

Türk Resim Sanatında Eleştiri

Kıymet GİRAY

Doç. Dr.,

Ankara Üniversitesi,

Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi

Sanat Tarihi Bölümü, Öğretim Üyesi

Türk Resim Sanatı, 19. yüzyılın ikinci yarısında Askeri okulda okuyan bir avuç gencin sessiz sedasız, içe kapalı bir ortamda ürettikleri doğa görünümüleriyle başlar.

Yağlıboya resim yapabilme heyecanının dışında hiçbir hedefi olmayan, ressam olma bilincinden tamamen uzakta biçimlenerek boyanan tuvaler, doğa kesitlerini ve Yıldız Sarayı bahçelerini betimlemekte, benzer düşünce yapısını paylaşan gençler, benzer teknik öğretilerin izinde gözlemlerini resimlerine aktarmakta, ortaya çıkan yapıtlara imza atma gereksinimi bile duymamaktadırlar. Tuvaler üzerinde dolaşan fırçalarından çıkan yapıtların yağlıboya resim sanatımızın başlamasına öncülük edeceğini akıllarının ucundan bile geçirmeden resimler üretmektedirler.

Küçük kıpırtılarla geleneksel Türk sanatları arasına girmeye çabalayan resim sanatı, dışa kapalı bir üçgenin dar alanında; sanatçı-okul-saray çevresi içinde gelişir. Saray çevresinin özellikle de sultanların yüreklendirici ve teşvik edici desteklerini arkalarında hisseden bu gençler, Bahçe peyzajlarını, özellikle de Yıldız Sarayı bahçesi görünümünü durmaksızın resimlerler. Bu yıllar Saray çevresinin beğenisine duyarlı bir dönemi kapsadığı ve sanatçıların da bu çevre içinde üretim yapmaları nedeniyle eleştirilere kapalı geçer. Kuşkusuz resim sanatının ilk adımlarının eleştirilmesi, çok fazla erken bir tutum olarak değerlendirilebilir. Ancak beğeni gören yetenekli öğrencilerin Saray tarafından ödüllendirildikleri ve bu seçimin de doğrudan Sultan tarafından yapıldığı göz önüne alınırsa, dönemin ilk eleştirmenleri Sa-

ray ve Padişah olarak değerlendirilebilir (Kıymet Giray, Türk Resim Tarihinde Eleştirinin Gelişim Çizgisi. Türkiye'de Sanat. Sayı:24. Mayıs-Ağustos. 1996. s.16.)

Ancak Sultan Abdülaziz zamanında açılmaya başlayacak olan sergiler başına yansıyan eleştirileri de birlikte getirecektir.

1873 yılında, Sultan Abdülaziz döneminde, Şeker Ahmet Paşa'nın başlattığı sergiler; 1908 yılına kadar; Türk, Levanten ve batılı sanatçıları da kapsamına alan, toplu sergiler olarak gelişir (Sema Öner, Tanzimat Sonrası Osmanlı

lı Saray Çevresinde Resim Sanatı. Milli Saraylar. 1993. s.62). 24 Mart 1881 tarihli Vakit Gazetesinde; Cuma günü saat altıda açılan serginin resim sanatına ilgisiz kalan toplum için bir gelişme olduğunu vurgulamakta ve sanatçıların resimleri eleştirilmektedir: "...Saadetlü Hamdi Beyefendinin usta eserleri olmak üzere ferace- li bir kadın ve yeşil cüppeyle kendi yüzlerine benzeyen yüzde bir molla ve bir Mekke'li ve zeybek resimleri vardı. Köçezade izzetlü Kırkor Efendi ilkbaharı resimleyen bir tablo ile, Köçezade ailesinden bir madamın resmini gösteren diğer bir tablo yapmıştır..... diğer eserlerin yapımcılarının resim ve sanatları araştırılarak onların da yayımına aracılık edeceğimiz unutulmamalıdır." (Halil Edhem, Elvah-ı Nakşiyeye Koleksiyonu. Çeviri. G. Elibal. 1970. s.47)

Bu satırlar o yıllarda yayınlanan gazetelerde resim sanatına önem verildiği ve sergilerin izlendiğini ve sergilerde yer alan resimlerin tek tek gözlemlendiğini ve konusal açıklamalarının yapıldığını belgelemektedir.



Şeker Ahmet Paşa
Ayvalı Natürmort,
Tuval Üzerine
Yağlıboya

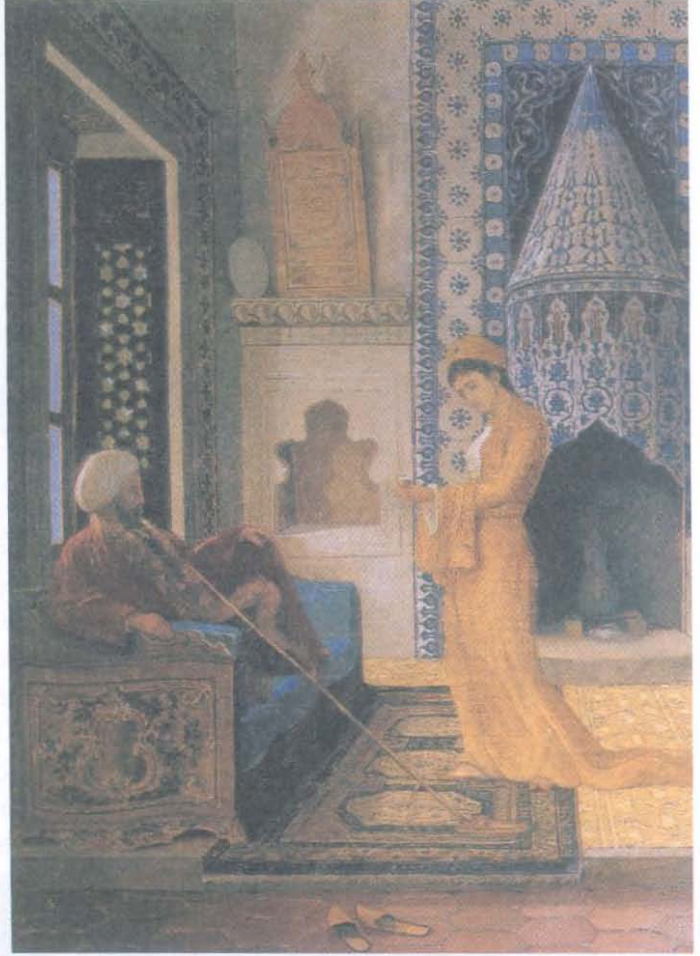
Ekim 1884'de Yıldız Sarayı Kasrı Hümayun'unda Rusya ve Alman sefirlerinin izlediği Ayvazovsky sergisi dönemin gazetelerine haber olarak yansır. Ayvazovsky'nin "Türkiye'de sanatın gelişimi açısından" önemini ve yararını belirten yazılar kaleme alınır. Ayrıca Ayvazovsky'nin Osmanlı başkentine geliş ve gidişleri ve saray tarafından kendisine verilen nişanlar da bu gazeteler tarafından sürekli olarak takip edilmekte ve edinilen bilgiler yazılmaktadır. (Sema Öner., Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı. Milli Saraylar. 1993. s.107).

Bu bağlamda; 1880 yılında Rus Sefaretinde açılan sergisinde Sultan tarafından nişanla ödüllendirildiği yazılmaktadır.

1881'de Gérôme, Ayvazovsky, Acquarone, Quarena yapıtlarından oluşan Pera sergisini ve tekrar Ayvazovsky'nin 1886 ve 1888 yıllarında açtığı sergileri de basından takip etmek olasıdır (Sema Öner., Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı. Milli Saraylar. 1993. s.114).

1902 yılında Beyoğlu Posta Sokağı 417 sayılı yapıda açılan ve Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Halil Bey ve Şevket Bey gibi dönemin önemli ustalarının eserlerini kapsamına alan Serginin Fransızca bir katalogla tanıtılması ilgi çekicidir. (Halil Edhem, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu. Çeviri. G. Elibal. 1970. s.47).

Bu sergi; haftalık olarak yayınlanan "Musavvir Ma'lumat" dergisinin 2 Mayıs 1902 tarihli nüshasında, Celal Esat Arseven tarafından kaleme alınan makale ve ressamların portreleri ve yapıtlarının baskılarıyla tanıtılır (Halil Edhem, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu. Çeviri. G. Elibal. 1970. s.48). Bu yayınlar çok önemli bir gelişmeyi işaretlemektedir. Resim sanatı hakkında makaleler yazılmaya ve kataloglar düzenlenmeye başlanmıştır. Halil Edhem bu bilgileri şu satırlarla aydınlatır: "Beyoğlu'nda 'Sociata Opera'da beş sergi düzenlenmiş ve bunlardan 1911 deki beşinci serginin elimizde bulunan Fransızca katalogunda sekiz Türk ressamının adı yazılıdır. Genel Savaş sırasında burası 'Galatasaraylılar Yurdu' oldu ve 1906-1907 de iki sergi düzenlendi ki, Türkçe katalogları vardır. Mülga Harbiye başkanlığı tarafından genel savaş sırasında ve 1917 de müttefiklerimizin başkentlerine gönderilen tabloların önce Beyoğlu'nda Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilendiğini ve Almanca resimli bir de katalogu bulunduğunu yukarıda belirtmiştik"



Osman Hamdi Bey
İttardan Sonra, 1886
Tuval Üzerine
Yağlıboya

Edhem çok önemli bir noktaya değinmektedir. Birinci Dünya Savaşı olanca acımasızlığı içinde sürmektedir. Ardından ülke ve özellikle de Osmanlı başkenti, İstanbul işgal edilmiş durumdadır. Bu noktada iyi düşünmek ve gerçekçi gözlerle o yıllara bakmak gerekir. Bu barut ve kan kokan yıllarda,

yoğluklar yaşanırken, resim sanatı, sergiler ve kataloglarla yaşamakta ve özenle korunmaktadır. Edhem bize Galatasaray Sergilerini, Şişli Atölyesini ve etkinliklerini özetlemektedir bu satırlarla. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerinin etkin olduğu kuruluşları..

"....Beyoğlu'nda Societa Opera Birliği binasının içinde beş sergi açılmıştır. Bu sergilerden 1911'deki beşincisine, Fransızca katalogundan da anlaşılacağı üzere sekiz Türk sanatçısı katılmıştır. Büyük harp içinde bu birlik binaya "Galatasaraylılar Yurdu" taşınmıştır. Bu binada 1916-1917 yıllarında iki sergi açılmıştır. 1916'da açılan sergide teşhir edilen Helene Herliades'in "Kıtar Çalan Adam" resmi hükümet tarafından satın alınmıştır." (Refik Epikman., Türk Sergilerinin Gelişimi-II, Ülkü Cilt.12, Sayı:21, Eylül 1948. s.28).

Galatasaray Sergileri resim eleştirilerine ve hatta satışlarına olanak sağlayan önemli etkinlikler olarak yaşanır.

1908 yılında, ressamlar arasında ilk örgütlenme Osmanlı Ressamlar Cemiyeti çevresinde gerçekleşir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Şehzade Abdülmecid tarafından bizzat desteklenir. Şehzade derneğin sergilerine katıldığı gibi, cemiyetin yayın organı ve Türkiye'nin ilk sanat dergisi olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın yayınlanmasına da yardım etmiştir. 1910 yılının Ocak ayında yayına giren Mecmua, dönemine bakan sanat etkinliklerini büyük bir ciddiyet ile takip eden ve araştırmacı eleştiriler getiren içeriğiyle önem kazanır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası öncelikle güzel sanatlar öğrenimi hakkında bilgiler vermekte, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'sinin öğretim üyeleri ve mimari bölümünün yaptığı çalışmalar, asker ressamlar ve resimleri konularını içeren makalelerle sanat eğitimi konusunda önemli yapıcı eleştirilere yer verir. Özellikle de öğretim kadrosunun yenilenmesi ve yabancı öğretim elemanlarının yerilerek yerlerine Türk öğretim üyelerinin atanmasına ilişkin eleştiriler dikkati çekmektedir. Ressam ve heykeltıraşlık öğrenimi için zorunlu olan anatomi dersleri için; ders sayısının yetersizliği, uygulamaların sınırlılığı ve özellikle de anatomik terimlerin Osmanlıca karşılığı olan sözcüklerin henüz bulunmamış olmaları örneklerle açıklanarak eleşti-

*Hoca Ali Rıza
Boğazdan,
Tuval Üzerine
Yağlıboya*



rilir (Seçkin Naiboğlu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi. Basılmamış Yük. Lis. Tezi.1991. s.14)

Mecmuanın Temmuz 1911 tarihli baskısında Sami imzalı makale, Paris atölyelerinde resim öğretiminin örnekleri verilerek eskiz yapmanın önemi vurgulanmakta ve özellikle çeşitli teşvik edici yarışmaların okulun öğrenci kalitesini yükseltmek için özendirici olacağını savunmaktadır: "Bizim için en büyük duygusal ödül, Avrupalıların gözünde, tutuculuk ve cehalet yeri olarak kabul edilen şu kutsal verimli vatanımızda, onların görmedikleri, görmedikleri, görmek istemedikleri yetenekleri göstermektir." (Seçkin Naiboğlu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi. Basılmamış Yük. Lis. Tezi.1991. s.21).

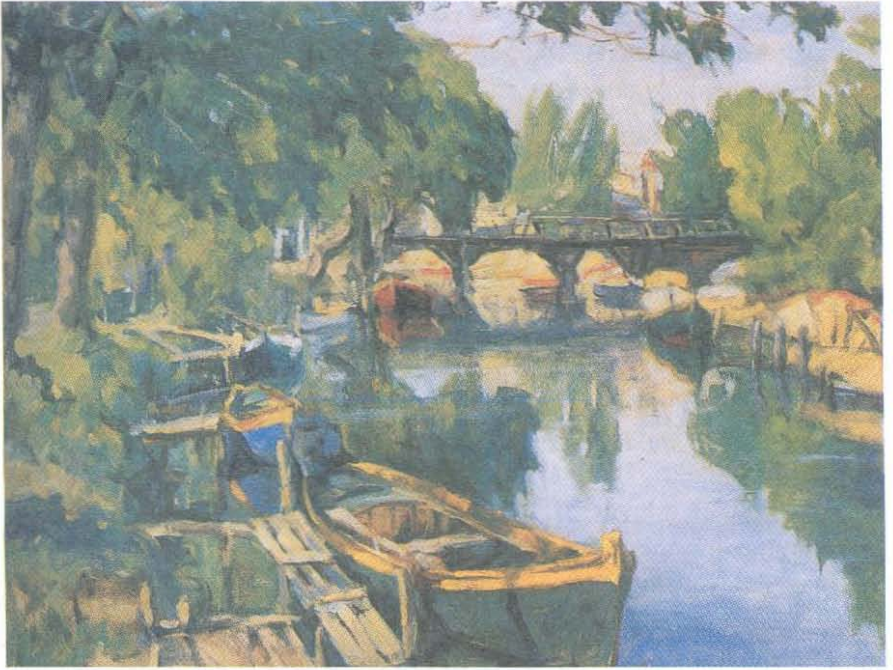


Hikmet Onat
Topkapı Sarayı'ndan, 1955,
Tuval Üzerine Yağlıboya

Bu açıklamalarıyla, sanatsal gelişmelerin aynı zamanda Osmanlı'nın batı karşısında duyduğu ezikliği ortadan kaldıracığı ve batının Türk toplumuna daha gerçekçi doğrularla yaklaşacağına olan güvenini yansıtmaktadır.

Bu arada Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuasında Sultan Abdülaziz'in sanata olan ilgisini belgeleyen makalelere de yer verilir. Sami Bey tarafından kaleme alınan 24 Şubat 1913 tarihli "Sultanların Resme İlgisi" başlıklı makale: "....Sultan Aziz, susuzluk ruhuyla çırpınan ruhunu, Garp'ın şiir ve saat suyuyla teskin ederek; Gerôme (1824-1904), Adolf Yvon, Gustave Boulanger, Schnayen, Wachington, Wan Marc (1686-1766), Harping (1819-1916), Daubiny (1817-1878) gibi meşhur sanatkarların eserleriyle kıymetli bir koleksiyon meydana getirmiş ve memlekette güzel sanatların yayılmasına ve gelişmesine hizmet edecek sanat erbabını yetiştirmek maksadıyla, sırf resim tahsili için Avrupa'ya önce Seyit Bey ve Şeker Ahmet Paşa merhumlarını göndermişlerdir. Sultan Aziz'in milyonlar feda ederek elde ettiği bu güzel eserler şüphesiz göreceli bir kıymete haizdir. Meşhurların imzaları altında toplanan koleksiyondan başka bir de hususi olarak çalıştırılan ressamların eserleri vardır ki bunlar da Rus ressamlarından deniz manzarası ressamı Ayvazovsky ile 711 askeri ressamlardan Gloyowisky imzalı eserlerdir." (Zeynep Yasa Yaman., "Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirisinin Kaynakları" Tür-

Vecih Bereketoğlu
Kurbağalı Dere,
Tual Üzerine Yağlıboya



kiye'de Sanat. Sayı:24. Mayıs-Ağustos, 1996. s.34.)

Bizim görüşümüze göre, ressam ve heykelturaş yetiştirilmesi düşünülerek açılmasına karar verilen Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'sinin öğretime başlaması Türk Resim Sanatı'nın başlangıçını belirleyen ilk resmi olgudur. Bu aşamadan sonra resim sanatı doğrudan toplumun sanatı olarak görülebilir. Nitekim ğretimin ilk yıllarından başlayarak bu gelişimi izlemek olasıdır. Saray dışına taşan resim üretimi, topluma yansayan sanat etkinlikleri, bu olgudan sonra hız kazanır. Bireysel Sergiler bile açılmaya başlar.

Gelişmenin temelinin okulda atılacağına inanan yazarlar Sanayi-i Nefise'nin sınavlarını bile izlerler ve sınavların uygulanış biçimlerinden katılanların gösterdikleri düzeylere kadar her ayrıntıyı ince ince eleştiren yazılar yazarlar.

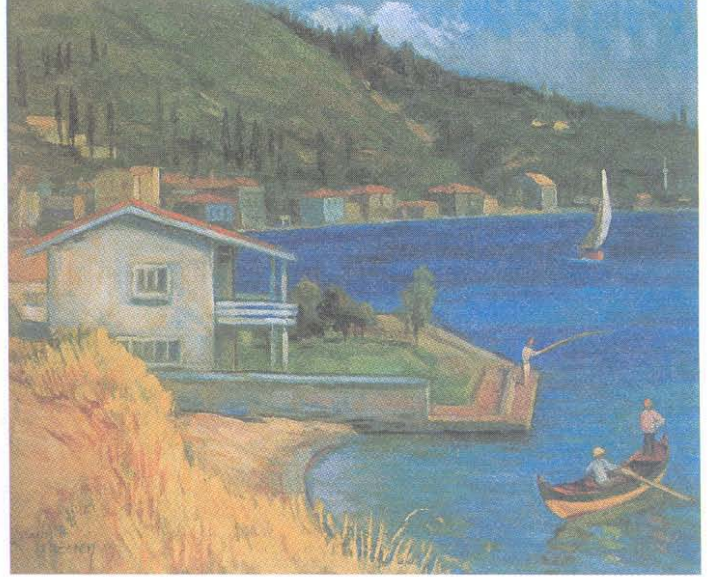
Diğer bir bölümü ise, okulun tedrisatının khnemişliği ve ğretim kadrolarında görev yapan yabancı ğretim üyelerinin yetersizliği konusunu gündeme getirir. Bu yazılar açık bir dille ve tavırla gerçekleri yansıtır ve çözümler üretir. Bu eleştiriler yerme adına değil, sistemin düzeltilebilmesi için yapılacak gelişmeleri örneklerle açıklayan yapıcı olma erdemini taşır: "Resim okulu hr olmalıdır. Resim öğretmeninden tasdikli belge alan ortaokul ve hazırlık sınıfını bitirmiş her osmanlı gencinin, askerlik yaşı dikkate alınarak, açılacak n elemeye, kabul edilmelidir. Büyük bir galeriden ibaret olan bu sınıfta öğrenciler, hocalarının sürekli gözetiminde çalıştırılarak, okulun her yıl ğrenci kabul için açtığı çalışmaya yetiştirilmelidir. Okula devam eden-

ler, sınıf geçmenin yılların geçmesi ile temin edilemeyeceğine kesin olarak inandıkça, istidadının gelişmesini umud ederek yağlıboya atölyesine girmek için tüm gücü ve isteğiyle çalışır". (Seçkin Naiboğlu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi. Basılmamış Yük. Lis. Tezi.1991. s.51)

Eğitim sistemini irdeleyen bu açıklamalar, Sami Bey'in yazılarında okulun bütününe yönelik açık ve net eleştirilere dönüşür. Okulu içi boş süslü bir mücevher kutusu olarak tanımlama yürekliliğini gösteren Sami Bey; Okulun sanatçı yetiştiremediğini, maarifin de yetişen sanatçıları değerlendirmekten uzak olduğunu, Sanayi-i Nefise hocalarını ve devrin ressamlarının resim satışı sağlayabilmek amacıyla yaptıkları hataları eleştirmekten geri durmayacaktır: "Yoksa senin de devrin büyüklerinden birinin desteğiyle satın alınacak Avrupa Kopyelerin mi var? Ya da bu çevreden gelmesini beklediğin çıkarların mı var?"

"Osman Efendiler, Mösyö Varti'lar, Mösyö Valery'lerle bu yüksek okul hiç bir vakit Türk Güzel Sanatları'nı temsil edemez. Bu kişilerin geçmişteki hizmetlerini inkar edemem. Bununla birlikte hocalıklarını da düşünürüm." (Seçkin Naiboğlu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi. Basılmamış Yük. Lis. Tezi.1991. s.55)

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası bu eleştirilerle Türk resim sanatı içinde ilk kez gerçekçi ve yapıcı eleştiri yazılarının örneklerini vermiştir. Bu tavır, henüz 1910'lu yıllarda, resim sanatının geçmişinin otuz yıl kadar olduğu bir dönemde, kurumlara ve sanatçılara açılan bir inceleme ve değerlendirme kurumunun varlığını kanıtlar. Dergide dönemin sanatçıları da makale ve aralarına dağılan yazılarla tanıtılır. Şeker Ahmet Paşa, Ressam Şevket Bey, Osman Hamdi Bey, Ressam Hasan Rıza, Hoca Ali Rıza, Sevilî Ahmet Emin gibi sanatçılar, yaşamları ve yapıtları ile birlikte Mecmuanın sayfalarını paylaşmışlardır. Bu sayfalar dönemin eleştiri anlayışına ışık tutmaktadır. Sanatçılar kişilikleri, yaşam tarzları ile tanıtılırken sanat anlayışları öncelikle konu seçimi göz önünde tutularak salt armoni başarıları anlatılarak kaleme alınmaktadırlar. Bu bağlamda; Şeker Ahmet Paşa; "Kudret elinin, güzelliklerin güneşi denilecek, benzersiz bir yaradılışla süsleyerek yarattığı muhterem bir vücut" (Seçkin Naiboğlu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi. Basılmamış Yük.



Saim Özeren
Kandilli,

Tuval Üzerine Yağlıboya

Lis. Tezi.1991. s.58) olarak tanıtılırken, Şevket Dağ için, "Tabiatın cazip görünüşlerini, renklerin ahengini, kendine mahsus letafetiyle tasvirde, bihakkın muvaffak olmuş itibarlı bir sanatkar"dır" yazılmaktadır.

Hamdi Bey " İlmî meziyetleri, sanatkarane dehası, Şark'ta iki iftihar abidesi, Garp'ta birçok eserleriyle ebedileşmeye hak kazanmış, nadir bir varlık, fitri bir harikadır."

Hasan Rıza; "Asırların gelip giden olayları içinde, yorulmak bilmeyen çalışma aşkıyla, tasvir araştırmalarında bulunan fırçası, mazinin sönük bir hatt-ı hayalini bile zaptedemediği çehreleri, geçmiş zamanların derin unutulmuş-

luğundan hiç kimsenin başaramadığı sanatkarane bir keşifle bulup çıkarır ve onları göz alıcı renkler, gerçeği gösteren çizgilerle yakalar ve tespit ederdi. (Seçkin Naiboğlu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi. Basılmamış Yük. Lis. Tezi.1991. s.75).

Bu ressamlar ve yaşamları ile ayrıntılı açıklamalar 1940 yıllarında çıkan kitaplarda derlenir. Sami Yetik'in Ressamlarımız Cilt-1 İstanbul Maarif Basımevi 1940 tarihli kitabı, dönemine ışık tutan ve daha sonra yazılacak olan Türk resim sanatı kitap ve makalelerine önder olan önemli bir kaynaktır. Askeri Okullarda resim öğretiminin başlamasını ve uygulamalarını tanıtan bu kitap, Ressam İbrahim Paşa, Selvili Ahmet

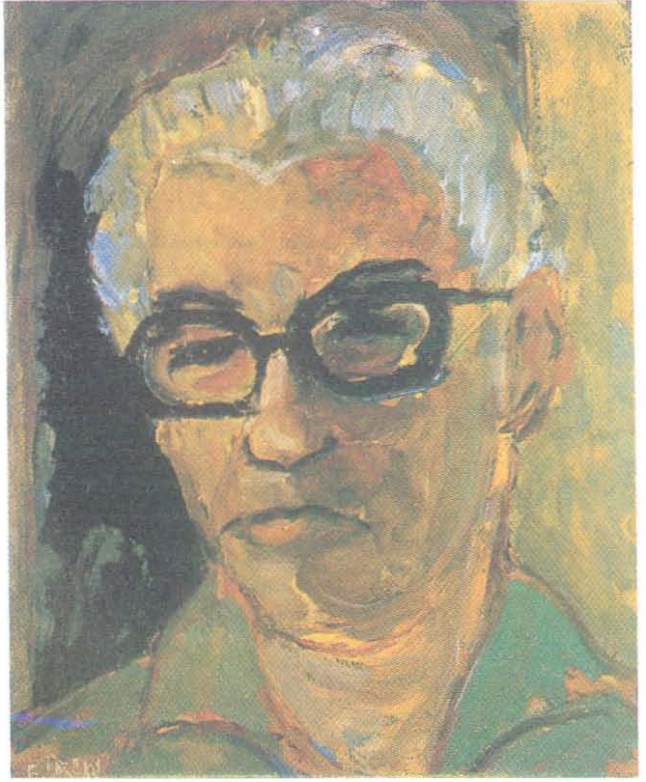


Mahmut Cuda
Natürmort, 1978,
Tuval Üzerine Yağlıboya

met Emin, Salim, Hüsnü Yusuf, Eyüplü Cemal, Akif, Servili Ahmet Emin, İhsan, A. Sami, Ali Rıza, Halil Paşa'nın tanıtımıyla başlayan birinci bölümünün ardından Harbiye Mektebinde yetişen Ressamlar başlığı altında; Tevfik Paşa, Nuri Paşa, Abdullah, Cihangirli Mustafa, Hasan, Tevfik, Rasih, Hasib, Se-

lami, İhsan, Ali Rıza, Kaymakam Remzi, Ressam Tevfik (Süvari Binbaşı), Kemal, Binbaşı Hayri, Hasan Rıza, Ressam Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Miralay Hafız İbrahim, Üsküdarlı Mahmut, Baha Said, Kaymakam Halim, Üsküdarlı Cevat'a yer verilmiş ve bu sanatçıların fiziksel özellikleri tanımlanmış ve bu tanımlar sanatçıların fotoğraflarıyla da belgelenmiştir.

Ayrıca kendilerine ayrılan bölümler içinde yapıtlarından bir ya da daha çok örnek sayfalar arasına dağıtılmıştır. Peyzaj Sanatı başlıklı üçüncü bölüm tamamıyla Hoca Ali Rıza'ya tahsis edilmiştir. Deniz Ressamlarını da bu kitaptan tanımak olasıdır; Süvari Levazım İhsan, İsmail Hakkı, Diyarbakırlı Tahsin, Piyade Cemal de bu bölümde fotoğraf, çizim ve resimleri ile tanıtılmışlardır.



*Eşref Üren
Kendi Portresi
Tuval Üzerine Yağlıboya*

Sanatçıların tanıtımlarını yapan bölümlerde, cesaretli eleştiriler yer alır: Nuri Paşa için, "Tablolarında fotografik bir görüş, renklerinde çiğ bir kromo tesiri göze çarpar. Cemi bir elin özenilmiş kaligrafisi ile popüler bir ifade tarzını saklayan bu eserler.. "(Sami Yetik., Ressamlar. 1940..s.39) tanımlaması yapılırken Kaymakam Remzi için; "...vapur ve sakin fırcasının tereddütsüz yürüyüşleri ile sanatın tekamül vadisine ilerleyebilmiş" övgüsü yapılmaktadır (Sami Yetik., Ressamlar. 1940. s.48). Ressam Hasan Rıza'nın Sami Yetik'in anılarında aldığı özel yeri de bu kitapta bulmak olasıdır. Süleyman Seyyit için "Tabiat denilen san'at kamusunu ehemmiyetle tettebbu ettiğini, renklerindeki tazelik, çizgilerindeki samimiyet, faktöründeki hususiyet göstermektedir. Fırça şarlatan değildir. Ağır ve doğru sözlüdür. Görüş fotografik, detaylı bir bakışın görüşü değildir. Eşyanın atmosferle muhat olduğunu temyiz eden nüfuslu bir nazarın ifadesidir." (Sami Yetik., Ressamlar. 1940. s.70). Hüseyin Zekai Paşa ise Sami Yetik' e göre, Klasik temiz bir stil takip eden fırcasının mahsülleri tetkike şayandır (Sami Yetik., Ressamlar. 1940..s.74). Şeker Ahmet Paşa ise Hoca Seyidin ve Zekai Paşa'nın yanında oldukça sönük ve ruhsuzdur (Sami Yetik., Ressamlar. 1940. s.81). Ressamlarımız kitabı içinden alınan bu satırlar, dönemin yazı tarzını, ifade özelliklerini ve resim sanatına yaklaşımını, Yetik'in kaleminden yansıtmaktadır.

Muhit, Vakıf, Çığır, Ülkü, Yedigün, Ayda Bir, Varlık, Yeni Adam, Yeni Türk,

Akbaba, Kültür Haftası, Arkitekt, Ar gibi dergilerin 1930'lu yıllardan başlayarak sanata sütunlar ayırmalarını görmek çok ilgi çekici olmalıdır. Aynı yıllarda Tan, Son Posta, Akşam, Hakimiyet-i Milliyet, Hafta, İkdam ve Cumhuriyet gazetelerinin güncel haberleri arasında çoğu kez de 1. ya da 2. sayfa da, sanat haberlerine yer verilmesi ve hatta köşe yazarları kullanılmasının gelenek haline geldiğini görmek şaşırtıcıdır.

"Ressamlarımızı itham ediyorum! Ama Bana Kızacaklarmış... Vız Gelir!! Yazan Ressam Elif Naci. Sanat Münekkidimiz ressam Elif Naci resimde taklidin aleyhindedir. "Bizim Sanatımız Frenkçe konuşur, tercüme, adapte tablolarımızın yanında tek bir telif eserimiz yoktur" başlıklı yazı 1933 yılında sanat tartışmalarına katılan ve sanatçıların geleneksel kaynaklar olarak belirtilen minyatürlerden yola çıkmalarının gerekliliği savunan görüşlere açık bir örnektir. Naci'ye göre "bizim ressamlarımız mukallittir" (Naci, Yedigün 1933. sayı.18. s.4)

Elif Naci 1933 yılında "On yılda Resim 1923-1933" adlı ve 29 küçük sayfadan oluşan bir kitabı da kaleme alır. Bu çalışma resim galerisi ve atölyelerinin bulunmadığını belirterek başlar. Cumhuriyet döneminin ilk sergisinin Galatasaray Sergilerinin beşincisi olduğunu ve Serginin Açılışına Hamdullah Suphi Bey'in katıldığını ve Gazi hazretlerinin arzusu üzerine üç tablo alındığının belirtilmesi, dönemin devlet adamlarının sanata duyarlılığını kanıtlar. Naci'ye göre sergide bulunan 240 resimden; Sami Yetik'in "Keşiş Eteklerinde"; Ruhi Bey'in 26 Ağustos Sabahı ve Feyhaman Duran'ın Güzin Hanım Portresi adlı resimleri başarılıdır. İşte bu yıllarda sanat yazarı ve eleştirmeni sıkıntısı çekilmektedir. Bu boşluğu, büyük bir oranda, ressamlar kapatmaya çalışır. Ressamların yanısıra, yazar ve şairlerde resim eleştirmenliği yapar duruma gelmişlerdir.

Fakat bu sergiyi eleştiren Ahmet Haşim'in sergiye katılan tüm ressamları "körler" olarak nitelendirdiği yazısına yer verir: "...Fakat hayır şüphesiz ressamlarımız ama değildir. Nasıl olsunlar ki onlar ne kulaktır, ne burundur, ne ayaktır. Fakat yalnız, hayata, ziyaya ve esrari havaya doğru açılmış birer çift gözdür. Fakat göremezler ve gidilecek çıkılacak yerleri kendilerince külliye meçhul olan ruhlarının ormanlarında bocalayıp duruyorlar. Gözleri açık duran ziyahat hiç bir çehreye müşabih değildir. Dikkat edenler bilirler ki birbirine benzeyen yüzler amaların yüzleridir." (Naci, Yedigün 1933. sayı.18. s.8)

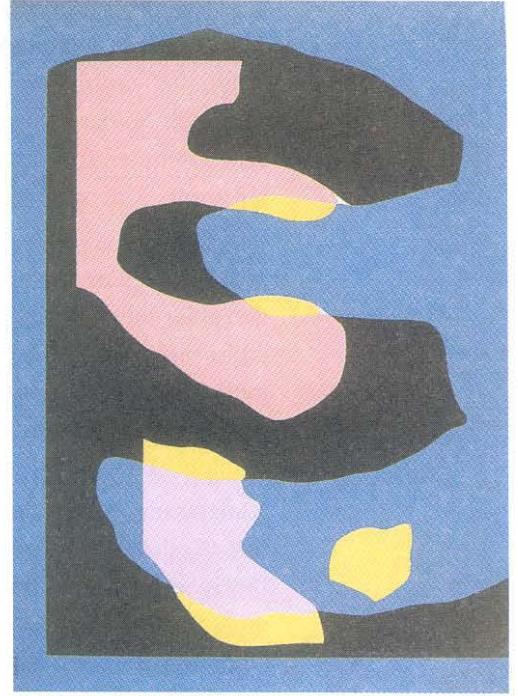
Bu yerici ve bir sanat olgusunun bütününe yok sayıcı eleştiri, sanatçıların sanat güçlerini ve yeteneklerinin ürünlerini değerlendirmenin ötesindedir. Amaç, belli bir görüşü paylaşmayan, daha açık bir anlatımla, Ahmet Haşim'in dünya görüşüne uygun olmayan bir düşünce yapısına sahip olan sanatçılara yönelik, ezici bir eleştiri türünü ortaya koyacaktır. Demokratik ve

çoğulcu düşünce yerine baskılar kurarak tek ve özellikle de kendi görüşlerini kabul ettirmeye yönelik eleştirel eğilimler bu yıllardan sonra sanat dünyasına egemen olmaya başlar. Artık okulun öğretim sisteminin geliştirilmesi, resim sanatının yaygınlaştırılmasını hedefleyen yapıcı eleştiriler, yerlerini bizden olanlar ve olmayanların anlamsız tekdüzeliğine bırakacaktır.

Bu aşamada çok önemli olan bir başka tartışma ortamı da, kuşaklar arasında yaşanmaya başlanacaktır. Ressam ve heykeltıraş sayısında zamanla doğru orantılı olarak izlenen artış, sanat ortamının kısıtlı oluşu ve özellikle de iş olanaklarının azlığı, çekişmelere ve hırslara açık bir ortamın yeşermesine neden olacaktır. Ressamlar arasında ünlü ve kalıcı olma ereği, yer yer acımasız ve anlamsız savaşımına neden olacaktır. Üretmekten çok basın ve yayın aracılığı ile kendi ürünlerini en mükemmel ve en çağdaş olarak tanıtmayı erek bilen bir anlayış yaygınlık kazanmaya başlayacaktır. 1926 sonrasında hedefi Galatasaray Lisesi sergileri ve dolayısıyla Akademi kadrolarında görev yapan Çallı kuşağı'nın resimleridir.

Bu bağlamda, 1924 yılının Temmuz ayında açılan 6. Galatasaray Sergisi'ne katılan sanatçıların Cumhuriyet'in ilk yılında düzenlenecek olan bu sergi için Kurtuluş Savaşı resimleri hazırladıkları izlenir. Sanatçıların genç Türkiye Cumhuriyeti'ni yürekte desteklediklerinin açık bir demeci olmalıdır. Sergiye katılan 72 sanatçının resimleri gibi, Çallı İbrahim'in Yunan Üserasının Millet Meclisi Önünden Geçışı, Afyonkarahisar'ına Akıncılar, Alaşehir'de Zeybekler, Sami Bey'in Anadolu Harbinde Cephan Nakliyatı adlı yapıtları ve Şevket Dağ'ın açılış nutku sergiye milli bir kimlik kazandırır. İşte bu sergide iki kuşak arasında; hocalar olan Çallı kuşağı ve öğrencileri arasında bir süredir gizli olarak süregelen gerilim net bir karşıkoyma şeklinde ortaya çıkar (Naci, Yedigün 1933. sayı.18. s.11): "...gençliğin resimlerini serginin iltizamen en karanlık köşelerine yerleştirirlerdi. Burada bizden evvelkileri gençliğe suikast yapmış olmakla itham etmiyorum. Sade bir hakikati tarihin kulağına fısıldıyorum... O zaman ihmal ettikleri gençliği, kendilerini yükselten ve kuvvetlendiren, sergilerini zenginleştiren bir varlık olduklarını inkar ediyorlardı. Bugün on seneden beri kemale ermiş ve bu günkü Türk resminin varlığını vücûda getirmiş olan nesil de onları inkar ediyor."

Daha sonraki sergilerin sürekliliği içinde bu gerginlik kalıcı olacak ve basına yansıyan tartışmalara ilk adımlar atılacaktır.



Sabri Berkel
Kompozisyon,
Tuval Üzerine Yağlıboya

1925 yılının 7. Galatasaray Sergisi'nde, tartışma ortamına Cumhuriyet Gazetesi'nde makalesine yer verilen ve Elif Naci'nin yazısında "Frankfurt Zeitung gazetesi tahririyesinden felsefe doktoru Her 'Buh' olarak tanıtılan bir yabancı eleştirmen de katılır. Dönemin dillere dolanan fakat anlamı pek de açık olarak kavranmayan 'Türk'e Mahsususı Hususiyet' arayışını körükleyen bu yazı, Nazmi Ziya Bey'in İkdam gazetesinde yayınlanan yazısı. Türkler bile resim sanatında milli olma arayışının anlamını henüz yorumlayamazlarken, bir Alman'ın, Türkiye'ye gelişinin üçüncü gününde nasıl olup da Türkleri, geleneklerini ve sanat anlayışlarını çözümlüyip bu karara vardığını sorgulamaktadır.

1926 yılının 8. Galatasaray Sergisi eleştirileri, Eşref, Sami (Özeren), Sabiha Rüştü ve Hale Asaf'ın başarılarını tanıtan yazılarla gerçekleşir. Bu sergi sırasında yeni bir olgu olarak Cumhuriyet'in başkenti Ankara'da resim sergilerini gündeme getirecek adımlar atılmakta, çalışmalar sonuçlanmaktadır. 12 Eylül 1926 tarihli kararname, her yıl Ankara'da bir toplu sergi düzenlemesini karara bağlar. Önce Etnografya müzesinde, ardından Türk Ocağı Binası'nda sergiler açılmaya başlar ve çok büyük bir ilgi görür. Sergileri izleyenler artmış, önemlisi resim satışları bizzat devlet politikası olarak benimsenmiştir.

"1927 de açılan dördüncü Ankara sergisini biletle 1500 kişi ziyaret etmiştir. Gezenler mekteplilerle beraber 2500 ziyaretçiye baliğ olmuştur. Sergiden 34 tablo satın alınmıştır. Maarif Vekaletinin sergiden satın aldığı tabloların kıymeti 23.00 lira tutmuştur. Meclis namına da 5.00 liralık tablo satın alınmıştır. Dahiliye Vekaleti ve Ankara Şehremanetinin aldığı tablolar hesaba dahil değildir." (Naci, Yedigün 1933. sayı.18. s.19)

"Galatasaray Resim Sergisi 132 eserle kapılarını açtı. Başlığı altında, Cemal Sait (Tollu) Bey'in portresi, Cevat Bey'in kış ve köy manzaraları, Hikmet Bey'in etütleri, Şevket (Dağ) Bey'in Cami resimleri muvaffakiyetli bulunmuş, Sami Bey'in Dün ve Bugün adlı resminin mevzuu güzel fakat çalışma tarzı yetersiz bulunmuş ve Cemal Sait'in aynı sergide yer alan Sami Bey'in resmini çerçevesi ve adı güzel olarak değerlendirdiği belirtilmektedir. (Anonim., Yedigün. 1933. s.23). Bu yaklaşım gazete yazarlarına sanatçıların sergiyi açıkladıkları ve birbirlerinin resimleri hakkında, basına, yerici ya da övücü notlamalar yaptıklarını da belgelemektedir.

Yedigün dergisinde; Güzel Sanatlar Birliğinin 9. Resim Sergisi için Server Rifat övgüler yazar. Başvekil İsmet Paşa ve Fırka Umumi Katibi Recep Bey'in sergiyi saatlerce gezmesi bir fotoğrafla belgelenir. Server Rifat, sanatçıları sıralayan ve Ayetullah Sümer'in takdir edilmediğini belirtir ve sergi içinden üç resmi diğerlerinden daha yetkin bulur, "...en önde geleni, Hikmet Onat'ın 'Başbuğ' tablosu idi. Ne Kampf, ne de başkaları asla buna yak-

laşamazlar. Namık İsmail'in Kırmızı Senfoni adını verdiği eseri de 933 sergisinin en parlak yıldızı olarak göze çarpıyordu. Kırmızı kumaş üzerine büyük bir bronz kaseden dökülen portakalları gösteren bu tablo ciddi en-festi. Kıymetlilerden üçüncüsü ise Vecih Bey'in harmanıydı"

Bu eleştiri yazıları, yazarların, 1930'lu yıllarda, sergileri bir yarışma jürisi gi-bi değerlendirdiklerini ve bu bağlamda birinci, ikinci ve üçüncüyü belirle-diklerini ve bu arada en beğenmedikleri resimleri de belirttiklerini göster-mektedir.

Bu sergi, Almanya'da Hoffman Atölyesinde öğrenim görenek yurda dönen Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin, resimleri ile ilk kez tanındığı etkin-liklerdir. Sanatçıların resimlerinin diğer sanatçılardan derhal ayrıldığı ve iki gencin yapıtlarının Türkiye'de sergilenen ilk "kübik" resimler oldukları ya-zılmaya başlar (Naci, Yedigün 1933. sayı.18. s.20). Yeni bir resim tarzının karşısında kalan sanatçıların ilk tepkileri yıkıcı ve yok edici eleştiri çarkını çalıştırmak olur. Namık İsmail Yedi Meş'ale mecmuasında: "yeni ve orijinal olmak kaygısı ile dahi, sanatkar, mecnun ve modacıdan mürekkep olan bu çuşan ve huruşan kafileye artık sükunet gelmeye başlamıştır. Hatta bu ha-reketin alemdarı olan (Picasso) bile kübist ve dadaist tarzlardan geçtikten sonra, şimdi klasikten daha eski olan akademik resim yapmaktadır." açıklama-larıyla gençlerin atılımlarını, sanat anlayışlarını anlayamadığını ve bu ara-da Avrupa resmi ve sorunlarından ise kulak dolgunluğu bir bilgiye sahip ol-duğunu kanıtlayacaktır.

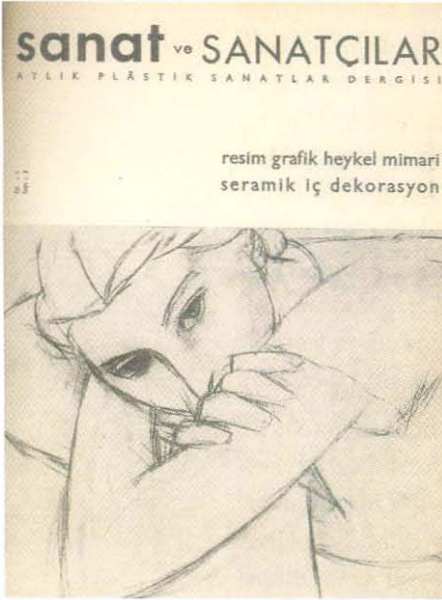
1929 yılının Nisan ayında Ankara Etnografya Müzesi salonlarında açılan Genç Ressamlar Sergisi, Türk resminde yeni bir dönemin açılmasına ve ilk ressam derneğinin kurulmasına önayak olacaktır. Gençler, resim ve heykel-lerini anlayıp tanıyabilecek, iş olanakları sağlayacak ve saygın bir sanat or-tamı oluşturacak koşulları hazırlamak üzere bir birlik çevresinde toplanaca-klardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, bireysel sanat etkin-likleri yerine sanat ve sanatçı haklarını koruyan ve kollayan etkinliklere önem veren ve bu yolda çalışan bir dernek olarak çalışmalarına başlar.

Bu bağlamda, birliğe üye olan sanatçıların, bireysel sanat anlayışları çerçe-vesinde resimler üretmelerine olanak tanıyan birlik, çok sesli ve atılımcı genç sanatçıları bünyesinde toplar. Kurucu üyeleri arasında yer alan Nurul-lah Berk ve Mahmut Cûda'nın yazdığı yazılar, basın dünyasında sanata du-yarlı ve bilgi ile donanımlı kalemlerin artışı gerçekleştirir.

Bu yıllardan başlayarak yazdığı yazılarla Nurullah Berk Türk Resim Sanatı-nın gelişim çizgisini belirleyen önemli makale ve kitaplara imza atacak ve bu alanda görülen boşluk bir ressam-yazar tarafından doldurulacaktır. Bu eyleme zaman içinde Refik Epikman da, radyo konuşmaları, kitaplar ve ma-kalelerle katılacaktır (Kıymet Giray., Müstakiller. Türkiye'de Sanat. Ma-

yıs/Ağustos. s.46-54)

Müstakillerin sergileri çevresinde toplanan eleştiriler, yeni bilgilerin ve yeni eleştiri türlerinin ortaya çıkışına neden oluşturur. Bu yıllara ulaşan yazarların 'Modern resim Kübizm' dar kalıbı içinde kaldıklarını kanıtlayan eleştirilere rastlanır: ".....sergilere ait hatıralarımız arasında gülünç bir şeyi de Celal Esat Bey'in Hakimiyet'i Milliye'de çıkan bu yazısının tuhaflığıdır. Celal Esat Bey bu yazısında, Bursalı Şefik'in resimlerini "kübik" olmakla itham ediyor ve onun kübik resimlerinde samimi olup olmadığını araştırıyor. Bursalı Şefik'i ve resimlerini tanıyanlar için bu teşhisin mizahi kıymeti vardır. Zira o alelade resim yapan bir arkadaşdır. Resimlerinde kübik iddiası katıyen yoktur. Bununla anlaşılmuş oluyor ki Celal Esat Bey için kübiğin manası renk ve hatlarda biraz mübalağa kaçmaktır (Naci, Yedigün 1933. sayı.18. s.24).



Bu tartışmalar sürüp gidecek, özellikle Picasso'yu hedef alan inanılmaz bir ezikliği bastırmaya çalışırcasına dalga geçilecek, fıkralar geliştirecek ve resim sanatının gelişimini belirleyecek çizgi kübizm dışında olmasının gerekliliği savunulup duracaktır.

Gerçek Cumhuriyetin toplumsal gelişmeyi bilinçli bir şekilde arandığı ve bu erek için çalışmalar yapıldığı evreye ulaşılmış olmasında yatar. Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak ereğini toplumun her kesiminin benimsemesi öngörülen hedefidir.

Afife Batur bu yılların gerçeklerine en doğru teşhisle yaklaşır: (Afife Batur., Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı. Mimarlık. s.1382.)

"Devrimler 1923'ten başlayarak beş yıl gibi kısa bir sürede yasal olarak gerçekleştirilmişti. Ama, önce Terak

kiperver Fırka, sonra da Serbest Cumhuriyet Fırkası olaylarının da gösterdiği gibi, halk kesimlerine ulaşan bir program içerikle beslenmemişti. 'Tutarlı bir ideolojik ve örgütsel çaba' konusunda büyük boşluklar bulunuyordu. 30'lu yılların başında Kemalist Devrim'in ideolojisini yerleştirmek amacıyla bir yandan yerel örgütlenmelere kitle eğitimine girildi; bir yandan da bizzat Mustafa Kemal'in kişisel çabalarıyla güçlenen ve zenginleşen bir kurumlaşma başlatıldı. 1928 yılındaki büyük ve önemli yazı devrimlerinden, Latin kökenli yeni alfabenin öğretilmesi ve okur-yazarlık için eğitim seferberliğinden sonra Halkevlerinin kuruluşu (1932) ve hızla yaygınlaştırılması; Türk tarihinin bilimsel olarak araştırılması için Türk Tarih Kurumu'nun (1931), Türkçe'nin Osmanlılıktan arındırılması için Türk Dil Kurumu'nun kurulması, programın bilinen örnekleridir. Böylece 30'lu yıllar başlarken etkin bir

ideolojik program, tek parti yönetiminin koşullarının da yardımıyla, düşünce ortamının belirleyici çizgisi haline geldi."

Batur'un açıkladığı gibi; Devrimin ideolojisi, Türkiye için bir çağdaşlaşma modelinin yönetimini ve içeriğini belirliyordu.

Bu yıllarda sanatın ve kültürün bir devlet politikası olarak güdümlenmesinin iki önemli nedeni vardır. Bunlardan ilki, 1930'larda bütün dünyayı etkileyen ekonomik krizdir. Bu kriz Türkiye'de Devletçiliği güçlendirecek ve öncelikle mimaride de bu etken ön plana çıkacaktır. İkincisi ve önemli olanı; Cumhuriyet'in geçirdiği ilk on yılın sonunda alınan yeni ve atılcı gelişme kararlarıdır. Atatürk bu kararları 10. yıl nutkunda açık olarak belirtmektedir: "Yurdumuzu dünyanın en mamur ve en medeni memleketleri seviyesine çıkaracağız. Milletimizi en geniş refah vasıta ve kaynaklarına sahip kılacağız. Milli kültürümüzü, muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız."

Muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak ve hatta bu seviyeyi geçmek, Cumhuriyet bilincini ve bu bilincin gelişmesini yeniden belirleyen bir ekrir. Çalışmalar başlamıştır. Bu aşamada Atatürk'ün muasır medeniyetler seviyesine ulaşma ülküsü; mimariden resim sanatına, tezyini sanatlardan heykellere, edebiyattan pedagojiye kadar her alanda yol gösterici olarak benimse- niyordu.

1929 yılının Dünya Ekonomik krizi de, Cumhuriyet ideolojisinin yeniden yorumlanmasına ve bir program geliştirilmesine neden olacaktır. 1931 yılında toplanan Cumhuriyet Halk Fırkasının üçüncü kongresinde program uygulamaya alınacaktır (İlhan Tekeli., Türkiye'de 1923-1950 Dönemi Mimarlığının toplumsal Siyasal Bağlamı. Bir Başkentin Oluşumu. s.21)

1931 yılında Sanatçıların, Batı'nın modern olarak adlandırılan akımlarını öğrenip uygulama çabasına ve bunu bir program ve prensip olarak benimse- diklerini gösterme çabası içindeyken, yazarlar da düşünce tarihini araştı- rmakta, sanat için çok gerekli olan felsefi görüşleri yakalamaya çalışmaktadırlar. Bu arada da Cumhuriyet hükümetinin isteklerine uygun bir düşünce geliştirmeye çabalamaktadırlar. İsmayil Hakkı Baltacıoğlu 1931 yılında, Demokrasi ve Sanat adlı bir kitap yazar ve Atatürk'ün belirlediği ülküyü kitaba tema olarak yerleştirir.

Muasır sözcüğünün bir kavram olarak, hangi alanlarda hangi anlama geldiğini açıklamaya çalışır. Kitabın Mimari bölümünün çeşitli paragraflarında şu temel görüşler içinde araştırılır ve açıklanır muasır sözcüğü (İsmayil Hakkı Baltacıoğlu., Demokrasi ve Sanat. 1931. s.88): "Muasır Cemiyetler demokra- tik teşkilata malik olan zümrelerdir. Muasır cemiyetlerin en kuvvetli tema- yüllerinden biri de müsavatchılıktır. Bu cemiyetler her şeyden evvel ilmin mahsulüdür."

Atatürk'ün 10.yıl nutkunda açıkladığı görüşünün aynısıdır bu açıklamalar: "Türk Milleti'nin, yürümekte olduğu terakki ve medeniyet yolunda, elinde ve kafasında tuttuğu meş'ale, müsbet ilimdir."

Atatürk'ün bu açıklaması tüm yazarlar, mimarlar, bilim adamları ve ressam-lar arasında, döneme ve devletin kalkınma programına paralel çağcıl geliş-melere açık bir görüşü benimsemek ve yanında yer almak adına benimse-necektir. Bu bağlamda İsmayil Hakkı Baltacıoğlu (İsmayil Hakkı Baltacıoğ-lu., Demokrasi ve Sanat. 1931. s.84): "Bizde Meşrutiyetten evvel Vedat Bey'in Yeni Postane ile açtığı yeni devir, klasik devirle yeni ihtiyaçların bir-leşmesinden ibaret tamamıyla Romantik bir zihniyet'in ifadesidir ki, Kema-lettin Bey gibi büyük bir mimarın daha bir çok genç san'atkarların zuhuru-na takaddüm etti. Bu zatlar Namık Kemal'in Edebiyatta ve siyasette yaptığı gönül hamlesini taşlarda yaptılar."

görüşü de, her devir kendisine yakışan san'atı yaratmıştır açıklamasıyla de-ğişecek ve: "Profesör Bougler'nin dediği gibi; muasır medeniyet yeryüzünü hendese cisimleriyle kaplayan bir medeniyettir. Muasır insan ilme inanan ve ilme amel eden bir insandır. Muasır insan her şeyden evvel hendese zeka-sını taşıyan insandır. ...muasır insanda yalnız sokakları, evleri ve mektup ka-ğıtlarını değil, bahçelerini ağaçlarını bile hendeseleştirmek temayülü şiddet-lidir."

Bu yıllarda mimaride kübik formlu yapılar, Sayıştay Binası'nın değiştirilen cephe düzeni ile birlikte mimarimize katılan ve yeni bir çığır açılmasına ne-den olur. 1. Ulusal Mimarlık akımı özellikleriyle inşa edilen Divan-ı Muha-sebat (Sayıştay) binasının inşaatının tamamlanması aşamasında Atatürk ve hükümet üyeleri isteği doğrultusunda, Ernest Egli yapının cephe düzenini tümünden değiştirecek ve kübik çizgilere kavuşuracaktır.

Ressamlar arasında da sanat uygulamalarında kübizm esinlerine yönelme çabaları işte bu yıllarda ve bu koşullar içinde başlayacaktır. Baltacıoğlu'nun: "Resimde Kübizm cereyanının münzevi bir cereyan olmadığını, bütün içti-mai ve beşeri mevzularla mütesanit bir emrivaki olduğunu da kaydetmeli-yiz. Kübik san'at kuvvetli bir temayül ve harsi bir yenilik olarak avrupa me-deniyet zümresine dahil olan bütün milletlerde bir emrivakidir. Kübizim mukadderatı demokrasinin mukadderatıyla müşterek gibi görünüyor. "(İs-mayil Hakkı Baltacıoğlu., Demokrasi ve Sanat. 1931. s.125)

Görüldüğü gibi, Türk ressamının mukadderatı çizilmiş ve 'Avrupa medeni-yet zümresine dahil olan bütün milletlerde bir emrivaki' olan Kübizm'in de-mokrasinin emrivakisi olarak benimsenmesinden başka bir yol olamayaca-ğının da altı kuvvetle çizilmiştir.

Burada dikkati çeken önemli nokta kübizmin henüz tam anlamıyla anlaşıl-mamasına ve hatta Avrupa'ya egemen en son ve tek sanat akımı olarak

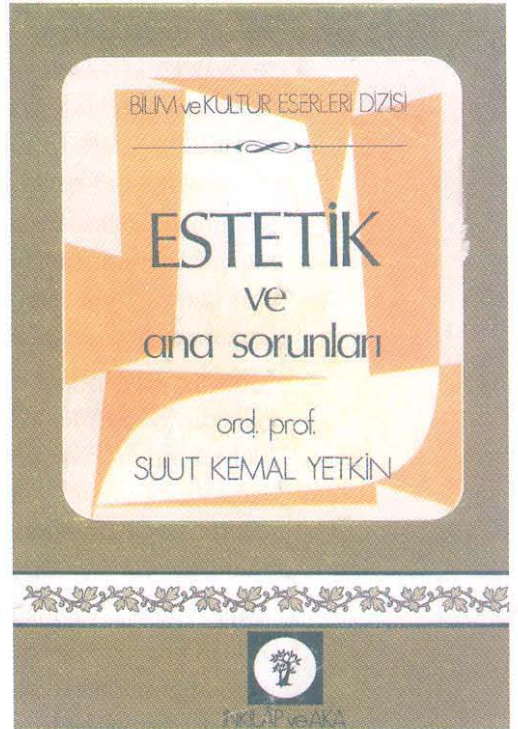
görülmesine karşın bu akıma ayak uydurma çabalarına girişilmesidir. Yüzeysel bir anlama ve uygulama olsa da yararlı olacaktır. Öncelikle sanatçılar arasında atılcı ruhu pekiştirecek, daha sonra ne yapıyoruz ve niye 'yapıyoruz' un sorgulanmasında sanat akımları ile ilgili bilgi akışı ve çağdaş sanat felsefesi ile ilgili okuma arayışları gelişmeler sağlayacaktır. Daha da önemlisi kıyasıya bir tartışma ortamı doğacak ve canlı bir sanat ortamı yaşanmaya başlanacaktır. Müstakiller, d Grubu ve ardından Yeniler ve Onlar, kimi sağlıksız kıskançlıklara dayansa bile, büyük bir kısmı canlı ve dinamik bir araştırı ortamında sanat adına çoğulcu anlayışların ortaya çıkmasını ve savunulmasını gerçekleştireceklerdir.

Bu yıllarda Ar Dergisi sanat ortamında yeni bilgilere ve yeni görüşlere aydınlık katacaktır.

"d Grubu açmış olduğu sergilerle sanat ortamına canlılık getirirken; yeni tartışmaların doğmasına neden olmuştur. 1937'de Ar Dergisi'nin çıkışıyla Türk Plastik sanatları ve kültür ortamına yeni bir soluk gelmiştir. Dergi, çoğunluğu ressamardan oluşan, kimi felsefeci ve edebiyatçıların bulunduğu yazarlardan oluşmaktadır. Genellikle 'd Grubu' üyelerinin yer aldığı derginin amacı, güzel sanatları ülkede yaygın hale getirmek, anlaşılmasını ve açıklanmasını sağlamaktır." (Arslan Kaynaradağ., "1930'larda Bir Dergi; Ar" Çevre. Sayı: 6, Kasım-Aralık 1979. s.67-68).

Nurullah Berk, Vatan Gazetesinde 23.12.1953 tarihinde yayınlanan Türk Resmi Ne Durumda başlıklı yazısında; bu yıllara ve bireysel sanat anlayışının savunulmasına örnek olacak yazısında Galatasaray Sergilerinden, Çallı, Sami Yetik, Şevket Dağ ve Nami İsmail'in resimleri ile örnekler vererek, yaz aylarının sıcak günlerinde bu sergide yer alan eserlerin sıkıcılığında; her yıl sanki aynı resimler gelir gider, yine gelirdi diyerek, söz eder ve; ".....Tek sergi, tek espri, tek teknik geleneğini 1933 de "d Grubu" kırdı. O zamana kadar hüküm süren durgun hava birden bire hareketlenecek, orada burada, tiyatro fuayelerinde, şapkacı dükkanlarında, boş kahvelerde, nerede boş yer varsa orada, sergiler açılmaya başlandı. Galatasaray Sergilerinin 1914 den beri memlekete soktuğu empresyonist teknik yerine, kübist ve yapıcı, kurucu, Frenkçe tabiriyle "constructivist" bir sanatın temelini atmış bulunuyordu."

Berk bir sanatçı yazar olarak Türk resim sanatının



doğal gelişimini belirleyen bu yazıda çağdaşları ve hatta atölye arkadaşları olan ve kuruluş üyesi olarak da çok etkin bir görev aldığı Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden, hiç yoklarmışçasına, bahsetmiyordu. Bu bir sanatçı olarak bireysel sanat anlayışını ve bireyi ve kurucuları arasında olduğu d Grubunu daha önemli kılmak ve tanıtmak amacına dayanan bir yaklaşımdır. Aynı yaklaşımla Yeniler ve onlar grubunu işaretleyen açıklamalara yer verecektir: " ...Tabiatın mantığına sadık realistlere non-figüratifler, kainata sırt çeviren metafizik bir dünya peşinde mücerrretler, gerçeği saf ve kabataslak bir halk sanatında arayanlarla aynı halk sanatını, batı tesirleriyle bağdaştıranlar var. "Berk yazısında, Türk resminin yabancı etkilerle doğduğunu ve Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa'ların, Avrupa modasının geçmeye yüz tutmuş cereyanlarını yurda soktuklarını vurgular ve : "...1937 ile 1947 arası, yine batı cereyanlarına geniş bir kredi açmakla beraber gitgide billurlaşan bir varlık 1933 den sonra yabancı tesirleri yavaş yavaş ayıklamaya azmetmişti?" açıklamasıyla kendi içinde bir ikileme düşer." Bu konuya ilişkin olan görüşlerini en net ve açık anlatım, doğru bir yaklaşımla 15.1.1959 tarihli Varlık Dergisinde yayınlanan Sanatta Alaturka yazısında, içten bir anlatımla yansıtacaktır.

1940'lı yıllarda Ulus Gazetesinde sanat yazıları yayımlayan en etkin yazar Eşref Üren olacak ve bir sanatçı olarak batı sanat akımlarını tanıtan, Türk resmi ressamı konusunda makaleler yazan Üren, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ahmet Muhip Dranas, Vedat Nedim Tör, Peyami Safa, Burhan Belge, Gazanfer Kunt, Şahap Sıtkı Seren, Sebahattin Batu, Suut Kemal Yetkin, Faik Rifkı Slay, Haluk Şehsuvaroğlu, Rüştü Şardağ, Tarık Leventoğlu, Mümtaz Faik Fenik ve Arif Kaptan gibi, sanatın toplum tarafından anlaşılmasına katkıda bulunmaya çabalayacaktır.

Cumhuriyet Gazetesinde 1940 ve 1950'li yıllar arasında Şekip Tunç, Fahri Hırçın, Fikret Adil, Muzaffer Şevket İbşir, Leopold Levy, Burhan Toprak, Sedat Çetintaş, Elif Naci, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İsmail Hakkı Sevük sanat yazılarını imzalayacaklardır.

Ulus Gazetesinden sonra sanat yazılarına en çok yer veren gazete Akşam'dır. Şevket Rado d Grubunun takipçisi olarak yazılar yazarken, Bedri Rahmi öğrencilerinin kurduğu On'lar Grubunu tanıtan yazılar hazırlar. Vâ-Nû (Vâlâ Nurettin) Akşamdan Akşama köşesinde Léopold Lévy'nin öğrencilerin sergilerini tanıtmaktadır. Hikmet Feridun Es, Şevket Dağ, Zeki Kocameci'nin sanatçı kimliklerini yeniden dikkate sunan çalışmalarını yayınlar. 1949 yılında yayınlanmaya başlayan Yeni İstanbul Gazetesinde Fikret Adil'in yazıları "fa" imzalı olarak yayınlanır. Nurullah Berk'in yazılarının da yer aldığı bu gazetede Ayşe Nur, Paris'te sergi açan Nejad Devrim ve Selim Turan gibi ressamlarımız üzerine bu kentte çıkan yazıları da ele alan eleş-

tiriler yazması dikkati çeker. Nihat Pınarlı, Zeki Kocamemi sergisi ve Türk Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği hakkında açıklamalar bulunan yazılar yayınlar. Vatan Gazetesinde Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Fahir Onger, Tunç Yalman'ın sanat yazıları yer alır. Tan Gazetesi Ulunay imzalı yazılara sanatı tanıtır.

Kırklı yılların sonlarına kadar artan sanatçı sayısı, sergiler bunlara bağlı olarak gelişen tartışma ve yarışma ortamı, bu ortam içinde yaşanan hırslar, çekişmeler sürer gider. İnsanlara özel çekememezlikler unutulup aralanmaya başlandığında ise, salt gerçeklerle yüz yüze kalınır. Bu dönem bu bağlamda çok verimli yıllar olarak değerlendirilir. Cumhuriyet'in aydın kimliğine ulaşmaya çalışan genç ressam birlikleri bu yılların verimli ortamında nefes alırlar, tartışırlar, önemlisi durmaksızın yazarlar ve çizerler. Güzel Sanatlar, Sanat ve Edebiyat, Servetifünun, Çınaraltı, Yurt ve Dünya, Aile, Yeni Kültür ve Şadırvan gibi dergiler, Yeni İstanbul, Yeni Sabah, Ulus, Son Telgraf gibi gazeteler de sütunlarını bu yazılara açarak toplumun bilgilenmesini ve sanat ortamının etkinliklerinin belgelenmesini gerçekleştirirler. Bu yolla, sanatı; resim ve heykel sanatını bir topluma yerleştirme görevini başarıyla paylaşırlar.

Çok dar olanakları olan; aynı yılları, aynı sanat ortamlarını, aynı piyasayı ve aynı sergi olanaklarını kullanmaya çalışan gruplar arasında ortaya çıkan tüm çekememezlikler, makul sayılabilir ve hoşgörü ile bakılabilir. Sanatçının özgün biçimini benimseme ve benliğiyle özdeşleştirdiği bu biçimi savunma dürtüsü de olması gerekli bir savunma mekanizması geliştirmelidir. Bu gerçek sanatçı yazarları nesnel olmaktan uzaklaştırır. Özellikle bir grubun içinde yer alan ve o grubu tanıtmayı erek edinmiş yazarlar için, görevdir de. Yıllar sonra ortaya çıkan gerçek tabloları değerlendirecek araştırmacıların nesnel davranmaları, nasıl olsa gerçek değerleri ortaya çıkaracaktır. Dünyanın hiç bir ülkesinde sanat güncel güdümlerle yönlendirilememiştir. Zaman, değerlerle, değer gibi görünenleri ayıklayan ve sanatçıların önemlerini yalayan en değerli süzgeci oluşturur. Sanat tarihi bu örneklerle doludur.

Bu bağlamda, bir Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa, bir Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Hale Asaf, Muhittin Sabati, bir Sabri Berkel, Zühtü Müridoğlu, bir Selim Turan, Mübin Orhon, Nejad Devrim, Bir Nedim Günsur Nuri İyem gibi sanatçıların ayrımlı dönemlerde yerilmeleri ya da gözden kaçırılmaları, sanat değerlerinin gizlenip yok edilmesi anlamına gelmemiştir.

Bunun bir başka anlatımı da sanat yazarları için geçerlidir. Örneklersek; Nu-



rullah Berk yaşamı boyunca büyük bir titizlikle kaleme aldığı sanat yazılarını yayınlamamış bu konuda araştırmalar yapmamış olsaydı, resim sanatının değerlendirilmesini yapmak daha güç ve karanlık alanlarda yürümek olacaktı. Celal Esat, Pertev Boyar, Halil Edhem gibi Berk de bilim adına kutsal bir görevi yerine getirmiştir.

Fikret Adil'i unutmamak ve ona özel bir yer vermek gerekir. Adil'in sanat eleştirisi üzerine geliştirdiği ilk ve öznel çalışmalara kısaca değinmek istiyoruz.

Fikret Adil adı, Türk Resim Sanatı Tarihi için önemlidir. Çünkü ilk kez bir yazar doğrudan doğruya bir resim grubunun içinde, onlarla aynı yürek ve düşün gücü ile çalışıp yazılar üretir. Batıda örnekleri görülen bir akım çevresinde toplanan yazar ve düşünörlere uygun bir yaklaşımdır bu. Sanat akımlarının sanatçuları olduğu gibi düşünce yapısını kurgulayan yazarları da olmalıdır. Fikret Adil örneğinde düşünce yapısını kurgulanmasına neden olacak bir akım birlikteliği olmasa bile çalışma birlikteliği yaratılabilmektedir. Bu birliktelik nedeniyle grup sanatçuları; aralarında geliştirdikleri düşünce ortamına bir yazarın zenginliğini katmakla kalmaz sergi basın tanıtımları gibi önemli organizasyonların Adil'in çabaları ile çözümlenmesinin rahatlığını da yaşarlar.

Bunun sayısız örneklerinden seçilmiş bir örneği, d Grubunun 1943 yılında Maarif Vekaleti aracılığı ile düzenleyeceği Londra sergisine, Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin de katılmak istemiyle başvurması sonucunda Vekaletin yapıtları bir yıl kadar bekletip geri göndermesi ve sonuçta da iade edilmek üzere Fikret Adil'in evine gönderilmeleri sonucunda Adil'in yazdığı satırlara yer verelim: "...Resimleriniz karşısında duruyor, onlara, bir sevgiliye bakan gözlerle bakıyorum, doymuyorum. İşte Cemal Tollu'nun bir Anadolu (peyzaj)ı... Bir harika... En hissiz bir kimsenin gözlerini yaşatacak kadar hassasiyet dolu. İşte Zeki Faik İzer'in bir "Boğaziçi"si... Fındıklıdan, Akademinin penceresinden yapılmış... Saf bir şiir... İşte Nurullah Berk'in (portre) leri... Zevk his ve akıl teorisinin bir muvazenesi... İşte Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bir köylü kadını, bir karpuz sergisi... Resmin Karacaoğlanı... Onun yanında Eren Eyüboğlu'nun gelini, bir (Holbain) gibi... Sabri Fettah'ın gravürleri... Arif Kaptan'ın tamamen hakiki (peyzaj)ları, Elif Naci'nin bir Anadolu şehrindeki mahallesi, ya da Fahrinnüsa Zeid'in Boğaz manzaraları, kara kalemleri, (enteriyör)leri: Bir kadın hassasiyetine renkle şiirini vermiş... Ve işte bundan on sene evvel, değil heykel veya abide, bir (market) bile yapması tecviz edilmeyen Zühtü Müritoğlu'nun krokileri... Eşref Üren ve Salih Urallı'nın eserleri..."

1933 yılının bu resimleri hakkında dizelenen bu övgülerin yanında yer alan fotoğraflar artık kübik olma tasasını çoktan gerilerde bırakmış olan doğal

görünümünün resimlendiğini belgelemektedir.

Ancak bu yıllar resim ortamında yeni organizasyonların yaşandığı dönemdir. Bunlardan birincisi Yarım Asırlık Türk Resmi Sergisi'dir. Güzel Sanatlar Akademi'si Müdürü Burhan Toprak tarafından düzenlenen ve Akademi binasında beş salonu kapsamına alan sergi, Türk ressamları ve heykeltıraşlarını bir arada tanıtan büyük bir sergi olarak, bilgilendirici bir geçmişi sunmaktadır. Burhan Toprak; Kandemir'in 1936 Ayda Bir Dergisinin 13. sayısında yazdığı Resim ve Heykel yazısında bu resimlerin sergi dağıtılmadan bir resim ve heykel müzesi bünyesinde toplanması konusunda: "...Hiç şüphesiz bu sergi bir kaç sene sonra yine açılabilir ve bu yapılan tecrübelerden istifade edilerek daha mükemmel bir hale getirilebilir. O zamana kadar belki de bir resim müzesi binasının temelleri atılmış bulunur. Lakin zaman geçiyor ve zamanla beraber bir çok eski resimler de bozuluyor. Tablo çiçek gibi bir şeydir. Bir çiçek kadar ihtimam ister..."

açıklamalarıyla resim ve heykel müzesi kurulması konusunda öncü adımları atmış olur. Bu serginin eleştirileri resim sanatının genel dökümünü yaparken, Burhan Toprak'ın müze açılması konusunda geliştirdiği görüşe de yürekten destek çıkan yapıcı eleştiriler olarak gelişir. (Baltacıoğlu., Yeni Adam. S.144. 1936. sayısı bu sergi için ayrılmıştır). Bu ortak tavır müzenin oluşumuna destek sağlamış ve sonuç 1937 yılında alınmış. Atatürk'ün direktifleriyle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır.

Bununla beraber ressamlar ve heykeltıraşların gelişimi için ilk büyük devlet organizasyonu olarak 1938 yılında, Cumhuriyet Bayramı kutlama programı ile birlikte açılacak olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmiştir. 29.10.1939 tarihinde düzenlenen ilk sergi, Zeki Kocamemi'nin Atatürk'ün Cenaze Töreni adlı resmi birinciliğe değerli görülerek açılır.

Devlet Resim ve Heykel Sergileri, günümüze kadar uzayan önemli bir etkinlik olarak her yıl açılır ve bu sergi çerçevesinde basında ve yayında resim tartışmaları gündeme gelir. Bu sergiler için yazılan eleştiri yazıları, jüri seçimlerinden daha gerçekçi değerlendirmeleri ortaya koymaktadır (Bu konu ayrı bir çalışma olarak hazırlanmaktadır). Bu anlamda büyük bir organizasyon olan 1939-1944 CHP Yurdu Gezen Türk Ressamları sergileri de aynı eleştiri duyarlılığı ile izlenmiş ve gerçekçi bilgiler veren eleştiri ortamının gelişmesine ön ayak olmuştur (Kıymet Giray., Yurdu Gezen Türk Ressamları. Türkiyede Sanat. S.18. s. 34-38 ve S.19. s. 38-46).

Bu sergiler aynı zamanda yeni ideolojik gelişmelerin yaşandığı bir dönemin ürünleridir. 1939 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın alevlenmesi, savaşa katılmaktan kaçınan fakat savaş ekonomisi içine giren Türkiye'de ülke ekonomisi dışa tamamen kapanır. Ülke Alman ve İngiliz siyasi etkilerinin çarpıştığı bir yarışma alanına dönüşür. Devletçilik ve Ulusculuk anlayışı yeni yo-

rumlara açılır ve halkçılık ve köycülük anlayışı ön plana çıkar (İlhan Tekeli., Türkiye'de 1923-1950 Dönemi Mimarlığının Toplumsal Siyasal Bağlamı. s.21).

"...Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim şubesi, modernizme ait ilk sergisini dün açtı. Akademide üç seneden beri devam eden bu yeni tedrisatın ilk eseri münasebetiyle de bir açılış töreni yapıldı. Tören Akademi Müdürü Burhan Toprak'ın modernizmin Fransa ve Türkiyede tedris sahasına nasıl kabul edildiğini ve bizdeki ilk neticelerini anlatan nutku ile başladı"

17 İkincikanun 1940 tarihli Vakit Gazetesi, bu günlerin diğer gazeteleri gibi, birinci sayfasını Gençlerin sergisine tahsis etmektedir. "Modern" e ait ilk resimler 'bir kez daha!' ilk kez sergilenmektedir.

Tümcenin zor anlaşılır olmasının nedeni 'modern resmin ilk uygulamaları' konusunda ortaya çıkan anlaşılmazlıktan kaynaklanmaktadır. Bu sözcük



Türk resminde sürekli olarak bir karmaşa içinde kullanılmış, batı resmi karşısında duyulan ezikliklerin savunma mekanizması için sıkça sarfedilmiş. Ressamların kendilerini kanıtama aşamasında ise sihirli bir kavram niteliğinde bilinçli olarak seçilmiştir. Bu nedenle Türk resminin gelişim tarihi içinde ressam kuşaklarının değişim aşamasında 'Türkiye'ye Modern sanatı Biz Getirdik' bir slogan olarak özenle ve ilk kez kullanılmış gibi, ayrıcalıklı bir seçim anlamında sarf edilmiştir. Şimdi içinden çıkılmaz bir soru? Modern Sanatı Türkiye'ye kim getirdi? Modern sanat nasıl bir şeydir ki alınıp getirilir bir nitelik göstermektedir? Getirilmesi çok mu zorunluydu? Gerçekten zamana, bilinç gelişimine ve düşün yapısının varsıllaşmasına bağlı doğal bir gelişim sisteminin içinden geçmişi süzüp yeni olanı yakalamaya yönelik çalışmalar mı yeniliktir, yoksa modern sanatı kapıp getirmek mi(!) çözümdür?

Bu bağlamda 1941 yılında düzenlenen Liman Sergisi ve bu sergiyi açan ressamların oluşturduğu Yeniler Grubu, 1940'lı yılların sonuna kadar, çok canlı bir tartışma ortamının odağına yerleşeceklerdir. Öncelikle sanatçıların geçim sıkıntılarının çözümü için kaynaklar belirlenmekte ve resim alımı için en büyük kaynağın resmi kurumlar olduğu belirtilmekte, fakat bu olanakların Akademi öğretim üyeleri dışında kalan sanatçılara ulaşmaması eleştirilir;

"...'Liman Sergisi', 'd Grubu'na ve 'Akademi' ye tepki olarak düşünülmüştür. Gerçekten 'd Grubu' ve 'akademi' iki savaş arasının yani geçici bir barış döneminin sanatçılarından kurulmuştu ve bu sanatçılar devlet kapısından dü-

zenli bir gelir sağlamaktaydılar. Sanat salt biçimsel yönleri bakımından onları ilgilendiriyordu. Oysa "yeniler", "Levy" nin atölyesinde kendini sanata adanmış yoksul birer öğrenciden (üstelik öncekilerin kurdukları baraj nedeniyle, gelecekları de kuşkulu) başka bir şey değıldirler..."

Onger'in 1973 Mayıs'ının Soyut dergisinde yayınlanan 1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu yazısından alınan bu satırlar o yılların durumuna açıklık getirmektedir.

Yeniler Grubu resim sanatına toplumsal gerçekçi resimler katarlar. İşçiler, yoksullar ve toplumun hastalıklı yönlerini gerçekçi bir anlatımla resimlemeyi amaçlarlar. Liman ve arkasından kadın sergisi açılışından başlayarak özellikle akademi çevrelerinin hedefi haline gelir ve bu karşı çıkışlar büyüyerek sürer ve rekabete dayalı bir tartışma ortamı yaratır. Mümtaz Yener'in Fırın adlı tablosu ve Haşmet Akal'ın natürmortu, 1943 sergisinin açılışında; Gençlerin ilk sergisini onurla basına tanıtan Burhan Toprak tarafından, ancak polis zoru ile çıkarttırılacaktır. Ayrıca resimlerinin konuları üzerinde ağır eleştiriler geliştirilecektir.

Orhan Seyfi Orhon'un Çınaraltı Dergisinin 6.6.1942 tarihli 37. sayısında yazdıkları, bu tepkiye açık bir örnektir: "...Türkiye'de resim Türk değıldir. Yabancı bir pasaport taşır. Fütürist, Kübik veya empresyonist görünerek asıl hüviyetini gizlemeye çabalar. Bizimle hiç bir alakası yoktur.: vatan güzelliklerine şaşır bakar. Tarihe, mefahire, kahramanlara karşı kördür. Gider işçileri bulur, liman amelesiyile konuşur, balıkçılara kollarını açar..."

Hilmi Ziya Ülken, 1942 tarihli Resim ve Cemiyet adlı kitabının 43. sayfasında bu görüşe şu yanıtı verecektir: "...milli olmak 'ben milliyim!' diye bağırarak değıl; fakat kendilerinin olan meseleleri içinden duyarak onları dünyaya aksettirmektedir. İstanbul'un içyüzünü yaşayan, katile katile köylere giden bu genç ressamlardan hakiki eserler beklemenin zamanıdır. Asıl milli sanatkar odur ki, demagogların iftiralarına göğüs gererek en mevsuk ve yaşanmış tecrübelerini (hiç bir tasannu ve sahtekarlık katmaksızın) ilan etmekten çekinmez."

Bu kitapta, Yeniler grubu üzerinde yıkıcı eleştirilerin artmasını kurgulayan Akademi üyelerinin İnkılap sergileri için yapmış oldukları resimlerin batılı ustaların resimleri ile ileri derecede eşdeğer özellikler taşıdıkları da açıkça ve resimlenerek belirtilir. Bu konu Tavan Arası Ressamları'nın 26.5.1951 tarihinde Fransız Konsolosluğunda açtıkları serginin katalogunda bir kez daha gündeme getirilir. Nurullah Berk bu bilgiyi doğrularken Zeki Faik İzer kop-yacılık ve etkilenme konusunda basını bilgilendirir.

Yeniler üzerinde yoğunlaşan eleştiriler dönemin sosyal ve toplumsal yapısını ortaya koyarken, resim sanatında daha sağlıklı tartışmaların başlamasına neden olan bir ortamın oluştuğunu da gösterir. Öncelikle sanatçılar ya-

şadıkları toplumun içinden, yaşayan çevreden kesitler almaya başlarlar.

Eski kuşak yeni sanatçılar arasında kıyasıya bir rekabet ortamı yaratılır. Genç sanatçıların yetişip sanat ortamını ele geçireceği korkusu akademi kadrolarında yersiz baskıların yaratılmasına neden olur. Ancak sanatın gelişiminin durdurulmayacağı gerçeğine sarılan gençler sergi salonlarından polis gücü ile eserlerinin kaldırılmasına, hatta akademi binasına girememeleri için okulun kapı görevlilerine bırakılan vesikalık fotoğraflarla karşılaştırılarak bina içine sokulmamalarına ve sol hareketler içinde yer aldıklarını bildiren ihbarlarla sık sık tutuklanmalarına karşın, korkmadan direnirler ve özgün bir sanat anlatımına ulaşmam için çabalar harcarlar (Ferruh Başağa ve Nuri İyem'le konuşma., 2000-2003). Sanat Toplum içindir ve sanat sanat içindir gibi dar görüşlü ve kısır tartışmalar da bu bağlamda gündeme gelir. Fakat, gençlerin çarpıcı sergileri, bu sergiler üzerinde günlerce süren tartışmalar ve yazılar; özellikle basının dikkatini resim sergilerinin üzerinde yoğunlaştırır. (Kıymet Giray., Yeniler Grubu ve Leopold Levy.Türkiye'de Sanat S. 13. s. 46-50)

1947 yılının tek partili döneme geçiş sancıları içinde de Yeniler grubu sanatçıları, resimleri ile gündemde kalırlar. Bu dönemde non-figüratif resimler üretmeye başlayan grup üyelerinin çoğunluğu, ilerici, çağdaş ve devrimlere bağlı yazarların ilgi odağına otururlar. Tek parti döneminin son aşamalarında İstanbul'da sanat ortamında yeni kırıltılar ortaya çıkar.

Cumhuriyet'in ışığıyla aydınlanan Atatürk'lü yılların ardından gelen Tek partili dönem, özde aynı hedefleri amaçlarken önemli değişimleri de beraberinde getirecektir. Çağdaş düzeye ulaşabilmenin tanımı yeniden sorgulanmaktadır. Evrensel boyutlara ulaşmanın vazgeçilemez koşulu çağdaşlık olduğu konusunda görüş birliğine varılmaktadır.

Fakat bu aşamada Ulusal kimlik belirgin kılınmalıdır. Çağdaşlığın karşılığı olarak benimsenerek simge olan 'modern' kavramı tartışmaya açılır ve dozajının saptanmasına çalışılır. Bu tartışmaları Peyami Safa "Modernizmin Kıymeti" (Cumhuriyet. 23 Nisan 1938), başlıklı yazısında şu satırlarla açıklıyor: "...aşırı derecede modern, ultramodern diyebileceğimiz san'at eserleri karşısında halkın vaziyeti, açık bir nefret ifade etmeğe cesareti olmadığı zamanlarda büyük bir hayret halinde görünüyor: Bir tablonun bir insan kafasını, bir kamyon mu, yoksa bir şalgam mı tasvir ettiğinde tereddüt uyandırması, hala dünya mizah gazetesine mevzu olmaya devam ediyor." Safa bu görüşlerin ardından Modern için 'klasik softasının 'yeni' olduğu için ret ettiği, modern züppesinin 'eski' saptamasıyla yok saydığı yaratışları tanımlar. Sonuçta da modern sanata kaynak olmakla suçlanan akademiye savunarak "Türk Güzel Sanatlar Akademisinde aykırı ve modernizmin hareketi yoktur. San'atta politika yapmak isteyenlere politika ile cevap ver-

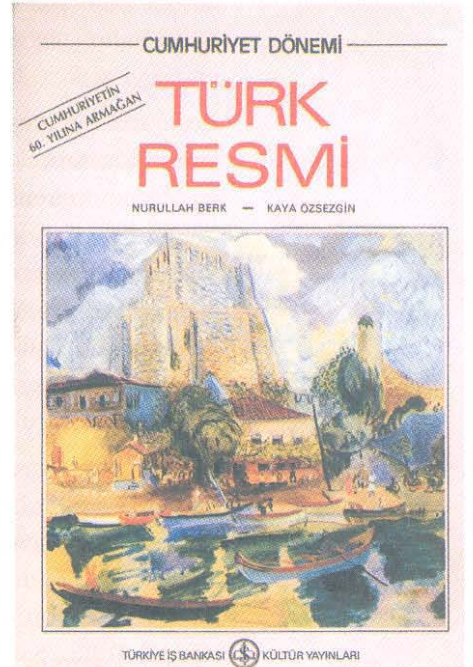
mek lazım geldiği zaman iki kelime bol bol kafidir: İrticaa paydos" açıklamasıyla döneminin modern sanat tartışmalarının arkasına gizlenen gerçeği sergiler.

Bu yıllarda yazarlar ve sanatçılar bu konuyu irdelerler ve kıyasıya tartışırlar.. 1950'li yıllarda, çok partili dönemle birlikte Türkiye'nin sanat gündemine non-figüratif resimlerin katılması rastlantı olmamalıdır.

Bu yıllarda, daha önceki tartışmaların tek hedefini oluşturan 'modern' sözcüğü yerini 'non-figüratif'e bırakırken 'Ulusal' sözcüğü de 'Milli'ye dönüşür ve her alanda sıkça kullanılmaya başlanır. Topluma hitap etmeyen, anlaşılması imkansız, hatta seviyesiz, gereksiz, kof sözcükler non-figüratif sanat yapıtlarını eleştiren yazıların vazgeçilmez sözcükleri olacaktır. Oluşturulan olumsuz ortama karşın, Türk sanatçıları soyut anlatımlara hızla yönelmekte ve bu anlayışta özgün yollar aramaya özen göstermektedir: ".....İşte resim sanatının yeni mümessilleri! Yaptıkları resimler her şeyden evvel şekilden mahrumdur. Bir resmin cemiyete faydalı olabilmesi için onun güzel olması ve anlaşılması lazım gelir. Yeni resim güzeli çirkinleştirir, tabiiyi gayri tabi hale getirir -Tabii isteyerek değil, elinden o geldiği için- Halk yeni resimden hiç bir şey anlamadığı içindir ki sergilere uğramaz oldu. Resim büyük kitleler yerine küçük zümrelerin gönül eğlendirme, birbirlerini pohpohlama vasıtası olmuştur. Bugün modern ressam mozalak bir salon züppesinden başka bir şey değildir." (Şevket Rado., "Mozalak Ressamlar" Yeditepe. 15 Şubat 1955. s.3.)

Bu dönemde non-figüratif resmin karşısına geleneksel sanatların esinlerine yönelen bir görüşü benimseyen resimler çıkmaya başladı. Bu anlayışın benimsenmesine ve yaygınlaşmasına Bedri Rahmi Eyüboğlu öncülük edecektir. Öğrencileri arasında çok sevilen ve sayılan Bedri Rahmi halk sanatının yeniden ve özgün yorumlarla araştırılmasını hedef alan çalışmalarının, öğrencileri tarafından da sevilip benimsenmesine önderlik edecektir. Böylece geleneksel sanatları çağdaş yorumları içine katan gençler 10'lar Grubu adı altında birleşirler. Basında non-figüratif resim tartışmalarına açılan sayfalara 10'lar grubu ile ilgili yazılar da katılır. Eleştirilerde de çoğulcu bir anlayış yakalanmış olur (Kıymet Giray., Türk Resminde Soyut Eğilimler ve Onlar Grubu. Türkiye'de Sanat. S.12. s. 66-70).

Bedri Rahmi, geleneksel el sanatlarımızın batının resim şaheserler ayarında örneklerle dolu olduğunu savunmakta ve bunların yorumlarının resim sanatımıza öznel



bir boyut kazandıracığını, fakat resimle süsleme sanatının karıştırılmamasının gerekli olduğunu, kusursuzluğa ancak doğru sentezlerin ulaşabileceğini savlayacaktır. Geleneksel el sanatlarımızın ürünlerinin taşıdıkları soyut değerlerin, çağdaş resim sanatına öncülük edecek nitelikler taşıdığı savı bir çok sanatçı ve yazar tarafından dergilerde savunulmaya başlar (Sabahattin Eyüboğlu., "Resimden" Yaprak Haziran 1949 s.12; Abidin Elderoğlu., "Picasso ve Soyut Sanata Dair" Fikirler 5 Kasım 1947; Sabahattin Eyüboğlu., "Yeni Resim" Yaprak. 15 Nisan 1950. s.24. s.7; Fahir Onger., "Bedri Rahmi Sergisi" Fikir ve Sanat. 3 Mayıs 1950. s.1.)

Bu aşamada bir çok sanatçı bireysel sanat anlayışına hatlar, yazmalar, kilimler ve nakışlar katmaya başlar. Bir anlamda Milli olma tasası ile birleşen geleneksel kaynaklara yönelme diğer sanatçılar arasında da yayılmaya başlar. Bu kez de süsleme sanatlarına öykünen sanatçılar şiddetle eleştirilecektir. Halk sanatını, Türk resim sanatının en önemli kaynağı olarak benimseyen Bedri Rahmi Eyüboğlu için yazılan yazılar bu eleştirilere örnektir: "...Evvvelce tablonun ahengini tamamlamak için kullanılan motifler her geçen günde biraz daha şiddet kazanarak konuyu inkara kadar varır. Tez-yini kıymetlere karşı gösterilen ilginin büyüklüğü resmi bir krize doğru sürüklüyor."

Eleştirisiyle Fahir Onger (Bedri Rahmi Sergisi. Fikir ve Sanat. 3.5.1950. s.1), bu yaklaşımı meseleden kaçış ve yeni Türk resminin buhranı olarak değerlendirmekte ve "Kaderini Bedri Rahmiye bırakmış olan bir çok genç istidadı da uzun müddet en tabii 'fonksiyon' undan uzaklaştırmış olacaktır." diyerek Bedri Rahmi'nin genç sanatçıları halk sanatına yönlendirmesinden duyduğu endişeyi açıkça dile getirmektedir.

Bu arada bir grup sanatçı-yazar non-figüratif ve geleneksel sanat anlayışlarını birleştirecek bir orta yol önermektedirler: Nurullah Berk: "Son yılların en dikkati çeken kaygısı, bence bir 'Türk Resmi' yaratma iradesidir. Resmimiz bu güne kadar büründüğü 'anonim' şahsiyetsiz kisveyi atarak kendine has karaktere varmak yolunda görünüyor" diyerek ardından da sanatın milli olması gerektiğini vurgulayacak ve "Bu 'milli' hüviyete hangi yol varır? Realizm mi, Halk Sanatı mı? Folklorik araştırmalar mı? Yoksa mücerret Sanatın karanlık, esrarlı metafiziği mi? sorularını gelişmenin kendiliğinden olacağını vurgulayacaktır (Berk. Türk Resmi Ne Durumda. Vatan. 27.12.1953).

Cemal Tollu ise; bu sentezin başarılı ürünleri olarak gördüğü Sabri Berkel'in bu yılların anlayışına uygun olarak ürettiği yapıtları için: "Sabri Berkel, Simitçi ve Yoğurtçu gibi tablolarında yerli motifler, renkler bulmuştur. Bazen eski ebrulardan faydalanmış, daha mücerret şekiller aramıştır..." (Cemal Tollu., Sabri Berkel Sergisi. Yeni Sabah. 6 Mayıs 1953).

Evet Türk Resminde eleştirinin doğuşu; resim ve heykelin var olması ile başlamış ve dönemin ekonomik, politik ve düşünsel-kültürel değişimine paralel olarak sürmüştür. Sanat adına atılan adımları belgeleyen ve gelişimine zemin hazırlayan bir çizgi izleyerek, günümüze değin, kesintisiz olarak ulaşmıştır. Ancak eleştirinin en önemli niteliği olan yön belirleyici, baskıcı ve yıkıcı olmamama kuralı, ne yazık ki zaman zaman ihlal edilmiştir.. Bu bağlamda, bilgilendirici, açıklayıcı ve karşılaştırmacı tanıtımlara dayalı bir eleştiri ortamı geliştirmek ve nesnelliği elden bırakan, azımsamak ve yok saymak gibi çarpık yaklaşımları, eleştirinin dışında tutmanın erdemi yeni yeni anlaşılmaktadır.

Son yıllarda eleştiri yazıları incelendiğinde; yazı türlerinin kendi içinde gruplandığı dikkati çekmektedir. Bunların bir bölümü deneme türünün sanata uyarlanmış örnekleridir. Diğer bir yazı türü Derida, Faucault, James gibi felsefecilerin görüşlerini, felsefi alt tabanı çevrilere ilişkin görüşleri tekrarlamaktan öteye bir gelişim göstermekten uzak kalan ve düşünsel gelişimini tamamlamamış olan plastik sanatlara uyarlanmaya çalışılan çalışmalar olarak dikkati çekerler. Bir başka bölümü sanatçı tanıtımlarına yoğunlaşan makalelerden oluşur.

Önemlisi, özellikle 1980 sonrasında resim sanatı tarihimizin sanat tarihi yöntemleriyle yeniden incelenmesi ve değerlendirilmesini ele alan yayınların gelişmesidir. Bu süreç içinde elde edilen veriler, belgeler ve bilgilerle birlikte sanatın gelişiminin kanıtı sayılacak yapıt örneklerine ulaşılması ve bu örneklerin yeni kaynak arayışlarıyla artırılarak çoğaltılması Türk resim sanatının yeniden değerlendirilmesine olanak sağlamakla kalmayacak ilerde yapılacak olan araştırmalara da kaynak sağlayacaktır.

Resim ve Heykel Müzesi arşivlerinin izleyiciye kapalı olan bir sisteminin kısır döngüsünün olumsuz tutuculuğundan sıyrılarak, koleksiyonların kapılarını gelecek nesillere açan bu örnek çalışmalar, sanat tarihinin bilimsel yöntemleriyle irdelenerek bilinen birkaç örneğin etrafında gezinen kısır düşünsel platformu genişletecek ve araştırmalara yeni kaynaklar kazandırır. Sanatçılar, dönemleri, bu dönemlerin toplumsal ve sosyal değişimleri, ulaşılabilen yapıtlarının kronolojik bir çizgi içinde incelenmesini gerçekleştiren yayınlar, resim ve heykel sanatımızın gelişmesinin kanıtları olarak yayın hayatındaki önemli yerlerini alırlar.

Unutulmamalıdır ki, başlangıçtan bu güne ulaşan her yazı, her belge, belleği tazeleyen, zamanı ve yapıtları saklı tutan ve koruyan, gelişmenin altını çizen çok önemli bir varsılıktır. Her satır bir ışık olarak katılır sanatın akışına.

Hazırlanan bu makale sonlanırken, sanat adına eleştirilere imza atan ve yukarıda, metin içinde yer alan notlarda adı geçen tüm yazarları, attıkları

temeller için saygıyla anımsamaktaydım. Sıklıkla sanatın gündemine oturan eleştiri sözcüğü, okuduğum sayısız yazı arasından sıyrılan bir kaç adı çağrıştırır. Son 15-20 yıl içinde değerlendirmesi bile aylar, yıllar alacak olan bir gelişim çizgisi olarak eleştiri gelişmesini sürdürüyor, önemlisi sanat bakir bir alan ve bu alanda biraz görgüsü biraz bilgisi olan, söyleyecek biraz lafı bulunan ve eli kalem tutan kendi alanlarının dışında farklı meslek gruplarında kimselerin yerine sanat tarihçileri bilimsel araştırı yöntemleriyle eleştiri üzerinde örnekler vererek eleştirinin ciddi ve meslek çalışması olduğunu kanıtlıyor.