedir. Sanat yönetimi sanat dallarının yönetilmesi için gerekli görülen bilgi ve becerileri kazanmayı amaç edinir. Bu sanat dalları arasında kurslar, galeriler, konserler, atölyeler sayılabilir. Ayrıca yeni iş kurmayı, anaparayı arttırmayı, fiyat hesaplanmalarını özendirme ve korumayı da içerdiğini ifade etmektedir. Yine Kısaoğulları Erbay’ın sanat yönetiminin, ayrıca: yöneticilerin karakterleriyle sıkı sıkıya bağlı olduğunu, politik, toplumsal, ekonomik koşulların ve ideolojilerin çevreyi etkilediğini söylemektedir (Kısaoğulları 2013:38). Sanat yönetiminde, toplumların sahip oldukları kültürel değerlerin, yönetim fonksiyonlarının işleyişine etkisi olduğu, dolayısıyla insanlığın: ekonomik, kültürel, toplumsal ve örgütsel düzeyinin yükselmesinin önemli bir kriter olduğu belirtilmektedir (Kısaoğulları 2013:38). Kültür kurumlarının, sanatsal etkinliklerin, sanatçıların ve sanat eserlerinin yönetimini kapsayan sanat yönetimi, sanat, sanatçı, izleyici, koleksiyon sahibi ve ilgili kurum arasındaki ilişkiyi tanımlayan ve koordine eden bir olgudur.

2.6. Sanat Yöneticisi

Kısaoğulları (2013:40), Littman’nın (2004), sanat yöneticisinin: kurumundaki tüm personeliyle, sanatçılarla, bağış yapan kurum-kişilerle, sürekli ve etkin bir iletişim içinde olması gereken kişi olduğunu ifade ettiğini dile getirmektedir. Bunun yanında bir sanat yöneticisinin, kaynakların çoğu zaman kısıtlı olması nedeniyle projeler için güven ve motivasyon ortamı oluşturabilen; proje ekibindeki takım arkadaşlarının başarmaya yönelik enerjisini en ileri düzeye çıkarabilen bir lider olması gerektiğini söyleyen Littman’ın, bu görüşlerine değinen Kısaoğulları, yine Littman’ın bir sanat yöneticisinin kişisel gelişim sağlaması gereken başlıca yetkinliklerden birinin, çok yönlü işler yapma becerisine sahip olmak ve aynı anda tamamlanma aşamasına gelen birçok proje olduğunda, paniğe

kapılmadan doğru kararlar vermeye ve bu kararları etkin biçimde uygulamaya devam edebilmek olduğu düşüncelerine de değinmektedir. Sanat yöneticisinin, sanat kesimlerinin tamamında tam bir perspektife, vakıf, müze, galeri, bienal, gibi sanat mekânlarında aldığı görevlerde mümkünse en üst düzeyde teorik ve pratik bilgiye sahip olması gerekmektedir. Eserlerini yönettiği sanatçıyı ve eserlerini tanıyan, bağlı olduğu kurumun istek ve beklentilerini bilen, piyasa pazar durumu ile alıcıların taleplerini tespit eden ve bunlar arasındaki koordinasyonu sağlayan, profesyonel, dinamik ve çok yönlü bir kişidir.

Byners (2009) ise bir sanat yöneticisinin, bazı farklı becerilere sahip olması gerektiğini, bunun yanında görevinin bir sanat organizasyonun açılması ya da gösterimden çok daha fazla olduğu, yöneticinin yerel, ulusal ve uluslararası sanat organizasyonlarından haberdar olması gerektiğini söylemektedir. Bu organizasyonların yapım aşamasında ve nihai etkilerinin takibini gözlemlemek için kendisine sistematik bir yol geliştirmesi ve bununla birlikte kitaplardan, gazetelerden, magazinlerden, yayın yapan kuruluşlardan ve internetten önemli bilgiler toplayabileceğini belirtmektedir (Kısaoğulları 2013:41). Yeni tip alternatif mekân ve teknolojik materyallerin etkin kullanımlarıyla, dünyanın çeşitli bölgelerinden bir araya getirilen yapıt ve sanatçılarla, ilginç addedilebilecek karşılaşmalarla literatüre ve izleyicilere değer katan organizasyonlar bir sanat yöneticisinin ana amacı olmalıdır.

Günümüzde sanat yöneticileri genellikle müzelerin, sergilerin, galerilerin ve diğer sanatsal mekânların yönetimi ve düzenlenmesinden sorumlu küratör kavramı içerisinde yer almaktadır. Küratörlük, içinde çok farklı bakış açılarını barındıran, birçok disiplinde söz sahibi olmayı mecbur kılan, farklı unsurlar arasındaki diyalogu kurmayı gerektiren çok boyutlu bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Schubert (2004), günümüzde küratörün eski iş tanımının tamamen değiştiğini, bugünün küratörünün çok farklı ve geniş bir yelpazedeki yeteneklere sahip olması gerektiğini söylemektedir. Bir yandan sanatçı için bir güvence iken diğer taraftan kültürel politikaların uygulanmasına katkı sunar. Müze ve müzedeki koleksiyonların gelişimine çeşitli yollarla aracılık eder. Kurumunun bağımsızlığını koruyarak sponsorlarla ilişki kurar, toplumun çok farklı kesimleriyle iletişim kurarak sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki dengeyi ve iletişimi sağlar. Günümüz küratörü yeri geldiğinde bir girişimci, yeri geldiğinde organizatör ya da bir muhasebeci, akademisyen, politikacı olabilmelidir. Hiçbir mesleğin birbirinden bu kadar farklı becerileri gerektirmediğinin de altını çizmektedir (Özderin, 2014:36).

Sanat dünyasında son yıllarda, sanat yöneticileri diye yeni bir aktör grubu ortaya çıkmıştır. Genellikle prestijli kurumlardan eğitim almış bu profesyoneller, sanatın tıpkı diğer

Üretim alanlarında olduğu gibi yönetilmesi ve yönlendirilmesi gerektiği düşüncesini benimsemektedirler. Bu yaklaşım, sanatı yalnızca estetik ve yaratıcı bir uğraş olmaktan çıkararak, belirli kurumsal yapılar, planlama stratejileri, hedeflerin yönetilmesi bağlamında ele almayı önermektedir. Romantik ya da idealist sanat anlayışlarından ziyade, piyasa dinamiklerine duyarlı bir tutum sergileyen bu bireyler, sanatın bir meta olarak dolaşıma girmesini doğal bir süreç olarak değerlendirmekte ve bu konuda herhangi bir etik ya da estetik tereddüt yaşamamaktadırlar. Sanat yöneticileri, eğitimlerinin bir sonucu olarak btceleme, yatırım planlaması ve fiyatlandırma stratejileri konusunda yetkinlik sahibidir. Bunun yanında, sanat kurumlarının toplumsal ve siyasal bağlamlarını analiz etme, kurumsal yapıların işleyişine yönelik stratejiler geliştirme ve iş gücü ilişkilerini organizasyonel çerçevede değerlendirme gibi konularda bu profesyonel formasyonun bir parçasıdır. Bu yeni aktör tipi, sanatın yalnızca üretim sürecinde değil, sunum, dolaşım ve tüketim boyutlarında da belirleyici roller üstlenmektedir (Artun, 2005:221).

Sanat tarihi eğitimi almış olsun ya da olmasın, müze yöneticileri, aslında ticari bir işletmede genel müdür olan birinin yaptığı işi yaparlar. Başka sanayii kollarındaki muadilleri gibi, onlar da btceler ve kalkınma planları hazırlar, kendilerini denetleyen kamu kuruluşlarının ya da fon aldıkları kurumların onayına sunarlar. Bienal ya da Documenta gibi uluslararası bir sergi düzenleme işi, sevk ve idare açısından ciddi bir sınavdır ve sonuçları sadece yönetilen iş üzerinde değil, yönetimi üstlenen kişinin mesleki geleceği üzerinde de etkili olur (Artun, 2005:223).

3. SANAT VE KÜLTÜR YÖNETİMİ

Tarih öncesi devirlerden beri insanla beraber gelişen, değişen sanat ve kültür olguları toplumların asli unsurları olmuş, bununla beraber toplulukları şekillendirmiş ve içinde bulundukları topluma göre de bir dönüşüm içerisine girmiştir. Sanatın ve kültürün yönetilmesi düşüncesi özellikle 20. yüzyılda endüstrinin ve teknolojinin gelişmesiyle daha da hız ve önem kazanmıştır.

18. yüzyılın ortalarından itibaren sanat, kendi mekânlarını (müze ve galeri), kendi eğitimini (sanat akademisi), kendi dilini (sanat terimleri), kendi inceleme araçlarını (sanat eleştirisi), kendi tarihini (sanat tarihi), kendi yayınlarını (sanat kitapları ve sanatçı kitapları), kendi bilimsel alanını (sanat tarihi), kendi değer sistemini (sanat ekonomisi) ve kendi pazarını (sanat piyasası) geliştirerek “sosyal bir sistem” (Niklas Luhmann) haline gelmiştir. Bu alanlar sanat yöneticileri, kültür yöneticileri, sanat uzmanları ve yönetilen kurumlar tarafından organize edilmektedir. Günümüzde bir kültür endüstrisinin varlığı, bu sistemin giderek kurumsallaşarak, profesyonelleşerek ve küreselleşerek sanat ve sanatçılar üzerindeki etkisini arttırdığı yaklaşık üç yüz yıllık bir gelişimin sonucudur. Şu anda dünya çapında ve burada Türkiye’de yaratıcı endüstrilerde ve kültürel kurumlarda on binlerce insan çalışmaktadır. Sanat ve kültür yöneticileri olarak bu insanlar bir ülkenin refah ve sanatsal durumunun göstergesi haline gelen kültür ekonomisine ve kültürel gelişmeye büyük değer katmaktadırlar (Graf ve Güney, 2022:10).

Vargün (2015:28), bu konuyla ilgili olarak; özellikle 1960’lı yıllardan sonra teknolojiye ilerlemelerin, üretim-tüketim alışkanlıklarının günlük hayat içerisinde değişikliğe uğramasının kültür kavramını bir endüstri kavramı haline getirdiğini söyleyerek bunun da “kültür endüstrisi” olduğunu belirtmiştir. Kültür endüstrisi mefhumu dünya sisteminin globalleşmesiyle ortaya çıkmış, sanatın da bu kavram içerisinde disiplinler arası bir alan oluşturduğunu ve ekonomideki etkinliğinin giderek arttığını dile getirmektedir.

Globalleşen dünya düzenine özgü bir mefhum olarak ortaya çıkan “kültür endüstrisi” içinde sanatın, ekonomideki yerinin ve etkinliğinin artarak disiplinlerarası bir alan haline geldiğini dile getirmektedir. Bu alanın, küresel sistem içindeki diğer alanlar gibi kontrol edilip yönetilebilmesi için programlar geliştirildiğini, özellikle 80’lerden sonra üniversitelerde sanat ve kültür yönetimiyle ilgili programların geliştirilmeye başlandığını, sanat ve kültür bağlamında ulusal ve uluslararası yeni proje ve yaklaşımları ortaya çıkaracak yetkin kişilerin yetiştirilmesinin amaçlandığını ifade etmektedir.

Kültür endüstrisi kavramı ilk olarak Frankfurt Okulu temsilcilerinden Max Horkheimer ile Theodor W. Adorno tarafından ortaya konulmuştur. Onların tanımına göre kültürün kendisi bir endüstri, ürünleri ise birer metadır. Adorno'nun Horkheimer ile birlikte 1947'de Amsterdam'da yayımladıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserinde ilk kez ortaya attıkları "kültür endüstrisi" kavramı, başlangıçta kullanılan "kitle kültürü" ifadesinin yerini almıştır. Çünkü "kitle kültürü" terimi, kültürün halkın içinden doğal biçimde yükseldiği, günümüz halk sanatının bir biçimi olduğu gibi romantik yorumlara açık kapı bırakmaktadır. Bu tür yanlış anlamaların önüne geçmek amacıyla, daha eleştirel ve yapısal bir vurgu taşıyan "kültür endüstrisi" kavramı tercih edilmiştir. Kültür endüstrisi, halkın içsel yaratıcılığından doğan bir kültürden ziyade, önceden planlanmış, sistemli ve tüketime uygun biçimde organize edilen ürünlerin üretimidir. Bu ürünler, çeşitli kültürel alanlarda birbirine benzer yapılar taşıyan ve çoğu zaman iç içe geçmiş bir bütünlük içinde sunulan, bilinçli olarak kitlelerin tüketimine göre şekillendirilmiş içeriklerdir. Ortaya çıkan yapı, adeta hiçbir boşluk bırakmayan bütüncül bir sistemdir. Bu sistemin oluşumunda yalnızca teknik ilerlemeler değil, ekonomik ve yönetsel güçlerin merkezileşmesi de belirleyici olmuştur. Kültür endüstrisi, hedef kitlesi olan milyonları bütünleştirici bir düzene sokar; ancak bu bütünleşme, bireylerin katılımıyla değil, dışarıdan ve yukarıdan yönlendirilmiş bir müdahaleyle gerçekleşir. Bu bağlamda yüksek ve düşük kültür arasında tarih boyunca süren ayrım da ortadan kalkar, fakat bu birleşme her iki taraf için de yıpratıcıdır: Yüksek kültür, etkisinin araçsallaştırılması yoluyla ciddiyetini kaybederken; düşük kültürün zaman zaman taşıdığı isyankâr öğeler, sistemin ideolojik denetimi altında etkisizleştirilir. Kültür endüstrisi, kitlelerin bilinç düzeyine yönelik hesaplı spekülasyonlara dayanır; burada kitleler edildir, sürecin öznesi değil, nesnesidir. Sanıldığı gibi aksine, "müşteri kraldır" anlayışı geçerli değildir; tüketici, bu mekanizmanın yalnızca bir parçası, sistemin işleyişine hizmet eden edilgen bir unsur olarak konumlanmıştır (Adorno, 2011:109-110).

Adorno kültür endüstrisinin, üretilen ürünleri bilinçli bir şekilde ürettiğini ve insanları bir sistem içine almayı hedeflediğini söylemektedir. Burada amaç insanları vasat bir kültür etrafında birleştirmektir. Kapitalizm, tabiatı itibarıyla sanatı da bir sektör olarak görerek, sanata karşı üretici, tüketici ve pazar mantığı ile hareket etmiştir. Kültür endüstrisi de sanatı bir meta olarak algılamış ve ticari kaygılar ile sanatın ve ortaya konulan ürünlerin yönetilmesi gerekliliğini savunmuştur.

Vargün'e (2015:28) göre, sanat yönetimi ve küratörlük kavramları temel değişimler geçirmiştir. Bu değişikliğin yaşanmasında 1980'li yıllardan itibaren küreselleşme süreci

içerisinde müzecilik kavramlarının ve sergileme biçimlerinin değişme uğraması yatmaktadır. Başlangıçta müzecilik kavramı içinde ele alınan sanat yönetiminin belli bir kesime hitap eden seçkin sanat eserlerinin korunması ve sergilenmesi olarak tanımlanmıştır. Ancak süreç içinde, sanat yönetiminin eserleri koleksiyona kazandırma, iletişim, sunum teknikleri ve pazarlama yöntemlerini değiştirerek izleyici profillerinin değişmesi, kitlelerin farkındalığını arttırarak onları eğiten, kültürler arası uyum ve çekişmelerin kavramsal olarak ortaya konabildiği bir tanıma dönüştüğünü söylemiştir.

Öztürk ve Kurt (2020:46) ise Türkiye’de “sanat yönetimi” ya da “sanat ve kültür yönetimi” kavramlarının 1990’lı yılların sonlarına doğru telaffuz edilmeye başlandığını ancak genelde bu kavramların anlaşılamadığını ya da başka kavramlarla karıştırıldığını ifade etmektedirler. Bu kavramlara yaklaşımın genelde çekinceli olduğunu sanat çevreleri tarafından işletme literatürünün bir kavramı olan “piyasa” kavramını çağrıştırdığını söylemektedir. Ancak ismi ne olursa olsun kültür işletmeciliği ya da sanat yönetiminin yüzyıllardır var olan bir mesleğin, bir profesyonelliğin adı olduğunu dile getirmişlerdir. Amacın net olduğunu söyleyen Öztürk ve Kurt bu amacı; sanat ürününün izleyici ile buluşmasını mümkün kılmak olduğunu ifade etmişlerdir. Ülkesinin toplumsal ve ekonomik düzeyi ne olursa olsun sanat yöneticiliğini seçen kişilerin, hep bir kabullenmişlikle mesleğe başladığına, sanat yönetiminin değişken ve güvencesiz bir alan olduğuna dikkat çekmişlerdir. Meslek tanımının net yapılandırılmadığını, kurumsal olarak bir yere bağlı olmaksızın çalışanların güvencesinin olmadığını, getirisinin finansal değil entelektüel ve psikolojik tatmin olduğunu vurgulamışlardır.

Öztürk ve Kurt (2020:47), sanat yönetiminin ne zaman, nerede ve kim tarafından başlatıldığını kesin olarak belirlemenin mümkün olmadığını belirtmişlerdir. Onlara göre sanat yöneticisi; sanat üreticisi ile izleyici arasında kurulan ilişkiyi farklı yönleriyle tasarlayan ve bunu uygulamaya koyan bir kültür-sanat profesyoneli. Bu çerçevede, sanatın izleyiciyle buluşmasını sağlayan herhangi bir kişinin varlığı bile sanat yönetimi mesleğinin başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle, sanat yönetiminin kökenlerini yalnızca Rönesans’a değil, çok daha eski dönemlere dayandırmak mümkündür. Aynı şekilde, bu mesleğin yalnızca Batı coğrafyasıyla sınırlı olmadığı, Batı dışı toplumlarda da izlerine rastlanabileceği ifade edilmektedir. Sanat yönetiminin en temel işlevinin sanatçılar ile kamu arasında aracılık etmek olduğunu ifade eden Amerikalı araştırmacı Patricia Dewey’in (2004), bu çabanın iki bin yıldan fazla bir süredir gerçekleştiği görüşüne dikkat

ekmişlerdir. Bunun akademik ve profesyonel bir alana dönüşmesinin ise ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında, Kuzey Amerika ve Avrupa’da başladığını belirtmektedirler.



4. SANAT DÜNYASININ AKTÖRLERİ VE SANAT YÖNETİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİNDEN ÖRNEKLER

Sanat akımları ile bulunduğu çağın ruhu arasında karşılıklı bir etkileşim bir ilişki söz konusudur. Bazen tarihsel ve toplumsal süreç sanat akımlarının yönünü belirlerken bazen de sanat, döneminin düşünce yapısını ve kültürünü etkileyebilir. Gombrich, Sanatın Öyküsü adlı eserinde belirttiği “aslında ‘sanat’ adı verilen bir şey yoktur, yalnızca sanatçılar vardır” ifadesiyle, sanatın özünde sanatçı tarafından gerçekleştirilen bir yaratım süreci olduğunu, sanatın değil sanatçının esas unsur olduğunu vurgulamaktadır. Burada sanat kendi başına bir eylem olmanın da ötesine geçerek sanatçıyı öne çıkarmaktadır Gombrich (1993:3).

Sanat dünyasının içindekiler, farklı rollerden birini oynamaya eğilimlidir. Sanatçı, sanat simsarı (art dealer), küratör, eleştirmen, koleksiyoner ya da müzayede evi eksper. Sanatçı-eleştirmen ve sanat simsarı-koleksiyonerlere de rastlamak mümkün ama bu kişiler hem iki mesleği aynı anda yürütmenin kolay olmadığını ve insanların gözünde kimliklerinden birinin daha baskın çıktığını kabul etmektedirler. En zorlu mevkiinin başarılı sanatçı rolü olduğuna inanılmaktadır. Fakat en merkezi rol sanat simsarlarındadır; çünkü onlar diğer bütün oyuncuların gücünü kanalize etmekte ve yönlendirmektedirler. Sanat dünyasının sanat pazarından çok daha geniş olduğunu da unutmamak gerekmektedir. Sanat pazarı; eserleri satın alıp satanlara (sanat simsarları, koleksiyonerler, müzayede evleri) dairdir ama pek çok sanat dünyası oyuncusu (eleştirmenler, küratörler ve sanatçıların kendileri) düzenli bir şekilde bu ticari eylemde yer almazlar. Sanat dünyası; içinde pek çok insanın sadece çalışmakla kalmayıp sürekli yaşadığı bir çevredir; “sembolik bir ekonomi” dir: Burada kararlar vahşi kapitalist sermaye tarafından verilmez; fikirler paylaşılır, kültürel değerler tartışılır (Thornton, 2012:12).

Theodor W. Adorno, sanat ve sanat üretimini yalnızca bireysel ya da estetik bir alan olarak değil, her şeyden önce toplumsal bir bağlamın ürünü olarak gördüğünü ifade etmektedir. Ona göre her sanat eseri, içinde doğduğu toplumun izlerini taşımakta ve sanat, toplumsal eğilimlerin, çelişkilerin ve gerilimlerin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu yansıma, sanat eserinin anlamını tam olarak açıklamaya yetmemektedir. Sanat, sadece mevcut toplumun bir aynası olmakla kalmamalı, aynı zamanda onu aşmalıdır. Adorno’nun düşüncesinde sanat, mevcut dünyanın sınırlarını zorlayan, daha özgür, daha insani bir toplum tahayyülüne rehberlik eden bir potansiyele sahiptir. Gürel’in vurguladığı gibi, Adorno’ya göre bir sanat eserini anlamak isteyen herkes, onun toplumsal içeriğini sorgulamak zorundadır. Yani estetik biçim ya da sanatçının niyeti kadar, eserin toplumla

kurduğu ilişki, toplumun hangi yönlerini içinde taşıdığı ve hatta dönüştürdüğü sorulmalıdır. Bu yaklaşım, sanat eserini soyut bir güzellik nesnesi olmaktan çıkararak onu, toplumun yapısal gerçekliğine dair eleştirel bir söylem olarak görmeye yönlendirmektedir (URL-7, 2025).

4.1. Medici Ailesi

Ali Artun, ‘Batı sanat tarihinin babası’ sayılan Giorgio Vasari’yi (1511-1574) ‘sanat yönetimi’nin piri saymanın yanlış olmayacağını ifade etmektedir. Bunun da, sanat sayesinde bir soyluluk payesi edinerek imparatorluk saraylarına da nüfuz eden taşra kökenli Medici ailesinin, sanatı bir güç odağı olarak örgütlemekte gösterdiği başarıya katkısıyla açıklar. Avrupa’nın ilk müzelerinin ve akademilerinin kuruluşunda emeği geçen Vasari, Medici’leri Floransa’nın ve sanatın ‘altın çağı’nın merkezine yerleştirmiştir (Öztürk ve Kurt, 2020:47).

14. ve 17. yüzyıllar arasında İtalya’da Medici ailesi, sanat hamiliğine en çok bütçe ayıran topluluk olup etkileri günümüze kadar gelmektedir. Bu sanat koruyuculuğunda, başta bankacılık sektöründeki hızlı yükselişleri sonucu elde ettikleri ekonomik güç ile sonrasında dini ve siyasi güçleri elde etmelerinin etkisi bulunmaktadır. Tim Parks, “Medici Ailesi” isimli kitabında ailenin önce iktisadi alanda sonrasında onu takip eden siyasi yükselişinin baş döndürücü nitelikte olduğunu belirtir. Bu süratli yükselişten sonra duraklama döneminin geldiğini ve devamında da ani ve kesin bir çöküşün baş gösterdiğini dile getirmektedir. Medici ailesi büyük bir koleksiyona sahiptir. El yazması eserler, tören objeleri, kutsal emanetler, mücevherler vb. değerli olan her şeyin koleksiyonunu yapmışlardır. Bu koleksiyonculuk alışkanlığı bankacılık ve siyaset alanında Medici’lere büyük avantajlar sağlamaktadır (Parks, 2024:14).

Mediciler bankacılık ve ticaret sektörlerinin getirmiş olduğu ekonomik güç sayesinde siyasal hatta dini bir nüfuz da elde etmişlerdir. Bunların sayesinde dönemlerinin sanat hamiliğini üstlendiler. Bu dönemde kilisenin yapısında bazı değişiklikler meydana gelmiştir. O tarihten itibaren Donetello, Cosimo de Medici’nin gözde heykeltıraşı, Mizhellozo da en gözde mimarı olacaktı.” (Parks, 2024:61). Donetello’nun Davut’unun bildiğimiz ilk yeri Cosimo de Medici’nin evidir (Parks, 2024:99). Cosimo de Medici hayatı boyunca ünlü sanatçılar tarafından birçok tablonun, bina ve sanat eserinin yapılmasına vesile olmuştur.

Yine Medici ailesinden Cosimo de Medici’nin oğlu Piero de Medici de sanat tutkunu biriydi. “Piero, belki de gözde evlat olmadığından babasını memnun etmek maksadıyla,

oğullar içerisinde memlekette en çok vakit geçiren olup Cosimo'nun yaptırdığı bina ve sanat eserlerine nezaret etti. Şık mobilya ve güzel iç mekân tutkunu, durmak bilmez bir koleksiyoncu olarak resimli el yazmalarını ya da antika para koleksiyonlarını inceleyerek saatler harcadı” Parks (2024:147). Medici ailesi özellikle Cosimo de Medici döneminde birçok sanatçıyı desteklemiş, onları himayeleri altına almıştır.

4.2. Türkiye’de Galerıcilik Örnekleri

1873 yılında Sanayi-i Nefise sergileriyle galerıcilik sisteminin erken örnekleri verilmiş olsa da, bu dönemde tam anlamıyla bir sanat galerisi oluşumundan söz etmek mümkün olmamaktadır. 1900’lü yılların başında Beyoğlu’ndaki dükkânlarda resim satışları yapılmakta, Galatasaray Lisesi’nde ise sergiler düzenlenmekteydi. Türkiye’de modern anlamda ilk galeri girişimi, 1946 yılında İsmail Hakkı Oygur tarafından gerçekleştirilmiştir. 1950-55 yılları arasında Adalet Cimcoz’un kurduğu Maya Sanat Galerisi, ardından 1969-71 yılları arasında Mefkure Şerbetçi’nin Galerisi, 1971-76 arasında Melda Kaptana’nın galerisi öne çıkmaktadır. 1976 yılında Serpil Bozer’in Ankara’da açtığı Evrensel Sanat Galerisi ile birlikte aynı yıl kurulan Künmat, İrfan Ertem, Tıglat, Vakko ve Ümit Yaşar Galerileri bu gelişimi sürdürmektedir. 1977’de Ferit Edgü’nün kurduğu Bedri Rahmi Sanat Galerisi, 1980’de açılan Lebriz Sanat Galerisi, 1984’te Ankara’da faaliyet göstermeye başlayan, Tanbay ve Nev Galerileri ile 1985’te Nahit Kabakçı’nın kurduğu Ramko Sanat Galerileri, Türkiye’de galerıcilik alanında önemli bir çizgi oluşturmaktadır (Okutur, 2011:8).

Türkiye’de özel sanat galerıciliğinin gelişimine bakıldığında bu sürecin yaklaşık yetmiş yıllık bir geçmişe sahip olduğu görülmektedir. Bu alandaki ilk ciddi girişim 1939 yılının başlarında gerçekleşmektedir. O dönemde, sayıları yaklaşık yirmi civarında olan genç sanatçı, Taksim Meydanı’nda küçük bir galeri açmak üzere bir araya gelmişlerdir. Bu çaba, özel sanat galerıciliğinin öncüsü sayılabilecek niteliktedir. Ancak bu girişim uzun ömürlü olamamış, aynı dönemde Taksim Meydanı’nın genişletilmesi amacıyla yapılan çalışmalar, galerinin yıkılmasına neden olmuştur. Böylece Türkiye’de özel galerıciliğin ilk adımı, hevesli bir deneme olarak tarihe geçmekte, fakat mekânsal dönüşümden dolayı kısa sürede sona ermektedir (Savaş, 2008:2).

Türkiye’de sanat galerıciliğinin öncülerinden biri olarak kabul edilen Maya Sanat Galerisi, 1950 yılında Adalet Cimcoz’un girişimiyle Beyoğlu’nda kurulmuştur. Bu galeri kısa sürede sadece bir sergi mekânı değil, aynı zamanda bir kültür ve sanat odağı haline

gelmiştir. Cimcoz'un güçlü kişiliği ve çevresindeki dönemin seçkin sanatçı, yazar ve şair dostlarının desteği sayesinde Maya, Türkiye'nin ilk uzun soluklu özel sanat galerisi olma başarısını elde etmiştir. 1955 yılına kadar faaliyet gösteren galeri, beş yıl gibi kısa bir sürede pek çok ilke imza atmayı başarmıştır. Maya Sanat Galerisi, sadece plastik sanatlarla sınırlı kalmayarak edebiyat, karikatür, fotoğraf gibi çeşitli sanat dallarına da ev sahipliği yaparak dönemin sanat anlayışını genişletmektedir. Cimcoz'un genç yeteneklere duyduğu güven, onların usta sanatçılarla aynı duvarlarda eserlerini sergilemelerine olanak sağlamaktadır. Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olacak birçok sanatçının ilk sergilerini Maya'da açması, galerinin etkisinin ve vizyonunun en somut göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Maya Sanat Galerisi böylece, sadece dönemin değil, Türkiye sanat tarihinin de yapı taşlarından biri haline gelmektedir (Savaş, 2008:1).

Galeri Nev, sanat ortamına ilk adımını 1984 yılında Ankara'da, Horasan Sokak numara 14'te atmıştır. Zaman içerisinde önce Gezegen Sokak'a, ardından da Kırlangıç Sokak'a taşınarak mekânını yenilemiş; ancak temel ilkelerinden ödün vermemiştir. Kurucularının amacı, yalnızca bir sergi mekânı yaratmak değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal çalışmaların sürdürülebileceği, söyleşilerin düzenlenebileceği bir düşünce alanı kurmaktır. Galerî Nev'in yöneticileri, resme yalnızca estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir içerik taşıyıcısı olarak yaklaşmış; bu yaklaşımı galeriye entelektüel bir zemin kazandırmıştır. Onlar için sanat, toplumla ilişkilenmesi gereken bir alan ve demokratikleşme sürecinin bir parçasıdır. Bu anlayış doğrultusunda Galerî Nev, yalnızca sergi düzenleyen bir kurum olmanın ötesine geçmiş; kültürel üretimi destekleyen ve yönlendiren bir yapı haline gelmiştir (Uysal, Özdemir, 2025:508).

Dönem itibarıyla, Fransa'dan Türkiye'ye dönen Selçuk Demirel, Haldun Dostoglu ile Ali Artun'u dergi çıkarmanın zorlukları bakımından uyararak, bunun yerine bir sanat galerisi açmalarının daha uygun bir yol olacağını önermektedir. Demirel, yalnızca öneri sunmakla kalmayarak, Abidin Dino'yla birlikte çalışmalarını da Fransa'dan transfer ederek bu yeni mekânda sergileyebileceğini ifade etmektedir. Ancak o dönemde Dostoglu ve Artun'un, bir galeriyi işletmek gibi büyük bir sorumluluğu üstlenmeye dair ciddi çekinceleri ve bu alanda deneyim eksiklikleri bulunmaktadır. Demirel'in Paris'e gitmeleri yönündeki önerisini dikkate alan Dostoglu ve Artun, 1983 ve 1984 yıllarının bahar aylarını Paris'te geçirmişlerdir. Demirel'in rehberliğinde kentin önde gelen galerilerini gezmişler, böylece galeri kavramına ve işleyişine dair doğrudan deneyim edinmişlerdir. Bu süreçte Abidin Dino'yla tanışmaları ise yalnızca kişisel değil, Galerî Nev'in sanatsal vizyonunu da derinden

etkileyecek bir dönüm noktası olmuştur. Galeri açılacağı zaman Haldun Dormen ve Ali Artun ismini ilk önce hayal olarak belirlemişlerdir. Ancak galeride ilk sergiyi açacak olan Abidin Dino'nun hayal isimli bir galeride sergi açmayacağını söylemesi üzerine adı Nev olarak belirlenmiştir. Galeri Nev 1984 yılında Abidin Dino'nun "Eller" sergisi ile açılmıştır (Atmaca, 2021:107-108).



Resim 4.2.1. Abidin Dino, "Eller Serisi"nden, Kâğıt üzerine pastel, 32x24, 1984

Ankara'da 4 Şubat 1984 tarihinde kurulan Galeri Siyah Beyaz, kuruluşundan itibaren sanat ortamında niteliğe öncelik vermesiyle dikkat çeken bir galeri olmaktadır. Aslında bu galeri fikri, 1980'li yıllarda Paris'te şekillenmeye başlamaktadır. Mimarlık eğitimini derinleştirmek amacıyla Paris'e giden Faruk Sade, burada sanat çevrelerinin içinde soluk almaya başlar. Mübin Orhon, Mehmet Nazım, Sinan Bıçakçıoğlu ve Komet'le aynı apartmanda yaşamak; Selim Turan, Hakkı Anlı, Mehmet İleri ve Utku Varlık gibi sanatçılarla birlikte resimlerin yapımına, taşınmasına ve sergilenmesine doğrudan tanıklık etmek, onun, sanata yaklaşımını derinden şekillendirmektedir. 1984 yılında Galeri Siyah Beyaz hayata geçtiğinde, sanat dünyasında alışlagelmiş kalıpların dışında düşünen ve

deneysel üretimlere yönelen sanatçılar için, kısa sürede bir cazibe merkezi hâline gelmektedir. Başlangıçta küçük bir mekânda faaliyet göstermesine karşın, galeri zamanla genç sanatçıların yenilikçi eğilimlerine açık oluşuyla öne çıkmaktadır. Siyah Beyaz, bu yönüyle yalnızca sergileme mekânı değil, aynı zamanda sanatsal ifade biçimlerine özgürlük tanıyan ve nitelikli üretimi önceleyen bir duruşun da temsilcisi olmaktadır (URL-8, 2025).

Türkiye'nin ilk sanat galericilerinden Galeri Baraz'ın kurucusu Yahşi Baraz ise sanat galerilerinin ülkemizdeki durumunu, verdiği söyleşide şöyle dile getirmektedir:

"Koleksiyonculuk 1960'lı yılların ortalarında başlıyor diyebiliriz. Bugün anladığımız manada bir koleksiyonculuk beklemeyin ama. Sergiler açılıyor, insanlar geliyor, tanışıyorlar. Bu arada resimler satılmaya başlıyor. Bana sorarsanız asıl koleksiyonlar 1970'li yıllarda oluşmaya başladı. Bizim de biraz katkımız oldu buna. Aydın Cumalı, Ertan Mestçi, Rabia Çapa, Besi Cekan ve ben, ilk önemli galericileriz. Evveliyatı var; Mefkure Şerbetçi önemli bir isimdir mesela. Sosyeteden bir hanımdı. 1969 – 71 arasında Beyoğlu'nda çok güzel bir galeri açtı. Dekorunu Abdurrahman Hancı yapmıştı. İki sene sonra kapattı. 1950 – 55 yılları arasında Adalet Cimcoz'un Maya Galerisi var. Pek galericilik yapılmamış ama. Nuri İyem, "Biz oraya çay içmeye giderdik." diyor. Ufacık bir oda. O da 1954'te iflas ediyor. Ressamlar bir yardımlaşma sergisi yapıyorlar ama o da kurtarmıyor. 55'te kapanıyor" (URL-5, 2022).

Baraz'ın galerisini açtıktan sonra ilk yılları ve Türkiye'de galericiliğe bakışı ise şöyledir:

"On sene imanım gevredi. Sabah açtım, akşam kapattım, hiçbir şey satamadım. Sergi açıyorduk, insanlar geliyor, "Bunu ben de yaparım" deyip gidiyor. Ressamlar daha önce galerilerle çalışmamış. Çoğu resim yapmayı bırakmış. Neşet Günel sekiz yüz dolardı. Bugün bir milyon liraya bulamazsınız. Ömer Uluç, Burhan Doğançay, Mehmet Güleriyüz, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Neşe Erdok, Güngör Taner, Mustafa Ata, Erol Akyavaş, Selim Turan o dönem için oldukça avangart işler üretiyorlardı ve onların eserlerini sergiliyorduk. Çok eleştiri aldık, gelenler hep "Eski resim var mı?" diye soruyordu. Saydığım isimler ancak otuz yıl sonra kabul gördü." (URL-5, 2022).

"On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey gibi isimler sanat ortamını öğrenmek için Paris'e gitmiş. Onlardan sonra giden ikinci grup; İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Hikmet Onat, Nazmi Ziya... Bu grup 1910 yılında devlet desteğiyle gidiyor. Üç, dört sene kadar Paris'te kalıyorlar. 1914'te savaş çıkınca hepsi geri dönüyor. Sonra Ali Çelebi, Cevat Dereli, Mahmut Cüda Almanya'ya gidip ekspresyonist akımın içine giriyor. İlk giden bağımsız grup Avni Arbaş, Selim Turan, Fikret Mualla, Fahrnelisa Zeid, Abidin Dino, Nejad Devrim, Hakkı Anlı. 1946'dan sonra Paris'e yerleşen bu sanatçılar, ilk kez eğitim almak için değil de ressam olarak şöhret yapmak için gidiyorlar" (URL-5, 2022).

4.3. Sanat Yönetiminde Mekân Olgusu

Sanat, sanat eseri, sanatçı bağlamında mekân olgusuna baktığımızda karşımıza çıkan ilk kavramlardan biri "beyaz küp" kavramıdır. İlk defa Brian O'Doherty tarafından dile getirilen bu kavram, modern ve çağdaş sanat eserlerini sergilerken mekânın bütün uyaranlardan izole, beyaz ve sade duvarlarla oluşturulması gerektiğini ifade etmektedir. Buradaki amaç dikkat dağıtıcı unsurları ortadan kaldırarak nötr bir ortam yaratmak ve sanatı tek odak noktası olarak ön plana çıkarmaktır. Brian O'Doherty tarafından 1970'li yıllarda tartışmaya açılan beyaz küp kavramı büyük ilgi görmüş, süreç içerisinde modern sanat tarihi bünyesinde en çok karşılaşılan kavramlardan biri haline gelmiştir. Günümüzde modern sanat galerilerinin hepsinde beyaz küp olgusu uygulanmasa da, yine de modern sanat galerilerinin başlıca

simgesi olmuştur. Beyaz küp olgusu sanat galerilerini eski tasarımlarından kurtarıp tam bir değişim içerisine sokmaktadır.

O'Doherty kitapta yer alan makalelerinde nesnelerin sanat statüsü kazanmasındaki süreçleri irdelerken, modern sanatın ardındaki mekanizmaları görünmez kılan örtük kuralları da açık eder. O kuralları görünür kılan sanatçıları irdeler. O'Doherty'e göre bir sanat eserinin anlam kazanması ve değerinin bilinmesi için, yapının kendisi kadar sergilendiği mekânın etkisi de önemlidir. Belli bir zihniyetin şekillendirdiği değerler sistemini gizleyen bir yer olarak galeri mekânının beyaz duvarlarını şeffaflaştırır, okunaklı kılar. Gerçi, oldukça metaforik, zaman zaman kolay anlaşılmayan göndermelerle dolu, kendine has üslubuyla okurun işini kolaylaştırdığı söylenemez ama O'Doherty'nin anlattıklarına kulak vermek, çağımız sanatçılarının tuval mekanının sınırlarını aşarak gerçek mekanla girdiği düelloları algılayabilmek ya da galeri mekanı simgesi üzerinden yapılan piyasa ve sistem eleştirilerini kavrayabilmek açısından gerekli yol göstericidir (O'Doherty, 2010:15-16).

Sanatsal pratikler, özellikle 1960'lı yıllarda derinleşen kültürel dönüşüme bağlı olarak değişimler geçirmektedir. Galeriler, sergi mekanlarının yapısı, kendi kuralları ve belirledikleri sınırlar sanatçıların baskısıyla esnemiş ve sanatçı da bu olgular üzerinde söz sahibi olmaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren asamblaj mekan düzenlemesi (environment), oluşum (happening), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekânla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı, yeni bir anlayış getirmiştir. Bu dönüşümün bir ucunda, sanatın anlatım olanaklarını aşma çabası vardır. Bir yandan sanat biçimi irdelenirken, öte yandan sanatın işlevi sorgulanmaktadır. Bu sorgulama süreçlerinin odak noktası, özellikle 1960'lardan itibaren bir tür sahneye dönüşen galeri mekânları olmaktadır (O'Doherty, 2010:16).

Mekân olgusunun önemini açıklayan en iyi örneklerden biri Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'nde iptal edilen sergilerden biri olabilir. "Situasyonist Enternasyonal'in üç üyesi, Constant Nieuwenhuys, Guy Debord ve Asger Jorn, Willem Sandberg'e hitaben yazdıkları mektupta, 1960 yılında Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'nde açılacak sergiye katılmaktan vazgeçme kararlarını açıklarken şunları yazdılar:" (Madzowski, 2016:19)

"Sayın Bayım, bize gösterdiğiniz ilgi Stedelijk Müzesi'ni SE'nin bir deneyine açma teklifinde bulunduğunuz için teşekkür ederiz. Ne yazık ki öngörülen sergide herhangi bir kısıtlamayı kabul etmemiz mümkün değildir. Sizin şu anda karşılaştığınız engelleri biliyoruz. Ancak bizim görevimiz, bunu anlayacağınızdan eminiz, yaklaşımımızın bütünlüğünü korumaktır, ekonomik ve sosyal gelişmeler uzmanları yerine konmak değil. Sonuç olarak, size 30 Mayıs'ta 36 ve 37 numaralı salonları başka bir amaçla kullanabileceğinizi bildiriyoruz. Situasyonistler o salonları ne o tarihte ne de daha sonra kullanma durumunda olacaklar."

“Bu mektup öncesinde, Sitüasyonistler ile Willem Sandberg arasındaki irtibat ve müzakereler bir yıl boyunca sürmüş ancak Sandberg onlara sergi alanına inşa etmek istedikleri labirent için itfaiyeden izin almaları gerektiğini yazınca aralarındaki iletişim sona ermişti. Müze bu yapının üretim masraflarını karşılayamayacaktı, dolayısıyla finans desteği için Prens Bernhard Vakfı’na başvurmaları gerekiyordu. Dış etkenler nedeniyle çalışmalarından ödün vermek durumunda kalabileceklerini gören Sitüasyonistler daveti reddettiler. Bugünün perspektifinden bakıldığında, bu şartların niye sorun yarattığını anlamamız oldukça zor, çünkü öncelikle itfaiyeden onay almak zorundadırlar. Ayrıca günümüzde, sanatçıların onları davet eden kurumun dışında finansal destek aramaları da yaygın kabul görmüş bir normdur.” (Madzoski, 2016:19-20)

Sitüasyonist Enternasyonel’in üç üyesi, müzenin istedikleri koşulları yerine getirmediği için kendi inisiyatifleri ile eserlerini sergilemekten vazgeçmektedirler. Sanatçılar, karşılarına çıkan engeller karşısında sanatından ödün vermemiş ve sanatlarını her şeyin üstünde tutmuşlardır. Sanatçıların, bazı olumsuzluklar karşısında bu şekildeki tepkilerini görmek mümkündür. Sanatçı, ortaya koyduğu eser ile kendini özgürce ifade edebileceği bir ortam ve süreç arar.

Bunun başka bir örneğini ise İKSV tarafından organize edilen 18. İstanbul Bienali’nde görmekteyiz. Bienal danışma kurulunun seçtiği küratörü (Defne AYAS), vakfın yönetim kurulu kabul etmemiştir. Sanat camiasında tepki çeken bu müdahale, bienale katılacak olan bazı sanatçıların ve danışma kurulunun etkinlikten çekilmesiyle sonuçlanmıştır. Süregiden tartışmalar neticesinde 2024 yılında yapılması planlanan İstanbul Bienali 2025’e ertelenmiştir.

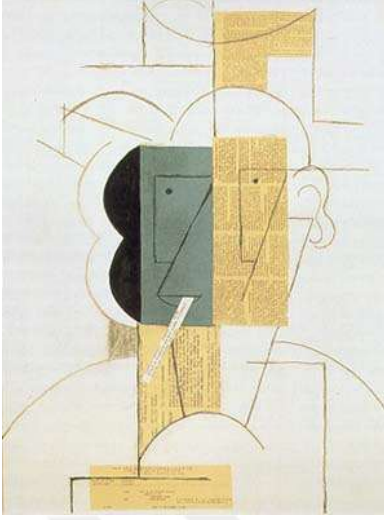
4.4. Sanat, Siyaset ve Politika

Merkezinde insanın olduğu alanlardan biri, toplumsal niteliği ağır basan hukuk iken, bir diğer alan ise bireysel niteliği olan sanattır ve hukukun aksine kuralsızdır. Hukukun, kişiyi diğer bireye ve kamuya karşı koruma niteliği, sanatçı olan bireyi de korumayı kapsamaktadır. Bu koruma, sanat ve hukuk arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Sanat ve sanatçı arasındaki ilişkinin belirlenmesinde, Orta Çağ boyunca kabul edilen sanatçı ile eseri arasında herhangi bir ayırım yapılmaması ilkesi, Roma hukukuna dayanan bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzdeki Avrupa hukuku da Roma hukukuna dayanmaktadır. Roma hukukunda maddi-gayri maddi hak ayrımı da düzenlemiştir. Gelişen teknolojiler sayesinde eserlerin basımı, çoğaltılması, kopyalanması ve esere ulaşmak çok daha kolay olmaktadır. Böyle olunca da sanat eserine yani ortaya konan fikri bir ürüne ekonomik bir değer yüklenmiştir. Hukuk açısından ise tarihsel süreçte sanat, sanatçı ve eser ile hukuk arasında bir ilişki doğmuş ve sanatçı ile eseri korunma statüsü kazanmıştır (Erdoğan, 2008:191).

Her ne kadar sanat ve sanatçının korunması, geliştirilmesi, desteklenmesi devletin anayasal görevi olsa da, bugün için sanat ve sanatçılar açısından sosyal devletin gereklerinin yerine getirildiğini söylemek pek mümkün değildir. Mevzuatımızda sanat ve sanatçıyı korumak, sanatı geliştirmek, sanat sevgisini yaygınlaştırmak için bazı düzenlemeler yapılmıştır. Bu düzenlemelerin yeterli olduğu ve anayasal görevin tam ve gereği gibi yerine getirildiği de söylenemez (Erdoğan, 2008:193).

Buna karşın müzeler de siyaset ve finansla olan bağlarını çoğu zaman inkâr etmekte veya bu bağlarını çıkarsız bir estetizm kisvesi ardına gizlemektedirler. 1960'lı yılların sonlarında karşı-kültür hareketinin etkisiyle, modern sanat müzesine yönelik eleştiriler açıkça politik bir boyut kazanmış ve daha sert bir söylemle dile getirilmeye başlanmıştır. Bu dönemin öne çıkan isimlerinden biri olan Hans Haacke (1936 d.), 1971 yılında New York'taki Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirmeyi planladığı kişisel sergisinde, fotoğraf, metin ve istatistiksel veriler aracılığıyla kentteki gayrimenkul tekelleşmesini gözler önüne sermektedir. Özellikle düşük gelirli etnik grupların yaşadığı bölgelerde, mülkiyet sahibi olan şirketlerin uyguladığı ekonomik sömürüyü belgelerken, bu çalışmasıyla toplumun sosyo-politik değer sistemine eleştirel bir yaklaşım getirmeyi amaçlamaktadır. Ancak Guggenheim Müzesi, müze gibi sanatsal faaliyet yürütülen bir yerde siyasete yer olmadığı yönündeki kurumsal anlayışı doğrultusunda sergiyi iptal etmiş, bununla da yetinmeyerek, projeden sorumlu olan küratörü görevden almıştır. Bu gelişmeler üzerine Haacke, müzenin mütevelli heyeti üyeleri ile ilgili şirketler arasındaki bağlantıları belgeleyen yeni bir çalışma ortaya koymuştur. Artun'a göre sanatçıların bu tür stratejileri "kurum eleştirisi" olarak anılır olmaya başlamaktadır. Bu bağlamda, "kurum" terimi sadece "dağıtım kuruluşlarını" (müzeler, galeriler vs.) değil, sanat eserlerinin biçimsel öğeleri ve düzenlenme ilkeleri de dahil olmak üzere "estetik kurumları da" kapsamaktadır: "Malzemelerin ve yöntemlerin, yüzeylerin ve dokuların, yerlerin ve yerleştirmenin, sadece heykelle veya resimle ilgili meseleler olmadığı, daima dilin uyuşmalarına, dolayısıyla kurumsal iktidara ve ideolojik yatırıma işlemiş olduğu, herkesin malumu olmaktadır (Artun, 2005:183-184).

Haacke, sanat sergilerine destek veren şirketleri sert bir şekilde eleştirmektedir. Reklamlarında zaman zaman "bir şirket ancak sanatla büyür" sloganını kullanan sigara imalatçısı Philip Morris bu şirketlerin başında gelmektedir. Haacke'nin 1990 tarihli *Sigaralı Kovboy* adlı işi, Philip Morris'in bir Picasso sergisinin sponsorluğunu üstlenişini, incelikle alaya almaktadır (Resim 4.5.1). Haacke bu çalışmasında, Picasso'nun "Şapkalı Adam" isimli işini, sigara reklamı olarak tasarlayarak alaycı bir tutum sergilemektedir.



Resim 4.5.1. Hans Haacke, *Sigaralı Kovboy* (Cowboy with Cigarette), 94x8x6 cm, Kolaj, karakalem, mürekkep, çerçeve, 1990, Joseph Lebon Koleksiyonu

Teknolojik ilerlemelerin hız kazandığı 1960'lı yıllar, ABD ile Sovyetler Birliği arasında süren uzay yarışının toplumsal gündemi belirlediği, çevre bilincinin oluşmaya başladığı ve sinema ile televizyonun kitle iletişimde merkezi roller üstlendiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yıllarda popüler kültür ikonları ortaya çıkmış, küresel ölçekte tanınır hâle gelmiş ve hem siyasi hem de kültürel manada, bir dönüşüm süreci yaşanmaya başlanmıştır. Bununla birlikte, bu dönemde Amerika, Vietnam Savaşına müdahale etmeye başlamış, ancak bu müdahale dünya genelinde ciddi tepkilere yol açmış, özellikle 1968 Mayıs'ında zirveye ulaşan öğrenci hareketleri ve muhalif sesler pek çok ülkede özgürlük, adalet ve eşitlik taleplerini güçlü biçimde dile getirmiştir. 60'lar boyunca bu isyancı söylemler, sadece politik otoritelere değil, aynı zamanda yerleşik sosyal normlara ve dayatılan değer yargılarına da karşı durmaktadır. Irkçılık, geleneksel ahlaki yapılar, cinsiyet rolleri ve toplum dışına itilmiş tüm kimlikler, bu dönemde sorgulanmaya başlanmış; ötekileştirilen bireylerin sesi, küresel ölçekte daha görünür hâle gelmiştir. Özetle 1960'lı yıllar tüm dünyada siyasi, kültürel ve toplumsal dinamiklerin sorgulandığı yıllar olmuştur (Gürdaş, 2020:155). 1960'lı yıllarda yaşanan siyasi ve toplumsal gelişmeler, sanat dünyasında da köklü değişimlerin önünü açmaktadır. Bu dönemde, iktidarın sanatı biçimlendiren araçları ve yerleşik estetik anlayışlar, yoğun biçimde sorgulanmaya başlanmaktadır. Plastik sanatlarda Pop Art, Kavramsal Sanat, Fluxus, Arte Povera ve Yeni Gerçekçilik gibi yeni ifade biçimleri ortaya çıkarak geleneksel sanat üretim biçimlerine meydan okumuş; sanatın konusu, malzemesi ve sunum biçimi, radikal biçimde dönüşmüştür.

Bu akımlar, sanat ile gündelik hayat, tüketim kültürü, siyaset ve eleştirel düşünce arasında yeni bağlar kurmaktadır. Benzer biçimde, sinema da bu özgürlükçü atmosferden etkilenmiş; Fransa’da Yeni Dalga, İngiltere’de Özgür Sinema ve Almanya’da Genç Alman Sineması gibi hareketlerle, klasik anlatı yapıları kırılarak daha bireysel, deneysel ve politik bir sinema anlayışı gelişmiştir (Gürdaş, 2020:155).

Politik film, içinde barındırdığı belirsizliklere rağmen, genellikle somut, toplumsal ve tarihsel olayları ele alan ve bu olaylar üzerinden egemen ideolojiyi sorgulayan bir bakış açısını temsil etmektedir. Bu tür sinema, yalnızca içerdiği konularla değil, aynı zamanda sergilediği eleştirel tavırla da tanımlanmaktadır (Civelek, 2016:291). Türkiye’de politik sinemanın izleri özellikle 1960’lı yıllardan itibaren belirginleşmeye başlar ve 1980’lere kadar toplumsal gerçekçi çerçevede ifadesini bulmuştur. Bu dönemde sinema, sadece bir anlatı aracı değil, aynı zamanda dönemin siyasi atmosferiyle doğrudan ilişki kurarak sorgulayıcı bir ifade biçimi hâline gelmiştir. Özellikle 1960’ların sonları ve 1970’li yıllar, hem toplumsal yapıda hem de sinema alanında kutuplaşmanın yoğun biçimde yaşandığı bir dönemdir. Bu süreçte, sinema sanatının nasıl olması gerektiği ve sanatçının üzerine düşen toplumsal sorumluluğu etrafında düşünsel bir tartışma sürmektedir. Yönetmenler, kişisel siyasi duruşları doğrultusunda, sinemasal yönelimlerini belirlemeye başlamışlardır. Bu bağlamda, 1965 sonrasında *Ulusal Sinema*, *Milli Sinema* ve *Devrimci Sinema (Üçüncü Sinema)* gibi farklı akımlar ortaya çıkarak Türk sinemasında belirgin ideolojik yönelimlerin şekillendiği bir dönem başlamıştır (Civelek, 2016:293).

Bu dönemin olaylarını ruhunda hisseden önemli isimlerden biri olan Abidin Dino, 1967 yılında Paris’teki Casanova Galerisi’nde “Acının Resimleri” başlıklı sergisini açmıştır. Bir tür “hastane günlüğü” olarak da okunabilecek bu seri, hem bireysel hem toplumsal acıları iç içe geçirmektedir. Dino, eserlerinde ameliyat sonrası fiziksel iyileşme sürecini yaşayan bir bireyin psikolojik saplantılarıyla, başta Vietnam olmak üzere dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan insanlık trajedilerine dair duyarlılıkları birleştirmektedir. 1968 yılına gelindiğinde ise Paris sokakları, Dino’nun deyimiyle “savaşkan bir panayıra” dönüşmektedir. Mark Kurlansky’nin de belirttiği gibi, bu yılı özgün kılan, farklı talepler için sokağa çıkan insanların ortak bir başkaldırı duygusuyla hareket etmesi, mevcut düzene karşı duydukları yabancılaşma ve her tür otoriteye besledikleri köklü bir öfkeydi (Kurlansky, 2011, s.1-2). Dino, sağlık sorunları nedeniyle bu hareketlerin çoğuna doğrudan katılamasa da, Paris’in Quai Saint-Michel caddesindeki evinden yaşananları dikkatle gözlemlemiş; bir

haber muhabiri titizliğiyle çizdiği desenleri ve yazdığı mektupları *Ant* dergisine göndererek Türkiye’deki okurlarla paylaşmaktadır (Gürdaş, 2020:165).



Resim 4.5.2. Abidin Dino, *Paris desenleri*, 30x20, kâğıt üzerine çini mürekkebi

5. ABİDİN DİNO’NUN HUSUSİ HAYATI

5.1. Ailesi

Türk sanat ve kültür yaşamında silinmez izler bırakan, çok yönlü bir sanat ve kültür insanı olan tam ismiyle Abidin Celal Dino 23 Mart 1913 doğumludur. Beş kardeşin en küçükleri olan Abidin’in babası Osmanlı devlet adamlarından Âbidin Paşa’nın oğlu Rasih Bey, annesi ise Saffet Hanımdır. Abidin Dino tam bir sanat çevresinin içine doğmuş, onun sanat hayatının biçimlenmesinde ailesinin büyük rolü bulunmaktadır. Onun hayatının şekillenmesinin ilk kaynaklarından biri olan dedesi Abidin Paşa, döneminin kültürel, sosyal ve siyasi hayatında söz sahibi, entelektüel ve saygın bir kişidir. Abidin Paşa ile ilgili olarak Avcı (2018:16), küçük yaşta babasını kaybeden Abidin Paşa’ya ilk eğitimini annesinin verdiğini söylemektedir. Annesi Saliha hanımdan Türkçe, Arnavutça, Sırpça, dadısı Naile hanımdan da Farsça öğrendiğini, 7 yaşındayken de Türkçe ve Rumca okuyabildiğine değinmektedir. 9 yaşında, Kaleiçi okuluna gitmeye başladığını belirten Avcı Abidin Paşa’nın orta öğrenimini Yanya Rum lisesinde yaptığını, Yunanca ve Fransızca öğrendiğini, böylece hem doğu hem batı dilleri ve kültürleri ile yetiştiğini ifade etmektedir. Abidin Paşa, Osmanlı döneminin önemli bir devlet adamı olup, bakanlık, valilik, komiserlik gibi önemli görevlerde bulunmuştur. Yurdun birçok yerinde görev almış, dönemin padişahları tarafından önemli görevlere tayin edilmiştir. Bunun yanında Abidin Paşa, okumayı çok seven ve sürekli araştıran edebiyat ve şiirle ilgilenen bir kültür insanıydı. Sadece kendisi okumaz çevresine de bu alışkanlığı kazandırmak için büyük çabalar sarf etmektedir. Tasavvufla da ilgili olan Abidin Paşa bu alanla ilgili birçok eser ortaya koymuştur. Abidin Paşa, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde, imparatorluğun önemli adalarında, büyük devletlerin (düveli muazzama) entrikalarını etkili bir şekilde bertaraf edebilecek kabiliyete sahip bir devlet adamıydı. Farsça, Arapça, Fransızca ve Yunanca gibi birden fazla dili akıcı bir şekilde konuşabilmesi, ona sadece diplomatik ilişkilerde değil, aynı zamanda kültürel anlamda da büyük bir avantajlar sağlamaktadır. Siyasetle kültürü dengeli bir biçimde harmanlayabilmesi, onu dönemin önemli figürlerinden biri kılmaktadır. Paşa’nın en çok hayran olduğu iki şair, Homeros ve Mevlana’ydı. Ankara Valiliği yaptığı dönemde Mevlana’nın *Mesnevi* adlı eserine bir şerh yazmış; Rodos’taki görevi sırasında ise, bir vapur yolculuğunda rastladığı bir güzeli konu alan *Saadet-i Dünya* adlı küçük ama etkileyici bir eser kaleme almıştır. Hem kültürel ilgi alanlarını hem de diplomatik becerilerini bir arada

taşıyan Abidin Paşa, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminin nadir ve çok yönlü entelektüel devlet adamlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Dino 1995:21).

Güzel (2008a:23) ise, Abidin Paşa ile ilgili şunları söylemektedir.

"Abidin Paşa Rumca şiirler yazar. Bu şiirler İstanbul, Rodos ve Paris'te yayımlanır. Ama asıl eserleri şunlardır. Tercüme ve Şerh-i Mesnevi, edebiyat ve tasavvuf alanındaki büyük hizmetidir. Bir başka eseri Saadet-i Dünya ismini taşıyor. Bu eserinde eğitimini aldığı Doğu ve Batı kültürlerinin sentezini ortaya koyar. İki baskı yapan kitabında kitabın ve okumanın önem ve yararını vurguluyor. Okumanın, yorulmadan okumanın, kitap hastası olmanın bir bakıma, dünya saadetlerinin en değerlisi olduğunu dile getirir. Şunu ekleyerek: "İnsanlar yakınları ve dostları tarafından bile terkedilebilirler. Fakat kitapları ve risaleleri daima en sadık dost olarak kalırlar" Vefatından sonra pek çok sayıdaki kitaplarını oğlu Rasih Bey, yani Abidin Dino'nun babası Rasih Bey, üç kısıma ayırır. Birinci derecede önemli gördüğü kitapları Paris'e götürür (vurgu benim. MŞG). İkinci derecede önemli gördüğü kitapları Preveze'deki çiftliğe gönderir. Üçüncü derecede önemli gördüğü kitaplar, dergi ve gazete koleksiyonlarını da akrabalarına dağıtır."

Bu kitaplar daha sonra, ailenin bütün fertleri ve Abidin Dino için ilk kaynaklar olacaktır. Abidin'in babası Rasih Bey de kendi babası gibi Osmanlı İmparatorluğunda memurluk görevlerinde bulunmuş, bunun yanı sıra hem yazarlık hem de çevirmenlik yapmıştır. Avcı (2018:82), Abidin'in babasını anlatmasından şöyle bahsetmiştir:

"Nasıl bir adam mı babam? Hoş ve cana yakın. Gençliğinde çok cirit oynamış, at meraklısı. 14 yaşında annemle evlenmiş, annemse düğün sıralarında 13 yaşında... Feodal hikâyeler: Bilmem kaç kuşak kardeş çocukları arasında evlenme geleneği, artarda. Zeki ve hesap bilir olduğundan, neredeyse delikanlı yaşıta "Divan-ı Muhasebat" reisliğine atanır Rasih Bey. Aynı yaşlarda babası Abidin, önce İstanbul borsa komiseri, sonra da İzmir komiseri, sonra Paşa, Rumeli Beylerbeyi, vezir, vali, filan... Babam beklenmedik bir hastalığa tutulur ve tümünden sağırlaşır, çekilir resmi işlerden..."

Güzel (2008a:17), Rasih Bey'in, hesap, kitap, aritmetik yanında yazmayı da ihmal etmediğini yazmaktadır. Şu yapıtlarının yayınlandığını söylemektedir: Üç Mektup, Salahiyeti Mebusana İlk Darbeyi Tecavüz. İlki Ebuzziya tarafından, ikincisi Besityan Siraderler'ce yayınlanmıştır. Rasih Bey Moltke'nin Şark Mektupları'nı 1909'da çevirmiştir. Hemen şu saptamayı yapabileceğimizi Dino'nun babasının sadece memur değil; hem yazar hem de çevirmen olduğunu söylemektedir. Burada babasının resmi görevlerinin dışında edebiyat ve yazarlıkla da ilgilendiğini görmekteyiz. Yine Güzel (2008a:17), Abidin doğduğunda Annesi Saffet Hanım'ın 37 yaşında olduğunu belirtmektedir. Güzel'in aktarımına göre Abidin, Annesi Saffet Hanım'ı, oldukça sakın, biraz kibri olan tam bir İstanbul hanımefendisi olarak tarif etmektedir. Yüzünün gayet ciddi, güzel olmamakla beraber bir kraliçe, ya da bir Türkmen boyunun anası şeklinde betimlemektedir. Boyu

posunun yerinde, ayaklarının, ellerinin, bacaklarının eşsiz ve dehşetli güzel olmasıyla adeta genç bir kız bedenine sahip olduğunu ifade etmektedir Güzel (2008a:35).

Abidin, aile fertlerinin özellikle annesinin el ve ayaklarının çok güzel olduğunu sürekli dile getirmektedir. Belki de hayatı boyunca bir tutku derecesine dönüşecek şekilde sürekli el resimleri çizmesinde bu görüşünün etkisi bulunmaktadır. Yine Abidin, annesi hakkında şunu söylemektedir: “annem misafir yoksa, akşamüstü piyano başına oturur, fasıldan fasıla geçerek kederli alaturka havalar çalar, hoş bir hüznü sarar hepimizi” (Güzel, 2008:36). Bu sözlerinden annesinin sadece bir ev hanımı değil aynı zamanda müzikle uğraşan bir kadın olduğunu öğrenmekteyiz.



Resim 5.1.1 Abidin Dino, annesi ve babası

Abidin'in ailesi ile ilgili genel görüşlerini de verdiği bir söyleşiden öğreniyoruz. Güzel'in (2008a:28), bu konuyla ilgili olarak şöyle demektedir.

“1990'da, France-Culture radyosu için kendisiyle söyleşi yapan arkadaşı şair Andre Velter'e aynen şunları söylüyor: “Ailem geleneksel bir Osmanlı feodal ailesiydi. Büyükbabam Abidin Paşa'ydı. Ben onun adını taşıyorum ve paşa değilim.” Abidin'in yinelemeyi çok sevdiği bu cümle bazen şu biçimi de alıyordu: “Dedem paşaydı, bana onun adını verdiler, ama ben paşa değilim.” Bazen şunu da ekliyordu: “Annemin babasına gelince, o da paşadır. Celal Paşa, Bektaşî tarikatındandır. İşte böyle iki ilginç kaynaktan geliyorum... Ben Batılı değilim, gırtlığıma kadar Doğuluyum.” İşte bu kadar. Bu kadarı yetmiyor mu? O zaman bu konuda

Abidin'in damıtarak oluşturduğu şu birkaç satırı okuyalım: "...gerçi bizler köken olarak burjuva değil, Osmanlı-asker-bürokrat aileden geliyorduk. Kardeşlerimden ve benden bahsediyorum... Çağdaş görünümlü, bilgili, yakışıklı, varlıklı, toplumun geri çevreleri ile kavgalı, liberal düşünceli gençlerdi(k)"

5.2. Hikmet Arif Dino

Abidin'in, hayatında etkisini en çok hissettiği insanların başında abisi Arif Dino gelmektedir. Arif Dino'nun, döneminde ve günümüzde önemi maalesef pek anlaşılamamış, sanat dünyasının kayıp bir ismi olarak bugün karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple Arif Dino'ya özel bir bölüm ayırmak sanırım yerinde olacaktır. Arif Dino, karikatür, şiir, resim gibi sanatın birçok farklı disipliniyle ilgilenmiş, bilimsel konularda araştırmalar yapmış, bunlarla beraber toplumsal ve kültürel olaylardan uzak kalamamış, çok yönlü bir sanat ve kültür insanıdır. Arif Dino, çoğunlukla Türk resim sanatının önde gelen isimlerinden Abidin Dino'nun ağabeyi olarak anılmaktadır. Ancak bu durum onun çok yönlü kişiliğini tamamıyla bizlere yansıtmamaktadır. Arif Dino, güçlü çizgi ve resim yeteneği, şiire olan tutkusu ve şair kimliği, dönemin sıradan kalıplarını zorlayan özgün kişiliği ve zaman zaman yaşadığı oyunculuk deneyimleriyle öne çıkan, yaşadığı dönemin ruhunu iyi yakalamış nadir isimlerdendir. Tüm bu özelliklerine rağmen, yapılan tarih ve sanat araştırmalarında adı ne yazık ki oldukça sınırlı biçimde geçmektedir. Oysa Arif Dino, yalnızca sanatsal üretimiyle değil, tanıklık ettiği siyasi ve kültürel dönüşümlerle de yakın dönem Türkiye tarihinin sessiz ama derin izler bırakan figürlerinden biridir Sülün (2021:455). Arif, kardeşi Abidin gibi sanatta disiplinler arası ve evrensel bir dil kullanmış, kendine özgü tarzı ile yarattığı eserlerinde kendi bakış açısını ortaya koymuş ve sanat dünyasında çok önemli izler bırakmıştır. Ancak, ismi çoğunlukla Abidin Dino'nun abisi olarak anıldığından, sanatsal başarıları ve özgün yaklaşımları geniş kitlelerce pek bilinmemektedir.

öğrenmiştir. Antropoloji, uzay, sosyoloji, fotoğraf ve boks gibi pek çok alana duyduğu merakın, bu pedagojik ilgiyi daha da beslediğinden bahsetmektedir Dino (1995:42).

Arif Dino, sanatında mükemmeliyeti arayan, çok zor beğenen ve sürekli eleştirel bir tutum içerisinde olan bir sanatçıdır. Yapıtlarına karşı tabiri caizse kılı kırk yararak beğenmediği yapıtını yırtıp atmaktan hiç çekinmemektedir. Onun için bir eserin tamamlanması için her şeyin kusursuz olması gerekmektedir. Sürekli en iyiyi arama çabası içerisindeydi. Sülün (2021:465), bu mükemmeliyetçiliğini Türk sanat tarihinde kayıp bir isim: Arif Dino adlı makalesinde Rasih Nuri İleri'nin şöyle ifade ettiğini belirtmektedir. İleri, Arif Dino'nun resimlerinin, ince mi ince, zarif mi zarif ama bir o kadar da sağlam olduğunu söylemektedir. Bulduklarının çoğunun kitap sayfaları arasında unutulmuş şeyler olduğunu söyleyen İleri, bunları Arif'te bulsaydı çoğunu yırtıp atardı demektir. Öyle aşırı bir eleştiri duygusunun olduğunu, onun süzgecinden kurtulmanın çok zor olduğunu, şiirlerinin birçoğunun da yazıya geçirilemediğini ifade etmektedir. İleri'ye göre Arif'in en güçlü şiiri, onun kendi yaşamı ve hayat felsefesi idi. Arif'in dünyasında hiçbir şey kolay olmamakla beraber aşırı bir mükemmeliyetçilikle hep en iyisini ortaya koyma çabası içerisinde olmaktaydı. Bu da onun ortaya bir ürün çıkarmasını geciktiriyordu. İleri, Bir yapıtla uğraşırken yaratım süreci esnasında adeta acıdan kıvrandığına, sonra aniden resmini yaptığına ya da şiirlerini söyleyip yazdığına şahitlik ettiğini ifade etmektedir. Arif Dino, ürettiği eserlerde, özellikle malzeme kullanımında deneysel bir yaklaşımı benimsemektedir. Resim çizerken seçtiği malzemeler arasında bulunan kahve telvesini, resim yüzeyine kibrit çöpü ile uyguladığını, bu yaratıcı yönü ile “Mağara Ressamı” olarak da adlandırıldığını söylemektedir. Ürettiği resimlerde yoğun renk kullanımından uzak duran Arif Dino, malzeme seçiminde de rastlantısallığa önem vermektedir. Dino'nun ürettiği desenler bu noktada; Altamira resimleri, La Marche, Lussac-les-Châteaux'da var olan figürlü resimler ile benzerlikler taşımaktadır (Sülün, 2021).



Resim 5.2.2. Arif Dino, portre

5.3. İlk Yılları ve Eğitim Hayatı

Abidin'in doğum ve yaşama bakışı büyük bir derinlik içermektedir. Bu hayata, insanlara, içindeki çevreye alışmanın pek kolay olmadığı, hatta bunun ölümle eşdeğer bir zorluk olduğu düşüncesi içerisinde olmuştur. Bu da bize aslında Abidin Dino'nun nasıl bir ruh yapısına sahip olduğu hakkında bazı ipuçları vermektedir. Bolluk içinde, sevecen bir ailede gözlerini açtım diyen Abidin, evin içinde ve dışında her şeyin tertemiz olduğunu, çocuk gözlerinin dünyayı yepyeniliğin cilası içinde gördüğünü, yine de doğmakla, dünyaya alışmanın, dünyadan ayrılmak kadar zor olduğunu söylemektedir (Dino, 1995:28).

Dino'nun babası Rasih Bey, Divan-ı Muhasebat reisi iken sağır olmuş ve memuriyeti terk etmişti. Güzel'in (2008:29), Rasih Nuri İleri'nin, anlatımından aktardığına göre Dino ve ailesi, 1913 yılında Balkan Savaşı'nın kaybedilmesi üzerine, Fransa'ya taşınmayı yeğlemişlerdir. Böylece Abidin de bebek denecek yaşta Paris'e yerleşmiştir. Birinci Dünya Savaşı başlayınca Osmanlı vatandaşı olduğundan tarafsız İsviçre'deki Cenevre'ye taşınmak zorunluluğu doğmuştur. Savaşın bitiminde tekrar ailece Paris'e döndüler ise de, Cenevre'deki evlerini terk etmediler. Abidin'in Cenevre ile ilgili olarak söylemlerini Güzel (2008aa:32), şöyle aktarmaktadır.

“Cenevre koskocaman. Her tarafta İsviçre bayrakları. Kırmızı. Bir de üstünde haç var. Bu kentten aklımda kalan şeyler. Üçgenler. Neden üçgen belli değil ama. Belki şundan: Toblerone çikolatası üçgen. Uçan kuşlar yörüngesinde üçgen. Dağlar üçgen. Böyle bir şeyler. Yani o üçgen izlenimi kaldı bende”

Cenevre kentindeki çocukluk yıllarında Abidin sürekli etrafını gözlemlemiş ve birçok nesnede gördüğü üçgen onun aklında kalan bir simge olmuştur. Cenevre sokaklarından hayatı şekillenmeye başlıyordu. Güzel (2008a:54), şöyle aktarmaktadır.

“Abidin bu, Cenevre’de siyasi eylem bile yaptı o yaşta. Kendisinden dinleyelim: “İlk siyasi girişimim, aç Çinli çocuklar için sokaklarda para toplamak.” Başka bir yerde Abidin bu konuda şunu söylüyor: “Cenevre sokaklarında Çinli çocuklar için para topladığımı hayal meyal anımsıyorum.”

Abidin’in, sanat ve kültür eğiliminin dışında, sosyal ve siyasi bir yönünün de olmasının izleri çocukluğuna kadar gitmektedir. Bu yaşlarda sosyal konulara karşı yaşadığı duygu yoğunluğu, onun yaşamında farklı alanlarda da fikirler üretmesine kaynaklık etmiştir. Abidin ile ilgili olarak çağımızın birçok sanatçısı gibi, çok yönlü bir kişiliği olduğunu söyleyen Edgü, resmin onun baş uğraşı olduğunu ama edebiyatın sanki onu daha çok ilgilendirdiğini söylemektedir. Edgü şöyle devam etmektedir. “Diyaloğu bana öyle gelmiştir ki daha çok yazarlardır. Ressamları yontuçları da sever, onlarla da konuşur. Ne var ki alış veriş yazarlarla, ozanlardır. Kendisi de bir yazardır. Belki gençliğinin bir döneminde, yazarlıkla-çizerlik arasında bocalamıştır bile. Sonra edebiyattan kopmadan resmi seçmiştir.” (Belki biraz Paris zorunluluğu olarak). Onun bu çok yönlülüğü, edebiyat ile resim arasındaki alanla sınırlı olmadığını söyleyen Edgü, Abidin’in ne usta bir sinemacı olduğunu, bir futbol filmiyle bütün dünyaya gösterdiğini, çağımızın kuşkusuz en büyük illüstratörlerinden biri olduğunu belirtmektedir (Edgü, 2014:11-13). Güzel ise (2008a:56) Abidin’in çocukluğuyla ilgili olarak şunları söylemektedir. “Abidin’in çocukluğundan akılda kalan onun önemli bir özelliğidir: Tek boyutlu bir insan değil. Sanatında ve yaşamında sürekli farklı alanlarla işlerle uğraşmaktadır. Bunu da kendisi insanoğlu kat kattır, ben de hiçbir zaman tek kişi olamazdım ifadeleriyle dile getirmektedir. Çocuk Abidin’in ilgi alanlarına lütfen şöyle bir göz atalım mı? Dans, çizgiler, bilhassa karikatür ve desen, opera, operet, sinema, sirk, Ortodoks kilisesi ve başka tapmaklar, ev. Ki başlı başına bir tiyatro sahnesi kendiliğinden ve en önemli rollerden birinde “Saray gibi adam, içi dışı bilinmedik cinsten” Arif Dino. Ve elbette resim. Hani ressam olacak çocuk ilk göz ağrısından belli olur demenin tam zamanıdır. Rasih Nuri İleri bir söyleşisinde, Abidin’in “ilk resmini altı yaşında yaptığını” belirtiyor ve ekliyor: “Bu bir manzara resmiydi.” Mutlaka Cenevre dağları ve gölü. Duyguyu çizgiye dökabiliyordu, geçirebiliyordu.”

Abidin'in çocukluk yılları, onun gelecekteki sanatsal kimliğinin temellerini atan bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Abidin, tek boyutlu bir insan olmaktan ziyade çok boyutlu bir birey olarak kendini tanımlamaktadır. Bu, daha çocuk yaşta edineceği ilgi alanlarının farklılıklar göstermesiyle yakından ilişkilidir. Özellikle resimle olan ilişkisi daha o yıllarda göze çarpmaktadır. Cenevre'den sonra Paris'e geçen aile, burada uzun yıllar kaldı. Zaten Paris, sonraki yıllarda da Abidin Dino'nun sürekli uğrayacağı bir şehir olacaktı. Paris'e geldiğinde, aslında Abidin için yeni bir şehrin kapıları açılmış ve yeni bir yaşam başlamıştı. Dino (1995:31), kendisiyle ilgili şunları söylemektedir.

“Parisli bir çocuk olacaktım birkaç yıl. Bir değişiklik daha. Diller aynı olsa bile Paris, Cenevre'ye hiç benzemiyordu. Başka bir kişi olacaktım, başka bir Abidin, Molitor sokağında.”

“Paris o yıllarda dünya sanat merkezi, en azından Avrupa'da öyle. Abidin, Andre Velter'e anlatıyor: “Cenevre'yi 1920'de, barış imzalanınca terk ettik. Aile Paris'e gelmeyi arzuluyordu. Öyle yaptık. Paris'e geldik. Auteuil'ye yerleştik. Önce villa Molitor'a. Sonra rue Molitor'a. Bu mahallenin 1860'ta Paris'e katılmasından önceki “village” (köy) dönemi ise edebiyatla yüklüdür. George Sand'ın büyükannesinin evi aralardadır. Nitekim sokağa ismi verilmiştir. “Salonları”yla ünlüdür bu köy ve bu “salonlardan” Voltaireler, Diderotlar, Cordorcetler geçmiştir.” Güzel (2008a:59)



Resim 5.3.1. Abidin Dino, 1916-1917, Cenevre, İsviçre

Abidin'in Paris'e gelmesi ve yerleştikleri mahallelerin edebiyat ve sanatta öncü bir yer olması, onun çocukluk yıllarında bu sanat tutkusunu edinmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Paris ve sonrasında bütün Avrupa aslında Abidin için bir tür sanat mekânı

olmaktaydı. Güzel (2008a:61), Abidin'in, kimi yerde "Paris'te beş yıl" kaldıklarını söylediğini dile getirmektedir. Kimi yerde de "yedi yaşımdan on yaşıma değin Paris'te yaşadım" dediğini ifade etmektedir. Güzel, değişik kaynaklardan edindiği bilgilere ve elbette Abidin'in söylediklerine ve yazdıklarına göre, Abidin'in, Paris'e 1920'de geldiği ve 1923'e kadar kaldığı kanaatine varmaktadır. Abidin Paris'te tam bir sanat ortamının içerisindeydi. Özellikle abisi Arif Dino, şiir, tiyatro, sinema, karikatür gibi alanlarla yakından ilgilenmiş, Abidin ise abisinin yanında bunları gözlemleme ve tecrübe edinme fırsatı bulmuş, dönemin önemli şair, tiyatrocu ve karikatüristlerini yakından tanıma fırsatı yakalamıştır. Abidin'in çok yönlü sanatsal kişiliği gelişmeye başlamış, bu sanat dünyası içerisinde çizgilere, resimlere ve karikatürlere ayrı bir ilgi göstermiştir. Abidin'in, özellikle Ali ve Arif Dino'nun karikatür merakları nedeniyle çok küçük yaşlardan itibaren karikatür ile tanıştığını dile getiren Avcı, Avrupa'da bulundukları yıllarda da Abidin'in ünlü karikatüristlerin çalışmalarını gördüğünü belirtmektedir. Abidin'in çok küçük yaşlarda, Cenevre'de ve Paris'te "bir şeyler karalamaya başladığını" söylediğini ifade etmektedir (Avcı, 2018:124). Cenevre'de karikatürle "ilk göz ağrım" diyerek ilgilenen Abidin'in, Paris'te yine hem evde hem de dışarıda canlı bir karikatür ortamı bulmaktadır Güzel (2008a:64). Kitaplarda yeni isimlerin, yeni albümlerin boy göstermeye başladığını anlatmaktadır. Örneğin "Molitor'daki evde, Sem (Malraux'nun ve Arifin arkadaşı), Galanis, Fujita, Von Dongen, Picasso gibilerinin çizdiği suratların dergileri, katalogları vardı" artık. Devreye Sem (gerçek ismiyle Georges Goursat 1863-1934) isimli yeni birinin girdiğini söyleyen Güzel, desen ustası ve karikatürde harika şeyler yapan bu Sem için, Abidin'in, Selçuk Demirel'le söyleşisinde aynen şunları belirttiğini anlatıyor: "O yılların Paris'inde en önemli karikatüristlerinden biri Sem'di. Sem, benzeti konusunda kesinkes en büyük ustalardan biriydi. Paris ünlülerini onun kadar kıyasıya taşıyan kimse yoktu. Siyaset adamları, sanatçılar, aristokratlar, burjuvalar, şaşılası bir benzeme ile yansıyordu resimlerinde. Sem uluslararası konferanslara gidiyor, onları çizgi ile yorumluyordu. Örneğin, Lozan Konferansı'na gitmiş, Türk delegasyonunun üyelerini de çizmiş ve bütün katılanları tek bir kitapta toplamıştı. Yanılmıyorsam 300 adet basılan bu kitap, tarihi değeri bakımından bizde tekrar basılsa yeridir. Paris'te Sedat Nuri ve Ali Ekrem, Dino'nun karikatürlerini Sem'e göstermişler, ünlü karikatürcü tarafından yeni kuşağın büyük umutları olarak değerlendirilmişlerdi."

"Abidin elbette bu çizgiler arasında büyümeye devam ediyor. Elbette ağabeylerinin eserlerini izlemek için "Grand Palais" ye gidiyor. Yazılar'da (s. 223) bu sergilerin tarihini verirken "1924 yıllarında" diye yazmış. Ne demek istedi Abidin acaba? Şunu belki. Ağabeyleri 1920'lerin başında her yıl açılan bu sergiler

birkaç kez mi katıldı? Abidin sadece sergilere gitmekle, ağabeylerini izlemekle yetinmiyor: “Bense bir şeyler karalamaya başlamıştım daha Cenevre kentinde, daha sonra Paris'te.” Evet, herkes çiziyor evde. Nitekim Ali sadece karikatürle yetinmiyor, resim de yapıyor. 1921'de, Paris'te mutlaka, Arifin bir portresini yapıyor. Resim kâğıdına, karakalemle ve suluboyayla.” Güzel (2008a:65)

Abidin Dino küçük yaşlarda daha Cenevre’de iken çizmeye başlamış bu uğraşını Paris’te de devam ettirmiştir. Hem ailesinde hem de çevresinde karikatür ve diğer sanatlarla ilgilenen yetenekli insanların olması Abidin için büyük bir şans olmuş, belki de onlara öykünerek kendisi de bu dünya içerisindeki yerini almaya başlamıştır. Paris’ten sonra aile Korfu adasına geçmiştir. O yıllarda Korfu adası İtalyanların işgali altındaydı ve Abidin Dino bu işgale bizzat şahitlik etmekteydi. Ancak Abidin Dino ve ailesinin Korfu adasına ne zaman geldiklerine dair net bir tarih yoktur. Güzel (2008a:68), Yunanistan ile Türkiye arasındaki silahlı çatışmalar bitince, büyük olasılıkla Dino’nun ailesi ile birlikte 1923’te Korfu’ya geldiğini söylemektedir. Dino (1995:56), o günlerden bahsederken Korfu’daki “mola” da bir gariptir diyor. Zira o dönemde İtalyan ordularının bir süre Korfu’yu işgal ettiğini ve bunun, kendilerinin Korfu’dayken olduğunu söylüyor. Ağabeylerinin kendisine mutlaka çarpışmaları göstermek istediğini ama çarpışmanın da pek öyle çarpışma filan olmadığını anlatıyor. Ama Korfu’nun, mandalina ve portakal bahçelerinin kokularıyla kendisinde iz bıraktığını söylüyor. Güzel (2008:72), 1926 yılında 13 yaşında İstanbul’a dönen Abidin’in Paris’te (önce bir yıl kadar, sonra iki-üç yıl), Cenevre’de (altı yıl kadar), Korfu ve Atina’da (iki yıl kadar) yaşadığını, yani o güne kadarki hayatının tümüne yakınına Türkiye dışında geçirmiş bir çocuk olduğunu söylemektedir. Bunun da kendisine, yaşındaki çocuklara ve çevresine göre müthiş bir avantaj sağladığını, bunun yanında Fransızca’sının Türkçe’sinden daha iyi olduğunu ifade etmektedir. Abidin Dino’nun çocukluğunun ilk yıllarını Türkiye dışında geçirmesi ve burada farklı dilleri öğrenmesi, onun hayata bakış, dünya görüşü, farklı düşünebilme gibi özellikler kazanmasına vesile olmuştur. Dino (1995:56), İstanbul’a gelişlerini şöyle anlatmaktadır. O sıralar İstanbul’un neresinde oturuyordunuz sorusuna; İlkin Boğaziçi’nde o büyük yalılarının birinde oturduklarını cevabını vermektedir. Dino, Cenevre ve Paris’ten sonra böyle deniz kenarında, penceresinden denize atlayabileceğim bir evde oturmanın, bir çocuk için olağanüstü bir güzellikte olduğunu, o gün bugündür yüzdüğünü ve nerede denizi görse hemen soyunup, atlayıp, yüzmeye başladığını ifade etmektedir. Dino ve ailesi İstanbul’a geldiği yıllarda boğazda bir yalıda oturmuşlardır. Ancak bu dönemde maddi olarak zorluklar da yaşamaya başladılar. Bu durum Abidin Dino için büyük aynı zamanda memnuniyet verici bir değişiklik olmuştur. Dino (1995:56-57), o yıllarının beş parasız gösterişli bir yaşam olduğunu ancak bunun kendisi için çok güzel bir

şey olduğunu söylemektedir. Bunu da bir zengin çocuğu olma duygusundan birdenbire yoksul demeyeyim ama parasız bir çocuk durumuna geçmesiyle açıklamaktadır. Zaten çok geçmeden babasını, hemen ardından da annesini kaybettiğini söyleyen Abidin, kendisini hiç boşlukta duymadığını anlatmaktadır. Çünkü kendisinden yaşça büyük ablası ve ağabeyleri vardı. Ama yine de çok erken yaşlarda bir şeyler yapmaya başlamıştır. Kısa bir süre, tam olarak iki yıl Robert College'e gittiğini ve bunun da bildiği dillere İngilizceyi de katmasını sağladığını anlatmaktadır. Ama asıl daha o yaşlarda duyduğu bir ilginin, hayatı boyunca yolunu çizen şey olduğunu söyleyen Dino, bunun da Türk minyatürlerine ve hat sanatına duyduğu ilgi olduğunu belirtmektedir. Rastlantı sonucu Mevlevi tarikatına mensup komşularından birinin büyük bir hat ustası olduğunu ifade ediyor Dino. Büyük abisi Arif'in İstanbul'da tüm kitaplık müdürlerini tanıdığını, çoğu zaman kitaplıklara, kendisini de yanında götürdüğünü, bu tanışıklıktan dolayı herkese gösterilmeyen el yazmalarının her zaman kendilerinin emrinde olduğunu söylemektedir. Böylece kendisi de bir minyatür tutkunu olan Arif abisinin sayesinde, yüzlerce, belki binlerce minyatür gördüğünü ifade etmektedir Dino (1995:57). Abidin Dino'nun maddi sıkıntılar yaşamaya başlamasına, bununla beraber hem annesini hem de babasını kaybetmiş olmasına rağmen kendini yalnız hissetmemiş, içsel olarak dayanıklı ve güçlü olmaya çalışmıştır. Zor anlar yaşamış ancak kendi yolunu çizme çabası içerisine girerek, hayatını anlamlandırma ve zenginleştirme yolunda çaba sarf etmiştir. Tabi bu yolculukta, kardeşlerinin yanında olması ve onların desteğini alması Abidin Dino için en büyük teselli ve güç olmuştur. Burada Dino'nun 1927-1929 yılları arasında, Robert Koleji'ne gittiğini öğrenmekteyiz. Okulda bir yabancı dil daha öğrenerek, dil konusundaki yetenek ve hevesini de görmekteyiz. Tüm bunlar yaşanırken Abidin Dino yazmaya ve çizmeye hiç durmadan devam etmekteydi. Robert Koleji'nde ilk çalışması artık basılmıştı. Fermanlı Deli Hazretleri oyunu için hazırlanan program dergisi kapağındaki bu çalışma yayınlanırken, Dino 15 yaşındadır. Abidin Dino'nun arası rakamlarla ve matematikle hiç iyi olmadı, buna karşın içinde sürekli büyüyen bir çizme duygusu vardı. Belki bu sebeplerdendir ki okulu bıraktı ve tamamen çizmeye yöneldi. Bütün resmi eğitim hayatı sadece bundan ibarettir. Abidin Dino'nun hiç diploması olmadı. Ancak bir insanın herhangi bir alanda kendini yetiştirmesi, bir ilim ya da kültür insanı olmasının diploma olmadan da olabileceğinin, en güzel örneklerindendir Abidin Dino.

Urgan, ilkokul son sınıfta okuyan oğlu Mustafa'nın bir gün karnesini öfkeyle önüne fırlatmasını ve "Senin paradoksların yüzünden matematikten iyi not alamadım" diyerek onu suçlamasını hüzünle hatırlamaktadır. On bir yaşındaki çocuğunun "paradoks" gibi bir

kavramı kullanmasından hafif bir gurur duysa da, bu sözlerin ardında yatan hayal kırıklığından etkilemiştir. Ne demek istediğini sorduğunda Mustafa'nın açıklaması, annesinin okulla ve eğitimle ilgili düşüncelerine duyduğu tepkiyi açığa çıkarır. Mustafa'ya göre, diğer anneler çocuklarının başarısızlıklarını sorgularken, onun annesi okul sistemine yönelik eleştirilerde bulunmakta, diplomaların gerçek bilgi ve kültürle ilişkisiz olduğunu savunmakta, hatta en çok saygı duyduğu insanlardan biri olan Abidin Dino'nun bir ortaokul diplomasına bile sahip olmadığını örnek gösterdiğini dile getirmektedir. Urgan (2013:37)

Abidin, o günlerde değişik çevre, “okul” ve mekândan edindiği izlenimlerle, görüntülerle, etkilerle çizdiğini söyleyen Güzel, bunlar içerisinde desenler, resimler, karikatürler olduğunu vurgulamaktadır. Robert Kolejini terk etmesinin bir nedeni de yalnızca evet yalnızca bu işlerle uğraşmak arzusu olduğunu belirten Güzel, Abidin'in daha 16-17 yaşındayken kimi mizah desenlerinin İstanbul basınında yayınlandığını dile getirmektedir. Abidin'in bu yıllarda ilgisini çeken şeylerin başında minyatür ve hat sanatının geldiğine de dikkat çeken Güzel, bunun yanında bir de kimi karikatürcülerin çizgilerinin olduğunu söyler ve Abidin'in bu noktayı şöyle anlattığını ifade eder: “Türk karikatürünün ilk adımlarını hemen görmüş ve sevmiştim. Böylece ve özellikle, Türk karikatürünün gerçek başlangıcı ve en çaplı aşaması olan “Cem” olayını kavramaya başlamıştım. Cem, (1882-1950) Kalem ve Cem dergilerinin yaratıcısı ve baş karikatüristi idi. Cem'in birdenbire parlak bir şekilde ortaya çıkması ve Türk karikatürüne gerçekten uluslararası bir değer vermesi düşünülecek bir mesele” (Güzel, 2008:77-78).



Resim 5.3.2. Abidin Dino, Fermanlı Deli Hazretleri, dergi kapağı

1930'lu yıllara gelindiğinde Abidin, hem babasını hem de annesini artık kaybetmişti. Özellikle annesinin ölümü Abidin'in hayatında yeri doldurulamayacak bir boşluk yaratmaktaydı. Bütün kardeşler büyük bir hüznün ve acı içerisine girdiler. Ancak birbirlerine verdikleri destek ile aile bu zor sürecin üstesinden gelmeye çalışıyordu. Arif özellikle Abidin'le ilgileniyor anne ve babanın yokluğu iki kardeşi birbirine daha da yakınlaştırıyordu. Arif, Abidin'in hem ağabeyi hem ustası hem sanat ve kültür hayatında bir yol göstericisi olacaktı. Anne ve babayı kaybetmenin yanı sıra bir de maddi olarak büyük sıkıntılar yaşamaya başladılar. Abidin Paşa'nın torunlarının o konforlu hayatı yerini artık zor günlere bırakıyordu. Ancak Abidin Dino bu durumdan hiç endişe ve üzüntü duymuyor, aksine hayatındaki bu değişikliği sevinç içinde karşılıyordu. Abidin artık hayatın zorlukları ile bire bir mücadele edecek, kendi başının çaresine bakmayı öğrenecekti. Gençlik yıllarına adım atıyor, çeşitli işlerde çalışmaya başlıyordu. Bu kendi tabiriyle kendisi için iyi ama büyük bir değişiklikti.

6. ABİDİN DİNO’NUN SANAT HAYATI

Dünya sanat ve edebiyatında her dönem belirli sanat düşünceleri, akımlar ve ekoller etkili olmuştur. 20. yüzyılın başlarında da kübizm sanat akımı ortaya çıkmış, özellikle mimaride, resimde ve edebiyatta kendini göstererek, ulusların sanat anlayışında kendine yer bulmaya başlamıştır. Konuyla ilgili olarak Görgel (2018:13-14), Postmodernite’nin Sanat Yansıması isimli makalesinde, 20. yy’ın başlarından ortaya çıkmaya başlayan kübizmin, iç dünyanın dış dünyadan daha önemli olduğunu ve varlığı tek yönüyle değil bütün yönleriyle ele alınması gerektiğini savunan bir akım olduğunu belirtmektedir. Etkilerinin ilk olarak resim ve mimari sanatında görüldüğünü, edebiyat ve mimaride de kendisini hissettirdiğini söylemektedir. Kübizmle birlikte farklı sanat anlayışları, önceki fikirlerin yerini almaya başlamış, büyük değişimler meydana gelmiştir. Kısaca ifade edilirse, varlıkların dış görünümünün yanında, iç dünyasının da yansıtılmayı hedeflendiğini dile getirmektedir. Görgel, Picasso’nun öncü olduğu bu akımda, objenin normal bir biçimde fakat konuya göre değişen bir geometrik parçalanmayla izleyiciye sunulduğunu söyler. Picasso kübizm açıklamasında, resim yapma sürecini, başkalarının algılarını ve deneyimlerini, bir tür aracı olarak ifade etme biçimi şeklinde tanımlamaktadır. Ona göre, tuvale aktardığı imgeler kendi iradesinden çok, kendisine dayatılan, zorla gelen görüntülerin dışavurumudur. Ne çizeceğini önceden bilmediği gibi, kullanacağı renkleri de asla planlamaz. Resim yaparken, neyin resmini yaptığının bile farkında olmadan çalışır; yaratım süreci tamamen sezgisel ve anlıktır. Her yeni işe başlarken bir belirsizlik duygusuyla hareket eder; bu deneyimi adeta bilinmez bir boşluğa atlamak gibi tanımlar. Ortaya çıkan sonucun ne olacağını önceden kestiremez, yaptığı çalışmanın etkisini ve anlamını ancak iş bittikten sonra değerlendirebilir. Bu yaklaşım, onun sanat anlayışında bilinçli kontrol yerine sezgisel yönelimin ve içsel yönlendirilmişliğin ağır bastığını göstermektedir.

Görgel, konunun bir önemi olmamakla birlikte tablonun birbirinin tekrarı gibi görülmesinin nedeninin, renkten ziyade biçimle oynanması olduğunu söyler. Çeşitli cephelerden görünümünün ve objenin kapladığı alanın şeklin parçalanarak ifade edildiğini, bu nedenle de kübik resmin iki boyutlu olduğunu ve derinliğinin olmadığını belirtir. “Ayrıca bu özelliğinden dolayı kübik mimari oluşmuştur. Bilimde, üç boyutun ötesine geçme eğilimi olduğu gibi, ressamalar da bu yeni boyutun peşine düştüler, yani dördüncü boyutun. On dokuzuncu yüzyılın sonunda ortaya atılan Öklidsi (Euclid) olmayan geometri ve yirminci yüzyıl başındaki Einstein’ın görecelik kuramı ile gündeme gelen dördüncü boyut

ressamların ilgisini çekti.” Kübizm akımının süsleme sanatlarını da etkilediğini söyleyen Görgel, mobilya desen ve biçimlerinin, halı, perde, döşemelik motiflerin, kübizmden sonra çok değiştiğini belirtir. O kadar ki, kimi estetikçilerin, kübizmi, doğrudan doğruya plastik değil, “dekoratif” bezemeci bir akım olarak ele aldığını vurgular. Picasso yanında Braque de değinen Görgel, onun daha ağır, daha klasik bir ressam olduğunu, kübizm prensiplerine bağlılığının onu, sanat hayatı boyunca kendine çizdiği yoldan ayırmadığını ifade eder. Braque’nin, bir natürmort ressamı olarak yaşadığını, bir masa üstüne, ya da bir oda içine yerleştirilmiş çeşitli eşyayı, bin bir kombinasyon, istif tarzları içinde, çok zengin, gri renklerin egemen olduğu bir paletle canlandırdığını, yalnız kübizmin değil, çağdaş resmin de büyük ustalarından biri olduğunu dile getirmektedir. Berger’e göre, Picasso’nun 1907’den itibaren Paris’te bulunmasının öneminin, bu tarihten sonra gelişen sanatsal süreçlerle açık biçimde ortaya çıktığını vurgular. Picasso’nun Paris yıllarında, özellikle Fransız şair ve ressamlarla –başta Max Jacob ve Guillaume Apollinaire olmak üzere– kurduğu dostluklar, onun sanatsal dönüşümünün zeminini hazırlamıştır. Aynı yıl Georges Braque’la tanışması ise Kübizm’in doğuşunun başlangıcı olarak kabul edilir. Berger’e göre Kübizm sadece bir resim üslubu değildir; ressamlar bu yeni biçimi yarattılar ama onun derinliğini, anlamını ve sürekliliğini şairler besledi. 1907 ile 1914 arasında geçen süre zarfında Kübizm, Picasso’nun sanat anlayışını dönüştürür; bu dönüşüm aslında Paris’in ve genel olarak Avrupa’nın Picasso üzerindeki etkisidir. Berger, “dönüştürmek” sözcüğünün belki fazla güçlü olduğunu not etmekle birlikte, Kübizm’in Picasso’ya kendisinin dışına çıkma, geçmişe değil geleceğe dönük bir yaratım tutkusu geliştirme imkânı sunduğunu belirtmektedir. Her ne kadar Picasso bu sanat akımının kurucularından biri olsa da, Berger’e göre, Kübizm’in etkisi bireysel başarıların ötesindedir. Görsel sanatlar açısından, Kübizm’in ortaya koyduğu devrim, erken Rönesans’ın yarattığı dönüşümle eşdeğer büyüklüktedir. Bugün Kübizm’in sanat, sinema ve mimarlık üzerindeki etkileri o kadar içselleşmiştir ki, çoğu zaman fark edilmez bile. Empresyonizm’in açtığı yoldan çok daha öteye geçerek, sanatın anlatım olanaklarını radikal biçimde genişletmektedir. Berger’e göre Kübizm’in en büyük başarısı, resim ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi baştan tanımlaması olmaktadır. Bu yeni yaklaşım, insanı görsel ve düşünsel anlamda tamamen farklı bir gerçeklik algısına sürüklemiş; onu daha önce hiç deneyimlemediği bir kavrayış düzeyine taşımıştır. Berger (1990:50)

Kübizm akımının en önemli temsilcileri, Georges Braque ve Pablo Picasso’dur. Abidin Dino bu temsilcilerden Picasso ile sık sık karşılaşma imkânı bulmuş, bu karşılaşmalar

daha sonra iyi bir dostluğa evrilmiştir. İkili Picasso'nun atölyesine buluşarak sanat üzerine sohbetler etmiş ve birlikte çeşitli çalışmalara imza atmışlardır. Bayrak (2006:51), Abidin Dino'nun başlangıçta Pablo Picasso'nun etkisi altında kaldığını ancak giderek yapıtlarında yerel ve kendisine özgü bir sentez yakaladığını, geleneksel kültürden yararlanan, çevreyi ve halkı konu edinen bir sanat anlayışını savunduğunu söylemektedir. Aralarında sürekli anlatılagelen bir “tüy” hikâyesi de onların nasıl iyi birer dost olduğunu gösterir niteliktedir.

Abidin Dino'ya, bir hat ustası tarafından iki değerli kuş tüyü armağan edilir. Bu tüylerden birini, yakın dostu Picasso'ya hediye eder. Ancak bu küçük ve düşünceli jest, hiç de beklenmedik bir tepkiye yol açar. Picasso'nun eşi Dora Maar, Abidin'e öfkelenir. Çünkü Picasso, bu eşsiz çizgiler çizebilen tüyün hangi kuşa ait olduğunu bir türlü öğrenememiştir. Merakına yenilen usta ressam, evdeki yastıkları parçalayarak tüyün izini sürmeye çalışmış, evi adeta altüst etmiştir. Daha sonra Abidin, Dora Maar'la Paris'in meşhur mekânlarından Café de Flore'da karşılaşır. Dora ona soğuk bir ifadeyle yaklaşır ve sertçe “Böyle şaka yapılmaz,” der. Evdeki yastıkların uğradığı talihsiz sonu anlattığında Abidin, olayın ciddiyetini ilk kez anlar. Yıllar geçer... Paris'te düzenlenen bir kitap fuarında, *Les Lettres Françaises* dergisi adına bir imza günü yapılır. Abidin, sıraya girer ve Picasso'nun karşısına çıkar. Elindeki kitaba kendi adının yazılı olduğunu gören Picasso, başını kaldırıp Abidin'e gülümser ve şöyle der: “Kuş tüyü hâlâ bende.” Bu cümle, onların son karşılaşmasına tanıklık eder Avcı (2018:164).



Resim 6.1. Abidin Dino ve Pablo Picasso, 1959

Abidin Dino, *Kısa Hayat Öyküm* adlı eserinde, kübizme ve onu izleyen sanat akımlarına mesafeli yaklaştığını ifade etmektedir. Ona göre bu akımlar, kendi sanatsal yönelimlerine çok da uygun değildir. Dino'nun sanat anlayışının, Batı'dan ziyade Doğu'nun köklü estetik geleneklerinden beslendiğini söyleyebiliriz. Özellikle geleneksel Türk minyatürleri ve Bizans sanatının etkileri, onun sanat dilini şekillendiren önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Ancak Dino, ilhamını yalnızca bu iki kaynaktan almadığını da belirtmektedir. Sanatını besleyen bir diğer önemli unsur da, halkın hayal gücünü yansıtan esrar tekkeleridir. Bu tekkelerdeki imgeler, atmosfer ve anlatılar, onun sanatsal dünyasında güçlü ve özgün bir yer edinmektedir. Böylece Dino'nun sanatı, yalnızca görsel estetikten değil, kültürel hafızadan ve halk anlatılarından da beslenerek çok katmanlı bir yapıya ulaşmaktadır.

Ayrıca Dino, sanatta yenilikçiliğin kendisinde resimden ziyade edebiyatta etkisini gösterdiğini dile getirmektedir. Kübizm'den başka 19. yüzyılda etkili olmaya başlayan realizm akımı için de Dino (2000:98), şunları söylemektedir. Sanatta gerçekçilikle ilgili söylenmiş ilmi ve kuramsal müspet sözler, ciddi bir çalışma ile sanat tekniklerine henüz bağlanmamıştır. Sanat teknikleri ile soyut ilmi düşüncüyü birleştiren sanat nazariyesidir ki oluşum halinde olan realist estetiği doğuracaktır. Bu estetiğin unsurlarına ve esaslarına sahip olduğumuza göre ortada halledilmez bir mesele yok. Her sanatkâr, bilhassa realizm kavramı etrafındaki düşündüklerini tespit etmekle mükelleftir. Her bilinçli sanatkâr, fikir sisteminin zaaflarını ifşa etmek pahasına da olsa, nazariye ile tekniğin arasında köprü vazifesi görebilecek, tetkikatın teferruatına giren bir estetiğin hiç değilse bir katresini ifadeye hizmet edebilir. Realizme dair bu şahsi notlarım ve fikirlerim ancak bu zaviyeden (açıdan) okunabilir.

Sanat hayatına çocukluk yıllarında başlayan Abidin Dino, ressam, karikatürist, yazar, şair, film yönetmeni olarak sanatın birçok alanında eserler üretmiş, sanatıyla hayatını birbirinden ayırmamış, döneminin sosyo-politik konularına kafa yormuş, çok yönlü, çok perspektifli bir kültür insanıdır. Türk resminin öncüleri arasındadır. Onun sanat hayatının gelişimine en büyük katkıyı ailesi sunmuş, zaman içerisinde yerli ve yabancı birçok büyük sanatçıyla tanışmış, onlarla çalışma fırsatı bulmuş, kendi dönemine ve sonrasına damgasını vurmuştur. Sanata, özellikle çizmeye o kadar tutkuluydu ki bunun için lise öğrenimini yarıda bırakıp kendini tamamen çizmeye adanmış. Ve bu ömrünün sonuna kadar sürdü. Abidin Dino insanlarla olan ilişkilerinde hep naif, alçakgönüllü ve tevazu sahibi biri olmuştur. Çok yumuşak ve zarif bir karakteri olduğunu görmekteyiz. Aydın (2017:87), şöyle

yorumlamaktadır. Abidin Dino, sanatın pek çok alanında iz bırakmış çok yönlü bir sanatçıdır. Ressamlık, yazarlık, çevirmenlik, karikatürcülük, film yönetmenliği, editörlük, oyun yazarlığı, seramikçilik, şiir, sanat tarihi ve folklor araştırmaları gibi birçok alanda üretim yapmış; her biri kendi başına özgün birer uğraş olan bu disiplinlerde derinlikli eserler vermiştir. Ancak tüm bu zengin üretim yelpazesi içinde, en yoğun biçimde resim ve edebiyatla meşgul olmuş, yaşamını esas olarak ressam ve yazar kimliğiyle sürdürmüştür. Edeer (2015:151), Abidin Dino'yu yalnızca bir ressam olarak değil, aynı zamanda karikatürist, şair, yazar ve sinemacı yönleriyle sanatın pek çok alanında üretim yapmış, çok yönlü bir sanatçı olarak tanımlamaktadır. Ancak ona göre Dino'nun kişiliği yalnızca sanatçılıkla sınırlı değildir; politik, toplumsal ve kültürel alanlarda da etkili olmuş, düşünsel üretimiyle çok daha geniş bir çerçevede varlık göstermiştir. Doğu ve Batı kültürleri arasındaki etkileşimin tam merkezinde yer alan Dino, disiplinler arası çalışma anlayışıyla Türkiye'de bu yaklaşımın öncülerinden biri olarak değerlendirilir. Edeer, Dino'nun çevresinde sanatla iç içe olan önemli isimlerin bulunduğunu vurgulamaktadır. Arif Dino, Nazım Hikmet, Louis Aragon, Pablo Picasso, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet gibi edebiyat ve sanat dünyasının önde gelen figürleriyle kurduğu ilişkilerin, onun entelektüel ve sanatsal gelişiminde, üniversite eğitiminin yerini alabilecek derecede belirleyici olduğunu belirtir. Kaynaklara göre Dino, yaşamı boyunca sosyal, yardımsever ve özellikle genç sanatçılara destek olan, karakteriyle de çevresinde sevilen bir isim olmuştur. Sanatla ilişkisi sadece kendi bireysel çabalarıyla sınırlı kalmamış; üç ağabeyinin de çizimle uğraşması, özellikle Arif Dino'nun sanat ve düşünce dünyası, Abidin Dino üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Edeer, kardeşlerin birlikte İstanbul sokaklarında yürüyerek araştırmalar yaptıklarını, kütüphanelerde çeşitli kaynaklara ulaşp birlikte incelediklerini aktarır. Bu süreçte Abidin Dino'nun minyatür ve hat sanatı gibi geleneksel sanatlara karşı yoğun bir ilgi geliştirdiğini, bu ilginin zamanla tutkuya dönüştüğünü ve hat ustalarının atölyelerini sık sık ziyaret etmeye başladığını belirtmektedir.

Dino'nun İş ve Sanat Başlıklı yazısında, sanatın doğası ve görevi üzerine yaptığı saptamalar, aradan uzun yıllar geçmesine rağmen bugün de geçerliliğini sürdüren bir nesnellik taşıdığını görmekteyiz. Dino'ya göre sanatın en temel aşaması, insan eliyle üretilen bir eşyanın “şahsiyet” kazanmasıdır. Bu şahsiyet, sanatçının yaşadığı coğrafyanın kültürel ve sosyal kimliğini, adeta bir mühür gibi eserine yansıtmasıyla ortaya çıkar. Bu da sanat eserine, sadece estetik değil, aynı zamanda bir kimlik ve aidiyet boyutu kazandırır. Sanatın, ustadan çırağa geçen birikimle devam etmesi, yani gelenek içinde yaşatılması, Dino'ya göre

sanatın taşıdığı haysiyetin korunması açısından vazgeçilmezdir. Sanatkâr, doğayla eşya arasında kurduğu estetik ilişkide gücünü halktan alır; çünkü o, hem halkın ihtiyaçlarını hem de zevklerini temsil eder. Bu noktada “ihtiyaç” zanaatı, “zevk” ise o zanaatın sanat yönünü ifade eder. İster geleneksel ister modern bağlamda düşünölsün, Dino’nun bu yaklaşımı, sanat ile toplum arasındaki organik bağı güçlü bir şekilde ortaya koyar Yılmaz (2019:101).

1930’lu yıllara gelindiğinde, Abidin Dino gençlik yıllarına adım atmaya başlamıştır. İçindeki yazma ve çizme tutkusu gittikçe büyüyor, farklı ilgi alanlarına doğru kendisini sürüklüyordu. Gençliğinin ilk yıllarında, minyatür ve hat sanatına yoğun bir ilgi duymaya başlamaktaydı. Çevresinde de hat ve minyatür sanatlarıyla uğraşan kişilerin varlığı, onun bu sanatları öğrenmesinde büyük katkı sağlamıştı. Bu ilginin hem bireysel bir sanat anlayışının hem de kültürel bağlarından kaynaklanan bir durumun sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Abidin’in, daha sonraki resim sanatında da, hat ve minyatür sanatının izlerini görmek mümkündür. Abidin Dino’nun sanat hayatının temellerini hat ve minyatür sanatına duyduğu ilgi atmıştır. Dino’nun eserlerini, minyatür ve hat sanatının izlerini taşımasının yanında, çağdaş bir bakış açısıyla zenginleştirilmiş, özgün eserler olarak da değerlendirilebiliriz.

Güzel, Abidin’in o yıllarda ilgisini çeken iki şey olduğunu söylüyor: Önce minyatür sanatı. Sonra Türk hat sanatı. O günlerde Leyla Ablanın oturduğu ve Abidin’in kaldığı Nuri Paşa Yalısı’nın yanında, Mevlevi tarikatından olağanüstü yetenekli bir hat ustası var olduğunu dile getiren Güzel, bu sayede Abidin’in hat sanatını yakından izlemeyi ve yapımını bizzat görme imkânının olduğunu dile getirmektedir. Abidin, o günlerini; Arif’le birlikte sık sık İstinye’deki küçük evinde, Hattat Nuri Hoca’yı ziyaret ederdik. Onun “meşk” çalışmalarına katılır, kahvesini yudumlardık. Kar beyazı minderin üstünde bağdaş kurmuş halde oturan Nuri Hoca, yumurtalı kâğıdı sol avucuna yerleştirir, sağ elindeki kamış kalemle sülüs harflere çapraz girişler yapardı. Harflerin kıvrımlarına uyum sağlayan hareketlerle her iki eli de hafifçe oynar, derin bir içe dönüşle nefesini tutar, sonra yavaşça bırakırdı. Tam anlamıyla kendini harflerin ritmine kaptırır, sessiz bir yoğunlukla çalışmasına dalar, biçiminde ifade ettiğini söylemektedir Güzel (2008a:86).

Arif Dino’nun, Abidin’in sanat hayatının şekillenmesinde başrol oynadığını burada yine görmekteyiz. Hat ve minyatür sanatına ilgisinin gelişmesinde de abisi Arif’in rolü büyüktür. Dino’nun (1995:57) ifadesiyle sanat, yaşamını şekillendiren en belirleyici etkenlerden biri olmakla birlikte, henüz çocuk yaşlarında Türk minyatürleri ve hat sanatına duyduğu derin ilgidir. Ağabeyi Arif Dino’nun etkisi bu ilgiyi daha da pekiştirmiştir. Arif Dino, İstanbul’daki kütüphane müdürleriyle yakın ilişkiler kurmuş, böylece genellikle

araştırmacılara dahi gösterilmeyen nadir el yazmalarına ulaşabilme imkânı elde etmiştir. Abidin Dino, ağabeyinin rehberliğinde bu kütüphaneleri sıklıkla ziyaret etmiş; çocukluk ve ilk gençlik döneminde yüzlerce, hatta binlerce minyatürü inceleme fırsatı bulmuştur. Bu erken dönem görsel birikim, Dino'nun ileriki yıllarda geliştirdiği estetik anlayışının temelini oluşturmuş; sanatına yön veren biçim duygusunun ve çizgi anlayışının oluşmasında belirleyici rol oynamıştır.

Abidin, hat sanatına ilişkin değişik yerlerde birçok şey söylemekte ve yazmaktadır. Bu söylemlerden birine Güzel (2008a:87), Abidin Dino Birinci Kitap adlı eserinde yer vermektedir.

“Çocukluğumdan beri hat sanatı beni ilgilendirdi. Hat bir dildir. Sanki kutsal bir sözcük. Biçimlerin ortaya çıkışı neredeyse sihirli bir olay gibi. Dil içinde dil var çünkü. Hat sanatı olağanüstü bir yoğunlaşma gerektiriyordu. Bir yanda sağ el, kamış kalemi tutmuş, yazıyor. Öte yanda sol el, kâğıdı tutmuş, gerektiği an hafifçe oynatıyor. Bir tür içsel jimnastik. Ve bütün bunlar bir an içinde olup bitiyor.”

Abidin Dino'nun anlatımlarından hat sanatına olan hayranlığını ve ilgisini görmekteyiz. Hat sanatının onun için daima özel bir anlamı olmuştur. Bu sanat, Dino için sadece görsel bir ifade biçimi olmanın ötesinde derin anlamlar taşıyan ve adeta bir iletişim aracı gibi işlev gören bir sanat olma özelliği gösteriyor. Hat sanatının incelik ve ustalık gerektirdiğine değinen Dino'nun, ortaya âdete bir sihir çıktığını ifade ettiğini, bu sanata estetik bir değer, manevi bir boyut ve kutsal bir anlam yüklediğini de söyleyebiliriz. Abidin Dino'nun ilk çizgileri ve yazıları 1931 yılında gazeteci Fikret Adil'in yönettiği Artist isimli dergide çıkmıştır. Bu yazı ve resimler çıktığında Abidin henüz 18 yaşındaydı.

Resimlediği ilk kitap ise Nazım Hikmet'in “Sesini Kaybeden Şehir” isimli kitabıdır.



Resim 6.2. Abidin Dino, Sesini Kaybeden Şehir, kitap kapağı

Güzel (2008a:88), Abidin için 1920’lerin sonunda yaptıklarına bakacak olursak, çok sayıda el ve parmak istifleri göreceğimizi söylemektedir. Bunun yanında Abidin’in yıllarca sakladığı bir oto portresi, Kemal Ahmet’in kitabına çizdiği kapağı ile birçok karikatürünün yanında, bir de İstanbul’dan ayrılırken Leyla Abla’nın evinde bıraktığı sandıkta kalanları görebileceğimize değinmektedir. Abidin’in, 1980’lerin sonunda, o çok eski oto portresini gösterirken şöyle dediğini aktarmaktadır: “Bu çizgi bendeki en eski çizgim. Belki 16, belki 18 yaşında yaptığımı sanıyorum.” O yıllarda Abidin için çizmenin ressamın bir bakıma imgelerle kavgaya tutuşmasıdır diye tanımlayan Güzel, Abidin’in o yıllarda, hayatı boyunca sürdüreceği el çizme eylemine de başladığını, çocukken çizdiklerini de göz önüne alırsak el çizme eylemini sürdürdüğünü söyleyebileceğimizi belirtmektedir.

6.1. Sanat Objesi Olarak El

Abidin Dino’nun genç yaşlarda çizmeye başlayacağı ve bir ömür boyu da çizmeye devam edeceği “el” imgesi, onda neredeyse bir saplantı haline dönüşmektedir. El ile ilgili yüzlerce resim çizen Abidin, bu temaya çok farklı manalar yükleyecektir. El, onun için sadece fiziksel bir organ değildir. Elin, insanın karakterini, doğasını yansıttığı düşüncesine sahiptir. İnsanın derin duygularını, iç dünyasını yansıtan bir sembol olarak görmektedir.

Ayrıca insanın etrafıyla iletişime geçmesi, etkileşim kurması, ilgi, sevgi, şefkat gibi duyguların ifadesinin eller aracılığıyla gerçekleştirildiğini bilen Abidin Dino, ellerin bu ve buna benzer özelliklerini ve işlevlerini vurgulayarak insan yaşamındaki önemine değinir. Eller ile ilgili resim ve yazılarını içeren “Eller” isimli bir kitap yazmıştır. Bu konuyla ilgili Avcı (2018:88), şunları söylemektedir. Ellerin, Abidin’in çok genç yaşlardan başlayarak ilgilendiği konuların başında geldiği söylen Avcı, Dino’nun tüm yaşamı boyunca el desenleri çizdiğini, yağlıboya, akrilik, suluboya el resimleri, küçük el heykelleri yaptığını ve bütün bunları defalarca sergilediğini vurgulamaktadır. El desenlerinden hareket ederek tasarladığı bir anıtın, İstanbul, Maçka’da Abidin’in el ile ilgili uzun macerasının bir parçası olarak durduğuna değinir. Abidin’in 1989’da eller başlıklı Fransızca bir metin kaleme aldığını, bu metnin sanatçının desenleriyle zenginleştirilerek Fata Morgana (Paris) – Ada Yayınları (İstanbul) tarafından Fransızca ve Türkçe olarak yayımlandığını söylemektedir. Ayrıca Avcı (2018:88), A’dan Z’ye Abidin Dino isimli kitabında, Abidin Dino’nun, Boğaziçi’nde yaşamının getirdiği doğa koşullarına alışkın bireylerden biri olarak, fırtınalı ve sert kış gecelerini umursamadan sanat üretimini sürdürdüğünü ifade etmektedir. Bu zorlu hava koşulları altında, gecenin ilerleyen saatlerine, hatta sabaha kadar süren bir resim yapma pratiği geliştirdiğini belirtmektedir. Bu yoğun üretim süreci, zamanla bir tür vecd hâline dönüşmüş; hızla artan çizim temposu, onda baş döndürücü, neredeyse sarhoşlukla eşdeğer bir ruh hâli yaratmıştır. Çizimlerinin merkezine oturan, ölçsüz uzunlukta ve ürkütücü elleri olan yaratık figürleri, bilinç dışının etkisiyle ortaya çıkmış gibidir. Dino, bu süreçte fiziksel kontrolünü yitirdiğini ve elinin kendi iradesi dışında hareket ettiğini fark ettiğini belirtmektedir. Bu noktadan itibaren ortaya çıkan görsel imgeler, onun bilinçli müdahalesi dışında şekillenmiş; sanatçı, adeta başka bir gücün yönlendirdiği pasif bir araca dönüşmüştür. Bu deneyimi hem tedirgin edici hem de yaratıcı bir coşkunun başlangıcı olarak tanımlar. Çizimlerinde beliren eller, artık anatomik doğruluktan kopmuş, biçimsel özgürlüğü esas alan bir anlatımla, kâğıt üzerinde bağımsız hareket etmeye başlamıştır. Dino’nun bu anlatımı, modern sanatın bilinçdışıyla kurduğu ilişkiyi ve otomatizme dayalı üretim anlayışını çağırıştırır. Sanatçının “parmakların özerkliği” şeklinde tarif ettiği durum, sanat yapısının bireysel denetimden çıkıp, kendi ifadesini bulduğu bir yaratım anını temsil etmektedir.

Burada sanat yaratma sürecinde Abidin’in, içsel dünyasında yaşadığı tuhaf deneyimleri görmekteyiz. Karmaşık duygular içine giren sanatçı, geceler boyu el resimleri çizerken bir anda kendisini bambaşka bir gerçekliğin içinde bulmaktadır. İmgeleri canlı bir

varlık gibi tasvir etmekte, bunların kendi kontrolü dışında oluştuğunu söylemektedir. Kendisinin artık çizen değil başka birinin kontrolünde olan ve istemsizce çizdirilen biri olarak yorumlamaktadır. Abidin'in yaşadığı bu duygular, iç dünyasına yaptığı yolculuğu bize göstermekle birlikte, yaratıcılığın sınırlarını ve sanatın tabiatını zorlayan bir deneyim olarak da görülebilir. Sanatçı, elleri çok genç yaşta çalışmaya başlamış ve resimde hayatının sonuna kadar odaklandığı konulardan biri haline getirmiştir. Sanatçının elleri çalışmasını Edgü (2005:56), el imgesini, bilindiği gibi, Abidin'in çizerlik yaşamının başlangıcından, yaşamının sonuna değin, bir tutku, hatta bir saplantı gibi sürekli olarak ele aldığı, çize boyaya tüketemediğini söylemektedir. Çetin (2018:14), yapmış olduğu tez çalışmasında, Avcı'nın (2007), bu konuyla ilgili görüşlerini şöyle ifade etmektedir. Sanatçının, el desenlerini *Eller* adlı kitapta topladığını söyleyen Avcı, Abidin Dino'nun, yaptığı elleri stilize ederek tasarladığını belirtmektedir. Bu yapılan ellerin, farklı kavramları sembolize ettiğini dile getirmektedir. Bu bağlamda Dino'nun yaptığı el resimlerinde sevgi, coşku, özgürlük, dayanışma, devinim gibi kavramlar görülmektedir ifadesini kullanmaktadır. Çetin ise sanatçının yaptığı ellere atfedilen bu kavramların, şu bakış açısından bakıldığında daha doğru değerlendirilebileceğini söylemektedir. Sanatçının resimlerinde bu kavramları vurgulamak için, elin parmaklarını kendi benliklerine sahip varlıklara dönüştürdüğünü belirtmektedir. Burada, elin ayasının sadece onların tutunduğu bir toprağı, bir yurdu simgelemediğini, sanatçının aslında eserleriyle, ütöpik bir dünya görüşünü somutlaştırmaya çalıştığının düşünülebileceğini ifade etmektedir. Özdemir (2014:83), ise kendi iradesi dışında, ellerinin kâğıt üzerinde gidip gelerek resim yaptığını belirten Abidin Dino'nun, 1930'lu yıllarda başladığı "eller serisinin" onun sanat yaşamında önemli yer tuttuğunu söylemektedir. 1930'da yaptığı çizimlerin sürrealist olarak değerlendirildiğini, ancak ne Abidin Dino'nun ne de topyekûn eller serisinin, sürrealist olarak kabul edilmemesi gerektiğini ifade etmektedir. El desenlerinin zamanla değişip, gelişip, deforme olup, sadeleşip ve en son grafiksel unsurlara dönüştüğünü dile getirmektedir.



Resim 6.1.1. Abidin Dino, El, 28,5x20, Kağıt üzeri rapido

6.2. 1930'lu Yıllar

Güzel (2008a:96), Abidin'in, Andre Velter'e resim alanında ilk karşılaştığı kimi örneklerden söz ettiğinden bahsediyor: “İstanbul'da şurada burada, daha çok sinema stüdyolarında, örneğin İpekçilerin Film Stüdyosunda, dekor işleri yapan Ruslar, kübizm konusunda belli belirsiz düşünceler taşıyorlardı.” Abidin'in 1930'lardaki resim, çizgi kaynaklarının ise şunlar olduğunu belirtiyor: Çocukluğunda evin içindeki iki, hatta ilk başlarda Ahmet abisini de katarsak, üç ağabeyin resimle uğraşıyor olması. Aile üyelerinin güzel elli ve güzel ayaklı olmaları. İstanbul'un tarihinden alıp getirdiği Bizans, hat ve minyatür sanatı. Türk karikatürünün öncülerinin çizgileri. Esrarkeş tekkeleri. Evet, Güzel, Abidin Dino'nun gençlik yıllarında çizme konusunda, kendisine temel olan unsurlara değinmektedir. Abidin Dino'nun bu yıllarda esrar tekkelerine gittiğini öğrenmekteyiz. Dino (1995:59), bu tekkeler için bir yandan Bizans sanatı, Türk minyatürleri ve hattı derken, öte yandan o günlerde hala açık olan esrar tekkeleri vardı demektedir. Dinsel hiçbir yanları olmadığı halde bunlara gerçekten tekke denildiğini söylemektedir. Bunun belki de yalnızca

bir ritüelleri olduğu için böyle denildiğini belirtmiştir. O tekkelere gittiğini, ancak esrar çekmekten çok o dünyayı tanımak, o insanları çizmek için oraya gittiğini ve o sıralar, yüzlerce desen çizdiğini anlatmaktadır. Görülüyor ki Abidin'in resme başlamasında ve bu tutkuyu beslemesinde, ona kaynaklık eden birçok faktör vardır. Bu da kendisini sanatsal alanda yetiştirmesi için büyük bir şans olmuştur. Abidin'in kimi zaman, "1930'lu yıllarda birçok insan beni daha çok gazeteci olarak bilirdi" dediğini söyleyen Güzel, bunun doğru olduğunu çünkü o günlerde genç ve acar bir gazeteci gibi koşturduğunu ve resimlerini, çizgilerini henüz en yakın arkadaşlarından başka kimsenin görmediğini anlatmaktadır. 1930'ların başında Abidin ve birkaç arkadaşının Gemi veya Nuh'un Gemisi isminde haftalık bir dergi çıkardıklarının da tahmin edildiğini belirtiyor (Güzel, 2008:99). Abidin Dino, ressamlığının yanında büyük bir yazardı, dergilerde yazılar yazmış ve birçok kitap çıkarmıştı.

Abidin Dino'nun yalnızca resim ve plastik sanatlar alanındaki üretimleriyle değil, aynı zamanda edebi metinleriyle de dikkat çeken çok yönlü bir entelektüel olduğu, onu yakından tanıyan çevreler tarafından sıklıkla dile getirilmiştir. Çocukluk dönemlerinden kalemiyle kurduğu ilişki, yalnızca yazınsal değil, aynı zamanda düşünsel bir derinlik taşır. Dino, resim ve şiirin ötesinde, siyaset, sinema ve tiyatro gibi çeşitli alanlarda da kalem oynatmış; düşüncelerini estetik ve toplumsal boyutlarıyla ifade etmeyi başarmıştır. Örneğin, yayımlanır yayımlanmaz sansüre uğrayarak toplatılan *Kel* adlı tiyatro oyununun yazarı olması, onun bu alanlardaki üretkenliğinin çarpıcı bir örneğidir. Bunun yanı sıra, Mimar Sinan üzerine kaleme aldığı ancak tamamlanamamış uzun soluklu incelemesi, yalnızca birkaç yakın dostu tarafından bilinen, akademik potansiyeli yüksek bir çalışmadır. Öte yandan, Türkiye'de toprak reformu üzerine yazdığı ve hem Türkiye'de hem Fransa'da yayımlanan yazıları, onun sosyo-politik meselelerle kurduğu bağın uluslararası boyut kazandığını göstermektedir. Dino'nun metinlerinden derlenecek bir seçki kitabı, bugüne dek onun yalnızca sanatçı yönünü bilen ya da öyle sanan birçok kişi için şaşırtıcı olacaktır. Ne var ki, bu çok yönlülüğün izlerini sürmek için böyle bir yayını beklemeye de gerek yoktur; zira, 1994 yılının son günlerinde, ölümünün birinci yıldönümünde yayımlanan *Eller, Yüzler* ve *Pera Palas* başlıklı üç resimli kitap, bu entelektüel zenginliğin somut birer göstergesidir Edgü (2014:55).

Yeri gelmişken Abidin Dino'nun yayınlanmış kitaplarından da bahsetmek gerekir: Kısa Hayat Öyküm, Gören Göz İçin Fikret Mualla, Nazım Üstüne, Acıyı Çizmek, Yeditepe Öyküleri, Sinan, Ölüm Mü? Ne Buluş, Toplu Yazıları, Adana Yazıları, Kızılbaş Günlerim,

Kültür Sanat ve Politika Üstüne Yazıları, Güzin Dino ile birlikte yazdıkları Sensiz Her Şey Renksiz.

Abidin bu yıllarda Babıali’de Nazım Hikmet’le tanışır. O yıllardaki Nazım Hikmet’i “Gören Göz İçin Fikret Mualla” isimli kitabında anlatmaktadır.

“Hızlı bir bahriyeli yürüyüşü, omuzda asılı ceket, sarı saç yığınının takılı eski bir kasket, fellik fellik mavi gözler, açık bir gömlek yakası, buruşuk bir pantolon, yenik topuklu ayakkabılar. Bu önemsiz ayrıntılar bir yana, doludizginlik ve coşkunluk duygusu veren kişiliği ile Nazım Hikmet, ister inişte ister yokuşta birbirine katıyordu iki kaldırım. Gazetecileri, kitapçıları, matbaa işçilerini, patronları, yani Babıali’yi. Sementin boks ringi olan Meserret kahvesine girince Nazım Hikmet, ağır sıklet bir boksörün dövüş alanına vardığını haber veren çalkantı olurdu seyirciler arasında” (Avcı, 2018:144-145).

Dino (1995:63-65), Nazım’ı anlatırken, o sıralar çevresinde ünlü şairler, yazarlar, gazetecilerin var olduğunu, ama onların arasında birinin kendisi için odak noktası olduğunu söylemektedir. Bu kişi de Nazım’dan başkası değildir. Uzun boylu, sarışın, mavi gözlü, o da benim gibi sürekli olarak hareket halinde biri diye Nazım’ı tasvir etmektedir. Onun da kendisi gibi günlük ekmeğini kazanmak için ufak tefek işler yapmakta olduğunu ama olağanüstü güzellikte şiirler yazan biri olduğunu da belirtmektedir. O sıralarda ilk kez bir kitabını yayımladığını ve kendisinin de bu kitabını (Sesini Kaybeden Şehir) resimleyen ilk ressam olduğundan bahsetmiştir. Kendisini neden illüstratör seçtiğini de şöyle açıklıyor: “Nazım 1920 yıllarının fütürist Moskova’sından geliyordu. Ben fütürist değildim. Ama desenlerimi sıra dışı bulmuş olmalı ki beni seçti.” Abidin Dino, Nazım’ı diğer sanatçılardan ayrı tutarak onun kendisinde çok farklı bir yerinin olduğunu ifade eder. Nazım’ı odak noktasına almış, onun şiirlerinin olağanüstü güzellikte olduğunu belirtmiştir. Onunla nasıl tanıştığını, ilişkilerinin nasıl başladığını ve nasıl geliştiğini kendisi bizzat bizlere anlatmaktadır.



Resim 6.1.2. Abidin Dino ve Nazım Hikmet, İstanbul, 1949

Abidin Nazım'dan bahsederken, öyle sanıyorum ki ressamdan çok ozan dostunun olduğunu, bunların arasında da Nazım'ın doğrusu apayrı bir yeri olduğunu belirtmektedir. Nazım'ı tanıdığına, çiçeği burnunda bir karikatürist olarak gazetede çalıştığını, Nazım'ın ise, aynı gazetede düzeltmen olarak görev yaptığını söylüyor. İkisinin de hayatlarını kazanmak için bu işleri yaptığını ama Nazım'ın bu durumdan hiç şikâyet etmediğini ifade ediyor. Nazım'ın, Moskova'da fütürist ve konstrüktivist ressamların yapıtlarını gördüğünü, kendisinin çizdiklerine bakıp bunları ilginç bulduğunu söylüyor Abidin. Nazım'ın bir gün kendisine yayımlanacak ilk kitabı olan *Sesini Kaybeden Şehir*'i resimlemek isteyip istemediğini sorduğunu söyleyen Abidin, bu kitap için birtakım şeyler çiziktirdiğini ifade etmiştir. Abidin, Nazım'ın bir şiirinde *Mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin?* diye bir dizesi olduğunu ve o günden beri, bu sorunun sökülüp atılması olanaksız bir biçimde bedenine yapışmış gibi hissettiğini ifade ederek şunları söylemektedir: “Tabii, şiirinde bu soruyu sorarken mutlunun resmini yapamayacağımı biliyordu Nazım. Bu mutluluk imgesi şiirde de olanaksızdı. Yaşanan günler buna izin vermiyordu. Tabii Nazım'dan Neruda'ya, Neruda'dan Aragon'a ve daha birçok ozan mutluluğu dile getirmişlerdir. Ama Nazım'ın bana yönelttiği sorunun yanıtını ben resimlerimde veremedim.” Nazım Hikmet'in eleştiren, karşı çıkan, başkaldıran, olağanüstü bir kişi olduğunu söyler. O sıralar başkaldırma eğiliminin kendisinin içinde olduğunu, yaşama koşullarının değişmesi, toplumun ve insanların değişmesi gibi özlemlerin kendisinde de olduğunu dile getiriyor (Dino, 1995:111). Nazım

Hikmet *Saman Sarısı* isimli şiirinde “Sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin?” diye seslenmiştir Abidin’e. Abidin Dino mutluluğun resmini hiç yapmadı. Çünkü mutluluğun ne resme ne şiire ne de başka bir sanat yapıtına sığamayacak kadar büyük bir kavram olduğunu bilmektedir. Ancak yine de *Mutluluğun resmi* isimli bir şiir yazdı Nazım’a. Bugün, birçok kişi tarafından özellikle sosyal medyada, Dianelle Dengle’e ait olan Home Swet Home (Evim Güzel Evim) adlı resmin, Abidin Dino tarafından Nazım Hikmet’e bu şiirinden sonra yapıldığı sanılmaktadır. Oysaki bahse konu resim Abidin Dino’ya ait olmamakla birlikte Dino Nazım’a mutluluğun resmini de hiçbir zaman çizmedi.



Resim 6.1.3. Dianelle Dengle, Home Swet Home

Abidin Dino’nun sanatsal serüveni, 1930 yılında *Yarın* gazetesinde yayımlanan ilk karikatür ve desenleriyle izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Arif Oruç ve Nizamettin Nazif’in çıkardığı bu gazete, Dino’nun görsel anlatım dilini geliştirmesi açısından önemli bir mecra işlevi görmektedir. Aynı yıl, gazete yazarlarından Kemal Ahmet’in yayımlanan *Sokakta Harp Var* adlı kitabının kapak çizimini de üstlenmesi, onun grafik sanatlar alanındaki yetkinliğinin erken dönem örneklerinden biridir. Yazılı alandaki ilk ürünleri ise 1931’de, Fikret Adil’in çıkardığı *Artist* dergisinde yayımlanır; bu gelişme, onun profesyonel sanat hayatına fiilen adım attığı döneme işaret eder. Ancak bu yaratıcı yükselişin arka planında, ciddi kişisel ve ekonomik kırılmalar da yer alır. Dino, ardı ardına anne ve babasını kaybetmiş, aile işlerini devralan ağabeyi Ahmet Dino’nun mali yönetimdeki başarısızlığı nedeniyle, geleneksel gelir kaynaklarını yitirmiştir. Bu zorlu süreçte, Yunanistan’dan yurda dönen ağabeyi Arif Dino ile ortak bir yaşam mücadelesi veren sanatçı, daha sonra kaleme aldığı *Çok Yaşasın Ölümler* adlı eserinde, paşalık unvanı taşıyan dedesinden miras kalan ve Preveze-Yanya ile Seyhan-Ceyhan arasında uzanan yüzbinlerce dönümlük geniş arazilere

atıfta bulunur. Bu araziler, bir dönem servet ve statünün simgesiysen, sanatçının ironik ifadesiyle “Keseler kalmış, altınlar gitmiş arada” diyerek değersizleşmiş bir geçmişin hatırasına dönüşmüştür. Bu koşullarda, Dino’nun kimliği de dönüşüme uğrar: Artık “paşa torunu” değil, emeğiyle var olan bir gazeteci, karikatürcü ve sanat işçisidir. 1930’lu yıllar, Dino’nun yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda politik duruşunun da biçimlendiği bir dönemdir. Bu yıllarda kurduğu entelektüel ilişkiler ağı, onun düşünsel yönünü şekillendirmede belirleyici olmuştur. Fikret Adil, Peyami Safa, Necip Fazıl, Nurullah Berk, Nizamettin Nazif, Suat Derviş, Fikret Mualla, Ferdi Tayfur ve özellikle Nazım Hikmet gibi dönemin önemli yazar ve sanatçılarıyla kurduğu yakınlık, Dino’nun sanatsal ve ideolojik yönelimlerini besleyen bir zemine dönüşmüştür (Çantay).

Abidin Dino, bu yıllarda artık gittikçe kendisinin farkın varmış, usta şair, yazar ve ressamlarla kurduğu ilişkiler ile kendisini yetiştirmeye ve bu dünya içinde pişmeye başlamıştır. Maddi imkânsızlıkların baş göstermesi, Abidin’in artık çalışarak hayatını idame ettirmesi ve yaşam karşısında bir mücadelenin başlamasına vesile olmuştur. Ancak Abidin bu durumdan hiçbir zaman şikâyet etmeyerek, aksine bundan sevinç ve mutluluk duymaktaydı. Kurduğu bu dostluklar uzun yıllar devam edecek, hayatına yeni dostları katarak onlarla beraber sayısız çalışmaya imza atacaktı. Bunlardan ilki 1933 yılında 5 sanatçı arkadaşıyla bir araya gelerek kurdukları “D Grubu” isimli resim grubuydu.

6.2.1. D grubu

D Grubunun kurulduğu sırada, Türkiye’de kültürel ve sanatsal bir dönüşüm yaşanıyordu. Mustafa Kemal Atatürk 1930’ların başında ülkeyi, sanat ve kültür de dâhil olmak üzere birçok yönden modernleştirmeyi ve Batılılaştırmayı amaçlıyordu. Bu çerçevede Türkiye, Mustafa Kemal Atatürk’ün liderliğinde devrim niteliğinde sosyo-politik değişimleri teker teker hayata geçiriyordu. Bunlara kayıtsız kalamayan bir grup Türk sanatçı, geleneksel engellerden uzaklaşarak ve modernizme dayanan, sanatsal ifadenin yeni arayışları içerisine girdiler. D Grubu gelenekselliğe, körü körüne taklitçiliğe karşı çıkan, bunun yerine modern, batılı tarzda, yenilikçi, sanatçının duygusal özgünlüğünü ve kişisel yorumunu içeren bir sanat anlayışını savunmaktaydı. Ancak Modernizmin yanında geleneksel Türk motiflerinden de ilham alarak ülkenin bir sentezini yansıtmaya çalıştılar. Bu çerçevede, Abidin Dino ve beş arkadaşı bir araya gelerek günlerce süren fikir teatisi sonucunda, D Grubunu kurdular. D Grubu, ülkede sanat camiasına sanatsal, kuramsal ve felsefi anlamda önemli yenilikler

getirmekteydi. Modern sanatın Türkiye’de yerleşmesine, tanınmasına ve uluslararası sanat dünyasına açılmasına öncülük etmişlerdir. Cumhuriyet’in onuncu yılına gelindiğinde, ulus inşası sürecinin kültürel boyutu belirginleşmeye; çağdaşlaşma idealiyle sanat alanında da köklü dönüşümler yaşanmaya başlamaktaydı. Bu bağlamda genç sanatçılar, Mustafa Kemal Atatürk’ün modernleşme ve yenilikçi yaklaşımlarını benimseyerek, sanatın işlevini dönemin ideolojik çerçevesi içinde yeniden tanımlamaya yönelmişlerdir. Bu entelektüel iklimde, Nurullah Berk’in öncülüğünde 1933 yılında kurulan “D Grubu”, Türkiye’de modern resmin kurumsallaşması ve biçimsel yeniliğin sanat pratiğine taşınması açısından önemli bir kırılma noktasıdır. Abidin Dino (1913–1993), Zeki Faik İzer (1905–1988), Elif Naci (1898–1988), Cemal Tollu (1899–1964) ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu (1906–1992) gibi sanatçılardan oluşan bu öncü kadro, modern Türk resminin teorik ve pratik temellerini atmak amacıyla bir araya gelmiştir. D Grubu’nun sergi etkinlikleri yalnızca plastik sanatlarla sınırlı kalmamış; bu etkinlikler şiir dinletileri, konferanslar, söyleşiler ve karikatür gösterimleriyle çok disiplinli bir sanat anlayışını teşvik etmiştir. Grubun üyeleri, aynı zamanda dergi ve gazetelerde yayımladıkları sanat yazıları aracılığıyla sanat eleştirisi, estetik kuramlar ve çağdaş sanat anlayışının Türkiye’deki gelişimine katkıda bulunmuş; bu süreçte hem sanat kültürünün hem de sanat literatürünün biçimlenmesinde etkin bir rol üstlenmişlerdir. Zamanla grup, farklı dönemlerde yeni üyelerin katılımıyla genişlemiş; 1934’te Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Halil Dikmen, Salih Urallı ve Arif Kaptan; 1941’de Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnissa Zeid ve Nusret Suman; 1947 yılında ise Zeki Kocamemi gruba dâhil olmuştur. Grubun üyeleri kübizm, ekspresyonizm, fovizm, empresyonizm ve realizm gibi farklı sanat anlayışları doğrultusunda üretim yaparak, Türkiye’de çok akımlı bir sanat döneminin başlamasına öncülük etmiş; bu yönüyle hem biçimsel hem de kavramsal çeşitliliğin önünü açmışlardır (URL-1, 2024). Berk ve Gezer’e (1973) göre, 1933 yılında kurulan D Grubu’nun kuruluş gerekçeleri üzerinde durulması gerekmektedir. Berk ve Gezer, Cihangir’deki Yavuz apartmanında, Zeki Faik İzer’in evinde toplanan “Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’nun” Avrupa’nın resim sanatında ulaşmış olduğu değerlerin, Türkiye’deki resim sanatına yansıtılma sürecindeki gecikmelere işaret ederek, D Grubu’nu kurduklarını söylemektedir (Öztürk ve Susuz, 2023:247).



Resim 6.2.1. D Grubu, 1933

Abidin Dino, kendisinin ilk kez D Grubu ile halkın ve sanat çevresinin önüne çıktığını söylemektedir. Güzel (2008a:112), Abidin'in bir söyleşisinde “Gruba katılmamı Nurullah Berk ile gazeteci-yazar Fikret Adil sağladılar” dediğini ifade etmektedir. “Öncü avangart bir topluluk.” Grubun, Nurullah Berk'in önerisiyle ve o güne göre, kurulan sanat topluluklarının dördüncüsü olması nedeniyle, Latin alfabesinin dördüncü harfini, yani D'yi seçerek adını saptadıklarını dile getirir. Abidin'in yanında şu isimler bulunuyordu: Cemal Tollu, Elif Naci, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer ve Zühtü Müridoğlu. D Grubu” adının kökenine dair belirsizlik, grubun kuruluş sürecine dair yapılan değerlendirmelerde sıklıkla gündeme gelir. Harf devrimi sonrası alfabenin dördüncü harfine karşılık gelen “D” harfinin, Türkiye’de kurulan dördüncü modern sanat topluluğunu işaret etmesi biçimindeki açıklama, ilk bakışta tutarlı görünse de, bu yorumun, grubun adlandırılmasında yalnızca etkenlerden biri olduğu açıktır. Asıl amaç, sanat kamuoyunda merak uyandırmak, alışıldık sanat ortamına bir sarsıntı getirmektir. Dönemin durağan ve ilgisiz resim-heykel atmosferini canlandırmak, bu alanları yeniden görünür kılmak arzusu, dikkat çekici bir sembol arayışını doğurmuş ve "D" harfi bu bağlamda işlevsel bir araç haline gelmiştir. Dolayısıyla bu ad, basın-yayın yoluyla hem kamuoyunu etkilemek hem de yeni bir sanatçı kuşağının varlığını güçlü biçimde duyurmak için stratejik bir tercihti. Ancak, D Grubu’nun kuruluş öyküsünü sadece isim seçimi üzerinden okumak, onu var eden esas dinamiklerin üstünü örtebilmekteydi. Kurucu altılıdan söz edilirken, sıklıkla gözden kaçan bir yedinci figür vardır: Fikret Adil. Her ne kadar doğrudan üretim sürecinin parçası olmasa da, “resim yapmayan ama resmi yaşayan” bir figür olarak, grubun entelektüel ve sosyal yapısında

belirleyici bir rol oynamıştır. Abidin Dino'nun da belirttiği üzere, grup sadece sanat üretimiyle değil, aynı zamanda bu üretimin çevresinde oluşan tartışma, mizah ve dostluk ortamıyla da tanımlanmalıdır. Yavuz Apartmanı'nda ya da Beyoğlu meyhanelerinde süren uzun sohbetler, sanatı gündelik hayatla kaynaştıran, ciddiyeti mizahla örten bir atmosfer yaratmaktaydı. Bu yönüyle D Grubu, yalnızca bir sanat topluluğu değil, aynı zamanda sanatın yaşandığı bir sosyal çevre olarak da ele alınmalıdır. Grubun kuruluş tarihi, Cumhuriyet'in 10. yılına (1933) rastlamaktadır. Bu tarihsel çakışma, D Grubu'nun sadece estetik bir arayışın değil, aynı zamanda genç Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesine paralel olarak şekillenen bir sanat hareketinin ürünü olduğunu da ortaya koyar Güzel (2008a:113).

D Grubu kurulduktan sonra döneminin sanat camiasında büyük ses getirdi ve etkili olmaya başladı. İlk sergisini 8-18 Ekim 1933 tarihlerinde Beyoğlu'nda Narmanlı Han'ın altında bulunan Mimoza şapka mağazasında açmıştır. Abidin, bu serginin bir hayli şaşkınlıkla karşılandığını dile getirmiştir. Sanat hayatında yönlendirici bir misyon üstlenen gruba, daha sonra yeni isimler de dahil oldu. D Grubu sanatçıları, modernist bir düşünce çerçevesinde, dış gerçekliğin yalnızca duysal izlenimlerle kavranamayacağını; bu izlenimlerin anlamlı ve özgün düşünce sistemlerine dönüşebilmesi için, akıl yürütme yetisinin kaçınılmaz olduğunun farkına varmışlardır. Onlara göre, bireyin olay ve olguları yeni anlam örüntüleri içinde değerlendirebilmesi, düşünsel özgürlük pratiğiyle mümkün olabilir. Bu nedenle, sanatın yalnızca bir estetik beğeni nesnesi değil, aynı zamanda düşünsel bir üretim alanı olduğunun bilinciyle hareket etmişlerdir. Sembolik ve plastik değerlerin, soyut kavrayışları biçime dökmede bir araç işlevi göreceğini benimseyen sanatçılar, zihinsel tekrarların önüne geçebilmenin yolunu, kavramsal derinliğe sahip özgün düşünceler üretmekte ve bu düşünceleri özgün bir biçim diliyle ifade etmekte bulmuşlardır. Düşünsel yaratıcılığın, sanatsal özgünlükle doğrudan ilişkili olduğuna inanan bu sanatçılar topluluğu, sürekli fikir alışverişi yaparak entelektüel gelişimlerini kolektif bir zeminde beslemişlerdir. Bu süreçte geliştirdikleri sanatsal ifade biçimleri, Konstrüktivist düzenleme ilkeleriyle, Kübist analiz anlayışının sentezinden oluşan, özgün bir kompozisyon dili halini almıştır. Bu biçim dilinde, çizginin yapıcı gücüne dayanan desen temelli yaklaşımlar belirleyici olmuş; böylece plastik anlatımlar, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal bir yoğunluk kazanmıştır. Özellikle insan figürü resimlerinde görülen inşacı ve kübik form arayışları, figüratif resme yeni bir ifade alanı açmış; geometrik çözümlemelerle figürün klasik temsilinin ötesine geçilerek, ona çağdaş bir özgünlük kazandırılmıştır. Biçimin taşıyıcısı

olduğu kavramların yüzeyde somutlanabilmesi için resim sanatının teknik ve kuramsal olanakları sürekli olarak araştırılmış; bu yönüyle D Grubu sanatçılarının çalışmaları, biçim ile düşüncenin birleşiminde sanatın dönüştürücü gücünü görünür kılmıştır Baysal (2021:38). D Grubu'nun açtığı sergiler 1960 yılına kadar devam etmiştir. Grup son sergisini 1-15 Ekim 1960 tarihlerinde Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtı.



Resim 6.2.2. Abidin Dino, Mustafa Kemal Atatürk, kâğıt üzerine karakalem

Abidin Dino bu yıllarda Mustafa Kemal Atatürk ile tanışır. Atatürk'ün bir resmini çizer ve imzalatır. Atatürk'ün olağanüstü bir insan olduğunu dile getirmektedir. Bu olayın iki farklı anlatılışından biri Rasih Nuri İleri'ye aittir.

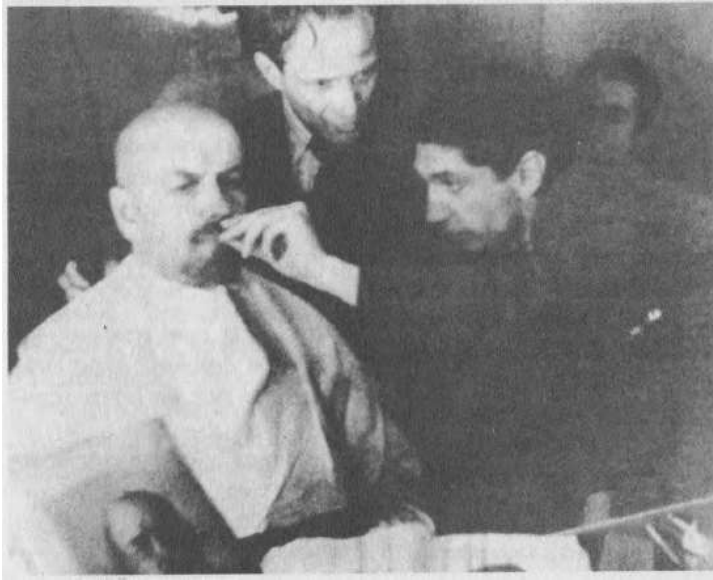
“Abidin'in Gazi ile karşılaşmasına ilişkin iki ayrı ve farklı anlatış bulunuyor. Birincisi Rasih Nuri İleri'ninkidir. Tarih ve Toplum'daki yazısında olayı şöyle aktarıyor: “Abidin, Paşayla 1930 yılında Rejans Lokantasında tanışmıştı. Paşa otele girip masası kurulduğunda 17 yaşındaki Abidin de bir rastlantı sonucu bir masada oturuyormuş. Sofra kurulunca resim yapmaya başlamış, gözünden hiçbir şey kaçmayan Gazi Paşa, kendisini çağırıp “Resmi getir” demiş. Resimde ön planda kadehler ve şişeler. Paşa: “Bunları sil” demiş. Abidin ise “Paşam resmi imzalarsanız silerim” deyivermiş birdenbire. “Sil getir” emri üzerine de Abidin ön planı kesmiş, resmi tamamlamış. Gazi, “Gazi M. Kemal” diye imzalamış. Resim ilk kez o yıl Arif Oruç Bey'in Yarın gazetesinde yayınlandı. İkinci kez de Atatürk öldüğü zaman S.E.S. dergisinde.” Güzel (2008a:132)

Cumhuriyetin kuruluşunun 10. yılında yani 1933'te, bir film çekilmesi planlanmış ve bunun için de ünlü Sovyet sinemacı Sergey Yosipoviç Yutkeviç görevlendirilmişti. Bu vesileyle İstanbul'a gelen Yutkeviç burada Türkiye'nin Kalbi: Ankara isimli bir film çekmeyi planlamaktadır. Yutkeviç, İstanbul'da Abidin Dino ile tanışmış ve aralarında iyi bir dostluk başlamıştır. Yutkeviç, Abidin'in resimlerini görür görmez yoğun ilgi duymuştur.

Resimlerinden hareketle Abidin'in sinemayla uğraşması gerektiğini düşünen Yutkeviç onu Sovyetler Birliğine davet ederek Abidin'in hayatında yeni bir kapı aralanmasına vesile olmuştur.

Avcı (2018:135), Abidin Dino'nun, Yutkeviç'in davetlisi olarak Sovyetler Birliği'ne gittiğinde, Odessa ve Moskova üzerinden Leningrad'a vardığını, burada yerleşerek 1934'ten 1937'e dek yaşadığını ve Lenfilm stüdyolarında çalıştığını anlatmaktadır. Abidin, oradaki çalışmalara yıllar sonra yazdığı "Kültür Sanat ve Politika Üstüne Yazılar" da değinmiştir.

"Ankara Türkiye'nin Yüreğidir filminin rejisörü Yutkeviç, ilk deneyi yapmayı 1936 yılında kararlaştırmış, tiyatro yazarı Pogodin'in bir senaryosunu, Silahlı Adam'ını çevirme hazırlıklarına başlamıştı. Kafa ve beden yapısı ile Lenin'i andıran büyük bir aktör bulmak lazımdı, sonra da o aktörün makyajını, kılık kıyafetini ve her şeyden zor olanı, yüz ifadesini ve jestlerini olgunlaştırmak zorunluğu vardı. Yutkeviç'e göre bu engelleri yenmek, bir ressamın işi idi, beni bu işe vazifelendirdi. Aktörü birlikte seçecektik, adayları hazırlamak bana düşüyordu, yardımcı ekiplerim vardı. Bir hayli denemeden sonra ünlü aktör Şukin üzerinde durduk. Karakteri bakımından Şukin aktör görünüşlü değildi, dışa vuran bir yönü yoktu, yapmacıksızdı, rollerini daima için için yaşıyordu, başarılarını inatçı çalışmalarına borçlu idi. Kafatası, elmacık kemikleri, güleç çekik gözleri ya da çene biçimi kadar, bunun da önemi vardı." Dino (2000:645-646).



Resim 6.2.3. Abidin Dino ve Şukov

Hayatının her döneminde Abidin'in, nasıl çok yönlü bir sanat insanı olduğunun emareleriyle karşılaşırız. Ressam, yazar olmasının yanında plastik sanatlarla da ilgilendiğinin kanıtlarıyla sık sık karşılaşmaktayız. Abidin 1937 yılında tüm dünyada ve Sovyet Rusya'da gittikçe kötüleşen durumlar nedeniyle ayrılmaya karar vererek Londra'ya,

oradan da Paris'e geçti. Bu yıllarda Avrupa'da, Dadaizm ve Sürrealizm sanat akımları etkisini hissettiriyordu. Abidin'de bu akımın temsilcileriyle birlikte vakit geçirme imkânına kavuşmuştur.

“Abidin'in vardığı Paris, Mayıs 1936'dan beri Halk Cephesinin (Fransız Komünist Partisi ve Sosyalist Parti başta bütün sol takımın ortaklığından oluşan değişim yanlılarının birliği) iktidara geldiği umut dolu bir başkenttir. Sanat dünyası son derece canlıdır. “Dünya sanat merkezliğini” üstlenen Paris, 1900'lerde Viyana'nın kültür ve sanat merkezi özelliği 1920'ler ve sonrasında artık Paris'in elindedir. Ve o günlerde bir yanda Dadacılar öte yanda sürrealistler gerçeküstücüler kültür ve sanatın bütün dallarında seslerini duyuruyorlar, arada birbirlerine sataşarak birbirleriyle yarışarak. Abidin bu kentte resim yaptı, caz dinledi, film hazırlıklarına katıldı, film ressamlığıyla birlikte. Tristan Tzara, Gertrude Stein, Picasso, Jean Cocteau, Paul Robeson, Charles Dullin ve daha pek çok sanatçıyla tanıştı, arkadaşlık etti. Bakın Paris'e gelişini ve hemen sonrasını nasıl anlatıyor: “Paris'te buldum kendimi. Türk oryantal minyatürleri uzmanı, çok ünlü resim koleksiyonu sahibi Şutişkin'in yeğeni, Picasso ve Gertrude Stein'i çok iyi tanıyordu. Onlarla çok iyi arkadaştı. Öte yandan profesör Whittemore vardı. Paris'e varıp onları bulunca beni çok iyi karşıladılar. Şutişkin'in yeğeni beni bütün sanatçılarla tanıştırdı.” Güzel (2008a: 219)

Abidin Rusya'dan Londra'ya oradan da Paris'e geçtikten sonra, buralarda kendisini hem Pablo Picasso, Gertrude Stein, Tristan Tzara gibi büyük sanatçıların arasında bulmuş hem de dönemin politik ve siyasal koşullarından ayrı kalmamıştır. 1938 yılında İstanbul'a dönen Abidin, bu yıllarda kendisini kuşkusuz, kesin ve inançlı bir şekilde anti-faşist olarak tanımlamaktadır.

Dino (1995:89), o günlerde yaklaşan 2. Dünya savaşı ile birlikte Paris'te yaşamasının artık güç olduğunu, Pasaportunun süresinin dolduğunu ve konsoloslukta askerliğini yapmadığı için pasaportun süresini uzatmaya yanaşmadığını söylemektedir. Pasaportu olmadan Paris'te kalamayacağını bilen Abidin, bir karar alması gerektiğinin farkındaydı. Bu vesileyle 1938 yılında İstanbul'a dönmüştür. İstanbul'un da Avrupa'nın diğer kentleri gibi yaklaşan savaşın havasının içine girdiğini, şehirde gergin ve ürkütücü bir bekleyiş olduğundan bahsetmektedir. Kendisinin bir sosyalist ve antifaşist olduğunu dile getiren Abidin, bu ortam içerisinde demokrasiden yana bir tavır alması gerektiğini düşünüyordu ve öyle de yaptı. İstanbul'da sanatsal çalışmalarına ara vermeden devam etmiştir. Avcı (2018:116), 1939 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın hem Anadolu hakkında izlenimler edinmek hem de Anadolu halkına ressamların gözünden bir şeyler aktarmak amacıyla, bazı ressamları Anadolu'ya gönderdiği söylemektedir. Bu vesileyle Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve birçok başka ressam, Balıkesir-Edremit'e gittiler. Sanatçıların yaptıkları resimler sergilendi. Abidin Dino'nun da orada yaptığı “Savaş ve Barış” iki tane çiçeğin olduğu bir resmi ile “İbrikli” bir resmi vardı. İbrik resmini çizmesi büyük bir eleştiri konusu oldu. Özellikle Nurullah Ataç, bu durumu şiddetle eleştirerek çok sert yazılar yazmıştır.

Haftalarca süren tartışmaya, Abidin'e destek veren İsmail Hakkı Baltacıoğlu da dâhil oldu. Tartışma Yeni Adam dergisine yansımıştır.



Resim 6.2.4. Abidin Dino, İbrik, 1939

6.2.2. Yeniler grubu

1940'lı yıllara gelindiğinde, Türkiye'de bazı sanatçılar resim sanatının halktan kopuk, batı etkisinde kalan, toplumsal sorunlara uzak kalmış bir perspektifte olduğunu düşünüyorlardı. D Grubunun sanatsal anlayışına da bir reaksiyon olarak ortaya çıkan grup, sanatın yüzünü tekrardan topluma çevirmesi, toplumsal sorunları irdelemesi ve konu edinmesinin gerektiğini düşünüyordu. Bu düşüncelerle yola çıkılmış, Abidin Dino'nun, İstanbul'a gelip sanat camiasının içerisine tekrar girmesiyle 1939, (bazı kaynaklarda 1940) yılında birkaç genç ressam arkadaşı ile birlikte "Yeniler" grubu kurulmuştur. Oluşumun ilk sergisinde balıkçıları konu edinmesi ve Liman resim sergisinden kalan bir miras ile "Liman" grubu olarak da adlandırılmaktadır. Bunlar arasında Avni Arbaş, Nuri İyem, Selim Turan, Mümtaz Yener gibi isimler yer alıyordu. Yeniler Grubu, 1933 yılında kurulan D Grubu'nun, Batı merkezli sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu grup, doğayı ve yerel değerleri ön plana alan, toplumsal sorunlara duyarlı bir sanat anlayışını benimsemiştir. Grubun bu doğrultuda şekillenmesinde, dönemin toplumsal gerçekçi edebiyatının etkisi büyüktür. Ancak tüm bu gelişmelerin temelinde, II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye'nin

yaşadığı siyasi ve toplumsal çalkantılar yer alır. Bu zorlu dönemde yaşanan olaylar, aydınlar arasında bir toplumsal bilinçlenmeye yol açmış; edebiyat ve resimde toplumsal gerçekçiliğe yönelimi beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Yeniler Grubu, resim sanatında Toplumsal Gerçekçi akımın temsilcisi olarak değerlendirilebilir Kınalı (2017:37). Yeniler Grubu üyelerinden Abidin Dino, Türk resminin sağlam ve kalıcı bir temele kavuşabilmesi için sanatçının, halk sınıfını ve halkın gerçekliğini doğrudan kavraması gerektiğini savunmuştur. Grubun kurucu kadrosunda yer alan Nuri İyem, Mümtaz Yener, Avni Arbaş ve Fethi Karakaş, sanat anlayışlarında başından beri benimsedikleri yönelimi, taviz vermeksizin sürdürmüşlerdir. Özellikle Nuri İyem, Güneydoğu Anadolu kadınının toplumsal ve psikolojik gerçekliğini derinlemesine irdelemiş; kadının toplum içindeki konumunu çoğunlukla kadın portreleri aracılığıyla, simgesel ve gerçekçi anlatım biçimlerini bir araya getirerek resmetmiştir. Mümtaz Yener ise, çok figürlü kompozisyonlarında her bir figürü, yalnızca görsel bir unsur değil, aynı zamanda eserin tematik içeriğine düşünsel katkı sağlayacak bir anlatı ögesi olarak ele almıştır. Grubun temel amacı, sanat pratiğine kolektif bir yön kazandırmak suretiyle belirli bir konuyu ortak biçimde ele almak ve bu konu çerçevesinde yapılan araştırmalar sonucunda farklı bireysel duyarlılıklarla harmanlanmış resimler üretmek olmuştur. Bu yaklaşım, açıkça D Grubu’nun, bireyci ve Batı merkezli sanat anlayışına karşı geliştirilen bir tepki niteliğindedir. Yeniler Grubu’nun, D Grubu’na yönelttiği en temel eleştiri, figür kullanımına ilişkindir. Onlar, figürü yalnızca biçimsel bir nesne düzeyine indirgeyen yaklaşımları reddetmiş; figürü tensel ve tinsel yönleriyle, sevinç ve acılarıyla, belirli bir toplumun gerçekliğini taşıyan bir birey olarak ele almayı hedeflemişlerdir. Ancak bu ideallerine tam anlamıyla ulaşamamışlardır. Zira tüm çabalarına karşın, D Grubu’nun estetik etkilerinden bütünüyle sıyrılamamış ve amaçladıkları gibi toplumsal gerçekliği resimsel figürlere dönüştürememişlerdir. Öte yandan, sanatı halkla buluşturma niyetlerine rağmen, toplumla istedikleri ölçüde bağ kuramamışlardır. Bir kısım aydın ve yazarın desteğine rağmen, toplumsal ve entelektüel çevrelerde bekledikleri kabulü elde edememişlerdir. Bu durumun temelinde ise, grubun savunduğu toplumculuk anlayışının, dönemin devlet politikasıyla örtüşmemesi yatmaktadır. Yeniler Grubu’nun daha çok politik bir içerik taşıyan toplumculuk söylemi, devletin kurumsallaştırdığı halkçılık yaklaşımıyla çelişmiş ve bu nedenle resmi ideolojiyle uyumsuz, hatta ‘Dersaadet’e özgü elitist bir aydın tavrı olarak değerlendirilmiştir. Devletin uzun süredir desteklediği “yurt gezileri” yoluyla oluşturulan halkçılık-politikaları karşısında, Yeniler Grubu’nun yaklaşımı,

dönemin kültürel politikaları içinde marjinalleşmiştir Başkan (2014:108). Grup 6 ay sonra balıkçıları konu edinen ilk sergisini açtı.

Bir grup ressam arkadaşıyla birlikte Liman Grubu'nu kurmuştuk. Amacımız, limanda çalışan işçileri, denizcileri, balıkçıları, dok işçilerini yakından gözlemleyerek onların yaşamını tuvale aktarmaktı. Kısa sürede bu insanlarla dostluk kurduk; artık onlar yalnızca modellerimiz değil, arkadaşlarımızdı. İlk sergimizin girişine sembolik bir anlam taşıması için bir balıkçı ağı astık. Açılışı ise, şehrin bürokratları değil, balıkçılar yaptı. Elllerinde bıçakları, sırtlarında sarı muşambaları, çamurlu çizmeleriyle... Bu sahne hem çok etkileyiciydi hem de büyük bir yankı uyandırdı. Öyle ki, bazıları serginin açılışına neden Vali Bey'in balıkçılardan sonra geldiğini sorguladı Dino (1995:89).

Yeniler Grubu, kuruluşunun ardından faaliyet gösterdiği ilk yıllarda, özellikle D Grubu üyeleri ile Akademi çevresinden yoğun eleştiriler almıştır. Bu eleştirilerin başında, dönemin Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak'ın, grubun sanatsal etkinliklerini sınırlandırmaya yönelik baskıcı tutumu gelmektedir. Ancak tüm bu olumsuz yaklaşımlara karşın, Yeniler Grubu sanat üretimini sürdürmüş ve özellikle figür anlayışına getirdiği yeni yaklaşım ile dönemin bazı önemli entelektüellerinin desteğini kazanmıştır. Mustafa Şekip Tunç, Peyami Safa, Hilmi Ziya Ülken, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Hamdi Başar gibi düşünür ve edebiyatçılar, grubun sanat anlayışını takdir etmiş ve kamuoyunda desteklemiştir. Yeniler'in geliştirdiği bu figür temelli, toplumsal gerçekçi üslup, ilerleyen yıllarda kurulan Onlar Grubu ve Yeni Dal gibi sanat topluluklarına da yön vermiş; bu yeni kuşak gruplar, Yeniler'in doğrudan ardılları olarak değerlendirilmiştir. Sanatsal yönelimiyle Türkiye'deki resim pratiğine belirgin bir etkide bulunan Yeniler Grubu, 1952 yılında dağılmıştır (URL-2, 2024).

6.3. Sürgün Yılları

Abidin Dino, Liman sergisinin açıldığı 1941 yılında siyasi nedenlerle, önce Çorum/Mecitözü'ne, sonra da Adana'ya sürgüne gönderildi. O yıllarda sürgün kavramı yerine "ikamete memur" sıfatı kullanılmaktaydı. Bu sürgünlüğün Abidin Dino, Güzin Dino, Arif Dino ve diğer arkadaşları için hoş bir deneyim olmadığı aşîkârdır. Ancak Abidin Dino, Mecitözü'nde Kızılbaş Alevilerle tanışacak, kendisini bağrılarına basan bu insanları çok sevecek ve ömrünün sonuna kadar bu insanların yaptıklarını anlatacaktı.

Çantay, Abidin'in Mecitözü sürgününe dair olarak, Osmanlı'dan beri Mecitözü'nün, sürgün yeri olarak kullanılan bir yerleşim yeri olduğunu, özellikle II. Abdülhamid

zamanında seçkin kişilerin gönderildiği bir yer olarak bilindiğini belirtmiştir. Abidin'i, burada Alevilerin karşıladığını, ona “sürgün ağa” diye hitap ettiklerini, sanatçıya büyük konukseverlik gösterdiklerini söylemektedir. Güzel (2008b:29-30), ise bu sürgünle ilgili olarak Abidin Dino'nun, 1990 yılında France-Culture radyosu için yakın arkadaşı şair Andre Velter ile yaptığı uzun bir söyleşide şunları söylediğini belirtmiştir. Abidin, bir gün kendisini Anadolu'nun oldukça uzak ve ulaşılması güç bir köşesinde bulunduğunu ifade ederek, bu yerin haritada bile yerinin saptanmasının zor olduğunu söylemektedir. Bu yere demiryolu ulaşamıyor ancak en dikkat çekici yanı, olağanüstü bir halk yapısına sahip olmasıydı. Abidin, kendisini Mecitözü'nde Alevi topluluğunun içinde bulur, onu hemen koruma altına alırlar ve bundan dolayı kendisini şanslı addeder.

Sürgünde ikinci durak Adana olacaktı. 1942 yılında Mecitözü'nden sonra Adana'ya sürgüne gönderildi. Burada da Abidin'i, farklı bir yaşam bekliyordu. Abidin (1995:95), Adana yıllarını şöyle dile getirmektedir. Adana'ya gönderildim. Bir dönem Adana valisi olan paşa dedemin de adı Abidin'di. Önceden büyükbabamın yönetiminde olan ve hala büyükbabamın adının yaşadığı bu topraklara, ben sürgün olarak gönderilmiştim. Bu çok hoş aynı zamanda oldukça garip bir durumdu.

Abidin, Adana'nın özellikle Yaşar Kemal'den dinlenmesi gerektiğini, onun Adana'yı çok daha iyi bildiğini ve anlatacağını söylemektedir. Kemal (1995:157), ise Abidin'le tanışmalarını şöyle anlatır. 1940'lı yıllarda, güneydeki Adana şehrinde sanat ve edebiyatla ilgilenen küçük bir genç topluluğuyduk. Ancak dönemin siyasal iklimi nedeniyle, polisle sık sık sorun yaşıyorduk. Günün birinde şair ve ressam Arif Dino ile kardeşi ressam Abidin Dino'nun, Adana'ya sürgün edildiklerini duyduk. Bu haberi, olağan koşullarda bir üzüntü vesilesi saymak gerekirdi; fakat bizler için sevinç kaynağıydı. Çünkü bu iki değerli sanatçıyla tanışmak için bir fırsat doğmuştu. Şans ilk olarak bana güldü; önce Arif Dino'yla tanıştım, ardından onun aracılığıyla Abidin Dino ile tanışma imkânı buldum. Dostluğumuz o ilk günden itibaren başladı ve Abidin Dino'nun ölümüne dek, elli yılı aşkın bir süre boyunca kesintisiz devam etti. Bu bağ, yalnızca kişisel yakınlık değil; sanat, düşünce ve dünya görüşü ortaklığına dayanan sağlam bir temele sahip olmuştur.

Abidin, Adana'da Türk Sözü gazetesinde çalışmaya başlamıştı. Bu gazetede karikatürleri ve yazıları yayınlanıyordu. 1941 yılında (bazı kaynaklarda 1943) “Kel” isimli bir oyun yazdı. Ancak oyun hemen Bakanlar Kurulu kararı ile toplatıldı. Avcı (2018), Abidin Dino'nun, Adana günlerine ilişkin olarak 1943 yılında Güzin Dino ile ömrünün sonuna kadar sürecek olan evliliğine adımını, Adana'da attığını söylemektedir. İstanbul Üniversitesi'nde

asistan olan Güzin'in istifa ederek Adana'ya geldiğini ve burada evlendiklerini belirtmiştir. Diğer yandan da yazma çalışmalarına devam eden Abidin'in tiyatro çalışmalarını sürdürdüğünü ve Adana Halkevinde, halk oyunlarından esinlenen bir metot ile bir tiyatro grubu oluşturduğunu belirtmiştir. Köylülerle birlikte "Sıtmalı Adam" adlı bir oyun denemesine giriştiğini ancak grubun fazla etkili olduğu gerekçesiyle dağıtıldığını söylemiştir. Bunun üzerine Abidin'in ilgisini sinemaya yönelttiğini dile getiren Avcı, Abidin'in, 1944 yılında Çukurova köylüsünün Fransız işgal ordusuna karşı kazandığı Gülek Zaferi'ni anlatan "Toros Destanı" adlı bir senaryo yazdığını ifade ediyor. Bu senaryo da sansürden nasibini almış ve sansür kurulu tarafından yasaklanmıştır.



Resim 6.3.1 Abidin ve Güzin Dino,1943, Adana

Abidin ve Güzin Adana'nın iki farklı muhitinde iki farklı evde kaldılar. Arif ve Ahmet ise Adana'nın ünlü otellerinden olan Yeni otelde kaldılar. Ancak zamanlarını şehir kulüplerinde eğlenerek, poker oynayarak geçiriyorlardı. Arif daha sonradan Adana'nın en kalabalık ve canlı mahallelerinden birinde yeni bir eve taşındı. Abidin ve Güzin Adana'dan ayrılıp Ankara'ya taşındıktan sonra da Arif belli bir zaman daha bu evde kaldı URL-3'te (2019).

URL-4’te (2020), Güzel, Abidin’in o zor günlerinde bile onca işinin arasında resme zaman ayırabildiğini, çizebildiğini dile getirmektedir. Adana emekçilerini, eski Adana konaklarını ve çeşmelerini, Taşköprü’nün hemen yanındaki işçi pazarındaki insanları, Adanalı bürokratları resmetmiştir. Sonra çiçekler çizdiğini belirten Güzel, hatta doğada var olmayan çiçekler yarattığını söylemektedir.



Resim 6.3.2. Abidin Dino, Çiçek

Abidin Dino, Adana’da birçok insanla dostluk kurdu. Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Taci Karan. Bu insanların yetişmesine de büyük katkı sağlayan Abidin ve Arif Dino Adana yıllarında büyük deneyimler elde ettiler. Abidin’in, Mecitözü ve Adana sürgünleri ile edindiği deneyimler ve bunların dışa vurumu içsel sıkıntılarının bir göstergesi olmakla beraber, sanatsal sürdürülebilirliği ve dayanıklılığı ile yaşama sevincinin, daima en üst seviyede olduğunun bir kanıtıdır. Bu sürgünler siyasi baskının ve toplumsal ötekileştirmenin bir dayatmasıydı. Şehir yaşamından, arkadaşlarından izole edilen ve özgürlüğünden mahrum bırakılan Dino için bu yerler, yaratıcı birer gözlem mekânı haline geldi. Aslında Anadolu ve Anadolu insanı, Abidin için bir mutluluk ve direnç kaynağı olmuştur. Abidin’in sanatı bütün bu gelişmelere meydan okuyan, boyun eğmeyen, güçlü bir direniş ögesi haline gelmiştir. Abidin, çektiği onca zorluklara rağmen bu sürgünlerden, kendini yenilemiş ve sanatın gücüne sonuna kadar inanmış bir şekilde çıkmıştır. Mecitözü ve Adana sürgünleri Dino’nun

sadece sanatını şekillendirmekle kalmadı, insan haklarına, sosyal adalete, eşitliğe olan bağlılığını da kat be kat arttırdı.

1945 yılına gelindiğinde Abidin Dino'ya askerlik yolu göründü. Oysaki elinde askerliğe elverişli olmadığına dair doktor raporu bulunmaktaydı. Ancak yine bir nevi sürgün yöntemi olarak askerliğe alındı. Avcı (2018:38), Abidin'in, 1945 yılı sonunda Adana'da sürgünde yaşamakta iken ani bir kararla Kayseri'ye, inzibat bölüğüne askerlik yapmak üzere gönderildiğini yazmaktadır. Abidin'in değişik suçlardan mahkûm olmuş kişilerin bulunduğu bir bölüğe gönderildiğini, üstelik yattığı seksen kişilik koğuştaki kabakulak salgınının olduğunu söylemektedir. Dino (1995:96), ise o günleri hiç hatırlamak istemediğini dile getirerek, askerliğin çok güç olduğunu, sürgünlere, ikamet zorluklarına benzemediğini ifade etmektedir. Kötü anılarını hatırlamak istemediğini belirten Abidin Dino, askerliğini izleyen iki yıl boyunca hasta olduğunu söylemektedir. Dokuz ay askerlik yapan Dino, sağlık durumu sebebiyle terhis edilmiştir.

Askerliği biten Abidin, Ankara'ya Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde doçent olarak görev yapan eşi Güzin Dino'nun yanına geldi. Ankara, o yıllarda siyasi ve politik açıdan çalkantılı günler yaşamaktaydı. Bir yandan bu durumlara kafa yorarken diğer yandan da hastalıklarla uğraşmak zorunda kalmaktaydı. Abidin, ciğerlerinden rahatsız olmasına ve çürük raporu almasına rağmen askere alınmış, Ankara'ya dönünce de rahatsızlanmış ve uzun süren bir hastalık geçirmiştir. Ancak, bu durumda bile yazmaya devam ederek, yarım kalan "Verese-Kel" adlı tiyatro oyununu bitirmiştir. Kitap, çıkar çıkmaz hemen toplatılmış ve bilinen yeni bir baskısı da yapılmamıştır. Oyunun metni, Güzin Dino tarafından Abidin'in notları arasında bulunmuştur.



Resim 6.3.3. Abidin Dino, Verese-Kel, kitap kapağı

1948 yılında Abidin Dino, Mehmet Ali Aybar ve Zeki Baştımar ile birlikte Nuh'un Gemisi isimli mizah dergisini çıkardılar. Mizahın, toplumları kenetleyen ve önünde neredeyse karşı durulamaz olan bir güç olduğunu bilen Abidin, arkadaşlarıyla birlikte dönemin politik gelişmelerine değinmek maksadıyla dergiyi yayın hayatına hazırlamışlardır. "1940'ların sonlarına gelindiğinde, mizah tarihinin en özgün yayını, yayın hayatına başlamıştır. Bu yayının adı "Nuh'un Gemisi" dir. Dergi, "Markopaşa" dan sonra mizah yayıncılığına olan popülerlik nedeniyle, TKP tarafından çıkartılmıştır. Yazarları arasında Zeki Baştımar, Abidin Dino ve Mehmet Ali Aybar gibi son derece önemli yazarlar bulunmaktadır. Bu ekibin hazırladığı mizah gazetesi "güldürmek" gayesini taşımamasının yanında, gerek görselleri, gerekse işlediği konularla epey farklı bir kulvar açmaktadır" (Gürer, 2015).

Abidin Dino, Ankara'ya geldikten sonra birçok yakın arkadaşıyla tekrar bir araya gelmiştir. Sanat ve kültür üzerine sohbetleri, haliyle dönemin politik olayları takip ediyordu. O zamanlar en yakın dostlarından birisi Şair Ahmed Arif'ti. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümünde okuyan Ahmed Arif, hem Abidin'in hem de Güzin'in iyi dostuydu. Ahmed Arif başından geçen olayları hep Abidin'e anlatmaktaydı. Abidin, "İşkenceler" isimli sergisindeki eserlerinde, Ahmed Arif'in başından geçen olaylardan esinlenmiştir.

Sıkıyönetimin kaldırılmasıyla birlikte Güzin'le beraber İstanbul'a dönen Dino (2000:257), o günleri şöyle anlatmaktadır.

“Yanılmıyorsam 1948 yılı idi, Nazilerin yenilgisinden hayli zaman sonra "Örfi İdare" (Sıkıyönetim) kaldırılmıştı nihayet. Böylece Güzin'le birlikte İstanbul'a dönebilmiştik. Dostlara kavuştuk ve Sait candan bir sevinçle karşıladı bizi. Derken 1950 yılında sıra Nazım'ın açlık grevine geldi. Açlık greviden sonra Nazım özgürlüğe kavuşunca Sait, Münevver'le (Andaç) birlikte şairi Burgaz'a davet etmişti. Beraber değildik ama Münevver buluşmayı anlattı: Sanki iki fırtına arası mutluluk, başıboş, sakın. Yorgan gibi denizde sandal gezintisi. Dümende Nazım, inanmaz gözlerle etrafına bakmakta. Yanında dünya güzeli Münevver, mutlu. Nazım coşku ile Sait'in son hikâyelerini överken, Sait, sevinçten kahkahalar atıp küreklere asılmakta. Özgürlük. Adalarda bir akşam. Olacak şey değil.”

Abidin Dino ilk resim sergisini açmaya hazırlanıyordu. Bu serginin tarihi ve konusu hakkında Güzel (2008b:375), şunları aktarmaktadır.

“Abidin'in resimlerini sadece çok yakınları, arkadaşları, tanıdıkları görüyordu. Ama artık resimler ve desenler sokaklara, meydanlara, caddelere çıkmak istiyorlar. Ve Abidin ilk sergisini Ankara'da açıyor. İlk kişisel sergisinin tarihi konusunda değişik kaynaklarda değişik şeyler yazılıyor: Kimi 1946 diyor, kimi 1947 ve 1949 diyor, kimi 1948 ve 1949. Abidin ve Güzin ile konuşmalarından, okuduklarımdan ve anlatılanlardan ilk kişisel sergisinin belki Nisan-Mayıs belki Mayıs-Haziran 1949'da Ankara'da açıldığı sonucuna ulaştım. Öte yandan Abidin'in "sergileri" listesinde ilk iki kişisel sergisi için 1949 ve 1950 tarihleri veriliyor. Bu tarihleri kabul edelim diyorum.

Tarihler konusunda sorun var ama konular konusunda yok: Önce Burhan Toprak'ın 1943'te yayınladığı Sanat Tarihi'nden bir alıntı yapmak istiyorum. (Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul 1963- Kitabın üçüncü cildinde s. 269'da): Abidin için aynen şunları belirtiyor: "1942'den 1946'ya kadar Anadolu'da yaşamış, bunun meyvesi Ankara'da 'Köylü Konuları' sergileri olmuştur.”

Dino'nun, o zamana kadar yaptığı eserleri sadece ailesi ve yakın dostları görmekteydi. Ankara'da ilk sergisini açtığında sanatsal yeteneğini sergilemiş, kendi tarz ve üslubuyla yaptığı resimlerini herkesin beğenisine sunmuştur. Düzenlediği ilk sergi elbette onun kamuoyunda ömür boyu sürecek kariyerinin de başlangıcı olmuştur.



Resim 6.3.4. Abidin Dino, 1949, Ankara

1950’li yıllar, Abidin Dino için pek de iç açıcı olmamıştır. Nazım Hikmet 1950 yılında özgürlüğüne kavuşur ancak polis takibinden kurtulamaz. Tahliye olur olmaz muaf olmasına rağmen askere alınmak istenir. Bunlara şahit olan Abidin artık Türkiye’de özgür düşünce ortamının var olamayacağı ve eserlerini özgürce üretemeyeceği kanaatine vararak yurtdışına çıkmaya karar vermiştir. Çantay, Abidin Dino’nun, 1950 yılında pasaportunu almasına rağmen, yurtdışında ancak 1952 yılının şubat ayında çıkabildiğini belirtmektedir. Bu gecikmenin nedenini de, verildikten kısa bir süre sonra ‘eksik belge var’ gerekçesiyle pasaportuna el konulması ve geri alabilmek için Abidin’in, aylarca uğraşması olarak dile getirmektedir. Bu durumun, sanatçının yurtdışına temelli gitme isteğini pekiştirdiğini söyleyen Çantay, Abidin’in, pasaportunu aldıktan sonra ilk durağının İtalya olduğunu ve Roma’da dokuz ay kadar kaldığını ifade etmiştir. Bu dönemde Galeria Della Zodiaco’da ve Roma Modern Sanat Müzesi’nde birer karma sergiye eser veren sanatçının, 20 Mayıs 1952’de açılan XXVI. Espozione Biennale Internazionale d’Arte Venezia’ya da (Uluslararası Venedik Sanat Bienali) katıldığını, 1952 yılının Ekim/Kasım aylarında da Roma’dan ayrılarak Paris’e geçtiğini söylemektedir.

Abidin Dino’nun sanat kariyeri, Türkiye’deki ilk dönemlerinde toplumsal gerçekçiliğe dayalı bir duruşla belirginleşmeye başlamıştır. Ancak 1950’li yıllarda Türkiye’de giderek ağırlaşan siyasi atmosfer, sanatçının üretim sürecini olumsuz etkilemiştir. Bu baskı ortamından uzaklaşmak isteyen Dino, zorluklarla elde ettiği bir pasaportla Roma’ya gitmiştir. Bu adımı, hem yaşamını sürdürebilmek hem de sanatsal üretimini devam ettirebilmek adına verdiği, meşakkatli bir mücadele olarak değerlendirilmelidir. Roma’da, ilk kez tüm zamanını resme ayırma olanağı bulan sanatçı, kısa sürede Galleria dello Zodiaco’nun düzenlediği prestijli bir grup sergisine katılmış; 1952 yılında ise Roma Modern Sanatlar Müzesi’ndeki Art Club karma sergisinde yer almıştır. Aynı yıl, Venedik Bienali’nin “İtalya’da Yaşayan Yabancı Sanatçılar” bölümüne davet edilmesi, Dino’nun uluslararası sanat çevrelerinde tanınmaya başladığının göstergesi olmuştur. Bu dönemde, natürmortta ağırlık verdiği eserlerinde, soyutlamanın sınırlarında dolaşırken, figürden ve doğadan yararlanmayı da ihmal etmemiştir. Nihayetinde, yaşam ve sanat üretimi açısından en uygun ortamın Paris olduğunu düşünerek, 1952 yılının Aralık ayında Fransa’ya yerleşmiştir Özderin (2017:319).

6.4. 1950'li Yıllar

Abidin, 1952 başlarında yeniden Paris'e yerleşmeye çalışıyordu. Fikret Mualla, Avni Arbaş gibi eski ressam arkadaşlarıyla karşılaşmıştı. Picasso, ona Vallauris'teki seramik atölyesinde çalışmasını önerince, yeniden Paris'i terk etti. 1952 sonunda yaptığı seramiklerle yeniden Paris'e dönüyordu. Resim yapmaya devam etti ve birçok yeni dost edindi. Bunların başında Henri Lefebvre, Elsa Triolet, Aragon, Lurçat geliyordu (Avcı, 2018:156).

Bütün bir 1952-53 kışı boyunca Abidin, Picasso'nun Madoura için yarattığı motifleri kopya edecekti. Suzanne ve Geroges Ramie, Akdeniz kıyısıyla Grasse kırları arasındaki Vallauris'te bir atölye açmışlardı; Matisse, Chagall, Cocteau, Reverdy, Eluard ve Picasso da buraya gidip geliyorlardı. Picasso, 1946'da Françoise Gilot'yla birlikte Golfe-Juan'a yerleşmiş, Madoura atölyesini keşfedince de 1948'de Vallauris'e taşınmıştı. Seramik sanatını merak eden Pablo Picasso, her zamanki izlek ve takıntılarını, boğa güreşlerini, mitologyayı, kadınları ve doğayı, bu malzemelere aktarıyor şimdi. Yapıtlarını gerçekleştirme olanağı veren Madoura atölyesinin yardımıyla, orada çok sayıda değişik yaklaşım denedi: fayans üstüne resimler, gömme resimler, seramikten biçimi bozulmuş gündelik kullanım nesneleri yapıyor, böylece örneğin basit bir vazo bir insan başına ya da bir masal hayvanına dönüşüveriyor, kabarıkliklar gövde ya da kafa, ağızlar burun, kulplar kol oluveriyordu (Deleage2007:86).

Burada Abidin de kendini bu çifte boyutun içinde buldu. Bir zamanlar Türkiye'de seramik yapmıştı ve bu sanatta ustaydı (Deleage 2007:87). Abidin, Paris'te 1958'de Yves Klein'ın yapıtlarını sergileyen Iris Clert galerisiyle ilişkiye girdi ve o ünlü "Boşluğun Sergisi" ni açtı. Bu sergide tüm resim girişimi, geri dönülmez biçimde bozulup yok oluyor gibiydi. Böylece Abidin, sanatçıyla izleyici arasındaki ilişkinin sınırlarını topluca sınıyordu sanki (Deleage 2007:105).

1953-1955 yılları arasında Pablo Picasso'nun seramik çalışmalarına yardımcı olmak üzere Güney Fransa'ya giden Abidin Dino, bu süreçte hem sanatsal üretimini sürdürmüş hem de yeni entelektüel ve sanatsal çevrelerle temas kurma imkânı bulmuştur. Bu dönemde, ilerleyen yıllarda gerçekleştireceği *Antibes Resimleri* dizisinin ön araştırmalarını da yine bu coğrafyada başlatmıştır. Dino, 1954 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nden Antibes'e taşınan ve aynı yıl, henüz 41 yaşında yaşamına son veren Rus kökenli Fransız Taşist sanatçı Nicolas de Staël'in atölyesini kiralayarak burada çalışmalarına devam etmiştir. Paris Ekolü içinde dikkatle takip ettiği Staël'in atölyesi, Dino açısından yalnızca fiziksel bir mekân değil,

aynı zamanda sanatsal ilhamın beslendiği, neredeyse kutsal addedilen bir yaratım alanı hâline gelmiştir (Giray 2020:490).

Hiç kuşkusuz, Abidin Dino'nun 1959 ile 1971 yılları arasında ürettiği ve “Antibes Serileri” olarak anılan yapıtlarında, trajik bir şekilde yaşamını yitiren Nicolas de Staël'in Taşist yaklaşımından etkilenmiş olması muhtemeldir. Dino'nun, Staël'in ölümünden sonra sanatçının atölyesine taşınmış olması, bu etkileşimin mekânsal ve ruhsal bir devamlılık taşıdığını düşündürmektedir. Taşist estetiğin belirgin şekilde hissedildiği bu döneme ait *Antibes* resimleri, özellikle lekesele yapıların baskınlığı ile dikkat çeker. Bu soyut kompozisyonlar, biçimsel özellikleri bakımından Post-minimalist eğilimler içinde değerlendirilebilir. Dino, söz konusu seriyi ilk kez 1959 yılında Paris'te sanat kamuoyuyla paylaşmıştır (Giray 2020:490).



Resim 6.4.1. Abidin Dino, Antibes resimleri, 1958

Güzin, 1954'te artık temelli Paris'tedir. 1943'te, Adana'da iç sürgündeki Abidin'e kavuşmak için İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesindeki öğretim üyeliğine son veren Güzin, on bir yıl sonra bu kez dış sürgündeki Abidin'ile birlikte yaşamak üzere, Ankara Üniversitesi DTCF'deki doçentlik görevini elinin tersiyle itmek zorunda kalmıştır. Bu cesaret isteyen bir eylemdir. Ve hele Paris'e yerleştikten sonra ne iş yapacağınızı bilmiyorsanız. Dahası Güzin, Paris'te yeniden doktora yapmak zorunda bile kalacaktır (Güzel 2008c:177).

1960 ve 1970'li yıllarda Abidin Dino, Paris'te birçok arkadaşıyla ömrünü sanata adanmış bir hayat sürdürdü. 1978 yılında dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün eşi Emel Korutürk, Çankaya köşküne sanatçıları davet etti. Davetliler arasında Abidin Dino'da vardı. Bu vesileyle 1978 yılının Şubat ayında Türkiye'ye geldi. Daha sonra kısa bir süre içerisinde Paris'e döndü. Sonra da yaz aylarını Türkiye'de geçiren Abidin Dino bu yolculuklar arasında

7 Aralık 1993 yılında Paris’te yaşamını yitirdi. Cenazesi Türkiye’ye getirilerek İstanbul Aşiyen mezarlığında toprağı verildi.



7. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu tezde, sanat yönetimi kavramının tarihsel ve toplumsal süreçte kuramsal olarak nasıl şekillendiği ve bu şekilleniş içerisinde sanatçının hangi konumda olduğu, Abidin Dino örneği üzerinden incelenmiştir. Sanat, yalnızca bireysel bir yaratım süreci olmamakla beraber, toplumun politik, kültürel, ekonomik ve inanç yapısından da doğrudan etkilenmektedir. Özellikle sanat yönetimi, sanatçının ve sanat eserlerinin toplumsal dinamikler içinde konumlandırılmasını sağlayan kurumlarla ve yöneticilerle kurduğu ilişkiyi belirleyen önemli bir dinamik olarak değerlendirilmektedir.

Tezin birinci bölümünde terminoloji incelenerek tanımlamalar yapılmış sanat, kültür, yönetim, sanatçı, sanat yönetimi ve sanat yöneticisi kavramlarının açıklamalarına yer verilmiştir. Kavramların literatürdeki farklı tanımlamaları açıklamalar içerisinde yer almış ve kendi içinde değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde, sanat ve kültür yönetimi kavramının tarihsel gelişim sürecine bakılarak teorik ve pratik boyutları ele alınmıştır. Kültür endüstrisinin sanat kavramını nasıl hegemonyası altına almaya çalıştığını ve sanatın, yönetilmesi için programlar geliştirme yaklaşımı içerisinde oluşuna değinilmektedir. 1980’li yıllardan itibaren sanat yöneticisi ve küratörlük kavramları, küreselleşme ile birlikte köklü değişimlere uğramıştır. Sanat yönetimi ya da sanat ve kültür yönetimi kavramları, 1990’lı yılların sonlarından itibaren Türkiye’de telaffuz edilmeye başlanmış ve bu kavramlara biraz çekince ile yaklaşılmıştır.

Üçüncü bölümde sanat dünyasının bazı önemli aktörlerine yer verilmiş bu kapsamda tarihsel süreçte sanat yönetimi ile alakalı konulara değinilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Rönesans döneminde Medici ailesinin sanat hamiliği uygulamalarına yer verilerek sanata yaptıkları katkılar değerlendirilmiştir. Türkiye’deki galericilik anlayışı ve sanat piyasasının gelişimi ele alınmış sanat yönetiminde mekân olgusunun önemi vurgulanmıştır. Ayrıca, sanat ile siyaset arasındaki bağlantı değerlendirilerek sanatın ve sanatçının yürütülen politikalar nezdinde kendisini nasıl ifade ettiği irdelenmiştir.

Dördüncü ve beşinci bölümlerde ise Abidin Dino’nun hususi ve sanatsal hayatı ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Dördüncü bölümde özel hayatına değinilerek Dino’nun, ailesi, çocukluk yılları, eğitim süreci ve sanata olan ilgisinin başlangıcı, detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Dino’nun, sanat serüveninin başlamasında büyük role sahip olan Abisi Hikmet Arif Dino ile olan ilişkisi ile annesi, babası ve dedesinin sanata olan ilgilerinin, Abidin Dino’nun sanatını şekillendirmedeki etkileri açıklanmıştır. Çocukluk yıllarında yurt dışına

çıkma şansını yakalaması, Avrupa’da uzun yıllar geçirmesi, ilerleyen yıllarda onun sanat anlayışının biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır. Sanat anlayışının yanında sosyal ve politik duruşunun izleri de çocukluk yıllarına kadar gitmektedir.

Beşinci bölümde ise Abidin Dino’nun sanat hayatı dönemler halinde ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Dino’nun sanat yaşamında çok belirgin bir yere sahip olan *el* kavramı irdelenmiş, el imgesine ait eserlerine yer verilmiştir. Kurucuları arasında yer aldığı D grubu ve Yeniler grubu süreçlerinde verdiği eserler ile dönemine ait sosyal ve politik görüşleri değerlendirilmiştir. Yurt içi ve yurt dışında yürüttüğü sanat faaliyetleri incelenmiş, Pablo Picasso, Luis Aragon, Gertrude Steain, Tristian Tzara, Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Oktay Rıfat gibi sanatçılarla kurduğu dostlukların genel olarak Dino’nun yaşamına ve sanatına etkisi açıklanmıştır. Abidin Dino, döneminin politik ortamında karşılaştığı güçlüklerle, yaşadığı sürgünler ve zorluklarla hep mücadele içerisinde olmuş, sanat ve politik yaşamını bu doğrultuda sürdürmüştür.

Dino, 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak, sanatın toplumsal, politik ve ideolojik boyutuyla yakından ilgilenen bir figür olmuştur. Bu boyutlar, Dino’nun yaratım sürecini şekillendiren en önemli unsurlar arasında yer almıştır. Bu bağlamda Abidin Dino'nun sanatsal yaşamı, onun eserlerini üretme noktasında toplumsal ve siyasal koşullardan ne ölçüde etkilendiğini görmemiz açısından çarpıcı bir örnektir.

Abidin Dino'nun sanat anlayışı, geleneksel ve çağdaş sanatı birleştiren bir düşünce pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında bireysel yaratıcılığın yanında sosyal gerçeklerden ayrı olmayan, toplumun yaşamını sanatla buluşturmayı amaçlayan bir bakış açısını içermektedir. Erken Cumhuriyet döneminde, D Grubu ve Yeniler Grubu gibi sanat hareketlerine öncülük ederek çağdaş bir tutum sergilemiş, sanatın insanlarla buluşmasını sağlayarak toplumsal gerçekçi bir anlayış geliştirmiştir. Ancak, 2. Dünya savaşı sonrasında gittikçe artan politik baskılar ve sansür uygulamaları, Dino'nun sanat hayatının sekteye uğramasına neden olmuştur. Abidin Dino bu süreçte sürgünlerle karşılaşmış ve yurtdışına çıkmak zorunda kalmıştır. Dino bu zor koşullara her zaman olumlu bakmış, bunları sanatı için birer fırsata çevirmesini bilmiştir. Sürgünlerde, gittiği yerlerdeki insanlar onun sanat hayatında derin izler bırakmıştır. Yurt dışına çıktığı yıllarda sanatını uluslararası arenaya taşımış, özellikle Paris’te edindiği sanat çevresiyle olan etkileşimi sayesinde uluslararası bir sanatçı kimliğini elde etmiştir.

1930’lu yıllarda Türkiye’de, özellikle edebiyat sahasında başlayan toplumcu gerçekçilik akımı, zamanla resim sanatına da sirayet etmiş, Batılılaşma çabası içerisinde

toplumcu anlayışla eserler üreten bir kuşak ortaya çıkmıştır. Abidin Dino'da bu çabanın öncüleri arasında yer alarak eserlerinde toplumsal sorunları, emekçileri, işçileri ve bu kesimin acılarını, yaşamlarını konu edinmiştir.

Abidin Dino örneğinde görüldüğü üzere, sanatçıların toplumla ve ülkenin siyasi dinamikleriyle olan ilişkisi oldukça belirgindir. Sanat ve kültür yönetimi ile ilgili politikalar belirlenirken sanatçıların bu ortamlarda nasıl yer alabileceği, nasıl daha özgür ve yaratıcı olabileceği konuları daha derinlemesine irdelenebilir. Sanatın ve sanatçıların toplumun her kesimi tarafından kabul görmesi noktasında çeşitli politikalar geliştirilebilir.

Bu bağlamda sanatın daha geniş kitlelere yayılabilmesinin önü açılmalı, sanat, sadece elit bir kesimin ilgi alanı olmaktan çıkarılmalıdır. Müzeler, galeriler, sanatsal organizasyonlar toplumun farklı kesimlerinden herkes için daha ulaşılabilir hale getirilmelidir.

Uluslararası organizasyonlar teşvik edilerek, yurt dışındaki sanat çevreleriyle daha çok bağlantı kurulması teşvik edilmelidir.

Sonuç olarak sanat, tarih boyunca kendini kabul ettirme noktasında her zaman büyük baskı ve zorluklarla karşı karşıya kalmış, sanatçılar da bu süreç içerisinde bir var olma çabası içerisine girmiştir. Abidin Dino da bu var olma çabasını fazlasıyla yaşamış ve her seferinde bunun üstesinden gelebilen bir sanatçı olmuştur.

Sanat yönetimi perspektifinden bakıldığında ise Dino'nun, sanatsal üretim aşamasında kolektif anlayışa verdiği önem ve sanatı toplumsal bir araç olarak benimsemesi, çağdaş sanat ve sanat yöneticileri için önemli bir noktayı oluşturmuştur. Sanatın, yalnızca galeriler ve müzelerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda toplumsal bir dönüşüm aracı olarak kullanılabileceğini savunduğu görülmüştür. Sanatın, politik ve ideolojik sınırların üzerine çıkabilen bir gücü olduğunu kanıtlamaktadır.

8. KAYNAKLAR

- Adorno, T. W.,** 2011. Kültür endüstrisi kültür yönetimi. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akbulut, D.,** 2018. Dijital  a da sanatın ve sanatçının konumu. *Inonu University Journal of Art and Desing*, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/569368>
- Akdoğan, B.,** 2001. Sanat, sanatçı, sanat eseri ve ahlak. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XLII
- Artun, A.,** 2005. Sanatçı müzeleri. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A.,** 2006. Sanat müzeleri 2, müze ve eleştirel düşünce. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A.,** 2008. Sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artut, K.,** 2004. Sanat eğitimleri kuramları ve yöntemleri. Anı Yayınları, Ankara.
- Atmaca, A.,** 2021. Ankara sanat galerilerinden bir seçki (1970-1990). *Yüksek Lisans Tezi*. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Avcı, Z.,** 2018. A'da Z'ye Abidin Dino. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aydın, A.,** 2017. Abidin Dino'nun resimlerinde yaşıyan edebiyat. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2-2:87
- Aysun, E. A.,** 2014. Sanat yönetimi üzerine konuşmalar. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Balkır, S.,** 2020. Sanat-sanatçı ve bir meta nesnesi olarak sanat eseri. *Rating Academy Journal of Arts*. 3-1.
- Başkan, S.,** 1991. On dokuzuncu yüzyıldan günümüze Türk ressamaları. Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara.
- Başkan, S.,** 2014. Türk resminde modernite ile ilk temas: 1940-1960. *İdil sanat ve Dil Dergisi*, 3-14.
- Bayrak, T.,** 2006. Çağdaş Türk resminde kübist eğilimler. *Yüksek Lisans Tezi*, A. . Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Baysal, A. M.,** 2021. D Grubu'nun Türk resim sanatında özgünlük açısından  nemi. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3-1.
- Berger, J.,** 1999. Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı. Metis Yayınları, İstanbul.

- Civelek, S.**, 2016. 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında Kurmaca-belgesel etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer filmi örneği. *Moment Dergi*, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 3- 2.
- Coşkun, M.**, 2012. Popüler kültür ve tüketim toplumu. *Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1-1
- Çantay, D.**, Abidin Dino. <https://www.ankaraantikacilik.com/blog/111/abidin-dino>, 09.02.2014
- Çetin, H. T.**, 2018. Resimde eleştiri biçimi olarak eller. *Yüksek Lisans Tezi*, H.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Deleage, J.P.**, 2007. Abidin Dino ya da kanatlan el. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Dino, A.**, 1995. Kısa hayat öyküm. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Dino, A.**, 2000. Kültür sanat ve politika üstüne yazılar. Adam Yayınları, İstanbul.
- Dino, A.**, 2001. Kızılbaş günlerim. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- O'Dhorthy, B.**, 2010. Beyaz küpün içinde, galeri mekanının ideolojisi. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edeer, Ş.**, 2015. Abidin Dino ve eller. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5-8.
- Edgü, F.**, 2014. Abidin. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Erdoğan, G.**, 2008. Sosyal devlette sanat ve sanatçının korunması. *TBB Dergisi*, Sayı:74
- Fischer, E.**, 1995. Sanatın gerekliliği. Payel Yayınları, İstanbul.
- Giray, K.**, 2020. Ankara resim ve heykel müzesi başyapıtlar 2. cilt. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü yayınları, Ankara.
- Gombrich, E. H.**, 2022. Sanatın öyküsü. Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Görgel, L.**, 2018. Postmodernite'nin sanat yansıması. *Premium E-Journal Of Social Sciences*, 2-2.
- Gündaş, B.**, 2020. Mayıs 1968 ve görsel kültüre etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37-1.
- Gürer, M.**, 2015. Politik mizahın adımları: Nuh'un Gemisi. <https://kalemyazar.wordpress.com/2015/12/17/politik-mizahin-adimlari-nuhun-gemisi/> 28.05.2024
- Güzel, M. Ş.**, 2008a. Abidin Dino birinci kitap 1913-1942. Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Güzel, M. Ş.**, 2008b. Abidin Dino ikinci kitap 1942-1952. Kitap Yayınevi, İstanbul.

- Güzel, M. Ş.**, 2008c. Abidin Dino ikinci kitap 1952-1993. Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Karlı, Ö.**, 2016. Ernst Cassirer’de kültürün anlamı. *Jomelips*, 1:38-59
- Kemal, Y.**, 1995. Ustadır arı. Can yayınları, İstanbul.
- Kınalı, E.**, 2017. Toplumcu gerçekçilik akımının Türk resim sanatına etkisi ve Abidin Dino. *Yüksek Lisans Tezi*, Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kısaogulları, A.**, 2013. Sanat yönetimi ve sanat yöneticisi. *Ulakbilge*, 1-38
- Kurt, B., Öztürk, Y.**, 2020. Sanat ve kültür yönetimi eğitimi: Tarihsel ve Karşılaştırmalı Bir Giriş Denemesi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 23.
- Madzokı, V.**, 2016. Kûratörlük, koruma ve kapatmanın diyalektiği. Küy Yayınları, İstanbul.
- Marcus, G., Güney, A.**, 2022. Kültür. Sanat. Yönetim. Ketebe Yayınları, İstanbul.
- Okutur, E.**, 2011. Türkiye’de sanat galerilerinin gelişiminin sanat yönetimine etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Özdemir, Ç. S.**, 2014. Resim sanatında el imgesinin farklı anlam ve ifade biçimleri. *Yüksek Lisans Tezi*, A.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Özderin, S.**, 2014. Çağdaş sanatta küresel bir faktör “kûratör”. *Ulakbilge*, 2-3
- Özderin, S.**, 2017. Sanatın resmini yapabilir misin Abidin? Soyutlama sanatında “Abidin Dino”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 49-319
- Öztekkeli, H., Şahin, F., Yenisu, E.**, 2019. Yönetim düşüncesinin evriminde sistem kuramının etkileri: kavramsal bir çözümleme. *Akademik Sosyal Bilimler Dergisi*, 18-515
- Öztürk, M. S., Susuz, M.**, 2023. Türk resim sanatında bir öncü hareket olan D Grubu’nun düşünsel temelleri. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Konya Sanat Dergisi*, 6-247
- Parks, T.**, 2024. Medici ailesi. Kronik Kitap, İstanbul.
- Ranciere, J.**, 2012. Estetiğin huzursuzluğu. Sanat rejimi ve politika. İletişim yayınları, İstanbul.
- Rasih, N. İ.**, Abidin Dino hakkında bir kronoloji denemesi.
<https://digital.sabanciuniv.edu/abidindino/belge/3040200001150.pdf>, 22.01.2024
- Satıcı, Ö.**, 2023. Yönetim nedir.
https://www.researchgate.net/publication/285057455_Yonetim_nedir, 15.01.2024

- Savaş, A.**, 2008. Maya sanat galerisi. *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Sülün, E. N.**, 2021. Türk sanat tarihinde kayıp bir isim: Arif Dino. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 11-2.
- Şahin, M.**, 2013. Sanata yönelik devlet desteklerinin ekonomik rasyonalitesi. *Marmara Üniversitesi İ.İ.B. Dergisi*, 34-1.
- T.D.K.**, Türkçe Sözlük (1998). Türk Dil Kurumu Yayınları, II. Cilt, 9. baskı.
- Thornton, S.**, 2012. Sanat dünyasında yedi gün. Yapı Kredi yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İ.**, 1976. Marksist estetik. Altın Kitaplar Matbaası, İstanbul.
- Urgan, M.**, 2013. Bir dinozorun anıları. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- URL-1**, 2024. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80254/d-grubu-1933-1947.html>. D Grubu. 12.02.2024
- URL-2**, 2024. https://tr.wikipedia.org/wiki/Yeniler_Grubu_Yeniler_Grubu. 13.03.2024
- URL-3**, 2019. <https://ekitap.ayorum.com/pdfs/sehms-abidindino.pdf> Abidin Dino'ya dair. 23.03.2024
- URL-4**, 2020. <https://ekitap.ayorum.com/pdfs/adinoadana.pdf>. Abidin Dino Adana'da 25.03.2024
- URL-5**, 2022. <https://www.nadirkitap.com/yahsi-baraz-roportaji-blog60.html?srltid=AfmBOoq9ky6T2yEnwtQWr0Ioiz7Xx3vF6Rp03hPfbJhIJdE4wZILt7> 23.12.2024
- URL-6**, 2024. <https://artreview.com/rumours-and-whispers-in-the-istanbul-art-scene/> 17.01.2025
- URL-7**, 2025. <https://m.ataaof.edu.tr/pdf.aspx?du=xnlTEm6FrDxMMlroz4ZBzg==> 24.02.2025
- URL-8**, 2025. <https://galerisiyahbeyaz.com/tr/hakkimizda> 01.07.2025
- Uysal, A., Özdamar, B. B.**, 2025. 1980 ve sonrası Ankara'daki özel sanat galerileri: toplumsal temsiliyeti ve mekânsal dönüşümü. *Kent Akademisi Dergisi*, 18-1.
- Vargün, Ö.**, 2015. Sanat yönetimi ve küratörlük. *Yıldız Journal Of Art And Design*, 2-28
- Yılmaz, M.**, 2019. Bir geçiş dönemi aydını olarak Abidin Dino'nun sanat ve edebiyata bakışı. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29-101

EKLER

EK-1 Abidin Dino Sergileri

1940 yılında Liman işçilerini konu alan liman sergisini düzenledi.

1949 yılında Anadolu insanını konu alan eserlerinden oluşan ilk kişisel sergisini açtı.

1955 yılında Paris'te ilk sergisini İşkenceler ve Atom Korkusu temasıyla açtı.

1955 yılında Paris'te Galerie Camille Renaud'da bir sergi açtı.

1955 yılında Uzun Yürüyüş konulu resimlerini Saint Paul de Vence'ta, Octoban Galerisinde sergiledi.

1956 yılında Paris'te Le Demeure Galerisi'nde Uzun Yürüyüşler konulu eserlerini sergiledi.

1957 yılında New York'ta Cadan Gelerisi'nde Uzun Yürüyüşler konulu eserlerini sergiledi.

1958 yılında Fransa'nın Antibes şehrinde, Picasso Müzesi'nde, Avni Arbaş'la aynı anda L'Art au Village grubu sergisini düzenledi.

1959 yılında Paris'te Miromesnil Sokağı'nda Schoeller Galerisi'nde sergi düzenledi.

1961 yılında Amsterdam'da Galeire d'Eendt'te sergi düzenledi.

1962 yılında Fransa'nın Grenoble şehrindeki Partis-Pris Galerisi'nde sergi açtı.

1962 yılında Prag şehrindeki Spisovatele Galerisi'nde sergi açtı.

1964 yılında İsviçre'nin Zürih şehrinde Colette Ryter Galerisi'nde Uzun Yürüyüşler konulu tablolarını sergiledi.

1964 yılında Paris'te Casanova Galerisi'nde yağlıboya tablolardan oluşan Adalar konulu sergisini açtı.

1964 yılında Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde Türk Sanatçıları Sergisinde eserlerini sergiledi.

1964 yılında Cezayir İbn Haldun Müzesi'nde Dünya Sanatçıları konulu sergide eserlerini sergiledi.

1965 yılında California'nın La Jolla bölgesinde Galeri Scott-Faure'da Adalar konulu yağlıboya sergisini açtı.

1966 yılında Moskova'da Dom Pisatili Galerisi'nde Savaş ve Barış temalı sergisini açtı.

1968 yılında Paris Sorbonne Üniversitesi'nde dönemin öğrenci olaylarını konu alan sergi açtı.

1968 yılında Galerie Henriette Gomes'de seramik panolar sergisi.

1969 yılında İstanbul'da gelerek Galeri Bir'de İstanbul Gözler Kapalı temalı sergi.

1971 yılında Roma'da İl Poliedro Galerisi'nde Çiçekler konulu sergi.

1972 yılında Fransa'nın Puyguilhem bölgesinde grup sergisi.

1972 yılında İtalya'nın Potenza bölgesinde Vinci Galerisi'nde sergi.

1973 yılında Paris'te Esteve Galerisi'nde Çiçekler temalı sergi.

1976 yılında Fransa'da St. Paul de Vence köyünde belediye müzesinde Çıplaklar temalı sergi.

1976 yılında Fransa'nın Venissieux bölgesinden kültür merkezinde 7 Türk Ressamı konulu sergi.

1977 yılında Atina'da bulunan Galeri Siloghi'de grup sergisi.

1977 yılında Paris'te Scriptorium Galerisi'nde Pencereleer temalı sergi.

1978 yılında Fransa'nın Aubigny kasabasında şair ve ressamlar grup sergisi.

1978 yılında İstanbul'da Bedri Rahmi Galerisi'nde Yüz Çiçek konulu sergi.

1979 yılında Ankara Vakko, İstanbul Bedri Rahmi, İzmir'de Vakko galerilerinde Çiçekler konulu sergiler.

1979 yılında Fransa'nın Bourges bölgesinde Poesie Murale grup sergisi.

1980 yılında Kuntsgalerie Türkiye'da İmperssionen aus Anatolien sergisi.

1981 yılında Bedri Rahmi Galerisi'nde Adalar konulu sergi.

1982 yılında Fransa'da St. Germain en Laye'de Adalar konulu sergi.

1982 yılında Danimarka'da Praestesgarden Galerisi'nde sergi.

1982 yılında Milano'da Fondazione Corrente Galerisi'nde Bugünün Türk Ressamları sergisi.

1982 yılında Paris Modern Sanat Müzesi'nde Henry Thomas Vakıf sergisi.

1983 yılında Paris Galerie Sculptures'de, Karma Sergi *İnsan Görüntüleri*, İstanbul garanti Sanat Galerisi'nde, D Grubu 50. Yıl Resim ve Heykel Sergisi.

1984 yılında Ankara'da Galeri Nev'de Eller konulu sergi.

1985 yılında Urart Sanat Galerileri, gümüş döküm heykel sergisi, Ankara-İstanbul.

1986 yılında Ankara, Çağdaş Türk Plastik Sanatları sergisi.

1986 yılında Paris, Galerie Pont Neuf, Yalınlar sergisi.

1986 yılında Ankara, Galeri Nev, Bu Dünya sergisi.

1987 yılında İstanbul'da Galeri Nev'de Bu Dünya sergisi.

1988 yılında İstanbul Sanat Galerisi'nde Acıyı Çizmek temalı sergi.

1988 yılında İzmir-Ankara Vakko sanat galerilerinde Acıyı Çizmek temalı sergi.

1988 yılında Ankara'da Galeri Nev'de yalınlar temalı sergi.

1988 yılında Paris, Jacques L. Jourdan Jopie, Bu Dünya sergisi.

1989 yılında Paris, Galerie Vieille du Temple, Les Mains (Eller) sergisi.

1989 yılında İstanbul'da Galeri MD'de Antibes resimleri, Açılar, Pencere sergisi.

1990 yılında İstanbul-Ankara, Galeri Nev, Çiçekleme sergisi.

1990 yılında İstanbul'da Tem Sanat Galerisi'nde 1940 Kuşağı sergisi.

1991 yılında St. -Germain-en-Laye Sanat Fuarı, Apocalypses sergisi. Torino, Galleria La Bussola, Karma Sergi.

1992 yılında Paris, Galerie Vieille du Temple, Jacques L. Jourdan Jopieisages-Pile ou Face sergisi.

1993 yılında İstanbul-Ankara, Galeri Nev, Galeri HP Lefkoşa, Alanya Kızılkule Ak La Ka Ra sergisi.

1993 yılında İstanbul Galeri Nev, 3. Plastik Sanatlar Fuarı'nda Biçimden Öte sergisi.

1994 yılında Ankara Galeri Nev'de İşkence Desenleri sergisi.

1994 yılında Paris Galerie Vieille du Temple, Abidin sergisi.

1996 yılında Üç şehir ve Bir Usta Bir Dünya: Abidin Dino sergileri.

1997 yılında Paris, Galerie Vieille du Temple, Droles de Geules sergisi.

1997 yılında Abidin Dino'yu Anma Sergisi. Fransız Kültür Merkezi, İzmir.

1999 yılında Paris, Galerie Vieille du Temple, Paysages sergisi.

2003-2004 yıllarında Ankara ve İstanbul'da Galeri Nev'de onuncu ölüm yıl dönümü anısına Güzin'in Abidin'leri sergisi.

2006 yılında Bodrum Jazz Now Sanat Galerisi'nde Abidin Dino İlk Kez Bodrum'da sergisi.

2000-2008 İstanbul Sakıp Sabancı Müzesi sergisi.

2013 yılında Abidin Dino 100 yaşında Desen Sergisi, Art Shop sanat Galerisi, İzmir.

2013 yılında Abidin Dino 100 yaşında, Obur mizah tarafından Abidin Dino'nun 100. Yaşı nedeniyle düzenlenen ve çeşitli sanatçıların yaptığı 100 portresinden oluşan sergi, İstanbul.

2017 Fransız Kültür Merkezi'nde Abidin Dino'nun yüzüncü doğum yıldönümü şerefine, sanatçının yüz adet deseninden oluşan bir sergi.