

KÜLTÜR-SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA CUMHURİYETİN İLK YILLARINDA ÖZGÜN TÜRK RESMİ OLUŞTURMA ÇABALARI

Meryem UZUNOĞLU¹

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde başlayarak Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra da devam eden Batılılaşma hareketi Doğudan Batıya göçün olağan bir sonucudur. Ancak bu süreç, kendi iç dinamikleri nedeniyle Türk tarihindeki diğer kültürleşme süreçlerinden farklı özellikler göstermektedir. Bunlardan ilki, coğrafyaların uzaklığı nedeniyle Anadolu halkının Batı kültürü ile Avrupalılar aracılığıyla değil de Batı kültürünü benimsemiş olan Türkler aracılığıyla karşılaşmış olmasıdır. Bu nedenle Batılı kültür formları halk kitleleri tarafından benimsenmekte zorlanmış ve uzun süre dayatma olarak algılanmıştır. İkincisi ise Modernleşme programı çerçevesinde Batı'ya gönderilen sanat öğrencilerinin Avrupa'da karşılaştıkları sosyo-kültürel ortamdır. Batı sanatını öğrenerek Modern Türkiye'nin yükselen değerlerini yansıtacak özgün bir sanat dili oluşturmaları beklenen gençler 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa'da kapitalizm ve I. Dünya savaşının toplumsal yapıda meydana getirdiği kaosu sanatı ile karşılaşmışlardır. 1930'lu yıllarda Devlet-Sanat- Sanatçı ilişkileri ve "Milli Sanat" konularındaki tartışmaların ardından kübist, inşacı ve dışavurumcu anlayışta resimler yapan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" ile "D Grubu" üyesi bazı sanatçılar bunalımın ifadesi olan modern sanat formları ile Türk İnkılabı'nın anlatılamayacağı yönünde eleştiriler almışlardır. Bu yıllarda düzenlenen İnkılap Sergileri, Devlet Resim Heykel Sergileri ve Yurt gezileri gibi etkinlikler sanatçıların milli ve mahalli konulara yönelmesine neden olmuş; Batı sanatının ilkeleri ile Türk İslam sanatını sentezleyerek özgün üslup arayışlarına yönelmişlerdir. Batılılaşma politikaları çerçevesinde Çağdaş Türk Sanatı oluşturma yolundaki uğraşlar 1950'li yıllara kadar devam etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Sanat, Modernleşme, Milli Sanat, Çağdaş Türk Resmi

¹ Yrd. Doç. Dr. Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,
meryem_uzunoglu@mynet.com

IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN CULTURE AND ART; THE EFFORTS OF THE UNIQUE TURKISH PAINTING IN EARLY YEARS OF THE REPUBLIC

Uzunođlu, Meryem. "Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları". idil 2.10 (2013): 150-169.

Uzunođlu, M. (2013). Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları. idil, 2 (10), s.150-169.

ABSTRACT

Westernization movement, started in the last period of the Ottoman Empire and continued after the establishment of the Turkish Republic, is a normal result of migration from east to west. However, this process has different characteristics than the other processes of acculturation in Turkish history, because of the internal dynamics. The first one is, Anatolian people encountered with western culture by the Turks who embraced Western culture, not by Europeans due to the distance of geographical distance. Therefore the Western cultural forms just barely adopted by the public, and perceived as an imposition for a long time. The second one is the socio-cultural environment in Europe encountered the art students which sent to the west within the framework of the modernization program. In 1930's following the discussion at the issues of the relationship between State-Art-Artist and National Art some artists who are the members of " Association of Independent Painters and Sculptors" and "D Group" who paint in understanding of cubist, constructivist or expressionistic, have been criticized in order to narrate the Turkish Revolution by the modern art forms which were the expression of depression. The events such as the Exhibition of Revolution, The State Exhibition of Painting and Sculpture, and the countryside excursions of artists, organised these years, have been directed the artists towards the national and local subjects; have tended to searches for unique style by synthesizing Turkish-Islamic Art with the principles of Western Art. Within the Westernization Policies, the building efforts of the Contemporary Turkish Art have continued by the 1950's.

Keywords: Culture, Art, Modernization, National Art, Unique Turkish Painting .

1.Giriş

Bu çalışmada, Türkiye Cumhuriyeti yönetiminin yirmi beş yıllık ilk döneminde Batı'ya ayak uydurarak modernleşme çabaları bağlamında uyguladığı kültür politikalarının sanattaki yansımaları ve Modern Türk Sanatı oluşturma yolundaki uğraşlar, Türklerin tarihsel süreçte geçirdikleri kültürel değişimin sanatsal dinamikleri ile karşılaştırarak incelenmektedir. Oğuz Dilmaç'ın "1910-1930 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi"; Mehmet Ali Genç'in "D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları"; Oğuz Yurtadur'un "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Yurtdışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitimine Etkileri" adlı makaleleri de benzer konulara değinmekle birlikte bu çalışmada kültürel değişim ve sanatsal formlar arasındaki ilişkiler üzerinde durulmuştur.

Bir topluluğu oluşturan insanların tutum, davranış ve duygularını tarihin belli bir noktasında somutlaştıran sanat etkinliği, kültürün en önemli öğelerinden biridir. Belli bir dönem ve coğrafyadaki düşünce yapısı, bilgi düzeyi ve toplumsal koşulları yansıtır. Bu nedenle sanat eserleri zamanın ruhunu anlamamıza yardımcı olur. Turan'a göre (2010:16) kültür bir topluluğu oluşturan bireylerin edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, gelenek ve göreneklerle her türlü beceri ve alışkanlıklardan oluşan karmaşık bir bütündür. Herhangi bir topluluğun oluşturduğu kültür, tarihsel süreçte hem kendi iç dinamikleri hem de başka kültürlerle girdiği etkileşim nedeniyle sürekli değişir ve dönüşür.

TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK KÜLTÜRÜ VE SANATI

Tarih boyunca değişmeye ve gelişmeye devam eden Türk kültürü, başka kültürlerle sürekli bir etkileşim içinde olmuştur. Türklerin İslam öncesi dönemde Orta Asya'da geliştirdikleri özgün kültürde Çin ve Hindistan gibi komşu ülkelerin kültürlerinden izler olduğu bilinmektedir. (Turan,2010:54) Türkler, İslamiyeti kabul edip batıya yöneldiklerinde İran kültürüyle tanışmışlar, güneybatıya ulaştıklarında ise Arap kültürünün etkisi altına girmişlerdir. Orta Asya'dan getirilen öz, İslamiyetle birlikte farklı bir görünüm kazanırken yeni bir kültür bileşkesine ulaşılmıştır. Kuban'a göre de (2010; 7) İslam'ın Erken ve Ortaçağ dönemlerinde özellikle kültür alanında birleştirici bir rolü bulunmaktadır. Bu nedenle Türk sanatını etnik bir temele oturtmak mümkün değildir. (Kuban, 2010, 12) 1071'den itibaren Anadolu'da karşılaşılan eski kültürler ve Bizans medeniyeti bu değişmeyi genişletmiş, ona yeni boyutlar kazandırmıştır. Türkler Haçlı seferleri sırasında Avrupalılarla karşılaşmış, Rumeli'ye geçip İmparatorluğu kurduktan sonra ise onlarla yan yana yaşamaya başlamışlardır. (Turan,2010:54) Tüm bu karşılaşmalar günlük yaşam

alışkanlıklarından sanatsal formlara kadar geniş bir yelpazede Türk kültürünü etkilemiş ve büyük izler bırakmıştır.

İtalyan sanatçı Centile Bellini Fatih'in portresini yapmak üzere İstanbul'a davet edilmiş, I. Mahmut Topkapı sarayının resimlerini Fransız sanatçılara sipariş etmiştir. Kuban'a göre (2010: 11) İslam sanatındaki geometrik düzenlerin kökenleri Roma mozaiklerine kadar uzanmakta, Erzurum evlerindeki tavan kirişlemelerinin ilk örneklerine Helenistik çağda da rastlanmaktadır. Her seferinde sanat üretiminin kendi iç dinamikleri ile çevresel faktörlerin kesişmesi yeni sentezlere yol açmış, sanat olayı bir zincirin halkaları gibi sürekliliğini korumuştur.

Türklerin kurduğu tüm devletlerde kültürel değişim, yönetici sınıfın girişimleri ile ivme kazanmıştır. Gerek devlet yapılanmasındaki değişiklikler, gerekse "Yüksek Sanat" oluşturma adına yapılan girişimler saray tarafından başlatılmıştır. Ancak ilişkiler sadece diplomatik düzeyde kalmamış, halklar da birbiriyle kaynaşmış, komşuluk etmiş, alışveriş yapmışlardır. Bu iletişim yöneticilerin zaten benimsemiş olduğu bazı alışkanlıkların ya da beğenilerin, yavaş yavaş halk tarafından da kabul görmesini kolaylaştırmıştır. Böylece Doğu'dan Batı'ya göç sürecinde Türk toplumu karşılaştığı tüm kültürlerle yeni sentezler oluşturmaya devam etmiştir.

Osmanlı döneminde saray çok uluslu çok kültürlü bir yapılanmayı benimserken halk da Rumlarla iç içe günlük yaşamını sürdürmeye devam etmiştir. Din faktörü sadece padişah ve çevresini değil, sıradan insanları da Arap kültürüne yaklaştırmıştır. İran sanatı ve edebiyatı Selçuklu döneminde olduğu kadar Osmanlı döneminde de üretilen yapıtlar üzerinde etkili olmuştur. Arapça ve Farsça'dan dilimize geçen kelimeler günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir.

Çok geniş bir coğrafyaya yayılmış Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde birbirinden farklı pek çok kültür, etnik grup ve inanış bulunmaktadır. Yüzyıllar boyunca bir arada yaşamayı başarmış, bu farklı dinlere mensup etnik grupların kültürleri, zamanla birbiri içinde eriyerek ortak bir Osmanlı kültür dokusunun oluşmasına neden olmuştur. (Ortaylı, 2000:16) Farklı etnik gruplara mensup ailelerin yaşam tarzları, yeme içme alışkanlıkları, müzik zevkleri ve adetleri giderek birbirine benzemiştir. Öyle ki Türkler, Rumlar ve Ermeniler arasında bazı kültürel formların kökeni ile ilgili tartışmalar halen devam etmektedir.

Ortaylı'ya göre (2000:17), farklılıklar ise dinsel olmaktan çok bölgesel ve ekonomik nedenlere dayanmaktadır. Sözelimi Boşnak bir Müslüman ailede kadının statüsü, Musullu bir Hıristiyan ailede yaşayan kadından çok daha serbest ve eşitlikçi iken, İstanbul'da yaşayan bir Ermeni aile, Avrupalı Hıristiyanlardan çok Müslüman

Türk ailesine benzemektedir. Birlikte geçirilen yüzyıllar, bu ailelerin yaşam tarzları ve adetlerini birbirine yaklaştırmıştır.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN SON DÖNEMİNDE AVRUPA İLE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM VE SANATA YANSIMALARI

Osmanlı imparatorluğunun çöküş döneminde toprak kaybının hızla artması üzerine devlet yapılanmasını sorgulayan yöneticiler Batılı ülkeleri örnek alarak bir takım reformlar gerçekleştirmeye başlamışlardır. Öncelikli ihtiyaç kaybedilen toprakların geri alınması ya da daha fazla kayıp olmasını engellemek olduğu için de yenilenme hareketi askeri alanda başlamıştır. (Tansuğ, 1993: 51) 1793 yılında kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un programında desen ve usul-ü tersim (perspektif) derslerine yer verilmiştir. Önceleri bu dersler topçuluk, istihkam ve haritacılık alanlarında öğrencilere teknik bilgi vermek için düzenlenmiş olsa da 1824'den itibaren resim dersi önem kazanmıştır. Daha sonra Mekteb-i Bahriye ve Mekteb-i Fünun-i Harbiye-i Şahane'de de aynı eğilim devam etmiştir. İlk kez 1835 yılında yetenekli öğrencilere Avrupa'da resim eğitimi olanağı sağlanmış; on iki genç İngiltere'ye gönderilmiştir. Ferik İbrahim Paşa (1815-1881 / 89) Mühendishane'den, Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) ise Harbiye'den yetişerek ünlenen ilk ressamlarımızdır. (Gören,1996, S:37, s:63) Bu gelenek Osmanlı İmparatorluğu yıkılıncaya kadar devam etmiş; ülkemizde Batılı anlamda yağlıboya resim geleneğinin öncüleri sayılan Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit Bey ve 1914 kuşağı sanatçılarının pek çoğu devlet tarafından sanat eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Osman Hamdi Bey ise hukuk öğrenimi görmek için gittiği Paris'te bir yandan da resim dersleri almıştır.(Tansuğ,1993:55)

Öte yandan II. Mahmut (1808-1839) bu yıllarda Rupen Manas isimli bir Ermeni ressama portresini yaptırarak devlet dairelerine astırmış; Wilkie ise 1840'ta davetli olarak geldiği İstanbul'da Abdülmecit'in bir portresini yapmıştır. Kendisi de resim yapan Sultan Abdülaziz (1861-1876) ise Rus ressam Ayvazosky ile Fransız ressamlar Berton ve Guillemet'i sarayda himaye ederek bir çok tablo siparişi vermiş (Gören,1996, S:37, s:63), 1871'de J.F. Fuller'ye at üzerinde bir heykelini yaptırmıştır. (Cezar,1995, c:1, s.151) 1874'te Guillemet tarafından Beyoğlu'nda açılan özel akademi Osmanlı İmparatorluğu'nda kurulan ilk sanat okuludur. Çoğunlukla azınlığa mensup öğrencilerin devam ettiği okulun, kesin bir belge bulunmamakla birlikte üç yıl kadar faaliyet gösterdiği düşünülmektedir. (Cezar,1995, c:2, s.449) Ülkemizdeki ilk resmi güzel sanatlar okulu ise Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şâhâne adıyla 1882 yılında kurulmuştur. Osman Hamdi Bey'in kurucu müdür olduğu bu okul resim, heykel ve mimarlık bölümlerine 1883'te öğrenci olarak eğitimine başlamıştır. (Tansuğ, 1993:104-105) Eğitim kadrosu yabancı hocalardan oluşan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin programı L'Ecole des

Beaux-Arts model alınarak hazırlanmıştır. (Artun,2007:41) İlk yıllarda çoğunlukla azınlığa mensup öğrencilerin devam ettiği okula sonradan Türk ve Müslüman öğrenciler de kaydolmaya başlamıştır. İbrahim Çallı ve arkadaşlarının 1914'te Paris'ten yurda dönmelerinin ardından Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki resim atölyeleri, Türk hocalara emanet edilmiştir. (Tansuğ,1993:121)

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Batılı ülkelerle artan diplomatik ilişkiler daha fazla sayıda kişinin Avrupa kültürü ile tanışmasına neden olmuş, bir yandan devlet yapılanmasında değişikliklere gidilirken bir yandan Batılı yaşam alışkanlıkları ve kültürel sanatsal formlar yönetici sınıf aracılığıyla ülkemize taşınmaya başlanmıştır. Ancak Tanzimat'tan itibaren bu sınıfın yaşam tarzında görünür hale gelen Batılı alışkanlıklar gündelik yaşam içinde örnekleri olmadığı için halk tarafından kolaylıkla benimsenmemiştir. Bunun sonucu olarak da Tanzimat'la birlikte başlayıp Cumhuriyet döneminde ivme kazanan Batılılaşma hareketi uzun bir süre dayatma olarak algılanmıştır.

Moran'a göre (1998 :9), 19. Yüzyılda Batı ile Doğu'yu bir arada yaşama olgusu, her alanda ikilik yaratmış; eski ahlak / yeni ahlak, eski aile tipi / yeni aile tipi, eski, terbiye / yeni terbiye gibi ayrımlar gündeme gelmiştir. Batılı kültür formlarını benimseyen yönetici sınıf ile eskiden beri benimsediği alışkanlıklardan kopmak istemeyen halk kitleleri arasındaki mesafe giderek çoğalmıştır. Toplumun belirgin bir özelliği haline gelen değer kamaşası yönetici sınıf ve aydınları da etkilemiş; eski geleneklerle yetinmek istemedikleri halde Batılı değerlere de tamamen adapte olamamışlardır.

Şehzade Abdülmecit'in harem içindeki yaşamını belgeleyen “Harem'de Beethoven” adlı yapıtı, mekanda kullanılan mobilya ve aksesuarlar, kadınların kıyafetleri ile duruşları ve yapılan müziğin Batılı referansları nedeniyle Oryantalistlere verilmiş bir cevap niteliğindedir. Gürçağlar (2000:140), resmin Osmanlı hanedanına mensup bir ailenin günlük yaşamını gösteren bir belge olduğunu ifade etmektedir. Abdülmecit Efendi, resimdeki kadınları kendine güvenen, kültürlü, sanatı ve bilimi evrensel anlamda tüketen bireyler olarak gösterse de son tahlilde birer köle olan bu kadınların özgürlüğü Şehzade'nin Bağlarbaşı'ndaki köşkünün duvarları ile sınırlıdır.

CUMHURİYET'İN KURULUŞ DÖNEMİNDE BATILILAŞMA PROGRAMI VE SANATA YANSIMALARI

20. yüzyılın başında Kurtuluş savaşından galibiyetle çıkan Türk ulusu cumhuriyeti kurmuş ve yüzyıllardır devam eden bunalım yerini büyük bir heyecana bırakmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çürümeye yüz tutmuş ve çağın gerisinde

kalmış olan kurumlarının yeniden yapılanması gerekmektedir. Cumhuriyetin kurucu kadroları, bir daha esaret noktasına gelmemek için sadece devlet kurumlarının değil, toplumsal yapının da topyekun değiştirilmesi gerektiğine inanmaktadır. Rönesans'ın temelleri üzerine oturan aydınlanmanın ardından sanayi devrimini de gerçekleştiren Batı medeniyeti genç Türkiye Cumhuriyeti için iyi bir örnektir. İnanılması güç bir zafer kazanarak yoktan var olan bu toplum, ayakta kalabilmek için kültürel dönüşümü gerçekleştirmeyi de başaracaktır.

Bu nedenle sadece devlet kurumlarını değil toplumsal yapıyı da değiştirmeyi hedefleyen inkılaplar köktenci bir tutumla uygulanmaya başlamıştır. Siyasi, ekonomik, hukuki ve toplumsal alanlar ile eğitim sisteminde pek çok düzenleme yapılmıştır. Halifelik kaldırılmış kadınlara seçme ve seçilme hakları verilmiştir. Din ve devlet işleri birbirinden ayrılmış, medreseler kapatılarak millet mektepleri açılmış ve üniversite reformu gerçekleştirilmiştir. Türk Dil Tarih Kurumu kurulmuş ve güzel sanatlar alanında yeni düzenlemeler yapılmıştır. İsviçre'den örnek alınan Medeni Kanun, aile kurumunu yeniden düzenlerken, kılık kıyafet ve harf devrimleri toplumun geçmişle bağlarını koparmayı hedeflemiştir. Atatürk'ün de ifade ettiği gibi "amaç muasır medeniyetler düzeyine ulaşmaktır".

Siyasi, hukuki ve ekonomik alanda gerçekleştirilen düzenlemeler toplumsal yaşamda etkilerini hemen göstermiştir. Eğitim alanındaki reformlar ise uzun vadede etkisini gösterecek, ancak kalıcı olacaktır. Cumhuriyetin modernleşme anlayışına göre eğitim gören birey, geleneklerin ve dinin etkisinden sıyrılacaktır. Bu nedenle Batı'dan pek çok bilim adamı ve uzman getirilerek eğitim kurumlarının yeniden yapılanması sağlandığı gibi, birçok genç de eğitim almak için Avrupa'ya gönderilmiştir. Yurda döndüklerinde görev yaptıkları kurumları Batı standartlarına getirmeleri beklenmektedir.

Cumhuriyetin kurucu kadroları, çok sesli müzikle birlikte resim ve heykeli de inkılapların anlatılmasını ve yaygınlaştırılmasını sağlayacak, dolayısıyla zihni dönüşümü kolaylaştıracak önemli bir araç olarak görmektedir. (Ayvazoğlu, 2011:79) Bu nedenle Avrupa'ya gönderilen öğrenci kafilesine genç sanatçılar da katılmışlardır. Onlardan da Batılı sanat formlarını öğrenerek yurda döndüklerinde Türk kültür-sanat yaşamını dönüştürecek alt yapıyı oluşturmaları beklenmektedir.

1923 yılından itibaren Avrupa'ya gönderilen ilk grupta Şeref Akdik (1899-1971), Cevat Dereli (1900-1989), Ali Avni Çelebi (1904-1993), Zeki Kocamemi (1900-1959), Mahmut Cuda (1904-1987) (1924), Refik Epikman (1902-1974) Eşref Üren (1897-1984) (Giray, 1997:32-196), Turgut Zaim(1906-1974) ve Malik Aksel (1903-1987); 1928'den sonra giden ikinci kuşakta ise Nurullah Berk (1906-1982), Zeki Faik İzer (1905-1988), Cemal Tollu (1899-1968), Bedri Rahmi Eyüboğlu

(1913-1975) gibi sanatçılar bulunmaktadır. (Tansuğ, 1993:166-183) Münih veya Paris'te aldıkları eğitimden sonra yurda dönen bu sanatçıların bir kısmı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği etrafında toplanırken bir kısmı da D Grubu'nu kurmuşlardır. Batılı resim tekniklerini benimsemelerine rağmen farklı üslup arayışlarına giren bu sanatçılar, Çağdaş Türk Resminin oluşumuna önemli katkılarda bulunmuşlardır.

20. YÜZYILIN BAŞLARINDA AVRUPA'DAKİ KÜLTÜR SANAT ORTAMI VE SANAT EĞİTİMİ VEREN KURUMLAR

Önemli bir kültür ögesi olan sanat, daha önce değinildiği gibi toplumsal değişimin de göstergesidir. Batı'da Rönesans'la birlikte gündelik yaşamla olan bağlarını güçlendiren sanat yapıtı, içinde yeşerdiği toplumun kültürel birikimi, ekonomik standartları, refah düzeyi ve siyasi dengeleri hakkında izleyiciye çeşitli okumalar yapma imkanı sunmaktadır. Toplumsal dengelerin değişmesi ve sınıf çatışmaları, sanatsal içeriği yönlendirirken, ekonomik gelişmeler ve refah seviyesinin artması sanatsal üretimi canlandırmıştır. Ancak her durumda sanat yapıtı toplumun aynası olmaya devam etmiştir. Yükselen değerleri olduğu kadar toplumsal çöküşü de yansıtmıştır.

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı dünya için çok önemli değişim ve dönüşümlerin yaşandığı, eski dengelerin bozulup yerine yenilerinin tesis edildiği bir devir olmuştur. İnsanlık tarihinde uzun sayılabilecek bir dönem geçerli olan çok dinli, çok etnikli imparatorluklar dönemi artık sona ermiştir. (Koçdemir, 149) Sanayi devriminin ardından Avrupa kentlerinin görünümü tamamıyla değişmiştir. Elektriğin bulunması tramvay ve motorlu taşıtların yaygınlaşması, telefon ve telgrafın icadıyla iletişim ağının genişlemesi günlük yaşamı hızlandırırken, yeni oluşan işçi sınıfının banliyölerdeki kötü yaşam koşulları sınıfsal çatışmalara neden olmuştur. (Antmen,2009:18) Değişen yaşam koşulları ve üretim biçimi bireyi yalnızlaştırmış (Turani,1974:126), aile kurumu önemini yitirmeye başlamıştır (Krausse,2005:87). Böyle bir ortamda 1900'lü yılların başında patlak veren Birinci Dünya Savaşı, hem zafer kazanan hem de yenilgiye uğrayan ülkelerde toplumsal kültürel değerlerin sorgulanmasına neden olmuştur.

Sanatın tüm alanlarında olduğu gibi plastik sanatlarda da bu bunalımın izlerini görmek mümkündür. Sanayi devriminin kent yaşamını kaosa sürüklediği bir dönemde -çoğu kentsoylu olan- İzlenimciler toplumsal gerçekliğe sırtlarını dönerek doğaya yönelmişler, ışığın nesnel üzerindeki etkilerinin resmini yapmışlardır. (Yılmaz,2005:20) Onların eserlerindeki figürler sosyal birer varlık olmaktan ziyade estetik objedirler. Fovistler sadece resmin kendi gerçekliği ile ilgilenmişler; rengi, duyguları aktarmanın en önemli aracı olarak görmüşlerdir. Toplumsal yaşamı ve

sosyal bir varlık olarak bireyi resmetmedikleri gibi bunlar aracılığıyla resim yüzeyinde bir gerçeklik yansımaları oluşturmak gibi kaygıları da olmamıştır. Onlar da gündelik yaşamın gerçeklerine gözlerini kapatmış görünmektedirler. (Antmen,2009:36)

Benzer bir noktadan hareket eden Kübistler de sadece resim yapmayı hedeflemektedirler. Ancak onlar, gündelik gerçeklikle resimsel gerçekliği birbirinden ayırmak için formu parçalamayı ve klasik resmin en temel ilkelerinden biri olan tek bakış noktasını kırmayı tercih etmişlerdir. Bunun için de fovistlerin aksine renkten giderek uzaklaşmışlardır. (Antmen,2009:45)

Bu dönemde ürettikleri yapıtlarda sosyal gerçekliği en çıplak haliyle yansıtan sanatçılar Alman Dışavurumcuları olmuştur. Dinamik fırça darbelerini bir dışavurum aracı olarak kullanan bu sanatçılar akademik öğretiyi reddettikleri gibi burjuva değerlerine de saldırmaktadırlar. Ordu, okul, ataerkil aile gibi kurumların kabullenilmiş otoritesine karşı çıktıkları yapıtları, batı medeniyetinin içinde bulunduğu bunalımı yansıtmaktadır. (Krausse,2005:87)

19.yüzyılın son çeyreğinden itibaren yaklaşık elli yıllık bir süreçte Batı ülkelerinde etkili olan bu akımlar hiç kuşkusuz ait oldukları sosyo-kùltürel yapı içinde son derece anlamlı olan sanat formlarıdır. Büyük bir değişimin sancılarını yaşayan Batı medeniyeti kendi içinde sorgulanmakta, toplumsal kurumların yeniden tanımlandığı bir süreçte bütün dengeler sarsılmaktadır. Böyle bir ortamda topluma sırtını dönüp yalnızca resmin kendi gerçekliği ile ilgilenmek sanatçı/bireyin içine kapanmasının yalnızlaşmasının ifadesidir. Fovistler ve kübistlerin resmin kendi gerçekliğine yönelmiş olmaları aslında sessiz sedasız verilen tepkiden başka bir şey değildir. Öte yandan kendi kùltürüne duyduğu güvensizlik ve inanç kaybı, sanatçıyı ilkel toplulukların sanatsal formlarına yönlendirmiştir. (Antmen,2009:35) Dışavurumcuların resimlerindeki çığlık ise en az kullandıkları renkler kadar şiddetli olmuştur.

Kuşkusuz bu sanat formlarının hepsinin de toplumda bir karşılığı bulunmaktadır. Klasik beğeninın dışına çıktıkları için önceleri tutucu çevrelerden büyük tepkiler almış olsalar da halk tarafından kısa sürede benimsenmişlerdir. Çünkü bu modern yapıtlar onların içinde buldukları durumun, dillendiremedikleri duygularının yansımasıdır. Dolayısıyla son derece gerçektir. Zaten, Fischer'in de ifade ettiği gibi (1993:44) çürüyen bir toplumda sanat -eğer doğru sözlüye-çürümeyi de yansıtmak zorundadır.

Bu dönemde klasik-akademik anlayış da giderek sanat çevrelerindeki saygınlığını yitirmeye başlamıştır. Asıl tartışmalar birbiri ardına türeyen modern

sanat akımları arasında olmaktadır. Daha yeni olanlar çılgın ya da vahşi olarak ilan edilirken, eskiyenler çağdışı, tutucu, sığ ya da geri olarak anılmaktadır. Ancak kısa bir süre sonra tüm avangard akımların takipçileri artmakta ve akademikleşmekten kurtulamamaktadırlar.

Sanat ortamındaki bu hareketlilik ve beraberinde yaşanan büyük tartışmalar sanat eğitiminin dinamiklerini de etkilemiştir. 1648 yılında kurulan ve Fransa'nın en saygın sanat okulu olan L'Ecole des Beaux-Arts, (Gören, 1996, S:34, s:92) Neo-Klasisizm ilkeleri çerçevesindeki akademik eğitim anlayışını sürdürmektedir. Ancak okulun katı tutumu, kız öğrencileri kabul etmemesi, giriş sınavlarının ağırlığı ve Fransızca dil barajının yüksek oluşu gibi nedenlerle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Paris'te özel sanat okulları açılmaya başlamıştır. Bu kurumlar arasında en ünlü olanı 1868'de kurulan Academie Julian'dır. (Gören, 1996, S:34, s:97) Dünyanın her tarafından gelen kadın ve erkek öğrencileri kabul eden bu okulda gerek Osmanlı İmparatorluğu gerekse Cumhuriyet döneminde Paris'e gönderilen pek çok Türk öğrenci de sanat eğitimi almıştır.

Kadrosunda çoğunlukla klasik akademik anlayışı benimsemiş usta sanatçılar bulunduran Academie Julian'ın programı desen üzerine yoğunlaşmış ve özellikle de insan figürüyle doğadaki gerçeğin araştırılması önem kazanmıştır. Eğitim sisteminde geleneksel sanatsal değerlere karşıt bir düzenlemeye gidilmemiş olmasına rağmen öğrencilerin bireysel yönelimleri göz ardı edilmemiş, dışarıda bir hoca ve yeni biçimlenen herhangi bir grupla çalışmaları serbest bırakılmıştır. (Gören, 1996, S:34, s:97)

Artun'a göre(2007: 265-266) kübizmi yücelten söylemin Fransa'da yaygınlaşmasıyla birlikte akademik köklerinden bir türlü kopamayan Academie Julian popülaritesini giderek yitirmiş, Türk öğrenciler Andre Lhote ve Fernand Leger'nin atölyelerine yönelmişlerdir.

Kübizm ve Cezanne'dan etkilenen Andre Lhote (1885-1962), sert kenarlı geometrik bir figüratif resim tarzı geliştirmiştir. (Walther,2000:760-761) Tansuğ (1996: 183), Lhote'un kübizmi klişeleştiren akademik yönteminin sonraki sanatçı kuşaklar üzerinde büyük etkisi olduğunu ifade etmektedir. Frumet Tektaş ise anılarında André Lhote'un, 1922 yılında kurduğu özel akademide, akademik etüdlere gerçekleştirdiklerini, Avrupa resminin çeşitli dönemlerinden kopyalar yaptıklarını; ancak öğrencilerin özgün çalışmalarda serbest bırakıldığını dile getirmektedir. (Gürel,2009)

Paris'e giden Türk öğrencilerin en çok rağbet ettiği ustalardan biri de Fernand Leger'dir (1881-1955). 1924-1955 yılları arasında, Académie de l'Art Moderne

(1924-1931), Académie de l'Art Contemporain'da (1933-1939), Yale University (1940-1945) ve Atelier Fernand Léger' de (1946-1955) resim dersleri veren Leger (Yoshii Gallery), İzlenimcilik ve Fovizm etkili ilk dönem resimlerinin ardından Kübizme yönelmiştir (Antmen,2099:59-60). Fernand Leger erken dönemlerinde Cezanne'nın ünlü sözünü kelimenin tam anlamıyla uygulayarak her şeyi küp, koni ve silindire dönüştürmüştür. (Walther,2000:76) Tüplere benzeyen figür/nesne soyutlamaları nedeniyle bir dönem "Tübist" olarak anılan sanatçı, Birinci Dünya Savaşı sırasında insanlardan sosyal olgulardan ve savaşın acımasız ve mekanik görünümünden etkilenerek (Antmen,2099:59-60) makineleşmiş bir dünyada yer alan her şeyin resmini yapmaya başlamıştır. Leger'nin eserlerindeki güçlü kontrastlar savaş sonrasında giderek azalmış, yüzeysel olan yerine hacmi olan geometrik unsurlar vurgulanmaya başlamıştır. Paletindeki parlak mavi, kırmızı, yeşil ve sarılar ise renklendirme unsuru olmaktan ziyade yapısal öğelere dönüşmüştür. (Walther,2000:76)

Fransa'da Andre Lhote, Fernand Leger ve Marcel Gromaire, Almanya'da ise Hans Hofmann öğretim sistemlerini resim sanatının temelinden başlatmış; desen gücü ve geometrik kuruluşu öğretilerinin merkezine koyarak, bütün modernist ve cesaretli eğilimlerine karşın klasisizm kaygılarını da sürdürmüşlerdir. Temel bilgilerin çağın estetiğine uygun şekillerde ele alınması gerektiğini düşünen bu ustalar için klasisizm, körü körüne bir tabiat kopyacılığından ibaret değildir. Nurullah Berk bu niteliklerinden ötürü onların bulunmaz değerinde hocalar ve yol göstericiler olduğunu ifade etmektedir.(Çoker,1979:8)

Almanya'da eğitim görenlerin etkilendiği ünlü hoca Hans Hofmann'ın 1915 yılında Münih'te açtığı Schule für Bildende Kunst'da canlı modelden desen ve resim çalışmalarının temel alındığı bir atölye programı uygulanmaktadır. Hem Alman, hem de Fransız görüşlerinden etkilenen; Whistler, Lorenzo Lotto ve Gauguin gibi farklı kaynaklardan beslenen Hofmann'ın öğretileri, düşünceleri ve yazıları hiç bir zaman, bir tek sanat akımına bağlı kalmamıştır. Derslerinde Fransız Kübist'ler ve Fov'lar kadar Hegel, Wölfflin ve Goethe üzerinde de durmuş; teorilerini eski ustaların eserleriyle olduğu kadar, modern resimlerle de örneklendirmiştir. (Eroęlu)

Matisse ve Kandinsky'den etkilenerek kendi özgün üslubunu oluşturan Hans Hofmann'a göre, resim sanatı doğanın bir taklidi olmayıp, doğadan esinlenmiş düşünce ve duyguların içgüdüsel ifadesidir. Rengi, güçlü bir plastik araç olarak gören Hofmann, her rengin yeni bir biçim yarattığını düşünmektedir.(Dilmaç,2011:38) Sanatçı, "boşluk ve form arasındaki gerilim" üzerine kurulu kompozisyonlarında rengi "itip çekerek" boşluğu hareketlendirmiş ve bu yolla oluşan enerjinin yardımı ile resmin sınırlarını aşmayı başarabilmiştir.

(Walther,2000:284-285) 1920'lerden itibaren akademik empresyonizmden giderek uzaklaşan Hofmann, kübizm ile inşacılık arası bir biçim dilini benimsemiştir. Nurullah Berk'e göre geometrik düzene çok önem veren sanatçı dengeli bir desen kurulumuna yönelmiştir. (Çoker,1979:8)

1923 yılından itibaren sanat eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilen Cumhuriyet'in ilk kuşakları burada son derece hareketli bir sanat ortamı ile karşılaşmışlardır. Onlardan dört ya da beş yıl süren eğitimleri boyunca bir yandan Batı'nın sanatsal formlarını öğrenmeleri bir yandan da Batı kültürünü özümsemeleri beklenmektedir. Yukarıda sözü edilen akademilere devam eden bu öğrenciler için müzeler büyük bir hazine olmuş; Batı resminin gelişim sürecini görme imkanı buldukları gibi klasik dönem ustalarından kopyalar da çalışmışlardır. (Giray,1997:35) Aralarında Ernest Laurent, Lucien Simon, Paul-Albert Laurens gibi akademik anlayışta resim yapan sanatçılardan ders alanlar olmasına rağmen (Gören, 2003:100-110), bir çoğunun devam ettiği özel akademilerde hayranlıkla izledikleri hocaları; Fernand Leger, Andre Lhote, Hans Hofmann, Othon Friesz, Raoul Dufy ve Marcel Gromaire gibi kübist, fovist ya da dışavurumcu modern akımların takipçileridirler.

CUMHURİYETİN İLK YILLARINDA KÜLTÜR SANAT ORTAMI VE MİLLİ SANAT OLUŞTURMA ÇABALARI

Kültürel kodları Batı'dan çok farklı olan, bambaşka bir düşünsel süreçten geçen Türk toplumunda Cumhuriyet'in ilk yıllarında büyük bir heyecan ve düzen hakimdir. Fırtına sonrası sessizliktir bu. Kurtuluş Savaşı'nda büyük bir badire atlatılmış ve hayatta kalınmıştır. Bu nedenle de kendine güven ve geleceğe olan inanç had safhadadır. Gerçekte Cumhuriyet aydınının Batı'ya baktığında gördüğü şey ile Türk sanatçısının oraya gittiğinde karşılaştığı durum aynı değildir. Cumhuriyet ideologları bilimsel bilgiyi dogmatik olandan üstün kılan aydınlanma düşüncesini, Fransız İhtilali ile yaygınlaşan özgürlük ve eşitlik idealini ve toplumun refah düzeyini arttıran Sanayi Devrimini örnek alarak çağdaş Türkiye'nin temellerini atmak istemektedirler. Ancak genç sanatçılar Batı'da kapitalizmin toplumsal yapıda meydana getirdiği kaosla karşılaşmışlar ve bu kaosun sanatını görmüşlerdir.

Onlara yüklenen misyon genç Cumhuriyetin modernleşme yolunda kat ettiği yolun sanatsal ifadesini oluşturmaktır. Modern Türkiye'nin geçirdiği dönüşümü en iyi ifade edecek sanat biçiminin yine modern olması gerekmektedir. Cumhuriyet yönetiminin gerçekleştirdiği inkılaplar ile kent merkezlerinde günlük yaşamın görüntüsü büyük ölçüde değişmiştir. Erkekler feslerini atarak şapka kullanmaya, kadınlarsa feracenin yerine tayyör giymeye başlamışlardır. Yer sofralarından kalkıp masada yemek yemeye başlayan ev ahalisi artık kadın erkek bir arada oturup sohbet

etmektedir. Latin alfabesine geçildikten sonra büyük bir okuma-yazma seferberliği başlatılmıştır. Artık kızlar da rahatlıkla okula gidebilmektedirler. Kadınlara verilen seçme ve seçilme hakları bu tarihlerde pek çok Avrupa ülkesinde bile bulunmamaktadır. Dini nikah yasaklanmış, erkeklere tek eşli yaşama zorunluluğu getirilmiştir.

Avrupalı yaşam tarzını benimseyen hemen herkes Batı edebiyatının klasiklerini okumakta, ala-franga müzik dinlemekte ya da batılı bir enstrüman çalmaya gayret etmektedir. Eğlence zevkleri de değişmeye başlamış, akşamları tiyatroya ya da çoğunlukla devlet kurumlarının düzenlediği balolara gidilir olmuştur. Modern Türkiye'nin geçirdiği kültürel dönüşümü geleneksel sanat formları ile yansıtabilmek elbette ki mümkün değildir. Bu nedenle Cumhuriyet ideologları en az Avrupalılar kadar modern olan Türkiye'nin sanatının da modern olması gerektiğini düşünmektedir.

Müstakiller ve D Grubu sanatçılarının da paylaştıkları bu düşünce dışavurumcu ve kübist akımların ülkemizdeki sanat çevrelerince kabul görmesini kolaylaştırmıştır. Büyük kentlerdeki yönetici kesimin etrafında yoğunlaşan kitleler için Batıdan gelen ya da aktarılan her şey sorgulanmadan kabul edilmelidir. Sevmediğini söylediğinde kabalık yapacağını, ya da anlamadığını ifade ettiğinde cehaletini göstereceğini düşünmek -ironik bir şekilde- geleneksel kültürün birey üzerindeki etkileridir. Aynı şekilde bireyin aslında zevk almadığı ya da kendisine sıkıntı veren bir durumu iyi veya faydalı olduğu gerekçesiyle sürekli tekrar etmesi de doğu kültürünün bedeni ya da nefsi terbiye etme anlayışının bir uzantısıdır. Bu nedenle Cumhuriyetin ilk yıllarında İstanbul ve Ankara'da düzenlenen sergilere giden izleyiciler zaman zaman modern sanat eserlerine boş gözlerle bakmışlar, bazen de sanatçılara anlamsız gelen sorular yöneltmişlerdir. Malik Aksel'in "Sanat Hayatı: Resim Sergisi'nde 30 Gün" adlı kitabında kitlelerle sanatçılar arasındaki bu kopukluğa dair sayısız anekdot aktarılmıştır.

Dördüncü İnkılap sergisi ile gündeme gelen Devlet- Sanat- Sanatçı ilişkileri ve "Milli Sanat" konularındaki tartışmaların ardından (Ayvazoglu,2011:79) D Grubu sanatçıları ve Müstakiller, bazı devlet yöneticileri ve aydınlar tarafından eserlerindeki biçim içerik uyumu ya da uyumsuzluğu nedeniyle eleştiriler almaya başlamışlardır. Onlara göre bu yapıtlar halk tarafından anlaşılmadığı gibi Türk İnkılabını Batılı formlarla anlatmak da mümkün değildir. Müstakillerin 4. sergisi üzerine İstanbul'da yayınlanan gazetelerden birinde Elif Naci, sanatçılara, "Vatandaş Türkçe konuş" diye seslenmektedir. (Tansuğ,1993:169) Sanat ve Edebiyat Gazetesi'nin 21-24 Mayıs 1947 tarihli nüshasında yer alan "Yeni Resim Üzerine Tartışmalar" başlıklı yazısında Malik Aksel,

“Fransa’da Mont Parnasse’ ta çıkan sanat akımlarını derhal benimseyerek Fransız ressamlarına bile parmak ısırtacak aşırılıkta resimler yapan ve kendilerinden başkalarını ressam bile saymayan yerli Matisseler, Picassolar, yeni başladığımız resmi ona alışmak üzere olduğumuz bir sırada bambaşka bir istikamete götürerek bir gelişmenin önünü kesmişlerdir.” demektedir. (Ayvazoğlu,2011:98)

Türk resminin temelini yazıya dayandığını belirten Aksel, halkın beğeneceği eserlerin de yazı gibi açık ve net olması gerektiğini dile getirmektedir. (Ayvazoğlu,2011:93) D Grubu üyelerinden Nurullah Berk ise grup üyelerinin ilk zamanlarda batı akımlarının etkisinde kalmalarını bir zayıflık değil; oluşumun zorunlu bir evresi olarak görmekte, türlü düşüncelerin çarpışmasının sanat yaşamına yeni değerler kazandıracağını ve süreç içinde özgün bir dil oluşturulabileceğini belirtmektedir (Yaman, 1992: 198). Böyle bir tartışma ortamında artık sanatçıdan beklenen, çağdaş Türkiye’nin sosyal-kültürel değerlerini yansıtacak -batılı normlara uygun olmakla birlikte- özgün bir sanatsal dile ulaşmasıdır. Bunun için ise yerel konulara yönelmek yeterli değildir.

Önceleri resimlerinde dans eden çiftler, bale yapan kız çocukları, zarif kadın portreleri gibi modern yaşamın güzelliklerini yansıtan sanatçılar, Devlet’in “Milli Sanat” oluşturma idealiyle düzenlediği İnkılap ve Devlet Resim Heykel sergileri gibi etkinlikler nedeniyle Atatürk İlkeleri ve İnkılaplar, Cumhuriyet’in faziletleri gibi konulara yönelmişlerdir. Kübist ya da dışavurumcu bir biçim dili kullanarak yaptıkları resimlerde kitap okuyan köylüler, omuz omuza çalışan kadın ve erkeklerin yanı sıra, Kurtuluş Savaşı sırasında gösterilen kahramanlıklar ve genç devletin sanayileşme yolunda yaptığı atılımlar da görselleştirilmektedir.

Biçim dili ne olursa olsun bu eserlerin konusu cumhuriyetin yükselen değerleridir. Yukarıda sözü edilen etkinliklerde sergilenen resimlerin hepsi kurtuluş mücadelesini başarıyla tamamlamış ve yoktan var olmaya çalışan bir toplumun heyecanını yansıtmaktadır. Böyle bir dönemde Türk sanatçıların içinde yaşadıkları toplumda olup bitenlere duysuz kalmaları mümkün değildir. 1930’lu yıllardan itibaren Müstakiller ve D Grubu sanatçıların kültürel iklimi yansıtan içeriği, Batı’lı tekniklerle yorumlama çabaları özgün Türk resmi oluşturma yolunda atılan ilk adımlardır. Özsezgin’e göre (1981: 63), Batı’lı modernist ustaları taklit ederek başlayan gelenekle çağdaşı sentezleme çabaları, 1940’lı yıllara doğru güncel akım ve eğilimlerden beslenerek kendi benliklerini ve kişiliklerini bulma konusunda ortak bir endişeye dönüşmüştür.

Paris’te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde eğitim alan Cemal Tollu, Türkiye’ye döndükten sonra (Tansuğ,1993:189) Anadolu’ya özgü konuları, geometrik formların ağır bastığı bir anlayışla ele almıştır. Hacimsellik sorunları

üzerinde yoğunlaşan Tollu'nun figürlerinde Hitit heykel ve kabartmalarının etkileri görülmektedir. (Öndin, 2008:32)

Nurullah Berk de 1932'de ikinci kez gittiği Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerine devam etmiştir. (Giray,1997:198) Hem Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinin hem de D Grubunun kurucuları arasında yer alan sanatçı, Lhote ve Leger'nin kütle hacim ilişkisine dayalı neo kübist yaklaşımından etkilenmiştir. (Rona, 2008:40) Berk, 1933 yılından itibaren sentetik kübizm araştırmalarına yönelmiştir. Leger'nin afiş resim öğretisinin uzantısı sayılabilecek resimlerinde nesnel, sert konturlarla birbirinden ayrılarak tek renk olarak boyanmıştır. Sanatçı, siyah beyaz karşıtlığı üzerine kurulu olan kompozisyonlarında ayrıntılara yer vermemiştir. (Giray,1997:200) Nurullah Berk, 1940'dan sonra yerel konulara yönelmiştir.(Özsezgin, 1981: 41)

Almanya'nın Münih kentinde Hofmann atölyesinde eğitim alan Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, Batı'da yaygınlaşan erken 20. yüzyıl akımlarının herhangi birine bağlanmadan soyutlamacı bir tavırla kübizmden dışavurumculuğa uzanan geniş bir yelpazede üretimlerini sürdürmüşlerdir. (Tansuğ,1993:165) Yöresel beğeniye uygun düşecek çözüm arayışı içinde olan sanatçılar, sağlam kuruluşa ve yapısal bütünlüğe dayalı üslup yaklaşımlarıyla 1930'larda başka resamlara da esin kaynağı olmuşlardır. (Tansuğ,1993:172)

1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne giren Cevat Dereli, Hikmet Onat atölyesinde eğitim almıştır. 1924 yılında Paris'e giderek Academie Julian'da Paul Albert Laurens atölyesinde çalışmalar yapan Dereli 1928'de yurda döndükten sonra gerçekleştirdiği resimlerde, ulusal yöresel olma kaygısından uzak, doğal bir içtenlikle köy yaşamını betimlemiştir. (Giray,1997: 136-138) Doğadan esinlenen Dereli, kimi zaman balıkçıların yaşamına eğilmiş, dalyanları, balık ağlarını toplayan balıkçıları ve balıkçı dükkanlarını, kimi zaman tarlada çalışan köylü kadınları, kimi zaman da ıssız kıyı görüntülerini ele almıştır. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında, birbirini kesen sert çizgiler ve espas arayışları ile kendini hissettiren kübist ve inşacı eğilim, sonraki resimlerinde azalmış ve yerini hafif çizgi ve leke düzenlerine bırakmıştır. (Tansuğ,1993:178)

Refik Epikman, 1918'de girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuş, 1924'te Avrupa sınavını kazanarak gittiği Paris'te Julian Akademisi'ne kaydolarak Paul Albert Laurens atölyesinde eğitim görmüştür. (Giray,1997:156) 1928'de İstanbul'a dönen Epikman'ın eserlerinde desen, hacim, mekan kaygısına dayalı, inşacı bir anlayış hakimdir. Sanatçının tüm resimlerinde ışık ve renk değerlerinin dağılımıyla vurgulanan nesnel değerler ve üç boyutlu mekan içinde algılanan devingenlik arayışları dikkati çekmektedir. (Giray,1997:156)

Şeref Akdik, 1915 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde önce Ömer Adil daha sonra da İbrahim Çallı'dan ders almıştır. 1924 yılında Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gönderilmiş, Academie Julian'da Paul Albert Laurence atölyesinde çalışmaya başlamıştır. 1928 yılında yurda dönen Akdik (Giray,1997:206), resimlerinde sık sık ele aldığı doğa görünüşleri ile izlenimci anlayışı benimsemiş görünse de biçim sorunlarına cesaretle yönelmiştir. (Özsezgin, 2010:32)

Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu folkloruna yönelen Malik Aksel'in asıl ilgi alanını kent yaşamının değişimi içinde gözlemlediği konular oluşturmaktadır. (Tansuğ,1993: 176) İzlenimci Alman resamlardan etkilenen Aksel, kendi gerçekliğine dönüşen resimlerinde, çağdaş Türk yaşamından sahneleri, geleneksel kültür izlenimlerinin kaybolmadığı ortamlar içinde göstermiştir. (Özsezgin,2010:37) Resimsel kaligrafinin Türk tasavvuf düşüncesi ile ilişkisini araştıran Malik Aksel, resimlerinde batılı bir biçim dilini benimsemiş; izlenimcilikle dışavurumculuk arasında gidip gelen bir yelpazede eserler üretmiştir. Tansuğ tarafından (1993:177) İstanbul folklorunun araştırmacı ressamı olarak nitelendirilse de bu tutum konu yaklaşımından öteye geçmemiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, Nazmi Ziya'nın atölyesinde iki yıl çalıştıktan sonra Paris'e gitmiştir. 1932'de Paris'e ikinci gidişinde Andre Lhote atölyesine devam etmiştir. Matisse ve Duffy'den etkilenen Eyüboğlu (Özsezgin,2010:229) 1940'lar boyunca renkli bir anlayışla manzara ve portreler gerçekleştirmiştir. 1940'ların sonlarından itibaren ritmik çizgilerle figürü stilize ederek Anadolu el sanatlarındaki motiflerle birleştirmiştir. Bu yolla yüzeysel etkiler elde etmeye başlayan sanatçının resimlerindeki derinlik duygusu da giderek yok olmuştur. (Rona,2008:36)

Worringer, sanat tarihindeki soyutlamacı yönelimleri uygar insanın gelecek ve yaşam karşısındaki huzursuzluklarının biçimlenişi olarak açıklarken, ilkel toplumların soyutlamacı tavrıyla batı sanatındaki soyutlamaların çıkış noktasının farklı olduğunu dile getirmiştir. İlkelerde soyutlama içtepisi, bilinmeyen karşısındaki korkudan kaynaklanırken, modern insanın sahip olduğu bilgi, içinde yaşadığı dünyada kendini yitik ve çaresiz hissetmesine neden olmaktadır. Modern sanatçı nesneyi, soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılmakta ve böylece görünüşler dünyasında sınımlanacak bir huzur noktası bulmaktadır. (Worringer,1983:24-26)

Worringer'in mutlak sanat istemini her sanat yaratmasının ilk ögesi olarak gören anlayışına göre, Müstakiller ve D Grubu'na üye olan bazı sanatçıların kübist ve dışavurumcu eğilimleri biçim-içerik ilişkisi bağlamında ikilemler taşımaktadır.

Çünkü uygar insanın gelecek ve yaşam karşısında hissettiği huzursuzluğun ifadesi olan soyutlamacı yaklaşım sözü edilen sanatçıların eserlerinde yaşamı olumlamak için kullanılmıştır. Dans eden çiftler, bale yapan çocuklar ve zarif kadın portreleri modern yaşamın güzelliklerini yansıtırken, üretim ilişkileri içinde betimlenen sokak satıcıları ve köylüler geleceğe güvenle bakan emekçi insanların mutluluğunu dile getirmektedir. Öte yandan Worringer'in doğaya yönelik, doğayla mutlu bir ilgi kurmak isteyen natüralist sanat yaratmalarını açıklamak için ortaya attığı özdeşeyim kavramı (Tunalı, 1992:125) bağlamında bazı sanatçıların yönelimleri, Cumhuriyet aydınlarının Çağdaş Türk sanatı oluşturma yolundaki beklentilerine uygun üslup arayışlarının ilk işaretlerini vermektedir.

Tansuğ' a göre (1993:174-175), yeni üslup etkinliğinin ülke gerçekleriyle nasıl bağdaşacağı sorusunun ilk yanıtı, geleneksel biçim anlayışına çağdaş bir yorum getirmeyi başaran Turgut Zaim'den gelmiştir. Sanatçı, Anadolu köylü ve göçer yaşamını resimlerinde belgeli bir kesinlikle ele almış olmasına rağmen duyarlı ve samimi bir yaklaşımla özgün bir biçim dili geliştirmiştir. Türk minyatür resminin geometrik kompozisyon ve şematik figür esprisinden hareket eden Zaim için folklor sevgisi, her zaman taze, yeni ve özentisiz bir duyarlılık kaynağı olarak kalmıştır. Sanatçının yürüklerin günlük yaşamından kesitleri ele aldığı resimlerinde, köylülerin giysileri, baş ve bel bağlama biçimleri, yemek kültürü ve çadırlarındaki dokuma motifleri, üslubunu belirleyen biçimsel örgelere dönüşmüştür.

Mahmut Cuda ise üç boyutlu mekanda buğulu bir atmosferle çevrelediği nesnelere idealize ederek kübizmin inşacılıktaki abartıcılığına ve dışavurumculuğa zıt, duru ve içtenlikli bir sanatsal yaklaşımı benimsemiştir. (Tansuğ, 1993:177) Cuda, klasik sanatın ritim, hacim, renk lekeleri dengesi, çizgi ve renk perspektifi ile devinim gibi öğelerine yapısalcı bir anlayışla çağdaş bir yorum getirerek kendi biçimini oluşturmayı başarmıştır. Doğadan aktardığı nesnelere gerçeklikle bağlarını koparmadan resim mekanında usu aşan anlatımlara ulaşan Mahmut Cuda, Batı tekniğini, Doğu-İslam felsefesi ve geleneğine bağlı kalarak yorumlamıştır. (Tansuğ, 1993:177) Onun eserlerinde gerçekçiliğe koşut olarak işleyen mistik boyut, öznesinin içsel güzelliği aradığını düşündürmektedir. Tansuğ'a göre (1993:177) içinde yaşadığı toplumla bağlarını güçlendirme isteği Cuda'yı Türk kültürünün nesnel ve tinsel kaynaklarını araştırmaya yöneltmiştir. Sanatçının eserlerindeki doğa yorumu, dış gerçeklikle öznel bağlar kurduğunu kanıtlamaktadır.

SONUÇ

Sanatsal gelişmeleri, içinde yeşerdiği toplumdan bağımsız olarak açıklamak mümkün değildir. Çünkü sanat bir toplumun sosyal, ekonomik, kültürel ve dinsel birikiminin oluşturduğu düşünce yapısının göstergesidir. Her sanat akımının özünde

felsefi bir görüş ve düşünce yapısı bulunmaktadır. sanat eserinin biçimsel özelliklerini, renk ve çizgi anlayışını çözmek, onun ancak dış görünüşünü kavramak demektir. Özünü kavramak için ise onu yaratan ortamın tinsel ve toplumsal yapısını anlamak ve analiz etmek gerekmektedir. (Giray,1997;281) Birkaç yıllık bir inceleme süreci Avrupa'ya gönderilen sanatçılarımızın Batı sanatının biçimsel özelliklerini çözümlenerek teknik sorunların üstesinden gelmeleri için yeterli olsa da felsefi altyapısını anlamaları oldukça güçtür. Cumhuriyet öncesindeki sanatçı kuşakları gibi Müstakiller ve D grubu sanatçıları da bireysel duyarlılıkları, dünya görüşleri ve yetenekleri doğrultusunda eserler üretmişlerdir. Ancak bu sanatçıların kültürel altyapıları ve entelektüel düzeylerinin de üretimlerini şekillendiren unsurlar olduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir.

Nurullah Berk, mazisi 19. yüzyılın ortalarına dayanan yağlı boya resim geleneğimizin öncülerinin sanatımıza katkılarını değerli bulmakla birlikte, onların benimsedikleri anlayışın Batı'da gücünü yitirdiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla bu akımlara bağlanıp kalmak romantizmden başka bir şey değildir. (Giray,1997:280) Ancak, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde sanat eğitimi almak üzere Batı'ya gönderilen öğrenciler o yıllarda Avrupa'da "yaşayan sanat"ı benimsemişler ve yurda geri döndüklerinde aynı anlayışı devam ettirmişlerdir. Osman Hamdi Bey, Hüseyin Zekai Paşa, Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa'nın klasik biçim anlayışı 1914 kuşağı sanatçılarının Avrupa'da bulunduğu dönemde artık geçerliliğini yitirmiştir. Devam ettikleri okullarda klasik eğitim alsalar da Çallı ve arkadaşları, "yaşayan sanat" olarak izlenimciliği benimsemişlerdir. Cumhuriyetin ilk sanatçı kuşakları yaklaşık on yıl sonra Avrupa'ya gittiklerinde izlenimcilik de çoktan devrini tamamlamıştır. Sonradan Müstakiller Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D grubunu kuracak olan bu sanatçılar için yaşayan sanat artık kübizm, dışavurumculuk ve fovizmdir. Hocalarının yaptığı gibi onlar da en son, en yeni, en modern akımları ülkeye getirerek yaşatmayı amaçlamışlardır. Ancak yurda döndükten bir süre sonra biçim anlayışları çözülmüş, Türkiye gerçeği içinde yön ve tutum değiştirmişlerdir. Bu bağlamda her kuşağın yaşadığı serüven birbirinden çok farklı değildir.

1935'ten itibaren Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı ve devrimlere ilişkin resimlere ilgi göstermesi, İnkılap Sergileri, Devlet Resim Heykel Sergileri ve Ressamların Yurt Gezileri gibi etkinlikler sanatçıların milli ve mahalli konulara ilgi duymalarına neden olmuştur. Müstakiller ve D Grubu sanatçılarının bu süreçte ivme kazanan Milli Sanat oluşturma yönündeki çabaları, Türk-İslam sanatı verileri ile Anadolu motiflerinden beslenmiştir. Anadolu kent ve kasabalarının hanlarını, kahvelerini, atlı arabalarını ya da meyve bahçelerini konu alan resimlerde yapısalıcı kübist yaklaşımlar giderek yumuşamaya başlamıştır.

Batılılaşma politikaları çerçevesinde Çağdaş Türkiye'nin özgün sanat ifadesini oluşturma yolundaki uğraşlar 1950'li yıllara kadar devam etmiştir. Çok partili sisteme geçilmesinin ardından devlet yönetimi sistemli kùltür-sanat politikaları oluşturmaya son vermiştir. Ancak sonraki yıllarda da sanatçıların Çağdaş Türk Sanatı oluşturma adına sürdürdükleri bireysel çabalar varlığını korumuştur. Türk sanatçıları aktarmacı tutumlarını bıraktıkları ve toplumsal yaşama egemen olan gelişmelerin etkisi altında kişiliklerini ortaya koydukları oranda bu ideale hizmet etmişlerdir.

KAYNAKLAR

- Antmen Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009
- Artun, Deniz, Paris'ten Modernlik Tercümesi, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007
- Ayvazoglu Beşir, Malik Aksel Evimizin Ressamı, İstanbul, Kapı Yayınları, 2011
- Cezar Mustafa, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kùltür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, cilt:1-2
- Çoker Adnan, Zeki Kocamemi Resim Sergisi Kataloğu içinde Nurullah Berk, Zeki Kocamemi'nin Sanatı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, 1979
- Erinç M. Sıtkı, Kùltür Sanat Sanat Kùltür, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2004
- Eroglu Özkan, Hans Hofmann Üzerine,
<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=34>, 14.02.2013 / 22:30
- Dilmaç Oğuz, "1910-1930 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi" Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakùltesi Sanat ve Tasarım Dergisi, s:7, Haziran 2011
- Fischer Ernst, Sanatın Gerekliliği, Ankara V Yayınları, 1993
- Giray Kıymet, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, İstanbul, Akbank Kùltür ve Sanat Kitapları, 1997

Genç Mehmet Ali, “D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları”
İdil Sanat ve Dil Dergisi, Sayı:5.