

AVRUPA'DA EĞİTİM GÖREN SANATÇILARIMIZIN ÇAĞDAŞ TÜRK SANATININ GELİŞİMİNDEKİ ROLÜ

Oğuz DİLMAÇ*

Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, Resim-iş Eğitimi ABD, Erzurum

ÖZET

18. ve 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Dönemi olarak adlandırılan askeri, ekonomik ve kültürel hayatta gerçekleştirilmeye çalışılan reformlarla dolu bir dönemle karşılaşmaktayız. Ekonomik ve askeri olarak gittikçe kötüye giden duruma dur diyebilmek için Batılılaşma tek çare olarak görülmüş ve bunun sonucu olarak da Avrupa'nın askeri, kültürel özellikleri çeşitli yollarla Osmanlıya getirilmeye çalışılmıştır. Avrupa kültürünü Osmanlıya getirme yollarından biride sanatçılarımızı oraya göndermekti. Eğitim almaları için Avrupa'ya gönderilen sanatçılarımız dönüşlerinde karşılaştıkları zorluklara rağmen orada edindikleri tecrübe ve sanat anlayışlarını ülkelerine getirerek yeni içerikler kazandırmışlardır. Bu yolla ülkemizde o dönemin şartları göz önüne alındığında darda olsa bir sanat ortamı oluşturmayı başarmışlardır. Ayrıca kendilerinden sonra gelen genç sanatçıları da yönlendirmişler ve ülkemizdeki sanat ortamının gelişmesine de önemli katkılar sağlamışlardır.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma, sanat eğitimi tarihi, sanat, çağdaş Türk sanatı

EDUCATED IN EUROPE OUR ARTISTS IN CONTRIBUTIONS MODERN TURKISH ART

ABSTRACT

The so-called period of Westernization in the Ottoman Empire's military, economic and cultural life, a period when the attempted unavoidable in 18th and 19th centuries. The deteriorating economic and military situation was seen as the only cure is to say Westernization and as a result, Europe's military, cultural properties to be brought the Ottomans attempted in various ways. One of the ways to bring the European culture in the Ottomans artists to send there. Despite the difficulties faced by artists sent to Europe to get an education there, on their return to their country by bringing new content to have acquired the experience and ability to bring concepts of art. Given the conditions of that period in our country this way, even an art-pressed to create a managed environment. In addition, they also directed the young artists from our country and contributed greatly to the development of the art scene.

Keywords: Westernization, history of art education, art, contemporary Turkish art

1.GİRİŞ

Batılı anlamda Çağdaş Türk Resim Sanatının kökenini, birtakım sınırlı olayların çerçevesinde Fatih dönemine kadar uzatma olanağı vardır. İstanbul'un fethinin ardından Fatih Sultan Mehmet'in Batılı sanatçıları saraya davet etmesi üzerine Osmanlı minyatür sanatı gelişimini yepyeni etkilerle sürdürmüştür (Mahir, 2005: 45). Fatih Sultan Mehmet, İtalyan ressam Gentile Bellini'ye birçok resim yaptırmış ve Osmanlı sarayını büyük bir koleksiyona kavuşturmuştur. Fatih Sultan Mehmet Bellini'nin dışında Constanzio di Ferrara, Matteo di Pasti gibi dönemin ünlü sanatçıları ülkemize davet ederek İstanbul konulu resim yapmalarını sağlamıştır. Özellikle Gentile Bellini'ye Fatih Sultan Mehmet kendi portresini yaptırmıştır ve bu eser Türkiye'de Batılı anlamda yapılmış olan ilk resim olarak kabul edilmektedir. Bellini'nin yapmış olduğu Fatih Sultan Mehmet portresi, Türk resim sanatında Minyatür resimden uzaklaşarak Batılı resim anlayışına yönelmenin önünü açtığı için bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Bu durumun en önemli delili olarak Fatih döneminin en tanınmış nakkaşı olan Nakkaş Sinan Bey'in gül koklayan Fatih portresini gösterebiliriz.

* Yazışma yapılacak yazar: oguzdilmac@atauni.edu.tr

Makale metni 04.10.2011 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 24.02.2012 tarihinde basım kararı alınmıştır.

İtalya'ya gönderilen ve burada İtalya'da çağın ustalarından Maestro Paola'nun yanında çalışarak Rönesans dönemi resimlerini inceleme fırsatı bulan Nakkaş Sinan Bey'in bu eserinde geleneksel minyatür sanatının özellikleri dışında gölgeleme ve modle etme gibi batı sanatı kaynaklı kompozisyon kurallarının kullanılmaya başlandığı açıkça görülmektedir (Tansuğ, 1996: 27).

Bellini'nin gelmesi sonucu sanatımızın batıdan etkilenmesine etki eden diğer önemli gelişme ise Bellini'nin Fatih'in portresi dışında da özellikle İstanbul'un güzelliklerini ön plana çıkaran eserler üreterek Batı'nın İstanbul'a olan ilgisinin artmasını sağlaması ve diğer batılı ressamın da dikkatini çekmiş olmasıdır. Bunun sonucu olarak Batıdaki diğer sanatçıların da ülkemize gelerek İstanbul peyzajları yapmalarına ön ayak olmuştur. Batılı sanatçılar İstanbul'da çalışırken kendilerine yardım edecek çırak ihtiyaçlarını ise ülkemizden sağlamış olmaları ve yanlarında çalışan bu çırakları batı sanatı konusunda eğitmeleri ülkemizde batılı anlamada sanatın gelişimine önemli katkıları olmuştur.

Fatih Sultan Mehmet sayesinde ilk adımlarını atan resim sanatındaki batılılaşma hareketinin 16. ve 17. yüzyıllarda da devam ettiği görülmektedir. 16. Yüzyılda minyatür resimlerinde batı etkisine Matrahçı Nasuh'un çizimlerinde de rastlamaktayız. Kanuni dönemi'nin önemli nakkaşlarından olan Matrahçı Nasuh katıldığı seferlerde uğrak yerlerini harita gibi belgelemiştir. Matrahçı bu topografik çizimlerine öyle bir doğa duygusu katmış, parlak renkli bitkiler, masmavi, yemyeşil tepelerle bunları öylesine donatmıştır ki, bu minyatürler birer manzara denemesi sayılabilir (Renda, 1981: 25). Bu yüzyılda ele alınabilecek diğer bir nakkaş ise Nakkaş Osman'dır. *Hünername* ve III. Murat *Surnamesi*'ndeki minyatürleri ile tanınan Nakkaş Osman'ın özellikle *Hünername* isimli eserinde Topkapı Sarayı'nın avlu düzenlerini ele alan resimlerinde, çok yönlü ve kuşbakışı perspektif uygulamaları batı sanatı etkisini izleyicide uyandırmaktadır. 17. Yüzyıl'a baktığımızda ise minyatürlerinde zemin olarak kullandığı mimari ayrıntılarda, ilkelde olsa perspektif denemelerine girişen nakkaş Nakşî ile karşılaşmaktayız. Türk resim sanatında yapılan yenilikler ve ortaya çıkan bu gelişmeler III. Ahmet ve Sultan III. Selim de devam ettirmiştir.

III. Ahmet döneminde Lale Devri'nin insanı olmasından dolayı, minyatürlerinde daha çok eğlence sahnelerini işleyen ve Şair Vehbi'nin, III. Ahmed'in şehzadelerinin 1720'deki sünnet düğünün anlatan Surname'sini süsleyen minyatürlerini yapan Levni ile karşılaşmaktayız. Levni'nin minyatürlerinde İstanbul a gelen, yabancı ressamın eserlerinden sınırlı olsada bir etkileşim görülmektedir. Bu etkileşim sonucu Levni'nin minyatürlerinde perspektif, insanların kişisel özelliklerini yansıtmaya önem verme, resimde renk ve kompozisyon uyumu gibi batılı etkiler belirgin şekilde kullanılmıştır (Atıl, 2002). Bütün bunlar Osmanlı Minyatür sanatı için oldukça önemli yenilikler olduğu söyleyebiliriz.

18. ve 19. yüzyıllarda Türkiye'deki çağdaş sanat gelişmelerine katkıda bulunan çeşitli yabancı ressamlarla karşılaşmaktayız. Bunlar arasında ressam Antoine de Favran, M. Parrocel, Carla Vanlov gibi isimleri sayabiliriz. 18. yüzyılda Türkiye'de etkinlik gösteren diğer ressamlar ve gravürçüler Armand Charlco Caraffe, L. F. Cassas, J.B. Hilair, Jean Etienne Liotard, Manzoni ve Padişah III. Selim zamanında Hatice Sultan gibi önemli saray kadınlarının hizmetinde çalışmış olan Melling'dir (Bridgman ve Decamps gibi) (Tansuğ, 1996: 40).

19. yüzyılda Osmanlı padişahlarının yakın ilgi gösterdikleri önemli yabancı resim sanatçıları Guillemet, deniz resimleri ile ünlü Rus ressam Aiwazovsky, II. Abdülhamit'in portresini de yapan Fausto Zonaro'dur. Bunlara L. de Mango ve Philippe Bello ile İstanbul'da 1883'de eğitime başlayan Sanayi Nefise Mektebi Alisi'nde resim atölyelerinin hocalığını üstlenen Salvatore Valeri ve Warnia Zarzecki de katılabilir.

17. ve 18. yüzyıl boyunca kendini gösteren ve 19. yüzyılda doruk noktasına çıkan değişimler yani sanattaki Batı etkileri, resim sanatının yanı sıra, mimari uygulamalarda da yeni açılımlara yön vermiştir. Bu yüzyıllarda ilk önemli farklılaşma mimari dekorasyon programının değişiminde yaşanır. Duvar yüzeylerinde çinilerin yerlerini İstanbul'dan Anadolu'nun her köşesine ulaşan bir hızla resimsel bezemeler alır (Arık, 1976: 5).

17. yüzyılda Osmanlılar ile Batı arasındaki siyasi, iktisadi ve kültürel temasların yoğunlaşmasıyla birlikte, karşılıklı bir diplomat alışverişi başlamıştır. İstanbul'a gelen birçok Avrupalı elçi, imparatorluğun kendine özgü coğrafi ve toplumsal özelliklerinin resimlerini çizmeleri için sanatçılar getirmişlerdir (Cezar, 1971: 8). Bu program 18. yüzyıl boyunca sürmüş, 19. yüzyılda ise Osmanlı sarayına elçilerin aracılığı ya da başka yollardan pek çok ressam tanıtılmıştır (Tansuğ, 1996:36).

1699'da 14. Louis tarafından İstanbul'a Fransa büyükelçisi olarak atanan Marquis Charles de Ferriol d'Argental adlı bir devlet adamının refakatinde Van Mour isimli Fransız bir sanatçıyı getirmiştir. Van Mour çoşku dolu Lâle devrinin tanığı olan tek ve ilk oryantalist ressamdır (Öndeş ve Makzume, 2000: 10).

Fransız büyükelçinin İstanbul'a gelişinde beraberinde Van Mour'un da getirilmesindeki temel amaç bu ressama Osmanlıların Batı dünyasını büyüleyen, o kadar da çarpıcı olan kıyafetlerini ve yaşam şekillerini resmeden bir

Avrupa'da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü

koleksiyon yaratmaktı. Böylelikle görevli olduğu sürece, yaşadığı bu ülke insanlarının günlük hayatlarını ve Osmanlı mozağını oluşturan unsurları resim ile belgeleyecekti.

M. de Ferriol, 1711'de Fransa'ya döndüyse de, Van Mour İstanbul'da kalmayı tercih etmiştir. Ferriol'dan sonraki büyükelçiler, Van Mour'a benzer tablo siparişleri vermeye devam ettiler. Kendisinden özellikle elçiler, portrelerinin yapılmasını talep etmişler ve İstanbul yaşamını görüntüleyen tablolarına sahip olmak için adeta ısrarcı bir tavır içerisinde olmuşlardır. Böylesine yüksek taleplerden dolayıdır ki, Van Mour'un atölyesinde bazı yerli sanatçıları da görevlendirerek, bu siparişleri yetiştirmeye özen gösterdiği varsayılmaktadır (Öndeş ve Makzume: 2000: 62).

Özellikle dönemin azınlık sanatçılarından olan ve III. Ahmet'in saltanatı sırasında sarayda çalışan Ermeni ressam Parsik'in bir yerli atölye meydana getirerek gerçekleştirdiği Van Mour Stiline çok benzeyen bazı tabloları, bu varsayımı desteklemektedir.

Batılı anlamda Türk resminin gelişmesinde dış etkenlerin yanı sıra etkili olan diğer bir unsur Osmanlı dünyası içindeki azınlıklardır. 18. yüzyılda İstanbul, Balkanlardan, Rusya'dan ve diğer Avrupa ve Asya ülkelerinden göç etmiş azınlıkların yaşadığı bir şehirdir (Bakır: 2003:41). Azınlıkların Osmanlı klâsik çağı öncesinden beri sanatsal alanlarda etkin bir rol oynadıkları bilinmektedir. Ancak sanatsal ve politik alanda büyük etkinlik kazandıkları dönem, Batı dünyasıyla ilişkilerin hızlandığı bir aşamaya denk düşmektedir. 19. yüzyılda İstanbul'da yaşayan azınlıklar arasında, resim sanatına daha çok Ermeniler ilgi göstermişler, Serkis Dranyan, Civanyan, Yazmacıyan, Rupen Manas, Tuzcuyan, Koçoğlu Kirkor gibi ressamlar Batılı anlamda eserler yapmışlardır (Tansuğ, 1996: 39).

Bütün bu gelişmeler ülkemizde batılı anlamda resim sanatının zeminini hazırlamış olmasına rağmen Çağdaş Türk Resim Sanatının oluşması için Avrupa'ya Türk öğrencilerin gönderilmesi beklenecektir. Batılılaşma döneminde ülkemizde sanat eğitiminin gelişmesiyle birlikte yeni ressamların yetiştirilmesine başlanmış ve yurt dışında özellikle de Paris, Berlin, Münih, gibi Avrupa şehirlerinde resim eğitimi alabilmeleri için öğrencilere imkânlar tanınmıştır. Akademi tarafından yapılan sınavda başarılı olan bu öğrencilerin masrafları devlet tarafından karşılanmıştır. Ayrıca maddi durumları yetersiz olan yetenekli öğrenciler de çeşitli burslar sayesinde, Paris'e eğitim almaları için göndermişlerdir.

Ancak Balkan Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte burada bulunan ressamlarımız geri dönmeye başlarlar. Asker olan Yetik 1912'de Paris'ten ayrılır. Avni Lifij'in dönüşü de Sami Yetik'le aynı zamanlara rastlamaktadır. Kalan diğer sanatçılar ise 1914'te, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasının ardından Paris'ten ayrılmak zorunda kalırlar. Bu sanatçılara arasında, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı'da bulunmaktadır.

1914 yılında mecburi olarak Avrupa'dan geri çağrılan "Çallı kuşağı" ya da "14 kuşağı" yurda geldikleri dönemde, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin o eski hocaları artık akademideki görevlerini bırakmaya başlamışlardı. Bu hocaların yerini ise kısa süre içerisinde "Çallı kuşağı" sanatçıları dolduracaktır. Avrupa'dan dönen sanatçılarımızın ülkemizdeki sanat hayatına getirdikleri yeniliklerden biride sanat eğitimcisi rolleridir.

Sanatçılarımızın yurda dönüşlerinden kısa bir süre önce 1909'da kurulan ve Osmanlı Devletinde sanat hayatını canlı tutmaya çalışan bir cemiyetle karşılaşmaktayız. Bu cemiyet Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir . Sami Yetik henüz Fransa'ya gitmeden kurulan bu cemiyetin çatısı altında Sami Yetik, Ruhi Arel, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'da bulunmaktaydı. Cemiyet kuruluş amacını, daha sonra Ocak 1911'de Abdülaziz'in oğlu Şehzade Abdülmecid'in de desteğiyle yayınlanmaya başlayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesi aracılığıyla açıkladığı görülmektedir. Bu gazeteyle ilk sayısından başlayarak Paris'ten yazı gönderen Sami Yetik, 26 Şubat 1912 tarihli makalesinde "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin en birinci emeli, en kutsal düşüncesi, vatanımıza sanatçı yetiştirecek bir kurumu zamanın ihtiyaçlarına uygun bir olgunluk çizgisinde görmektir" diye yazar. Sami Yetik, Paris'te bulunduğu sürece Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ne yalnız yazılarını değil kimi eserlerini de göndermiştir. Her ne kadar Julian Akademisi'nin defterlerinde gündüz derslerine kayıtlı görünse de, Sami'nin adı L'Académie Julian gazetesinde akşam derslerinin öğrencileri arasındadır. Nitekim ressamın desenleri Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde de "Ressam Sami Bey'in Paris Gece Atölyelerinde Çizdiği Krokiler" başlığı altında yayınlanmıştır (Artun, 2007:178).

Paris'ten dönen sanatçılardan Namık İsmail gibi bazıları askere alınmış, askere gitmeyen sanatçılar da İstanbul'da kalmışlardır. Türklere ve diğer yabancı ülkelere, Türk askerlerinin cesurluğunu ve Türk halkının ülkesi uğruna yaptığı fedakârlıkları görsel olarak anlatmak için, savaşan askerleri ve Türk halkının çektikleri çileleri konu alan resimlerin yapılması gerektiği kanısına varılmıştır. Bu doğrultuda askere gidemedikleri için İstanbul'da kalan ressamlar için, Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından 1914 yılında Şişli'de bir resim atölyesi açılmıştır. Bu atölyede çalışan sanatçılar; 'Ali Cemal Beyrutlu, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Sami Yetik'tir. Şişli atölyesinde sanatçılar tarafından yapılan eserlerin belge niteliği taşımasından dolayı Şişli atölyesi önemli bir projedir .

Şişli atölyesinde yapılan çalışmaların sergilenmesi için Viyana'da ve Berlin'de olmak üzere iki sergi açılması tasarlanmış, fakat bu sergilerden sadece Viyana'daki açılmıştır. Aynı sergi Berlin'de de açılmak istenmiş, fakat Berlin'de savaşın devam etmesinden dolayı açılması düşünülen sergi gerçekleştirilmemiştir. Şişli atölyesinin kurulma aşamasında görev alan sanatçılarla birlikte Şişli atölyesinde çalışmalara katılmamış fakat Viyana sergisine dâhil olmuş sanatçılardan; Halife Abdülmecit Efendi, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi Arel, Ömer Adil Bey, Cevat Dereli, Feyhaman Duran, Mehmet Ali Laga, Mahmut Bey, Ruşen Zamir Hanım, Süleyman Seyyid Bey, Diyarbakırlı Tahsin gibi dönemin ünlü ressamı da bulunmaktadır (Özpinar, 2007: 73).

1.1. Problem Cümlesi

Avrupa'da sanat eğitimi alan sanatçılarımız Çağdaş Türk Sanatına gelişimine ne gibi katkılarda bulunmuşlardır.

Alt Problemler

1. Ülkemizde Batılı anlamda resmin gelişimine etki eden faktörler nelerdir?
2. Avrupa'da sanat eğitimi alan sanatçılarımızın dönüşlerinde karşılaştıkları sanat ortamı nasıldı?
3. Avrupa'da sanat eğitimi alan sanatçılarımızın eserlerinde ele aldıkları konular nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı özellikle 1914 ve 1940 yılları arasında Avrupa'da eğitim almaları için gönderilen sanatçılarımızın ülkemizde Çağdaş Türk Sanatının oluşum sürecine olan etkilerini incelemektir. Yurda dönen sanatçılarımızın bu süreç boyunca birlikte halinde hareket etme isterli sonucu kurdukları sanat grupları, katıldıkları sanatsal etkinlikler, Çağdaş Türk Resmine getirdikleri konu bakımından yenilikler ve ülkemizde bir sonraki sanatçı kuşağını oluşturmadaki etkileri de ele alınmıştır.

1.3. Sınırlılıklar

- 1914-1940 yılları arasında Avrupa'da sanat eğitimi alan sanatçılarımızın Çağdaş Türk Resmine olan katkıları ile
- Resim sanatı ile sınırlandırılmıştır.

1.4. Araştırma Yöntemi

Araştırma alan yazın taraması niteliğindedir. 1914 ve 1940'lı yıllar arasındaki süreçteki sanat tarihsel veriler ele alınmıştır. Bu süreçteki tarihsel veriler ele alınmıştır. Çeşitli kütüphanelerde konu ile ilgili yayınlar incelenmiştir.

2. YURTDIŞINA ÖĞRENCİ GÖNDERİLMESİ

İlk aşamada askeri okullarda başlayan ve resim eğitiminin sivil eğitim kurumlarını da içine alacak şekilde giderek yaygınlaşan yurtdışına öğrenci gönderme uygulaması sonucunda üretim süreçleri Osmanlının son dönemine denk gelen birçok sanatçının yetişmesini sağlamıştır. Bu sanatçılar ilk kuşaktan itibaren aşağıdaki gibi gruplara ayrılabilir:

Doğum tarihleri 1820 ve öncesine denk gelen Türk resminin ilk kuşak ressamı: Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf.

Doğum tarihleri 1840'lı yıllara denk gelen Türk resminin ikinci kuşak ressamı: Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid.

Doğum tarihleri 1860'lı yıllara denk gelen Türk resminin üçüncü kuşak ressamı: Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Ahmet Ziya Akbulur v.d.

Doğum tarihleri 1880'li yıllara denk gelen Türk resminin dördüncü kuşak ressamı: 1914 Kuşağı ressamı.

Bu kuşaklar dâhilinde Türk resminin üslup kapsamı klasik/akademik bir çizgiden izlenimci bir çizgiye uzanmış, konu kapsamı ise ölü doğa-manzara resimlerinden figür resmi ve nü resmini de içine alacak şekilde gelişmiştir.

Yurtdışına öğrenci gönderilmesi hükümet programındaki yerini, henüz Cumhuriyet resmî olarak ilan edilmemişken alır. Ali Fethi Okyar başkanlığında 14 Ağustos 1923'te göreve başlayan heyet, 5 Eylül tarihli bir toplantıda

Avrupa'da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü

“Halkın ihtiyacına muvafık milli güzidelerin yetiştirilmesi için istidat ve kabiliyeti tebaruz eden ve ailesinin kudret-i maliyesi müsaid olmayan gençler orta ve yüksek mekteplerde suret-i mahsusada himaye ve muavenete mazhar olacakları gibi ihtisas peyda etmeleri için Avrupa'daki irfan mekteplerine gönderileceklerdir” (Öndin, 2003: 65) diye karar alır.

Bu kararın ilk uygulaması Maarif Vekâleti tarafından 29 Ekim 1924'te açılan Avrupa konkurudur. Bu konkuru kazanan sanatçılar Cumhuriyet'in kuruluşundan sadece bir yıl sonra ilk sanat misyonerleri olarak Fransa'ya gönderilmesi, Tanzimat ve Islahat Fermanlarını izleyen yıllarda asker ressamların Batı'ya gönderilmesi, Birinci Meşrutiyet ertesinde Sanayi-i Nefise öğrencilerinin Fransa'da okutulması ve özellikle de İkinci Meşrutiyet'in ilanından yine bir yıl sonra açılan konkur sonucunda yetenekli gençlerin Paris'e gitmeleriyle aynı misyona hizmet eder. Öte yandan, Cumhuriyet'in 'uygarlaşma misyonu', Osmanlı'ya göre daha belirgin bir özellik gösterir.

Avrupa konkuru 1925, 1926 ve 1928 yıllarında tekrar eder. Bu ilk yılların yurtdışına gönderilmeyi hak eden öğrencileri içinde bilim, siyaset, hukukçular, tarihçiler ve beden eğitimcilerin yanı sıra sanatçılar da vardır (Artun, 2000:242). Bu sırada Şeref Akdik, Mahmud Cûda, Cevat Dereli, Refik Epikman ile Muhittin Sebati katıldıkları sınavı geçerek Paris'e gönderilirler. Böylece Paris'e öğrenci gönderilmesi uygulamasına kaldığı yerden devam edilmiştir. Bu ressamlar arasında Muhiddin ile Refik adlı iki gençte bulunmaktadır. Öğretim ve eğitim programlarına öncelik verilmesi Cumhuriyet'in akıl ve bilim çağına attığı adımın önemli bir delilidir.

1925 yılında Maarif Vekaleti'nin sınavı ile Fransa ve Almanya'ya sanat eğitimine gönderilen Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin yurda döndükleri yıl olan 1927 yılı, bu sanatçıların Türk resmine getirdikleri figür yenilenmesi ile Türkiye'nin resim sanatında yirminci yüzyıla girdiği yıl olarak tanımlanabilir. Fakat bu genç sanatçıların 1927 yılında katıldıkları 11.Galatasaray Sergisi'nde yer alan eserleri Güzel Sanatlar Birliği üyeleri tarafından yadırganmış ve sanat olarak görülmemiştir. Bu sergi, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin eserlerinin Türkiye ile ilk tanışmasıdır ve sanatçılar birçok eleştiriye maruz kalmışlardır. Bu eleştirilere örnek olarak Namık İsmail'in Yedi Meş'ale Mecmuası'nda yayınlanmış olan şu yazısı verilebilir:

“Yeni ve orijinal olmak kaygısı ile dahi, sanatkâr, mecnun ve modacıdan mürekkep olan bu cuşan ve huruşan kafileye artık sükunet gelmeye başlamıştır. Hatta bu hareketin alemdarı olan Picasso bile kübist ve dadaist tarzlardan geçtikten sonra, şimdiki klasikten daha eski olan akademik resim yapmaktadır” (Giray, 2000:242).

Namık İsmail böylece, gençlerin sanat anlayışına ne kadar uzak olduğunu göstermektedir. Oysa ki Akademi'nin kütüphanesi Namık İsmail'in müdürlüğü döneminde modern sanata yer veren kitaplarla tanışmıştır. Fakat bu söylemden Namık İsmail'in modern sanata dair bilgilerinin sadece kulak dolgunluğundan ibaret olduğu da görülmektedir. Zühtü Müridoğlu da bu konuda şunları söylemektedir:

“Namık İsmail okulu onarmakla yetinmedi, çok fakir olan kitaplığımızı zenginleştirerek kafalarımızı da onarmak, okumaya alıştırmak istedi. Gelen çeşitli kitaplar arasında yeni sanata da yer verilmiş, Matisse'in 'Fauve', Picasso'nun 'kübik' dönemlerini yansıtan kitaplar da gelmişti. Bizim sanat anlayışımız izlenimcileri aşmazdı. Bu yeni sanatçıları pek yadırgamış, uzun süre alay konusu yapmıştık.(...)Biz Matisse'le, Picasso'yla alay ederken, Almanya'dan Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi geldi. Aklımız büsbütün karıştı önce karşı çıktık, sonra sezmeye, anlamaya ve sevmeye başladık. Zeki ile Ali bizlere yeni sanatın perdesini araladılar” (Müridoğlu, 1992:84-85).

Fakat şunu belirtmek gerekir ki 1914'te yurda dönen ve resimde renk ve ışık özelliklerine önem veren Ondört Kuşağı, biçim, hacim, desen ve konstrüksiyonun ön planda olduğu bu yeni sanat anlayışını son derece yadırgarken içlerinden bir tanesi bu yeni sanat anlayışını gayet sıcak karşılamıştır. Bu kişi İbrahim Çallı'dır. Çallı henüz Cumhuriyetin kurulmasından üç yıl önce dışavurumcu teknikte bir dizi resim üretmiştir. Bunlar İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndeki *Dikiş Diken Kadın* adlı resim ve *Mevleviler* dizisidir. Çallı'nın nasıl bir etkilenme ile bu resimleri ürettiği araştırıldığında şu bilgi ile karşılaşılacaktır: Sovyet Rusya'nın oluşumu sırasında oradan kaçan ve Vladimir Tatlin, Malevich, Rodchenko ile yakın dostluğu bulunan Alexis Gritchenko adında bir ressam ile Çallı İstanbul'da yakın dostluk kurmuşlar ve oradaki konstruktivizmin etkisindeki figürasyonun yapısal özellikleri Gritchenko kanalı ile Çallı'ya geçmiştir (Çoker, 2003).

1916 yılından itibaren, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin öncülüğünde, önceleri Galatasaraylılar Yurdu'nda, daha sonra ise Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıfta düzenlenen ve geleneksel bir hale gelen Galatasaray Resim Sergileri ile karşılaşmaktayız. Bu sergilerin önemi ise Türkiye'de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olmasıdır. Galatasaray Sergileri'nden onyedincisi de Türk resim sanatında son derece önemli bir yere sahiptir. 31 Temmuz-31

Ağustos 1933 tarihinde izlenmiş olan bu sergi Avrupa'dan yeni dönmüş olan Zeki Faik İzer ve Cemal Tollu'nun katılımıyla Türk resminde biçim yenilenmesinin önemli adımlarından biri ve yine Türk sanat tarihinde son derece önemli bir yere sahip olmuş olan d Grubu'nun kurulmasında öncü bir hareket olmuştur.

Mahmud Cûda, Muhittin Sebatî, Cevat Dereli, Refik Epikman, Şeref Akdik de, 1928 yılında hiç beklemedikleri bir resmî mektup olarak eğitimlerini bitirmeden geri dönmek zorunda kalırlar. Mektup, Cumhuriyet'in bu ilk burslu öğrencilerini, yerlerine yeni öğrencilerin gönderilebilmesi için geri çağırılmaktadır. Aynı yılın ağustos ayında Türkiye'ye dönen sanatçılar Türk resminde modernleşme sürecinin başlangıcını getirmekle kalmaz, aynı zaman da Cumhuriyet'in ilk ressam derneğini olan "Yeni Resim Cemiyeti"ni kurarlar.

1928 yılında Güzel Sanatlar Birliği üyeleri olan Sanayi-i Nefise Mektebi komisyonu tarafından, öğrenimlerinin tamamlanmasından bir yıl önce yurda çağrılmaları ve altı aylık İtalya gezilerinin ödeneğinin de kesilmesi, gençlerin geleceğine ilişkin mutsuzluğu artırır. Paris'te ve Almanya'da öğrenim gören gençler Türkiye'nin sanat ortamının değerlendirmelerini yaparlar. Sanat anlayışlarına Avrupa öğrenimleri ve araştırmalar sonucunda katılan yeni boyutların tanıtılmasında önlerine çıkacak zorlukları yenmek ve sanatlarını topluma tanıtıp sevdirmenin yanı sıra meslekleri çerçevesinde çalışmak amacıyla birleşerek el ve akıl birliği yapmaya karar verirler (Giray, 2000: 242).

3.CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA AVRUPA'DAN DÖNEN SANATÇILARIMIZIN KARŞILAŞTIKLARI SANAT ORTAMI

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet-sanatçı ilişkisinin tam tersine toplumun sanata olan ilgisi ve desteği son derece azdır. Bu nedenle sanatçıların yaşayabilmesi ve üretebilmesi için kazanç sağlayabilmesi sadece devletin desteği ile olabilmektedir. Bu nedenle birçoğu ilköğretimden akademiye kadar çeşitli düzeylerde sanat eğitimcisi olarak çalışmışlardır. Bazı sanatçılarımız ise yurda döndüklerinde karşılaşacakları kısıtlı sanat ortamı göz önüne alınarak çalışıp hayatlarını idame ettirebilmeleri için mozaik, fresk gibi tekniklerde de yeterlilik kazanabilmeleri için Paris Dekoratif Sanatlar Okulu'nda eğitim almışlardır.

Sanatçılarımızın ülkeye dönüşlerinde karşılaştıkları ortam ise, ülkenin kalkınmasının kaynakları arasında tarımın öncelikli sırada yer almasıydı. Kültürel araştırmalar Anadolu üzerinde yoğunlaşmakta, köy şiirleri, romanları, öyküleri yazılmakta, büyük küçük memleket hikâyeleri yarışmaları düzenlenmekte, bir yandan da dünya klasikleri maarif vekâleti yayınları arasında yayınlanmaktadır. Aynı zamanda Köy Enstitüleri'nde tarım dersleri gören gençler keman çalmakta ve klasik müzik yorumlamakta, Halk Evleri beceri ve meslek kursları düzenlenmekte ve bunun yanı sıra resim sergilerini ve konserleri, tiyatro oyunlarını yurda yaymakta, özellikle de folklor araştırmaları yapılmaktadır (Giray, 2003:20).

Devletin düşünce yapısı, yerellik, geleneksel kaynaklar ön plana alınarak batının çağdaş kültür düzeyinde özgün bir yer alabilmektir. Bu anlamda devletin sanata olan yaklaşımından son derece memnun olan sanatçılar, yine de yapılan bazı uygulamalar karşısında duydukları rahatsızlıkları zaman zaman dile getirmişlerdir. Bunlardan bir tanesi; Avrupa'da sanat eğitimine gönderilen gençler Türkiye'ye döndüklerinde yurdun çeşitli yerlerindeki orta dereceli okullara resim öğretmeni olarak atanmalarıdır. Bu durum bir yönüyle son derece iyidir. Çünkü o yıllarda Akademi kadrolarında yer almanın dışında, sanat eğitimi almış olan bu gençlerin faydalı olabilecekleri ve para kazanabilecekleri çok sayıda kurum bulunmamaktadır. Toplumun sanata olan yabancılığından dolayı bireysel girişimler de hiçbir sonuç getirmemektedir. Fakat Paris, Münih gibi dünyanın en önemli sanat merkezlerinde, çok önemli hocaların atölyelerinde yıllarca sanat üzerine kafa yormuş olan bu genç sanatçılar, sanat adına verimlerinin en yüksek olacağı yıllarda kendilerini sanat olgusunun çok uzak olduğu yerlerde bulmuş olmanın mesleki gelişimlerini yavaşlatmış olduğunu belirtmişlerdir. Buna karşılık Paris'teki dönem arkadaşlarının günden güne sanatlarında ileriye gittiğine dikkat çekmişler ve devletin böylesi bir eğitimin sonucunda zorunlu olarak verdiği bu görev için aldıkları eğitimin çok fazla olduğunu düşünmüşlerdir. Bunun yanında Türkiye'de sanatçıların maddi sıkıntıları, çalışacak mekan bulma sıkıntıları da doğurmuştur. Bu durum için Ali Karsan heykeltıraş arkadaşlarından birinin bir türbede, bir başkasının da bir hamamda eser yaratmaya çalıştığı örneğini vermiştir (Karsan, 1946:156-157). Yurda dönüşlerinde sanatçılarımızın ekonomik sıkıntı çekmemeleri için Maarif Vekaleti'nin Paris'te hükümet bursuyla bulunan resim öğrencilerine hazırladığı programa göre, akademilerdeki sanat eğitimlerinin yanı sıra, École d'arts et Metiers'de duvar resmi, fresk ve seramik çalışmaları sağlanması önemli bir gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır. İzer'e göre bu, bursluların dönüşlerinde sıkıntı

Avrupa'da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü

çekmemeleri için ek beceri kazanmaları gerektiğini düşünen Namık İsmail tarafından programa konulmuştur (İrepoğlu, 2005: 19).

1930'lardaki egemen kültür politikaları, Avrupa'dan dönenlerin yaşamları üzerindeki etkisini, Avrupa'ya gidenler üzerinde de fazlasıyla hissettirecek, âdeta atölyelerin içine kadar sinerek burslu öğrencilerin fırçalarına yön verecektir. Başka bir deyişle, 1930'lara gelindiğinde artık yalnızca resmin Paris'te öğrenileceği değil, Paris'te nasıl bir resim öğrenileceği de bellidir. 1935'te Mahmud Cûda,

“Avrupa'ya, istidadına verdiği hassasiyetle herhangi herhangi bir ekolü benimseyerek dönecek talebe yollamak san'atın yeni başladığı bir memleket için noksan ve beyhude tedbirlerdir” diye yazar (Artun, 2000:263).

Cumhuriyetin ileri gelenleri Cûda ile aynı görüştedirler. Bu yıllarda sanatta modernleşme kavrayışı da yeniden tanımlanacak, sadeliği ve rasyonelliği dolayısıyla yeni rejime yaklaştıran “kübizm” baskın olacaktır. Yaman'da benzer şekilde, 1923-1933 yıllarında Türkiye'nin kültür politikası, çağdaşlaşmak için sanat alanında en uygun olanı uyarlamak olarak belirlendiğini ifade etmiştir. Bunun yanı sıra sanat alanında Kübizm'in gelecekçi ve yapısalcı nitelikleri ile yeni ulusun sanatına en uygun akım olduğu düşünüldüğünü ama oluşacak yeni ortamda Türk Kübizmi ulusal nitelikleri ile diğerlerinden farklı olacağını belirtmiştir (Yaman, 1994:156).

Cumhuriyet'in ilk elli yılında devletin sanat hayatı üzerinde oldukça önemli bir etkisi olmuştur. Bu dönemde devlet, sanatı ekonomik yönden desteklediği için sanat patronu konumundadır. Sanatsal etkinlikler devletin düzenlediği program ve yönetmeliklere göre yürütülmektedir.

Sanatın ve sanatçının desteklenmesi eski bir gelenek olmasına rağmen, son iki yüz yıl içinde nitelik değişimine uğrayarak, sanatçının kurumlar karşısında bağımsızlığını kazandığını fakat aynı ölçüde bazı desteklerden de yoksun kaldığı bir durum ortaya çıkmıştır.

Devletin sanat hayatı üzerindeki bu nüfuzunun yönlendirici bir etkisi olmuş ve bunun bir sonucu olarak devlet, sanatçılardan bir takım taleplerde bulunmuştur. Devletin sanatçılardan beklentisi, eserlerin milli mücadeleyi, çağdaşlaşmayı, İnkılâpları yansıtmaları ve kültürel bir kimlik oluşturmak amacıyla Anadolu'nun kültür ve coğrafyasına yönelmesidir. Devletin düzenlediği sanat etkinlikleri bu beklentilerin karşılanması yönünde biçimlenmiştir.

Yaman, Türkiye'de Plastik Sanatlar açısından 1923-1950 yılları arasındaki kültür-sanat etkileşiminde devletin kültür-sanat politikasından, üç ana fikrin ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Bunlar;

Ulusal bir sanat yaratma,

Ulusal olan sanatın yeni, modern çağdaş olmasını sağlama,

Ulusal çağdaş sanatının oluşmasında güzel sanatlar eğitime yön vermedir (Yaman, 1994: 156).

Devlet ulusal bir kimlik yaratma gayesiyle 1933-1937 yılları arasında düzenlenen İnkılâp Sergileri, 1937-1938 Birleşik Sergiler ve 1938'den itibaren sekiz yıl sürecek olan Yurt Gezileri gibi bir takım faaliyetler içine girmiştir. Bu faaliyetlerde Avrupa'da eğitim alan sanatçılarımızda önemli rol üstlenmişlerdir. Devletin etkisi sanat alanında iyice belirginleşmeye başlamıştır.

Devletin beklentileri doğrultusunda düzenlenen ilk etkinlik, Cumhuriyet'in onuncu yılında yapılan İnkılâp Sergileri'dir. 29 Ekim 1933 yılı Cumhuriyet'in onuncu yılının ülkede geniş programlarla kutlandığı bir yıl olmuş, İnkılâp Sergileri bu programlar dâhilinde yer alan en önemli sanat etkinliği olmuştur. Bu serginin düzenlenmesindeki amaç, kısa zamanda gerçekleştirilen inkılâpların vurgulanmasıdır.

Cumhuriyet döneminin ilk on yılına ilişkin gelişmelerin sanatsal bir dökümü, bir tür muhasebesi niteliğinde olan “İnkılâp Sergisi”, içerdiği yapıtların, genellikle Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet konuları üzerine kurulu olması, resimlerde kullanılan teknik bilgi ve becerilerin batı'dan öğrenilmiş sanat yöntemleriyle yakın ilişki içinde bulunması, daha o yıllarda bir sanat “düstur”u edinme yolunda bir takım çabaların söz konusu olduğunu açığa vurur (Özsezgin, 1998: 29).

Sergi devletin beklediği gibi inkılâp konulu resimlerin ağırlıklı olduğu bir sergi olmamış, sanatçıların çoğu “eserin konusu değil kendisi inkılâpçı olmalıdır” görüşünün etkisiyle serbest konulu resimlerle sergiye katılmışlardır. Devletin beklentisi ve sanatçıların sanat anlayışları arasındaki bu çatışma sergilerin devamlı olmasını engellemiştir. İnkılâp sergileri 1937 yılından sonra bir daha düzenlenmemiştir.

Sanatçılar ve devlet arasındaki bu fikir çatışmasının sebeplerinden biri, sanatçıların yurt dışı eğitimlerinin sonucunda yeni bir biçim anlayışını özümsemiş olmaları ve bu yeni anlayışı sanatlarında uygulamak istemeleridir. Belli bir konu serbestliği isteyen bu anlayış hem biçim hem de içerik yönünden sergi eleştirilerinde tartışılmıştır.

Devletin sürekli sergi girişimleri İnkılâp Sergileriyle istenilen biçimde gelişmemiş olsa da, ilki 29 Ekim 1939 yılında düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergilerine hedeflendiği gibi bir süreklilik kazandırılmıştır. Bu sergiler devletin düzenlediği bir yönetmeliğe göre hazırlanmış, belli sayıda eser devlet dairelerine konmak amacıyla devletçe satın alınmış ve sergiye katılan sanatçılar belirlenen bir jürinin onayıyla ödüllendirilmiştir. Sergilerin bu nitelikleri, devletin İnkılâp Sergilerine yönelik eleştiriler doğrultusunda aldığı tedbirler olabilir..

Devlet sanatçılara beklentilerini yansıtırken sanat patronu konumunun yönlendirici gücünü kullanmıştır. Ancak bu yönlendirmeler hiçbir zaman sanatçıların bir zorlanmaya tabi tutulmalarına sebep olmamıştır. Sanatçıların yeni biçim anlayışlarını kullanma yönündeki istekliliği devletin beklentileriyle kimi zaman çatışsa da, sanatçılar bu anlayışlarını devletin düzenlediği etkinliklerde uygulamışlardır. Ayrıca genç ülkenin çağdaş sanatçıları Cumhuriyet'in oluşum evrelerini yaşadıkları ve ülkelerinin modernleşme sürecini destekleyen düşüncelere sahip oldukları için bu beklentilere kendi sanat anlayışları çerçevesinde cevap vermişlerdir.

Cumhuriyet'in getirdiği birlik ve beraberlik duygusu sanatçıların sanat anlayışlarının da şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu dönemde sanatçılar ortak bir fikir ve ideal birliği altında toplanma eğilimindedirler. 1928 yılında Güzel Sanatlar Birliği Üyeleri olan Sanayi-i Nefise Mektebi komisyonu tarafından, öğrenimlerinin tamamlanmasından bir yıl önce yurda çağrılmaları ve altı aylık İtalya gezilerinin ödeneğinin de kesilmesi, gençlerin geleceğine ilişkin umutsuzluğunu arttırması da birleşmelerini ve çeşitli gruplar altında sanatsal etkinliklerine devam etmelerine neden olan önemli bir etken olmuş olabilir.

Devletin desteklediği diğer bir uygulama ise 1938-1944 yılları arasında sekiz yıl sürecek "Yurt Gezileri" olarak adlandırılan sanat etkinliğidir (Tansuğ, 1996: 216). Çoğu Avrupa'da eğitim alan sanatçılarımızdan oluşan bir sanatçı grubu bu etkinliğe katılır. Bu sanatçılarımız arasında Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Zeki Kocamemi, B. Rahmi Eyüpoğlu, Cemal Tollu, Hamit Görele, Şeref Akdik, Şeref Üren, Abidin Dino, Cevat Dereli, Sabiha Bozcalı, Turgut Zaim Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Refik Epikman, İbrahim Çallı gibi isimlerde bulunmaktadır. Bu geziler sonucunda yapılan resimlerden seçilenler önce Ankara, sonra İstanbul'da sergilenecek ve parti tarafından satın alınacaklardır (Özsezgin, 1998: 43). Bu etkinlik kapsamında devlet her yıl on ressamı Anadolu'nun değişik illerine göndererek gözlemleri doğrultusunda çeşitli Anadolu görüntüleri yapmalarını istemiştir. Ressamların yurt içi gezileri resmî ödeme ve nakdî ödüllendirme ile doğruca seçkin ve değeri kanıtlanmış sanatçıları, bir kültür hizmetine adeta zorunlu tutmakta idi (Tansuğ, 1996: 216). Devlet sanatçıları ekonomik yönden de destekleyerek teşvik edici bir tutum sergilemiştir. Sanatçılar bu gezilere büyük bir coşkuyla katılmışlar ve aydınlar arasında bir Anadolu romantizmi başlamıştır. Özellikle Avrupa'da eğitim alan sanatçılarımızın sanat anlayışları yurt gezilerinde karşılaştıkları Anadolunun çeşitli manzaraları ile adeta harmanlanmış ve bunun sonucunda resimlerinde yerel imgelere daha fazla yer vermeye başlamışlardır. Anadolu'nun kırsal nakış örneklerini resmine mal etmeye çalışan Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun çalışmaları buna verilebilecek en güzel örneklerden biridir. Dolayısıyla her ne kadar devlet devlet destekli bir uygulamanın sonucu olarak idealize edilmiş figürler yer almış olsa da yurt gezilerinde yer alan Avrupa'da eğitim alan sanatçılarımızın Çağdaş Türk Resminin kendine ait bir üslup oluşturmasında yardımcı olduklarını söyleyebiliriz. Bu süreçte üretilen resimlere örnek olarak mutlu, neşeli, romantik" köylü imajları verilmeye çalışılan Şeref Akdik'in epik anlatımlı *Köylü Kızı* tablosu ve Şeref Üren'in yüzleri birbirine benzeyen kadınların uyum içinde tarlada çalıştığı *Bulgur Yıkayan Kadınlar* tablosunu verebiliriz.

4. AVRUPA'DA EĞİTİM SANATÇILARIMIZIN KURDUKLARI SANAT GRUPLARI

Avrupa'dan gelen sanatçılarımız çeşitli sanat örgütlenmeleri ile de ülkemizde sanat ortamının gelişmesine önemli katkılar sağlamışlardır. Yeni Resim Cemiyeti söz konusu sanatçı örgütlenmelerinden biri olarak 1923 kurulmuştur. Avrupa'da eğitim alan Mahmut Cuda, Şeref Akdik, Saim Özveren, Refik Fazıl Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi'nin kurduğu bu cemiyet, bir de sergi açmayı başarır. Avrupa'da yaşadıkları sanat ortamını ülkeye getiren bu ressamların amacı, Türk resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere oturtulması ve yaygınlaştırılması olmuştur (Yaman, 1992: 84). Bu sanatçı topluluğunun üyeleri 1914 kuşağının hocalığı altında yetişmiş ressam ve heykeltıraşlardan oluşmaktadır. Cemiyet üyelerinin bir kısmının yurt dışına eğitime gitmeleri, birliğin çalışmalarını kesintiye uğratmış ancak 1928 yılında eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen ressamlar Müstakil

Avrupa'da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü

Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini kurarak Cumhuriyet'in ilk sanatçı topluluğunu oluşturmuşlardır. Yeni Resim Cemiyeti'nin kurucuları, 1923'te Akademi'de son sınıf öğrencileri olan Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmud Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi idi. 1928'de Fransa ve Almanya'dan yurda dönen sekiz ressam (Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Görele, Şeref kamil Akdik, Mahmut Fehmi Cuda, Nurulah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi), iki heykeltıraş (Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu) ve bir dekoratör (Fahrettin Arkunlar), "Müstakiller" grubunu kurdular. Grup adını, Fransa'da o yıllarda etkin olan "La société des artistes indépendantes"dan esinlenerek almıştır (Özsezgin, 1998: 29).

"Müstakiller", Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olması bakımından önemlidir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 15 Temmuz 1929'da, dernekler yasası uyarınca kurulur. Bir nizamname ve çalışma programları düzenleyerek etkinliklere başlarlar. 1929-1942 yılları arasında varlık gösteren Müstakiller, sanatı halka sevdirmek ve sanatçıları hem ekonomik hem de düşünce alanında özgürce çalışabilmeleri için güvence altına almak amacı altında toplanmışlardır. Müstakiller biçim olarak eserdeki konstrüksiyonu ön plana çıkarmışlar, konu olarak da kalkınma yolundaki Türkiye görüntülerini benimsemişlerdir. Müstakiller, Türk Resim Sanatına Batı sanatının gelişen tekniğinden, yeni akımlardan yararlanan, fakat Türk sanatçısı olma duyarlılığını kaybetmeyen, özgün sanat anlayışlarıyla, yeni ve çağdaş bir boyut katmayı başarırlar. Bu halleri ile Çallı kuşağının yurda dönerken benimsedikleri sanat anlayışları doğrultusunda resim üretme anlayışlarından farklı taktitçilikten uzak özgün eserler vermeyi başarırlar (Özsezgin, 1998: 29).

Ülkemizde Askeri okullarda başlayan batılı anlamda resim eğitimi, Avrupa'nın 600 yıllık resim sanatı gelişimi ve ulaştığı değerleri 50-60 yıllık bir geçmişle yakalama ve aynı düzeye ulaşma imkânsızlığına rağmen büyük bir gelişmedir. Müstakiller bu imkânsız gibi görünen sanat ortamında yetişme ortamlarının tinsel değerleriyle, Avrupa resim tekniğini birleştirerek öznel bir anlatıma ulaşmışlardır.

İstanbul'da geçirdikleri Akademik öğrenimlerini Avrupa'daki dört yıllık atölye çalışmalarıyla pekiştiren Müstakiller'ler Türkiye'de öğrenimlerine göre iş bulma sıkıntısı ile karşılaşır. Aralarından seçtikleri Mahmud Cuda, Refik Epikman, Cevat Dereli Akademi'de muallim yardımcılığına atanırken, diğerleri, resim sanatının varlığından yoksun Anadolu illerine öğretmen olarak atanırlar. Akademiye tayin edilen genç muallim yardımcıları öğretim sisteminde, Avrupa'da geçirdikleri öğrenim sistemine koşut yenilikler getirmek çabasına girerler. Bu girişimleri, Akademi öğretmenleri olan Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin sert tepkileriyle karşılaşır. Müstakiller, Türk El Sanatları arasında 19. yüzyılda katılan ve ancak İstanbul'da belirli bir çevrede tanınan resim sanatının tüm yurda tanıtılmasını amaçlamışlardır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında varlık göstermiş olan sanatçı gruplarından biri de "d" Grubu'dur. Nasıl, Türk resminin klasikleri olarak adlandırılan Osman Hamdi, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa başta olmak üzere bir grup sanatçının resim anlayışı '1914 Kuşağı' temsilcileriyle yeni bir biçim anlayışına yönelmişse, Cumhuriyet Türkiye'siyle birlikte yeni yetişen genç sanatçılarla da 'd grubu' merkezde olmak üzere daha birçok sanatçının sanat dünyasında etkili olduğu görülmektedir. Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda '1914 Kuşağı' temsilcileri, Akademi'de hoca olmaları ve dönemin sanat ortamında aktif olarak yer almaları nedeniyle bir süre daha söz sahibi olma olanağı bulmuşlardı. Ancak, yeni bir yapılanmanın eşliğinde olunması, doğal olarak artık gücünü yitirmiş akademik-izlenimci anlayışın da yerini yeni kavramlara bırakmasını gerektirmişti. Artık yeni dönemde sanatın ele alınışında, kavramdan konuya, içerikten biçime, teknikten biçime ve resme ilişkin diğer tüm öğelere kadar önceki dönemlere göre önemli farklılıklar belirlemeye başlamıştı.

1933 yılında kurulan topluluk Türk resminin batıda gelişen kübizm, konstruktivizm ve fovizm gibi akımlara kayıtsız kalındığı için batı resmini geriden takip ettiğini ve bu açığın kapatılması için bu biçimlerin özümsemesi gerektiğini savunmaktadırlar. Sanatçıların bu düşünceleri biçimci bir tavır ortaya koyduğu için bu dönemde yönelinen belli bir konu ya da konular yoktur. Sanatçılar bu akımların kavramsal yanıyla değil biçim yanıyla ilgilendikleri için konular üzerinde seçici bir tavır ortaya koymamışlardır.

Müstakiller'den 1932 yılında kongre kararıyla uzaklaştırılan Nurullah Berk ve Elif Naci, 1933 yılında Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu "d" grubu adı altında birleşirler (Giray, 1997: 159). "d" grubu resmi yasalara göre kurulan bir dernek değildir, sanatçıların kendi aralarında oluşturdukları bir gruplaşmadır. Bu yönüyle de Müstakillerden ayrılırlar.

Avrupa'da eğitim alan sanatçılarımızın kurduğu diğer bir sanat grubu olan "d" grubunun üyeleri, Müstakillerin Türk resmine kazandırdıkları kübizm kaynaklı araştırmaları ve konstrüksiyon anlayışını izleyeceklerdir. "d" grubu üyeleri Andre Lhoté, Fernand Léger, Marcel Gromaire, Dufy, Bonard atölyelerinin etkilerini Türk resim sanatına taşırlar.

Açtıkları sergilerde ve yazılarında bu sanatçılara verdikleri önemi belirtmeye özen gösterirler. Bu dönemi belirleyen Elif Naci'nin satırlarında şunları ifade etmiştir;

“d’ Grubu üyeleri, Müstakiller’in Türk resmine kazandırdıkları kübizm kaynaklı araştırmaları ve konstrüksiyon anlayışını izleyeceklerdir. ‘d’ grubu üyeleri Andre Lhote, Fernand Leger, Marcel Gromaire, Dufy, Bonard atölyelerinin etkilerini Türk resim sanatına taşırlar. Açtıkları sergilerde ve yazılarında bu sanatçılara verdikleri önemi belirtmeye özen gösterirler” (Naci, 1983: 14-15).

“d” grubu üyeleri daha sonra, 1914 kuşağı sanatçılarının Akademideki yerlerine atanacaklardır. Burada Güzel Sanatlar birliği'nin mirasına sahip olurlar. Devletin sanat adına tek danışma makamı olan akademi resim ve heykel konusundaki tüm isteklerinde başvuru merkezi konumundadır. Yetişen yeni kuşak sanatçıların bu öğretim kadrosunun eğitiminden geçmeleri, grup üyesi olan hocalarına duydukları ilginin kaçınılmazlığında “d” grubuna karşı da ilgi ve yakınlık duymasına neden olur.

‘Müstakiller’ ve ardından kurulan ‘d Grubu’nun sanat ortamını yönlendirdiği yaklaşık 1930 ile 1950 arasındaki yılların, sosyal, kültürel, sanatsal açıdan çok hareketli yıllar olduğu ve sanata ilişkin, edebiyatçı, düşünür, yazar, sanatçı ve entelektüel çevrelerden yazıp çizenlerin çokluğu dikkat çekmektedir. Dönemin gazete ve dergilerinde eski kuşak olarak adlandırılan ‘1914 Kuşağı’ üyeleri ile özellikle ‘d Grubu’ üyelerinin karşılıklı çekişmeleri sanat ortamını hareketlendirmekteydi. Her iki grup hareketinin temsilcileri aynı zamanda hocaları da olana eski kuşağın izlenimci anlayışına karşı çıkararak yeni kavramlar ortaya atmaya başladılar. Hiç kuşkusuz içinden geçilen dönem, yaşanan ortamda ortaya çıkan bazı terimler kavram kargaşalarına neden olmuştur.

Batı’da ortaya çıkışından yaklaşık çeyrek asır sonra yurdumuzda uygulanmaya başlanan dışavurumcu ve kübist anlayışın ilk başlarda hemen kabul görmediğini tahmin etmek güç olmasa gerek. Nitekim Çelebi de bu durumu: *“Türkiye’ye döndüğümüz zaman, ortamın kültür yapısı, etüd eksiklikleri getirdiğimiz anlayışı tam anlamıyla uygulamamıza engel oldu* (Gören, 1996: 103)” sözleriyle açıklamaktadır. Kısa sayılabilecek bir süre içinde zorlukları aşan gerek ‘Müstakiller’ gerekse ‘d Grubu’ hareketi yeni sanat anlayışını kabul ettirmekte gecikmedi.

Aslında, hemen hemen iki hareketin biçim dili açısından ortak noktalarda birleştikleri söylenebilir. Dönemin sanat ortamında dışavurumculuktan fovizme, konstrüktivizmden kübizme uzanan bir dizi akımın gündeme geldiğini görüyoruz. Ancak, hangi akımın öne çıktığından çok, içerik, konu, desen, boya, gölge-ışık, plan, modülasyon, biçim, yüzey, hacim, boşluk, hareket, düzen vb. gibi resmin kendi sorunsalına ilişkin kimi kavramların öne çıkması, sanatçıların bu gibi kavramlar çerçevesinde nasıl resim çalışmaları gerçekleştirdikleri daha bir önem kazanmaktadır (Gören, 1996: 105). Böyle bir süreçte, sanatçıların ürettikleri yapıtların arkasında yatan nedenleri kendi bağlamlarında tutarlı bir şekilde açıklamaları, üzerinde çeşitli tartışmalar yapılan bazı kavramların içini doldurmaktadır. Her şeye karşın ortaya atılan bazı kavramların dönemin tümünü bağladığı ya da bu dönemin karakteristik tanımını ortaya koyduğu söylenemese de, yine de bu dönem için belli bir atmosferin oluşmasında ortaya atılan bu kavramların, öne sürülen bazı görüşlerin ve yapılan çeşitli yorumların kesin bir belirleyiciliği vardır. Bu aşamada kuşkusuz en önemli kaynakları Müstakiller hareketinin uygulayıcıları olan sanatçıların yapıtları, sanata ilişkin yazdıkları, söyledikleri oluşturmaktadır.

Konstrüktivizm akımı Batı sanatının yapısından kaynaklanan çok katmanlı oluşumunun aksine (ülkemizde batılı birçok akımda görüldüğü gibi) daha çok biçim dilinde karşılığını bulur. Türk resim sanatının bu döneminde sıklıkla telaffuz edilen ve dönemin resim dilini oluşturan inşacı/kurmacı/konstrüktif resim gibi kavramların karşılığı da bu anlamda algılanmalı; Konstrüktivizm akımının dinamikleriyle karıştırılmamalıdır. Özellikle Vladimir Tatlin’le gündeme gelen konstrüktivist biçimde artık geleneksel resmin malzeme ve mekan kullanımı yerine, gerçek malzeme ve mekana yönelme anlayışı, Türk resim sanatının anılan döneminde biçim dili olarak kullanılan kavramlarla tam örtüşmeyen, dolayısıyla karşılaştırma yapılamayacak nitelikler gösterir (Gören, 1996: 106).

Bu nedenle Batı sanatındaki karşılığı ne olursa olsun, bu dönemin dilini oluşturan inşacı tekniğin nasıl bir anlayış olduğunu doğrudan sanatçıların kendi ifadelerinden izlemek daha doğru bir yaklaşım olarak benimsenmelidir.

Örneğin Müstakillerin öne çıkan sanatçılarından Ahmet Zeki Kocamemi: *“Resim yapmak icat etmek demektir. Taklit etmek değil...Resim, bir yapı gibi yoktan var edilir. Bir abide gibi örülür.”* derken; Ali Avni Çelebi ise *“Sanatta aradığım şart ve vasıflar: Karakter, hareket, form, volüm, inşaa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım ve o yolda eğitilerek yolumu tayin ettim”* (Gören, 1996: 106) demektedir.

“Yeniler Grubu”, 1940’lı yıllarda varlık göstermiş bir sanatçı topluluğudur. Leopold Levy’nin öğrencileri olan ve toplumsal içerikli konulara yönelen “Yeniler”, kentin yoksul yaşam kesitlerine, özellikle de bir liman kenti olan

İstanbul'da yaşam mücadelesini denizde veren insanlara karşı ilgi duymuşlardır. Nuri İyem, Avni Abraş, Selim Turan, Nejat Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay ve Abidin Dino tarafından resmin Batı sanat akımlarının etkisinden kurtularak halka yönelmesi, toplumsal sorunlarla ilgilenmesi amacı ile oluşturulmuştur (Gören, 1996: 106).

1937-1949 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Başkanlığı görevini yürüten Levy, bu yıllarda derslerinde ve yazılarında; akademik sanata karşı çıkmakta, buna karşın Cezanne'ın sanat anlayışına duyduğu ilgi ve hayranlığı savunmakta, hatta Picasso ve sürrealistlerin Cezanne'ın yaptığı atılımlar üzerinde yürüyerek başarıyı bulduklarını düşünmektedir (Giray, 1997: 430). Soyut anlatımların ifade gücünü aradıklarını savunduğu, Picasso, sürrealistler ve kübistleri, "saf bir estetik zarif ve kahramanca, fakat ileri gitmeyen aciz reaksiyonu" olarak tanıtmaktadır. Bu arayışlar, Levy'e göre yeni bir akademizmin soğuk ve gereksiz olan niteliğini korumaktadır. Bireysel ve atılcı duyarlılıkları, bu sanat akımlarını ve sanatçıları delilerin ve çocukların desenleri üzerinde gereğinden fazla araştırma yapmalarına ve bu anlayışa ulaşmalarına neden oluşturduğunu savunmaktadır.

Levy Atölyesi'nde, Cezanne'ı temel değer alan ve Derain, Corot eserlerini taşıyan bir modern sanat anlayışı benimsenmekte ve bu niteliğe uygun bir öğretim sistemi uygulanmaktadır. Levy'nin doğa karşısında doğrudan çalışmayı yeğleyen anlayışı ile yetiştirdiği öğrencileri, Liman Sergisi'yle sanat anlayışlarının ilk örneklerini topluma tanıtacak ve daha sonra birleştikleri "Yeniler Grubu" adı altında Türk resim sanatına geçeceklerdir (Giray, 1997: 431).

Toplumsal içerikli bir sanat anlayışı altında toplanan sanatçılar pek çok sergi düzenledikten sonra 1952 yılındaki son sergilerinden sonra dağılmışlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanatçıların beklentilerinin devletin beklentileriyle kesiştiği, hatta sanatçıların devletin tutumuna yön verdiği kimi durumlar olmuştur. Bunlardan biri de Namık İsmail'in onuncu yıl raporudur. Namık İsmail, Akademi müdürü olarak görev yaptığı dönemde onuncu yıl kutlamaları kapsamında Maarif Vekaletine bir rapor sunmuştur. Raporda sanatın ve sanatçının gelişmesi, korunması ve evrensel boyutlara ulaşması için öneriler bulunmaktadır. Bu öneriler devlet desteği çerçevesinde bir düşünceyle hazırlanmıştır. Bu nedenle rapor sanatçıların devletten beklentilerini yansıtmaları bakımından önemlidir.

5. AVRUPA'DA EĞİTİM ALAN SANATÇILARIMIZIN RESİMLERİNDE ELE ALDIKLARI KONULAR

Yurda dönen sanatçılarımızın ülkedeki sanat ortamına katkıları incelenirken ele alınması gereken diğer önemli bir husus da resimlerde işledikleri konulardır. Sanatçılarımız resimlerinde işledikleri bazı konular her ne kadar minyatürlerde ve duvar resimlerinde rastlasak da o güne kadar batılı anlamda işlenmemiştir (Nü, sanayileşme oluşan yeni iş kolları ile ilgili resimler). Bu konuların işlenmesini sanatçılarımızın ülkeye getirdikleri yenilikler olarak görebiliriz. Konuların yanı sıra kullandıkları resim teknikleri de getirdikleri yenilikler arasında saymamız gerekmektedir. İşlenen bazı konuların yoğun bir biçimde ele alınmasına rağmen (Natürmort, manzara, portre, günlük yaşam, tarihi konular), bazı konulara ise neredeyse hiç değinilmemiş olması (Mitoloji, edebi ve gerçek üstü konular) dikkat çekicidir.

Cumhuriyetin ilk elli yıllık döneminde resim sanatında yoğun bir şekilde ele alınan konular genellikle manzara ve natürmortlar başta olmak üzere, iç mekân, günlük yaşam, tarihi konular, portre ve nü konularıdır. Buna karşın edebi, mitolojik ve gerçeküstü konuları hiç resmedilmemiştir.

Yoğun şekilde resimlerin konusu olarak ele alınan manzara, doğa görünümüleri ile şehir ve mimari anıt görünümüleri olarak ayrı ayrı irdelenmiştir. Doğa görünümülerinde kıy, deniz ve orman görünümüleri, deniz görünümüleri salt manzara olarak, şehir dokusuna dahil edilerek ya da denizde süregelen günlük yaşam vurgulanarak ele alınmıştır.

Şehir görünümülerinde İstanbul başta olmak üzere, hızla gelişen başkent Ankara, yurt dışından kimi şehirlerin görünümüleri ve çeşitli Anadolu şehirleri ele alınmıştır. Mimari anıt görünümülerinde cami, türbe, başta olmak üzere kümbet, saray gibi yapılar da resimlere konu olmuştur. Burada şehir ve mimari anıt görünümülerinin resimlenmesinin en önemli sebebi olarak, ülkenin köklü geçmiş kültüründen kopmadan çağdaşlaşma sürecinin sağlıklı bir şekilde devam ettirilmesi böylece ulusal bir kimliğin oluşturulması istediği olabilir.

Bina içi görünümüleri Cumhuriyet'in ilk yıllarında yoğun bir biçimde işlenen diğer bir konudur. Özellikle anıtsal yapıların iç görünümülerinde cami, saray gibi anıtsal yapıların iç mekânları betimlenmiş bu mekânlardaki zengin süsleme öğeleri vurgulanarak geleneksel ve modernin bir bileşimi ortaya konmak istenmiştir.

Sanatçılarımız sıkça resmettikleri diğer bir konu ise günlük yaşamı betimlemeleridir. Bu eserler arasında, hasat, harman, din, dokumacılık, eğlence sahneleri, hayvancılığın yanı sıra sanayileşme ile gelişen yeni iş kolları ve eğitimle ilgili betimlemeler yer almaktadır.

Cumhuriyet'in ilk elli yılında oldukça yoğun bir biçimde ele alınan konular arasında yer alan tarihi konularda yoğun bir şekilde ülkenin yakın tarihini ele alan milli mücadele sahneleri ile Cumhuriyet'in kurulmasından sonraki süreçte kutlanan mili bayramlar, T.B.M.M.'den çeşitli sahneler gibi konular bulunmaktadır. Bu dönemde mitolojiyi konu edinen eserlere bir iki örnek dışında rastlanmamaktadır.

Portre konusu, 1914 kuşağında yoğunlaşmış ve bu yoğunluk Cumhuriyet döneminde de sürmüştür. Feyhaman Duran, Türk resminin ilk portrecisi olarak çağın ileri gelenlerinin yüzlerini sıralıyordu (Berk ve Turani, 1981: 15). Bu dönemde resmedilen portreler sanatçıların mesleklerini vurgulamak ve sanatçı kişiliklerini ortaya koymak amacıyla ele alınanlar, grup portrelerinin yanı sıra bir mesleği ön plana çıkararak yüceltmek amacı güdülen meslek portreleri (Doktor, öğretmen, subay vb.) 'dir. Bunların yanı sıra kişi portreleri de sıkça ele alınan bir konudur. Başta Atatürk olmak üzere asker ve devlet adamlarını, kendi aileleri ve yakın çevrelerinden olan insanları resmedilmiştir.

Nü, konulu resimler çıplak model kullanma yeniliğini ülkeye getiren 1914 kuşağıyla yoğunlaştığı görülmektedir. Konu olarak ülkemiz için oldukça yeni olan nü konulu resimler Cumhuriyet Döneminde de sürmüş bu dönemde Akademi model kullanılması nü konusunun yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır.

Natürmort ile ilgili resimlere ise Türk sanatçıların ilgisi modern resimle tanışmalarından itibaren ele aldıkları konuların başında gelir. Bu dönemde farklı olarak daha önce çiçekli, meyveli ölü doğa kompozisyonlarına çeşitli nesnelere oluşturulmuş ölü doğalar ve azda olsa resmedilen av konulu ölü doğaların da eklenmesini sayabiliriz. Çeşitli nesnelere oluşturulmuş ölü doğalar konusu, 1914 kuşağının ölü doğaya kattığı yeni biçim özelliğinin gelişmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen resimler arasında gerçeküstü ve edebi konuların örneklerine rastlanmamıştır.

Avrupa'da eğitim alan sanatçılarımızın eserlerinde konu ve teknik olarak uğradıkları değişimi özetleyecek olursak:

1. Doğa karşısına çıkmadan yapılan çalışmalar yerini, artık gün ışığı altında yapılan çalışmalara,
2. Kopya ağırlıklı sanat eğitimi anlayışı yerini gözleme dayanan çalışmalara,
3. Sadece manzaralardan oluşan kompozisyonlar yerini, modelden insan figürü çalışmalarına,
4. Resimde iki boyuttan, perspektifin kullanılmasıyla üçüncü boyuta,
5. Atölyelerde daha çok natürmorttan oluşan kompozisyonlardan yapılan çizim yerini, anatomi çalışmalarına,
6. Motif çizimleri yerini, antik dönemin heykellerinin model olarak kullanıldığı araştırmacı etütlere,
7. Geleneksel çalışmalar yerini, Anadolu ile batılı sanat anlayışının birleşimi olan yeni bir Türk resim sanatına,
8. Taklit yerini tasarıma, yeni buluşlara,
9. Alışılmış malzeme ve konular yerini, farklı akımların, tekniklerin uygulandığı bir anlayışa bırakmıştır diyebiliriz.

6. AVRUPA'DA EĞİTİM ALAN SANATÇILARIMIZIN KENDİLERİNDEN SONRA GELEN SANATÇI KUŞAĞI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Avrupa'dan dönen sanatçılarımızın sanat ortamına katkıları ülkemizde çağdaş resim sanatının gelişmesiyle sınırlı kalmamış aynı zamanda bir sonraki sanatçı kuşağının sanat anlayışı üzerinde de etkili olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında geometrik biçim anlayışının gelişimini sağlayan sanatçıların çoğunun, o dönemde devletin kültür politikası ile paralel resimsel anlayışlarının da önemli ölçüde etkisi ile Akademi'de istihdam edilmeleri ve aktif bir şekilde sanatsal üretimlerine devam etmeleri, Türk resim sanatına getirdikleri geometrik biçim anlayışının etkilerinin sonraki kuşaklarda da sürmesine neden olmuştur. Ayrıca bu sanatçıların, Türk resim sanatında geometrik biçim anlayışının gelişmesini sağlayan, Avrupa'daki hocalarının bir sonraki kuşaktan sanatçılara da hocalık etmeleri bu yöndeki biçim anlayışının bir süre daha devam etmesinde diğer bir faktördür.

Bu etkilerin varlığını eserlerinde yansıtan sanatçılardan bir tanesi Naile Akıncı'dır (1923-...). 1923 yılında Van' da dünya'ya gelen Akıncı 1943' de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümü Orta Kısımını bitiren sanatçı 1952 yılında da Yüksek Resim bölümü Zeki Kocamemi atölyesinden mezun oldu.

Akıncı'nın sanat yaşamında en çok işlediği konu Eyüp görünümünde, kendine has mistik atmosferini şiirsel yumuşak bir anlatımla ifade etmiştir (Ersoy,2004: 22). Akıncı resmettiği manzaranın bütün elemanları ile kurduğu duygusal bağı tekniği ile birleştirip kendine has bir üslup oluşturmuştur. Bu yönde üreten sanatçı hocası Kocamemi gibi resmettiği

konu karşısında belli bir programı temel almış bunun yanı sıra gerekli gördüğünde kompozisyona ekleme ve çıkarmalar yaparak hacmi belli formlara indirmediği bir yöntem kullanmıştır. Ersoy (2004: 22) Akıncı'nın, mekan düzenlemelerinde nesnelere soyutlama kaygısı, duyarlı birbirini kesen çizgi dokusu ve renk armonisi içinde plastik değerleri estetik düzeyi yüksek yapıtlara dönüştürdüğü belirtmektedir. Bu yönünün oluşmasında hocası Kocamemi' den etkileri göz ardı edilemez. Bunun yanı sıra Kocamemi'nin etkileri ile oluşturduğu bu mekânı genişletme ve içerisine kütleli nesnelere inşa etme yaklaşımını geliştiren sanatçı, geometrik bir kurgu ile oluşturduğu resimlerini parçadan bütüne giden bir sistematik ile yapmaktadır. Resimlerinin sahip oldukları dinamizm küçük parçaların bütünü görünümünde olan bu resimsel kurgunun bir sonucudur. Bu resimsel kurgu soyut bir algılamaya yol açıyor olsa da sanatçı çalışmalarında hiçbir zaman non-figüratif üsluba yönelmemiştir. Bunun nedeni dünyanın gizeminin görünende olduğuna inanmasıdır (Çalıkoğlu, 2002).

1944-1951 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Kocamemi Atölyesi'nde ders görmüş, Halil Dikmen'den kompozisyon bilgileri edinerek Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olmuş olan diğer bir sanatçı Adnan Çoker'dir (1927-...). Türkiye'de soyut sanatın önde gelen isimlerinden olan Çoker'in sanat anlayışını iki döneme ayırabilir. Birinci dönemi geç Cézanne etkisini taşıyan yapısalcı tavrı ve geometrik biçimlerin ağır bastığı soyutlamaları 1951-55 yılları arasındaki dönemdir. İkinci dönemi ise sanatçının boyayı tanıdığı, resimsel değerleri araştırarak kişilik arayışı içine girdiği akademik eğitimin son dönemi olan soyut-dışavurumcu tavidir. Bu dönemde Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimarlığını incelemeye başladığı ve resimlerinde mimarlık çerçeveleme-anıtsallık kavramlarının resmine yeni imgeler getirdiği dönemdir. Bu dönemde sanatçı geleneksel Türk mimarlığının çeşitli kavramlarını irdeleyerek bu kavramların gizemsel anlamlarını soyut bir anlayış doğrultusunda resmetmiştir.

Onun bu anlayışı elde etmesinde 1955 yılında Avrupa Konkuru'nu kazanarak Paris'e gitmesi ve 1956-1957 yılları arasında André Lhote atölyesinden ders alması büyük bir etken olduğu söylenebilir. Lhote modern sanatın problemlerini, klasik sanatın problemleri ile bağdaştırarak, problemlerin çözümleri için gerekli başlıca yolu klasik eserlerin ilkelerini tamamlamış olmakla bulmaktadır. Bu anlamda kendine ışık tutacak en önemli hoca olarak Cézanne'ı görmüştür (Lhoté, 2000: 29). Çağdaş Türk resmindeki gelişmeler açısından önemli bir isim olan Lhote, 1930'lu yıllardan itibaren eğitimi almak için Paris'e giden ressamlarımızın önemli bir bölümüne özel akademisinde eğitim vermiş bir sanatçıdır. Plastik disiplini kübizmden alan Lhote 1922'de Montparnasse'da Odessa Sokağı'na bakan bir çıkmazda açtığı atölyesinde öğrencilerini inandığı bu estetik değerlerle eğitmiştir.

Bu dönemde yeni sanat akımlarını inceleme fırsatı bulan Çoker, büyük oranda soyut dışavurumcu akımın etkisi altında kalmıştır. Paris'te eğitimi sırasında hocası Lhote'un da etkisinde kaldığı Cézanne'ın yanı sıra, Picasso, Braque, Roger de la Fresnaye'yi incelemiş ve kübizm çevresinde biçim analizleri yapma fırsatı bulmuştur. Bu çalışmalarında ön plana çıkan unsur ise rengin ve ifadenin ikinci plana atılmış olmasıdır.

1951 tarihli "Kore" isimli resmi incelendiğinde gerek biçim anlayışı, gerekse kompozisyon düzeninde yoğun bir şekilde Kocamemi etkileri görülmektedir. Tüm resimsel dönemlerinde biçimin renge tercih edildiği ve yapısalılıktan ayrılmadığı gözlemlenen sanatçının bu resminde de aynı özelliklere rastlanmaktadır. 1944-1949 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde Zeki Kocamemi atölyesinde eğitim gören yüksek resim bölümünden mezun olmuş olan ve eğitim süreci boyunca Zeki Kocamemi'nin Türk resmine getirdiği biçim analizinin etkisinde kalan diğer bir sanatçımız Lütfü Günay'dır (1924-...). Sanatçının özellikle 1950'lerin başında meydana getirdiği çalışmalarında yoğun olarak bu etki görülmektedir. Ersoy Günay'ın doğadan soyutlamalar yaptığını sanatçının, yatay ve dikey yüzeyler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu plastik değerler, lekelerle resmini şekillendiren bir anlayışa sahip olduğunu belirtmiştir (2004: 250). Organik formları geometrikleştirip biçim ve çizgilerden kurtararak renkler ve lekeler olarak yeniden oluşturmuştur. Mimari unsurları da bu şekilde geometrik formlar yardımıyla gerçekleştirmiş ve geometrik etkiyi resmin tüm yüzeyine taşımıştır. Sanatçının geometrik biçim anlayışını figüratif kompozisyonlarında da görmek mümkündür.

Günay'ın eserlerinde Zeki Kocamemi'den aldığı eğitimin izleri açıkça görülmektedir. Kocamemi 1922 yılında Ali Avni Çelebi ile birlikte Münih'e sanat eğitimi için gitmiştir. Burada 1927 yılına kadar kübizmi Fransa'dan Almanya'ya aktaran ressamların başında gelen Hans Hoffman atölyesinde eğitim gören Kocamemi, o zamana değin Türk resim sanatında hiç duyulmamış olan deformasyon, volüm, konstrüksiyon gibi kavramlarla tanışmıştır. Hoffman'ın Cézanne'a kadar giden bir öğretisi ile biçimlenen Kocamemi resimlerinde doğanın altında yatan geometrik biçimler, üç boyutlu biçimleri çözmeye yöntemi ile aydınlığa kavuşmuş ve resimde ağırlıklarından bir şey kaybetmemiştir. Her ne kadar Kocamemi resimlerinin altyapısı Cézanne'a dayandırılrsa da temelde bir takım farklılıklar bulunmaktadır. Kocamemi'nin resimlerinde; volüm ve plan anlayışı ön plandayken Cézanne'ın resimlerinde akıl ve duygu denge bakımından ağırlık taşımaktadır.

Günay 1953 yılından sonra Adnan Çoker ile birlikte soyut resmin Türkiye'deki ilk temsilcileri olarak çeşitli sergiler açmıştır. Burada ki soyut çalışmalarında resminin temelini yine geometrinin oluşturduğu görülmektedir. Daha sonraki dönemlerinde farklı tekniklerde gerçekleştirdiği denemeleri ile geometrik düzenlemenin dışında farklı uygulamalar gerçekleştiren sanatçı, bu çalışmalarının yanı sıra figüratif resimde ilgi duymuştur.

1950 ve 1957 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Halil Dikmen, Cemal Tollu ve Nurullah Berk'in öğrencisi olmuş olan Dinçer Erimez (1932-...)’in resimleri, önceleri Caravaggio, Picasso, Chagall, Matisse gibi ustaların etkilerini hissettiren, daha sonra özünü Türk kültürünün kaynaklarında bulan, bunun yanında aldığı eğitimin etkileri ile bu özü çağdaş sanat kültürüyle bağdaştıran özgün bir senteze ulaşmıştır (M.S.G.S.Ü, 2009). Ersoy'da Erimez'in resimlerinin kaynağını Türk kültürü ve tarihinden aldığını, uyguladığı stilizasyon, figür sıralanışında kullandığı istifleme, altın yıldız gibi özellikleriyle minyatür sanatına gönderme yaparken, boya ile yaldızın zıtlığını birlikte kullanarak mistik bir lirizm yarattığı ifade etmiştir (Ersoy, 2004: 209) . Sanatçı özellikle 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği toplumsal içerikli, çok figürlü resimlerde minyatür sanatının satıl etkisi açıkça hissedilmektedir. Bu satıl içerisindeki nesne ve figürlerin üst üste sıralanması minyatür sanatı kaynaklı bir anlayışın yansımasıdır. Bu anlayışa etki eden diğer bir husus ise sanatçının aldığı eğitimin yapısal etkisidir. Bu etki sonucunda eserlerinde, geometrik bir yüzey düzenlemesi çabaları ön plana çıkmaktadır. Sanatçının eserlerinde Cumhuriyet'in ilk yıllarında gelişen geometrik biçim anlayışının etkilerini son derece özgün ve apayrı bir çizgide görülmektedir.

Bu bölümde ele alınması gereken diğer bir sanatçımız Akademi'de Nurullah Berk Sabri Berkel ve Levy'nin öğrencisi olmuş, André Lhote ve Fernand Léger'nin atölyelerinde çalışmış olan Neşet Günal'dır (1923-2004). Günal'ın resimlerindeki figür yorumlarında bir dönem, özellikle Léger'nin etkileri yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Ayrıca 1950'de Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda fresk eğitimi görmesi kendine has bir tekniği oluşturmasına da büyük bir etken olmuştur. 1960'larda anlatıma ağırlık veren Günal, konu, renk, öz-biçim ilişkisinin ön plana çıktığı ve koyu açık dengesiyle biçim bozmaları ustaca kullandığı resimler gerçekleştirmiştir. 1970'lerden sonra gerçekleştirdiği kalabalık figürlü kompozisyonlarında da, kişileri belirli eylemler içinde betimleyen düzenlemeler gerçekleştirmiştir (Arslan, 1997: 728). Avrupa'da aldığı sanat eğitimi Anadolu'nun özellikleriyle ustaca bütünleştirebilmiş sanatçılarımızdandır.

Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Refik Epikman'ın öğrencisi olan Adnan Turani (1941-...)’ Çağdaş Türk Resim Sanatına önemli katkıları bulunan diğer önemli sanatçılarımız arasındadır. Eserlerinde doğadan seçtiği ve etkilendiği nesne veya olayların resimsel bir düşünme biçimi içinde soyutlayıcı çözümlenmelere gittiği görülür (Ersoy, 2004: 468). Bu anlayışa sahip olmasında hocası Epikman'ın büyük rolü vardır. Epikman Münih'te kübizmin alternatiflerini araştıran Franz Nagel'dan aldığı eğitimin etkileri ile bir dönem geometrik biçim anlayışının hâkim olduğu figüratif resimler üretmiştir. Turani hocası Epikman'ın resimleri hakkındaki görüşlerini şu sözlerle dile getirmiştir:

“Sağlam, tam geometrik yapıda olmayan, hatta spontan sayılabilecek bir deseni vardı. Modelden çalışırken bütünü yetkin bir biçimde kavıyor, son derece rahat bir biçimde, fakat duygusuz bir tutumla çiziyordu. Ölümünden kısa bir süre önce evinde hazırladığı atölyesine gitmiştik. Nedense fazla bir desen birikimi yoktu. Ancak elinde tuttuğu figür ve manzara resimlerinde yer yer renkli pastel kullanıyordu. Hemen hemen atölyesinde hiçbir yağlıboya resim yoktu. Zaten yaptığı her çalışmayı elinden çıkarıyordu. Yağlıboyayı gerçekten çok ustaca ve son derece temiz kullanıyordu. Geniş planlarla sürdüğü boyayı, önce daha çok sulu olarak tuvale aktarıyor, giderek bir boya hamurunun tadını çıkararak, temiz sürülmüş tuşlara varıyordu. Tuvali aydınlıktı. Kompozisyonel dengeyi gözden uzak tutmadan her sürdüğünü kontrollü olarak gerçekleştiriyordu. Zaten kişisel davranışları da aynı biçimde idi. Bu nedenle kendine özgü bir üslubu olduğunda kuşku yoktur”(Turani, 1982: 9).

Bir dönem çalışmalarında geometrik biçim anlayışı ile dikkati çeken diğer bir sanatçı Leyla Gamsız'dır (1921-...). Lisede resim öğretmenisi Eşref Üren olmuş olan sanatçı, Akademi'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur. Sonraki çalışmalarını 1949 yılında Fransız Bursu ile gittiği Paris'te Andre Lhote ve Fernand Léger'in atölyelerinde sürdürmüştür. Her ne kadar bu sanatçıların eğitimini benimsemeyip, sanatında Eyüboğlu'nun belirleyici olduğunu vurgulasa da, geometrik figür analizlerinde özellikle Lhote tesirlerine rastlanmaktadır (Tanaltay, 1988: 83). Ayrıca sanatçının kendinden önceki kuşaktan Hale Asaf'ın etkisinde kaldığı düşünülmektedir.

Bu bölümde değinilmesi gereken diğer sanatçılarımız Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Haşmet Akal ve Nuri İyem'dir. Bu sanatçılarımızda geometrik biçim anlayışına dayalı figüratif çalışmalar gerçekleştirmiştir. Fakat bu sanatçılarımızın yaşadıkları dönemin siyasi ve toplumsal gerçekleri içinde kendilerinden önceki kuşaktan (özellikle d Grubu üyelerinden) felsefe olarak büyük farklılıkları bulunmaktadır. Bu karşı duruşla kurulmuş olan ve toplumsal gerçekçi konuları ele alan Yeniler (Liman Ressamları) grubunun üyeleri olmuş olan bu sanatçılar her ne kadar bir önceki kuşakla

felsefi farklılıklar taşıyalar da biçimsel etkilenmelerinin varlığı yadsınamaz. Bu sanatçılar arasında Ferruh Başağa, Kocamemi atölyesinden resminin temelini oluşturan desen, renk ve kompozisyon bilgilerini edinmiştir. Uyumlu geometrik düzene, düz ve eğimli çizgilerin dengeli kompozisyonuna bağlı çalışmaları, doğa kökeniyle bağlarını soyutçu bir eğilim çerçevesinde canlı tutan bir anlayışın ürünleridir (Özsezgin, 1999: 98). Üç sanatçının da ortak hocaları olan Leopold Levy'nin de Kocamemi'nin sanatına olan hayranlığı, öğrencilerini birçok konu da Kocamemi'ye yönlendirmesi bilinen bir gerçektir.

7.TARTIŞMA

Başlangıçta Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemi ile birlikte hızlanan Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle gelişen Çağdaş Türk Resmi, bugün geldiği noktaya kadar oldukça “zor” bir süreçten geçmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında da henüz emekleme döneminde olan Çağdaş Türk Resminde modern sanatın adresi Batı idi. Ancak hedeflenen Batı'nın sanatını taklit eden sanatçılar yetiştirmek değil Modern Türkiye Cumhuriyetinin ihtiyaç duyduğu ulusal bir sanat kimliğini oluşturabilecek sanatçılar yetiştirmekti. Böylece Cumhuriyet kendi sanatçılarını üretecektir.

Başlangıçta padişahların ülkemize davet ettikleri batılı sanatçılar ile başlayan süreç daha sonra yabancı sanatçıların ülkemize yaptıkları ziyaretlerle devam etmiş ve yabancı büyükelçilerin yanlarında getirdikleri ressamların da etkisi ile bu batılı kompozisyon kuralları başlangıçta minyatür sanatında görülmeye başlanmıştır. Minyatürler dışında duvar resimlerinde de görülen batılı etkiler Osmanlı sarayının, askeri okul çıkışlı ressamlar arasında yetenekli gördüklerini Avrupa'ya göndermesi, dönüşlerinde Harbiye ve Tıbbiye gibi okullarda resim öğretmenliğine atması gibi uygulamalarla gittikçe artmıştır.

Topçu, istihkam veya haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar için daha çok perspektif ağırlıklı olan bu ders giderek önem kazanmıştır. Bu dersleri verebilecek subayların yetiştirilmesi için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir. Sultan Abdülaziz'in emri ile Paris'e Mekteb-i Sultani (1860)'ye gönderilen ilk asker ressamı Batı etkilerini özümseyerek yeni ve özgün sentezlere varmışlardır.

Avrupa'ya gönderilen asker ressamının çalışmaları incelendiğinde resimlerinin klasik Fransız resminden çok etkilendiği ve teknik bir işçilikten, sınırlı bilgi ve beceriden öteye geçmediği görülmektedir. Zira asker ressamlarımız Avrupa'ya gönderilirken ülkemizdeki sınırlı bir düzeyde sanat anlayışı etkisi ile Avrupa'ya gitmişlerdir. Avrupa'da karşılaştıkları sanat ortamının çok daha ileri bir düzeyde olması nedeniyle çok kolay bir şekilde etki altında kaldıklarını söylemek yanlış olmaz. Zaten asker ressamlarımızın Avrupa sanatının binlerce yıllık birikimini birkaç yılda anlamalarını beklememiz yanlış bir tutum olacaktır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk, yeni ulusun şeklini belirlerken bir yandan da alt yapısını oluşturmaya çalıştı. Atatürk Cumhuriyet'in ilanıyla geleneksel bir yapıdan, modernliğe geçiş süreci yaşayan toplumun “çağdaşlaşma”sı na etki edecek en önemli faktörün sanatçılar olduğunu görüyordu. Sanatçı adeta bir tür öğretmen gibi görülüyor, ondan “inkılâpları”, cumhuriyetin yönelmelerini ve “ulus” olmanın gerekliliklerini halka öğretmesi bekleniyordu. Bu dönemde sanata da rejimin ve Cumhuriyet devrimlerinin halk tarafından daha iyi anlaşılabilmesi için bir takım görevler düşüyordu.

Tüm bu görevleri yapması beklenen Türk resmi ve sanatçısı bunu nasıl yapacağını Batı'dan öğreniyordu. Batılılaşma ile birlikte Doğu toplumlarının kaderci düşünce yapısından Batı'nın rasyonel düşünce yapısına geçmeye çalışan imkansızlıklar içinde kurulan genç Türkiye Cumhuriyeti varlığını tüm dünyaya kanıtlamak için sanata ihtiyaç duymaktaydı.

Ülkemizde sanat ortamının gelişmesi için gerekli olan sergilerin önemi üzerinde düşünen Atatürk, Cumhuriyet'in kuruluş kutlamalarının, büyük resim ve heykel sergileri düzenlenerek yapılmasına karar vermesi bu ihtiyacın bir sonucudur.

Tüm bu gelişmeler içinde Türk sanatçısı da kendine bir yol çiziyordu. Avrupa'da aldıkları eğitimin etkisiyle başlayıp gelişen resimdeki modernizm karakteri ve özgün kimlik arayışlarıyla, bağımsızlık yönündeki eğilimleri özendirmiştir.

Sanatçılarımız kendine ait yorum ve üslup arayışları çağdaşlık üzerine şekillenmeye başlasa da milli olma kaygılarını sanat yapıtlarındaki izlerden sürebiliriz.

1960'lı yıllara gelindiğinde sanatçı artık ne yerlidir ne Batılı. Türk resim sanatçısı artık sadece Batı'nın tekniğinin bir taklitçisi değildir. Türk sanatçısı devlet politikalarından bağımsız eserler üretmeye başlayacaktır. Ayrıca artık nesne ve hayat karşısında bir özne durumuna gelmenin ilk adımlarını atmıştır.

8.SONUÇ VE ÖNERİLER

Cumhuriyetle birlikte ilk adımlar her alanda olduğu gibi sanat anlamında da çağdaşlaşma süreci giderek artmıştır. Bu sürece katkıda bulunan en önemli faktörlerden biri Avrupa'da sanat eğitimi almış sanatçılarımızdır. Tvrup Resmi'nin çağdaşlaşma yolundaki serüveni Osmanlı'ya kadar dayanmaktadır. Osmanlı'da resimde figür dinsel görüşlerin etkisiyle çok kullanılmamış bunun yerine manzara tercih edilen bir konu olmuştur. Figür'ün 1883'ten itibaren kendisini kabul ettirdiği görülmektedir. Çağdaş Türk Resim Sanatında konu olarak figürün ele alınmasında Avrupa'da eğitim gören sanatçılarımızın etkisi büyüktür.

Batı medeniyetlerinin seviyesine ulaşmak için devletin gösterdiği çabalara en güzel örneklerden biri yurt dışına öğrenci göndermekti. Yurtdışına öğrenci gönderilmesi hükümet programındaki yerini, henüz Cumhuriyet resmî olarak ilan edilmemişken Osmanlı Döneminde almıştır. Her alanda ileri batılandırılması hükümet programındaki yerini, henüz Cumhuriyet resmî olarak ilan edilmemişken Osmanlı, Batılılaşma döneminden itibaren yurt dışına özellikle de Paris, Berlin, Münih gibi Avrupa şehirlerine giden sanatçılarımız özellikle Meşrutiyet ile birlikte, modern bir donanıma sahip öğretmenlerin yetiştirilmesinin önem kazanmasının bir sonucu olarak Sanayi-i Nefise'nin de içlerinde bulunduğu pek çok yüksek dereceli okula kadar çeşitli eğitim kurumlarında sanat eğitimcisi olarak görevlendirilmiştir. Şüphesiz üç yıllık bir eğitim için Avrupa'ya öğrenci gönderilirken tek amaç bu değildi.

Türkiye'de sanat okuryazarlığı olan bir topluma ihtiyaç her dönemde olduğundan daha fazla o dönemde duyulmaktaydı. Sanatçılarımıza düşen önemli görev ülkenin kalkınması, kültür, eğitim, askeri ve ekonomik alanlarda Anadolu'nun geri kalmışlıktan, her alanda kalkınmış bir ülkeye dönüşümünde etkin rol oynamalarıydı. Bunu gerçekleştirmek için çeşitli dernek, birlik ve gruplar (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, d grubu, Yeniler Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği) altında etkinliklerini artırarak ülkede Çağdaş Türk sanatının temellerini atmışlardır.

1914'te yurda dönen sanatçılarımız Empresyonizm'i benimserlerken, 1927 yn, erda dönen s Almanya, erda dönen sanatçılarımızda farklı anlayışları getirmişlerdir. Zeki Kocamehi, Ali Çelebi, Mahmut Cuda, Cemal Tollu, Saip Tuna gibi sanatçılarımız eğitim aldıkları Hoffman'ın etkisiyle kübizm, konstrüktivizm ve Alman ekspresyonizminin etkisinde kalmıştır. Fransakisiydransakisiyl École des Beaux Art's, Julian Akademisi, , Académie de la Grande Chaumiére ve Andre Lhote atmi Grande Chaumiéreizm ve Al Bu atölyede eğitim görmüş olan Ali Sami Boyar, Hüseyin Avni Lifij, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Hamit Görele, Eşref Üren, Hasan Kavruk ve daha birçok Türk sanatçı aldıkları eğitimle oluşan üsluplarıyla, Çağdaş Türk Sanatının kimliğini belirlemişlerdir.

Sanatçılarımız Batı'da yaşanan sanata ilişkin gelişmeleri izleyip ve bu gelişmeleri yurda döndüklerinde kendi kültürel özellikleri ve deneyimleri ile sentezleyerek özgün bir dil oluşturma çabaları sırasında çeşitli sıkıntılarla karşılaşmışlardır. Avrupa'da sanatın gelişim süreci oldukça uzun yıllara dayanmaktadır. Oysa Türk sanatçılarının böyle bir süreç yaşamayan bir toplumdaki çıkarak Avrupa'da hazır elde ettikleri sanatsal bilgi ve deneyimleri ülkelerine getirmeye çalışmaları şüphesiz karşılaştıkları en önemli sorundu. Sanatçılarımız, her ne kadar devlette desteğinde olsa bir taraftan toplum tarafından anlaşılmayan sanat anlayışlarını kamuoyuna kabul ettirmeye çalışırken, diğer taraftan da üsluplarının aldıkları sanat eğitimi sonucu, gelişim ve değişime uğradığı gözümüze çarpmaktadır. Sanatçılarımız Çağdaş Türk Sanatının oluşunda karşılaştıkları tüm zorluk ve sıkıntılara rağmen bıkmadan usanmadan çalışmışlardır.

Bu sanatçılarımızın ülkemizdeki Çağdaş Türk Resminin gelişimine yaptıkları diğer önemli bir katkı da sonraki sanatçı kuşağının yetiştirilmesi olmuştur.

KAYNAKLAR

- Arık, R. 1976. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Arslan, N. 1997. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Neşet GÜNAL maddesi, Cilt:2, YEM Yayın, İstanbul.
- Artun, D. 2007. *Paris'ten Modernlik Tercümeleeri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atıl, E. 2002. *Levni and the Surname,Koçbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul*.
- Bakır, B. 2003. *Mimaride Rönesans ve Barok- Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*. Nobel Yayıncılık, Ankara.
- Başkan, S. 1994. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Çardaş Yayınları, Ankara.
- Berk, N.-Turani, A. 1981. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Tıglat Yayınları, C.2, İstanbul.
- Cezar, M. 1971. *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. Erol Kerim Aksoy Vakfı, İstanbul.
- Çalikoğlu, L. 2002. Naile Akıncı, Milli Reasürans Resim Sergisi Katalog Kitabı, İstanbul.
- Çoker, A. 2003. *Akademiyeye Tanıklık* (Ed. GEZGİN, Ahmet Öner). Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Ersoy, N. 2004. *500 Türk Sanatçısı*. Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Giray, K. 1997. *Çallı ve Atölyesi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Giray, K. 2000. *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Giray, K.2003, Resim Sanatımızda On'lar Grubu, *Rh+ Sanat Dergisi*, İstanbul, S:7, Kasım/Aralık, 20-28.
- Gören, A. K. 1996. 19. Yüzyılda Paris'te Resim Eğitimi, *Antik & Dekor İstanbul*, S. 35, 103-106.
- İrepoğlu, G. 2005. *Zeki Faik İzer, Türk Ressamları*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Karsan, A. 1946. Ressamların Dertleri, *Arkitekt*, İstanbul, S. 7-8 (175-6), 156-157.
- Lhote, A. 2000. *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. Çev: Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- Mahir, B. 2005. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Müridoğlu, Z. 1992. *Zühtü Müridoğlu Kitabı*. Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
m.s.g.s.ü.<http://www.resimheykelmuzesi.org/tr/> (Erişim tarihi: 20.01.2009).
- Naci, E. 1983. Ben Elif Naci 'd' Grubu'nun Çığırkanı, *Sanat Çevresi Dergisi*, İstanbul, S: 60, Ekim, 14-15.
- Öndeş, O. Makzume, E. 2000. *Lâle Devri Ressamı- Jean Baptiste Van Mour*, Aksoy Yayıncılık, İstanbul.
- Öndin, N. 2003. *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat:1923-1950*. İnsancıl Yayınları, İstanbul.
- Özpınar, Y. 2007. 1883-1925 Yılları Arasında Paris'te Eğitim Alan Türk Ressamlar ve Yapıtlarının Analizi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Özsezgin, K. 1998. *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K. 1999. *Türk Plastik Sanatçıları*. 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Renda G. 1981. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, (1. Cilt), Tıglat Basımevi, İstanbul*.
- Tansuğ, S. 1996. *Çağdaş Türk Sanatı*. Dördüncü Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yaman, Z. Y. 1994. *Kültür ve Sanat Ortamı: Kültürün Gelişiminde Sanat Öncülüğü*. Hacettepe Yayınları, Ankara.
- Tanaltay, E. 1988, Leyla Gamsız ile Bir Gün, *Sanat Çevresi*, İstanbul, Mart, S. 113, 83.
- Tansuğ, S. 1996. *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi, Dördüncü Baskı, İstanbul.
- Turani, A. 1982. Refik Epikman Üzerine Notlar, *Sanat Çevresi*, İstanbul, Mayıs, S. 43, s. 8-12.
- Yaman, Z. Y. 1992. 1930-1950 Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.