
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Gazi
1926

RESİM SANATINDA YAŞANANGELİŞMELERİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİSİ

Hayal GÜR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

EYLÜL, 2019

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren on iki (12) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı :Hayal

Soyadı : GÜR

Bölümü : Resim-İş Öğretmenliği

İmza :

Teslim Tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Resim Sanatında Yaşanan Gelişmelerin Türk Resim Sanatına Etkisi

İngilizce Adı :TheEffects of Developments in Painting on TurkishPainting

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm bölümlerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazarın Adı Soyadı: Hayal GÜR

İmza: ……

JÜRİ ONAY SAYFASI

Hayal GÜR tarafından hazırlanan "Resim Sanatında Yaşanan Gelişmelerin Türk Resim Sanatına Etkisi" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Resim İş Eğitimi Bilim Dalı'nda YüksekLisanstezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Dr.Öğr. Üyesi Güzin ALTAN AYRANCIOĞLU……

Başkan:

Üye:

Tez Savunma Tarihi: 17/09/2019

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

Prof. Dr. Selma YEL……

TEŞEKKÜR

Eğitim hayatımın her aşamasında bana ışık tutarak yol gösteren tüm öğretmenlerime ve tamamlamış bulunduğum tezimde akademik bilgi ve deneyimini benimle paylaşarak ilerlememi sağlayan saygıdeğer hocam Doç. Dr. Güzin AYRANCIOĞLU'na sonsuz teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim. Bugünlere gelmemde büyük emeği olan aileme ve tezimin her aşamasında destek olarak güç veren tüm sevgili arkadaşlarıma teşekkür ederim.

RESİM SANATINDA YAŞANAN GELİŞMELERİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİSİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hayal GÜR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

EYLÜL, 2019

ÖZ

Bu araştırmanın amacı resim sanatı alanında gerçekleşenuluslararası gelişmeleritespit ederek Çağdaş Türk Resim Sanatına yön verenuslüp, akım ve biçimleri ortaya koymaktır. AraştırmadaÇağdaş Türk Resim Sanatının doğuşu, uluslararası sanatsal gelişimlerden etkilenme evreleri, gelişimineyön veren üslup, biçem ve akım türleri ile doğrudan ya da dolaylı yoldan ulaşılan kitap, dergi, tezler detaylı olarak incelenmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda 1950'lere kadar Batı sanatı etkisinde kaldığı anlaşılan Türk resminde, 1950'lerde yaşanan sosyo-ekonomik gelişmeler doğrultusunda gruplaşma eğiliminin giderek azaldığı, bireyselliğinön plana çıktığı bununla birlikte, sanatçıların, daha özgün ve çağdaş kimliğe dönük çalışmalara imza attığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler :Sanat, Çağdaş, Resim.

Sayfa Adedi :87

Danışman : Doç. Dr. Güzin ALTAN AYRANCIOĞLU

THEEFFECTS OF DEVELOPMENTSINPAINTING ON TURKISHPAINTING

(MasterThesis)

Hayal GÜR

GAZI UNIVERSITY

INSTITUTE OF EDUCATIONALSCIENCES

SEPTEMBER, 2019

ABSTRACT

Theaim of thisresearch is toidentifytheinternationaldevelopments in thefield of paintingandtorevealthestyles, trendsandstylesthatshapethecontemporaryTurkishpainting. Inthisresearch, theemergence of contemporaryTurkishpainting, thestages of beinginfluencedbyinternationalartisticdevelopments, thestyles, stylesandstylesthatdirectthedevelopmentandthebooks, magazinesandthesesthataredirectlyorindirectlyreachedareexamined in detail. As a result of theresearches, it wasdeterminedthattheTurkishpainting, whichwasunderstoodtohavebeeninfluencedby Western art untilthe1950s, thetendency of groupinggraduallydecreased in linewiththesocio-economicdevelopmentsexperienced in the1950s, andthatindividualitycametotheforefront, andthattheartistssignedworkstowardsmoreoriginalandcontemporaryidentity.

KeyWords: Art, Contemporary, Picture.

PageNumber: 87

Supervisor: Doç. Dr. Güzin ALTAN AYRANCIOĞLU

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU ..... **i**

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI ..... **ii**

JÜRİ ONAY SAYFASI ..... **iii**

TEŞEKKÜR ..... **iv**

ÖZ ..... **v**

ABSTRACT ..... **vi**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **x**

BÖLÜM I **1**

GİRİŞ **1**

1.1. Problem Durumu **1**

1.2.Araştırmanın Amacı **3**

1.3.Araştırmanın Önemi **3**

1.4.Sınırlılıklar **3**

1.5.Tanımlar **4**

BÖLÜM II **5**

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA GENEL BİR BAKIŞ **5**

2.1.1900 -1950 Yılları Arası Oluşumlar 9

2.1.1. 1914 Kuşağı 9

2.1.2. Yeni Ressamlar Cemiyeti (1923) 14

2.1.3.Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) 15

2.1.4. Devlet Resim-Heykel Sergileri 18

2.1.5.D Grubu (1933- 1947) 19

2.1.6. Yeniler Grubu (Liman Grubu) (1941) 23

2.1.7.Onlar Grubu (1946) 24

2.2. Uluslararası Gelişmelere Uyum Sağlama Çalışmaları 24

2.2.1. 1950'lerden Sonra Evrensel Uyum Çabaları 24

2.2.2. Soyutlayıcı Yönelimlerin Türk Resminde Kullanılması 29

2.2.3.Türk Sanatçıların Batı'daki Çalışmaları 34

2.2.4.1980 Sonrası Türk Resim Sanatı 37

2.2.4.1.Toplumsal Gerçekçiler 39

2.2.4.2. Figüratif Gerçekçi Doğa Yorumları 43

2.2.4.3. Dışavurumcular 46

2.2.4.4. Gerçeküstücüler 50

2.2.4.5 Figüratif Soyutlama 52

2.2.4.6. Naifler 56

2.2.5. Günümüz Türkiye Sanat Ortamının Resim Sanatına Etkisi 60

BÖLÜM III 61

YÖNTEM 61

3.1. Araştırmanın Modeli 61

3.2. Verilerin Toplanması 61

3.3. Verilerin Analizi 62

BÖLÜM IV 63

SONUÇ VE ÖNERİLER 63

4.1. Sonuçlar 63

4.2. Öneriler 67

KAYNAKÇA 68

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.Nazmi Ziya, Şezlongda Pembeli Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (1915). 11

Şekil 2.Feyhaman Duran, Hattat Rıfat Efendi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41x33 cm, (1945). 12

Şekil 3.Nazmi Ziya "Küçüksu'dan" 42x62cm 13

Şekil 4.Turgut Zaim, "Köylü Kadınlar" Tuval Üzerine Guaj Boya, 48x38 cm. 20

Şekil 5. D Grubu simgesi 22

Şekil 6.Halil Dikmen: Kübik Kompozisyon Tuval Üzerine Yağlıboya. 122x87 cm. 31

Şekil 7.Zeki Faik İzer: Soyut Tuval Üzerine Yağlıboya 80x90 cm.....33

Şekil 8.Abidin Dino: Mor Çiçek Tuval Üzerine Yağlıboya. 47x35 cm. 34

Şekil 9.Burhan Doğançay, Kompozisyon, (1982). 35

Şekil 10.Hanefi Yeter: Hatıralar, (1982). Kağıt Tuval Üzerine Yağlıboya. 80x60cm.....36

Şekil 11.Nuri İyem, Güvercin Uçuranlar, 40x56cm. Tuval Üzerine Yağlıboya. 40

Şekil 12.Nedim Günsür, Balıkçı Pazarı, 45x54cm. Tuval Üzerine Yağlıboya. 40

Şekil 13.Orhan Taylan, Adsız,60x80 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya. 42

Şekil 14.Fahri Sümer, iskemlede Oturan Kadın, 65,5x73,5cm. Tuval Üzerine Yağlıboya..43

Şekil 15.Şeref Bigalı, Papatyalar, 46x55 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya. 44

Şekil 16.Turan Erol, Kömür Dağıtım Yeri, 100x300 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.....44

Şekil 17.Kainat Barkan Pajonk, Gök Bakış, 50 x 80cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.....45

Şekil 18.Oya Kınıklı, Kına Gecesi, 90 x 134cm. 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya. 46

Şekil 19.Ali İsmail Türemen, Mavi Kütle, 100x100cm. 1996, Akrilik.....48

Şekil 20.Veli Sapaz, Sevgi Bağı, 70 x 70cm. Tuval Üzerine Yağlıboya. 48

Şekil 21.Altan Çelem, 80x100cm. 1996, Tuval Üzerine Akrilik. 49

Şekil 22.Nuri Abaç, 50x60cm. Tuval Üzerine Yağlıboya 50

Şekil 23.Erol Deneç, Çiçek Prensesi, 48.00 x 68.00cm.Tual Üzerine Yağlıboya 51

Şekil 24.Alaattin Aksoy, 60 x 73cm. Tuval Üzerine Yağlıboya 52

Şekil 25.Teoman Südor, 60 x 70cm. 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya 52

Şekil 26.Abidin Dino, Çiçekleme Dizisi, 48x70cm. Kâğıt Üzerine Guaj 53

Şekil 27.Ömer Kalesi, Meyve Satan Kadın,81x130cm. Tuval Üzerine Yağlıboya 54

Şekil 28.Ömer Uluç, İsimsiz, 66x94cm. 1984, Kâğıt Üzerine Akrilik. 55

Şekil 29.İsmet Çavuşoğlu, Karışık Rüya 2, 70x80cm. Tuval Üzerine Yağlıboya 55

Şekil 30.Nuri Temizsoylu,75x80cm. Tuval Üzerine Yağlıboya 56

Şekil 31.Fahir Aksoy, Kasabam,40x50cm. 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya 57

Şekil 32.İbrahim Balaban, 40x50cm. 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya 58

Şekil 33.Oya Katoğlu, Sahilde Satıcılar,14x34cm. 1980, Kâğıt Üzerine Guaj 59

Şekil 34.Nadide Akdeniz, Kurmalı Kuşlar Serisi, 53x54 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya 59

BÖLÜM I

GİRİŞ

Araştırmanın bu bölümünde problem durumu, amaç, önem, sınırlılıklar ve tanımlar bulunmaktadır. Belirtilen kavramlara ilişkin açıklamalar aşağıda sunulmuştur:

1.1.Problem Durumu

Sanat insan için vazgeçilemeyen bir etkinliktir.Başlangıçtan günümüze kadar insanoğlu, bireysel ve toplumsal kaygılarla resimler yaparak, kendini ve çevresini anlatmış figüratif çalışmalarla ifade etmeye çalışmıştır. Mağara duvarlarına yapılmış duvar resimlerinden başlayarak günümüze gelen resimler ve görsel sanatlar dalındaki tüm yapıtlar insanın doğadaki objeleri, nesneleri veşekilleri figür geleneğine bağlı olarak yaptığını anlatanbirer belge niteliği taşımaktadır.

Türk resmi 18. yüzyılın son çeyreğine kadar İslâm kültürü ve sanatının etkisindeyken, bu tarihten itibaren Batı kültür ve sanatından etkilenmeye başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyıl sonlarında toprak kaybetmeye başlaması, Batı eğitim sistemi ve teknolojilerinin gerekliliğini beraberinde getirmiş, Osmanlı devlet sisteminin değişmesine ve imparatorluğun çeşitli kurumlarında düzenlemeler yapılmasına neden olmuştur. Osmanlı Devlet kurumlarının batılılaştırılmasını izleyen dönemde devlet tarafından yetenekli görülen kişiler, Batı kültür ve sanatını yakından tanımak için Avrupa'nın önemli sanat merkezlerine gönderilmiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, gelişmekte olan yeni bir ülke için çağın ve beraberinde getirdiklerinin takibine önem verilmiş, yetenekli kişilerin Batı'ya eğitim için gönderilmesine devam edilmiştir (Tansuğ, 2008).

Türk resim sanatında çağdaşlaşma aşamasını kesin bir tarihe dayandırarak belirlemenin imkânı bulunmamaktadır. Bununla birlikte 1795 yılında batıdaki modelleri benimseyen, batıdaki modellere uygun olarak kurulan bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri

Hümayun'un kuruluşu Çağdaş Türk Resim Sanatının başlangıç dönemleri hakkında bilgi verebilir; fakat her ne kadar Mühendishane-i Berri Hümayun'un modernleşme, yenileşme, çağdaşlaşma sürecine yaptığı katkılar yadsınamasa da Modern Türk resminin başlangıç tarihi hakkında kesin bir bilgi verememektedir (Tansuğ, 2008).

Türkiye'de Batılılaşma süreci olarak da belirlenmeye çalışılan değişim, yenilenme ve modernleşme olguları, biçim konusundaki gelişmeleri belirleyen tek faktörün Avrupa olduğu hakkındaki önyargıları da artırmıştır. Çağdaş Türk Resim Sanatı her ne kadar çok güçlü, yoğun etkilerle karşı karşıya kalsa da belirli bir sanat bölgesinin kendi geleneklerinden uzaklaşarak, kendi sanatsal yaratım sürecinden terk ettiği söylenememektedir. Tarihsel Türk sanatının özellikle İslami çağlarda gerçekleşen özgün biçim verileri, yenilenme aşamasında dinamik bir etken öğe olarak yer edinmiştir. Batı'dan alınan bu etkilerle biçim, teknik ve malzeme değişimini yansıtan modern veriler, bu dinamik iç etkenin ürünü olabilirler. Bu dinamik iç etkenlerin tarihsel örneklerden tamamen ayrılmış, biçimsel yöneliş zincirinden kopmuş görünmeleri, belirli bir iç gelişim dinamiğinden ayrı olduklarını düşündürmemelidir (Tansuğ, 2008).

ÇağdaşTürk sanat değişimlerine neden olan Batı sanatının gelişim evresi, Türk Resmi ile kıyaslandığı zaman birbiriyle çakışan ya da birbirlerine zıt olan biçim ve olguların varlığı gözlenir. Her iki sanatın da kendine has değerleri, potansiyelleri ve iç çelişkileri bulunmaktadır. Batı'daki gibi Türk Sanatında da XIV. yüzyıl başlarından XVIII. yüzyıl sonlarına kadarki tarih aralığında Barok, Rönesans, Rokoko olarak adlandırılan evrelerden geçilmiştir. Bu evrelerden daha eski gelenekler sonucu belirlenmiş ilke ayrımları gelişim sistemlerinde farklılığa yol açmaktadır. Avrupa sanatı incelendiğinde biçim ve üslup değişimlerine yön veren gelişim mantığı bir sistem bütünü olarak var olan iç çelişkileri dışm dünyaya yansıtır, gerilimli bir süreçle dışa yönelir. Osmanlı sanatında ise var olan gerilim sistemin içinde şiddete neden olarak gelişim sürecini dışarıdan içeriye yönelten çelişkiler ile beslemektedir. Belirli tarihsel aşamalarda örnek olan kalıp modellerini benimseyen gerilim süreci özgün bir gelişmenin yeni bir sürece dönüşen eklem noktasıdır. Çağdaş sanatta bulunan bu gelişim süreci de tarihsel gelişim çizgisi ile eşit oranda bir gelişim seyretmektedir.(Tansuğ, 2008).

Çağdaş sanatın oluşum sürecinde Osmanlı Devleti'nin XIX. Yüzyılda yeni eğitim modelleri ve sistemlerini benimsemesi de oldukça etkilidir. Sanat adına Padişah Abdulaziz döneminde Ahmet Ali Bey ve Süleyman Seyyid'in resim eğitimi almaları amacıyla yurt dışına gönderilmelerini Türkiye Cumhuriyeti ressamlarının Avrupa'ya gönderilmesi izlemiştir. Bu

gelişmeler Çağdaş Türk Resim sanatının uluslararası etkileşimi açısından önem kazanmaktadır. 1914 yıllarında başlayan savaşın etkileri ile ülkeye dönen ressamlar XIX. yüzyıl sonlarında başlayan yeni tekniği geliştirme imkânına sahip olmuştur. 1908-1914 yıllarında sanat eğitimi için Avrupa'ya gönderilen ressamlar hem kendi gelişimlerinde hem de çağdaş Türk sanatının gelişiminde etkin bir rol oynamışlardır (Başbuğ, 2009, s. 1).

Görsel sanatta yaşanan uluslararası gelişmelerin Türk resim sanatına etkisini inceleyen bu araştırma Türk resim sanatının yaşadığı evreleri, bu evrelerin etkilerini, gelişmelerin evrelere yansımasını ortaya koymaya çalışmak amacıyla yapılmıştır. Araştırma böylece görsel sanatlar alanında yaşanan gelişmelerin, etkileşimin ve gelinen noktadaki mevcut durumun ortaya konmasını değerlendirmeye imkan vermesini de sağlamaya çalışmaktadır.

1.2.Araştırmanın Amacı

"GörselSanattakiYaşanılanUluslararası Gelişmelerin Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri" konulu araştırmanın amacı resim sanatında yaşanan uluslararası sanatsal gelişimlerin Çağdaş Türk Resim sanatına yansımasını ortaya koymaktır.

1.3.Araştırmanın Önemi

Bu araştırma görselsanatta yaşanan uluslararası gelişmeler üzerinden Çağdaş Türk Resmi açıklanmaya çalışılmıştır. Bir toplumun sanat değerlerini etkileyen ya da bir toplumun sanat değerlerinden etkilenen unsurları ortaya koymak açısından önemlidir. Çağdaş Türk Resminde etkilenmenin nasıl gerçekleştiği, etkilenmeyi tetikleyen olayların neler olduğunu ortaya koymak, incelemek, ulusal ve uluslararası sanat bağlamında bulgularla değerlendirmek açısından önemlidir. Çağdaş Türk Resim sanatını bu açıdan irdelemek, yapılacak olan çalışmalara kaynak olmak, alan yazını zenginleştirmek ve okuyucuyu bilgilendirmek de yapılan bu çalışmanın amaçları arasındadır.

1.4.Sınırlılıklar

"Sanattaki Uluslararası Gelişmelerin Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri" konulu çalışma aşağıda belirtilenler ile sınırlıdır:

- Çalışma Resim sanatı ile sınırlandırılmıştır.

- 20.yy Resim sanatı ile ilgili çalışmalarla sınırlandırılmıştır.
- Türk Ressamlarının çalışmaları ile sınırlandırılmıştır.

1.5.Tanımlar

Sanat: Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık. Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım. (TDK, 2018).

Çağdaş: Aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır. Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, asri, modern. (TDK, 2018).

Resim: Herhangi bir yüzeyde veyahut uzayda tasvir edilen sanat türüne resim adı verilir. Ressam resimleri oluştururken doğadan, insandan, hayvanlardan, duygu, fikir veya toplumsal olaylardan esinlenebilir (Yüzbaşiyev, 2010)

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

Yenilenme olguları Türkiye'de Batılılaşma süreci olarak da ifade edilmiştir; bu ifade de biçim konusundaki değişimleri ortaya koyan tek faktörün Avrupa olduğu gibi birtakım kalıpları da Türk sanat dünyasına yerleştirmiştir. Türk sanatı her ne kadar kuvvetli yansımalarla karşı karşıya kalsa bile, Türk kültür ve gelenekleriyle bağlantılarını koparark ve belirli bölgelerin kendi tarihsel değerlerini yok sayarak çağdaşlaşma sürecine girdiği ifade edilemez. Dinamik bir unsur olarak Tarihsel Türk sanatının özellikle İslami çağlarda gerçekleşen özgün biçim verileri çağdaşlaşma aşamasına kendiliğinden girmiştir. Bu dinamik iç etkenin ürünü olarak Batı'dan alınan etkilerle biçim, teknik ve malzeme farklılıklarını yansıtan çağdaş veriler gösterilebilir (Tansuğ, 2008). Bu değerlerin o örneklerin biçimsel yöneliş zincirinden kopmuş görünmeleri, tarihsel örneklerden tümüyle farklılaşmış olmaları birtakım gelişim hareketliliklerinden ayrı değerlendirilmeleri gerektiği anlamı taşıdığı söylenemez (Buyurgan ve Buyurgan, 2018).

Çağdaşlaşma olgusu, bulunduğu kozmopolit unsurları ayıklamak ve evrensel olana yönelen yeni bir sentez meydana getirerek aydın kesimlerin benimsediği milliyetçilik ülküsünden faydalanan çağdaşlaşma süreci değerleridir. Öte yandan, değişimde rol oynayan yabancı değer sistemlerinin benimsenmesi ve bu sistemlerin aktarılmasına yardımcı ya da aracı olabilecek kozmopolit ve azınlık unsurların görevlendirilmesi, bu sentezin ilginç bir aşamasıdır. Çağdaş ya da tarihsel dönemler olsun yeni modeller elde etmenin yolunu açan kozmopolit ve yabancı etkenlerle kaynaşıp bunlardan uygun olanı alarak yeni bir senteze yönelme zorunluluğu olmuştur. Yeni bir senteze ulaşma zorunluluğu Çağdaş Türk sanatı açısından incelendiğinde, gelişimi belirleyen etken problemini, bahsi geçen zorunluluğun ihtiyaç duyduğundan ötede

aramanın yanlış olduğu ifade edilmelidir (Tansuğ, 2008). Batı dünyası, çağdaş gelişmenin temel dinamiği haline asla gelmemiş, değişimleri yardımcı kaynak işlevi açısından değerlendirmenin ötesine geçememiştir (Güler, 2008).

Avrupa'nın kaynak model işlevini abartmamak gerektiğini belirtirken çağdaş biçim ve düzen oluşumlarında geçerli olan Batı yöntemlerinin sıkı bir disiplin sorunu olduğunu inkâr edilemez. Ancak yöntemler ve kuralların Türkiye'nin toplumsal kurumlaşmaları içinde cesaretle kullanılabilir olması, başlı başına bir sorundur. Bunun nedeni kurallar ve yöntemin uygulanacağı ortamda değişikliğe uğramak zorunda olduğudur. Metodun disiplin aşamasını meydana getiren, sabit bir model olarak değerlendirilmemesi, uygulanabilir bir esneklikle ele alınmasıdır. Gözleme, deneye ve temelde akla dayanan Batı yöntemlerinin, özgün düşünce aşamaları geride kalmış ve "nakil" çemberi içine sıkışmış bir ülkede, sosyoekonomik kurumların değişim sarsıntısıyla karşılaşması doğaldır (Tansuğ, 2008). Yaşama tarzındaki zorunlu değişmelere sıkıca bağlı bulunan kültür hayatı, değişimlere rengini veren esnek uyumlarla yeniliklere kavuşmaktadır (Kılıç, 2013).

Avrupa biçimlerinin karmaşaya yol açan çeşitlilik akımları içerisinde Çağdaş Türk sanatının sentezlediği gelişimlerin ihtiyatlı ve esnek oldukları söylenebilir. Çağdaş Türk sanatı tarihsel dönemlerde de Avrupa biçimleriyle karşılaşmıştır; lakin tarihsel dönemlerdeki sosyo-ekonomik şartlar metot hesaplaşılmasını gerektirecek bir durumda değildi. Buna İstanbul'u fetheden Fatih Sultan Mehmet' in sarayında çalışan İtalyan sanatçıların resimleri örnek gösterilebilir. İtalyan ressamların düzen ve biçim anlayışında belirli bir çatışmaya girme zorunluluğu olmadığından bu resimler tarihsel bir belge olarak kalmıştır (Başkan, 2007).

Belirlemeye çalışılan yeni kaynak ve model ilgileri, bazen çağdaş değişimleri belirleyici asıl etken olarak anlaşılma yanılgısına, sosyo-ekonomik alandaki eksik ya da kayıplar yüzünden dönüşür. Çağdaş Türk sanatının meydana gelmesindeki ana unsur, çevrenin tarihin getirdiği döneme dair konumu problemlerini de kapsayan bölgenin tarihsel dönemlere ilişkin konumu sorununu da içeren sosyo-ekonomik koşullardır. Türkiye'nin sanat alanındaki son iki yüz yıllık gelişmesi bu gerçekten soyutlanırsa, sosyo-ekonomik gelişme potansiyelinin hiçbir zaman yitirilmemiş olan dinamiğinden de soyutlanır ve böylece geliştirme, değiştirme işlevi sadece Batı etkilerine yüklenir (Tansuğ, 2008). Bu yanılgı sadece bu noktada da kalmaz, çağdaşlaşma sürecinin her aşamasında tarihsel geleneklerin taşıyıp getirdiği sentez gerekliliği inkâr edilir ve giderek ulusal benliğin bile inkâr edildiği bir Batı hayranlığı benimsenir (Altınkurt, 2005).

Türkiye'nin sosyo-ekonomik alanda son iki yüz yıllık gelişmesi, bu konuyu irdeleyen araştırmalara bakılırsa, sanayi devrimleriyle kapitalistleşme sürecini hızlandıran Batı ülkelerinin Türkiye'yi sömürgeleştirme isteği taşıyan serüvenleriyle iç içedir (Tansuğ, 2008). Ne var ki sosyo-ekonomik potansiyelin tarihsel gücü bu serüvenleri oldukça göreli bir hale getirmiştir. Özellikle Türkiye'nin ekonomik hayatından aracı unsurlar ayıklanarak, güçlenen millî burjuvazinin dünya ekonomisiyle bağlantı kurduğu aşamalar, kültür hayatı biçimlendiren sentez isteminin de güç kazandığı dönemler olmuştur (Limon, 2008).

Ulus idealini gerçekleştiren bir cumhuriyet devletinin kuruluşu ile çağdaşlaşma süreci içinde kozmopolit bir yapıya sahip bulunan Osmanlı imparatorluğunun yıkılmasının tesadüf olduğu söylenemez. Çağdaş Türk sanatının oluşum evreleri içinde bazı kozmopolit çabalar söz konusudur. Milliyetçilik ruhunun karşısında görülen çabalar da önemsiz değillerdir. Fakat Türk sanatının çağdaş bir olgular zinciri halinde yenilenmesi, kendisini ulusal içerikli çabalara borçludur. Burada ulusal kavramının her dönemde farklı bir yorum bulabileceğini de belirtmek gereklidir. Bu kavramın İslamiyet ile bütünleştiği ya da tümüyle laik bir anlam kazandığı dönemler vardır. 1789 Fransız İhtilâli'nin çağdaş atılmaları gerçekleştiren "Türk milliyetçiliğini uyaran etkisi inkâr edilemez. Fakat kendi geçmişi hakkında geniş fikir sahibi olan bir ülkede bu etki gene de göreli sayılır. (Tansuğ, 2008). Üstelik ulusal ideallerin kozmopolit bir ortam içinde ve eğilim farklarına bölünerek gerçekleştiği koşullar, bu etki kaynağının göreliliğini daha da çok arttırmaktadır (Dalkıran, 2010).

Tarihsel yaratış isteminin çağdaş gelişmeyi zorunlu kılan koşullarda ana etken işlevine sahip bulunduğu, örnek alınan Batı biçim ve düzen kurallarınınsa kaynak model işlevine sahip bir yan etken olarak değerlendirilmekte olduğu sorunun aslını oluşturur. Çağdaş sentezlere ulaşma istemi bu belirleyici etken düzeylerini birbirleriyle uzlaştırıp kaynaştıran bir gelişim mekanizmasının taşıyıcısıdır. Sanat alanındaki yenilenmeleri temsil görevini toplumun seçkin üst tabakadan bireyleri üstlenirler; yenilenen kurumlar da nitelik yönünden böyledir. Fakat değişim gereksinmelerine daha geniş bir perspektiften bakıldığı zaman, bu gereksinmelerin, değişimlere direnen karşıt eğilim gruplarıyla birlikte çok geniş bir kitleye ait olduğu anlaşılır. Bunun nedeni kitlenin kentler ve kentlerden uzak kırsal tarım kesimlerine değin uzanan yörelerde sosyo-ekonomik sarsıntılardan büyük ölçüde etkilenmekte oluşudur. Osmanlı İmparatorluğu'nda 1800'lü yıllarda batı kesiminde bulunan azınlıkların bağımsız olma istekleri ve milliyetçilik akımları çok uluslu bu devleti zor durumda bırakmıştır. Bu sürecin XX. yüzyıl başlarına değin süregelip küçük krallık yönetimlerinin gerçekleştiği siyasal olguların bir panoraması halinde sergilendiği görülür. Osmanlı imparatorluğu XIX. yüzyıl başlarından itibaren ekonomik alanda süregiden bunalımların deneyimiyle güçlenen siyasal

bir çekirdek oluşmuş ve sonuçta yönetim istemini halk kitlesiyle bütünleştiren cumhuriyet fikrine ulaşılmıştır (Tansuğ, 2008). Sanat alanındaki çağdaşlaşmayla da paralellik gösteren bu olguyu, içeriğinin çok yönlü değerleri açısından ele aldığımız zaman, sonuçların kendi özgün doğasına ulaşan ve bunu kanıtlayan sistemlere dönüştüğünü görürüz (Bayramoğlu, 2013).

Tarihsel sanat ilgisinin çağdaş dönemlerde olup biteni anlamak amacına dönük olduğu kesin bir gerçektir. Tarihsel ve çağdaş sanat evrelerini birbirinden ayrı yönden ele almak betimleyici bilgiler edinmekten öteye gitmemektedir. Batılı sanat tarihçileri, 1920'lerde bilimsel bir disiplin haline gelen Türk sanatı araştırmalarını, çağdaş dönemlere kadar uzatmak gücünü kendilerinde bulamamaktaydı. Bu da bir bakıma İslam sanatı alanındaki ulusal üslup çevrelerinin birbirinden ayrı yorum dinamikleriyle ele alınmasının Batılılarca kabul edilmeyişinden kaynaklanmaktadır. Çağdaş döneme gelince sanat alanlarıyla yakından ilgili olan Türk araştırıcılar, Türkiye'de geçmiş çağlardan günümüze uzanan bir mimarî geleneği olduğunu kabul etmekte; fakat bir resim sanatı geleneğinin olduğunu kabul etmemektedir. Resim ve heykel sanatının İslamiyet'te farklı bir kavrayış alanı içinde gerçekleşmiş olması, doğacı organik ideallere bağlı olan Batı Hıristiyan sanatının resim ekolleriyle biçim, malzeme ve teknik kurallar yönünden tam bir çakışma içinde bulunmamaktadır. Batı'ya dönük gelişmeler boyunca benimsenen biçim ve kuralların, sanatçılar ve araştırmacılar üzerindeki ağır baskılı etkisi yanılmaya yol açmaktadır. Daha da ileri gidenler, Türkiye'de resim ve heykel sanatlarının Sanayii Nefise'nin 1883'de kuruluşundan bu yana sadece yüz yıllık bir geçmişi olduğunu ileri sürüyor ve bu alanda XIX. yüzyıl boyunca süregelmiş olan ve ulusal içerikli olarak yorumlanabilecek çabaları bile arka plana itmektedir. Tarihsel dönemlerde Batı'daki örneklerle boy ölçüşebilecek alanın yalnızca mimarî yapılar olduğunu ileri sürenlerle, çağdaş resim sanatı ortamı içinde bulunup da geçmişte bir Türk resim geleneği olmadığı yanılgısını taşıyanlar, aynı çizgi üzerinde bulunmaktadır (Tansuğ, 2008). Bu tür yanılgıların, soruna yaklaşım boyutları genişledikçe tümüyle ortadan kalkacağı söylenebilir. Fakat günümüzde bile gerek pratik, gerekse kuramsal çabalar hâlâ bu tür yanılgıların kolaylığına sığınmaya devam etmektedir. (Başbuğ, 2011).

Türkiye Batı dünyasıyla öteden beri çok yakın ve sıkı ilişkiler içinde olmasına karşın, Avrupa dışı bir ülke olma özelliğini de koruyabilen bir yapıya sahiptir. Sosyo-ekonomik yapının birtakım sorunsallarla dolu oluşu, kültürel yaşamın aynı sorunsallar yönünde etkilenmesinin nedeni olmaktadır. Sorunları açıklamayı amaçlayan akılcı çözümlere ulaşılması da güçtür. Bu nedenle sanatçılar ve araştırmacılar, yorumlarını temellendirme işinde genellikle bazı çelişkileri yansıtırlar. Tarihsel ve çağdaş, evrensel ve ulusal gibi kavramların yorum çabaları içinde çelişik değerler olarak varlığını sürdürmesi bu yüzdendir (Tansuğ, 2008). Bazen

birbirine karşıt gibi görülen bu kavramların düşünce ve sanat sentezleri içinde eriyip uzlaştığı sonuçlar da elde edilebilmektedir. (Demir, 2005).

Güncel yorum çabalarının dayandığı araştırma verileri ortamı, çağdaş Türk sanatının oluşumunda rol oynayan etkenlerin belirleyici işlev mekanizmasıyla kendini gösterdiği koşullarla iç içedir. Sanat ve düşünce uğraşlarının güncel devinimi, çağdaşlığa yönelik oluşum evrelerinin ne suretle belirlenmiş olduğu sorununu her zaman canlı ve gündemde tutmaya devam etmektedir. Bu sorunu gözden kaçırmayan tüm yaklaşım çabaları, Türk sanat ortamının geçmiş ve güncel etki kaynaklarıyla sürekli ilişki içinde bulunan dinamizmine işaret etmektedirler. Ekonomik alanda çağdaş üretim ilişkilerinin düzenli bir ritim kazanmasıyla daha parlak sonuçlara ulaşılabilir. Sosyo-ekonomik alanda özellikle büyük kent ölçeklerinde refah ve düzen zorunluluklarının gerçekleşmesi, yeni ve özgün biçim uğraşlarına yol açabilir.

Çağdaş sanatın bazen anlatım ve dil duvarlarını bile aşan bir yenilenme vadisinde, kendinden başka bir şeyi taklit, tasvir ya da temsil etmenin ötesinde, sadece kendi biçim değerlerini üretir hale gelmesi, etkileşim sistemlerinin yoğun teknolojik gelişmelerle kuşatılmış olması yüzündendir.Özellikle geçmiş yüzyıllara karşı cephe alınan bu ortamda, eskinin kalıcılığını özleyen eğilimlerine karşı, geçiciliğin vurgulandığı değerlere ulaşılmak istenmektedir. Batı'nın kaynak modeller üretmede sürüp gelen üstünlüğü, bu noktada da karşımıza çıkmakta ve gerek sanatçı, gerekse araştırmacıların geçmiş ilgilerinden kopma eğilimlerine yol açmaktadır (Tansuğ, 2008). Fakat böyle bir modern çerçeve içinde yerel tarih ve geleneklerin sessiz direnişi de yepyeni bir anlam zenginliğine kavuşmaktan geri kalmamaktadır (Kıyar, 2007).

2.1.1900 -1950 Yılları Arası Oluşumlar

2.1.1. 1914 Kuşağı

Türk resminin 1918-1920 yıllarından sonraki modernleşmesi elbette o senelerden önce oluşmaktaydı. Sanayi-i Nefise Mektebinden, kuruluşundan sonraki durumundan, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa gibi öncülerden bahsedilebilir. I. Dünya Savaşının başladığı 1914, birkaç yıldan beri Avrupa'da çalışan genç ressamları yurtlarına dönmek zorunda bırakmıştı. İtalya'dan, Fransa'dan, Almanya'dan, gelenler İstanbul'da toplanmış, yeni bir sanat hamlesine topluca girişme gereğini hissetmişlerdi (Berk, 1973).

İlk olarak toplanıp sergiler açarak yeni bir sanat seslenişinin temellerini atmak gerekmekteydi. Önceden kurulmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti bir araya getirme işlevinde aracı rolünü

üstlenmiştir. Bu işlev sayesinde bir çatı etrafında birleşmenin sağladığı güven ve hız sayesinde Avrupa'da eğitim görüp Türkiye'ye dönen ressamlar sergilerini açmışlardır.

İlk sergiyi 1874'de Şeker Ahmet Paşa açmıştır. Daha sonraları,1888 ve 1910'lı yıllarda Beyoğlu'nda, özellikle yabancı sanatçıların, yerli Ermenilerin ve Rumların katıldıkları sanat gösterileri düzenlenmiştir.

I. Dünya Savaşının 1914'de patlaması, İstanbul'daki yabancı kulüp, lokal ve okulun elde edilmesini kolaylaştırmıştı. Bu arada İtalyanların "SocietaOperaia" lokalini ise Galatasaraylılar alarak yurt yaptırmışlardı. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sadece Türk ressamlardan oluşan sergilerini 1914-1915 yıllarında burada düzenlemiştir.

İlk bakışta fark edilen yeni teknik, yeni duyuş, yeni ruh yeni ressamların tuvallerinde, ilk sergilerinde hemen belirip kendisini gösteren bir özellik olarak dikkat çekmekteydi. Bu ressamlar Avrupa'dan döndükleri esnada kendilerine rehberlik eden yabancı ressamların etkisinde kalmamış, kısa süreli geçici bir etkilenmeden sonra kendi öz değerlerini yakalamışlardı. Jean-Paul Laurens'lardan, Cormon'lardan oluşan tablolara Galatasaraylılar Yurdu'nda rastlamak mümkün değildi. Rönesans klasiklerini taklit etmek, çok büyük çapta düzenlemeler yoluyla tarih olaylarını canlandırmak Fransız akademik ustalarının sanat ideali arasında bulunmaktaydı. Gerçekçi tabiat biçimlerini takip eden bir desen renkten daha fazla önem taşımaktaydı. Yalnız bu desenler klasiklerin biçim güzelliğinden yoksun olmakla birlikte, fotoğrafik özellik taşımaktaydı. Sadece Fransa'da değil tüm ülkelerde çoğunlukla akademik ressamlar belirtilen kalıplara sığınmış, renklerde ağır valörlerle yüklü olan koyu paletlere yer verilmekteydi.

Fransız akademizminin ünlü hocalarının atölyelerinde 4 yıl çalıştıktan sonra memlekete döner dönmez öğrendiklerini unutan, başka bir kabiliyetle ortaya çıkan yeni ressamlar, öte yandan, halkın o güne kadar alıştığı, Batı tekniğindeki Türk resminin geleneğine de uymuyorlardı. Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenen tablolarda ne Süleyman Seyyit'in ne Şeker Ahmet Paşa'nın ne de Osman Hamdi'nin bir etkisi görülüyordu. Yeni ressamlar Fransız hocalarından olduğu kadar onlardan da uzak kalmışlardır.

Türk resmi, kristalleşmiş biçimlerden kurtulmuş, yeni bir havaya bürünmüştü. Çağdaş resmimizin ilk dönemini temsil eden ressamlara Empresyonist denilmesi bu kurtuluşlarından doğar. Empresyonizmin kurucusu ClaudeMonet'nin ''Tablo tabiata açılmış bir pencere olmalı'' aforizması yeni ressamların eserlerinde canlanıyor gibiydi.

Halkın, bu eserler karşısında hemen olumlu bir ilgi göstermiş oldukları düşünülemez. Türk resmi, o güne kadar, Osman Hamdi'lerin, Süleyman Seyyit'lerin, Şeker Ahmet Paşa ve Ali

Rıza'ların elinde kişisel bir yoruma, bir deformasyon-değiştirmeye yanaşmadan, tablo ile tabiat arasında ayırım yapmadan yürümüştür.

İzleyicinin dikkatini çeken başlıca değişim, kuşkusuz, yeni ressamların yöntemleri olmuştu. Doğanın ufak detaylarına önem vermiyor, gevşek, şekilleri topluca saran çizgiler, parlak, güneşin pırıltılarını, şeffaf, akislerini yansıtan renkler uyguluyorlardı. Paletleri kara, koyu karışımlarından temizlenmişti (Berk, 1973).

Çallı Kuşağı sanatçıları, Osmanlı'nın son dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarını gözlemlemiş bir birliktelik olarak, Türk resminde önemli bir konuma sahip olmuşlardır. Çallı Kuşağı sanatçıları, rastgele düşüncelerle tuvalleri başına geçmemişler, plânlı ve programlı olarak bazı imgeleri resimlerine taşımışlardır. Kadın da bu imgelerden biri olarak sıklıkla kullanılmıştır. Böylece Cumhuriyet dönemi resminin yapılanmasında önemli rol oynayarak, Türk resminde konu zenginliğine ciddi anlamda katkıda bulunmuşlardır. Özellikle "Asker Ressamlar Kuşağı"ndan sonra, ilgi gösterilen manzara, ölü doğa ve figür, 1914 Kuşağı sanatçıları tarafından olgunlaştırılmıştır" (Başbuğ, 2010).



Şekil 1.Nazmi Ziya, Şezlongda Pembeli Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (1915).

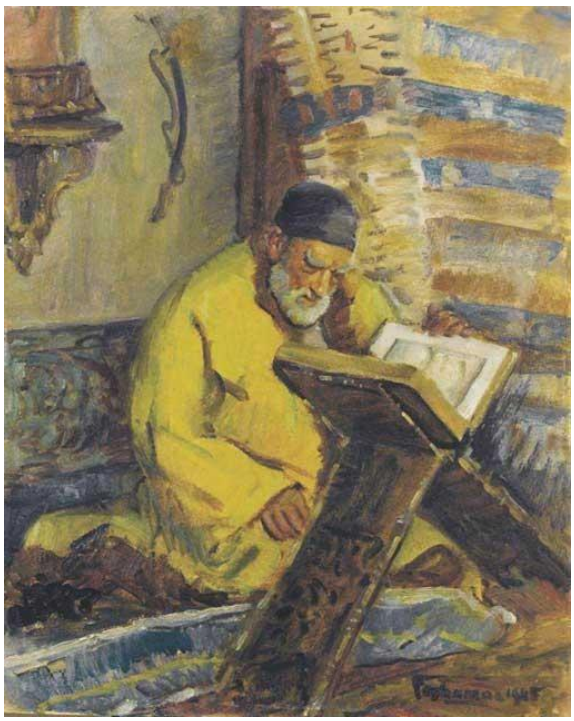
Kaynak:http://www.leblebitozu.com/turk-resminin-onemli-ismi-nazmi-ziya-guranin-24-tablosu/, 2018.

Resim ve Heykel Müzesinin ilk müdürü, genç yaşında ölen Halil Dikmen modern resim sanatımızın kurucuları üstüne şu satırları yazmıştı:

> "1914'de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti. Şunu da ilave etmek gerekir ki en kuvvetli temsilcileri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hikmet

> Onat olan bu yeni cereyan, Empresyonist kaideleri yüzde yüz tatbik edememişti. Bir kere Empresyonizm o tarihte Avrupa'da bile sönmüş bulunuyordu, tesir kudreti azalmıştı. Sonra ressamlarımız, Empresyonizmi formülleştirmiş olan LucienSimon, Chabas, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmişler, onların biraz da akademik olmuş Empresyonizmini tatbike başlamışlardı. Bununla beraber 1914 Türk sanatkârlarının her yıl Galatasaray Lisesinde tertipledikleri sergilerle eski klasik resim anlayışı hayli değişmiş, halk, o güne kadar görmediği renk ve serbestlikte yapılmış tablolar seyredebilmişti. Bu suretle açılan yeni devrede eski tarzdan yavaş yavaş uzaklaşılmış ve tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek taze bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla Empresyonizm ismi verilen bu yeni tarzda çalışılmağa başlanmıştır. Artık eski tablolarda görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir."

Önce Galatasaraylılar Yurdu'nda, sonra da, her senenin Ağustos ayında Galatasaray Lisesi'nin resim sınıfında oluşturulan sergilerde git gide daha güçle kendilerini tanıtan yeni ressamların ileri gelenleri, şu sanatçılardı: Çallı İbrahim, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Ruhi Arel.



Şekil 2.Feyhaman Duran, Hattat Rıfat Efendi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41x33 cm, (1945).

Kaynak:https://www.pinterest.de/pin/162411130289514925/?lp=true, 2018.

1914 Kuşağı ressamları uyguladıkları teknikle, dıştan bakınca dönemin edebiyatçılarının benimsediği "sanat için sanat" anlayışını paylaşıyor gibi görünmüşlerdir. Resimlerinde,

edebiyatçıların sembollerle kurguladığı dünyayı yedi rengin envai çeşidine bulamışlar, kendi gerçekliği içinde yansıtıp, bir anlamda toplum için sanat yapmışlardır. Ruhlarında meydana gelen yaşantı biçimlerini, doğadan aldıkları birtakım izlenimlerle senteze tabi tutarak ifade etmişlerdir. Böylece madden ve manen çökmüş insanlara, hayatın her şeye rağmen yaşanmaya değer olduğunu hissettirmişlerdir. Türk resmi, onlar sayesinde durağan biçimlerden kurtulup, yeni bir havaya bürünmüştür. Toplumun tanığı olmaya başlayan ressam, saray sahneleri, yemiş, çiçek natürmortları, eski sokak, mezarlıklar, park ve bahçeler gibi dondurulmuş konulardan uzaklaşarak ilgisini yaşayan insanların, kadın ve erkeklerin yüzlerine çevirmiş; toplumun keder ve sevinçlerini, İstanbul'un binbir görünümünü tuvallerine taşımıştır (Buğra, 2007, s. 255–256).

1914 Kuşağı sanatçılarının kendilerinden önceki duyuş, görüş ve uygulamalardaki en önemli farklılıkları, doğayı hiç değiştirmeden kopya etmek yerine, bireysel duyguları ve yorumlarını da tuvale aktarmaları olmuştur.



Şekil 3.Nazmi Ziya "Küçüksu'dan" 42x62cm

Kaynak:http://www.leblebitozu.com/turk-resminin-onemli-ismi-nazmi-ziya-guranin-24-tablosu/, 2018.

Çağdaş Türk resim sanatının gelişmesinde sanatçı gruplarının, destek ve birliklerinin önemli bir yeri olmuştur. Köklü bir resim tarihinin olmayışı, halk kitlelerinin üretilen sanat eserlerini değerlendirmeyişi ve sanatçıların yapıtlarını gösterebilecekleri galerilerin ve sergi salonlarının olmayışı bu tür grupların oluşmasının başlıca sebebi olmuştur.

Sanatçılarda diğer meslek sahipleri gibi, eğitimini gördükleri alanda çalışma olanaklarını bularak yaşamlarını kazanmalıydılar. Toplumun sanat beğenisinin yaygınlık kazanması, bu soruna çözüm getirecek önlemlerin ilki ve en önemlisiydi. Bu öneriler değer çekişmelerinin kinci ve bölücü ortamından kaçınılarak gerçekleştirilmeliydi (Giray, 1995).

2.1.2. Yeni Ressamlar Cemiyeti (1923)

1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte ülkenin genel görünümünde değişikliklere başlanmıştır. Çağdaş bir Türk Devleti kurulmuştur. Oluşturulan sosyal ve kültürel kurumda eski değil yeni düşünce sistemi kabul görmüştür. Bu nedenle eskiyi temsil eden her türlü anlayış yerini yeniye bırakmıştır. Bu amaçla yüzyılın başında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuna yol açan istek ve idealler, günün şartlarına uyum sağlamış bir şekilde sanat ortamını yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Cumhuriyet'in ilan edilişiyle birlikte sanat eğitimlerini yeni bitiren, bazı yetenekli ve sanata dair istekli genç ressamlarda bir hareketlilik baş göstermiştir. İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyelerinde çalışmış olan bu sanatsever gençler okullarını bitirir bitirmez bir sanat cemiyeti kurup, bu alanda sergiler düzenlemek istemişlerdir. Yeni Resim Cemiyeti çatısı altında bütünleşen gençler arasında Şeref Akdik, Refik Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati, Saim Özeren ve Cevat Dereli bulunmaktaydı.

Yeni Ressamlar Cemiyeti Türk resim sanatı içerisinde yer alan ikinci sanatçı birliği olarak kendinden söz ettirmiştir. Kendinden önceki birlikten farklı bir duruş sergileyememişlerdir. Her hangi bir üslup oluşturamamışlardır. "O güne kadar ölçü bilinen Galatasaray sergilerine bir şeyler katmak istiyorlardı" (Berk-Gezer,1973, s. 41). Yeni ressamlar cemiyetinin belirgin bir grup özelliği söz konusu olmamıştır. Var oldukları süre içerinde bir kez sergi açmışlardır. Türk soyut sanatçılarında ilk özgür anlatımlar, Avrupa'ya öğrenim için gönderilen Çallı Kuşağı ressamlarının olmuştur. Ressamlar Avrupa'daki izlenimlerini Türkiye'deki genç kuşaklara da aktarmışlardır(Akdağlı, 2007, s. 2).

Türk sanatçılarının çoğunun milli duygularla hareket ettiği görülmektedir. En önemli oluşumlardan biri Şişli Atölyesi'nde milli duygularla yapılan resimlerdir. Askerlerin cesaretini, ülkeleri uğruna yaptıkları fedakârlıkları ve savaş sahnelerini konu alan pek çok resim yapılmıştır (Karaaslan vd, 2017, s. 944).

O dönemde bakanlığın Avrupa'ya öğrenci göndermek için yapmış olduğu yarışmada, kazananlar Paris'e gitme hakkını elde etmişlerdir. Kazanlar arasında Refik Epikman, Mahmut

Cuda, Cevat Dereli, Muhittin Sebati ve Ali Karsan yer almıştır. Bu sanatçıların Paris'e gitmesi cemiyetin dağılmasına yol açmıştır.

2.1.3.Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929)

Müstakiller, Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınma programında kendilerine düşen payı kotarmak için inanç ve güvenle, hırsla çalışıyorlardı. Yeni sanatçıların yetiştirilmesine uygun şartlar sağlamak amacıyla büyük bir özveriyle daha kuruluşunun birinci yılında Avrupa öğrenimi olanağı tanıyan Türkiye Cumhuriyeti hükümetine olan borç ve görevlerini içten gelen bir coşkuyla, inanç ve kararlılıkla sanat kültürünün yükseltilmesine verdikleri çabalarla karşılamaya çalışmışlardır.

Bu birlik Cumhuriyet Türkiye'sinde ise kurulan ilk sanatçı derneğidir (Bulut, 2009, s. 6).Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayarak 1920–1929 yılları arasında Türkiye ye dönen bu genç ressamlar, 1923'de kurulan Yeni Resim Cemiyeti'nin uzantısı sayılan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliğini oluşturmuşlardır (Altan, 1966, s. 36).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri farklı okul ve atölyelerde eğitim almışlardır. Nurullah Berk Paris'te Ernest Laurent atölyesinde eğitim görmüştür. Cevat Dereli, Refik Epikman, Şeref Akdik, Muhittin Sebati de Paris'te AcademieJulien'de Paul Albert Laurens atölyesinde eğitim görmüşlerdir. RatipAşirAcudoğuAcademie, Julien'deBrourchard ve Landawski daha sonra da Almanya'da Prof. Belecker atölyesinde öğrenim görmüştür. Birlik sanatçılarından Fahri Arkunlar Paris Dekoratif Sanatlar Okulu'ndan sonra Almanya'da Leipzig atölyesinde eğitimini devam ettirmiştir. Birliğin tek bayan sanatçısı olan Hale Asaf ise Paris'te GrandeChaumicre atölyesinde eğitim almışlardır (Korur, 2008, s. 75-76).

1928 yılında yurda dönen genç ressamlar Almanya ve Fransa'da almış oldukları sanat eğitimi doğrultusunda "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" isimli grup çatısı altında toplanmışlardır. Bu birlik Türk resim sanatının tarihsel süreci içerisinde kurulan resim derneklerinin üçüncüsü, Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk ressam birliği olmuştur. 1928-1942 yılları arasında Türk resminin tanıtılması ve yaygınlaştırılması, geliştirilip özgünleştirilmesi çerçevesinde önemli etkinliklerde bulunmaya çalışmıştır. Müstakil ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ismini "Üyelerinin bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan birliğin bu özelliği gibi adını da Paris'te aynı yıllarda etkinliğini sürdüren "La SocietedesArtistesIndependonts" adlı gruptan almıştır" (Tuna, 1995, s. 38).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içerisinde kurulan ikinci derneği olmuştur. Buna karşın Cumhuriyet Türkiyesi'nde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme yolunda gayretleri olduğu kesindir. Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle de Müstakillerin İstanbul'da ilk sergilerini açtıkları 1928 yılı aynı zamanda Latin alfabesinin de kabul edildiği yıldır. Sanatçılar yeni biçimleri özgürce kullanma cesaretini Atatürk'ün devrimlerinden almaktadırlar.

Birlik üyelerini 1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde öğrenimine başlayan sanatçılar oluşturur. 1923'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrenimlerinin son yıllarını sürdüren Şeref Kamil, Büyük Saim (Özeren), Refik Fazıl (Epikman), Elif Naci, Mahmut Fehmi (Cüda), Muhittin Sebati, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi) Yeni Resim Cemiyeti adı altında birleşirler (Gören, 1998).

Bu grup üyeleri arasından Avrupa yarışmasını kazanarak 1924'te Paris'e gitmiş olan Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati ve Ali Karsan ve Münih'deHansHofmann'ın atölyesinde eğitim gören Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi gibi gençler 1928'de yurda dönerek birlikte ilk sergilerini Ankara'da ikinci sergilerini İstanbul'da açmışlardır. Bu sanatçılar "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında toplanmışlardır. Bu birliğin üyeleri Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Refik Epikman ile heykeltıraş Hadi Bara, RatipAcudoğlu, Zühtü Müridoğlu'dur (Gültekin, 1992).

Müstakiller, büyük bir inanç ve çaba içinde Türk Resim ve Heykel sanatını toplumun kültürüne yerleştirmeye çalışmaktadır. En önemli amaçları resim ve heykel sanatının da geleneksel el sanatları gibi benimsenmesini kolaylaştırmaktır. Çini, hat, kilim gibi ve hatta metal gibi Türk evine ve çalışma mekânlarına, lüks sayılmadan, yadırganmadan girebilmesini gerçekleştirmektir. Mobilyalara, ekonomik cihazlara açılan kapıların resim ve heykel sanatına kapanmasını engellemektir. Ne yazık ki o günlerin Türkiye'sinde resim ve heykel hala çok kısıtlı bir çevre için, bir sanat dalı olarak benimsenmektedir. Bu nedenle de birliğin tüm girişimleri anlaşılamamaktadır (Giray, 1995).

Birlik üyesi olan sanatçılar Avrupa'da izlenimcilikten sonra gelişen sanat akımlarının varlığını duyuran bireysel anlayışlarını, zengin bir konu çeşitliliği içinde ele almışlardır. Natürmortlar, peyzajlar, portreler ve özellikle çevrelerinde gelişen olayları ve eşyaları konu olarak değerlendiren kompozisyonlar, sanatçıların farklı biçemlerinde değerli sanat ürünlerine dönüşmüşlerdir (Güven, 2010, s. 113).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği çatısı altında toplanan ve dinamik bir varlık sergileyen bu sanatçılar o güne dek tek sergi ve sayıları onu geçmeyen isimler çevresinde dolaşan Türk resmine yeni, canlı ve dinamik bir yapı kazandırmışlar ve yeni isimlerin ortaya çıkmasına vesile olmuşlardır.

Cumhuriyet döneminin ilk on yılı içerisinde heykel sanatına bakıldığında karma sergilerde küçük yapıtlarla var oldukları görülmektedir. Yeterli düzeyde anıt yapıcı etkinlikler de yoktur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucularından olan Ratip Asır Acudoğlu1925'te Paris'e eğitime gönderilen ilk heykeltıraşımızdır. Heykel sanatçımız Hadi Bara da Havva heykelini ilk kez Paris'te salon d'automne'da sergiledikten sonra yurda getirmiş Müstakillerin 1931 yılında düzenlediği 4. sergiye bu eserle katılarak tüm ilgileri büyük oranda bu çalışması ile üzerinde toplamıştır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin amacı, gelişmekte olan Türk Resim Sanatının kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Ayrıca sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri önemle üstünde durulması gereken bir konuydu. Sanatçılar da diğer meslek sahipleri gibi, eğitimini gördükleri alanda çalışma olanakları bularak yaşamlarını sağlamalıydılar. Toplumun sanat beğenisinin yaygınlık kazanması, bu soruna çözüm getirecek önlemlerin ilki ve en önemlisiydi. Bu arada devlet, yetişmelerine önemli katkılarda bulunduğu sanatçılarına destek de sağlanmalıydı. Bu öneriler değer çekişmelerinin kinci ve bölücü ortamından kaçınılarak gerçekleştirilmeliydi (Giray, 1995).

Amaçlarını gerçekleştirmek için yurdun her köşesinde resim sergileri açmayı, Türk Resim Sanatını tanıtan konferanslar vermeyi, yayın yapmayı, yayın organlarına yazılar yazmayı karar altına alarak birleşmişler ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği adı altında toplanmışlardır.

Müstakiller, Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınma programında kendilerine düşeni kotarabilmek için inançla çalışmışlardır. Yeni sanatçıların yetiştirilmesine uygun şartlar sağlayabilmek amacıyla daha kuruluşlarının ilk yılında Avrupa öğrenimi olanağı tanıyan Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'ne olan borç ve görevlerini coşku, inanç ve kararlılıkla sanat kültürünün yükseltilmesi için harcamışlardır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin çabaları birkaç yıl sürmüştür. Hale Asaf ve Muhittin Sebati gibi iki güçlü sanatçının genç yaşta ölümleri birliğin sarsılmasına ve dağılmasına neden olmuştur. Devlet ve özel kesimler de Birliğin çalışmasına pek fazla ilgi göstermemişlerdir. 1937 yılında Akademi Resim Bölümü şefi olan LepoldLevy, Müstakil

Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine, Reis Mahmut Cüda tarafından davet edilir. Bu davette üyeler Türk ressamlarının çalışma koşullarını ve bu koşulların iyileştirilmesi için önerilerini Levy' ye anlatırlar. Aynı yıl LepoldLevy' nin Kültür Bakanlığı'na ressamların yeni bir uygulama ile değerlendirilmelerini içeren bir öneri verdiği bilinmektedir. Bu öneri Bakanlık tarafından olumlu karşılanmasına rağmen, diğer sanat dallarında çalışanların da bu kapsama girmek istemeleri ve basında bu uygulamaya karşı olumsuz bir tepkinin oluşması, sonuçsuz kalmasına neden olmuştur (Berk ve Turani, 1990).

Müstakiller sanatsal ortam sağlanması konusunu, grup ilkesi ve çözülmesi gereken bir mesele haline getirmişlerdir. Toplantılarında, sürekli bunu tartışmışlardır. Grup yapmış olduğu toplantılarda sanatsal estetik kaygıdan ziyade, bu konu üzerine yoğunlaşmaları ve çabalarını bu meseleyi çözmeye yönelik harcamaları anlaşmazlıkların çıkmasına sebep olmuştur (Şerbetçi, 2008, s. 22).

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri, 1929'da yayınlanan tüzüğünden bir yıl önce 1928'de ilk sergilerini Ankara Etnografya Müzesi ve İstanbul'da Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda açmışlardır. 1931 yılında açılan dördüncü sergiye olan ilginin beklenenden fazla olduğu İstanbul'da yayınlanan Türkçe ve Fransızca gazetelerdeki yazılardan anlaşılmaktadır. Yaklaşık on yıl süren birliktelikten sonra, çağdaşlaşma ve özgün çalışmalar üretme isteği birlik içerisinde kopmalara sebep olmuştur. Pek çok konuda ortak yanları olmuş olsa da bazı sanatçılar serbest çalışmaya yönelirken bazılarıysa 1933 yılında kurulacak olan D Grubu'na katılmayı tercih etmiştir.

2.1.4. Devlet Resim-Heykel Sergileri

Yıllık devlet sergilerinin başlangıç aşamalarında sanatsal tartışmalar yönünden büyük bir canlılığa sahip oldukları alışılmış bir olay niteliğine dönüştüğünü vurgulamak gerekir. 1942'de açılan 3. Devlet Resim ve Heykel sergisi, 30 günlük sergi süresinin bütün ayrıntılarıyla ele alındığı ilginç bir kitaba bile konu olabilmiştir (M. Aksel, Resim Sergisinde 30 Gün). Daha sonraları bu sergilerin aynı yoğunlukta bir ilgi hedefi oluşturmadığı görülmektedir (Renda, 1993).

Türkiye'nin büyük kentlerinde düzenlenen resim ve heykel sergileri konusunda sayısız yazılar yazılmıştır. Bu yazılardan edinilen izlenim sergi etkinliklerinin Türk kültür yaşamında önemli bir yer tutması gerektiğinin vurgulanmasıdır. Büyük çapta sergi düzenleme etkinlikleri arasında bir aşamanın diğerini zorunlu kılmış olduğu koşulların sözü edilebilir. Cumhuriyetin 10. yılında Dr. Reşit Galip'in önerisiyle ilki düzenlenen inkılâp sergileri, Türk sanatçılarının

bir fikir ve ideal birliği altında toplanmalarını hedef alıyordu. Fakat sanatçıların bu girişimin amacını kavramadıkları, dolayısıyla inkılâp sergilerinin etkin bir süreklilik kazanmamış olduğu hakkında ileri sürülen görüşler dikkatle göz önüne alınmalıdır. "Bütün hayatî unsurlarını hakikatten alan inkılâbımızın" sanatçılarımız tarafından teknik nitelikleri üstün çabalarla gerçekleştirilen eserlerde yansıtılması gerektiği halde, yukarda belirtilen eleştirel görüş açıları, seçme ve ayıklamaya önem verilmediği iddialarını karşımıza getirmektedir. Bu ihmalin değer hiyerarşinin altüst olduğu bir kargaşaya yol açtığı, ileri sürülen diğer eleştirel savlardır. Oysa "İnkılâp hizmetinde" bulunan sanatçı kadrosu şöyle nitelenmektedir: Toplumsal bir işlevi olması, sanatsal bilgi ve tekniğe sahip ve hâkim bulunması, yapıtlarını içtenlikle meydana getirmesidir.

Devlet Resim ve Heykel sergilerinin belli değer kriterleri gözetilerek düzenlenmeye başlanmasında, inkılâp sergilerine yönelen bu tür eleştirilerin belli bir rolü olmuştur. Çünkü bu eleştiriler bir disiplinin yeniden kurulması amacına yöneliktir. Ancak belirtildiği gibi Devlet Resim ve Heykel sergileri de geçen süre içinde yoğun eleştirilere uğramaktan kurtulamadılar. Oysa başlangıçta büyük ölçüde ciddiye alınmış olan Devlet Resim ve Heykel sergilerinin 1940 yılında düzenlenen ikincisi vesilesiyle, dönemin Milli Eğitim bakanı Hasan Ali Yücel, Cumhuriyet Devletinin demokratik bir tarafsızlık ilkesi benimsemiş olarak sanatçılarla yakından ilgilenmeyi amaç edindiğini, devlet sergileriyle plastik sanatlar alanında yapılan tüm çalışmaların bir araya toplanarak, aralarındaki üstün niteliklerin sanatın soyluluğuna uygun bir yolda belirleneceğini dile getirmiştir. Yücel bu sergilerle, devletin koruyucu ve geliştirici işlevini plastik sanatlar alanında da ortaya koyduğunu ayrıca vurgulamıştır.

2.1.5.D Grubu (1933- 1947)

"D Grubu", devletin 1930'larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programları doğrultusunda, kültür ve sanat olaylarına ulusal ve yeni bir yön verilmek istendiği süreçte var olmuştur. Çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla batıyı örnek alan Türkiye'nin, sanatının da yeni olması gerektiğini savunan grup, başlangıçta Osmanlı geleneklerinden, birikimlerinden yararlanmak yerine batıdaki yeni akımları tanıtma ve deneme yolunu seçmiştir. Birlikte sergi açmak amacıyla bir araya gelen beş ressam ve bir heykeltıraş hiçbir resmi ve siyasal niteliği olmayan bir grup kurmuşlardır. "D Grubu" sanatçıları AndreLhote'la çalışmış olmaları nedeniyle, kübizmin temsilcisi olarak görülmek istenir. Oysaki bu grubun içindeki sanatçıların, resim anlayışı oldukça büyük farklılıklar arz eder. Belki de grup sanatçılarının en

önemli ortak yönleri; sanata aydınca yaklaşmaları, yurtiçi ve yurtdışı sergileri açarak, ülkede ilerici bir sanat ortamı yaratmalarıdır (Renda, 1993).

Grup üyelerinin sayısı, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Nusret Suman, FahrünnisaZeid ve Zeki Kocamemi'nin katılımıyla giderek artmıştır.

D grubu, devletin 1930'larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda, kültür ve sanat olaylarına ulusal ve yeni bir yön verilmek istendiği süreçte yer almıştır. Çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla Batıyı örnek alan Türkiye'nin, sanatının da yeni olması gerektiğini savunan grup, başlangıçta Osmanlı geleneklerinden, birikiminden yararlanmak yerine batıdaki yeni akımları tanıtma ve deneme yolunu seçerek sergilerle yeni sanat göstermeyi amaçlamıştır (Aydoğan, 2008).



Şekil 4.Turgut Zaim, "Köylü Kadınlar" Tuval Üzerine Guaj Boya, 48x38 cm.

Kaynak:https://www.artamonline.com/295-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/14544-turgut-zaim-1906-1974-koylu-kadinlar, 2018.

D Grubu'nu oluşturan sanatçılar, ülkedeki plastik sanatları geliştirecek, canlandıracak çözümler aramaktaydılar. Amaçları bu durgun sanat ortamını birazda olsa hareketlendirmek, sanatı geniş halk yığınlarına ulaştırmaktır. "D Grubu" üyeleri batıda uygulanan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına uyarlamış kübizm, konstrüktivizm veya soyut vs. üsluplarda ürettikleri eserleriyle sergiler açmışlardır. Batı'da yüzyılların birikimi olarak şekillenen bu üslupların bizim toplumumuzda temelsiz olarak uygulanışı yani biçimsel olarak özünü anlamadan kavramadan kopya edilişi iki şekilde değerlendirilebilir. Bir yandan Batı'da var olan üsluplar ülkemize taşınmış ve "D Grubu" aracılığı ile topluma tanıtılarak olumlu bir işlev görmüş, diğer yandan Batı'da uygulanan bu üslupların oluşum süreçleri Türkiye'de yaşanmadığı için kopya etmekten öteye gidilememiştir. Müstakillerin başlattığı bu

öykünmeciliği “D Grubu” bir adım daha ileri götürerek Türk sanatına yerleşmesine sebep olmuştur. Daha sonraki dönemlerde de sanatçılar yaratıcılıklarını geliştirmek yerine Batı’da hazır bulduklarını alıp Türk sanatına uygulama yöntemini benimsemişlerdir (Gültekin, 1992).

“D Grubu” üyelerinin ortaya koyduğu eserler o günün koşullarında başlangıçta geniş halk kitlelerince anlaşılamamış, garip bulunarak yerilmiş ve beğenilmemiştir. Yaptıkları resimleri gazete ve dergilerde yayınladıkları makalelerle ve konferanslarla kitlelere anlatma yolunu seçmişlerdir. Düşünsel olarak da eserlerini ortaya koyma çabası içinde sanatsal çalışmalarına devam etmişlerdir. Grup üyelerinin sayısı, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Esref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Nusret Suman, FahünnisaZeid, ve Zeki Kocamemi’nin katılımlarıyla giderek çoğalmıştır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “D Grubu’na katılmasıyla sanatçılar yerel motiflere ve temalara yönelmiş, kübist bir üslupla Anadolu kırsalını geometrik soyut formlar arasında yansıtmaya çalışmışlardır. 1933’ten1947’ye dek on beş grup sergisi düzenleyen “D Grubu” sanatçılarının eserleri arasında tıpkı Müstakillerde olduğu gibi bir üslup birliğinden söz edilemez (Aydoğan, 2008).

D Grubu’nun sanatsal etkinlikleri o yıllarda İstanbul’un aydın çevrelerinde, basın ve günlük gazetelerde de yer almaya başlamıştır. Ünlü düşünürler, yazarlar, şairler sergilerini değişik tepkilerle karşılamış, ilgilerini eksik etmemişlerdir.

D Grubu modern sanatımızın doğmasında büyük rol oynamıştır. 1933’te ve onu izleyen yıllarda açılan sergilerde görülen kimi zaman Batı etkileri, Türk aydınlarının bile yabancısı oldukları çağdaş eğilimleri tanıtmak, resmimizin yarım yüzyıldan beri içinden çıkamadığı dar gerçeklik çerçevesini kırmak bakımından önemli bir faktör olmuştur (Berk-Özsezgin, 1983, s.70).

Grubun sanatçıları; Batıda yaygın sanat akımlarını Türkiye’ye getirerek güncel sanat görüşlerini Türkiye’ye aksettirmek için harekete geçmiş, Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliğinin fikir yönü olduğunu savunmuş ve bu eksikliği gidermeyi amaçlamışlardır (Genç, 2012, s. 405).



Şekil 5. D Grubu simgesi

D simgesine bakıldığında, Dada hareketinin başlangıçta kullandığı d grafiğini anımsattığına dair görüşler vardır. Her ne kadar 'D Grubu üyeleri Dadaizm ile ilgili çalışmalar sergilememişlerse de, takındıkları tavır ve yaşadıkları dönem bakımından dikkat çekici duruşlar sergilemeleri açısından benzerlik göstermişlerdir. Seçilen D harfi grubun simgesini oluşturmaktaydı, ama büyük harf olarak değil, küçük harf olarak tercih edilmesinde tasarım olarak, bir dikdörtgen ve bir daireden oluşan bir harf görülmektedir. Bu grafiksel bağlantı, grubun sanatsal görüşlerinin kübik ve konstrüktivist düşünce çemberi içerisinde oldukça bağlantılı olduğuna dikkat çekmek istenmiştir. Bu açıdan bakıldığında 'd' harfini özellikle küçük harf olarak seçmelerinin de mantıklı bir açıklaması olduğu anlaşılmaktadır.

"D Grubu'nun (1933- 47) ulusal nitelik içermeyen ve sırf evrensel ya da dönemsel bir ruhu yakalamaya yönelik çabalarının (post-kübist sanat) yarattığı tepki, çok geçmeden Türk insanına, toprağına dönmesini savunan "Yeniler Grubu" hareketini doğurmuştur (Türe, 2002).

2.1.6. Yeniler Grubu (Liman Grubu) (1941)

İlk sergilerinde, seçtikleri konu nedeniyle "Liman Grubu" olarak da anılan topluluğa göre sanat özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın sevinç ve dertlerinin aynası olmalıdır. Grup üyeleri bu bakımdan, "D Grubu'nun hiç katkıda bulunmayarak uyguladığı Avrupa sanat eğilimi ve tekniklerini Türkiye'ye aktarmakla yetindiği ve toplum sorunlarına yabancı kaldığını öne sürerek harekete geçmiştir. 1933'de kurulan ve Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılardan oluşan "D Grubu" Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm ve soyut sanatı Türkiye'ye getirme savıyla hareket etmişlerdir. Diğer yandan 1937- 49 yılları arasında akademide Resim Bölümü Başkanlığı yapan Fransız sanatçı LeopoldLevy'nin atölyesinde yetişen sanatçılar ise, hocalarının da yüreklendirmesiyle "D Grubu'na karşıt bir görüşü benimsemişlerdir (Elmas, 2002).

Yeniler, kendinden önceki "D Grubu'nun aşırı Avrupa sanatı taraftarlığına ve biçimciliğine karşı toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla birleşmişlerdir. Onlara göre sanat ve resim toplumun sorunlarına dönük olmalı, gerçek yasamı yansıtmalı, insanların güncel uğraşlarını konu almanın yanı sıra onların sevinç ve üzüntülerini de belirtmeliydi (Başbakanlık Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü, 1987 ve Kurtuluş Yayıncılık, 1988).

"Yeniler Grubu'nun 2. sergilerinin konusu "Kadın" olarak belirlenmiş (1942), ikinci sergiden sonra gruba katılmak isteyen sanatçılar çoğaldığı gibi Hilmi Ziya Ülken gibi bir sosyolog da grubun çalışmalarını yazıları ile desteklemiştir (Gültekin, 1992). Yazar "Liman" sergisi için yazdığı bir yazısında "Ulusal resmin can damarına parmak bastıklarını" vurgulamıştır. 1942'de yayınladığı "Resim ve Cemiyet" isimli kitabı Yeniler' in kuramsal anlamda bir savunmasını içerir. Milli sanat olgusuna açıklık getirmeye çalışan Ülken, kitabında "*milli olmak, kendilerinin olan meseleleri içinde duyarak onları dünyaya aksettirmektir. Memleket buhranlarını ve azaplarını yapamadan meselelerin ve insanların içinde bulunmadan yapılmış suni bir edebiyat milli olmaktan ne kadar uzaksa, bu tarzda bir resimde milli olmaktan aynı derecede uzaktır* (Berksoy, 1998). Bir ülkenin sorunlarını yaşamadan ve o ülkenin insanlarının içinde bulunmadan oluşturulan bir sanatın ulusal olmayacağı düşüncesi ile ülke sorunlarına sahip çıkmanın ve yaptıkları işin hem içerik hem de biçimsel olarak oluşturulabileceğinin bir göstergesiydi.

2.1.7.Onlar Grubu (1946)

Mayıs 1947'de Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun öğrencilerinden IvyStangali, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Fahrünnisa Sönmez, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam tarafından kurulan grubun amacı, Anadolu'nun geleneksel nakış öğeleriyle çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşayan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemekti. Bedri Rahmi'nin sanata ve resme ait düşünceleriyle yapıtlarından etkilenen Onlar, İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki (GSA, MSÜ) eğitimleri süresince Batılı ustaları çok iyi tanımış, Leonardo Da Vinci gibi ressamların desenleri üzerinde çalışmış, Türk bezeme sanatlarından aldıkları öğelerle, yöresel çizgileri bu sağlam temel üzerine oturtmuşlardır. İlk sergiden sonra üye sayısı hızla artan topluluk, gerek ele aldığı konularda, gerek anlatım ve teknikte özgün bir çizgiye ulaşmış; grup sanat çevresinde yeni bir soluk olarak görülmüştür. Topluluk ortak bir sanat görüşü getirmekle birlikte üyelerin her biri kendi özgün çizgisini kazanmıştır. Onlar Türk resim sanatında, önemli bir toplumsal hareket olarak dikkati çekmiş, sonraları üyelerin bir kısmının resmi bırakmasına karşın büyük bir bölümü çalışmalarına devam etmiş ve Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1977).

Onlar Bedri Rahmi atölyesini paylaşmış bir grup öğrenciydi. İsimlerini ilk sergi açtıkları yıl son sınıfta olan on öğrencinin sayısından alınmıştır. Hocalarının teşvikiyle bu oluşum süreci içine girmişler ve bir öğrenci hareketinin çok ötesine geçmişler, grubun adını Türk resim tarihine yazdırmışlardır. Grup üyelerinden Fikret Otyam bunu şöyle ifade etmektedir: "Öğreticimiz/ ustamız/ arkadaşımız dert bölüşenimiz "Bedri Hoca" yani Bedri Rahmi Eyüboğlu, bir sabah her zamanki gibi "reisler" diye başlamıştı söze ve birlikten/ topluluktan/ anlayış ortaklığından derken sonuçta adı konulmuştu, "10'lar Grubu" … Elli bir yıl mı geçmiş ne? Burnuma matbaa mürekkebi bulaştığından, davetiye işi bana düştü. İki renk olacaktı, kreme kartona ve matbaacı arkadaş olurunda 7. 5 lira, yazıyla yedi buçuk lira mı ne istemişti de bizden 6. 5 lira çıkabilmişti (Otyam, 2003).

2.2. Uluslararası Gelişmelere Uyum Sağlama Çalışmaları

2.2.1.1950'lerden Sonra Evrensel Uyum Çabaları

Toplumsal ve siyasal durumlar nedeniyle "Türkiye'nin kültür ve sanat yaşamında, evrensel ve modern programlara öncekinden daha yatkın olan bir dönem 1950'li yıllarda başlar ve

günümüze kadar sürer. Bu süre içinde sosyo-ekonomik yapıda görülen önemli değişimler yaşam ve düşünce tarzını da etkilemiş ve birçok farklılığa yol açmıştır" (Tansuğ, 1995, s. 7).

1905-1910 yılları arasında Batı'da ortaya çıkan, 1930'larda Türkiye'ye gelen kübizm, ekspresyonizm,fovizm gibi akımların, 1950'li yıllarda akademikleşmeye başlaması; Batı sanatının zaman farkıyla özümsenmeye çalışıldığı ve takip edildiği bir toplama döneminin oluştuğunu göstermektedir. Güzel sanatlarda yabancı bir üslup çemberine giren ülkelerde olduğu gibi, Türk sanatında da bir toplama devresinin oluştuğu ve 1950'lere değin sürdüğü görülmektedir (Turani, 2010, s. 675-678).

1950'li yıllar ve onu izleyen dönemde, Türkiye'de figür ağırlıklı resmin karşısında soyut eğilimlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Esasen bu durumun, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Türkiye'de çok partili sisteme geçilmesinin sosyo-politik ve kültürel hayatta yarattığı değişimden kaynaklandığı söylenebilmektedir. Bu dönem, Batı ile kurulan yakın ilişkiler, sanatçıların rahatça yurt dışına çıkabilmelerine ve "dünya sanat arenasında gözde bir üslup" olan soyut sanatı yakından incelemelerine olanak sağlamıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında Türk sanatçılarının soyut sanat alanında yaptıkları çalışmalar, resmin ve düşüncenin çağdaşlaşmasına katkıda bulunan özgün araştırmalar olmuştur (Germaner, 1987, s. 19).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'ya giden Türk sanatçıları, savaş sonrası Batı'da sanatın giderek artan bir hızla soyut kübizme ve lirik soyutlamaya yöneldiğini fark etmiştir. Bu nedenle, 1955-1960 yıllarından sonra bazı sanatçıların soyut kübizm, lirik soyutlama ve yeni malzeme olanaklarının yapısal estetiğine yöneldiği görülmüştür. Böylelikle çağdaş Batı'da olduğu gibi, Türk ressamları da sanatsal eğilimlerinde değişik anlayışlara yer vermeye başlamıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Refik Epikman bu soyut yapısal etkiye önem veren sanatçılar arasında yer almaktadır (Turani, 1977, s. 11). Ayrıca, savaş sona erdikten sonra LeopoldLévy'nin öğrencilerinden, önce Selim Turan (1945), ardından Nejad Devrim (1946) ve onu takiben FahrelnissaZeyd (1947) kendi bütçeleriyle, bireysel olarak Paris'e gitmiş, Avrupa'nın sanat merkezinde önem kazanan soyut anlayışta resimler yapmaya başlamıştır (Seuphor, 1957, s. 246-390).

Soyut yapısal çalışmaları inceleyen Turani, bunları; geometrik non-figüratif, lirik non-figüratif ve soyutlama olarak gruplamaktadır. Geometrik non-figüratif çalışan sanatçılar arasında Cemal Bingöl, Hamit Görele, İsmail Altınok sayılırken, tuval yüzeyinde yapılan bir boya savaşı ile elde edilen lirik non-figüratif resmin öncüleri arasında Adnan Turani, Adnan Çoker, Nuri İyem yer almaktadır. Soyutlama anlayışında resim yapanlar, lirik non-figüratif

denemelerinin geniş olanaklarını, yöresel motif ya da kaligrafik tarzda kullanmıştır. Bu anlayışta çalışan sanatçılar arasında Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ömer Uluç ve 1960 sonrası kimi resimleriyle Ferruh Başağa sayılabilmektedir (Turani, 1977, s. 13). Burada adı geçen söz konusu sanatçılardan birçoğunun, birden fazla anlayış içerisinde ele alınabilen eserler de verdiği görülmektedir. Sanatçıların soyut sanata yöneldiği, dolayısıyla deneysel çalışmaya ve birden fazla anlayışta eser vermeye başladığı 1950-60'lı yıllar, üsluplaşma yolunda bir arayış dönemi olarak, modern Türk resim sanatında özgünleşmenin ve bireyselleşmenin başlangıcı kabul edilmektedir.

Modernleşme sürecinin hızlandığı bu dönem sanatının genel özelliklerini, Tansuğ (1995, s. 11-12) maddeler halinde özetlemektedir. Bunlardan birkaçı şu şekildedir:

1. Ülkede resimsel üslup etkinliğinin sanat eğitimi yapan kurumlar tarafından gerçekleştirilmesi.
2. Resim temalarının seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları. Dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması.
3. Sosyo-ekonomik yapının liberalleşme çabalarına paralel olarak sanatsal davranışlarla üslupsal biçimlemelerin bireysel özellikler kazanması.
4. Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin geçerlilik kazanması sonucunda resmin bir meta olarak yatırım ve sanatsal değer ikileminden oluşan yeni bir kültürel boyut kazanması.
5. Figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesi.

Tansuğ'un da belirttiği gibi düşsel tasavvurların zengin bir biçimleme farklılığı ile ifade edilmeye başlandığı 1950-60'lı yıllarda, figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çalışmaları, özgünlüğü ve yenileşmeyi beraberinde getirmiştir. Figüratif resimde görülen bireysel çabaların, toplumsal-eleştirel gerçekçi ve fantastik-gerçekçi olmak üzere iki ayrı biçimde şekillendiği görülmektedir. Bu dönem fantastik figür resminde özgün arayışlara imza atan sanatçılar arasında Cihat Burak, Yüksel Aslan ve Nuri Abaç yer almaktadır. Sanatsal etkinliklerini 1960'larda gerçekleştiren pek çok sanatçının ifade ve

yorum farklılığına rağmen figüratif bir anlatımı, çalışmalarının hemen hiçbir aşamasında ihmal etmediği dikkati çekmektedir (Kahraman, 1987, s. 61).

1960'lı yıllar toplumsal açıdan önemli değişikliklerin yaşandığı bir dönem olmuş, kültürel ve toplumsal konuların rahatlıkla irdelenmeye başlandığı görülmüştür. 27 Mayıs Hareketi ve 1961 Anayasasının beraberinde getirdiği özgürlük anlayışı, ülkede toplum sorunlarına karşı daha gerçekçi bir bakış açısı kazandırmıştır. Bilim ve teknolojinin günlük hayatın içine hızla girmeye başladığı, toplumsal konuların tartışmaya açıldığı bu yıllarda, Türk sanatçısının kültürel kimliğinin ve Batılılaşma sürecinin de sorgulandığı izlenmektedir. Soyut sanat çeşitli türleriyle devam ederken, ülkede bir süreliğine etkisini kaybetmiş olan figüratif anlatımların yeniden önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Bu dönem yapılan figüratif eserler, tartışılan toplum sorunlarına birer yanıt niteliği taşımaktadır. Tartışılan toplum sorunlarına karşı figürü anlatım aracı olarak gören, değişen kent yaşantısını ve Anadolu insanını kendine özgü gerçeğiyle resimlerine konu eden bu dönem sanatçıları arasında; Neşet Günal, Nedim Günsür ve Orhan Peker yer almaktadır (Germaner, 2008, s. 14 ; Tansuğ: 2008, s. 269).

Köyden kente göçün arttığı 1960 yıllarında; Nuri İyem ve İbrahim Balaban'ın da aralarında bulunduğu kimi sanatçıların, köy yaşantısına ait gerçekleri içeren konuları, göç ve göçün oluşturduğu gecekondu kültürünü yoğun olarak işlediği görülmektedir (Özsezgin, 1968, s. 18). Ancak, 1960'ların sonlarında, gecekondu ve göç kültürüne ilişkin toplumsal sorunlara cevap niteliği taşıyan konuların etkisini yavaş yavaş kaybetmeye başladığı ve bu tarihlerden itibaren sanatçıların, toplumsal sorunlardan çok kendi iç dünyalarını eserlerine konu ettiği dikkati çekmektedir.

Sanatçıların toplumsal sorunlardan çok, kendi yaşantılarını konu almaya başlaması ve daha önceki bölümlerde sözü edilen sosyo-ekonomik ve toplumsal yapı nedeniyle gruplaşma eğilimlerinde azalma görülmektedir. 1970'lere doğru iyice seyrekleştiği görülen son gruplaşma eğilimleri arasında; 1947 yılında kurulan Onlar Grubu ile 1959-1963 yılları arasında etkinlik gösteren Yeni Dal Grubu sayılmaktadır (Özsezgin, 1998a, s. 48). 1960'ların son çeyreği, bütün toplumlarda görüldüğü gibi Türkiye'de de özgürlük, barış hareketlerinin görüldüğü, sisteme karşı değişim taleplerinin güçlendiği bir dönem olmuştur. Bu yıllarda akademide eğitim gören ve yurtdışına gönderilen sanatçıların, soyut resim mantığından ve toplumsal sorunları yansıtan resim anlayışından uzakta, kendi bireysel anlatımlarını sergileyebilecekleri özgün anlatımların peşine düştüğü dikkati çekmektedir.

Germaner'in (2008, s. 16) de belirttiği gibi; "Mehmet Güleryüz, Alaattin Aksoy, Gürkan Coşkun (Komet), Utku Varlık, Burhan Uygur ve farklı bir sanatsal kimlik sergilemekle

beraber Neşe Erdok gibi sanatçıların önce birey olarak ortaya çıktıkları, figüratif anlatıma yöneldikleri, yapıtlarında yaşama, insana, kendi iç dünyalarına ve topluma yönelik düşüncelerini betimlemek istedikleri görülmektedir".

Yapıtlarında kendi iç dünyalarını ve toplumla ilgili duygularını, kimi zaman farklı biçimlerde anlatan bu dönem sanatçılarının, figür ve mekân betimlerinde masalsı bir anlatımın varlığından söz edilebilmektedir. Türk resminde 1870'lerde başlayan perspektif kullanımıyla gerçekçi bir mekân kurma isteği, 1930'larınmodernizmiyle yerini konstrüktif bir mekâna bırakmış, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında konstrüksiyon anlayışı tamamen terkedilerek, mekân; konunun öznelliğini güçlendiren, gerçek dışı bir nitelik kazanmıştır. Toplumsal görüşleri kadar iç sorunlarını da yapıta katan sanatçıların çalışmalarında, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştiri, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir. Bu çalışmalar, 1960'lı yılların sonlarına kadar biçim kurgusunun ağırlıklı olduğu Türk resmi için önemli yenilikler olarak görülmüştür. (Germaner, 1987, s. 15)

1970-1980 yılları arasında; figürlü kompozisyonlar ile kent yaşamını ve sorunlarını ele alan, pop-art, yeni gerçekçi, foto-gerçekçi ve yeni-ifadeci eğilimleri benimseyen sanatçıların olduğu görülmektedir. Bu dönemki sanatçılar; "sanat alanında edinilen birikim sonucu, tuval resminin yanı sıra karışık gereçli yapıtlara yönelmiş, çeşitli olanak ve üslupları deneyen ve eleştiriyi sanata yansıtmayı amaçlayan bir kuşağın temsilcileri" (Germaner, 1987, s. 20) olmuştur. 1980'li yıllara ait literatür incelendiğinde Amerikan kültür ve sanatının bu dönem Türk sanatını etkileyen en büyük etken olduğu görülmektedir. 1980'lerden2000'lere uzanan süreçte, dış ülkelerle kurulan yakın ilişkiler ve hızla gelişen endüstri sayesinde, sanatçılar yalnız eğitim için değil, sergi izlemek ya da sergi açmak için rahatlıkla yurtdışına çıkma olanağı bulmakta, bu durum da kültürel etkileşimin yayılmasında ve sanatın evrensel boyutta algılanmasında etkili olmaktadır.

Endüstri sayesinde, yeni anlatımlara, farklı arayışlara yönelen sanatçının, giderek büyüyen ve kalabalıklaşan şehirlerde, eserini nasıl bir ortama sunduğunu Turani (2010, s. 688) şu şekilde özetlemektedir: "Derinliğine yerleşme, sinir bozucu makine gürültüsü, baş döndürücü trafik, reklamın gözü alan ve yoran yoğun çarpıcılığı ve kalabalığın bunaltıcı atmosferiyle, endüstrinin yarattığı otomat insan, yaşanmayacak bir ortam içinde yapayalnız bırakılmıştır. Bu yeniçağ ortamıdır ki, bireyi ayaklandırmış ve adeta çağın buluşlarından kanıksamış, her şeyden yorulmuş bir duruma sokmuştur. Bireyin toplum içindeki durumu işte budur. Bu açıklamayla sanatçının eserini nasıl bir kitleye sunduğu anlaşılmaktadır. Bu, her şeye doymuş olan bireylerin meydana getirdiği toplumlarda, sanatçının neden yalnız başına kaldığını da

göstermektedir. Aslında bütün bireyler yalnız kalmıştır. Eskiden toplum için yaratan sanatçı, artık kendisini bunaltan bu ortam içinde yalnız kendi için yaratır durumda kalmıştır". Turani'nin de söz ettiği gibi sanatçının yalnız kendi için üretmeye başlaması, bir anlamda kendi yaşanmışlıklarını da eserine konu etmeye başlaması anlamına gelmektedir. Kendi hikâyesini, düşlerini eserine konu eden sanatçının iç dünyasını yansıtırken, bilinen zamana ve mekâna bağlı kalmadığı izlenmekte, dolayısıyla masalsı bir anlatım benimsediği söylenebilmektedir.

XX. yüzyılın ikinci yarısına giderek artan bir ilgiyle yalnız Avrupa'daki gelişmeler değil, sanayi alanında kalkınan diğer ülkeler ve özellikle Amerika Birleşik Devletlerindeki akım yenilenmelerinin izlendiği dinamik ülke görünümüne güç kazandırılmıştır (Beyoğlu, 2007).

II. Dünya Savaşından sonra dünya ülkeleriyle yaygın ilişkilerin yoğunlaşması oranında, Balkanlar ve Orta Doğu ülkeleriyle de sanat alanında etkileşim olanaklarının arandığı bir sürece girilmiştir (Keskin, 2014).

2.2.2. Soyutlayıcı Yönelimlerin Türk Resminde Kullanılması

1950 yıllarından itibaren görülen bu farklı eğilim Türk sanat tarihinin yeni bir döneme girdiğinin bir göstergesidir. Resim sanatında görülen bu yeniliklerde yaşanan tek sorun bu yeni akımı halka benimsetmektir. Lütfü Günay ve Adnan Çoker'in resmin düşünce işi olduğunu belirten yazılı açıklamaları kapsayan ve 1953 yılının ilk aylarında ortak katılım ile Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde düzenlenen "sergi öncesi" olarak isimlendirilen ilk soyut sanat sergisi açılmıştır. Lütfü Günay ve Adnan Çoker soyut sanat alanında üretimlerini artırarak ve olgunlaştırarak bu sergiden bir yıl sonra Ankara'da Helikon galerisinde tekrar bir sergi düzenlediler. Ankara'da Helikon galerisinde bu sergiden sonra nonfigüratif yapıtlarından oluşan bir sergi daha Cemal Bingöl tarafından açılmıştır (Tansuğ, 2008).

Soyut sanat alanında Batı'da her ne kadar yoğun gelişmeler yaşanıp Türk sanatçıları açısından takip edilse bile soyut sanatın Batı felsefesi üzerine temellendirilmesi olanaksızdır; çünkü Türkiye'nin düşünce gelenekleri Avrupa dünyasından farklıdır (Aydoğan, 2008).

1950'li yıllarda Avrupa sanatının natüralist eğilim aşamalarından geçerek ulaştığı modern hedefler hakkında, çeviri ve telif kitaplar da yayımlanmaya başlanmıştır. Ancak telif yayınlarda, Batıdaki modern soyut akımlarla Türkiye'deki yeni sanat eğilimleri arasında yeterli bağlar kurulmuyor; sadece Türk sanatçının kendi geleneksel biçim dünyasına Batı

okulundan kazanılmış bir bilinçle bakması öneriliyordu. Bunun doğru bir öneri olmadığı söylenebilir; çünkü bilinç kazanmanın mümkün olabildiği yer, ancak ve zorunlu olarak kendi ulusal okulumuzdur; kısaca kendi vatanımız, kendi toprağımızdır; fakat bu bilincin ifadesinin yoğun bir inceleme, araştırma ve eleştirme mekanizmasının harekete geçmesini zorunlu kılan bir özü vardır (Özkan, 2012).

Eski sanat verilerimizle modern soyutlama arasındaki dıştan biçimsel bağlar aşılması ve soruna geleneksel duyarlık sorununun çözümü açısından yaklaşılması gerekirdi. Eski nakışların modern bir biçimcilikle yorumuna girişmek sorunu çözmüyor, geleneksel yaratma isteminin modern teknolojik eğilimleri özümseyebilen çağdaş gücü kendini ortaya koymak zorunda bulunuyordu.

Daha önce sözü edilen ve çoğu akademi atölye hocası olan D grubu sanatçıları ile daha önce Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği içinde sergi etkinliklerine katılan orta yaşlı sanatçılardan bazılarının, soyut sanat uğraşları içine girmeleri, çıkış noktalarındaki prensiplerden ayrılsalar da, gençlerden geri kalmamak azminde olduklarını gösterir. Bu sanatçılar arasında, heykelde Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, resimde Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Refik Epikman, Hamit Görele, Ercüment Kalmık ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öncelikle sözü edilebilir. Zeki Faik İzer'in soyut non-figüratif resim uğraşları, eğitici etkinlikleri yönünden didaktik bir değerlendirmeyle ele alınabilir. Fakat yeni akımlara sanatsal bir yönde uyumları dikkat çekici olanlar, heykeltıraş Hadi Bara ile ressam Sabri Berkel'dir (Karoğlu, 1995).

Gerek geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini değerleri yönünde gerekse de Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneite olgusunu deneyen 1950'li yılların ressamları, soyut sanat alanında yenilenme sorunlarına bu yolla çözüm aramaya çalışmışlardır. Heykel sanatçıları ise, geleneksel soyut plastiğin kütle ve yüzey arasındaki ilişkilerini modern akımlarla bağdaştıran ilgi çekici uğraşlar içine girmişlerdir. Ancak heykeltıraşlar bu çalışmaların somut ürünlerini ressamlar kadar verememiştir (Şener, 2010).

1954 yılında Uluslararası Sanat Tenkitçileri Kongresinin İstanbul'da yapılması Türk plâstik sanatlar tarihinde önemli bir olaydır. Uluslararası Sanat Tenkitçileri Kongresine LionelloVenturi, Paul Fierens, Herbert Read gibi Batı'nın ünlü eleştirmenleri ve Türk sanatının modern gelişmeleriyle bir ölçüde ilgilenen sanat tarihçileri katılmışlardır.

Batı'nın ünlü eleştirmenleri ve Türk sanatının modern gelişmeleriyle bir ölçüde ilgilenen bu sanat tarihçileri aynı yılda konusu üretim olan ve İstanbul'da bir bankanın düzenlediği resim

yarışmasının jürisiolarak bulunmuşlardır. Bu resim yarışmasının birinciliği gravür alanındaki çalışmalarıyla bilinen Aliye Berger adlı sanatçının, büyük bir yağlı boya tablosuna verilmiştir. Yoğun bir üretim dinamizmini simgeleyen ve soyut bir kompozisyon olan bu resmin birinci ödüle değer görülmesi, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Evüboğlu gibi ressamların bu seçime tepki göstermelerine neden olmuştur. Fakat öte yandan, dünyadan pek çok ünlü kişinin katıldığı kongreyi sevinçle karşılayan ve söz konusu yarışmada jüri kararlarına gösterilen tepkiyi çirkin olarak niteleyen yazılar da basında görülmüştür (Şener, 2010).

1954 yılında soyut sanat alanı ile ilgili tartışma ve düşünceler yoğunlaşmış, derin fikir ve arayışlar birbirini takip etmiş Halil Dikmen ve Cemal Tollu non-figüratif resmin plastik bir endişenin ifadesi olduğu ve geleneksel dekoratif sanatlardan tamamıyla ayrı olduğu bir yazı yayınlamışlardır. Basında 28.04.1954 tarihinde yer alan bu yazının, 20.04.1954'de Kuyucu Murat paşa medresesinde açılan serginin çağrı bildirisine karşı bir tepkiyi dile getirdiği anlaşılmaktadır. Şüphesiz bu vesile ile Halil Dikmen'in soyutlamayı kübist deformasyon olarak algılayan davranışına dikkat çekilebilir (Tansuğ, 2008).



Şekil 6.Halil Dikmen: Kübik Kompozisyon Tuval Üzerine Yağlıboya. 122x87 cm.

Kaynak: Tansuğ, 2008.

Türkiye'de köklü bir soyutlama geleneği bulunmaktadır. Bununla birlikte çağdaş soyutlama çözümü güç ve kavranması zor olsa bile soyutlamanın özüne inme yolundaki çalışmalar her zaman devam etmiştir.

Gerçeküstücü bir hüner fantezisine bağlanan bazı genç ressamlar 1950-1960 yılları arasında, çalışmalarında yarı yerli kaynaklara, yarı Batı kaynaklarına yer vermişlerdir. Kendine özgü malzemeler ile boya ve çizgi uygulamalarında bulunan Yüksel Arslan teknik yönden tuval ve yağlıboya kullanımı gibi zorunlukları aşmış, otodidakt alanda başarılı olan bir sanatçıdır. Fantastik muhayyileden doğan üretimleriyle 1955 ile 1959 yılında düzenlediği sergilerde büyük ilgi odağı olmuştur (Akın, 2015).

Türkiye'de soyut alandaki çalışmalarının takip edildiği ve uygulanmasına çalışıldığı oranda, plâstik sanatlara gelen yeni kavrayış boyutları yönünden bu alanda inceleme eğilimlerinin artması da doğaldır. Soyut sanatın Türkiye'de bulduğu yankılar ile bazen rasyonellikten irrasyonelliğe bile kayan, biçim ve konstrüksiyon arasındaki çarpıcı biçim ilişkilerinin araştırıldığı mimarlık deneyleri arasında da bağlantılar bulunduğu şüphesizdir. Bu bağlantılara yeni malzeme olanaklarıyla mimari yapı yüzeylerinin eskilerden farklı bir biçimde değerlendirildiği çabalar da katılmaktadır (Özkan, 2007).

Çok partili dönemin yürürlükte bulunduğu 1947'de Türkiye'de soyut sanat hakkında ilk üretimlerin bulunduğu yönünde tartışmalar bulunmaktadır. Türkiye'de soyut sanata yönelimlerin genel olarak 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren başladığı söylenebilir.

Nuri Berk, Paris'te eski hocası A. Lhote'la görüşmüş, kübist akımın(Lhote'un da bağlı bulunduğu) doğal bir gelişme sonucu olarak daha modern soyutlamalara dönüştüğü görüşüne katılmıştır. Bununla birlikte Malik Aksel'in "mücerret resmin" imkansızlıklar ve anormalliklerden dolayı içinden çıkılamadığını belirttiği ifade edilmektedir.

Ferruh Başağa'nın 1949 yılında 11. Devlet Sergisi'nde Aşk isimli soyut figüratif düzenlemesinin birincilik ödülünü alması, soyut sanatın resmi olarak olumlu karşılandığını göstermektedir (Tansuğ, 2008).

Soyut çalışmaların yoğun olduğu Paris'te bulunan FahrünisaZeid, Selim Turan ve Nejat Devrim bu akımlardan oldukça etkilenmişlerdir. Bu akımın Nuri İyem ve Zeki Faik İzer tarafından da desteklendiği bilinmektedir.



Şekil 7.Zeki Faik İzer: Soyut Tuval Üzerine Yağlıboya 80x90 cm

Kaynak: Tansuğ, 2008.

Olaya yüzeysel doku ve genel olarak biçim açısından yaklaşan sanatçılar soyut sanatın yerel ulusal geleneklerin özümsendiği "somut" bir temele oturması gerektiğine karşı çıkmaktadır. Bununla birlikte soyut resimde ağırlık kazanmış olan figüratif eğilimlerin bulunduğuna ve bu resme yönelik resim çabalarının temelinde bazen renk unsuruna dikkat çekilmesi gerektiği göz ardı edilmemelidir (Özkan, 2007).

Soyut sanat üzerine inceleme çabaları bulunan ressam Adnan Turani, soyut sanat yönelimlerine olan ilginin yaygınlaşma nedeni olarak akademide yoğunlaşan geometrik-konstrüktif biçim eğitimine ve Türkiye'de sanatçıların özellikle geometrik soyutlama yönünde olan çalışmalarını eski hat düzeni oluşturma geleneklerine bağlamaktadır. (Başkan, 1991).

Türkiye'de temel manada obje üretimi, non-figüratif resim ve soyut çerçevesinde: (a) pentürün bu amaca dayatılması tekstural ya da taşist neticelere varılmış (b) akrilik ve benzeri madeni boyaların kullanımı ile mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici ışıltılar barındıran bir alternatif geliştirilmiş; (c) air-brush uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan ve kompresör kullanılan yönelimlerde bulunulmuş; (d) Conceptual akıma bağlı olarak bütün düşünce ve malzemelerin nesne olarak belirlendiği çalışmalarla Pop-art, Op-art

gibi Amerika'ya özgü akımların çözülme aşamasına girilmiş; (e) Atak, serbset renk dolanımlarıyla yeni bir pentür hareketliliği ile varılmak istenen bir nevi Neo Ekspresyonist üretimler meydana gelmiştir (Tansuğ, 2008).

2.2.3.Türk Sanatçıların Batı'daki Çalışmaları

Fikret Mualla, Avrupa resmi karşısında, çıkıp geldiği yerel duyarlılığı koruyabilmiş bir istisnadır. Batı'da yaşayan diğer sanatçıların, Yüksel Arslan ve Serkis gibi en ünlüleri dahil, üslup ve duyarlık yönünden, bilinçli çabalarına rağmen pek çok ödün vererek, Paris yaşamına katlandıkları bir gerçektir. Paris'te yaşayan sanatçılar arasında istisnai bir yeri olan bir başka sanatçı ise, Türkiye'deki etkin grup çabalarından sonra, Fransa'daki bütün kültür ve sanat çevreleriyle sıkı ilişkiler kuran, Türk masalları (LesContesTurcs) gibi bir iş için giriştiği desen uğraşlarında başarılı bir düzey tutturan, yurt içi ve dışında geniş bir yapıt sergileme uğraşı veren Abidin Dino'dur. (Başkan, 1991).



Şekil 8.Abidin Dino: Mor Çiçek Tuval Üzerine Yağlıboya. 47x35 cm.

Kaynak: Tansuğ, 2008.



Şekil 9.Burhan Doğançay, Kompozisyon, (1982).

Kaynak:https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2017/04/burhan-dogancay-kompozisyon-02.jpg, 2018.

New York'ta yaşayan ve 2013 yılında vefat eden Burhan Doğançay ise, resmine esin kaynağı olarak geniş duvar yüzeyleri üzerinde ilginç bir görsel malzeme duvarı oluşturan yırtık afişler, karalamalar, lekeler vd. gibi görünümleri seçmiş, bu malzemeden yola çıkarak çağdaş resim soyutlamasına zaman zaman hat kaligrafisine kadar varan bir üslup yöntemiyle katılmıştır. Dünyanın bazı büyük kentlerindeki duvar yüzeylerinden çektiği fotoğrafları, içeriklerini yansıtmayı amaçlayan bir yorum tasnifiyle, bir katalog yayını haline getirmiştir. Burhan Doğançay'ın kendi çabalarıyla 1984 yılında yayınını gerçekleştirdiği geniş kapsamlı büyük bir katalog, tanıtım sorununun önemini vurgulayan bir değer taşımaktadır (Art ve Doğançay, 2017).

Batı ve genel anlamıyla yurt dışı etkinlikleri hakkında belirtilmesi gereken bir başka olgu, Paris, Sao Paolo, Venedik gibi bienaller düzenlenen kentlerdeki sergilere, Türk sanatçılarının katılagelmiş olduklarıdır. Tahran, İskenderiye, Karaşi gibi Müslüman ülke kentlerindeki sergilere katılmanın yanı sıra, Amerika Birleşik Devletleri, Sovyetler Birliği ve Balkan ülkelerinde karşılıklı kültür ilişkileri çerçevesinde Türk sanatı sergileri düzenlene gelmektedir. Sanatçıların yurt dışında özel sergi açma girişimleri, önemli çabalarından bir başkasıdır. Son yıllarda Almanya'da Türk nüfusunun artışı, bu ülkenin sanat alışverişi bakımından da yarı bir anlam kazanmasını sağlamıştır. Münih'teki Hoffman atölyesi ile başlayan eğitim ilişkileri, 1960'dan sonra Almanya ile sanat ilişkilerinin sıklaştığı yeni bir aşamaya varmıştır. Türkiye'de özellikle, 1958-65 yılları arasında, İstanbul'daki Türk-Alman

kültür merkezi galerisi, Türk sanatının gelişme çabalarında önemli bir rol oynamıştır(Tansuğ, 2008).

Berlin'de yaşayan ressamlardan Mehmet Güler, Türkiye'deki sanat ortamı ile sıkı ilişkiler içerisinde bulunan bir sanatçıdır. Gazi Eğitim Enstitüsü çıkışlı olan bu sanatçı, Almanya'da sürdürdüğü çalışmalarında, kadın imgesinin ağır bastığı Anadolu kırsal yöre temalarını kıvamlı renk anaforlarıyla çevrelenen bir düş ve özlem atmosferi içinde ele almaktadır. Berlin'de çalışan İstanbul'daki Devlet Güzel Sanatlar Akademisi çıkışlı Hanefi Yeter'inse, özellikle Almanya'da çalışan gurbetçi Türk işçilerinin yaşantı ve sorunlarını ele alan resim çalışmaları yaptığı görülmektedir. (Başkan, 2014).



Şekil 10.Hanefi Yeter: Hatıralar, (1982). Kağıt Tuval Üzerine Yağlıboya. 80x60cm

Kaynak: Tansuğ, 2008.

2.2.4.1980 Sonrası Türk Resim Sanatı

1980 yılına gelindiğinde Türkiye'deki sanat galerilerinin sayıları gittikçe artmış ve genç sanatçılara kendini ifade etme olanağı sunulmuştur. 1980'de Galeri Lebriz, 1981'deUrart Sanat Galerisi, 1982'de Sevimce Sanat Galerisi, 1984'te Ankara'da Siyah Beyaz Sanat Galerisi ve Galeri Nev, 1985'teTesvikiye Sanat Galerisi ile 1986'da Tem Sanat Galerisi gibi sanat ortamına büyük katkılar sağlayan diğerleri gelmiştir. Başta İstanbul, Ankara gibi büyük kentlerde başlayan bu yaygınlaşma Anadolu'ya da sıçramış, her kentte özel veya bankalara ait birçok galeri açılmıştır. Ancak ticari ve kültürel alanlarda yeterli desteği alamayan bir arada pek çoğu, gerek güvenilir bir görünüm veremediklerinden gerekse kriz dönemini atlatamadıklarından kapanmışlardır. Yine de, özel galerilerin yaklaşık son 30 yıl içerisinde, Türkiye'de bu mesleğin kurumlaşması için gerekli birikimi ve sanat ortamının biçimlenmesine katkı sağladıkları bir gerçektir. "Türk resminin Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza gibi erken dönem sanatçılarının eski tarihli eserlerinden; yaşayan orta ve genç kuşak sanatçılarının güncel üretimlerine değin geniş bir kuşak ve üslup yelpazesinde sanat eserini sergileyen galeriler, bir yandan piyasa ilgisini biçimlendirirken öte yandan Türk resminin çok yönlü olarak ele alınmasına, dökümünün yapılmasına ve en önemlisi sanatçıların üretim sürekliliğini sağlayacak ortamın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Galeriler, sanatçıların üretimlerini devam ettirmeleri için gerekli ekonomik koşulların oluşmasına çaba göstererek, sanatsal üretimin tutarlılığı doğrultusunda önemli bir görevi yerine getirmekle kalmamışlar, aynı zamanda sanatçıların tanıtılması, farklı toplum kesimleriyle iletişim kurabilmeleri ve sanatçı kimliklerini geliştirme olanağı bulmalarında rol oynamışlardır. Galeriler ayrıca; sanatçı, koleksiyoner, sanat yazarı ve sanatseverin bir araya geldiği bir ortama kaynaklık etmişlerdir. Zamanla belli sanatçılar ve sanat anlayışı paralelinde çalışma eğilimi göstererek; sergilerle bağlantılı broşür, katalog ve benzeri yayınlarla kültürel misyonlarını biçimlendirmişlerdir (Üstünipek, 2005).

Galeri sayılarının bu kadar çok artması ve bazı resim alıcılarının özel koleksiyon yapma hevesleri, resmin sanat olmaktan çok ticari bir amaç için yapılmasına neden olmuştur. Sanatçılar resim alıcılarının isteklerine göre; sanat için resim yapmaktan çok piyasa için resim yapmaya başlamışlardır. Bu durum sanatta yozlaşmaya neden olmuştur. Bunun yanı sıra her geçen gün resim sanatının yaygınlaşması ve ressam sayısının artması da diğer olumlu özellikler arasındadır. 1991'den bu yana düzenlenen Sanat Fuarı ise galerilerin sanat ortamındaki ortak bir etkinliği olarak önemini sürdürmektedir. Sanat fuarı, galeriler

çevresinde biçimlenen sanat ortamının genel bir görünümünü sunan bir etkinlik olarak önemli bir yere sahiptir. Buna göre; 1981 yılında ilki düzenlenen Yeni Eğilimler Sergisi, 1989'da uluslararası nitelikteki İstanbul Bienali'ne uzanan süreçte yerini almaktadır. Resim ve heykel dışında, giderek artan bir şekilde kavram çalışmalarına yer veren bienal ile sanat fuarının zamanla, kutuplaşan sanat yaklaşımlarının etkinlikleri kimliğine büründükleri görülmektedir. Buna rağmen, her iki etkinliğin de geniş bir izleyici kitlesine ulaşması ve toplum-sanat ilişkisinin gelişmesi konusunda üstlendikleri rol, tartışılmaz bir öneme sahiptir. Kapsamlı içeriklere sahip olan bienal ve sanat fuarı dışında, kimi zaman özel galerilerin (1998 Türk Resminde Soyut Eğilimler-Galeri Baraz) kimi zaman bankaların (1998'de Yapı Kredi Bankası'nın Cumhuriyet'in 75.yılı dolayısıyla) düzenlediği çarpıcı sergi etkinlikleri de dikkat çekicidir. Bankaların bu tür etkinlikler yoluyla sanata sağladıkları katkı, son dönemlerin bir gerçeğidir. Kişi ve kurumların oluşturduğu talep, özellikle antika niteliğindeki eserlerle ilgili olan müzayede kuruluşlarını, Türk resmine daha fazla yer veren müzayedeler düzenlemeye itmiştir. Eski tarihli eserlerin yanı sıra, zamanla yaşayan sanatçıların eserleri de müzayedelere girmeye başlamıştır. Müzayedelerin aynı zamanda medyatik nitelikli olmaları, bu etkinliklere olan ilgiyi artırmış, ancak çoğu zaman sanat eserinin değeriyle ilgili ölçütlerin yerleşmesi konusunda olumsuz bir etkiye sahip olmuştur. Müzayedeler ve galeriler aracılığıyla koleksiyoner ilgisine sunulan bazı eski tarihli eserlerin sahte olduğu konusu da, bu dönemin ayrılmaz tartışma konularından biridir. Ankara Sanat, Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri, Artist, Yeni Boyut, Sanat Dünyamız, Türkiye'de Sanat, Genç Sanat, Skala, P Sanat gibi, kimi kısmen kimi tamamıyla plastik sanatlar üzerine yoğunlaşmış dergiler, hem güncel sanat olaylarını tanıtıcı yazıları hem de araştırmaya dayalı makaleleriyle sanatçı ve sanatseverin entelektüel birikimine katkı sağlamışlardır. Ayrıca gerek Türk resmi gerekse batı resim sanatıyla ilgili yayınlar artmış, yurtdışından gelen sanat kitabı ve dergileri çoğalmıştır. Bu dönemde sergilerle bağlantılı olarak gündeme gelen broşür ve kataloglar ile müzayede katalogları, önemli bir görsel malzemenin birikmesine olanak sağlamışlardır (Üstünipek, 2005).

1980'li yıllarda özel sanat galerilerinin yanı sıra özel atölyeler de açılmıştır. Bu atölyeler günümüz ünlü sanatçıları, akademik eğitimciler, profesyonel çalışan ressamlar tarafından açılmıştır. Bu atölyelere devam edenlerin içinde sanat eğitimi veren okullara hazırlanan gençlerin dışında emekliler ve ev hanımları da yer almaktadır. 1987 yılında ilk kez açılan İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilmiş yenilikçi ve atılımcı, günümüz sanatının bir göstergesi olarak devam etmektedir. 1991 yılından itibaren sanat pazarı olarak her türde eserin sergilendiği İstanbul Sanat Fuarları günümüz sanat ortamının gelişmesine katkı sağlamıştır. 1990 yılında kurulan Plastik Sanatlar

Derneği Sanat Fuarının açılmasını sağlamıştır. Sanat fuarı Türkiye'nin çağdaş sanat fuarı olma özelliğini taşımaktadır. Bunun yanı sıra galericilerin birbirleriyle iletişim kurmalarını, uluslararası organizasyonların yaygınlaşmasını da sağlamıştır. Toplu halde eserlerin izlenmesi sanata duyulan ilginin artması çağdaş bir sanat ortamı yaratılması sağlanmıştır. Figüratif anlatımda yoğunlaşmayı farklı olma isteğini yaratan "yeni figürasyon" eğilimi ve 1970'lerdeki özgünleşme çabaları, 1980 sonrasında kişilik sorunu çözümleyen sanatçılarla bireysel anlatımlarda çeşitlilik yaratmıştır.1980'lerin resim gelişmesinde etkileri güçlü olan 1940 kuşağı sanatçıları ise, dışavurumcu anlayışlarında, renkçi-lekeci anlatımlar ve figürcü yarı soyut biçimlendirmelerle özgün yorumlarına ulaşmışlardır.

Türk resmi bugün bir yorum gücü kazanmıştır. Figürde özgürlük, içerik yoğunluğu ve üslûp çeşitliliği, ortaya çıkmıştır. Bugüne kadar verilen uğraşlar elde edilen biçimsel birikimler ve bugünün içeriksel çeşitlemesi ve üslûp zenginliği, üretilen yapıtlarla özgün bir nitelik kazanışını sürdürüyor. Bireysel çabalar, çağdaşlaşma içinde gerçekleşen ortak yenilikler, evrensel uygarlığa katılma yolunda da adım olmaktadır.

Günümüzde resim sanatçıları farklı dili konuşmakta, hepsi kendini farklı şekilde ifade etmektedir. Yaklaşımları bakımından da birbirinden ayrılmaktadır. Tarih boyunca içerik sorunu olmuş olan figürün ne şekilde ele alındığı, sanatın ve resmin amaçları, ressamın bilinç dünyası ve ilgi yönleri önemli olmuştur.

2.2.4.1.Toplumsal Gerçekçiler

Türkiye'de 1950'den sonra, siyasi ve ekonomik alanlarda yaşanan değişimler ve toplumsal yaşamda ortaya çıkan göç olgusundan bazı sanatçılar etkilenmiştir. Türk resim sanatı, pratik ve kavramsal çizgide evrensel anlamlı çıkışlarla, yöresel ya da ulusal nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü bir döneme girmiştir. Bu dönemdeki sanatçıların Anadolu kültür geleneği ile o geleneğin çağdaş yorumunu içeren figüratif çalışmalarında ağırlık merkezini, toplumsal konular ve bunun çevresinde gelişen üslup sorunları oluşturuyor gözükmektedir. Sanatçıların yaşamından izler taşıyan toplumsal içerikli resimleri bu anlamda dikkat çekicidir. Bu anlayış 1980 sonrasında da devam etmektedir.

Toplumsal gerçekçi sanat anlayışının başlıca temsilcilerinden Nuri İyem; "Salt resimle uğraşarak yaşamını sürdüren birkaç sanatçıdan biridir. Toplumcu gerçekçi içeriklerde yoğunlaşan çalışmalarını 1960'lı yıllardan bu yana aynı tema etrafında çeşitlendirerek süreklilik göstermektedir. "Anadolu'dan İnsan Yüzleri" olarak isimlendirilen bu

çalışmalardan yüzlerin kimin oldukları bilinmemekle beraber, genel Türk halkının yasadığı gerçekler bu yüzlerdeki ifadelerle anlatılmaktadır. Her birinde farklı anlamlar, farklı çizgilerle belirirken, kimliklerini ve çizgilerini ele vermezler. Çoğu kara iri çekik gözlü köylü kadın yüzleri klasik bir anlatımla tuvalin büyük bir kısmını kaplayacak şekilde ortaya yerleştirilmiştir" (Ersoy, 1998, s. 81).



Şekil 11.Nuri İyem, Güvercin Uçuranlar, 40x56cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.

Nuri İyem, bölgesel eğilimle Güneydoğu Anadolu kadınını, psikolojik yaklaşımla çoğunluğu portre olmak üzere çalışmalar yapmıştır.

Nedim GünsürParis'teki öğrenimini tamamlayarak döndüğünde toplumsal-gerçekçi sanat eğilimini yeniden güçlü bir biçimde gündeme getirmiştir. Köy-kent bütünleşmesini ve madenci yaşamını irdeleyen Günsür, varoluşçu bir düşünsel yönelişi yansıtır.



Şekil 12.Nedim Günsür, Balıkçı Pazarı, 45x54cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.

Titiz bir işçilikle yapılmış bu resim Nedim Günsür'ün özgün dönemini yansıtmaktadır. Konularını genellikle bu tür açık havadan almaktadır. Konudan anlaşılacağı gibi yöresel mahalli bir özelliği olduğunu söylenebilmektedir. Sanatçı, her zaman toplumun ve çevrenin değerlerini yansıtmıştır. Batı'ya yabancı kalmadan yöresel gerçeklere bağlı kalmıştır. Maden işçilerinin yaşamından aldığı konuları anlatımcı bir üslupla işlerken soyutlaşmış figürleri, süslemeci bir yüzey ilişkisi ve üçüncü boyutu fazla önemsemeyen sanatsal tarzı oluşturmuştur. Toplumcu-gerçekçi çizgisiyle, Zonguldak ve çevresini tüm gerçekçiliği ile vurgulayan resimlerden sonra, açık havada kırları, sokakları, uçurtma uçuranları, lunaparkları, çocukları, balıkçıları, mutlu bir yaşam ve doğa tutkusu ile sevecen bir üslupla içtenlikle yorumlamıştır. İncelmiş narin figürleri renkli neşeli bir doğanın mutluluğunu işaret etmektedir.

1954'teNeşet Günaleğitimini tamamlayarak Paris'ten döndüğünde yeni figür yorumlarında içeriğe önem vererek, bu yönde öncülük yapmıştır. Anadolu insanını ve onun güncel yaşam koşullarını, kübist teknikten temellenen çizgi ve biçim kurgusuyla, kendine özgü güçlü, özgün bir deformasyonla yorumlamıştır. "Neşet Günal resmi bir gözlem sonucu ortaya çıkan her şeyin bilinçli bir sorgulamasıdır. Yoksulluk bezgin insanların dramı, kurak kıraç topraklar vs. gerçekler trajik dramatik bir anlatımla ele alınmaktadır. Her resim duruşu, oturuşu, giyinişi, çevresi ve vermek istediği mesajla öncelikle sanatçının düşüncesinde şekillenip sonra plastik bir anlatımla tuvallere aktarılmaktadır. Ağır oturaklı ve abartılı bir deformasyonla şekillenen desenler, klasik renkler ve pastel tonlamalarla Anadolu toprağını ve bu toprağın insanlarının tüm özelliklerini veren titiz sabırlı ve ince bir işçiliğin ürünleri olmaktadır" (Ersoy, 1998, s. 82).

Figür çalışmalarını toplumsal bir mesaj içeriğine yönelten Orhan Taylan, gerçekçi olduğu kadarda lirik tatlar verir. Şiirsel nitelikler gösteren çalışmalarındaki renk bütünlüğü seyircilerde derin duygular uyandırır.



Şekil 13.Orhan Taylan, Adsız,60x80 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.

Sanatçı hakkında yazılan yazıda; "Orhan Taylan, duygusal olarak yaşadığı hümanist değerleri ayrılık ve özlem düşüncesiyle pekiştirerek yansıtmaktadır. Resimlerinde çizgi ve desen her şeyden önce gelmekte, desenin anlatım olanaklarının serbestliği onu çekmektedir. Yaşam olgusunu duygu ve düşünce süzgecinden geçirip sıcak figüratif bir anlatım dili ile biçimlendirmektedir. Çok zamanlı ve çok mekanlı bir imge sistemi resimlerin kurgusunu oluşturmakta, zaman zaman gerçek ve düşün birbirine karıştığı belirsizlik ve anlamsızlık çağrışımı yapan kapalı mekanlarda yer alan figürler yaşamı, direnmeyi ve geleceği işaret etmektedir. Desen resmini biçimlendiren temel öğe olmakla birlikte devinim halindeki çıplak kadın figürlerinde ışık etkisi ile deformasyonlar git gide görülmektedir. Barış ve dostluk gibi insana özgü evrensel temalar armonik renk tercihleri ile biçimlendirmektedir" (Ersoy, 1998, s. 90) denilmektedir.

Fahri Sümer'in resimlerinde hareket, dinamik bir yaşam, mekân kurgusunun içinde, rahat ve içten fırça sürüşü, hayatı dönüştüren sihirli bir el gibi de işlev görmektedir. Kendisi resmin bütün estetik unsurlarını hesaba katarak ilerleyen özgün resim dilinin sahibi bir sanatçıdır. Bu dil görsel tadın mekân, insan, doğa açılımlarında yani görsel tat alanları yaratarak hayat serüvenine devam ederken, yeni bir resim ritmini de insana yakalattırıp, hissettiriyor. Tarihsel, doğal mekanlar insan örgüsünün bütün boyutlarıyla harmanlanıyor; kıyı, kent, sayfiye yeri parçaları bir gözlemin yanında yaşanmışlığın da kuşatıcı lirik izini üzerlerinde taşıyor. Rengin

biçimle, hareketle var olduğu bir tablo mimarisi, derinlerde kendini güçlü bir boyut olarak hissettiriyor. Konstrüksiyon güçlü bir mimari boyut ve açılıma da sahip Fahri Sümer, mekanı, insanı, doğayı, bütün bir yaşamsal alanı kuşatarak yalınlaştırmak ve yeni görsel ifade noktaları yaratarak uzam içinde değerlendirmek istiyor. Bu değerlendirme isteği, var olan bütün yaşam alanına kendisini de dâhil ederek bir devamlılık ve devinim kazanıyor ki, bu da onun güçlü yanlarından birini oluşturuyor (Gezen, 2006)



Şekil 14.Fahri Sümer, iskemlede Oturan Kadın, 65,5x73,5cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.

2.2.4.2. Figüratif Gerçekçi Doğa Yorumları

Doğaya olan hayranlıkla resim yapan ressamlarımız, doğaya olan sevgisini üstün bir teknikle natüralist bir anlayış içinde yorumlamıştır. Bu sanatçılarımızdan: Şeref Bigalı çizgi ve desene önem veren, figüre ve doğa gerçeklerine bağlı bir sanatçıdır. Desenlerinde soyutlamaya giden, doğayı da valörlü olarak sadeleştirmekten yana olan tavrıyla resmini yaptığı her şeyi kendi bakış açısından görüp değerlendirmekte, resmini düşünce ile tekniği birleştirerek uygulamaktadır (Ersoy, 1998, s. 97).

Eserlerinde gelip geçici ve moda akımlara itibar etmeden anlatımcı bir üslup kullanan Bigalı kahvehanede, toprakta, ağaç altında sokakta ve yağmur altındaki insanları konu olarak seçmiştir.



Şekil 15.Şeref Bigalı, Papatyalar, 46x55 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.

Gerçekçi figüratif resmin önde gelen isimlerinden birisi de Turan Erol'dur. Peyzajlarında geniş fırça vuruşları ile pastel renkleri kullanarak ağaç ve evleri oluşturmuştur. Beyazı en iyi kullanan ressamlarımızdandır.



Şekil 16.Turan Erol, Kömür Dağıtım Yeri, 100x300 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.

1986 tarihli "Kömür Dağıtım Yeri" resminde, çocukluğumuzdaki kömür taşıyan torbalı at arabalarını ve arka planında kara kömür vagonları ile güneş batarken sarı kepçeleri tüm gerçeklikleriyle yansıtmıştır. Turan Erol'un, daha çok peyzaj dalında yoğunlaşan çalışmaları, kendisinin de ifade ettiği gibi, 1940'lı yılların başında yaşanmış olan yurt resimleri döneminin bir uzantısıdır. Bu resimler, çevrenin yapısal özelliklerini yansıtmakla kalmazlar, doğanın görselleşme aşamasındaki inceliklerini, kişisel bir beğeni yönünde biçimlendirirler.

Kainat Barkan Pajonk, resimlerinde yüzeysel bir derinlik kullanmıştır. Peyzajlarında ton ve leke kullanarak yöresel bağlantı kurmuştur.



Şekil 17.Kainat Barkan Pajonk, Gök Bakış, 50 x 80cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.

Oya Kınıklı, Figür çalışmaları olarak gelişen resimlerinde, keman çalan kız kompozisyonu dikkati çekmektedir. Figür çeşitlemelerinde karakter resmi belirleyen ana özelliktir.



Şekil 18.Oya Kınıklı, Kına Gecesi, 90 x 134cm. 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Müzik aleti çalan veya dans eden kız konularında çeşitlilik gösteren çalışmaları soyutlaştırılmış figürsel yapıtlardır. Kıvrak hareketler, kıvrak fırça tuşları ile şekillendirdiği kompozisyonlar aynı temanın farklı varyasyonları olarak mavi renk armonileri ile biçimlendirilmiştir.

2.2.4.3. Dışavurumcular

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) duyguların, tutkuların ve düşüncelerin tüm yönleriyle dile getirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere şekil veren bir sanatsal tarz olarak değerlendirilmektedir. "Dışavurumcu üslupta resmin anlamı salt resimde görünen şey olmaktan çıkmış, resmin anlamı ile yansıtılan nesne bütünüyle birbirinden kopmuştur. Yapıt artık dış dünyanın gerçeğinin yerine, başka bir gerçeği, yani sanatçının gerçeğini dile getirmekte, bu yolla günlük, rastlantısal, ruh bilimsel ve ussal gerçeklerin sanatçı üzerinde yarattığı baskıların çözümlemesi sağlanmakta, kişisel yaratıcılık ve düşsel bir itki ile gerçekler yeniden ortaya konmaktadır. Dışavurumcular için gerçek, kişinin içindedir. Dışarıdan görülen gerçek özgün olamaz ve sanatçı tarafından yaratılamaz. Nesnenin anlamı onun görüntüsünün arkasındadır. Bu üslubu benimseyen sanatçı artık başkalarına güzel görünen şeyi verme yerine kendisi için önemli olanı yansıtma isteğindedir. Dışavurumculuğun kaynağı duygularda yoğunlaşarak deforme edilmiş biçimler, şiddetli hisleri açığa çıkaran bir hüzündür" (Ersoy, 1998, s. 110).

Türk resminde batı resmine koşut bir gelişme, dışavurumcu sanat eğilimi ile 1980'lerde gerçekleştirilmiştir. Varoluş sorununa ve simgesel anlatıma yönelen bireysel yaklaşımlar

özgün biçimlendirmeler ve güçlü renklerle, çeşitlilik yaratıldığı gibi, resim sanatına yeni bir dinamizm getirmiştir. Dışavurumcu sanatçılarımızdan başlıcalarını tanıyalım:

Konusu insan olan NevhizTanyelieserlerinde doğan, ölen, acı çeken, hastalanan, yaşamını sürdürmeye çalışan, yaşamını daha anlamlı ve doğru kılmaya uğraşan insanı işlemektedir. Resimlerinde insan figürü çok değişik biçimlerde, tekniklerle ve zengin renk armonileri ile biçimlenmektedir. Resimlerindeki simgesel figürler izleyenleri duygulandırmak yerine düşündürmeye yöneltmektedir. Zengin renk anlayışı içinde fırçayı ustaca kullanarak rengi çizgiselleştirmektedir.

Aka Gündüz Temurdesen tutkusuyla tuvale yansıyan çizgisel çalışmaları iç dünyasının şiirsel yansımalarını düşsel boyutlara kadar uzanan bazen kaoslara dönüşen bir resimde ifade etmektedir. Doğa sevgisini figüratif motiflerle zenginleştirerek figürcü etkinlik doğrultusunda çalışmalar yapmaktadır.

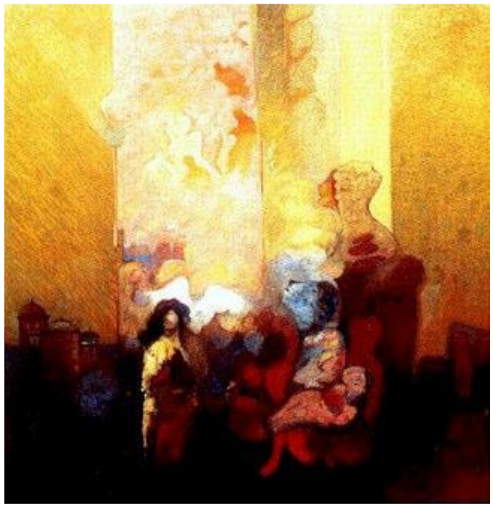
Ali İsmail Türementek bir renge mavinin hâkimiyetinde deformasyona uğramış figürlerle ortaya koyduğu yapıtlarında mitolojik çağrışımlar da yaptıran soyutlaşmış imgeler kullanmakta, bazen de boğumlu, iri cüsseli, hacimsel kitle oluşumlarına sebep olan mavi figürlere dönüştürmektedir (Ersoy, 1998, s. 110).

Çalışmalarında tek ve merkezi figürlü insan çelişkisini göstermekte, insan yaşamdaki uzlaşmazlıkları arka fonda kullandığı karmaşık siyah çizgisel ağ ile ön plana yerleştirdiği mavi figürün yumuşaklığını hissetmemizi sağlamaktadır. Mavi figür bazı resimlerde eli kolu ayağı ile net ve belirgin olarak algılanırken, bazılarında parçalanmış, değişim içinde soyut eğilimler göstermektedir.



Şekil 19.Ali İsmail Türemen, Mavi Kütle, 100x100cm. 1996, Akrilik.

Serbest coşkulu fırça kullanımı ile genellikle küçük boyutlu tuvallere çalışan Veli Sapazsomutlaştırılmış kompozisyonlar içinde zengin renk armonileri ile kırsal kesiminsanlarımızın doğa-üretim-yaşam ilişkilerini duyarlı bir içtenlikle ele almakta, lekeci vefigüratif bir üslubu benimseyen sanatçılar arasında yer almaktadır. Resimlerinde figürlerisoyutlayan sanatçının renkli bir palet anlayışı vardır. Canlı renkler kullanan sanatçıözgün yapıtlar üretmektedir.



Şekil 20.VeliSapaz, Sevgi Bağı, 70 x 70cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.

Renk sorununu birinci planda değerlendiren Altan Çelem, insancıl bir anlayışla toplumda insan ilişkilerini öne çıkarmış, figüratif bir üslup yakalamıştır.



Şekil 21.AltanÇelem, 80x100cm. 1996, Tuval Üzerine Akrilik.

Toplumdaki insan ilişkilerinin eleştirel yönlerini yakalamaya çalışan sanatçının tekli, ikili, çoklu figürlerin yer aldığı son dönem resimlerinde an duygusu ön plana çıkmaktadır.

Plajlar, havuzlar, müsabakalar, taraftarlar gibi kalabalıkların yer aldığı kompozisyonlar anın kaydettiği çoğul durumları gözler önüne seriyor. Otomobil içinde 3 kişi, portre, kadın, erkek ve çocuktan oluşan uyumakta olan bir aile gibi sınırlı bir alanı ve onun içindeki bir ya da birkaç figürü içine aldığı zaman ise an duygusu tekil bir duruma odaklanıyor (Teşvikiye Sanat Galerisi).

Salih Keleş kendine özgü yaratıcılıkla pek fazla da başka ressamların etkisinde kalmadan kendi resmini yapmaktadır. Kâğıt üzerine akrilikle oluşturduğu çalışmaları tüm çarpıcı ve kontrastlıklarıyla dramatik bir etki bırakmakta soyutlaştırılmış figüratif bir üslup içinde yeni ve özgür yapıtlar üretmektedir (Ersoy, 1998, s. 130).

Dışavurumcu sanatçılarımızdan Fikret Mualla, Mustafa Ayaz, Öğün Bakır, Gürol Sözen, Oktay Anılanmert, Mehmet Özet, Tekin Artemel, Mehmet Güler, Umur Türker, Cuma Ocaklı, Levent Arsıray, Meryem Arıcan, Selehattin Yıldırım özgün yapıtlar üretmiştir.

2.2.4.4. Gerçeküstücüler

Gerçeküstücülük nesnelerin gözle görünen fiziksel özelliklerinde var olan herhangi bir olguyu değiştirmekle değil maddenin derinlikleriyle ve düşünce biçimi ile ilgilidir. Tümüyle mistisizm üzerine kurgulanmaktadır. Gerçeküstücülük düşünsel bir madde olmadığı gibi ne bir ruh ne de manevi bir metadır (Ersoy, 1998, s. 131).

Birbirinin zıddı olan her şeyin düşle gerçeğin, ölümün, geçmişle-geleceğin, alçakla yükseğin karşıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. 1980'den sonra gerçeküstücü anlayışta görülen yoğunlaşma, 1990'larda genç sanatçıların farklı yaklaşımlarıyla, anlatım zenginliğini ortaya koymuştur. Üst üste bindirilmiş anlatım planları ile resimsel mekânın zenginleştirilmesi, teknik açıdan kurgusal yöntemini de yapıtlarında yansıtan sanatçılarımızın başlıcaları şunlardır:

Gerçeküstücüsü bir üslupta çalışan Nuri Abaçgeleneksellik ile çağdaşı bir arada evrenselliğe ulaştırmayı hedefleyen bir sanatçıdır. Çalışmalarında Minyatür etkileri çağdaş bir yorumla uygulamakta, ele aldığı her konuya düşsel ve masalsı bir hava katmaktadır.

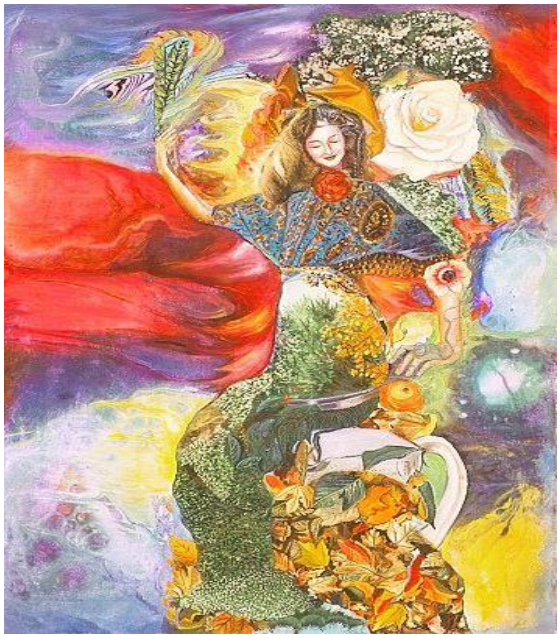


Şekil 22.Nuri Abaç, 50x60cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Burhan Uygur, 1970 kuşağının önde gelen sanatçılarından biridir. Resminin içeriksel kurgusuyla bütünleşen ve lekeci bir anlayış üzerinde gelişen biçim düzeni, çağdaş sanatımızda özgün altyapı arayışları açısından, özellikle genç kuşağı etkileyen bir model olmuştur (Özsezgin, 1992, s. 321).

Başından beri bilinçaltının karmaşık dünyasından derlediği imgelerle adını duyuran sanatçı; giderek çevremizi kuşatan, yaşantımıza işleyen gerçeklerin tedirginliğini, çelişkisini kendine özgü kompozisyonlarıyla duyarlı bir şekilde yansıtmıştır. Sanatçının ilk ve son dönem çalışmalarını birleştiren ortak mesaj ise bir hüzün dalgasını sergilemiş olmasıdır (Özsezgin, 1982, s. 49).

Erol Deneçfantastik gerçekçi ressamlar arasında yer almaktadır. Tasavvuf inancının gizemini birleştirmeye çalışan ve yabancı görüşleri de inceleyen sanatçı, değişik kültür ve uygarlık birikimlerinden etkilenmekte, geçmişle geleceği birleştirmeye çalışmaktadır. İnsanlığa ait inançları çeşitli imge ve tasarımlarla görselleştirerek fantastik bir evrene uzanmakta, düşlerden, özlemlerden gerçek olana uzanan bir yol oluşturmaktadır.



Şekil 23.ErolDeneç, Çiçek Prensesi, 48.00 x 68.00cm.Tual Üzerine Yağlıboya

Alaattin Aksoy, fantastik kurgular içinde, zamandan ve mekândan soyutlanmış bir ortamda insan gerçeğini ele almakta, biraz alaylı biraz sevici bir üslup içinde yaşamla ilgili yorumlar yapmaktadır (Ersoy, 1998, s. 138).

Sanatçının yapıtlarında ince bir ironi, kurgusal bir düzen anlayışı ve soyut zamanlı şiirsellik uyumlu renklerle ustaca yorumlanmaktadır. Sonsuz hayal gücü yapıtlarını izleyicisiyle bütünleştirmektedir.



Şekil 24.Alaattin Aksoy, 60 x 73cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Teoman Südorgerçeküstücü yorumlarıyla biçimsel bakımdan Rönesans manzara geleneği içinde kurgulamakta, suskun, düzgün görünümüyle titiz işçiliği ile binlerce yıllık doğa ve güzelliklerin içine yerleştirdiği çıplak figürlerle gizemli fantastik bir ortam yaratmaktadır (Ersoy, 1998, s. 138).

Resimlerinde düşsel mekanlar içinde yaşamdan insan figürlerini belirli bir kurguyla fantastik bir arayışın izlerini yansıtır.



Şekil 25.TeomanSüdor, 60 x 70cm. 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya

2.2.4.5 Figüratif Soyutlama

Soyut sanat akımlarının figüratif eğilimler üzerindeki etkisi, bazen ince ince işlenmiş motifler içeren süsleyici ve özgün öğelerin bütünlük arayışına ulaşmış, bazen de figürün karmaşık

izlenimler taşıyan çarpıtılmış görünümlerine varılmıştır. Türk resim sanatı alanında figüratif ve soyut kompozisyon araştırmaları, 1980'den bu yana bir yanıyla ortak diğer yanıyla karşıt yol ve yöntemler izlemişlerdir. Bir yanda yeni figüratif eğilimler, öte yanda çağdaş resim soyutlamalarının öngördüğü sanatsal programları sürdürme çabaları vardır. Figüratif soyutlayıcı yapıtlar üreten sanatçılarımızdan başlıcaları şunlardır:

Abidin Dino, en basit bir çiçekten, bir desenden, doğanın gizemli geometrisini çizen bir resme dek değişik teknik ve estetik açıdan geniş bir alana yayılan ve farklı dönemlere ait çalışmalar yapan coşkulu ve gizemli üsluba sahiptir (Ersoy, 1998, s. 70). Abidin Dino yapıtlarında İstanbul sokakları, ırgatlar, göç, yüzler, çiçekler, adalar, eller ve daha pek çok konularla yaratıcılığının gücünü düşünsel ve görsel temeller üzerine oturtmaktadır.



Şekil 26.Abidin Dino, Çiçekleme Dizisi, 48x70cm. Kâğıt Üzerine Guaj

Farklı dönemlerde estetik ve teknik açıdan geniş bir yelpaze üzerine yayılan resimlerinde, geçmiş, gelecek, dünya sorunları, çiçekler, çevre gibi bir sanatçıyı ilgilendiren konuları görmek mümkündür. Sanatçı, sürekli arayış ve yenilik içerisinde olduğu için resimlerinin her dönemi düşünselliğin ve görselliğin temelleri üzerine oturmaktadır.

Ömer Kalesi, özgün bir portre ressamıdır. Vücudun baş kısımlarını resimleyen sanatçının portrelerinde izleyenlerde ölüm düşüncesini yoğunlaştıran beyaz, siyah ve kırmızı renklerin egemen olduğu düşünceli ve acılı yüzlerdir. Daha sonraları çoban kepenekleri ve derviş, semazen giysileri içinde büyük gövdeler çalışmış, acı ve yalnızlık gibi duyguları ifade eden figürler boyamaktadır. Düz bir boyama tekniği, yalın desen ve anlatım özelliğiyle açık koyu kontrastları çok belirgin resimler üretmektedir.



Şekil 27.Ömer Kalesi, Meyve Satan Kadın,81x130cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Figüratif Soyutlama alanında özgün yapıtlar veren sanatçılardan birisi de Ömer Uluç'tur. Sanatçı, öznelliğini yitirmenin bir sanatçı için en önemli tehlike olduğunu düşünen, serbest fırça hareketlerinin oluşturduğu sürekli helezonik dönüşümlerle figürçağrışımları yapan eserler oluşturmaktadır. Kendine has bir metodu ısrarla uygulayarak düzbir zemin üstünde eskiye dönük idol ya da bazı hayvan figürlerini anımsatan eserleriyle özgün ve farklı resimler üretmektedir.



Şekil 28.Ömer Uluç, İsimsiz, 66x94cm. 1984, Kâğıt Üzerine Akrilik.

Ömer Uluç, önce serbest biçimlerin yuvarlak hareket sistemine bağlı oldukları bir yöntem denemiş, daha sonraları düz bir fon üzerinde figürleşmeye dönük görülen bir arma motifini, kendi damgası denecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim öğesi olarak çeşitli kompozisyonlarda uygulanmıştır.

İsmet Çavuşoğlu, ustalıkla yaşamı lirik bir tatta şiir gibi yansıtan bir ressamdır. Özgür renk uyumları, açık koyu zıtlığı, düzgün kompozisyonları, doğanın ritmik hareketleri, onun resimlerini oluşturan değerlerdir. Çizgi ve leke birbiriyle uyumlu, birbirleriyle kaynaşıp iç içe geçerek dinamik figüratif soyut görüntülere dönüşmektedir, ince doku örgüleri ve lekeci bir tutuma ağırlık vermektedir.



Şekil 29.İsmet Çavuşoğlu, Karışık Rüya 2, 70x80cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Nuri Temizsoylu, kendine özgü renk anlayışı ile doğa çıkışlı figüratif soyutlamalar üreten günümüz Türk resim sanatçısıdır. Yoğunluk, renk uyumu ve lekeci bir tutum onun resminde belirleyici değerler olarak ortaya çıkar. Doğadan yapılan figür deformasyonu eserlerinde göstererek kompozisyonlarını oluşturur.



Şekil 30.NuriTemizsoylu,75x80cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

2.2.4.6. Naifler

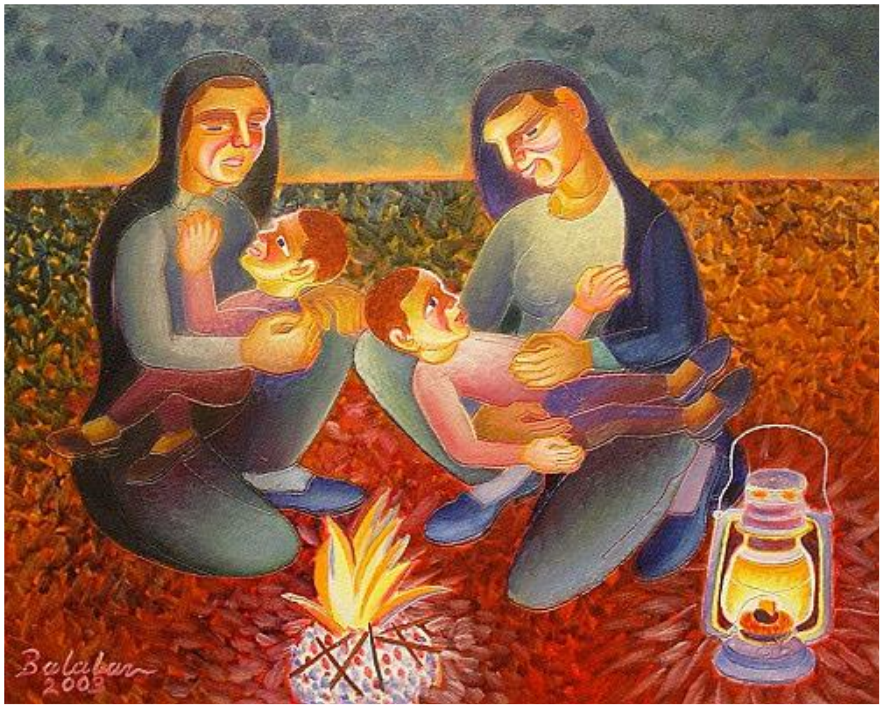
Naif kelimesinin; doğal, yalın, yapmacıksız, saf anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Naif çalışan sanatçı, doğadan hareket eder, gerçekliği, yaşanmışlığı yapıtlarında saf yürekle yansıtmaktadır. Bu sanatın özü insan yüreğinin sadeliğindedir. Basit bir yaşantı, günlük davranışlar, sevimli bir dünya içinde çiçeklerle, çocuklarla, yıldızlarla neşeli bir bayram havası içinde sade, açık, anlaşılır, ayrıntıcı bir görsel dille yansıtılmaktadır. Naifler üzerine değişik yorumlar ve tartışmalar yapılmaktadır. Bu konulardan en önemli tartışma konusu naif ressamın sanat eğitimi almış ya da almamış olması üzerinedir. Kimileri sanat eğitimi alan birisinin naif olamayacağını, hatta herkesin alabileceği genel bir eğitim bile sanatçının naif özelliklerini bozduğunu savunmaktadır. Naif olabilmek için hiç bir eğitim almamış olmayı, tüm içtenlikle içgüdüsel olarak resim yapmak gerektiği tezini savunmaktadırlar. Bugün Türk resminde insancıl, gerçekçi ve doğal anlayışla bir naif resim ve naif olgusunun varlığını da kabul etmeliyiz. Bu bağlamda bir ayırım yapmadan bu türün örneklerini veren birkaç sanatçının üzerinde durmak gerekmektedir.

Fahir Aksoy, naif resmin temsilcileri arasında yer almaktadır. Çocuksu ve içten olarak yaptığı resimlerde akademik kurallara uymamaktadır. Aksoy, sanatçı kişiliğini Ulusal kültürümüzden olan kilim, halı dokuma, nakış ve minyatürlerin canlı, hareketli renk ve formlarından aldığı etkilerle oluşturmaktadır.



Şekil 31.Fahir Aksoy, Kasabam,40x50cm. 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya

Naif ressamlarımız içinde önemli bir yeri olan İbrahim Balabanher resmin kendine has bir özü olduğunu savunmakta, kişiliği doğrultusunda kimseye özenmeden resim yapmaktadır. İnsan figürlerini açık-koyu leke endişesi duymadan figürlerin özüne uygun olarak boyamaktadır. Konu olarak otantik konular seçmekte ve köy yaşamını özentisiz, yalın ve tüm duyarlılığıyla seçmektedir. Kompozisyonlarında halk resminin otantik, doğal biçimi ya da yazmalardaki gibi ortadan başlayarak etrafa açılımı uygulamakta, figürlerde naif kişiliğinin sonucu bir deformasyon görülmektedir. Yapıtlarında sevimli insanlar ile toplumla iyi ilişkiler kuran resimler üretmektedir.



Şekil 32.İbrahim Balaban, 40x50cm. 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçı, 1985 sonlarında sergilediği somut bir gerçekçilikle biçimlenen figür düzenlemelerine nakışsı, doğal motifler de ekleyerek yaşama sevincini duyuran düşsel, masalsı bir ortam belirmeye başlamıştır. Kırsal çevreden büyük kentlere göç olgusu, üretimde karasabanın tükenmesi sanatçıyı toplumun duygularına cevap veren insansı düşüncelere yöneltmiştir. Çocukluğumuzun en güzel anılarını besleyen bayramlar, düğünler, masallardaki kuşlar, tavşanlar, yıldız böcekleri gibi düşsel anıları, aşkları, folklor kahramanlarını ele almaktadır.

Oya Katoğlu, resimlerinde görmek istediği hayali bir dünyayı renklendirerek desen desen, motif motif işleyerek özgün naif yapıtlar üretmektedir. Bildiğimiz nesneler tüm açıklığı içinde temiz ve içten gelen bir duygu ile şekillendirilip, üst üste konulmak suretiyle ve ışıksız bir boyama tekniği ile biçimlendirilmektedir.



Şekil 33.OyaKatoğlu, Sahilde Satıcılar,14x34cm. 1980, Kâğıt Üzerine Guaj

Nadide Akdeniz, titiz bir gözlem yaparak doğadaki ayrıntılara fazla düşkün naif bir sanatçıdır. Yapıtlarında büyük gerçek ile düşsel olan arasında hassas bir denge olup doğayı kurgulamaktadır. Uçsuz bucaksız yeşilliklerle peyzaj öğeleri taşıyan ama peyzaj olmayan resimlerinde fantastik bir hava içinde gerçek bitkilere gerçekdışı etkisi verilmekte, ayrıca figüratif örtü ve mankenlerle resimlere bir boyut kazandırmaktadır. Ayrıntılı titiz bir işçilikle anıtsal bir atmosfer içinde düşünceleri bitkiler yolu ile anlatmaktadır.



Şekil 34.Nadide Akdeniz, Kurmalı Kuşlar Serisi, 53x54 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

2.2.5. Günümüz Türkiye Sanat Ortamının Resim Sanatına Etkisi

1980'li yıllarda oluşturulan sürecin toplumsal düzen üstündeki olumsuz etkilerinin sürdüğü günümüzde; sanatsal değerlendirmeler ve gelişmeler nitelik sorunlarıyla karşı karşıya bırakılmaktadır. Sanat ile toplum arasındaki birlikteliğin önemine vurgu yapan Karayağmurlar; günümüz toplumsal yaşayışıyla alakalı olarak şunları ifade etmektedir;

> "Toplumsal yapımız gitgide sarsılıyor. Nerede duracağı belli olmayan bir kokuşma hızla yayılıyor. Gelir dağılımı bozuluyor, insanların alım gücü azalıyor, işsizlik artıyor, rant gelirleri yükseliyor. Borsa çıldırıyor. Faizler havadan nem kapıyor. Bankalar batıp çıkıyor. Kredi kartları havada uçuşuyor. Büyüme hızı yüzde beşler altılar düzeyinde de, her nedense vatandaşa yansımıyor. Üretim ekonomisine katkı sağlayacak çözümler üretmek yerine, ülkenin ortak değerlerini kullanarak, bazı sembollerin arkasına gizlenerek sözde politika yapılıyor." (Karayagmurlar,2009, s. 38)

Diğer taraftan, Batı'da sanatın gelişmesini teşvik eden ve sanatçıyı koruyan yasal zorunluluklar ve özel şirketlerin sponsorluklarıyla devasa sanat fuarları, sanat projeleri düzenlenmektedir. Özel koleksiyonlar, üniversiteler ve üniversite koleksiyonlarıysa bu sanat yapıtlarının en seçkin örneklerini arşivlemek ve korumaktadırlar.

Günümüzde teknoloji ile hızlı bir gelişim sürecinde olan görsel sanatların sadece toplumların görsel belleğini oluşturma özelliğiyle kültürel bir önem taşıdığını söylememiz eksik bir yargı olacaktır. Sanatın sanatçı, özel şirketler, devlet politikaları ve sanat alıcısı-izleyicisi ile kurduğu ortaklık, sanat turizmi,sanat piyasası gibi ekonomik kavramları doğurmuştur.

Ülkemizde ise özel ve kurumsal koleksiyonların azlığı ve hatalı devlet politikaları bu pazarın yeteri kadar gelişmesini engellemektedir. Böyle bir ortamda yalnızlaşan Türk resim sanatçısının, sadece kar amacı güden bazı galerilerin yarattıkları piyasa şartları göz önünde bulundurulduğunda, konu seçiminde ne kadar özgür olduğu tartışma konusu haline gelmektedir.(Karayağmurlar,2009, s. 40)

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın modeli, verilerin toplanması ile verilerin analizinin yer verildiği bu bölümün detayları aşağıdadır:

3.1. Araştırmanın Modeli

Görsel Sanattaki Uluslararası Gelişmelerin Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri konulu çalışma kapsamında alan yazın tekniği kullanılmıştır. Alan yazın incelemesi, bibliyografya düzenleme, literatür bildiriminde bulunma veya eserlerin özetini vermekten daha ötede, belirli aşamalardan oluşan incelemeyi tamamlayarak bir sonuca ulaşmayı hedefler. Bir konuda yazılan eserlerin nasıl bir araya getirileceği, hangi kriterlere göre alan yazın incelemesinin yapılacağı, alan yazın incelemesine konu olan eserlerin kalite ve değerlerinin nasıl irdeleneceği, alan yazın incelemesi yöntemiyle bilimsel gerçeklerin ortaya çıkarılması bu yöntemin esası ve amaçlarıdır (Arıkan, 2011). Söz konusu alanda uzman olan araştırıcıların ve yazarların, konuyu nasıl ele alıp sonuçlara ulaştıklarını belirler. Konuyla ilgili olarak hangi fikir ve düşüncelerin oluştuğunu, bunların güçlü ve zayıf yönlerinin neler olduğu ayrıntılı şekilde irdelenir (Ocak, 2010).

3.2. Verilerin Toplanması

Çalışmanın meydana getirilmesi aşamasında Çağdaş Türk Resim Sanatının doğuşu, uluslararası sanatsal gelişimlerden etkilenme evreleri, Çağdaş Türk Resim Sanatına yön veren üslup, biçim ve akım türleri ile konu ile doğrudan ya da dolaylı yoldan ulaşılan kitap, dergi, tez, makale ve bildirilerin detaylı olarak incelenmiştir.

3.3. Verilerin Analizi

Sanattaki Uluslararası Gelişmelerin Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri analiz edilirken sanatsal bir üslup, kronolojik bir değerlendirme, biçim, üslup ve akımlar arasındaki bağlantı incelenmiş, uzman sanatçıların fikirlerinden yararlanılmış, danışman görüş ve önerileri ile çalışma sanatsal bir çerçevede oluşturulmuştur. Bu aşamada Sanattaki Uluslararası Gelişmelerin Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkilerinin analiz edilmesinde faydalanılan kaynaklar (kitap, makale, tez, sanat eseri vb.) değerlendirilmiştir. Çalışma her aşamada zenginleştirilerek sürekli bir süzgeçten geçirilmiş Çağdaş Türk Resim Sanatının uluslararası gelişmelerden etkilenmesi nesnel bir çerçeve dâhilinde ortaya konarak çalışma tamamlanmıştır.

BÖLÜM IV

SONUÇ VE TARTIŞMA

4.1. Sonuçlar

Batı sanatı, gelişim süreci boyunca başarısını, yabancı kültürlerin yanı sıra, kendi kültürü ve yakın kültürlerin etkileşimiyle gerçekleştirmiştir. Bunun ilk örnekleri Antik döneme kadar uzanır.Batı resminin ilk etkileri 1700'lü yılların başında minyatür sanatçımız Levni'de (portre, kıyafet resimleri, surname minyatürleri), ardından 1728-1745 arası canlı modelden çalıştığı sanılan Buhari'de görülür (tek figür ve manzara minyatürleri). 1794'de Mühendishane-i Behri Hümayunda (Kara Harp Okulu) ilk resim dersi verilmeye başlamıştır. 1845'de Avusturyalı ressam Oreker'in Çırağan Sarayında ilk manzara resim sergisi açılmıştır. 1864'de ilk olarak Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş, nihayet 1883'de sanat eğitimi vermek amacıyla Sanay-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi) kurulmuştur. Cumhuriyet'e kadar geçen süreçte sanatsal etkinlikler İstanbul'da, saray ve çevresiyle sınırlı kalmış, genellikle manzara resimleri yapılmıştır.1923'den itibaren de Ankara'da resim sergileri açılmaya başlamıştır. En önemli gelişmelerden birisi de, 1937-1944 yılları arası, Anadolu'nun birçok şehrine ressamların gönderilmesi olmuştur. Bu projedeki amaçlardan birisi, ressamlara ekonomik destek sağlamak, diğeri de, Anadolu kültürünü sanata yansıtmaktır.

20.yy başlarından 21. yy'a girilen son 19 yılda hem Türkiye'de hem de uluslararası alanda büyük gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmeler hem kültürel hem de siyasal-ekonomik alanda yaşanan gelişmeler olmakla birlikte aynı zamanda içsel çelişkilerin de büyük ölçüde yaşandığı dönemlerdir. 20. yy'a iki dünya savaşının sığması, ekonomi alanındaki gelişmeler, ülkeler arasındaki gelişmişlik farklılıkları Türk sanatını derinden etkilemesi ile birlikte dünya sanatına da yön vermiştir. Gelişmekte olan ülkeler ve gelişimini Batı ile paralellikte arayan Türkiye gibi ülkeler de bu durumdan oldukça fazla etkilenmiştir. Kapitalizmin etkin olduğu

20.yy'da biçimcilik ve madde ön plandayken içerik ve maneviyat arka planda kalmıştır. Kültürler yozlaşmaya terk edilmiş, ahlaksal değerler değişim içerisine girmiştir. 20. yy'daki değer mekanizmasının karmaşıklığı içerisinde yeni üsluplar geliştirmek, monotonluğa başkaldırmak için sanatçılar hem toplum hem de kendi adlarına farklı arayışlara yönelerek çağdaşlığı yakalamak adına gelişmeleri takip etmeye başlamıştır.

Osmanlı'nın toprak kaybıyla başlayan Batı teknolojilerinin takibi, Batı kültür ve sanatının da takibini gerektirmiş, bu durum; yabancı bir üslup çemberine giren ülkelerde olduğu gibi, Türk resim sanatında da bir toplama devresinin oluşumuna neden olmuştur. Batı'da ortaya çıkan sanat akımlarının, zaman farkıyla takip edildiği bu toplama devresinin, 1800'lerden1950'lere kadar sürdüğü görülür. 1950'lere kadar sürdüğü görülen bu toplama devresinde, bir kimlik arayışı içinde olan sanatçılar, ortak görüşleri doğrultusunda gruplaşma eğilimi göstermiştir. 1950'lere kadar Batı sanatı etkisinde kaldığı anlaşılan Türk resminde, 1950'lerde yaşanan sosyo-ekonomik gelişmeler doğrultusunda gruplaşma eğilimi giderek azalmış, bireysellik ön plana çıkmıştır. 1950'li yıllarda çok partili sisteme geçildiği dönemde liberalleşme çalışmalarına paralel olarak birey kavramının önem kazanmasıyla birlikte, kendilerini bireysel olarak ifade etmeye başlayan sanatçıların, daha özgün ve çağdaş kimliğe dönük çalışmalara imza attığı anlaşılmaktadır.Osmanlı Devletinin batıyı tanımasının ve bilimsel gelişmeleri izlemesinin akabinde batılı üslupta resimler Türkiye'de görülmüş ve resim anlayışında happening, natüralizm, kavramsal sanat,ekspresyonizm, soyut, figüratif, sürrealizm, realizm, kübizm,empresyonizm ve gösterilere değin her anlayış ve akım gerek zamanında gerekse de zamanından sonra uygulanmıştır. Fakat batının sanatsal anlamda örnek alınmasından 1940'lı yıllara kadar sancılı bir dönem geçiren Türk resmi zorlu süreçlerden geçmiştir. Bu sancılı aşamada sanatçıların oluşturdukları eserler Türk resminin temsil edilmesinden çok, batıdaki anlayış ve akımları Türk resmine uyarlama, toplumun sanatsal olaylar karşısındaki duyarlılığına farklı bir ivme kazandırma yolunda olmuştur.

1950 yılı ve sonrasında Türkiye'de sanat ve kültür yaşamının evrensel ve modern programlarla daha yakın ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Bu durumun başlıca sebepleri arasında Cumhuriyetin getirmiş olduğu yenilikler kapsamında kültür politikasının çeşitlendirilmesi, geliştirilmesi ve 1950 sonrasında da sosyo-ekonomik yapıdaki değişim ve gelişmelerdir. Bu bağlamda parti sisteminin değişmesi, İkinci Dünya Savaşının tamamlanmasının ardından batı ile yakın ilişkilerin kurulmaya başlanması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, sanat fuar ve bianelleri, resmi ve özel kurumların sanat desteği, sanat eğitimi veren kurumların çoğalması, özel galerilerin açılmaya başlanması, sanayileşmenin ardından köylerden şehirlere olan göçler sonucunda gecekondulaşmanın

başlaması Türkiye'de yeni bir dönemin başlangıcını meydana getirmiştir. Bu gelişmelere ek olarak Türk resim sanatında özgünlük ve yeni kimlik arayışları gündeme gelmiş, Batı sanatının örnek alınması ile Batı ile ilişkiler kurulmuş, gelişme ve yenilenme çabalarının sonucu olarak Türkiye'de bireysel yaratıcılığın ve özgünlüğün ilk örnekleri görülmüştür.

Belirtilen süreçlerde, II. Dünya Savaşı ile güç dengeleri değişmiş dolayısıyla Amerika sanatsal etkinliklerde ön plana çıkarak, Paris'in sanattaki öncülüğü kaybolmaya başlamıştır. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak dünyanın bir çok ülkesi de diğer yönlerden olduğu gibi sanatta da Amerika'nın etkisinde kalmıştır. Şagal, Dali, Ernst, Leger ve Mondrian gibi Avrupa'nın öncü birçok sanatçısı da II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika'ya gelerek, sanatsal senteze katkı sağlamış ve kendilerinden önce yapılmış olan çalışmalara zenginlik katmışlardır.Amerika'da sanatsal çeşitliliği sağlayan birçok oluşum ve sanatsal serüven başlamıştır. Avrupa'dan Amerika'ya "göçen" sanat, oradan tekrar Avrupa'ya, ardından da bütün dünyaya yayılmıştır. İstanbul da bunlardan birisidir. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de bugün, tuval resminden hazır nesneye kadar, Batı çıkışlı her tür teknik ve üslup taraftar bulmakta, sanat ortamı, Batı ile benzer kaygılarla biçimlenmektedir. 1950 yılından sonra hızlı bir değişim sürecine giren sanat, Avrupa ve Amerika'da Fluxus Grubu ve Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı (Land Art), Minimalizm, Kinetik Sanat, Olay Sanatı, Çevre Sanatı, Hiper Realizm, Yeni Gerçekçilik, Op-Art ve Pop-Art gibi sanatsal oluşumlar görülmüştür.

Türkiye ve Batıdaki gelişmeler doğrultusunda 1950'li yıllardan sonra Türkiye'de sanat olgusunda köklü değişimlere gidildiğini söylemek mümkün olmaktadır. Resmi kurumlar ve devletin programlayarak yönlendirmiş olduğu Türk resim sanatı, Türk resim sanatçılarının bireysel uğraşları sonucunda güçlenerek uluslararası ve ulusal festivaller ile uluslararası sanatta konum kazanmaya başlamıştır.Türkiye'de1960'lardan sonra siyasi ve ekonomik alanlarda yaşanan değişimler ve toplumsal alanda ortaya çıkan göç olgusundan bazı sanatçılar etkilenmiştir. Toplumsal Gerçekçi sanat eğilimini güçlü bir biçimde gündeme getirmek suretiyle, yeni figür formlarında içeriğe önem vererek öncülük yapmışlardır. 1970 yılından itibaren gerçekleşen askeri darbe, şiddet olayları, toplumsal bölünmeler, ekonomik çöküntü ve siyasal bunalımlar Türk resim sanatını her ne kadar olumsuz etkilese de uluslararası alanda Türk resim sanatına katkıları yadsınamaz.

1980'deki siyasi ve toplumsal gelişmeler bu sanatçılarımızın resimlerinde günlük yaşantıyı yansıtan figüratif kompozisyonlar üretmelerini sağlamıştır.1980 yılından itibaren uluslararası alana hızla kayan Türk resim sanatı; sanatı uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmak, uluslararası veya ulusal sanatın gelişimine katkı sağlayan

sanatçıları ve her ülkenin belirgin sanatını tanıtmak, kültür ve sanat etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak için dünyanın büyük metropollerinden olan İstanbul'da "Uluslararası İstanbul Sanat Bienali" düzenlenmeye başlanarak günümüze kadar devam etmiştir. Bienal bazen olumsuz eleştiriler alsa da uluslararası ve ulusal dinleyici ve izleyicilere geniş kapsamlı sanatsal etkinlikler sunması açısından önem arz etmektedir. Belirtilen çağdaşlaşma aşamasında yapılan uluslararası etkinlikler incelendiğinde, uluslararası sanat akımlarının, Türk sanatçısına etki ettiği ve Batı akımlarına göre sanatçıların yönelimlerinin belirlendiği izlenebilmektedir. Bu bağlamda Türk sanatına uluslararası sanatta da etkin olan Yeni Dışavurumculuk, Yeni Gerçekçi, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Hiper Gerçekçilik, Pop Sanat gibi sanatlar kazandırılmıştır.

1980'li yıllar tür, teknik araştırmaları denemeler sonucu özgün yapıtlar üretmekle geçmiş, 1990'lı yıllar artık resim sanatımızda sanatçılarımızın eserlerinin piyasa ve pazarlama ürünü olarak görülmektedir. Günümüzde ise tarzı ve özgünlüğüyle resmimize iz bırakacak birçok sanatçımız varlığını sürdürmektedir. Günümüz dünya sanatında olduğu gibi Türk resminde de figüratif eğilimler büyük ölçüde yer almaktadır.

Türkiye'de 21.yy sanatını 20.yy sanatından ayıran belirgin sanatsal oluşumlar henüz gerçekleşmemekle birlikte Türk resim sanatçılarına ait özgün anlatım farklılıkları net olarak görülebilmektedir. 2000'li yıllardan günümüze gerçekleşen genç Türk resmi etkinlikleri toplumsal ve kültürel dinamiklerin farklı alanlarda yaşanmasına bağlanabilmektedir. Tarım ülkesi olarak tanınan Türkiye, 20. yy'ın son çeyreğinde başlatmış olduğu sanayileşme uygulamalarını artırarak, gerçekleştirilen ekonomik politikalar nihayetinde, diğer alanlara göre sanayileşme oranını yükseltebilmiştir. Büyüme hızı sayesinde uluslararası pazarlar ile Türkiye yakınlaşmaya başlamış bu gelişmeler de uluslararası sanat ortamında Türkiye'nin daha fazla yer edinmesini sağlamıştır.

Belirtilen gelişmelere rağmen Türk resim sanatının aşamaları ve gelişim çizgileri irdelendiğinde uluslararası sanat ölçülerine yönelik çalışmaların istenen düzeyde gerçekleşmediği söylenebilir. İstenen düzeye gelinememesindeki ana sebeplerden biri 20.yy'da gelişmiş ülkelerin yakalamış olduğu istenen teknolojik seviyeye ulaşılamamış olabilir.Sanatsal evrim ve düşünce yapılarının aşamaları yaşanmadan Türkiye için ulaşılan sonucun yeterli düzeyde olmayacağı söylenebilir. 21.yy Türk resim sanatının istenen düzeye gelmesi için kalıplardan ve kaba formüllerin etkilerinden kurtulmak gerekmektedir. Türk sanatı kurumsallaşma aşamasını tamamladığı takdirde, kendine has düşünce kalıplarıyla yeniden üretilip kültürel biçimini yakalayabilecektir. Kurumsallaşmanın gerçekleşmesi ise endüstrileşme, kentleşme ve demokratikleşme ile yakından ilişkili olmakla birlikte sanatsal

gelişime yön veren kavramsal gelişimi de içermektedir. Biçimselliği anlam ve içeriğe yükleyen kavramsal taban gelişmediği ve toplumda düşünce ve kültür ile biçim bağlantısı kurulmadığı sürece, kültür biçimlerin üretilmesi düşünülememektedir.

Belirtilen kavramsal tabanın oluşabilmesi için görselliğin de bulunması gerekmektedir. Türkiye'de sanatsal etkinlikler İzmir, Ankara ve İstanbul gibi büyük şehirlerin dışında yoğun olarak yapılmamaktadır. Türkiye'de ulusal ve uluslararası alanda sanatın ilerlemesinin ön koşullarından biri de sanatın bir ülkenin tamamına yayılmasının sağlanmasıdır. Bu durum sanatçılar tarafından organize edilemez. Türkiye'de sanat kültür alanına ayrılan kaynaklar sınırlı kalmaktadır. Sergi, sanat fuarı ve bienal gibi faaliyetlere sponsor bulmak zor olmaktadır.

Türk resim sanatçısı, sanat alışverişinin uluslararası sanatın öneminin farkındadır ve uluslararası sanat yoluyla gelişimin sağlanacağının bilincindedir. Türk sanatçılarına imkân sunulduğu sürece üretilen eserler diğer dünya ülkelerinden geride olmayacaktır. Bundan dolayı Tük resminin temel sorununun üretilenlerin dışarıya tanıtılamamasından kaynaklandığı söylenebilir.

Sonuç olarak içinde bulunduğumuz çağın sanatsal potansiyelinin farkına vararak, geleceğe dair atılım ve yeniliklerin öncülüğünü yapmak, geçmişini özümseyerek günümüz koşullarıyla bağdaştırarak özgün bir senteze ulaştırmak gerekmektedir.

4.2. Öneriler

1. Evrensel alanda etkili olmuş yeni figürasyon sanat anlayışının uluslar arası etkileşimi için toplumsal destek gereklidir.
2. Günümüzde ağırlaşan ekonomik koşulların sonucu olarak sanatçıyı etkileyen sorunları aşmak için, sanatçıyı destekleyen kurumlar oluşturulmalıdır.
3. Batıdaki sanat ve düşünce akımlarının daha yakından takip edilebilmesi için sanatçılar vesanatla ilgilenenler kültür sanat yayınlarını izlemelidir.
4. Türkiye'nin uluslararası sanat alanda yayılım gösterebilmesi için desteğe ihtiyacı bulunmaktadır. Uluslararası alanda Türk resim sanatçılarının sergileri dünyanın her yerinde açılmalı, yayınlar hazırlanarak Türk resim sanatçıları uluslararası alanda tanıtılmalıdır.
5. Amerika ve Avrupa'da 1980'den sonra görülen post modern argümanların Türk kültür hayatına uygulanabilmesi için Türkiye'nin yeni bir düşünce sistemini harmanlayarak üretim sürecine girmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Akın, E. (2015). *1950 sonrası Türk resminde figüratif soyutlama* (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Akdeniz, H. (1995). *Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme*.

Arıkan, R. (2011). *Araştırma yöntem ve teknikleri*. Ankara: Nobel.

Art, C. T. P.,& Doğançay, B.(2017). Dijital Baskı Teknolojilerinin Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Yerine Dair: Burhan Doğançay Örneği. *Ege ART,* 79.

Artun, A. (2016). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul:İletişim

Aydoğan, K. B. (2008). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı. *Art-e Sanat Dergisi, 1*(1), 1-17.

Aydoğan, E. B. (2008). Sanat Eğitiminde Bir Duayen Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 10'lar Grubu. *Journal of SocialScience, 10*(2), 312.

Altan, Ö. (1966). *Zeki Faik İzer*. İstanbul: Akademi, S. 5.

Altınkurt, L. (2005). Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* (12).

Başbuğ, F. (2009). *1914 Çallı kuşağı'nın Türk resim sanatı ve eğitimine etkisi*. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Konya.

Başbuğ, T. (2011). *Çağdaş Türk resim sanatında at tasvirleri* (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konta.

Başbuğ, F. (2010). 1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatına Etkisi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29: 371-392.

Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*(Vol. 14). Kültür Bakanlığı.

Başkan, S. (2007). Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,* (15), 91-110.

Başkan, S. (2014). Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960–1980. *ZeitschriftfürdieWelt der Türken/Journal of World of Turks, 6*(3), 99-114.

Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi, 1*(2), 1-40.

Berk, N. (1973). *Elli Yılın Resim ve Heykeli*. İstanbul: İş Bankası.

Berk, N. ve Turanî, A. (1990). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Remzi.

Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür

Beyoğlu, A. (2007). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Mekan Olgusu* (Master'sthesis).

Buğra, H. B. (2007). *1914'lerden1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik*. İstanbul: Ötüken

Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2018). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Pegem Atıf İndeksi, 001-405.

Dalkıran, A. (2010). *Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler* (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Konya.

Demir, R. (2005). Sanat Eğitiminde Bir Program Önerisi: Galeri Eğitimi Programı. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 3*(1), 95-104.

Ersoy, A. (1998), *Günümüz Türk Sanatı,* İstanbul:Bilim Sanat

Erzen, J.E. (1997), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul:YEM

Elmas, T, (2002). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: T. C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.

Genç, M. A. (2012). D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları. *İdil Dergisi, 1*(5):405-417.

Germaner, S. (1987). 1950'den Günümüze Türk Resmi. *Sanat Çevresi Dergisi,Nisan*, s:19-20.

Germaner, S. (2008). Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950 – 2000. (Editör: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları / Yayınevi Genel Dizgisi). *Modern ve Ötesi: 1950-2000.*: 178, s: 1-20, İstanbul:İstanbul Bilgi Üniversitesi

Gezen, Ü. (2006) (Sanat Elestirmeni), http://www.darussafaka.com.tr.htm, 21.03.2006

Giray, K.(1995). *Hikmet Onat*, İstanbul:Yapı Kredi

Gören, A. K. (1998) *50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat

Güler, B. E. K. (2008). Çağdaş Türk Sanatında "Ulusallık/Evrensellik" Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (17), 117-130.

Gültekin, G.(1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı,* Ajans-Türk Matbaacılık Sanayi A.Ş. T.C. Ziraat Bankası, Kültür ve Sanat Etkinlikleri, Ankara.

Güven, S. (2010). Ankara devlet resim heykel müzesinde 1914 kuşağı, müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar birliği ve D grubu ressamlar (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c028a1219a653.73336994adresinden 01.12.2018 tarihinde alınmıştır.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c028a1e085e27.37479838 adresinden 01.12.2018 tarihinde alınmıştır.

Kahraman, H. B. (1987). Türk Resminde Çağdaşlaşma Evreleri. *Sanat Olayı Dergisi,60*, s:60-65, İstanbul.

Karayağmurlar, B. (2009). *Deginmeler*. İzmir; Çalı

Karoğlu, A. (1995). Batılı anlamda Türk resminde yerellik (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Keskin, C. (2014). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Toplumsallıktan Bireyselliğe Geçiş Süreci. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 181*(181), 87-101.

Keskin, C. (2014). I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi. *Gazi Akademik Bakış*, 7(14).

Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Journal of International SocialResearch,* 6(25).

Kıyar, N. (2007). *Çağdaş Türk sanatında figüratif resmin kültürel değişimle ilintisi* (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Korur, A. (2008). *Cumhuriyet'in ilk on beş yılında Türk resim ve heykel sanatı (1923-1938)* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

Limon, B. (2008). Çağdaş *Türk resminde örgütlü sanat hareketlerinin Türk toplumunda sanat alt kültürünün oluşmasına etkisi* (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Ocak, M. A. (2010). *Bilimsel araştırmalarda alan yazın incelemesi*. Ankara: Nobel

Otyam, F. (2003) Bir Zamanlar Onlar Grubu Vardı. *rh+ Sanat*. İstanbul: Mas

Öndin, N. (2011). Türk Manzara Resmi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 1(2).

Özkan, Ç. (2007). *Soyut ve soyutlamacı eğilimler kapsamında Türk resminde manzara* (Doktora Tezi). DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Özkan, Ö. (2012). *Çağdaş Türk resminde soyut ve soyutlama yaklaşımları bağlamında yapı ve içerik sorunları* (Doktora Tezi). DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Özsezgin, K. (1968). Resim 1967-68. *Dost Dergisi,Ağustos,* s: 18.

Özsezgin, K. (1982), *Milliyet Sanat Dergisi, Sergiler*, Nisan Sayısı, İstanbul.

Özsezgin, K. (1992), *Milliyet Sanat Dergisi, Sergiler,* Kasım Sayısı, İstanbul.

Özsezgin, K. (1998a). *Cumhuriyet"in75.Yılında Türk Resmi.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Cumhuriyet Dizisi:20, İstanbul.

Renda, G. (1993). *Çağdaş Türk Resmi, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,* Ankara, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Ajans Türk

Seuphor, M. (1957). *KnaursLexikonAbstrakterMalerei*. DroemerischeVerlaganstalt, München – Zürich.

Şener, Ş. (2010). *20. yüzyıl soyutlama sürecinde geometrik biçimlemenin Türk resim sanatına yansıması* (Yüksek Lisans Tezi). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,* Edirne.

Şerbetçi, F. (2008). *D grubu sanatçılarının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açıları* (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Edirne.

Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem.* İstanbul: Remzi

Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi

Tuna, Z. D. (1995). *Batılılaşma etkisinde Türk resim sanatının oluşumu ve oluşumda rol oynayan sanat grupları* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara.

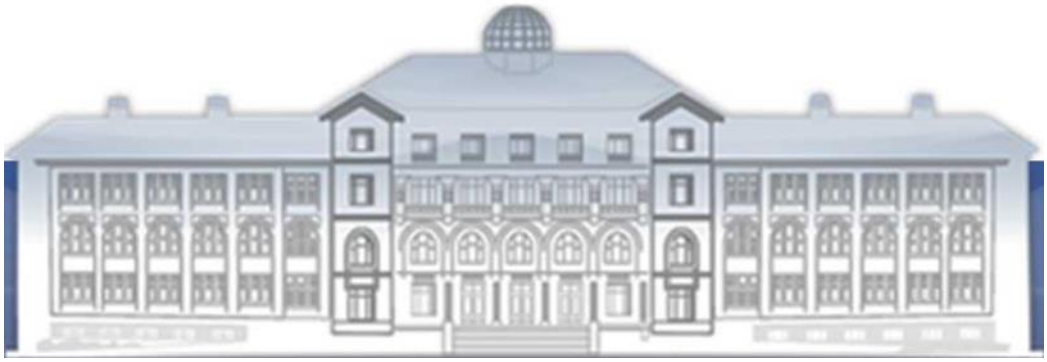
Turani, A. (1977). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resmi.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi: 31.

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Türe, A. (2002). *1940'dan sonra Türk resminde toplumsal gerçekçilik* (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.

Üstünipek, M .(2005) Dr. Mehmet, *Türk Resim Tarihi*, http://www.lebriz.com.tr.htm,23.09.2005

Yüzbaşiyev, M.(2010). Resim sanatının kuralları. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. 2,* 213-225.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR