

Overview on Turkish Painting Through History and Memory Concepts

Duygu Sabancılar¹, Serkan Çalışkan^{2*}

¹: Balıkesir University, The Faculty of Fine Arts, The Department of Painting, Balıkesir.

^{2*}: Corresponding Author, Kırklareli University, Vocational School of Lüleburgaz, The Department of Graphics, Kırklareli, s.serkan.caliskan@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.16950/iustd.88581>

Abstract

This study aims to discuss the role of history and memory concepts through the examples in Turkish painting art. We can also talk about a visual history formed by the painting art by assuming that the social memory formed the concept of history by transferring between generations through visual images. When we examine the paintings giving reference to actual events in Turkish painting art, we see that subject that acting concurrently and oppositely with the dominant ideology of the period were discussed. For instance, while Republican period paintings appear as being formed by the discourses of the modern Republican project in cooperation with the dominant ideology, it is seen that problems experienced with the dominant ideologies in paintings after 1960 were reflected in the content of studies. At this point, we are faced with the history and memory concepts, and actual events are articulated to official history and official history by engaging with the aesthetic, functional and critical dimensions of the art. Thus, in this study, Turkish painting art will be overviewed through history and memory concepts by analysing the examples giving reference to official history and social memory.

Key Words: Memory, History, Turkish Painting Art

Suggested Citation

Sabancılar, D., & Çalışkan, S. (2016). Overview on Turkish Painting Through History and Memory Concepts. *Inonu University Journal of Arts and Design*, 6(14). 1-12. DOI: 10.16950/iustd.88581

Extended Abstract**Introduction**

If we assume that the social memory has formed the concept of history by transferring between generations by means of visual images, it will be possible to mention a visual history formed by the painting art. It is possible to say that the history and social memory phenomena are the tools for perceiving communication and historical events between generations in different contexts. At this point, the definition of both concepts is important to determine the study. According to the Turkish Language Association, history is "a science arising from the movements that affect communities, nations and organizations, describing the events by showing time and place, examining the relationships between these events, their connections with previous and subsequent events, their mutual influence, and the civilization that every nation has established" (www.tdk.gov.tr, 2016). The explanation for memory made by the institution is as following: "Memory is the power to keep in mind the experiences, the subjects learned and their relation with the past in a conscious way" (www.tdk.gov.tr, 2016).

While literary history has a strong influence in the formation stage of national identity, oral history has a strong influence in the formation of social memory. However, visuality is important for both of them. Along with the potential of art to create visual memory, the art emerges as it has taken, has been made to take an important role in the building of nation state. It is known that art is widely used for the building of nation in France, which is one of the first nation states, and that the state is responsible for managing these projects. Along with this reference, when the pictures giving references to actual events in Turkish painting art are examined, we see that the issues acting both similar and opposite with the dominant ideology of the period have been discussed. For instance, while the paintings of the Republican period emerge in cooperation with the dominant ideology and shaped by the discourses of the modern Republic project,

it is seen that the problems experienced with dominant ideologies have been reflected in the content of the studies in the paintings after 1960. At this point, we meet the concepts of history and memory, and the real events are connected with the official history and social memory by intertwining with the aesthetic, functional and critical dimension of art.

Method

This study aims to discuss the role of the concepts of history and memory through the examples in Turkish painting art. The definitions of memory-storage-history concepts were firstly examined during the study process. The reason of this was considered important to better determine its effects reflected on plastic arts as well as emphasizing the differences between them. It also made contribution to perceive the place of the history and social memory phenomena in Turkish painting art. Because their comparisons within the context of the studies that were historically produced at different periods helped to show their positive or negative effect with the dominant ideology. Thus, in this study, the examples giving references to the official history and social memory were examined, and an attempt to develop a perspective on the Turkish painting art through the concepts of history and memory was made.

Findings (Results)

In Turkey, the nation-building process was firstly initiated, and the function of art as a means of aesthetic representation was also taken into account in this process. Although many methods such as nature, history, geography, belief, etc. were used in nation-building, many branches of art from architecture to music, literature and painting were used as means of nation-building. Along with the westernization

process, we can talk about the presence of studies on the idea of nation-state in Turkish painting. The consciousness mentioned here is the fact that it involves indications about nationalization not only in the context of technical Westernization of

pictures but also in terms of subject. The first paintings produced in Western understanding are the works belonging to Army Painters, and the presence of the state, army and political icons is clearly visible in these works. In other words, when these works are examined, military ships navigating on the seas and the military buildings stand out as a part of heroic narrative.

In the light of these explanations, while Turkish painting art before 1960 matches with the concept of history, it showed parallelisms with the discourses of the dominant ideology depending on its temporal continuity and developments and was instrumentalized as the transmitter of the official history thesis by transforming into the common indicators of all nation. Of course at this point, it is important to make this interpretation by putting the plastic problems of the pictures aside. This interpretation will be valid when the works are discussed and classified in the context of their content and sub-texts. Turkish painting art after 1960 has been existed as the life itself, rather than being instrumentalized, reflecting the goings-on outside the dominant ideology in relation to all the above-mentioned features of the memory concept. Because memory emerges as belonging to an individual, group and society unlike the fact that it belongs to everyone or does not belong to anyone. Thus, the individual, group or community redefine their identity by means of memory and revive their own history. When painting art after 1960 is examined, it is seen that not only the complete story and image but also the stories and images of individuals and groups were focused. Because it is impossible to talk about a universal memory. The memory belongs to groups, and the more groups there are, the more memory is available. Therefore, it is possible to mention a memory of a group which is limited to a certain time and space.

Conclusion and Discussion

The history of painting art is handled as a

part of the history of civilization, and a history is created by making use of this tool (picture) while identifying the past cultures. In Turkey, the painting art emerges as it has taken on a great task in creating visual memory from both direct and indirect ways. The pictures discussed in this article were produced based on documents such as photographs and newspapers starting from exactly same real events; photographs and newspaper were transformed into documents giving references to both history and memory in paintings as well as being documents.

When Turkish painting art is examined, the relationship with the dominant ideology is clearly seen in paintings before 1960, and these paintings are associated with the national history. In this respect, the works of Feyhaman Duran and Hüseyin Avni Lifij emerge as the examples that include references to national history and are exact documents. It is seen that the contrasts experienced with the dominant ideology were reflected on the paintings along with the effect of the conjunctural structure of Turkey in the period after 1960. In this respect, Cihat Burak's work entitled as "The Death of the Poet" and Fikret Otyam's work entitled as "Republic 2007" which were given as examples emerge as the studies which were influenced by political events and witnessed the functioning of the process and are associated with the social memory. Halil Altındere's work entitled as "Freedom", the first page of the newspaper illustrating the military coup that lasted for many years with a reproduction technique evoked the social memory and emerge as an important example in terms of reminding the effects of the coup. In the light of all these explanations, Turkish painting art has become functional as part of the construction of identity, memory, history and belonging between forgetting and remembering, forgetting and reminding dialects.

Tarih ve Hafıza Kavramları Üzerinden Türk Resmine Bir Bakış

Duygu Sabancılar¹, Serkan Çalışkan^{2*}

¹: Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Balıkesir.

^{2*}: Sorumlu Yazar, Kırklareli Üniversitesi, Lüleburgaz Meslek Yüksekokulu,
Grafik Bölümü, Kırklareli, s.serkan.caliskan@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.16950/iustd.88581>

Özet

Bu çalışma, tarih ve hafıza kavramlarının rolünü Türk resim sanatındaki örnekler üzerinden tartışmayı hedeflemektedir. Toplumsal hafızanın, görsel imgeler aracılığı ile nesiller arası aktarım yaparak tarih mefhumunu oluşturduğunu varsayarsak, resim sanatı ile oluşan görsel bir tarihten de bahsedebiliriz. Türk resim sanatında gerçek olaylara referans veren resimler incelendiğinde, dönemin hâkim ideolojisiyle hem eş hem de zıt hareket eden konuların işlendiğine tanık oluruz. Örneğin Cumhuriyet dönemi resimleri, hâkim ideoloji ile işbirliği içinde, modern Cumhuriyet projesinin söylemleriyle biçimlenmiş olarak karşımıza çıkarken, 1960 sonrası resimlerde ise hâkim ideolojilerle yaşanan sorunların çalışmaların içeriğine yansıdığı görülmektedir. Bu noktada ise bizi tarih ve hafıza kavramları karşılamakta, gerçek olaylar, sanatın estetik, işlevsel ve eleştirel boyutuyla iç içe geçerek hem resmi tarihe hem de toplumsal hafızaya eklenmektedir. Böylece bu çalışmada resmi tarihe ve toplumsal hafızaya referans veren örnekler incelenerek, tarih ve hafıza kavramaları üzerinden Türk resim sanatına bir bakış gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hafıza, Tarih, Türk Resim Sanatı

Suggested Citation

Sabancılar, D., & Çalışkan, S. (2016). Tarih ve Hafıza Kavramları Üzerinden Türk Resmine Bir Bakış. *Inonu University Journal of Arts and Design*, 6(14). 1-12. DOI: 10.16950/iustd.88581

1.GİRİŞ

Türkiye’de Batılı anlamda resim sanatının ortaya çıkışı ve gelişimi, siyasal ve kültürel alanda Osmanlı’da batılılaşma hareketiyle başlamış ve modern Cumhuriyet ideolojisiyle birlikte devam etmiştir. Özellikle kültürel anlamdaki batılılaşma hareketlerin-de görsellik önemli rol oynamıştır. Burada bahsedilen görsellik, Batı kültürüne yakınlık gösteren ve Batı tekniklerini referans alan modernliği sembolize eden bir araç olarak varlığını göstermektedir. Böylece, hafıza ve görsellik modernizmi yakalamada ve ulus inşasında önemli bir rol oynamaktadır.

Tanzimattan Meşrutiyet’e ve ardından Cumhuriyet rejimine kadar devam eden devlet yapısındaki değişimlerle birlikte resim sanatı da, hem Batılı anlamdaki tekniklere hem de siyasal yapıdaki değişikliklere adapte olmaya çalışırken, aynı zamanda tüm bu değişimlerin birer göstergesi olmayı da amaçlamıştır. Diğer bir deyişle, dönemin sanatçılarının rejimi ve ideolojiyi görselleştirmeye başladığı görülmektedir. Bunun yanında, ulusal kimliğin oluşturulma aşamasında görsellik kadar, tarih oluşturma da önemlidir. Yazınsal tarih, toplumsal hafızanın oluşmasında ise sözlü tarih ağır basmaktadır. Bu noktadan çıkışla Türk resim sanatından örnekleri “tarih” ve “hafıza” kavramları doğrultusunda incelendiğinde ise 1960 öncesi üretilen çalışmaları “tarih” 1960 sonrası üretilen çalışmaları ise “hafıza” kavramıyla ilişkilendirmek mümkün gözükmemektedir. Bu durumu daha netleştirmek için, hafıza ve tarih kavramlarını incelemek önemli olacaktır.

Türk Dil Kurumu’na göre tarih: “Toplumları, milletleri, kuruluşları etkileyen hareketlerden doğan, olayları zaman ve yer göstererek anlatan, bu olaylar arasındaki ilişkileri, daha önceki ve sonraki olaylarla bağlantılarını, karşılıklı etkilenmeleri, her milletin kurduğu medeniyeti inceleyen bilim”(www.tdk.gov.tr, 2016). Yine kurumun hafıza için yaptığı açıklama ise şu şekildedir: “Bellek: Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü” (www.tdk.gov.tr, 2016).

Piere Nora “Hafıza Mekânları” adlı kitabında, tarih ve hafızanın aynı anlamlara sahip olmadığını ileri sürmektedir ki bu açıdan bakıldığında da Türk Dil Kurumunun tanım-

larındaki ayrımlar önemli görülmektedir. Yazara göre, tarih ve hafıza kavramları birbirinden farklıdır. “Tarih sıralı, biçimli, ayrıştırıcı ve kurallı olarak zihinsel bir süreç olarak işlerken, hafıza ise duygulara dayalı olarak sırasız, kuralsız, karışık ve sürekli gelişim halinde karşımıza çıkar. Hafıza anılardan beslenir ve şimdide vardır, tarih ise anıyı kapı dışı eder ama geçmişin tasavvuru olarak karşımıza çıkar. Hafıza, doğası bakımından değişik ve sınırsız, kolektif, çoğul ve bireyselleşmiştir. Buna karşın tarih herkesin malıdır ya da kimseye ait değildir. Ona tüm insanlığın malı olma ayrıcalığını veren de budur. Hafıza somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır. Tarih sadece zamansal sürekliliklere, gelişmelere ve nesnelere ilişkisine bağlıdır. Hafıza bir mutlaktır, fakat tarih sadece göreceli olanı bilir” (Nora, 2006).

Ulusal kimliğin oluşturulma aşamasında yazınsal tarih, toplumsal hafızanın oluşmasında ise sözlü tarih ağır basmaktadır. Ancak görsellik ikisi için de önemlidir. Sanatın görsel hafıza oluşturma potansiyeli ile birlikte, sanat ulus devlet inşasında önemli bir rol üstlenmiş, üstlen-dirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk ulus devletlerden biri olan Fransa’da da ulus inşası için sanatın yaygın olarak kullanıldığı ve bu projeleri yönetmede de devletin sorumlu olduğu bilinmektedir. “Bir başka deyişle, sanat salt bir ulus inşası aracı olmaktan öteye geçer ve var olmayan siyasi modernliğin ve modern siyasi kurumların yerini tutar. Bu tür siyaset estetiği ve estetik siyaseti rejiminde, ulus, güçlü devlet kurumları olmaksızın estetik temsil aracılığıyla üretilip yönetilir. Ulusu inşa etmenin ve sürekliliğini sağlamanın pek çok yolu vardır; ama hepsinde de şu ya da bu şekilde sanat da kullanılır” (Kreft, 2009).

Türkiye’de öncelikle ulus inşa süreci başlamış, bu süreçte de sanatın estetik temsil aracı olma işlevi göz önünde bulundurulmuştur. Ulus inşasında doğa, tarih, coğrafya, inanç vb. gibi pek çok yöntem kullanılsa da, mimariden müziğe, edebiyata, resime kadar sanatın pek çok dalı ulus inşa aracı olarak kullanılmıştır. Batılılaşma süreci ile birlikte özellikle Türk resminde ulus devlet fikrine yönelik çalışmaların varlığından bahsedebiliriz. Burada

bahsedilen bilinç, yalnızca resimlerin teknik olarak Batılılaşma bağlamında değil, aynı zamanda konu açısından da ulusallaşmaya dair göstergeler barındırmasıdır. Batılı anlayışta üretilen ilk resim çalışmaları Asker Ressamlar kuşağına ait eserlerdir ve bu eserlerde devlet, ordu ve siyasal simgelerin varlığı açıkça görülmektedir. Diğer bir deyişle, bu eserlere bakıldığında, denizlerde dolaşan askeri gemiler, askeriye ait binalar kahramansı anlatının bir parçası olarak göze çarpmaktadır.

Tarih ve Hafıza Kavramları Bağlamında Türk Resim Sanatına Bakış

Giriş bölümünde yapılan tarih ve hafıza kavramlarına dair yapılan açıklamalar ışığında ve araştırma konusu bağlamında Türk resim sanatına bakıldığında da: 1960 öncesi Türk resim sanatı tarih kavramıyla eşleşirken, hâkim ideolojinin zamansal sürekliliklerine ve gelişmelerine bağlı olarak hâkim ideolojinin söylemleriyle paralellikler göstermiş ve tüm ulusun ortak göstergelerine dönüşerek, resmi tarih tezinin aktarıcısı olarak araçsallaşmıştır. Elbette bu noktada resimlerin plastik sorunsallarını bir kenara koyarak bu yorumu yapmak önemlidir. Eserler içerik ve alt metinleri bağlamında ele alındığında ve sınıflandırıldığında bu yorum geçerli olacaktır. 1960 sonrası Türk resim sanatı ise, hafıza kavramının yukarıda bahsettiğimiz tüm özellikleriyle ilişkili olarak, hâkim ideolojinin dışında da olan bitenleri yansıtan, araçsallaşmaktan çok, yaşamın kendisi olarak varlık göstermiştir. Çünkü hafıza, tarihin herkese ait olması ya da kimseye ait olmamasının aksine, bireye, gruba, topluma ait olarak karşımıza çıkar. Böylece hafıza aracılığı ile birey, grup veya toplum kendi kimliğini yeniden tanımlamakta, kendi tarihini yeniden canlandırmaktadır. 1960 sonrası resim sanatına bakıldığında ise; sadece bütünlüklü hikâyeye ve görüntüye değil, bireylerin ve grupların hikâyeye ve görüntülerine de odaklanıldığı görülmektedir. Çünkü evrensel bir hafızadan bahsetmek mümkün değildir. Hafıza gruplara aittir ve ne kadar çok grup varsa o kadar da hafıza vardır. Dolayısıyla 1960 sonrası resimlerde belli bir zaman ve mekânla sınırlı bir gruba ait hafızadan söz edilebilir.

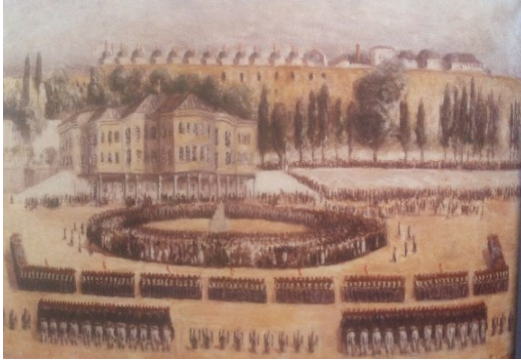


Şekil 1. Hüseyin Avni Lifij, "Özgürlük", 63x48 cm, Kâğıt Üzerine Desen

Resimlere konu olmuş siyasal veya tanınmış kişiler, manzaranın parçası olan bunlar, sokaklar vb. imgeler bir belge niteliği de taşıyarak tarihi anlamımıza yardımcı olmakta, resimlerin kendisi de bir tarih oluşturmaktadır. "Şehzade Abdülmecid'in himayesinde Paris'te eğitim gören Hüseyin Avni Lifij'in" (Giray, 2000) "Özgürlük" adlı çalışması II. Meşrutiyet'e yönelik olumlayıcı tavırla dikkat çekicidir. "Resimde, II. Meşrutiyet'in alegorik bir şekilde anlatıldığını görmek mümkündür. Aynı zamanda bu çalışma, hem sanatçının Jön Türklere yönelik övgü anlamında hem de içeriğinde bulunan bayrağın taşıdığı anlam bağlamında önem taşımaktadır. Resimde, melekler gökyüzünde dalgalanan bir bayrak taşımaktadır. Yerde bulunan figürler de ellerini açmış meleklerin taşıdığı bayrağa uzanmaya çalışmaktadır. Bayrak 19. yüzyıl Türk resminde olduğu gibi orduyu ya da devleti temsil etmediği gibi, melekler aracılığıyla taşınan özgürlüğü simgeleyen kutsal bir nesne olarak aktarılmıştır" (Çalışkan, 2016).

Feyhaman Duran'ın şu an İstanbul Büyükşehir Kütüphaneler ve Müzeler Müdürlüğü arşivinde bulunan "Tanzimat Fermanı İlanı" adlı eserinde de Batılılaşmaya olumlayıcı bir bakış görülmektedir. Sultan Abdülmecid döneminde, sadrazam Mustafa Reşid Paşa tarafından hazırlanan ferman 3 Kasım 1839'da Gülhane Parkı'nda okunup ilan edilmiştir. Duran'ın resminde de, Gülhane

Parkı'nda okunan metnin yansımaları, görmek mümkündür. Böylece bu resimle birlikte ferman, sanatın estetik ve kalıcılık alanlarından yararlanılarak anıtsallaştırılmış ve gelecek nesillere aktarılmıştır. Bu da, daha önce de değinilen Lev Kreft'in açıklamalarındaki gibi ulusların sanatı kullanması adına örnek olabilecek niteliktedir. Bunun yanında, toplumsal hafızada hatırlananlar belli bir zamana ve belli mekâna dayanmakta, bu mekânlar ise hafızanın oluştuğu yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatırlama şimdiye olurken, hatırlanan şey geçmişte belli bir zamana odaklanmaktadır. Geçmiş ile yeniden kurulan bağlantı, kimliği ve geleneğin nasıl oluştuğunu da açığa çıkarmaktadır. Geçmiş ile kurulan ilişki, tarih ile özellikle ulus tarihi ile birleştiğinde, hafıza ulusların kendi çıkarlarına göre kullanılmaktadır. Uluslar tarihini oluştururken büyük anlatıdan yararlanıp hafızayı kendi çıkarlarına göre şekillendirerek oluşturmakta ve gelecek nesillere aktarımını sağlamaktadırlar. Bu konuda Mithat Sancar'ın yorumu dikkat çekicidir. Yazara göre: "Ulus devletlerin geçmişle ilişkileri, genellikle "ulusal kimliğin" inşası açısından gerekli görülen tarihsel olayların tek yanlı ve çoğu zaman dayatmacı yöntemlerle işlenmesi temelinde gelişir. Bunun için de esas olarak kahramanca bir geçmiş ya da geçmişteki kahramanlık efsaneleri referans alınır" (Sancar, 2010).



Şekil 2. Feyhaman Duran, "Tanzimat Fermanı İlanı", 78 x 48 cm., T.Ü.Y.B.

Türk resim sanatının 20. yüzyıl başlarından Cumhuriyet döneminin ilk çeyreğine kadar geçirdiği devlet-sanat ilişkisi, aslında ulusallaşma çabalarının birlikteliğini de göstermektedir. Döneme ait birçok çalışma için şunu söyleyebiliriz: Türk resmi, yeni kurulan Cumhuriyet'in ve buna bağlı olarak

yapılan devrimlerin yaygınlaşması için bir politik araca dönüşmektedir. Resimlerdeki konuların savaşlar ve kahramanlık tasvirleri, Atatürk ve diğer devlet liderlerinin portreleri vb. konular devletin varlığını yücelten bir araca dönüşmektedir. Bu kapsamda Türk resim sanatının ulusallaşma çabaları, içeriklerden çok, devletle birlikte yürüttüğü etkinlikler bağlamında daha önemli görülmektedir. "Sanat yapıtı, içinde doğduğu koşullardan bağımsız değildir, dolayısıyla sanat yapıtını tarihsel bir çözümlenmenin dışında anlamaya olanak yoktur. Sanat yapıtının dönemlere göre değişen işlevini birbirine sıkı sıkıya bağlı iki öge belirler: Toplumsal dönüşümler ve mekanik bulgular" (Beatrice, 2005).

Bu bağlamında Türk resim sanatına bakıldığında, çarpıtılan göstergelerle dolu kahramanlık yansıtan eserleri, ulus devletin oluşması bağlamında okuyabiliriz. Bu da, aslında var olan tarihin ulus devlet tarafından manipüle edilmesini göstermektedir. Böylece resimlerle desteklenen bir tarih kurgusu yaratılmakta ve de tarih ulusun hem geçmişine hem de gelecek inşasına hizmet eden bir araç olarak görülmektedir. Bu konuda örnek vermek gerekirse, Şişli Atölyesi ve İnkılap Sergilerinde baskın bir ideoloji-sanat ilişkisi görülmektedir. Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından kurulması emredilen; Çanakkale Savaşı'nı konu eden eserlerin yoğun bir şekilde kullanıldığı Şişli Atölyesi'nin Viyana Sergisi'nde savaşın olumsuz özelliği dışında, kahramanlığın destansı anlatısına dair örnekler görülmektedir. Yine İnkılap Sergileri'nde, kurulan yeni devletin kalkınma politikalarının görselleştirildiğine tanık olunmaktadır. Üretilen resimler ve düzenlenen sergiler resmi kültür politikası çerçevesinde şekillenmektedir. Bunlar ise hâkim ideolojinin kendi estetiğini ve kendi görselliğini yaratma girişimi olarak görülebilir. Çünkü görsellik bu ideolojinin yerleşmesinde ve sonraki kuşaklara aktarılmasında önemli etkenlerden biridir.



Şekil 3. Zeki Kocamemi, "Atatürk'ün Cenaze Töreni", 1939, 148 x 250 cm., T.Ü.Y.B.

Bir diğer örnek ise Zeki Kocamemi'nin Mustafa Kemal Atatürk'ün cenaze törenini aktardığı çalışmasıdır. "Atatürk Köylülerle, Atatürk Öğrencilerle" gibi birçok çalışma Atatürk kavramı üzerinden ilerlerken, Atatürk'ün bir kutlama veya tören sahne-sinde olmaması açısından diğerlerinden farklı bir noktada durmaktadır. 1. Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü alan ve şu an İstanbul Atatürk İnkılap Müzesi'nde yer alan bu çalışmada, Atatürk bedensel olarak resmin içinde hem vardır hem de yoktur. Kocamemi'nin doğa etütlerinde ve natüromorflarında Cezanne'in tarzına benzer bir üslup görmek olasıdır. Bu çalışmada da arka plandaki doğa etüdündeki parçalanmalar yine bu yönde izler taşımaktadır. Çalışmadaki figürlerin sağlam şekilde çalışılması, Kocamemi'nin figüre verdiği önemi de göstermektedir. Resmin isminden de anlaşılacağı gibi Atatürk'ün cenazesi askerler eşliğinde Gülhane Parkı'ndan Sarayburnu'na taşınmaktadır. Askerlerin üniformaları ve doğada kullanılan yeşil tonlar, tabutun üstüne sarılmış bayrağın kırmızısı ile zıtlık yaratarak, bayrağı belirginleştirmiştir. Böylece, konunun vurgusu olan Atatürk'ün cenazesi plastik bir dille netleşmiştir. Atatürk'ün ölümü, Türkiye için önemli bir kayıp olduğu için büyük üzüntü yaşanmasına neden olmuştur. Zeki Kocamemi'nin de bu ölümü içselleştirmesi ve resmini yapması, dönemin toplumsal duygularını aktaran bir araç olarak durmaktadır. Araçsallaştırma kavramını hatırlatma-bellek, imge-simge, görselleştirme-gösterge ve külleştirme öğelerini "anıt" kavramı bağlamında açıklayan Aylin Tekiner, anıt kavramını etimolojik olarak şu şekilde

çözümlemektedir: "Türkçe 'de "anmak" fiiline bağlanan "anıt" sözcüğüne, Osmanlıcada "abide" sözcüğü karşılık gelir. "abid" sözcüğü, "ebedi" kökünden gelir; bu kökün anıyı sonsuz kılmayı ima ettiği söylenebilir. Bütün Romen dillerinde, İngilizce ve Fransızcadaki kullanılan "monument," sözcüğü de Latince "hatırlamak" anlamına gelen "monere" kökünden gelir ve benzer bir anlam taşır. İngilizcede "anıt" anlamına gelen "monumental" kelimesi genellikle "sıra dışı büyüklük ve güç" yan anlamlarıyla kullanılır. Tarihsel özelliği olan büyük ve önemli bir olayı, ulusça sevilen, sayılan, tarihe geçmiş bir kimseyi gelecek kuşaklara tarih boyunca anımsatmak için yapılan ya da dikilen, göze çarpacak büyüklükte, simge niteliğinde bir yapı olarak tanımlanan anıt, bir heykel olabileceği gibi mimari bir yapı da olabilir" (Tekiner, 2010).

Yazarın açıklamaları bağlamında, gerek Atatürk içerikli resimler, gerekse savaş resimleri ve mimari örnekler barındıran resimler, "gelecek kuşaklara tarih boyunca anımsatma" gibi bir anlam barındırmaktadır. Böylece adı geçen resimler gerçek olayların birer temsili olarak; anmak ve hatırlamak üzerine kurulu olarak, önceki ve sonraki nesilleri birer gösterge olarak birbirine bağlarlar. Resim araçsallaşmış, resmi tarih tezleri işlenip yayılmıştır. "Türkiye gibi ulus devletler; kontrol edilebilir bir yapı/kimlik inşa etmek istediklerinden; devlet, toplum ve ulus kavramlarını, vatan sevgisi dolu bir tarih sentezine eklemlerler. Bu tarih, kahramanlık ve fedakârlık hikâyeleri ile beslenmekte; ulus ise; dil, din, etnik, toprak ve bayrak bütünlüğü olarak tanımlanan homojen bir siyasi topluluk olarak tanımlanmaktadır. Tüm bu söylemler; milli bayramlar, anma törenleri, yaslar vb. ile desteklenmektedir. Bu aynı zamanda pozitivist ulusal tarih yazımıdır. Pozitivistler tarih yazımını belge üzerine oturtmakta, gerçeğin güvencesini ve bilimselliği de bu tarih yazımına dayandırmaktadırlar. Tarih yazımı sırasında gelecek tasarısına odaklanır ve geleceğin tasarısı için de geçmiş terk edilir. Ancak ve ancak yeni tarih yazımının bağlanacağı başka bir geçmiş yaratılır ve hafızayı dışlasa da kendi hafızasına ve hafızayı anmaya dayanan bir tarih yaratır" (Sabancılar, 2016).

Gerçek olayların yansıdığı ve hâkim ideolojinin söylemlerinden bağımsız, toplumsal hafızaya ilişkin göstergeler taşıyan diğer bir resim ise Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü"- (1967) adlı çalışmasıdır. Toplumsal ve siyasal konuların yansıdığı bu çalışmada politika-sanat-yaşam ilişkisi toplumsal göstergeler üzerinden okunabilir. Nazım Hikmet'in portresinin yer aldığı şairin ölümü adlı çalışmasında Cihat Burak, Nazım Hikmet'in kendisine ve arkadaşlarına ait çeşitli fotoğraflardan yararlanmışır. Triptik olarak planlanan resmin içinde yer alan figürler 1960'lı yıllarının siyasi bir yansımasıdır.

"Triptiğin sol tarafında Nazım Hikmet'in Bursa Cezaevi'nde çekilmiş kedili fotoğrafı yer alırken, sağ triptikte ise arkadaşı Vala Nureddin ile birlikte olduğu fotoğraftan ve yine o dönemin siyasi tutuklusu Şadi Alkılıç'ın fotoğrafından yararlandığı görülmektedir. Sağ triptiğin arka planında 1960'lı yıllardaki öğrenci hareketlerinde kullanılan "Co-

coCola Go Home" pankartı ile Türk bayrağı taşıyan figürler, polisler bulunmakta ve tüm bunlar o dönemin siyasi sürecinin yansıması olarak yer almaktadır" (Çalışkan, 2016).

Cihat Burak, çalışmada Nazım Hikmet'in ölümü üzerinden, ülkenin düşünce ve özgürlük gibi kavramlarla yaşadığı süreci göstermektedir. Vatan haini ilan edilen Hikmet'in siyasal figürlerle, güvercinler ile olan birlikteliği düşünce ve özgürlüğü yansıtırken, bayrakların varlığı ise vatanserverlik kavramını sorgulamamıza yardımcı araç olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Resmin yapıldığı yıl 1967'ye dikkat ettiğimizde ise tüm bunlar, dünyadaki özgürlük hareketleriyle birlikte daha da anlamlı kalmaktadır. Böylece bu resim dönemin siyasi sürecinin aktarılmasına yardımcı olan bir gösterge olarak, bir belge niteliği taşımaktadır.



Şekil 4. Cihat Burak, Şairin Ölümü, 1967, 127x200 cm., T.Ü.Y.B.

Şairin Ölümü adlı resim her anıyla yaşamakta, dönemin siyasal ve toplumsal dinamiklerini de içerisinde barındırmaktadır. Ancak bu resim tarihi bir belge olmanın yanında tarihe değil de, toplumsal hafızaya oturmaktadır. Çünkü bu resim, diğer resimlerden farklı olarak resmi ideolojinin propagandasını yapmamakta, tam tersine ülkenin tarih kitaplarında anlatılmayan yüzünü sergilemektedir. Bu resimde siyasi, askeri, idari, diplomatik ve biyografik bir tarih anlatısı yoktur. Aksine tüm bunları içine alan ve sorgulayan bir anlatısı vardır.

Cumhuriyet ideolojisini yansıtan çalışmalar 1930'lardan 1960'lı yıllara geniş bir zaman aralığına yayılmış, Atatürk ve Kemalizm kavramları doğrudan doğruya siyasal bir

araç haline getirilmiştir. Atatürk, Cumhuriyet ideolojisinin söylemiyle "tek adam" simgesi, diğer bir deyişle; Cumhuriyetin kült nesnesi haline getirilmeye çalışılmıştır. Tek partili erken Cumhuriyet döneminin ardından yaşanan toplumsal gelişmeler, siyasal değişimler ve askeri darbelerle birlikte resim sanatı da araçsallaşmanın dışında toplumsal dinamikleri de içine alan estetik biçimlerin dışında, eleştirel tavırların da oluştuğu gözlemlenmektedir. Atatürk ve Kemalizm kavramlarının siyasal bir araç haline gelme durumunu, Fikret Otyam'ın 2007 yılında yapmış olduğu "Cumhuriyet 2007" adlı çalışmasında da görmek mümkündür. Bu bağlamda "Cumhuriyet 2007", kavramsal olarak barındırdığı anlamlarla birlikte önemli bir örnektir. Çalışmanın yapılmış olduğu

2007 tarihi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kritik bir dönemine denk gelmektedir. 2007 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde yaşanan siyasal ve toplumsal gerginliğin temelleri 1990'lı yıllarla başlayan bir sürecin devamıdır. Bu döneme gelene kadar ülkede üç askeri darbe yaşanmış, siyasal sivilleşme kavramı da ötelenmiştir. Dönem içerisindeki tüm sivilleşme hareketleri gibi, "Kemalizm" ideolojisi dışında kalan etnik ya da siyasal kimlikler "rejimi tehdit" etme olasılığı nedeniyle çoğu zaman yok sayılmış ya da bahsi geçen askeri darbelerle cezalandırılmıştır. 1990'lı yıllardaki toplumsal sürecin gerginliği siyasal İslam ideolojisinin de yaygınlaşmasına imkân vermiştir. 1995 genel seçimlerinde Refah Partisi'nin yüksek oranda oy almasıyla birlikte "laikçilik" ve "İslamcılık" didişmeleri başlamış ve siyasal İslam ve irtica tehdidinde karşın 28 Şubat 1997'de Milli Güvenlik Kurulu'nda çıkan kararlarla birlikte, gerek basın, gerekse siyasal iktidar ve toplumsal güçler aracılığı ile bu durum ortadan kaldırılmıştır. 28 Şubat sürecinde, aktif olarak siyasette yer almış siyasetçiler, 2001 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi bünyesinde, demokratik İslam" ideolojisi yönünde yeniden yapılanmışlardır. Partinin, cumhurbaşkanını halkın seçmesi yönündeki isteği ve uygulamaları, ülkede siyasal anlamda yeni gerginliklerin oluşmasını sağlamıştır. Genel Kurmay Başkanlığı'nın internet sitesinden "27 Nisan E-Muhtırası" olarak bilinen metni yayınlamasıyla birlikte, siyasal ve toplumsal gerginlikler artmış ve bu gelişmelere paralel olarak, bazı sivil toplum örgütleri ve halkın bazı kesimleri tarafından mitingler düzenlenmiştir. Milyonlarca kişinin katıldığı bu mitingler Cumhuriyet Mitingleri olarak adlandırılmıştır.



Şekil 5. Fikret Otyam, "Cumhuriyet", 2007, 150 x130 cm., T.Ü.Y.B.

"Cumhuriyete sahip çık" sloganında bulunan bu mitingler, dönemin hâkim ideoloji-

sinin karşıtı olarak yapıldığından, Fikret Otyam'ın "Cumhuriyet 2007" adlı çalışması resmi söylemin değil toplumsal hafızanın yansıması olarak okunabilir. Mitinglere katılan milyonlar, Anıtkabir'e doğru gitmektedir. Bu resim Cumhuriyetin ilk dönemlerinde yapılan resimler gibi ulus devlete referans verse de, yapıldığı dönem itibarıyla kendi döneminin hâkim ideolojisiyle zıt düşmüş kitlelerin bir göstergesi olarak toplumsal hafızaya eklenir. Bu resimdeki Anıtkabir "sadece bir kişiyi değil bütün Türkiye'yi temsil eden müşterek bir abide" (Wilson, 2014: 151) olarak ulusal kimliğin en büyük göstergesidir. Özellikle Ankara'da gerçekleşen Cumhuriyet Mitinglerinde, katılımcılar "yürüyüşlerini çoğunlukla Millet Meclisi'nde değil, Anıtkabir'de sonlandırır, böylece sıkıntılarını doğrudan Atatürk'e taşır aynı zamanda endişelerini ulusal boyutta öne çıkarırlar" (Wilson, 2014: 179). Fikret Otyam da tüm bu süreçleri resimlemiş ve yürüyüşleri Anıtkabir'de, Atatürk'te sonlandırmıştır.

Ülkedeki siyasal olayların yansıdığı bir diğer resim ise Halil Altındere'nin "Darbe" (2008) adlı çalışmasıdır. 12 Eylül 1980 günü "Saat 13.00'te radyo ve televizyondan yayımlanan mesajında General Kenan Evren, ülkenin "devletimizin ve milletimizin bekasını" tehdit eden "tarihin en ağır buhranına" sürüklenmiş olduğunu vurguladı. Partileri ve politikacıları sorumlu tuttuğu toplumsal bölünmeler, ekonomik çöküş, anarşi ve şiddet hakkında ayrıntılar verdikten sonra şu sonuca varıyordu:

"Sevgili vatandaşlarım, işte bütün... nedenlerden dolayı, Türk Silahlı Kuvvetleri, ülkenin ve milletin bütünlüğü, milletin hak, hukuk ve hürriyetini korumak, can ve mal güvenliğini sağlayarak korkudan kurtarmak, refah ve mutluluğunu sağlamak, kanun ve nizam hakimiyetini, diğer bir deyimle devlet otoritesini tarafsız olarak yeniden tesis ve idame etmek gayesiyle devlet yönetimine el koymak zorunda kalmıştır" (Feroz, 2010).

Overview on Turkish Painting Through
History and Memory Concepts



Şekil 6. Halil Altındere, "Hürriyet", 2008, T.Ü.Y.B.

Tüm bu gelişmeler Hürriyet Gazetesi'nin 12 Eylül 1980 günü çıkan yıldırım baskısında yer almış, sanatçı Halil Altındere de "Hürriyet" (2008) adlı işinde, hiçbir değişiklik yapmadan gazetenin ilk sayfasının resmini yaparak, yayının tekrar üretimini sağlamıştır. Böylece, hafızayı harekete geçirerek unutmak istenen tarihe yakından bakmamızı sağlamıştır. Türkiye'nin en önemli siyasi olaylarından olan 1980 darbesi tam 28 yıl sonra, ardı ardına sıralanan yasakların korkunçluğuyla birlikte bir resim olarak karşımıza çıktığında, o güne dair hatırlamaları ve unutmaları da beraberinde getirmiştir. O günkü yıldırım baskıda gazetenin adının Hürriyet olması itibarıyla "Hürriyet" ve "yasak" kelimeleri yanyana gelmiştir. Yasakların korkunçluğuyla askıya alınan özgürlük, 12 Eylül'ün en belirgin özelliği olarak hem bireysel hem de toplumsal hafızaya eklenmiştir.

Sonuç

Resim sanatının tarihi uygarlık tarihinin bir parçası olarak işlemekte ve geçmiş

kültürler tanımlanırken bu araçtan (resimden) yararlanılarak bir tarih oluşturulmaktadır. Türkiye'de de resim sanatı, hem doğrudan hem de dolaylı yollardan görsel belleği oluşturmada büyük bir görev üstlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede ele alınan resimler, birebir gerçek olaylardan yola çıkışla fotoğraf ve gazete gibi belgelere dayanarak üretilmiş; fotoğrafın, gazetenin vb. birer belge olmasının yanında, resimlerde hem tarihe hem de hafızaya referans veren belgelere dönüşmüşlerdir.

Türk resim sanatına bakıldığında da, 1960 öncesi resimlerde hâkim ideoloji ile ilişki açıkça görülmekte ve bu resimler ulusal tarihe eklenmektedir. Bu açıdan Feyhaman Duran'ın ve Hüseyin Avni Lifij'in çalışmaları, ulusal tarihe göndermeler barındıran, birer belge niteliğinde örnekler olarak karşımızda durmaktadır. 1960 sonrası dönemde ise Türkiye'nin konjonktürel yapısının da etkisiyle hâkim ideoloji ile yaşanan zıtlıklar resimlere yansıdığı görülmektedir. Bu açıdan çalışmada örnek verilen Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" adlı eseri, Fikret Otyam'ın "Cumhuriyet 2007" adlı eseri, siyasi olaylardan etkilenen ve sürecin işleyişine tanıklık eden birer çalışma olarak karşımıza çıkmakta ve toplumsal hafızaya eklenmektedirler. Yine çalışmada incelenen Halil Altındere'nin "Hürriyet" adlı çalışması, üzerinden yıllar geçen askeri darbenin yeniden üretim tekniği ile resimleştirdiği gazetenin ilk sayfası, toplumsal hafızayı harekete geçirirken, darbenin etkilerini hatırlatma özelliği açısından önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu açıklamalar ışığında Türk resim sanatı; unutma ve hatırlama, unutturma ve hatırlatma diyalektikleri arasında kimlik, hafıza, tarih ve aidiyet inşasının bir parçası olarak işlevselleşmiştir.

Kaynaklar

- Ahmad, F. (2010). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Çeviri: Yavuz Alagon). İstanbul: Kaynak Yayınları, İstanbul, s. 214.
- Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek*. (Çeviri: Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çalışkan, S. (2016). *Türk Resim Sanatında Türk Bayrağı İmgesi*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, s. 32.
- Çalışkan, S. (2016). Cihat Burak'ın Resimlerinde Türk Bayrağı İmgesi. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 17, s. 75-88.
- Kıymet, G. (2000). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 110
- Kreft, L. (2009). *Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 31.
- Lenoir, B. (2005). *Sanat Yapıtı*. (Çeviri:Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 106.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Çeviri: Mehmet Emin Özcan). Ankara: Dost Kitabevi, s.19.
- Sabancılar, D. (2016). *Bireysel ve Toplumsal Hafıza Bağlamında Otobiyografik Sanat Yapıtı*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 39.
- Sancar, M. (2010). *Geçmişle Hesaplaşma*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 17.
- Tekiner, A. (2010). *Atatürk Heykelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 16.
- Wilson, C. (2014). "Anıtkabir'de Ulusal Kimlik ve Belleğin Temsili", Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları, (Yayına Hazırlayan Leyla Neyzi), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 151- 179.
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.585c00f3eb3614.05748095 (Erişim tarihi: 21.12.2016)
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.585c0103660f98.57605506 (Erişim tarihi: 21.12.2016)