



İPEK DUBEN
YAZI VE SÖYLEŞİLERİ
1978-2010

İÇİNDEKİLER

3
MİLLİYET SANAT
2 OCAK 1978

11
MİLLİYET SANAT
27 ŞUBAT 1978

18
MİLLİYET SANAT
10 NİSAN 1978

24
MİLLİYET SANAT
16 EKİM 1978

34
MİLLİYET SANAT
13 KASIM 1978

41
MİLLİYET SANAT
19 MART 1979

48
MİLLİYET SANAT
15 EKİM 1979

56
MİLLİYET SANAT
22 EKİM 1979

65
MİLLİYET SANAT
29 EKİM 1979

68
MİLLİYET SANAT
15 EKİM 1981

83
MİLLİYET SANAT
1 HAZİRAN 1982

95
SANAT ÇEVRESİ
OCAK 1983

100
SANAT ÇEVRESİ
17 EKİM 1983

107
MİLLİYET SANAT
1 KASIM 1983

115
YENİ BOYUT PLASTİK
SANATLAR DERGİSİ
MART 1984

137
TARİH VE TOPLUM
MAYIS 1987

148
MİLLİYET SANAT
15 EKİM 1988

155
MİLLİYET SANAT
15 KASIM 1988

164
HÜRRİYET GÖSTERİ
ARALIK 1988

171
ADNAN ÇOKER SERGİSİ
(DERİMOD KÜLTÜR MERKEZİ)
KATALOĞU
1989

182
1873-1908 PERA RESSAMLARI
1990

206
SANAT ÇEVRESİ
OCAK 1990

215
ÇAĞDAŞ DÜŞÜNCE VE SANAT
1991

218
1. OSMAN HAMDİ BEY
KONGRESİ (2-5 EKİM 1990):
BİLDİRİLER
1992

224
HÜRRİYET GÖSTERİ
AĞUSTOS 1994

230
CUMHURİYET'İN RENKLERİ,
BİÇİMLERİ, BİLANÇO '98
1998

247
RADİKAL İKİ
30 OCAK 2005

255
EMAA SANAT DERGİSİ
MART 2009

264
EMAA SANAT DERGİSİ
MART 2010



MİLLİYET SANAT

2 OCAK 1978

UTKU VARLIK'IN RESİMLERİ: SINIRSIZ EVRENDE SINIRLI NESNELER VE GERÇEKÜSTÜNÜN DÜŞSEL ATMOSFERİ

Utku Varlık'ın yirmi birinci sergisi İstanbul'da, Maçka Sanat Galerisi'nde açıldı. 1965'te 4. Paris Bienali'ne, 1966'da Tahran Bienali'ne, 1967'de Macaristan'da düzenlenen Türk Baskı Sanatı Sergisi'ne ve 5. Paris Bienali'ne katılan Varlık'ın yeni sergisindeki resimler sanat çevrelerinin ilgisini çekiyor. Aşağıdaki genç sanatçının son sergisindeki yapıtları konu alan bir eleştiri, 21. sayfamızda Varlık'ı tanıtan bir yazı yer alıyor.

Avrupa'nın birçok ülkelerinde sergiler düzenledikten sonra yirmi birinci sergisini Maçka Sanat Galerisi'nde açan Utku Varlık, büyük olgunluğa ulaşmış bir ressam. 1942 yılında Bolu'da doğmuş, 1970'te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra devlet bursu ile Paris'e gitmiş. Orada ilk üç yılını Académie des Beaux-Arts'ın litografi atölyelerinde yoğun biçimde çalışarak geçirmiş;

sonra, kendi yalnızlığı içinde sanatını hiç ödün vermeden sürdürmüş. “Resim günün yirmi dört saati yaşanan bir olaydır”, diyor Varlık. “Bu böyle olmazsa resim kendi içinde gelişimini sürdürmez. Ben her gün on saat çalışıyorum, hatta hafta sonlarında da...” diye ekliyor. Bu yoğun çalışmanın sonucu, resimlerindeki olgunluk, bütünlük ve teknik mükemmellikte kendini gösteriyor.

Varlık'ın resimlerinin gelişim çizgisi, bütün verimli sanatçılarda olduğu gibi, yaşantısındaki ve kişiliğindeki oluşum ve değişimle birlikte ilerliyor. 1968-72 döneminin ürünleri, topluma dönük, çevre ile doğrudan ilişkisi olan, somut olayların etkisinde yapılmış resimler. Bunlar deseni çok güçlü, politik içeriği ön planda tutan litografiler. Örneğin, taş hücre içinde bir tutuklu, insanlığını yitirmiş tiplerin karşı cephelerde savaşmaları ve giderek toplumun kişiyi yok etmesini simgeleyen, iskeletleşmiş, hiçe inmiş bir alkolik... Bunları, Batı toplumunu yine somut olaylarla, öyküsel bir anlatımla eleştiren litografiler dizisi izliyor. Almanya'da başarı



ile sergilenen ve *Metro Serisi* diye adlandırılan bu litografilerde, sanayi toplumlarında görülen makineleşmiş yaşamın insanoğluna yaptığı korkunç basınç ve insanlık dışı etkiler ele alınıyor.

Yıllar ilerledikçe Varlık'ın dünya görüşünde gitgide büyüyen bir evrensellik oluşuyor. İnsan; politik insan, mekanik insan, şu ya da bu toplumun ya da inancın insanı olmaktan çıkarak geniş anlamda evrende var olan insanoğlunu simgeleyen bir portre olarak görülüyor. Özellikle 1975'ten sonra görülen bu büyük aşama, onu çok olgun bir ressam düzeyine yükselten bu sıçrayış, salt konu ve içerik planında kalmayarak plastik yönden de kurgu, renk ve teknik bütünlük öğeleriyle ortaya çıkıyor.

1975'ten bu yana ortaya getirdiği yapıtları, özellikle mitolojik bir nitelik taşıyor. Resimlerin mitsel yönü, dinsel, evrensellik, zaman ve mekân sorunlarının ele alınışıyla yaratılıyor. Sanatçı bu konuları işlerken her türlü kavramsal karşıtıktan yararlanıyor: Zaman, sınırlı ve sınırsız... Mekân da öyle... Sınırsız evrenle, sınırlı nesnelere ve dünyasal kişiliğini bulmamış "insanoğlu" nun dinsel bir belirsizlik taşıyan portreleri... Ve bütün bunların içinde ve dışında, tanrıların katından evreni, insanı, oluşumu ve kendini izleyen tüm zamanların zamansız seyircisi: Ressam.



Utku Varlık, *Gündönümü*, 1977
Sanatçının izniyle

Resimler sahnede, gözümüzün önünde bir oyunmuş gibi sergileniyor. Baktıkça daha çok, daha iyi bakmak gereğini duyuyor insan; çünkü ilk bakışta resim kendini ele vermiyor, önce bir atmosfer seziliyor. Dumanlı, buharlı, geceli, gündüzlü, düşleri andıran bir atmosfer... Giderek kocaman bir evren beliriyor. Evrende izlediği zamanlılık ve zamansızlığı, mekânda yakaladığı sınırlılık ve sınırsızlığı, insanda gözlediği dünyasallık ve evren-

selliği, içten (ruhsal) ve dıştan (nesnel) yaklaşımını yansıtan anlamdaki bu katkatlığa paralel olarak, resmin peyzajını da çok katlı bir biçimde geliştiriyor. Sınırsızlık hemen her resimde gök, yer, deniz ve durgun suların altındaki derinliklerin birlikte verilmesi ile yaratılıyor. Oysa, sınırlılık büyük bir karşıtlıkla, ressamın bizi dört yanı kapalı bir odaya ya da bir mağaraya sokmasıyla anımsatılıyor. Aynı resmin içinde zıtlıklar gittikçe yoğunlaşıyor:



Utku Varlık, *Formation d'une Peinture* [Bir Resmin Oluşumu], 1976
Sanatçının izniyle



Karanlık bir “*interior*”e (bir odaya, bir mağaraya, bir ağaç kovuğuna) karşın pırıl pırıl evrensel bir doğa... Bunlara teknik yönden ince ayrılıklar da ekleniyor: Büyük fırça vuruşlarıyla anlatılmış bir doğaya karşın, küçük ayrıntıları titizlikle işlenmiş nesnel varlıkları (insan portrelerini, vücut parçalarını, masaları, lambaları, yatakları, çarşafı...) buluyoruz. Evrendeki sınırsızlıkla dünyadaki (nesnel varlıklardaki) sınırlılık birçok kez karşı karşıya getiriliyor.

Resmin gerçek kahramanı insan. Sanatçı, insan manzarasını her resimde ön plana alıyor. Evreni yansıtan genel sahnedeki tüm ışık insan üzerinde yoğunlaşırken portreler tüm ayrıntıları ile çiziliyor. Varlık’ın resimlerinde yarattığı insan manzaraları somut olayları, toplumsal yaşamı dile getirmiyor; o, insanoğlunun dağlardan, taşlardan, denizlerden, göklerden doğarak gene onlara dönüşünü anlatıyor. Mistik, mitolojik bir görüş bu; hem de geçerliliğini her yerde, her zaman koruyacak bir dünya görüşü. İnsanın doğumu, gelişimi ve ölümü, evrimdeki çevrimsel (*cyclic*) olaylardan ancak bir tanesini yansıtıyor. Çevrimsellikteki süreklilik ya da zamansızlık, insan yaşantısının (bu, ister doğum ya da ölüm, ister cinsel birleşme olsun) evrende durmadan dönen geometrik dairelerin içine

yerleştirilmesi ile vurgulanıyor. İnsan bir an için evrenden kopsa da –sanatçı bu kopuşu daireleri örtülerle sarıp sarmalayarak veriyor–, dönen daireler içinde gene başladığı yere, evrene, ağaçlara, balıklara dönüyor; denizde kendi yansısını buluyor. Kendi portresini de bazen dairelerin içine, bazen dışına ve bazen de olayların resmini yapan bir öge olarak resimlerine yerleştiriyor. Böylece ressam, hem yaşayanı hem de yaşananları seyreden bir varlık kimliğine bürünüyor.

Bazı resimlerdeyse insanın evrendeki yerini arayışını –belki de kendisinin bile bu soruyu cevaplandıramayışını– görüyoruz. O zaman, evrendeki tüm varlıkları bütünleştirip zamansızlaştıran, dinselleyen portre çizgileri kullanılıyor. Bu portreler bize dinsel resimlerdeki evrensel yüzleri anımsatıyor: Giotto’lar, Piero’lar, Massacio’lar, giderek ünlü Rönesans madonnaları... Ama bu dinsel resimleri çağdaş kılan özellik, evrenle kurulan ilişkide psikolojik anlatım ve bilinçaltı boyutuna verilen ağırlıkla, insan vücudunun erotik olmadan erotizmi andıran biçimde işlenişi... Bu nedenle düşünen ya da düşür gibi duran yüzler, cinsel birleşme içinde birbirine girmiş vücut parçaları, kendini aynada, sonra gene düşünde gören insan imgeleri gerçeküstü olmadan –bir ölçüde– gerçeküstü atmosferi yaratıyor.

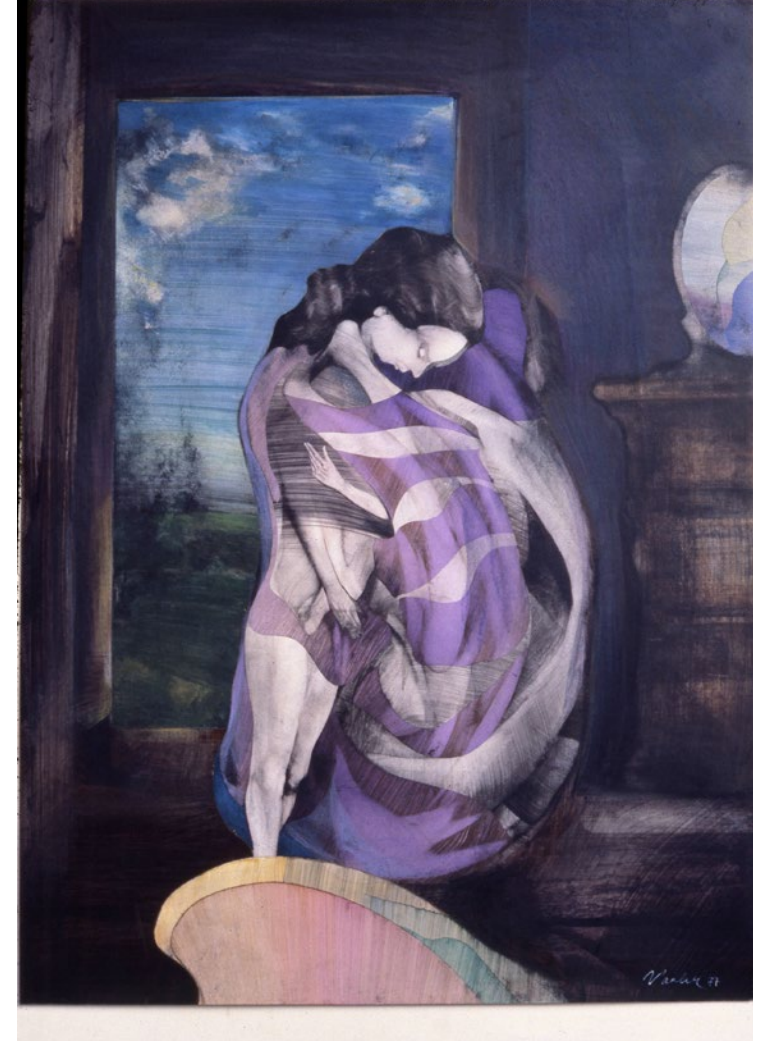




Utku Varlık, *Overture I* [Uvertür I], 1978
Sanatçının izniyle

Varlık'ın resimlerinde Leonardo'nun peyzajlarını; Giotto'nun, Piero'nun dingin dinselliğini; Canaletto'nun, Bruegel'in ayrıntıdaki titizliğini; gerçeküstü ustalarının düşü atmosferini buluyoruz. Ama aslında o, kendi resminin ustası. Kendine özgü dünya görüşünü ve duyarlılığını, litografi ustalığından gelen kusursuz desenciliğini çok güçlü bir mekân, kompozisyon ve koreografi anlayışı içinde resmine aktarıyor. Resminin her köşesi nefes alıyor: Bir mekândan ötekine, bir kattan başka bir kata, bir duygu kurgusundan başka birine geçerken koca bir evrenin içinde elindeki ışığın ardından güvenle yürüyen bir insan gibiyiz. Sanatçı, ışığı da Rönesans ustalığı ile kullanıyor; portreleri bir minyatürcü titizliği ile, konturları son derece berrak ve keskin tutarak işliyor. Portrelerde de doğayı işlerken de, tam bir şair duyarlılığı ile fırçasını kullanıyor. Bütün bu inceliğin yanında, yapıtlarındaki dinginliği, canlılığı ve gerginliği kurguda kullandığı karşıtlıklarla korumayı başarıyor. Mekânlar yaratarak, renklerden kat kat oluşan saydam yüzeyler yaparak resmini bir dantel gibi örerken, şiirsel, fantastik anlatım gücünden hiçbir şey yitirmiyor.

Resimdeki çağdaş araştırmacılık açısından, yöntemde ve içerikte yenilik bulmak için baktığımızda, Varlık'ta yöntem açısından yeni bir tavır



Utku Varlık, *Hergün Gelen*, 1977
Sanatçının izniyle



Utku Varlık, *Crescendo* [Kreşendo], 1976 (detay)
Sanatçının izniyle

görülmüyor denebilir. İçerik yönündense, Batı'nın yabancılaşmış toplumlarındaki duygusal bütünlük konu alınıyor. Yabancılaşma sorununa sunulan çözüm, insanın çevresi ve evrenle bütünleşmesi ise, bu çözümü günümüzde kolayca kabullenmek ne derece gerçekçi olur? Gene de Varlık'ı kutlamak gerekir, günümüzde resmin geçerliliğinden kuşku duyan bir ortamda, insan ve usta bir ressam.

Sayı: 258, 18-20.

MİLLİYET SANAT

27 ŞUBAT 1978

**“HAREKET”İ VE “GERÇEKÜSTÜ
OTOMATİZM”İ ŞİİRSEL, ÇAĞDAŞ
DUYARLIKLARLA İŞLEYEN
RESSAMIMIZ: KOMET**

Yurt dışında yaşayan ressamlarımızdan Komet (Mehmet Gürkan Coşkun), 30 Ocak-25 Şubat tarihlerinde Paris’te, L’Oeil de Boeuf’te bir kişisel sergi açtı. Son günlerde gerek Batı’nın sanat çevrelerinde, gerekse geçen yıl İstanbul’da açtığı sergi dolayısıyla ülkemizde adından çokça söz ettiren bir ressam olan Komet’in sanatı üzerine bir yazı sunuyoruz.

Bugün Türkiye’de ve Türkiye’nin dışında birçok ülkede ciddiyetle ve başarıyla sanatını yapabilen epey ressamımız var. Bu sanatçılar arasında, özellikle figürasyonla uğraşan ressamlarımızın sayısı çok olmasa da yeni bir kuşak oluşturacak niteliğe sahiptirler. Bu çok özel uğraşta Komet, kanımca, çağdaş figürasyon akımı içinde kendisine oldukça önemli bir yer yapmayı başarmış ressamlarımızdandır. Bu nedenle, Paris’te 30 Ocak-25 Şubat

tarihlerinde L’Oeil de Boeuf’te gerçekleştirilen kişisel sergisi dolayısıyla Komet’in yapıtlarının üzerine eğilmenin gerekli olduğu kanısındayım. Hiç şüphesiz ki Türk resminde yeni kuşak figürasyoncularını tanımak çok gereklidir. Bir hareketin incelenmesi ve yerine oturtulması şarttır. Bu böyleyken benim buradaki amacım, salt Komet’in yapıtları üzerinde durarak onun çağdaş resimdeki yerini incelemek ve bir Türk ressamı olarak yapıtlarındaki özelliği aramakla kısıtlandırılacaktır.



Komet, *İsimsiz*, 1972
Sanatçının izniyle



Komet, *İsimsiz*, 1970'ler
Mehmet Güleryüz Koleksiyonu
Sanatçının izniyle



Komet, *İsimsiz*, 1972
Sanatçının izniyle

ŞİİRSEL İÇERİK

Komet'in resimlerinde şiirsel içerik çok büyük bir önem taşır. Erken döneminde yaptığı resimlerde, Türk toplumunda, köyden kente, var olan her tür insan tipini karmaşık kalabalıklar biçiminde canlandırır. Komet bu yapıtlarında müthiş bir insan manzarasının koreografisini yapar. Türk olduğu açıkça okunan portreler, acı çeken,

hayret eden, boşa bakıp boşluğu gören suratlar birbirleri ile psikolojik ilişki içindedirler. Bu ilişkinin tabanında, düzensiz bir kalabalığın içinde birlikte var olmak, düzensiz bir toplumun yaşantısını paylaşmak vardır. Bu yapıtlar psikolojik atmosfer resmi olmakla beraber aynı anda toplum eleştirisi yapan buruk resimlerdir. Bunların hemen tümünde derin bir acı, kara bir ölüm psikozu izlenebilir. Büyük ölçüde siyahlarla kaplı olan tuvalerde kırmızılar, serin pembeler, güneşin sıcaklığını andırmayan yırtıcı sarılar ölümün ve acının tadını yaratır.

Komet'in yeni resimleri anlam ve psikolojik atmosfer yönünden eski yapıtları ile önemli ölçüde devamlılık göstermektedir. Ölüm yine önde gelen bir temadır. Ama birkaç yönden bu resimler artık Batılılaşmışlardır. Eski resimlerdeki düzensiz kalabalığı oluşturan Türk portrelerinin yerini bireysel Batı toplumunu simgeleyen tek ya da iki, en çok üç figür almıştır. Portre çizgileri o keskin Türk tipini kaybederek Batılı, Kuzeyli çizgilere bürünmüştür. İçe dönük bir sızlanış biçiminde duyulan ölüm acısı, şimdi ölümü yaşayıp da dirilen insanın yapayalnız olarak vardığı bilince bırakmıştır yerini. Bu yüzlerde yalnızlığın getirdiği vahşet, buruk bir satir okunmaktadır. Satir, Komet'te gelişmekte olan bir tema olarak belirmektedir.

YIRTICILIK VE KARŞITLIK

Komet'in, resimlerinde olayı sunarken özellikle üzerinde durduğu nokta, olayın çevresindeki alanın ve havanın ne kadar ve ne miktarda bırakılacağıdır ki, örneğin tek bir figürün çevresi içindeki yalnızlığı, kaybolmuşluğu, çevre kapsamıyla tanımlanabil-sin. Bu endişesinde Komet günümüzün en büyük iki figürçüsünden biri olan Francis Bacon'la (öbürü Balthus'tur) birleşir. Bacon için de, resimde olayın yerleştirilişi, seyirciye aktarılmak istenen mesajın etkinlik kazanması bakımından çok önemli bir ögedir. Bacon'da olduğu gibi, Komet'te de figürlerin yerleş-tirildiği çevre, figüre daha etkince öncelik tanıma olanağı yaratırken, aynı anda onu ressamın yarattığı dünyadan acayip bir biçimde ayırır, koparır. Örneğin, herhangi bir gazeteden bulunmuş, çok olağan güncel bir tipi, Komet tüm gerçekçi giysileri içinde buğulu, sisli, romantik bir Rönesans peyzajı içine yerleştirir. Boyanın kullanılışı saydam, ince, hafiftir. Bu da ayrıca konunun yırtıcılığı ile karşıtlık yaratarak anlamı vur-gulamaya yardım eder. Vurgulama bir başka karşıtlıkla bir kez daha tekrarlanır, figür peyzajın boyanışındaki yumuşaklığa tam ters düşen sert, keskin çizgilerden oluşan geometrik kafeslerle çevrilir, ya da çevre at-mosferi içinde şok yaratan sert bir leke ile ton armo-nisi gaddarca bozularak dikkat olayın üzerine çekilir.

Bu resimlerin tümünde Komet aynı başarıya ulaşama-mıştır. En başarılı resimlerde, boyanın uygulanışı ile yaratılan psikolojik atmosfer arasında bir bütünlük, yurt içi içerik arasında ise sağlıklı bir karşıtlık görülür. Bu başarıyı gösteremeyen resimlerde figür bir ölçüde illüstrasyon gibi bırakılmıştır, ya da çevre alanının işlenişinde eksiklik, erken bırakılmışlık sezilir.

İÇİNDE YAŞADIĞI DÖNEMİN RESSAMI

Komet, kafasında pek belirgin olmayan bir imaj fakat belirgin bir duyguyla resme başlar. Resmin serüveninde yeni buluşlar, keşifler yer alır. Kazalar birer avantaj, yeni olanaklar biçiminde değerlendirilir. Pek çok resminde “akmış” ya da “damlamış” boya lekeleri bulunur, bunlar resmin bilinçli biçimde par-çasıdır. Soyutçu olmadığı hâlde Komet, kaçınılmaz biçimde içinde yaşadığı dönemin ressamıdır, bilin-çaltı ya da üstü “hareket resmi” (*action painting*) ve “gerçeküstü otomatizm” teorilerinin etkilerini kendi resmini oluşturuş tarzında yansıtmaktadır.

Baudelaire'in vurguladığı gibi, bir sanat ya-pıtının gerçekten ciddi ve orijinal olabilmesi için öncelikle onun çağdaşlık açısından inandırıcı ol-ması gereklidir. Komet'in Rönesans peyzajlarını ve perspektifini yeni resimlerinde kullanması, onun



ancak Batı'daki avangardın bir parçası olduğunu gösterir. Önemli olan bu biçimleri canlandırırken Komet'in bunu akademizm ve taklitçilikten arınmış olarak başarabilmesidir. Yine önemli olan, bu geçmişin, içinde bulunduğumuz zamandan uzaklığının gösterilebilmesidir. Bunu yapmakla, sanatçı çağdaş olduğunu ispatlar. Buna en güzel örnekler Picasso'nun 1920 dönemindeki neoklasik yapıtlarından bulunabilir. Picasso, kendinden önce gelen Puvis de Chavannes'dan esinlenerek resimlerindeki ana duyguyu geleneksel (burada antik demek daha uygun) yaparken, çağdaşçı mesafesini psikolojik



Komet, *İsimsiz*, 1974
Sanatçının izniyle

düzeyde yaratabilmiştir. Öyle ki, bu resimlerde gömülmüş bir geçmiş için duyulan özlem, sessiz ve hareketsiz bir zaman kavramı, tozlu kaplar, yontulu taşlar, freskolü duvarlarla seyirciye aktarılmıştır. Komet'in resimlerinde yarattığı mesafe de psikolojiktir. Rönesans atmosferi salt bir özlem düzeyinde bile kalmaz, bu atmosferin içinde oynanan oyun, öylesine gülünç, bilinçlice öylesine korkunçtur ki, o yumuşak, romantik geçmişe dönmek olanaksızdır ve geçersizdir.

YALNIZLIK VE ÖLÜM

Komet, içerik ve anlam açısından çok modern ve geçerli bir duygulanışa sahiptir. Yalnızlık ve ölüm, acayip (*grotesque*) ve gülünç (*absurd*) kavramları her zaman geçerlidir. Yalnız bu kavramların üstlendikleri kültürel-psikolojik biçimler değişik toplumların gerçeklerine göre farklılaşmalar gösterir. Batı'daki yalnızlık biçimi ve gülünç kavramı, Müslüman ve gelişmekte olan bir toplumdaki (örneğin Türkiye) ile aynı değildir, çünkü kavramların dayandığı toplumsal-ekonomik-kültürel gerçekler farklıdır. Bu açıdan Komet'in resimlerindeki içeriğin bize bazen yakın, bazen uzak düştüğünü görebiliriz. Satir, özellikle cinsel satir, hiç olmazsa kent kültürümüzde geçerliliği olan bir içerik

taşımaktadır. Ölüm temasının işlenişi ise daha farklı bir özellik göstermektedir. Erken resimlerinde Komet ölümü soyut olarak işlerken, onu portrelerinde bir korku, bir sızlanma, kurtulunmaz bir kader gibi çizmiştir. Türk kültüründe bu duygular yaygın biçimde vardır. Yeni resimlerinde ise ölüm teması, ölüp dirilen bir varlığın bilincinde getirdiği korkunç yalnızlık biçiminde işlenmiştir. Bu anlamları ile ölüm ve yalnızlık bizim kültürümüzde yaygınlik taşımayan kavramlardır. Üzerinde durulması gereken bir konu da, farklı kültür çerçeveleri içinde psikolojik ve felsefi kavramları işlerken, sanatçının mekânda kurgu sorununu da paralel farklılıklarla ele alışıdır. Erken resimlerinde kişinin yalnızlık ve çaresizlik duygusu, birbirlerinden kopuk, dar mekânlara oturtulmuş kalabalıklar içindeki yüzlerin ifadelerinde okunmaktadır. Bu yüzler tek başlarına ne kadar yalnız olurlarsa olsunlar, aralarında psikik ilişkiler vardır. Bu anlatış biçiminin bizim toplum yapımıza büyük ölçüde uygun düştüğü kanısındayım. Oysa ki yeni resimlerinde mekân geniş, açık ve derindir. Peyzaj bazen zengin bir doğayı bazen büyük boşlukları dolduran dumanlı, sisli ufukları anlatır. Bu koca boşluğun içinde tek bir adam ya da küçük bir grup bulunur. Peyzajdaki algılanış Anadolu toprağının renginden, tadından, sert çizgilerinden gelmediği gibi figürü çevreleyen

boşluk da Batı'daki insan ilişkilerinin kopukluğunu simgeler.

Biz burada Komet'i yukarıdaki nedenlerden eleştirmek amacını gütmüyoruz. Sanatçı, çevresinden etkilendiği, algılandığı ölçüde verimli olur. Komet'in de Batı'daki yaşantısı içinde çevresi ile açık bir alışveriş içinde olması en doğal, en sağlıklı bir yaşantıdır. Bizim burada soru olarak ortaya koymak istediğimiz sorun, Türk resminin Türk kültürü ile olan ilişkisinin ne ve nasıl olduğudur. Resim, içinde olduğu toplumun görsel ve yapısal biçimlerini ve kültürel kavramlarını içeriyorsa, o zaman, Türk ressamı olan Komet'in kendi kültürüne dönmesi sağlıklı bir çağrı değil midir?

Sayı: 266, 10-12.



MİLLİYET SANAT

10 NİSAN 1978

GÜLERYÜZ'ÜN RESİMLERİNDE FİZİK-RUH-KÜLTÜR DENGESİNİ BULAMAMIŞ BİR TOPLUM KATI YERİLİYOR

Mehmet Güleryüz'ün Maçka Sanat Galerisi'ndeki sergisi çok düşündürücü, ilgi çekici, tartışmaya ortam hazırlayan bir sergi. Toplum eleştirisini ön plana almış olan bir sanatçı için şüphesiz ki sanat yapıtlarında anlam kavramı önemli bir kaygı. Bu açıdan biz de Güleryüz'ün yapıtlarına bakarken anlam-anlatım ilişkileri üzerinde durulmasının gerekli olduğu kanısındayız.

Bu sorunları ele alırken her sanat yapıtının iki düzeyde oluştuğu tezinden yola çıkıyoruz:

1. Anlam, ne anlatıldığı;
2. Anlatım, nasıl anlatıldığıdır.

Bugün Türkiye'de, sanatta anlam kaygısı ve gereksinimi, hem sanatçı hem de seyirci açısından, daha soyut bir estetik boyut olan anlatıma oranla

öncelik alma durumundadır. Batı'daki avangard, soyut ekspresyonizmden bu yana aynı doğrultuda hareket ediyorsa da, Türkiye'de sanatçının eğitici ve uyarıcı rolü daha bir ivedilik taşımaktadır. Güleryüz'ün yapıtları böyle bir duyarlılık içinde yaratılmıştır ve bu nedenle büyük bir geçerlilik taşır.

ANLATILMAK İSTENEN NEDİR?

Tüm yapıtlarında Güleryüz, fizik-ruh-kültür dengesini bulamamış bir toplum katını yermektedir. Bugünkü dilimizde iş birlikçi burjuvazi diye tanımladığımız, kentli, okumuş ve belki aydın denilebilecek bir kesitin iğreti inceliğini, duyarlılığını, sevgisizliğini, içtenliksizliğini, siyasal çıkarıcılığını ağır bir dille yerer biçimde; bozuk bedenler, çirkin, çok çirkin insan görüntüleri ve hayvanı ansitan yüzler yapıtlarını doldurur. Çoğu kez sanatçı, figürü insana benzetmekten tümüyle vazgeçerek onlara hayvan yüzleri takar, giderek çok kez figürasyonu yapan formlar salt maymunlardan, köpek ve kurda benzeyen yaratıklardan oluşur.





Mehmet Gülerüz, *Ölçüm Serisi*, 1977
Muhsin Bilge Koleksiyonu
Sanatçının izniyle

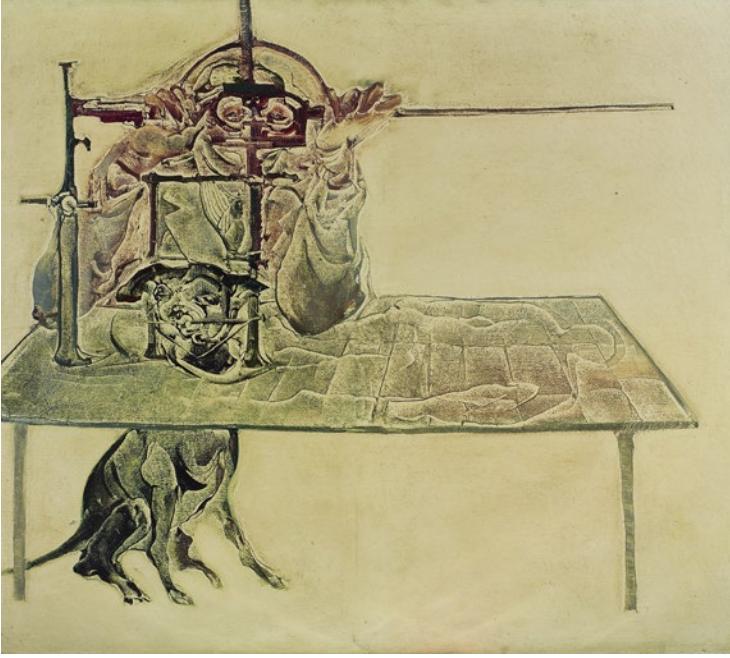


Mehmet Gülerüz, *Direkteki Maymun*, 1976
Sanatçının izniyle

İnsan yüzleri yalanı ve duyarsızlığı anlatırken, hayvan portreleri “ahmak insan” görünümleri çizer. Sanatçı, belli bir toplum katına “Siz ahmaksınız, yalancısınız, hayvansınız” demektedir. Görsel biçimleri ve atmosferi açısından aydın burjuva ya da yeni zengin küçük burjuva sınıfını ansıtmayan, salt hayvanlardan oluşan desen ve resimlerde akla gelen soru şudur: Eğer sanatçı yapıtlarında daha geniş bir halk kitlesine sesleniyorsa, toplumdaki

çoğunluğun felsefe-kültür düzeyinde taşıdığı en çarpıcı değer yalancılık ve ahmaklık mıdır? Kuşkusuz ki bu olamaz. O zaman yapıtlardaki eleştiri, genel toplum kültürüne dayanan bir kültürel yergi değildir, verdikleri tek tek kişiler ya da güncelliği olan olay ve kavramlardır. Bu nedenle Gülerüz’ün yapıtlarında karikatür çağrışımları vardır. Ama, dikkatle izlendiğinde bunlarda karikatür niteliği olmadığı görülür. Figürasyonun çizgilerinde bir alay yoktur, trajikomik bir duyarlılık izlenir, öyleyse bu kargaşalık nereden kaynaklanmaktadır?

Bu sorunun karşılığını resimlerin anlatım boyutunda aramak, anlatımın yansıttığı ya da yansıtmada aradığı toplum yapısına ve tarihsel verilere bakmak gerekir. Gülerüz’ün yapıtlarında yerdiği burjuva kesiti, kültür olarak Osmanlı İmparatorluğu’nun kapitülasyonlar döneminde oluşmaya başlamıştır. O tarihten önce Osmanlı halkı ve devleti (Anadolu Türk halkı ve yönetici kadroları da denebilir) arasında sanatsal ikilem sürüyorduysa da, imparatorluğun yükselme döneminde yönetici sınıf, bir sentez kültürü olmakla birlikte, kendine özgü bir kültürel özgünlük göstermiştir. Osmanlı Devleti’nin ekonomik yönden Batı’ya bağlanmasına koşut olarak, Batı’ya, özellikle Fransa’ya, kültürel yönden de bağımlılık başlamış,



Mehmet Gülerüz, *Ölçüm Serisi*, 1976
Sanatçının izniyle

yabancı kültür etkisinde yetişen yeni bir aydın sınıfı oluşmuştur. Bu sınıf Batı burjuvazisini taklit etmiş, ama Batı'daki burjuvaziye yaratmış olan kapitalist ekonomik düzenin üzerine oturmadığı için, devletçe oluşturulmuş kültür taklitçisi bir toplum katı biçiminde gelişmiştir. Cumhuriyet döneminde kapitalist devlet model olarak kullanılmış olduğu hâlde, dünya emperyalizmi içinde ekonomik ba-

ğımlılığa zorunlu kılınan Türk toplumunda yine sağlıklı bir burjuva sınıfı kendine özgü kültür biçimleri ile oluşmadı. Böyle bir toplum yapısı içinde aydın burjuva diye adlandırılan bu kesit, Anadolu Türk halkından kültür olarak kesin biçimde koştur ve yabancılaştı. Halkı, halkın kendisine ve sanatına olumsuz tepkisini hor gören kentli/İstanbullu sanatçı, avangarda özgü anlaşılmaşlık melankolisi ile karşılaştı. Gülerüz'ün yapıtlarında yerdiği toplum katı, görsel biçimlerle yansıtılabildiği ölçüde yabancılaşmış, Batı taklitçisi, aydın burjuva grubudur. Görsel biçimlerin toplumsal simgelerinden yoksun olan resimlerde ise anlamın güncelleşmesi ve daha geniş bir kapsam kazanması ancak şöyle bir yorumla olabilir: toplumda gelişmekte olan yeni burjuva sınıfına, “yeni krallara”, “yeni şeytanlara” bu yapıtlar birer uyarıdır.

Resimlerdeki anlam daha geniş ve kalıcı bir kapsamda görülemez mi? Örneğin, bireysel düzeyde “kötülük ve çirkinlik” her zaman ve her yerdeki insan yapısında değişen ağırlıkta da olsa, süreklilik gösteren bir veri değil midir? Günümüzde Batı'nın varoluşçu düşünürlerinden Sartre, Genet ve Sade, “kötü”nün, insanda var olduğu ölçüde geçerliliğini, giderek dolaylı ya da dolaysız, onun toplum ve birey için gerekli bir rol oynayabileceği tezini

savunmuşlardır. Bu tavrı bireyci kişiliğe dönük bir felsefe düzeyinde ve onu besleyen bir toplum yapısı içinde benimsemişlerdir. Güleryüz'ün figürlerinde bu tavrın savunucusu olmadığı bellidir. Figürlerde tek tek işlenmiş bireyci kişilikler yoktur; tersine, biçimsel bozukluğu ve hayvanı anımsatışı ile yüzler sanki maskelenmişlerdir. Bu resimler, “kötülüğü ve çirkinliği” kabullenmeyen, bireye değil halka dönük bir toplum yapısını yansıtmaktadırlar.

Türk toplumunun yapısında izlenen değişik katlar arasındaki kopukluk ve kültür yabancılaşması, resimlerin ifade boyutunda da görülebilir. Resimdeki mekân kurgusu figürasyondan kopuktur. Kesinlikle figürler çevredeki mekânı etkilememekte, küme biçiminde görülmedikleri zaman da birbirleri ile olan ilişkiyi resmin iç yapısı yönünden kuramamaktadırlar. Bu resimler, içinde oluşturdukları toplumun yapısını yansıttıkları ölçüde başarılı olmakla birlikte, sanatçının desenlerinde ve yontularında ulaşabildiği plastik keskinliğe, bütünlüğe ve etkenliğe ulaşamamışlar ve aşırı anlatımcı (*littéraire*) kalmışlardır. Figürle çevre arasındaki ilişki, renk ve çizgi işlenişinde gerginlik bulamamış, yumuşak kalmıştır.

Sergide, yukarıdaki plastik değerlendirmeye ters düşen desenler ve bir de resim vardır. Bunlar

sanatçının en son yapıtları olarak özellikle ilgi çekicidir. Bu desenler, her zaman Güleryüz'e özgü çok duyarlı keskin çizgilerin yanı sıra kurgu ve biçim bütünlüğü göstererek kompozisyonda senfonik bir boyuta ulaşmaktadır; öyle ki, sanki sanatçı bu yapıtlarında anlam ve gereç kaygısını unutmuş, yermeyi bir an için geriye alıp resmin kendi çığırın sesine, yarattığı hayvanlar dünyasına ayak uydurarak, kalemle, çizgisiyle dans etmeye dalmıştır. Bunlar, gerçekten ustalık düzeyine ulaşmış yapıtlardır. Güleryüz'ü, arayışındaki titizlik ve süreklilik için ve kendi sanat dünyasında açtığı yeni kapılar için kutlamak gerekir.

Sayı: 272, 28-29.



MİLLİYET SANAT

16 EKİM 1978

JOHN BERGER'İN “SANAT MÜLKİYETİ” KURAMI YA DA “SANATIN VE ELEŞTİRİNİN DEVRİMCİ KULLANIMI” GÖRÜŞÜ

Eylül sonunda İstanbul'a gelerek Görsel Sanatçılar Derneği'nde “Fotoğrafın Siyasal Kullanımı” konulu bir konferans veren John Berger'le yapılan konuşmayı 2 Ekim günlü sayımızda sunmuştuk. Aşağıdaki yazıda ise Anadolu'nun çeşitli illerini gezerek sanat tarihimizle ilgili incelemeler yaptıktan sonra ülkesine dönen Berger'in sanat üstüne görüşleri inceleniyor.

John Berger, 1952 yılında resim yapmaktan vazgeçme kararı aldı. Resim eğitimi gördüğü öğrencilik yıllarında İkinci Dünya Savaşı'na katılmıştı. Savaşı izleyen yıllarda Avrupa'da uluslararası ekonomik ve siyasal anlaşmalar imzalanmaktaydı ama bir yandan da atom bombası dünyayı tehdit etmekte, Doğu-Batı blokları kutuplaşmakta, dünyadaki insanların büyük bir

çoğunluğu emperyalizmin sömürsü altında yaşamaktaydı... Böyle bir ortamda devrimci amaçlar için çalışan bir sanatçı, resmi çok dolaylı bir etkinlik olarak görmüştü. Berger başarılı bir ressam sayılabilirdi: Londra'nın Wildenstein, Redfern, Leicester gibi tanınmış galerilerinde sergiler açmıştı. Ne var ki dünyanın durumu dehşet vericiydi, zaman kaybetmeden insanları bilinçlendirmek gerekiyordu. Emperyalizmin yarattığı sorunların yanı sıra başka sorunlarla da karşılaşılıyordu: Bilimin ve teknolojinin gelişmesine paralel olarak, toplum yaşamının her dalındaki aşırı uzmanlaşma insanı inkâr eden boyutlara varmış, insan yapısının ve yaşamının bütünlüğünü parçalamış, kültür değerlerini bölmüş, geçmişle bugün arasındaki tarihsel sürecin akışını kesintiye uğratmıştı. Berger, insanların ve toplumların yaşamlarında dağılmakta olan bütünlüğün korunabilmesi ya da yeniden yaratılabilmesi yolundaki savaşıma ancak devrimci bir sanatçı ve devrimci bir eleştirmen olarak katkıda bulunabileceğine inanmıştı.



Berger, Batılı bir sanatçı ve eleştirmendir. Emperyalizme karşı savaşımını Batı toplumlarının sorunsalından yola çıkarak yürütür. Yabancılaşma, Batı'ya özgü bir sorundur. Ama, kültür emperyalizmi ve altyapıdan yoksun bir Batılılaşma süreci, gelişmekte olan ülkelerde başka tür bir yabancılaşmaya neden olmuştur. Bu olgular, en basit düzeyde, toplumun değişik kesimleri arasında kültür kopukluğuna yol açtığı gibi, tarihsel süreç içinde de kültürün geçmişini bugününden koparmıştır. Bu nedenle, gelişmekte olan ülkelerdeki sanatçılar ve sanat adamları için, bütünlük çözüm bekleyen sorundur.

Berger'in bir devrimci olarak eleştiriye ve sanata getirdiği önerilere yöntem açısından eğilmekte yarar var. Yazının ilk bölümünde Berger'in eleştirmen olarak kullandığı devrimci yöntemi, ikinci bölümünde de sanatta devrimcilik üzerine görüşlerini incelemeye çalışacağız.

SANAT ELEŞTİRİSİNE DEVRİMCİ BİR YAKLAŞIM

Berger, sanat eleştirisinde çözümleyici (*analytic*) ve parçalayıcı kuramlar yerine diyalektik yöntemi uyguladı; amacı, insanın ve yaşamının bütün-

lüğüne, çok katlılığına, öznelliğine ve özgüllüğüne karşı dürüst kalabilmektir. Bunu başarabildiği ölçüde devrimci bir eleştirmen olacağına inanmıştı, bu inancına bağlı kalarak sanat yapıtını, sanatçıdan ve seyirciden ayırmaksızın bir bütünlük içinde görmeyi sanat yazar ve düşünürleri için bir yükümlülük olduğunu vurguladı. Bu bağlam içinde sanat yapıtının sanatçıyı ve seyirciyi bağlayan tarihsel koşullardan soyutlanarak değerlendirilmesi gerektiğini de ortaya koydu. Burada önemle üzerinde durulması gereken nokta şudur: Çağdaş insan bilimcilerinin ve eleştirmenlerin bilimsellik adına uyguladıkları çözümleyici (*analytic*), pozitivist yöntem, bütünleştirici (*synthetic*) olmaktan çok bölücü olduğundan, insanı ve yaşamı anlamak ve anlatmakta yetersiz kalmıştır. Berger'in anlatım ve eleştiri yöntemi bu eksikliği bir ölçüde gidermek amacıyla girilen bir deneydir.

Berger, çok katlı ve çok yönlü bir anlatım aracı ararken çeşitli yazı türlerini bir araya toplamayı denemiştir. Bu yönde ilk deneyi olan *The Success and Failure of Picasso*¹ adlı kitabında, Picasso'nun kişisel deneyimlerinden ve sanatçı dehasından kaynaklanan öğeleri romanı andıran bir dille ele almış, roman, sanat eleştirisi ve tarih incelemesi türlerini bağdaştırmıştır. Bu yapıt, Berger'in



daha sonra yazdıklarına yöntem bakımından öncülük etmesi yönünden önemlidir, aynı zamanda Picasso'nun sanatını –ya da herhangi bir sanat yaptığını– çok boyutlu biçimde anlamaya çalışan bir yöntem araştırması olması açısından da önemlidir. Bu denli önemli iki devrimci işlevi taşıyan bu yarıtta Berger'in Picasso'yu nasıl incelediğine kısaca bakalım.

Picasso belli bir ülkede, belli bir tarihte doğmuş, sonra, belli bir yaşta başka bir topluma göç etmeyi seçmiştir. Onun dünya görüşü ve sanata yaklaşımı, içinden geçtiği toplumsal, tarihsel, ekonomik koşullardan ve kendine özgü psikolojik özelliklerden soyutlanamaz. Örneğin, Apollinaire 1918 yılında, ölümünden az önce, 20. yüzyılın özelliklerinden biri olarak şu görüşü vurgulamıştı: Önemli olan sanatçının ne olduğu değil, ne yaptığıdır. Picasso çağdaş sanatın en ünlü sanatçısıdır ve ünlü çağdaş sanata getirdiği büyük yeniliklere bağlıdır. Buna karşılık, Picasso'nun sanata ve kendi sanatçı yazgısına karşı aldığı tavır, 19. yüzyıl başlarında yaygın olan bir tavırla özdeştir: Önemli olan başka çağ dışı inançları da vardır: Cézanne, Seurat, Mondrian, Klee gibi çağdaş sanatçılar, sanatın araştırma ruhu içinde geliştireceğine inanırlarken Picasso şöyle der: “Çağdaş sanatta araştırma sözcüğüne verilen önemi

anlamıyorum. Bana göre resimde aramak hiçbir şey ifade etmez, önemli olan bulmaktır... Değişik istekler, değişik anlatım yöntemleri gerektirir. Bu, evrim ya da ilerleme demek değildir, anlatılmak istenen düşünün ve onun anlatımı için gereken aracın bulunması demektir.” Picasso, çağdaş kavramlar olan araştırma, gelişme, evrim ve her türlü kuramdan, anlatım yönteminden kaçmış, mantığa karşı çıkmıştır.

Bu çelişkilere, Picasso'nun dehasının gizemli gücüyle bağlantılar kurularak açıklık getirilemez. Picasso bir dehadır, hâl ve tavırlarında gizemli bir şey yoktur. Bunu anlamak için onun toplumsal ve tarihsel yaşam sürecine bakmak gerekir. Ancak her şeyi açıklamaya bu da yetmez; sanatçının anılarında hangi olayın diğerleriyle orantılı olarak nasıl bir ağırlık taşıdığını hiç kimse kesin olarak bilemez. Oysa yaşam çok katlıdır; eleştirmenin görevi, bu karmaşık tarihsel ve toplumsal kurgu içinde, sanatçının öznel deneylerine bakarak anlamlı ilişkileri saptamaktır.

Berger, buradan yola çıkarak şu ilişkileri vurgular: Picasso'nun çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği İspanya'da, on dokuz yaşındayken göç ettiği Fransa'dan farklı değerler ve inançlar vardır.



İspanya, çağdaşı Fransa'nın gerçekleştirdiği burjuva devrimini gerçekleştirilmemiştir, 12. yüzyıl feodalizmini sürdürmektedir. İspanya'nın orta sınıfı, burjuva değerlerini ancak yüzeysel olarak benimsemiştir. Gerçekte feodal ve otokratik bir sistemin kültür değerlerini sürdürür. Yüzyıllar boyunca otokratik rejimleri yaşamış olan bir İspanyol için insanları bağlayan koşullar tarihsel bir mantık süreci içinde yok edilemezler, bu koşullar ancak bir anda, gizemsel biçimde değiştirilebilirler. Bu nedenle anarşi çağdaş bir siyasal akım olarak desteklenmelidir.

1904 yılında Paris'e gelen Picasso, endüstrilemiş bir toplumun değerleri ile karşılaşır: Para, çalışma, kurnazlık önemlidir; gelenekler unutulabilir, yoksulluk insanlık dışı ve toplum dışı sayılan bir olgudur. Picasso bu toplumdaki önce iğrenir, sonra onu fetheder. Mavi döneminde burjuva toplumunu eleştirirken olsun, daha sonraki (kübizmden sonra) eleştirdiği burjuvayı eğlendirmeyi amaç edindiği resimlerinde olsun, Picasso her zaman sanatının konusu ve seyircisi olan gelişmiş Avrupa toplumunun dışında kalmıştır. İzlediği bu toplumu, geride bıraktığı toplumun anıları, değerleri, yaşantıları ile karşılaştırırken İspanya'daki genç Picasso'nun görüş açısını korumuştur; "basit"i ve "ilkel"i idealize etmiştir. Bu açıdan bakıldığında

çağdaş sanatın tanrısı sayılan Picasso'nun yaşamı boyunca duyduğu sürgün psikolojisi ve dramı daha iyi anlaşılabilir. Bu sürgün sanatçı, içinde yaşamayı seçtiği toplumu ne ölçüde etkileyebilmiştir? Kübist dönemde sanatta bir devrim yaratırken çok kısa bir süre için o toplumla birleşmiştir. 1914'ten sonra sanatçı Picasso kendi ruhunda gene sürgüne girmiş, devrimci niteliğinin yerine eğlendirici niteliğini koymuştur. Burjuva toplumu bu "yabancı" adamı tanrılaştırırken Picasso onlara gülmüş, onlarsa Picasso'nun kendileriyle birlikte aynı şeye gülmekte olduğunu sanmışlardır. Picasso bu seçimiyle bir kurban olmuştur belki, ama toplum, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, ondaki bu yabancılaşmayı tanrılaştırmıştır.

Berger'in eleştirmen olarak izlediği devrimci yöntemi, Picasso üzerine yazdığı kitaba bakarak sınırlı bir biçimde incelemeye çalıştık. Yazının bundan sonraki bölümünde Berger'in sanat alanındaki devrimci kategoriler kuramını inceleyeceğiz.



SANATA DEVRİMCİ YAKLAŞIM: DEVİRİMCİ SANAT NEDİR?

Devrimci sanat nedir, nasıl yapılır?

Bu soruya üç düzeyde yaklaşılabilir:

1. İçerik,
2. Yapısal düzey (*structure*),
3. Kullanım.

Berger'e göre Marx, tarih sürecini toplumsal, ekonomik, siyasal veriler arasındaki diyalektik ilişkileri yansıtarak incelerken, görsel sanatlar kuramında başarısız kalmıştır. Çünkü, sanat olayını, örneğin bir resmi, bitmiş bir nesne olarak ele almıştır. Oysa resim her zaman yapılmakta olan bir nesnedir. Bu konuda Berger tek büyük marksist estetikçi filozof olarak gösterdiği Max Raphael'in kuramına bağlı kalır.²

Raphael'e göre sanat yapıtının devrimci anlamı yapıtın konusuna ve işlevine bağlı değildir. Anlamın devrimci niteliği yapıtın seyirciye sunabildiği seçeneklerin çokluğu ile ilgilidir. Seyirci, yapıta dondurulmuş bir değerler, imgeler ve görüntüler sistemi olarak, başka bir deyişle, tek bir anlam vererek dışarıdan bakmak yerine, yaratıcı olaya bir ölçüde katılabilir, ondaki karmaşık anlamlar ve

değerler sistemini kavrayabilir. Sanat yapıtının işlevi, seyirciye sanatçının izlediği yaratma sürecini izleyebilme olanağını sağlamaktadır. Sanatçı, yaratma süreci içinde somut gibi görünen dünyayı parçalayarak yeni bir dünya yaratır. (Bu yeni dünya, yeni seçenekler ve yeni değerler sistemidir.) Bunu yapabilmek için sanatçı öznenin ve nesnenin özünü kavramalıdır. Seyirci yeni dünyayı (değerler sistemindeki yeni sistemi) yaratma sürecini (kullanılan malzeme, içerik ve kurgu açısından) izleyerek sezer. Bu işlevleri başarıyla yerine getiren bir sanat yapıtı seyircide merak uyandırabilir. Şimdi artık kendisine "Bu dünya nasıl böyle oluşmuştur?" diye soran insan, o anda gerçeğe bir ölçüde yaklaşmış olur; bu etkilenme giderek onda kendi koşullarını değiştirmek yolunda olanaklar arama isteği doğurabilir. Kuşkusuz, sanat yapıtının bu biçimde duyulan devrimci etkisi büyük ölçüde dolaylıdır.

AVRUPA RESİM GELENEĞİNDE DEVİRİMCİ ETKİNLİK VAR MIDIR?

Avrupa'da yağlı boya resim geleneği, sanat tarihi boyunca "sanat mülkiyeti" sistemine bağlı kalmış, ortaya çıkan binlerce resim, sonuç olarak, "mal sahibi seyirci"nin siyasal ve kültürel değerlerini destekleyen geleneksel ve tutucu sanat olmaktan öteye gideme-



miştir. Sanatçı da, resminde, ele aldığı nesnelere ve öznelerin özlerine inmeden yalnızca bunların mülk değerlerini yansıtmıştır.³ Buna karşın dünya şaheserleri diye bildiğimiz çok az sayıda sanat yapıtı yukarıda açıkladığımız devrimci olanakları seyirciye iletebilmiştir. Örneğin, Goya'nın *Don Ramón Satué* adlı resmi önünde duyduklarını şöyle anlatır:

“Bu öyle bir olay ki, Goya resmettiği insanın hiçbir zaman önüne geçmeden hep arkasında olmuştur, sanki kendi adına hiçbir ilgi duymaksızın, görünmeksizin, ama her an derin bir ilgiyle var olarak bir ruh gibi. (...) Balkonda, yaşlı bir kadının yanında genç bir kız, aralarındaki fark, herhangi bir insanın fark edeceği kadar değil, genç kızın kendi kendini tanıdığı kadar. (Galeride) Herkes Goya'dan habersiz. Bizi korkutmuyor da Goya. Aynada bize kendi nefesimizi gösteriyor yalnızca.”

Çağımızda birçok sanatçı için sanat, devrimci işlevini yerine getiremez durumdadır; çünkü, her türden sanat yapıtı kapitalist güçler için bir mülk değeri taşımaktadır. Sanatçılar güzel sanatlar için gereken yeni bir toplumsal işlev bulamamışlardır. Berger'e göre bu işlev, ancak toplumsal düzeyde bir devrim sonunda belirlenebilir; sanatçı, “satılamayan” gerçek değerlerle ilişki kurup, insan ve yaşam

olayının özüne ancak o zaman inebilir. Berger şunu vurgulamaktan da geri kalmaz: Sanatta her an şaşırıcı buluşlarla karşılaşılabilir; yani sanatın geleceği konusunda kesin bir öneride bulunulamaz. Dünya şaheserleri bu olguya kanıttır.

GELİŞMEKTE OLAN ÜLKELERDE DURUM NEDİR?

Kültür emperyalizminin etkisi altındaki ülkelerde, özellikle Türkiye'de, görsel sanatçılar Avrupa sanat geleneğini reproduksiyonlar yolu ile incelemek zorunda olduklarından, buralarda yetişen sanatçıların Avrupa şaheserlerindeki yaratma sürecini izleme olanakları yoktur. Reproduksiyonlardan o resimlerin nasıl oluşturulduklarını anlamak olanaksızdır. Berger, “Fotoğrafın Siyasal Kullanımı” konulu konferansında şöyle diyordu:

“Dünyanın her köşesine ‘dünya şaheserleri’ olarak gönderilen reproduksiyonlarda *eurocentric* (Avrupa merkezli) bir anlayış var. Bu da korkunç bir şey. Başka kültürlerde de eş değer şaheserler bulunabilir ve bunlar aynı yolla dolanıma girebilir. Bu nedenle, her yerde ressamın Rembrandt ya da Van Gogh gibi resim yapma yükümlülüğü bu bağlam içinde ele alınmalı ve buna karşı direnilmelidir.”



Sanat ve sanatçı bağımlı buldukları siyasal, ekonomik, dinsel, felsefi ve öznel psikolojik etkenlerden soyutlanamazlar. Eş değer şaheserlerin bulunabileceğini varsayarak, Berger'in sanatçıya kendi kültüründeki şaheserleri kullanmasını önerebileceği sonucuna varmak mümkündür.

YAPISAL DÜZEYDE DEVRİMCİ OLANAKLAR: KÜBİZM

Berger'e göre kübizm, sanatta devrimci olanakların yapısal düzeyde araştırılmasına güzel bir örnektir.⁴ Kübizm, görsel sanatlarda bir devrimdir. Bu devrimi 19. yüzyılın sonlarında Avrupa'da gelişen yeni gereçler, teknoloji, üretim biçimleri ve bunlara bağlı olarak kurulan bilimsel düşünce sistemleri hazırlamıştır. Faraday'ın Elektromanyetik Alan Kuramı'ndaki "alan" kavramı her tür düşünme ve planlama sistemine girmiş, Max Planck'ın Kuantum Kuramı'nda hiçbir olayın tek başına ele alınamayacağı, Niels Bohr'un Birbirini Bütünleme (*complementarity*) Kuramı'nda ise, birbirinden ayrı olayların aynı anda yer alabileceği savunulmuştur. Bilim ve düşünce alanlarındaki bu gelişmeler "zaman" ve "mekân" kavramlarının geleneksel anlamlarını değiştirerek "yokluk" (yok olmak: *absence*) ve "varlık" (var olmak: *presence*) durumları

arasındaki katı farkı silmiş, birlikte var olabilmek (*simultaneity*) durumunu gündeme getirmiştir.

Kübitler, yeni teknolojiyi ve onun insanla dış dünya (gerçek) arasında kurduğu yeni ilişkileri izleyerek, çoğu kez bilinçli olmadan, ona paralel biçimde, resimsel görüntü ile dış dünya arasında yeni bir ilişki kurmak istemişlerdir. Amaçları süreç, oluşum, olayların birbirlerine bağlılığı gibi çağdaş soyut kavramları görsel olarak seyirciye aktarabilmektir. Kübizm böylece tümüyle "ilişkiler"le uğraşan bir sanat olarak ortaya çıkmıştır: Bir olayın değişik yönleri arasındaki ilişkiler, yapı ve hareket (yön) arasındaki ilişkiler, nesne ve boşluk arasındaki ilişkiler, resmin tek anlamlı imgeleri ile nesnenin görüntüsel değişkenliği arasındaki ilişkiler (görülen ile gören arasındaki ilişkiler). Kübitler bu ilişkiler sistemini resim diline geçirebilmek ve süreç, çok yönlülük, alan kavramlarını görüntüye aktarabilmek için, resimde mekân ve formu yepyeni bir biçimde kullanmışlardır.

Burada üzerinde durmak istediğimiz nokta, yapısal düzeyde sanat yapıtında mekân ve formun çok önemli bir yer kapsadığıdır. Max Raphael bu konuda şöyle der: "Resimde mekân yaratmak demek, salt resimde yaratılan derinliklere girmek



demek değildir, aynı zamanda (dünyadaki koordinatlara uygun olarak) zihinsel koordinatlar sisteminin derinliklerine girmek demektir. Mekânda derinlik yaratmak özdeki derinliği yansıtmaktır, yoksa bir görüntüden, bir yanılsamadan (*illusion*) başka bir şey yaratmış olamayız.” Yine Raphael’e göre bir formun betimlemeden öte duygusal bir etkililik kazanabilmesi için, sanatçının izleyicide istenen duyguları yaratacak ipuçları vermesi gereklidir. Bu da seyircinin salt duyularına değil, bütün varlığına yönelebilmekle olur.

Kübizm akımındaki sanatçılardan hiçbirinin marksist olmamasına karşın, Berger plastik sanatlarda kübizmi diyalektik materyalizmin tek örneği olarak göstermiştir. Sovyetler Birliği’nde kendilerini marksist olarak tanımlayan eleştirmenler kübizmi yermektedirler. Berger bunun nedenini, bu ülkede devletin güzel sanatlar görüşünün 19. yüzyıl görüşü ile sınırlı oluşuna bağlar. Berger’e göre kübizm, görsel sanatların dilini, çağdaş teknoloji, çağdaş üretim biçimi ve çağdaş soyut kavramlar sistemine koşut olarak, geriye dönülmeyecek biçimde değiştirmiştir. Kübizm Birinci Dünya Savaşı’ndan önce gelişmiş olduğu için toplumsal içerik açısından iyimser kalmıştır (örneğin, Léger’in resimlerindeki umut ve coşku). Kübistler yeni teknolojinin

bütün dünya için sağladığı yeni olanakları görmüşler, emperyalizmin ve kapitalizmin geçireceği yeni dönemleri hesap edememişlerdir. Buna karşılık, Batılı her çağdaş sanatçı, eğer devrimci olacaksa, Berger’e göre kübizmin getirdiği yeni dili kullanmak zorundadır.

SANATIN DEVRİMCİ KULLANIMI

Sanatın devrimci kullanımına gelince, bu, değişik sanat dallarında bazı farklılıklar gösterir. Berger, yağlı boya resimde, doğrudan devrimci olanakların pek bulunmadığı kanısındadır. Seyircinin yaratma sürecine katılma olasılığı karmaşık ve dolaylı bir sorun olduğu gibi, resmi belli bir zamanda ve belli bir mekânda görebilme zorunluluğu da devrimci etkinlik açısından kısıtlamalara neden olur.

Fotoğraf ise, yaratıcı süreci içinde çoğaltılabilmek olanağını verdiği için, devrimci kullanıma açıktır. Fotoğrafın devrimci kullanımı, yaşamın çok katlılığını seyirciye yaşatabilmesinden, öznesi olan kişinin özelliğini koruyabilmesinden ve “tek anlamcılık”tan kaçınabilmesinden gelmektedir. Şimdiye dek hem kapitalist hem de antiemperyalist güçler fotoğrafı kendi amaçları uğrunda “tek anlamlı” olarak kullanmışlardır.



Berger'in *A Seventh Man*⁵ adlı kitabında fotoğraf, devrimci bir yaklaşımla kullanılmıştır. Berger, değişik yazı türleriyle fotoğrafı bir araya topladığı bu deneyinde, emperyalizmin oluşturduğu göçmen işçi sorununu hem göçmen hem de emperyalistler açısından incelemektedir. Göçmen işçi, sabırsızlıkla gittiği ve kendisinin iyi olanaklar diye değerlendirdiği maddi koşulları bulabildiği bir Avrupa ülkesinde bir toplama kampına mı kapatılmıştır? Yazar, bu karmaşık kurguyu yaratabilmek için, fotoğrafı, öznellik ve nesnellik arasındaki farkı kaldırmayı amaçlayan diyalektik bir dinamizmle kullanmıştır.

Bu kitabın yayımlanması ile yeni bir paradoksa tanık olundu: 1976 yılında bu yapıt Avrupa'da en çok satılan kitap oldu ve daha önce Picasso'yu bağrına basmış olan burjuvazi bu kez de Berger'i bağrına bastı.

Sayı: 293, 18-21 ve 31.

DİPNOTLAR

1. John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Londra: Penguin Books, 2016 [John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2010]
2. Bu konuda ve aşağıda işlenen temalar için bkz. John Berger, *Selected Essays and Articles: The Look of Things*, Londra: Penguin Books, 1972
3. Bu konuda bkz. John Berger, *Ways of Seeing*, Londra: Penguin Books, 2008 [John Berger, *Görme Biçimleri*, Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2014]
4. Bkz. John Berger, *The Moment of Cubism and Other Essays*, Londra: Weidenfeld & Nicholson, 1969
5. John Berger, Jean Mohr, *A Seventh Man*, Londra: Verso Books, 2010 [John Berger, Jean Mohr, *Yedinci Adam*, Cevat Çapan (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011]



MİLLİYET SANAT

13 KASIM 1978

KARMA SERGİ

(Maçka Sanat Galerisi)

Maçka Sanat Galerisi'nde 24 Ekim-19 Kasım tarihlerinde gösterilmekte olan karma sergi, daha önce buna benzer bir sergiyi iki yıl arayla ve iki sanatçı (Aloş ile Özer Kabaş) eksik olarak izler nitelikte. Yapıtların, belli bir kuşağın ürünleri olması, aralarında ortak özellikler bulunması nedeniyle sergiyi dikkatle gözlemekte yarar olduğu kanısındayım.

Ben, burada 1960 Kuşağı diye adlandıracağımız bu kuşağın arkasında bulunan ve onu hazırlamış olan kuşakların özellikleri üzerinde durmayacağım. Bu kuşağa yapıtları ile katılabilecek olan, ama bu sergide yer almamış başka sanatçıları da burada tartışmayacağım. Odak noktamız bu sergideki yapıtlarla belirlenirken, amacımız Türk resminin belli bir dönemine bir ölçüde ışık tutabilmektir.

1960 KUŞAĞI'NIN BİLİNCİ

Sergideki yedi sanatçıdan biri (Balkan Naci İslimyeli, 1947) dışında tümü 1945 yılından önce

doğmuştur: Alaaddin Aksoy (1942), Neş'e Erdok (1940), Komet (1941), Utku Varlık (1942), Mehmet Güleryüz (1938), Altan Gürman (1935-76). Normal koşullar altında insanların siyasal ve toplumsal bilince varışlarının 18-20 yaşları arasında yoğunlaştığını kabul edersek, 1945 doğum yılı 1965 siyasal bilinç yılına denk düşer. Türkiye'de 1965 sonrası belirginleşen siyasal ve toplumsal bilinç, 1965'ten önce aynı biçimde kendisini göstermemiştir.

Neş'e Erdok ve Altan Gürman 1965'ten önce Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden (DGSA) mezun olup Avrupa'ya gitmişlerdir. Aksoy, Varlık, Komet ve Güleryüz ise, Akademi'yi 1966-68 yılları arasında bitirmişlerdir. Bu sanatçılar 1965 öncesinin ulusal bilinci içinde, ama yeni etkilere açık olarak 1966-68 yılları arasında bitirmişlerdir. Bu sanatçılar 1965 öncesinin ulusal bilinci içinde, ama yeni etkilere açık olarak 1966-68 yıllarını izleyeceklerdir. Bu yıllarda, Türkiye'ye dünyadaki devrimci öğrenci hareketlerinin yankıları gelmiştir. Vietnam Savaşı, Amerikancılığın, emperyalizmin ve kapitalist değerlerin çarpıklığını göstermeye başlamıştır.



Türkiye, sanayileşme sürecine girmiş, kente göç hız kazanmış, köy ve mahalle düzeni çözümlenmeye başlamıştır. 1965'ten önce geçerliliğini koruyan tek siyasal ideoloji (Atatürkçülük) ve başka geleneksel değerler, toplumdaki ve dünyadaki yeni gelişmeler sonucu duyulan gereksinmelerle zorlanmaya başlamıştır. Bundan böyle siyasal sorunlara (komünizmden faşist ulusalcılığa kadar) değişik ideolojik boyutlar aranacak, iyimserliğin yerini gerçekçilik alacak ve sorunsal, kişisel düzey yerine toplumsal düzeyde değerlendirilecektir. 1965'ten bu yana ideolojik arayış, daha önce görülmeyen biçimde süreklilik ve yoğunluk kazanacaktır. Toplumsal ve siyasal bilinç, özgürlük ve çok yönlü gerçekçilik doğrultusunda yol katedecektir. Günümüzde yeni bir dünya görüşünün, özgün bir felsefenin, bütünleştirici bir düşünce modalitesinin olduğu söylenemez; ancak, arayışın, özde ve biçimde, daha belirgin çizgiler kazandığı vurgulanabilir. Resimde 1960 Kuşağı da bu gelişimi yansıtmaktadır. Balkan Naci, öteki sanatçılardan kuşak olarak belli ölçüde farklılıklar gösterir. O, toplumsal bilinç ulusal ideolojik arayışın daha yoğun ve belirgin olduğu bir dönemde varmıştır. 1972'de DGSA'yı bitirdi. 1971'de tutuklandı.

1960 Kuşağı, hemen 1965'i izleyen uyanış döneminin ilk ürünlerini vermiştir. Konu ne olursa olsun

(ister Güleriyüz'ün erotik temaları; ister Aksoy'un askerlik anıları, yoksul çocukları; ister Erdok'un saka insanları, otoportreleri; ister Varlık'ın tutukevi hücreleri, metrodan manzaraları; isterse Komet'in insan manzaraları), bu sanatçıların ortak yanı, tavır olarak toplumsal bilinci içermiş olmalarıdır. Sanatsal açıdan başarı düzeyleri ne olursa olsun, bu ressamlar, konuları ile, atmosferleri ile toplumdaki değişimi, bunalımı, geleneksel değerlerin ve iyimserliğin yıkılmaya yüz tutuşunu yansıtır. Resimleri karanlıktır, umutsuzdur, hüznüldür. En başarılı örnekler gravür ve desenlerde görülür. Malzemenin kendi nitelikleri (renksizliği, çizgiye dönük oluşu) sanatçıların yansıtmak istedikleri ruhu destekler. Güleriyüz'ün erotizm teması özellikle geleneklere başkaldırıcı niteliktedir. Cinsel duyguların bastırıldığı geleneksel bir toplumda, bu duyguları en yalın düzeyde işlemek, uyarıcı ve eleştirici bir etkinlik taşır.

Bu kuşağın önemli niteliklerinden biri, toplumsal bilinç düzeyini resimde yansıtmaya çabası ise, ikinci önemli niteliği de, konuyu işlerken tek anlamcılıktan, propagandacılıktan ve öykücülükten kaçınmak istemeleridir. Eğer resim devrimci olacaksa, gerçeği anlatacaksa ve onu değiştirecekse, bu gerçeği akıl yolu ile nesnel düzeyde



işlemez; çünkü, gerçeğin özü çok yönlüdür, çok katlıdır, karmaşıktır ve akıl dışı (imgelem) dünyasında kalan yanları vardır. Sanat yapıtında mantık dışı anlamı fantastik yansıtır. Sanatçılar fantastik anlatımı değişik alanlarda aramışlardır. Figürleri biçim yönünden çarpıtarak, (Aksoy, Güleryüz ve Komet), doğa dışı bir ışık kullanarak (Komet, Aksoy, Gürman, Varlık) gerçeküstüyü çağrıştıran bir atmosfer yaratmışlardır. Komet ve Varlık, ayrıca, fantastiği mekân düzenlemesi ile de yaratırlar. Komet, Rönesans perspektifi ile kurduğu açık doğa görüntüsü içine, beklenmeyen olaylar ve nesnelere yerleştirir. Düz, yalın, geometrik çizgilerle, buğulu, sisli bir düş dünyasını üst üste bindirerek karşıtlıklar oluşturur. Tema yalnızlıktır, insanın doğaya yabancılaşmasıdır, kutsal değerlerle alaydır, sıldır. Sergideki resimlerde, onun başka resimlerinde görülen anlam dolgunluğu ve görsel etkinlik yoktur. Anlamda yalınkatlık, biçimde belirsizlik vardır.

Alaaddin Aksoy'un sergideki resimleri, birçok gravüründe başardığı çok katlı anlamcılığı ve psikolojik etkinliği yaratmakta başarılı olamamıştır. Örneğin, *Genelev* adlı tablodaki sahne korkunçtur, çirkindir; atmosfer, her anlamda erotizmi öldürücüdür. Ayrıca, Aksoy'un, mekân kurgusu konusunda yeni yaklaşımlar aradığı söylenemez.

Neş'e Erdok'un resimlerinin özelliği, soruna toplumsal düzey yerine kişisel düzeyde eğilmiş olmasıdır. DGSA'yı 1963'te bitiren Erdok, 1972 yılına kadar Avrupa'da yaşamıştır. Resme yaklaşımında Avrupa'nın figür ve portre geleneği, akılcılığı ve nesnel gerçekçiliği görülüyor. Neş'e, yaratıcı fantastik düzeyi ve anlamda çok katlılığı, akılcı Avrupa geleneğine bağlı kalarak aramaktadır: Nesne ile ruh arasındaki çelişki, resimde yaratılmak istenen anlama göre bir sentez oluşturacaktır. Erdok'un sergideki resimleri görsel olarak hiç doyurucu ve inandırıcı olmamakla birlikte metafizik anlam düzeyinde sanatçı için olumlu deneylerdir. İlk resimde de tuvali kapsayan tek figür, büyük anlamsal sorumluluklar yüklenmiştir. Örneğin, yaşlılık ve çaresizlikle hayat ve canlılık simgesi olan erotizm, birbirine karşıt bu iki kuram, resimde metafizik düzeyde bir çözüm, organik bir bileşim beklemektedirler. Sanatçı ister bireysel, ister toplumsal olsun tavrında toplumsal bilinci içerdiği ölçüde, bunu resmine aktarma çabası ölçüsünde çağdaştır. Bu anlamda Erdok, 1960 Kuşağı'na bağlıdır.

Utku Varlık'ın resmi, 1972-73 yıllarına kadar yaptığı, toplumsal eleştiriye dönük yapıtlarından farklı bir yönde, Hristiyan mitolojisinden, simgeciliğinden esinlenen bir gelişim göstermektedir.



Varlık'ın başarılı resimleri karmaşık zaman boyutlarını ve Hristiyanlığın evrensel insancılığını (*humanism*) yansıtır. Gerçekçi bir uygulamayla yarattığı mekânlar, Avrupa primitiflerindeki dinsel mekânları andırır; mekân düzenlemesi fantastik bir atmosfer yaratır. Onun bu resimleri (sergideki resimleri de böyledir) çağdaş duyarlılıktan yoksundur. Dinsel temaları çağdaş görüntülerle işlediği zaman da, teknik yöntem tutarsızlıklarından dolayı gülünç olabilecek boyutta başarısız kalır; resmin anlamı mistisizm ve simgecilik içinde boğulur. Resim dilinin ustası olan Varlık için sorun, resminde okunan anlamın ne denli çağdaş ve geçerli olduğudur.

Güleryüz'ün desenlerinde, güçlü bir fantastikle anlatılan kara mizah vardır. İnsanlar hayvana, hayvanlar insana benzer; kalabalıklar tam belirlenmemiş bir mekânın içine yerleştirilerek zaman ve mekân boyutu destanlaştırılır. Bazı kez, figürlerin nesnel boyutları, doğaya göre gerçek dışı bir orana bürünür. Güleryüz, anlatım olarak figüre bir ayrıcalık tanımaz. Bu açılardan sanatçı minyatürü ve Doğu felsefesini çağırıştırır. Güleryüz'ün yapıtlarında perspektif yoktur, gene, Batı'da üçüncü boyutu oluşturan resim içi planlar da yoktur; boşlukla figür arasındaki ilişki, planlar düzeyinde kurulmamıştır.

Güleryüz'ün desenlerinde malzemenin nitelikleri, biçim ve anlamı birbirleri ile bütünleşirler. Çarpıtılmış bir uygarlık, çarpıtılmış bünyeler içinde, gerçek dışı bir dünyada, mürekkebin yalınlığı ile, desen çizgisinde sezilen güven içinde anlatılır. Bu desenler, anlam düzeyinde seyirciyi kendi katkısını yapmaya davet etmekle birlikte, çok katlı bir dünya görüşü getirmezler. Sanatçının yağlı boya resimlerinde mekân kurgusu desenlerindeki gibi başarılı değildir, tutarsızlıklar gösterir: İki boyutta işlenen bir figür, üçüncü boyutu çağırıştıran bir çevre ile resim planında tam olarak bütünleşemez; yöntem olarak bu boyutların kullanımında tutarsızlıklar vardır. Sergideki resimler, eğer bir deneysel, kanımca bu deneyin nitelikleri güçlü bir biçimde kanıtlanmamıştır.

Naci İslimyeli'nin resimleri, tarihsel bilinci anlam ve biçim bütünlüğü içinde yansıtan çok boyutlu yapıtlardır. Yoğun bir gerçeküstü duygusu yaratan sanatçı, Batı'daki gerçeküstücülerde görüldüğü gibi, nesnel arasındaki şaşkıncu ilişkileri ve simgeleri bilinçaltının ve akıl dışının gerçek olduğunu kanıtlamak amacıyla kullanmaz. Amaç gerçeküstü öğelerin anlamın özüne katkıda bulunmasıdır. Batı akılcılığının tersine, Balkan Naci fantastiği gerçeğin içine yerleştirir.



Resimlerinde gerçeküstü esprisinin gerçeğin vazgeçilmez bir parçası olduğunu savunur. Örneğin *Huzur Evi* tablosunda artık yaşamını yitirmiş bir yaşlı kadın, bunun bilinci içindedir; özlemini çektiği analığın gerçekleşmeyeceğinin bilinci içindedir; huzur evinde bir tutuklu gibi yaşamdan koparıldığının bilinci içindedir. İslimyeli, acımasızca gerçekçi olan bu bilinci, seçkin simgeler ve yoğun bir fantastikle yansıtır: Yaşlı kadın dimdik oturur; sanki bir genç kız gibi, kolunda bir çocuk vardır; çocuğun karnında bir makine; çocuk bir oyuncaktır. Kadın da, bebek de, bir anda, bizim için robotlaşır, cansızlaşır, giderek hortlak görünümünü alırlar. Kadının arkasındaki açık pencereden sanki havası boşaltılmış gibi dingin ve cansız olan odaya uçuşan bir perde girer. Resmin buyurdukları burada bitmez; devam eder. Buradaki ve öbür yapıtlardaki fantastik, metaforlarla, seçkin bir simgecilikle, gerçeği her tür gizemcilikten kurtarmak amacını güder. Resimde öyküyü bütün ayrıntılarıyla anlatmasına karşın sanatçı, öykücülük yanlısına düşmez. Anlam, öykünün ötesinde dördüncü boyuta sıçrar ve orada sanatçı, seyircisini ısrarla metafizik bir diyalog içine çeker. İslimyeli yapıtlarında, zaman boyutlarını, geçmiş, şimdiyi ve geleceği işler. Geçmiş, kişisel zaman boyutlarında ele aldığı gibi, tarih boyutunda da ele alır. Şimdiki zaman, gerçe-

ğin bilinci içinde oluşmaktadır. Sanatçının bilinci ve seyirciden beklenen bilinç resimde birleşir. Gelecek zaman ise resmin görüntü boyutunun ötesinde, dördüncü boyutta okunabilen gerçeği olduğu gibi kabullenmiştir; uyumdur. İslimyeli'nin resimlerinde gerçek ne denli acımasız, ya da gülünç olursa olsun, umutsuzluk ve yadsıma sezilmez. Bu son nokta, onu, tavır olarak bu sergideki tüm sanatçılardan ayırmaktadır. Çünkü 1960 Kuşağı'nda dolaysız da olsa, mizah yoluyla da olsa, umutsuzluk ve hüznün ağır basar.

Mekân kullanımında, Balkan Naci, Güleryüz'de de gördüğümüz gibi perspektif kurallarını kullanmaz; planlarla derinlik yaratmaya da çalışmaz. Minyatürde olduğu gibi figürlerin ve nesnelerin çevre ile oransal ilişkileri gerçek dışıdır. Gene minyatürde olduğu gibi, figür ve nesnelere işlerken sanatçı bunlara biçimsel anlatım açısından eşit ağırlık verir. Ama, minyatür belgeseldir; İslimyeli'nin resimlerinde ise sanatçının getirdiği anlama bağlı olarak nesnelere arasında bir öncelik düzeni gözetilmiştir.

Batı'da mekân yaratmak için kullanılan üçüncü boyut, Türk resminde değişik deneylerden geçmiştir. Türk ressamlarının kendilerine özgü mekân duyarlılıkları, en doğal biçimde Türk primitiflerinde



görülür, örneğin Şeker Ahmet Paşa bu açıdan büyük ağırlık taşıyan başka bir örnektir. Gene günümüzde yakın kuşaklardan Bedri Rahmi Eyüboğlu bu yolda bilinçli deneylere girişmiştir.

Sergiyi oluşturan sanatçıların ortak özelliği, yapıtları ne denli başarılı olursa olsun, tavır olarak resme toplumsal bilinci getirerek çağdaş olmalarıdır.

Güleryüz ve İslimyeli'nin mekân kurallarını zorlayan deneyleri, özgün resim araştırmasına çok önemli bir katkıdır. Güleryüz'ün kara mizah gerçekçiliği ile Doğu felsefesini çağrıştıran figür yaklaşımı, anlam düzeyinde düşünölmeye değer öneriler getirmektedir. İslimyeli ise Batı'nın akılcılığını, sorunsalcılığını, gerçekçiliğini, Doğu mistisizmi ile (dünyayı kabulleniş ile, uyum ile) birleştirerek, "gerçekçi mistisizm"i yeni bir dünya görüşü olarak sunmaktadır. Bunu başarabildiği ölçüde özgün resme, bütünleştirici resme ve devrimci resme bir örnek olmuştur. Belki bunlardan da önemli olan, bu sanatçıların tümünün çabaları ve yapıtları ile Türkiye'de resimsel sorunların boyutlarını genişletmiş olmalarıdır.

Sayı: 297, 25-27.



MİLLİYET SANAT

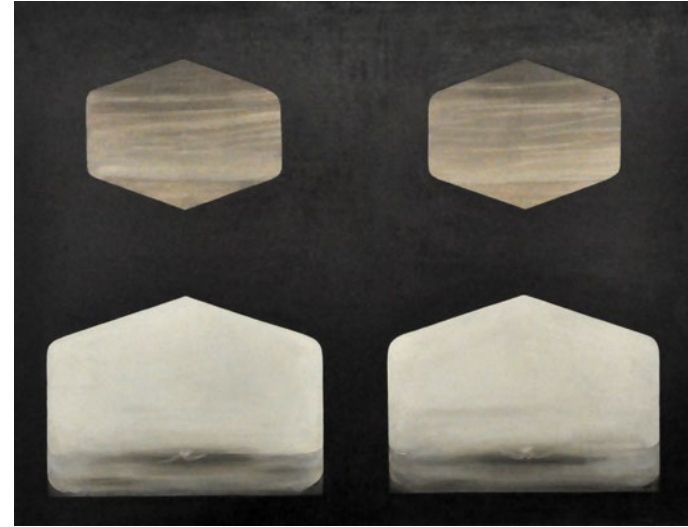
19 MART 1979

**BATI RESİM DİLİNİ KULLANMA
AŞAMASINDAN GEÇİP KENDİ
KÜLTÜRÜNE DÖNEN RESSAM:
ADNAN ÇOKER**

Adnan Çoker tümüyle ışık dolu bir ressam, bir mistik o, belki bir Bektaşî. Batı resmine derinine dalmış, sonra Doğu'ya dönmüş bir sanatçı. Onun serüveninin Türk resminde çok saygın bir yeri var.

Batı'nın plastik değerlerine dönük bir akademi eğitimi geçen sanatçı, hocası Zeki Kocamemi'nin atölyesinde klasik resim çalışmakla kalmamış, başarılı kübist örnekler de vermiş, soyut dışavurumcuların babası Hans Hoffmann'ı ve soyut resmi yine bu yıllarda tanımış. 1951'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmesinden 1960'ların ortalarına kadar Çoker de soyut dışavurumcu olarak çalışmış. Bu dönemin ürünleri arasında çok güçlü resimler de var. Paris'te Henri Goetz atölyesinde öğrencilik yaparken (1956-60) Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg, Çoker'in resimlerinin farkına varmış ve ondan beş resim satın almış. Bu

hiç de küçümsenecek bir olay değil, çünkü, Greenberg, soyut dışavurumcuların devleri olan Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, Franz Kline gibi sanatçıları eleştirilerine konu almış ve gelişimlerine katkıda bulunmuştur. Bu başarı öyküsünün anlamı nedir? Fransızca'yı bir Fransız kadar iyi konuşmak. Çoker, bu konuda şöyle diyor: "Orada bir şarkı söyleniyor, siz de onu söylüyorsunuz."



Adnan Çoker, *Küme Tablo II*, 1970
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu
Sanatçının izniyle

Soyut dışavurumcuların şarkısında Türkçe bir haz yoktur. Ancak, diyeceksiniz ki, sanat evrenseldir, renk renktir, biçim biçimdir, hareket harekettir. Öyledir ama, o kadarla bitmez. Biçim, hareket ve yüzeysel ilişkiler sembolik çağrışımlar yaparlar. Çağrışımların kaynağı yerel kültürdür.

1968'den sonra Çoker için yeni bir dönem başlar. Bu dönemin *Siyah Resimler* diye adlandırılacak yapıtlarında sanatçı, o güne dek yararlandığı müzik eşliğinde çalışma yöntemini ve hareket resmi (*action painting*) ya da jest resmi (*gesture painting*) yaklaşımlarını bırakır. Kısa bir geçiş döneminden sonra da soyut çalışmalarını mimari eşliğinde sürdürmeyi dener. Bu sıralarda artık kendine özgü bir resim dili aramaya başlamıştır.

SİYAH RESİMLER

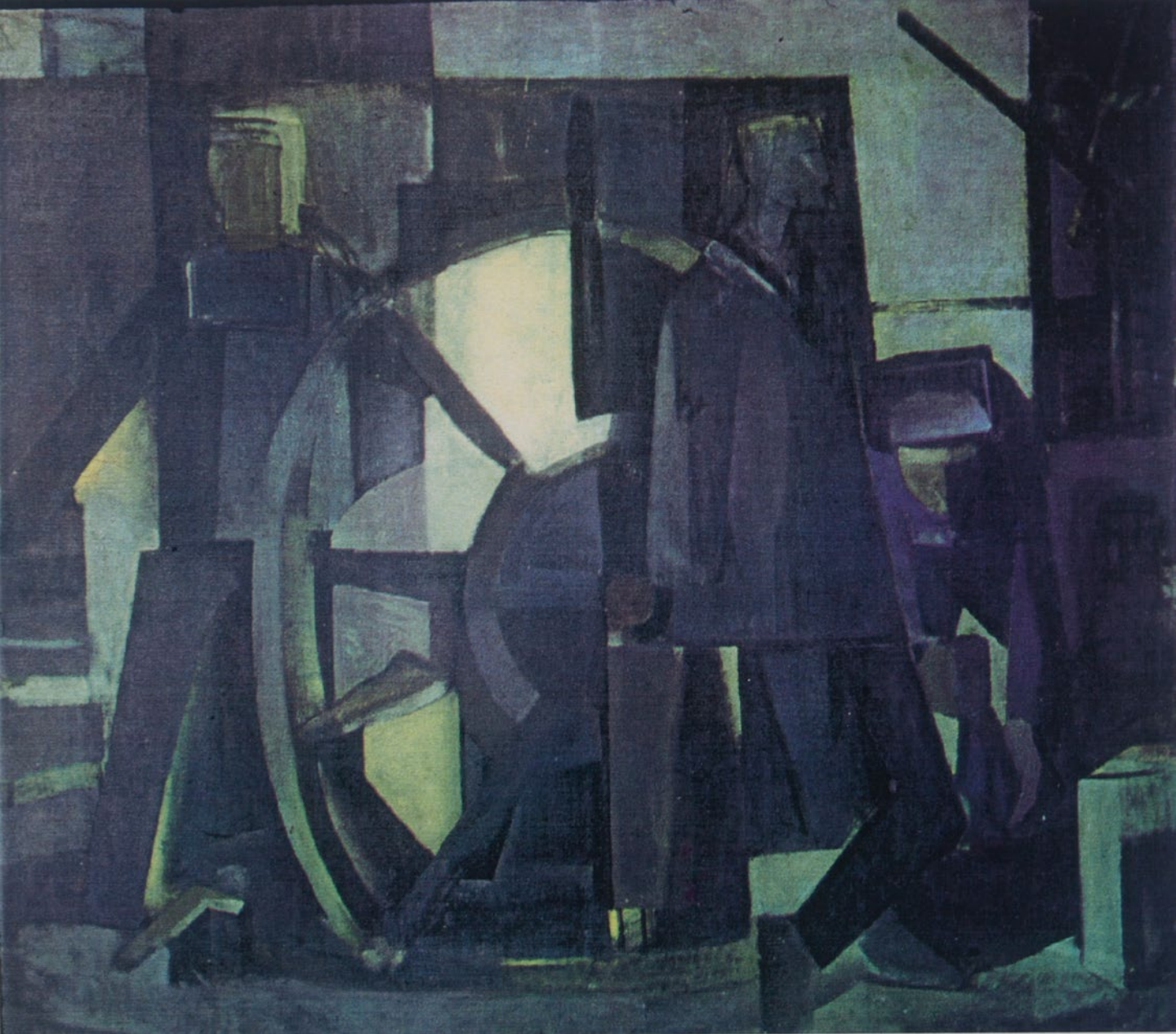
Siyah Resimler'de Osmanlı-Selçuk mimari motifleri resmin tüm yüzeyini kaplayarak geometrik düzenlemeyi oluşturur. Bu resimlerin bir bölümünde, özellikle büyük boyutlularda, yapısal düzen, mimarinin kendisidir. Işıkla silüetlendirilen formlar simsiyah bir iç mekân yaratır. Işık sanki dışarıya açılan bir pencere gibidir. Ama, o siyah boşluktan aydınlığı gördüğümüz gibi, aynı anda, sanki dışar-

dan bakarız ve loş karanlık iç alanı sezeriz. Sezeriz diyorum, çünkü siyah alan her iki görüşte de bize daha yakın düşen ve duyularımızın etkilenişinde öncelik taşıyan alandır. *Siyah Resimler*'deki siyah, bir "hava atmosferi" yerine psikolojik, zihinsel bir mekân yaratır; bu sanki sanatçının kendi beynidir, hatta belki kendi göz oyukları... Böylece biz ressamın ruhuna dalarız: Karanlıkta ölüm, inkâr, yabancı yaşanmış dine karşı bir kapanış sezeriz. Işık ise ne güneşindir, ne ayın; ruhsal özgürlüğü duyuran mistik bir ışıktır. Resimlerde tutsaklık duygusu yaratan siyah alan, espas olarak büyük ağırlık taşıırken ışıkla birlikte hem duygusal, hem plastik düzeyde gerginlik ve çelişki oluşturur, aynı zamanda üçüncü boyutu ikinci boyuta çekerek resim planında denge kurar.

KÜLTÜREL ANLAM YÜKLÜ FORMLAR

Siyah Resimler'deki mistik, dinsel atmosfer, seçilen formların kültürel çağrışımlarından ayrı tutulamaz. Çoker, soyut dışavurumculuğun çizgisel yapısından kurtulabilmek için bilinçli olarak çevresindeki mimari formlara başvurduğunu ve bunları yalnızca "yapısal araştırma doğrultusunda bir tramplen" olarak kullandığını, İslami kültür birikimi arayışı içinde olmadığını öne sürmektedir.





Adnan Çoker, *Denizciler*, 1951
Sanatçının izniyle

Ne var ki, formlar kültürel anlamla yüklüdürler, çağrışımları göz ardı edilemez. Kanımızca, bu çağrışımlar öncelikle sanatçının kendisini etkilemiş; onu yapısal araştırma yanında psikolojik düzeyde kişisel bir hesaplaşmaya itmiştir. *Siyah Resimler*, kökü Osmanlı-Bizans bileşimine varan, Kemalist devrimciliğin laiklik ilkeleri ile yıkanmış İstanbullu ressamın duygusal hesaplaşması görünümünü alırlar. İçerisi ile dışarısı, ışık ile karanlık direniş içindedir, ruhsal bütünlüğe varılamamıştır. Çoker'in resimleri çelişkinin anlatımıdır.

Sanatçı, son yapıtlarıyla önemli bir aşama gösteriyor. 1978'den önceki bazı küçük boyutlu resimlerde olduğu gibi, 1978'de çalışılmış olan tüm yapıtlarda forma daha yalın düzeyde yaklaştığı izlenebiliyor. Bunlarda form ile çevre ilişkisi yoğun bir bütünlük kazanırken, yüzeyle form mistik bir atmosfer içinde eriyip birleşebiliyorlar.

Batılı sanatçılar mistisizme çağrışımı kendi kültür duyarlılıkları içinde yaparken, Çoker, bu resimlerinde vurguladığı plastik öğelerle (simetri endişesiyle, renklerle, dikey-yatay çelişkisini yatay formların ritimleri içinde uzlaştırarak), mistisizmi Doğu duyarlılığının en esnek boyutları içinde yansıtmayı vadediyor.

KENDİ KÜLTÜRÜNE DÖNÜŞ

Çoker'in resim serüveni daha bitmiş değildir. Ama bugüne dek gösterdiği gelişim, Türk resminin gelişim süreci içinde çok ciddi bir deney, bir seçenek olarak değerlendirilebilir. O, Batı sanatı ile yetişmiş bir genç ressam olarak, Batı resminin diliyle başarılı bir noktaya geldikten sonra, ani denilebilecek biçimde vites kırmış, kendi kültürünün görsel formlarına bilinçle dönmüştür. Biz, sanatçının çoğu kez, bilinçaltına, içgüdüye dayanan sezilerinin bilinç ve mantık düzeyinden farklı bir gelişim gösterebileceği kanısındaız. Çoker'de de bu böyle olmuştur: Plastik yapı araştırması içindeyken, bilinçaltı ile kültürünün kendi yaşamındaki izlerini aramaya koyulmuştur. *Siyah Resimler*, aslında bireyci olan bir tavırla kişisel psikolojinin yansımaları gösteren bir dönem geçirdikten sonra, şimdi daha geniş bir tabana oturarak toplumsal kültürün rengini, biçimini, yapısını, ruhunu, müziğini arama nitelikleri göstermektedir.

İstanbul'da yaşamış, Osmanlı-Bizans kültür bileşimi içinde anılarını biriktirmiş bir sanatçı olan Çoker, doğal olarak Neşet Günel akımı yolunda Anadolu halk kültürüne dayanan oturmuş gerçekçiliği deneyemezdi.





Adnan Çoker, *Kırmızı-Beyaz*, 1960
Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu
Sanatçının izniyle

Köyü ve kasabayı yaşamamış bir adam olarak, Osmanlı yüksek kültürüne dönmüş olması, sanatçının gerici olduğunu ortaya koymamakta, yalnızca kişisel geçmişini cesurca kabul eden dürüst bir araştırmacı olduğunu vurgulamaktadır. Çoker, ne Osman Hamdi gibi Batı dilini Osmanlı-Türk konularına uyarlamış, ne bilmediği halk kültürünü gerçekçiliğe dökmeyi denemiş, ne de çağdaş kent yaşamını çevremizde bol bol gördüğümüz slogançı bir formülle yansıtmaya çalışmıştır.

Önemli olan toplumsal kültürün özüne inebilmek ve onu çağdaş yanları ile, çağdaş bir dille işleyebilmektir. Çoker, çağdaş plastik dille, bu öze inebildiği kadar Osmanlı ve Anadolu Türk-İslam kültürünü birleştiren mistik ruhu en geniş boyutları ile vermeyi denemektedir. Bu açıdan son resimleri büyük önem taşımaktadır. Ayrıca, Çoker'in deneyi, Türk resmindeki Batılılaşma hareketi içinde saygın bir öz eleştiri niteliği göstermektedir. Bu tavır, devrimciliğin özünü arayan genç sanatçılarımız için bir ışıktır.

Sayı: 315, 10-13.



MİLLİYET SANAT

15 EKİM 1979

RESİM VE HEYKEL MÜZESİ AÇILIRKEN

Müzenin yaşayan, çağdaş bir kurum olabilmesi için Akademi'ye bağımlı kılınmaması gerekir.

Türkiye'nin en büyük kenti İstanbul; Osmanlı'nın, Bizans'ın sanat merkezi, nice uygarlıkları kat kat içinde saklayan kent yine İstanbul; Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni bağrına basmış olan İstanbul; Tatbikî Güzel Sanatlar ve Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulları, Eğitim Enstitüleri ile Türkiye'de en fazla genç sanatçıyı yetiştiren kent İstanbul...

İstanbul'da Bizans anıtlarını, Roma heykellerini görebilirsiniz; İstanbul'da Osmanlı Sarayı Müzesi'ne gidebilirsiniz, Osmanlı tarihini bezeyen derya eserleri, camileri, minyatürleri, halıları, yazıları, el süslemelerini defalarca görebilirsiniz, içinize sindirebilirsiniz. Ama, İstanbul'da Cumhuriyet tarihinin sanatı ve onu hazırlayan 19. yüzyılın en güzel örnekleriyle dolu olan Resim ve Heykel Müzesi'ni gezemezsiniz.

1937 yılında kurulan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, o tarihten bu yana sürekli bir hizmeti sürdürememiştir. Son kez 1976'da İtfaiye tarafından kapatılan müze, 20 Ekim'de İstanbul Sanat Bayramı kapsamı içinde açıldıktan sonra yine kapanacaktır. Müze Müdürü Devrim Erbil, müzenin en kısa zamanda tekrar ve kalıcı biçimde açılabilmesi için gereken çabayı gösterdiğini belirtmektedir.

Türk resim ve heykel tarihinin en önemli yapıtları, ikonlar ve bazı Avrupalı sanatçılardan resimlerle birlikte, dört bin yapıt vardır müzede. Çağdaş sanatımızın geçirdiği evreleri içeren ve onun İmparatorluk sanatıyla bağlarını gösteren bu koleksiyonu kapalı kapıların ardında, çok yetersiz bir bakım içinde unutmak zorundasınız. İzmir'de Resim ve Heykel Müzesi varken, Ankara'da böyle bir müze açılmak üzere iken, Anadolu'da yirmi altı, İstanbul'da kırkı aşkın galeri Türkiye'deki sanatın satışını ve sergilenmesini yaparak çağdaş sanatımızın yönünü etkilemeye çalışırken, ana müze olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi hangi nedenlerden olursa olsun kapalı kalamaz, kalmamalıdır.



Akademi ve diğer eğitim kurumları müzesiz eğitim yaparlar. Gelişim serüveninin tümü içinde, bir tek kere ve çok özel koşullar içinde müzeye gidebilen bir insan oradaki sanatı anlayamaz, sevemez, sindiremez. Sanat defalarca görerek kavranabilen, duyulabilen bir olaydır. Sanat yaşamdan doğar, saklamak için değil, birlikte yaşamak için yapılır. Sanatın bir ülke ile ve bu ülkenin siyaseti, toplum yapısı, mantık sistemi, dünya görüşü ve bilimi ile bir bütün olduğunu kanıtlayıcı geçmişten örnekleri incelemeyen eğitilmiş olan gençlerde kişilik, kültür ve tarih bilinci oluşturmak mümkün olabilir mi? Başını almış giden galerilere, müze olmadan, bilimsel sanat ve sanat ahlakı bilinci vermek pek zor olmaz mı? Hızla gelişen toplumumuza plastik sanatları uzmanlaşmış birkaç eğitim kurumu dışında bilimsel yöntemlerle tanıtan bir büyük kurum olmazsa biz toplumdaki resim, heykel, film, fotoğraf sevgisi bekleyebilir miyiz? Toplumlara uyum sağlayan ortak estetiği ümit etmeye hakkımız var mı, o zaman? O zaman neden ressam, yontucu, desinatör yetiştiririz bu toplum için? Neden fotoğrafçı olmaya, neden sanat filmi yapmaya özenen bu kadar genç? Toplumdan daha da kopmak, yabancılaşmak için mi? Daha huzursuz olmak için mi? Sanatçılara intihar ettirmek için mi açık durur sanat eğitimi yapan kurumlar?

Müze, sanatı öğreten, yapan, satan, tüketen herkes için olduğu kadar halk kitlelerinin eğitimi için de bir gereksinimdir. Çağdaş müzeciliğin temelinde bu bilinç yatar. Geleneksel işlevleri olan biriktirme, koruma ve sergilemenin yanı sıra çağdaş müzeler küçük bir aydın ve zengin kesimin malı ve ilgi alanı olmaktan kurtularak geniş halk kitlelerine yönelmeyi zorunlu görmüşlerdir. Binlerce kişi Centre Georges Pompidou'yu Paris'te bedava gezmekte, New York'ta Metropolitan'da "değen" bir sergiyi izleyebilmek için gerektiğinde kırk beş dakika kuyrukta beklemektedir. Müzeler giderek halkın tatil gününü geçirmeye gittiği yerlere dönüşmektedir. New York'ta Museum of Modern Art'ın (MoMA) Müdürü John Hightower, müzenin işlevi ile ilgili kendisine eleştirmen Rosenberg'in yönelttiği bir soruya şöyle yanıt vermişti: "Gezenler için müze ilk önce eğlenceli bir yer olmalı." Hightower'a göre müze hem yığınların eğitildiği ve eğlendirildiği bir "sanat habercisi" olmalı, hem değerlendirici-estetik işlevini her türdeki sanat olayına açmalı ama eleştiride bağımsızlığını korumalıydı. Bu yanıtta çağdaş müzelerin tartışmaya ve eleştiriye konu olmuş tavırlarının yankıları izlenebilir: Her türde olay müzeye girebilecekse eğer sanat müzeden çıkmaz mıydı? Olayların müzeye alınabilmeleri sanat tarihçilerine, eleştirmenlere ve müze uzmanlarına bağlı olduğu ölçüde bu yetkililer



tehlikeli ve yeni güçler kazanıyorlardı, hem onlar hem de müze, sanat tarihinin geleneksel dökümcüsü olmak yerine onu yaratan merkezler durumuna geliyorlardı. Ayrıca, ideolojik açıdan tarafsız kalabilmek mümkün olabilir miydi? Tartışmanın ayrıntılarına burada girmeyeceğiz. Önemli olan çağdaş müzelerin kapılarını halka açarken sınıfçı elitizme karşı çıkarak, sanatı ve müzeyi yığınlar için yaşar biçime sokmayı amaç edinmiş olmalarıdır.

Batı’da müzenin çağdaşlaşması sanatın ve felsefenin evrimi içinde gerçekleşebildi. Bertolt Brecht demokrasiyi şöyle tanımlar: Demokrasi “küçük bir bilgili grubu büyük bir gruba dönüştürmektir.” Sanatta bu ilke değerlerde ödün vermek anlamına gelmez, tam tersine, üstün nitelikler taşıyanların toplumdaki sayılarını artırmak demek olur. Bu amaçla sanatı halka götürmek, halkı da sanata tutkulu kılmak gerekir. Çin Halk Cumhuriyeti’nde bu ilkeye benzer bir tavır içinde, siyasal idareler halk adamını sanat adamına dönüştürmeyi amaç edindiler. Batı’da sanatçılar aynı bilinçle sanatla yaşam ve olaylar arasındaki ayrışmayı yıkarak sanatı yaşamın içine sokmaya, yaşanan olaylarda sanatı bulmaya çalıştılar. En geniş anlamda, toplumda her insana sanat yapma, sanatçı olma, sanatın farkına varma olanağını yaratmak istediler.

Son elli yıl içinde bu yönde sürdürülen çabaların önemli bir kısmı sanata ve müzelere karşı bir tavır içinde başladı. Bu tavrın babası Duchamp, Leonardo Da Vinci’nin büyük eseri *Mona Lisa*’ya bir bıyık yakıştırarak geleneksel beğeniler ve sanat değerleri ile alay etti. Aynı yolda Picabia, bezden dolma maymunlardan Cézanne, Renoir, Rembrandt “portre”leri yaptı. Daha da görkemlisi Tinguely’nin New York’ta MoMA’da kurduğu bir yapıt oldu. Makine parçalarından oluşan bu kurgu, gürültüler içinde kendini parçalayarak müzenin havuzunda boğuldu. 1960 yılında Tinguely, sanata intihar ettiriyordu. Daha 20. yüzyılın başında fütürist Marinetti “Müzeleri yakın” diye feryat etmişti. Eski Dadacıardan George Grosz ile John Heartfield 1920’de Berlin Dada Fuarı’nda “Sanat öldü – Tatlin’in yeni makine sanatı yaşasın” diyen pankartlarla ufuktaki yeni estetiğin ilk ışıklarını yaktılar. Bu olayları izleyen yıllar içinde konstruktivizm bir sanat akımı olarak sanat yapıtı ve sanatçı kavramlarına yeni yaklaşımlar getirdi. Sanatçıyı “süper estetikçi” mitosuna ile kavrayarak onu toplum düzenleyicisi, çevre planlayıcısı, insan duyularına yeni ritimler ve biçimler verebilecek yetkide ve yetenekte bir yaratık olarak gördüler. Stalin, Rusya’da bu akımı dışlarken, aynı anda onun kavramlarından yararlanarak ozanı “ruhun mimarı” diye topluma



sundu. Bu akımların etkisinde günümüze dek gelen minimal sanat, çevre sanatı (*environmental art*), hazır-nesnelere (*readymades*) ve doğadan-bulma-nesnelere (*earthworks*) türü sanatlar, olaylar ile sanat arasındaki ayrımı silmeye devam ettiler. Avangard sanat, son elli yıl içinde, akademilerin ve müzelerin temelinde yatan “sanatta kalıcı ve değişmez değerler olduğu” iddiasının bir yanığı olduğunu kanıtlamaya çalıştı. Eğer sanat yaşamın içine girecekse “müzelik” bir olay olamazdı, yaşam gibi geçici ve değişken olacaktı.

Felsefe düzeyinde “geçici” ile “kalıcı” arasındaki ilişkiler ve buna koşut olarak sanat ile tarih arasındaki bağlantı son yüzyılın temel sorunsalı oldu. Marx “kültürel üst yapı”nın –ki sanat onun bir parçasıdır– gelişimini üretim araçlarının gelişimine bağlarken, kendi inancına ters düşerek Eski Yunan sanatının belli aşamalarda eriştiği olgunluk derecesinde içinde bulunduğu tarih döneminin ilerisine geçebildiği görüşündedir. Marx’ın görüşü, sanatta tarih evrimi çizgisinin dışına düşen kalıcı değerlerin olduğuna bir kanıttır. Çağdaş bilincin babası Baudelaire, gelişimi genel hatları ile teknoloji ve bilimde koşut aşamalara bağımlı tuttuğu hâlde bu gelişim temposu dışında kalan zaman dışı ve kalıcı değerlerin gerçekleşebileceğine inanır.

Cézanne’dan Picasso’ya değin pek çok usta sanatçı avangard akımların geçmiş sanatlarda yıkamadıkları direnç noktalarının olduğunu savunurlar.

Son yüzyıl içinde olaylara bağlı biçimde hızla gelişen avangard sanat, yanı sıra yavaş tempolu akademiler ve bunlara koşut olarak çelişkili felsefeler müzenin kaderini denetlediler. Müze ne yakıldı, ne de yok oldu – ama çağdaşlaşma evrimine girdi.

Kısaca yansıtmaya çalıştığımız bu evrim Türkiye’deki sanat ortamı ve özellikle Resim ve Heykel Müzesi’nin alacağı yön açısından geçerli öneriler içerir; öncelikle, müze çağdaş kültürümüzün bir ölçütü olduğundan daha fazla bekletilmeden açılmalıdır. Müzenin geleneksel işlevleri (sanat yapıtlarını biriktirmek, korumak, sergilemek), Batı’da, toplumların ve sanatın geçirdiği evrelere rağmen sürdürülmektedir. Bu işlev Türkiye’de daha da özel ve ivedi bir anlam taşır. Resim ve Heykel Müzesi, 19. yüzyıl sanatı ve Cumhuriyet tarihinin en önemli koleksiyonunu içerdiğine göre, son elli yılın görsel kültür birikimini ve uygarlığını korur. Bizim çağdaş sanatımız Batı’da olduğu gibi sanata ve müzelere karşı çıkma gereğini duymamıştır. Türkiye’de plastik sanatlar zaten Osmanlı



kültürünün geleneksel minyatür ve süslemelelerinden ayırdılar. Bunlar reform dönemlerinin, Tanzimat'ın, Atatürk devrimlerinin sanatlarıdır. Son yüz elli yıllık dönemde, Batı benzeri kalıplaşmış akademiler, müzeler, sanat beğenileri ve bunları besleyen bir soylu sınıf da oluşmamıştır. 1883'te kurulan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Batı'daki örneklerle oranla genç bir kurum sayılabilir, Resim ve Heykel Müzesi ise ancak kırk iki yıl önce kurulmuştur. Ayrıca, Türkiye tarihinde ilk kez son yıllarda sanatı alan ve satan çevreler genişlemekte, dolaylı ve dolaysız olarak beğenileri etkilemeye çalışmaktadırlar. Yine, şimdiye dek görülmediği biçimde Türk halkı, artık kendi tarihi, gelenekleri ve kültürü ile ilgilenmeye başlamıştır. Bu nedenlerden çağdaş bir yaklaşım içinde müzenin ivedilikle açılmasından başka bir şey istenemez.

Belki en önemli sorun şudur: Yüz elli yıla yakın bir süre içinde Türk resim ve heykel sanatı sadece Batı'yı kopya mı etmiştir? Eğer bu birikim Batı özentisi kötü kopyaların dökümünden başka bir değer taşımıyorsa müzenin açılması yerine yıkılması istenebilir. Batı'nın tepki gösterdiği sanat geleneklerinin aktarılmasında ne yarar olabilir, hem de "kültür emperyalizmi" sloganı her tarafı sarmışken?

Resim ve Heykel Müzesi'nin içerdiği sanat tarihi, devrimlerin içten bir kültür hesaplaşmasını yansıtır. 19. yüzyıl primitif ressamlarının nefis tabloları hiçbir Batılı manzara ressamını anımsatmaz. Bu sanatçılar kendilerine özgü renk, mekân, teknik anlayışları ve tüm duyarlılıkları ile pırl pırl yeteneklerdir. Onların ardından gelen ressamlarımızdan Şeker Ahmet Paşa için bu konuda eleştirmen John Berger şöyle yazar: "Sanatçının süslemelerden ve işaretlerden oluşan geleneksel resim dilini bırakıp, Batı resim diline geçişi sadece Batı resmini kopya etme sorunu değil, bir 'insan ve tarih anlayışı ile tam bir dünya görüşü', 'bir tekniği değil, bir varlıkbilimi (*ontoloji*), kavrama sorunu' idi." Usta ressam bu sorunu Batı ontolojisini kabul ederek çözmedi, yağlı boya tekniğine rağmen, ışık-mekân uygulamasına rağmen, çok özgün bir duyarlık, bir dünya görüşü aktardı resmine. Hüseyin Zekâî Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut gibi ressamlar da kendilerine özgü renk ve düzen anlayışı içinde eserler yaptılar. Cumhuriyetin ilk yıllarında Namık İsmail, Sami Yetik, Ruhi Arel gibi sanatçılar ve başkaları, Avrupa'daki izlenimci akımı geç de olsa uygulamaya çalışırken, bir Monet'nin bilimsel yaklaşımını hiçbir zaman kendi resimlerine aktarmadılar; özgün bir yaklaşım içinde yerel konulara eğildiler. Daha sonraki yıllarda Türk resmi folk sanatından motifler alarak, biçim deneylerine de girdi. Yerel motifler ve köy



konularında Turgut Zaim'in büyük etkisi ile Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu başı çekerken, benzer bir espri içinde Cemal Tollu Hitit desenini, Nurullah Berk ve Sabri Berkel, kübist yaklaşımla yerli konuları deneyerek ciddi araştırmalar yaptılar. Öte yandan Cihat Burak, Orhan Peker, Neşet Günal, Abidin Elderoğlu resim tarihimizde çok özgün ve kişilikli aşamalar yaptılar. Elderoğlu çağdaş soyut resim dilinde ve yağlı boya tekniğinde geleneksel hat sanatından yararlanırken; Neşet Günal, Türk köylüsünün ve Anadolu bozkırının metafiziğini anıtlıştıran, ikonlaştıran resimler yaptı. Daha başka birçok sanatçı, kimi konstrüktivist, kimi soyut deneylerle günümüzde yaşayan ve etkin olan sanatçıları hazırladılar. Türk sanatında figür, resme korkakça yerleştirilmiş eski dekoratif niteliğinden çıkarak, birçok ressamın katkıları ile yaşayan, anıtsal boyutlar kazanmaya başladı. Bugün eğer Türkiye'de plastik sanatlar bir kişilik kazanma dönemecinde ise, etki ya da tepki biçiminde de olsa, varılan noktaya, tümünde başarılı olduğu iddia edilemeyen bu deneylerden geçmeden gidilemezdi sanırım.

Cumhuriyet tarihi plastik sanatlarda Türkiye'nin Batılılaşma dönemi görünümünde olsa da, aslında çağdaş bir kültürün ve estetiğin özgün biçimlerini kendine özgü bir duyarlılıkla aradığı dönemdir. Batı'da çağdaş sanat akımları gelenek-

sel sanata ve müzelere karşı bir tavır almışken, Türkiye'de tam tersine, kuruluş içinde olan bu sanat estetiğini müzeler ve sanatçılar halka götürmek zorundadırlar. Bu sanat Türk toplumunun geçirdiği siyasal ve ekonomik evrelere koşut olarak gelişmiştir; doğmakta olan çağdaş bir mantık sistemi ve dünya görüşüne bağlı olarak olgunlaşmaktadır. Sanatımız böyle bir olgunlaşma evresine girerken, toplum hızla gelişirken, ekonomik güçler sanatı yönlendirme çabasına başlarken, Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de müze bir tutum içinde işlev görmelidir; ilgi alanını genişletmeli, "sanat habercisi" olduğu kadar halkın sanat eğitimine katkıda bulunmalı, sanatı halka götürmeli, halkı müzeye getirmeli, müzeyi herkes için yaşayan ve onların yaşamlarını etkileyen bir olaya dönüştürmelidir. Resim ve Heykel Müzesi'nin yeni müdürü Devrim Erbil böyle bir anlayış içinde müzeye yaklaşıyor ve "Müze her kesimden halk gelebiliyorsa, müzenin anlamı o kadar büyüyecektir. Belli bir sanatçı ve aydın çevresinin ilgisi müzenin çağdaş işlevi açısından çok büyük bir anlam taşımaz" diyor. Erbil, müzede sürekli sergiler, sergilere koşut konferanslar, paneller, film gösterimleri, rehberli müze gezileri, sanat çalışmaları, kitaplık, yayın ve benzeri etkinlikler düzenlemeyi planlıyor. Halka erişebilmek için okullarla, işçi sendikaları ile ilişkiler kuruyor,



anketler yolu ile fikir alıyor, gezer sergiler planlıyor. Güdülen amaçların gerçekleşebilmesi için müzeye bütçe ve kadro gereklidir. Kuruluşundan bu yana Akademi'ye bağlı olan müzenin, Akademi'nin kendi geçmiş statüleri yüzünden, ayrı bir yönetmeliği, bütçesi, kadrosu hiçbir zaman olamamış, Akademi müze için kesin bir program yapmamış ve giderek müze ölü bir kurum durumuna girmiştir. Resim ve Heykel Müzesi yönetmeliği ayrı, bütçesi ayrı, gereken kadrolara sahip bir kurum olarak düşünülürse ancak yüklenmesi gereken sorumluluklara çözüm bulunabilir. Müze, Akademi'ye bağımlı kalacaksa eğer onun arka bahçesi olamaz. O halkın ve tüm sanatçıların malıdır.

Sayı: 339, 14-16.



MİLLİYET SANAT

22 EKİM 1979

YENİ EĞİLİMLER SERGİSİ DEĞİŞİK SANAT DİLLERİNİ, ÇEŞİTLİ ARAÇ VE GEREÇLERİ BİR ARAYA GETİRİYOR

İki yılda bir gerçekleşmekte olan yarışmalı *Yeni Eğilimler* sergisi, bu yılki seçiciler kurulu tarafından “Türkiye’nin sanat hayatında gözlemlenen gelişmede en üst düzeydeki sanatsal etkinliğin göstergesi” olarak nitelendirilmekte. Bu durumda böyle bir sergiye, çok coşkulu büyük katılım beklemek yanlış olmazdı. Özlediğimiz coşku ve katkıyı bir ölçüde yaratabilmek için, sergi sorumluları, dağıtılan ödülleri, on beş gibi yüksek bir sayıda tutmaya ve ödüller arasında eşitlik sağlamaya özen gösterdiler. Devletin plastik sanat emekçilerini çalışmalarında özendirici ve destekleyici bir programı olmadığı için *Yeni Eğilimler* yarışmaları bu konuda duyulan boşluğu doldurmak yolunda atılmış önemli bir adımdır. Bu açıdan bakınca, ödüllerin bolca ve cömertçe dağıtılmış olduğu izlenimini uyandıran değerlendirme ölçütünün, sanatçıları gönüllendirme yolundaki bu özel durumdan kaynaklanmış olabileceğini ortaya koyuyor.

Adı *Yeni Eğilimler* olduğuna göre, serginin plastik sanatlarda yeni eğilimlerin ölçütü olmayı amaçladığını varsayabiliriz ve öyle olması gerektiği kanısındayız. Yeniliği, Batı’dan aktarma teknik, yöntem ve düşüncede aramayacağız. Bu öğelerin bilincinde ve eşliğinde, ama özgün, ileriye bakan, içten araştırmaların ancak yeniyi sanatımızda yaratabileceği inancındayız. Aktarma yöntem ve teknik uygulamalarında özgün bir duyarlılık aramanın asgari bir gereklilik olduğu, yoksa orijinallerini geride bırakacak boyutlarda yaratıcı olunması gerektiği görüşündeyiz.

Çağdaş sanat tarihinin en önde gelen eleştirmenlerinden Harold Rosenberg sanatta yeni kavramını şöyle tanımlar: “Sanatta yenilik geleneğini yaratan şey, sanatın etkilediği kişilere onların farkında olmadan varsaydıkları arzuları, fikirleri, mitleri verebilmesidir. Bu gelenekte süreklilik gösteren tavır toplumunda, sanatta alışılmış kavramlara karşı çıkmaktır. Bu tavır yok olduğunda yaratı durur.”

Son yüz yılın tüm avangard sanat akımları böyle bir anlayış içinde teknoloji, toplum ve kültür



devrimlerini yansıtır. Çağdaş sorun, sanatı toplumda çok etkin bir yere getirebilmektir. Çağdaş sanatçı ise eskiye oranla çok daha gelişmiş bir siyasal ve toplumsal bilinç içindedir, böyle olmakla yükümlüdür. Yenilikçi sanat akımları “Gerçek nedir?” sorusuna çağımızda yeni biçimler, kavramlar, yöntemler arayarak yaklaştılar. Biçimsel (*formalist*), yaklaşımların yanında Dada’dan kaynaklanan ve geleneksel biçimlere karşı çıkan sanat akımları da aynı soruya eğildiler. Minimal sanattan pop sanata, fotogerçekçilik ve 1960’ların tüm yenilikçi sanat türleri –biçime-karşı sanat (*anti-form art*), doğadan-bulma-nesnel sanatı (*earthworks*), oluşum sanatı (*process art*), bilgi sanatı (*information conceptualist art*)– sanatla gerçek arasındaki farkı yok etmeyi amaçladı. Bu sanatlar yeni teknolojiden ve gereçlerden (TV, video, bilgisayar vb.) yararlandılar; müzik, tiyatro, yazı, dans, film, fotoğraf, heykel ve resim dalları arasındaki sınırları yırtarak bu dilleri bileşik biçimde kullanmayı denediler; fiziğe, psikolojiye ve toplumbilime dayanan verileri sanat olarak kullandılar; siyasal içerikli bildirileri, bir matematik dersini, sanatçının günlüğünü galeride sunarak onlara sanat niteliği verdiler. Verebildiler mi? Bu, tartışması sonuçlandırılmamış bir konu. Ama kesinlikle kazanmış bir şey var, o da amaç. Gerçek nedir sorusu taze bir vurgulama ile gündeme

geldikten sonra, bu sorunun koşutunda görsel yanılısamanın nitelikleri ve geniş anlamda yanılma olgusu ile onun temelinde yatan ve toplumsal, psikolojik, siyasal verilere dayanan, kavramsal kalıpların da nitelikleri ve nedenleri son yirmi yılın sanatının içeriğini oluşturdu. Kavramsal sanat doğada, çevrede olmayan hiçbir şeye dikkati çekmedi ama bakıp görmediğimizi göstermek, geleneksel görüş ve kavrayış biçimlerine yeni açılar getirmek, yanılısamanın gerçek bir olay olduğunu kanıtlamak, seyirciyi denemeye ve katılıma yönlendirmek isteyen, fikre öncelik tanıyan bir sanat olarak günümüzde biçimsel düzeyde gerçekleştirilen (resim, heykel gibi) plastik sanatların yanında ağırlığını koydu. Yaşamda yeni bir düzen olanağı aranacaksa eğer, ilk önce o düzeni yaratan ve sürdüren insanların alıştıkları görsel ve kavramsal kalıplar değişmeli, bilgileri ve bilinçleri artırılmalıydı. Bu anlamda sanat yaşanılması gereken bir eylemdi, bir olaydı, sanat tarihine girmek yerine, tarihi yaratmayı amaçlıyordu.

Bu yılki *Yeni Eğilimler* sergisinde sözünü ettiğimiz yenilikçi gelişimi yansıtan bir ağırlık düzeni izleyebiliyoruz. Serginin yenilikçi yanı (Batı’da yirmi yıldır var olan kavramsal sanatın, Türkiye için yeni sayılan bir yöntemle) değişik sanat dilleri (yazı,



resim, fotoğraf vb.), araçları ve gereçleri birleştirerek gerçekleştirilmiş olmasıdır. Daha da önemlisi, parkta yer alan üçten-fazla-boyutlu gerçekleştirilmeler. Marcel Duchamp ve Dada son altmış yıl içinde Batı'da sanatı derin biçimde etkilemişken Türkiye'ye bu akımın son yıllara dek yansımamış olması ilginçtir. Bu nedenle, bu etkenlerin en geç yansımaları olan kavramsal sanat ve park projelerinin içerdiği çıkış noktaları bizim için üzerinde durulması gereken bir olay. Ayrıca, sanat ortamının temelini hazırlamakla sorumlu bir kurum olan Akademi'nin düzenlediği bu yarışmayı resim ve heykel dışında fotoğraf, seramik ve park projelerine de açarak sanat dalları arasındaki sınırları kaldırma girişimi kendi içinde bir yeni eğilim sayılabilir.

Üzerinde durulması gereken başka bir olay da bu yılki seçiciler kurulunun iki yıl önce düşülen yanlışa düşmemeye özen göstermiş olmasıdır. Ne derece başarılı olabildiler? 1977 yarışmasında dağıtılan üç ödül arasında birinciliğe uygun görülen çalışma sanatta yanılısama sorunlarına değinen ve resmin gereçlerinden biri olan tualin bu bağlam içinde işlevine yönelik sorular ortaya atan bir yapıtı. Şükrü Aysan'ın fikirleri Batı'da daha önce uygulanmış, özellikle Richard Smith geniş çapta deneyler yapmıştı. Kavramsal sanat olarak fikir

düzeyinde yenilik getiremeyen bu çalışmanın ilginç yanı ancak teknik başarısı ile sınırlanmaktaydı. Bu tür aktarmacılığa karşı dikkatli olmaya çalışan seçiciler kurulu bu yıl da, yine, Batı'daki daha gelişmiş benzer çalışmaları özetleyen, özgün bir duyarlılık göstermeyen ama çağdaş gereçler ve titiz bir teknikle gerçekleştirilmiş olan T. Akakıncı'nın heykelini ödüle uygun buldular. Ayrıca, bu kez, belki ters yönde aşırı bir duyarlılık göstererek yerel ve güncel temalar kullanan sanatçılara özel bir ilgi duydukları izlenimini yaratıyorlar. Yoksa, Azade Köker'in fikir açısından ilginç olmakla birlikte dekorasyondan öteye gidemeyen seramik çalışması, Ragıp Erdem'in *Eylemsizlik* adlı fotoğrafı, Neşe Erdok'un sucu, boyacı, simitçi çocuklarından oluşan üçlüsü konuya yönelik tutkular ağır basmasaydı ödül alabilirler miydi? Fotoğraf dalında bir ödül vermek gerekiyorsa Erdem'in başka bir işi, *Varoluş*, teknik açıdan yeni bir yenilik getirmediği hâlde, konusuyla pek çok başka fotoğrafları anımsattığı hâlde, imge gücü daha kuvvetli, düzeni daha bütün, duyarlılığı daha içten ve zorlamasız olduğu için yeğlenebilirdi.

Bu yıl izlediğimiz kavramsal sanatçılardan Serhat Kiraz ve İsmail Saray, oldukça farklı ilgi alanları içinde çalışmışlar. Serhat Kiraz, hocası Şükrü Aysan gibi görsel imge, yanılısama ve gerçek arasındaki



ilişkilerin yapısı üzerinde duruyor. Batı'da çok kez uygulanmış olan bu fikrin sergide gerçekleştirilmesini ilginç yapan tek şey seyircide görsel bilinçlenme yaratabilmek için deneye daha önem veren bir tavır göstermiş olmasıdır. Sanatçının resim, tuval, dia, dia gösteren makine gibi değişik araçları birleştirerek kullanmış olması, Türkiye'de yeni bir uygulamaysa da Batı'da çok yapılmış olduğundan yöntem açısından da bu çalışmada yeni bir yaklaşım yoktur. İsmail Saray'ın siyasal içerikli çalışması fikir, kurgu ve teknik olarak zengin ve yoğun. Saray'ın konu edindiği gibi savaşa, işkenceye, siyasal sistemlerin çürüklüğüne karşı çıkan nice kavramsal fikirler sergilendi Batı'da, Documenta 5'te ve galerilerde. Sanatçının kendi çevresinden yararlanmadığı söylenemez. Asıl önemli sorun şudur: Siyasal içerikli kavramsal sanat, eleştirdiği gerçeği değiştirmek amacı ile yapıldığına göre, bu sanat elitizmi reddederek galerilerin dışına çıkmak, halkın arasına girmek ve anlaşılması kolay olan bir dil kullanmak zorundadır, yoksa, müzede duran bir Leonardo'dan daha etken olabileceğini düşünmek safkanlılık olur. Saray'ın çalışması yoğun bir mantık dizisi ve çözümlendirilmesi oldukça karmaşık bir singeler sistemi üzerine oturtulmuş olduğundan bu soruna olumlu bir yanıt veremiyor kanımca.



Serhat Kiraz, *Görsel Yanılsamalı Algılama ve Gerçeklik*, 1979
Sanatçının izniyle



İsmail Saray, *İsimsiz*, 1979
SALT Araştırma, Ahmet Öktem Arşivi

Parkta gerçekleştirilmiş olan projeler bu açıdan daha başarılı sayılabilir. Mehmet Güteryüz'ün *Gariplikler Müzesi* ve Gürel Yontan'ın içine girip gülümsememizi önerdiği gecekondu odasını içeren projesi, her iki sanatçının da erişmek istediği seyircinin kolayca katılımını ve ilgisini sağlayan çalışmalar. Ne yazık ki, projelerin ikisi de gereğini duyduktukları ölçüde gerçekçi olan uygulamalardan yararlanmamışlar. Özellikle Güteryüz'ün gerçek giysilerle kuşattığı patron ve silahının ucundaki işçi-yamak, gerçekçi bir teknikle gerçekleştirildiğinde seyircide şok etkisi yaparak bilinçlenme öncesi gerekli olan psikolojik açıklığı yaratabilirdi. O zaman, çadırın içinde görülen fantastik yaratı, balık kadın ve ima edilen kesik baş, dışarıda izlenilmiş olan korkunç gerçekle birlikte seyircinin kavramsal bir sıçrama yapmasına ve garip gerçeği daha keskin biçimde anlamasına yardımcı olabilirdi sanırım. Bu projelerin en önemli yanı çok özgün deneyler olmaları. Geçmişten örneklerin sanatın geleceği için yarar sağlayamayacağı kanısı, çağdaş sanatın içinde bulunduğu krizin temelinde yatar. Güteryüz ve Yontan sanatın geleneksel tutanaklarından yararlanma yoluna gitmeyerek, alışılmış olan her şeye sırt çevirerek çağdaş duyarlılığı en özgün biçimlerle yansıtmaktalar. Sanatı galerilerden ve Akademi'nin Osman Hamdi Salonu'ndan



Mehmet Güteryüz, *Gariplikler Müzesi*, 1979
(Fındıklı Parkı, İstanbul)
Sanatçının izniyle

çıkarak, parka götürerek, yaşamın içine sokarak, Atatürk heykelinden başka bir şey görmemiş olan halkın arasına zorlayarak, bu sanatçılar *Yeni Eğilimler* olayının belki de en ileri bakışlı tavrını ortaya koyuyorlar.

Formalist yaklaşımlar içinde geleneksel resim dilini sürdüren genç sanatçılar, figürü anıtsallaştırma eğilimindedir. Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş, hocaları Neşet Günal'ı aşamadıkları gibi, onun sanatını anlamamışlar. Günal'ın resmini anıtsallaştıran ne kocaman boyutlar, ne koca eller, ayaklar, ne yerli portreler, ne de Anadolu bozkır; bütün bunların yaşanmış olmasıdır. Anılarından da resim yapsa sanatçı, yansıttığı yaşamın tüm metafiziğini ruhunda duyabildiği ölçüde onu yaşayan bir anıt biçiminde resme aktarabilir. Bir jest, bir biçim, bir çizgi, anlatmak istediği duyguyu yaşatamadığı zaman; sanat bir formülün uygulanmasına dönüştüğü zaman illüstrasyondur, propaganda aracı olmuştur, akademiktir. Nedret Sekban ve Hüseyin Koldaş toplumsal gerçekçilik değil, eleştirel gerçekçilik değil, –çünkü onlar da yaşayan ve yaşatan sanat olmakla yükümlüdür– Neşet Günal akademizmi yapıyorlar. Yaşatabilmekten yoksun başka bir yapıt Neş'e Erdok'un üçlüsü. Sucu, boyacı, simitçi çocuklarını konu

alan resimler bu varlıkları kendi duyguları içinde yaşatamıyor, başka bir biçimde yaşattıkları da söylenemez. Cansız vücutlar, kollar, bacaklar, bir karikatür niteliği taşıyalardı geçerli bir işlev görmüş olurlardı; perspektif yanlışları, oran bo-



Neş'e Erdok, *Ayakkabı Boyacısı*
(*İstanbul Satıcıları Serisi*'nden), 1979
Sanatçının izniyle

zuklukları ve teknik yetersizlik beraberinde bir dünya görüşü getirebilseydi çok etkili deneyler sayılabilirdi. Ama ne o, ne de öbürü. Resmin yarattığı duygu romantik bir acıma – Picasso'nun mavi dönem resimlerindeki gibi; ama o da değil, çünkü yaşanmamış gerçekten kaynaklanıyor.

Duygu, çizgi, kurgu ve teknik bütünlük içinde, çağdaş bir duyarlılık gösteren önemli bir yapıt Şenol Yoroğlu'nun *Uzlaşma* adlı tablosu. Resim dilinde yeni bir aşama olmasa da Türk resminde figür alanında taze bir nefes bu resim. Sanatçı ile tuvalin cesurca kucaklaştığı bir an bu, ressamca gerçekleştirilmiş bir eleştiri resmi ayrıca. Sergiden başka bir sanatçı, Kemal İskender'de, figürlü

resmin geleneksel durağanlığı yerini gergin bir dinamik ve harekete bırakıyor. İskender figürün nesnel gerçeğini içten kavrayarak onu anıtsal boyutlarda ve her yanı nefes alan organik bir mekân içinde yaşatabiliyor. Çoğunlukla çizgiye dayanan ve figüre dıştan yaklaşan resmimiz için, bu sanatçının çabası biçim, hacim ve mekân bilincine ağırlık veren önemli bir vurgu. İskender'inki yaratıcı plastik bir güç, kolayı seçmeyen bir tavır. Mustafa Ata ise renk ve yerleştirme öğelerini ustaca kullanarak bir atmosfer yaratabiliyor – karamsar, yalnız, soğuk bir kuzey rüzgarı esiyor resimlerinde; ve Erol Kınalı yaşamımızın en acımasız yanını özgün bir yapıtla, ağlara kapılmış insancıklarla anlatıyor heykelinde. Ve, *Yeni Eğilimler* sergisi devam ediyor...



Mustafa Ata, *Günümüzün Yaşamından Bir Kesit 1*, 1979
Sanatçının izniyle

Dileriz, çevrelerine bakmaya başlayan tüm sanatçı-
larımız daha yoğun, daha derin, daha korkmadan
yaşayabilsinler, sanatları da canlı olsun, yaşasın
ve yaşatsın.

Sayı: 340, 4-6 ve 31.



MİLLİYET SANAT

29 EKİM 1979

GRUP JUNIJ İSTANBUL'DA

(Maçka Sanat Galerisi)

2. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında gerçekleştirilen *Yeni Eğilimler* sergisinde izleme olanağı bulduğumuz (Dada ve Duchamp'dan kaynaklanan, siyasal, toplumsal ve görsel bilinci yaymayı amaç edinen) kavramsal sanat ve park projelerinin sanatımıza ağırlıklarını koydukları bugünlerde, Maçka Sanat Galerisi'ndeki *Grup Junij* benzer bir duyarlılığı içeren bir sergi. İlgiyle izlenmeye değer bir olay.

1970 yılında Yugoslavya'daki Ljubljana Plastik Sanatlar Akademisi'nde birkaç sanatçının ortak anlayışlar etrafında birleşerek kurdukları Grup Junij, adını tüm kurucuların doğdukları ay olan Junij'den (Haziran) almıştır. Grubun amacı sanatta özgür bir düşünce ortamı içinde eğilmek, çağdaş dünya koşullarını ve çağdaş insanı yansıtan, geçmişe, bugüne ve geleceğe deneysel, ilerici ve yaşamı yeğleyen bir tavır içinde yaklaşan sanat yapıtları ve düşünceleri arasında uluslararası bir

ilişki ve diyalog sağlayabilmektir. Grup bu amaç doğrultusunda düşüncede ve davranışta ufukları zorlayan ve gelişmeye yönelik sergiler düzenleyerek tutucu ve naif yaklaşımları reddeden ilerici bir sanat ortamını uluslararası düzeyde oluşturmaya yönelmiştir. Grup Junij plastik sanatların her dalına açık kaldığı hâlde, bugüne dek bu alanda hak ettiği yeri almamış olan karikatür, fotoğraf, serigrafi ve başka çağdaş anlatım biçimlerine özellikle ağırlık vermiştir.

Grup Junij her yaşta sanatçıya açık olmakla birlikte, sanat yapıtlarında üstün ve etkin plastik nitelikler aradığını iddia eder. Dünyanın her yanından sanatçı var bu grupta: Çekoslovakya, Romanya, Bulgaristan, Yugoslavya, İtalya, Hollanda, Belçika, İngiltere, ABD, Almanya, Fas, İspanya, vb. Türkiye'yi 1978 yılından beri Mehmet Güler yüz temsil etmekte. Grup, 1970'ten bu yana pek çok sanat olayını gerçekleştirmiş, bu arada 1978'de Ljubljana Moderna Galerija ve Collegium Artisticum Sarajevo'da (Yugoslavya) bütün dünyadan



çağrılı yüz otuz altı sanatçının katılımı ile *Marcel Duchamp'a Saygı* sergisini oluşturmuştur; şimdilerde *The Presence of Metaphysics* [Metafizik Varlığı] adlı, Giorgio de Chirico'ya sunulu büyük bir sergiyi de 1980 yılı içinde gerçekleştirebilme çabası içindedir.

Grafik yapıtlar ve fotoğraf yapıtlarının ağırlıklı olduğu Maçka Sanat Galerisi'ndeki sergide özgün çalışmalar yer alıyor. Yapıtlar arasında ortak bir duyarlık bulmak oldukça kolay –kişinin, kişiliğin, bilincin önemi: Bir sigara izmariti ezildiği topraktan başkaldırıyor; bilinçlenme sürecini yansıtan bir insan portresi kızgınlıktan şaşkınlığa, şaşkınlıktan hesaplaşmaya geçerek sonunda derin bir düşünce içinde duruluyor; yüzlerce, binlerce, milyonlardan oluşan yığınlar içinde kişiliğini, öznelliğini olgunlaştıran bir iki yumurta– insan; ve insanda akıllı, bilinci, aydınlanmayı, nesnel güzelliği, enerjisi, uzanışı vurgulayan pek çok başka yapıt. Keskin bir imgelem, yalın bir anlatış, berrak bir görüş var yapıtlarda. Kişisel özgürlüklerin yığınların gelişimi adına sınırlandırıldığı Doğu Bloku ülkelerinde gerçekleştirilmiş olan bu yapıtlarda vurgulanan ortak düşünce, kişinin aydınlanması, insanın tüm akıllı, enerjisi ve kişiliği ile yeniden doğuşu çevresinde. Oysa, bir de Amerikalı sanatçı var sergide:

Alan Sundberg. Bu sanatçının çalışmalarında bilinçlendirme ilkesi kendi toplumunun koşullarına yönelik bir özellik gösteriyor. Makine devriminin ve uzay kültürünün yaygın olduğu bu toplumda beliren yabancılaşmaya karşın sanatçı insanın yeneden insanca varlığına kavuşabilmesini istiyor.

Sergide izlediğimiz kadarı ile Grup Junij son yıllarda denenmemiş olan yeni bir bulgu ve yöntem getirmiyor, ama önemli ve yeni olan yanı, ortak bilinç ve yaklaşım içinde olan sanatçıları dünyanın her yanından toplayabilmek için gösterdiği çaba. Bu tavır kendi içinde bir siyasal bilinç taşıyor – ilerici sanatçılar arasında diyalog kurmak, her birini öbürünün ülkesinde tanıtmaya çalışmak, uluslararası ortak bir estetik yaratmak amacıyla sanatı etkin bir biçimde kullanmak ve belki dünyada barışa bir adım daha yaklaşabilmek.

Dileriz *Grup Junij* bundan böyle izleyeceğimiz yabancı sergilerin ilkidir. Sanatımız farklı görüş, duyarlık ve deneylerin içinde zenginleşerek gelişebilir ancak.

Sayı: 341, 28-29.



MİLLİYET SANAT

15 EKİM 1981

1981 YENİ EĞİLİMLER SERGİSİ IŞIĞINDA ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI VE ELEŞTİRİSİ

Ülkemizde gelenekselleşen plastik sanatlar gösterilerinden belki en önemlisi *Yeni Eğilimler* sergisi. Bu olayı, oluşmakta olan güzel sanatlar kültürümüzün önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirmek zorunludur. Böyle bir değerlendirmede özellikle irdelenmesi gereken sorun neye nasıl bakacağımızdır. Öncelikle, plastik sanatlara nasıl bakabiliriz, nasıl eleştirebiliriz?

20. yüzyılın başına dek süregelen geleneksel eleştiri, sanata tavırsız ve tarafsız bakmanın mümkün olduğunu, hatta gerekliliğini savundu. Çağdaş sanat tarihi incelemelerinin önemli bir kısmının üstlendiği başlıca görev geleneksel formalizmin, yani biçimci yaklaşımın belirli bir dünya görüşünden (buna ideoloji de denebilir) arınmış olmadığını kanıtlamaktır. Yeni sav, biçimciliğin kavramsal aracı olan beğenin değişik dönemlerin değişik dünya görüşlerine maske işlevi yaptığını, sanatın bünyesinde doğal olan ideolojik yapının varlığını

inkâr etmenin aslında aynı biçimde ideolojik bir durum olduğunu öne sürer. Sanat yapıtını değerlendirirken salt sanat tarihi ve üsluba yönelik yüzeysel düzeyi aşamayan formalistler gerçekte sanatı ve eleştiriye olduğu yerde tutmak, belli sınıfların beğenisini güçlü kılmak hesabındalardır. Oysa sanat her zaman belli bir tarih süreci, bir dönem içinde üretilir, onun karakteristikleriyle yoğrulmuş bir dünya görüşü taşır ve ileriye yönelir. Bu anlamda ideoloji sanatın doğal bir parçasıdır. Herhangi bir eser; tarih gerçeği, dünya gerçeği, yaşam gerçeği içinde yerini bulmadığı sürece anlam kazanamaz, gerekliliği kanıtlanamaz, var oluş nedeni açıklanamaz. Sanat biçimci formalistlerin inandığı gibi salt sansasyon, bir duygu, bir titreşim değil yaşamımızın vazgeçilmez bir parçasıdır. Yani estetik değeri ve varlığından öte toplumun benimsemesi ile oluşan bir anlam, önem ve geçerlilik taşır. Eserin toplumca benimsenmesi, onun tipik sayılabilecek toplumsal değerler sistemi içinde yerini bulması demektir. Ancak o zaman, eser sanatçının ömrünü ve orijinal amacını aşarak kendi yaşam sürecini yaratır, giderek kendini aşar ve tarih içinde anlam ve önemini belirler.



Batı’da çağdaş sanat felsefesi içinde birçok görüş açıları (fenomenolojistler, yapısalcılar, marksistler, vb.) yanında ideolojinin önemini saptayan yeni bir eleştiri anlayışı da gelişti. İki dünya savaşı arasında ürün verdiği hâlde ancak 1950’lerde geniş bir ilgi uyandıran Alman düşünür ve eleştirmen Walter Benjamin sorunu şöyle biçimlendirdi: “Bir sanat eseri belli bir tarih sürecinde belli bir yerde olan ve kendi kendisinin bilincini taşıyan bir kimse ile dinamik ve diyalektik bir ilişki içine girinceye kadar ölü bir madde olarak kalmaya veya salt estetik olmaya mahkûmdur”.¹ Bu yaklaşım sanatın ideolojik içeriğini benimsediği gibi eleştirmenin beklentilerinin, sanat hakkında belirleyici varsayımlarının toplumsal bir dünya görüşünden kaynaklandığını vurgular. Eleştirmene yeni görevler ve sorumluluklar düşer. Sanatı “ölü bir madde” olmaktan o kurtarır, topluma benimsetir, salt estetik varlığını aşip tarihte bir yer bulması için atılan ilk adımın aracılığını yapar. Soruna böyle yaklaşınca eleştirmen özellikle tarihsel bir bilinç taşıma zorunluluğu içindedir. Başka bir deyişle eleştirmenin sanatı algılayışında sanatçı ile paylaşması gereken gelişmiş bir dünya görüşü vardır. Bir noktada çok uyanık olmak gerekir. Anlatmaya çalıştığımız estetik-eleştirel görüşün en keskin yanı eleştiriye demagojik olma yetkisi tanımaması.

Şöyle ki, beklentinin ilginç tarafı sanat eseri ile karşılaştığında onu varsayımlara uydurabilmek endişesiyle belli bir dünya görüşünün emrinde bir araç olarak kullanmaması, tavırsız, nötr bir duyarlılık taşıyabilmesidir. Yani yaratının ve esinin filizlendiği karanlık dehlizlere saygılı kalabilmesi. Dünya görüşü açısından sanatçının zihniyetini toplumsal varsayımlarda arayan eleştirmen, sanat yapıtı karşısında yaratının bir başka kaynağı olan içgüdüünün şaşırtıcılığını sanatçı ile paylaşmak zorunda. Bu anlamda eleştirmen çıkar düşünmeyen, tarih bilinci dışında bir tavır taşımayan, yaratıcı ile onun gibi gerekince varsayımsız olmayı becerebilen bir duyarlılık taşır.

Yurdumuzda her yönden eklektik, tavırsız sergiler açılmakta, pek çok galeri bilinçsizliği topluma benimsetmekte, bir avuç yazar, sözünü ettiğimiz eleştiri bilincinden yoksun, en iyisinden formalist-biçimci, en kötüsünden sadece beğeni-kapital çıkarı düşünen yazırlarla toplumu yönlendirmekte ve bazı sanat çevreleri demagojik sanat ve eleştiri peşinde koşarken, *Yeni Eğilimler* sergisinin adı, iddiası ve konumu gereği (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin düzenlediği bir sergi olarak) bu yanlışlıklardan arınmış olması ümit edilir. Serginin niteliği katılan sanatçılar kadar seçici



kurullara bağlı olduğuna göre, bu kurullardan seçme görevini yükledikleri ölçüde çağdaş eleştiri bilinci ile donatılmış olmalarını beklemek doğaldır. Bu açılardan 1981 *Yeni Eğilimler* sergisinin de tam bir bütün olduğu söylenemez. Az da olsa birkaç yapıt Batılı modellere farklı bir yorum getirmeden taklide yakın bir uygulamada kalmış oldukları hâlde bu kez de sergide yer aldılar. Yeni eğilimleri ararken, serginin farklı yaklaşımları içerdiği, buna karşın plastik nitelik açısından genelinde tutarlılık gösterdiği izlenebilir.

DEĞİŞEN TÜRKİYE

Türkiye’de bugün geniş tabanlı, uyarlı kendi içinde bir bütün oluşturan ulusal bir kültür ve dünya görüşünün varlığından söz edilemez. Bu durum Türkiye’nin toplum yapısı ve tarihine bakarak açıkça anlaşılabilir. Kent aydını iki yüz yıllık Batılılaşma sürecini yaşarken Doğu-Batı, yerli-yabancı çatışmasının kültür karmaşası içinde kalmıştır. Kısa vadede bu sorunun çözümleneceğini beklemek de gerçek dışı olur. Kırsal kesim ise, olağanüstü çalkantılı bir tablo çizmektedir. 1950’de nüfusun %18.5’i şehirlerde yaşarken, 1975’te bu sayı %42, 1980’de ise %50 dolaylarına yükselmiştir². İnsanların yaşam düzeyleri, üretim, tüketim ve iletişim

biçimleri süratle değişmekte, giysiden evin iç düzenine, mimariden yemek âdetlerine, yolda yürüme biçimlerine, tuvalet âdetlerine, ulaşım alışkanlıklarına dek her tür yerel-yöresel gelenek ve âdetler sarsılmaktadır. Tanıdığım dört çocuklu bir köylü ailenin her çocukla daha yeni bir kuşak bilinci ve daha çağdaş bir dünya görüşünü tanıdığına tanık oldum. Dünyada pek az ülkede bu tempoya rastlayabiliriz.

Tarihimizde bir yandan kültür hayatının uğradığı kopukluk (Batılılaşma politikası sonucu) öbür yandan Osmanlı devletinin çoğulcu kültür politikası (milletlerin ve yöresel toplulukların kültürlerine karışmaması) geniş tabanlı, homojen bir görüş açısından gelişmesini engelledi. Oysa, Batı’da, örneğin ABD’de oldukça büyük kitlelerin paylaştığı bir kültür ve dünya görüşü geçerlidir. Avrupa toplumlarında sınıflar arasında kültür farklılıkları daha kolay görüldüğü hâlde bu toplumlarda gelişen ideolojinin baskınlığı kapitalist dönemde, kitle iletişim mekanizmalarının aracılığı ile korunmaya çalışılmıştır. Ne ki, örneğin İngiltere’de sınıflar arasındaki kültür farkı İstanbul’da şu anda bazı kültür alanlarında sınıfların gösterdiği farklılaşmadan daha büyüktür. Arabesk müzik ve lahmacun gecekonduda olduğu kadar lüks ortamlarda



da popüler beğeni olarak ortaya çıkmaktadır. Buna karşın gecekondü kıyafetlerini, özellikle kadınlar-
da, zenginlerden ayırmak daha kolay olur. Bu aş-
mada Türkiye’de geniş tabanlı bir kültürün yakın
bir tarihte oluşacağını kestirmemiz için yeterli bir
neden yok. Ayrıca böyle bir durum Türk tarihinin
özelliği içinde hiç yer almayabilir. Murat Belge’nin
değindiği gibi Osmanlı’nın çoğulcu yaklaşımı ço-
ğulculuğun çağdaş anlamı içinde Türk kültüründe
olumlu öge olarak (sınıfsal, yöresel ayrımları pekiş-
tiren bir unsur olarak) kalabilir belki. Türkiye’de
çağdaş eleştirinin başlıca görevi bu kargaşa ve çe-
şitlilik içinde baskın çizgileri aramak, bu yumağı
incelemektir.

YENİYİ ARARKEN

Yukarıda anlatmaya çalıştığımız nedenlerden
çağdaş Türk sanatı doğal olarak eklektik olacaktır.
Yeni araştırmalar her kanaldan gelebilir. Nitekim
halk kültürü kökenli çıkışlardan minyatürün mo-
dern görüntülere uygulanışına, kırsal imgelerin
geometrik uygulamalarından salt geometrik araştı-
rmalara, pop sanattan esinlenmiş toplumcu araştı-
rmalardan kavramsal sanata kadar farklı çalışmalara
tanık olmaktayız. Kaçınılmaz olarak *Yeni Eğilimler*
bu gerçeği yansıtacaktır.

Yeni Eğilimler’in vurguladığı “yeni” nasıl ara-
nabilir? Yeniye düşünürken mutlaka eskiyi de dü-
şünmek zorundayız. Batı’da “yeni” toplumdaki
maddi koşulların (teknolojik ögeler, üretim iliş-
kileri) yenilenmesi ile birlikte geleneksel ve var
olan değer sistemlerine başkaldırarak olmuştur.
Yani, yeni yaşamdan kaynaklanmıştır. Türkiye’de
ise her ne kadar altyapıda değişimler olmuşsa da,
asıl değişim üstyapıda, ideoloji ve kültürde hız ka-
zanmıştır. “Yeni” Batılılaşma olarak kültürümüze
girmiş, kültürümüzü etkileyen altyapı koşulları
değil, Batı olmuştur. Batı değiştikçe, bize yansıyan
her yeniliği göğüsleyen kuşaklar, birbirleri ile or-
ganik bağlar kuramadan modernleşme bunalımı
yaşamışlardır. Bu nedenle Türk resminde örneğin
kübizm ve konstrüktivizm akımlarının uygulamaları
anamlı bir etkinlik göstermeden havada kal-
mışlardır. Aynı nedenden, dört yıl gibi kısa bir süre
içinde yer alan *Yeni Eğilimler* sergilerinde (1977,
1979, 1981) minimalizm, op, pop, kavramsal, çevre
sanatı, foto-gerçekçilik gibi birçok Batılı çağdaş
akımlar bir moda rüzgârı gibi sanat dünyamıza gir-
diler. Yine aynı nedenden, Türk sanatında “çıplak”
Batı’da vardığı ifade gücüne erişememiştir. Çünkü,
bizde, kadın farklı değerleri simgeler, “çıplak” farklı
anlamla yüklüdür. “Yeni” ile yüzeyde de olsa Batı
modelini eleştiren Türk sanatına bu deneylerin hiç



yararı olmadığı söylenemez. Sanatın sınırlarını genişletmesi, sanatçıya yeni biçim ve düzenlemelerde deneyim kazandırması bakımından kültürümüzün zenginleşmesine katkısı olduğu iddia edilebilir. Ayrıca, kültürü denetleyen tek ögenin altyapı olduğu savunulamaz. Tarih kesitleri arasında olduğu gibi, yerel ve uluslararası kültürler arasında da var olan etkileşim ve kalıcı unsurlar sanatın evrensel boyutuna olanak sağlar. Böyle olmasaydı Mimar Sinan'ı, sadece biz severdik, Leonardo'yu İtalyanlar; Hint sanatı bizde hiçbir ilgi uyandırmazdı, Selçuk ile Eski Yunan çoktan ölüp gitmişti.

“Yeni”yi Batı’da aramanın yanlışlığını fark eden bazı sanatçılar bu sefer Doğu’da, geleneklerde özgün kültür motifleri aramaya başladılar. Buna Nurullah Berk’in kilim ve halı motiflerine duyduğu ilgiyi, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun halk sanatına eğilişini, bugünkü genç sanatçılardan minyatür üslubunu ve düzenlemesini modern görüntülere uygulayanları örnekler arasında gösterebiliriz. Bu denemeler biçimci oldukları ölçüde uzun vadede yüzeyde kalacaklardır. Ama Nurullah Berk ve Eyüboğlu gibi sanatçıların Batılılaşmanın getirdiği boğuntuyu kırmak için yeni alanlar açma gerekliliği içinde koydukları çabanın önemini teslim etmeliyiz. Ve gerçekten Bedri Rahmi, Türk ressamına

açık ve rahat bir tavır getirmiştir ki, bu sanatta çağcılığın tavırsal bir yanıdır. Berk ve Eyüboğlu’nun araştırmacı yanı, aynı düzeyde çağcıldır.

DOĞU-BATI SENTEZİ

Görüldüğü gibi sanat tarihinde Doğu ile Batı, ne gerçek Doğu ne de gerçek Batı’dır. Türk kültürü gerçek Doğu’dan şu veya bu biçimde iki yüz yıl önce ayrılmaya başlamıştır ve o eski kültürün altyapısına artık sahip değildir. Batı ise hiçbir zaman bizde altyapısı gerçekleşmediği için doğru anlama gelmemiş, biçimsel taklit düzeyinde kalmıştır. Ama bugün Murat Belge’nin iddia ettiği gibi³ Doğu’dan ve Batı’dan etkilenmiş olduğu hâlde ikisinden de farklı, kendine özgü biçimleri olan bir sentez oluşmaktadır. Sanatçı ve eleştirmen olarak hedefimiz bu bileşimi tanımlayan, betimleyen kavramlar, biçimler, simgeler ve düzenlemeler üretmektir. Burada görevimiz Türk plastik sanatlarının oluşumu içinde araştırmacı ve sentezci çizgilerin tanımını yapmaya çalışmaktır.



“YENİ”DEN BEKLEDİĞİMİZ

Bu aşamada “yeni”den ne bekleyebiliriz?

Kavram, biçim, simge ve düzenleme tüm bağlantılardan kopuk olarak üretilemez. İnsan beyni bir tabula rasa değildir. Türk sanatçısı da kendi kültürel geçmişinden (halk sanatı, Osmanlı sanatı, Selçuk vb.) topraklarında iz bırakmış sanatlardan (Bizans vb.) ve dünya sanatından etkilenecektir. Bunu yaparken dünya tarihi ve Türkiye gerçeklerinin bilinci içinde etkileneceği öğeleri ince bir elekten geçirmelidir. Bu tavır ilginç ve özgün sonuçlar doğurabilir. Sanatçıdan Doğu ve Batı kökenli kavram ve biçimleri yerli dinamiklere uyguladığı zaman doğabilecek zorlamayı içerik ve biçim bütünlüğüne saygılı kalarak özgün yaratıcılığa dönüştürmesi ve yeni biçim, kavram ve düzenlemelerin oluşumuna olanak tanıyan bir açıklığa ve araştırmacılığa girmesi beklenebilir. Sanat tarihimizde bu mücadelenin en güzel örneklerinden birini Şeker Ahmet Paşa'nın doğa resminde verdiğini biliyoruz.

Özellikle biçim ve düzene dönük araştırmalar D Grubu'nun çalışmaları, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Orhan Peker, Cihat Burak, Neşet Günal gibi sanatçıların bireyci çıkışları

ile zenginlik kazandı. Neşet Günal'ın ve daha genç sanatçıların (Alaaddin Aksoy, Mehmet Güleryüz, Neşe Erdok, Komet, Utku Varlık) içerik konusunda Türk resmine getirdikleri toplumsal eleştirel bilinç, 1970'li yıllarda gerçekleşen çalışmalara daha olgun bir ortam hazırladı. 1977'de ilk kez yer alan *Yeni Eğilimler* sergisinde Hasan Safkan'ın yontusu, Ergin İnan'ın baskıları ve Balkan Naci İslimyeli'nin çalışmalarını Türkiye'ye özgü olduğu kadar uluslararası çağdaş nitelikte yapıtlar arasında gördük.

1981 üçüncü *Yeni Eğilimler* sergisi bugüne dek izlediğimiz bazı plastik öğelerin çağdaş sanatımızda süreklilik göstermeye başladığının belirtilerini taşıyor. Jale Erzen'in de vurguladığı gibi⁴, Anadolu sanatında görülen simetriden başlayarak farklılaşan düzenleme, çeşitleme, Türk mimarisinde kübik biçimin kazandığı yumuşaklık Hasan Safkan'ın yontusunda görüldüğü gibi bu yıl bronz madalya alan İlgi Adalan'ın seramik panosundaki kesitlerde çarpıcılığını koruyor. Balkan Naci İslimyeli'nin *Köpekli Yaşlı Kadın*'inde (1977) izlenen ortalama (imgenin ortalanması) ve öne yönelme (imgenin seyirciye dönük olması), Nur Koçak'ın bu yıl altın madalya alan *Posta Sanatı* yapıtının asker desenleri serisinde, yine sergide yer alan İbrahim Örs'ün yağlı boya *Bürokrat*'ında izlenebiliyor.





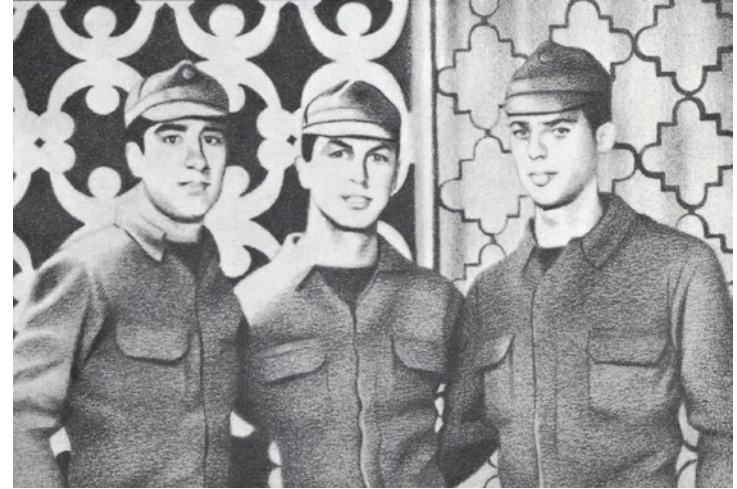
Nur Koçak, *Müdahale Edilmiş Kartpostallar*, 9-10, 1981
Sanatçının izniyle



Nur Koçak, *Müdahale Edilmiş Kartpostallar*, 11-12, 1981
Sanatçının izniyle



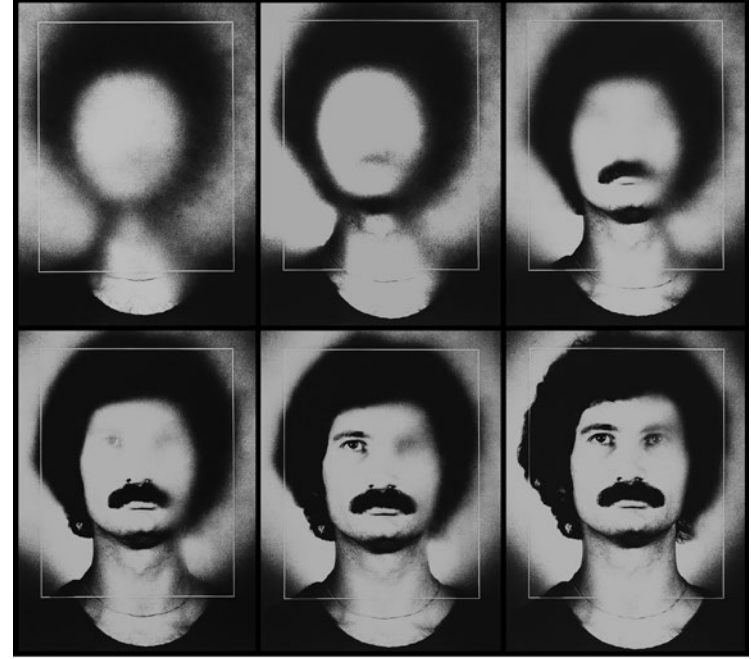
Nur Koçak, *Mutluluk Resimleriniz*, 1-36, 1981
Sanatçının izniyle



Nur Koçak, *Mutluluk Resimleriniz*, 1-36, 1981
Sanatçının izniyle

Özellikle öne yönelme, Aydın Ayan'ın *Bir Memleketin Simgesel Portresi*'nde tuvali boydan boya kesen mezar taşlarında, Ercan Süelden'in *Oyun Başlıyor* adlı yağlı boyasındaki gözünü seyirciye diken Şahmaran'da, Ahmet Gezgin'in fotoğraf serisinde baskın plastik öge olarak ortaya çıkıyor.

İmgenin seyirciyle dolaysız ilişki kurma çabası bir kültür özelliği olarak görülebilir. Kültürümüzün başka alanlarında da buna benzer motiflere rastlayabiliriz. Örneğin toplumumuzda halk arasında yaygın olan kahvelerde masa etrafındaki sandalyelerin düzeni masaya dönük değil, yani masa etrafında oturan kişilerin oluşturduğu dünyaya değil, dış dünyaya, yani seyirciye dönüktür. Eskiden olduğu gibi şimdi de pek çok evde eşyanın iç mekânı kendi içine kapalı birimlere bölmeden kerevet ya da koltukların duvar boyunca yan yana dizildiklerini, böylece oturanların birbirlerine değil ortadaki açık alana yönlendirildiklerini görebiliriz. İmgenin seyirciyle dolaysız ilişki kurması (öne yönelme) Türk kültüründe mekânın kullanımı ve mekân düzeni ile bağlantılı olabilir. Çağdaş sanat tarihimizi bu açılardan daha kapsamlı olarak incelemenin, oluşum sürecindeki kültürümüzü ve ideolojimizi tanımlarken yararlı olacağı kanısındayım. Bir bakıma ikonografik özellikler taşıyan bu



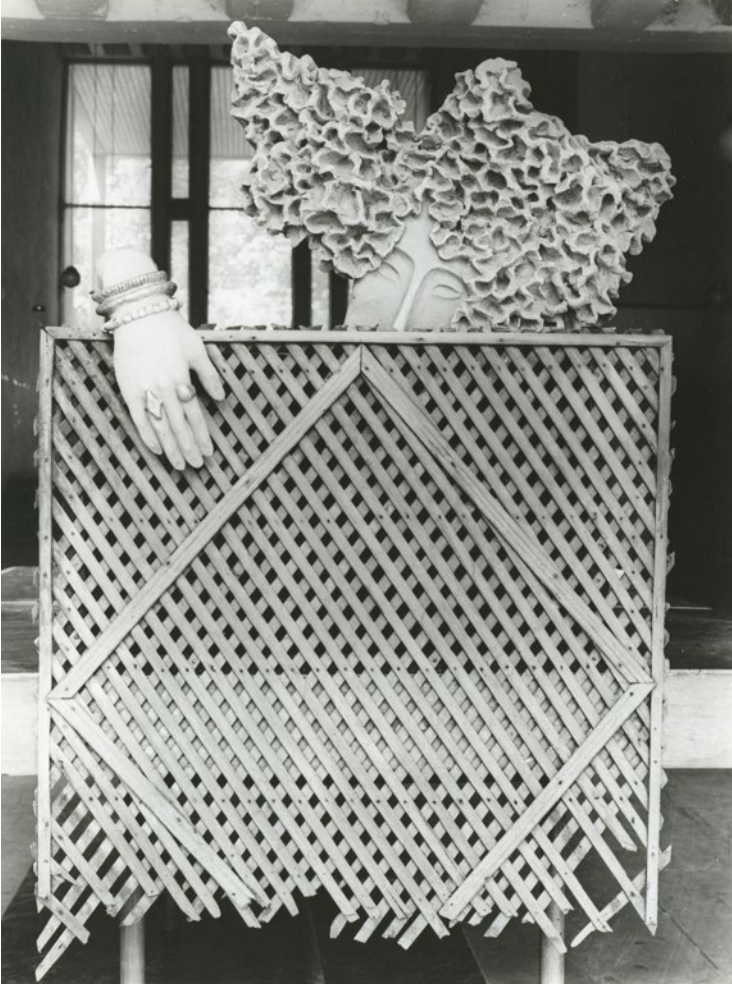
Ahmet Öner Gezgin, *Özportre / Değişim*, 1979
Sanatçının izniyle

biçim ve kavram, ikonun geleneksel olarak değindiği dinî duygulara, metafizik değerlere çağrışım yapmadan çağcıl bireyselliğe yönelmekte, bireysel ve toplumsal bilinci ruh bilimsel yöntemlerden yararlanarak irdelemektedir.

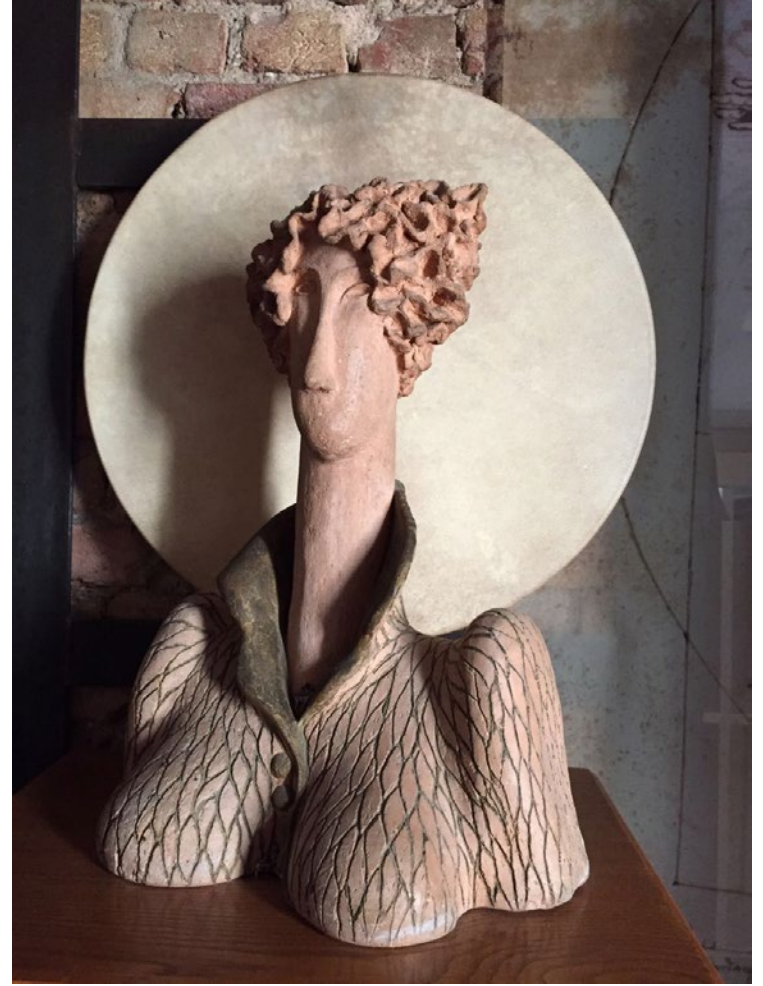
Bu sergide de geçmişte olduğu gibi toplumsal gerçekçi ve eleştirel gerçekçi tavrı çalışmaları sürmekte. İbrahim Örs tüccarın maddeleşmesini, Ahmet Gezgin bireyin kendini tanımada çektiği zorluğu, Handan Börüteçene kafesten çıkamayan kadını, Aydın Ayan mezarlığa terk edilen çocuğu işliyorlar. Nur Koçak fotoğrafların ayrıntı zenginliği ve katı gerçekçiliğinden uzaklaşarak posta sanatı ile bütünleştirdiği yapıtında düşünce gerçek arasındaki çelişkiyi irdeliyor. *Piyasanın bize sattığı çiçekli aşk rüyalarımız* (bir seri kartpostal), gerçekte (fotoğraf çıkışlı yorumlamalı desenlerde) sırada yerini almış, duyguları bastırılmış ürkek insan-cıkların rüyaları. Biçimde sıralama, çeşitleme, üslupta mekaniklik, kişilerin kabızlığını, bastırılmışlığını anlatmada yardımcı oluyor. Füsun Onur'un gümüş madalya alan *Resimde Üçüncü Boyut, İçeri Gel* adlı üç boyutlu yapıtı başka bir düşünce çekiyor seyirciyi. Yıldızlarla kaplı gök mavisinin oluşturduğu iç mekâna davet ediyor sanatçı, sonra bize bembeyaz çarşafıyla kaplı küçük bir karyola gösteriyor seyir dalalım diye o dünyayı. Düş-gerçek çelişmesini burularak hissediyoruz birden,



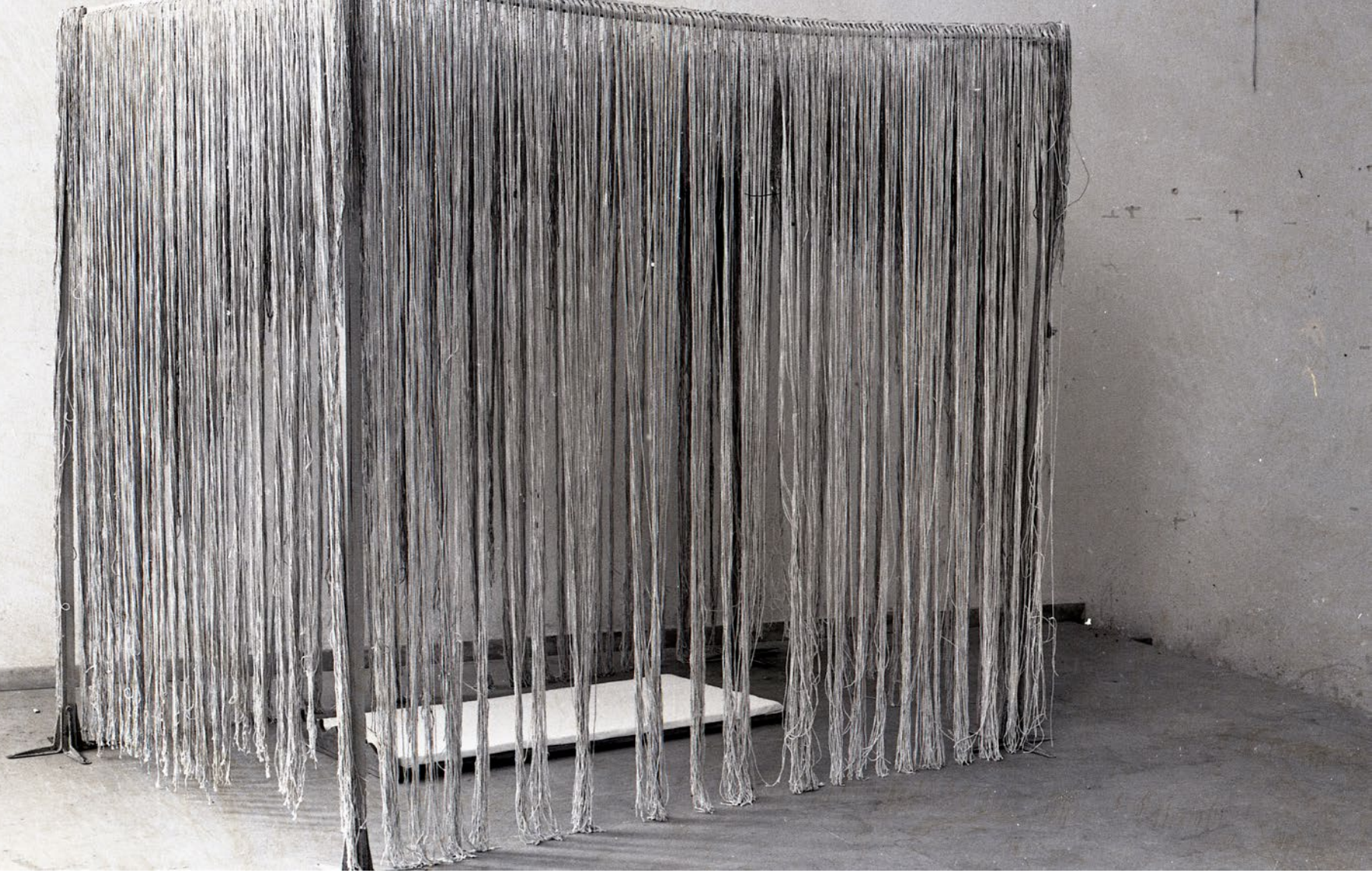
İbrahim Örs, *Bürokrat*, 1979
Sanatçının izniyle



Handan Börüteçene, *Kafesli Kadın*, 1980
Sanatçının izniyle



Handan Börüteçene, *Konuşmayanlar*, 1979
Sanatçının izniyle



Füsun Onur, *Resimde Üçüncü Boyut, İçeri Gel*, 1981
Sanatçının izniyle



hem de gülümseyerek. Sergide başka yaklaşımlar da var. Halk kültürü kökenli Ahmet Özel ve Gülsün Karamustafa'nın araştırmaları ilgiyle izlenmeli. Çevre sanatı ve gerçekleştirmeler yapan kavramsal çıkışlı sanatçıların çabaları sürüyor. Toplumumuzda etkin olabilecek bu sanat türünün kültür özelliklerimizle daha yoğun ilişkiler kurması beklenebilir.

Kuşkusuz çağdaş Türk sanatı içinde etkin olan sanatçıların tümünü kapsamıyor bu sergi. Türk kültürünün bütününde olduğu gibi plastik sanatlarımızda da tam bir sentezin henüz kesinlik kazanmadığını unutmamalıyız. Ancak bu sentez hızlı bir oluşum sürecine girmiştir. Bu nedenle Batı'daki benzer sergilerden farklı olarak yepyeni olma iddiası taşıyan sanatçılar dışında, çağdaş sanatımızda iz bırakacak yeterlilikte olduğuna inanan ama henüz bu yeri kazanmanın savaşımı içinde olan tüm sanatçıların bu sergiye katılmaları gerekir. Bizim gibi kültüründe büyük kopukluklar yaşamış toplumlarda “yeni” geleceğe başkaldırma, resmileşmiş akımlara karşı çıkma özelliğini taşıyamaz. Bizde “yeni”, oluşum içinde olan kültür ve ideolojimize kavram, biçim, imge, simge, düzenlemelerle ciddi bir katkıda bulunan her çabadır. Tüm bu çabaların karşılaşıcağı, dölleneceği, eleştirileceği en doğal ve en ciddi ortam *Yeni Eğilimler*'dir. Daha iki yıl önce ödüle lâyık görülen sanatçılar neredeler? Ödül alan, almayan her ciddi sanatçı eğer

kendini yeniliyorsa, bilincine ve sanatına yeni, taze boyutlar katmaktaysa, bunu göstereceği en dinamik sanat arenası *Yeni Eğilimler*'dir. Çünkü Türkiye'de, Batı'da olduğu gibi çok sayıda benzer çıkışlı sanatçının gruplaşarak yürüttüğü çalışma ve diyalog ortamı henüz yoktur. Gelenekselleşmekte olan bu sergi Türk çağdaş sanat tarihinin gelişim çizgilerini muntazam aralıklarla izlettiği ölçüde seyirci ve sanatçı için büyük önem taşımaktadır.

İçinde bulunduğu durumda çağdaş Türk sanatı uluslararası sanat düzeyinde ilerici olabilir mi? Çağdaşlık kavramları ve çağcıl biçimler ve onların ardında yatan altyapı, teknoloji, bilim, tarih ve evren anlayışı Türkiye'nin gerçeğini oluşturmadığına göre, “Türk sanatı dünya sanatına ilerici bir katkıda bulunamaz” sonucuna varmamamız için yeterli nedenler var. 20. yüzyılın özelliklerinden biri gerçeğin görece gerçeklik olduğu savıdır. Çağcılık ve evrenselliğin tabanına görece gerçekliğin bilinci oturtulursa, evrensel gerçeklerin tanınmasına yardım eden her çaba değer taşır. Uluslararası biçim/kavram alışverişi içinde dünya bilincini taşıyan ve kendi özelliklerinin farkında olan her tür sanat evrensellik ve çağcılıkta boy göstermeyi hak edebilir.

Sayı: 34, 32-37, 45.



DİPNOTLAR

1. Albrecht Altdorfer, Reinhild Janzen, *Four Centuries of Criticism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1981
2. 1950, 1975 Genel Nüfus Sayımları; 1980 Genel Nüfus Sayımı Geçici Sonuçlar
3. Murat Belge, "Kültürümüzün Geleceği", *Milliyet Sanat*, 1 Eylül 1981, Yeni Dizi 31
4. Jale Erzen, "Türk Sanatında 'Yeni Eğilimler' ve Sanat Bayramı", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Güz 1977, Cilt: 3, Sayı: 2





Gülsün Karamustafa, *Yarabbi Sen Bilirsin*, 1981
Sanatçının izniyle



MİLLİYET SANAT

1 HAZİRAN 1982

RESİM TARİHİMİZDE BİR DÖNEM: SOYUT DIŞAVURUMCULUK

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde Türk resminde bir dönem sergileniyor: 1960-70 dönemi¹. Kuşkusuz çarpıcı bir dönem. Galerinin modern çizgileri, duvarların bembeyaz sert yapısı *Soyut Dışavurumcular* adıyla sunulan bir grup resmi Türkiye'de hiçbir galeri ve müze mekânının mümkün kılamadığı kadar dolaysız, müdahalesiz, nefesli izlememize olanak tanıyor. Bu yapıtlar özellikle yalın bir mekânı gerektirir. Senfoni gibidirler, sanatçının ruhundan gelen seslerdir. Aynı bir ibadethane gibi olmalıdır sergi alanı.

Şunu hemen belirtmek isterim, Türk resminde başka hiçbir dönemde, D Grubu, Yeniler ve diğerlerinde olmayan bir bütünlüğü var bu grubun. Bu denli vurucu bütünlük karşısında yine akla ilk olarak Türk resminde ulusal kültür ve duyarlılık sorunu geliyor. Amerika'da soyut dışavurumcu akımın babalarından Jackson Pollock, son beş yüz-

yıllık Batı resminin kurallarına başkaldırırken aynı sorunla meşguldü: "Ülkemizde 1930'ların popüler fikri olan kendi başına bağımsız bir Amerikan resmini oluşturmak bana tuhaf geliyor, saf bir Amerikan matematiği ya da fiziği olabilirmiş gibi sanki... Başka bir deyişle, böyle bir sorun yok aslında, olsa bile kendi kendine çözüm bulacaktır. Bir Amerikalı, Amerikalıdır. İstese de istemese de resmi doğal olarak bu durumla koşullanmıştır. Ama çağdaş resmin ana sorunları, herhangi bir ülke sorunundan bağımsız olarak vardır."²

Bize ilginç gelen, çağdaş resmin ana sorunları olduğu kadar Türkiye'nin özel durumudur. Özel durumdan bu bağlam içinde şunu kastedebiliriz ancak: Yüz elli yıldır Batı resminin teknik ve plastik sorunlarıyla tanışık olan ve uğraşan resim ve heykel sanatımız, 1930'lardan itibaren bilinçli olarak Doğu-İslam kültürü ile Batı kültürünün sentezini oluşturmaya çalışmıştır. Sentez sorunu Pollock'un işaret ettiği gibi, yerel temalar ve motiflerin zorlamasıyla değil, resmin evrensel nitelikli boyutlarına



bir Amerikalının Amerikalı olması gibi, bir Türkün Türk olması ile doğal olarak katılacak olan ulusal duyarlılığın birleştiği noktada belirir. Kritik olan Türk resminin çağdaş sanata katılımının nasıl olabileceğini ve ulusal duyarlılığın niteliklerini saptamaktadır. Kanımca tam bu noktada Türkiye’de soyut sanat ve özellikle Soyut Dışavurumcular büyük önem taşır.

Türk sanatı çağcıl olabilir mi? Nasıl olabilir ve ne katabilir? Çağcıl sanattan Batı’da Cézanne ile başlayan modernizmi ve onun gelişimini kastettiğimize göre bunun oluşumuna çanak tutan sosyo-ekonomik ve tarihsel koşulları göz ardı edemeyiz. Cézanne ve kübizmin çıkışı 19. yüzyılın sonlarında Avrupa’da gelişen yeni teknoloji, malzeme, üretim biçimleri ve bilimsel düşünce sistemlerinin ortasında onlara koşut olarak gelişti. Faraday’ın Elektromanyetik Alan Kuramı’ndan, Max Planck ve Niels Bohr’un yeni buluşlarına dek birçok bilimsel yenilikler düşünceyi etkiledi. Zaman ve mekân kavramları yeni anlamlar kazandı, yokluk ve varlık durumları arasındaki katı fark silindi. Eş zamanlılık durumu gündeme geldi. Bu buluşların tümü soyut dışavurumculuk dahil olmak üzere 20. yüzyıl sanatının felsefi yapısını oluşturdu³. Kübistler süreç, oluşum, eş zamanlılık kavramlarını resme aktardılar. İlişkiler sorununu gündeme getirdiler. Kübistlerce

nesnelere kadar nesne aralarının da önem kazanması giderek nesnelere görüntü biçimlerinin resim yüzeyinden kaybolmasına, yeni bir kompozisyon anlayışına, mekânda perspektifli resimden farklı olan bir sonsuzluk duygusuna ve yeni bir hacim ve resim yüzeyinin belirmesine neden oldu.

1947 yılında Paris’te Wols, Amerika’da Pollock birbirlerinden habersiz olarak aynı anda soyut dışavurumculuk akımının anahtarını ortaya çıkardılar. Bu iki sanatçı ve diğerleri Avrupa tarihini ve sanat gelişimini paylaşıyorlardı. Yeni soyutu hazırlayan daha özel koşullar da vardı: İkinci Dünya Savaşı ve ekonomik bunalım. Kübizmi fazlasıyla akılcı, serin ve biçimci bulan yeni kuşak, savaş ve bunalım yıllarının acısını dile getirmek için evrensel temalara gereksinim duydular. Yeni yöntemlere de ihtiyaç vardı. Buna gerçeküstücüler, Mondrian, Klee ve Kandinsky cevap verecekti. Böylece soyut dışavurumcular kübizm, gerçeküstücülük, Mondrian ve Kandinsky’yi bir sentezde birleştireceklerdi.

SINIRSIZ BİR MEKÂN

Freud’dan yararlanarak gerçeküstücülerin geliştirdiği otomatik yazı ya da çizgi yöntemi bilinçaltındaki evrensel anlamla mitleri simgeleyen



biçim ve işaretlerin, resimsel plana çıkmasına yardım ediyordu. İyi/kötü, aydınlık/karanlık, ilahî/dünyevi, duygu/akıl, bilinç/bilinçaltı, hayat/ölüm gibi evrensel kavramların simgeleri idi bunlar. İçerikte evrenselliği arayan soyut dışavurumcular aynı zamanda Mondrian ve Kandinsky aracılığı ile Doğu-Çin/Japon resmine, Klee ve Matisse yolu ile Doğu-İslam resmine yaklaştılar. Doğu-Çin/Japon resmi, örneğin ortaçağ Çin resmi, resim yüzeyinin büyük bir bölümünü boş bırakarak, ve bu boşluğu biçimler kadar vurgulayarak sonsuz bir evren duygusu yaratabilmiştir. Batı'da Cézanne ve onu izleyenlerde de tuvalin sınırsız bir mekân olarak kullanıldığı görülür. Sonsuz mekân anlayışı analitik kübizimde hiçbir ruhsal duyguya yer vermemiştir. Oysa Kandinsky ve Mondrian bu anlayışa metafizik çağrışımlar getirdiler. Bu sanatçıların etkisinde, beyaz tuval soyut dışavurumcular için de tüm metafizik çağrışımlarıyla sınırsız bir mekânın simgesi oldu. Rothko, Reinhardt, Pollock, Wols, Guston, Kline, Soulages, Mathieu, de Kooning, Tàpies... hepsi için.

Türk Resminde Soyut Dışavurumcular adıyla sunulan ve özellikle 1960-70 yıllarını kapsayan bu serginin en çarpıcı yanı yine sınırsız bir mekân duygusu. Serginin kapsamını tartışmayacağız,

önemli olan seçilen yapıtları bağlayıcı güçlü bir faktörün olması. Görülüyor ki seçimi yönlendiren öncelikli ölçüt nonfigüratif yaklaşım. Kanımca, aradığımız ulusal duyarlılığı en yalın ve dürüst şekilde yansıtabilecek tek ölçüt şimdilik bu. Yüz elli yıllık Batılılaşma dönemi içinde resim ve heykel sanatımız figür ve figürlü kompozisyona özgün bir yorum getirememiş, doğayı yorumlarken, tek tek istisnalar dışında, Batı'nın kompleksli, kabız bir öğrencisi olmaktan öteye gidememiştir. Dolayısıyla bu sergide soyutlamayı bile dışta bırakan tutum⁴, üzerinde durulması gereken bir yargıdır. Nonfigüratif yaklaşım sanatçımızı figür sorunundan kurtararak rahatlmasına ve tüm gücünü duygularının ifadesi ile plastik sorunlara yatırmasına olanak sağlamıştır. Başka sanat üslupları ve akımlarında olduğu gibi soyut dışavurumculuk da Batı'dan geldiği hâlde, bu kez otomatizm yönteminin sanatçıyı bilinçaltına götürmesi, kendi iç dünyası ile aracısız bırakması; Türk ressamını kendine rağmen kendini kabullenmeye, kendini aramaya, ruhsal dünyasına ifade vererek dünya ile olan ilişkisine özgün görsel denklemler bulmaya zorlamıştır. Bu nedenle bu sergideki bütünlüğün çağdaş Türk resminin başka hiçbir döneminde olmadığı kadar güçlü, yapıtların da o denli özgün ve içten olduğuna inanıyorum.



TÜRK SANATININ ÇAĞCIL SANATA KATKISI

Türk sanatının çağcıl sanata katkısına gelince, yine başka hiçbir dönemde olmadığı kadar ilgi ve saygınlık kazanmıştır bu dönemin sanatçıları. Selim Turan ve Nejat Devrim'in 1954 yılında, Kuzgun Acar'ın 1962 Paris Gençler Bienali'nde birincilik ödülü kazandıktan sonra Paris Modern Sanatlar Müzesi'ne alınmaları, Zeki Faik İzer'in New York'ta Guggenheim'a girmesi, Adnan Çoker'in eserini ünlü eleştirmen Clement Greenberg'in satın alması, Şadan Bezeyiş'in 1958 Lugana Uluslararası Sergisi ve Venedik Bienali'ne katılması, Adnan Turani, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Abidin Dino, İlhan Koman, Erdal Alantar ve diğerlerinin Batı'daki başarıları bunun kanıtlarıdır. Soyut dışavurumculuk akımını Batı'da hazırlayan koşulların hiçbiri Türkiye'de yoktu. Ayrıca salt biçimsel düzeyde Cézanne ve kübizm Türk resminde tam olarak kavranmamıştı bile. Gerçeküstücülüğün otomatizm yöntemine yatkın olabilecek bir bilinçlenme de söz konusu değildi. Ne Freud, ne Jung toplumumuzu etkilememişti. Bu nedenle modern sanatta bilim, teknoloji ve toplumsal yapıya bağlı ve koşut olarak gelişen üslup ve kavramlara Türk sanatçısı, çok özel kişisel çıkışlar dışında, bugün bile köklü bir katkıda bulunamaz. Ne var ki

soyut dışavurumculuk, Batı'nın Doğu'ya yaklaştığı, kendi mantık yapısı içinde "mekân" ve "ilişkiler", yani resmin soyut yapısı meselesinde Doğu'yu kucakladığı, ondan ilham aradığı olağanüstü bir tarihsel andır. İşte bu an süresince sanatta en kalıcı sorun olan soyut yapı sorununa Türk sanatçısı da çağcıl düzeyde önemli katkılarda bulunabilirdi. Ayrıca bu akım insanın iç dramına önem verdiği ölçüde dünyadaki tüm sanatçılara kapılarını açıyordu.

Batı'yı kopya etmek adına bile olsa yapılan bu işler kopya edilen sanatın zorunlu olarak getirdiği bilinçaltını zorlayan yöntemler nedeniyle Türk duyarlılığını ve kalıcı soyut öğeleri (renk, yapı, mekân anlayışını) ortaya çıkarmaları açısından büyük önem taşır. Örneğin Refik Epikman'ın kompozisyonlarında Klee'nin etkisi görüldüğü hâlde, sanatçıda kendine özgü bir istifleme tutkusu, şen oyuncu tavrı, sevecenlik var.

Adnan Turani, Zeki Faik İzer, Hakkı Anıl, Lütfü Günay, Hasan Kavruk, Erdal Alantar kıvrak çizgiler, hızlı, cesur fırça darbeleri, güçlü renklerle yaşamı kutlayan senfoniler bestelemişler. Adnan Çoker benzer bir kıvraklığı, iyimser bir mutluluğu uçan kanatların titreşimini andıran dinamik fırça ritimleri ve yumuşak gri tonlarla anlatıyor.





Adnan Çoker, *Pentür II*, 1961
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu
Sanatçının izniyle



Sabri Berkel, Abidin Dino, Abidin Elderoğlu Matisse'ten, Miro'dan, Mathieu'den, Klee'den ve daha nicelerinden ne denli etkilenmiş olsalar da dingin, durgun, zamansız, ölümsüz bir evreni kendilerine özgü bir mistisizmle seslendiriyorlar. Özgün, güçlü resimler bunlar.

FRANSIZ ETKİSİ

Soyut dışavurumcuları birleştiren ortak plastik öğeler Paris ve New York sanatçıları arasındaki duyarlılık farkını bütünüyle yok edemedi. Paylaşılan öğeler şunlardı: Figür ve çevresi gibi bir ayrım kesinkes ortadan kalkmış, çizgi kontur görevini yitirmiş, yepyeni bir resimsel mekân yaratılmıştı. Resim yüzeyi her an hareketlendirilebilen sonsuz, sınırsız bir alandı. Bu alan otomatik yöntemle bulunan çizgi ve renklerin yarattığı enerjiyle harekete geçiriliyor ve bu hareket sanatçının iç dünyasının ve dünya ile ilişkisinin resmi oluyordu. Resim yüzeyinin tümünü içeren negatif ve pozitif mekânların eş zamanda oluşturduğu tek bir imge belirliyordu. Bu genel çerçeve içinde Amerikan resmi daha kaba ve cesur, kol ve vücut hareketlerini içeren bir dışavurumculuğa kaydı. Çok büyük boyutlarla seyirciyi çevreleyen, aynı zamanda onu acımasızca karşısına alan nitelikler geliştirdi.



Abidin Dino, *İsimsiz*, tarihi bilinmiyor
Sanatçının vârislerinin izniyle
Galeri Nev Arşivi



Sabri Berkel, *Motif* (1953) isimli işiyle, 1967
SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi

Fransız ekolü ise Klee'nin "saf psikolojik emprovizasyon" kavramına, Lautréamont ve Rimbaud'nun dünya görüşüne bağlı kalarak bilinçaltının hararetli bunalımlarını lirik olarak tanımladı. Dolayısıyla bu akıma Fransa'da önce Mathieu (1947) "lirik soyutlama" daha sonra Tàpies (1950) "enformel sanat" ve Estienne (1954) "taşizm" adını verdiler. Türkiye'de bu akımın takipçileri ana hatlarıyla Fransızlardan etkilendikleri için bu dönemi Amerika'daki dramatik dışavurumculuğu vurgulayan ve Greenberg'in tanımlaması olan soyut dışavurumculuk adıyla anmamak daha doğru olur kanısındayım. Fransız Georges Mathieu'nün başvurduğu yöntemler: Derin düşünme (*meditation*), yoğunlaşma (*concentration*), sürat ve emprovizasyon; ve entelektüel öncüler: sanrı (*hallucination*), cüret, kendini bırakma, ritimde arabesk dans, Doğu kaligrafisi ve şenlikli hava, bütünüyle, bu akımın Türk ressamlarını etkilemiş görünüyor. Ayrıca Soulages, Bazaine, Lopicque, Bissière, Poliakoff, de Staël, Tàpies gibi sanatçılar ressamlarımızı doğrudan etkilediler.

Fransız resmini Amerikalılardan ayıran bir başka öge, resmin, daha bitmiş bir hava taşıması, seyirciyi savunmasız bırakan bir tavırla karşısına almadan resimle seyirci arasındaki geleneksel mesafeyi belli ölçüde korumuş olmasıydı. Amerikan

resmi giderek bir çevre oluşturan boyutlara varırken, Fransa’da bu akım, uzun süre duvara asılı resim niteliğini korudu. Türk resmi bu açıdan da Fransız ekolüne bağlı kaldı.

KARŞITLIKLAR YERİNE YUMUŞAK GEÇİŞLİ ARABESK

Tüm etkilenmelere karşın bu dönemi temsil eden Türk sanatçıları kendilerine has özelliklerle ortaya çıktılar. Batı’da soyut dışavurumcuların başta gelen özelliği karşıtlıkların, renk, hareket ve kavram karşıtlıklarının, resim yüzeyinde bir denge içinde çözümlenmesiydi. Resmin yaşaması karşıtlıkların var olmasına ve çözüm bulmasına bağlıydı. Türk resminde böyle bir endişenin önde gelirliliğinden söz etmek güç olur. Tersine, eş olmasa da birbirine yakın boyutta geometrik bölünmeler ve fırça darbeleri ve tekrardan oluşan oldukça monoton bir ritim göze çarpar. Yüz elli yıllık resim sanatımızın büyük bir kısmında izlenebilen bu nitelik, bilinçaltını resimleyen bu yapıtlarda bir kez daha izlenerek Türk resminde ortak ve sürekli bir karakteristik olarak kendini pekiştiriyor. Renk konusunda Zeki Faik İzer ve Adnan Turani dışında büyük zıtlıklardan yararlanılmış olduğu söylenemez. Harekette soyut dışavurumculuğa damgasını

basan Hans Hofmann’ın “itme ve çekme” (*push and pull*) diye tanımladığı karşıt güçler Türk resminde yerini yumuşak geçişli arabeske bırakıyor. Mathieu’nün ve başka Batılı sanatçıların arabeski kullanmaları Türk sanatçıların onları taklit etmiş olması anlamına gelemez sanıyorum.

Figür ve çevresinin eş güçlükte vurgulanması ve giderek ikisi arasındaki ayrımın yok olmasıyla ortaya çıkan yeni yüzey anlayışının en güzel örneklerini bu sergide Selim Turan, Adnan Çoker, Zeki Faik İzer, Hakkı Anlı, Lütfü Günay, Fethi Arda, Şadan Bezeyiş, Ferruh Başağa veriyor. Adnan Çoker ve Zeki Faik İzer’de resim yüzeyinin dolgunluğu kadar duygusal yoğunluk özellikle zengin ve doyurucu bir noktaya ulaşıyor. Negatif ve pozitif alanların renk ve biçim olarak eş güçlülüğü Osmanlı minyatüründe sık sık görülür. Bu görsel geleneği tazelemek, sergide izlenebildiği gibi, Türk sanatçısına zor gelmiyor. Daha ilginç bir gelişim, minyatürde figürün simgelediği pozitif alanları çevreleyen akıcı, boş, negatif mekânın Sabri Berkel, Nejat Devrim, Abidin Dino, Abidin Elderoğlu’nda soluyan bir hava, esnek ve dönen bir evrene dönüşmesi. Burada pozitif/negatif (figür/çevre) çekişmesi imge olarak yok olmadığı hâlde tek ve yoğun bir duygu içinde eriyip kayboluyor. Berkel, Elderoğlu



ve Dino'nun iç âlemlerinde bir Doğu duyarlılığını bulmak mümkün. Burada dünyanın geçiciliğini, durmadan akan zaman ve ölümsüz evren karşısında sessiz, solumasız bir kabullenışı duyuyoruz desem abartmış olmuyorum sanırım.

Berkel'de sonsuz bir boşluk içinde son derece yavaş hareketlerle birbirine yaklaşıp uzaklaşan renk biçimleri Dino'da hızlı bir ışık hareketine indirgeniyor. Elderoğlu'nda ise İslam kaligrafisinin etkisi altında daha kapalı, daha totemik bir varoluş hissediliyor. Bu resimde rastlantı gibi görülen kararların aslında düşünce süzgecinden geçerek yerine oturtulduğu sezilir. Doğu sanatına çok özgü olan bir yöntem bu. Batı resminde kendiliğindenlik duygusu resimsel yüzeyin oluşum süreci içinde gerçekleşir. Doğu'da bu öge ölçülüp tartıldıktan sonra girer yüzeye. Doğu ve Batı mistisizminin farklarına rağmen iki dünyanın sanatçılarını yaklaştıran şey yalnızlık duygusu. Ne ki, özellikle Amerikan yaşantısından ve İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkan soyut dışavurumculuk, dinamizm, değişkenlik, vahşet, dehşet ve karşıtlıkla dolu bir resimdir. Sanatçı resme boşalttığı enerjinin ateşinde kendini yakarak tüketir. Bu bir tür başkaldırma, bir haykırıştır. (Pollock ve Wols bunun en uç örnekleridir.) Türk sanatında başkaldırı hareketinin belki tek

örneğini Kuzgun Acar'ın atmosferi çılginca yırtan heykellerinde görebiliriz. Kaligrafi çizgilerin düğümler oluşturduğu bu heykeller kendi enerjisiyle yanan bir alev, bir haykırışı simgeler. Bunun dışında genellikle Türk ressamlarında kabulleniş vardır. Berkel'in en uç noktada temsil ettiği gibi mistik bir kabulleniş, ya da Çoker ve İzer'in temsil ettikleri dinamik ucun gösterdiği gibi içten bir sevinç ve sevecenlikle kabulleniş.

Batı'daki soyut dışavurumculuğu ana hatlarıyla hareketli (dinamik) (başta Pollock ve Wols) ve durağan (statik) (Rothko, Still, Newman gibi) olarak ikiye ayırırsak Türk resminde de bu kategorileri görebiliriz. Yalnız şu var, Kuzgun Acar dışında, dinamik yapıtlar bile Batı'ya kıyasla durgundur. Durgunluğun temelinde karşıtlıkların yokluğu, tekdüzelik gösterilebilir. Böyle olsa bile, Batı'da çağdaş klasik müziğin kanıtladığı gibi (örneğin Steve Reich) Doğu'dan aktarılan tekrarcı yöntemle, özgün, büyüleyici bir dinamizm yaratmak mümkün olmuştur. Adnan Çoker ve Zeki Faik İzer sergideki yapıtlarıyla böyle bir dinamizmi işaretlemekteler. Ömer Uluç'un, düz mekân üzerinde son derece yavaş, vurucu renk yumaklarını yer çekimini inkâr edencesine tuval yüzeyinde sıçrattığı resimlerde dinamik ve statik öğelerin dengelenmesi sorununa



ilginç bir yaklaşım getirdiği de görülür. 1960-70 yıllarında bu ürünleri veren sanatçıların 1970'li yıllarda nasıl geliştiklerini araştırmak Türk resminin en özgün ve olgun kanalında gösterdiği gelişim çizgisine açıklık kazandıracaktır. Bu nedenle gönül ister ki önümüzdeki yıllarda seçkin ve önemli sanatçılarımızın bilimsel retrospektif sergileri açılsın.

Sayı: 49, 16-19.

DİPNOTLAR

1. Sergilenen sanatçılar şunlar: Hakkı Anlı, Erdal Alantar, Reşat Atalık, Kuzgun Acar, Fethi Arda, Ferruh Başağa, Sabri Berkel, Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker, Nejat Melih Devrim, Abidin Dino, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu, Lütfü Günay, Zeki Faik İzer, Nuri İyem, Hasan Kavruk, İlhan Koman, Fethi Kayaalp, Güngör Taner, Selim Turan, Ömer Uluç.
2. *Arts and Architecture*, Şubat 1944, s. 14
3. Bkz. İpek Duben, "John Berger'in 'sanat mülkiyeti' kuramı ya da 'sanatın ve eleştirinin devrimci kullanımı' görüşü", *Milliyet Sanat*, 16 Ekim 1978, Sayı: 293
4. Soyutlamadan kastedilen, resmin doğadan kaynaklanmasıdır, yani çıkış noktasının doğa olmasıdır. İzer'de görüldüğü gibi resim süreci sonunda yüzeyde doğayı anımsatan imgeler oluşurlar. Hasan Kavruk'un, hatta Refik Epikman'ın sergideki resimleri bu anlamda tartışılabilir.





Kuzgun Acar, *İsimsiz*, tarihi bilinmiyor
Fotoğraf: İsa Çelik
Sanatçının vârislerinin izniyle

SANAT ÇEVRESİ

OCAK 1983

Nurullah Berk, *Yaşayan Sanat* dergisinin Ağustos 1948 tarihli sayısında şöyle diyordu: “Ben Sanayii Nefise Mektebinde talebe iken bir gün kutumu almış ve şehrin تنها bir mahallesinde resim yapmaya koyulmuştum. Bir ara arkamdan iki kişi geçti. Adamlardan biri duraklayarak yaptığım etüde bakmak isterken öteki kolundan çekmiş ve ‘Gel yahu bakacak ne var; resmi de hiç sevmem’ demişti. Yirmi seneden sonra bugün de aynı görüşü –aynı duyguyu-duygusuzluğu demek gerek– ifade eden sözlere, hükümlere şahit oluyoruz. Hangi birini nakletsek? İnönü armağanı vesilesi ile ‘Kime armağan, kime yardım? Bizde sanatkâr mı var? Bunlar bir sürü serseri, baldırı çıplak zavallılar.’ diyen mühim adamı mı, ‘Anlamıyorum doğrusu, ciddi, kendini bilen genç nasıl sanatkâr olmak ister?’ sözleriyle hayretini saklamayan milyon sahibi muhterem hanımefendiyi mi?... Muhitin sanat adamına ve bilhassa ressama karşı ilk jesti bir itme, istememe, reddetme, hatta çok kere küçük ve hakir görme jestine çok benziyor.”¹

1948 yılında ressamı iten bu toplum hiç olmazsa yüzyılın başında olduğu gibi açık havada resim yapmayı deneyen sanatçıyı bu nedenden tutuklamak için artık peşinde koşmuyordu. Şimdi ise İstanbul’dan altmışa yakın galeri ile Ankara ve İzmir galerilerini dolduran şık hanım ve beylerimizin hiç olmazsa bir kısmı sanat eserine sahip olmak arzusu içinde. Öyleyse sanat, özellikle resim sanatı, toplumda alması gereken yeri bulmuş mudur?

Sanatın toplumda sağlıklı bir yere oturması ve kendi kendini üretebilir bir duruma gelmesi sanat/ sanatçı-toplum ikilisi arasında sağlıklı bir ilişkinin oluşmasını gerektirir. Bunu bir ön koşul olarak görür. Bu bir anlamda toplumun o sanatı sevmesi, araması, gereksinim duymasıdır. Bu olgunun öbür yanı, sanatçının eseriyle toplumun zevk ve arzularına bir ölçüde yanıt vermesidir. Sanat eserinin genellikle toplumda yaşayarak kavramsal bilincin ötesine geçtiği varsayılabilir. Ama ötesine geçme, kültür sisteminin tümünden bütünüyle kopma



anlamına gelmediğinden, sanat eserinin belli zevk ve gereksinimlere yanıt verir olacağı da varsayılabılır. Böylelikle sanatın anlaşılmasına ve sevilmesine olanak tanınacaktır. Son yıllarda, büyük kentlerimizde izlenen resim piyasasındaki canlılık bu tür sağlıklı bir ilişkinin habercisi mi acaba?

Bu canlılığı büyük ölçüde sanatın metalaşması ve bir meta değeri kazanmaya başlamış olmasına işaret olarak alabiliriz. Sanat eserine sahip olmak arzusunun ise kent yaşamı içinde belli bir maddi yaşam düzeyini tutturmuş ailelerin gerekli simgelere sahip olmak arzusundan öteye, gerçek sanatı gerçek sanat değerleri içinde anlayarak ona sahip olma ihtirasına bir arzu ve istek olmadığı iddia edilebilir. Nasıl olabilir ki? Ülkemizde yıllardır sanatın millîleşmesi çerçevesinde öne sürülen çözüm genellikle ağırlığını konudan almış, sanat yazarları değerlendirmeyi konu etrafında yoğunlaştırırken, sanatı sevdirmeye çabası konunun alışılmışlığı, ya da ideolojik geçerliliği çevresinde dönüp durmuştur. Bu tavra aykırı düşen bir dönem İbrahim Çallı, Hikmet Onat kuşağının empresyonist çalışmalarında, tekrar tekrar kullanılan konulara karşı gelen yeni kuşağın sanatçı ve sanat yazarlarında oluşabilecekken, orada da yine değerlendirme konu etrafında dönmekten öteye gidememiştir. Eski konulardan

bezenler yeni konulara açılma fikrini heyecanla desteklemişlerdir. Daha sonraları, sanatın ulusallık kazanması ön plana çıktığında “Eserde memleketin toprağını, havasını, renklerini yani maddesini ve duygularını, âdetlerini ve folklorunu, yeni insanını verecek olursa, bu sanatın anlaşılmaması ve sevilmemesi için bir sebep yoktur”² diyen Burhan Belge’nin yaklaşımı ağırlık kazandı.

Bu tavır 1940’lardan bu yana, soyut dönem dışında, yine konu etrafında dönen bir yorum içinde gelişti. Giderek 1970’li yıllarda sefalet edebiyatı, köy manzaraları, köylü-işçi portreleri, minyatür özentisi düzenlemeler içinde yâd edilen eski İstanbul evleri, sokakları ve Anadolu peyzajlarının çığ gibi çoğalmasına, popüler olmasına ve kendi içinde başlı başına sanki bir sanat değeri oluşturmuşçasına geçerlilik ve onay kazanmasına olanak tanıyan yorumlara varmıştır. Sevilen sanat büyük ölçüde bugün budur, çünkü kolaylıkla anlaşılmaktadır. Bir iki ender sanat yazarı dışında, bütün sanat yazıları, eleştiri adı altında çıkan birtakım değerlendirmeler, bu zevkin paralelinde bir kolaylık içinde, anlamadığının, anlayamadığının farkına vardırarak bilinç ve bilgidен yoksun, kolay anlaşılabilirlik düzeyini korumakta hatta yaymaktadır. Galeriler sanat olmayan bu kolay işleri sergilerken yanında farkına



varmadan Türk resminin saygın eserlerini de asabilir, çünkü belki onları konu ya da satılabilirlik besliyordur. Bu değer ve ölçü anarşisi içinde Türk resmi kendi kendisini üretebilir duruma gelmiş midir? Temel sorun nedir?

Sanatın kendini üretebilir duruma gelmesi, bir boşluk içinde, her şeyden soyutlanarak düşünülemez. Sanat, toplum yapısı içinde kültür sistemini oluşturan tüm diğer olguların etkileşim zinciri içinde ortaya çıkar. Sanatın kendini üretmesi, düşünce akımlarından, inanç ve sembol sistemlerinden, bilgi kuramlarından, tarihsel süreçten ayrı tutulamaz. Bu geniş çerçeve içinde gerçek sanat değerleri saptandığında, sanatta biçim araştırmaları, renk araştırmaları, düzen-kompozisyon şemalarında evrim ve devinimler, sembollerin kullanımı, yeni anlam ve kavramların anlatım biçimleri üzerinde düşünülmesi gereken öğelerdir. Türk resmi çok ciddi evrelerden geçmiş ve yeni aşamalar içindedir. Türk resminin meselesi nedir sorunu ve resmin üretilmesi değerlendirilirken yukarıdaki öğelere başvurmak kaçınılmaz olacaktır. Bu tür bir değerlendirme sonunda ancak ister eski ister yeni resmimiz topluma, alıcıya, koleksiyoncuya, galericiye doğru olarak tanıtılabilir ve doğru zevklerin gelişmesi, öğrenilmesi sağlanabilir. Bu durumda

temel sorun sanat/sanatçı-toplum ikilisinin kaçınılmaz üçüncüsü, köprü işlevi gören eleştirmendir. Türk resmi kendi kendini daha hızlı ve daha sağlıklı bir şekilde üretecekse eğer, onu topluma ve tarihe, toplumu ve tarihi ona bağlayan değerlerin ve dinamiklerin sözcülüğünü yapan, onları işleyen ve irdeleyen bilgili, namuslu, bilinçli, profesyonel eleştircilere fena hâlde ihtiyaç vardır. Bugün bir sanat eserinin değeri Türk sanat tarihi içindeki yerine bağlıdır. Bu yeri sanatçı, sanat tarihçisi ve eleştirmen birlikte yaratacaklardır. Sanatçı eserinde bir tercih yapmıştır, aynı anda geçerliliği olan farklı bir eseri ya da tepki gösterdiği bir başka eseri, eleştiri disiplininin yoksunsa eğer, nesnel, serinkanlı bir tavırla tarihsel devinim çizgisi üzerinde değerlendirmesi oldukça güçtür. Bu konuya ilişkin olarak Hasan Ali Yücel 1937 yılında *AR Dergisi*'nde bir anketi cevaplandırırken şöyle diyor; “Eski sayılanlar arasında yukarıda arz ettiğim şekilde (yani, kendi otoritesini bulunduğu muhitte kabul ettirebilmiş vaziyette olan) bir büyük artist çıksa idi, usulünü ve üslubunu istediğiniz kadar beğenmeyin, o size kendini zorla kabul ve tasdik ettirirdi. Mesela, Hamdi Bey, D Grubu’ndan sonra bir Z Grubu da olsa idi, o da takdir etmeye mecbur kalacaktı sanırım” derken³ büyük ölçüde yanılıyordu. Eğer Hamdi Bey’in eserlerini ve onun kendi



kültüründen olduğu kadar yabancı kültürlerden etkilendiği kaynakları tam olarak anlayabilen bir tanıtıcı değerlendirici olsaydı, onu izleyen kuşakların nasıl etkilenmiş olabileceğini kestirmek güç olsa da, etkilemiş olacağı kesindi.

Sayı: 51, 35-36.

DİPNOTLAR

1. *Yaşayan Sanat*, Ağustos 1948, s. 113
2. *AR Dergisi*, Haziran 1937, s. 12
3. *AR Dergisi*, Şubat 1937, Sayı: 2, s. 2



SANAT ÇEVRESİ

17 EKİM 1983

BATI'DA YENİ EĞİLİMLER

Dünyadaki en canlı sanat hareketi şu anda Almanya'da Berlin, Hamburg, Köln merkezlerine dağılmış durumda. Fransa'da Robert Combas, Jean-Charles Blais, Hervé Di Rosa, New York'ta Julian Schnabel ve David Salle, İtalya'da Sandro Chia ve Francesco Clemente ve İngiliz Malcolm Morley gibi sanatçılar kendilerini aynı eğilimin içinde hemen hemen aynı anda buldular. Ne yapıyor bu sanatçılar? Combas, Blais, Di Rosa gibi bazıları karton ve kağıt artıkları üstüne fantezi figürler ve renk lekeleri yerleştiriyorlar; Julian Schnabel tüm bir duvarı kaplayan dev resimlerinde fon olarak kırık tabaklar yapıyor; Chia ve Clemente boyaya, çarpıcı renklere, figüre öncelik tanıyor. Yeni dışavurumculuk adıyla tanınan bu hareket, Documenta 7 sergisinde Almanya'nın ulusal üstünlüğünü izletti. Almanya'da aydınlar, gazeteciler, müze direktörleri ve koleksiyoncular sanatta en son ve yeni hareketin Alman ulusu tarafından gerçekleştirildiği kanısında hemfikirler. *Kunstforum*'un

Aralık 81 ve Ocak 82 sayılarının tümü "Deutsche Kunst, hier, heute" (Alman sanatı, burada, bugün) konusuna ayrılmış. *Art in America*'nın Aralık 82 ve Ocak 83 sayılarında yeni dışavurumcuların eleştirmeni Donald Kuspit'e önemli bir yer ayrılmış. *Kunstforum*'da ünlü tarihçi Wolfgang Max Faust, Alman sanatının uluslararası bir heyecanla karşılandığını vurguluyor. Bunun bir nedeni Hitler'in gençliğe ibret olsun diye dışavurumculuğu dejenerere sanat olarak afişe etmiş olması ve uzun yıllar Almanya'nın modern sanat hareketlerine önemli bir katkıda bulunmamış olması olabilir. Almanların açısından yeni eğilimin özelliği, Batı'nın reddettiği iki eski fikri diriltmeyi kendilerine düşen bir görev gibi görmeleri. Kuspit'in Alman sanatçılarla yaptığı konuşmalardan bu anlaşılıyor. Son yirmi beş yıldır reddedilen bu fikirlerden biri, kavramsal ve minimalist sanatın egemenliğinde tuval resminin geçerli ve doyurucu olabileceği, ikincisi ise Almanya'da İkinci Dünya Savaşı ve Nazi imajının zedelediği bir fikrî-ruhsal zenginlik açısından Alman ulusunun ayrıcalıklı bir millî yeteneğe sahip olduğu inancı.



Almanların her iki fikri diriltmeye çalışmalarının temelinde geniş boyutlu felsefi ve toplumsal nedenler var. İtalya'nın, Fransa'nın, Amerika'nın ve postmodernist dönemin yaşam koşulları içindeki tüm sanatçıların paylaştığı nedenler.

Nedir bunlar? Klişeleşmiş bir deyim kullanıp kişinin yabancılaşmasına yol açan nedenler olarak özetleyebiliriz. İlk Alman dışavurumcu hareket de aynı köklere bağlanabilir. Kapitalizmin erken döneminde bireyin antreprönör olarak araçlaşması 1905'te Die Brücke [Köprü] grubunun başlattığı dışavurumculuğun temelinde yatan faktörlerden biriydi, belki en önemlisi. Geçmiş ile bugün arasındaki farkın sembolü oluyordu köprü. Daha sonra, 1911 yılında Kandinsky, Jawlensky, Delaunay, Franz Marc ve Paul Klee, Blau Reiter ismiyle başka bir dışavurumcu grup kurdular. O dönemin esin kaynakları Van Gogh ve Gauguin gibi kültürün karşısına doğayı ve ilkeli koyan, gerçeği içgüdülerde arayan sanatçılardı. Die Brücke grubundan Emil Nolde "içgüdü bilgiden on kat daha önemlidir" diyordu. Sanatçı, sanat kurallarına dayanmadan içgüdülerine güveniyor, kişiliğine ifade vermek için duygularıyla direkt ilişki kurmayı, öznel fantazilerine şans tanımayı amaçlıyordu. Bu ilk dışavurumculuk hareketi geleneksel kuram ve kurallara

karşı bir tepkiydi ama kendine özgü bir dil ve sistem oluşturdu. Ve, bu ilk deneyde Almanlar bireycilik adına yatırımlar yaparak kaybolmaya yüz tutan öznel gerçeklik duygusunu yeniden bulmayı ümit etmişlerdi. Ne ki bu çaba bilincin ne nesnel ne de öznel gerçekle ilişkisindeki parçalanmayı önleyemedi. Batı, kişiliğin ve bireyin parçalanmasına defalarca tanık oldu – toplumsal düzeyde Marx ile, bilinçaltı psikolojisinde Freud ile, dil sistemlerinde Saussure ile.

Kapitalizmin erken döneminde antreprönör olarak araçlaşan birey, geç dönem olan günümüzde bireyciliğin tüketimini yapan bir araç olarak bu kez ileri bir yabancılaşma ile boğuşuyor. Yeni dışavurumculuk bu olguya bir tepki, geç bile kalınmış bir çaba. Ve, Van Gogh, Soutine, Gauguin duygunun ve dışavurumun babaları olarak yine önem kazanmış durumda.

Yeni dışavurumculuğu doğuran unsurlar olarak sadece yaşamı hızla denetleyen elektronik teknoloji ve ekonomik nedenler gösterilemez. Almanya'da henüz iki kuşaktan oluşan bu akım bir yanda Nazi tarihinin suçu, öbür yanda bölünmüş bir ulusun acısı ile hesaplaşmak zorundaydı. Amerikan sanatçısı da Vietnam yenilgisini



hazmedecek, Amerikan ulusunun geleneksel hümanist ilkeleri önünde ahlakça hesap verecekti. 1960'lı ve 1970'li yıllar bilinçlenme ve hesaplaşma dönemi olarak görülebilir. Özellikle farklı sanat dallarını birleştiren kavramsal sanat, çevre sanatı, *happenings*, performans sanatları, hatta foto-gerçekçilik bilinçlenmeye ve hesaplaşmaya yönelik sanat eğilimleriydi. Bu yıllarda varlığını sürdüren soyut dışavurumculuk ve minimal sanat, sanat yapma olayını yücelterek sanatçıyı hissedebileceği bayağı duygulardan oldukça soyutluyordu.

Bir yanda öznel varlığından soyutlanmış ve tarihiyle hesaplaşan bir sanatçı, öbür yanda dikdörtgen üzerine yapılabilecek resmin artık öldüğü fikri varken, 1960'ların sonunda, Almanya'da, Joseph Beuys sanatla yaşam arasında yeni bir ilişki, yeni bir anlam aramaya başlamıştı. Daha sonra Baselitz, Lüpertz, Immendorff ve Penck yeni dışavurumculuğun ilk kuşağını oluşturarak aynı yolda ilerlediler ve iki platformda öncül oldular. Birincide soyut dışavurumculuğun yarattığı mistik atmosferi yırtarak resmin üslup kadar fikrin etkisinde yaşayan bir gerçek olduğunu gösterdiler. Amaçları resme yeni, somut bir gerçeklik vermek, "resim öldü" fikrini besleyen Amerikan avangardının karşısında Almanların resmi canlandırarak, boya ve figürü

diriltebilecek güce sahip olduğunu kanıtlamaktı. Bu tavrı uç noktaya götürdüler, tuval resmini, boyayı fetişleştirdiler. Bu şekilde kişiliğe ve içgüdüye yeni ifade olanakları arıyorlardı.

Baselitz, Lüpertz ve diğerleri yüzyılın başında çıkan dışavurumcu hareketi temel felsefe olarak benimsedikleri hâlde yeni hareket eskisinden farklı özellikler taşıyor. Dışavurumculuk dış dünyayı sanatçının içgüdülerine göre yorumlayarak bireysel bir başkaldırı hareketini gerçekleştirmişti. Yeni dışavurumculuk kişiselliği, boyanın kendi kurallarını ve gerçeğini önemseyerek ve onun içerik ve sonucu etkilemesine izin vererek elde etmeye gidiyor. Yeni durumda sanatçı içgüdülerinin emrinde boya ile doğrudan ilişkiye yönelerek kendi öznel varlığını temsil eden yeni ve somut bir gerçeklik yaratmayı amaçlıyor. Özgün ve öznel kişiliğin aracısız bir ifadeye ulaşabilmesi her türlü geleneği, kuralı, kuramı, üslubu, alışılmış biçim ve renk uyumunu reddetmeyi gerektiriyor. Bilinen sembollerden, eski dilden kurtulmak için içgüdü, bilinçaltı ve arzular birlikte seferber ediliyor. Doğrudanlığı bu şekilde aramak kural ve kuram dışında bir içeriğin var olduğu ve geleneksel biçimlerin bunu temsil edemeyeceği inancına dayanıyor. Teknik olarak biçim bozmaya, boyayı umursamazca kullanmaya

başvurmanın nedeni çürük (*decadante*) ve gülünç bir gerçeğin vahşi, ürpertici özünü ortaya koymak isteği. Donald Kuspit yeni akımın tekniğini şöyle anlatıyor: “çeşitli malzemelerle oynamanın nedeni malzemenin fiziksel varlığı ile uğraşmaktan ve ‘sanat’ yapmaktan öte, Baudelaire’imsi bir yaklaşımla hayal gücünün tazeliğini korumak... Dışavurumculukta, boyanın huysuz ve aksi bir şiir yaratma gücü var, ortaya çıkan tümüyle alaylı, hatta anlamsız; sonuç olarak bu şiirin akışı bir başka oluyor. Soyutluk kendi içeriğine karşı kullanılarak yeni, somut bir görüntü, kavramsal bir düşünce gibi çıkıp geliyor bize, ve öylesine güçlü bir deneyim ki bu, yepyeni bir gerçek parçası gibi.”

Hayal gücünün tazeliğini korumak yeni eğilimin önde gelen arzusu. Üslup oluşturmayı kalıplaşma ve kısırlaşma olarak görüyorlar. Bu nedenle değişik üslupları sürekli kullanmayı tutarsızlık olarak yorumlamıyorlar. Örneğin Lüpertz’in durmadan üslup değiştirmesi ona hem eski üsluplar ve kavramlarla alay etme şansı hem de, kendi iddiasına göre, ilerleme, değişme ve gelişme olanağı tanıyor. Aynı tavır Amerikalı David Salle’da, Alman Dokoupil gibi genç kuşak üyelerinde görülüyor. Lüpertz içinde duyduğu huzursuzluğu kavramsal düzeyde böyle işlerken, Baselitz benzer bir rahat-

sızlığı sinirli tuşlarla boyadığı tepetaklak duran figürlerle anlatıyor. Amaç tutarsız, acayip, rüküş bir gerçeği hissedildiği gibi göstermek. Bu sanatçılar Picasso’yu da baba seçmişler –Picasso’nun kendi üsluplarıyla ve sanat tarihi ile alay edişini anımsayalım.

Baselitz, Lüpertz, Penck, Immendorff ve Kiefer bir ikinci platformda, ahlak platformunda da öncüler. Nazizmin utancını, bölünmüş bir ulusun acısını her şeye rağmen çılgınca bir heyecan gösterisi ile kucaklamayı seçiyorlar. Gülünç, umursamaz, hatta alay eden, kafa tutan bir heyecanla bu gerçeğe bakarak onun kendi üzerlerinde ezici ve kısırlaştırıcı bir otorite kurmasını önlemek istediler. Almanların, kendilerine özgü bir yetenek olarak gördüğü ruhsal derinlik, bu akımda ilginç bir çözümlemeye ulaşmış gibi görünüyor. Yeni Alman resmi fâni dünyada güç aramıyor sanki. Alman milliyetçiliğini temsil eden semboller (askerler, askerî araç gereç, vb.) anlamsızlık duygusu içinde, alaycılıkla işlenerek, gülünçleştirilerek terk edilmiş. Donald Kuspit kişisel ve özellikle dünyevi güçlülüğün aynı yerde var olamayacağına inandıklarını açıklıyor. Bu durumda Almanlara özgü ruhsal derinlik, eğer varsa, daha evrensel boyutlarda resme akıtılan heyecana dönüşüyor. Ve yine Kuspit’e göre yeni Alman resmi



bir tür kavramsallık kazanıyor – kişiselleştirilmiş kavramsal resmi doğuruyor.

Birinci kuşak yeni dışavurumcular, soyut dışavurumculuğun resmi örten mistik atmosferini çatlatarak Almanya’da yaşanan ölümü ve yeniden doğuşu göstermeye çalışıyorlar. Doğum sancılarını çağrıştıran fırça darbeleri, boyanın kıvranışı ölüm çığlıklarını da anımsatıyor. Acayip, inançsız bir şiirsellikle dolu seslenişler bunlar. Sanatçının kendi gücüyle başlayan hem sanatı hem yeni bir yaşamı başlatmak iddiasını güden bir hareket. Panik ve çaresizlikle dolu bu çabada sanatı tek sığınak olarak görüyor sanatçı.

Birinci kuşaktan sonra bugün yirmi-otuz yaşları arasında olan ikinci kuşağın resim dilini ve boyayı daha özgürce kullanarak çocuksu, yarı fantastik, tam olarak anlaşılamayan masalsi bir dünya yaratması daha kolaymış gibi görünüyor. Onlar da, öncülleri gibi üsluplaşmaktan korkuyorlar, geleneksel sembollerden, uyumdan, tutarsızlıktan kaçıyorlar. Örneğin, Köln’de yerleşik olan Mülheimer Freiheit grubunun resimlerinde olduğu gibi Amerikalı, İtalyan, Fransız genç sanatçılarda da ağır basan öğeler huzursuzluk, sinirlilik, alaycılık, rüküşlük, dehşet, gaddarca çizilmiş imgeler, ağır bir boya.

Dünyaya kızgınlığını saklamayan bu sanatçılar modern insanın gülünç durumunu ve çelişkilerini çözüm vadetmeden yansıtıyorlar. Süreklilik duygunun inceldiği bir tarih anlayışı, geçmişe duyulan özlem ve modern yaşamın fazla gelen yanları yana sergileniyor uyum bulmadan, huzur getirmeden, tersine alaylı ve kafa tutarcasına.

Batılı acaba geleneklerde saklı kuralların hiçbirine bağlanmadan yaşama gücünü kendinde bulan yeni bir insan mı oldu? Yoksa bu durum çaresizliğini ve olumsuzluğunu kapatmaya çalışan yenik bir bilincin panik içinde haykırışı mı?

Bir de şu var: Bilinçaltı ile yeni gerçeği tanımak isteyen sanatçılar Lacan’a göre hiçbir zaman tümüyle yeni bir gerçekliği keşfedemezler. Çünkü bilinçaltı da bir sistemle örülüdür ve anılardan tümüyle arınmış olamaz. Kuralsızlıkla yeni bir gerçeği tanımlamaya çalışan bu sanatçılar kuralsızlığın formülleşmesiyle, duyguların *monnieristleşmesi* ile karşı karşıyalar. Hiç olmazsa bu bir tehlike, yani bireyin kendi yarattığı bireycilik ideolojisi de kendini tüketme tehlikesi.

Özel Sayı 1, 24-26.



- Hal Foster, "The Expressive Fallacy", *Art in America*, Ocak 1983
- Donald B. Kuspit, "Acts of Aggression: German Painting Today", *Art in America*, Eylül 1982
- Carter Ratcliff, "The Short Life of the Sincere Stroke", *Art in America*, Ocak 1983
- Donald B. Kuspit, "Acts of Aggression: German Painting Today, Part II", *Art in America*, Ocak 1983
- "Expressionism Today: An Artists' Symposium", *Art in America*, Aralık 1982



MİLLİYET SANAT

1 KASIM 1983

TÜRK RESMİNDE YENİ EĞİLİMLER VE YENİ EĞİLİMLER SERGİSİ

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Mimar Sinan Üniversitesi) 1977 yılından beri iki yılda bir gerçekleştirdiği *Yeni Eğilimler* sergilerinin dördüncüsü ile karşı karşıyayız. Genel görünümü her ne kadar oldukça yapay ve oldukça aktarmacı bir izlenim yaratıyorsa da bu serginin önemini ve anlamını Türk resminin gelişimini bugüne dek etkilemiş olan dinamiklerin geniş panoraması içinde saptayabiliriz ancak. Batı etkisindeki Türk sanatının yüz yıllık serüveni *Yeni Eğilimler* sergileri gibi olguların yarattığı ve beslediği bir mücadele içinde yer almıştır. Bu sergi, zincirin bir halkasıdır sadece.

Yeni eğilimler adı altında Türk sanatına giren Batı etkisi her zaman devletin himayesi altında sanat eğitimi yapan öğretim kadroları tarafından getirilmiş, bu kadrolar yerel kültürün ve yerel zihniyetin direncini zorlayarak modernleşme ve çağcılılaşma adına yeni bir kültür sentezinin oluşumu

için arayış ortamı hazırlamışlardır. Bu nedenle yeni kavramı Batı'da akademilerin dışında arandığı ve savunulduğu hâlde ülkemizde Osman Hamdi Bey ve Sanayi-i Nefise'den beri Akademi tarafından savunulan bir tavidir. Bu yıl yine geleneğine uygun olarak *Yeni Eğilimler*, Osman Hamdi Salonu'nda sunulmaktadır.

Türk kültürü Batı'ya açılmalı mı açılmamalı mı tartışmasını bir kenara bırakacağım, çünkü artık kesinlik kazanmış olan bazı değer yargıları ve somut verileri kabul etmek zorundayız. Türk toplumu Batı'ya açılmıştır. Bu birinci gerçek. İkinci gerçek ise, Tanzimat'tan bu yana süregelen kültür tartışmaları içinde sanatımızın yerel kültür özelliklerinden ve duyarlılıklarından vazgeçemeyeceği ama bu özellikleri çağ ile bütünleştirmesinin gerekli olduğu savının ağır bastığıdır. Duruma böyle bakınca sanatı değerlendirmek için kullandığımız değer ölçütlerini Türkiye ve uluslararası olmak üzere iki ayrı platformda uygulamak zorunluluğu doğuyor. Türk sanatı özgün ve evrensel sentezlere



varmadan önce vazgeçilmez teknik ve bilinç aşamalarından geçmek zorundadır. Bu aşamalarda başarı gösteren bir sanat ürünü bizim tarihimiz için çok önemli olan bazı temel taşlarını oluşturursa, bunlar uluslararası düzeyde ancak sosyolojik bir değer taşıyacaktır. Türk sanatı her anlamda bize özgün bir dünya görüşü ve felsefe ile besleninceye kadar (ki bu durum şu anda yoktur) esinlendiği Batı etkilerinin felsefi temellerine yabancı olduğu için zayıf ve ikinci kalite kalmak zorundadır. Bu aşamada inanıyorum ki en sağlıklı değerlendirme yöntemi sanat aşamalarımızı bireysel ve toplumsal bilincimize getirdikleri katkılar boyutunda değerlendirmektir. Bu anlayış doğrultusunda yeni kavramının sanat tarihimizde bilinçlenme kavramı ile eş anlamlı olduğu söylenebilir.

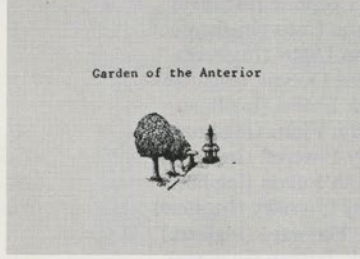
Bu yıl *Yeni Eğilimler* sergisi için yine bazı ithal malı izm'lerin denendiği bir alan deyip geçebiliriz. Ama geçmemeliyiz. Türk resminin tarihine bakarsak Osman Hamdi Bey ve çevresinin natüralizmi; Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve çevresinin empresyonizmi; Zeki Kocamemi, Ali Çelebi'nin Müstakiller Grubu içinde konstrüktivizmi; Nurullah Berk ve Cemal Tollu'nun D Grubu içinde kübizmi Türkiye'ye getirdiklerini görürüz. Bu akımların kültürümüze her anlamda yabancı olduğunu, sanat

eserlerinin ise özenti ve taklit olmaktan başka bir özelliği olmadığını söyleyebiliriz. Söyleyenler de vardı. D Grubu'nu övmek için daha önce gelenleri taklitçilikle suçladıkları gibi bu grubun kübist atımları ile alay edenler de oldu.

Kuşkusuz bu saldırılar bir ölçüde doğrudu. Çallı, Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'nın Pissarro, Monet veya Renoir'ı yönlendiren bilgiyle donanmış oldukları söylenemez. Varsa bile bu bilgiyi kendi resimlerine aktaramadıkları açıktır. Ne var ki bu kuşağın başarısı bu noktadan ölçülmemelidir, empresyonizm ya da izlenimcilik diye andığımız akımla, başka bir platformda Türk resminin gelişimi için vazgeçilmez bazı temel taşlarını oluşturdular. Batılı empresyonistler doğa ışığını oluşturan elemanları renk diline çevirerek bilimselleştirirken, bizde empresyonizm doğa gözlemciliğine hiç açık olmayan kültürümüzün doğaya açılması ve gözlemciliği yöntem olarak benimsemesi demek oldu. Bu olgu Türk kültüründe davranışsal bir yeniliktir. Sonuç olarak bir Nazmi Ziya bir Pissarro'dan ya da Monet'den akımın kuralları açısından farklıydı ve başarısızdı. Ama başka bir anlamda; İslam-Türk kültürünün doğa ile ilişkileri ve sanatçıya tanıdığı bireysel ifade olanakları açısından önemli bir adımdı ve çabanın içtenliği ölçüsünde özgündü.



Yeni Eğilimler Sergisi Betiksanat Bölümü



Bernard Lassus (İngiltere)
Garden of the Anterior
1976, Sanatçı Betiği,
Coracle Press Londra



Art-Language (İngiltere)
Cilt 4 Sayı 3 1978



Dan Max (A.B.D.)
Reconstructions with
New Taped Dialogue 1981,
Sanatçı Betiği

Stephen Willats (İngiltere)
Cha Cha Cha 1982,
Sanatçı Betiği,
Coracle Press Londra



Alparslan Baloğlu
Betik 1983, Sanatçı Betiği



**John Bevis, Mark Jarman,
Colin Sackett** (İngiltere)
Chocolate News Two 1981,
Sanatçı Betiği, Londra



İsmail Saray Still Life (Nature Morte) 1983, Sanatçı Betiği

Sanatçılar :

Şükrü Aysan
Alparslan Baloğlu
Glen Baxter (İngiltere)
John Bevis (İngiltere)
Kate Blacker (İngiltere)
Adriano Bonari (İtalya)
Marc Camille Chamowicz (İngiltere)



Yılmaz Aysan, YALNIZIM, 1983
Sanatçının izniyle

Empresyonizmi izleyen Müstakiller ve D Grubu sanatçıları ile Türkiye'ye gelen konstrüktivist ve kübist etkiler daha önceki davranışsal yenilenmeye bir ikincisini kattılar. Kübizmin kavramsal ve kültürel temeline yabancı olan Türk sanatçısı bu akımı da

yerelleştirdi. Bizde kübizm tüm diğer anlamlarından soyutlanarak tek boyutlu bir akılcılığa indirildi diyebiliriz. Ve yine sanat ürünleri kübizmin özgün kuralları yanında zayıf ve başarısız kaldılar. Ne var ki sanatın akılcı ve zihinsel yanına ağırlık tanıyan bu hareket, Türk ressamını davranışsal bir yenilenmeye yönelttiği için sanat tarihimizde özel ve yerel bir anlam ve önem kazandı. Empresyonizm resmimize duygusal yorumu getirerek bireye ifade olanakları vermişken, kübizm ile akılcılık çizgisinde yürüyen sanatçı bu kez zihinsel yorumu araştırdı. Resim kültürümüzde bireyci davranışın gelişmesi, yani ressamın kendisiyle bilinçli ve akılcı bir diyaloga girmesi kübizmi ve konstrüktivizmi taklit etmekle başlayan ressamlarımızın gelişim sürecinde izlenebilir. Özellikle Nurullah Berk ve Sabri Berkel bu aşamanın dev örneklerini oluştururlar.

Yeni Eğilimler sergisini karşılarken, neden bu kadar gerilere gitmeli? Ödül alan sanatçıları değerlendirmek dururken neden Sabri Berkel ve Nurullah Berk? Çünkü sorun aynı sorun: Yeni nedir, özgün nedir, gerçek nedir, sahte nedir, nereden geliyoruz, nereye gidiyoruz, nereye gitmeliyiz ve gidebiliriz? Biz eskinin bize getirdiği yeniliklerin gerçek değerini tam olarak kavramadan nasıl bugünün yarına vadettiklerini anlayabiliriz? Bizim sanat çevremiz

ancak şimdi paşa ressamların, Çallı'ların, Nazmi Ziya'ların peşine düştü. Daha Nurullah Berk'lere, Sabri Berkel'lere vakit çok var. Birini yitirdik, öbürüne Allah uzun ömür versin.

Türk sanatçısı ithal malı sanat kavramlarını yerelleştirmekten nasıl bir başarı bekleyebilir? Batı değerlerinin dünyada yaygın ve bastırıcı bir güç olduğu bu tarihsel evrede sanatın başarısı iki ana koşuldandır birinin gerçekleşmesini gerektiriyor: 1. Sanat dilinde, biçim, kavram veya teknikte yeni bir adım atmak; 2. Çağdaş sanat kavramları ile bölgesel, yöresel özellikleri birleştirerek yeni bir sentez oluşturmak. Yerel kültürün özelliklerinden yararlanarak yeni imge ve simgelerin oluşması evrensel sanata yeni bir duyarlılık, bir bakış açısı katabilir. Bugün dünyada etkin olan sanat çevrelerinde ikinci koşul daha çok yandaş toplamış durumdadır. Ülkelerin yerel kültür özellikleri dikkati çekmekte, ulusal kültür sorunu gündeme getirilmekte, hatta eleştirmenler Los Angeles/New York/Chicago veya Berlin/Hamburg/Köln gibi kentsel ayrımları bile önemsemekteler.

Belki ileride Türkiye'den birinci koşulu gerçekleştiren dev bir sanatçı çıkar ve sanatta evrensel boyutlarda bir devrim yaratır. Bu aşamada ül-

kemizden yerel kültürümüzü Batı kavramları ile özümleyen bir sanatın çıkmasını beklemek daha gerçekçi olur. Nurullah Berk ve Sabri Berkel bu anlamda uluslararası düzeyde etkin olabilecek ürünler vermişlerdir... Berkel'in soyut dönemine, Berk'in *Ütü Yapan Kadın* (1950), *Nargile İçen Adam* (1958), *Dikenler* gibi yapıtlarına iyice bakalım. Bu sanatçıların özgün ve evrensel noktaya Batılı birçok akımları taklit ettikten ve bilinçli bir kişilik hesaplaşmasından sonra vardıklarını unutmamalıyım. Bu da yılların işidir. Bireysel ve toplumsal bilinçlenmenin hız kazanması ve teknik bilginin gelişmesi ile özgün sanatçı kişiliklerin olgunlaşması için gereken süreç de kısılacaktır. Ciddi çalışan genç kuşak sanatçılarımız arasında bu beklentimizin doğru olduğunu gösteren izlere rastlamaktayız. Genelleme yapmak gerekirse, şöyle diyebiliriz: Ülkemize "yeni eğilim" diye gelen "Batı" ilk aşamada her zaman yapay ikinci sınıf bir kopyacılık olarak girmiş, ve pek çok sanatçı bu birinci aşamayı geçemeyerek eriyip gitmiştir. Bugün *Yeni Eğilimler* sergisi yine aynı işlevi görmekte, sanatçılar aynı tehlikelerle tehdit edilmektedirler.

Daha önce belirttiğimiz gibi Batı kavramlarının basit bir kopyacılık olarak gelmesinin nedeni toplumumuzun bu kavramlara fazlasıyla yabancı



olmasıdır. Zamanla bu kavramlar yerelleşerek plastik değerler yerine davranışsal değerler yaratmayı başarmışlardır. Türk sanatçısı empresyonizm ile doğa gözlemciliğini ve duygusal bireyselliği, konstruktivizm ve kübizm ile zihinsel araştırmayı ve akılcı bireyselliği tanıdı. Türk resmi 1950 ve 1960'lı yıllarda soyut dışavurumculuk hareketinin bireysel duygusallığı yanında ilk kez toplum bilincinin izlerini önce Yeniler Grubu, sonra Neşet Günal'ın sanatçı kişiliğinde gösterdi. Günal'da toplum bilinci salt siyasi içerikle sınırlanmışken, onun öğrencileri (Mehmet Gülerüz, Neş'e Erdok, Alaaddin Aksoy, Utku Varlık ve Komet) 1970'lerde bu içeriği bireysel ve psikolojik düzeyde bir eleştiriye dönüştüren duygusallıkla zenginleştirdiler. Bu aşamaların hiçbirinde toplum bilinci bir öge olarak girmede.

Yeni Eğilimler sergilerinin ilki olan 1977 sergisinde Şükrü Aysan'ın birincilik ödülü alan yapıtı, bilincin irdelenmesini temel alan kavramsal akımı Batı'dan ülkemize getiren ilk adımdı. Altı yıl sonra yer alan bu dördüncü sergide kavramsal akımın ağır bastığını, özellikle öğrenciliklerini bitirmek üzere olan ya da yeni tamamlamış olan gençler arasında yayılmakta olduğunu izliyoruz. Daha önce 1979 sergisinde Gürel Yontan'ın bir gecekonduyu andıran yapıtı, Mehmet Gülerüz'ün *Acayıplikler Sirki* adlı

çadır düzenlemesi, İsmail Saray'ın büyük bir düşünce ve çalışma ürünü olan kurgusu, 1981 yılında Nur Koçak'ın kavramsal yanı ağır olan *Mutluluk Resimlerinin* adlı posta sanatı ve Füsün Onur'un *Resimde Üçüncü Boyut, İçeri Gel* adlı üç boyutlu yapıtı bu yıl izlediğimiz eserlerin tümünü geride bırakacak ağırlıkta ve özgünlükte çalışmalardı. Aysan'ın 1977 yılında başlattığı görsel bilinçlenmeye yönelik olan kavramsal yaklaşımın giderek toplumsal içerik kazandığı da böylece izleniyordu. Bu yılki serginin en güçlü köşesi kanımca yine Şükrü Aysan'ın düzenlediği ve çoğunu yabancı eserlerin oluşturduğu Sanatçı Kitaplığı bölümüdür. Ne yazık ki, kavramsal sanat eğilimi sanatçılarımız arasında giderek kolay sanat yapma yanılgısına dönüşmekte, hiç olmazsa bu tehlikenin işaretlerini göstermektedir. Hatta Gürel Yontan'ın birincilik alan yapıtı, aşınmış bir dönemin özlemini simgeleyen karyola-yatak düzenlemesi, sanatçının geçmiş yıllarda kanıtladığı yeteneğinin gerisine düşmüş gibi görünüyor.

Kavramsalardan başka figüratif dışavurumcu ve soyut çizgide yapıtlar, bu yıl eski yıllara kıyasla, sayıca çok az olarak, sergide yer almakta. Bunun nedeni, bu disiplinlerde çalışan sanatçıların sergiye katılmamış olmaları. Bugün, genç kuşak sanatçıları olarak kendilerini kabul ettirme yolunda olan



İstanbul, Ankaralı, İzmirli sanatçıların bu sergiye katılmamalarının bir nedeni yeninin kavramsal olduğu kanısı mı? Eğer öyle ise, bu durum, sanatçılarımızın, sanat tarihimizin yazgısını belirleyen dinamikleri anlamamış olmalarındandır. Bir yüzyıldır sanatımıza kavramlar Batı'dan gelmiş, biz onu özümlemeye, özgünleştirmeye çalışmışız. Kavramların gelmesinden daha zor ve önemli olan aşama onu özgünleştirme, yabancılıklardan arındırma aşamasıdır. Bu, son derece büyük bir inanç ve özveri isteyen, vazgeçilmez bir evredir. Gerçek yarışma, bu aşamada başlar. Bu nedenle her çizgideki sanatçı, *Yeni Eğilimler* yarışmasına katılmalıdır. Ayrıca, her sanatçının geçtiği evreleri, bunların sanatçıları arasında nasıl farklılaştığını izlemek, gelecek kuşakların görüş alanını zenginleştirecek, onlara daha çeşitli seçenekler sağlayacaktır. Başından beri bu sergiye katılan sanatçılarımız, tarihsel gelişimin bilincinde olduklarını göstermektedirler. Geniş ve sürekli katılım Batı'dan gelen etkilerin dönüşümlerini daha keskin bir şekilde izleme olanağı yaratacak, *Yeni Eğilimler*'i başında amaçlandığı gibi, bir fikir fuarı olmaktan öte, gerçek arayışların yarıştığı bir ortama dönüştürecektir. Türk sanatının genç dinamiklerine tek seçicilerin, eleştirmenlerin ve galericilerin kaprislerinden uzak, piyasa kurallarından ve bilgisizlikten arınmış yegâne ortamı sağlayan

Yeni Eğilimler'in gelenekleşerek sürdürülmesini içtenlikle ümit ederiz.

Sayı: 83, 32-35.



Nur Koçak, *Annem, Babam, Ablam ve Ben I*, 1980-83
Sanatçının izniyle

YENİ BOYUT PLASTİK
SANATLAR DERGİSİ
MART 1984

OSMAN HAMDİ'YE ÇAĞININ ZİHNİYETİ VE ESTETİK DEĞERLERİ AÇISINDAN ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Oryantalizmin dünyada ilgi topladığı bugünlerde Osman Hamdi bizim için de güncel bir konu oluyor. Ne var ki bu sanatçı, tarihimizde oryantalist olmanın ötesinde bir önem ve anlam taşıyor. Bugüne dek Osman Hamdi'yi değerlendiren bazı ressam ve eleştirmenler onu genellikle yalnız bir oryantalist olarak görmüşler, bu nedenle ağır biçimde suçlamışlardır. Kuşkusuz ki Osman Hamdi oryantalistlere yakındır, fakat resimlerinin anlamı oryantalist ideolojisine büyük ölçüde ters düşer. Dolayısıyla onun hakkında yapılacak bir değerlendirme Batı'nın Doğu hakkında beslediği bazı inanç ve ideolojilerin ürünü olan oryantalist bir kavram olarak iki ayrı kültür dünyasında kazandığı farklı anlamlara açıklık getirmeyi gerektirdiği gibi, sanatçıyı yaşadığı ortamın zihniyetinden, estetik ve ahlak anlayışından soyutlamamayı da öngörür. 1943 yılında Nurullah Berk'e göre Osman Hamdi,

“Kapalıçarşı'daki antikacı dükkânlarının binbir eşyasını, kumaşını, tezyinat ve silahlarını, levhalarında canlandırarak... Eski Türk hayatı sahnelerini, olduklarından daha 'Şarklı' gösteren 'zehirlenmiş' bir sanatçıydı.”¹ Yine bu yıllarda Ahmet Muhip Dıranas sanatçıyı buna benzer bir şekilde yorumlayarak şöyle diyordu: “Hamdi Bey resme mevzuu ve insanı getirmiş olmakla beraber, dekadanlığına rağmen, bu devreye tekâmül merhalesinde, bir yeni ve sağlam unsur katmak şansına maliktir.”² 1983 gibi çok yakın bir tarihte Sezer Tansuğ sanatçıyı tümüyle yeren bir değerlendirme yaptı: “Bu zat beyhude yere efsaneleştirilmeye çalışılmaktadır. Oryantalizm modasına uyarak yaptığı resimlerle dış dünyaya açılmış olmasına gıpta ile bakılıyorsa, bu ölçüt değeri metelik bile etmeyen bir ölçüttür. Osman Hamdi çağdaşı sanatçılar yanında zanaatçı yanı biraz önem taşıyan ikinci sınıf bir ressamdır. Ve gerek Müze, gerek Sanayi-i Nefise Mektebi kurucusu olarak yaptığı iş, ilişkilerinin kendisine sağladığı mali olanakları değerlendirerek bir iki bina yaptırmış olmasıdır. Bu kurumların oluştu-



rulma iradesinde ‘çağın Türk milliyetçiliğine itibar etmesinden öte’ hiçbir payı da yoktur, üstelik bir muhtedi çocuğu olarak Müslümanlığı az benimsemiştiği, Rum bilincini koruduğu da anlaşılabilir.”³

Bu üç yargının ortak yanı Osman Hamdi’yi ahlak yönünden suçlu, yani materyalist bulmalarıdır. Sanatçının çağdaşları olan Abdullah Kamil ve Süleyman Bey’in görüşleri ise oldukça farklıydı. Hamdi Bey’i çok beğenen bu eleştirmenlerden aynı zamanda ressam olan Süleyman Bey onu yalnız bir kez, lokal ve sınırlı renkler kullandığı için olumsuz yargılamıştı.⁴ 1910 yıllarında Adolphe Thalasso, Nurullah Berk’in tam zıttı olan bir görüşteydi:

“Etüdlerindeki tiplerin sadece Müslüman değil Türk olmasında itinalı olduğu gibi, kostüm, dekor ve döşemenin de sadece Müslüman değil Türk olmasında aynı şekilde titizdir. Osman Hamdi Bey’de her şey Doğu Türkiye’sinden ilhamını almıştır. Sanatçı Türkiye’yi zar zor hatırlatabilecek dış dekorlar içine yerleştirmeyip, tablolarına yalnızca Türkiye’ye özgü iç dekorlar havası verip, onlara sanat gücü ile bu yönden bir özellik kazandırmıştır. Onun, böyle bir estetikten ilhamını alan tuvaleri tamamen Türktürler ve açıkçası ancak Türk olan bir sanatçı tarafından yapılabilecekleri intibası verirler.”⁵

Berk ve Dıranas’ın Abdullah Kamil ve Süleyman Beylerden farkı belki eleştirinin 1940’larda daha gelişmiş olmasına, Thalasso’nun görüşü de yazarın gayrimüslim kimliğine bağlanabilir, fakat bu sorunun tarihsel boyutlarına yeterince açıklık getirmez. Aradan geçen yıllar Türk toplumunun laik ve halkçı bir ideolojiyi benimsemeye başlamasına, milliyetçilik bilincinin farklı bir düzeye ulaşmasına tanık olmuştu. Ayrıca devlet Batılı değerlerin ve materyalist dünya görüşünün bazı yönlerini siyasi ve hukuki kurumlarında kabul ederek toplumun yaşam düzenini Batılılaşmaya açmıştı. Değişen tarihî koşullar kuşkusuz ki eleştirel yargıyı da etkiliyor, değiştiriyordu. Bir paradoks gibi görünen şey Batılı değerler kurumlaştırılırken ilerici bazı aydınların Cumhuriyet’ten önce yapmayacakları şekilde geleneğe dönmeleri idi. Bu bir anlamda doğaldı; çünkü artık reformlar gerçekleşmişti. Yeni sistemde geleneğe sahip çıkmak Türk toplumunu geriye götürmeyeceği gibi, toplumun kendi kültürel kişiliğine saygı duyarak güçlenmesini sağlayabilirdi. Ama Türk aydını bu aşamada ikinci bir paradoksu yaşadı, çünkü geleneğe sahip çıkanların çoğu Osman Hamdi gibi savundukları kültürü kendi yaşamlarından soyutlayarak, nesneleştirerek sahipleniyorlardı. Bu tavır oryantalizmin özünde vardı. Dolayısıyla Hamdi Bey’i oryantalizmin



materyalist gelenekçiliği ile suçlayanlar aynı suçu kendileri işliyorlardı. Bu meseleyi daha fazla tartışmadan önce Hamdi Bey'in sanat tarihimizdeki gerçek yerini, günahları ve sevaplarıyla anlamak için onu koşullandıran tarih olgusunu, zihniyet yapısını ve estetik değerleri anlamaya çalışalım.

OSMAN HAMDİ DÖNEMİNDE ZİHNİYET VE ESTETİK DEĞERLER

Tanzimatta başlayan Batı'ya açılma hareketinin önemli bir amacı eğitimde teknik bilgilenmeyi sağlamak olduğu hâlde zamanla aydın kesimin yabancı felsefe ve değerler sistemi ile karşı karşıya gelmesine neden oldu. Osmanlı İmparatorluğu'nun çökmesiyle birlikte desteğini büyük ölçüde Halife Sultan'ın gücünden alan geleneksel ahlak sistemi ve dünya görüşü bu çevrelerde sarsılmaya başlamıştı. Doğu-Batı zihniyetlerinin karşılaşması ya da çatışması diye tanımlayabileceğimiz bir ikilem bu dönemde aydın zihniyetinin tipik karakteristiği idi.

Osman Hamdi döneminin zihniyet özelliklerini incelemeden önce zihniyetten ne anladığımızı açıklayalım. Zihniyet, bilgi kuramının (epistemoloji) ve varlık biliminin (ontoloji) kavramları ile tanımlanan bir dünya görüşüdür. Toplumların dünya görüşleri

yeni bilgi kuramlarının ve varlık bilimlerin yaratılmasıyla değişebilir. Eski siyasi ve ekonomik yapının çöktüğü ve yeni bazı siyasi kurumların yaratıldığı bu dönemde Osmanlı toplumuna yeni bir dünya görüşü sağlayacak bilimsel, teknolojik, toplumsal ve ekonomik değişme yeterli bir düzeyde gerçekleşmemişti. Bu durumda Batı'dan alınan teknik ve biçimler İslam-Türk zihniyetiyle organik bir sentez oluşturmadan yan yana ve üst üste yaşamaya mahkûmdu. Batı etkisindeki Türk resmi plastik bütünlüğe ulaşmak için çözümü Batı modellerini taklit etmekte bulacak, sanatçının bilinçaltı resme yansıdığı zaman zihinsel ikilem üslup çelişmesine dönüşecekti. Başka bir deyişle, sanatçı kendi epistemolojik ve ontolojik yapısını bastırmak zorundaydı; çünkü içerik ve biçim bütünlüğünü kurmak için gerekli olan estetik düşünce, yeni bir dünya görüşü ve ahlak anlayışı henüz oluşmamıştı. Çelişki Batı etkisindeki Türk resminde olduğu kadar eleştiri yazınında da temel sorunsal oldu. Osman Hamdi'nin sanatı bu durumu gösteren önde örneklerden biridir. Başka bir deyişle, Hamdi Bey, Rönesans hümanizmasının sanat anlayışından temellenen plastik kuramları kullanırken geleneksel İslam zihniyetinden de aslında kopamamıştı. Resimleri zaman zaman başarılı bir Batı modelini, zaman zaman da çağına özgü zihniyet ikilemini yansıtır.



Resimde ve eleştiride etkisini sürdüren geleneksel zihniyet ve estetik değerler nelerdi? Çağın bilgi kuramlarını oluşturan egemen metinlerden yararlanarak (Kur'an, şeriat, dinî ve töresel gelenek, cemaat normları, surî tümevarımsal mantığın uygulandığı ilmî metinler) geleneksel zihniyeti oluşturan inançları şöyle sayabiliriz: 1. Kur'an'ın öğretisi, 2. Aristo mantığının üstünlüğü, 3. Mistik gelenek (Tasavvuftan gelen, fıkıh ve şeriattan kaynaklanan somut bir idealizm).⁶ Tekkeler, halk ve elit sınıfların toplandığı yerler olarak tasavvuf felsefesinin toplumda yaygınlık kazanmasını sağlıyordu. Böylece, geleneksel zihniyetin önemli bir parçası olan tasavvuf, toplum katları arasında köprü işlevi gören etkin bir kültür elemanıydı. Bu zihniyetin aprioristik ve mutlakiyetçi düşünme yöntemleri pozitivist düşünce sistemlerine tam ters düşen yöntemlerdi. Bu nedenle 19. yüzyıl sonunda Batı düşüncesini izleyen Osmanlı aydınları pozitivist düşüncenin deneye dayanan ampirik yöntemleri ve geleneksel düşüncenin aprioristik ve mutlakiyetçi yöntemi arasında iki ateş arasında kalır gibi kalmışlardı.

Geleneksel zihniyetin ürettiği geleneksel sanat ve estetik ana çizgileriyle şöyleydi: "Hadislere ve İslam geleneklerine göre suret yapanlar Allah'a şirk koşanlar demektir. Bunlar kıyamet gününde ağır

cezalara çarptırılacaklardı." Sureti kesinlikle yasak eden tarikatlar olduğu gibi, izin verenler de vardı. Çünkü "vücut vardır", varlığı inkar edilemez, fakat o aynı zamanda fethedilemezdi. Fetih ve yaratıya sahip tek güç Allah'tı. Bu nedenle suret yapılabilirdi, fakat gurur ve azamete kapılmamak gerekiyordu.⁷ Alçak gönüllülük geleneksel ahlakın temel taşıydı. İyi ahlaklı bir Müslüman için dünya güzellikleri ve dünya nimetleri önemli olamaz, o bunları kendi ruhunun dışında tutarak Allah'a teslim olmanın, Kur'an'ı mutlak bir doğru bilmenin getirdiği huzur içindedir. Böyle bir estetik ve ahlak anlayışı insanı maddi olmayan bir dünyanın varlığını düşünmeye itiyor, gerçek dışı imgeler yaratmasına neden oluyordu.⁸ Aynı zihniyet hem güzellik kavramını, hem de biçim, kompozisyon, renk ve hareket anlayışını kalıplaştırmıştı. Örneğin, güzellik kalıpları figür için ay çehre, büyük göz, küçük ağız, ince burun, düz saçtı. Bir güzelin tebessümü neşe değil hüznün ve melankoliyi ifade etmeliydi. Kadınların başları tevazu ve teslimiyet ile sağ ya da sola doğru eğik olurdu.⁹ Malik Aksel "Doğu'da güzellik maddi ve kati ölçülere bağlı olmaktan ziyade bir sembol ve daha ziyade bir espri idi" diyor.¹⁰ Minyatürde resmin tümünü içten ve eş değerde aydınlatan ışık kullanımı, lokal renkler ve kontur çizgilerin arabesk hareketleri belirli kompozisyon şemaları içinde işlenirdi.



Osman Hamdi, *Enteriyör (İftardan Sonra)*, 1886

Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu

Derinlik ve zaman duygusu olmadığı için arka ve ön planlar birbirleri üstüne istiflenerek iki boyutlu bir düzlemde yerlerini alırlardı. Geleneksel zihniyetin tasavvuf inancı ile birlikte belirlediği dünya görüşü, değişmeyen gerçekler içinde insanın eridiği zamansız ve sonsuz bir evren görüşüne dönüşüyordu. Bu zihniyet sanatın hayatla olan ilişkisini güdükleştirmiş, ona yalnız süs ve eğlence işlevi tanımıştı.

Hamdi Bey'in yaşadığı dönemde geleneksel estetiğin yanında bazı yabancı estetik değerler de Türk aydınının yaşantısına girmişti. Örneğin, pozitivizmin deneyci ve ampirik kuralcılığını yansıtan bir denklem, "sanatın amacı doğayı doğru taklit etmektir", yeni bir ölçüt olarak sanat düşüncesine bu dönemde girdi. Bu yıllarda pozitivistler Garpcılığı savunan üç gruptan yalnız biri olduğu hâlde¹¹ *Servet-i Fünun* ve *Ulum-u İctimaiya* dergileri çevresinde oldukça etkindiler. Bunlar pozitivizmi sistematik bir felsefe olarak incelemek ve değerlendirmek yerine birçok değişik düşünce sistemlerini tanıtmaya çalışıyorlardı. Galuppi'nin İtalyanca mantık kitabı Osmanlıcaya çevrildi. Bu kitabı çevirdiği sanılan Ohannes Paşa ve Ali Sedad, Aristo mantığını bilinçle savunuyorlardı. Ali Sedad eski zihniyet ile yeni zihniyeti (Batı felsefesini) uz-

laştırmaya çalışmıştı. Vidinli Tevfik Paşa ve Salih Zeki matematik hareketini sürdürüyorlardı. 1895'te Hamdi Bey'in babası İbrahim Edhem, Descartes'ın *Discours da la Méthode*'unu çevirdi. Bu sırada Ahmet Mithat ilk felsefe yazılarını yazdı. "Anatomi ilerledikçe fizyoloji ve psikoloji de ilerleyecek" diye düşünüyordu. Osman Hamdi'nin ölümünden bir yıl önce, 1909'da, Baha Tevfik *Zekâ* dergisinde ilk kez bir çıplak resim bastı ve 1912'de ilk felsefe dergisi *Felsefe*'yi çıkardı. "Garbın hayatının üstünlüğü, felsefesinin üstünlüğü ile paraleldir" fikrine inanıyordu. Ona göre Şark kaynakları artık bir ürün veremezdi. Baha Tevfik'in temsil ettiği biyolojik ve evrimci materyalizm 1905 ile 1918 yılları arasında Türk düşüncesini önemli ölçüde etkiledi. Oysa o yıllarda Avrupa'da bu akım bitmişti. *Felsefe* mecmuasında Kant tanıtıldı, Baha Tevfik'in *Psikoloji*'si yayımlandı ve aynı yazar Büchner'den *Madde ve Kuvvet*'i çevirdi. Bu olaylara tepki olarak spiritüalist İslami doktrinler doğmuştu.¹²

1885 yılında başlayan soyut felsefe çalışmaları toplumda hiçbir zaman esaslı bir yankı uyandırmadı, yalnız meslek adamları arasında kaldı. Ne var ki aydın çevrelerde seçkin bir-iki sanatçı ve sanat yazarı yeni düşüncelerin farkındaydılar, Osman Hamdi Bey özellikle bu etkinliğin yamacındaydı.



Bu yıllarda pozitivist yaklaşımlı doğa taklitçiliği ile geleneksel ahlak değerleri, bağdaşmayan iki ayrı dünya görüşü olarak estetik yargıyı denetlemişti. Ne var ki pozitivism, evrimcilik, materyalizm gibi felsefeler tartışılırken fikirlerden çok duygular konuşuluyordu. Sistematik bir estetik düşünce yoktu, henüz oluşamazdı; fikirler de kesin bir berraklık kazanmamıştı. Genellikle Batıcılık ve İslamcılığın ideologları fikir adamları değil şairlerdi, örneğin Tevfik Fikret (1870-1915) *Edebiyat-ı Cedide*'nin lideri olarak Batıcı ve çağdaş medeniyetçi görüşü savunuyordu. Fakat *Servet-i Fünun*'da arkadaşları Theophile Gautier'nin "sanat için sanat" tezini savundukları hâlde o, şiiri hâlâ ahlaki bir amaç adına yazıyordu. Bu yıllarda Tevfik Fikret Batıcılık, Mehmet Akif İslamcılık ideolojisini temsil ettikleri hâlde, aralarında çok kesin bir ayırım yapmak doğru değildi. Sanat yazınında ve eleştiride bu kargaşa iki zıt ölçütün bir araya gelmesiyle kendini gösterdi. 1910 yılında *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde toplanan yazarlar o güne dek süren karışıklığı resim tartışmasına da yansıttılar. Hüseyin Haşim, Muallim Vahdi, Raif Necdet, Galip Bahtiyar gibi yazarlar bir yanda pozitivist düşünceyi benimseyerek doğayı doğru taklit etmenin gereğinden söz ederken, öbür yanda deneysel pozitivismın kabul edemeyeceği bir

tavırla resmin ahlaksal işlevini vurguladılar.¹³ Aynı yıllarda Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları (Valeri, Osgan Efendi, W. Zarzecki) natüralist çizgide resim yapıyor, Raif Necdet de Taine'in "Edebiyat toplumsal hayatın felsefesidir" sözünü "Edebiyat insan hayatının fotoğrafıdır" şeklinde yorumlayarak, "Natüralizmden gaye, bir fotoğraf sadakati ile hayatı tasvirdir" diyordu.¹⁴ 1909-10 yıllarında, yani Osman Hamdi Bey'in ölümünden bir süre önce aynı yazar; "Fakat bundan dolayı yazarın esere kendi ruhundan bir şey katmaması lazım gelmez" diyerek sanatın "fotoğrafik benzerlikten öte bir ruh ve yorum meselesi" olduğuna işaret edecekti. 1900'lerden önce yayımlanan bir iki eleştiri yazısında "resmin gerçeğe benzemesi", "şeklin bir ruh kazanması" değer olarak ortaya konmuşsa da, resim alanında ancak 1910'lardan sonra yorum meselesi açıkça tartışılmaya başlandı. Galip Bahtiyar ve Raif Necdet, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin "ne görürseniz onu yapın" türünde yürüttüğünü iddia ettikleri eğitim sistemini ve realizmin bu biçimde yorumlanmasını eleştirdiler.¹⁵ Fakat doğayı doğru taklit etmek bir değer olarak önemini yitirmedi ve *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde anatomi, kemik ve adale yapısı ve perspektif üzerine eğitici yazılar yayımlanmaya devam edildi.



Osman Hamdi döneminin estetik anlayışını genel çizgileriyle şöyle özetleyebiliriz: Resim doğadaki görüntünün bir yüzey üzerinde taklit edilmesidir. Resmin biri belgesel öbürü ahlaksal iki işlevi vardır. Belgesel işlevi unutmak istemediğimiz önemli tarihî olaylarla güzel ve latif anları ve duyguları belgelemesidir. Ahlaksal işlevi seyircinin ahlakını yüceltmesinden gelir. Güzel konular güzel duygular yaratır. Aslında doğada her şey güzeldir, ama ancak iyi ahlaklı insan bu güzelliği görebilir. Yani iyi sanatçı olmak için iyi ahlaklı olmak gerekir. Bu dönemde çağdaş eleştiri kavramlarından yoksun olan değerlendirme yazılarında sık sık rastlanan ölçütler şunlardır: Letafet, nefaset, şiirsellik, teknik mükemmellik, resmin aslına benzemesi ve renkte zenginlik. Osman Hamdi üzerine yazılan eleştiri yazıları da bu ölçütlerin dışına çıkmamışlardır.

Geleneksel ahlak değerlerinin güzellik kavramına ve sanatın işlevi tanımına egemen olduğu bu yıllarda sanat eleştirisi hemen her zaman plastik platform yerine ahlak platformunda yapıldı. Hamdi Bey'in ölümünden sonra yazılmış olduğu hâlde onun dönemini çok güzel örnekleyen bir değerlendirmeyi Muallim Vahdi, Hoca Ali Rıza üzerine şöyle yapmıştı:

“Rıza Bey’i gördüm mü, kendimi halim ve şefkatten, aşk ve rahmetten yaratılmış bir Müslüman ninesi huzurunda bulurum. Bir nine ki dinlediğini, söylediğini, tuttuğunu, hatta üzerine bastığını dinleyişi, söyleyişi, tutuşu, hatta ayak basışı ile okşar!... Oturduğunda, yürüyüşünde, hatta uyuyuşunda öyle bir tevazu toplanması, mahviyet büzülmesi, muhabbet sevimliliği vardır ki, taklit edilemez. Bu öyle bir levhadır ki, rıza ve teslimiyetin hakiki bir kulluğun enaniyet (bencillik) ve nefsanîyet, kibir ve hodbinlikten derece-i munezzihîyetini (arınmışlık derecesini) pek açık gösterir.”¹⁶

Bu dönemde Hamdi Bey’i öven yazılar genellikle onun teknik bilgisi, resmi aslına benzetmekteki yeteneği, renk zenginliği ve yarattığı latif duygular üzerinde durmuş, yalnız bir kez Süleyman Bey renkleri sarı ve mavi ile fazlaca sınırladığı için sanatçıyı eleştirmiştir.¹⁷ Ahlak platformunda sanatçıya yöneltilen hiçbir olumsuz eleştiri ile karşılaşmıyoruz.

Görüldüğü gibi felsefe, edebiyat ve sanat yazısında Osman Hamdi’nin natüralizmi anımsatan gerçekçiliğini destekleyen düşünsel etkinlikler olmuştu. Pozitivizm ve evrimci materyalizm bunların başında geliyordu. Raif Necdet’in sözcülüğünü



yaptığı Taine felsefesi, sanatın belgesel işlevini önemseyerek ve doğayı doğru taklit etmeyi bir değer olarak görerek Osman Hamdi'yi çağının önde gelen bir ressamı gösteren estetik düşünce ortamını hazırlamıştı. Bu yılların önemli edebiyatçıları birçok açıdan Batı'ya hayrandı. Namık Kemal bizim geleneksel hikâyelerimizi uygar bir çağa uygun görme-
yerek Walter Scott, Charles Dickens, Victor Hugo ve Alexandre Dumas gibi yazarların yapıtlarını “Şu asr-ı medeniyete medar-ı mübâhâd (övünme nedeni)”¹⁸ olacak değerde buluyordu. Ahmet Mithat da Avrupa romanına hayrandı. Bu yazarlara göre eski hikâye türünden romana geçiş, hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, kısacası ilkelikten uygarlığa geçişti.¹⁹ Yine bu dönemde Türkiye'nin ilk anayasası ilan edilmiş, ilk Meclis-i Mebusan kurulmuştu. Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa gibi meşrutiyet hareketine katılanlar “ilerici” biliniyorlardı. Ahmet Mithat, Namık Kemal, Mizancı Murat gibi ilk romancılarımız da o dönemin siyasal ve toplumsal sorunlarıyla uğraşan kişilerdi. Bir yanda pozitivist düşüncenin etkinliği, öbür yanda hürriyet ve meşrutiyet gibi İslam devleti geleneğine karşı gelen Batılı fikirlerin önemsenmesi, Osman Hamdi'nin çağdaşlarına Batı'ya karşı yumuşaklık kazandırıyor ve bu sanatçıyı aşırı materyalizm tutkunluğu ile suçlamamalarına neden oluyor denebilir.

OSMAN HAMDİ'NİN SANATI VE ZİHNİYET ÇELİŞKİSİNİN PLASTİK BOYUTU

Osman Hamdi 1880'de *Rahle Önünde Kız* ve 1901'de *Mihrab* tablolarını yaptığı zaman kuşkusuz ki geleneksel dünya görüşüne ve ahlak anlayışına bilinçle karşı çıkıyordu. Rahlenin önüne anıtsal boyutlarda bir figür oturtmak, bunun bir kadın olması ve ona Kur'an-ı Kerim'i okutmak... Mihra-
ba cazibeli bir kadın oturtarak ayaklarına kutsal kitapları sermek... Değil yalnız Türk resminde, Türk sanatının hiçbir dalında cesaret edilmemiş bir devrimdi bu. Geleneksel zihniyete konusu ile bu denli başkaldıran sanatçı, üslubu ile tavrını pekiştiriyor, vurguluyordu. Anıtsal boyutlu figürleri ayrıntılarıyla natüralizmi çağrıştıran fotoğrafik gerçekçi bir üslupta işliyor, figürdeki gurur ve cazibe tüm nesnelere gösterilen ilgi ve itina ile katmerlenerek fâni ve maddi güzelliklerin tümüne ısrarla sahip çıkıyordu. Osman Hamdi kadına İslam medeniyetinde hiç alışılmamış bir yeri vermekle de kalmadı. Bazı resimlerde (*Bursa'da Yeşil Cami'de, Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar, Ab-ı Hayat Çeşmesi*) Kur'an okuyan ve tartışan adamlar vardır. Bunlar başı önünde, tevazu içinde iman eden tipler değildirler. Figürün mimari çevreye oranla egemen durumu, dik ve gururlu duruşu,

el-kol hareketlerindeki güdümlülük, yüz ifadeleri ve jestlerle kişiler arasında kurulan bağlar Kur'an'ın tartışıldığını gösterdiği gibi, insana yeni bir şekilde bakıldığını, ona alışılmamış bir yer ve önem verildiğini de göstermektedir. Osman Hamdi bu resimlerde teslimiyetçi ve kaderci dünya görüşünün karşısına akılcı, tartışmacı ve araştırmacı görüşünü sunuyordu.

Osmanlı kültürünün maddi yanına (mimarisi-ne, eşyalarına, halılarına, çinilerine, kostümlerine) ısrarla sahip çıkan Osman Hamdi, zihniyet ve ahlak açısından gelenekselliğe o denli kesin ve çelişkisiz bir şekilde karşı geliyordu ki, bunu yapmak cesaretini gösteren ilk Müslüman Türk sanatçıydı diyebiliriz. Hamdi Bey dışında benzer bir nesnellikle dünyaya bakan Beşir Fuat o yıllarda ampirik bilimsel bilgi kuramını ödün vermeden savunan tek düşünürdü. 1887'de bileklerini keserek intihar eden bu yazar ölürken vücudunda hissettiği değişimi not ederek deneysel metnin yaratılması için ilk önemli adımı atmıştı. Bu olayın dışında sanat dünyasında gerçekçiliği ciddi biçimde deneyen ilk çaba *Rahle önünde Kız* tablosundan dört ya da beş yıl önce Osman Hamdi'den iki yaş büyük olan Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanıydı. Yazar ilk kez roman kahramanlarını yalnız dış görünüşleriyle değil, ruhsal oluşum

evreleriyle tanıtmaya çalışarak benliği gerçekçi bir şekilde betimlemeyi denemişti.²⁰ Ne var ki deneye dayanan ampirik pozitivist bilgi kuramının etkisinde karakterlerini çizmeye çalışan yazar, davranışların yönlendirdiği gerçekler apriori ahlak sistemine (kendi ahlak değerlerine) ters düştüğü zaman ikinciyi seçmek zorunluluğunu hissederek, mantığına rağmen gerçekçiliğin karşısında geleneksel bir tavır benimsemişti.²¹ Nitekim *Renan Müdafaaanamesi*'nde (1881) kendi tezini Ernest Renan'ın kutsal kitaplara getirdiği yoruma karşı savundu. Kur'an'ın tartışma kaldırmayan kesin bir doğru olduğunu, bilimsel yöntemlerle sınınamayacağını söyleyerek aslında geleneksel zihniyete bağlı bilgi kuramı ve ahlak anlayışından vazgeçmeyeceğini gösteriyordu. *İntibah*'ta izlediğimiz epistemolojik çelişki, geleneksel ahlak sisteminden ayrılmadan deneysel pozitivist düşünce yöntemlerini uygulamaya çalışan bu tavrı, Osman Hamdi döneminin yazarları, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Rezaizade Mahmut Ekrem toplumsal bir olgu olarak incelemeye çalıştılar. Bu sorunun tipik örneği "alafranga züppe" tipini simgeleyen Bihruz Bey idi.²² Bunlar Doğu ile Batı arasında sıkışıp kalmış, her iki kültürden de nasibini alamamış, maddeye ve tüketim zevkine açılmış olduğu hâlde bir türlü nesnel dünyayı benimseyememiş, gerçekleri bir tül perde gerisinden seyreden, gölge kişiliklerdi.



Osman Hamdi, üslubu ve konuları ile dönemi simgeleyen bu zihinsel kargaşaya iki düzeyde kesin çözüm öneriyordu. Birincisi geleneksel değerlerin ve aprioristik düşünce yapısının karşısına bilimselliği ve pozitivist düşünce sistemini koyuyordu. Kur'an'ın tartışmaya açılması, kadının kutsal değerlerle bütünleştirilmesi, insana birey olarak anıtsal boyutlarda önem verilmesi demek gerçeğe yepyeni gözlerle bakmak ve yeni değerler benimsemektir. Gerçeği tanımak için sanatçı katı gözlemciliği önerdi. Canlı modelin çok zor bulunduğu bu dönemde Hamdi Bey'in fotoğraftan tuvale geçirdiği imgelerde derinin kırışıklığı, tenin dokusu, adalenin sertliği, tahtanın oyması, sedefin kayganlığı, kadifenin yumuşaklığı, satenin hışırtısı ve her nesnenin kendi ağırlığı hissedilebilir. Denebilir ki, Osman Hamdi "alafranga züppe" gibi maddeye ve maddi zevklere bağlıydı, fakat bu tiplerin bulanık ve kararsız dünya görüşünün karşısına ikinci bir çözüm getiriyordu: Ödün vermeyen bir gözlemcilikle bulanıklıktan kurtulmak. Akılcı bir ahlak anlayışıyla gözlemcilik, birbirlerini destekleyen ve tamamlayan iki değer olarak Osman Hamdi'nin ideolojisi ile üslubu arasında tutarlılık sağladılar. Onun figürleri bu kesin tavrın ifadesi olarak ayağı yere basan, kendine güvenen, akılcı tiplerdir.

Namık Kemal'in içine düştüğü çelişkiyi mat etmeye çalışan Osman Hamdi pozitivist düşünce sistemini ödün vermeden sonuna dek uyguladığı zaman geleneksel ahlaka ters düşüyor, maddi dünyaya bağlanıyordu. Doğu-Batı zihniyetlerinin zıtlaşarak karşılaştığı bu yıllarda ilerici aydınlar için çelişkiyi kabul etmek ya da Batı modelini her yönüyle benimsemekten başka bir alternatif yoktu. Sentezci yaklaşımlar henüz olgunlaşmamıştı. Osman Hamdi, Batı modelini biçim ve tekniği kadar materyalist dünya görüşüyle birlikte benimsemeyi seçmişti. İşte bu nedenle 1940'lı yıllarda Berk ve Dıranas'ın suçlamalarına hedef oldu. Ne var ki 1940'lara geldiğinde biçim ve içeriği, kültür ve medeniyeti, madde ve ruhu birbirinden ayrı tutmanın mümkün olduğuna inanan Gökaltın bir kültür ideolojisi devlet tarafından destekleniyordu. Berk ve Dıranas için sentezci bir tavır artık gerçek bir alternatif olmuştu.

Sorun tavuk mu yumurtadan, yumurta mı tavuktan çıktı meselesi. Osman Hamdi niçin Gérôme'un üslubuna benzeyen natüralist gerçekçilikte ısrar etti? Reformist bir ideolog olduğu için mi; yoksa bu üslubun esiri olduğu için onu epistemolojik (bilimsel, belgesel pozitivism) sınırlarında zorlayarak materyalizmin durağına mı vardı? Resimlerin tümüne bakıldığı zaman sanatçının üslubunda



tutarsızlıklar olduğu görülür. Bir yanda Rönesans gerçekçiliği, öbür yanda dışavurumcu tuşlarla örülü rahat, duygusal bir üslup ve başka bir yanda minyatürü anımsatan iki boyutlu istifçi bir düzenleme. Bu gibi üslup farklılaşmalarının konu seçimine, sanatçının zihniyetine ve Türk resminin gelişim sürecine bağlı olduğu kanısındayım.

Osman Hamdi'nin reformist kişiliği kuşkusuz ki öncelerde hocası olduğu için etkilendiği Gérôme'dan sonraları sıyrılmayı düşünmemesi için bir nedendi. Paris'te kaldığı on iki yıl içinde ve daha sonra, Gérôme dışında gerçekçiliğe çağdaş yorumlar getiren etkin ve çok önemli sanatçılar vardı. Delacroix henüz ölmüştü, Daumier iyi biliniyordu, Courbet büyük bir isimdi. Osman Hamdi bu alternatiflerle hiç ilgilenmedi. Oysa Gérôme klasik Rönesans anlayışını akademik ve aşırı bilimsel bir tavırla sürdürüyor, tiyatro dekoruna benzeyen bir mekân içine insanları birer figüran gibi yerleştiriyordu. Bu üslubun aşınmışlığı ve illüstratif nitelikleri Osman Hamdi'yi rahatsız etmediği gibi, kendisi de aynı dekor kurgusunu ve figüranları kullandı. Onun resimlerinde genellikle hareket eden insanlar bile gerçek enerjiden yoksundurlar. Büyük bir olasılıkla Osman Hamdi'nin pozitivist gerçekçiliğe karşı duyduğu sempati Gérôme'un bilimsel ve belgesel

üslubunu onun için çekici kılmıştı. Ayrıca dekor tipinde mekân kurgusu, figüran tipinde figür anlayışı bir dava adamı ve ideolog olan Osman Hamdi'ye mesajını ulaştırmak için yeterli görünmüş olabilir. Bu yorumu doğru gösteren başka bir veri de figürlü kompozisyonlarının bazılarında figürlerin hepsinin aynı insan, kendisi olması. Bundan sanatçının değişik insan tiplerinin psikolojik dramıyla ilgilenmediği anlaşılabilir. Ne var ki bu durum Osman Hamdi'ye özgü bir sorun da değildir. Bu dönemde dramatik figür çalışması için gerekli olan kavramlar henüz gelişmemiştir. Lukacs'ın *Roman Kuramı*'nda anlattığı gibi, Batı'da ancak 19. yüzyılda romana giren üçüncü boyut, "olabilirlik" kavramının bilince girmesinden sonra gerçekleşmiştir. "Olabilirlik" kavramı "gereklilik" kavramının tersine ufukları açmış, seçenekler yaratarak insan dramının çok boyutlu ve önceden kestirilemeyen karmaşık yapısını inceleme olanağı yaratmıştır. Bundan önce yazılan romanlar tezli romanlardır, kahramanları gerekeni ve önceden bilineni yapan, yazarın tezinde bir araç işlevi gören tiplerdir. Türk romanı 1950'lere kadar genellikle tezli roman sınırını aşmamıştır.²³ Aynı bilinç sınırlamasıyla tutsak olan Osman Hamdi'nin sorunu çağdaş yazarlarınkinden farklı değildi. Kompozisyonlarda figürler aynı insan olsa da olmasa da sanatçının tezini anlatan birer araçtırlar.



Herhangi bir tezin konu edilmediği portre çalışmalarının birçoğunda sanatçının daha duygusal ve dışavurumcu bir üslup kullandığı, Manet ve Degas gibi çağcıl gerçekçilerin farkında olduğu izlenebilir. Bunlardan bazılarında Osman Hamdi'nin dramatik portre düzeyine ulaşabildiği de görülür. Karısı Naile Hanım'ı değişik açılardan gösteren portreler, özellikle Cenan Sarc Koleksiyonu'ndaki tam boy portre, yumuşak ve serbest tuşlarla yapılmış belki en duyarlı ve olgun eserlerden biridir. Osman Hamdi'nin 1893'lerden sonra empresyonist akımın farkına vardığı bilinmektedir. Oğlu Edhem'in (1897) ve yeğeni Tefvik'in (1890) portreleri buna örnektir. Ne var ki 1904'ten *Ab-ı Hayat Çeşmesi* ve 1906 tarihli *Kaplumbağa Terbiyecisi* gibi yapıtlar fotoğrafik natüralist gerçekçilikten de vazgeçmediğinin kanıtıdır, ilginç olan tezli kompozisyonlarda sanatçının her zaman natüralist gerçekçiliği yeğlemiş olmasıdır. Bu, ideolojik amacın üslubu denetlediğini gösterir. Denebilir ki Osman Hamdi geleneksel zihniyete başkaldırdığı tezli eserlerinde Gérôme'un üslubunu yeterli ve uygun bulmuş, öznel anlamı yoğun olan portrelerde ise daha modern ve ressamca tavırları benimsemiştir.

Hamdi Bey'in Gérôme'a bağlı kalmasına başka bir neden olarak sanatçının figür ve gerçekçilik

gelenegi çok zayıf olan bir kültür ortamında yetişmiş olması da gösterilebilir. Batı etkisindeki resim tarihimizin bu başlangıç noktasında doğayı ve insanı Rönesans'ın kavramlarıyla incelemeye koyulmak doğal sayılabılırdı. Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiyeli sanatçıların perspektif ve gölge dersleri aldıkları bilinir. Fakat bunlar insan figürünü doğadan hiç çalışmamışlardır. Paris'te eğitim gören iki büyük ressam, Şeker Ahmet Paşa ile Süleyman Seyyid de genelde natürmort ve peyzajla yetinerek askerî okul gelenegini bozmamışlardı. “Bu sanatçılar hiç mi insan ya da hayvan figürü boyamamışlardı? Bu soruya örnek olarak *Ormanda Geyik* ve *Karaca* denemeleriyle Şeker Ahmet Paşa'yı, *Mesire Yerinde Kadınlar*'ıyla Süleyman Seyyid'i gösterebiliriz. Bunun dışında gerek Şeker Ahmet Paşa, gerekse Süleyman Seyyid gibi Batı'da çalışan ressamlarımızın yapıtlarındaki figürler, gerçek figür ressamlarının gireceği alanlar dışında kalırlar, örneğin; Şeker Ahmet Paşa'nın *Ormanda Oduncu* adlı tablosunda oduncu figürü zayıf, peyzaj ise son derece görkemlidir. Bu sav, eğitimini yurt dışında yapmayan Hüseyin Zekai Paşa'nın Yıldız Sarayı bahçesinde bir köşkü konu alan yapıtındaki figürler için de geçerlidir. Öyle ki ağaç, dağ, deniz, dere, bulut gibi doğa öğelerini ve mimari görüntüyü bilgi ile bezemiş inatçı ve inançlı bir tavır sunan bu

ressamlar topluluğuna Servili Ahmet Emin, Ferik İbrahim Hakkı ve daha sonra Hoca Ali Rıza, deniz ressamlarından Bahriyeli İsmail Hakkı ve Diyarbakırlı Tahsin gibilerini de katabiliriz.”²⁴

Bilimsel ve araştırmacı bir tavırla figürü ilk ele alan ressam Osman Hamdi’dir. Onu eti, canı ve ağırlığıyla yaratabildiği hâlde ilk kuşak figür ressamlarının tümünde olduğu gibi Osman Hamdi’de de zaman zaman figürü hacimlendirme endişesi başka plastik değerlerin yeterince ilgi görmemesine neden olmuştur. Kapalı konturlar, kapalı form, geçişlerin yeterince nüanslandırılmaması, rengin ışığa dönüşmemesi gibi faktörler figürün resim yüzeyinde yapışıp kalmasına, formlar arasında organik bağların kurulmamasına, figür ile çevrenin plastik bütünlüğe ulaşmamasına neden olmuştur. İlk kuşak ressamlarında figür, ilk roman denemelerinde olduğu gibi, tek yönde ilerleyen bir zaman ve mekân sistemi içinde hareket eder ve hareket figürün çevresinden kopmasını (farklılaşmasını) sağlayan boyutları aşmaz. Sanatçının amacı beyaz bir fon üzerinde figürü çizgi, ton ve perspektif bilgisini kullanarak hacimlendirmektir. Fakat Osman Hamdi’nin bu sınırları aşarak başarıyla sonuçlandırdığı yapıtları da vardır, örneğin *Kaplumbağa Terbiyecisi*’nde ton, model, çizgi ve ışık mükemmel

bir şekilde işlenmiş, figür çevresindeki boşluğa yedirilmiş, üç boyutlu derinlikle iki boyutlu resim yüzeyi başarıyla kenetlenmiştir. Kocaman bir sırt, arkada kavuşmuş eller, yerde birkaç kaplumbağa, boşlukta dolaşan loş ışık ve yaşlı adamın temkinle attığı düşünce dolu tek yarım adım, gizem ve mucizeler dünyasından bir yankı gibi kalır belleğimizde.

Buna karşın *Mimozalı Kadın*, *İftardan Sonra*, *Rahle Önünde Kız* gibi birçok yapıtlarında üç boyutlu derinlik yanılması iki boyutlu görüntülerin yer yer kestiği görülür, örneğin *Rahle Önünde Kız*’da ön plandaki rahle ile arkadaki çinili duvarın suyu aynı plandaymış izlenimi verirken, duvarla rahle arasında bir yerde oturan kızın seyirciye yakın olan yanı ile önündeki örtü yine aynı planda istiflenmiş görünümü taşırlar. *Mimozalı Kadın*’da figür ile çevresini, *İftardan Sonra*’da sağda duran kadın ile arkasındaki planı, *Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar*’da en öndeki figür ile arkasındaki duvarı birbirinden ayırması gereken boşluk ya da hava duygusunu yaratamamıştır sanatçı. Bu yapıtlarda yer yer hacimli formlar ve çevresinde dolaşan ışığın üç boyutlu, atmosferli bir mekân yarattığı da görülür.

Resim tarihimizin getirdiği acemilik sanatçıyı zorlamış olabilir. Ne var ki Osman Hamdi’nin acemi

olmadığını *Kaplumbağa Terbiyecisi* ve Naile Hanım'ın tam boy portreleri gibi ustaca yapılmış yapıtlar göstermektedir. Birçok eserde geri planların öne çıkarak istiflenmesi sanatçının iki boyutlu ve üç boyutlu mekân tasarımlarını eş zamanlı ve çelişkili bir şekilde kullandığının kanıtıdır. Bu durumu bilinçaltında gizli yatan geleneksel epistemolojinin sanatçıyı iradesine rağmen etkilemesi olarak yorumlayabiliriz.

Geleneksel ahlaka seçtiği konular ve yeğlediği üslupla karşı çıkan Osman Hamdi, epistemolojik düzeyde kendine rağmen geleneksel bilgi kuramlarının etkisinden kurtulamamıştır. Biz burada Max Raphael'in mekân tanımından yola çıkarak²⁵ zihinsel koordinatların büyük ölçüde resme mekân tasarımı boyutunda yansıdığını varsayıyoruz. Osman Hamdi'de izlediğimiz gibi iki farklı mekân anlayışının eş zamanlı kullanımı Türk resminde sürekli görülen bir karakteristik olarak uzun yıllar kalacaktır. Bu, eleştiri yazınında pozitivist dünya görüşü ile geleneksel ahlak anlayışının üst üste gelerek yarattığı değer ve ölçüt kargaşasının plastik boyutta üslup düzeyinde epistemolojik bir kargaşa olarak görülmesidir. Her iki olgu aslında Doğu-Batı zihniyetlerinin karşılaşması sonunda ortaya çıkan çelişkiyi somut olarak yansıtmaktadır. Böylece

Osman Hamdi Bey'in bilinçaltında çağdaşlarından çok farklı olmadığı da görülür.

Sanatçının minyatür zihniyeti ile bağlantılarını gösteren resimsel öğeleri ressam Nur Koçak çok farklı bir şekilde yorumluyor; "Ön plandaki nesnelere arka plandakilerin ve çoğu kez resim çerçevesine paralel olarak dizilmesi, neredeyse üst üste bindirilerek tuval yüzeyinin iki boyutluluğunun korunması Osman Hamdi'nin foto-gerçekçiler gibi sık kullandığı bir düzenleme şekli. (...) Resmin fonunu öne çıkarıp tuval yüzeyinin her milimetrekaresine eşit özen göstererek çağdaş bir kavramı, resmin düzleminin bütünselliği (*overall pattern*) kavramını da günümüzden çok önce benimsemiş oluyor."²⁶ Sanatçıyı yaşadığı dönemin kendine özgü koşulları içinde değerlendirince Nur Koçak ile aynı görüşü paylaşamıyoruz. Osman Hamdi'yi foto-gerçekçilik ve çağdaş resim kavramlarına yaklaştıran öğeleri onu çağdaş sanatın öncüsü yapan özellikler olarak değil, tam tersine gelenekle bağlarını gösteren öğeler olarak görmek zorundayız. Çünkü biliyoruz ki Osman Hamdi için modernin anlamı resme Rönesans gerçekçiliğini getirmektir, onu çağcıl resim kavramlarına yaklaştıran unsurlar sanatında çelişki yaratıyordu. Batı'da çağcıl değerleri içeren sanat üslup bütünlüğünü koruduğu gibi kendisine eşlik eden bir zihniyet, bir dünya görüşü ile

desteklenmiştir. Osman Hamdi ve onu izleyen figür ressamları (Avni Lifij, Çallı, Namık İsmail, Şeref Akdik, vb.) üslup bütünlüğünü sağladıkları yapıtlarda mekân kurgusunu olduğu gibi Batı modellerinden aktarmışlardır. Çünkü, Berna Moran'ın edebiyat için söylediği gibi,²⁷ gerçekçi bir üslupla figüre ve bireye yönelirken kendi geçmiş sanatımızdan yararlanabilecekleri modeller yoktu. Ancak, yazımızın çok başında belirttiğimiz gibi, sanatçı kendi bilinçaltının resme yansımaya izin verdiği zaman taklit çabası topallayarak gerçekte var olan çelişki su yüzüne çıkabiliyordu. Meseleye böyle bakınca plastik bütünlük açısından başarısızlık işareti olan üslup çelişkileri Türk resminin bu aşamasında bir özgünlük işareti olarak yorumlanabilir fikrindeyim.

OSMAN HAMDİ BİR ORYANTALİST MİDİR?

Oryantalizm konusunda önemli sayılan Edward Said²⁸ oryantalizmin Batı edebiyatındaki anlamını “Avrupa'nın sömürgeciliğini haklı göstermeye ve sürdürmeye yarayan kontrol mekanizmasının bir parçası olarak... Müslüman Şark'ın alçak bir kültür varsayımı” şeklinde tanımlamıştır. Sanat tarihçisi Profesör Linda Nochlin, Said'in tanımından yola çıkarak oryantalist sanatın siyasi ve ideolojik amaçları hesaba katılmadan doğru

anlaşılmayacağı kanısındadır.²⁹ Nochlin'e göre oryantalist sanat birincisi erkeğin kadına, ikincisi beyaz ırkın koyu ırka kıyasla üstün olduğu varsayımına dayanan bir ideolojik temele oturmuştur. Bu ideoloji güçlünün zayıf üzerinde egemenlik kurmasını haklı gösterir. Nochlin, Gérôme'un 1860'ların sonlarına doğru yaptığı *Yılan Oynatıcısı* tablosunu oryantalist resmin tipik bir örneği olarak görmekte ve oryantalist sanatın özelliklerini şöyle sıralamaktadır: 1. Oryantalistlere göre Doğu gizemli bir dünyadır; 2. Natüralizmi saydamlaştıran bir üslup Şark'ı anlatmak için en uygun yöntemdir; 3. Oryantalist resim tipik olarak birçok unsurların yokluğunu hissettirir; öyle ki “yok”ların farkına varıldığında bunlar resmin içinde işlerlik kazanmış kavramlar olarak var olurlar. Bu kavramlardan biri tarih ve zaman duygusunun eksikliğidir. Gérôme'un resminde zaman durmuştur. Sanatçının amacı Şark'ın değişmeyen bir âlem olduğunu, Batı'yı geliştiren dönüşümlerden etkilenmediğini göstermektir. Oryantalistler için bu değişmezlik çok önemli bir olgudur. Onlara göre Şark'ta korunması gereken tek değerli şey egzotik gördükleri geleneklerdir. Oryantalist resim geleneksel kültürü nesnel simgelerle nesnelleştirerek anlatır. Bu yüzden Gérôme bilimsel ve belgesel bir üslup kullanmakta ısrar etmiştir.



Eksikliği ile varlığını hissettiren ikinci olgu, sanatçının resmin hiçbir yerinde ressamca bir tavırla kendisini hissettirmemesidir. Çünkü belgelediği kültürün kendisine ve seyircisine yabancı ve başka olduğunu hiçbir zaman unutturmak istemez. Bu nedenle akılcı, bilimsel, ampirik bir üslup kullanarak sanat eseri ile seyirci arasında psikolojik mesafenin büyümesini sağlar. Bu amaç doğrultusunda o denli saydam ve natüralist bir belgesel gerçekliğe girer ki, sanatın varlığını bile unutturmayı başarır. Yani resmi bir sanat eseri olarak değil, bir belgesel olarak göstermek ister. Fakat ilk bakışta çok belgesel ve nesnel gibi görülen bu resimler aslında sanatçının Şark'a getirdiği öznel bir yorumun belgeleridir. Örneğin mimariyi betimlerken sıvası dökülmüş duvarlara, kırık çinilere kadar ayrıntıya girdiği hâlde, hiçbir zaman yaşanan ve güncel olan gerçeği; çalışan işçileri, köylüleri, Kahire'nin ve İstanbul'un sanayileşmiş bölgelerini göstermemiştir. Oysa o yıllarda İstanbul korkunç değişimler geçirmekte olan bir kenttir. Çünkü oryantalistlere göre Şark tembel insanların yeridir, onlar kendi kültür zenginliklerine bile sahip çıkamazlar, İstanbul çökerken millet yılan oynatmaktadır. Bu pitoresk manzaranın güzelliğini belgeleyen Batılı, onu takdir ettiği için bir kez daha Doğuludan üstün bir duruma geçer ve onu tüketmeye hak kazanır.

Oryantalizmin cinsel yönüne gelince, Delacroix'da görüldüğü gibi (*Sardanapalus'un Ölümü*, 1827-28) Batılı sanatçı için yasak duygulara –erotik, sadist ya da her ikisi– ifade verebileceği bir ortamdır Şark. Çünkü Şark'ın gizemli dünyası Batı'nın ahlakça onaylamadığı şehvet duygularını padişahından yılan oynatıcısına kadar rahatça sergilemesine izin vermiştir.

Oryantalizm önemli bir yanıyla Batı kültürünün üstünlüğüne inanan bir ideolojiden kaynaklandığına göre Batı etkisinde resim yapan tüm sanatçılarımıza oryantalist denebilir mi? Batılılaşmanın her türüne oryantalist etiketi yapıştırmak bu sözcüğün tarihsel anlamını yitirir. Fakat madalyonun iki yüzü olduğuna göre bizim için oryantalist olgusu ideolojinin güçsüz bulunduğu tarafta yarattığı yankının ve tepkinin oluşturduğu yelpazeyi boydan boya anlamayı içerir. Bu tepki çeşitli biçimler alabilir. Geleneği yinelemeye varan reaksiyoner bir gelenekçilik olabileceği gibi, Batı hayranlığına varan bir uca da gidebilir. Kültür ve düşünce tarihimiz bu meselenin tartışılmasıyla yüklüdür. Batı'nın teknik üstünlüğünü, siyasi ve ekonomik gücünü yadsıyamayanlar Batılılaşmayı toptan reddedemeyince millî ve geleneksel değerlerin üstünlüğüne inanarak ve bunları kurtarmak



için, teknik ve anlam, madde ve ruh, içerik ve biçim gibi kavramlar arasında abartarak bir ayırım yapmışlardır. Amaçları Batı'nın bilimselliği ile Doğu'nun manevi değerleri arasında özgün bir sentez oluşturmaktır. Sanatta teknik ve anlam, içerik ve biçim birbirlerinden kesin biçimde ayrılmayan unsurlar oldukları için bu tezler özgün ve yeni bir sanatla Batı'nın karşısına çıkmak için yeterli olmamıştır.

Yelpazenin bir ucu olan aşırı Batı hayranlığı ve Batı taklitçiliği 1930'lu yıllara kadar Türk resminde egemen oldu. Bu yıllara dek gelenekçilik hiçbir Türk ressamı tarafından bilinçli olarak benimsenmemiştir. Hamdi Bey'i Batı etkisindeki diğer sanatçılardan farklı yapan ve onu oryantalizme yaklaştıran en önemli unsur da budur.

Oryantalizmin önemli bir özelliği yukarıda belirttiğim gibi Doğu'yu geleneksel karakteri dışında değişen bir toplum olarak görmemesi, geleneksel kültürü tek değer ve önemsenebilecek tek gerçek olarak kabul etmesidir. Osman Hamdi de oryantalistler gibi güncel gerçekler yerine Osmanlı yüksek kültürünün simgelerini seçerek, kültüre yaşamdan kopuk bir değer olarak sahip çıkmıştır. O yaşarken ne kendisi, ne de kendi gibi çağına uymaya çalışan Batıcı aydınlar resimlerde sergilenen

kostümleri giymiyorlar, zamanlarını türbelerde, camilerde geçirmiyorlardı. Bu nedenle Nurullah Berk'in Türk yaşamını olduğundan daha Şarklı gösteriyor diye sanatçıyı eleştirmesi haklıydı. Resim tarihimizde oryantalizmin gelenekçi yanı aynı yapıda 1930'larda Turgut Zaim tarafından bu kez "büyük" kültür yerine "küçük" kültür simgelerini (köy ve köylü temaları) sahiplenme olarak ortaya çıkacaktır. Osman Hamdi modern Türk resminin bu anlamda ilk örneğidir.

Hamdi Bey'in oryantalizm ile yakınlığı bu noktada biter, çünkü mesajı çok farklıdır. Oryantalistler için bir gizem ve şehvet ülkesi olan Şark, Hamdi Bey'in mesajında akılcı ve gerçekçi de olabilir. Sanatçı bunu yalnız üslubu ile değil, figürün anıtsallığı, Kur'an okuyan adamların akılcı ve tartışmacı görünüşleri, kadını saygıyla ele alış biçimiyle kanıtlar. Resimler oryantalistlerin zamansızlık ve değişmezlikle tanımladıkları Şark'ın değişen ve değişmesi gereken bir yer olduğunu anlatır. Sanatçı kendi kişiliğini bu değişimin kanıtı olarak göstermektedir. Mesajdaki bilincin belirginlik kazandığı yapıtlar (örneğin *Ab-ı Hayat Çeşmesi*, *Rüstem Paşa Camii Önünde*, *Camii Kapısı Önünde Konuşan Hocalar*, *Mihrab*) aynı zamanda natüralist tekniğin en gelişmiş olduğu, sanat yapıtı ile seyirci arasındaki psikolojik mesafenin en büyük

olduğu resimlerdir. Türbe ve camilerde dua eden, Kur'an okuyan insanların olduğu başka resimlerde (örneğin *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız*, *İlahiyatçı*, *Yeşil Türbede Dua*) geniş mekânlarda yalnız kalan figürler zamanı yadsıyan bir ıssızlığı düşündürürken bu yapıtlar öbürlerine kıyasla teknik açıdan daha zayıf, üslup olarak daha gelenekseldir. Geleneksel üslubun geleneksel duyarlılıkla birleşerek sanatçının bilinçaltını yansıttığı bu eserler Osman Hamdi'nin hem bir ideolog, hem bir Osmanlı Efendisi olduğunu göstermektedir.

Sayı: 3/21, 6-14.



DİPNOTLAR

1. Nurullah Berk, "Türkiye'de Resim", *Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı*, 1943, s. 20
2. Ahmet Muhip Dıranas, "Resimde Ümanizma - Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", *Güzel Sanatlar 2*, Mayıs 1940, s. 137
3. Sezer Tansuğ, "Yüzyıla Değil Yüzyıllara Dayanır", *Gösteri*, Mart 1983
4. *Osmanlı*, 3 Cumadelahir 1 298, No. 76. Tıpkı çeviri: Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s. 515; Abdullah Kamil ve Süleyman imzalı eleştiri yazıları *Osmanlı* gazetesinde yayımlanmıştır: 11 Şevval 1297, No. 14; 5, 12, 15, 19 Cumadelevvel 1289, No. 70, 72, 73, 74; 3 Cumadelahir 1298, No. 76. Türkçe çevirileri için bkz. Mustafa Cezar, agy., ss. 494-515
5. Adolphe Thalasso, *L'Art Ottoman: Les Peintres du Turquie*, Paris: Librairie Artistique Internationale, 1910; Tıpkı çeviri: Mustafa Cezar, agy., s. 309
6. Dr. Ali Arslan Aydın, *İslam İnançları ve Felsefesi*, İstanbul: İrfan Yayınevi, 1964; Necati Öner, *Türkiye'de İlim ve Mantık Anlayışı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1967; Jale Parla, "The Absolute Text Without Its Author", *Uluslararası Mukayeseli Edebiyat Konferansı Bildirisi*, New York University, Ağustos 1982
7. Malik Aksel, "Eski Kitaplarda Resim", *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 16 Ekim 1946, Yeni Seri, Sayı: 1, s. 22; Malik Aksel, "Suretten Resme", *Türk Düşüncesi*, Mart 1956, Sayı: 18, s. 15; I. Goldziher, *Vorlesungen über den İslam*, Heidelberg, 1910, Tıpkı çeviri: Sabri F. Ülgener, *Zihniyet*

ve *Din: İslam; Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*, İstanbul: Der Yayınları, 1981, ss. 79-80

8. Malik Aksel, "İnsansız Sanatlar", *Türk Düşüncesi*, 1 Ocak 1956, Cilt: 5, Sayı: 26, ss. 75-77; "Türklerde Din ve Sanat", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, İkinci Teşrin 1935, Cilt: 6, Sayı: 33
9. Malik Aksel, "Türk Sanatında Güzellik Mefhumu", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Nisan 1936, Cilt: 7, Sayı: 30
10. Malik Aksel, agy.
11. Garpcıların öbür iki grubu şunlardı: 1. Tanzimatın "medeniyetçileri" olanlar, günün gereksinimlerine ayak uydurarak ölçülü düşünce biçimini sürdürenlerdi; 2. Memlekette en önemli sorunu toplumsal düzenin yetmezliğinde görenlerdi. Bkz. Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları, 1979
12. Hilmi Ziya Ülken, agy.
13. Hüseyin Haşim, "Resim", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 7 Kanunisani 1326, Sayı: 1, ss. 3-4; Raif Necdet, "Heyecan-ı Sanat", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 25 Mart 1328, Sayı: 11; Galip Bahtiyar, "Sanayi-i Nefesi Hakkında Bir İki Söz", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, Sayı: 14
14. Raif Necdet, *Edebiyat Hayatı (Hayat-ı Edebiye)*, İstanbul: Akademik Kitaplar, 2012
15. Galip Bahtiyar, agy., s. 152
16. Muallim Vahdi, "Hazreti Üstadın Şahsiyeti Ahlakiyesi", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 1 Temmuz 1330, Sayı: 18, s. 278



17. Süleyman Bey, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 3 Camadelahir 1298, Sayı: 76; Tıpkı çeviri: Mustafa Cezar, agy., s. 515
18. Namık Kemal, *Mukaddime-i Celâl*, İstanbul: Ebüzziya Matbaası, 1309
19. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004
20. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1978, s. 79
21. Jale Parla, agy.
22. Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014
23. Berna Moran, "Batılılaşma Sorunu ve Türk Romanının Bazı Özellikleri", *Gösteri*, 4 Mart 1981
24. Adnan Çoker, "Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi", *Toplu Sergiler 8*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983
25. Max Raphael, "The Demands of Art", bkz. John Berger, *Selected Essays and Articles: The Look of Things*, Londra: Penguin Books, 1972
26. Nur Koçak, "Foto-Gerçekçilik", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Ocak 1983, Sayı: 2/9, s. 32
27. Berna Moran, agy., s. 65; Berna Moran, "Aşık Hikayeleri, Haşan Mellah ve İlk Romanlarımız", *Çağdaş Eleştiri*, Yıl 2, Ocak 1983
28. Edward Said, *Orientalism*, New York: Vintage, 1978 [Edward Said, *Şarkiyatçılık*, Berna Ülner (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016]

29. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, Mayıs 1983



TARİH VE TOPLUM

MAYIS 1987

OSMAN HAMDİ VE ORYANTALİZM

Sanat tarihimizde Osman Hamdi ilginç bir olgudur. Sanatı ve müzeciliği kadar hakkında oluşan yargılar kültür tarihimizi aydınlatmak açısından önemlidir. Hamdi Bey'in sanatını yargılayanların meseleyi genellikle bir ahlak sorununa, bir millî haysiyet davasına dönüştürdükleri görülüyor. Örneğin 1911'de, *L'Art Ottoman, Les Peintres de Turquie*'nin yazarı Adolphe Thalasso şöyle anlatıyor:

“Kanaatimce, Doğu'nun dekoru hiçbir yerde Hamdi Bey'in eserlerindeki kadar gözler önüne serilmiş değildir... Etüdlerindeki tiplerin sadece Müslüman değil Türk olmasında itinalı olduğu gibi, kostüm, dekor ve döşemenin de sadece Müslüman değil Türk olmasında aynı şekilde titizdir. Osman Hamdi Bey'de her şey Doğu Türkiye'sinden ilhamını almıştır. Sanatçı, konularını Türkiye'yi zar zor hatırlatabilecek dış dekorlar içine yerleştirmeyip, tablolarına yalnızca Türkiye'ye özgü iç dekorlar havası verip, onlara sanat gücü ile bu yönden bir özellik

kazandırmıştır. Onun böyle estetikten ilhamını alan tuvaleri tamamen Türktürler ve açığı ancak Türk olan bir sanatçı tarafından yapılabilecekleri intibasını verirler.”¹

Thalasso'ya göre Osman Hamdi sanatında Türk ruhunu olduğu gibi göstermektedir. 1943'te ressam Nurullah Berk'in Osman Hamdi'yi farklı biçimde yargıladığını görüyoruz:

“... Osman Hamdi Bey'de Gérôme 'un tesirleri aşikârdır. Kapalıçarşı'daki antikacı dükkânlarının binbir eşyasını, kumaşını, tezyinat ve silahlarını levhalarında canlandırır. 'Şark resmi' yapan Osman Hamdi'yi istisna edersek bu sanatkârlar (Şeker Ahmet ve Zekai Paşaları kastediyor) zehirlenmemiş ve temiz kalmış bir görüşle temiz ve saf bir Türk resminin temelini kurmuşlardır.”²

Buna benzer bir espriyi Ahmet Muhip Dıranas'ın o yıllarda (1940) Osman Hamdi hakkında söylediklerinde de görebiliyoruz:



“Hamdi Bey resme mevzuu ve insanı getirmiş olmakla beraber, dekadanlığına rağmen, bu devreye tekâmül merhalesinde, bir yeni ve sağlam unsur katmış olmak şansına maliktir.”³

Moralite sorununu ele alırken Osman Hamdi'nin oryantalizm ile bağlarının incelenmesinde yarar olduğu kanısındayım. Önemli bir mesele şudur: Osman Hamdi gerçek bir oryantalist midir? Bu ekolün üslubuna benzeyen birçok resmi olduğu hâlde, içerik ve anlam açısından Osman Hamdi oryantalizmin neresindedir?

Önce şunu belirtelim: Osman Hamdi Türkiye'de ve dışarda oryantalist olarak bilindiği hâlde çok sayıda oryantalist olmayan resim yapmıştır. Bunların bir kısmı Manet ve Degas gibi o dönemin önde gelen çağdaş gerçekçilerinin etkisinde dışavurumcu, duygu dolu portre ve manzaralardır. Ayrıca empresyonizme yaklaşan manzaraları da vardır. Bunların hemen hepsi plastisite açısından sanatçının en başarılı resimleri arasında olduğu gibi duygularının ve kişiliğinin yoğunlaştığı ve ifade zenginliği kazandığı yapıtlardır. Bu eserlerde sanatçının hiçbir ideolojik mesaja yönelmemiş olması, kişisel zevk ve hazlarla yetinmiş olması önemlidir. Demek oluyor ki, Osman Hamdi'nin üretiminin

sayıca ve anlamca önemli bir bölümü oryantalist olmayan bir üslupla yapılmıştır. Oryantalist çizimdeki resimler konu ve anlam açısından birinci gruptan büyük farklılıklar gösterirler. Bunlardaki oryantalist boyutu anlamak için oryantalizmin Batı sanatında ne anlama geldiğine kısaca bakalım.

Edward Said'e göre oryantalizm sömürgeciliği besleyen ve haklı gösteren çok özel bir tavidir. İslam dünyasının aşağı ve geri olduğunu kanıtlamaya ve belgelemeye çalışır. Kuşkusuz oryantalizm yalnız bu değildir. Ne var ki, Avrupa'da oryantalist resmin özü ve tanıma çok yakın düştüğü için burada Edward Said'in yorumunu kabullenmekte bir mahzur görmüyoruz. Osman Hamdi eğer gerçekte bir oryantalist ise bu aşağılayıcı tavrı benimsemiş demektir. Dolayısıyla, *decadant* ve zehirlenmiş olabilir. Bu böyle midir?

Osman Hamdi'yi anlamaya çalışırken yaşadığı yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki düşünce ve sanat ortamını göz önüne almak gerekir. Getirdiği yenilikleri değerlendirebilmek için kendisinden önce gelen sanatın durumunu ve estetik değerleri hatırlamak gerekir. Osman Hamdi Türk resmine pozitivist, katı gözlemci, ampirik gerçekçiliği getirmiştir, ayrıca tam anlamıyla figürü, özellikle

kadın figürünü, resimde başlatmıştır. Üslubu ve konusuyla tümüyle yeni bir girişimde bulunmuştur. Gerçekçiliğin Türk resmine girişinin bir tarihi vardır. Lale Devri'nden itibaren duvarları süsleyen manzara resmiyle başlayarak Enderun Okulu'nda ve daha sonra Primitif Ressamlar diye bilinen ve yüzyıl sonundan 1910'lara kadar aktif olan bir grubun elinde gelişme gösteren gerçekçi çabalar, Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'da da perspektif ve gölge eğitimi ile zenginlik kazanmıştı. Fakat bu ressamların hiçbiri tam anlamıyla üç boyutlu plastik değerleri becerememişti.

Primitifler kendilerine özgü bir zevk ve görüşle güzel resimler üretmişlerse de perspektifi çoğu zaman yanlış kullanmışlardı. Buna karşın geleneksel minyatürle karşılaştırıldığında, daha gerçekçi, maddeyi, ağacı, suyu, yaprağı daha inanılır şekilde anlatan resimlerdi bunlar. Asıl özellikleri geleneksel ruhtan bütünüyle kopmamış olmaları ve Batı resmine, yani gerçekçi ve gözlemci resme geçişte bir köprü işlevi görmüş olmalarıdır. Ruhaniliğini ışığın özel kullanımından alan bu resimler gerçekçiliği fotoğraftan yapılmış olmalarına borçludurlar. Primitiflerde ışık, resmi her yerinden eş değerde aydınlatan, içten gelen bir ışıktır. Sessiz, dingin, değişmez ve değişmeyecek olan, içinde

tek bir insanın olmadığı bir dünyayı anlatırlar. Zamanlılık duygusunu yaşatan gizem dolu bir rüya âlemi yansıtırılar.

Manzarada durum böyleyken figür açısından minyatür resmi 18. yüzyılda özellikle Levni ile biraz anatomik özellikler kazanmış, jest ve hareket bir miktar başlamıştır. Ama kesinlikle figürün bir psikolojik kişiliği, bir gerçekliği yoktur. Resmin temel kurgusu iki boyutludur.

Resimde durum böyleyken estetik felsefeye baktığımızda *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* çıkıncaya kadar (1910) yazılan tek tük yazılardan İslam ahlakının estetik değerler üstündeki hâkimiyeti, estetik yargının moral yargı niteliğinde olduğu anlaşılıyor. İyi resim iyi ahlakın ölçüsü oluyor. İyi ressamın iyi Müslüman olması şart koşuluyor. Türkiye'de estetik yargının moraliteden ayrılması daha hâlâ tam olarak gerçekleşmemiştir – ama o dönemde kesinlikle böyle bir şey söz konusu değildir. 1910'dan sonra *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde resmin gerçeğe benzemesi gibi bir tür gerçekçilik, yeni bir değer olarak belirirken, moralite yine yargıyı kontrolü altında tutmuştur. Bu durumun izleri 1940'larda Nurullah Berk ve Dıranas'a kadar gelmiştir. 1940'lar İkinci

Dünya Savaşı'nın etkisinde ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin yönetiminde milliyetçiliğin şahlandığı bir dönemdi. Devletin sanata yaklaşımı milliyetçilik ideolojisinin denetiminde olduğu gibi sanatçılar da bunu kendilerine amaç edinmişlerdi. Bu ortamda estetik yargının moraliteyi Dıranas ve Berk örneklerinde olduğu gibi, milliyetçilik açısından yansıtması doğaldı.

Osman Hamdi döneminde moral yargı İslam ahlakını yansıtıyordu. Neydi bu İslam dünya görüşü? Temelini fıkhıtan, şeriatten ve geleneklerden alan apriori, *absolute* bir düşünce sistemi. Buna göre suret yapmak Allah'ın tek yaratıcı olduğunu inkâr etmek demektir. Bazı tarikatlar sanatçının tavrı doğru olduğu takdirde surete ölçülü olarak izin vermişti. Doğru tavır kendi gücünü Allah'ın yaratıcı gücü ile yarıştırmak, mütevazı, boynu bükük, kulluğunu bilir olmaktır. Müslüman dünyasında maddi güzellik geçici, dünyevi değerler önemli değildi. Önemli olan dünyada ruh güzelliği, ahirette Allah'ın yolunu bulmaktır. Bu mantalite minyatür resmine yansiyarak sanatçıya bireysel ifade şansı tanımadan, renk, biçim ve kompozisyon kurallarını şematikleştirmiş, ifadeyi önceden bilinen kalıplara dökmüştü... Ve yine bu mantalite değişimi ve maddeyi dışladığından, fantastik bir rüya âleminde,

zamansızlık ve durgunluğu ifade eden bir dünyada, gerçeklerden çok uzak bir yerde kalıyordu.

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde durum böyleydi. Yalnız İstanbul'da azınlıklar çalışmakta, seyyah ressamların varlığı saray çevrelerinde hissedilmekteydi. Preziosi, Ayvazovsky, Zonaro gibi sanatçılar oryantalist rüzgârları İstanbul'a getirmişlerdi. Fakat 1880'de Osman Hamdi *Rahle Önünde Kız* tablosunu yaptığı sıralarda, Müslüman Türk ressamı olarak yalnız Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit gerçekçi figür resmini denemişlerdi. Hamdi'nin çağdaşlarıydılar. Fakat her ikisi de manzara ve ölü doğa ressamı olarak ünlenmişler, manzarada başardıklarını figürde başaramamışlardı. Yaşadığı dönemde Osman Hamdi tek ve ilk başarılı figür ressamıdır. Osman Hamdi Türk resmine gerçekçiliği, figürü, kadını, gözlemciliği, modelden çalışmayı, atölyede çalışmayı getirmiştir. Buna tek istisnayı Şeker Ahmet'in kendi portresi teşkil eder. Estetik tarih açısından Osman Hamdi'nin bir devrim yaptığı söylenebilir. Tabii ki, Hamdi Bey'i destekleyen ve hazırlayan faktörler vardı. Sarayın Batı kültürüne açıklığı Lale Devri'nden beri artmaktaydı. Hatta Sultan Abdülaziz 1871'de at üstünde kendi heykelini ısmarlamıştı. Bu yıllarda azınlık ressamları Pera'da sergiler açarken, kural



olarak Müslümanların etkinliği yok denecek kadar önemsizdi. Ama Osmanlı edebiyatında Batılı estetik değerlerle hesaplaşma bu dönemde hız kazandı. Osman Hamdi'nin çağdaşı olan yazarlar ilk roman denemelerini yapıyorlar, gerçekçi roman karakterini oluşturmayı bu yıllarda deniyorlardı. Namık Kemal ile doruğa erişen bu konfrantasyon kuşkusuz Osman Hamdi'nin Türk resminde devrim yaratan gerçekçiliğini desteklemiş olmalıdır.

Batı'ya açılmanın Osmanlı kültüründe yarattığı bunalımın 19. yüzyılda aydın çevrelerde ve bürokratlar arasında fazlasıyla hissedilip tartışıldığı bilinir. Özellikle edebiyatta bu mesele sanatın ahlaksal işlevinin öncülüğünü savunan geleneksel estetik görüş ile “sanat için sanat” yapmak fikrini savunan modern görüş arasında bir çatışma olarak ortaya çıktı. Hiç kimse, en Batıcı düşünürler bile, İslam ahlaki ve mantalitesi ile ampirik gerçekçiliği bağdaştıramıyorlardı. Mesela modernizmin önemini yüksek sesle vurgulayan Tevfik Fikret “sanat için sanat” fikrini bütünüyle benimsememişti. Bu dönemin ünlü “alafranga züppe” tipi dünyevi güzelliklere, maddeye, paraya, kadına düşkün, ama geleneksel ahlaktan kopmayan kişilerdi. Sonunda yazarın horladığı karakterlerdi. Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem gibi yazarlar bir yanda kalemlerini gerçekçi edebiyatta

denerken, öbür yanda tıpkı yarattıkları karakterler gibi kendileri geleneksel ahlaktan ve dünya görüşünden vazgeçememişlerdi. Gerçekçi edebiyatı ciddi boyutlarda deneyen Namık Kemal, *İntibah*'ı Osman Hamdi'nin *Rahle Önünde Kız* tablosundan 4 ya da 5 yıl önce yazdı. Bu romanda ilk kez bir karaktere psikolojik özellikler veriliyordu. Fakat romancı, karakterin (Mehpeyker) gerçek dünyanın etkisindeki gelişimini beğenmeyerek yarattığı kişiyi yazarın sesiyle horlayacaktı. Bir kez daha deneysel gözlemci gerçekçilik mağup oluyor ve yazar 1881'de *Renan Müdafaaanesi*'nde tavrını açıkça koyarak “kutsal kitaplar ampirik yollarla çürütülemez” diyordu. Bu dönemde Beşir Fuat dışında ampirik gerçekçiliğe, gözlemciliğe ve deneye tartışmasız inanan başka bir Osmanlı aydını yoktu.

Geleneksel değerlerle Batı gerçekçiliği çarpışır dururken genelinde sanatçıların geleneksel ahlaka yenik düştüğü görülüyor. Oysa Osman Hamdi üslup ve içerik bütünlüğünü başardığı resimlerde bu ikilemin üstesinden gelmiş gibi gözüküyor. Bununla birlikte birçok resimde de ikilemi yansıtan plastik öğelerin bulunduğunu göreceğiz. Dolayısıyla Namık Kemal'in yapamadığını yapmış gibi görünen Osman Hamdi Bey'in bilinçaltında geleneksel ahlaka bağlı olduğunu göstermeye çalışacağız.



Osman Hamdi'nin *Rahle Önünde Kız, Mihrab* (1901), *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1901), *Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar, Rüstem Paşa Camii Önünde* (1905), *Türbedar, Kaplumbağa Terbiyecisi* gibi oryantalist çizgide plastik bütünlüğü olan resimlerine bir arada bakıldığında sanatçının geleneksel dünya görüşüne meydan okuduğu görülür. Kadını rahle önüne koyan, Kur'an okutan ve mihraba yerleştiren Osman Hamdi, *Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar*'da Kur'an'ı tartışan kulları gösteriyor. Oryantalist çizgide olan ve olmayan tüm resimlerinde insan figürü anıtsal boyutları, gururlu duruşu ile Allah'ın önünde boyun eğmeyen akılcı yeni bir insan tipini temsil ediyor. Oryantalist çizgideki resimlerde görülen ayrıntı zenginliği ve fotoğrafik gerçekçilik maddenin güzelliğini ve özelliğini vurguluyor, Beşir Fuat'ı anımsatan bir bilimsellik ve gözlemcilik tutkusunu yansıtıyor. Denebilir ki, sanatçı Rönesans hümanizmasının değerlerini ve pozitivizmi geleneksel değerlere ve mantaliteye karşı alternatif olarak sunuyor. Bu resimlerin tümü iki boyutlu resim yüzeyine, üçüncü boyutun başarıyla yedirildiği, perspektifi, atmosferi, hacmi mükemmel olan, üslubun içeriğe hizmet ettiği, yani üslup ve içerik bütünlüğüne ulaşan yapıtlar.

Osman Hamdi'nin başarılı olmayan, çelişkili resimlerine geçmeden önce burada sorulması gereken bir soru var. Bu resimler onun ruhunu gâvura satmış bir alafranga züppe olduğunu mu kanıtlıyor? Osman Hamdi'nin oryantalistizm ile ilişkileri durumu aydınlatılabilir. Osman Hamdi gerçek bir oryantalist midir? Oryantalist üsluptaki resimlerinde Doğu'yu sömürülmesi gereken bir dünya olarak mı görmüştür? Önce benzeyen yanlarına bakalım. Osman Hamdi'yi oryantalist yapan özellikler nelerdir? O da onlar gibi İslam mimarisini, tarihî binaları, çinileri, halıları, kostümleri işlemiştir. Avrupalı oryantalistler ölmekte olan medeniyetleri bir an için yakalamak istemişlerdi. Hamdi Bey de bu duygudan uzakta değildi herhâlde. Sanatçının aile geçmişi, eski eser sevgisi, konservasyon duygusu onda benzer arzular uyandırmış olabilir. Arkeoloji Müzesi'nin kurucusu, ilk eski eser koruma kanununun çıkmasında sorumlu kişi olduğu ve Arap ülkelerinde pek çok kazıya şahsen katıldığı hatırlanırsa, onun da çökmekte olan Osmanlı kültürünün izlerini resimlerinde, hem de gururla yaşatmak istemiş olabileceği düşünülebilir. Kanımca benzerlik burada biter. Batılı oryantalistlere kıyasla Osman Hamdi resmettiği tarihî anıtların eski ve yıkık yanlarını çok daha az ön plana çıkarmıştır. Bu eserleri sunuşunda ve seçişindeki dikkat Osmanlı



medeniyetini kınama yerine gurur duygusunun göstergesi olarak görülebilir.

Osman Hamdi, Avrupalı oryantalistler gibi şehvet ve vahşet konularını da hiçbir zaman işlememiştir. Oysa bu konular Batılının gözünde kendi fantezisine ifade olanağı tanıdığı Doğu'da her zaman geçerlidir.

Oryantalizmi Batı sanatında inceleyen sanat tarihçisi Profesör Linda Nochlin'e göre Avrupalı oryantalist, İslam dünyasının geri ve aşağı olduğunu anlatırken üç üslup özelliğinden yararlanır:

1. Çok fotoğrafik ve gerçekçi bir üslup kullanarak zamansızlık duygusu yaratır, böylece Orient'in hiçbir değişime uğramadığını ve uğramayacağını göstermiş olur. Oysa o dönemde İslam dünyası büyük çalkantılar içindedir.

2. Üslubun serin ve nesnel özelliklerinden yararlanarak (fırça izi bırakmayarak), en küçük ayrıntıları titizce tanımlayarak resmi yapan kişinin ve hatta Orient'i gözlemleyen herhangi bir Batılının aslında resimde görünmeyen ama her an var olan bakışını hissettirir. Söylenmek istenen şey, Batılıların ilgi ve gözlemi dışında Orient'in varlığından habersiz kalındığıdır.

3. Gérôme gibi bir sanatçı aşırı nesnel ve bilimsel üslubu ile Doğu'nun kendi çizdiği biçimde var olduğunu kanıtlamak ister. Amacı dokümantasyon duygusu yaratmaktır, böylece ayrıntılarla göstereceği çöküş izlerinin doğruluğunu kanıtlamış olacaktır. Oryantalizmin temelinde yatan yargı şudur: "Müslümanlar, tembellikleri, çocuksulukları ve renkli görünüşleri ile Konstantinopolis çökerken, yılan oynatmaktadırlar."

Osman Hamdi'nin ne üslubu bu kadar mükemmeldir, ne de verdiği mesaj bir aktördür. Figürlerin sahneye figüran gibi yerleştirildikleri birkaç resim oryantalist tavra en fazla yaklaşan resimleridir (örneğin *Camiden Çıkan Sultan*, 1887; *Harem*, 1879). Burada da Avrupalı örneklere nazaran gerçeklik duygusu daha zayıftır. Bu resimlerde perspektifin çerçeveden taşığı, arka planların zaman zaman öne çıktığı görülür. Plastik açıdan çok başarılı resimler arasında değillerdir.

Avrupalı oryantalistlerle konu açısından karşılaştırılınca Osman Hamdi'nin çok farklı bir yerde durduğunu görüyoruz. Yukarıda örneklediğimiz resimlerde (*Rahle Önünde Kız*, *Mihrab*, *Kur'an Okuyan Hocalar*, *Ab-ı Hayat Çeşmesi* vb.) görüldüğü gibi ortak mesaj oldukça açık bir şekilde geleneksel ve



durağan İslam dünya görüşüne karşın insana ve mantığa (bilimselliğe, nesnellığe) önem veren radikal bir tavidir. Figürün anıtsal boyutları, fotoğrafik gerçekçi üslup, ayrıntı zenginliği, maddeye verilen önem Hamdi Bey'i pozitivist, reformist bir kişi, ideolojik bir sanatçı olarak göstermektedir. Babası Ethem Bey'in I. Meşrutiyet'i hazırlayanların önde gelenlerinden olduğunu hatırlarsak, Descartes'ı Osmanlıcaya çeviren ilk kişi olduğunu düşünürsek, Osman Hamdi'nin reformist eğilimleri şaşırtıcı olmayabilir. Ve ilginç bir sonuçla karşılaşırız: Oryantalistlerle paylaştığı tek boyut, İslam askerlerini resimde kullanmış olması, sömürgecilik adına tüketimci bir tavırla ele alınmamakta, olaya şahsen angaje reformist bir Doğulu tarafından ideolojik amaçları doğrultusunda kullanılmaktadır.

Osman Hamdi'nin oryantalizme fazlasıyla benzetmesinin nedenlerini sorgulayabiliriz. Aynı ideolojik tavır daha yeni ve avangard olan hem de çok daha güçlü ressam Courbet'nin gerçekçiliğini örnek alamaz mıydı? Osman Hamdi, Paris'te Gérôme'un öğrencisiyken⁴ Courbet, Degas, Monet gibi gerçekçiler güçlü sanat yapıyorlardı. Paris'e giden ilk öğrenciler olarak Osman Hamdi gibi Şeker Ahmet Paşa da akademik bir eğitimi seçmiş, École Nationale des Beaux-Arts'da ünlü oryantalist ve

akademik ressam Gérôme'un öğrencisi olmuştu. Avrupa sanatını hiç tanımayan gençler için akademik eğitimi seçmek doğal sayılabilir, önemli olan Türkiye'ye döndükten sonra Şeker Ahmet'in Gérôme'un etkisinden kurtulduğu hâlde, Osman Hamdi'nin devam etmesidir. Bunda Hamdi'nin kendini Gérôme'a insan olarak ve sınıfça yakın hissetmesinin rolü olabileceği gibi, ideolojik konulu resimlere oryantalizmin üslup olarak uygun düşmesi de söylenebilir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da iki güçlü sanat hareketi olan oryantalizm ve pitoreskin etkileri İstanbul'a seyyah ressamlar tarafından da getiriliyordu. Dolayısıyla her türlü art niyetin ötesinde, Osman Hamdi'nin hocası ve güçlü bir hareketin içinde bulunan Gérôme'un etkisinde kalmış olması normal karşılanabilir.

Osman Hamdi'nin oryantalist çizgideki resimlerinin Batı örneklerinden farklı bir manzara oluşturduğunu göstermeye çalıştım. Doğu'yu hor görmek yerine Doğu'yu simgeleyen durağan ve kaderci tavra karşı reformist, devinimli bir görüş açısı benimsemiş olabileceği, Batılı oryantalistin Doğu'yu dıştan ve uzaktan seyredişi yerine, olaylara iş birlikçi olarak katılmış olabileceği tezini savunduk. Bu durumun ilginç bir paradoksu doğurduğunu izliyoruz: Osman Hamdi'nin konumu ve üslubu



ile işaretlediği değerler –mantıkçılık, bilimsellik, nesnellik, pozitivist gerçekçilik, insanın önemi, vb.– Batı'nın Rönesans'tan beri benimsediği değerler olduğuna göre özlenen reform Batılılaşma hareketine işaret etmektedir. Bu da konservatist açıdan *decadant* görülebilir. Ne var ki, Tanzimat düşünürleri arasında geçerliliğini hiçbir zaman yitirmemiş bir görüştür. Ahlakçı açıdan bakıldığında Batı ile karşılaşmada önemli olan kişinin vicdani durumudur. Yani kişi Batı kültürünü kabullenirken vicdanı ne kadar rahattır. Bu noktada Osman Hamdi; Namık Kemal, Tevfik Fikret, Abdülhak Hamid gibilerle kıyaslandığında üslup ve içerik bütünlüğü olan resimlerin sanatçının vicdanında bir çelişki olmadığını yansıttığı söylenebilir. İçerik ve üslup bütünlüğünü kurduğu için çağdaş edebiyatçıların sanatçı olarak ilerisindedir. Fakat Osman Hamdi'nin tümü bu değildir. Başka birçok resimde tutarsızlıklar görmek mümkündür. Buna örnek olarak *Yeşil Türbe* adlı seri resimleri, natüralist üslupta yapılmış birçok portreleri (*Kızı Nazlı, 1804; Yeğeni Tevfik, 1904; Mimosalı Kadın* vb.) gösterilebilir. Burada tutarsızlık, resimsel mekânı eş zamanda iki boyutlu ve üç boyutlu olarak işlemedir. Vicdanın resme yansması mümkünse eğer, bu ancak zihinsel koordinatların mekân kurgusunu denetlemesiyle mümkündür (Max Raphael). Aynı resimde iki ve üç

boyutlu mekânlar sanatçının iradesi dışında oluştuğu zaman geleneksel gestalt ile çağdaş mantalitenin sanatçıyı eş zamanda etkilediği anlamı çıkarılabilir. Geleneksel dünya görüşü kaba hatlarıyla İslam ahlakı ve apriori düşünce sisteminden oluşuyorsa bunun resimde görüntüsünün iki boyutlu mekân kurgusu, hazır şemalara uygun yığma ve sıralama kompozisyonlar, gölge, hacim ve perspektif öğelerinin bulunmadığı minyatür türü olduğunu söylemiştik. Buna karşın Batılı değerlerin Türk resmine getirdiği önemli öğelerden biri üç boyutluluktur. Türk düşüncesinin Batı'ya açıldığı dönemlerde ve daha uzun yıllar Türk resmine Doğu-Batı ikilemi kanımca, mekân boyutunda tutarsızlıklar şeklinde yansımıştır. Aynı sorunu Osman Hamdi'nin bu son grup resimlerinde de görüyoruz. Bilgili ve deneyimli bir sanatçı olan Osman Hamdi, mükemmel resimler yapabildiği hâlde, bu denli çelişkili ve tutarsız işleri nasıl üretebiliyordu? Bu noktada reformizmine rağmen geleneksel gestalttan kurtulmadığını, onun da diğerleri gibi moral çelişki içine düştüğünü varsaymak mümkün olmaz mı?



DİPNOTLAR

1. Adolphe Thalasso, *L'Art Ottoman: Les Peintres du Turquie*, Paris: Librairie Artistique Internationale, 1910; Tıpkı çeviri: Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s. 309
2. Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, İstanbul: Cumhuriyet Basımevi, 1943, s. 20
3. Ahmet Muhip Dıranas, "Resimde Ümanizma - Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", *Güzel Sanatlar 2*, Mayıs 1940, s. 137
4. Vasıf Kortun, École Nationale des Beaux-Arts'ın öğrenci kayıtlarında Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa'nın Gérôme atölyesinde adlarınının geçmediğini söylüyorsa da, üslup benzerliği Osman Hamdi'nin o yıllarda çok etkin olan Gérôme'un kesinlikle etkisinde olduğunu göstermektedir.



MİLLİYET SANAT

15 EKİM 1988

ÖMER ULUÇ'LA DÜNDEN BUGÜNE RESİM ÜSTÜNE...

Ömer Uluç, yapıtlarını Maçka Sanat Galerisi'nde sergiliyor (11 Ekim-19 Kasım). Aşağıda ressam İpek Duben'in sanatçıyla yaptığı söyleşiyi sunuyoruz.

Sezer Tansuğ ile yaptığın bir söyleşide Sezer, “Bir Afrika dönemin oldu, şimdi de Paris döneminden söz edebileceğimiz bazı yeni değerler ve tavırlar oluşturdu mu?” diye soruyor. Senin söylediğin ve benim ilgimi uyandıran bir şey var: “Afrika beni çok etkiledi. Şimdi anlıyorum ki çok çarpmış. Daha önceki soyut-somut gibi ve benzeri kategoriler, bu tip fikir yürütme biçimleri benim için değişti, kayboldu. Önemli olanın ritüel bir hareket olduğu, bununla da her şeyin yapılacağı sonucuna vardım. Paris-İstanbul çizgisinde bunu sürdürdüm. Tabii ki değişmelerle.” Bu çok ilginç, sana çok özgü bir tavır. Bunu biraz daha geliştirip anlatabilir misin?

Dışarıda ve hemen de hiç şaşmaz bir şekilde burada bir soyut-somut resim çatışması yaşandı, başka adlar altında hâlâ da yaşanıyor. Bu çatışmanın tutucuları ve militanları var. Aslında yapay bir sorun. Büyük geleneksel sanatlarda (Mısır, Afrika, Hint, Çin) bir eklektisizm var, büyük realiteyle, yani hayatın realitesiyle çok zengin ve anlamlı, alt kanallardan, yeraltı galerilerinden bir diyalog kurulmuş. Bu tip kategorilere indirgenemez. Mısır sanatına figüratif ya da soyut diye ayrı gözlüklerle bakılamaz. Bugünün sanatının küçük militanları tutarlılık, bütünlük, sağlamlık, namusluluk gibi sanat ve zekâ dışı yapay kavramlarla yaptıkları estetiği, çünkü bu artık kötü anlamda estetik, inceltiyorlar ve büyük realiteden, hayatın realitesinden, onun zenginliğinden ve çelişkisinden kopuyorlar. Ben çağdaş sanatın bu tip militanlarından, asıl yaratıcılarının arkasından gelen ikinci, üçüncü grupların, kuşakların yaptıklarıyla hiç ilgilenemiyorum. Bir açılma, büyük realiteye doğru, bakıyorsunuz kapanmış, aslına benziyor. Sanki bütün işaretler dikkatle konmuş, aslı gibi, ama bir şey var kendini





Ömer Uluç, *Büyücü, Karga ve Yılan*, 1988
Sanatçının vârislerinin izniyle

ele veriyor, ölü ve sahte, tutarlı, bütünlüğü var ve aktüel düşünceye bağlı.

Biraz fikir ağırlıklı olmaya başladı demek istiyorsun.

Evet, bir tarafıyla öyle, büyük felsefi açılmaya değil aktüel düşünsel tavırlara bağlı. Günün militan sanatçısı o günün sanatının içinde yer almaya gereğinden çok önem veriyor; sonuçta ölü, içi boşalmış bir sanat oluyor. Çağın orijinallerinin tekrarı.

Modern çağa “izm”ler çağı da diyebiliriz. Fakat son yıllarda avangardizm sanatçının önüne geçti sanki. Bir fikirle bütünleşerek o “izm”in içinde yer almak ve ondan payını almak gibi aceleci ve telaşlı bir çaba var.

Burada başlıca iki sorun var. Birincisi büyük realitenin zenginliği ve çelişkilerinden uzağa düşmek. İkincisi de sanatçının kendisini ifade etmesi açısından bir sorun, çağdaşlık adına belli tikleri tekrarlayan sanatçı, gerçekten o adam mı?

Fikir ağırlıklı ve soyut ifadeye yönelik sanat üretme ne derece bir kısıtlama getiriyor insanın hayatına? Senin Afrika’dan etkilenişinde skalanın

öbür ucundan bir giriş var. Meseleye, düşünce ağırlıklı değil de yaşamın vuruculuğu ağırlıklı ve onu gene aynı vuruculukla yaşatabilme, aksetti-rebilme çabası. Değil mi? Öyle diyebilir miyiz?

Ancak burada benim davranışım da ya da böylesine bir davranışta mesele düşüncenin eksikliği değil, düşünce biçiminin farklılığı. Ben bir ressamın resim yaparak düşündüğü kanısındayım, yani yoğun düşüncenin resim yapmasının içinde olduğunu söylüyorum. Ayrıca şunları da söylemeliyim. Yedi bin yıllık sanat bugün çağdaş oluyor. Bu durum sadece resim ve heykelde var. Diğer sanatların şartları farklı, elde o dönemlerden kalma ürün yok. Büyük sanat indirgenemez. Yedi bin yıllık sanatla bugünün sanatına yan yana bakılıyor, aynı çağdaşlık içinde, çağdaş mesaj veriyor. Beni aslında Batı sanatı ancak bazı örnekleriyle ilgilendiriyor. 19. yüzyıl sanatı daha önceki iki yüzyıl, bütün o karanlık resimler, daha sonra empresyonistler, Manet, Monet, Degas, Pissarro, Renoir vb. beni gerçekten ilgilendirmiyor; Goya ve Van Gogh dışında. Bütün Rönesansta da benim için birkaç önemli sanatçı var. Hep benim için diyorum dikkat. Cranach ve Piero della Francesca, gene ilişki kurabildiklerim. Bu çağın sanatçıları, Bonnard, Chagall, Léger, Braque vb. beni hiç ilgilendirmiyor. Günün sanatında



Ömer Uluç, *Kadın ve Fantazm Kişileri*, 1988
Sanatçının vârislerinin izniyle

da unutmakta olduğum bir çok isim var. Tutkunu olduklarım Picasso ve Morris Louis, Matisse ve Giacometti. Sanatçıların gerçek tutkunluklarını ve bunun şiddetini bilmeleri güçtür. Ben ikişer ikişer seviyorum anlaşılabilir, bir anlamda benzemezlikleri de kendi çelişkimi, beni çeken zıtlıkları gösteriyor. Önemli olan karmaşa ve çelişkinin iz bırakması.

Eski/yeni büyük sanat eserlerinde somut ve soyutun bütünleşmesi var. Hemen düşündüğüm bir örnek Rembrandt. Portreci, figüratif, aynı zamanda müthiş soyut. Bunun gibi Rönesans'tan, Yunan'dan, Mısır'dan örnekleri çoğaltabiliriz. Sen kendini figüratif ya da soyut sanatçı ayrımı içinde görmüyorsun.

Gerçekten görmüyorum. Ritüel hareketlerimle birinden diğerine geçebiliyorum. İkisinin arasındaki farkı ve mesafeyi görmüyorum.

Peki bugünkü "izm"lere seni biraz çekelim. Modernistlerle postmodernistler arasında biliyorsun 1980'lerde epey bir savaş oldu. Şimdi de Amerika'da, Avrupa'da da tabii, tekrar bir soyut, geometrik soyut atılım var. Diğer taraftan yeni ekspresyonistler devam ediyor. Sen kendini Fransa'da bu işlerin ortasında buldun. Orada nasıl oldu, izlenimin nedir, kendini nasıl bir yerlere yerleştiriyorsun? Demin geniş perspektifte konuştuk. Şimdi daha yakın bir plana geçelim.

Yüz yıllık modernizmin biliyorsun, ana sorunu buluştur. Modernist sanatçı buluş yapan sanatçıdır. Buluş yapmak ne demek? Bütün bir olabilirlik serisinin, formel bir serinin elden geçirilmesi de-

mek. Birçok sanatçı modernist akımın (soyut sanat, minimalizm vb.) küçük buluşları, küçük tikleri ve imzaları oldular. Bu bir orduydum, ressamın ordusu... Bu arada daha başka bir alanda, çağın imajist akımı, eski dışavurumcuların bugünkü devamcıları, dünyada bir imaj bolluğu olduğunu, bize çok imaj fırlatıldığını, imajlarla düşünüldüğünü ve insanların hayatında imajların büyük önemi olduğunu hatırlattılar ve yeniden gösterdiler, son on yıldır, hazırlanışıyla birlikte son yirmi yıldır. Sanatçılar seçilmiş imajları kaydettiler, formel buluşlar yapmaya karşı olarak. Bence gerekli bir çıkış, başka türlü olamazdı. İki karşıt akım bugün birbirini zenginleştiriyor. Bir taraftan mizah, sanatın hafiflemesi, ağır ve sıcak bir sanatın karşısına soğuk ve alaycı bir sanatın çıkışı vb. durumlar. Soğuk bir minimalizmin hafiflemesi, incilmesi, sıcak bir postmodernizmin soğuması gibi.

Postmodernistlerden imaja şans tanıyan bazı akımlar olmuştum. Foto-realistler ve pop sanatçıları imaj üzerinden yola çıktılar. Fakat senin dediğin gibi onların yaklaşımı çok serindi. İlginç bir noktanın altını çiziyorsun. Serin ve sıcak birleşip, ağırla hafifin ya da ciddi ile mizahın aynı yerde yer alması günümüzün görüş açısını güzel yansıtır.



Evet, bugünün sanatı genişliyor. Ancak önemli olan bir sanatın yükselme noktasında bulunmak. Bizde acıklı olan sorunlara ölü noktadayken girilmesi. Her zaman söyledim, yükselme noktasında bulunmak için onun içinde, o akımın içinde olmak gerekir, onun yaratıcılarından olmak, onu yapan adamlardan birisi olmak gerekir. Bir işin gerçek enerjisi öyle yaşanır. Bizde enerji kaybolduğu, militanlar çoğaldığı için artık entelektüelize edilip sanatın değil de tavırların yükseldiği bir dönem yaşanıyor.

Bizim sahneye gelince, merak ettiğim bir şey vardı. *Hamam* sergisi, tabii ilginç bir sergiydi, çok insan da seyretti. O açıdan, yalnız o açıdan bile, ilginç bir olaydı bence. Sonra duyduğumuza göre özellikle Paris'te epey yankıları olmuş bu serginin. Ne gibi yankılar oldu, senin ağzından duymak istiyorum ve sen nasıl değerlendiriyorsun bu sergiyi?

İstanbul Bienali'nin dış basında, dış sanat çevrelerinde büyük bir yankısı olduğu söylenemez. Özellikle basın için böyle bir şey söz konusu değil. Aslında ilginç tek şey *Art Press*'te çıkan yazıydı, belki de dış basında çıkan tek yazı. O yazıda Jacques Henric burda yapılan sanatın bugün Avrupa'nın

herhangi bir yerinde yapılan sanatla bir benzerlik gösterdiğini söylüyor. İşin derinine pek girmiyor.

Bir de bizim için sanatçıların biri ikisi için değerlendirmeleri var, bildiğiniz. Bienal nasıl oldu, bu bienale nasıl girildi, ne gibi beklentiler vardı, ne sonuçlar verdi vb. birçok konu var. Ben bunları tartışmam. Bu bir ilk bienal. Kente ve hepimize bir hava getirdi. Çok özel bir kentin çok özel bir mekânında dünyaya resim yaptık. Burda hepimiz yeterince zorlandık mı tartışmıyorum. Ben kişisel olarak bir şey yaptım. Bana ilginç gelen çok tuvallı bir işi ilk defa düşündüm.

Tuvallerin birleşmelerinden oluşan kompozisyonlara giriyorsun orda ilk defa. Tabii burada sizlere sunulmuş olan problem mimari espasın içinde bir oyun oynamaktı veya onunla bütünleşmekti. Sen onu böyle bir yaklaşımla çözmeye çalıştın. "Kendime göre de başarılı oldum" diyorsun. Bunu biraz daha açar mısınız?

Büyük geleneksel sanatlarda olay şiddetlendiği, belli bir yerde ısınmaya başladığı zaman sanat eserinde nasıl büyüme, parçalanma, sekanslara bölünme, yer değiştirme, dengesini arama ve soğuma oluyorsa, bugünün sanat eserinde de olabilir.



Bugün ben sorunu tek tuvalin içinde çözeceğim diye bir durum yok tabii ki. Ben tuval sanatçısıyım ya da değilim gibi kategorileri de kabul etmiyorum. Önemli olan mesajının olması ve bunun iletilmesi. Tuval yok olabilir, kırılır, çoğalır vb. Benim için “tuvalden taşma” var. Ayrıca bir sessizlik, öyle bir mekân. Büyük bir mimarinin içinde olduğunu duyuyorsun. Tuvallerin büyümesi gerekliliği ve sonuçta tuvalden taşma, artık buna atlama. Bu ancak belli mekânlarda oynanabilecek bir oyun. Kısaca, bir süre bu yönde çalışmak istiyorum.

Şimdi de, biraz buradan söz edelim istersen, burası için genelde resim olarak ne düşünüyorsun?

Çoğunlukla bir tutukluk, giderek tutuculuğa dönüşen bir tutukluk. Şimdi de bunun modern biçimleri. Tutucu bir modernizm yaşanıyor. Bu, eski nostaljik ve duygulu tutuculuğun yerine geçmekte. Biraz ufak ölçekte kavramsal, biraz parıltılı, az serin bir minimalizm, biraz üst boya drammatizmi vb. Bence çoğunluk böyle, azınlık ise her zaman olduğu gibi, kendini aradan gösteriyor.



MİLLİYET SANAT

15 KASIM 1988

TOPRAK, YAŞAYAN, GİZLİ GÜÇLERİ OLAN BÜYÜLÜ BİR MALZEME

Seramik sanatçısı Candeğer Furtun, seramik heykellerini 22 Kasım-31 Aralık'ta Maçka Sanat Galerisi'nde sergileyecek. Aşağıda ressam İpek Duben'in Furtun'la yaptığı söyleşiyi sunuyoruz.

Candeğer, seni bir seramik sanatçısı olarak düşünürken, hiçbir zaman resim eğitiminden geçmiş olduğunu unutamiyorum ve bu bana çok önemli bir olgu olarak geliyor. Türkiye'de böyle bir örnek çok az, belki de hiç yok. Hatta, dışarıda da resimden heykele veya seramiğe geçen sanatçıların çok özel kişilikleri vardır; mesela Picasso ve Matisse'in heykelleri, Giacometti'nin heykeltıraş olduğu hâlde önemli bir boyutta resim yapmış olması... Benim görüşüme göre senin değişik aşamalarda yaptığın işlerde bunun bir rolü var. Bugün yapmış olduğun son işlerde de bunun çok önemli bir rolü olduğunu düşünüyorum. Benim sana sormak istediğim, resim eğitiminden seramiğe

ne gibi bir hisle geçtin, kendine göre nedenlerin neydi, o ânı hatırlayıp yaşayabilir misin?

Tabii, ama çok uzun bir zaman öncesine gidiyor ve cevaplamamı istiyorsun; bugünden geçmişe baktığımda birçok yan nedenleri unutmuş olabiliyim, ama gene de kararımın nedenlerini açıklamaya çalışacağım. İngiliz Kız Ortaokulu'nu bitirince, İngiltere'ye giderek, üniversite sınavlarına hazırlayan bir okula girmiştim. Amacım felsefe veya psikoloji alanında eğitimimi sürdürmekti, çünkü o sıralar benim asıl ilgi alanım onlardı. O süre içinde, o güne kadar izlemediğim müze, sergi, bale ve piyesler dünyasına girdim. Yurda döndüğümde, Akademi'ye girmeye karar verdim. Sene 1954 ve eğitimim resim dalında başladı. Resim bölümünün orta kısmını bitirdim ve seramiğe geçtim. Resimde başarılı bir öğrenciydim. Tabii ilginç, resim eğitimi mi yarıda kesiyor ve seramiğe geçiyorum. Bunun nedeni modlaj dersleri sırasında üç boyutlu, hacimli çalışmaların beni kendine çekmesi ve daha çok tatmin etmesiydi. Böyle örneklerin sayılarının az



olmasına rağmen hem Türkiye’de hem de dışarıda var olduğunu sanıyorum. Bir sanatçı için hem iki boyutlu hem üç boyutlu çalışmanın yaratıcılığına özgürlük ve zenginlik kattığına inanıyorum.

Seramik yerine heykele geçmeyi düşünmedin mi?

Bu önemli bir soru, madem ki üç boyutlu çalışmak istiyorum, neden heykel değil de seramik? Aslında okulda en çok ziyaret ettiğim, izlediğim atölyeler heykel atölyeleri idi. Ama heykelin sorunları, boyutları o sıralar beni ürkütmüştü. Seramik ise daha uygun geldi bana, hem resmi, hem de heykeli barındırıyordu içinde. Hem renk bakımından, hem de form bakımından resim eğitimimin bana çok şeyler kazandırdığına inanıyorum.

Senin hakkında Alman bir eleştirmen çok güzel bir inceleme yapmış, onu anımsatmak istiyorum. Diyor ki, “1950 sonraları yapılan çanaklar, parçacıklar ustalıkla katlanmış, yarılmış, üst üste konmuşlar, çok tutarlı dengeli bir form duygusu var ve bu durum onlara yüksek estetik bir kalite veriyor.” 1960’ların objeleri için ise, “Daha kolay bozulan ve bozan havasına girmiş” diyor. Bu güzel bir gözlem ve o dönemde sanıyorum, sen daha

serbest, daha plastik endişeleri düşünerek çalışmışsın ve eleştirmenin dediğine göre, bu işlerdeki belirgin katlamalar, objelerin kullanma değerlerini gittikçe yabancılaştırmış. O zamanlar dahi senin daima plastik bir endişen var, sanıyorum seramiğin geleneksel, işlevsel yönü hep ikinci planda kalmış senin için.

Mr. Gottfried Borrmann’ın bu incelemesi 1975 yılında Türk hükümetinin katkıları ile katıldığımız 1975 Münih Uluslararası El Sanatları Fuarı’ndaki işlerim üzerinedir. Orada bir baskı hatası var. Yaptığım bu katlamalı işler 1960 sonları ve 1970 başları çalışmalarımda. 1960 başlarında ilk çalışmalarım kap sanatı geleneği içindeydi. 1963’lerde ve ondan sonra kap sanatının işlevsel yönünü giderek geride bırakarak, formun kendi estetik yapısı üstüne düşüncelerim yoğunlaşmaya başladı.

O yıllarda Amerika’da mıydın?

1961 yılında Fulbright Bursu ile Amerika’ya gittim ve 1963 yılı sonlarına kadar oradaydım. School for American Craftsmen okulunda seramik eğitimi gördüm, yüksek lisans diplomamı alarak mezun oldum ve Worcester Craft Center’da öğretim görevlisi oldum, aynı zamanda çalışmalarımı sürdürdüm.



Nitekim ilk kişisel sergim de burada 1963 yılında gerçekleşti. Seramiğin işlevsel yönünden ayrılmanın ipuçları da bu sergide belirginleşmişti.

Sen Amerika'da iken bu ipuçlarını veren sanatçılar gördün mü?

Tabii, bu ipuçlarını veren sanatçıların başında hocam Frans Wildenhain gelir. Ondan sonra çağdaş seramiğin en yetkin temsilcisi Peter Voukos ve John Mason, Daniel Rhodes, Rudy Autio, Toshiko Takaezu şu anda hatırladığım ilk isimler. Zaten 1960'ların ba-

şında Amerika'da bulunmam benim için çok şanslı bir olaydı. Çünkü, seramik sanatının çağdaş yorumlarının iyice belirginleşip ortaya çıktığı bir döneme rastlar. 1950'ler Amerikan seramik sanatının patlayış yıllarıdır. Kendi seramik gelenekleri olmadığı için dünya seramik geleneğini izlemiş, incelemiş ve kendilerine uyarlamışlardır. Uzun yıllar izledikleri Avrupa seramik sanatı değerlerinden giderek sıyrılarak kendi yorumlarını getirmeye başlamışlardır. Bu patlayışın üç önemli etkeni Japon zen çömlekçiliği, soyut dışavurumcuların yüzeye, konstrüktivistlerin de forma getirdikleri özgürlük ve coşku olmuştur.



Candeğer Furtun, *Figür III*, 1988
Sanatçının izniyle

Dediğim gibi, 1960'lar çağdaş seramiğin temellerinin atıldığı, geçmiş geleneklere meydan okunduğu ve yeni yorumların ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Artık, seramik işlevsellik yönünü endüstriye bırakarak bir “sanat dili” olarak ortaya çıkmıştı. Tabii, bu durum beni heyecanlandırmış ve etkilemişti.

Türkiye'ye gelince işlerinde belirgin bir değişiklik oldu mu?

Evet, başından beri seramiğin işlevsel yönü benim gerçek ilgi saham olmadı. Ele aldığım vazo, çanak ve tabaklar işlevselliklerini tam reddetmeseler de, onsuza da yaşayabilen, plastik değerleri daha ağır basan biçimler olarak ortaya çıktı. Daha ileri tarihlerde kap sanatından iyice ayrılarak doğa ve insan figüründen kaynaklanan çalışmalar yapmaya başladım.

Evet, 1973 serginde göstermiş olduğun bazı işlerde organik formlar epey ortaya çıkmış durumda. Figürler ve yüzler diyebileceğimiz bacak ve kol parçaları ve hatta bugün yaptığın işlerini hatırlatan çizgiler var. Neden acaba, bugünkü gibi açık seçik figüre girmek bu kadar zaman aldı?

Sahiden de uzun bir zaman aldı figürün tekrar ortaya çıkması. Tekrar diyorum, çünkü Akademi'de mezuniyet işlerimde figür çalışmaları olmuştu. Senin 1973'te sezdiğin ve 1980 serginde iyice ortaya çıkan yüzler, sırtlar hep içimde taşıdığım insan olgusunun iyice belirginleşmesidir. Doğayı izlerken bile, gördüğüm her kabukta, tohumda, taşlarda insan figürleri görürdüm. Ama, Amerika'da seramik geleneğinin içine öylesine dalmıştım ki, bu insan figürleri zamanla ortaya çıkabildiler.

Eğer doğru anımsıyorsam, figüre daha serbest, daha hazır bir şekilde girmeye karar verdiğin zaman, ailendeki kayıplara ve ölümü çok yakından yaşadığın bir döneme rastlamakta. Bunu söylememdeki neden, senin işlerinde başından beri var olan bir sessizlik vardı. 1980'den beri özellikle figürün ölüm temasına göndermeler yaptığını görüyorum. Bu gözlemime katılıyor musun?

Katılıyorum tabii. İnsanın var oluşu, yok oluşu ve bunları kapsayan sorular beni hep ilgilendirmiştir. Bu soruları hep irdelemişimdir. Senin de değindiğin olaylardan sonra 1980 serginde gerçekleştirdiğim figürlerde simgesel olarak ölüme göndermeler yapmıştım. Çerçevesel içindeki yüzler, sırtlar bir var olmayı, bir yok olmayı, nereye kadar



yok olma ve yaşamışlığın bıraktığı izleri irdelemiştim. Son yaptığım işlerde, insanı bu ağır sorunların dışında tutarak, yaşam içinde almış olduğu değişik pozlarda vermeye çalışıyorum.

Bu “var mı, yok mu” düşüncesi başından beri çok ilgilendirdi diyorsun. İşlerinde de bunun karşıtını ararken, 1960’lardaki işlerinde, özellikle koymak ve bozmak yönteminde metot olarak “var mı, yok mu”yu ilginç bir şekilde uygularken, 1980’lerdeki sırtlarda asgariye indirme yoluyla bir arayışa girmişsin. Şimdiki işlerin daha da farklı. Bunlarda “var mı, yok mu”nun ötesinde bir sonsuzluk boyutu var. Sanki, sen hep diyorsun ya “Hayatta hepimiz bir tavır alıyoruz”, burada uzun bir bekleyiş, Batılıların çok farklı, çok Şarklı, hatta mistik buldukları bu bekleyiş tavrında yaşam ve ölümün çelişkisinin duyarlılığı var gibi, özellikle oturan figürlerde. O durağanlık, figürün organik formundaki dinamizmle bir çelişki yaratıyor. O çelişkide bir yaşam boyutu var. Orada güzel bir ifadeye vardın bence.

Bu çelişkiyi bütün insan figürlerim taşıyor sanırım. 1987’de yaptığım figürler de, durağan, sessiz olmalarına rağmen, içlerinde bir kıpırtı, bir gerilim taşıyorlardı. Ayrıca figürün mekân içinde kapsa-

dığı yer de önemli. Duvarda seri olarak yaptığım bu figürleri daha büyük boyutta ortaya koyduğum zaman çok başka anlamlara göndermeler yaptığını da gördüm.

Bana bir başka çalışman da ilginç geliyor, onlara koşan adamlar mı diyorsun?

Hayır, koşan adamlar demiyorum, çünkü onlar koşmuyorlar, koşma öncesi bir durumdalar.

Evet, onlar hareket hakkında değiller, bilakis hareket öncesi hakkındalar ve o kadar da hareketsizlik hakkındalar. Önceki figürlerinle aynı boyuttalar. Bir de renk var seramiklerinde, ilginç kullanıyorsun rengi. Renkler taze bir boyut getiriyor işlerine ve de katmerliyor. Mavi ile pembe son derece etkileyici. Gene Alman eleştirmenin, daha önceleri kullandığın ve sergide de çoğunlukla kullandığın nötr renk üzerine yazdıkları ilgimi çekti. Diyor ki “Furtun’un seramik objeleri sıcak gri renkli, monokrom bir sırla kaplı, bu gerçekten dikkati çekmenin güçlülüğü, bu ton Furtun’un son derece duyarlı formları için tek olanaklı renk tonu, çünkü bu formlar son derece spontan, fakat en ince ayrıntılarına kadar çok doğal bir kâfilik içinde. Formların akıcılığı kendisini daha fazla





Candeğer Furtun, *Figür II*, 1988
Sanatçının izniyle



Candeğer Furtun, *Form*, 1973
Sanatçının izniyle

gösteren bir sır altında mutlaka kesilecek, yok olacaktı.” Bu çok doğru. Fakat burada, sen yeni bir atılıma girdin. Bu yeni atılım çok heyecan verici, çünkü, kavramsal olarak mesele berraklaştıkça renk yerini buldu ve tam yerine oturdu. Yani ölüm ve yaşam hikâyesi netlik kazandıkça ve figürde bütün formu ile, ihtişamı ile belirginleştikçe sen kuvvetli renkleri rahatça seçip formu ezmeden kullanabildin. Bu sergideki pembe renge ne diyorsun?

Evet, pembe ile yaşamı ortaya koyuyorum. Ten rengi gibi. Bundan önceki ağır düşünceler dağıldı ve insanı daha olduğu gibi almaya çalıştım. Burada renk üzerinde durman çok önemli, çünkü rengin böylesine büyük bir plakada tek renk olarak ortaya konması son derece riskliydi. Bu tonu bulmak ve figürle bağdaştırabilmek, ancak zamanla ortaya koyulabilinen bir şey. Ayrıca renklerin de bir anlamı var, pembe teni vurgularken, mavi daha aşkın anlamlar taşımakta.

Bu bulunduğun noktada, hayat felsefenle işin yakınlaşmış bir durumda. Böyle bir noktada, Batı sanatındaki çağdaş hareketler ne kadar ilgilendiriyor seni, umurunda mı?

Tabii, yakından ilgilendiriyor, çünkü çağımı tanımak ve anlamak istiyorum, bu nedenle dış kaynaklı beş dergi giriyor evime. Ama, asıl önemli olan sanatçının kendi gelişimi, kendi gerçeği var. Örneğin benim bugün figür yapmam, zamanımızdaki yeni ekspresyonizmin figür tutumundan kaynaklanmıyor. Benim içimdeki figür olgusunun zaman içinde yoğrulup çıkmasından kaynaklanıyor. Zaten figürü ele alma biçimlerimiz de çok farklı.

Oturan figürler yan yana konduğunda, dondurulmuş bir friz esprisinde. Burada klasik figürlere göndermeler çok açık seçik.

Dediğin doğru, benim işlerimde klasik yapıtlara göndermeler çok. Burada yaşadığımız yapıtlar, klasik yapıtlar, çoğunlukla müzelerde, arkeolojik kalıntılarda Hitit, Yunan, Roma eserleri ile çevriliz. Günümüzdeki figür anlayışındaki tutum, yani figürü bozma, dağıtma, çarpıtma, insan figürünü başka anlamlara götürüyor. Ayrıca, benim art arda koyduğum figürler, bir friz esprisi içinde olup aynı duruşta olsalar bile, küçük ayrıntılarla bir farklılığı da ortaya koyuyor.



Bu yapıtları seramik dışında bir malzeme ile yapmayı düşündün mü? Bu malzeme seni sınırladığı gibi, sana zenginlikler getiriyor olmalı, ne dersin?

Evet, zaman zaman çok düşündüm, çünkü seramik yapımı bazen insanı isyan ettirircesine zor ve sınırlı. Ama, insan elini toprağa bir kere koyduktan sonra ondan ayrılmak çok zor. Çünkü kil, yaşayan, gizli güçleri olan büyülü bir malzeme. Islak olduğu zaman uyumlu ve uysal, sanki her istediğinizi onunla yapabilirmişsiniz gibi; ama öyle bir noktası var ki artık orada ona yaklaşamazsınız bile. Hele ateşle karşılaştığı zaman, tüm bilginiz ve dikkatinize rağmen ateşten nasıl çıkacağını bilemezsiniz. Çünkü kilin içindeki tüm birikimi tam olarak bilemezsiniz. Piştikten sonra, kırılabilirliğine rağmen son derece dayanıklı, binlerce yıl yaşayabilir. Yapanın soluk alışını, elinin en hafif hareketini bile yansıtan, her evresi değişik ve sürprizli olan bu malzemeden ayrılmak çok güç. Ama, kim bilir, insan da kil gibi sürprizlerle dolu.

Sayı: 204, 18-20.



HÜRRİYET GÖSTERİ

ARALIK 1988

HALE ARPACIOĞLU İLE ÇAĞDAŞ RESİM SÖYLEŞİSİ

İstanbul'da resimlerini sergileyen Hale Arpacioğlu ile yapılan söyleşide çağdaş resim akımları ve kaynakları üzerine düşünceler ve Venedik Bienali'nden izlenimler bulacaksınız.

Özellikle Batı'da geometrik soyutlamanın ve soyutun tekrar harekete geçmesi sonucu Türkiye'de de son zamanlarda sanki en güncel, en ilerici sanatın figür dışı bir sanat olduğu izlenimi var. Benim izlenimim ise figür ve soyutun birlikte var oldukları. Sen ne düşünüyorsun?

Evet 1980'li yıllarda neo-ekspresyonizmden sonra, hatta ona paralel olarak bir soyut akım başladı. Bu yeni akıma neo-geo diyorlar. Bugün bu yeni soyutçuların kullandığı soyut dil eski modernistlerin örneğin Mondrian'ın kullandığı anlamda yani mutlak denge, mutlak estetik gibi arayışların içindeki formel yaklaşımın dışında bir şey. Yeni soyutçular aldıkları bu soyut dili, bugünün dünya-

sını işaretleyen, kodlayan bir şekilde kullanıyorlar. Örneğin Peter Halley kareyi alıp, bu bir hücredir, diyor. Yeni soyutçular, soyutu bugünün gerçeklerinin temsilinde bir araç olarak kullanıyoruz diyorlar. Yani geçmişin soyut formları farklı bir anlam yüklenerek kullanılıyor.

Neo-geo'cular toplumsal gerçekleri temsil etme meselesinden bahsediyorlar. Bu arada ben kendi resmime baktığımda ise temsilî olan her şeyden bir uzaklaşma görüyorum. Bu anlamda resmime baktığımda bir figür ve portre ressamı olmadığını görüyorum. Çünkü ikisini de görünen gerçeğin kendisiyle ilişki kurmaksızın, insanın kafasında oluşmuş, portre veya figür kavramından yola çıkarak kullanıyorum. Gerçekte kullanılan figür kavramından başka bir şey değil. Dolayısıyla ben figür veya portre yapmıyorum. Bütün bunları şu noktaya bağlamak için söylüyorum: Bence sanatın bugün vardığı noktada çağdaş, ilerici sanatı soyut veya figüratif olarak tanımlamak çok kısır bir yaklaşım. Çünkü durum biraz daha karışık. Ama bunu söylerken de akademizme selam verdiğimiz anlaşılmasın.





Hale Arpacioğlu, *Scream* [Çığlık], 1988
Sanatçının izniyle

Resminde bazı farklı etkiler görüyorum, Matisse'ten Picasso'ya ve Alman ekspresyonizmine kadar. Zaman zaman bu etkiler ağırlıklarını değiştirerek beliriyor. Sen ne dersin?

Picasso ve Matisse etkileri varsa çok iyi. Varsa diyorum çünkü ekspresyonist sanatta yaratıcılık öyle kişi tarafından kolay denetlenebilecek bir şey değil. Bence her türlü yaratıcılık için geçerli bu. Yaratıcılığın kökleri niyet, gayret yani bilinç mekanizmasından çok daha derinlerde. Resim sanatı Batı kökenlidir, orada gelişmiştir. Bizlerin de bakacağı yer ve örnekler oradadır. Köksüz sanat olmaz. En iyisi nerede yapılmışsa oraya bakmak zorundayız. Bizlerin bugün yaptığı bir geleneği sürdürmektir. Picasso ve Matisse bu çağda bu geleneğin kilometre taşlarıdır. Ekspresyonist resmin tümünde Picasso ve Matisse etkileri vardır. Alman ekspresyonizmine gelince orada benim yaptığıma benzer şeyler görmüyorum. Alman ekspresyonizminde renkler çığ, biçimler de keskin. Onların yanında benim renkler fazla pişmiş kalıyor.

Yani farklı tarih ve coğrafyanın yarattığı kimlik farkı biçimi etkiliyor. Ben kimliğini gizleyerek sunan bir Doğuluyum. Renklerin ve biçimlerin sert, cascavlak olduğu öğle vakitlerine günün geç saat-

lerini tercih eden biriyim. Resmimdeki değerler, olgun ve koyu tonlar Alman ekspresyonizminde olmayan şeyler.

Dönelim Picasso'ya. Onda beni en çok etkileyen özellikler onun sonsuz cesareti, inanılmaz hayal gücü ve üretkenliği, yani kişiliği.

Picasso ne yaptı? Resmin dilini radikal bir biçimde değiştirdi. Dünyaya bakışımızı değiştirdi. Bunu yaparken Cézanne'dan ve Afrika sanatından yararlandı.

Onun meselesi biçimi götürebileceği yere kadar götürmektir. Yani resme yaklaşımı daha çok akılcı idi. Resimde benim meselem biçim ağırlıklı değil. İster istemez resmin formel sorunlarıyla da uğraşırız ama benim meselem belli bir psikolojiye biçim bulmak. Demek istediğim benim resme farklı bir kavramsal yaklaşımım var.

Günümüzdeki figüratif sanat hakkında ne düşünüyorsun?

Herhâlde geçen sezon yaşanan figür-soyut çatışmalarını düşünerek soruyorsun. Bu konu başına soyutu karşısına almış figüratif sanat olarak





Hale Arpacioğlu, *Portrait 19* [Portre 19], 1980'ler
Sanatçının izniyle

yansıdı. Söylenenleri birkaç cümle ile özetlemek olanaksız. Çok da iyi takip etmedim zaten. Ama bence herkesin savı kendi resim anlayışından kaynaklanıyor. Bana göre nesnel dünyanın akademik

öğretiye göre tasviri çağdaş değil. Bugün resmin meselesi bu olmamalı, değil de zaten.

Resminde imajlar nasıl beliriyor? Yani seni başlatan bir fikir mi, veya bir konu mu?

Resme hiçbir ön hazırlık olmadan yani renk ve biçimleri planlamaksızın başlıyorum. Başlarken kafamda taşıdığım bir imaj var tabii, ama çalışma süreci içerisinde –ki bu çok hızlı bir tempo– starttaki bu imajın başına neler geleceği belli değil. Ben hayata ve kendine soğukkanlılıkla bakabilen birisi değilim. Doğal olarak yaptığım resim de rasyonel ve mesafeli bir resim değil. Çalışırken yaşadığım, yaşamakta olan kişi konumundan sıyrılıp, ânı ve mekânı unutup farklı bir bilinç katında olma durumu sanki renk ve biçimlerin önünü açıyor. Bilinçaltı işe karışıyor ve rasyonel yaklaşım devre dışı kalıyor. Ve imajlar tuvalin yüzünde bulunuyor. Bu otomatik bir oluşum değil tabii. Ancak belli bir çalışma süreci içinde gerçekleşen, yakalanabilen bir durum. Resim yapmak sanki içinde olduğum sistemin dışına çıkabilmek için geliştirdiğim bir sistem.

Düşünce ve duygulanışına yardımcı olan kaynaklar olarak, yaşamın kendisinin ötesinde

diyalog kurduğun insanlar ressamlar mı oluyor, yoksa başka sanat dallarından insanlarla daha verimli bir alışverişe girdiğini söyleyebilir misin?

Beni etkileyen kişiler genellikle yaşam karşısında benimle aynı tavrı almış kişiler. Örneğin ağzılardan düşmeyen çağdaş resim, çağdaş düşünce vs. gibi sözler var. Ben her şeyden önce bu düşünceyi veya resmi üreten kişilerin tavrındaki çağdaşlığı görmek istiyorum. Ve böyle bir şey gördüğümde o kişilere yaklaşabildiğimi ve de aramızda etkileşimin olabildiğini görüyorum. Bu kişiler daha çok gençler oluyor. Kendilerine yaşam diye sunulan şey hakkında kovuşturma açmış kişiler bunlar. Bence çağdaş tavrı almış yani bireyleşmiş insan, acı çeken insandır. Kendine yaşam diye sunulan şeyden rahatsız olan insandır. Nerede bu rahatsızlık?

Evet, haklısın. Türkiye’de çağdaşlığı iddia eden sanatçıların yaşamlarında o çelişkiyi, o mücadeleyi görmek istiyor insan. Bize biraz da Venedik Bienali’ni anlatır mısınız? Bienal’den bir sanatçı gözüyle edindiğin genel izlenim ne oldu?

Venedik’e gitmeden evvel Bienal büyük ödülünün Jasper Johns’a verildiğini biliyordum. Bu yüzden önce onun pavyonuna gittim. Jasper

Johns’un son işlerine figürün girmesi beni şaşırttı. Amerika’da soyut dışavurumculardan sonra resmi yeniden tanımlama çabaları sırasında resmine konu olarak sayıları, Amerikan bayrağını, Amerikan haritasını seçerek üçüncü boyutu reddetmesiyle ün kazanmış biri. Tuvalin iki boyutuna sadık kalarak resim yapıyor. Her türlü illüzyona karşı. Üçüncü boyut işin içine girdiğinde nesneyi tuvale ekleyen, iliştiren bir sanatçı. Bu kez onun bu teoriyi bırakıp, kendine, sanatına ve dünyaya bakarken resme figürü soktuğunu görüyoruz. *Mevsimler* dediği, dört mevsimlik bir dizi resimde gölgeyi andıran bir insan figürü var. Ben bunlarda tuhaf bir çekingenlik sezdim. Sanki Johns duygusallığının yanında ussallığını koruma çabasındaydı.

Bunun dışında enstalasyon sanatına yakın olmadığımı biliyorsun. Bu alanda Marisa Merz, Jannis Kounellis, Maurizio Mochetti gibi isimler Bienal kapsamındaydı. Bunun yanı sıra 1980’li yıllarda tekrar yıldızı parlayan tuvalin saltanatı sürüyordu. Yeni ekspresyonistlerin ve İtalyanların transavangard dediği ağır toplara, Chia, Clemente, Paladino, Cucchi gibi sanatçılara büyük salonlar ayrılmıştı. Bunlardan Clemente’nin işlerini sevdim. Onda yenilik adına çaba sarf etmeksizin bir şeyler söylemek çabası gördüm. Clemente’de birbirinden



farklı üslupları sergilemeyi göze alarak ortaya konulmuş yapıtlar vardı. Bir de tabii bütün bu işlerin orijinallerini görmek çok önemli.

Peki bundan sonra ne yapmayı düşünüyorsun?

Bir süre sergi açmadan çalışmayı, bütün cesaretimi toplayıp resme dalıp çıkmayı düşünüyorum.

Sayı: 97, 62-64.



ADNAN ÇOKER SERGİSİ
(DERİMOD KÜLTÜR MERKEZİ)
KATALOĞU
1989

Dünyada bugün eskisinden çok daha fazla sanatın evrensel ve yerel nitelikleri tartışılmaktadır. Her zamandan çok şimdi dünyanın her bir yanında yaşayan sanatçılar arasında etkileşim artmış olduğu hâlde, Batı'da gelişen sanat piyasası Batı estetiği ağırlıklı tercihleri yapmaya devam etmekte, evrenselliği Yunan-Roma kaynaklı estetik temellerle sınırlayarak tanımlamakta ısrar etmekte. Çok iyi biliyoruz ki Picasso, Afrika ve Uzak Doğu adalarından, Matisse İslam estetiğinden doğrudan doğruya yararlanmışlardı. Çin, Japon, Hint, Aztek, Kızılderili ve daha nice kültürler 20. yüzyılda modern sanatın oluşumu içinde yer aldılar. Modern sanat evrensel bir estetik kurma yolunda ilerlerken herhangi bir sanatçının herhangi bir ülkede ürettiği sanat eserinde, modernizmin pekiştirdiği evrensel estetik öğelerin varlığına rağmen yerel kültürlerin sembolik değerleri ve yerel zevklerin yitirilmediği de doğrudur. Bu nedenle günümüzde modernizm farklı estetiklerin alışverişi ile yerel kültürlerin aynı potada çatıştığı bir alana dönüşmüştür.

19. yüzyılın son çeyreğinde Türk sanatının Batı'ya tam olarak açılmasından sonra Türk sanatçıları da bu sahnede yerlerini almışlardır. Türk sanat tarihinin bütün büyük isimleri evrensel ve yerel değerlerin sentezini aramışlardır. Ayrıca Türkiye'nin sanat merkezi olan İstanbul yüzyıllar boyunca farklı medeniyetlerin katlanarak oluşturduğu bir estetik sentezin anasıdır. Türk sanatının resmen Batı'ya açılışından çok önce Mimar Sinan'ın eserleri İstanbul şehrinin sağladığı Bizans-İslam sentezinin bir ifadesi olarak daha 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu nedenle modern Türk sanatı bir anlamda İstanbul sanatının sentezci ifadesinin yalnızca yeni bir yüzüdür demek daha doğru olur.

Adnan Çoker de İstanbul'un yarattığı bir sanatçıdır. Şafak vakti İstanbul, güneş batarken İstanbul, minareleriyle, kubbeleriyle, Bizans ve Osmanlı'yı unutturmadan yaşatan İstanbul, Çoker'in sentez yaratmak için verdiği mücadelede minimalist, konstrüktivist ve Malevich'in etkilerine karşı



direnen bir duygu ve sevgi kaynağı olmuştur. Çoker'in ulaştığı nokta Batı ve Doğu estetiklerinin birleşip yarattığı taze bir bileşimdir.

Adnan Çoker 1944'te girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sağlam bir eğitimle Batı estetiğinin kaynaklarını tanıdı. Özellikle İtalyanları, Leonardo ve Tiziano'yu inceledi, daha sonra 19. yüzyıl dönemi içinde Corot'ya ilgi duydu, aynı zamanda heykel çalışmaları yaptı. Tüm bu incelemeler “doğaya nasıl yaklaşmalı” sorusuna aranan yanıtlar için ön çalışmalar, uyarılar, bilgi aktarımlarıydı. Önemli sorun eşyanın (obje) etrafında dönen boşluğu iki boyutlu tuval yüzeyinde halletmekti. Bu problemle ilgili olarak Cézanne ve kübizme, özellikle Picasso, Braque ve Roger de la Fresnaye'e ilgi duymaya başladı. 1950-51 yıllarında kübizm çevresinde eşyanın analizini yaparak soyutlamaya varan yönelişlere girdi.

Çoker'in öğrencilik yıllarında yaptığı çalışmalardan genç sanatçıyı tanımlayan bazı genellemeler yapılabilir. Önemli bir karakteristik, konstrüksiyon ve geometri kaygısı, kompozisyonlarda yapıya önem vermesidir. Yani onun sonuna kadar benimsediği yapısalcı tavır daha bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu tavrın ilk ipucunu ortaokulda yaptığı desenlerde görüyoruz.

Akademi'de Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olması Çoker için büyük bir şans olmuştu. Çünkü Kocamemi, Akademi'ye konstrüktivist tavırlı bir eğitim getirmişti. Hocası genç Çoker'in doğal yeteneğine yeterince destek olacak ve yol gösterebilecekti.¹

Akademi yıllarında kendini gösteren başka bir kalıcı özellik de sanatçının genellikle rengi ve ifadeyi az önemsemesi, toprak renklerini, grileri ve siyahları tercih etmesiydi. Çoker'in bu özelliklerini çıplak etüdlerinde, *Boğa* (1951), *Kore* (1951), *Akademi İnşaatı*² (1951) ve heykeltıraş Hadi Bara denetiminde yaptığı heykellerde görmek mümkündür. 1951 yılında Akademi'den mezun olan Çoker 1955'te Paris'e gidinceye dek kübizm çevresinde analizler yapmayı sürdürdü. *Denizciler*³ (1951) ve *Kore* (1951) adlı yapıtlar bu çizgide geliştirilmişti. *Denizciler*'de de la Fresnaye'in etkileri sezilebilir. Bu dönemde sanatçı hem soyuta yöneliyor hem de yerel soyut kaynaklar arasında sentezler arıyordu. 1950'lerin ilk yarısında Türk resminin önemli isimleri kübizm, postkübizm, Bazaine ve Manessier çıkışlı geometrik soyut çevresinde ürünler verirken iki genç sanatçı, Adnan Çoker ve Lütfü Günay, Sabri Berkel ve Nurullah Berk'e karşı duyarlılıkta bir soyutlama, soyut ve kübizm arası bir tarz sergilemeye



başladılar. Çoker'in *Anahtar Delikli Kompozisyon* (1951) ve *Mudanya* (1952) tabloları bu çizgide hacmi (*volume*) terk etmek ihtiyacıyla yapılmış resimlerdir. Hacmi terk ederek yüzeyi düzleştirmek arzusu Çoker'i giderek çizgisel bir tavra yönlendirdi. Örneğin *Mudanya*'da⁴ imgeleri üst üste bindirerek boş/dolu formlar ve saydam bir doku yaratmayı, arka ve ön planları aynı tip çizgilerle işleyerek düzeyi düzleştirmeyi başarmıştır. Başka bir deyişle derinlik azaltılarak dar bir espas yaratılmıştır.

1952-55 yılları Çoker'in çizgi, ton ve ritim problemlerini yoğun bir şekilde incelediği, ve Klee'ye ilgi duyduğu yıllar oldu. Bu dönemde önemli olan sorunların başında çizgi ve ton bütünlüğü, boş/dolu, aktif/pasif formların müzikal bir ritim eşliğinde dengelenmesi gelir. *Soyut Baş* (1953), *Salıncak* (1953), *Siyah Form* (1953), *Opus 15* (1954), *Opus 19* (1954), *Mavi Ritm* (1954), *Ritm ve Espas* (1955) gibi yapıtlar bu endişeleri yansıtır. 1951'de Çoker kaligrafi ile ilgilenmeye başlar. Yukarıdaki problemlerin yanına eski yazı ögesini de ekleyerek yerel kaynaklarla soyut arasında bir sentez oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çabanın en güzel örneklerini *Soyut Hüsnühat* (1954) ve *Hüsnühat ve Espas* (1955) gibi geometrik soyut tavrılı tablolarda görebiliriz⁵.

1955'te Adnan Çoker Paris'e gitti. Bunu izleyen dört yıl süresinde orada karşılaştığı yepyeni bir akımı özümsemeye çalıştı. Kısa bir süre André Lhote'un öğrencisi olduktan sonra (1956-57) onu terk ederek Henri Goetz atölyesine girdi. Bu sırada De Staël'i keşfetti ve kısa bir süre onun etkisinde kaldı. Paris'te karşılaştığı soyut dışavurumcu akım Çoker'e yepyeni değerler getiriyordu. Neydi bu yeni kavramlar? 1. Boya maddeli soyut sanat, 2. Jestüel resim, 3. Enformel resim ve resimsel soyutlama (*painterly abstraction*). Soyut dışavurumculuk ile birlikte sanat diline doğaçlama, resimsel rastlantı, amacı gizlemek gibi yeni kavramlar girmişti. Resim, resmin oluşum sürecini gösteren bir aynaya dönüşmüştü. Çoker de jestüel fırça darbeleri ve boya bıçağı ile boya maddesinin önemini vurgulayarak amacını gizli tutmaya çalıştığı resimler yaptı. Bu tavrı örnekleyen *Etat d'âme* (*Ruh Haleti*, 1957) adlı resimde taş-toprak karışık boya katmanları bile kullandı. 1958'i izleyen iki yıl boyunca resimlerin mavi tonlar üzerinde yürüdüğünü görüyoruz. Çoker o yıl İstanbul'u ziyaret ettiğinde kendi kentinin mavi ışığını keşfetmişti⁶.

Paris her ne kadar sanatçı için yeni resimsel değerleri tanıdığı bir dönem olmuşsa da eski ilgi alanlarından bir anda ve kesin olarak koptuğu söylenemez.





Adnan Çoker, Kişisel Sergi, Derimod Kültür Merkezi, 1989
SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi

Örneğin *Nostalji* (1956) hâlâ çizgisel geometrik soyuta göndermeler yapan bir çalışmadır. Nitekim 1964 yılına kadar soyut dışavurumcu tavır etkisini sürdürdüğü hâlde sanatçıyı işgal eden bazı ilgi alanları ve belli karakteristiklerin devam ettiğini görüyoruz. Bunların en önemlisi Çoker'in kaligrafisi ve ritme karşı duyduğu ilgi ve yapısal kaygılardır.

1960-64 yıllarında oluşan resimleri iki grupta toplamak mümkün. Bunlardan biri yapısallığın ağır bastığı yaklaşımın ürünleridir. Bu gruptaki *Espas I* (1959), *Mavi Espas I* (1960), *Mavi Espas V* (1960), *Anten* (1963), *Vehbi Çoker'e Anıt* (1967) gibi resimlerde konstrüksiyon vurgulanmıştır; ikinci grubu oluşturan resimlerde, örneğin *Ahtapot* (1959), *Mavi Barok* (1963), *Mor Mavi Espas* (1963), konstrüksiyon ikinci plana itilmiş, jest daha önem kazanmıştır. Birincisini iç gözlem, ikincisini jestüel diye adlandırabileceğimiz bu iki grubun paylaştıkları ortak noktalar rengin az ve tonal karakteristiği olduğu gibi kaligrafide jestüel işaretlerin devam etmesidir. Ayrıca her iki karakteristik sanatçının 1960 öncesi çalışmalarından bu yana gelen sürekliliğin de işaretleridir.

Bu iki grup resmi birbirinden farklı kılan özellikler olarak, birinci grupta tuşların irili ufaklı olup

sık ve kalın boya katmanlarını oluşturması ve tuvalin ortasında toplanarak merkezî bir kompozisyonla sonuçlanması; ikinci grupta ise tuşların daha geniş, boya katmanlarının daha seyrek, jestlerin daha büyük oluşu ve kompozisyonun kenarlara kaçması gösterilebilir, iç gözlem izlenimi veren birinci gruptaki resimlerde Çoker'in Cézanne etkisini taşıdığı da söylenebilir. Geç Cézanne yöntemine yaklaşan bir kontrpuan sistemini uygulayan sanatçı konstrüksiyonu müzikal bir kompozisyon disiplini içinde oluşturmaya çalışmıştır.

Soyut dışavurumcu tavır Adnan Çoker'in açılıp genişlediği, boya maddesini tanıdığı ve resimsel değerleri araştırdığı bir dönem olmakla beraber gerçek anlamda akademik eğitiminin son dönemidir aslında. Bunu izleyen yıllarda sanatçıyı önce kişilik arayışı içinde, daha sonra olgun bir dönemin ürünlerini verirken görüyoruz.

1964 sonbaharında Adnan Çoker kısa bir süre için Paris'e gitti. Ekim 1964-Mart 1965 arasında geçen bir süre içinde Çoker'in resimleri değişmeye başladı. Soyut dışavurumculuk artık onu tatmin etmiyordu. 1968'e kadar sürecek olan bir kriz dönemi başlamıştı. Bu yıllarda sanatçı *Yürüyen Etler* diye adlandırdığı başsız ve kolsuz figür resimleri

yapmaya başladı. Soyut dışavurumcu tavrın öne çıkardığı yüzey tutkusu, coşkulu fırça darbelerinden oluşan kalın boyalı yüzeyler ve müzikallik yerini tuvalin dokusunu gösteren yalın, tek kat ve siyah bir yüzeye terk etmeye başladı. Bu yıllarda soyut dışavurumculuk Paris'te etkisini yitirmişti. Çoker her ne kadar bu durumdan etkilenmiş olursa olsun, 1970'ten itibaren gösterdiği gelişim çizgisi göz önüne alındığında krizli yıllar özgün bir arayışın ilk işaretleri olarak kabul edilmelidir. Bu dönemde sanatçı kendinin olan bir dünyayı ve onun dilini keşfetmek peşindeydi. Sert bir kopma gibi görünen bu değişim noktası gidiş gelişlerle dört yıl sürdü. 1965'te Salzburg'dayken yaptığı jestüel soyut resimler ve 1967 tarihli *Vehbi Çoker'e Anıt* tablosu eskiye dönüşlerin birer kanıtıdır.

Çoker'in bilinçli olarak yapmak istediği şey artık kargaşa olarak gördüğü soyut dışavurumcu espasa bir sınırlama getirmektir. *Yürüyen Etler* serisinde kullandığı siyah fonlar geleneksel espasa bir geri dönüşü. Fakat bir süre sonra başsız, kolsuz ve bacaksız figürasyonu sert geometrik bölmeler içine almaya başladı. Daha sonra *Sınırlı Kaos* (1968) ve *İki Görüntü*'de (1969) olduğu gibi geometrik sınırların içinde kalan bölümler figürden çok dışavurumcu tuşların soyutladığı biçimlere dönüştü. 1969 yılına

geldiğinde Çoker'in amacı berraklaşmıştı. "Sınırlı Espas" problemini bilinçli olarak Selçuk-Osmanlı mimarisi eşliğinde işleyecekti.

1964-68 yıllarının yenilenmeyle sonuçlanan bir kriz ve arayış dönemi olduğunu gördük. Bu sürede Çoker geçmişinden kopmakla beraber bazı önemli özellikleri sürdürdü. Hiçbir zaman soyuttan tam olarak kopmadı. Somut dışavurumcu tavırla işlediği figüratif formlarda bile zaman zaman kontropuan sistemini ve jestüel çizgiyi devam ettirdi. Bu durum figürün çevrelediği geleneksel espasla ilginç bir karşıtlık yaratarak sanatçıda o zamana kadar rastlanmayan bir sistem tutarsızlığına sahne oldu. Çoker bu dönemi anlatırken resmi sistem düşünmeden bilek gücü adına yaptığını anımsıyor, çeşitli üsluplara başvurma nedenini kendisinin Batı'yı yapan felsefeden mahrum olmasına bağlıyor. Kavram kargaşasının temelinde karşıt gerçeklerin varlığını hisseden ve onları henüz bir senteze ulaştıramayan sanatçının sancılı arayışları yatıyordu. Bu mücadelede sanatçı modern Türk resmine yapacağı katkının temelini atma savaşını veriyordu.

1968 ve 1969 yıllarında Çoker soyut dışavurumcu tavidan minimalist tavra kesin olarak geçerken



kendisini günümüze kadar işgal edecek olan bazı problemlerin ipuçları da belirmeye başladı. Bunların en önemlisi yapısallığın şimdi bir mimari temele oturmasıdır. Diğer sorunlar simetri, denge, biçim ve rengin en aza indirilmesi, siyahın mutlak boşluğa dönüşmesi ve yine yüzey resmi.

Çoker'i bu yıllarda derin derin düşündüren yapı fikri yalnız resmin kurgusunda değil, şekilli tuvalerde (*Vehbi Çoker'e Anıt*, 1967; *Asamblaj*, 1969) ve *Küme* tablolar serisindeki kompozisyon şemalarında (1969, 1970, 1971) ve sanatçının 1961 ve 1973 sergilerinin düzenlerinde defalarca ve değişik biçimlerde ortaya çıkacaktır.

Çoker, 1969 yılına doğru Batı sanatının temeli oluşturulan haç konstrüksiyonu kullanmamaya karar verdi. Bu kritik bir karardı. Sanatçı böylece dört-beş yıldır süren kavram kargaşasına berraklık getiriyor, senteze doğru önemli bir adım atmış oluyordu. 1969'da yaptığı *Doğu Çerçevelemesi* adlı tabloda ilk kez İslam mimarisinin özelliklerini kullanmaya başladı. Burada mor, pembe, eflatun ışıktan oluşan alanların tümüyle yalınlaştığını ve bunları çerçeveleyen yalın siyah formun İslam mimarisine göndermeler yaptığını görüyoruz. *1971 Yılına Saygı* (1970), *Beş Eleman On Işık* (1972), *Çifte Minare + Çifte*

Minare (1972) gibi büyük boyutlu tuvalerde aynı tavır yinelenip pekiştirildi. Çoker *Yürüyen Etlar* serisinde siyah alanları yalın fakat geleneksel bir fon olarak kullanmıştı. Şimdi ise siyah boşluk yalın bir boya tabakası olmakla beraber geleneksel fon işlevinden kurtulup pozitif ışıklı elemanlarla karşıtlık içinde yaşayan geometrik bir biçim kazanıyordu. Bu yapıtlarda sanatçının soyut döneminde görülen bazı özellikler de sürmektedir. Işıklı formların oransal olarak büyük tutulduğu resimlerde (örneğin yukarıda sözü geçen üç büyük yapıt) açık ve koyu formlar arasındaki ilişkiler Çoker'in geometrik soyut döneminde rastlanan boş/dolu, pozitif/negatif formların ilişkilerinin ardında yatan endişeleri yankılar. Fakat yeni resimlerde dikey ve yatay formlar eskisinden farklı olarak ritmik bir örgü içinde erimezler. Yatay aks üzerinde güneşin batışını anımsatan ışıklı bantlar, dikey aks üzerinde beliren siyah çerçeveden oldukça uzakta bir yerde durmaktadırlar. Yani haç konstrüksiyonu oluşturan dikey ve yatay akslar burada birbirlerinden uzakta ve niteliksel olarak ayrıdır. Bunlarda içeriden dışarıya bakma duygusu hâkimdir. Aynı yıllarda gerçekleştirilen *Siyah Simetri* (1970), *Gerilim* (1970), *Mor Sınırlama*'da (1971) ise ışıklı biçimlerin orantılı olarak küçülmesiyle siyahın seyirciyi içine çekercesine sürekli genişleyen bir boşluk yaratması mümkün olur. Resimler giderek bu çizgide gelişecektir.



1980’li yıllarda ışıklı bantlar manzara özelliğini yitirerek uzay duygusu yaratan siyah boşluğun içinde asılı kalırlar (örneğin *Alınlık*, 1985; *Malevitch’e Saygı*, 1985; *Dizi I*, 1987; *Dizi II*, 1987; *Dizi V*, 1987).

Çoker Selçuk-Osmanlı mimarisini bilinçli olarak kullanmaya karar verdikten sonra minareler (*Çifte Minare + Çifte Minare*, 1972), Türk üçgeni (*Dinamik Simetri*, 1973-78), Ali Cafer Kümbeti (*Açık Simetri II*, 1975), kemerler (*Bursa*, 1986) gibi birçok yapısal ve süsleyici elemanları resminde kullandı. Hatta 1973 yılında Amerikan Kültür Merkezi’ndeki sergisinde resimleri “T” şeklinde, cami planlarından esinlenerek düzenledi.

1973-76 yılları sanatçının “askı biçim” ya da “kalıp biçim” diye adlandırdığı biçimleri siyah boşluk içinde, havada, çeşitli uzaklıklarda yerleştirerek çok sayıda eskiz ve yağlı boya deneyler yaptığı yıllar oldu. Amacı obje değerini soyut biçimlerde aramaktı. Bu biçimleri geometrik biçimcilikten farklı kılan şeyin bunların soyut olmakla beraber varlıklarını boşlukta duyurmaları olduğunu söylüyordu.⁷ Resimde artık dış gerçekliği çağrıştıran hiçbir şey kalmamıştı. Ne var ki sanatçı soyut bir dille somut duyguları yaşatmak istiyor, ışık saçan soyut biçimlerin varlıklarını duyurmalarını, siyah

alanların ise mutlak espas ya da tam boşluk duygusunu yaşatmasını, yani somutlaşan bir boşluk görünümünü kazanmasını istiyordu. Bir başka sorun da mutlak bir dengeyi simetrik gerilim yaratarak elde etmektir. Böylece bir yanda İslami özelliklerle oynarken, öbür yanda evrensel anlamlar yüklemeye çalışıyordu resmine. Çoker’in tüm bu süre içinde unutmadığı bir şey de resim yüzeyi problematiğiydi. Boşlukta sallanan “askı biçimler” birbirlerinden uzak ya da yan yana oldukları hâlde kendi aralarındaki ve boşlukla aralarındaki gerilimli denge onları fona bağlıyor, derinlik duygusuyla beraber yüzey duygusu yaratmaya hizmet ediyordu.

Çoker 1975 yılında Kayseri’de gördüğü Ali Cafer Kümbeti’nden esinlenerek mantıklı bir hamle yaptı. *Açık Simetri II* adlı yapıtında ilk kez ışıklı bantlar resmin ortalarından tuvalin kenarlarına kaymaya başladı. Bundan sonra kenarları açılan tuval yüzeyinin giderek yana, resmin arkasına ve duvara döndüğünü izliyoruz. Duvara dönen yüzeylerle birlikte ışıklı şeritler de önce tuvalin ortasından kenarına kaçıyor, daha sonra da duvara doğru yönelip, bu aşamada çerçeveye asılıp kalıyorlar. Yanılsama uzamından elle dokunulabilir gerçek uzama geçiş bu. Tuval böylece heykelsi boyutlara ulaşıyor. *Bursa*’da (1986) tuvalin iki üst köşesine

kaçan ışıklı şeritler Yeşil Cami'nin kesik kemerlerine atıfta bulunuyor. Tuval ise mimarının kendisi oluyor. Çoker giderek acaba tuvali terk edecek mi sorusunu aklımıza getiriyor.

Adnan Çoker'in sanatı 45 yıla yaklaşan bir süre içinde sert ve yumuşak geçişler yaparak kendi içinde evrilip olgunlaştı. 1955, 1964 ve 1969-70 yılları sanatçının atılımlar yaptığı dönemeç noktaları. 1955'te Paris'te soyut dışavurumculukla karşılaştığı zaman, 1964'te yine Paris'te siyah fonlu ve figürlü resimlere başladığında ve bir kere daha 1969-70'ten günümüze kadar sürdürdüğü minimalist tavra giriştiğinde Çoker'in sıçramalarla üslup değiştirdiğini izliyoruz. Fakat bazı özellikler hiçbir zaman kaybolmadı. Her zaman biçimi renge tercih eden, yapısallıktan ayrılmayan bir sanatçı olarak kaldı. Sıçrama ya da kopukluk gibi görünen noktalar Çoker'in sanat tarihi ile diyalogu göz önüne alındığında yumuşak ve anlaşılabilir pasajlar olarak görülebilir. 1951-54 döneminde boş/dolu, pozitif/negatif biçim dengelerinin kontrpuan sistemi içinde denendiği soyut çalışmalar Cézanne'a bağlı olduğu gibi, 1955'ten sonra Çoker'i etkileyen soyut dışavurumculuk akımının kendisinde Cézanne temel olarak vardır. Ayrıca Çoker'in hocası Zeki Kocamemi'ye hocalık yapmış olan Hans Hofmann'ın “*push and pull*” teorisinin Cézanne'la göbek bağı olduğu düşünülürse Cézanne-Hofmann-

Kocamemi ve dış etken olarak soyut dışavurumculuğun çok yakın halkalarla birbirlerine bağlı oldukları ve Çoker'i saran etki çemberinin organik bağları daha iyi görülecektir.

Çoker'de asıl kopukluk 1964 yılında oldu. 1988'den bakıldığında sanatçının olgunluk döneminin tohumlarının o noktada atılmış olduğu anlaşılıyor. Yüzey resminden geleneksel espasa, soyuttan figüre geçerek sanat tarihi açısından geriye dönüş gibi gözükken bu karmaşık süreç, Çoker'in kendi gerçeğini ve kişiliğini tanımlamaya çalıştığı, kendi dilini keşfetmek için öğrendiği dili unutmaya hazır olduğu bir dönemdi. Sentez oluştuğunda eskiden beri uğraştığı problemleri yeni bir şekilde ele almıştı: yine soyut, yine konstrüksiyon ağırlıklı, az renkli ve yine yüzey resmi. Fakat şimdi biçim, renk ve denge elemanları en aza indirilmiş, yüzey resmi derinlik ve boşluk duygusuna rağmen ve birlikte gelişerek özgün bir anlam kazanıyordu. Çoker'in dili her zaman çağdaş, her zaman modern ve Türk resim sanatında her zaman öncü olmuştur. Yirmi yıldır yaptığı siyah minimalist tavırlı resimler olgunlaştıkça zaman ve mekân tanımını inkâr ederek seyircisinde bazen İslami, giderek daha geniş bir evren belki uzay duygusu yaratacak, boşluk mistik bir aşkın sesini duyurmaya çalışacaktır sanki. Türk resminde 1940'lardan beri konu olan “buradanlık”



meselesine Adnan Çoker mimari espas ve rengin özellikleri sayesinde özgün öneriler getirmiştir. Altını çizmek istediğim nokta, Çoker'in bu meseleyi Doğu'ya ve Batı'ya ve sanat tarihine bilinçle bakan bir İstanbullu ressam ruhuyla başarmış olmasıdır.

DİPNOTLAR

1. Adnan Çoker Afyon Lisesi'nin ortaokul bölümünde öğrencilik yaptı. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne 1944 yılında girdi ve ilk yıl Şefik Bursalı'nın öğrencisi olarak desen çalıştı. Zeki Kocamemi ile ikinci yıldan itibaren çalıştı.
2. *Akademi İnşaatı* adlı tablo diploma çalışması eskizi olarak yapılmıştı.
3. *Denizciler* 1954 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde sergilenmiştir.
4. Bu resim Kadıköy'de bir bakkal dükkânının duvarına yapılmıştır.
5. Kaligrafi ile ilgilenen Çoker 1951'den beri eskiyazı ile uğraşan ve geometrik soyut çizgide ürünler veren Şemsi Arel'in çalışmalarını yakından tanıyordu. Arel'in *Geometrik Armoni* adlı tablosu 1951'de Fransız Kültür Merkezi'nde sergilenmişti. 1954'te bu tablo Adnan Çoker'in *Mudanya* isimli resmi ile birlikte 8-15 Eylül tarihleri arasında gerçekleştirilen Sanat Eleştirmenleri Kongresi için Akademi'de düzenlenen sergide gösterilmişti.
6. Çoker'in Paris döneminin sonuna doğru gerçekleştirdiği bazı eserler uluslararası boyutlarda ilgi görmüş, bunlardan ikisi 1959'da Paris'te üç yıl çalışmış olan yabancı sanatçılara açılan yarışmalı sergiye kabul edilmiş ve Musée d'Art Moderne'de sergilenmiştir. Biri Goetz'in koleksiyonunda, diğeri de Amerika'da bir koleksiyondadır.
7. *Adnan Çoker: Sergi Broşürü*, İstanbul: Amerikan Kültür Merkezi, 1973



1873-1908 PERA
RESSAMLARI
1990

Bu konuda ilk kapsamlı araştırma olan, Sayın Prof. Mustafa Cezar'ın, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (1971) adlı eserinde belirttiği bir noktayı anımsayalım istiyoruz:

“Resim sergilerinde (*Pera Sergileri*), adları geçen Türk, yerli gayrimüslim, levanten ve yabancı sanatçıların Türkiye’de resmin sevilmesinde, resim sanatının tanınma ve gelişmesinde etkide buldukları muhakkaktır. Fakat ne yazık ki, bugün yaşayan ünlü ressamlarımız, ressam hocalarımız, hatta Resim ve Heykel Müzesi görevlilerimiz bile, bu sanatçıların çoğunun adını dahi duymamışlardır. Bunun sebebi, sadece bu konuda kitap hâlinde eserlerin mevcut olmamasından değil, eski sanatçıların eserlerinin de bir müze veya tesiste toplanmasından ileri gelmektedir. Gerçi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Deniz Müzesi, Askeri Müze ile bazı kurumlarda eski ressamların –ki bunlar da esas itibariyle Türk asıllı ressamlardır– bir miktar eseri mevcutsa da, bunlar geçen yüzyılda Türkiye’deki resim çalışmalarını hakkında bir fikir vermeye

yetecek ölçüde olmadığı gibi, Türk sanatçıları tanıtmaya da kifayyetli değildir.”¹

Bu satırlar yazıldıktan sonra *Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar* (1985) ve *Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar II* (1986) adlı iki sergi Dolmabahçe Sarayında; *Oryantalistler* adlı bir sergi de Raffi Portakal Galerisi’nde 1986’da düzenlendi. Her ne kadar, ilgilendiğimiz sanatçıların bazılarını bu sergilerde görmek mümkün olduysa da, seçilen tanımlamadan dolayı, ilgilendiğimiz dönemi bize kapsamlı bir şekilde gösteremediler.

Beymen Galerisi’nde düzenlediğimiz bu sergiyle 1873-1908 yıllarıyla sınırladığımız bir dönemi, Prof. Mustafa Cezar’ın altını çizdiği açıdan, olabilirdiğince kapsamlı bir biçimde ele almaya çalıştık. Bu dönemde yaşamış ya da farklı şekillerde bu dönemin sanatıyla bağları olan ressamların hepsini sergiye almak mümkün olmadı. Seçimimizi yaparken iki noktayı göz önünde bulundurduk: Birincisi, özel koleksiyonlarda bulabildiğimiz sanatçılarla sınırlı



kaldık. İkincisi, bu dönemde en etkin olan sanatçıları sergilemeyi tercih ettik. Koleksiyonların çok sınırlı, sanatçılar hakkındaki belgelerin son derece az ve bu konuda bizi destekleyecek kapsamlı bir araştırmanın henüz yapılmamış olması, bizi yanlış kararlara yönlendirmiş olabilir. Neden bu isim varken diğeri yok denebilir. Seçimimizi yaparken temel kaynak olarak, sergi kataloglarını ve gazete yayınlarını kullandık. Eksik kalan bilgiler için bizi mazur görmenizi dileriz.

Bu sergi ve katalogun temel amacı, bir dönem üzerine son sözü söylemek değildir. Biz, bir dönemi belirli sınırlar içinde canlandırmak istedik. Sanatçıları sınırlı da olsa, içinde yaşadıkları sosyokültürel ortamda tanıtmaya çalıştık. Pera yaşamının ve Pera sanatının Osmanlı toplumundaki yerine ve bu sanatçıların Türk resim sanatının serüveni içinde oluşturdukları çok önemli alana, az da olsa ışık tutmak istedik.

Serginin, *Pera Ressamları 1873-1908* adını taşıması, iki temel kavramdan kaynaklanıyor: Pera Ressamları diye adlandırdığımız gruba giren yerli ve yabancı ressamlar, belirli üslup özelliklerini paylaşıyorlar. Bu üslubu paylaşan daha birçok sanatçı olduğu hâlde, bu sanatçıların Türkiye’de et-

kin olması, seçimi etkileyen önemli bir faktördür. Bu nedenle, Türkiye’yi ziyaret etmiş pek çok ünlü sanatçı, üslup benzerliğine rağmen, Pera Ressamı değildir. Pera, sanatçıları birleştiren bir başka unsurdur. Bunların bir kısmı Pera’da oturmamıştır, Pera’da atölye kurmamıştır, önemli sergilerinin bir bölümü Pera’dan başka yerlerde yapılmıştır. Fakat, o dönemde sanat yaşamının can damarı Pera’da atıyordu. Çok etkin olan yabancı sanatçılar Pera’da oturuyordu. Ortamı destekleyen elçilikler ve tüccarlar Pera’da idi. Resimlerin çoğu Pera’da sergileniyordu. Daha önemlisi, bu sanatın simgelediği alafranga yaşam; kıyafetleriyle, zevkleriyle, mimarisiyle, dünya görüşüyle Pera’nın tekelineydi. 1873-1908 yıllarını sınırlayıcı olarak tanımlarken, Pera sanatçılarının bir bütün oluşturduğu ilk önemli karma sergiyi, başlangıç noktası olarak seçtik. Oysa bu sergi, Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) tarafından Sultanahmet’te düzenlenmişti. Bitiş noktası, II. Meşrutiyet’in ilanına rastlar. Çünkü, bu tarih, Batı’ya yönelmiş olan Saltanat’ın çöküşünü simgeler. 1908’den sonra yaygınlaşan hürriyet fikirleri, Avrupacılığın karşısında İslamcılık ve Türkçülük ideolojilerinin güçlenmesine olanak tanır. Ayrıca, 1910’da Avrupa’ya eğitime giden genç Türk ressamları, 1913-14 yıllarında empresyonizmin etkisinde kalarak yurda dönerler. Onlar için Pera



sanatına damgasını vurmuş olan “salon” resmi geçerliliğini yitirmiştir artık...

Yukarıda saydığımız amaçlarımıza bir ölçüde ulaşabilmişsek ne mutlu bize.

Bu katalog, Sayın Hocam, Profesör Mustafa Cezar’ın değerli araştırmaları ve bizimle kaynaklarını paylaşmaktan çekinmeyen Vasıf Kortun’un arşivi olmasaydı, gerçekleşemezdi. Vasıf Kortun’a, heyecanla paylaştığı bilgileri ve katalogda sunduğu Pera haritası için ayrıca teşekkür etmek isterim.

PERA

19. yüzyılın ikinci yarısında şıklığı, eğlencesi ve ticari etkinliğiyle ünlenen Pera, Haliç’in doğu yakasında, neredeyse bağımsız bir kent, İmparatorluğun ikinci başkenti durumuna gelmişti. 1885 yılında, İstanbul nüfusunun %50’sini oluşturan gayrimüslimlerin (%40 Osmanlı, %10 yabancı uyruklu) hemen hepsi, Pera ve Galata’da oturuyordu. Pera, küçük bir Paris gibi, modern dükkânların, tiyatroların, eğlence yerlerinin, banka genel müdürlüklerinin, yabancı dilde eğitim yapan okulların, on altı yabancı misyonun bulunduğu, Fransızca dilinin geçerli olduğu, bir ticaret ve kültür merkeziydi.

Yalnızca İstanbul değil, bütün çevresi için modernizasyonun sembolü olmuştu.

Bu devrin “İstanbul Efendisi”, yüzyılın ilk yarısından farklı bir imajı izliyordu. Arapça ve Farsça yerine, Fransızca konuşuyor; Hafız, Hayyam, Nedim yerine, Baudelaire’den, Flaubert’den, Darwin’den söz ediyor; iyi bir aile erkeği olmaya özeneceğine, yakışıklı, romantik aşığı oynuyor; bir Avrupalı gibi giyinip kuşanmaya dikkat ediyordu. Alafranga tip, Pera’da oluştu. Pera, sosyal, ekonomik ve demografik yapısıyla Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasi ve ekonomik çöküşünü simgelerken; alafrangalık, Osmanlı örf ve adetlerinin, estetik kültürünün çözümlüşünün ifadesiydi. 1868 yılında kurulan Galatasaray Sultanisi Fransızca eğitim yapıyor, yeni bürokrat sınıf içinde Fransızca prestij kazanıyordu. Daha sonra İtalyanca, Almanca ve Fransızca eğitim yapan özel okullar da açıldı. Yüzyılın sonunda yetmiş bin civarında öğrenci, Fransızca eğitim görmekteydi. Avrupa kültürünün dil yoluyla artan etkisi, bu dönemde yayımlanan gazete ve dergilerden de anlaşılıyordu. 1836 yılında ilk Türk gazeteleri olan *Takvim-i Vekayi*, *Ceride-i Havadis* ve *Tercüman-ı Hakikat*’in toplam tirajı otuz iki bin iken; yabancı dilde çıkan gazetelerin toplam tirajı altmış bin civarındaydı. İngilizce ve



Fransızca basılan gazete ve dergiler yirmi beş bin; Rumca basılan gazete ise, on yedi-on sekiz bin arasında satarak başı çekiyordu.²

İstanbul'un ekonomik yapısının değişerek, gayrimüslim Osmanlılar ile Avrupalıların güçlenmesi; 1838'de İngiltere'yle yapılan ticaret anlaşması, 1856 Islahat Fermanı ve 1861'de imzalanan 2. Ticaret Anlaşması'yla meydana geldi. Müslüman-Türk tüccarını koruyan kısıtlamaların kaldırılması, Müslüman-Türk orta sınıfının aleyhine yeni bir Rum ve Ermeni orta sınıfının oluşmasına yol açtı. Bu durum, Osmanlı siyasi düzenini destekleyen ve sultana sadık olan millet yapısının çözülmesiyle sonuçlandı. Yeni oluşan gayrimüslim tüccar sınıfının özelliği; henüz keşfettiği kapitalizmi benimsemesi, Avrupa'nın siyasi ve ekonomik himayesine ihtiyaç duymasıydı. Böylece Pera'da yaşayan ve iş gören gayrimüslimler, yarı sömürgeleşmiş İmparatorluğun yeni merkezinde, yeni bir Osmanlı elit sınıfına Avrupa'yı, Avrupa malını ve kültürünü satarak tanıtıyorlar; Avrupa medeniyetine duyulan hayranlığı besliyorlardı.

Pera, İstanbul'un yaşamından tümüyle kopuk olan ithal bir kent de değildi. Pera kültürü 18. yüzyılın başından beri Batılılaşmada çare arayan

Osmanlı Devleti ile Hanedan'ın zevkleri ve kararları doğrultusunda gelişmiştir. Pera kültürüne önemli katkısı olan bir başka olgu da, 18. yüzyıldan itibaren zengin Avrupalıların, sanayileşmenin olumsuz etkilerinden kaçarak, sömürgelerde özledikleri egzotizmi ve fanteziyi aramalarıdır. Böyle çok farklı nedenlerden ötürü, Doğu ile Batı'nın birbirine kenetlenmesi; pek tabii ki, bin altı yüz yıl boyunca Balkanların en büyük kozmopolit merkezi olan İstanbul gibi bir kentte mümkündü.

AVRUPA'DA "TURQUERIE" MODASI VE ORYANTALİZMİN YAYILMASI

Avrupa imparatorluklarının sömürgelere kendi kültürlerini götürmeleri ve onların kültürünü tanımaları; büyük ölçüde elçilikler yoluyla oldu. 18. yüzyılda "Turquerie" modası gelişirken, elçilikler yoluyla birçok önemli oryantalist ressam İstanbul'a geldi. Silah, kıyafet ve bir yığın değerli oryantal obje, yine onlar yoluyla, sükseli hediyeler olarak Avrupa'ya gitti. 1703'te Fransız Elçisi Charles de Ferriol ile gelen Jean-Baptiste Van Mour'dan başka, 1762'de gelen Antoine de Favray, I. Abdülhamid'in portresini yapan J.B. Hilair, III. Selim'in portresini yapan Armand-Charles Caraffe, Joseph Ernst Schmidt, 1801-10 yılları arasında İstanbul'da

yaşayan Sir Robert Ainslie, İstanbul'da beş yıl kalan ve "Peintre Turc" diye bilinen Jean-Étienne Liotard, Sultanahmet Cami, Yenicami ve III. Ahmet Çeşmesi'ni resimleyen Castellan (1797), Gaetani Mercati (1793-96), Lucardi (1799) ve Sergueiew (1793) 18. yüzyılda gelenler arasında en ünlüleridir. Bonaparte'ın yolladığı Antoine Ignace Melling, III. Selim'in mimarı oldu. Melling'in yaptığı haritalar ve İstanbul'un panoramik görünümü, 1809-19'da albüm olarak basıldı. II. Mahmud döneminde William Bartlett ve Thomas Allom, gravür desenlerle İstanbul'u sergilediler. 18. yüzyılda, Van Mour'un kıyafet desenlerinden gravür baskı yapılan albümü ve 19. yüzyılda gravür baskının gelişmesiyle topoğrafik zenginlik kazanan resimli albümlerin Avrupa sosyetesinde ilgi görmesi; "Turquerie" modasının yayılmasını sağladı ve oryantalist ressamlara zengin bir belgesel kaynak oluşturdu. Kimi oryantalistler, Doğu'ya hiç gitmeden onun yaşantısını, panoramasını, anıtlarını görmüş kadar ayrıntılı resimler yaptılar.

19. yüzyılda İstanbul'a gelen ünlü oryantalistlerin sayıları daha da arttı. II. Mahmud devrinde dört, Abdülmecid'de yirmi iki, II. Abdülhamid'de on bir civarında gözüken bu kalabalık sanatçı topluluğu içinde Horace Vernet, John Frederick Lewis, Rudolf

Ernst, Jean-Léon Gérôme gibi kendi alanlarında son derece iyi tanınan ressamlar vardı.³

BATI ESTETİĞİNİN İSTANBUL'A YANSIMASI

Osmanlı toplumunda Batı estetiğinin uygulanması, 18. yüzyılda mimaride, süslemede, duvar resimlerinde yoğunluk kazanırken, 19. yüzyılda bu estetiğe karşı ilgi daha çok arttı. Pera, mimarisi, dekoru, kıyafetleriyle, Osmanlı yüksek tabakası için bir örnek, bir estetik mikrokozmos olmuştur. Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı'na taşınmasından sonra, Hanedan ile Pera arasındaki kültürel yakınlaşma, daha da belirginleşti. Dolmabahçe Sarayı'nı, Osmanlı-Ermeni mimar Sarkis Balyan yapmıştı. 19. yüzyılın ikinci yarısında, İstanbul'un yapılaşmasında gayrimüslim mimarların emeği büyüktür. Bunlardan Balyan Ailesi önde gelir. Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Çırağan Sarayı, Akaret Binaları, Maçka Karakolu, Zincirlikuyu Kasrı, Maçka Silahhanesi, Zeytinburnu Fabrikası, Gümüşsuyu Kışlası, Malta ve Çadır Köşkleri, Balyanların yaptığı önemli eserlerdir. Sarkis Balyan, saray mimarlığına getirilmişti. Mimar Yanco 1881'de Sultan II. Abdülhamid'den nişan aldı. Ohannes, 1878'de Harbiye ve Tophane Mimarı, 1888'de



İnşaat-1 Askeriye Mimarı unvanlarını aldı ve bir nişanla ödüllendirildi.⁴ İstanbul'da birçok yabancı uyruklu mimar da çalıştı: Melling, Smith, Gaspare Fossati (Adliye Sarayı), Montani (Valide Sultan Camii), M. Barborini (Beyoğlu Kaymakamlık Binası), Vallaury (Sanayi-i Nefise Mektebi, Arkeoloji Müzesi, Osmanlı Bankası, Şişhane'deki M. Décugis Evi, Union Française Binası, Düyun-u Umumiye ve idarece kullanılan daha birçok bina), Philippe Bellö, Jachmund (Sirkeci Garı), Otto Ritter ve Hellmuth Cuno (Haydarpaşa Garı), II. Abdülhamid'in saray mimarı Raimondo d'Aronco (Tarabya'da İtalyan Se-fareti, Beyoğlu'nda Botter Apartmanı), Kampaneki (Eski Komedi Tiyatrosu) ve diğerleri. Görüldüğü gibi Pera, Beyoğlu ve Galata'yla sınırlı kalmayıp, İstanbul'un dört bir tarafına yayılma istidadı gösteriyordu.

19. yüzyıl boyunca İstanbul'u kısa ya da uzun sürelerle ziyaret eden sanatçılar, bu kentin iki yönlü kültürünü (Müslüman İstanbul'u, Topkapı Sarayı ile Dolmabahçe'de Hanedan davetlerinde; Avrupalı İstanbul'u ise, Pera'da elçiliklerin çevresinde) tanıdılar. II. Mahmud, Rupen Manas'a yaptırdığı portresini Bâb-ı Âli'ye astırdığı zaman, Osmanlı elit sınıfının Batı kültürüne duyduğu ilgi resmîleşmiş oldu. Abdülmecid, sarayda kızlar orkestrası ile bale

heyeti kurdurdu ve 1858'de Dolmabahçe Sarayı'nın karşısına bir özel tiyatro yaptırdı. Abdülaziz yıllarında Müslim ve gayrimüslimler burada Türkçe oyunlarda birlikte oynadılar. Bu tiyatro yandıktan sonra Abdülaziz, Hristaki Pasajı'ndaki Opera Naum'a giderdi. Sultanın kendisi de ressamdı. 1863'teki Mısır gezisine, ressam Masson'u da götürdü, gezi süresince onu yanından ayırmadı. 1871 de C. F. Fuller'i İstanbul'a davet ederek, at üstünde heykelini yaptıran Abdülaziz, 1867'de *Uluslararası Paris Sergisi*'nin açılışında bulundu. Osman Hamdi ve Ahmet Ali'nin (Şeker Ahmet Paşa) tavsiyelerinden yararlanarak, saraya ünlü oryantalist ressamlardan oluşan bir resim koleksiyonu satın aldı: Gérôme, Boulanger, Washington, Schreyer, Harpignies, Van Marcke, Daubigny, Adolphe Yvon, Huguet... Abdülaziz, Ayvazovsky, Pierre Désiré Guillemet, Stanislaw Chlebowski gibi önemli sanatçıları sarayda ağırladı, Ayvazovsky'ye ikinci rütbeden nişan verdi. Guillemet'nin İstanbul'daki etkinliklerini destekleyen de odur. Guillemet, Sultan'dan aldığı cesaretle, Pera'da ilk resim akademisini açmıştır.

Osmanlı üst sınıfının Pera ile sıkı ilişkilerini anlamak için, Pera'daki yaşantıya bir göz atmak yeter. "Minare Sokak'ta Union Française'in



duvarına bitişik ev, bir zamanlar Osmanlı Bahriyesi hizmetinde çalışan İngiliz yurttaşı bir amiralin, Woods Paşa'nın mülküydü. Bu İngiliz subayı aynı zamanda Abdülhamid'in yaveriydi.”⁵ “Frederici adlı bir genç bayan, kışları Minare Sokak'ta oturur, yazları da kibarların yazlık yeri Büyükdere'ye giderdi. Paris'in büyük sahnelerinde lirik şarkılar söyleyen kız kardeşine, İspanyol piyanist d'Aranda eşlik ederdi. Piyanist d'Aranda, daha sonra paşa olmuş ve Abdülhamid'in Saray Musikisi Topluluğu'nu şef olarak yönetmiştir.”⁶

Woods Paşa'nın eski evinin tam karşısında, Gazete Sokak'ta, kompozitör Furlani, daha sonra aynı evde Saray Musikisi Topluluğu'nun piyanisti Dusap Paşa oturmuşlardı. Asmalı Mescit Sokağı'nda 35 numarada, *Levant Herald* adlı günlük gazetenin basımevi vardı. Fransızca-İngilizce yayımlanan bu gazetenin sahibi ve yönetmeni, Büyük Britanya uyruklu ve Malta kökenli M. Lewis Mizzi'ydi. Reşid Saffet Atabinen, bu gazetenin aylarca genel yayın müdürlüğünü yaptı ve 1936'da Institut de Français, kendisine madalya verdi. Tiyatro ve opera sahibi Naum Ailesinden Naum Paşa, Sultan'ın hariciye nazırıydı. Eski adı Venedik Sokağı olan, bugünkü Balyoz Sokak'ta, sonradan Lozan Palas Oteli olan bina bir zamanlar Caro Ailesi'nin eviydi. Caro'ların

bir kızı, ressam Preziosi'nin karikatürist olan oğluyla evlenmişti. “Caro ailesinin evi, Beyoğlu'nda çalışan ya da oturan sanatçılar için bir 'fuaye' hâline gelmişti. Türk ve yabancı diplomatlar, eski Bâb-ı Âli'nin yüksek memurları efkâr dağıtmak, sanat üstüne ileri geri konuşmak ve erotizmin gizemli yollarını aramak için oraya gelirlerdi.”⁷

Eduard Lebon'un açtığı pastane, birçok önemli kişinin uğrak yeriydi: Namık Kemal, Bâb-ı Âli'nin Hukuk Müşaviri, Maliye Dairesi Başkanı ve Sadrazam Küçük Sait Paşa'nın damadı Nuri Bey, Sultan'ın Mabeyincisi Ragıp Paşa, II. Abdülhamid'in gardırobundan sorumlu İsmet Bey, Harbiye Nazırı Rıza Paşa'nın oğlu Şükrü Paşa, Sultan'ın yaverleri İsmail Hakkı Bey ve kardeşi Ali Nuri Bey, Tevfik Paşa, Fransızca yayımlanan *Stamboul* gazetesinin yayın yönetmeni ve Galatasaray Sultanisi'nin Müdürü Fransız Régis Delbeuf.⁸

PERA, RESMİ DESTEKLİYOR

Yüzyıllardır, Balkanların en kozmopolit merkezi olan İstanbul'daki bu yaşam, Pera'da uç noktasına gelmişti. Doğal olarak, Batı anlamında Türk resmi bu ortamda yeşerecek, ilk önce burada sergilenecek ve pazarını oluşturacaktı. 1873-1908 yıllarında



Pera'nın birçok yerinde sergiler açıldı: Pera Palas Oteli, Abdullah Biraderler'in stüdyosu, Tokatlıyan, Maison Leduc, Maison Rosenthal, Keller, Baker gibi dükkânlar, St. Antoine Apartmanları, Guillemet Okulu, Tepebaşı Belediye Bahçesi (Petits Champs)...

1901 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Bölümü hocası olan Alexander Vallaury ile Régis Delbeuf, İstanbullu sanatçıların bir araya gelerek çalışmalarını sergileyecekleri bir salonun kurulması yönünde girişimlerde bulundular. İlk İstanbul Salonu, Bourdon adlı bir Fransız tüccarının Passage Oriental'deki konağında açıldı. Bu sergi, aynı kişilerin girişimleriyle 1902 ve 1903 yıllarında da düzenlendi. İstanbul'un ilk sergilerine destek verenler, Pera'nın kültür ve ticaret adamlarıydı. İlgilenenler de çoğunlukla Fransızca- İngilizce basılan *La Turquie* gazetesinin yazarlarıydı. Şeker Ahmet Paşa, ilk serginin (1873) ilanlarını *Hakayık-ül Vekayi* ve *Basiret* gazetelerine verdiği hâlde, sergiyi ciddi olarak ele alan *La Turquie*'den bir yazar oldu. 29 Nisan ve 20 Mayıs 1873 tarihli *La Turquie*'de çıkan yazılarda, önemli gözlemler ve öneriler vardı. "Yetenek, form ve renk duygusu ile beslenmiş bu sanatçılarda eksikliğin kat'i ve mantıki bir istikamet" olduğunu söyleyen yazar, şu önerilerde bulunuyordu:

"1. Her yıl 1 Mayıs'ta bu serginin tekrarlanması ve yarım ay sürmesi.

2. Tarafsız bir jüri oluşturulması ve ödüller verilmesi.

3. Devletin, bir halk müzesi için en değerli eserleri alması."⁹

1873 sergisinin *La Turquie* yoluyla yankı uyardırması, Şeker Ahmet Paşa'nın 1875 sergisinin ilanlarını önce *Şark Gazetesi*'ne verdikten sonra, *La Turquie*'yi tercih etmesine neden oldu. 4 ve 5 Ağustos 1875 tarihli *La Turquie*'de, küçük bir kitapçık hacmini bulan imzasız bir yazı sergiyi tanıtıyor, sanatçıların içinde bulunduğu güçlükleri sayıyor, ortak atölyeler kurulmasının gerekliliğinden söz ediyordu.¹⁰ Bu uyarıcı çabalar, sanat çevresinin bilinçlenmesine, rekabetin başlamasına, ortamın canlanmasına yardım ettiği gibi, devlet üzerinde baskı unsuru da oluşturuyordu. Peralı yazarların, sanatseverlerin ve özellikle Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi'nin sürekli çabaları sonunda, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi açıldı. Bu okulun ilk yöneticileri ve hocaları Pera sanatçılarıydı: Osman Hamdi Bey, Oskan Efendi, Salvatore Valeri, Joseph Warnia-Zarzecki, mimar Alexander Vallaury ve asistanı Philippe Bellò.



Yine bu çabaların sonunda, ilk güzel sanatlar kulübü olan Club de l'ABC, diğer adıyla Elifba Kulübü kuruldu. Kulübün 1880'de gerçekleştirdiği ve Rum Mavrokordato'nun düzenlediği ilk sergi, Tarabya Rum Kız Okulu'nda açıldı. İngiliz Sefareti'nin papazı Washington da sergiyle çok ilgilenmişti. Yurarda belirtildiği gibi, Vallaury ve Régis Delbeuf'ün girişimleri sonunda *İstanbul Salonları* sergileri gerçekleşmişti. Delbeuf bu sergiler hakkında en kapsamlı yazıyı, ikinci sergiden sonra *Les Artistes de Constantinople, Deuxième Salon de Pera, 1902* adlı eserinde sundu. Bu dönemin sanatı hakkında önemli iki yazı daha vardır: Pera'da akrabaları olan Adolphe Thalasso'nun yazdığı *L'Art Ottoman* ve *Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople* (Paris, 1906).

Çizmeye çalıştığım bu tablo, Batı tarzında Türk resim sanatının gelişim sürecinde, Pera'nın nasıl bir kaynak oluşturduğu hakkında fikir veriyordur sanırım.

1873-1908 YILLARINDA ÖNEMLİ SERGİLER

1873 yılı, Pera Ressamları'nın bir bütün oluşturduğu, ilk serginin açıldığı ve sanat tarihimizde sergi olgusunun toplumsal yönüyle çığır açtığı bir yıldır. Ahmet Ali'nin iki yıl gibi uzun bir süre içinde

hazırladığı ilk büyük karma sergi, 27 Nisan 1873'te açıldığında, çok sayıda yerli-yabancı sanatçının katılımı, halkın ve devletin ilgisi ve basındaki yankısıyla, o güne kadar hiç görülmemiş bir durum yarattı. İstanbul'da yerli ve yabancı ressamaların eserlerinden oluşan bir sergi açılacağı haberinin, ilk kez 19 Haziran 1871'de yayımlanmasından sonra, olay, *Hakayık-ül Vekayi* gazetesinde, Şubat 1873'te beş ilanla, 21-29 Mart tarihlerinde yine beş ilanla tekrar duyuruldu. Aynı ilan *Basiret*'te 18 Mart günü, *La Turquie*'de 19-20-21 Mart günleri tekrarlandı. Serginin açılacağı günü, erkek ve kadınların kırk para, çocukların yirmi para giriş ücreti ödeyeceklerini bildiren en son ilan serisi, *Hakayık-ül Vekayi*'de serginin açılışından iki gün önce başladı ve açılıştan sonra bir hafta daha devam etti. Aynı ilan *La Turquie*'de 19-22-23 Nisan 1873 günlerinde yer aldı.¹¹

Serginin açılışından önce yaşanan bu büyük tantanayı devlet erkânının gösterdiği ilgi katmerlemişti. Bakanlar, yüksek dereceli memurlar, Şehzade Yusuf İzzettin, Sadrazam Ahmed Rüştü Paşa, Hariciye Nazırı, İstanbul'daki elçilik mensupları ve Kont Vogue sergiyi gezdiler. Ahmet Ali (on beş eser), Me-sud Bey, Said Bey, Naim Bey, Yusuf Bahaeddin Bey ve Ahmed Bey sergiye katılan Müslüman-Osmanlı sanatçılardı. Yabancı sanatçılardan Guillemet, Sultan



Abdülaziz'i ayakta gösteren bir resim, tepsi taşıyan bir zenci kadın, ayrıca bir portre ve dört ölüdoğa; Madame Guillemet pastelle yapılmış bir çocuk portresi; Mekteb-i Sultani resim öğretmeni olan Hayette yatan bir kadın tablosu; Acquaroni kara kalem iki portre sergilediler. Ayrıca bu sergide mimar Bourmancé'nin, Moretti'nin, Télémaque'nin, Palombo'nun, Mlle. V. de Stolzenberg'in, Sultanahmet'te serginin açıldığı Sanat Okulu'nun, Tıbbiye Mektebi ve Mekteb-i Sultani öğrencilerinin çalışmaları da sergilendi. Bu sergi İstanbul halkına, resmi tanıtmak açısından çok etkileyici olmuştu. Gazetelerde serginin faydası (*Basiret*, 13 Rebiülevvel 1290) ve eserler hakkında bilgi veren yazılar (*La Turquie*, 20 Mayıs 1873) yayımlandı. Aynı zamanda sergi, resim piyasasına bir canlılık getirdi. 9, 10, 11 ve 12 Rebiülevvel 1290 tarihli *Hakayık-ül Vekayi* ile 6 Receb 1291 tarihli ve 1301 numaralı *Basiret* gazetelerinde resim satışıyla ilgili ilanlar çıktı. Serginin gördüğü ilgi üzerine, İstanbul'da Maarif Nezareti İdaresi'nde bir Güzel Sanatlar Okulu açılacağı hakkındaki haber, aynı gazetelerin 6 Mayıs 1873 tarihli sayısında yayımlandı.¹²

Ahmet Ali'nin 1873 sergisi, hem bir Güzel Sanatlar Okulu kurulması düşüncesini uyandırmış, hem de Guillemet'nin özel bir akademi açmasına yardımcı olmuştu. Guillemet'nin 1875'te Pera'da

açtığı Desen ve Resim Akademisi, İstanbul için çok yeni bir adımdı.

1873 sergisi, hareketli bir sanat ortamının doğuşunun habercisi oldu. 1873-1909 yılları arasında İstanbul'da, yetmiş civarında sergi açıldı. Bunlardan yerli ve yabancı sanatçılardan oluşan büyük karma sergiler ve önemli kişisel sergilerin sayısı yirmi-yirmi beş civarındaydı.

1875'te Guillemet kendi akademisinde kişisel bir sergi açtı. Bunu 1876'da öğrencileriyle birlikte yaptığı karma sergi izledi. Ahmet Ali'nin Sultanahmet'teki Mekteb-i Sanayi'de düzenlediği ilk büyük karma sergiyi, 1875'te Darülfünun salonlarında yine onun düzenlediği ikincisi izledi.

1880'de Club de l'ABC yani Elifba Kulübü kurulduktan sonra, kulüp üyelerinin ilk sergisi, aynı yıl Tarabya Rum Kız Okulu'nda, ikinci sergisi de 1881'de Tepebaşı Belediye Bahçesi'nde gerçekleşti.

1881'de Van Dyck, Rembrandt, Bruegel gibi bazı eski ustaların eserleriyle birlikte Gérôme ve Ayvazovsky'nin resimlerinden oluşan bir sergi, Uhlmann-Grombach'ın dükkânında İstanbullulara sunuldu.



1882’de aynı yerde, Oskan Efendi ile Ayvazovsky birlikte izlendi.

1896’da Ermeni Kilisesi bünyesinde *Venedik Sergisi* açıldı.

1897’de Şeker Ahmet Paşa, Pera Palas’ta kişisel bir sergi açtı.

1898’de Emilio della Sudda, M. Comendinger’de resimlerini sergiledi.

1901, 1902 ve 1903 yıllarında *İstanbul Salonu* sergileri gerçekleşti.

1903-07 tarihlerinde her yıl Singer Sergileri düzenleniyordu.

1906’da Beyoğlu’nda Ragıp Bey Apartmanlarında, bir grup sergisi, 1909’da Philippe Bellò’nun kişisel sergisi ve aynı yıl Fransız sanatçıların resimlerinden oluşan bir karma sergi yer aldı.

Bunların dışında bir ya da iki resmin gösterildiği pek çok sergi gerçekleşti. Örneğin Swoboda, 1894’te Tepebaşı’ndaki Petits Champs’da küçük bir sergi açtı.

1898’de Union Française’de üç resmini sergiledi.

Osman Hamdi’nin bir tablosu 1882-83’te Abdullah Biraderlerin fotoğrafhanesinde sergilendi. 1883’te aynı yerde, Paris’te öğrenci olan Sarkis Diranyan’ın *Büyücü Kadın* adlı bir tablosu gösterildi.

Prieur Bardin ise; 1893’te Gülmez Biraderler’de bir sergi, 1897’de M. Baker’in dükkânında *Haliç’e Giriş* tablosu, 1898’de M. Stephano’nun dükkânında bir İstanbul manzarası, 1899’da Nouveau Bazaar’da bir resim, 1900’de Hazzapoulo Pasajı’nda bir sergiyle bu etkinliklere katıldı.¹³

Ahmet Ali’nin 1 Temmuz 1875’te Darülfünun’da düzenlediği ikinci büyük karma sergi, yine peş peşe verilen ilanlarla topluma duyuruldu. Biri *Basiret* gazetesinde olmak üzere, *La Turquie*’de Haziran 1874’te beş gün, Temmuz’da beş gün, Kasım’da üç gün, Aralık’ta bir gün, Mayıs 1875’te dokuz gün serginin haberi yayımlandı. Hükümetin yeni açılan Darülfünun binasının salonunu bu sergiye tahsis etmesi, artan ilginin işaretiydi. Sergi parayla gezilmiş, toplanan para, Sanat Okulu’na tahsis edilmişti. *La Turquie* bu sergiyi de kapsamlı bir şekilde tanıttı. 5 Ağustos 1875 tarihli sayısında “Padişahın bu sergi



ile çok ilgilendiği ve majestelerinin birçok tuvali saraya götürüp, dikkatlice incelediği bilinmektedir. Sanatçılara mükâfatlar vadedilmiştir. Bu bakımdan, eser teşhir edenleri teşvik etmek ve sayılarını artırmak için her şey iş birliği etmektedir” deniyordu.¹⁴

Sergiye otuz sanatçı katıldı, bunların beşi Türk’tü: Ahmet Ali (ikisi ustalardan kopya olmak üzere yedi resim), Ahmed Bedri, Halil (Paşa), Osman Hamdi Bey (bir kadın başı, Bağdat’tan görünüm ve bir başka manzara resmi) ve Nuri Bey (üç deniz resmi). 1873 sergisine katılan Acquaroni, Hayette, Moretti, Télémaque, mimar Bourmancé bu sergide de yer aldılar. Daha sonra isimleri duyulacak olan Osmanlı-Ermeni ressamlarından Kirkor Köçeoğlu ve Apraham Sakayan, ilk olarak bu sergide görüldüler.

La Turquie’de sergiyi tanıtan yazar, “Bu yıl büyük ilerleme var. Eser teşhir edenlerin sayısı artmıştır. Sonuç olarak halk üniversiteye ziyarete gidebilir ve gitmelidir de. Halkın orada eserlere ilgi göstererek tatlı dakikalar geçireceği aşikârdır. Eser sahiplerinin hak etmiş oldukları cesaretlendirmeyi sanatçılara vermek, halkın bir çeşit görevidir” diyordu. Aynı yazar, sanatçılar için kiralanacak müşterek bir atölyede, modelle daha rahat çalışabileceğini vurguladıktan sonra: “Bu çeşit bir

atölyenin, İstanbul’da sanat çalışmalarının seviyesini yükseltmeye yardımcı olacağı, sanat zevkini geliştireceği ve ciddiyetle etüd edilmiş eserlerin ortaya çıkmasını kolaylaştıracağı kanaatindeyiz” diye ekliyordu.¹⁵

Bu tür yazılar, sanat üretimini artırmayı, sanatın seviyesini yükseltmeyi amaçlıyordu. Nitekim, hareket ve tempo artmaktaydı. 1880’de kurulan Elifba Kulübü’ne bazı İslam kadınları üye olmuş, kulübün ilk sergisi için katalog bile hazırlanmıştı. 1880’de açılan bu sergiye Türk olarak Hamdi Bey, Prenses Nazlı Hanım, Osmanlı tebaası Ermenilerinden Kirkor Köçeoğlu, Boğos Şaşıyan, Matmazel Serviçen; yabancı uyruklu Preziosi ve oğlu, Farneti, Caruana, sarayın mimarı Vallauray, Madam Walker ve Fransız Elçisi Tissot katıldılar.¹⁶

O zamana kadar sergilerle en çok *La Turquie* ilgilendiği hâlde, bu sefer Türk gazeteleri de meseleye eğilmeye başladılar. Osmanlı gazetesinde haber nitelikli ve eleştirel yazılar çıktı. İlk sergiyi bir yazıyla değerlendiren Abdullah Kâmil, ikinci sergiyi dört ayrı yazıda uzun uzun ele aldı. Süleyman adında biri, Abdullah Kâmil’i eleştirerek yanıtladı. Böylece Türkiye’de ilk kez eleştiri nitelikli yazılar ve bunlara tepkiler oluşmaya başladı.



1881 sergisine yedi Türk ressamı katılmıştı. Bunlardan kalıcı ve önemli olanlar: Hamdi Bey, Ahmet Ali ve Seyid (Süleyman Seyyid) idi. Ermeni ressamlardan Kirkor Köçeoğlu, Melkonyan, Civanyan, Boğos Şaşıyan, Oskan Efendi ve Misak katıldılar. Yabancılardan tekrar eden isimler Hayette, Preziosi, Tissot, Farneti, Caruana, Vallaur'ydi. Birinci Elifba Sergisi'nde yüz elli eser varken, ikincisine iki yüz eser verilmişti. İkinci sergiye Hamdi Bey, *Zeybekler*, *Bursa'da Yeşil Cami Şerifi'nin Derunu* ve mihrap önünde Kur'an okuyan sarı elbiseli bir adam dahil olmak üzere toplam altı eser vermişti. Köçeoğlu, iki kara kalem portre ile *Nevbahar* tablosu, Farneti, cami kapısı konulu bir oryantalist resim, Hayette pek çok resim, Melkonyan biri Abdullah Biraderlerin olmak üzere iki portre, Ahmet Ali karpuzlu ve meyveli 2 ölüdoğa, Seyid Efendi bitmemiş bir manzara resmi, Civanyan çiçekli dört tablo, Preziosi Sarayburnu ve Boğaziçi manzaraları ile katıldılar.¹⁷

Abdullah Kâmil'in bu sergi hakkındaki fikirleri ilginçtir. Kirkor Köçeoğlu ile Hamdi Bey'e dikkat çekiyor, Oskan ile Seyid'i yeniler arasında öne sürüyor, Hayette'i "modeline ve aslına" fevkalade sadık buluyor, Melkonyan'da "Rembrandt gibi muhayyelle, Holbein gibi tasvir kabiliyeti" görüyordu. Farneti için söyledikleri özellikle ilgi çekicidir: "Cami

kapısı önünde, merdivenin üzerindeki eşhas, sanki Paris ortasında bulunan Şarklı adamlar gibidirler. Bahusus resimde kadınlar İslam kadını değildir." Sanatçının, İstanbul'un İslam hayatını gerçekten yansıtamamış olması, yazarı rahatsız eder. "Diğer resimlerde Osmanlı hassasiyeti eksiktir" diyen yazar, resimde "tarih ve felsefeye ait şeylerle" meşgul olunmasını önerir. Fevkalade bulduğu ressam Hayette'in resminde onu en çok etkileyen unsur, sanatçının gerçekçiliğidir. Ona göre illüzyon, modeline ve aslına tamamen uymalı, adamın ne düşündüğü bile anlaşılır olmalıdır.

Abdullah Kâmil'in övgü dolu sözlerini eleştiren Süleyman, onu temkinli olmaya davet eden yazısında, keskin ve nüanslı bir görüşü sergiler. Abdullah Kâmil'in, Preziosi'yi Bonnington'a benzetmesine sinirlenmiştir. "Galiba siz Bonnington'ın sulu boya asarından hiçbirini görmemişsiniz" der. Hamdi Bey'in yağlı boya resimlerini Chardin'e benzetmiş olmasını eleştirerek, özellikle renk konusunda bu ressamın çok sınırlı bir paleti olduğuna işaret eder: "Ressam olduğunuz hâlde bir resimde bulunması lazım gelen başlıca şeyler, renkteki televvün ve şaşaa ile manzaradaki kuvve-i cazibe değil midir? Hâlbuki, sergide bulunan altı parça levhalarınızın hiçbirinde bu hassalar mevcut olmayıp, yalnız sarı

ve mai renkten maada bir renk göremiyorum” diyerek Hamdi Bey’e seslenir.¹⁸

1883’te Sanayi-i Nefise Mektebi açıldıktan sonra, 1885’ten itibaren, her yıl öğrenci sergileri yapıldı. Bu sergiler bir anlamda Pera’da yoğunlaşan etkinliğin bir uzantısı olarak görülebilir. Çünkü, hocaların tümü Pera sanatçısı diye adlandırdığımız kategoridedir.

1897 yılında Şeker Ahmet Paşa’nın Pera Palas Salonu’nda açtığı büyük kişisel sergiden sonra, en büyük etkinlik 1901 yılında İstanbul’un ilk Salonu’nun Passage Oriental’deki Bourdon’un konağında düzenlediği sergidir. Yüz yetmiş eserin bulunduğu bu sergide adı geçen sanatçılar şunlardır: Osman Hamdi Bey (bir eser), Ahmet Ali Paşa (üç eser), Albay Halil Bey (dokuz eser), Adil Bey (yedi eser), Osmanlı Ermenilerinden Sanayi-i Nefise Mektebi hocası Oskan Efendi (altı mermer heykel, üç tuval), yabancı milliyetli Türkiye doğumlu levanten sanatçılar olarak E. della Sudda (dört eser), M. Stefano Farneti, Matmazel Lina Gabuzzi, yabancılardan Sanayi-i Nefise Mektebi hocası Salvator Valeri (on bir eser), aynı okulun hocası J. Warnia-Zarzecki (altı eser), aynı okulun hocası Philippe Bellò (on yedi eser), Fausto Zonaro, L. de

Mango (yirmi yedi eser). Zonaro’yla de Mango gibi Avrupalı oryantalistlerin varlığından öte, serginin genel havasında oryantalist tavrın ağır bastığını, A. Thalasso’nun yazılarından anlıyoruz: “Salondan fıskıran ilk intiba, onun oryantal rengiydi. Bu renk her tarafta hâkimdi. Tuvallerin üçte ikisinde İstanbul, altınları, zümrütleri, yakutları ve safirleriyle kendini gösteriyordu.”¹⁹

İkinci *İstanbul Salonu* sergisi, 15 Nisan 1902’de, Beyoğlu Doğruyol Sokak 417 adresindeki bir handa, otuz altı sanatçının üç yüz yirmi beş eseriyle açıldı. Bu serginin ağırlığını Hamdi Bey (bir eser), Ahmet Ali (yedi eser), Albay Halil Bey (yirmi üç eser), Valeri (beş eser), Warnia-Zarzecki (on iki eser), Oskan Efendi (üç resim, iki heykel), Bellò (yirmi bir eser), Zonaro (otuz eser), de Mango (otuz üç eser) ile oluşturmuştu. Ayrıca, o sırada Sanayi-i Nefise Mektebi’ne devam eden ya da mezun olmuş öğrencilerden Mesrur İzzet, Şevket Bey (Dağ), Hamdi Kenan, daha önceki sergilerde adı geçen Lina Gabuzzi, Matmazel Stulzenberg ve Ahmed Ziya Bey katıldılar. Hocalardan Celâl bin Esad (Celâl Esad Arseven), sergiyi *Malûmat* dergisinde değerlendirdi. Dergi, bütün bir sayıyı bu sergiye ayırmıştı.²⁰ Celâl Esad Bey, sergideki önemli sanatçıların çoğunlukla Roma ve Napoli olmak üzere İtalya



Okulu'ndan geldiklerini vurgulamıştı.²¹ (Zonaro, Oskan, Valeri, Adil Bey Roma; de Mango Napoli; Thalia Flora, Warnia-Zarzecki Münih.)

Son önemli büyük sergi olan üçüncü *İstanbul Salonu*, Mayıs 1903'te daha az eser (iki yüz seksen üç) ve daha az sanatçının (otuz beş) katılımıyla açıldı. Bir önceki sergiye katılanlardan yirmi iki kişi, bu sergide yoktu. Katılmayanların önemli bir kısmı, ünlülerdi.

Sergi hakkında bilgi veren *Malûmat* dergisinde²²: "... bazılarının söylediğine göre, resim sergisi değil de, resim pazarı şeklini almış olan bu sergide resim teşhirinin; bir ressam için ancak, değerini yükseltme değil, belki de azaltacağını düşünenler, sergiye katılmaktan çekindiler" diye yazıyordu. Buna rağmen Ahmet Ali ve Osman Hamdi Bey dışında bazı ünlü isimleri bu sergide yine görüyoruz: Albay Halil (yirmi altı eser), Bellò (yirmi üç eser), de Mango (on altı eser), Valeri (üç eser), Warnia-Zarzecki (üç eser), Ömer Adil Bey (on beş eser), Şevket (altı eser). Türk ressamlar da epey kalabalıktı: Ahmed Münip, Ahmed Ziya Bey, Hamdi Kenan, İzzet, Tepedelenlioğlu Kâmil, Rıfat, Rıza Raşid, Şevki, Said.²³)

1903 sergisi hırs, entrika ve kıskançlık belirtileri ile çöküşün habercisi olduğu kadar, yeni bir açılımı da gösteriyordu. Sayıları oldukça kabaran genç Türk sanatçıları, yeşermekte olan bir kuşağı müjdeliyordu. Sergi, içerik ve teknik açıdan çok zengindi. Yağlı boya, sulu boya, kara kalem resimler, gravürler, mimari projeler, hatta hakkâklık ve el işlerinden örneklerle sanat, zanaat ve mimarının el ele yürüdüğü, yeni ve geniş bir skala oluşmuştu.

Türk resim tarihinin 1873-1908 dilimini oluşturan Pera döneminde Türk, yerli gayrimüslim, levanten ve yabancı sanatçıların etkinlikleri, güzel sanatları, özellikle resim sanatını, Osmanlı aydınları, bürokratları ve sınırlı da olsa halk için bir olgu olarak ortaya koymuştur.

Bu dönemi kapatan sembolik olay, 1907'de Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkışının 31. yılı nedeniyle Bâb-ı Âli'de düzenlenen *Exhibition Artistique Ottoman* sergisidir. Halil Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Ömer Adil, Oskan Efendi ve Zonaro bu büyük olaya resim sunan sanatçılar arasındaydılar.

1903 Salonu'nun ardından, A. Thalasso'nun genel durum hakkındaki izlenimleri şöyleydi:

“...İyi gönderiler seyrekleşti ve halk artık çağrıya cevap vermedi. Bu birdenbire meydana gelen değişikliği izah için; entrikalar, kıskançlıklar, dolaplar vesile edildi. 1904’te genel bir bozgun oldu. O zamandan beri ressamlar ve heykeltıraşlar karanlığa gömüldüler ve ‘Salon’ diye bir mesele artık asla yoktu. ‘İstanbul Salonları’ ömrünü doldurmuştu. Mamafih bu kuruluş bir gelişmeydi. Gelecekteki meyvelerini toplamak için toprağa atılmış bir tohumdu. Onun zevki, sanatçılara destek olacak ve halkı yavaş yavaş güzelin mefhumlarına doğru yöneltecekti. Plastik sanatlarla ilgili her şeyde Türk halkının cehaleti, zihni bir gayret isteyen her şeyde levantenlerin endişe verici duygusuzluğu, kıskançlıklar, entrikalar, dolaplar, bu ani çöküşte açık bir şekilde pay sahibi oldular. Fakat bunlar her şeyi memleketten kovmanın gerçek sebepleri değil, bahaneleridir...”²⁴

Thalasso’nun son sözleri Pera’nın ufukta görülen kaderinin bir habercisiydi. Balkan Savaşı, Trablusgarp Savaşı ve 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanından sonra, İstanbul yaşamında pek çok şey değişecekti. Savaş, Pera’da yıllardır yaşayan yabancı ve levanten sanatçıları, başta İtalyanlar olmak üzere mecburen ya da isteyerek İstanbul’u terk etmeye zorladı. Zonaro, 1908’de üç yüz eserden oluşan son sergisini

açtı ve 1911’de savaş nedeniyle İstanbul’dan ayrıldı. De Mango da aynı yıl, aynı nedenden ötürü ailesiyle birlikte, geri dönmek üzere kenti terk etti. 1905’te Prieur Bardin, 1907’de Şeker Ahmet Paşa, 1909’da Bellò ve Osman Hamdi öldüler.

Pera dönemini 1908’de bitirmeye karar vermemizin başlıca nedenlerinden biri, yukarıda görülen demografik değişimlerdir. İkinci neden, Meşrutiyet’in ilanı ile gelen hürriyet fikrinin, saltanat yaşantısını ve onunla birlikte Pera zevklerini çökertmeye başlamış olmasıdır. Kuşkusuz ki, Pera bir anda çökmedi. 1909’da hâlâ önemli sergiler açılıyordu. Örneğin, ölümünden sonra Bellò’nun büyük bir kişisel sergisi, Fransız sanatçılarından oluşan bir karma sergi daha düzenlenmişti. Ne var ki, Tanzimat boyunca var olan Doğu-Batı dünya görüşlerindeki zıtlık, II. Meşrutiyet’in hürriyet havası içinde daha çok hissedilir oldu.

Tipik olarak Tanzimat aydını, alafranga yaşamı fazlasıyla maddeci bulduğu hâlde, kafasında bu iki dünya görüşü çatışmaksızın yan yana yaşamıştı. Aslında bütün Tanzimatçılarda az çok görülen, aynı zamanda hem yeni hem eski, hem Şarklı hem Garplı olma özelliği, pek az sayıdaki aydın sınıfıyla sınırlı olduğu hâlde, bu sentezsiz ikilik o devrin



karakteristiği olarak durmaktadır. Savunulan yeni fikirlerle, saklanmak istenen eski fikirler arasında kökten bir çelişki olup olmadığını düşünmeden, bu insanlar, Doğu'nun ve Batı'nın çekici buldukları taraflarıyla yaşadılar. Bunun dışında, Batı eğitimi alan ve Beyoğlu çevresiyle temasta olanlarla, medreseden yetişenler iki ayrı kutup yaratmaya devam ettiler. II. Meşrutiyet büyük ölçüde basın özgürlüğünü sağladığı için, bu ayrılık gerginlik hâline geldi. Zıt dünya görüşleri, çatışan iki ideoloji oldu. Bunlara bir de Türkçülük hareketi katıldı. Böylece İslamcılar, Avrupacılar ve Türkçüler adı altında düşman kutuplar oluştu. İdeolojik zıtlaşma ve savaşlar sonunda, Pera'nın elli-altmış yıl beslediği kültürel zenginliği ve etkinliği sürdürmesi zorlaşmıştı.

PERA RESSAMLARI'NIN ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

Pera Ressamları 1873-1908 döneminde etkinlikleri ve üsluplarıyla özellik kazanmış sanatçılardır. Yerli ve yabancı sanatçıları birleştiren üslup özellikleri, aslında 19. yüzyılda Avrupa'da çok popüler olan "Salon" resmiyle bir bütün oluşturur. Bu yüzyılda burjuvanın sevdiği resim, Salon resmidir. Satın aldığı resim de budur. Yaygın olan burjuva

zevki santimental, romantik, biraz empresyonizme sürtünmüş, realizmi illüstratif anlamda kullanan bir zevktir.

Akademik resim kavramı da, bu dönemin önemli bir parçasıdır. Bu yıllarda akademizm kendi kurallarını geliştirmiştir. Dönemin bir başka özelliği de, resimde teknik mükemmelliği fazlasıyla önemsemiş olmasıdır. Bunun temel nedeni, 19. yüzyılın bilim ve teknolojiye çığır açan bir yüzyıl olmasıdır. 1839'da fotoğrafın icadından sonra, resimde gerçekçilik, belgesellik ve teknik mükemmellik uç noktalara gidebilmiştir.

19. yüzyıl aynı zamanda sömürgeciliğin yayıldığı ve güçlendiği bir dönemdir. 1809 yılında III. Napolyon, Mısır seferine giderken yanında ressamlar götürmüştü. Bu tarihten itibaren sanatçıların sömürgelelere karşı ilgisi arttı. Bu yerler hem görsel zenginlikleriyle yeni bir kaynak oluşturuyor, hem de sanayileşmenin sonuçlarından kaçan Avrupalı için bir sığınak oluyordu. Ayrıca egzotizm düşkünü Avrupalılar, fantezilerini bu ortamda yaşayabiliyorlardı. Oryantalizm bütün bu ihtiyaçlara cevap verdiği için, toplumun üst sınıflarında moda oldu ve yüzyılın Salon resmine damgasını vurdu.



İstanbul'u ziyaret eden ressamlar da, bu gruptan ünlü ve daha az ünlü kişilerdi. Pek çoğu Paris'teki resim piyasasına hakimdi. Örneğin, Jean-Léon Gérôme École Nationale des Beaux-Arts'da ağırlığı olan bir ressam ve sosyetenin bir numaralı adamıydı. Gérôme'un resimleri 1847'den başlayarak otuz yıl boyunca Salon'un en gözde tabloları olarak kalmış, kendisi Fransa'nın resmi sanatçısı olmuştu. Gérôme, Şeker Ahmet Paşa'nın hocasıydı. Aynı çizgideki başka bir büyük isim olan Gustave Boulanger, École Nationale des Beaux-Arts'da Osman Hamdi'nin hocası olmuştu. Halil Paşa da Gérôme'dan öğrenim görmüştü. Pera'da resimleri zaman zaman sergilenen Sarkis Diranyan'ın da Gérôme ile çalıştığı bilinir.

Pera'ya oryantalizm-akademizm iki yoldan geldi. Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa'nın Fransız eğitimi almaları, Guillemet ve Hayette'in Fransız olmalarından dolayı, birinci kanal Fransa'ydı. İkinci kanal ise zengin kadrosuyla İtalya'dır. Türkiye'de yıllarca kalan Sanayi-i Nefise Mektebi hocası Bellò, İstanbul'da çok uzun yıllar yaşamış olan Leonardo de Mango, aynı şekilde Amadeo Preziosi, Salvatore Valeri, Fausto Zonaro ve Venedik eğitilmiş, yılların hocası ünlü Oskan Efendi. Valeri, Zonaro ve Oskan'ın Türkiye'de yetişen ilk kuşağa çok emeği geçmiştir. Sultan

II. Abdülhamid, Zonaro'yu 1896'da Ressam-ı Hazret-i Şehriyari unvanıyla onurlandırmıştır. Öğullarına özel resim dersi veren Valeri'yi de Şehzadelerin Öğretmeni unvanıyla ödüllendirmiştir. Philippe Bellò, hocalığının yanında Naum Tiyatrosu'nun dekorlarını yapmıştır. Şeker Ahmet Paşa, Zonaro, de Mango, İstanbul'da sürekli açtıkları sergilerle sanat ortamının en etkin simaları arasındaydılar.

Bu sergiye alamadığımız, fakat Pera sanatçılarına uyan ve İstanbul'un resim serüvenine katkısı bulunan birçok ressamı burada anmadan geçemeyeceğiz: Birçok karma sergiye katılan, Valeri ve Bellò'nun öğrencisi olan Abdülhamid'in doktorunun kızı Lina Gabuzzi, Paris'te eğitim almış ve Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'de resim hocalığında bulunmuş olan Apraham Sakayan, Roma'da eğitim görüp Üsküdar'da Berberyan Lisesi'nde ve Robert Kolej'de resim hocalığı yapan Bedros Sırabyan, Prieur-Bardin, Alektorides, Ruhi, Nuri, Bakkalyan, birçok karma sergiye katılmış olan Farneti ve Caruano, 1894-1908 yıllarında Mülkiye Mektebi'nde resim hocası olan ve 24 Ocak 1894'te saraya sulu boya resimler hediye ederek Sultan'dan iftihar madalyası alan Tavit Çıracıyan, 1881'den itibaren katıldığı sergilerde dikkatleri üzerine çeken Kırkor Köçeoğlu ve *İstanbul Salonu*'na katılan Hamdi Kenan.



Yukarıda adı geçen sanatçıların tümü sergi ya da eğitim yoluyla, incelediğimiz dönemin sanat yaşamına canlılık getirdiler. Aynı yıllarda etkin olan başka ressam da vardır. Özellikle, askerî okullardan yetişmiş olan ve bugün primitifler diye bilinen sanatçıların bir kısmı etkindiler. Bunlar, sergilenen sanatçıların dünya görüşünden farklı bir estetiğe bağlı oldukları için, sergi kapsamının dışında kaldılar. Resimlerinde realizmin bazı öğeleri mevcut olduğu hâlde, İslam estetiğine atıfta bulunan bir dünya görüşüne bağlı oldukları hissedilir.

Resim tarihimizde Pera döneminin özelliğini anlamak için, Pera Ressamları'nı primitiflerden ayıran unsurların altını çizmek gerekir. İnsansız, dingin, arı bir dünyanın resmini yapan primitifler, gerçek doğa görünüşleri ile doğa dışı bir rüya âlemini birlikte yarattılar. Bunları minyatüre yaklaştıran pek çok öğe vardır. Örneğin, hareket duygusunu, minyatürün özelliği olan sabit ya da aynı yönde sıralanan parçaların ritmiyle elde ederler. Ağaçlar, evler, kuşlar, yerlerine çivilenmiş gibidir. Işığı, dramatik gölge oyunlarına girmeden, içten doğan bir şekilde, resim yüzeyine eş yoğunlukta dağıtarak kullanırlar. Resimlerin çoğu fotoğraftan yapıldığı hâlde, perspektif yanlışlıklarından dolayı, gerçekçi bir mekân duygusundan yoksundur. Sonuç olarak, tam belirle-

nemeyen bir mekân ve sonsuz bir zaman içinde hareket vadetmeyen bir dünya yaratarak, kendi ruhsal durumlarını ve dünya görüşlerini yansıtmışlardır.

Pera sanatçılarına gelince, zaman, mekân ve hareket kavramları konusunda kesin olarak Rönesans resmine bağlıdırlar. Bu dönemde Türk sanatçılarının, klasisizmin etkisinde olan akademik sanata yönelmiş olmaları doğaldır. Çünkü, onlar ilk önce nesnel gerçeği gözlemlemeyi ve gözlemciliğin kurallarını öğreneceklerdir. Bu yıllarda klasisizm ve akademizmle birlikte oryantalizmin de Pera'ya taşınması, Türkiyeli sanatçıları açısından bir tesadüftür. Bu paketin oryantalizm bölümü, aslında onları ilgilendirmez. Çünkü Avrupalı'ya "oryant"ı ilginç kılan nedenler, Osmanlı sanatçısı için geçerli değildir. Pera döneminde etkin olan yabancı sanatçıları oryantalizmin belirli temalarını hiç işlememişlerdir. Tercih ettikleri alanlar doğa görünüşleri, ev içleri, çarşı-pazar sahneleri, mezarlıklar, onlara egzotik görünen kostümlü figürler, çingeneler, hamallar, sucular, sütçüler, kayıkçılar, haremde kadınlar, balıkçılar ve çeşme başı sahneleridir.

Oryantalistlerin ilgi duyduğu arkeolojik konular ve tarih resmine, Pera'da Zonaro'nun tek tük



tabloları dışında (*Ertuğrul Alayı*, 1896; *Özgürlüğün Simgesi*, 1908) rastlanamaz. Ayrıca, Avrupa’da çok görülen erotizm, vahşet, dehşet konuları Pera resminde kesinlikle görülmez. Bu sanatçıların arasında İstanbul hayatına en az karışmış olan Swoboda’nın *Saraylı Kadın ve Haremde Kadınlar* tablolarında (her iki resim de Dolmabahçe Sarayı’ndadır) ve Guillemet’in *Saraylı Kadın* serilerinde, Türk resminde hiçbir zaman hissedilmeyen cinsellik temalarından söz edilebilir. Fakat bu, salt erotizmden farklı olarak, duylara seslenen bir cinsel nesnelliktir.

Osman Hamdi’nin çok tartışılan *Mihrab* tablosuna gelince: Bu eserde erotizmi görenler, onun oryantalist üslupla yaptığı bütün eserlerinin ardındaki reformcu mesajı anlayamayanlardır. Osman Hamdi, her şeyden önce, birçok Tanzimat aydını gibi reformist bir kişidir. İdeolojisi gerçekçiliktir, bilimselliktir. Oryantalizmin bütün üslup özellikleri, onun vermek istediği mesaja uygundur: Aşırı gerçekçilik, fotoğrafik nesnellik ve bunlarla ifade edilen madde ve bilimsellik sevgisi.

Hamdi Bey’in bu üslupla yaptığı resimlerin çoğunda Kur’an okuyan adamlar, türbede huşu içinde duran insanlar hep kendisidir. Model hep aynıdır. Çünkü konu, modelin görüntüsel özelliği değildir.

Hamdi Bey’in figürleri birer figürandırlar. Anıtsal boyutlarda, dik duran, dik oturan, kendisine saygılı, bireyci ve mantıkçı görünen kişilerdir. Hamdi Bey, bilimselliği ve insanın insan olarak önemsenmesini savunmuştur. Bunu süper gerçekçi üslubuyla, figürün anıtsal boyutlarıyla, işlediği konularla vermiştir. Kur’an’ı tartışan, Kur’an okurken dimdik duran kişiler, neredeyse geleneksel İslam felsefesinin bireyi silen ve Tanrı önünde onu kul eden görüşüne karşı dikilmişlerdir. *Mihrab* tablosuna bu açıdan bakmak gerekir. Bu tablo, *Rahle Önünde Kız* (1880) tablosunun bir başka yüzüdür. İslam kültüründe, bir kadına, bu denli önemli bir yer başka ne zaman uygun görülmüştür? Avrupa oryantizminin, sömürgeleri hor gören tavrın yansıtıcısı olduğu tezi, bu nedenle Osman Hamdi için geçersizdir kanımca. Türk ressamları arasında oryantalist konuları işleyen Şevket Dağ ise Hamdi Bey’in tersine, kendisini konunun yüzeyselliğine kaptırmış görünür.

Pera Ressamları genel olarak konu ve üslup açısından bir şemsiye altında toplanırken, kendi aralarında farklılıklar da gösterirler. Swoboda, Guillemet, Hayette, Valeri, de Mango, Oskan Efendi ayrıntıyı önemseyip, keskin bir gerçekçiliği tercih ederken; Zonaro, Bellò, Warnia-Zarzecki, Halil Paşa, Şevket Dağ daha yumuşak ve serbesttirler.



Zonaro'nun geç dönem resimleri empresyonizmin etkisinde kalmıştır. Osman Hamdi, oryantalist üslupta yaptığı resimlerde fotoğrafik gerçekçi olduğu hâlde, empresyonizme yaklaşan manzaralar ve Manet'yi anımsatan ekspresyonist-realist çizimde aile portreleri de yapmıştır. Halil Paşa'nın üç ayrı dönemi, özellikle klasik dönemden portre ve figürleri ile son döneminde empresyonizme çok yaklaştığı manzara resimleri ünlüdür. Şeker Ahmet Paşa, Barbizon Okulu'nun etkisinde kalarak yaptığı manzaralardan sonra, daha primitif görünümlü ve Corot'nun renklerini çağrıştıran manzaralar da yapmıştır. Ölüdoğa tabloları ise, çoğunlukla klasik-akademik resimlerdir.

Otuz beş yıl süreyle Pera'da ve Pera dışında gerçekleşen yetmiş yakın sergi, sanatçıların birbirleriyle alışveriş içinde olduklarını gösteriyor. Osman Hamdi Bey ile, de Mango'nun bazı resimleri, Gérôme-Boulangier ekseninde birbirlerine çok yaklaşıyorlar. Serbest tuşlu manzara resimlerinde Bellò, Warnia-Zarzecki, Zonaro ve Hamdi Bey'in birbirlerine yakın düştüğü görülür. Halil Paşa ile Zonaro geç dönemlerinde, eş şekilde empresyonizmden etkilenmişlerdir. Şeker Ahmet Paşa, manzaralarında son derece kendine özgü bir duyarlılık gösterir.

Pera sanatçıları, yalnız bu döneme damgalarını vurmamakla kalmayıp, kendi üsluplarında genç bir kuşak yetiştirdiler. Tekezade Said, Şevket Dağ, Ömer Adil, Ahmet Ziya Akbulut, Muallim Şevket, Ali Cemal, Sami Yetik, İzzet Bey, İsmail Hakkı Altınbezer, Mehmet Ruhi; Oskan, Valeri ve Warnia-Zarzecki'nin öğrencileriydiler.

Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya Güran da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde aynı eğitimden geçtiler. 1910'da Avrupa'ya giderek empresyonizmin etkisine girmeden önce, bu genç sanatçıların figüre yaklaşımı Osman Hamdi, Valeri ve Oskan'dan hiç farklı değildi.

Pera, sanatı ve yaşamıyla, 19. yüzyılda Osmanlı toplumu ile Avrupa arasında önemli bir köprüydü. Pera Ressamları da Türk resim sanatının biçimlenme sürecinde gerçekçi üslupta figür anlayışının yerleşmesinde ve pitoresk kavramının resme girmesinde, çok önemli katkıları olan sanatçılardır.



PERA SERGİLERİ



1875
Guillemet
Academie de Dessin et de Peinture
Rue Hamatbaap 50
1

1876
Guillemet ve Öğrencileri
Academie de Dessin et de Peinture
Rue Hamatbaap 50
2

1881
220 isim, Osman Hamdi, Süleyman Seyyid,
Melik, Çiğdem, Özgün Erenk,
Hayette, Vallaury ve diğerleri
CLUB ABC 2. Sergisi
Jardin Municipal des Petits-Champs
Rue Mezarlık 500
3

1881
Gérome, Querna, Aważowski, Barbero
Savelico, Özgün Erenk, Acquaroni,
Estayvan, Vişen Abulrah, Ustalandan Van
Dyck, Rembrandt, Buşuğil de Velous,
Procaccio ve diğerleri
Uhlmann-Grombach
Grande Rue de Pera 142
4

1883
Sarkis Diranyan
Aboulrah Frenes
Grande Rue de Pera 452
5

1887
Baron A. de Fay Şikenyi Koleksiyonu,
Burbapşerle Sergilerleri arasında
Rembrandt, Tonnars, Sueli Pombro,
Ruyssard, Diaz, Corot, Deschamps ve
diğerleri
Theatre Municipal des Petits-Champs
Rue Mezarlık 500
6

1892
Zonaro
Maison Rosenthal
Grande Rue de Pera 487
7

1893
Prieur-Bardin resimleri ve Gülmez Frenes
fotoğrafları
Gülmez Frenes
Grande Rue de Pera 397
8

1893
Schiff
Maison Chauv
Grande Rue de Pera 144
9

1893
Zonaro
Leduc
Grande Rue de Pera 130
10

1894
Çiğdem
Consulat de Russie chez Decoudis
Grande Rue de Pera 466
11

1894 10
Suoboda
Che Sheikh
Rue Kabristan 20
12

1896
Agopyan, Mandighian, Cavanossian
Magasin Anglides
Grande Rue de Pera 331
13

1896
Corregio, Bassano, Luca, Caffi, Giorgione
Rue Emmei Kilisesi n:5
14

1897
Seker Ahmed Paşa
Pera Palace
Rue Kabristan 520
15

1897
Prieur-Bardin
Başer
Grande Rue de Pera 500
16

1897
Prieur-Bardin
Başer
Grande Rue de Pera 500
17

1898
Adolphe Beaume
Leduc
Grande Rue de Pera 130
18

1898
Seker Ahmed Paşa
Magasin de Consignation,
14 Boulevard de Pettes-Champs
Burası, haritada noktalamaya uygun değildir
19

1898
Emilio Della-Sudda
Maison Comendinger
Grande Rue de Pera 276
20

1898
Prieur-Bardin
Visconti et Stefano,
Grande Rue de Pera 276
21

1898
Suoboda
L'Union Française
Rue Kabristan 34
22

1899
Theodoroff
Maison de la Meubles de M.Patriano
Grande Rue de Pera 227
23

1900
Seker Ahmed Paşa
La Salle annexe de la Brasserie Tokatlari
Grande Rue de Pera 180-184
24

1900,8
Prieur-Bardin ve diğer sanatçılar
Passage Hacıoğlu, M.Keller
Rue Tepebaşı 95
25

1901
Lin, Balbuzzi
Leduc
Grande Rue de Pera 130
26

1901
Salon de 1901
Grand Patisserie Française Bourdon, Passage
Oriental
Grande Rue de Pera 432
27

1902
Helen Patriano
Cotonerie, Darus Patriano
Grande Rue de Pera 227
28

1902
Salon de 1902
L'Ancon Club, Aboulrah Frenes Fils
Grande Rue de Pera 417
29

1903
Grup Sergisi
Singer
Grande Rue de Pera 343
30

1903
Salon de 1903
L'Ancon Club, Aboulrah Frenes Fils
Grande Rue de Pera 417
31

1904
Grup Sergisi
Singer
Grande Rue de Pera 343
32

1905
Grup Sergisi
Singer
Grande Rue de Pera 343
33

1906
Grup Sergisi
Singer
Grande Rue de Pera 343
34

1906
Grup Sergisi
Societe Opera
Grande Rue de Pera 142
35

1906
Grup Sergisi
Un magasin des nouveaux appartements
Raghe Bey
Grande Rue de Pera 92-98
36

1906
Grup Sergisi
Un magasin des nouveaux appartements
Raghe Bey
Grande Rue de Pera 92-98
36

1906
Labary
Leduc
Grande Rue de Pera 130
37

1909
Philippe Bello
Local de la Dante Aligheri, Casa d'Italia
Rue Mezarlık 51
38

1910
Masias
Andronnos
Grande Rue de Pera 162
39

1911
Franz Sanatçılar
Theatre d'iver du jardin des Petits-Champs
Rue Mezarlık 500
40

1911
Stasias Kovatchevich
Rue Sakazıçan 21
41

Yerli Belirlenemeyen Diğer Pera Sergileri
Felix Tomaskiewicz, 1878; Club Commercial
Wania Zarecki, 1884; Boulogne M. Percheron;
Prieur-Bardin, 1889; Nouveaux Bazar
Salon de 1904; Ecole Catholique Armenien- Hamakitz;
Zonaro, 1907;
M ve Mme. Andres, 1911;
Mlle-Asprou, 1911.

*Vasif Kortun tarafından hazırlanan bu haritanın
bütün hakları kendisine aittir. Yazılı izin alınma-
dan hiçbir şekilde kullanılamaz.

Pera sergileri haritası

Hazırlayan: Vasif Kortun

DİPNOTLAR

1. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s. 424
2. Kemal Karpát, *Ottoman Population 1830-1914: Demographic and Social Characteristics*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, ss. 95-105
3. Sema Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, 1989, ss. 67-82
4. Mustafa Cezar, agy., ss. 109-133
5. Said N. Duhanî, *Eski İnsanlar Eski Evler: XIX. Yüzyılda Beyoğlu'nun Sosyal Topografisi*, Cemal Süreya (çev.), İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1982, s. 18
6. Said N. Duhanî, agy., s. 19
7. Said N. Duhanî, agy., s. 23
8. Said N. Duhanî, agy., s. 44
9. Mustafa Cezar, agy., s. 399
10. Mustafa Cezar, agy., s. 406
11. Mustafa Cezar, agy., s. 398
12. Mustafa Cezar, agy., ss. 398-402
13. Mustafa Cezar, agy., ss. 402-424 ve Vasıf Kortun Arşivi
14. Mustafa Cezar, agy., s. 403
15. Mustafa Cezar, agy., ss. 403-407
16. Mustafa Cezar, agy., ss. 407-408
17. Mustafa Cezar, agy., ss. 408, 500-514
18. Mustafa Cezar, agy., ss. 500-515
19. Mustafa Cezar, agy., ss. 420-422
20. *Malûmat*, 7 Safer 1320, Sayı: 336
21. Mustafa Cezar, agy., ss. 422-423
22. *Malûmat*, 15 Rebiülevvel 1321, Sayı: 388
23. Mustafa Cezar, agy., ss. 423-424
24. Adolphe Thalasso, *Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople*, Paris 1960, bkz. Mustafa Cezar, agy., s. 423



SANAT ÇEVRESİ

OCAK 1990

BİENAL'DE ANLAYAMADIKLARIMIZ

2. İstanbul Bienali'ni ilgiyle izledikten sonra yapıtların ve sanatçıların yeterince tanıtılmadığı kanısındayım. Bienal ne getirdi ne götürdü tartışması içinde organizasyon ve uygulama aksaklıkları ve eksiklikleri ele alındığı hâlde, sanat ve sanatçılar hakkında kapsamlı ve bilgilendirici yazılar çıkmadı. Bu eksiklik tüm sergiler için geçerli olduğu hâlde çok önem taşıyan Süleymaniye dörtlüsü hakkında devreye giren bilgi kaynakları son derece sınırlı ve yetersiz kaldı. Süleymaniye dörtlüsünü Aya İri-ni grubundan ayrı tutmak gerekmez aslında. Bu gruptaki Türk sanatçılar “as” olarak sunulurken bunların hiçbiri ne kendi eksenini etrafında, ne de Türk sanatının oluşumu içinde ve Batı akımlarıyla ilişkileri açısından incelendi. Dolayısıyla akıllıca sorulan birçok soru yanıtsız kaldı.

Ben, İstanbul'da yaşayan ve meseleleri yakından izleyen bir sanatçı olarak Türk meslektaşlarımı bugüne kadar az çok tanımaya gayret etmiş oldu-

ğum için Batılı “as”ları daha büyük bir merakla soruşturdum. Bu konuda söyleşiler dışında Beral Madra'nın katalog yazısı ile, Sezer Tansuğ'un *Bie-leştirinal* serisinde yayınladığı eleştirilerden başka bir yazıyla karşılaşmadım. Bu yazıların da gerektiği kadar kapsamlı olduğu kanısında değilim. Burada örnek olarak Kounellis'i almak istiyorum.

Beral Madra katalogda, sanatçının arte povera akımının içinde değerlendirildiğini belirttiikten sonra şöyle diyor: “Jannis Kounellis'in yapıtları metafizik ve kavramsal düşünce zenginliği yanında, yoğun bir toplumsal eleştiri yansıtıyor. Akdeniz sanatçısı olmanın bütün özelliklerini taşıyan Kounellis'in bu eleştirisi, evrensel kültürün bugünkü durumuna derin bir katlanma ve uyarı içerir. Kounellis, son yapıtlarında özellikle çağdaş uygarlığın başlangıçlarını simgeleyen çelik ve kömür gibi malzemeler kullanmakta ve yaratılış, din, ölüm, klasik kültür gibi konuları irdelemektedir. Eleştirmenler onun yapıtlarını tanımlarken ‘heybetli bir soyluluk, gizem, kutsal bir ruh, törensel bir hava’ terimlerini kullanı-



yor ve yapıtların gösterişsiz bir bütünlük ve dinsel bir yalınlık içinde olduğunu belirtiyorlar. Kounellis, bir söyleşisinde, ‘Bir müzede ve galeride bir yapıt yaratabilmem için, mekânı bir tiyatro boşluğu gibi kullanmam gerek; böyle bir mekân var olmalı ve benim sanat dilime uyum sağlamalı’ diyor.”¹

Sezer Tansuğ’un bu konudaki fikirleri de şöyle: “Kounellis’in avlu revaklarındaki dört sütunun orta yerine ikişer ikişer öne kapalı, arkaya açık olmak üzere çaprazlama kenetlediği büyük yuvarlak pirinç kaplama levhaya da kalkan motifleri de bu sanatçının genel form ilgilerini yansıtmaktan uzak değildir. Bu işlerde barbar, muharip çağrışımların saklı olduğunu dile getirmem gerekir, ancak taşın egemenliğini duyurduğu bir çerçeveye metalik bir pırıltıyı, taşa kenetlenmiş gergin bir form heybetiyle sokan bir ifade ve anlam arayışı Süleymaniye’deki en iyisidir. Kounellis’in, avlu revaklarının derin bir sükûnet içinde gizlediği ritmik gerilimin kudretini sezip, buna karşılık oluşturan formel bir yanıt aradığı düşünülebilir ve bunu da ancak demir kenetlerle sütunlara bağlanarak çapraz bir form gerilimi içinde zapt edilmiş bir güç ifadesine dönüştürmek suretiyle ifade ettiği söylenebilir. Fakat daha da formel bir yorumla Kounellis’in levhaların dış yüzde açık avlu enginliğine bakan kapalı form bütünlükleriyle, içe

revaklı kapalı mekânına bakan açık form bütünlükleri arasında zıt ilişkiler yaratmak suretiyle de çözüme ulaştığı söylenebilir. Kounellis her hâlükârda bu ünlü dörtlünün bir çeşit priması olmakla birlikte, gene de yalın bir form gösterişi yapmaktan pek de öteye gitmiş sayılmaz. Kısaca tüm çabalarımıza rağmen bu ünlü sanatların boklarında boncuk bulunamamıştır.”²

Bu iki yazıyla sınırlı kalan bilgi donatımımız Kounellis’i anlamaya ve yorumlamaya yeterli oluyor mu acaba?

Batı’dan gelen ünlüler hakkında yazılmış sayısız yazılar var, kataloglar, eleştiriler, sergi tanıtımları vb. Elime geçen Şubat 1988 tarihli *Art in America*’da Jamey Gambrell adlı bir yazarın Kounellis’i tanıtan bir makalesinden belli başlı fikirleri burada aktarmak istiyorum. Bu yazının referans olarak kullandığı yapıtlar, 1986’da Chicago Çağdaş Sanat Müzesi, 1988’de Montreal Çağdaş Sanatlar Müzesi ve 1989’da Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi’nde açılan retrospektiflerde sergilenen çalışmalar ile Chicago’da gerçekleşen enstalasyonlardan (*site specific installations*) oluşmaktadır.

Aşağıda özeteleyeceğim fikirler Gambrell’in vurguladığı ana temalardır:



“1956’da 20 yaşındayken, Yunanistan’dan Roma’ya eğitim için giden Jannis Kounellis tarihe melankolik bir bakışla yaklaşır.

Kounellis’in işleri, problematikleri açısından zıt yorumlara iter bizi. Eserlerinin bölümünü farklı ortamlarda yeni bileşimler içinde kullanarak yeni anlamlar üretir. Gelişimi, kronolojik olmadığı için, komplekstir, oysa konusu basittir.

1950’lerin sonlarında yaptığı ilk işlerinde, Kounellis ham tuval üzerinde rakam ve harfler kullandı. Sanatçının ilk önemli sanatsal jesti tuval resmini terk etmektir. İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda birçok arte povera sanatçısı gibi Kounellis de tuval resminin geçerli bir etkinlik olmadığı kanısındaydı. Çünkü resim yapmanın anlamı toplumda kültürel bütünlüğü ve fikir beraberliğini (*consensus*) varsayıyor ve cemiyet (*community*) olgusunu gerektiriyordu. Oysa savaş sonrası Avrupa’da her iki faktör geri gelmemek üzere yok olmuştu. Sonuç olarak bir sanatçının üslubunun gelişmesi için alışılacağı ve beklenen tutarlılık artık birbirinden kopuk ve etkisiz bir uydurmacalar zinciri olarak görülebilirdi. Ayrıca resim sanatı bastırıcı siyasi sistemlerin bir aracı olarak görülüyordu. Buna karşın Kounellis malzemeye ve sanat üretimine doğrudan ve dolay-

sız olarak erişme yolları arayacaktır. Arte povera sanatının özellikleri olan toplumsal sorumluluk, yalınlık ve sert duygusallık, Kounellis’in sanatının temelini oluşturdu. Otuz yıllık sanat hayatında gelenek ve üslupla arasındaki ilişkiyi aşamalarla inceledi ve yeniden tanımladı.

Kounellis’in sanatını anlamak için kullandığı malzemeyi incelemek gerekir. Malzeme, sanatının maddesi olduğu kadar konusunu da oluşturmuştur.

1960’ların sonlarında geleneksel sanat malzemesi olmayan pek çok doğal madde Kounellis’in sanat diline girmeye başladı: Kaya, tahta, yün, çuval bezi, mum, altın, kurşun, kömür, ateş ve duman izleri. Bu malzemelerin bir kısmı yaşayan ve önce gelen bazı sanatçılara gönderilerdi: Örneğin, tuval ve çuval bezi Burri ve Fontana’yı; yün Manzoni’yi; siyah boyalı kare form Malevich’i; mum kaçınılmaz biçimde Beuys’u akla getiriyordu.

Kounellis’in sanatı dönemlere ayrılamaz. Yöntemi eklenerek oluşur. Kullandığı malzemeyi ve çalışma yöntemlerini farklı ortamlarda yeniden değiştirerek, yeni bileşimler içinde kullanarak yeni anlamlar yaratır. Yine de 1960-70-80 aralarını belirleyici özellikler vardır.



1960'ların sonlarında sanatçı birçok malzeme ham durumda ve düzensiz şekilde sergiledi: Karmaşık bir yün yığını, şekilsiz çuval bezleri, bir çuval dolusu kahve, yere saçılarak konmuş yanmakta olan mum fitilleri. 1970'lerde sanayi ve insan ürünü olan malzemeleri tarihe gönderiler yaparak kullanmaya başladı. Oyuncak trenler, klasik büstlerin alçıdan kopyaları, müzik aletleri ve giyim eşyaları canlı dekorların içinde, performanslarda ve enstalasyonlarda kullanıldı. 1980'lerde ise daha çarpıcı objeler, resimsel değerler ve daha karmaşık kurgulu düzenlemelere girdi. Çelik, giderek Kounellis'in sanatının altyapısını oluşturmaya başladı. Kirişler, raflar ve panolar başka malzemelerle birlikte resme benzeyen kurgular içinde ikondan sahne düzenlemesine kadar giden geniş bir skala içinde kullanılmaya başlandı.

Kounellis'in iki özelliği vardır. Bir yanda destansı bir tarih görüşünü benimser, öbür yanda bir estettir. Montreal retrospektifi ikinciye, yani sadece malzeme ve kompozisyon özellikleriyle ilgilenen bir sanatçıyı gösterdi bize. Burada, tüm metafizik endişe ve amaçlardan uzak, yalnız yapısal gereksinimlerden kaynaklanan bir enerjiyi sergiliyordu sanki. Oysa, Chicago'da, belirli mekânlarda kur-

duğu enstalasyonlarda, destansı tarih görüşünün ağırlığı öne çıkıyordu. Kounellis'e göre, bir sanatçının tarihe bakışı, hikâyesi olmayan sahne aldatmacalarında kendini gösterebilir.

Kounellis sahneleştirdiği mekânlarda ayinler düzenlerken soyut kalmak istediği hâlde edebî yorumlara bütünüyle kapanamıyor. Örneğin, 1976 kataloğunda çok soyut olan *Tuğla bacaları, duvar ve tavanda duman* adı altında sergilenen iş, aslında milyonların öldüğü krematoryumların simgesi değilse nedir?

Chicago'da dört ayrı mekânda kurduğu enstalasyonlar çağın getirdiği harabeye, yıkılan Amerikan rüyasına bir ağıttı. Bu enstalasyonlar kentin çürüyüşünü gösteren süreçleri, estetik alanlar olarak tanımladılar ve böylece çok çağdaş olan 'eskiye nostalji' duygusunu dirilttiler. Dört ayrı mekân teker teker gezildikten sonra insan bir hac seferini tamamlamış gibi hissediyordu kendini. Oysa, ibadetin amaçladığı şey belli değildi.

Mekânların her biri yüzyılın sonundan kalma, perişan durumda olan dökük fabrika binalarıydı. Şimdi, çevrelerindeki ilanlarda yeni ve lüks kullanıma yönelik satışlara namzetteler.



Birinci enstalasyonun yer aldığı Yondorf Hall 1887’de, tiyatro, müzik salonu, erkekler için kulüp mekânları ve dükkânlardan oluşan bir kompleks olarak yapılmıştı. Amerika’da Büyük Ekonomik Kriz’den sonra Sam’s Liquors şirketinin işletmesine girmişti. Enstalasyon, sallanan merdivenlerden çıktıktan sonra varılan boş bir tiyatro salonuna yerleştirilmişti. Tiyatrodaki son gösteri elli yıl önce gerçekleşmişti. Salonun duvarlarındaki boya kat kat dökülüyordu. Oldukça küçük olan bu mekânın arkasında dar bir balkon, salonu iki taraftan kucaklıyordu. Balkonun tam üstünde, sahnenin sol tarafına, Kounellis çelikten bir raf yerleştirmişti. Rafın tahta bölümleri odadaki en parlak rengi oluşturan kırmızıyla boyanmıştı. Yüksek bir yerden bakıldığında bu taze iş sanki acele terk edilmiş bir sahne dekorunu anımsatıyordu. Balkonun kısmen gizlediği pencerelerin tam karşısına da otuz çelik panelden oluşan bir duvar yerleştirildi. Duvarın üstüne eriyerek patlamış kurşun kabarcıkları ve alçıdan klasik büst parçacıkları işlenmişti. Bunlar çelik yüzeyin yağlı gri düzlemini sulu sepken kar gibi, şarapnel gibi tarıyorlardı. Sahnenin arka duvarında palmiye ve asma dallarıyla süslü, teraslı bir bahçe, dökülen boya parçalarının arasından hayal meyal görülebiliyordu.

Kounellis’in çelik duvarı bir kültürün yıkımını, eşik sahne de o kültürün hayata dönüşünü simgeleyiyordu. Sahnenin arkasındaki perde geçmişteki rüyaları, viraneliği ise Amerika’nın tarihe ve sürekliliğe karşı vurdumduymazlığını anlatıyordu. Tiyatro salonunun bütünü tüm bir dönemin sosyal ekolojisini özetleyen bir fosildi. Kounellis’in enstalasyonda yarattığı masalsı, trajik atmosfer de acaba mekâna getirdiği müdahalenin sonucu muydu, yoksa yerin kendi trajedisi sanat eserine mi yansımıştı? Sanatçının birçok işinde olduğu gibi, buna karar vermek kolay değildi.

Kounellis aynı duvarı 1986 yılında Avusturya’da Am Steinhof adlı bir tımarhanenin tiyatrosuna yerleştirmişti. Bu hastane binası 1905-07 arasında Viyana’nın dışında Otto Wagner tarafından yapılmıştı. İki tiyatro enstalasyonu arasındaki fark Kounellis’in düşünce tarzını çok güzel aydınlatır. Am Steinhof tiyatrosu o sırada restorasyon ve tamir görmekteydi. Avusturyalıların amacı bu tiyatroyu, bir tımarhanenin içinde olduğu hâlde, yeniden keyif veren bir zarafete kavuşturmaktı. Kounellis buraya getirdiği çelik panolarla, saldırgan bir şekilde, sahneyi boydan boya kapattı. Bu şekilde dikkatleri sahne yerine, fanteziyi ve deliliği hapseden bu mekâna ve içinde yaşadığı çılgınlığa yönlendirmişti.



Sanatçı, yüzyılın sonunda Viyana’da yaşanan uygarlığı yalanlamak istiyordu sanki. Hâlbuki, aynı duvarı, Chicago’da, tarihe atfedilmiş bir mersiye, bir ağıt olarak algılıyorduk.

Belli tarih kesitlerinin taşıdığı çok özel anlamların Kounellis’in işlerinde nasıl işlerlik kazandığını gösteren güzel bir örnek de Chicago’daki Erie Street enstalasyonudur. Burada terk edilmiş bir fabrika binasına giriyoruz. Üst katta, yılların tozunu taşıyan pencerelerden sızan ışık, tahta kirli tavan ve alçak bir kemeri aydınlatıyor. Binaya destek veren sütunların çevresinde, rayların üzerinde, düzinelerle minyatür tren çılgın gibi yarışıyor. Arada bir, bir tanesi rayından fırlıyor; çatırdayarak çarpıp düşerken transformatörlerin homurtusunu şiddete boğuyor. Lokomotiflerin isimleri: New Haven, Reading, Pennsylvania, Atchison, Topeka, Santa Fe.

Chicago, bir zamanlar, batıya açılan yolların keşiştiği bir demiryolu merkeziydi. Erie Street enstalasyonu o ‘altın çağ’da görülen Amerikan rüyasının artık yok olduğunu, amacını yitirmiş bir yarışta koşan oyuncak trenlerin sergilediği gülünç bir manzara ile gösteriyordu. Kaybolan rüyalara bir ağıttı bu eser.

Kounellis’e göre sanatçı, tarihe bakışını mecazlarla, hikâyesi olmayan sahne aldatmacaları ile anlatabilir. Bu nedenle birebir edebî yorumları yadsıyarak, eserin, malzeme ve yapının taşıdığı anlamların öne çıkartılarak yorumlanmasını ister. Onun bu tercihi duvara asılan işler için daha geçerli olduğu hâlde, bunlarda bile, mecazların (metaforların) edebî yorumlara kapalı olduğu söylenemez.

Kounellis’in çalışmalarında genellikle tek bir duygu ağır basıyor ölüm (cenaze) ve melankoli. Eserlerin tümü bir şeylerin yitirildiği haberini veriyor, yok oluşun yükselen sesini duyurmaya çalışıyor. Yitirilen şey nedir? Kültürün ve bireyin bütünlüğü, bütünlüğü sağlayan inanç örgüsü. Sanatçı buna ‘ölçü’ diyor, başkaları ‘Tanrı’ diyebilir. Kounellis için çağdaş kültür cansızdır, yıkılmıştır, kalıntıları ancak kimi kişilerin tarih bilincinin kırıntılarında bulunabilir. Sinemada karşıtı Tarkovsky’nin *Stalker* adlı filmindeki ‘Zone’ olabilir. Durum böyle olunca, sanatçının etkinliği de, sanat eserleri gibi, parçalanacaktır, bir son, bir mutlak eser olamaz.”³

Kounellis’in Süleymaniye’de gerçekleştirdiği enstalasyona Jamey Gambrell’in inceleme yazısının yukarıda sunduğum bölümü çerçevesinde bakabiliriz. Bu yazı otuz yıl gibi uzun bir süreci



içerdiği için Kounellis'in sanatçı kişiliğini az buçuk kapsamlı olarak tanıttığı varsayımından hareket edebiliriz. Sanatçının çağdaş kültüre son derece derinden direnen bir ahlaka ve siyasi anlayışa sahip olduğu kuşkusuz. Böyle bir anlayışla Osmanlı medeniyetinin en yüksek örneklerinden olan bir yapıya sanatçının getirdiği müdahale günümüz perspektifinden bakıldığında ne anlama geliyor?

Bu konuda bilgi almak için görüştüğüm Beral Madra'nın söylediğine göre, Kounellis, Süleymaniye için hazırladığı projede avlunun bir tarafına dizilen altı sütun ile köşeyi döndükten sonra gelen bir yedinci sütunun üstüne, Osmanlı'nın savaşta kullandığı kalkanları simgeleyen yekpare pirinç levhalar yerleştirmeyi düşünmüştür. Sanatçının dediğine göre "Osmanlılar antik ve Bizans uygarlıklarının silah gücüyle aldıkları hâlde onu korumasını bilmişlerdir". Antik medeniyeti temsil eden sütunlar aynı zamanda Osmanlı medeniyetinin ürünü olan binayı ayakta tutan sütunlardır. Levhaların avluya bakan yüzlerinin kapalı olması kalkan formların antik ve Osmanlı medeniyetlerini temsil eden sütunları korumuş olduğunu gösterir. Bir varsayımına göre Kounellis'in yedi rakamını seçmesi İstanbul'un yedi tepesini simgeliyor olabilir.

Bilindiği gibi gerçekleşen işte yedi yerine dört sütun kullanılmış; pirinç yerine pirinç kaplama olan levhalar parçalı olarak yapılmıştır. Kounellis enstalasyonu kendisi uygulamamıştır. Belki sonuçta meydana gelen tüm bu değişikliklerden dolayı sanatçı bu esere imzasını atmayacağını Beral Madra'ya bildirmiştir.

Bu durumda, Bienal'de izlediğimiz çalışma her ne kadar sahipsiz kalmışsa da biz seyircilere gereken bilgiler verilmediği için, eseri olduğu gibi kabul etmek ve yorumlamak durumundayız. Bu hâliyle Sezer Tansuğ'un vurguladığı gibi görsel çarpıcılığı ve formel gücü yanında "muharip ve barbar çağrışımlar" yaptığını düşünmek uyumsuz bir faraziye değildir. Osmanlı tarihinden seçilen tek motifin barbarlığı temsil eden savaş aracı (kalkan) olması ilginçtir. İlginçtir çünkü, Kounellis gibi, çağdaş kültüre güncel ve nüanslı eleştiri getirebilen bir yetenek, yabancı olduğu kültürümüze, Batılı tarihçilerin pek çoğunun hâlâ aşamadığı oryantlizmden daha hassas bir gözle bakamamıştır. Kounellis'in melankolik duyarlılığı anımsandığında kalkanların "korumasını bildiği" antik ve Bizans medeniyeti belki trajik bir eseflenmenin de ifadesidir: korudu, korudu ama, bak nasıl korudu ancak savaş ve vahşet gücüyle... Aksi hâlde buna



neşeli ve olumlu yaklaşarak, Kounellis'i bu eserinde sevinçli ve umutlu bir kişi olarak görmeye çalışalım ve diyelim ki "iyi ki bir Osmanlı vardı, büyük medeniyetlerin koruyucusu oldu." Niçin yalnız savaş yoluyla? Kounellis'in bu esere imza atmamasının bir nedeni onun da bu yorumu kısır bulmuş olması olamaz mı?

Bu tartışma uzayıp gidebilir. Benim burada anlatmak istediğim bir iki nokta var. İstanbul Bienali'ne Kounellis, Long, LeWitt gibi çağdaş sanata derinlemesine dalmış olan sanatçıların katılmaları bizim için bir zenginliktir. "Boklarında boncuk bulunamamış" olması önemli değildir, önemli olan diyalogdur. Yaratıcılık diyalogdan çıkar. Eserlerin tartışılması sanatçıların derinine tanıtılması şarttır. Sanatçının geçmişi hakkında yeterli bilgi alamayan seyircinin tek eseri algılaması çok güç ve çok sınırlı olur ve tartışmalar polemikten öteye gidemez. Sanat ortamımızda bugün Türk sanatçısını Batılı karşıtı ile mukayese etmekten daha önemlisi meselelerin ne olduğunu doğru kavramaktır. Bienal'in vazgeçilmez katkısı ortamımıza berraklık ve zenginlik getirmektir; bunu ancak meseleleri tanımlayarak, sanatçıları enine boyuna tanıtarak ve azami bilginin etkin dolanımını sağlayarak yapabilir. Aksi hâlde Bienal turistik bir etkinlik olarak kalır.

Kounellis'e eğilmem ne kavramsal sanata özel bir ilgi duyduğumdan ne de eleştiri yazma hevesinden geldi; sadece, Bienal'de izlediğim sanatçıları anlamak ihtiyacından. Yukarıda sunduğum yazı en basit bir çalışmanın ürünüdür. Bienal'e katılan sanatçılar için bundan çok daha kapsamlı çalışmaları, doğal olarak seçici kurul üyelerinden beklerdik. Yoksa kimin görevidir bu?

Sayı: 135, 54-58.

DİPNOTLAR

1. 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1989, s. 108
2. "Bieleştirinal", *Sanat Çevresi*, Ekim 1989, Sayı: 132, s. 6
3. *Art in America*, Şubat 1988, Sayı: 2, ss. 119-128



ÇAĞDAŞ DÜŞÜNCE VE SANAT

1991

GİRİŞ

1960'lardan beri felsefe ve sanat alanlarında modernizmin temelini oluşturan görüş açısından uzaklaşıldığı tartışılmaktadır. Yeni düşünce ve sanatın modernist görüşten koptuğunu iddia edenlerin yanında, postmodern sözcüğü ile tanımlanan bu yeni tavrın sistematik bir kopuşu temsil etmediğini, bu tavrın kavramlarının modern düşüncenin içinde var olduğunu savunanlar da vardır.

Arnold Toynbee 1954'te postmodern sözcüğünü türettiği zaman 19. yüzyılın son çeyreğinde Batı medeniyetinin bir geçiş dönemine girdiğini, modern çağ tarihinden dramatik olarak koptuğunu anlatıyordu. Dünya savaşları, devrimler ve toplumsal sarsıntılarla dolu olan bu döneme Toynbee "postmodern çağ" adını verdi. Toynbee'nin tanımına göre erken Rönesans, erken moderni; yüksek Rönesans, moderni; 17. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar gelen dönem ise geç modern çağları belirliyor, 1870-80'lerde postmodern dönem

başlıyordu. Bir başka düşünür, Clement Greenberg modernizmi empresyonistlerle başlatıyor, 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuş olan sürrealizm, Duchamp, fütürizm gibi güçlü etkenleri hesaba katmıyordu.

Postmodern, İkinci Dünya Savaşı sonrası kriz dönemini anlatan belirsiz bir kavram. Ne var ki bu dönemdeki yeni durumu anlatmada Kafka, T.S. Eliot, Ezra Pound, Yeats, Thomas Mann gibi sanatçılar artık yetersiz kalıyordu. Kısa bir süre içinde postmodernizm ümit ve gururla telaffuz edilen bir terim oldu – iyimser, popülist, umursamaz, sorgulamayan, us dışı bir yaklaşımın ifadesi hâline geldi, bir karşı kültür kavramı oluşturdu.

Bu dönemde kişi, fazlasıyla kendi kendinin bilincinde, duygusal, romantik, tüm geleneklere karşı, her tür deneyime açıktır. Bilgisayar insanın vicdanının yerini mi almıştır, yoksa vicdan tümüyle yok mudur artık? Ortega y Gasset'ye göre kişi artık kesin olarak elitizm, yüksek kültür ve otoriteye



karşıdır. Sanat kolektiftir, keyfîdir, anarşiktir. Simsiyah bir tuval, siyah bir sayfa, tümünden sessizlik, kara mizah, çılgın parodi, büyük bir köye dönüşen dünyamızın ifade biçimleridir. Kitle toplumunun oluşmasıyla sosyal sınıflar arasındaki farklar keskinliğini kaybetmiş, geleneksel otoritenin merkezi olan ailenin bağlayıcı gücü zayıflamış, edilgenlik yaygın bir toplumsal tavra dönüşmüştür. Kişi bir tüketicidir, kendi kişiliği de tükettiği mallar ve değerler gibi kitle üretim sistemi içinde üretilmektedir.

Mantıkçı, tümel ve temellendirici olan modernist düşünce bu yeni durumu temsil etmeye yeterli midir? Postmodern aslında İkinci Dünya Savaşı öncesi Avrupa'da var olan avangardın (Dada, sürrealizm, Duchamp) devamı ya da bir tür çeşitlenmesi midir?

Bizim burada yapmayı amaçladığımız, son otuz-kırk yılın eleştiri ve tarih yazınında yer alan kuramsal faaliyetleri tanımlamak ve tartışmak; görsel sanat, edebiyat, mimari ve pazar alanlarındaki uygulamaları gözden geçirmek; kuramlara olabildiğince berraklık getirmek. Sanatın her dalında kavramsal yapı felsefeden kaynaklandığı için çağdaş düşünce ve sanatın tartışmasını farklı fakat düşünce sistematığında aynı kaynakları paylaşan

disiplinlere açık tutmayı bu tartışmaya kazandıracacağı zenginlikler açısından tercih ettik. Öbür tarafta, sanat öldü mü, resmin sonu mu, gibi sorular dünyada tartışılırken, biz kendi bahçemizde bu meselelere açıkça bakmak istedik. Bir başka sorun da, Üçüncü Dünya ülkelerinin marjinal konumuna yeni bir ilgi gösteren Batı pazarlarının bu sanata açılmasına kuramsal destek sağlayan söylem ve yeni koşullarla birlikte gelen tuzaklar ve tehlikeler nelerdir, bunları tartışmak istedik.

Bilimsel tartışmaların son derece az yapıldığı sanat ortamımızda Plastik Sanatlar Derneği bir meslek kuruluşu olarak katalist görevi üstlendi. Birçok aydınının, sanatçının, galericinin, koleksiyoncunun, sanat ve kültürle ilgilenen herkesin gereksinim duyduğu bir kültür forumunu kendi olanakları çerçevesinde oluşturmayı amaçladı. Mart-Mayıs 1991 Konferans ve Panel Dizisi böyle bir ihtiyaca cevap vermek için atılmış bir ilk adımdır. Ve bu etkinlik böylesine yoğun konuların tartışılmasında ancak bir başlangıç olabilir. Bu etkinliğin önümüzdeki dönemlerde ulaşamadığımız nice değerli konuşmacıların da katkılarıyla daha derin ve kapsamlı olarak sürdürüleceğini ümit ederim.

Sayfa: iv-v.



**1. OSMAN HAMDİ BEY
KONGRESİ (2-5 EKİM 1990):
BİLDİRİLER
1992**

OSMAN HAMDİ’NİN RESMİNDE EPİSTEMOLOJİK ÇELİŞKİLER

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Medeniyet Değişmesi ve İç İnsan” adlı makalesinde:

“Sizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren... bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir.

Bu ikilik, evvela umumi hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet amelîyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir.”¹

Tanpınar, “ferdin kendi içinde bölünmesi hiç de tabii değildir” diyerek, Tanzimat’tan beri yetişenlerin akıbetlerini bu “medeniyet hastalığı” dediği psikoza bağlar ve bunların çoğunun “gürültülü veya sessiz bir istifa, bir nevi tövbekârlık, kendi kendini inkârla” sona erdiğine dikkat çeker. Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin bu durumu

kanıtlayan örneklerdir. Tanpınar’a göre sorunun en önemli yanı Tanzimat’tan beri:

“Yeni kuruluşların karşısındaki vaziyetimizin şüpheden ileriye geçmemiş olmasıdır. Ne kadın meselesini, ne kanunlarımızdaki değişiklikleri, ne de esasından Garplı kültür ve sanatı, başka tür-lüsü olmayan, olmaması icap eden hayat şekilleri hâlinde almadık. Daima içimizden ikiye bölünmüş yaşadık. Çünkü bizim için bir başkası, başka tür-lüsü daima mevcuttu ve mevcuttur. İşte bizi Garplıdan (ve) eski müslüman dedelerimizden ayıran ruh hâli budur.”²

Söz konusu durum Türkiye’de 19. yüzyıl sanatının ve sanat tartışmalarının en belirgin özelliklerinden biridir. Örneğin gerçekçiliği ciddi boyutlarda deneyen Namık Kemal, *İntibah* adlı yapıtında gerçekçiliğin sınırı, ahlak sınırlarına dayandığı yerde durmuştur. “Kutsal Kitaplar ampirik yollarla çürütülemez” diyen Namık Kemal, *Renan Müdafaaamesi*’nde tavrını açıkça ortaya



koyar. Rezaizade Mahmut Ekrem ve Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtlarında da geleneksel dünya görüşü ile Batı'dan gelen gerçekçilik anlayışı kutuplaşma gösterir. Tevfik Fikret gibi modernizmi savunan bir düşünür bile, İslam ahlakı ve zihniyetini ampirik gerçekçilikle bağdaştıramamıştır.

Tanzimat'tan başlayarak günümüze değin Türk sanatını ve estetik düşüncüyü belirleyen bu ikilemdir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Batı'dan gelen pozitivist ve ampirik düşünce sistemleri, gözlemciliğe, rasyonalizme ve psikolojik gerçekçiliğe karşı bir duyarlılığın başlamasına yardımcı olmakla birlikte geleneksel dünya görüşü ve ahlak anlayışını karşısında bulmuştur. Sanatta modernleşme ve Batılılaşma kılıfında girişilen her çaba, sanatın ahlaksal işlevinin öncülüğünü savunan geleneksel estetiğe yenik düşmüştür.³

Osman Hamdi Bey'e yöneltilen ağır suçlamaların önemli bir nedeni Türk kültür tarihinin izlediği bu çizgiden kaynaklanır. Ahmet Muhip Dıranas, Osman Hamdi'yi "dekadan" bulmuş⁴, Nurullah Berk ise Osman Hamdi Bey'den "zehirlenmiş bir sanatçı" olarak söz etmiştir.⁵ Suçlamalar, sanatçının "medeniyet hastalığı" denilen ikilemden yoksun olduğu varsayımına dayanıyordu. Bir başka deyişle

sanki Osman Hamdi Bey bu ikilemin üstesinden gelmiş, hastalığı yenmiş, Batı'nın bütün değerlerini benimseyerek vicdanını gâvura teslim etmişti. Böyle düşünceler için, Osman Hamdi'nin Batılı yaşam biçimi, aile içinde Fransızca konuşulması, karısının Fransız asıllı olması ve Batı müziğini sevmesi, resimlerindeki ipuçları kadar önemliydi. Ancak bütün bunlar önemli olmakla birlikte, o dönemde yaşayan birçok bürokratin ya da paşanın yaşam biçiminden çok farklı değildi. Burada üzerinde durulması gereken nokta, Osman Hamdi'nin resmi ve ressam kişiliğidir. Sanatçı Osman Hamdi gerçekten bu ikilemin üstesinden gelebilmiş midir? Bir sanat yapıtının gerek içerik, gerekse üslup açısından sanatçının değer yargılarını ve zihniyetini yansıttığı kabul edilirse, bu sorunun yanıtını Osman Hamdi'nin yapıtlarında aramak gerek.

19. yüzyıl Osmanlı estetiğine egemen olan görüş, geleneksel İslam felsefesi idi. Bu zihniyet insanı bir kul olarak gören, tevazu ve mahviyeti benimseyen, dünyevi güzellikleri önemsemeyen, belli kalıplar içinde düşünen, değişim ve evrimle ilgilenmeyen bir bakış açıydı. Geleneksel estetiğe göre iyi sanatçı olmak için geleneksel anlamda ahlaklı bir kişi olmak gerekiyordu. Sanatın temel görevi ahlaka hizmet etmektir.



Osman Hamdi Bey'in resimleri genellikle geleneksel zihniyeti bütünüyle reddettiği izlenimini uyandırmıştır. Pozitivizmin, Rönesans'ın ve hümanist felsefenin değerlerini benimseyerek, geleneksel İslam felsefesinin karşısına, mantığı, bilimselliği, nesnellığı, insanın önemini ve maddenin güzelliğini koyuyordu. Namık Kemal'in *İntibah*'ta yapamadığını, Osman Hamdi, dört-beş yıl sonra *Rahle Önünde Kız* (1880) ve on bir yıl sonra da *Mihrab* (1901) adlı yapıtlarında yapmış, geleneksel ahlaka baş kaldırarak sanki Osmanlı vicdanına ihanet etmişti. Osman Hamdi'yi çağdaşlarından ayıran özellik, kararlılığıydı. Savunduğu değerleri, çelişkiye düşmeden keskin bir üslupla pekiştirmeyi başarmıştı. Bir oryantalist olarak tanınan Osman Hamdi, oryantalizmi anımsatan bir üslupla, pozitivist değerler taşıyan bir çizgide gelişti. Bu üslubun serin ve nesnel olma özelliği, Osman Hamdi'nin bir yandan hem ayrıntı tutkusuna, hem de insan ve nesnenin anıtsal ve çekici yanlarını ortaya koymasına olanak tanıyor, öte yandan da gerçekçi ve rasyonalist düşüncenin üstünlüğünü, bu üslup aracılığıyla kanıtlamasına fırsat veriyordu. Bu resimlerin bir bölümünde Osman Hamdi'nin çağdaşları arasında ender görülen bir içerik ve üslup bütünlüğüne ulaştığı söylenebilir.

Osman Hamdi'ye yöneltilen suçlamaların temelindeki nedenlerin en önemlisi onun oryantalizme duyduğu yakınlıktı. Edward Said'e göre oryantalizm sömürgeciliği besleyen ve haklı gösteren çok özel bir tavidir. İslam dünyasının geriliğini ve çöküşünü belgesel bir üslupla göstermeye çalışıyor, şehvet, erotizm ve vahşet sahnelerine özel bir ilgi duyuyordu. Batılı ressamın kendi fantezileri olan Türk hamamları, kanayan hançerlenmiş vücutları gösteren vahşet ve erotizm yüklü sahneler gibi, Batı toplumunun onaylamadığı durumları, Doğu'da olağanmış gibi gösteriyorlardı.⁶

Konuya böyle bakıldığı zaman Osman Hamdi'nin oryantalizme yalnızca yüzeysel bir yakınlığı olduğu söylenebilir.⁷ Avrupalı meslektaşları gibi o da İslam mimarisini, çinileri, halıları ve kostümleri kullanmış, bu nesnelere ve figürü en ince ayrıntılarına kadar gerçekçi bir şekilde betimlemiştir. Ama gerek üslup, gerekse içerik açısından onlardan farklı bir tutum izlemiştir. Osman Hamdi Avrupalı sanatçılar gibi İslam uygarlığının çöküşü üzerinde durmamış, eski ve harap eserler, şehvet ve vahşet konularıyla hiç ilgilenmemiştir. Batılı oryantalistlerin bir başka özelliği de yansıtmak istedikleri sahneye fotoğrafik bir gerçekçilik kazandırmak amacıyla fırça izlerini yok etmeleri ve ressam ile

resmi arasına geniş, psikolojik bir mesafe koyarak, ressamın, betimlediği olaydan ya da sahneden çok uzakta bir yerde var olduğunu duyumsatmalarınıydı.⁸

Osman Hamdi'nin üslubu bu denli serin ve mesafeli değildir; sık sık fırça izlerine rastlanır ve figür, hemen her zaman, seyirciyi karşısına alacak biçimde öne yönelik verilmiştir. Amacı resimle seyirci arasına mesafe koymak yerine, seyirciyi resmin içine çekerek bir tür diyalog başlatmaktır. Pek çok resminde poz veren kişinin kendisi olması model bulmakta zorluk çektiği biçiminde açıklanamayacak kadar önemli ve resmin içeriğine yeni boyutlar katan bir olgudur.

Mihrab, Kur'an Okuyan Hoca, Ab-ı Hayat Çeşmesi ve Rahle Önünde Kız gibi en önemli yapıtlarında geleneksel İslam zihniyetine karşın Kur'an'ı tartışan, kadını rahleye layık gören, insanı anıtsallaştırıp yücelten bir Osman Hamdi görülür. Sanatçı, reformist kişiliğiyle bir Osmanlı olarak İslam dünyasında değişim ister. Eğer Gérôme benzer bir öneri sunsaydı kuşkusuz model kendisi olmaz ve değişmesini önerdiği kültürün simgeleriyle ressam olarak özdeşleşmezdi. Oysa figüran Osman Hamdi, İslam uygarlığının maddi güzellikleriyle çevrelenmiş, kaftanlar içinde dimdik durur; gururunda bu uygarlığı itmek değil sahiplenmek vardır.

Burada ilginç bir paradoksun ortaya çıktığı görülür. Osman Hamdi Bey Doğu'yu hor görmeden onu çağdaşlaştırmak isteyen farklı bir oryantalisttir. Ahlakçı açıdan önerileri dekadan görülebilse de yaklaşımı dönemin pek çok düşünürü için de geçerlidir.

Başta da değindiğimiz gibi Batı uygarlığına açılırken ruhumuz bölünmüş müdür? Vicdanımız rahat mıdır? Osman Hamdi başarılı resimlerinde kararlı bir reformcu ve tutarlı bir sanatçı gibi gözükür. Onu, çağdaşı Namık Kemal, Tevfik Fikret, Abdülhak Hamid, Şeker Ahmet Paşa gibi yazar ve sanatçılardan ayıran bu tutarlılıktır. Ancak Osman Hamdi Bey bütün yapıtlarında bu kadar tutarlı ve başarılı olmadığı gibi, oryantalist çizgide olmayan birçok resim, özellikle ideolojik içerik taşımayan aile portreleri ve manzaralar da yapmıştı. Kanımızca başarısızlığının nedeni ve farklı konular için farklı üsluplara başvurması, onun düşünce sisteminde var olan ikilemin göstergeleriydi.

Vicdanın resme yansması eğer mümkünse, bu ancak zihinsel koordinatların mekân kurgusunu denetlemesiyle olanaklı olur.⁹ Bir resimde iki ve üç boyutlu mekânlar sanatçının iradesi dışında gerçekleşmişse, geleneksel zihniyetin çağdaş man-



talite ile eş zamanda etkin olduğu anlamı ortaya çıkarılabilir.

Geleneksel minyatür resmi İslam felsefesinin bir ürünüdür. Bu felsefe İslam ahlakı ve apriori düşünce sisteminden oluştuğu için resme yansımaları iki boyutlu mekân kurgusu, şematik kompozisyonlar, gölge, hacim ve perspektif eksikliği biçiminde görülür. Batılı değerlerin Türk resmine girişi, resme üçüncü boyutu getirmiştir. Türk düşüncesi Batı'ya açıldıktan sonra Doğu-Batı ikilemi, resme iki ve üç boyutlu mekânların istenmeden eş zamanlı kullanılması biçiminde yansımıştır denebilir. *Haremden, Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (1891), *İftardan Sonra* (1886), *Yeşil Türbe'de Dua* (1881), *Tevfik* (1904), *Edhem* (1907) gibi resimlerinde aynı sorun göze çarpar. *Kaplumbağa Terbiyecisi*, *Ab-ı Hayat Çeşmesi* ve Naile Hanım'ın tam boy portresi gibi olgun yapıtlar veren deneyimli bir sanatçının çeşitli kereler mekân kurgusunda ve üslupta tutarsızlıklar göstermesi ancak zihniyet ikileminin varlığı ile açıklanabilir.

DİPNOTLAR

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013
2. Ahmet Hamdi Tanpınar, agy.
3. 19. yüzyıl ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı estetiği konusunda bkz. İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi: 1900- 1950*, İstanbul, 1984
4. Ahmet Muhip Dıranas, "Resimde Ümanizma - Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", *Güzel Sanatlar* 2, Mayıs 1940, s. 137
5. Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, İstanbul: Cumhuriyet Basımevi, 1943, s. 20
6. Edward Said, *Orientalism*, New York: Vintage, 1978 [Edward Said, *Şarkiyatçılık*, Berna Ülner (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016]. Oryantalizm konusunda bkz. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, Mayıs 1983
7. Ayrıntılı bilgi için bkz. İpek Duben, "Osman Hamdi ve Oryantalizm", *Tarih ve Toplum*, Mayıs 1987
8. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, Mayıs 1983
9. Max Raphael, "The Demands of Art", bkz. John Berger, *Selected Essays and Articles: The Look of Things*, Londra: Penguin Books, 1972



HÜRRİYET GÖSTERİ

AĞUSTOS 1994

NEDEN KOLEKSİYON?

T.C. Merkez Bankası'nın "1950-2000" sergisi bir özel koleksiyondan modern sanat müzesine giden yolda önemli bir adım.

Ankara'da T.C. Merkez Bankası'nın bir koleksiyon, hem de Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu oluşturması çok sevindirici. "1950-2000" adlı koleksiyon bu çabanın bir başlangıcı, kuşkusuz ki gelişerek büyüyecek. Koleksiyonda bazı sanatçıların çeşitli dönemlerinden örneklerin olması şayan-ı dikkat. Seyirci ve araştırmacıya sanatçıyı zaman içinde izleme olanağı veriyor. Tabii bu nedenle de örneklerin kritik dönemleri temsil etmesine özen göstermek gerekir. Çok yakın zamanlara kadar Türk sanatçıların kendi eserlerini katalog etme ve koruma gibi bir alışkanlıkları olmadığı için, sanat kurulunun bu konuda büyük bir çaba harcadığı belli oluyor.

KOLEKSİYONLAR VE ÖZEL MÜZELER

Katalog yazısında belirtildiği gibi, 1950'leri izleyen yıllarda birçok ülke müze oluşturma ko-

nusunda hızlandığı hâlde, Türkiye'de tek tük özel koleksiyon ve Sadberk Hanım Müzesi dışında kişilerin ve özel kuruluşların koleksiyonculuğa ve müze kurmaya heveslendiği söylenemez. Şu bir kaç yıldır Nejat Eczacıbaşı ve Erol Aksoy'un özellikle çağdaş sanata ilgi duyarak, bu alanda müze kurma çabasına girdiklerini heyecanla izliyoruz.

Koleksiyon ve müze konularından aynı anda söz etmemizin nedeni müze kurumunun temelinde koleksiyon kavramının olması. Merkez Bankası Koleksiyonu'nun da ileride Ankara'da kurulması beklenen bir çağdaş müzenin temel taşlarından birini oluşturacağını ümit ederiz. Bu girişimin hem Türkiye hem de Ankara için ne denli önem taşıdığını görmek güç değil.

ABD'DE ÖZEL MÜZELER

Özel koleksiyonların müzelere doğru gelişimi konusunda oldukça iyi tanıdığım Amerikan müzelerinden örnek vermek isterim. Whitney Museum of American Art, 1930 yılında kurucusu heykeltıraş Gertrude Vanderbilt Whitney'in kendi



koleksiyonundabulunan beş yüz adet resim, heykel ve deseni bağışlaması ile açılmıştı. Amerika'da bir çok kolej ve üniversite müzesi de bağışlarla oluştu. Örneğin Harvard, Yale, Princeton, Oberlin, Smith, Vassar, Wellesley, Indiana gibi üniversite ve kolej müzeleri, müteveli heyeti üyelerinden gelen özel koleksiyonlar ile kurulabilmiştir. New York'ta Metropolitan Museum of Art, 1870 yılında yönetim kurulunun satın aldığı yüz yetmiş dört adet resimden oluşan özel bir koleksiyon ile başladı. Daha sonra üyelerden William T. Blodgett kendi koleksiyonunu müzeye aldığı fiyata satınca Frans Hals, Van Dyck, S. Van Ruysdael, Poussin, Guardi gibi ustaların eserleri müzeye satılmış oldu. 1889'da Bayan John Crosby Brown bin adet müzik aletinden oluşan dev bir koleksiyonu müzeye bağışladı. Müzeyi geliştiren bağışlar arasında Morgan Bankacılık Şirketi'nin, 1916-17 yıllarında bağışladığı Ortaçağ sanatının çok değerli örnekleri var. Daha sonra, Lehman Bankacılık Şirketi'nin sahibi Robert Lehman ve oğlu yetmiş beş yılda topladıkları zengin bir koleksiyonu müzeye hibe ettiler. Şimdi koleksiyon bu müzede Robert Lehman Koleksiyonu adını taşıyan özel bir bölümde sürekli olarak sergileniyor. Ayrıca Metropolitan Museum of Art'a yapılan önemli bağışlar arasında Rockefeller ailesinin verdiği Pasifik Adaları'ndan gelen sanat eserleri müzenin en güzel bölümlerinden

birinde, Rockefeller Koleksiyonu adı ile üzeri camla örtülü bir alanda sürekli olarak sergilenmekte.¹

ABD'deki değerli koleksiyonlardan başka bazı örnekler arasında Washington D.C'deki Philips Koleksiyonu ve Philadelphia yakınında doktor Barnes'ın kendi evinde sergilenen Barnes Koleksiyonu var. Picasso'nun mavi döneminden çok sayıda eserin bulunduğu, Peggy Guggenheim Koleksiyonu da Guggenheim Museum'da. Frick ailesinin müzeye dönüştürülen malikânesindeki Frick Koleksiyonu Amerika'nın kültür birikimine önemli katkıları olan bir başka koleksiyon. Rothschildler, Askinler, Astorlar, Vanderbiltler ve adları az duyulan ama değerleri yüksek olan birçok başka özel koleksiyon, bu ülkeye Avrupa sanatının en güzel örneklerini taşıdı. Sadece Barnes Koleksiyonu'nda bulunan altmış dokuz Cézanne, altmış Matisse, kırk dört Picasso ve yüz seksen adet Renoir, Manet, Monet, Van Gogh, Seurat, Gauguin gibi ressamlardan seçme tablolar, ABD'nin modern sanat ve empresyonist koleksiyonuna dev bir katkı olmuştur. Bu arada Havemeyer ailesinin Metropolitan Museum of Art ile diğer kurumlara dağıttığı özel koleksiyonda Rembrandt'dan baskı ve yağlı boya tabloların sayısı hayli kabarık. Bu koleksiyonda El Greco, Courbet, Manet, Cézanne, Monet, Mary Cassatt ve Degas'dan



eserlerin sayıları o kadar çok ki, buldukları müzelerde her sanatçı için bir galeri ayrılması gerekiyor.

KOLEKSİYONUN VERDİĞİ GÜÇ

Avrupa’da kraliyet ailelerinin iddialı koleksiyonları, 18. ve 19. yüzyıllarda zengin burjuvazinin özel koleksiyonları ile birleşince, Avrupalıların koleksiyon kavramına çok eskiden beri önem verdikleri anlaşıldı. İngiliz kraliyet ailelerinin koleksiyonları arasında Leonardo da Vinci’nin eserleri (desenleri, notları, proje çizimleri, araştırmaları) 18. ve 19. yüzyıla ait minyatür portre örnekleri, eşsiz değer taşıyan zenginliklerden birer örnek. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu döneminde Avrupa’nın en küçük devletlerinden biri olan Liechtenstein Hanedanlığı (Avusturya-İsviçre sınırında) bile, zamanında monarşinin gücünü, sahip olduğu eşsiz değerdeki sanat koleksiyonları ile kanıtlamaya çalışmıştı. Çok yakın bir tarihte (1993) İsviçreli bir aristokratın değerli koleksiyonuna talip olan ülkeler prestij ve güç yarışına girdiler. Batı basınında günlerce süren tahminler ve çekişmelerden sonra, bu eserlerin Museo Reina Sofia’ya girmesi İspanya’nın neredeyse meydan savaşı kazanması kadar önemli oldu ve bu ülke büyük prestij kazandı.

Koleksiyonculuk kurumunun toplumsal ve kültürel yapısına bu şekilde bakınca Türkiye’deki güçlü kuruluşların ve ailelerin koleksiyonculuğa önem verdiklerini görmek toplumumuzun çağdaş medeniyet kurallarına itibar etmeye başladığını da gösteriyor. Bu durumu yakından izlediğim bir senaryo ile bir kez daha vurgulamak istiyorum. Son yılların modası olan ve büyük müzelerde yer alan “blockbuster” sergiler, kültürlerin üstün niteliklerini sergiledikleri bir sahneye dönüştü. Metropolitan Museum of Art’ın art arda düzenlediği *The Treasures of Tutankhamun* (15 Aralık 1978-15 Nisan 1979) *India* (14 Eylül-15 Ocak 1986), *Age of Sultan Süleyman the Magnificent* (4 Ekim 1987-17 Ocak 1988) *Our Andalus: The Art of Islamic Spain* (2 Temmuz-27 Eylül 1992) sergileri Mısır, Hint, Osmanlı ve Endülüs medeniyetlerinin kültür tarihine katkılarını dünya seyircisine gösterdi. Hatta bu sergilere ayrılan zaman, para, emek ve sergiyi gezenlerin sayısı ülkelere verilen önemle eş tutuldu. Çağdaş sanatın yarıştığı arenalar da aynı durumda. Olimpiyatlarda olduğu gibi bienal ve sanat festivallerinde de ülkeler yarışıyor. Daha önce belirttiğim gibi, saygınlık ve prestij kazanmak için silah ve para yetmiyor. Para ve kültür gösterisi gerekiyor.



MÜZELER NE GETİRİYOR NE GÖTÜRÜYORLAR?

Kültür kurumları toplumlara saygınlık ve güç kazandırdığı gibi finans kaynağı da oluyor. Metropolitan Museum of Art'ın kuruluş yıllarında (1869-70) New Yorklu tacirler, müzenin sanata yararlı olacağı kadar ticareti de canlandıracağına inanmışlardı. Yönetim kurulu üyelerinden biri bu görüşü şöyle ifade etti: “Deneyen her ülke anladı ki sanatın gelişmesi için yapılan her hesaplı yatırım çifte faizden daha fazla gelir getiriyor.”² Bu anlayışın bugün de ne kadar geçerli olduğunu istatistikler bize kanıtıyor. 1980 yılında Museum of Modern Art'da yer alan *Pablo Picasso: A Retrospective* sergisini bir milyon yüz bin kişi gezdi. Aynı müzede 1992'de *Henri Matisse: A Retrospective* günde seyirci sayısı altı bin dokuz yüz kişi ile sınırlandırıldığı hâlde dört ay içinde dokuz yüz bin izleyici topladı. Metropolitan Museum of Art'da Magritte retrospektifini günde ortalama yedi bin kişi, iki buçuk ay içinde toplam dört yüz elli üç bin kişi gezdi. *The Treasures of Tutankhamun* sergisi günlük on bin altı yüz seyirci ile rekor kırdı. Magritte retrospektifini gezenlerin yarısı kadarı sırf bu sergiyi ve birlikte gösterilen Ribera'yı görmek için New York dışından gelmişlerdi.³ Yığınları müzeye çeken bu sergilerin masrafı kuşkusuz çok büyük. Guggenheim

Museum'da *Art of the Avant-Garde in Russia* bir milyon yüz elli bin, Ribera beş yüz otuz bin, Magritte dört yüz elli bin dolara mal oldu. Matisse retrospektifinin ise en az beş milyon dolara çıktığı söyleniyor.⁴

Dev sergilerin maliyetleri yüzünden, müzeler ne kadar kazanç bıraktığı tartışılan bir konu. Müzeyi dolduran kitlenin ne denli eğitildiği de tartışılabilir. Kalabalıkların yığıldığı sergi salonlarında seyircinin sanat eseri ile nitelikli bir iletişim kurması çok güç. Fakat kesin olan şu ki, günümüzde kültür ve sanat olayları, günlük yaşama sıçrayarak kitlelerin estetik değerlerini etkileyebiliyor. Kitlelere eğlence ve moda gibi sunulan sanat olayları kapitalist toplumlarda sanatı daha da metalaştırırken değerini artırıyor. Sanatın galeriden sokağa taşındığı bu yıllarda, müzeye gereksinim olup olmadığı tartışılırken, kitleleri müzeye çeken sergilerin sokakta sunulamayan sanatı, değerli koleksiyonları, estetik tarihi izleme olanağı yarattıkları için önemleri yadsınamaz. Özellikle Türkiye gibi müze ve koleksiyon geleneği olmayan, görsel sanat izleme geleneği hiç olmayan toplumlarda müzenin işlevi daha da önem kazanıyor. Ekonomik açıdan sanat adına yapılan yatırımların çifte faizden daha fazla gelir getirdiği anlayışı da gücünü yitirmiş gibi gözüküyor. New York Belediye Başkanı Rudolph



W. Giuliani, 10 Şubat günü belediyenin bütçesini kısarken sanat yatırımlarını artıracığını, eyaletin ve özel kuruluşların da paralel yatırımlarda bulunmalarını öneren bir açıklamada bulundu.⁵ Neden olarak kuşkusuz ki New York'a akan turist sayısındaki artış ve sanat etkinliklerinin piyasa üzerindeki olumlu etkisi gösterilebilir.

Bu açıdan ve böyle bir ortamda Ankara'yı dünya insanı için ilginç kılan en önemli şey, Anadolu Medeniyetleri Müzesi. Sadece bu müzeyi görmek için Ankara'ya giden ve aynı gün dönen kişileri tanıyorum. Böyle bir şey, Türk sanatını tanıtan bir sanat müzesi için neden olmasın. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası'nı ve ona yardımcı olan sanat kurulunu bir müzeye doğru giden yolda attıkları bu adımdan dolayı kutlamak gerekir.

Sayı: 165, 86-89.

DİPNOTLAR

1. Metropolitan'ın kuruluşu ve koleksiyonları ile ilgili olarak bkz. Howard Hibbard, *The Metropolitan Museum of Art*, New York: Harper and Row, 1980
2. Agy. s. 3
3. Michael Kimmelman, "Money, Prestige, T-shirts and Event Art", *The New York Times*, 24 Ocak 1993
4. Agy.
5. *The New York Times*, 10 Şubat 1994, s. 1



CUMHURİYETİN RENKLERİ, BİÇİMLERİ, BİLANÇO '98 1998

CUMHURİYET’TE TENKİT

“Tenkit” insanların zihniyetini yansıtan sistematik bir düşünce yapısına dayandığı için, devrim geçiren toplumlarda sarsıntıyı en şiddetli hisseden kesim, doğal olarak sanatçılar ve düşünürlerdir. Kendilerinin olan bir zihniyetin üzerine yabancıları oldukları başka bir zihniyet-dünya görüşü, ahlak anlayışı ve bilgi kuramı empoze edildiğinde, ortaya birkaç durum çıkabilir: Devrim ideolojisini tümüyle kucaklayanlar ve savunanlar, yeni ideolojiyi bütünüyle reddedenler ve üçüncü olarak arada kalanların yaşadıkları çelişkili durum ve yeni değer arayışları...

Cumhuriyet tarihinde eleştiri alanında izleyebildiğimiz harita bu üç olguyu gösterdi. Devrimi bütünüyle savunanlar Cumhuriyet’in ideallerine uygun düşen bir sanat biçiminin seçimini bile yaptı. Devrimleri reddedenler Tanzimat ahlakçılığını sürdürdü. Arada kalanlar ise “kendimize özgü” sanat ve eleştiri kuramları aradı. Cumhuriyet’in ilk

on yılında çok zayıf olan sanat yazını daha sonra ivme kazanırken, zihniyet çelişkisi sorunsalı sürekli gündemde kaldı.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Cumhuriyet’in çağdaş, laik, demokratik ilkelerine inanan bir aydın olarak 1931’de yayımladığı *Demokrasi ve Sanat*’ta toplumsal çağdaşlaşmanın sanatsal ölçütünün kübizm olduğunu söyledi. Türkiye Cumhuriyeti’nin makineye, teknolojiye, işlevselliğe, sanayi ürünlerine duyduğu hayranlıkla birleşebilecek en doğru biçim 20. yüzyılın en etkin sanat akımı olan kübizmdi.¹

Müstakiller ve D Grubu ile Türkiye’ye gelen konstrüktivizm ve kübizmi olumlu veya olumsuz bulan yazarların ve sanatçıların, bu akımları besleyen estetik ve spekülatif düşünce sistemlerini tam olarak anladıkları söylenemez. Modernizmi Avrupa’da yeşerten ve yaşatan koşulların pek çoğu Türkiye’de mevcut değildi; olanlar da geleneksel değerleri derinden etkileyecek kıvama gelmemiştii.



1931’de Moskovint salonlarında Müstakiller’in sergisini eleştiren Elif Naci; “Ressamın eskisi, yenisi, klasik, modern olmaz. Sanat daima ve her devirde birdir. Elverir ki, mahallî olsun; elverir ki, samimi olsun. Sanat eseri mensup olduğu milletin damgasını taşıyın. Bizim müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar, vatandaş Türkçe konuşalım”² dedi.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın belirttiği gibi “Bizde tenkit her zaman sözlü olarak kalmış ve bazı teknik dikkatlerin ötesine geçememiştir. Sözlü eleştiri dışında, yazılı tenkit, ananenin önemli değer yargılarını taşıyan ve hemen her eserde karşılaşılan fikirlerden, kısa ve kesin cümlelerden oluşurdu.”³ 1930’larda birçok yazar eleştiri yazınının yetersizliğinden şikâyet ediyordu:

“Tenkidin bir şeyi kötülemek, bir adamı baltırmak işi olduğu sanı bizim halk arasında yerleşmiştir. Bu tenkit, edebiyat ve sanat içindeki tenkit değildir, ‘kınama’ anlamına gelen bayağı ‘tenkit’ kelimesidir. Sanattaki tenkidi bu halk dilindeki tenkitten ayırt edememek için, ancak insanın kültür ve sanat bilgisi olmaması ister. Bizde tenkit ‘kişisel’ tehdit ve söğüşme tenkidine dönüşür.”⁴ (Vahdet Gültekin, 1935)

“Tenkit için ‘kıskançlık ilimi’ diyen Brunetière yalnız kendi memleketinde haklı olabilirdi... bizde sadece kıskançlıktır.”⁵ (Peyami Safa, 1935)

“Bizde sanat sahasında olduğu gibi ilim sahasında da hakiki manasıyla tenkit yoktur. Meydana çıkan herhangi bir eser, herhangi bir tetkik hakkında yazılan şeyler, eserden ziyade müellifin şahsına aittir: Müellifi ya yedi kat göğün üstüne çıkarırız, yahut yedi kat yerin dibine indiririz. Yani, tenkit namına yazdığımız şey, hakikatte ya bir takriz yahut bir hicivdir. Tanzimat’tan evvel ve sonra edebiyatımızda pek makbul olan bu iki nevi, yani Ortazaman zihniyetinin bu iki iptidai mahsulü, aramızda hâlâ kıymetini kaybetmemiştir.”⁶ (Fuat Köprülü, 1939)

1930-34 yıllarında sürekli yazan Peyami Safa (*Son Posta*), Ercüment Ekrem Talu, Hamit Necdet (*Cumhuriyet*), Sabahattin Eyüboğlu (*Tan*), Ali Sami Boyar (*Ülkü* dergisi), Burhan Asaf (*Kadro* dergisi), Cumhuriyet’in ilkelerine, devrime ve yeni sanat akımlarına olumlu bakanlardandı. 1914 izlenimcilerini Osmanlı ruhunu taşıdığı için çağa uygun bulmuyorlar; devrim ruhunu ve toplumun gereksinimlerini (demokratik değerlerin öğretilmesi ve uygulanması) dile getirmemekle suçluyorlardı. Oysa kübizm modernleşmek anlamına geliyordu:

“Benim kör değneğini bellemiş gibi, alışık olduğum klasik sanatın yerine, burada yepyeni, hatta ileri bir sanat kaim olmuştur. Benim kafam biraz işleyince bunu kavramaya, şuurum zevk almaya başladı. Anladım ki, ‘D Grubu’nu kurmuş olan yedi ressam ve bir heykeltıraş Türk genci, yurtlarına modern ve entelektüel bir sanat zevki aşılacak istiyorlardı.”⁷ (Ercüment Ekrem Talu)

“D Grubu manga değil
Ne sağa çark, ne sola
Kendi mihveri etrafında
dönen altı kafa!

(...) Altı çift göz ki maddenin içine de, üstüne de bakıyor ve ölüde bile gizlenen canı arıyor...”⁸
(Peyami Safa)

“... her tuvalin önünde halk bir münasebet bulup tabiatı işe karıştırıyor. (...) ‘Resmin tabiatla alâkası yoktur’, dediğin zaman halkın muhayyilesi ve muhakemesi boşlukta kalıyor. Artık resimde ne arasın? Neyi neye benzetsin? (...) Yeni resim karşısında burjuvayı en çok sinirlendiren bu işte: Adamcağız, söyleyecek söz bulamıyor.”⁹ (Sabahattin Eyüboğlu, 1935)

“Bize manolya resimlerinden krizantemlerden evvel, milli mefahirimizi tesbit edecek, inkılabı tarihe nakledecek resimler ve tablolar lazımdır. Müzelerimizi, galerilerimizi bunlarla süslemeliyiz.”¹⁰ (Ali Sami Boyar)

“Nurullah Berk: Bize en mükemmel ve hari- kulade bir yapıtla pürizm ve kübizmi tattırıyor. *Liman*, hassasiyeti incitmeden yükselten çok he- saplı, alabildiğine sade bir resimdir. Tabiatı, o deli dolu tabiatı, kafatasının potasında eriterek ondan ideal bir tabiat döktürüvermiştir. Ahenk ile resim yapan Nurullah bir natürmortunda bütün tonları griye akort edişin sonuna varmış, şaşmaz bir kom- pozisyonu var.”¹¹ (Eşref Fehim, 1935)

(Nurullah Berk için) “Şekilleri sınırlandıran çizgiler arasına kapattığı renklerin içinde belli ki sanatçı kırmızıyı başta tutmaktadır. Eserlerinin uyandırdığı tesirde vitray tekniğini hatırlatan ve yapı ile çok uyuşabilecek bir taraf bulunmaktadır.”¹²
(Refik Epikman, 1949)

“Nurullah Berk yeni ve tatlı bir renk telakkisi içinde hayırlı rüyalar görüyor. Dekoratif cazibe- siyle beraber dekor kıymetlerini kat kat aşan bir müşahade hem de ne güzel, ne güzel karışmış.”¹³
(Peyami Safa, 1943)



Ressamlar da yazarlar gibi felsefi kavramlardan uzaktılar. 1934'te D Grubu hakkında bilgi veren Nurullah Berk, grubun amacını kübizmin felsefi anlamına hiç dokunmadan dört maddede topladı: Sanat grubunu teşkil etmek; harice eser göstermek; sanatın lüzumundan bahsetmek; Türkiye'de canlı ve Osmanlılıktan kurtulmuş bir sanat çığırını açmak.¹⁴ Daha önce Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar da buna benzer biçimde amaçlarını üç maddeyle özetlemişlerdi: "1. Muhitin sanata karşı lakaydisiyle mücadele etmek, 2. Harice, güzel sanatlarda Türk'ün kabiliyetini göstermek, 3. Memlekette, samimiyet ve say üzerine kurulmuş esaslı bir sanat çığırını açmak."¹⁵

Sanatçılar Batı felsefesine hâkim değillerdi; ancak Kocamemi, Çelebi, Berk, Berker resmin yapısal mantığına hâkimdi ve eserlerini bu bağlamda açıklayabiliyorlardı. Sanatçı olmayan yazarlar modernist sanatın ne anlama geldiğini kavramadan, kalıplaşmış birkaç söz içinde dönüp durdular.

Kübizm resmin geometrik, akıcı yönlerini ön plana alır, nesnenin yapısını, çevresiyle ilişkilerini yapısal, insani bir üslupla incelemeyi baş sorun kabul eder. Bu resimde konunun anlamlı bir özelliği yoktur. Dolayısıyla kübik veya konstrüktivist bir eseri konu açısından veren, "kudretli tuşlarını"

öven, rengin güzelliğini vurgulayan, çarpıtılmış bir portreyi çirkin bulan eleştiri, eser ile eleştirmek arasında kavramsal hiçbir bağın kurulmamış olduğunun kanıtıdır.

Bu durumda eleştiri, genellikle "Türk'e özgü duyarlılık", gelenekler, özgünlük gibi sorunlar etrafında gelişti. Baltacıoğlu, "Demokrasi ahlaki, fertçi, hür bir ahlaktır. Şahsiyete, orijinal mesaiye hürmetkârdır. Kaideden ziyade mefhuma, nastan ziyade hür tefekküre yer verir. Binaenaleyh faaliyetini emirden, üsluptan ve *order*'dan ziyade vicdanın yaratıcı ilhamlarına terk eden, seyyal ve kuvvani bir sanatla daha kolay anlaşılabilir... Muassır demokrasi kendisine lazım olan ruhiyatı, içtimaiyatı, felsefeyi yapmıştır. Bir Freud, bir Durkheim, bir Bergson için yeni sanat felsefelerinin, ilimlerinin mutalarile daha kolay izah edilecek bir meseledir.

(...) Ananevi terbiyemiz yeni sanatın mahiyetini anlamamız için kuvvetli bir mânidir. Birçok münevver arkadaşımızın kübik tabloda vezin ve ahenk değil, ilim, suret ve vesika aradıklarını görüyorum."¹⁶ derken hilafetten, monarşiden, tekelerden, ümmetçilikten ulusçu cumhuriyete ve laik eğitime devrim hızıyla geçen toplumun içine düştüğü kültürel boşluğa işaret ediyordu.



“Demokrasi, müsavatchılık, halkçılık, şahsiyetçilik, müspetçilik, sadece siyasi, ahlaki, ruhî, ilmî mefkureler değildir. Bunlar bir de bedii kıymetleri, bedii teknikleri taşıyan mefhumlardır. Yeni hayatın iyice anlaşılması için yeni ahlak, yeni hukuk, yeni idare ile birlikte yeni sanatın da iyice anlaşılması lazımdır... Bir inkılap, parça, ek ve tavizat kabul etmeyen bir şeydir. Onun için her sahada hep birden ve bütün olarak vücuda gelmeye layıktır.”¹⁷ diyen Baltacıoğlu, “Yeniliği kabul edelim, fakat sanatta ananemiz olmasın mı?” sorusu ile Cumhuriyet Türkiye’sinin en can alıcı kültür sorununa eğildi. Çözüm olarak devrimler özümseyip yaşam biçimleri temelli bir değişime uğradıktan sonra, yeni koşullar ve deneyimler sonunda varılacak olan bir noktadan geriye bakarak geleneklerin yeni ve çağdaş bir zihniyetle yeniden değerlendirilmesini önerdi: “Ulusal gelenek, eski gelenekleri saklayarak oluşmaz. Gelenekler araya araya bulunan değerlerdir. O hâlde Türk sanatçısının görevi ‘Türk kaybolacak!’ diye üzülüp de geçmişe sarılmak değil, tersine ileriye atılmak, yeni geleneği yaratmak olmalıdır.”¹⁸

Kültür ve sanatta yaşanan bunalıma yer veren bir başka yazar da Necip Fazıl’dır: “Sanatın A’sından Z’sine kadar her şeyi tam ve halis olarak tesis etmek bugünkü nesle düşüyor. Dilini, daha beş-on yıl

önce bulmuş olan bu nesil, bundan sonra oyuncusunu, seyircisini, dinleyicisini meydana getirmek ve onun yanı başında miyarlarını, yasaklarını yani kendisini ortaya koymaya mecburdur. Tohum o, toprak o, ağaç o.”¹⁹

1940-45’lere kadar sanat düşüncesinde Cumhuriyet öncesine kıyasla en belirgin yenilik modernizmi benimseyenler için sanatın yalnız “doğayı doğru taklit etmek” olmadığını anlaşılmasıdır. Fakat güzellik kavramında gerçek bir yenilenme olmamıştır. Şiirsel güzellik, renkleri duyarlı kullanmak, teknik mükemmellik gibi eski ölçütler sürmüş; “çok güzel”, “beğendim”, “mükemmel”, “mahirane”, “muvaffak” gibi sözler eleştiri dilini oluşturmaya devam etmiştir. Ancak bu dönemde sanat değeri olarak “konunun önemi” tartışmaya açıldı. Kübizm ve konstrüktivizmin güzellik anlayışı Türk toplumuna yabancıydı. Bu dönemin romanlarında yansıdığı gibi bir-iki kentte gelişmekte olan asri hayat, toplumun çoğunluğu tarafından kınanıyordu. Baltacıoğlu “Nasıl kadınlarımız Avrupa kıyafetini kabul etmekle giyinmek hususundaki millî hususiyetlerini kaybetmiyorlarsa...”²⁰ dediği hâlde, çorapsız, kısa saçlı kadın henüz çirkin bulunuyordu.

Kübizm, sanayileşmiş bir toplumda makinenin yönettiği, nesnel bilim kurallarının denetlediği,



tüketimin yönlendirdiği, yalnızlaşmış insanların zihinsel sistemlere inandığı bir ortamın sanatıydı. Rölativist bir dünya görüşünün ürünüydü. Onda “güzel”, geometrik, matematik olarak mükemmel olandı; meselesi gerçeği görülmeyen cepheleriyle tanımlamaktı. Türk resmi daha önce empresyonizmde olduğu gibi, kübizme de kendi yorumunu getirdi. Batı’da izlenimciler duyuların deneysel birikimine bağlı kalarak ışığı incelemişlerdi. Oysa Türk sanatçısı ve yazarı tarafından izlenimci sanat duygusal içerik, romantizm, renk ahengi olarak değerlendirildi ve Osmanlı ruhunu taşıdı. Bu nedenle Batı’dan çok farklı olarak Türk resim tarihinde empresyonizm, sanatın yoruma açıldığı, sanatçının kişiliğini serbestçe gösterdiği ve açık havaya çıktığı bir dönem olarak tanımlandı. Kübizm ise sanatta aklın öneminin belirlendiği ve resmin yapısal sorunlarının kavram olarak kesinlik kazandığı bir dönem anlamına geldi. Klasikleşmiş olan kavramlar bu anlamda yerelleştirildi.

1937 yılında Reşad Nuri Darago, *Ar* dergisinde sanatçılarla “Güzel nedir?” konusunda bir anket yaptı. Suut Kemal Yetkin, Zühtü Müritoğlu ve Darago’nun tanımına göre, “güzelliğin mutlak bir tarifi yoktur”; örneğin aşk güzeldir, Mısır ve Yunan klasikleri güzeldir, güzellik kişinin ruhunda duy-

duğu bir “hoş seda”dır; “Yeryüzünde ne kadar fert varsa o kadar güzellik vardır.”²¹ 1937’ye gelindiğinde divan edebiyatı ve minyatürde geçerli olan güzellik kalıplarının kırıldığını,²² kavramın çok anlamlı bir esneklik kazandığını görüyoruz.

Modern sanatın ruhunu benimsemeyen yazarlar sanatın gerçeği taklit etmek anlamına geldiği inancını sürdürdüler. Onlar için güzel melankoli, hüznün, tevazu ifade eden eserdi ve Tanzimat yazınında olduğu gibi şimdi de sanatçının kişiliğinde bu nitelikleri arıyorlar ve değer veriyorlardı. Bu tür eleştirinin tipik örneklerini Nahid Sırrı *Ülkü* dergisinde; Asaf Halet Çelebi *Yeni Adam*’da verdi.

“Arif Kaptan tatlı ve munistir. Hemen hepsinde kırmızı bir evi bulunan sakin ve dinlendirici peyzajlar yapmış.

(...) (Cevad Dereli 1. ödül) - güzel, ferah, dinlendirici ve avutucu yeşil peyzajları...

Malik Aksel; harap evlerin, yorgun çehrelerin, kavruk vücutların ressamı. Az gerisinde bir çocukla oturmuş pembe entarili genç kadın ne kadar mütevekkil ve kırmızı entarili zayıf küçük kız gizli kalmış, tatmin edilmemiş ne çok arzu haber veriyor!..



İskemleye âdeta çökmüş genç kızın yakında bir anneye benzeyeceğini ve ondan fazla gün görme-yeceğini düşünmekten yüzü belagatle anlatılmakta.

(...) Heykel birinciliğini alan eser Zühdü'nün, bir dostumuzun sevimli ve minimini kızınının ba-şıdır. Bana nedense gözler biraz fırlatılmış hissini verdi.”²³ (Nahid Sırrı, 1940)

“Fuat İzer’in *Benim Bahçem*’inde sıkılmış, bunalmış bir ruhun dolaştığını göreceğiz. Bir bahar hayatı yaşanırken ufacık bir rüzgârın esmesiyle çiçeklerin dökülmesinde sanki sanatkâr soruyor: Bütün bunlar güzel... Fakat niçin rüzgâr baharın çiçeklerini döker?”²⁴ (Asaf Halet Çelebi, 1940)

Kavram kargaşasına ressam yazarların katkısı olduğu hâlde, eleştiriye önemli plastik kavramları da onlar getirdi. *Ülkü* ve *Yeni Adam* dergilerinde Bedri Rahmi, Zühtü Müritoğlu, Mahmud Cüda, Malik Aksel, Fuat İzer, Eşref Üren, Refik Epikman, Cemal Bingöl sürekli eleştiri yazdılar. Elif Naci, Cemal Tollu, Halil Dikmen’in sanat yazıları günlük gazetelerde çıktı. 1937 yılında bir grup ressam, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*’nden beri ilk plastik sanatlar dergisi olan *Ar* dergisini yayımlamaya başladı. 1950’ye kadar *Yaşayan Sanat*

(1949) ve *Arkitekt* dergilerinde ciddi eleştiri yazıları yayımlandı. Hamit Görele’nin bu dergiye değerli katkıları oldu.

Ressam Sermet, Hamit Görele, Refik Epikman, Bedri Rahmi, Fuat İzer, Nurullah Berk gibi ressam yazarlar ritim, hız, dinamik ve statik hareketler, tesadüf, tercih, muvazene, maksat dahilinde terkip, şekil kontrastları, üç boyutlu desen/iki boyutlu boya gibi kavramları eleştiri diline tanıttılar.

Emin Bara, Nahid Sırrı, Şevket Rado gibi gelenekçi yazarlar Kocamemi, Çelebi, Berk, Tollu’yu modernizmin “uç noktaları”, “garabetleri” gibi sıfatlarla suçlamaktan öteye gidemediler.

1940’larda eleştiriye geliştiren yazarlar Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabahattin Eyüboğlu ve Ahmet Muhip Dıranas’tı. Peyami Safa modern Türk resmini tarihsel perspektif içinde değerlendirmeye çalıştı. Örneğin D Grubu hakkında bir yazısında Baltacıoğlu’nun on iki yıl önce Cumhuriyet sanatının gelişmesi için öngördüğü aşamaları yeniden vurguladı.

“Aramadan bulmak mümkün olmadığına göre, mazinin yaşamıya daima namzet kıymetleri müste-



haselerinden ayırt edebilmek ve hoyratça tekmele-memek şartı ile her inkılapçı hamle güzel doğumlar umududur. D Grubu hamlesinde samimiydi. Bunun en büyük ıspatı, imkânsızlıklar duvarına çarpınca, onun, sistem sofuluğu ile çığ bir yenilikte ısrar etmesi, kendisini yalnız geleceğin meçhul imkânları değil, geçmişin ilhamları arasında da aramaktan çekinmemesidir. Buna rücu denmez; yahut kelimelerin dar manalarına kurban olmamak için denebilir ki, bu, geçmişle gelecek arasında canlı terkiplere varan ileri bir rücutur.”²⁵ (Peyami Safa, 1943)

Peyami Safa ile Ahmet Muhip Dıranas, devrimlerle büyüyen kimlik bunalımına, özgünlük ve yerel duyarlılık sorunlarına ciddiyetle eğildi. Kübizmin Türk toplumuna zihniyet açısından yabancı olduğunu düşünerek itidal tavsiye ettiler. Dıranas’a göre paşa ressamılar “bugünkü ileri resmimize bağlanan sarıh bir istikameti” sezdirmele beraber “bu istikametteki hareket şuuru yine yarım bir hâldedir”, “Hamdi Bey (Osman Hamdi) tam bir Tanzimat Osmanlısı olarak Avrupalı gözüyle bir şark” resmetmiştir, “gerek Hamdi Bey’de gerek Ali Rıza Bey’de zayıf olan eserler değil... fakat te-lakkinin kendisidir.”²⁶ Dıranas izlenimcilerin Türk sanatına doğa sevgisini getirdikleri hâlde “büyük” resme ulaşamadıkları kanısındaydı:

“İnsanı ve tabiatı anlamak ve sevmek; büyük şekle, büyük kompozisyonlara ve insani mevzulara gitmek; bizim davamız büyük kaynaklara gitmek davasıdır – Yunan, Roma, Rönesans ve sonraki klasikler, hareket noktası Avrupa resmiyle müşterek olan dava, hedefi bakımından bize mahsus bir mahiyet almak zorundadır, kendimize ait bir davranış kalıbı bulmalıyız, her şeyde hakim bir düzen ve ahenk anlayışı, resim tarihimizde Bedri, Ali, Dino, Hamit, Cemal, Nurullah’ı hep alkışlayacağız; Türk resim tarihinde tek yaratıcı sancı bu hareket olmuştur. Bu hareket resmin ne olduğunu ve ne olması gerektiğini ortaya attı, resmi gündelik bir mesele hâline getirdi, resmin polemliğini ve ‘sanatça dedikodusu’nu doğurdu, ‘öz sanatı’, ‘büyük’ sanatı düşünmeye ve hissetmeye bizi yönlendirdi.”²⁷

Dıranas, duygusal olmayan olumsuz eleştiriyi yapabilen ender yazarlardandı. 1940’ta *Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi* dolayısıyla yazdığı “Resimde Ümanizma” adlı makalesinde sergiyi sert bir dille eleştirdi:

“Temelsiz modernizmde cansız peyzajlar, natürmortlar, bağımsız figürler, tezyini kaprisler, zoraki renk oyunları, bilgisizlik ve güçsüzlükten gelen havailik... (Abidin Dino için) Samimiyetle



bağlandığı halk resmi esprisi, eserlerinde zoraki bir estetik, yapmacık bir safiyet ve bir calilik oluyor... Resimde ‘milli karakter’ diye büyük bir mesele var, ama bu Dino’nun anladığından farklı... (Ümanist bir anlayışın resim tarihimizde ilk meyvesi olarak nitelediği Zeki Kocamemi’nin *Atatürk’ün Cenaze Töreni* tablosu için) Ön plandaki atlar fonla karışıyor, yer yer bazı kıymetler aksıyor. Daha klasik ve doğru ışık – gölge ahengi gerçekleştirilmemiş... (Malik Aksel için) Mevzuunu çok iyi hissediyor. Ama resimleri büyüklük telkin etmiyor...”²⁸

1940’lara gelindiğinde sanat yazını ivme kazanmıştı. Ancak gelişmesi için gereken koşullar çok yetersizdi. Yazar ve sanatçılar ortamın ve eleştirinin zayıflığını sürekli olarak dile getirdiler:

“... *Ar* şunu katıyetle ifade edebilir ki bizde sanat münekkidi yoktur. Bundan dolayıdır ki fırçayı kullandıkları kadar kalem kullanmayı öğrenmek mecburiyetinde kalmış olan bir kısım sanat-kârlarımız, sanat hayatımızın muharrirleri olarak kendilerini tanıttılar...”²⁹ (*Ar*, 1937)

“Sanatkârı yetiştiren, besleyen, çalıştıran, maddi ve manevi gıdasını veren publik bizde heykelcilik ve resim için daha mevcut değildir (fakat yavaş

yavaş da vücut buluyor). Binaenaleyh bugünkü ressamla heykeltci ister istemez böyle bir unsurun yardımından vazgeçecektir. Ancak, buna mukabil, kendisine düşen yüksek bir vazife var ki, o da publiği yaratmak ve yetiştirmektir (unutmamalı ki muhit sanatkârlar çıkarmaya başlamadan evvel sanatkârlar, sanatkâr çıkarıcı muhiti yaparlar).”³⁰ (Reşad Nuri Darago, 1937)

“Bizde plastik sanat, henüz geniş manası ile tekevvün etmiş değildir ki onda buhran tasavvur edilebilsin.”

“Edebiyat yenileşmesi daha eski olduğu hâlde, onda da ortak ölçütler ve değerlerin saptanmasında ana esaslar henüz ortaya konmamıştır.”³¹ (Hasan Âli Yücel, 1937)

“Plastik sanatlar, Türkiye’de yepyeni bir sahadır. Yeni Türk insanının gözü, ne sanatı yaratan sanatkâr, ne de sanat meraklısı olarak henüz terbiyesini ve tradisyonunu alamamıştır. Mevcut kriz başka memleketlerde olduğu gibi bir dönüm noktası hastalığı değil, bir kuruluş davası sıkıntısıdır.

Türkiye’de resim galerileri yoktur, Türkiye’nin on ilâ on beş asırdan beri yetişegelen resim ve



heykel ustaları yoktur. Türkiye’de halk, resim sergisi dediğimiz şeyi henüz yeni öğrenmektedir. Plastik sanatları öğreten Türk akademisi henüz üç nesillik bir verim kaydetmektedir.”³² (Burhan Belge, 1937)

Bu dönemde edebiyat eleştirisi farklı bir düzeye ulaşmıştı. 1939’da Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurullah Ataç’ın bizde hiç olmayan fikrî eleştiriyi ve “esasi”yi getirdiği, “gündelik hayat ile fikrin arasında bizde olmayan o çok lüzumlu köprüyü”³³ kurduğu görüşündeydi. 1948’de Ataç evrensellik, sezgi gibi kavramları tartıştı,³⁴ sanatçıların eleştiriyi umursamamalarından yakındı.³⁵ Oysa Malik Aksel resim alanında hâlâ yaygın olan şikâyetleri seslendiriyordu:

“Bizde bilhassa anlaşılmayan bir nokta varsa o da Yesarilere, Yunus Emrelere, Itrilere, alaturka saz semailerine hayran olan bazı yazarların edebiyattan ziyade resimde aşırı ve züppe fikirlerin ve eserlerin bedava propagandacısı oluşlarıdır.

(...) Hatta bunlar daha ileri gidecek, hiçbir bilgi, hiçbir tecrübeye dayanmayan ve sırf bu husustaki yetersizliklerinden almış oldukları kuvvetle ‘B... en büyük ressamınıdır;...’ gibi üstün hükümlerle dolu yazılar bile yazmaya kalkışmışlardır. Fakat bu sözler, bu hükümler neye dayanıyor, kökleri

nelerdir? Bunları bir türlü açıklamazlar. Bunlar resimleri bir sanatçı gözünden ziyade bir edebiyatçı gözüyle görmeye başlayınca, türlü teşbihler, benzetmelerle resimleri anlatmaya koyulurlar.”³⁶ (Malik Aksel, 1946)

Ali Karsan da resimden anlayan bir eleştirmenin henüz ortaya çıkmamış olmasından yakındı: “Sanatı hangi taraftan görürsek o tarafı tutuyoruz. O hâlde bu tenkidi yapacak kimsenin ressamlardan hariç olması ve arkadaşlık bilmeyerek, hatır saymayarak sırf sanat namına ve kaygı ile hareket eden derin görüş ve bilgi sahibi olması lazım gelmez mi? Hülasa sanatkâr ressam topluluğunun mihenk taşına, ‘ar’ münekkidine (*critique d’art*) ihtiyacımız var.”³⁷ (Ali Karsan, 1945)

Genel yargı eleştirinin zayıflığını ve toplumun ilgisizliğini “büyük” bir sanatçının henüz doğmamış olmasına bağladı. Büyük sanatçı gereken değerleri ve ölçütleri yaratacak ve egemen kılacaktı (Hasan Âli Yücel). Gerçek sanatçı, “eserde memleketin toprağını, havasını, renklerini, yani maddesini ve duygularını, âdetlerini ve folklorunu yani insanı verecek”ti (Burhan Belge). Ancak böyle bir sanatçının seyircisi ve eleştirmeni olurdu. Yani önce sanatçı olacak sonra seyirci ve eleştirmen gelecekti.



Bu tavır, sanatçıları konuyu önemsemeye ve anlatımcılığa teşvik etti. Toplumla ve gelenekle ilişki kurmak gereksinimi onları halk sanatına, geleneksel motiflere, köy temalarına, köylü portrelerine, Eti sanatına, savaş öykülerine yöneltti. D Grubu sanatçıları on beşinci yıllarını kutlarken (1947), gerçekçiliğe geçiş nedenleri arasında “beşeri resme varmak” (Cemal Tollu, Nurullah Berk), “eşyayı tanımlamak” (Bedri Rahmi), “halkı tatmin etmek” (Zeki Faik), “resmin inşasını gizlemek” (Eren Eyüboğlu), “mahallî havayı ve rengi aramak” (Elif Naci) gibi ihtiyaçlar sıraladılar.³⁸ Bu gelişmeye resmin iç gereksinimleri ya da estetik kavramsal sorunlar neden değildi. Seyirciyle iletişim kurma ihtiyacı, millî sanat slogancılığı ve devletin güdümlü sanat politikası etkin olmuştu. Yeni durumu Dıranas, Tanpınar, Peyami Safa “beşeri resim”, “ümanizma”, “rönesans” gibi sıfatlarla alkışladılar.

Batılılaşma sürecinde ithal edilen sanat akımları yüzeysel biçimcilikten öteye gidemedi. Devrimleri benimseyen sanatçılar bile Batılı zihniyete yabancıydılar. Dolayısıyla “Türk kimliğinin duyumsanması” sorunsalı konu ve dekoratif şekilcilikle sınırlı kaldı. 1974 yılında Doğan Kuban “Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler”ini *Köken* dergisinde yazarken şöyle diyordu: “Eğer bizde üretilen sanata bizim olan bir kuram ile bakmak, değerlendir-

dirmek olanağı ortaya çıkarsa; içerik kavramını bizim kültürel koşullarımız, kuramın amacı ve daha başka kavramlarla ilişkiler içinde de belirtmeye çalışmak gerekecek ve karşımıza şöyle sorunlar çıkacak; Sanat toplumsal bir amaca dönükse, Batılı bir sanat geleneği olmayan bir toplumda gözlemci bundan nasıl etkilenir?”³⁹

Sanat olgusu sanat yapıtı demek değildir; bu olgunun çemberi toplum-sanatçı-ürün-gözlemci arasındaki iletişimden oluşur, diyen Kuban içerik faktörüne özel önem verdi.

“Gerçekten eğer ben empresyonist bir ressamı beğeniyorsam, bunun iki nedeni var: Ya bu resmin doğduğu koşulları ve o resmi bilgilenme yolu ile öğreniyorum; başka bir deyimle o kültürün ortamına giriyorum. Ya da empresyonist tablonun günlük yaşantımda ya da kültürel kişiliğimde uyandırdığı bir yankıdan ötürü, ona karşı, olumlu da olabilecek bir ilgi duyuyorum. Eğer bu ikisi de yoksa, tablo karşısında, ancak bilinmeyen bir nesne karşısındakine benzer bir tepki olabilir. Besbelli kültürler, çoktan ortak birtakım değerlere ve bilgilere ulaştıkları için, dünyanın her köşesinde üretilen yapıtların herkeste bazı duyarlılıklara ünlemesi doğaldır. Bunun, sanat yapıtının en kolay anlaşılabilir boyutu

olan içerik düzeyinde –genellikle– kaldığını daha önce belirtmişim.”⁴⁰ (Doğan Kuban, 1974)

Kültür ve sanatımızda özgünlük sorunu sürekliliğini sürdürürken, 1961’de Sezer Tansuğ, Batı’ya açılmakla özgünlük arayışının birbirinden ayrılmaz olduğunu kesin bir dille ifade etti:

“Ben Türkiye’nin Batı’ya olabildiğince açıldığı geç çağlarda bile Batı’yla derinden bir hesaplaşma ve çekişme, ona karşı apaçık bir direnme görüyorum. Batı’nın kendisinin değil, Batı’ya karşı takınılan tavrın belirleyici değerine inanıyorum. Batı’yı benimsemek Batı’yla hesaplaşmaktan başka hiçbir şey değil benim için. İşte bu yüzden en şematik bir resim üslubu içinde Türkiye halkının günlük dünya gerçeğine ve kendi toprağına bağlı esprisini aramaya cesaret etmek ancak bu görüşle desteklenebilir.”⁴¹ (Sezer Tansuğ, 1961)

Atatürk’ün “ulus” kavramı “millî kültür” kavramıyla bütünleşir. Atatürk uygarlık ve kültürü birbirinden ayırmadan bir bütün olarak kavramıştı. Bu açıdan Ziya Gökalp’in Batılılaşma programından ayrılmıştı. Ziya Gökalp’i yetiştiren Tanzimat Batıcılığı, Doğu-Batı bileşimine varmayı amaçlayan; Kemalizm, ulusal kültür çerçevesinde çağ-

daşlaşma yoluyla toplumun yaşam dinamiklerinin topyekûn etkilenmesini ve yeniden oluşmasını amaçlıyordu. Toplumsal dinamikler 1950’den başlayarak 1980’lere kadar, katlanarak artan bir hızla aydınla köylüyü yaklaştıırken, 1980’lerden sonra global teknolojinin ve liberal ekonominin yoğun etkisi altına giren Türkiye’de halkın çok büyük bir bölümü Batı’yı en azından nesnel olarak yakından tanımaya başladı. Fakat 1980’lere kadar eleştiri yazınında Ziya Gökalp düşüncesinin altında yatan medeniyet/hars, teknoloji/ruh, biçim/içerik ikileminin söylemi, dolaylı/dolaysız devam etti. “Türk kimliğinin duyumsanması nasıl bir çağdaş biçim almalıdır?” meselesi güncelliğini korudu. Uygulamaya gelince biçim ve içerik, yaşam ve sanat birbirinden bağımsız var olmadıkları için, kübizm çağdaşlaşmamış toplumumuzda boş bir kalıp gibi iğreti kaldı.

1980’lerde Batı’da hız kazanan postmodernizm 1980 sonlarında Türkiye’ye çarptığı zaman Türk sanatçısı ilk kez kendi kimliğini dışarda bırakmayan bir Batı estetiği ile karşılaştı. Birbirinden farklı hatta zıt olan kültürlerle eş zamanda var olma imkânı tanıyan postmodernist düşünce, ironi ve konuya ağırlık verdiği sürece “kendi meselelerimizi” bu sanat dili içinde ifade edebilirlik; ve tabii “kendimize



özgü bir sanat kuramı” oluşturma gereksinimi çok kısa bir süre için de olsa ertelenmiş oldu.

Bizde estetik düşüncenin gelişmemiş olmasının sebebi genelde spekülatif felsefenin yokluğuna bağlandı. Hilmi Ziya Ülken’e göre “Beşeri felsefe karşısında bir Türk felsefesi yoktur. Fakat bir Türk tefekkürü vardır.”⁴² Osmanlılarda dinî düşünce dışında kalan felsefenin kısır kaldığını birçok yazar ifade etmişti. Şerif Mardin bunun sebeplerini şöyle anlattı:

“(…) Çok yaygın bir kanıya göre, Osmanlı İmparatorluğu’nda felsefeyi, ulema gemlemiştir. Fakat felsefesizlik, aslında Osmanlı devlet yapısına ve işlevlerine, bürokratik dünya görüşüne, İngiliz deyişiyle ‘bir eldiven gibi’ uyan bir özellik değil miydi? Ortaya çıkan sorunları ‘devletin çıkarı’ açısından değerlendirmek de ulemanın baskısı kadar felsefeyi mahkûm eden bir unsur da olmamış mıdır? Bu sorunun cevabının ‘evet’ olduğundan şüphe yoktur. Öyleyse birden çok felsefesizlik kökeni olduğuna göre, felsefeyi boğan gerçek suçluyu aramak da anlamsız oluyor. Ne var ki Osmanlı toplumunun Batı’da belirli bir tarihte ortaya çıkan spekülatif tarzdaki düşünceye yer vermemekle birlikte, belki Batı’daki kadar etkin fakat konulara bambaşka bir

açıdan bakan bir düşünce sistemine sahip olduğu da güvenle ileri sürülebilir.

Bu düşüncenin belirgin özelliklerinden biri, kısa vadeli, pratik, ‘devlet için geçerli’ çözüm yolları aramasıdır. Bu özellik, etkinliğini bugün de devam ettirmektedir. Halkımız arasındaki mantık da bundan farklı değildir, ‘işe yarayan adam’, pratik hâl çareleri öneren kişidir. Böylece, Türkiye’de ‘felsefesizlik’, çağdaş zamanlarda yalınkat bir pragmatizm şeklinde gelişmiştir.”⁴³

Jön Türklerde siyasi düşüncenin sistematik felsefeye dönüşmemesine bir neden olarak “entrika, karşılıklı itham ve dedikodu” havasının ağır bastığı gösterildi. Plastik sanatlar eleştirisi alanında da birçok yazar benzer sorunları gündeme getirdi. Fuat Köprülü 1940’larda eleştirinin hâlâ hiciv ve takriz karakterinden şikayet ediyordu. Ancak eleştiri dilinin 19. yüzyılın sonlarından itibaren gelişmemiş olduğu da iddia edilemez. Cumhuriyet dönemine kadar sanat yazınının parametreleri içinde ele alınan konular ve uygulanan ölçütler, sanatın ahlaksal işlevi, sanatın önemi, güzellik kavramının ruhi güzellik ve kişisel ahlakla eş tutulması, alçakgönüllülük, mahviyet ve tevazunun sanatçının kişiliğini ve eseri ölçen değerler olması



iken, Cumhuriyet’le başlayan süreç içinde modern sanatın biçimsel sorunlarıyla ilgilenenlerin giderek daha bilgilenip bilinçlendiğini; moralist eleştirinin, yerini ahlaksal değerlere dayanmayan eleştiriye bıraktığını görüyoruz. 1990’larda Batı ile temas, toplumun her kesitinde yoğunlaştı. Teknolojik olanakların yaygınlaşması, ithalatın genişlemesi, seyahat olanaklarının artması ve genel olarak refah düzeyinin yükselmesi, kentlilerin ve köyden kente gelen çok geniş kitlelerin (ki bunların önemli bir bölümü üçüncü kuşak gecekondular topluluğunu oluşturuyor) Batı kültürünü en azından nesne olarak tanımasına imkân verdi. “Taklit” ve “ithal kültür” günlük yaşama yayıldıkça doğallık kazandı. Bu durumda özgün ile taklit arasındaki fark azalmakta ve kesinliğini yitirmektedir. “Türk’e özgü duyarlılık” meselesi daha karmaşık boyutlara varırken postmodernist düşünce, sanat ortamımıza “bir eldiven” gibi uydu.



DİPNOTLAR

1. Z. Y. Yaman, "Demokrasi ve Sanat", *Anadolu Sanat*, Sayı: 1, ss. 183-196
2. Elif Naci, *On Yılda Resim: 1923-1933*, İstanbul: Gazetecilik ve Matbaacılık TAŞ, 1933, s. 26
3. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bizde Tenkit", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, Birinci teşrin 1943, Yeni Seri, Cilt 5, Sayı: 49, ss. 2-3
4. Vahdet Gültekin, "Münekkit Çekişmesi", *Yeni Adam*, 11 Temmuz 1935, Sayı: 80, s. 12
5. Vahdet Gültekin, agy., s. 12
6. Mehmet Fuat Köprülü, "İlim ve Tenkit", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Eylül 1939, Cilt: 14, Sayı: 79, ss. 11-12
7. Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yıllın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 53
8. Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, agy., s. 53
9. Sabahattin Eyüboğlu, "D Grubunun Sergisinden Çıkarken", *Tan*, 26 Temmuz 1935
10. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Demokrasi ve Sanat*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1931, s. 126
11. Eşref Fehim, "D Grubu 5'inci Sanat Sergisi", *Arkitekt*, 1935, s. 236
12. Refik Epikman, "X. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodalari Dergisi*, Ocak 1949, Cilt: 3, Sayı: 25, s. 23
13. Peyami Safa, "D Grubu Sergisi", *Tasvir-i Efkâr*, 5 Şubat 1943
14. Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, agy.
15. *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 3. Sergi Kataloğu*, 1930
16. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, agy., ss. 126-127
17. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, agy., s. 145
18. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, agy., s. 140
19. Necip Fazıl Kısakürek, "D Grubu Sergisi Açıldı", *Kurun*, 21 Temmuz 1935
20. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, agy., s. 140
21. Reşad Nuri Darago, "Güzellik Etrafında", *Ar*, Mayıs 1987, Sayı: 5, s. 13
22. Geleneksel güzellik kalıplarının ayrıntıları için bkz. Malik Aksel, "Türk Sanatında Güzellik Mefhumu", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Nisan 1936, Cilt: 7, Sayı: 38, ss. 122-124
23. Nahid Sırrı, "Bir Okuyucunun Notları: İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodalari Dergisi*, Birinci Kânun 1940, Cilt: 16, Sayı: 94, ss. 379-381
24. Asaf Halet Çelebi, "Yeni Sanat", *Yeni Adam*, Birinci Kânun 1940, Sayı: 311-312, s. 16
25. Peyami Safa, "D Grubu Sergisi", *Tasvir-i Efkâr*, 5 Şubat 1943
26. Ahmet Muhip Dıranas, "Resimde Ümanizma - Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", *Güzel Sanatlar 2*, Mayıs 1940, ss. 131-137



27. Ahmet Muhip Dıranas, agy., ss. 140-145
28. Ahmet Muhip Dıranas, agy.
29. "Ar'a Dair Bir iki Not", Ar, Sonkânun 1937, Sene: 1, Sayı: 1, s. 16
30. Anket ."Plastik Sanatlar ve Türkiye", Cevabı veren: Reşad Nuri Darago, Ar, Sonkânun 1937, Sene: 1, Sayı: 1, s. 4
31. Anket, "Plastik Sanatlar ve Türkiye", Cevabı veren: Haşan Âli Yücel, Ar, Şubat 1937, Sene 1, Sayı: 2, ss. 2-3
32. Anket "Plastik Sanatlar ve Türkiye", Cevabı veren: Burhan Belge, Ar, Haziran 1937, Sene 1, Sayı: 6, s. 12
33. "Edebiyat Anketi", Cevabı veren: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yeni Adam*, 6 Temmuz 1939, Sayı: 236, s. 4
34. Nurullah Ataç, "Eleştirme Üzerine", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Haziran 1948, Cilt: 2, Sayı: 18
35. "Edebiyat Anketi", Cevabı veren: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yeni Adam*, 6 Temmuz 1939, Sayı: 236, s. 4
36. Malik Aksel, "Sanat ve Tenkitçi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, 1 Temmuz 1946, Yeni Seri, Cilt: 10, Sayı: 115, ss. 7-8
37. Ali Karsan, "Resim Tenkitleri Hakkında", *Arkitekt*, 1945, Seri III, Sayı: 161-162, s. 122
38. Şevket Rado'nun sanatçılarla yaptığı söyleşiden: "D Grubu Kuruluşunun On Beşinci Yılına Kutluyor", *Akşam*, 22 Ekim 1947
39. Doğan Kuban, "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler II", *Köken*, Mayıs 1974, s. 4
40. Doğan Kuban, agy., s. 4
41. Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, İstanbul, 1961, ss. 1-2
42. Hilmi Ziya Ülken, "Felsefe ve Ulusal Tefekkür", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, İkinci Kânun 1935, Cilt: 4, Sayı: 23, s. 342
43. Şerif Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri: 1895-1908*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008



RADİKAL İKİ

30 OCAK 2005

TÜRK SANATINDA “MODERN”

Türkiye’de modern sanat müzesine Kantçı bir yaklaşım uygulanabilir mi? Öneriler arasında İstanbul Modern’in 1950’lerden itibaren bir koleksiyon oluşturması var. Meseleye zihniyet açısından bakmak gerek.

İstanbul Modern’in açılması Türk sanatında “modern” ve “çağdaş” kavramlarının netleştirilmesi gereksinimini beraberinde getirdi. Müzelerin sanat tarihini belgeleyen eserlere meşruiyet kazandırdığı, belli dönemlerdeki ideolojilerini ve zihniyet dönüşümlerini yansıttığı düşünüldüğünde bu gereksinim daha da aciliyet kazanıyor. Meseleye böyle bakınca modern müzenin Türk sanatında “modern” zihniyetin nerelerde başladığı sorusunu karşılaması zorunlu.

Tanzimat’tan beri düşünce tarihimizde modernleşme Batılılaşma ile eş tutuldu. Bu tarihin en özlü bölümünü, Batı ile İslam/Osmanlı/Türk kültür-

leri arasında sentez arayışları oluşturur. Ziya Gökalp modeli olan Doğulu hars ile Batı medeniyetinden teknoloji ve bilimin bileşimi, modernleşme sürecinde öngörülen tek ve en uzun ömürlü tez oldu. 19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı sarayında modernleşmenin bir yüzü, Batı tarzında resme karşı duyulan ilginin bir yansıması olarak Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit (Seyit Ali Paşa?) Halil Paşa gibi rütbelilerin Fransa’da resim eğitimine gönderilmeleridir. Bu ressamlar minyatürden Batı tarzında resme geçişi sağladılar. Aldıkları eğitim ve icra ettikleri eserlerin özelliği, Rönesans’ta görülen üslubu uygulamış olmalarıdır. Ortaçağ skolastisizminden Rönesans’ta hümanist felsefeye geçişin anlamı öznel bireyciliğin, akılcılığın, nesnel ve bilimsel gerçekçiliğin başlamasıydı. Giotto’dan Picasso’ya kadar Avrupalı sanatçı doğayı ve insanı bilimsel ve ruhsal alanlarda incelemeye alırken, değişen üslup özellikleri zihniyet dönüşümlerini yansıttı. Minyatür resminin temsil ettiği zihniyet sureti, yani temsiliyeti günah sayan, dünyevi varlıkların tasvirine şerh koyan, bireyi tümüyle yadsıyan bir sistemdi.



Dolayısıyla ilk kuşak gerçekçi figür ve manzara resimleri Türk sanatında ilk modernleşme hareketini temsil ederler. İcraatlarına rağmen, bu kişilerin modern bir zihniyete sahip oldukları veya bir toplumsal dönüşümü simgeledikleri söylenemez.

KAPLUMBAĞA’NIN ÖNEMİ

Bizim kültür sanat tarihimizde “modern”, modernleşme=Batılılaşma formül olarak Batı’nın estetik kalıplarının kopyalanması anlamına gelir. Bu durumu kaçınılmaz olarak kabul etmemiz gerekirse, Osman Hamdi’nin *Kaplumbağa Terbiyecisi*’nin sanat tarihimizde çok önemli ve temel bir dönüşüm noktasında durduğunu da fark ederiz. Hamdi Bey’in plastik bütünlüğü ile en başarılı resimlerinden biri olan bu tablo, aynı zamanda temsil ettiği hümanist değerleri, bireye ve bireyciliğe verdiği önemi ve titiz bir gözlemciliği gösteren vurgularla büyük değer taşır. Durum böyleyken İstanbul Modern’in bu resmi sahiplenmek istemesi Hasan Bülent Kahraman’ın işaret ettiği gibi “modern” sanatı nereden başlatmayı düşündükleri sorusunu tekrar ortaya getiriyor.

Batı’da “modern” ve “modernizm” kavramları tartışıldı ve tartışılıyor. Eleştiri alanında geniş



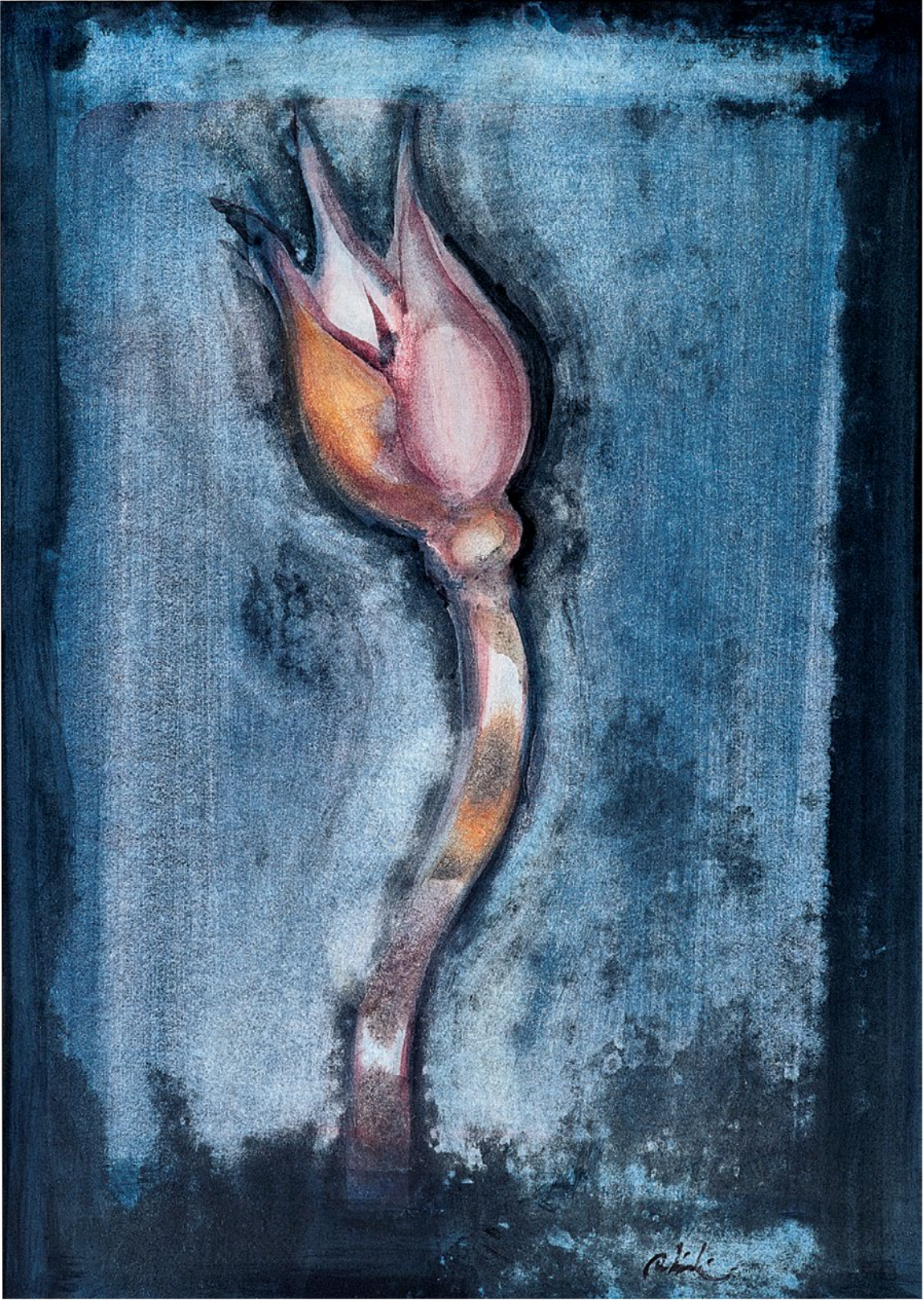
Osman Hamdi, *Kaplumbağa Terbiyecisi*, 1906
Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu

çapta kabul gören bir tanımını Clement Greenberg'in yaptığını biliyoruz. Greenberg'e göre modernizm, Kant'ın felsefesinin temeli olan "öz eleştirinin yoğunlaşması, kızışmasıdır". Modernizmin özünde, sanatın kendisini kendi yöntemleriyle eleştirmek ve sorgulamak vardır. Amaç sanatı ya da felsefeyi yok etmek değil, en güvenilir ve en öz noktasına ulaştırmaktır (Clement Greenberg, *Modern Painting*; Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*). Bu tanım da modern sanat mimesisten, yani temsiliyetten uzaklaşır, "modern", sanatın kendi parametrelerini kendi dilini kullanarak irdelediği, sorguladığı anda başlar.

Türkiye'de modern sanat müzesine Kantçı bir yaklaşım uygulanabilir mi? Öneriler arasında İstanbul Modern'in 1950'lerden itibaren bir koleksiyon oluşturması var. İstanbul'daki Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'nun bu tarihe kadar oldukça zengin olması öneriye belki bir neden olabilir. Meseleye yine zihniyet açısından bakmakta yarar var. Batı'da modern tanımını ne olursa olsun Türkiye, Batı modelini toplumsal düzeyde gerçekleştirmedi. Ayrıca, Türk toplumunun tarihi ve hâlen dönüşüm sürecinde olan geleneksel değerlerin dinî ve töresel kaynakları çok farklıdır. Bütün bunlarla birlikte yaşamakta olduğumuz postmodern sonrası

bilinç artık tek bir modernleşme modelinin geçerli olmadığını bize gösterdi ve "özgünlük" meselesini de geride bıraktı. Fakat bizim kültür tarihimizde "özgünlük" çok önemli bir meseledir. Türkiye'de özgünlük meselesi "millîleşme" hareketi ile yavaş yavaş tartışmalara girdi. 1930 ve 1940'lı yıllarda yerellik, yöresellik temaları içinde genişleyerek 1960'lara kadar "köy" ve "köylü" tiplerini, kilim ve halı motifleri, hat sanatından kopyalamalar, soyutlamalar ve minyatür taklitleri şeklinde yayıldı. Turgut Zaim'in minyatürü tuval üzerine yağlı boya uygulamasından Nurullah Berk ve Sabri Berkel'in kübist resimlerindeki Türk ve köylü imajlarına, Bedri Rahmi'nin kilim/halı motiflerine, 1941'de kurulan Yeniler Grubu'nun "toplumsal gerçekçilik" ideolojisi içinde, Abidin Dino'nun dediği gibi, Türk resmine sağlam temeli "halk sınıfından ve halk realitesinden doğrudan doğruya almaya çalışmak" (Şevket Rado ile söyleşi, *Akşam*, 27 Ocak 1941) adına yapılan köylü resimleri, ki bunların uzantıları 1970'lerde Neşet Günal ve atölyesine kadar gelir. Bu denemelerin tümünde modern zihniyetin hangi yönüyle var olduğu araştırmaya değer. Konu üzerinden, motif üzerinden giderek ya vasat bir gerçekçilikle sonuçlandı ya da Batı kopyası kübist, konstrüktivist kalıplara yerel motiflerin uygulanmasına gidildi.





Abidin Dino, *Çiçekleme Dizisi*, tarihi bilinmiyor
Sanatçının vârislerinin izniyle
Galeri Nev Arşivi

BATI'YA RAĞMEN

Bu sancılı dönemde sanatçılar iki ayrı cephede mücadele verdiler. Bir yanda Batı'ya rağmen “kendimize bakalım” dediler, öbür yanda Batı üsluplarını, örneğin kübizm ve soyutlama yöntemlerini irdelemeye çalıştılar. Önemli olan “kendimiz gibi olalım” düşüncesini ruhsal bir ihtiyaç olarak ifadelendirmiş olmalarıydı. Bu, 1960'lardan itibaren kendini göstermeye başlayan rahatlamaya zemin hazırladı, Türk sanatında “modern” bu anlamda başlar; yani sanatçının kendi bireysel ifade tarzını bulmaya başladığı, kalıplara ve akademizme bağımlı kalmadığı bir sürecin başlangıcı olarak. Bireyin, birey olarak kişisel fantezilerini ortaya koymaktan korkmadığı bir varoluş durumu. Bu ortamı hazırlayan faktörler arasında, 1950'den sonra sınırlı bir demokrasinin çok partili dönemi getirmesi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa sanatında ve özellikle Almanya'da etkin olan romantik ifadecilik, Türkiye'de yankılanan 1968 öğrenci hareketleri de 1970'lerde varlık gösteren genç sanatçıları ve onları yetiştiren ressamları destekliyordu. Bu etkileşimi oluşturan organik bağlardan başlamalı İstanbul Modern.

Berkel, Berk, Koman, Müridoğlu, İzer, Orhon, Berger, Zeid gibi sanatçılar Kantçı çizgide Greenberg'in

modern resim ve heykel tanımına yakındılar, en azından bu tanımlamanın farkındaydılar. Cihat Burak, Nuri İyem, Akyavaş gibiler öncelikle yerellik konusunu vurguladılar. Buralardan geçen modernizasyon süreci, Adnan Çoker'in müzikli gösterisi ve soyut dışavurumcu deneyleri, Bedri Rahmi'nin özentsiz kişisel ifadeleri, Devrim Erbil'in soyutlanmış minyatür deneyleri, Ömer Uluç'un soyut renk formları ile 1980'lerde bireysel ifade gücünün patlamasına yol açtı. Altan Gürman, Füsün Onur ve fantezilerinde yakınlaşan ifadeci gençler Aksoy, Güler yüz, Komet, Uygur, U. Varlık, İslimyeli ve diğerleri. Toplumumuzu yüzyıllar boyunca gelenek, görenek, dinî ve siyasi baskıların denetlediği düşünülürse, Türk kültüründe bireysel fantezilerin ve ifade gücünün modern zihniyet yolunda çok önemli adımlardan biri olduğu kuşkusuz. Kanımca Türk usulü modernizmin belirginleştiği noktalar buralarda aranmalı. 1980'lerde varlık gösteren kavramsal sanatçılar ve 1990'larda açılım kazanan postmodern yaklaşımlarla Türkiye'de sanat, Batı'nın kendi yazdığı sanat tarihini tanımlayan tek merkezli formalist tezleri reddederek, sosyal ve kültürel “farklılığı” konu ve içerik düzeyinde önemsemesi ile, çağdaş dünya sanatının içinde yerini alma şansını kazandı.





Komet, *İsimsiz*, 1975
Sanatçının izniyle





Nuri İyem, *Karı Koca Kaynana*, 1996
Büyükkuşođlu Koleksiyonu
Evin ve Ümit İyem'in izniyle



EMAA SANAT DERGİSİ

MART 2009

İPEK DUBEN DERS NOTLARI I

Çağdaş sanatın gelişim sürecini tartışmadan önce, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Mimar Sinan Üniversitesi) sanat ortamında kurmuş olduğu hegemonyanın, 1990'lı yıllarda kırıldığını ve genç sanatçıların önünün açıldığını hatırlayalım. Bu açılım 1980'lerde başladı, fakat 1990'larda özel sektörün çağdaş sanata önemli yatırımlar yapması ve artan ilgiyle birlikte İstanbul'da Akademi eğitiminden geçmemiş bazı isimlerin İstanbul ve Ankara'da sanat alanında etkin olmalarına, birtakım küratör, sanat tarihçisi ve sanatçının kendisini daha rahat ifade etmesine olanak sağladı. Jale Erzen Ankara'da, ben İstanbul'da akademi dışında etkin olduk. Benim New York'ta olduğum 1990'lı yıllarda Erzen, Ankara'da çalışmalarını sürdürürken Vasıf Kortun İstanbul'da özel sektörün desteğini alarak Platform'u kurdu, yurt dışından ve içinden daha önce olmadığı kadar çok sayıda sanatçıya olanak sağladı. Tabii İstanbul Bienali'nin ortamı ne kadar açtığını ve bunun bütünüyle özel sektör tarafından desteklendiğini

de unutmamak gerekir. Ben de 1976 sonlarında, Amerika'dan İstanbul'a geldiğimde modern Türk sanatını tanımaya başladım. Bir yanda akademinin ağır baskısını hissediyor bir yandan da 1980'lerde açılan özel galerilerin ve yeni kurulan Plastik Sanatlar Derneği'nin sağladığı ortamlarda hem kendi sanatımı gösterme hem de dışardan bir gözle, yani akademi etkisi dışında, modernizm tarihini inceleme olanağını buldum. "Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950" adlı doktora çalışmamı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlayıp Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüşen bu geleneksel kurumda yapmış olmam da ilginç bir paradokstur. Bu araştırma 1860'lardan itibaren 1950 başlarında çok partili rejime geçildiği döneme kadar geçen süre içinde resimde Batılılaşmanın izini zihniyet/ahlak ekseninde incelemeyi amaçladı. Çağdaş Türk sanatını konuşacağımız bu konferans dizisinin temelini oluşturan bu çalışmanın çerçevesini sizinle paylaşmak istiyorum.

Sanat nedir? Sanat eserini nasıl anlayabiliriz? Bu soruların yanıtı sanat tarihi ile sınırlandırılmaz.



Sanat ve estetik gökten inmiyor, bunları toplum içinde yaşayan insanlar yaratıyor. Sanatı anlamak için sanatın üretildiği, sanatçının içinde yaşadığı toplumun tarihi, sosyopolitik koşulları, ekonomik-etik-dinsel özellikleri, teknoloji ve bilim birikimini anlamak gerekir; uzmanlık düzeyinde değil tabii ama en azından bu parametrelerin farkında olmak gerekir. Çünkü bu parametreler sanatçıyı, seyirciyi ve sanat yazarını koşullandıran, temellendiren değerlerdir. Sanat yapıtı, koleksiyoncu, müzeci, eleştirmen, estetik ve etik felsefeci bu değerlerin taşıyıcıları olarak belli bir zihniyeti yansıtır. Bu değerleri eserin mesajında, metodolojisinde, üslubunda, seyicinin ve sanatçının inancında ve davranış biçimlerinde görebiliyor muyuz? Bunları tanımlamamız gerekir. Meseleye böyle yaklaşmazsak Türkiye'nin sanatta modernleşmesini doğru değerlendiremeyiz hatta çağdaş sanatı, güncel sanatı doğru kavrayamayız. İncelemelerimizi bu çizgiyi izleyerek hem varoluşsal değerler çerçevesinde hem de epistemolojik yani zihinsel, rasyonel kavramlar üzerinden yapmalıyız. Zihniyet dediğimiz şey insanların yaşam/ölüm, iyi/kötü, güzel/çirkin diye ayrıştırdıkları ölçütlerin bütünüdür.

Sonuç olarak Batı etkisini gösteren sanatın üreticisi ve seyircisi modernleşmiş midir sorusuna

yanıt ararken Batılılaşmış, yani modern Türk sanatı ne kadar özgündür sorusuna yanıt aramış olacağız. Yakın tarihe gelindiğinde, yani güncel sanata bakarken, toplumu etkileyen sürekli değişim dünya ile yeni ve çok daha kompleks ilişkiler içinde olan güncel sanatçıların daha rahat ve samimi olmalarını sağlamış mıdır diye soracağız?

Kıbrıslılar olarak, Türk sanat tarihi ile ne kadar ilgilisiniz, ne kadar biliyorsunuz bilemiyorum. Belki bildiğiniz şeyleri tekrarlayacağım için beni affedin, umarım sıkılmazsınız.

Uzun yıllar Türk sanatının özgünlüğü sorgulandı ve tartışıldı. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nden tutun Cumhuriyet'in önde gelen aydınları, Sezer Tansuğ ve diğer belli başlı eleştirmenler için 1980'lerde hâlâ özgünlük meselesi önemini koruyordu. Konu Türk modernizminin orijinalliği sorunuydu. Batı dışı modernizmi irdeleyen Avrupalı ve Amerikalı tarihçiler ve eleştirmenler de vardı. 1993'lerde New York'ta dinleyici olarak katıldığım bir toplantıda Hindistan'dan yeni dönmüş olan ünlü eleştirmen Clement Greenberg Batı medeniyeti dışında kalan toplumlarda modern sanat yoktur ve olamaz tezini açık bir şekilde dile getirmişti. Bu iddia dinleyicilerden bir kısmını,



özellikle aralarında genç Japon sanatçıların da bulunduğu yabancı uyrukluları heyecanlandırmıştı. Greenberg'in tezi modernizmin Batı'nın kendi özgün tarihi ve bilgi birikimi neticesinde ortaya çıktığı, bu tarihsel koşulların dışında kalan medeniyetlerin modern sanatı ancak kopya edebilecekleri, modern sanata orijinal bir değer katamayacakları yönündeydi. Bugünün postendüstriyel, postmodern koşulları içinde yeni bir perspektif kazanıldı. Farklı modernitelerin olabileceği, dünyaya tek bir doğrudan yani Avrupa merkezli (*Eurocentric*) perspektiften bakmanın fazlasıyla sınırlayıcı olabileceği görüşüne geldik. Toplumların kendilerine özgü değişim ve modernizasyon süreçlerinin olduğunu kabul ederek multi-kültürel, multi-etnik, multi-kimlikli bir dünyada yaşadığımızın altı çizildi. Çağdaş Fransız filozoflarının özellikle başı çektiği multi-kültürel perspektifli dünya görüşünün Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da günlük yaşamda rağbet gördüğünü söylemek bu noktada oldukça zor. Ne var ki ilk aşamada rahatsızlığı arttıran göçlerle birlikte multi-kültürel, multi-etnik, multi-dil fenomeninin kabulü zor olmakla beraber Türkiye dahil dünyada birçok ulusal toplumun giderek bu gerçeğe alışmaya başladığını ya da kabullenmenin kaçınılmaz olduğunu fark etmeye başladıklarını izleyebiliyoruz.

Bu noktadan geriye bakarsak, Türk resminde modernleşmeyi hangi perspektiften değerlendirmeliyiz sorusu önem kazanıyor. Öncelikle, sözünü ettiğim doktora araştırmasında kullandığım teorik çerçeveyi neden seçmiş olduğumu sizinle paylaşmak istiyorum. 1976 yılında Türkiye'ye döndüğümde, "Türk resminde özgünlük" meselesinin hâlâ sanat söyleminin merkezinde olduğunu hatırlatmak istiyorum. Kendi deneyimlerim de bana aynı soruyu sordurmuştu. New York'taki eğitimim sırasında ünlü sanatçı hocalarımdan biri açık eleştiri seanslarından birinde işlerime bakmadan önce "Bakalım Türkler resim yapabiliyor mu?" demişti. Kanımı kaynatan bu aymazlığın yıllar sonra Bedri Baykam'ın *Maymunların Resim Yapma Hakkı* adlı kitabında yer aldığına şahit oldum. Evet sorun Clement Greenberg'in 1993 (ya da 1992) yılında ifade ettiği görüşe çok uygundu. Bu problem, yani Türk resminde modernleşme olgusu, etrafında inceleme yapmama bir başka neden de İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde ilk kez seyre daldığım Batılılaşma dönemi usta Türk ressamlarının yapıtlarında fark ettiğim ve hiç alışık olmadığım bir perspektif kargaşası ve figüratif resimlerin bana hissettirdiği psikolojik rahatsızlık duygusu oldu. Gözlemlerimin yanı sıra kendi kimliğimde yaşadığım çelişkiler ve açmazlar da vardı. Çok iyi bildiğim Batı kültürü



ile içinde bulunduğum çelişkiler yumağının çatışmasını çözümlenmeye çalışırken, tezimde Doğu ile Batı zihniyetlerinin çatışması olarak tanımladığım varoluşsal modernizasyon sorunsalının içinde buldum kendimi. Ressam ustalarımız modernizmin neresinde nasıl duruyordu sorusuna yanıt ararken, modern bir kadın ressam olarak ben, orijinal bir sentez arayışının içindeydim. Tüm bu etkenler Türk resminin modernleşmesi sürecini zihniyet temeli üzerinden araştırmamın nedenlerini oluşturmuştu.

1970'lerde, 1980'lerde bugünkünden farklı bir manzara vardı. İstanbul'da modern sanatı gösteren tek müze İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, bakımsızlık içinde koruyamadığı eserlerle istenmeyen, talep edilmeyen bir sanat yığını görüntüsüne sahipti. Bu müze 2008 yılında hâlâ aynı durumdadır. Fakat artık özel sektörün girişimleri toplumda çağdaş sanata yer açmakta, özel müzeler kurulmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, çok partili döneme girilinceye kadar devlet modernleşmeyi kendi talep ettiği için sanatı ve sanatçıları korumuş ve desteklemişti. Çok partili dönemin parçası olan halka dönük söylem siyasilerin yerel toplumun değerlerini öne çıkararak modern sanatı ve temsil ettiği değerlerin pek çoğunu demokratik talepler olarak görmediğinden sanatı ve sanatçıyı öylesine

ihmal etti ki devlet müzesinin geldiği durum bu zihniyetin anıtı olarak karşımızda duruyor. Tam anlamıyla Batı'dan ithal modernizasyon ile yerel inançların çatışmasının kanıtı ve sonucu olarak karşımızda. Bugün devletin modern sanata karşı duyduğu ilgisizlik toplumun modernleşmediği anlamına gelmiyor, toplum kendine özgü şekilde değişiyor. Bu yeni durum evrensel bir modernizm olabilir mi sorusunu gündemde tutuyor. Bu konu başlı başına bir araştırma alanıdır ve bazı sosyologların bu alanda yapmakta oldukları çalışmalar vardır.

Modern sanatımızı anlamak için kavramları anlamanın şart olduğunu düşünüyorum. Onun için şimdi kısaca modernizmin felsefi tarihinden bahsedeceğim. Modern değerler ve kavramlar aktarıldığında nasıl bir manzarayla karşılaşırız? Kavramların orijinal anlamlarından uzaklaşmadan Türk resmini karşılaştırmalı bir yöntem kullanarak incelemenin önemli olduğunu düşünüyorum. Örneğin, Fransız Empresyonizmi, Türk Empresyonizmi, Halil Paşa empresyonist midir, bir Monet'den farkı nedir gibi.

Bazı düşünürlere göre (Baudelaire bir örnek) Avrupa'da modernizm Rönesans'ın sonlarına doğru Barok dönemde insan-nesne ilişkisinin yepyeni bir



şekilde tanımlanmasıyla başlamıştır. Madde ve ruh arasındaki ilişkinin tanımı felsefenin temelinde vardır. Barok dönemde nesne (madde) daha önceki anlamıyla obje olmaktan çıkarak mal/meta yani *commodity* anlamını alır. Bununla birlikte ruhu sarmalayan yüce yani *sacred* kavramı da değişime uğrar. “Yüce” Yunan tragediyalarında dehşet derecede önemlidir; Avrupa medeniyetleri yüce kavramını Yunan’dan almışlardır ve Rönesans boyunca yüce önemini korumuştur. 18. yüzyıl sonlarına doğru sanayileşme devriminin patlaması ile değişime uğrayan maddi yaşam koşulları, teknolojik yenilikler, yeni üretim modelleri ve ortaya çıkan yeni bir işçi sınıfı ile birlikte artık nesne yani obje, dediğim gibi, yeni ve farklı bir anlam edindi. İnsanların nesneye bakışı ve değerlendirmesi de değişti. Bir natürmorta gördüğümüz bir kabı, bardağı, masayı tarif eden sözler ve değerler yeni ortamda nesnenin maddi değeri üzerinden mesela hangi fabrikada kaç saatte hangi koşullarda üretildiği, kaçta satıldığı eksenine yerleşti. Paralel olarak “yüce”nin önemi de sorgulandı. Daha sonra Marx “yüce” kavramını “insanın emeği yücedir” diyerek ruhsal alandan maddi alana kaydırıldı. Baudelaire zihinsel coğrafyada gerçekleşen bu değişimin büyük bir devrim olduğunu ve modernitenin başlangıcını oluşturduğunu önemle belirtiyor.

Avrupa düşünce tarihinin önemli noktalarından biri de tabii Hegel. 1810-20’lerde tarihin sonunun geldiğini söyleyen Hegel “tarih bitmiştir” derken, tüm ütopyaların sona erdiğini kastetmişti. Nedir ütopya? Bir rüya, hayatımızı iyileştirmek adına kurguladığımız rüyalar, düşünce sistemleri. Rönesans’ta hümanizma, aydınlanma projeleri gibi. Michelangelo, Raphael, Masaccio, Giotto gibi insani değerlerin taşıyıcıları büyük dehaler ile 13. yüzyıl ve 14. yüzyılda atılan dev adımlar, ütöpik dönemlerin ürünleridir. Daha sonraki yüzyıllar marksizm, liberalizm, demokrasi gibi başka ütopyaları, inanç ve düşünce sistemlerini getirdi. Oysa 20. yüzyılda Nazizm ve başka facialardan çok önce, Hegel, insanîyetin ütopya düşünse de yaşatamayaacağı bilincine vararak tarihin sonuna gelindiğini bildirmişti.

Tarihin sona erdiğini düşündüğümüz anda sanatın da sona erdiğine inanmak zorundayız. Hegel için bu durumda sanat da bitmiştir, çünkü sanat bir diyalektiktir, onunla var olur. Bir düşünce sisteminin başka bir düşünceyi doğurması gibi sanat da üsluptan üsluba geçerek gelişir, değişir, yenilenir. Mesela Rönesans’ta mükemmele ulaşan gerçekçilik toplum modernleştikçe farklı kırılma noktalarından geçerek kritik bir kırılma noktası, Cézanne ile



devrimsel bir değişime uğrayarak kübizmin yolunu açtı. Cézanne'ı hazırlayan empresyonizm de önemli yenilikler getirmişti. Yenilikçi her harekette olduğu gibi kendilerinden öncekilerle ve çağdaşları ile diyalog içinde olarak ve diyalektik bir süreç içinde kalarak yeni bir üslup yaratmışlardı. Empresyonizmin Nietzsche ve Kant ile kavramsal, felsefi bağları vardı. Tanrının öldüğünü ve Euclid geometrisinin geçersizliğini ilan eden Nietzsche'nin tezleri mevcut ve gelişmekte olan bilimsel ve teknolojik buluşları içinde barındıran bir diyalektiğin sonucuydu. Çağdaş bilimin uyarılarını ve öğretilerini kabul eden Nietzsche doğayı, yıldızları, yaradılışı eskisinden farklı olarak mucizelerden uzak durarak izah etmek durumunda bulur kendisini ve tanrı vardır diyemez. Hristiyanlık ideolojisinin çöküşünü ilan eder. Aynı anda bu ideolojiye eşlik eden geometrik tanımlar ve teoremlerin de iflası ifade edilmiştir. Bu ortamda ortaya çıkan empresyonizm optik algılamayı notlandıran bir üslup yaratarak sanata anatomi ve perspektif ötesi bilimsellik katmıştır. Empresyonistler güzel resim yapmak peşinde değillerdi. Onlar bir cerrah titizliği ile gözün ışığı algılama sürecini anbean notlandırarak yeni bir dil (bir üslup) yarattılar. Buna belki bir tür bilim de diyebiliriz. Burada anlatmak istediğim, farklı alanlar arasındaki diyalektik alışverişin nasıl bir

etkileşim yarattığıdır. Ontolojik ve epistemolojik gerçeklerin resme nasıl yansıdığıdır. Bu durum mesela Monet'nin astroloji, fizik çalışıp sonra resim yaptığı anlamına gelmez. Yeni bulgular, yeni bilinç soluduğumuz havada varlığını hissettirir; sanatçı bunu *osmosis* ile bilir, havadan kapar. Romanlar, haberler, sosyal-ekonomik-siyasi analizler, fikir beyanları ve günlük insan ilişkilerindeki değişim bizi etkileyen ve sürekli var olan uyarı mekanizmalarıdır.

Ütopya söylemlerini sistematize eden ve “Büyük Anlatılar” (*grand narratives*) diye bildiğimiz Hristiyanlık, hümanizma, aydınlanma, Marksizm, demokrasi gibi inanç sistemleri sanatın felsefi temelini oluşturur. Sanatı değerlendirirken felsefi değerlerin yanında formel ölçütler de uygulanır. Bu ölçütler kanonlardır. Klasik kanonları temsil eden büyük Michelangelo, modern zamanlarda Cézanne veya Picasso gibi. Bu sanatçıların koyduğu kanonlar nelerdir? Örneğin, resimde yaratılan mekân, yani düz tuvalin iki boyutlu yüzeyinde kurgulanan derinlik bir illüzyondur, yanılsamadır. Farklı dönemlerde farklı mekân yanılsamaları vardır. Michelangelo'nun yarattığı perspektifli derinlik Cézanne'da dilimlenerek daralan planlara dönüşür, Matisse'in resmindeki renk alanlarında



İslam minyatürlerinde olduğu gibi, tümüyle düzleşir. Farklı mekân yorumları yeni kanonları oluştururken değişmeyen ölçütler de vardır. Armoni, denge, resmin bütünlüğü gibi değerler postmodern döneme kadar değişmeden süren klasik ölçütlerdir. Kanonlar bilinmeden sanat tartışılmaz.

Türk resminin kanon koyucuları var mıdır, kimlerdir, var ise bu kanonlar nelerdir? Batı sanatının kanonları Batılılaşma/modernleşme sürecinde nasıl uygulandı? Bu sorular birkaç ay önce *Modern ve Ötesi* sergisi sırasında düzenlenen paneller dizisinde yine seslendirildi, tartışıldı. Bir resmin, bir heykelin güzel ya da çirkin, iyi ya da zayıf bir eser olduğuna karar verirken zevkler, beğeniler yetersizdir, kanonlar uygulanır, ölçütlere göre değerlendirmek gerekir. Sanatta beğendim-oldu yoktur. Kanonlar, ölçütler vardır. Duchamp 20. yüzyılın başında kanonları dışarıda bırakan kavramlarla radikal bir devrim yaptı. Ardından gelen kavramsal sanatta kanonlar uygulanmaz. Ama bugün hâlâ mimaride, resimde, heykelde klasik ölçütler –armoni, denge, bütünsellik– değerlendirme araçları olarak geçerliliğini koruyor. Botticelli'nin *Primavera* (1482) adlı tablosuna bakarak bu değerleri görmeye çalışalım. Resmin dört kenarı var, bu şekil dikdörtgen ya da kare olabilir. Resim yuvarlak da olabilir. Burada

şu köşeden o köşeye giden yapısal bir diyagonal, buradan oraya giden bir başka diyagonal kurgu var, ayrıca aşağıdan içeriye doğru uzanan derinlik çizgisi düz görünen yüzeyi kat kat perspektifli planlarla derinleştiriyor, mekânı kurguluyor. Bu eğitimsiz bir gözün ilk bakışta kolayca görebileceği bir şey değil, sanatçının planlayarak yaptığı bir şey. Bu planlar denge sağlanarak kurgulanıyor. 1482 tarihli bu resim yüksek Rönesans'tan bir örnek, perspektif oldukça derin. Birinci plan, ikinci plan, üçüncü plan orada, ta derinde dördüncü plan var. Bunları kesen ön planlar figürleri dengede tutuyor, çerçevenin dışına düşmelerini engelliyor. Kompozisyonda üçgen kurgular, yatay ve dikey çizgiler var. Bunlar aynı zamanda kare ve dikdörtgenin dış tanımının bir tür yansıması ve tekrarıdır. Resimde yapısal armoni ve denge dediğimiz değerler, elemanlar bilinçle kurgulanır. Ayrıca renk armonisi diye bir şey vardır. Empresyonizmin renk bilgisi ile Rönesans'ta gördüğümüz renk birbirinden çok farklıdır. Mesela burada pastellerle oluşturulan bir armoni varken, Raphael'de çok daha cesur, ağır bir kırmızı ve lacivert görülüyor. Raphael'de birbirinin içine geçen üçgen kurgular ve birbirini tamamlayan dikey ve yataylar var. Yani armoni ve denge renkle ve kurgu ile sağlanıyor. Bunun ötesindeki güzellikler sanatçının kendi zevkine bağlıdır. Eğitimsiz bir



göz bu resmi beğenmeyebilir, fazla sert bulabilir, kötü bir resim veya şaheser bir resim diyebilir, bu tür beğeni resmin gerçek değerini değiştirmez ve etkilemez. Dolayısıyla bir sanat eserinin muhteşemliği, değeri, kanonik varlığı beğenin ötesinde değerlerden oluşuyor. Bu değerler mimaride, müzikte, resimde, heykelde aynı şekilde geçerlidir.

** Yukarıdaki metin İpek Duben'in, 23-25 Haziran 2008 tarihlerinde EMAA tarafından gerçekleştirilen atölye çalışmasının birinci gününde ele alınan konuları içermektedir. II. ve III. günlerde ele alınan konular ise önümüzdeki sayılarda sizlerle buluşacaktır.*

Sayı: 10, 25-35.



EMAA SANAT DERGİSİ

MART 2010

İPEK DUBEN DERS NOTLARI II

Çağdaşlık ve modernite üzerine Baudelaire'in nesne ve insan ilişkisi konusunda anlatımları ve Immanuel Kant'ın 1790'larda yazdığı üç kitabı vardır. *Yargılama Kritiği*'nde (*Critique of Judgement*) Kant, yargı ile sübjektif yargı arasında çok önemli bir ayrıştırma yapar. Çünkü, bu döneme kadar Rönesans'ta yaygın olarak kabul gören "iyi" ve "doğru" kavramları, sanat tanımını belirleyen değerlerin evrensel olduğu görüşü neredeyse kurallaşmıştı. İlk defa Kant sübjektif yargı ile objektif ve evrensel yargı arasındaki dinamiği bir sorun ve problematik olarak ortaya koyuyordu. Bu noktadan yola çıkarak kanonları belirleyen kurallara geliyoruz.

Kant, insan gözünün gerçek sanat olanı fark ettiğine, armoni ve bütünsellik gibi nitelikleri sezebileceğine inanır. Kant'a göre bu durum evrenseldir. Peki sübjektif olan nedir? Gözün kendisi. Yani her alanda evrensel bir doğru ya da gerçek olduğuna inanmaz. Fakat güzel olanı tanımamak da mümkün değildir.

Eğer sizde duyarlılık varsa, güzel bir şeye baktığınızda güzel duygular hissedersiniz. Bu duygular havadan, keyfî oluşan şeyler de değildir. Hoşa gitme duygusu, baktığınız nesnenin sizde uyandırdığı denge, armoni ve bütünsellik duygusuna bağlıdır. Bu tür bir sezgiye sahip olmak tabii biraz eğitim gerektirir.

Rönesans'ın başından itibaren gelişen ve 1790'lara kadar süren dönemde belli estetik kurallar geçerliliğini korumuştur. İyi/kötü, güzel/çirkin, doğru/yanlış belirleyen değerler Avrupa toplumlarında ortak paydalar olarak insanların düşünce ve davranışlarını denetliyordu. Bu tarihsel çizgi Antik Yunan medeniyetinde kenti tanımlayan "polis", ile "toplumun yaşamında önemli bir ögenin ortak paydalar olduğu" anlayışı üzerinden gelişmiştir. Ortak paydaları olan bir toplum ancak armoni ve huzur içinde yaşayabilir. Yunan sitelerinin büyük özelliği orada yaşayan insanların ortak paydalarının olması ve paylaştıkları değerlerin sanata yansiyarak güzellik kavramında ifade bulmasıdır. Armoni, denge ve bütünsellik konusunda hemfikirdirler. Kant'a



göre herkes aynı fikirde olmayabilir. Bu noktada Kant hem sübjektif hem objektif olabiliyor. Kant'ın bize gösterdiği şey öz eleştiri ve analiz üzerinden eleştirel bakıştır. Modernizm bu görüş açısını içerir.

Kantçı modernist düşünce sisteminde sanatın dili eserin meselesi, yani konusudur. Daha önce, manzara, portre, tarihî savaşlar ve dinî kitaplardan alınan hikâyeler konu edilirken modern sanatta sanatın dilidir konu; yani resmin mesajı renk, biçim, çerçeve, mekân hakkındadır. Kübizmi ya da minimalist sanat eserlerini hatırlarsak, mesela Picasso'nun formu, mekânı nasıl parçaladığını ve bu işlemin nasıl resmin ana konusunu oluşturduğunu anımsarız; minimal sanatın salt renkle dümdüz boyalı koca bir tuvale nasıl anlam yüklediğini anımsarız. Bu noktada sanat eski seyircisini ve eski mekânlarını kaybetmiştir. Kilise duvarlarını anıtsallaştıran dinî hikâyeleri görmeye, evinin duvarlarında küçük boyutlu manzara ve portrelere alışık olan seyirci modern sanatı hem kolayca anlayamaz hem de boyutları çok büyük olabilen resimleri evine taşıyamaz. Modern sanat müzelerde ve galerilerde izlenebilir ancak. Modernizmin ileri safhalarında, Dada hareketi sanatla toplum arasındaki zorlaşan bu ilişkiyi yeniden canlandırmaya çalışır. Toplumun sanatın içine çekmeyi ve sanatı topluma yaklaştırmayı amaçlar.

Modern çağda yaşayan modern insan yabancılaşmış yalnızlaşmış insandır. Kim olduğunu bilmek isteyen, toplumsal ve dinî inançlarını ve bağlarını sorgulayan insandır. Yani, Kantçı anlamda analitik düşünebilen ve öz eleştiri yapan, sistemleri parçalayıp yeniden kurabilen bir insan tipidir. Bu anlamda modernizm geleneğe karşı duruş olarak tarif edilir. Ama *anti-art*, yani sanata karşı, değildir. Söz konusu olan kanonlar devam etmektedir.

Modernizmin başlangıç noktası tabii ki kesin tek bir eserle tanımlanamaz; Delacroix, hatta Piero della Francesca'ya kadar gidebilir. Daha kapsamlı ve derin tezahürü Manet'nin *Olimpiya* ve *Piknik* (*Le Dejeuner sur l'Herb*) adlı resimlerinde görülür. Her iki resimde Kantçı anlamda bilinçten ve farkındalıktan söz edilebilir; kendinden rahatsız olma durumu ve yabancılaşmanın varlığı hissedilir. Türk toplumunun bu anlamda tam olarak modernleşmediğini düşünüyoruz. Sanırım bu durum Kıbrıs için de geçerlidir. Türkiye'de kimliğini ve inançlarını sorgulamayan geniş kitleler vardır; bunlar cemaat ve aile toplulukları içinde yaşayan, bireyselleşmiş, farklılaşmamış kimliklerdir. Dolayısıyla yalnızlık duygusunu Batılı insandan farklı yaşarlar. 1863 tarihli *Piknik*'te giyinik erkekler ve çıplak bir kadın resimden dışarı bize, yani seyirciye bakmaktalar.



Bizim de bir resme, yani kendi dışımızda olan bir dünyaya bakmakta olduğumuzu bize fark ettirirler. Sanki tiyatro sahnesi gibi bir şeye baktığımızı hissederiz. Manet bunu yaparken kendisinin de bu sahnenin dışında olduğunu, bizim gibi o yabancı dünyayı izlediğini bize anlatır.

Antik Yunan tragedyalarından beri varlığını koruyan ruhani ve mistik yüce kavramı yerine, Freud'un bilinçaltını, Marx'ın emeği yüceleştirerek, dünyaya ve varoluşa seküler ve maddi yorumlar getirdiklerinden söz edilebilir. Maddileşmiş dünyamızda objenin, yani nesnenin metaya, satılık bir komoditeye dönüştüğünü görüyoruz. Gerçekleşen bu süreçlerin sonunda insan yabancılaşıyor. Küçük bir örnek; dantel ören bir kadın, yaptığı işe hisleriyle bağlıdır, bu onun için bir anlam taşır. Oysa kot pantolon veya araba üreten bir fabrikada çalışan işçi her gün uzmanlaştığı alanda meta olan bu nesnelerin bir parçasını üretir. Ortaya çıkan nesne, pantolon ya da araba, onun için bir anlam taşımaz. Kendisi de makineleşmiş, fabrikada işleyen bir organa dönüşmüştür. İşte yabancılaşma bu şekilde olur. Postkapitalizm sürecinde insan otomat bile değildir; çünkü robotlar onun yerini almakta insanı hiçleştirilmektedir.

Avrupa sanatının modernleşmesi, toplumsal dönüşümleri, bireyin bilinçlenmesini ve teknolojik yenilikleri izlemiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında örneğin izlenimci (empresyonist) resmin konusu, gözün, retinanın ışığı algılayışının renklerle ve tuşlarla analizini ve anlatımını içerir. İzlenimciler bilim adamları gibi bilimsel çalışmışlardır. Empresyonizm manzara resmi olmanın ötesinde retinal bir dökümdür. Monet'nin *Rouen Katedrali*'nde, katedrali değil, ona çarpan ve yansıyan ışığın farklı saatlerde algılanışını, renklerle keşfedilişini izleriz. Empresyonizmin bu ileri safhalarından sonra soyut sanata doğru ciddi bir gidiş başlar.

Bu noktada Clement Greenberg'in modernizm tanımını hatırlatmak isterim. Greenberg, Kantçı anlayış içinde, modern sanatın kendi öz eleştirisini kendi dili ile yapan bir sanat olduğunu savunur. Ondan önce gelen eleştirmen ve sanat tarihçileri, Clive Bell ve Croce gibi, Greenberg'in tezinin yolunu açmışlardı. Greenberg bu çizgide Hegel'in diyalektik düşüncesi ile birleşerek 20. yüzyılda en etkin olan modern sanat tanımını bu şekilde geliştirdi. Yani sanat ve eleştirel teorilerin de nasıl paralel olarak geliştiğini burada vurgulamak istedim.



Avrupa’da modern sanatın gelişim süreçleri tabii bilim ve teknolojiadaki yeniliklerin toplum yaşamına girmesi ve bireyin maddi ve manevi yaşamını dönüştürmesine paraleldir. Batı sanatının geçirdiği evrelerin, içsel dönüşümlerin Türk sanatında olmaması ne anlama gelir? Meseleye Hegelci bir yorum getirirsek tarihin diyalektik süreçler izlediğini, olguların birbirlerini doğurduğunu kabul edersek, sanat tarihinin bir üsluplar tarihi olduğunu ve diyalektik içinde geliştiğini kabul ederiz. Örneğin Cézanne’ın son dönem yaptığı resimlerdeki mekân kurgusunun, mekânın parçalanış hâlinin, kübizmi doğurduğunu; kübizmin bir kanaldan Mondrian’a, oradan geometrik soyuta ve minimalizme geçtiğini, başka bir koldan, Picasso’nun kolajlarından, asamb-lajlarından Dada’ya bağlandığını, Duchamp’ın bu çizgi ile akrabalığını ve kavramsal sanatın doğuşunu izliyoruz. İşte bu bir diyalektiktir. Türk sanatına Hegelci perspektiften bakarsak, Greenberg’in kendi söylemine göre, Batı dışında modern sanat yaratılmamıştır ve kopyalama dışında yaratılamaz, çünkü bu toplumlarda modern bilinci oluşturan koşullar oluşmamıştır. Ekonomik, teknolojik bilgi ve araçları, modern bilimi dışarıdan alan toplumlarda ancak iyi kopyalar yapılabilir, bunlar orijinal değildir, orijinallik üçüncü dünya ülkelerinde modernite üzerinden vadedilemez der Greenberg.

Bu ağır yargı insanları çok sinirlendirdi. Fransa’da postmodern düşüncenin ortaya çıkması ile bu durum farklı biçimlerde yorumlanmaya başlandı. Marcel Duchamp’tan beri ağır darbe almış olan orijinalite kavramı Roland Barthes ile birlikte tetaklak oldu. Barthes’a göre bir romanın anlamı okuyan kişiye göre değişir, sanki her okuyan bu eseri yeniden ve kendine göre yazar. Romanın tek bir yazarı yoktur. Meseleye böyle bakınca, her toplumun sanatı o toplumun iç dinamikleri ve kendi tarihsel süreçleri bağlamında değerlendirilebilir. Dolayısıyla Türkiye gibi Batı dışı toplumların sanatı evrensel sanat tarihi içinde yerini bulabiliyor ve meşruiyet kazanıyor. Başka bir deyişle, “kopya” kavramı yerini çok kültürlülük ve farklı moderniteler fikrine bırakıyor. Yerel tarih yazımı, yerel sanat yazımı, yerel sanat okuması özendiriliyor.

Oldukça uzun bir girişten sonra bugünkü konuşmamın ana konusu olan Türk Sanatı ve modernizm üzerine odaklanalım. Türkiye’de modernizmin başlangıç noktası nedir? Santralistanbul’da Türk resmiyle ilgili dört küratörün üç yıl çalışarak oluşturduğu görkemli bir sergi yapıldı. *Modern ve Ötesi* adlı bu sergide birinci kat moderne, ikinci kat modern ötesinin başladığı 1980’li yıllara, üçüncü kat ise 1990’lı yıllara ayrılmıştı. Ben birinci



katı, yani modern olan kısmı anlatırken sergide yer almayan fakat genel yargıya göre modernin Türkiye’de başlangıç tarihi sayılan 1880’leri de ele almak istiyorum; yani, Batılılaşma süreci içinde Tanzimat, Abdülhamid’in son dönemleri ve Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar olan dönem. Bu dönemin kritik eserleri arasında önemli yeri olan Osman Hamdi’nin *Rahle Önünde Kız* resmi, *Haremde Kadınlar*, saraydan ve iç yaşamdan örnekler, *Cami Önü*, portreler gibi resimleri var. *Rahle Önünde Kız* bana göre Türkiye’de ilk ve çok ciddi devrimci bir tavır sergiler. Bugün bile rahle önünde Kur’an okuyan bir kadın resmi Ak Parti’nin temsilcisi olduğu mantalitenin karşısında devrimci bir hareket olarak görülebilir. Eğer moderniteyi geleceğe karşı duruş olarak tanımlıyorsak, Türkiye’de 1880’de yapılan bu resim, bütünüyle geleneğe karşı geliştirdi: epistemolojik anlamda, yani bilgi kuramı anlamında; ontolojik, yani zihniyet ve dünyaya bakış açısı anlamında; biçimsel düzeyde, yani biçim ve kurgu anlamında.

Osman Hamdi, *Rahle Önünde Kız*’ı pozitivist bilimsel bir yaklaşımla resmetmişti. Bir başka deyişle, gördüklerini en gerçekçi bir yorumla, neredeyse bir kamera gözü gibi, tesbit etmek istiyordu. Tüm ayrıntıları tanımladığı bu resimde mükem-

mel bir perspektif bilgisiyle kurguladığı mekân ve mimari formlar, anatomi bilgisiyle canlandırdığı kadın figürü, kumaşın, halının, kitabın, tahtanın, seramik nesnelere insan duyularında uyandırdığı tüm duyguları en canlı hâlinde yaşatmayı başaran bir icraat. Cinselliğini hissettiğimiz bu güzel kadının ayağının altında duran kitabın Kur’an olduğunu düşündürdüğü ipuçları var. Oysa böyle bir yorumun toplumumuzda kabul göreceğini pek düşünemiyorum, resimden yaptığım çıkarsama beni ürkütüyor. Türkiye’de bu kitabın Kur’an olduğu söylenemez. Dedesi vezir olan Osman Hamdi, Padişah Abdülhamid’in eğitim için Fransa’ya yol aldığı gençlerdendi. Osman Hamdi Paris’te oryantalist usta Gérôme’un öğrencisi oldu. Empresyonist çağdaş ressamların kol gezdiği dönemde Hamdi Bey’in Gérôme’u seçmesinin üzerinde duracağız.

Türk resminde Batılılaşma döneminin özelliklerini anlamak için Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa gibi Paris’te eğitim alan ilk gerçekçi kuşağın gerisindeki sanat geleneğini, yani minyatür resmini, akılda tutmak gerekir. Minyatürde perspektifsiz, sığ bir mekân içinde birbirinden farklılaşmayan şablon şekiller figür yerini alır. Yaşayan insanı temsil eden mimetik yorum yasaktır. Çok figürlü kompozisyonlar tek tip şablonun çoğaltılması ile oluşur.



Yani ne gerçekçi bir mekân tasviri ne de psikolojisi olan karakterler vardır. Minyatür resminin temel özelliği renk ve geometrik düzendir.

Böyle bir gelenekten gelen Osman Hamdi'nin sembolizm dolu resimleri geleneğe karşı rezistans ve tabu kırma eylemidir ve bu anlamda çok modernidir. Mükemmel perspektifi ve anatomisi ile gerçekçiliği sonuna kadar benimseyen Osman Hamdi kadını yücelterek erkekle eşleştiren ve aynı zamanda kadın güzelliğini ve maddi güzelliklerin her türlü-sünü sonuna kadar gerçekçi bir dille temsil eden ve benimseyen bir sanatçıdır. Osman Hamdi'nin güzellik tanımını geleneksel güzellik kavramlarının dışındadır. Minyatürde kadın badem gözlü, minik dudaklı, başı eğik, mütevazı bir görüntü sergiler.

Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa'nın Paris'te yeşeren avangard sanat yerine Gérôme atölyesini seçmeleri üzerine yapılan tartışmalarda her iki sanatçının da geldikleri geleneğin dışında mimetik ve gözlemci yaklaşımı tercih ederek gerçekçiliği öğrenmek arzuları üzerinde duruldu. Perspektif ve anatomi bilmeyen kişilerin bu disiplinleri öğrenmek arzusu modern bir tavidir. Osman Hamdi'nin resimlerinin oryantalist olmadığı fikrindeyim. Onun tarihsel perspektifimiz içinde radikal sayı-

labilecek bir dünya görüşünü, bir zihniyet farkını ortaya koyduğunu düşünüyorum. Hamdi'nin benimsediği zihniyete göre ahiret değil dünya güzeldir. Mistik olmak yerine dünyevi her tür güzellik fark edilmelidir. Bu bir kadının güzelliğinden, İslam mimarisinin ayrıntılarını, çinileri, halıları, demir işçiliğini kapsayan geniş bir alandır. Osman Hamdi tabii eleştirildi. Nurullah Berk onu, "Kapalı Çarşı'nın bakırlarını, kilimlerini, terliklerini almış getirmiş, Gérôme'un oryantizmini taklit etmiştir" diyerek ağır eleştirdi. Bu yoruma katılmıyorum. Bana göre Hamdi Bey çevresinde gördüğü Osmanlı yüksek kültürünün sembollerini oryantizmi benimmeden gerçekçi bir üslupta ve ideolojik amacı doğrultusunda resmetmiştir diyorum.

Edward Said'e göre oryantizim Batı'nın Doğu'yu öteki olarak görmesi, Doğu'yu kendi fantazileri doğrultusunda ama gerçek olmayan ve aşağı gördükleri bir yaşam biçimi ile tanımlamasıdır. Irkçıdır ve sömürgeci zihniyeti yansıtır. Kuzey Afrika ve Balkanlara yayılan Osmanlı İmparatorluğu Avrupalı için "öteki" olarak karşısına dikilmiştir. İmparatorluğun yükseliş döneminde Avrupa'da Osmanlılar hayret, hayranlık ve korku yaratırken, çökme ve gerileme başladıktan sonra "*terrible Türk*" kavramının icat edildiğini ve "öteki"nin yeni



bir barbarlık anlayışı ile birleştirildiğini izliyoruz. Hayalinde yaşattığı fantezileri tanımadığı “öteki”ne atfeden Batılı oryantalistler mesela Osmanlı haremini fahişeler evi olarak hayal eder ve kurgular.

Oryantalizmi böyle tanımlarsak Osman Hamdi’yi bu tanımın içine sokmak yanlış olur diye düşünüyorum. Osman Hamdi’nin durduğu yerle Gérôme’un perspektifi arasındaki mesafeyi fark etmeliyiz. Bana göre Osman Hamdi’nin birinci meselesi pozitivist gerçekçiliğin resimle anlatılmasıdır. Bu ideolojik bir tavrıdır. Tanzimat düşünürleri arasında pozitivism birinci önemde tartışma konusudur. Çağdaşlaşma, modernleşme, Batılılaşma düşünceleri bu ideoloji üstünden evrilmiştir.

Osman Hamdi ile aynı dönemde yaşayan Şeker Ahmet Paşa çok sevilen ve “şeker” lakabını taşıyan bir saray ressamıdır. Şeker’in neden bu kadar sevilip benimsendiğini düşünmek gerekir. Ahmet Paşa’nın general olduğu hâlde “şeker” tabiatlı ve çok mütevazı olduğu söylenir. Şeker Ahmet’e atfedilen karakterde bir başka ressam da Hoca Ali Rıza’dır. Çok sevilen ve ünlünen Hoca Ali Rıza, Çamlıca’nın tepelerini, dar sokaklarını, ahşap evlerini resmetmiştir. Hoca Ali Rıza’nın methini yazanlar, sanatını değerlendirmek yerine ahlakını

konu ederek şöyle anlatırlar: mütevazı, son derece utangaç, elinde bastonuyla görüldüğü her yerde yerlere kapanılarak karşılanan, davranışlarında yüce Allah’ı hiç sorgulamayan tavrıyla bilinen bir kişidir. Bu moralist yaklaşım Şeker Ahmet yorumları için de geçerliydi. Her iki sanatçının ustalıkları sanat tarihimizde altın harflerle yazılıdır. Burada altını çizmek istediğim şey sanatı değerlendirirken başvurulan kriterin çok uzun zamanlar moralizm çizgisinde sürdüğü, nesnel ve seküler bir zihniyeti yansıtmadığıdır.

Şeker Ahmet Paşa üzerine önemli yorumlardan birini *Orman* tablosu hakkında John Berger yazmıştı. Berger bu manzarada Cézanne’ı anımsatan öğelere işaret eder. Özellikle perspektifli derinliği olan bu resimde arka planların birdenbire öne doğru kendini hissettirmesini, resimsel mekânın sığlaşmasını fark eder. Ormanın ortasında yer alan küçücük bir figür ise insanla doğa arasında büyüyen ve mistikleşen bir ilişki içindedir. (1984’te tamamladığım doktora tez çalışmamda aynı gözlemleri yaparak Şeker Ahmet ile Cézanne ilişkisini incelemiştim.) *Orman* tablosu bu dönemde yaşayan sanatçıların zihniyetini anlamamız için kilit bir eser. Önce, figürün sembolik anlamı açısından Osman Hamdi ile Şeker Ahmet’in ne kadar farklı



yerlerde durduklarını görmekteyiz. Osman Hamdi için maddi varlığı çok önemli olan insan, Şeker'in resminde bir nokta kadar küçük, evrenin içinde ne-redeyse bir tozdur. Şeker Ahmet için önem taşıyan insandan çok doğanın ve evrenin insanı kapsayan ve kavrayan yüceliğidir. Biz de ressamla birlikte koca ormana tam ortasından ve içinden bakarak ulaşmaya çalışırız, içinde küçülerek yok oluruz. Bu resimsel ifade bir zihniyeti, dünya görüşünü de yansıtır. Mekân kurgusunda izlenen çelişkili durum da yine zihniyeti belirleyen bir harita gibi önümüzde durmaktadır. Derinlik ve yüzeyselliğin ya da sığılığın eş zamanlı varlığı şaşırtıcı bir tutarsızlık gibi gözükür. Şeker Ahmet perspektifli derinlik illüzyonu yaratmasını çok iyi bilen bir ressamdır. O zaman bu çelişkili durum nasıl izah edilebilir? Cézanne'da ve Picasso'da birbiri üzerine bindirilmiş planlarla kurgulanan mekânlarda arka planların öne doğru basınç yarattığını biliriz. Eş zamanlılık gibi bazı modern bilimsel teorilerin resme bu şekilde yansıdığını anımsayarak Şeker Ahmet'in kübist bir kurguya heves ettiğini düşü-nemeyiz. Bu tutarsızlık sanatçının bilinci dışında, kendine rağmen ifadelendirdiği bilinçaltını denetleyen epistemolojik bir sistemin ve kendine özgü bir dünya görüşünün dışa vuruşu olabilir ancak. Bu çizgide ilerleyerek minyatür resmindeki sığ mekân

kurgusunu İslami zihniyetin bir tür ifadesi olarak yorumlarsak Şeker Ahmet'in de Batı'da aldığı sıkı eğitime rağmen bilinçaltını denetleyen zihniyetin geleneksel parametrelerinin karşısında olduğumu-zu fark ederiz. Bu ikilem Osmanlı'nın Batılılaşma, yani modernleşme serüvenini anlamak için önemli bir anahtardır. Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde çağdaşlaşma ve modernleşme Batılılaşma ile eş anlamlıdır. Bu bağlamda 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Cumhuriyet tarihimizin ilk yıllarında zihniyet ikilemi Doğu ve Batı zihniyetlerinin çarpışması olarak mekân kurgusuna yansı-mıştır. *Orman* tablosu buna çok güzel bir örnek teşkil eder. Dediğim gibi bu sorunu dönemin başka sanatçılarının işlerinde de izlemek mümkündür. Hatta oryantalist yaftasının yakıştırıldığı Osman Hamdi'nin mekân kurgusunda benzer çelişkilere sıkça rastlanabilir. Yani aynı resimde mekân yer yer derin, yer yer sığ olabilir.

Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet'e kadar gelen dönemde Türk aydınlarının ideolojik duruşları Avrupa düşünce tarihinin geldiği noktadan farklıdır, benzer evreler yaşanmamıştır. Fakat genel olarak modernizm projesini bir ilerleme ve özgürleşme söylemi olarak kabul edersek, ki Batı medeniyeti özellikle 20. yüzyıl süresince projeyi



büyük ölçüde kaybetmiştir, Türk aydını modernizmi prensip olarak kabul etmiş ve inanmıştır. Atatürk'ün Cumhuriyet ideolojisini algılayışı bütününü, daha öncesinde Tanzimat düşünürlerinin Batı'ya açılması bir ölçüde bu ideolojiye inanmalarındandır. Bu dönemde gerçekçiliği benimseyen ve uygulayan ressamlar Türk sanat tarihinde “Birinci Modern” olarak bilinir.

Zihinsel ikilem problemini dönemin romanlarında da izlemek mümkündür. Namık Kemal 1875-76 yıllarında *İntibah* adlı romanı yazarken Osman Hamdi 1875'te *Rahle Önünde Kız*'ı yapmaktadır. *İntibah* Osmanlı tarihinde yazılan ilk romandır. Namık Kemal burada bir karakter yaratmaya girişir. Yani minyatürde gördüğümüz cansız şablon tiplerin yerine yaşayan, canlı bir insanı karakter olarak canlandırmaya çalışır. Mimetik gerçekçilik de budur. Osman Hamdi'nin kadın figüründe ifade ettiği canlılığa paralel bir durum. Rahledeki kadının vücut dili ve tasvirinde kendine güvenen belki biraz huzursuz bir insanın psikolojik portresini görüyoruz. Mehpeyker (romanın başkahramanı) de gerçekçi bir tanımlama. Roman bir aşk hikâyesi anlatır. Öykünün sonunda Mehpeyker'in günahsız ve temiz bir kadın olduğunu anlarız ama, Namık Kemal onu affetmez. Romanın evrilişi içinde kadın

karakterin içine düştüğü durum suçlanmasını gerektirmediği hâlde, yazar geleneksel ahlaka yenik düşer ve Mehpeyker'i toplumun gözüyle yargılar ve suçlu bulur. Aslında Namık Kemal'in kendisi ikilem içinde farklı ahlak anlayışları arasında sıkışıp kalmıştır ve romanın gelişim sürecini keserek gerçek dışı, mantık dışı bir çizgiye girer, kalıplaştırır. Yani modern bir yaklaşımla başlayan roman geleneksel bir zihniyet gösterisiyle sonlanır. Aynı şekilde Rezaizade Mahmut Ekrem'in meşhur *Araba Sevdası* romanında da benzer bir durumla karşılaşırız. Alafranga yaşamın iyi ve kötü taraflarını gösteren yazar Batılı yaşam tarzına hayranlık duyar ama onu aynı zamanda kötüler ve çürütür. Yani yine çelişkili bir zihniyetle karşı karşıyayızdır. Her iki durumla karşılaştırdığımızda Osman Hamdi'nin modernite ve Batılı değerleri temsil eden gerçekçi perspektiften ödün vermediği görülür.

Türk sanat tarihinde modernizmin evrimini izlerken Feyhaman Duran, İbrahim Çallı gibi sanatçılara geldiğimizde zihniyet çelişmesini formel düzeyde, mekân kurgusunda vs. gördüğümü söyleyemem. Fakat nü, yani çıplağı çalışırken sanatçılarımızın çekingenlik ve utanç duygularının işaretlerini hissedebiliriz. Ressamla model arasında rahat ve doğal olmayan bir etkileşimi hissedebiliyoruz.



Yani sizin çıplak figüre odaklanmanızı engelleyen bir psikolojik hassasiyetle karşılaşıyorsunuz. O dönemde ve çok uzun yıllar, çok çok yakın yıllara kadar, modellik kabul gören bir iş değildi. Toplumun dışladığı kişiler model olarak geçimlerini sağlamaya çalışan kişilerdi. Dolayısıyla güzellik kavramında çıplaklık hiç yoktur. Çıplaklığın günah ve ayıp sayıldığı bir ortamda ressam ayıp olanı yapıyor. Anlatmaya çalıştığım bu dönemde sanatçının utangaç çekingenliği onun içsel gerçeğinin, çelişkilerinin, zihniyet ikileminin bir göstergesidir.

Yine modernizmin gelişim sürecine dönerek Türk İzlenimcilerine bakalım.

Ünlü ve pahalı ressamlarımızdan Halil Paşa ve ünlü Hikmet Onat'ın eserlerini Monet ile bir an için karşılaştıralım. Aradaki farkı daha önce Fransız Empresyonizmini anlatırken söylediklerimi anımsayarak izleyebiliriz. Monet ve diğerlerinin resmi için “bilimsel” sıfatını kullanabiliriz. Işığın her saatteki hâlini inceleyen Monet örneğin retinanın ışıktan etkilenişini renge dönüştürerek minicik tuşlarla ışık katmanları oluşturmuştur. Bu bir manzarayı izlemenin çok ötesinde bir laboratuvar çalışmasına benzetilebilir. Özgün empresyonist resimlerde gölge de yoktur, oysa Halil Paşa gölgeyi sık ve güzel kullanır,

keza Hikmet Onat. Ve tabii her iki ressamın da Monet gibi bilimsel bir çalışma yaptıkları söylenemez.

Daha sonra Türk ressamlarının kübizmi izlediğini görüyoruz. Cézanne ile başlayan Picasso ve Braque ile ilerleyen bu hareket içinde formu ve mekânı oluşturan planların ileri geri sıkışarak ve açılarak gerçekçi yanılmayı bütünüyle kırdığını, nesneyi ve mekânı bütünüyle parçaladığını izliyoruz. Resimsel elemanların tümüyle eş değere getirildiğini, figür, manzara ve ölüdoğa kompozisyonlarının giderek soyutlaştığını ve yüzey resmine doğru evrildiğini görüyoruz. Bu yaklaşım analitik bir yaklaşımdır. Formun ve mekânın geometrik planlarla analiz edilmesidir. Kantçı anlamda görsel bilinçlenme süreci olarak, nesnenin bilimsel ameliyata yatırılışı olarak görülebilir. Bu bağlamda Cemal Tollu'nun işlerine bakarken bazı noktaları önce belirlemeliyiz. Cemal Tollu kübizmin yükselişinden elli yıl sonra Fransa'da eğitim görüyor. Bu resimde kübist bir eğilim var ve yok gibi görünüyor. Aslında bu resimde Cemal Tollu, kübizm nedir ne değildir ben bunu inceliyorum diyor sanki. Aradaki farkı anladığınızı düşünüyorum. Picasso diyor ki; ben her şeyin, yani gerçeğin, yapısını geometrik olarak analitik konstrüktif metotla inceliyorum; parçalara bölerek, bir elmayı dilimler gibi dilimleyerek, ne olduğunu anlayacağım diyor. Arada ciddi fark var.



Ama namuslu bir tavır. Nurullah Berk'in resimleri çok sağlam ve doğru işler, fakat kübist olmayan bir zihniyetle yapılan resimlerdir. Ben Nurullah Berk'in *Ütü Yapan Kadın*'ını bir başyapıt olarak görürüm, Sabri Berker'e gelince artık Picasso'ya özenen bir tavır görmeyiz. Batı'dan alınan kurgu ve analitik yöntemlerle birlikte, Nurullah Berk ve Sabri Berker gibi kübizm etkisinde çalışan ressamlarımız aynı zamanda resmi millîleştirmeyi ve özgünleştirmeyi yerel motifler kullanarak denemişlerdir.

Uzunca bir süre sanatımız kopya mıdır, özgün müdür tartışması yapıldı. 1930'larda Cumhuriyet Halk Partisi'nin ilginç bir politikası oluyor; millî sanat yaratmak. Sanatçıları Anadolu'ya gönderip yurdun her yanını tanımalarını sağlamak, yerel halkın yaşamını, renklerini resmettirmek, millî savaşların, destanların resmini yaptırmak. O dönemde kimse İstanbul'dan dışarıya adımını atmış değil, Ankara'ya bile giden yok. Sonuçta Anadolu'ya giden sanatçılar zihniyetini ve kültürünü anlamadan Anadolu köylüsünün dışsal görüntüsünü resmediyor. Anadolu'yu tanımak bu anlama geliyor; ve kilimler, keçeler, sepetler, kağıt arabaları ile dolu resimler ortaya çıkıyor. Türk sanat tarihinde bundan sonra söylem yerellik meselesi etrafında sürüyor. Biz kendi resmimizi nasıl yapabiliriz soru-

su gündemden düşmüyor. Bu dönemde özgünlük, yerellik anlamına geliyor. 1950'lerde Bedri Rahmi gibi bu soruna yanıt arayan sanatçılar ciddi araştırmalara başlıyorlar. Örneğin, köylü figürünü, Türk kadını imajını minyatürden etkilerle birlikte kübist kompozisyonların içine yerleştiriyorlar. Motifleri, mimari süslemeleri ve şablon figürleri kübist formların parçalanmış planları içine ve üstüne yediyorlar. Kendi içinde tutarlı ve özgün sonuçlar ortaya çıkıyor. Örneğin Sabri Berker'in arabesk motifleri Batı'da pek görülmeyen kompozisyon örgüsüdür.

Mondrian'dan bahsetmiştik yeri gelmişken tekrar kısaca değinelim. Gördüğünüz gibi modern resimde mekân artık o kadar sığ ki, mesela bu resimde gördüğünüz kırmızı ve turuncu önde, beyaz biraz arkada. Gözünüzü kısarak bakarsanız renk planlarını daha net görebilirsiniz. Daha geride duran kırmızı ile mavi neredeyse eş planda duruyorlar. Siyah daha da arkada. Yani burada renkler geometrik alanlar şeklinde ritmik bir düzen içinde bir araya geliyorlar. Mondrian renk alanlarını, kübizmin planlarından çıkarak çok çok daha sığ, neredeyse hiç derinliksiz bir mekân içinde var eder. Bu resimde, mekân içindeki ilişkiler renklerin gözde yarattığı yanılsama ile fark edilebilir. Mondrian resminden sonra, Amerikalı Jackson Pollock Amerikan



sanatında devrim yapan bir sanatçı. Amerika'nın özgün sanatı New York Soyut Dışavurumcu ekolle başlar. 1950'ye kadar Türk sanatı gibi genellikle Avrupa etkisini ve taklidini aşamayan Amerikalı sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı sırasında New York'a gelen çok büyük isimleri tanıdı; Mondrian, Marcel Duchamp, Hans Hofmann ve sürrealist ressamlar gibi. Meşhur *Armory Show*'da bir araya gelen Avrupalılar New York'taki genç sanatçılarda şok etkisi yarattı. Bunu izleyen yıllarda Amerikan sanatı bir devrim yaşadı ve ülkenin coğrafyası, teknolojisi, cazı, zihniyeti bir bütün olarak özgün ifadesini Jackson Pollock ve New York ekolünün diğer sanatçılarının işlerinde buldu. Jackson Pollock ve New York ekolünün sözcüsü olan Clement Greenberg bu sanatın Kantçı anlamda modern sanatı temsil ettiğini savunuyor. "Saf resim" diye değerlendirdiği ve tanımladığı bu eserlerde anlamın resim dili diyalektiğinden oluştuğunu; renkle, tuşların ritmi ve çizgi oyunları ile resimsel mekânın analitik bir operasyon içinde konuşturulduğunu savunuyor. Bu ekolün tam anlamıyla Amerika'nın has ve özgün kültürünü yansıttığını iddia ediyor.

Jackson Pollock'un kübizmi derinine incelediğini görüyoruz. Örneğin, önümüzde duran siyah mürekkep lekeleriyle yapılmış olan resimde Picasso'yu inceliyor; empresyonist tuşlama yön-

teminin de bilincinde. Pollock'un Picasso'yu tekrarlamak gibi bir niyeti yok; kendi özgün dilini bulmadan önce on-on beş yıl kübizmi çalışmış bir adam. Picasso'nun kavramlarını incelemek için yola çıkan sanatçı kendi yolunu arayarak buluyor. Pollock uzun bir süre deneyler yapıyor. Bu sırada duvara asılan boyutta ve dikine çalışılan tuval resminden vazgeçiyor. Sanatçının kendi dilini bulması zor ve uzun bir süreç işidir. Patladığı zaman, nasıl patladığını bilemezsiniz. Pollock'un ifade tarzı olan soyut dışavurumcu yöntem sanatçının bilinçaltının, ruhsal durumunun dışarı vurmasını içerir. Pollock, Nevada'nın büyük çöllerinden gelen bir adam. Bilinçaltına bu coğrafyanın boyutları da yerleşmiştir. Duvardan yere indirerek yaptığı boyama işlemini, yere yaydığı devasa bezlerin üstünde vücut hareketlerinin jestüel ritmini izleyerek akıttığı boya lekeleri ile ve bezin üstünde yürüyerek uygulamıştır. Çalışırken sürekli dinlediği kendi seçkisi caz müziğinin ritminin izlerini resminde görmek mümkündür. *Happening* sanatçısı olan Alan Kaprow, Jackson Pollock'un kendisini direkt olarak etkilediğini 1960'larda, 1965'lerde yazılarında ifade etmiştir. Kaprow, Pollock'un resimde uyguladığı jestüel vücut dilinin radikal bir yenilik olduğunu ve *happening*leri başlattığını iddia eder. Empresyonizmden kübizme ve oradan Jackson



Pollock ve *happening*lere uzanan uzun bir yolculuğu izledik. Bir devinim, dönüşüm ve evrim süreci sonunda özgün ve orijinal eserler çıkıyor ortaya.

Türk resmine döndüğümüzde soyutun bir rahatlama ve açılım getirdiğini söyleyebiliriz. Çok iyi sonuçlar alınmıştır. Zeki Faik İzer'in resimleri, mesela, taklit sorununu gündeme getirmez; veya 1965'te gördüğünüz Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Adnan Çoker'in Paris dönüşünde yaptığı soyut resimler. Dışavurumcu ve temsilî olmayan bu soyut eserler büyük ölçüde sanatçının ruhsal ve içsel durumunu dışa vurması hâli olduğundan taklit sorunundan uzaklaşmayı sağlamıştır. Bu noktada epistem anlamında şu sorulabilir, Batılı sanatçının geçirdiği evreleri yaşamadan bizim sanatçılarımız bu evreye nasıl atladılar? Sanatçı, kişi olarak, eleştirel bilince vakıf mıydı, bireyselleşmiş miydi, kendi kimliğini ve varlığını sorgulamış mıydı? Yani modernleşmiş miydi?

Soyut işlerden bazı örneklerle bakalım: Heykel sanatçıları Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu (figüratif soyut işleri de vardır), Şadi Çalık (minimalist), Kuzgun Acar (Paris Genç Sanatçılar Bienali'nde ödül alan özgün çalışması), İlhan Koman (yine çok özgün bir çalışma). Kuzgun Acar, Paris'teki başarısına rağmen maalesef Türkiye'de gerektiği gibi

değerlendirilmemiş bir sanatçıdır. Çivilerle yapmış olduğu gördüğünüz iş, onun acılarla dolu yaşamından esinlenen yırtıcı ve acımasız bir ifadedir.

Resimde, Adnan Çoker'in 1980'lerde başladığı siyah küreler dönemine bakıyoruz. Ben bunları Osmanlı mimari formların ve kubbelerin ışık ile soyutlanmaları olarak görüyorum. Ve Amerikalı sanatçı Bernard Newman'ın minimalist soyut resimleri ile ilişkilendiriyorum. Mekânı ve formu ışıkla yırtıyor ikisi de.

Türkiye sanatında modernizmin neresindeyiz sorusuna tekrar dönerek bir genelleme yapılabilir mi? 1960'lara kadar sanatçılar modernist projenin özündeki spekülâtif sorgulamayı, varoluşsal bağlamda ve sanatın dilini sorgulayarak yaptılar mı? Sorgulamaya benzeyen bir yaklaşımın "özgünlük projesi" etrafında belirlendiği söylenebilir. Fakat özgün bir epistem, düşünce sistemi veya orijinal bir dünya görüşü oluşturulduğu söylenemez. Geniş kapsamlı epistemolojik sistem bir bütün olarak oluşur, evrilir, değişir. Sanatın kendi sınırları içinde bunu yapması beklenemez. Ama şu söylenebilir "özgünlük" sorunsalı etrafındaki söylemle birlikte ciddi denemeler yapılmıştır ve Batılılaşma süreci ilerledikçe özgün eserler ortaya çıkmıştır. Nurullah



Berk, Cemal Bingöl, Şemsi Aral, Sabri Berker Kantçı anlayışla resim dilini inceleyen sanatçılardır. Soyut ifadeciliğin sanatçıya belli bir özgürlük getirdiğini bu anlamda samimi işler üretildiğini de belirttik. Türkiye’de modern görünümlü sanat üretilmiştir ama toplumsal ve felsefi temeli yoktur. Bugünün perspektifinden Türk toplumunun modernleşme sürecine bakarsak Greenberg’in yargısından farklı bir söylemi benimseyebiliriz. Tek bir modernizm modeli olmadığı, çeşitli kültürlerin kendilerine has moderniteler yaşayabileceğini savunabiliriz. Cumhuriyet projesi Türkiye’ye özgü bir modernizm projesidir. Mesele bu açıdan da değerlendirilmelidir.

Sayı: 11, 80-105.



YAZAR HAKKINDA

İpek Duben, University of Chicago'da siyaset bilimi alanında yüksek lisans eğitiminin ardından New York Studio School'da sanat eğitimi aldı; doktorasını Mimar Sinan Üniversitesi'nde tamamladı. Duben, resim, heykel, enstalasyon ve videolarında toplumsal kimlik ve cinsiyet, önyargı, göç ve hafızayla ilişkili meseleleri işler. Sanatçı kitapları ve çoklu medya enstalasyonlarında belgesel niteliğinde metin ve fotoğraflar kullanır ve konularını tarihî bir yaklaşımla ele alır. *Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950* (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007) kitabının yazarı olan Duben, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008) ve *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (İstanbul AIAP/PSD, 1991) kitaplarının eş editörlüğünü yapmıştır.

TEŞEKKÜRLER

Fersa Acar, Hale Arpacıoğlu, Deniz Artun, Sibel Asna, Mustafa Ata, Yılmaz Aysan, Yahşi Baraz, Handan Börüteçene, İsa Çelik, Adnan Çoker, Asuman Çoker, Neş'e Erdok, Candeğer Furtun, Mehmet Güleriyüz, Mehmet Can İleri, Vivet Kanetti Uluç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Nur Koçak, Komet, Füsün Onur, Ahmet Öner Gezgin, İbrahim Örs, Jale Parla, Sena Pekiner, Ayşegül Sönmez, Ömer Faruk Şerifoğlu, Mine Şengel, Yusuf Taktak, Canan Tolon, Utku Varlık, Evin Sanat Galerisi, Galeri Nev, Maçka Sanat Galerisi, Pera Müzesi, Türkiye İş Bankası.



2016 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)

ISBN: 978-9944-731-49-2



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.
Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi,
hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün
korunması şartıyla kullanılabilir.

Yayıma hazırlayan: Seda Ateş, Sezin Romi (SALT Araştırma ve Programlar)

Tasarım: Project Projects

Uygulama: Özgür Şahin, Gamze Cebeci (SALT Araştırma ve Programlar)

Kapak görseli:

Handan Börüteçene, *Kafesli Kadın*, 1980 (detay)

Sanatçının izniyle

Öneri/düzeltili gönderimleri

ve iş birliği teklifleri için:

eyayin@saltonline.org

SALT

Bankalar Caddesi 11

Karaköy 34420 İstanbul

saltonline.org

