

72204

T.C.
Mustafa Kemal Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDEKİ GELENEKSEL SİMGELERİN
YAPI-ANLAM-BİÇİM BAKIMINDAN TÜRK RESMİNE KATKILARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mine Saraç

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Antakya
Ağustos, 1998

Mustafa Kemal Üniversitesi ,Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu araştırma jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında,
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan :
Prof. Olcay KIRIŞOĞLU (Danışman)

Üye :
Yrd. Doç. Birnur ERALDEMİR

Üye :
Yrd. Doç. Cebail ÖTGÜN

Kod No :

Yukarıdaki imzaların adı geçen Öğretim Üyelerine ait olduğunu
onaylarım.

21.10/ 1998

Prof. Dr/ Mehmet ZELKA
Enstitü Müdürü

ÖZET

Çağdaş Türk Resminin kimi örneklerinde zaman zaman kültürel kaynaklara atıfta bulunulan simgeler yer alır. Bu simgeler; kimi zaman geleneksel motiflerin birebir yansıması olduğu gibi, kimi zaman da bu motiflerin yeni bir yapıyı temellendirir nitelikte olması şeklinde ortaya çıkar.

Sanat her dönemde kendinden önceki yapıtlardan da esinlenmiştir. Bu bağlamda kültürel köklerden etkilenen sanatçıların yapıtlarında doğa, insan yapısı, çevre kadar öteki sanat yapıtlarının da etkileri görülür. Bu etkiler kimi zaman romantik anlamda kendi köküne dönmek biçiminde, kimi zaman bir öykünme şeklinde, kimi zaman da ulusal olma kaygısı doğrultusunda ortaya çıkar.

Bu çalışmada, Çağdaş Türk Resmindeki geleneksel simgelerin yapı, anlam ve biçim yönleriyle kullanılırken geleneksel yapının ne zaman taklit, ne zaman eklektik ve ne zaman yaratıcılığa destek verir şekilde ele alındığı, yine ne zaman romantik, ulusal olma ve öykünme biçiminde ortaya çıktığı irdelenmiştir. İncelemeye temel olarak dört sanatçı; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Adnan Turani ve Hüsamettin Koçan seçilmiştir.

SUMMARY

In Contemporary Turkish painting, some artists have used traditional symbols which belong to cultural resources in their art works. These symbols, have been used in different manner and the meaning. Some of them are transferred directly from traditional usage to new outcomes, some of them, really become resource of new creative process for the artist.

Art in every time, owe too much to art works created in culture then in nature. It is easy to see these effects in some artist's work. In this context, the effects some times come out as a romantic approach, which means to go back to the rough, roots of the artistic nation, sometimes, as a copy of the traditional symbols, sometimes, as a return to national endeavour.

In this study, it is tried to examine the symbols when they are used either as a copy or, as an eclectic structure and When they support the creative process of the artist.

On this basis, four Turkish contemporary artist were examined, as follows: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Adnan Turani and Hüsamettin Koçan.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

İç Kapak.....	
Jüri Üyeleri Onay Sayfası.....	
ÖZET.....	i
SUMMARY.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
RESİM DİZİNİ.....	v
ÖNSÖZ.....	viii
GİRİŞ.....	ix

1. SANATÇILARIN YARATICI SÜREÇLERİNE KISA BAKIŞ.....	1
1.1. Görme.....	1
1.2. Gereç Üzerinde Düşünme.....	2
1.3. Bütünlük Yaratma.....	4
1.4. Anlam Yükleme.....	5
2. WILSON’UN KÜLTÜREL ETKİ KURAMI.....	11
2.1. Anlatım Dili Oluşturmada Kültürel Kaynaklar.....	13
2.2. Sanatsal Yaratmada Kopya/Taklit Olgusu.....	28
3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE DÖRT SANATÇI.....	42
3.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızılı Han Kahvesi”.....	43
3.2. Turgut Zaim, “Yörükler”.....	57
3.3. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”.....	74
3.4. Hüsamettin Koçan, “Osmanlı”.....	96

Sayfa No

4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİ VE ULUSAL OLMA, YEREL OLMA.....	107
5. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE DÖRT SANATÇI ÜZERİNDE TARTIŞMA	115
5.1.Bedri Rahmi Eyüboğlu Örneğinde; Romantizm ve Ulusallık.....	116
5.2.Turgut Zaim Örneğinde; Yöresellik ve Ulusallık.....	118
5.3.Adnan Turani Örneğinde; Ulusal Olarak Evrenselleşme	121
5.4.Hüsamettin Koçan Örneğinde; Gelenek ve Postmodernizm.....	122
SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA.....	128

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1. Pablo Picasso, “Kadın Başı”	8
Resim 2. Pablo Picasso, “Guernica”, Detay	9
Resim 3. Damien Hirst, “Uyarıcılar”	10
Resim 4. “İslam Süsleme Sanatından Bir Örnek”	22
Resim 5. Henri Matisse, “Dans”	22
Resim 6. Anonim, “Mask”	23
Resim 7. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”	23
Resim 8. Paul Klee, “Lucarne Yakınındaki Park”	24
Resim 9. Wassily Kandinsky, “Beyaz Çizgi”	25
Resim 10. Giotto, “Ölü İsa’ya Ağıt”	26
Resim 11. Jorgen Bradwolf, “Giotto’ya Doğru”	26
Resim 12. Edouart Manet, “Çayırda Öğle Yemeği”	27
Resim 13. Pablo Picasso, “Çayırda Öğle Yemeği”	27
Resim 14. Eadweard Muybridgel, “Hareket”	32
Resim 15. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak”	32
Resim 16. François Millet, “Başak Toplayanlar”	33
Resim 17. Vincent Van Gogh, “Başak Toplayanlar”	33
Resim 18. Andō Hirohige, “Yağmurda Ohasine Köprüsü”	34
Resim 19. Vincent Van Gogh, “Köprüde”	34
Resim 20. Jean Dominique Ingres, “Büyük Odalık”	35
Resim 21. Pablo Picasso, “Büyük Odalık”	35
Resim 22. Francisco De Goya, “3 Mayıs Katliamı”	36
Resim 23. Pablo Picasso, “Kore’de Katliam”	36
Resim 24. Paul Cezanne, “Yıkılanlar”	37
Resim 25. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”	37

Sayfa No

Resim 26. Eugène Delacroix, “Marie de Medicis’in Gidişi”	38
Resim 27. Pierre Poul Rubens, “Marie de Medicis’in Marsilya’ya Gidişi” ...	38
Resim 28. Ayzenştayn, “Potemkin Zırhlısı Filminden Sahne”	39
Resim 29. Francois Bacon, “Velazquez’in Papa X.Innecenzo Adlı Yapıtı Üzerine Yorum”	39
Resim 30. Paul Gauguin, “Beyaz At”	40
Resim 31. “Eski Yunan Athena Konulu Alçı Kopya”	41
Resim 32. “Tahitili Çocuk, Fotoğraf”	41
Resim 33. Paul Gauguin, “Birleştirme”	41
Resim 34. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızılı Han Kahvesi”	49
Resim 35. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızılı Han Kahvesi”	50
Resim 36. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızılı Han Kahvesi”	51
Resim 37. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızılı Han Kahvesi”	52
Resim 38. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızılı Han Kahvesi”	53
Resim 39. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kağı”	54
Resim 40. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ana ve Çocuk”	55
Resim 41. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Talas’lı ya da Oyalı Baş”	56
Resim 42. Turgut Zaim, “Yörükler”	66
Resim 43. Turgut Zaim, “Yörükler”	67
Resim 44. Turgut Zaim, “Yörükler”	68
Resim 45. Turgut Zaim, “Yörükler”	69
Resim 46. Turgut Zaim, “Yörükler”	70
Resim 47. Turgut Zaim, “Erciyes’e Tırmanış”	71
Resim 48. Turgut Zaim, “Beşik”	72
Resim 49. Turgut Zaim, “Türbeli Kompozisyon”	73
Resim 50. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”	85
Resim 51. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”	86

Sayfa No

Resim 52. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”.....	87
Resim 53. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”.....	88
Resim 54. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”.....	89
Resim 55. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”.....	90
Resim 56. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”.....	91
Resim 57. Paul Klee, “Florentine Villası”.....	92
Resim 58. Paul Klee, “Nil Efsanesi”.....	93
Resim 59. Adnan Turani, “Kaligrafik Düzenleme”.....	94
Resim 60. Adnan Turani, “Horoz II”.....	95
Resim 61. Hüsamettin Koçan, “Saltanat İşaretleri, No:30”.....	103
Resim 62. Hüsamettin Koçan, “Saltanat İşaretleri, No:2”.....	104
Resim 63. Hüsamettin Koçan, “Saltanat İşaretleri, No:3”.....	104
Resim 64. Hüsamettin Koçan, “Saltanat İşaretleri, No:8”.....	105
Resim 65. Hüsamettin Koçan, “Saltanat İşaretleri, No:9”.....	105
Resim 66. Topkapı Sarayı, “Altın Yol’da Çini Pano, XVI.yy”.....	106
Resim 67. Halil Dikmen, “İstiklal Savaşında Mermi Taşıyan Kadınlar”.....	111
Resim 68. Nurullah Berk, “Nargile İçen Adam”.....	112
Resim 69. Cemal Tollu, “Ana Toprak”.....	113
Resim 70. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Bursa’lı”.....	114

ÖNSÖZ

Çağdaş Türk Resminde, geçmiş deneyimlerden yararlanma zaman zaman sanatçılar için bir çıkış noktası olmuştur. Buradan hareketle, Çağdaş Türk Resmindeki geleneksel simgelerin yapı, anlam, biçim bakımından Türk resmine katkısı üzerine bir araştırma yapılmak istenmiştir. Konu kapsamının geniş ve tartışmaya açık olması bakımından bazı sınırlılıklar getirilmiştir. Bu sınırlılıklardan hareketle araştırma konusu belli kavramlar üzerinde ve örnek sanatçılar bağlamında incelenerek bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle araştırmanın mutlak yargılar ortaya atıp kesin çözümler üretmek gibi bir amacı yoktur.

Araştırmanın oluşum sürecinde yardımlarını ve önerilerini esirgemeyen, bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım Danışmanım, hocam, Prof.Olcay KIRIŞOĞLU'na teşekkür ederim. Ayrıca düşüncelerinden her zaman yararlandığım hocam, Yrd.Doç.Cebrail ÖTGÜN'e, tez süresince beni yalnız bırakmayan Öğr.Gör. Ali DOĞAN'a ve sevgili Aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Sanat bireysel bir oluşum ve toplumsal bir gereksinimdir. Sanat içinde yaşanan toplumun ve kültürün bir değeri, bir belirleyicisidir. Aynı zamanda toplum ve kültür de sanatın bir belirleyicisidir.

Sanatçı, yapıtını oluştururken doğadan, insan yapısı çevreden olduğu kadar kültürün ona sunduğu çağdaş ve eski ürünlerden de etkilenir. Bu etkilenme kimi zaman doğal özümseme biçiminde gerçekleşir.

Bu araştırma Wilson'un kültürel etki kuramından hareketle (Wilson 1977), sanata yakın bir disiplin olan eleştiri ile de desteklenecektir. Eleştiride Feldman'ın, eleştiri yöntemi uygulanacaktır (Feldman 1973:60). Bu bağlamda araştırmaya örnek oluşturacak sanatçıların geleneksel yapıyı ve sembolleri yapıtlarına aktarırken ulusal-yerel olma kaygısı ile mi, yoksa anlatımlarına bir çıkış yolu aradıkları için mi kullandıkları incelenecektir.

Türk resminde kültürel imgelerin ve geleneksel motiflerin kullanılması çeşitli dönemlerde batı ile beraber bir diyalektik içinde olmuştur. Örneğin, Bedri Rahmi Eyüboğlu yapıtlarında yerel değerleri, motifleri, geleneksel giysileri, nesneleri, köy ve kent resimlerini kendine özgü bir anlatım ve batılı bir pentür anlayışı ile çözümlemiştir. Turgut Zaim ulusal değerleri, köy yaşantısını, giysileri, mekan ve insan ilişkisini kendine özgü havası ile yapıtlarına taşımıştır. Adnan Turani geleneği olan kaligrafiyi simgesel bir dil olarak yapıtlarında çağdaş bir yorumla ele almıştır. Böylece batı pentürü ile geleneği bir araya getirmiştir. Hüsamettin Koçan ise yapıtlarında ele aldığı geleneksel motifleri ve geleneksel yaşam biçimlerini bugünün sanatsal söyleminden hareketle postmodern bir dile dönüştürmüştür. Bu nedenle Türk resminde önemli yer edinmiş olan sanatçılardan;

Bedri Rahmi Eyüboğlu (Yerel Değerler), Turgut Zaim (Ulusal), Adnan Turani (Simgesel) ve Hüsamettin Koçan (Kültür-Gelenek-Yorum) bu çalışmaya örnek oluşturdukları düşünülmüş seçilmiştir.

Kültürel kaynakların kendisine sunduğu geleneksel motiflerden, simgelerden etkilenen sanatçıların bu etkilenmeden nasıl yararlandıkları, bu simgeleri kendi dillerine nasıl dönüştürdükleri, yapıtlarını nasıl özgün kıldıkları Feldman'ın eleştiri yöntemi ile çözümlenerek incelenecektir.

Bu bağlamda, değişik kültürel kaynakları sanatlarında imgesel yaratımları için çıkış noktası olarak kullanan sanatçıların ulusal ve yerel kavramlarına yükledikleri anlam incelenecektir. Geçmiş kültür kaynaklarından ve geleneksel biçimlerden etkilenerek bir anlatım dili oluşturan sanatçıların ulusallığı hangi durumlarda evrensel nitelik taşımaktadır? Bu simgeleri ve motifleri kullanan sanatçı hangi boyutta özgün ve yaratıcı sayılmaktadır? Ne zaman, hangi durumda bu yaklaşımlar eklektik bir nitelik taşır?... gibi soruların yanında ; Ulusal ya da yerel olma kaygısının arkasında belirli bir yaşam görüşü var mı? Ulusallık ve yerellik sanatçıların hangi dönemlerinde yoğunlaşıyor ve ağırlık kazanıyor? Araştırma için seçilen bu ressamın geleneği kullanırken hangi kaygıyla hareket etmişler? sorularına yanıtlar aranacaktır.

Yöntem :

Örnek olarak seçilen sanatçı ve birer yapıtları Feldman'ın eleştiri yöntemi ile çözümlenirken, yukarıda belirtilen sorulara yanıtlar aranıp bu sorulara ne kadar yaklaşmış ne kadar yaklaşmadıkları tartışılacaktır.

Sınırlılıklar :

Çalışmanın başlığı konunun çok geniş boyutlarda ele alınmasını gerektirdiğinin bilincinde olunarak dört sanatçı örnek oluşturmaları açısından

seçilmişlerdir. Bu örnekler üzerinde konunun ayrıntıları tartışılacaktır. Bu sınırlı sayının çalışma sonunda genel bir sav oluşturma yerine kimi ipuçları vereceği umulmaktadır.

Tanım ve Kavramlarla İlgili Açıklamalar :

Kültür : “Kültür; geçmişten günümüze uzanan ortak değerleri, davranışları, insanların onaylanan yaşam biçimlerini tanımlar” (Mc.Fee 1970).

“Kültür, toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği ve bildiği sanat, ahlak, gelenek-görenek ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür” (Armağan 1992:199).

“Bir toplumun duyuş ve düşünüş birliğini oluşturan, gelenek durumundaki her türlü yaşayış, düşünce ve sanat varlıklarının tümü” (Püsküllüoğlu 1995:1038).

Kültürel Kaynak : Bütün kültür değerlerini içinde barındıran sanatçıya, imge zenginleştirmede kaynaklık eden kişiye renk, çizgi, doku gibi düzenleme ve tasarım öğeleri içeren belirli düşünüyü, durumu ve duyguyu anlatıma ulaştıran her şey.

Geleneksel Simge : Kuşaktan kuşağa aktarılan düşünceler, inançlar ve alışkanlıklardan süzülerek bozulmadan bugüne ulaşan simge, biçim, örüntü.

Kopya : Bir nesnenin olduğu gibi birebir benzetilerek aktarımıdır.

Taklit : Yaratım için gerekli olan kimi biçim ve öğelere öykünme süreci ve sonucudur. Kopyadan farklı olarak taklit de, kişinin kendisinden öğeler de yer alır.

Ulusallık : Sanatta kendine özgü olanı içirme, ulusal değer ve biçimlerin kokusunu ve rengini taşıyan yapıtları ya da yapıtların içinde yer alan kimi öğeler.

“Her halkın sanat alanındaki kendine özgü anlatım biçimi”
(Püsküllüoğlu 1995:1541).

Yöresel : “Bir yöreye, bir yere özgü olan, yöreyle ilgili, yerel”
(Püsküllüoğlu 1995:1663).

Yerel : “Belirli bir yere özgü, bir yere bağlı, dar sınırlı, yayılmamış, bir yerle ilgili olan” (Püsküllüoğlu 1995:1641).

1. SANATÇILARIN YARATICI SÜREÇLERİNE KISA BAKIŞ

1.1. Görme

Sanatın oluşmasında sürecin başlangıcı duyulardır. Duyular aracılığı ile kişi çevresinden seçici olarak bir çok görsel bilgi toplar. Bu nedenle sanatsal yaratımın kaynağı çevredir. Bu çevre; doğa, insan yapısı, nesneler ve sanat yapıtları olarak tanımlanabilir. Çevreden etkilenme ile uyarılan duyular kişinin görsel deneyiminde ilk adımı oluşturur. Duyular deneysel dünyada bize sunulan ön koşullardır. Bir başka deyişle sanatsal ve kültürel ipuçlarıdır. Birey bunları algılayarak zenginleşir. Duyular olmadan us işlev görmez. Anlama, düşünme ve bilmenin kaynağı imgeler, algılar ve kavramlardır.

Bunların işlenmesi, özümseme dönüştürülmesi sanatsal yeteneklerin gelişimini sağlar. Gördüğümüz nesneye dokunmamız algıyı güçlendirir. İmgeler birikerek algıları oluşturur. Algılar birleşir kavramları oluşturur. Us ise bu imgeleri, algıları, kavramları değişik durumlarda çağrışımlarla yeniden hatırlayabilme yetisine sahiptir. Hatırlama sanatsal yaratımın vazgeçilmez bir özelliğidir.

Algı başlı başına bilişseldir. Arnheim'e göre, "bilişsel işlemler düşünme olarak adlandırılırlar, bunlar algının dışında ya da üstünde olan ayrıcalıklı zihin süreçleri değildir. Ancak bunlar başlı başına algının gerekli bileşenleridir" (Arnheim 1983).

Burada Arnheim, görmenin ve algının başlı başına bir düşünme eylemi olduğunu söylemektedir. Bu nedenle de görülen nesne ile ilgili ilk işlemleri "algısal kavram" (Perceptual concept) olarak tanımlamıştır.

Sanatçının düşünmesi gereç üzerinde olur. Gereç üzerinde düşünme, tasarımın bir anlamda gerçekleşmesine yardımcı olan eylemdir. Yine Arnheim'e göre, görmek görsel malzemenin işlenmesi durumudur. Ancak o zaman gereç bir anlatım aracına dönüşür.

Yaratıcı düşünmenin temelini görsel deneyimler, bilgi ve alışkanlıklar, tutku ve istekler oluşturmaktadır. Görme gücü ve yetisi algıyı etkileyen etmenlerdir. Geçmiş deneyimler ve bir çok yaşantı ile oluşmuş görsel imgeler kimi zaman doğru görmemizi engelleyen kaynaklar durumuna gelebilir. Geçmiş deneyimlerimiz, bildiklerimiz ve görsel alışkanlıklarımız, kültürel koşullanma günlük yaşantımızda her ne kadar kolaylık sağlasa da yeni deneyimler elde etmeyi bir anlamda engeller. "Görülenden çok bilinenler kişinin görmesine egemen olmaya başlar. Bu nedenle görsel ayımsama, ayrıntıya dikkat etme, nitelikleri fark etme, görmeyi öğrenme bakımından önemlidir" (Kırıçoğlu 1991:126).

1.2. Gereç Üzerinde Düşünme

Kavramların bir sanatsal forma dönüşebilmesi için gereç gereklidir. İşte burada sanatçı duyarlılığının önemi ortaya çıkar. Çünkü kavramları anlatıma dönüştürecek şey gereçtir. Kavramlarla düşünen sanatçı, kendisini en iyi ifade edebilecek gereci seçip bunu anlatımsal bir biçime dönüştüremezse kavramlar işlevsiz kalır.

Sanatçı bu görsel malzemeleri işleyerek sonuca ulaşırken sürekli değişiklikler yapma gereğini duyar. Bu denemeler sırasında kimi değerler bozularak

ya da ayıklanarak kimi zaman ayrıntılar alınarak kimi zaman da çözümleme ve birleştirme yoluna gidilerek yeni ilişkiler kurulmaya çalışılır. Kırıçoğlu'na göre;

“Yaratıcılıkta ürün, zihinsel malzeme ile dış uyaranlar arasında kurulan bağlaşımlar sonucu ortaya çıkar. Sürekli gözlem yapma, ilginç imgeler toplama, bunları ayıklama, seçme, ayırmama ve bunların gerçekleştirdiği süreç sanatçı ile gereci ve yine sanatçı ile yapıtı arasındaki diyalogda gizlidir. Gerecin kendisi sanatçıya çalışma süresince başka hiç bir türlü elde edilemeyecek olasılıklar sunar” (Kırıçoğlu 1991:179).

Gereç üzerinde düşünerek yapıtlarını oluşturan Picasso; gerecin önemine dikkat çekerek “ben ne bulursam alırım, en çok da başkalarının gereksiz bulup attıklarını...” diyordu (Brassai 1985:158).

Jean Cocteau da, 1950 yılında Picasso için şunları yazıyordu; “... ne zaman yeni bir nesneyi ele geçirse, alışkanlığının gözüyle tanınamayacak bir biçime girmeye zorlar onu. Biçimlerle oynayan bu büyücümüz, çöp toplayıcıların kralı kılığında, işine yarayacak bir şeyler bulmak için sokakları talan eder” (Brassai 1985:116).

Kuşkusuz her atık gereci sanat adına toplayan sanatçı olamaz. Picasso'nun gücü, nesneye yüklediği anlamdadır. Bilincinde şekillenen görsel imgesine uygun gereci bulduğunda bir dizi işleminden sonra ona anlam yüklüyordu. Picasso bulduğu gereçte ne aradığını biliyordu. “Ben aramıyorum buluyorum” (Lynton 1991:359) derken bunu belirtiyordu ve imgeye sahip çıkan kararlı tavrını da açığa vurmaktaydı (Resim 1).

Her gerece göre değişen görsel imge zenginliği, bu zenginliği görüp ortaya çıkaran sanatçıya bağlı değişken ve özel bir durumdur. Aynı gerece bakan farklı iki gözün süreç içinde gerece yüklediği anlam elbette farklı olacaktır. Sanatsal

görme, sanatçıların kişisel yorumundan kaynaklanan bir farklılıktır. Bu yorum onların geçmiş deneyimleri ile yakından ilgilidir.

Gökyüzünden, yeryüzünden, bir kağıt parçasından, geçip gitmekte olan bir şekilden, bir örümcek ağından, aşktan, savaştan etkilenen bir kişi olan sanatçı, yaşadığı dünyada onu dört bir yandan saran bu değişken durum ve duygulara karşı ağzı açık bir depo gibidir. Sanatsal yaratımı ise bu depodaki birikime karşılık özümsemiş bir düşünsel anlatım dilidir. Bütün bunların yanında sanatçıyı etkileyen ve onun birikimine en çok kaynaklık eden kendinden önce yapılmış sanat yapıtları ve de kültürün kendisine sunduğu çeşitli simge ve biçimlerdir denilebilir.

Sanatçının imge kaynağı salt doğa değildir. Sanatçı pek çok kaynaktan yararlanır. Bunlar kültürel kaynaklar (Wilson 1977) ve kültür ekranı (Moles 1983) içinde yer alan pek çok simge, biçim ve motiftir.

1.3. Bütünlük Yaratma

Sanatsal yaratma süreci sonunda gerçekleşen her sanat yapıtı ister us’da bir tasarımla başlasın, ister bir gereç üzerinde düşünülerek gelişsin deneysel bir davranış, görsel bir sorun çözmektir.

Yaratma edimi sürekli “yap-boz” larla gelişen, seçen, ayıklayan ve yeniden kuran ussal çabanın sergilediği bir süreçtir.

Sanatçı, sanatsal yaratma süreci içinde öykünme, etkilenme, biçim bozma, dönüştürme gibi davranışlarla biçimsel dilini oluşturur. Bu oluşturma

sırasında sanatçının yapıta yönelik yaratıcı süreci baştan sona deneysel bir çabadır ve değerlerin seçimi, ayırmsanması, birleştirilmesi, yeni olasılıkların keşfi biçiminde yürür. Böylece sanatçı anlatımına uygun bir biçim ve biçem oluşturma yoluna girer.

Sanatçı, görünen bir nesneyi çözümlerken önce onu tanımlama yolunu seçer. Bir başka deyişle görülen ya da düşlenen nesnenin yapısal ve işlevsel eşdeğerini yaratır (benzetme). Daha sonraki adım ise dönüştürmedir. Burada sanatçı; küçültme, yerleştirme, kısaltma, perspektif gibi sorunları çözümlemeye çalışır. Bütün bu işlemler sırasında renk uyumu, leke düzeni, ışık, perspektif, denge, bütünlük gibi sorunları da çözümlemeye çalışarak bir resimsel bütünlük kurma çabasına girer. “Bütünlük sağlama sırasında sanatçı değerlerle düşünerek sonuca ulaşırken devamlı yapıtı üzerinde değişiklikler yapar” (Dewey 1969).

Sonuçta bütün çabalar özgün bir bütünlük oluşturmak içindir. Bu bütünlük anlam yüklü, sanat yapıtı özelliği taşıyan bir bütünlüktür. Sanatçı duygusal, ussal ve teknik bütün davranışları ile bu yaratıcı sürecin gerçek kişisidir. Sonuç ise, bütün sanatsal öğeleri ve ilkeleri ile estetik bir bütünlüktür.

1.4. Anlam Yükleme

Yaratılan bütünlük hiç bir zaman içi boş bir biçim değildir. Anlam yüklü bir bütünlüktür. Bu bağlamda sanat bir anlatımdır. Yapıtı; gereci, estetik öğeleri kısaca biçimi ile bu anlatımı izleyiciye sunar. Burada biçim, içeriği seyirciye taşıyan bir öğedir.

Biçim ve içerik birbirlerinden bağımsız yapılar değildir. Birbirleriyle kaynaşarak oluşmaktadır. Her sanatçı kendi biçimini kurarken düşüncelerine en

uygun yapıyı oluşturmaya çalışır. Bu yapı aslında kalıp bir şekil olmaktan çok içeriklerle iç içe geçmiş bir yapıdır. Biçimle içerik, tema ile form birbirleri ile birlikte kaynaşarak izleyiciye ulaşır.

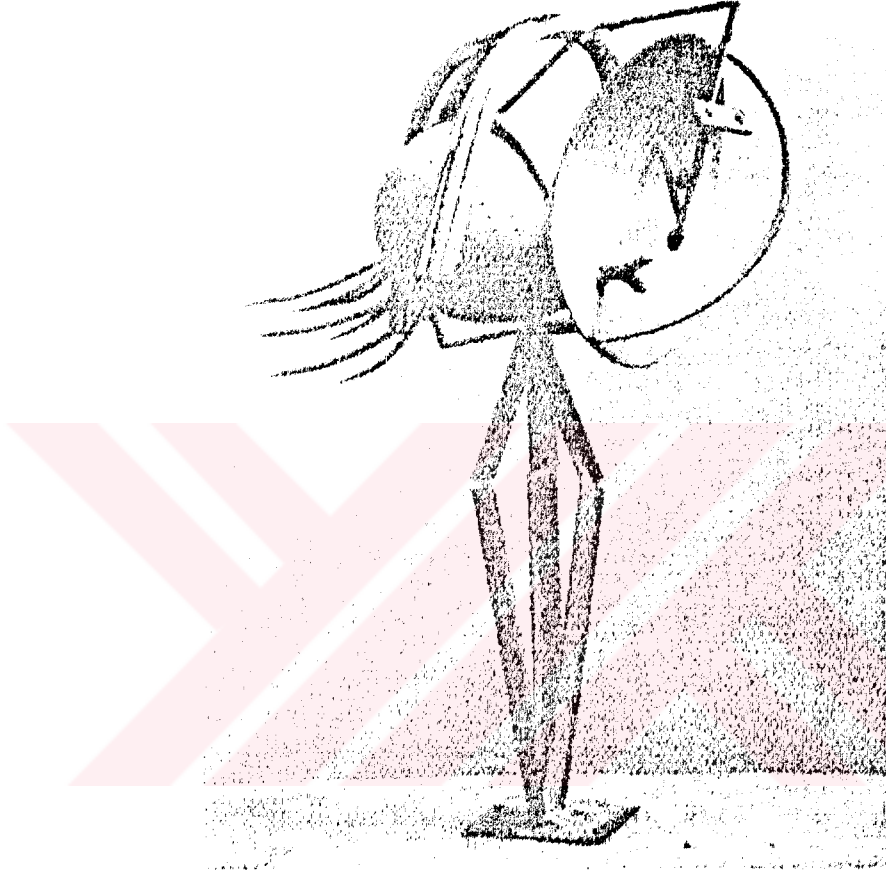
Biçimler düşünceyi, düşünceler biçimi etkiler. Sanatçıyı etkileyen belli bir yaşamsal sorun, yapının oluşum sürecinde biçim ve içeriği doğrudan etkiler. Belli bir temayı dönemlerine göre her sanatçı farklı bir şekilde ele almıştır. Buna örnek olarak sanatçılar tarafından her dönemde değişik şekilde işlenen “ölüm ve savaş” teması gösterilebilir (Resim 2,3). Buna bağlı olarak sanatçıların temalarını ele alış şekli yaşadıkları toplumun sosyokültürel yapısının etkilerini taşıdığı söylenebilir. Farklı toplumlarda aynı temaların işlenmesi de çeşitli biçim farklılıkları göstermektedir. Örneğin Moliere’de, Byron’da ve Puşkin’de “Don Juan” temasının ele alınış şekilleri farklı farklıdır. Bu farklılık, sanatçıların temayı kendi dünya görüşlerine göre düşünsel, şiirsel olarak sergileyiş ve yorumlayışından gelir (Kagan 1993:431).

Yapının oluşum sürecinde; sanatçının düşündüğü her düşünsel yeni bir yorum, bütün eski yorumları doğal olarak kapsamaktadır. Kuban’da bu durumu “her yeni düzen, eski düzenin yeniden düzenlenmesidir” şeklinde açıklamıştır (Kuban 1983:32). Yani sanatçının yaptığı özünde; ister düşüncede ister yapının oluşum sürecinde olsun geçmişi özümseyip bugünün karşıtlıklarıyla birlikte bir sentez yaratmasıdır.

Dönemlere damgasını vuran ve çağından sonraki sanatçılara da ışık tutan bu yapıtların oluşum süreçlerinde sanatçıların buluştukları ortak payda ise; yaşadıkları dönemin sürekli olarak değişen ve iz bırakan olaylarını, diyalektik bir devinim içinde kavrayabilmeleridir. Bu kavrayış ise sanatçının bireysel düşünce yapısı içindeki yansıtma duyarlılığında saklıdır.

Bu bağlamda neyin sunulduğu, nasıl bir ortamda ne derece bireysel bir duyarlılıkta sunulduğu ve sorgulandığı önemlidir. Şöyle ki sanatçı, bir şeyi bütünselliği içinde tam anlamıyla yansıtabilmek ya da özünü yansıtabilmek için bir kavramlar ve simgeler dizgesi oluşturmak üzere posayı atıp özü korumaya çalışır. Duygusal algılamayla toparladığı zengin imgesel dilini, düşünce dili aracılığıyla yeniden düzenleyerek kendine ait bir dil, bir düşünce sistemi oluşturur.

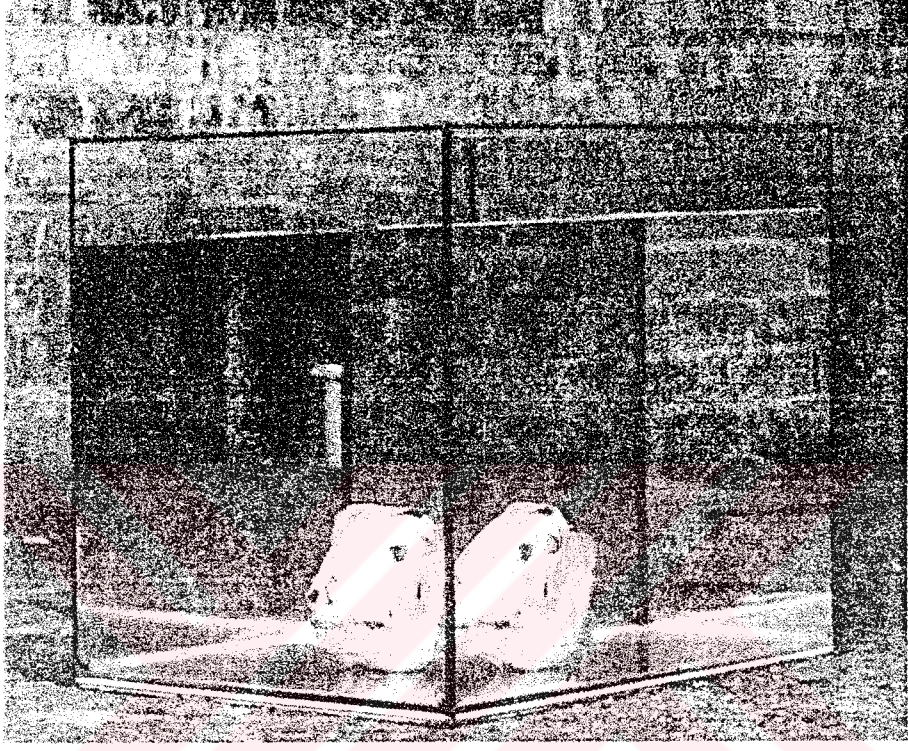




Resim 1. Pablo Picasso, “Kadın Başı”



Resim 2. Pablo Picasso, "Guernica", Detay



Resim 3. Damien Hirst, “Uyarıcılar”

2. WILSON'UN KÜLTÜREL ETKİ KURAMI

Göz ve görme eğilimi ile birlikte, doğanın incelenmesi ve görünenin incelenip yansıtılması olayı çok eskidir, ancak görsel alanımız yalnızca doğa ile sınırlı değildir. Bugün görsel çevre geçmişe oranla çok geniş ve karmaşıktır. Doğal çevre yanında insan yapısı ve pek çok nesne bu süreçte yer almaktadır.

Görülür dünyadan gelen iletiler, sanatçı tarafından kodlanır. Bu kodlama işini yaparken sanatçı, çevresindeki görünür her şeyden etkilenir. Dinlediği her konuşmadan, okuduğu her yapıttan, gördüğü olaylardan, karşı karşıya kaldığı her şeyden etkilenen sanatçı bütün bunları beyinde kaydeder ve kodlar. Bir insanın us'un da ne kadar çok görsel algı ve buna ilişkin imge varsa o oranda yaratıcı gücü tartışılmaz boyutlara ulaşır. Sanatçı yaratım süreci boyunca us'un da kodladığı bu görsel imgelerini salt doğadan değil, öteki sanatçıların yapıtlarından, her türlü görsel kaynaktan alarak beslemektedir.

Ericson 1977'de, "insanın model durumlar yaratma durumu, onun geçmişi yeniden yaşamasının bir olgusudur. Böyle bir durumda mevcut olan tekrar gösterilir ve yenileştirilir" demiştir (Wilson&Wilson 1984:30).

Yaşadığımız çevrede bizi sınırlayan nesneler, insanlar, sanat yapıtları, çeşitli grafik kaynakları yer almaktadır. Amerikalı araştırmacı Wilson'un kültürel etki kuramı da bu konuya yer vermiştir.

Wilson'a göre resim yapmak bir dil ya da öğrenilmiş simge sistemidir. Her sanatçı yapıtını oluştururken kendi kültürünün simge sistemini farkında olmadan uygular (Wilson 1988). Bir Mısır hiyeroglifinin bir Çin bahçe peyzajından farklı olması gibi rahatlıkla gözlemlenir. Wilson, çevresi çizgi

malzemesi olarak çeşitli grafik kaynaklarla dolu olan okul çocuklarının çizgilerinin daha zengin ve çalışmalarının da daha başarılı olduğunu ortaya koymuştur (Wilson 1977).

Wilson'lar çocuklar üzerinde yaptıkları incelemede, ayrı kültürlere bağlı çocukların resimlerinde, kendi kültürlerine ilişkin grafik izler taşıdıklarını gözlemlemişlerdir. 9-12 yaşlarındaki Mısır'lı öğrencilerin resimlerinde onlara özgü bir boyunla dikdörtgen şeklinde insan gövdeleri çizdiklerini belirlerken, İngiliz çocukların çizimlerinde bu gövdeler “şişe vücut” şeklinde saptanmıştır (Wilson 1984).

Wilson'lar karşıt kültür araştırmalarında çocukların çok özel bir şekilde kültürlerini öğrendiklerini bunu yeniden yarattıklarını, çocuk resimlerinde simgesel sanat nesnelerinin algılandığını ve tekrar yaşama geçirildiğini gözlemlemişlerdir.

Sanatı bir simge sistemi olarak ele alan Godman bir yazısında şöyle der: “Dünya hiçbir şeyden değil fakat öteki dünyalardan hareketle yaratılmıştır. Bir dünya kurma hepimizin bildiği gibi elde bulunan dünyalardan hareketle kurulur. Bu bağlamda yapma tekrar yapmadır. Plastik sanatlarla uğraşanlar ortak geçmişlerinden hareketle günlük yaşantılarının kaydını tutarlar. Bunları olası bir gelecek için yansıtırlar ve iyi-kötü kavramları üzerinde düşünceler üretirler” (Wilson&Wilson 1984:31).

Çocukların resimlerinde görülen bu durum yetişkinler ve sanatçılar için de geçerlidir.

Sanatçının bu yansıtma duyarlılığı ilk olarak görme,yansıtma, benzetme ve taklit eğilimi ile başlamıştır.

Görsel olarak algıladıklarımız sadece ben'in ve dış dünyadaki varlıkların dış görünüşünün yansımaları aynen taklit etme olsaydı, kuşkusuz sanat çok katı ve durağan bir yaşama biçimine sahip olurdu. Oysa sanatçı gözünün sonsuzda kesişen doğrularda bulduğu farklı heyecanlar, yapıta gizem dolu bir kapı aralatır.

Özgün bir ürün ortaya çıkarma yolunda gözün işlevi çok önemlidir. Birinci bölümde belirtildiği gibi göz aracılığıyla dış dünyadan algıladığımız duyuları imgesel dile dönüştüren us'umuz kültür ekranı aracılığıyla topladığı bir çok görsel imgeyi de sanat yapısına katar. Bu katma işlemi sanıldığı kadar basit değildir. İlk olarak görmeyi öğrenmenin yanında seçmeyi, ayıklamayı gerektirir. Matisse'e göre, "sanatçı için yaratma görüş ile başlar. Görmek başlı başına yaratıcı bir olaydır ve gerçek bir çaba gerektirir" (Kırıçoğlu 1991:125).

Sonuçta sanatçı geçmiş deneyimlerinden, çevresinden ve geçmiş kültür kaynaklarından yararlanarak bir ürün ortaya çıkarırken görsel ayırımsama yolu ile elde ettiği çeşitli bilgileri seçmeci, toplayıcı ve bütünleyici tavrıyla kullanır. Bunu yaparken zorlanmaz, yapay ve eklektik davranmaz. Çünkü elde edilmiş olan imgeler kendi kültürünün farkında olmadan öğrenilmiş izlerini taşırlar.

2.1. Anlatım Dili Oluşturmada Kültürel Kaynaklar

Her sanat yapısının oluşumu, sanatçı gözünün topladığı imge zenginliği üzerine kuruludur. Sanatçı, çevresinden ve çevresindeki pek çok nesneden etkilendiği kadar kültür kaynaklarından da etkilenmiştir. Bir başka deyişle, sanatçıyı kendi kalarak belirli bir özgünlüğe götüren şey yetiştiği kültür ortamıdır. Wilson'a göre bu nokta çok önemlidir.

Kişinin sanatsal yaşamını belirleyen “kültürel kimlik” olgusu kişinin yetiştiği kültür ortamına bağlı sentez gücünün ifadesi olarak gelişir. Bu sentez gücü, çevresinden aldığı değer yargıları ile geçmişten getirdiği o anın nesnelere karşı anlamlar yüklediği bir duygusal bağ, bir anlatım dilidir.

Her sanatçının sanatsal yaratımını gerçekleştirdiği süreç içerisinde bir çok kaynaktan etkilendiği belirtilmiştir. Bu yüzden de sanat yapıtları birer “kültür aynası” olarak kabul edilebilir. Yaşadığı çağın tanığı olan sanatçılar oluşturdukları yaratımlarıyla toplumun kültür düzeyi hakkında en doğru, yapmacıksız ve yalansız söylemi de bize en açık şekilde yansıtırlar.

“Bir sanatçının kendi yapıtında ele aldığı sorunlarda, her zaman kendi halkının yaşamını, kendi ülkesini o dönemdeki toplumsal gelişmesinin özelliklerine eğilmiştir. Hiç kuşkusuz bu sorunlar başka halkların yaşamlarına da uygun düşen genel insansal ve edebi sorunlar olabilirler; ama genel insansal anlamda her sorun şu ya da bu halkın anlamında özel bir biçim alır. Her ülkenin yaşamında farklı bir anlam taşır (Kagan 1993:579).

Bu nedenle her yaşamın ve yaşantının sunduğu farklı bir biçim dili ve içeriği sanatçının yetiştiği kültür ortamına bağlı bir gücün ifadesi olarak geliştiği söylenebilir. Sanatçı yaratım boyunca yüreği ve kendi gerçekliği ile somut bir kişi olarak kendini yapıtında yansıtır.

“Ağacın gövdesi nasıl besinini toprağın içindeki kökleri aracılığıyla alıp bunu hiç de köklere benzemek zorunda olmayan dallar ve yapraklar halinde dışarı çıkartıyorsa sanatçıda aynı şeyi yapar” (Klee 1986:54).

Klee bu sözüyle sanatçıların geçmiş deneyimlerinden ve kültür kaynaklarından yararlanarak çok çeşitli yeni ve özgün biçimlerin doğabileceğini vurgulamak istemiştir. Bu nedenle sanatçının, içinde yaşadığı kültürel yapı ve

çağının kültürü ile sürekli ilişkisi vardır. Bunun için sanatçı tarihten, anılardan, yazılı belge-metinlerden, kültürel imgelerden ve simgelerden yararlanır. Kimi zaman bir resimsel simge ya da bir yazı aynen kopyalanmaya çalışılırken, kimi zaman da bunların içerikleri bugünkü anlama çevrilerek anlaşılır kılınır.

Kültür kaynakları geçmişten geleceğe yoğun söylemin ta kendisidir. Oluşan sanat yapıtlarının da tarih ve kültürü içeren imgelerle dolu olması kaçınılmazdır.

Sanatçı, bir bakıma sanat yapıtları, kültür kaynakları ve tarihsel imgelerle alışverişe girerek, bağlantılar kurarak, söylemek istediğini kendi kültürel temeline dayanarak yaşadığı anı “şimdi” yi sorgulamaktadır.

Hauser sanatın tanımını yaparken, sanat nedir? sorusunu “özgünlük” olarak cevaplamıştır (Hauser 1984:369). Sanatçının dışavurumu bir anlamda serüvendir. Bu serüvenin sonunda insanın başkaları aracılığıyla kendini tanıdığını, varlığını kanıtladığını, kendini aşma çabası içinde kendi bilincine vardığını söyleyebiliriz. Yarattığı “imgeler ekolojisi” ile sanatçı, gerçekliği ve kendisinin de içinde yer aldığı dünyasını kurar. Bu anlamda sanatçının gerçekleştirdiği her yapıt, yaşadığı kültürün özünün özü niteliğinde değer taşır.

“Düşle gerçek arasında kurulan bir köprü olarak sanatsal etkinlik ussal ile usdışı, düşlem ile gerçek, imgeler ile nesneler arasında bir bağ kurma eylemidir (Bozkurt 1995:7).

Sanatçıların bu bireşimlerinin de kültürden kültüre farklılıklar gösterdiği bir gerçektir. Kuban, “Ankara’da oturup düş kurarken Stockholm’dakilerle aynı rüyaları göremeyiz. Paris’linin belleğindeki biçimler Konya’nın ki ile aynı olamaz” der (Kuban 1984:5).

Bu özellikler, sanatçının gözleminin kendi kültürü ile birebir ilişki içinde olduğunu gösterir. Örneğin göçebe bir insanın belleğinden kilimi, heybeyi ve onları oluşturan biçimleri, renkleri çıkarması oldukça zordur.

Turan Erol bir söyleşisinde kültürün etkisini şöyle açıklamıştır;

“Milas’ta çocukken dünyanın en güzel halılarının üzerinde oynardık da haberimiz yoktu. Bunların bize bir göz zevki vermiş olduğu, dolaylı olarak sanatımızı etkilediği muhakkaktır” (Erzen 1982:16).

Sanatçının kimliğini, belleğini, kültürel davranışlarını ne belirlerse belirlersin yaratma anında bütün bu birikimlerini yeniden yapılandırmak zorundadır. Sanatçı, etkisinde kaldığı kültürel kaynakların sınırını kişisel bir çabayla ve özel bir duyarlılıkla çok farklı bir dile dönüştürebilir. Bu bir tuşla, bir çizgiyle, bir hareketle sonuçlanan yorumdur.

“Sanatçı, durduğu yerden hep bitimsiz ufuğa yöneltir gözlerini. Kendisinden öncekilerin biriktirdikleri ile oluşan tepecikte otururken, zaman zaman bakışları geriye doğru yöneldiğinde yalnızca baş yapıtların ışıklarıyla mı karşılaşır? Görmeyi güçleştiren o parlak ışığa gözlerinizi alıştırdığınızda bir süre sonra meşaleyi tutan “insanı”, “yaşantıyı”, “yaşanmışlıkları” da görmeyi başarabilirsiniz. Yeter ki gördükleriniz edimlerinizi alımlı kılsın ya da durduğunuz tepeciği tanımlayabilmenize katkıda bulunsun” (Richter, Irma 1957:161-168).

Yaratıcı bir sanatçı kendisine kaynaklık edebilecek bir çıkış yolu oluşturabilecek kültür kaynaklarına yönelir; bu doğu da olur batı da. Özgünlüğün yolu etkilerden geçmektedir. Çünkü yoktan var edilmiş ardılı olmayan şiir ya da roman, resim ya da yontu kısacası bir sanat yapıtı yoktur. Edgü’ye göre;

“Hiç kimse “Le Fou d’Elsa” adlı kitabında Aragon’un açık seçik bir Doğu klasiğinden, “Leyla ile Mecnun” dan esinlenmesini yadırgayamaz. Borges’in Latin yazınından çok Germen, Anglo-Sakson ve İslam kaynaklarına yönelmesi ona özgü bir yazar niteliği verir” (Edgü 1986:117).

Sanat yapıtlarının içinde doğduğu kültürün oluşmasında başka kültürlerin de payı vardır. Örneğin Hint Stupalarının doğuş yeri Hindistan değildir. Ancak Hindistan’da bu yapı tipi anıtsal değerlere ulaşma zemini bulmuştur. Aynı biçimde Roma Grekler’den yararlandığı gibi, Ortaçağ Roman sanatı da, Bizans ve Eski Roma’dan esinlenmiştir. İslam mimarisi ve kültüründe de Helenistik unsurların ve Roma unsurlarının katkısı kesindir. Bunun gibi Japonlar Çinlilerden, Çinliler Hintlilerden hatta Step halk kültüründen yararlanmışlardır (Turani 1992:8).

Aynı zamanda izlenimciler de Japon sanatının “renkli Japon baskıları” etkisinde kalmışlardır. Van Gogh bu etkilenmeyi “benim sanatım Japonların sanatı üzerine kurulmuştur” şeklinde açıklamıştır (Turani 1992:627).

Degas da, Uzakdoğu resimlerinin mekan anlayışından etkilenmiştir. Mekana rastgele yerleştirilmiş gibi görünen Degas’ın yapıtları, Japon Baskılarının beklenmedik ve alışılmadık görünümelerini resmeden mekan anlayışından etkilendiğini gösterir.

Değişik kültür kaynaklarına yöneliş sanatçılar için farklı bir üslup geliştirmede ipucu oluşturmıştır.

Matisse , Doğu kültürünün renksel kalıplarını İran Minyatürlerini ve Kuzey Afrika’nın doğal görünümlerini inceleyerek kendine özgü bir üslup geliştirmiştir (Resim 4,5).

Picasso'nun yapıtlarına kaynaklık eden Afrika Masklarının bütün yabanıllığıyla yapıtlarını etkilemesi örnek gösterilebilir (Resim 6,7).

Doğu ve özellikle İslam Hat ve Süsleme sanatlarından da Klee ve Kandinski'nin bir dönem etkilendiği söylenebilir (Resim 8,9).

Örneğin Jackson Pollock yapıtları üzerine konuşurken “Batı’daki Kızılderili kum ressamalarının yöntemlerine yakın bir yöntem” uyguladığını söylemiştir (Lynton 1982:235). Jackson Pollock Kızılderililerin kum resimleri hakkında bildiklerini değerlendirmiş ve farklı renklerde kumlardan dinsel amaçlarla sembolik simgeler yaratma işleminden yararlanmıştır.

Kültürel köklerden oldukça etkilenmiş olan bir sanatçı da Arshile Gorky’dır. “Türkiyeli Ermeni” olan Gorky’nin resimleri halk masalları ve halk sanatından kaynaklanan evine ve ailesine ait belirgin anılar taşıyan mitler yaratımında yaratıcı bir unsur oluşturmuştur (Lynton 1982:238).

Mark Tobey’in Doğu kaligrafisinden etkilenecek resminde koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden bir ışık demeti etkisi sağladığı yapıtları da iyi birer örnek oluşturmaktadır.

“Sanat, kuşkulandıktan gerçeklerle oynar ve en azından kaynaklarına, özüne ulaşır. Nasıl oynayan bir çocuk bize öykünürse, biz de özdeş biçimde dünyayı yaratan ve yaratmakta olan kaynaklara ve sanatçılara öykünürüz” (Klee 1986:37).

“Şimdi” yi geçmişin sanatsal yapı taşları süzgecinden geçirerek sorgulayan her sanatçı kendi kuramsal yorumunda oluşturduğu kültürel biçimlerini anlatımına uygun bir üslupla yeniden yapılandırır. Bu yeniden yapılandırma yolunda

bir çok sanatçının sıkça başvurduğu yararlanma kaynakları ise kendinden önceki sanat yapıtlarıdır. Böylece sanatçılar, sanatsal oluşum süreçlerinde bu sanat yapıtlarını düşünsel ve duygusal bir anlatımla farklı bir boyuta yeniden taşırlar.

Kişi hangi kültürde olursa olsun onu etkileyecek biçimsel düzenler ve üsluplar vardır. Bu geçmiş, kendinden önceki yapıtların biçim düzeni de olabilir. Sanatçı gözü bu biçim düzenlerini kendine özgü yorumuyla ele alıp ona yeni bir anlam vererek yetkinliğe ulaşır. Bu yol, sanatsal yaratımın doğaya öykünmeden yapıtlarını oluşturduğu ikinci yolu oluşturur.

Malraux'a göre "bir ressam, resmi doğaya bakarak değil kendinden önceki ustaların yapıtlarına bakarak öğrenir" (Gombrich 1992:37).

Yine aynı şekilde Andre Malraux;

"Geçmişin sanatını yalnızca bir mitos gibi nitelendirerek, söz konusu geçmiş oluşumların bu niteliği ile sonraki kuşaklara kaldığını ve sonraki tarihsel dönemlerin çeşitli farklılıklarının etkisi altında, sürekli değişimlere ve yorumlara konu olduğunu söylemiştir" (Eroğlu 1995:63).

Yani sanatçı kendinden önce yapılan sanat yapıtları üzerinde yoğunlaşabilir, etkilendiği yanlarını seçip yeni bir bireşim oluşturabilir. Bu bağlamda Giotto'nun "Ölü İsa'ya Ağıt" (Resim 10) yapıtını Giotto'nun resim felsefesinden yola çıkarak, resimlerine bir çıkış noktası oluşturarak bir araç olarak kullanan Jurgen Bradwolf'un, "Giotto'ya Doğru" yapıtı (Resim 11) örnek gösterilebilir.

Burada anlaşılması gereken, bu sanatçıların yapıtları yeniden tekrar etmesi değildir. Bu yapıtlardan yola çıkarak sanatçının yeni biçimlere kapı aralamasıdır. Burada sanatçıları bekleyen en büyük tuzak ise, geçmiş kültürel

birikimleri bugünkü sanat sorunlarıyla birleştirmek isteyen sanatçının kendine özgü yeni bir biçim dili oluşturmada, geçmiş kültürel yapıları aynen tekrarlamasıdır.

Bu tehlikeye düşüp geçmişin tekrarını yapan bir çok sanatçı boş ve içeriksiz kalıplardan başka bir şey elde edememiştir. Başarılı yorumları incelediğimizde ise; sanatçının yaratma sürecinde kendisini etkileyen yapıtı aşp, ona yeni bir şeyler ekleyen sanat yapıtlarında bu gücü hissederiz. Bu bir fırça vuruşuyla, bir çizgiyle, bir hareketle sonuçlanan yorumdur. Bu konu da Van Gogh'un, Brueghel ve Millet'i aşması örnek olarak gösterilebilir.

Rivera da, köklü yaratıcılık yaşantısının yardımıyla Giotto'dan, Michelangelo'dan ve yeni Fransız ustalarından, onların taklitçisi olmadan çok şeyler öğrenmiştir. Rivera'nın kendinden önceki bu yapıtları inceleyip oluşturduğu yapıtlarında ele aldığı insan yepyeni bir öz edinmiştir. Eski bir konu yeni bir anlam ve bu anlamla birlikte yeni bir anlatım kazanmıştır.

Geçmiş yapıtlardan esinlenen, gördüğü her şeyi ateşli bir hevesle özümseyip özgün, yepyeni bir şey olarak yeniden yaratan Picasso'nun, Manet'in "Çayırda Öğle Yemeği" konulu tablosunu yorumlayışına baktığımızda da konunun her çağda, her dönemde ve her ressamda nasıl bambaşka bir dile dönüştüğünü görebiliriz (Resim 12,13).

Kendinden önceki bir çok kültür kaynaklarını ve sanat yapıtlarını inceleyen Picasso "yalnız Cezanne'in yapıtlarını yıllarca inceledim" diyordu (Brassai 1985:105). Böylece Picasso kendine ait, aykırı ve özümsemiş yeni bir dil oluşturmuştur. Bu konuda Edgü;

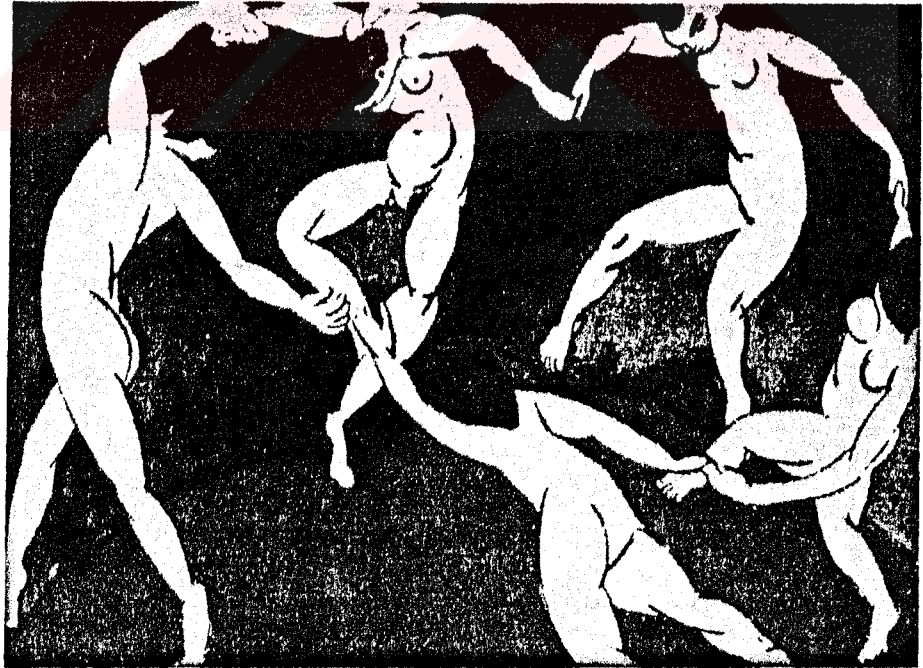
"Her yaratıcı sanatçı kendine özgü bir dünya sunar bizlere. Dış dünyadan kaynaklanan ya da kaynaklanmayan kişisel bir dünyadır bu. Oluşumu çeşitli etkiler taşır. Günlük

yaşamın etkilerini, geçmişin etkilerini, yabancı kültürlerin etkilerini... ama bu etkiler, özgün bir yapıtta sanatçının yaratıcı sürecinde bir bileşimi gerçekleştirir. Bu bileşim yani sanat yapıtına yansıyan etkiler, gözle görülen, işitilen, koklanan ya da tadılan şeyler değildir. Bunlar aracılığıyla bellekte oluşan kavramlar ile sanat yapıtı oluşur. Böylece oluşan her sanat yapıtı öznelleşmiş bir anlatımı yansıtır” (Edgü 1986:45).





Resim 4. “İslam Süsleme Sanatından Bir Örnek”.



Resim 5. Henri Matisse, “Dans”.



Resim 6. Anonim, "Mask".



Resim 7. Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar".



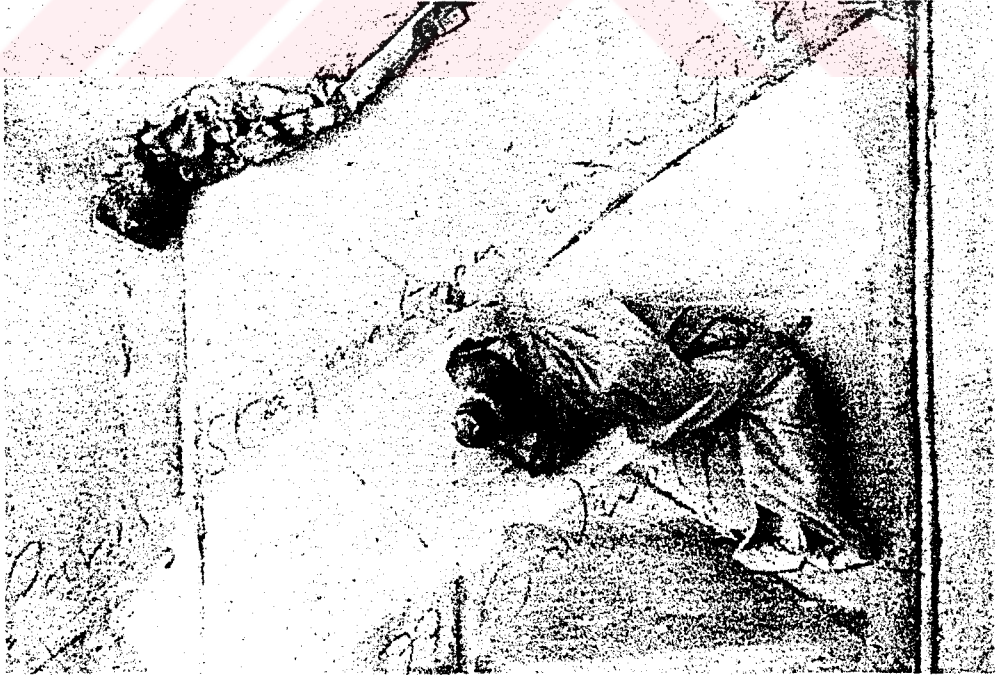
Resim 8. Paul Klee, "Lucerne Yakınındaki Park".



Resim 9. Wassily Kandinsky, “Beyaz Çizgi”.



Resim 10. Giotto, “Ölü İsa’ya Ağıt”.



Resim 11. Jorgen Bradwolf, “Giotto’ya Doğru”.



Resim 12. Edouard Manet, “Çayırda Öğle Yemeği”.



Resim 13. Pablo Picasso, “Çayırda Öğle Yemeği”.

2.2. Sanatsal Yaratmada Kopya/Taklit Olgusu

“Sanat doğadan çok kendinden önceki sanatlara çok şey borçludur” diyen Gombrich (1960) sanatçıların çağlar boyu edindikleri zihinsel şablona gördüklerini uydurmaya ve zihinsel şablonlarında oluşmasında öteki sanatçıların yapıtlarının kaynaklık ettiğini vurgulamak istemiştir. Bir başka deyişle sanatçı kopya ya da taklit yolu ile sanatı öğrenmektedir. Wölfflin’e (1985:276) göre “...bütün resimler başka resimlere ilişkin gözlemlere doğrudan doğanın gözlemlenmesine oranla çok daha fazla şey borçludur”.

Bu bağlamda kültürel kaynaklardan yararlanmanın, sanatçının yeni anlatım biçimleri elde etmesi ve yeni olasılıklar keşfetmesi için etkili bir yol oluşturduğu söylenebilir. Örneğin eksantrik İngiliz Eadweard Muybridgel’in fotoğraflarla hareketi inceleyen çalışmaları olmadan, Fransız ressamı ve karşı sanat akımının öncüsü Marcel Duchamp’ın olay yaratan yapıtı “Merdivenden İnen Çıplak” (Resim 14,15) düşünülebilir miydi? (Nemeczek, Paltzer 1988:31).

Burada yararlanmanın anlamı ve boyutu önemlidir. Bir nesnenin kılı kırk yararak tıpkısının yapılması bir kopyadır. Bu tür bir kopya öğrenme anlamında yapılıyorsa olumludur. Bir diğer kopya ise, kimi kaynaklardan yararlanırken bu etkilenen kaynağı usun yardımı ile çeşitli imgelerle değiştirip farklı bir biçimde yorumlamaktır. Bu da bir kopyadır. Bu ikinci tür kopya yöntemi, bazı kaynaklardan yararlanma anlamı taşıdığı zaman işlevi değişir.

Millet, Van Gogh için değişmez bir esin kaynağı olmuştur. Kardeşi Theo’nun kendisine sağladığı fotomekanik röprodüksiyonlardan hareketle Millet’in eserlerinin kopyasını yapmış ve “Başak Toplayanlar” tablosundaki eğik silüeti ,

yorgun hareketi sürekli koruyarak yalnızca kendi plastik dili yani fırça darbelerinin şiddeti ile manzarayı belirgin şekilde ortaya çıkarmıştır (Resim 16,17).

Bu tür kopyada, kopyayı yapan sanatçı eğer yapıtına yeni bir yorum katabiliyorsa doğal olarak bir gelişim söz konusudur. Kişi bir kez anlatımı etkili kılmak için bir ipucu bulduğunda bunu az değişikliklerle kendi çizgisinde kullanabilir (Kırıçoğlu 1991:204).

Tekrar bir Van Gogh örneği ile bunu açmak gerekirse Van Gogh, Japon sanatından etkilenip bir çok kopya yapmıştır. Bunların arasında verebileceğimiz en çarpıcı örnek “Köprüde” adlı yapıtıdır. Ancak Van Gogh’un “Köprüde” adlı yapıtı, Andö Hirohige’nin “Yağmurda Ohasine Köprüsü” adlı yapıtının neredeyse birebir kopyasıdır (Resim 18,19).

Kopyadan yararlanan sanatçının yaratıcı gücü ya da bir sanatçının anlatımsal yorumu, görsel birikimi ne kadar güçlü olursa o oranda yararlanmanın etkisi en aza indirgenmiş sayılır.

Picasso’da geçmişe, sanat tarihsel bir yaklaşımla bakarak isteği doğrultusunda seçtiği sanatçıların kimi yapıtlarını özgün anlatımıyla kendisine göre yeniden yorumlamıştır. Grünewald, Courbert, Delacroix, Velasquez gibi ustalardan seçtiği özgün yapıtların ana kurgusuna bağlı kalarak yeni bir yaşam içinde, yeni bir göz ve elle yüzlerce resim yapmıştır. Örneğin Kübist dönem sırasında Ingres’in “Büyük Odalık”ın kopyasını başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir (Resim 20,21). Aynı şekilde Picasso, “Kore’de Katliam” adlı yapıtıyla Goya’yı yeniden güncelleştirmiştir (Resim 22,23). Böylece Picasso, başka sanatçılar tarafından gerçekleştirilen yapıtlara başka konular ve tamamıyla farklı yorumlarla yeniden yaklaşabileceğini göstermek istemiştir.

Picasso, Manet'in "Çayırda Öğle Yemeği" adlı yapıtını "Manet'in Ardından" adıyla işlemiş ve resmin kurgusunda yapıta sadık kalmıştır. Aynı kalıbı kullanmasına rağmen dönemsel anlamı, içerdiği mesajlar ve aldığı tepkiler birbirinden farklı olmuştur (Resim 12,13). Ayrıca Kübist dönemde kendisine usta olarak seçtiği Cezanne'ı da yoğun bir şekilde incelemiştir. Cezanne'ın "Yıkananlar" adlı yapıtıyla Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı yapıtı kurgusal anlamda birbirine çok yakın benzerlik göstermektedir (Resim 24,25).

Ünlü ustalardan Cezanne'da Rubens'i, Poussin'i, Germain Pilon'u, Pisarro'yu sürekli incelemiş yapıtını oluştururken karşılaştığı üslup sorunlarını bir bilgine başvurur gibi müzeye giderek ve oradaki yapıtları inceleyerek gerçekleştirmiştir (Bernard 1997:96).

Delacroix'e bakacak olursak, elinde fırçasıyla Loure Müzesinin daimi bir ziyaretçisi olmuş ve tercihini atılganlığının yoğunlaştırdığı heyecanla resimlerini kopya ettiği Anversli usta Rubens'den yana yapmıştır (Resim 26,27).

Yukarıda belirtilen örneklerle bugün hepsi önemli müzelerde yer alan başka sanatçılarda eklenebilir; Bacon ya da Manet Velasquez'siz, Picasso İngres'siz, Cezanne Poussin'siz, Van Gogh Millet'siz, Degas Mantegna'siz, Delacroix Rubens ve Verones'siz, İngres Antik Çağsız, Rubens Venedik'siz, Roma Yunan'sız ne olurlardı? (Coignard 1995:33). Sanat tarihindeki bu örnekler sadece büyük bir yaratıcının eserini bir başka büyük sanatçıda uyandırdığı olağanüstü etkilenmeyi ve yaratma süreçlerindeki değişken yaşamsal soluğu da hissettirmektedirler.

Sonuçta bir sanat yapıtını kopya etmek ya da ondan esinlenmek özellikle günümüzde sanatçının seçmeciliğini ve geçmiş konuları yeniden gündeme

getirerek farklı bir yorumla ele alması bakımından, kişiliğini ve yorumunu kattığı sürece ataklık örneği olmuştur.

Örneğin Bacon için Ayzenştayn'ın 1925'de çevirdiği "Potemkin Zırhlısı" adlı filmdeki hemşirenin donmuş çılgılığı (görsel imge) esin kaynağı olmuştur (Resim 28). Bu imgeden yola çıkarak oluşturduğu çalışmalardan biri de Velazquez'in "Papa X.Innocenzo" adlı yapıtından hareketle yaptığı çalışmadır (Resim 29). Bacon'ın burada yaptığı işlem aktif kopyadır. Eserin kurgusunda kendisini ilgilendiren öğeleri ayırt etmeyi başarmıştır.

Gauguin'de yapıtlarında yerlilerle yaşadığı çevreyi ve başka yerlerden edindiği uzak ülke izlenimlerini sanatında çarpıcı bir malzeme olarak kullanmıştır. Örneğin "Beyaz At" adlı yapıtında, anlatımını etkili kılmak için, evinde bulunan görsel etkili kültürel kaynakları bir ipucu gibi çok az değişikliklerle kullanmıştır. Şöyle ki, Resim 30' da ki, "Beyaz At" adlı yapıtını oluşturduğunda Tahiti'de bulunuyordu ve evinin duvarında Eski Yunan Athena Bayramlarını konu alan bir alçı kopya yer alıyordu (Resim 31). Oda kapısının üzerinde de at üstünde Tahiti'li çocuğu gösteren bir fotoğraf asılıydı (Resim 32). Gauguin "Beyaz At" adlı tablosunu oluştururken hem bu alçı kopyadan hem de fotoğraftan ayrı ayrı yararlanmıştır. Tablodaki atın baş bölümünü alçı kopyadan, vücudunu ise fotoğraftan aktarmıştır (Resim 33), (Raphael 1987:18).

Hiç bir dönüşüm içermeyen zihinsel faktörlerin işlem dışı kaldığı, gördüğünü aynen aktararak bir kopya gerçekleştiren kişinin sanat yaptığı söylenemez. Sonuç olarak hiç bir dönüştürme içermeyen bir kopya çoğaltmadan başka bir şey değildir.



Resim 14. Eadweard Muybridgel, “Hareket”.



Resim 15. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak”.



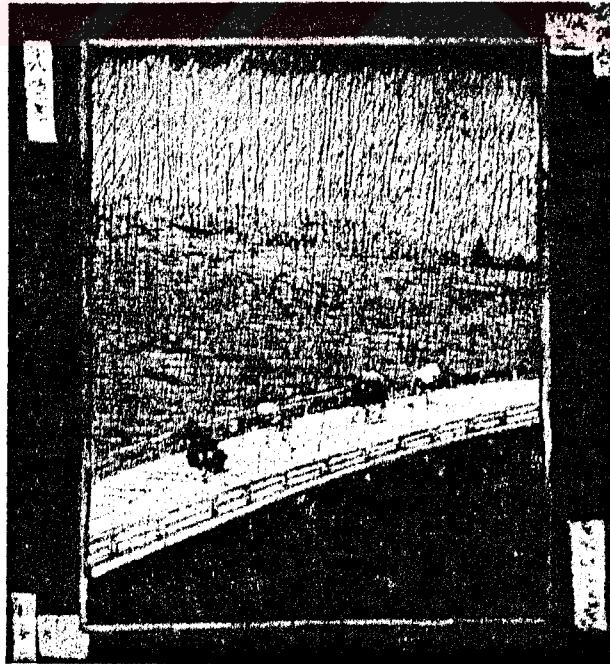
Resim 16. François Millet, “Başak Toplayanlar”.



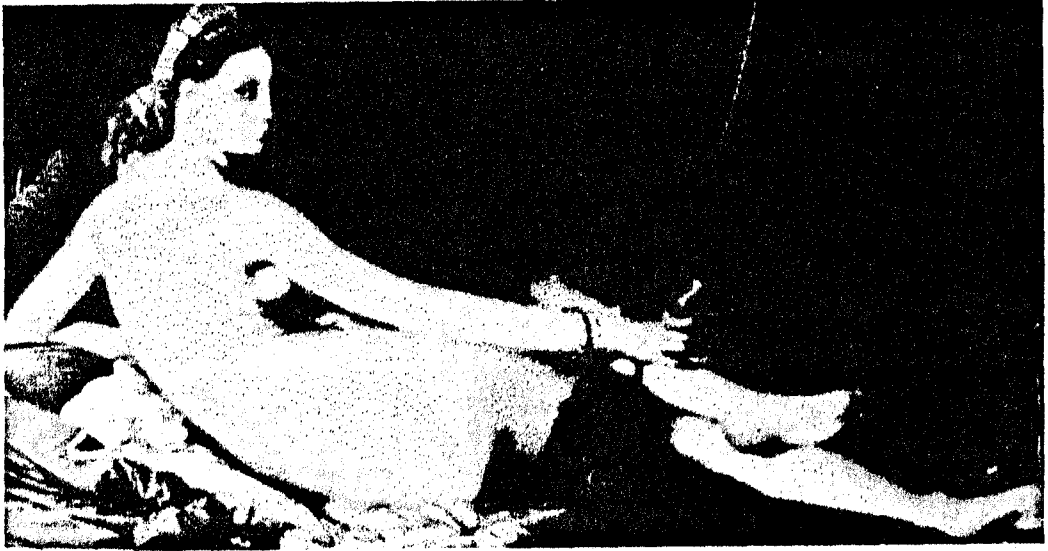
Resim 17. Vincent Van Gogh, “Başak Toplayanlar”.



Resim 18. Andō Hirohige, “Yağmurda Ohasine Köprüsü”.



Resim 19. Vincent Van Gogh, “Köprüde”.



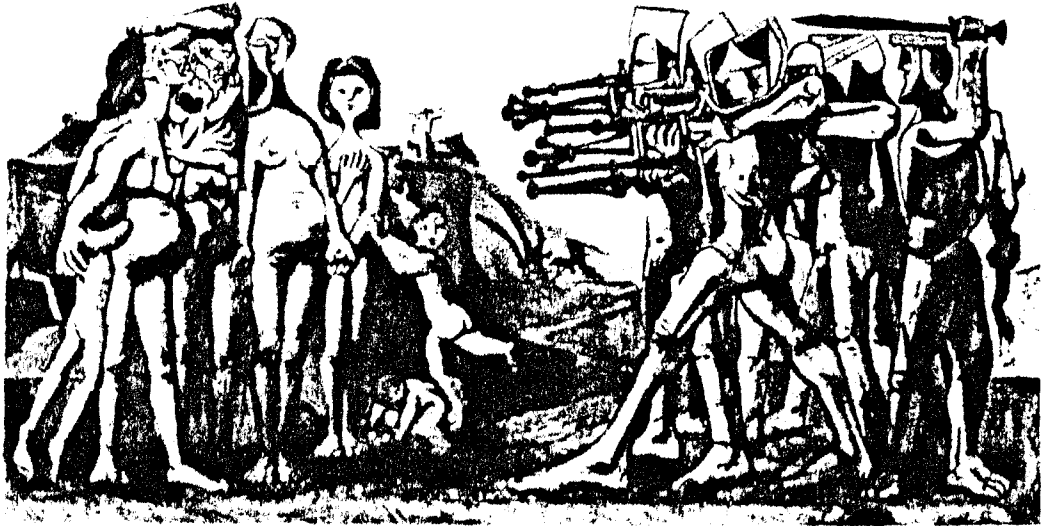
Resim 20. Jean Dominique Ingres, "B y k Odalık"



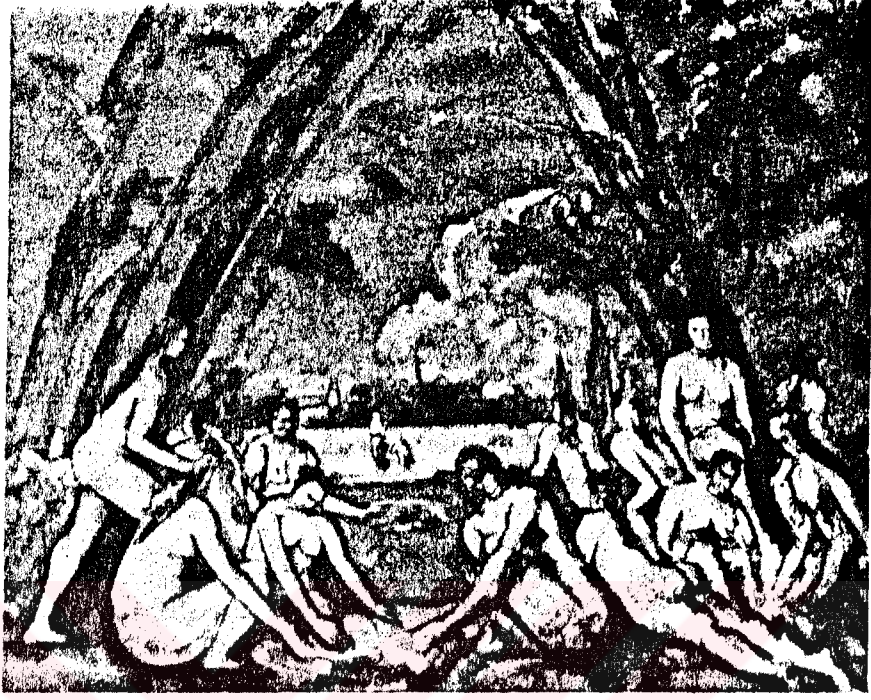
Resim 21. Pablo Picasso, "B y k Odalık".



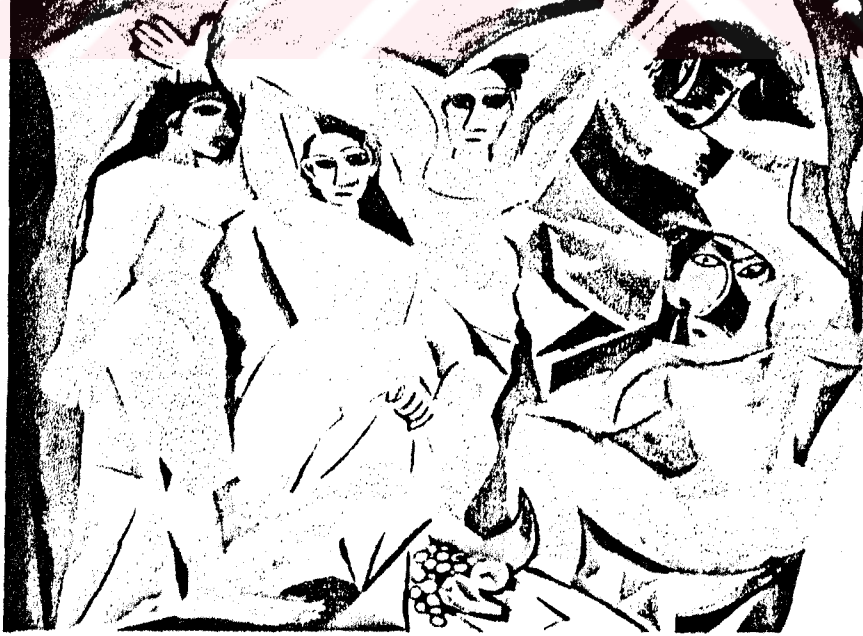
Resim 22. Francisco De Goya, “3 Mayıs Katliamı”.



Resim 23. Pablo Picasso, “Kore’de Katliam”.



Resim 24. Paul Cezanne, “Yıkananlar”.



Resim 25. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”.



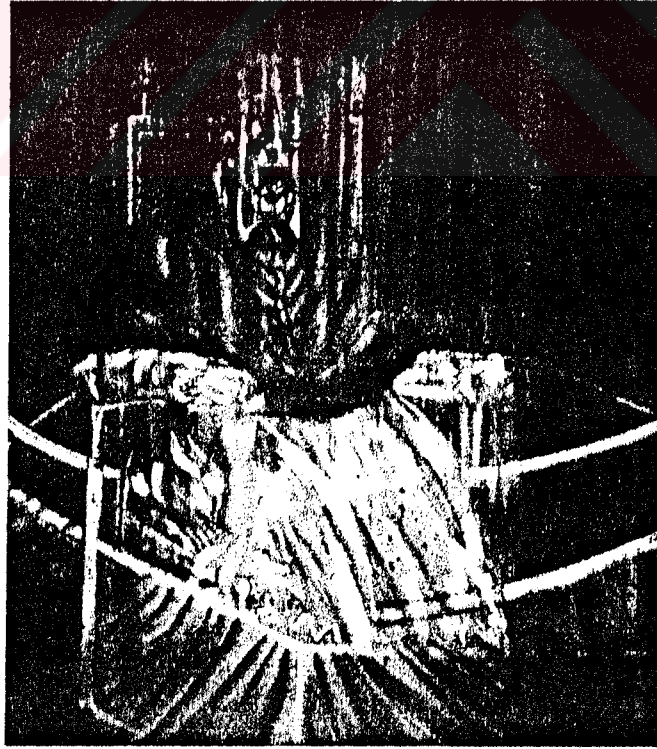
Resim 26. Eugène Delacroix, “Marie de Medicis’in Gidişı”.



Resim 27. Pierre Poul Rubens, “Marie de Medicis’in Marsilya’ya Gidişı”.



Resim 28. Ayzenştayn, “Potemkin Zırhlısı Filminden Sahne”.



Resim 29. François Bacon, “Velazquez’in Papa X. Innecenzo Adlı Yapıtı Üzerine Yorum”.



Resim 30. Paul Gauguin, "Beyaz At".



Resim 31. “Eski Yunan Athena
Konulu Alçı Kopya”.



Resim 32. “Tahitili Çocuk”, Fotoğraf .



Resim 33. Paul Gauguin, “Birleştirme”.

3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE DÖRT SANATÇI

Araştırmaya; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Adnan Turani ve Hüsamettin Koçan; belirli bir dünya görüşü, ulus olma bilinci, milli olma eğilimi, sanatın ham ve yalın kökenine dönme gibi savlara karşı, ülkemizde örnek oluşturacak nitelikte olduklarından seçilmişlerdir. Seçilen hiçbir sanatçı bu öne sürülen savların tam temsilcisi değildir. Ancak her sanatçının biçimleri yönünden hangi görüşe ne kadar yakın düştüğü incelenecektir. İnceleme ve tartışma sırasında şu sorulara yanıtlar aranmaya çalışılacaktır.

Sorular :

1. Seçilen sanatçılar geleneği kullanırken hangi kaygıyla hareket etmişlerdir?
2. Ulusal ya da yerel olma kaygısının arkasında belirli bir yaşam görüşü var mı?
3. Ulusallık ve yerellik sanatçıların hangi dönemlerinde yoğunlaşıyor ve ağırlık kazanıyor?
4. Söz konusu ressamların Romantizmle ilgileri var mı? Var ise bu yaklaşımları bilinçli mi, yoksa kendiliğinden mi ?

Yukarıda belirtilen sorulara, her sanatçı ayrı ayrı bir yanıt oluşturmamaktadır. Ancak örnek sanatçıların kimi zaman ulusallık adına, kimi zaman romantik bir yaklaşımla kimi zaman da salt biçim kaygısıyla yerel simge ve motiflere yer verdiği görülmektedir. Aslında hepsinin birleştiği bir nokta; ister bilinçli, ister bilinçsiz olsun her sanatçı bulunduğu kültür ortamından bir şeyler özümseyerek yapıtlarını oluşturmalarıdır.

Resimler Feldman'ın eleştiri kuramına göre incelenecektir. Bu kurama göre eleştiri dört bölümde yapılmaktadır. Birinci bölümde resimdeki görünür gerçekler dile getirilir. Burada hiç bir yoruma gidilmez. Yapıtın görünür konusu bu bölümde incelenir. İkinci bölüm çözümlemedir. Burada yapıtın yapısını oluşturan biçimsel düzenlemeler, sanatsal öğeler ve ilkeler üzerinde durulur. Bu iki bölümün verileri eleştiriciyi üçüncü bölüme götürür. Bu bölüm yorum bölümüdür. Birinci ve ikinci bölümdeki gerçekler burada kişinin deneyimleri ile bütünleşerek yorumlanır. Örneğin bir motifin resimdeki simgesel işlevi bu bölümde yorumlanır. Yorum kişisel tercihleri ve düşünceleri de içerir. Daha sonra ilk üç bölüm eleştiriciyi yargıya götürür. Yargıda, sanat yapıtının estetik olarak, sanat nesnesi olarak sanat dünyasındaki yeri ve hangi eleştiri kuramına ve kuramlarına yer verdiği incelenir. Bu eleştiri sistemine göre çalışmada örnek sanatçıların belirli bir resmi ele alınarak incelenecek ve yukarıda belirtilen sorulara ne kadar yanıt verip, vermedikleri araştırılacaktır.

3.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızılı Han Kahvesi”

Kırmızı rengin hakim olduğu yapıtın yüzeyi üzerinde lekesel tarzda ve bir anda oluşturulmuş izlenimini veren soyutlanmış figürler göze çarpmaktadır. Kırmızı, siyah, kahverengi ve kahverengimsi haki yeşilin egemen olduğu yapıtta göze çarpan tek açık leke sarıdır. Bu sarı renk yapıtın hemen ortasında yer almaktadır. Kırmızı, siyah kahverengi ve nefti renklerden oluşan lekesel düzen bu sarı renk etrafında yer almaktadır (Resim 34).

Yapıta ilk bakıldığında dört figür sezilmektedir. Bu dört figür, dar bir masa olduğu izlenimi veren ve açık bir leke olarak görülen biçimin etrafında yer almaktadır. Bu figürlerden izleyiciye göre en solda olanı profil biçiminde

görülmektedir. Söz konusu figürün yanında yer alan öteki figür ise ortadaki sarı lekeye dayandığı izlenimini vermektedir. Üçüncü figür ise dikkat çekici bir konumdadır, daha az soyutlama ile resmedilmiş olan bu figürün elinde saz olduğu ve bir şeyler söylediği yüz ifadesinden anlaşılmaktadır. Yapıtın sağ tarafındaki figürün yalnızca başı görülmektedir. Elinde çay tepsisi olan figür sağ alt köşede bulunan tabureye oturmuş durumdadır. Buna karşın gövdenin kırmızı yüzey üzerinde tamamlandığı görülür. Biz bunu tabure üzerindeki bacak biçiminden anlıyoruz. Taburenin hemen üzerindeki geniş siyah leke kırmızı yüzeyde boşlukta duran vücudu tamamlamaktadır.

Yapıtın sağ ve sol planında şekli bozulmuş iki tabure göze çarpmaktadır. Sol alttaki tabure yeşil renk konturla, sağ alttaki tabure ise çizgi ve leke ile oluşturulmuştur.

Yapıtı ilk bakıldığında elinde sazı olan figür dikkatimizi çekmektedir. Hem sazı, hem üzerindeki yöresel motiflerle işlenmiş kıyafeti ile bu figür yapıta yöresel bir kimlik kazandırmaktadır. Sarı leke etrafında çizgi ve leke yoğunluğu ile bütünleşen bu figürler, Anadolu insanını yansıtabilecek resimsel imgelerle donatılmıştır.

Resimsel yapı, çizgi ve lekelerin ritmik yoğunluğu ile sağlanmaya çalışılmıştır (Resim 35,36). Bütün figürler hemen hemen aynı düzlem üzerinde yer almış gibidir. Mekandaki derinlik yapıtı oluşturan nesnelerin birbirleriyle olan ilişkisi içinde sağlanmaya çalışılmıştır. Şöyle ki; ortadaki figürün sağında ve solunda bulunan diğer iki figür mekan içindeki ikinci geometrik düzlemle orta planı oluşturmaktadır. Yapıtın arka planını ise elinde çay tepsisi olduğunu anladığımız ve vücudu kırmızı yüzeyde hissedilmeyen figür tamamlamaktadır (Resim 37).

Resim bir yüzey resmi olmasına karşın figürlerin ön ve arka plan ilişkisi ile mekanda bir hareketlilik ve derinlik sağlanmıştır. Bu hareketliliği destekleyen ikinci etmen ise renk, leke ve çizgilerin oluşturduğu ritmdir. Çizgi, renk, benek (Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat diline kazandırdığı terim), motif tekrarından doğan bir düzen kaygısı ile yapıtta hareketli bir yapı gözlenmektedir. Figürlerin geometrik mekanda belirli bir düzen içinde yerleşimi, gözün izlediği diagonal çizgi grafiği ile netleştirildiğinde figürlerin bir ritm düzeni oluşturduğunu söyleyebiliriz (Resim 37).

Yapıtın leke dağılımı incelendiğinde renk koyuluk derecelerinin hemen hemen aynı değerde olduğu görülür. Biçimleri açığa çıkaran leke düzeni konuyu bütünleyici bir biçimde oluşturulmuştur (Resim 36).

Yapıt, kahverengi, açık siyah, haki yeşil gibi koyu renk ve birbirine yakın tonlarda tamamlanmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu “renk mucizesi, aynı koyulukta renklerin yan yana gelmesiyle başlar” tümcesiyle renk “Hypothese” ini bu yapıtta hissedilir bir şekilde uyguladığını göstermektedir (Erol 1984:141).

Resmin renkliliği bütün yüzeyi kaplayan koyu değerlerin içten ve kendiliğinden dağılımı ile sağlanmıştır (Resim 38). Yüzey üzerinde yer alan benek, leke, çizgi ve motifler ince ve anlık boya sürülüşü ile oluşturulmuştur.

“Kırmızılı Han Kahvesi” adlı yapıtta, çarpık bir masanın çevresinde toparlanan figürler, bir çırpıda yazılmış yazı niteliğinde ve rahat fırça darbeleri ile tamamlanmıştır. Yapıtın geneline serpiştirilen ve figürleri zenginleştirmek için kullanılan halk motifleri özellikle sağ taraftaki figürün çorabında, saz çalan figürün iç giyiminde ve sol taraftaki figürün heybesinde görülmektedir. Bu biçimsel motiflerin mekan ve derinlik etkisi uyandırmayacak biçimde yüzeye serpiştirildiği görülür.

Yapıtın arkasında yer alan ve yapıtın en açık değeri oluşturan sarı leke, figürleri geri plana iterek renk ile derinlik duygusu yaratmaktadır.

Kırmızı yüzey üzerinde yer alan biçimsel kurgunun kendi içerisinde bir geometrik düzen oluşturduğu söylenebilir. Figürlerin ele alınış biçimleri yapıtın mekanına ilişkin ipuçları taşımaktadır (Resim 37). Bu düzen birbirine bağlı ritmik bir yapı sergilemektedir. Kullanılan resimsel öğeler yardımı ile biçimsel bir kurgu sağlanmıştır. Bu elemanların gücüne inanan Bedri Rahmi Eyüboğlu bunu şöyle ifade etmiştir, “resim sanatı dört direğe dayanır. Dört küheylan çeker arabamızı. Bir çizgi, bir leke, bir renk, biride mini minnacık benek” (Şenyapılı 1996:65). Bedri Rahmi’nin doğasal biçimleri, resimsel öğelere dönüştürerek çalışması Klee ile benzerlik göstermektedir. Biçimsel değerini resimsel öğelerin bezemeci tavrı ile oluşturması ise bilinçli bir tavidir. Yöresel renk ve motifleri kendine özgü bir duyarlılıkla özümseyip yapıtlarına katması ise onun çevresi ile olan diyalogunda gizlidir.

“Şarabın iyisine içerisinde dinlendiği destinin kokusu nasıl sinerse, ressamın yapıtlarına da, yaşadığı çevrenin kokusu öyle sinmeli...” (Erol 1984:141) diyen Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yapıtlarına, içinde yaşadığı çevre, insanlar, tarihsel kalıtım, somut görünüm, yoluna çıkan ve heyecan veren her şey bir koku gibi sinmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun, 1972 sonrası yapıtlarını incelediğimizde Anadolu köylü insanını yapıtlarına konu olarak ele aldığını görebiliriz. Bu köylü figürlerini Eyüboğlu’nun ayrıntıdan uzak ve birbirine geçmiş öğelerin oluşturduğu yazınsal bir çözümleme arayışı ile oluşturduğunu söyleyebiliriz (Resim 39,40).

Sanatçı, bu dönem yaptığı resimlerin konusunu bilinçli olarak ele almıştır. Yapıtı öyküden kurtarmak için resimsel öğelerin kurgusuna ve dinamiğine

çok dikkat eden sanatçı, ele aldığı konuların gerçekliğini ve yaşanırılığını olabildiğince kişisellikle işlemiştir. Erol'a göre;

“Han Kahvesi düzenlemelerinde sanatçı bizi canlı renk çalışmalarıyla yapıtın öyküsünden koparmak, önce resimsel olanla karşılaştırmak istese de bu resimlerde öylesine içe işleyen bir “hava” vardır ki bu kadar yerli olabilmek, çizdiği resmettiği insanların kimliğine bürünebilmek konusunu yani Anadolu insanını yürekten sevmek demektir (Erol 1984:140).

1932’de kurulmuş olan Halkevlerinin “Güzel Sanatlar Kolu” kurulduğu yıldan başlayarak “Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri” düzenlemiş, resmin geniş kesimlere ulaşmasında etkili olmuştur.

Çağdaş Türk Sanatı açısından olduğu kadar Türk kültür tarihi açısından da önemli olan ve Atatürk’ün buyruğuyla 1937 yılında Dolmabahçe Sarayında açılan Resim ve Heykel Müzesi, genç kuşak sanatçıların özgün nitelikteki yapıtlarına yer vermiştir. Cumhuriyet tarihimizde devletin sanata ve sanatçıya katkılarından biri de, 1939’da Ankara’da açılan “Devlet Resim ve Heykel” sergisidir.

1930 kuşağının ve onlardan daha sonrakilerin zaman zaman İstanbul dışına çıktıkları görülse de, Anadolu’nun resimlere konu olması 1940’lardan sonraya rastlar. 1938’de yurdun çeşitli yörelerine gönderilen ressamın yaptıkları geziler ve bu gezilerin ürünleri devlet tarafından sergilenmiştir. Ulusal bir resim anlayışının amaçlandığı bu sergiler; Anadolu’nun geleneklerini, yaşamını, doğasını ve insanını aktarması bakımından önemli olmuştur. 1940’a girerken bu üç önemli gelişme Türk resmini yönlendiren ve etkileyen başlıca etmen olmuşlardır.

Yurt gezileri programında yer alan sanatçılarından biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu o dönem yaptığı resimlerinde yerel ve ulusal olma eğiliminden hareketle , halk motiflerini ve folklorunu yapıtlarına temel almıştır. Bu özellik Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, 1940'larda Çorum'a yaptığı gezide sezilir. Anadolu onun resimlerine dinmeyen bir sızı gibi Çorum'dan sonra yerleşmiştir. D Grubu anlayışı etkisinde ele aldığı yapıtlarında Anadolu köylüleri, yerel süslemeler ve folklorik öğeler resimlerine girmiştir. Tansuğ'a göre;

“Bu alanda en büyük çabayı da giderek folklor özentisi modalara dönüşen kırık dökük resim çalışmalarının bile öncüsü sayılabilecek Bedri Rahmi Eyüboğlu gösteriyor; nakışlar, renkler, düzenler üstüne yazılarda yayınlıyordu. Aynı zamanda kıvrak bir nazım üslubu yakalayan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ana temaları büyük çoğunlukla folklorik değerleri ve bunlara ilişkin duyguları içeriyordu” (Tansuğ 1986:216).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre, o güne kadar yapılmış olanları incelemek sonra da kendisine usta olarak bir ressamı seçmek ona kendi deneyimlerinden yola çıkarak katkıda bulunmak ve bireysel düşünceyi sürekli kültürel kaynaklarla beslemek gerekiyordu. Böylece yaratıcı kişilik bir kimlik bulabilirdi. Kendi deyimiyle “çiğnene çiğnene tadı tuzu kalmamış hazırlop” şeyleri tekrarlamak en büyük tehlikeydi sanatçı için(Özsezgin1985:19). Kilim motiflerini ve diğer kültür kaynaklarını sanatına taşıyan Eyüboğlu ,bu simge ve motifleri hem teknik hem görüntü hem de düşünce yönünden çok farklı bir anlatıma dönüştürmüştür. Bu düşünceleri savunmasına karşın, Eyüboğlu'nun 1940'lı yıllarda “ulusal olma” eğilimi doğrultusunda gerçekleştirdiği yapıtlarında, yerelliği ve Anadolu kırsal nakış örneklerini bezemeci tavrı ile yapıtlarına mal etmeye çalışan aşırı çabalar içine girdiği de kimi yapıtlarında görülmektedir (Resim 41).



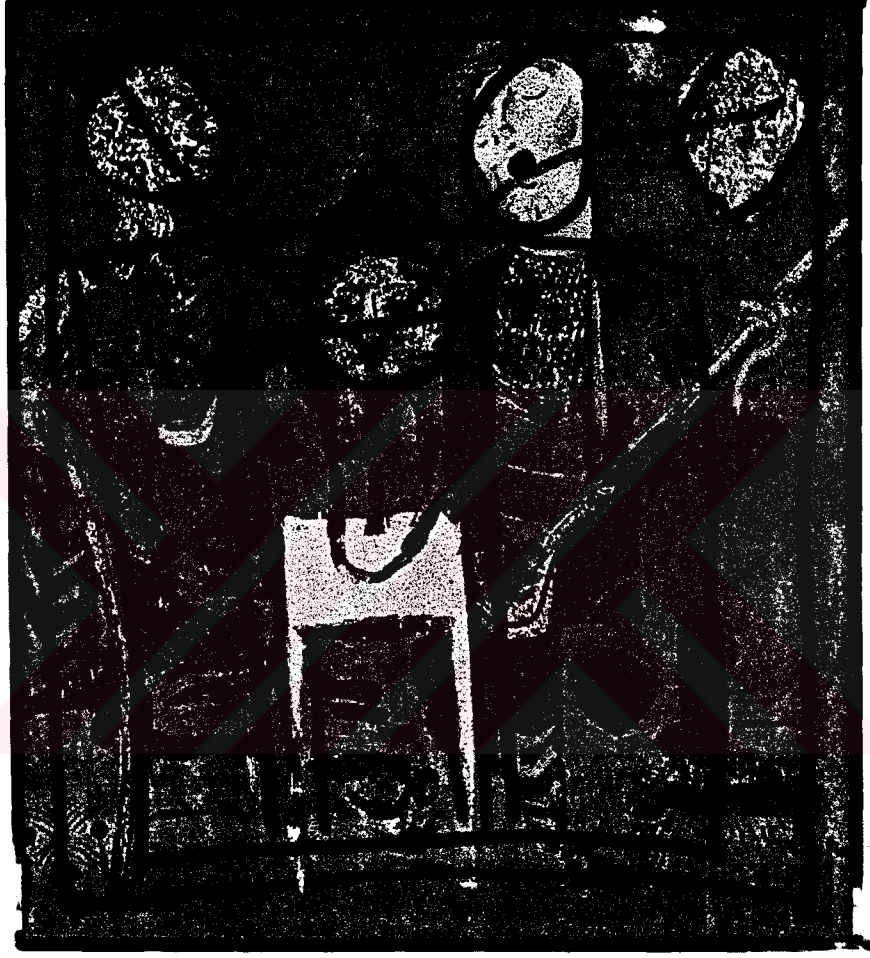
Resim 34. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Han Kahvesi”.



Resim 35. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızılı Han Kahvesi”.



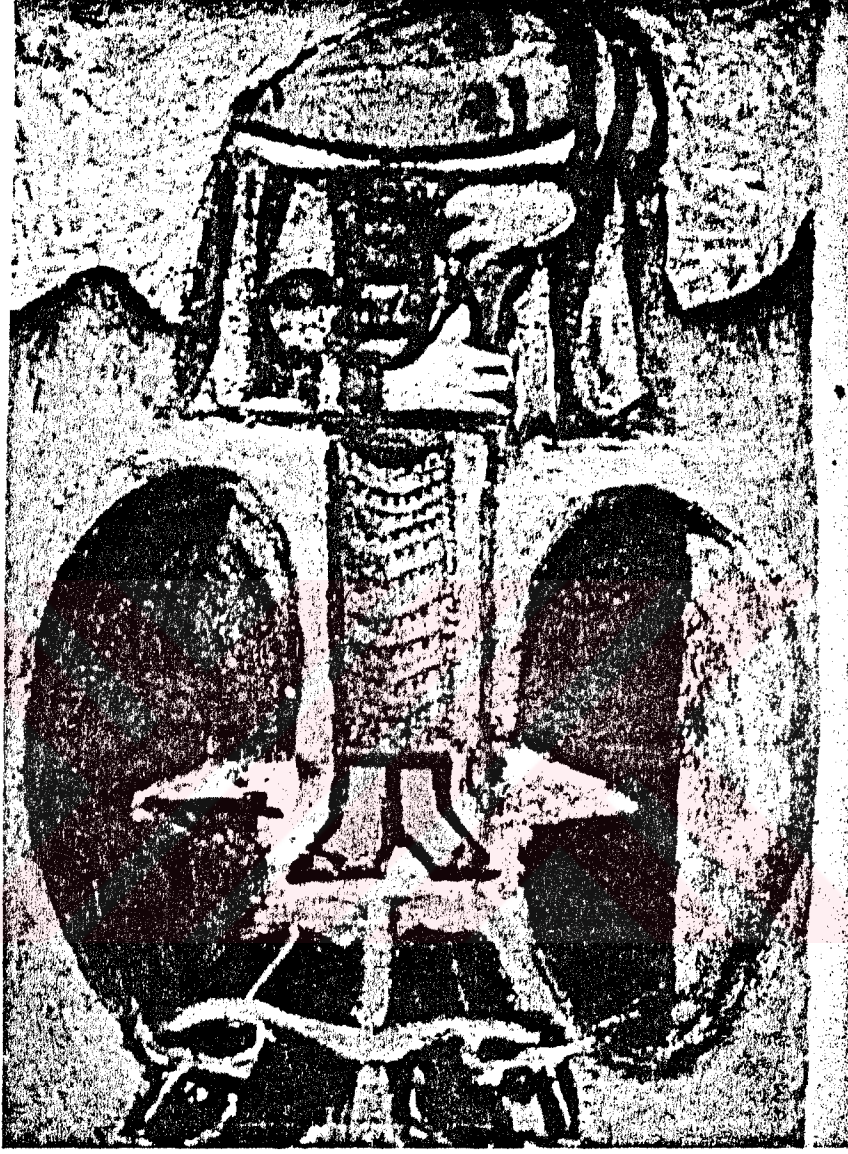
Resim 36. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Han Kahvesi”.



Resim 37. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Kırmızılı Han Kahvesi".



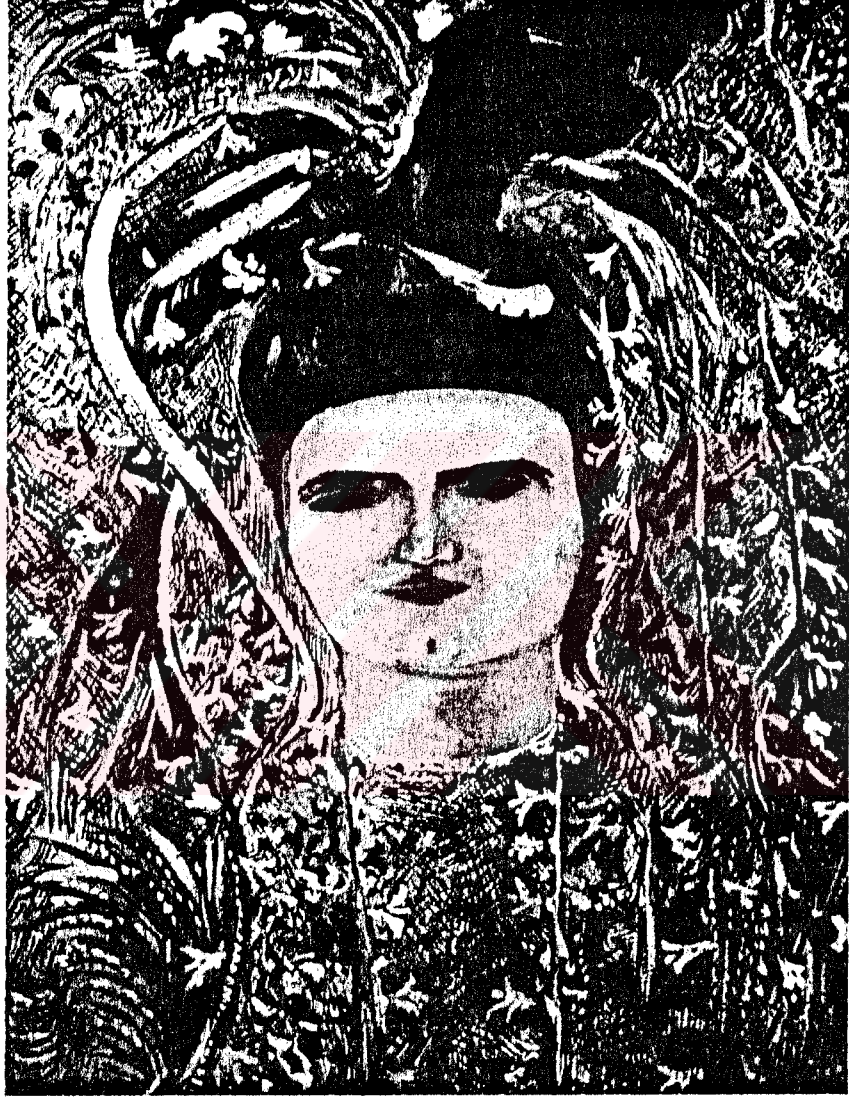
Resim 38. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızılı Han Kahvesi”.



Resim 39. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kağrı”.



Resim 40. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ana ve Çocuk”.



Resim 41. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Oyalı Baş”.

3.2. Turgut Zaim “Yörükler”

Türk resminde ulusal, yöresel ve folklorik öğeleri tema olarak kullanan sanatçılara örnek olarak seçilen Turgut Zaim’in, “Yörükler” adlı yapıtı incelenecektir. Feldman’ın sıralamasına göre resmi incelemeye betimleme ile başlanacaktır.

Yapıtı ilk bakıldığında insanlardan oluşan kalabalık bir grup görülmektedir. Grup üç kadın, değişik yaşlarda dört tane çocuk ve yanlarında bulunan iki keçiden oluşmaktadır. Grubun hemen arkasında ise birkaç grup daha görülmektedir (Resim 42).

Yapıtın sol tarafında diz çökmüş oturan bir kadın görülmektedir. Kadının başında kırmızı renkte başlık ve onunda üzerine örtülmüş beyaz baş örtüsü vardır. Başlığının üzerinde alına doğru dökülen takılar dikkatimizi çekmektedir. Elbisesi vişne çürüğü rengine yakın kırmızı renktedir ve hemen elbisesinin üzerinde beline sarılmış siyah renkte ve üzeri beyaz işlemeli kuşağı görülmektedir. Dizlerinin üzerinde gri renkte bir örtü vardır ve iki kolunun arasına aldığı bebek bu örtü üzerinde oturmaktadır. Bebek açık turkuaz renkte bir elbise giymiş, başında pembe bir örtü, ayaklarında ise beyaz çorapları vardır. Kadın sağ eliyle yün eğirmek için kullanılan bir kirmen tutmaktadır. Dizin önünde kollarını birleştirerek oturan bir erkek çocuk görülmektedir. Saçları oldukça kısa kesilmiş olan çocuğun üzerinde sarı bir kazak ve siyah pantolon, ayağında ise üzeri işlemeli krem renginde yün çorapları görülmektedir (Resim 42).

Yapıtın ortasında saçlarından ve kıyafetinden kız çocuğu olduğu anlaşılan bir figür yer almaktadır. Başında renkli bir şapka ve şapkanın altından beline kadar uzanan saçları görülmektedir. Üzerinde lacivert renkte bir elbise,

belinde ise krem renginde kuşağı vardır ve sırtı bize dönük bir şekilde diz çökmüş durumdadır. Duruş şeklinden dolayı sol kolu görülmeyen kız çocuğu sağ eliyle bir maşrapa uzatmaktadır. İki çocuk ve kadının hemen ortasında ise iki adet karpuz bulunmaktadır.

Yapıtın sağ bölümünde ise iki kadın ve bir çocuktan oluşan üç figür yer almaktadır. En önde olan kadın diz çökmüş oturmaktadır. Başında nefli yeşil bir başlık ve onun üzerine örtüldüğü beyaz baş örtüsünü omuzlarına kadar indirmiş durumdadır. Yüzü oldukça beyaz olan kadının kaşları ve gözleri siyahtır. Üzerinde nefli yeşil elbisesi, belinde ise oldukça kalın bağlanmış, bordo renk üzerine sarı işlemeli kuşağı vardır. Dizinin üzerinde ise açık mavi üzerine beyaz ve kahverengi çizgilerden oluşan bir örtü görülmektedir. Sağ kolunu dizlerinin arasına almış, sol eliyle ise önündeki çantadan kaşık çıkartmaktadır. Önünde görülen krem rengindeki çantanın üzeri yeşil, sarı, kırmızı ve mavi renklerle işlemelidir. Çantanın hemen yanında ise büyük bir tabak yemek görülmektedir (Resim 42).

Yapıtın sağ tarafındaki ayakta duran kadının yüzü, baş örtüsü ve giyim tarzı diğer kadınların ki ile aynıdır. Üzerinde gri renkte yere kadar uzanan bir elbisesi ve beline bağlanmış bordo renkli üzeri işlemeli önlüğü görülmektedir. Bu kıyafetlerin üzerine ise uzun kollu kenarları beyaz şeritli turuncu renkte bir cepken giymiştir. Sol elinin görülmemesine karşın, sol elini beline dayamış olduğu hareketinden belli olan kadının sağ elinde ağaçtan yapılmış bir sitil bulunmaktadır.

Yapıtın en sağında ise iki kadının hemen yanında profilden çizilmiş ayakta duran bir erkek çocuk vardır. Bu çocuğun yaş olarak diğer çocuklardan büyük olduğu anlaşılmaktadır. Başında koyu gri renkte bir şapkası vardır ve şapkasının altından oldukça kısa olan saçları görülmektedir. Üzerinde açık mavi yakasız bir gömlek ve açık kahverengi bir pantolon vardır. İki eliyle tuttuğu tasta bir şey içiyor gibidir.

Yapıtın tam merkezinde sadece ön kısımları görünen profilden çizilmiş iki adet keçi görülmektedir. Keçiler boynuzlu ve açık krem rengindedir.

Buraya kadar betimlediğimiz figürlerin ortasında bir ekmek sacı görülmektedir. Sac yerden yükseltmek için taşların üzerine konulmuş bir durumdadır ve altında odunlar vardır. Üzerinde ise altı tane hamur görülmektedir. Bütün figürler sacın etrafına toplanmış gibidir ve sarıdan kahverengiye kadar değişen tonlarda bir zemin üzerinde bulunmaktadır.

Yapıtın orta planında düz bir arazi ve geriye doğru gri, beyaz ve yeşilin değişik tonlarında ağaçlar, tepeler ve dağlar görülmektedir. Orta planda, betimlenen gruba benzeyen ve arka arkaya gittikçe küçülen üç tane grup görülmektedir. Söz konusu grupların ayrıntılı şekilde algılanmamalarına karşın onların aynı işi yaptığı söylenebilir. Yanlarında ise iki adet deve görülmektedir. Develer de keçiler gibi profilden çizilmiştir.

En arka planda ise oldukça mavi bir gökyüzü görülmektedir. Gökyüzü düz bir şekilde boyanmıştır. Dağlarla gökyüzünün birleştiği planda sadece dağın üzerinde küçük bir bulut kümesi görülmektedir (Resim 42).

Yapıt, renk açısından ele alındığında üç aşamada incelenebilir. Bunlar, figürler, mekan ve en arka plandaki gökyüzünden oluşan bölümler halinde sıralanabilir (Resim 43).

Resim 43’de, bir nolu alandaki figürlerin kıyafetlerinde oldukça sıcak, canlı ve ışıklı renkler kullanılmıştır. Bu sıcak renkler sarı, turuncu, kırmızı ve kahverenginin tonlarından oluşmaktadır. Bu renkler beyaz, gri, lacivert ve açık mavinin tonları ile desteklenmiştir. Özellikle üç kadın figürünün kıyafetlerindeki renkler dikkat çekicidir. En soldaki figürün kıyafeti vişne çürüğü, en sağdaki

figürün ise nefti yeşildir. Bu renkler bir anlamda zıt renklerdir ve ikisinin ortasındaki ayakta duran figür turuncu gibi canlı bir renkle verilmiştir. Üç kadınında baş örtüleri beyazdır ve birbirine yakın bir şekilde bağlanmıştır. Çocukların kıyafetleri sarı, gri mavi ve lacivert renktedir. Her figür ayrı bir renkle verilmiştir. Sadece kadınların baş örtüsü ile keçilerin renkleri açık ve birbirine yakın renklerden oluşmaktadır.

Resim 43’de, iki nolu alan aynı zamanda yapıtta mekanı oluşturmaktadır. Mekan en önde sarıdan kahverengiye kadar yer yer kırmızı ile desteklenmiş, sıcak renklerle başlayıp arka plana doğru ilerledikçe gri, grimsi yeşil ve yeşilin farklı tonlarına doğru kayarak yerini soğuk renklere bırakmıştır.

Üçüncü aşama olarak ele alınan gökyüzü yapının en arka planını oluşturmaktadır. Gökyüzü oldukça canlı ve koyu mavi ile düz bir şekilde boyanarak verilmiştir. Buna karşın gökyüzü ve dağların birleştiği çizgide dağlar oldukça geçişli ve değişik mavilerle ele alınmıştır.

“Yörükler” adlı yapıtta çizgisel anlayış öne çıkmamıştır. Sadece renk planlarının kesiştiği yerler kontur etkisi yaratmaktadır. Buna karşın lekesele bir anlayıştan söz edilebilir. Leke düzeni, Resim 44’de çıkarıldığı gibidir. Ayrıca yapının açık-koyu ilişkisine yönelik şema Resim 45’de görülmektedir. Resim 44 ve 45 ayrı ayrı incelendiğinde gerek en koyu değerlerin gerekse en açık değerlerin figürlerin üzerinde kullanıldığı görülmektedir.

Kompozisyon klasik anlamda ele alınmıştır. Arka planda gökyüzü ve dağların kesiştiği yer aynı zamanda yapıtı yatay olarak ikiye bölmektedir. Bu yatay çizgi ve onun üzerinde yer alan dağlar yapıta derinlik kazandırmaktadır. Figürlerin oldukça büyük çizilmesi bu derinlik anlayışını destekleyen bir yapı oluşturur. Figürlerin dağılımı kompozisyonu ikiye bölmüş gibidir. Figürler, yapının sol ve sağ

tarafına gruplar halinde yerleştirilmişlerdir (Resim 46). Ayrıca yapıtın ön planındaki kız çocuğu ve keçileri de göz önünde bulundurduğumuzda figürlerin ortadaki ekmek sacının etrafına dairesel bir şekilde toplandığı anlaşılmaktadır (Resim 46).

Mekan olarak kullanılan doğa yerleşim yerlerinden uzaktır. Çimlerle kaplı düz bir arazinin üzerinde figürler, geri plana doğru incelendikçe tepeler, ağaçlar ve dağlar görülmektedir.

Yapıt form anlayışı ve biçimlendirme açısından incelendiğinde figürler; modle anlayışı, renk geçişleri ve birebir gerçekçilikten oldukça uzaktır. Figürlerin yüzlerinde üçboyutluluk ve gerçekçilik görülmemektedir ve çocuksu biçimlendirme anlayışına yakın bir izlenim hissedilmektedir. Aynı anlayış keçilerde de görülmektedir. Bunun yanında mekanda gerçeğe oldukça yakın bir peyzaj görülmektedir. Figürlerde olmayan renk geçişleri mekanda ele alınmıştır.

Turgut Zaim'in, "Yörükler" adlı yapıtı için şu ana kadar yaptığımız betimleme ve çözümlemelerden sonra şöyle bir yorum getirebiliriz. Yapıtın, adından da anlaşılacağı gibi Anadolu'daki yörüklerin göçebe yaşantısını anlatan bir çalışma olduğu söylenebilir. İnsanlar arasında yetişkin bir erkek görülmemektedir. Üç kadın ve biri bebek olan dört çocuktan oluşan kompozisyonda büyük olasılıkla öğle yemeği için hazırlık yapılmaktadır. Sol taraftaki kadın bir taraftan çocuğunu kucağında tutarken bir yandan da elinde yün eğirmek için kullanılan bir kirmen tutmaktadır. Ayakta duran kadının elindeki ağaçtan yapılmış sitilde ayran olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü yanındaki erkek çocuk bu ayrandan içerken, ön plandaki kız çocuğu elinde madeni maşrapayı uzatıp ayran istemektedir. Üçüncü kadın çantadan tahta kaşıkları çıkarırken bir yandan da sac üzerinde ekmek pişirmektedir. Ayrıca yapıtın sağ bölümünde yer alan bulgur pilavı ve sol plandaki karpuzlar öğle yemeği için hazırlanmıştır. Bütün bu hazırlıktan anlaşıldığı gibi ekmek, pilav ve ayrandan oluşan yemekle birlikte karpuz yenilecektir.

Sanatçı “Yörükler” adlı yapıtında; ekmek yapan, yemek pişiren, çocuk bakan, yün eğiren, hayvancılık yapan göçerlerin yaşamının tüm ayrıntılarını yapıtında bir araya getirmiştir. Burada sanatçının, söz konusu yaşamı, insanları yüceltme ve sevimli gösterme çabası vardır. Ayrıca, yaşantıya ilişkin belirli bir özleminden de söz edilebilir. Yapıttaki kadınlar oldukça genç, güzel, temiz ve sağlıklı görülmektedirler. Kıyafetleri, renk, biçim ve süslemeleri açısından folklorik özellikler göstermektedir. Başlarındaki fes biçimindeki başlıklarının alınlarına düşen süslemeleri, bellerine sardıkları kuşakları ve süslemeleri, ayakta duran kadının önlüğünün üzerindeki geometrik süslemeler belirli bir kültüre ait simgelerden oluşmaktadır. Ayrı konulan sitil ile pilav konulan tabak ve kaşık tahtadan yapılmıştır. Bunlar, Anadolu insanının kendi elleriyle yaptığı eşyalardır. Aynı şekilde figürlerdeki yün çoraplar, malzeme koymak için kullanılan yünden yapılmış heybe Anadolu kadınının dokuduğu yerel eşyalardır.

Yapıtta kullanılan sıcak renkler aynı zamanda göçerlerin çadırlarında, kilimlerinde, çuvallarında, heybelerinde, kıyafetlerinde ve bu eşyaların süslemelerinde, işlemelerinde kullanılan renklerle aynıdır. Sanatçının bu renklerden yararlanarak yapıta içten sıcak bir hava vermek istediği de söylenebilir. Figürlerin değişik renklerle yapılması ise her figürün önemini ayrı ayrı vurgulamak gibi bir kaygının sonucu olduğunu söyleyebiliriz.

Mekan, gökyüzü ve figürler arasındaki kurgusal ilişki dikkat çekicidir. Yapıtta, konu olarak göçerlerin yaşamı ele alınmıştır. Göçebe yaşamın dağlarda, yaylalarda sürdürüldüğü bilinmektedir. Bu anlamda mekan çok önemlidir. Buna karşın yapıtta figürler oldukça öne çıkarılmış ve mekan olabildiğince eritilmiştir. Mekan olarak ele aldığımız doğanın önemsenmemiş görülmesine karşın görülen planlar boya sürülüşü, açık-koyu ilişkisi, renk geçişleri ve değerleri açısından ustaca işlenmiştir. Mekana ilişkin boya sürüş şekli figürlerde

görülmemektedir. Bu anlayış sanatçının “Erciyes’e Tırmanış” adlı yapıtında belirgin bir şekilde hissedilmektedir (Resim 47).

Mekanın doğallığına karşın figürler bir tiyatro sahnesindeymiş gibi durmaktadırlar. Figürlerin hareket halinde olmasına karşın sanki dondurulmuş bir an söz konusudur. Figürlerdeki boya sürüş tarzı oldukça ışıkl, yalın ve düz bir şekildedir. Bu boyama ve biçimlendirme anlayışı Osmanlı minyatür resim anlayışına çok yakındır. Turgut Zaim daha öğrencilik yıllarında akademik sanat disiplinlerine ilgi göstermemiş, okulun eğitim kurallarıyla bağdaşmadığı için ilgisini geleneksel Türk sanatlarına, Uzak doğu, Çin ve Japon sanatına yöneltmiştir. Öğretmenlik yıllarında bir süre Konya’da gezici resim öğretmenliği yapmıştır. Anadolu Zaim’in üzerinde büyük etki yaratmış, Anadolu sanatı ve kültürü üzerine araştırma yapan bilim adamlarından etkilenmiştir. 1930’da Çallı atölyesinde öğrenimini tamamladıktan sonra Paris’e gitmiş ve orada çağdaşlarının aksine çok kısa bir süre kalarak “her öğrenci kendi toplumunda yetişmelidir” diyerek geri dönmüştür. Bu düşüncesinden dolayı başta hocası İbrahim Çallı tarafından “aklı olmayan bir öğrenci” diye değerlendirilen Zaim böylece akademinin dış kaynaklı eğitimini de ret etmiştir (Şenyapılı 1989:352). Ardından Sivas öğretmen okuluna resim öğretmeni olarak atanmış ve buradan çinko levhalar üzerine Anadolu yaşamından esinlendiği konuları içeren ilk gravür çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Halk kültürüne gönül veren uzmanlarla (A.K.Tecer, M.Sarısözen) yakınlık kurmuş ve Orta Anadolu’nun bozkır yaşamı resimlerine büyük ölçüde girmeye başlamıştır (Özsezgin 1994:342). Bu döneminde yapıtlarında ele aldığı; cami kemeri, şadırvanlar etrafında uçuşan güvercinler, yaşmaklı, feraceli, süzgün gözlü kadınlar, bayram yerleri, şekerciler, yemişçiler, muhallebiciler, kapı eşiğinde oynayan çocuklar başlıca konuları oluşturmuştur. Böylece sanatçının yapıtlarına ulusal ve yerel motifler girmeye başlamıştır.

Turgut Zaim 1930'lu yılların ortalarında Ankara'ya yerleşmiştir. Bu yöreyi yaşam zenginliği ile resimlerinin değişmez teması haline getiren sanatçı 1933'de Cumhuriyet'in 10. Yılı nedeniyle "Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı" isimli üç parçadan oluşan büyük kompozisyonunu gerçekleştirmiştir. 1939'da başlayarak Ankara'da kurulan Tatbikat Sahnesi'nde, daha sonraki yıllarda ise Devlet Tiyatro ve Operası'nda dekoratörlük yapmıştır (Özsezgin 1994:342).

1939'da Hükümetin yurt gezisi programıyla Kayseri'ye giden sanatçı oradan getirdiği "Erciyes'e Tırmanış" isimli yapıtıyla aynı yıl Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik kazanmıştır. Önce Konya'da arkasından Sivas'ta geçen öğretmenlik yılları ve ardından gelen Kayseri gezisi onu Orta Anadolu gerçekliğine, yaşam bilincine daha da yakınlaştırmıştır. Anadolu yaşamının katı gerçeklerinden, Avşarlar'ın konar göçer yaşantısından neşe, mutluluk dolu bir dünya oluşturmuştur. Böylece köklerini Türk tasvir sanatlarında ve İslam Minyatürlerinde bulan düşünce ulusal ve yöresel bir resim anlayışı ile birleşmiştir.

Minyatür resimleri incelediğimizde, Zaim'in resimleri ile ilgili renk, biçimlendirme, boya sürüşü gibi plastik bağlantılar kurabiliriz. Bu "Yörükler" adlı yapıtta da hissedilmektedir. Örnek yapıttaki gökyüzü düz bir mavi ile verilmiştir. Figürlerin profilden görünüşü, modleden ve üç boyutluluktan uzak oluşu minyatür anlayışını çağrıştırmaktadır.

Celal Esat Arseven, Zaim'i, ressam Ruhi'den sonra ulusal resim geleneğini yaşatan ve kendine özgü bir yorumu gerçekleştiren sanatçı olarak görmüş ve sanatçıda eski minyatür geleneğini yansıtan bir karakterden söz etmiştir. Türk folkloruyla ilgili konuları işlediği içinde ulusal nitelikli bir sanatçı olduğundan söz etmiştir (Özsezgin 1982:30-31). Turgut Zaim'deki minyatüre yakınlık konusuna Özsezgin, (1982:31) farklı yaklaşmaktadır. Turgut Zaim'deki, minyatür kavramının geleneğe bakan çağdaş bir sanatçı gözleminin ve bilincinin ürünü olarak

geçerli olduğunu söylemektedir. Figürleri belli bir boşluk ve hacim içinde göstermesi, yer yer ışık-gölge ayrımlarına yönelmesiyle geleneksel minyatür üslubunun dar şemasını kırdığını ve yaşamın özündeki damarı yakaladığını belirtmektedir. Yine Özsezgin, Turgut Zaim'in resimleri ile ilgili şöyle demiştir;

“Dolgun yanaklar, kuzu gözler, göğüslere uzayan örgülü saçlar yaşama sevinci kokan bir Anadolu mitosunun değişmez öğeleri halinde, çağdaş sanat biçimleriyle de uyum yaratırlar. Açık havanın ve doğanın şiiriyle birleşmiş masalsı bir duyarlık, Anadolu’yu yüzyıllar boyu besleyen, yaşama hazırlayan bir ağacın köküyle çok yakın ilgili olmakla beraber, çağdaş sanat bilincine de bütünüyle ters düşmez. Bu ağacın kökleri, yaşadığı topraktan mutluluk emer, felaketlere karşı direnci, bu mutluluk gücünde bulur. Bu bakımdan Turgut Zaim'in resimlerinde yüzeysel bir “folklor” hayranlığından değil, o hayranlığı kırıp temele inen, yaşama karışan Anadolu insanının Yörük ve Avşarlar’ın etine ve kanına yönelen bir çevre gözlemciliğinin, yöre yorumculuğunun rolünden söz edilebilir (Özsezgin 1982:31-32).

Turgut Zaim'deki ulusallık ve yöresellik anlayışı çalışmalarının genelinde Anadolu'nun peyzajlarından öte insanını ele almasıyla ön plana çıkar. “Yörükler” adlı yapıtıyla birlikte diğer çalışmaları da incelendiğinde ve yapılan çözümlemelerden hareketle insanın, doğanın önüne geçtiği sonucunu çıkarabiliriz. Bu konuda yakın dostu Eşref Üren (1974:60) şöyle demiştir “az peyzaj yaptı. Anadolu’yu daha ziyade insanla yansıttı, bunda Kayseri seyahatinin çok etkisi olmuştur”. Turgut Zaim bu yönüyle bir figür ressamıdır. Doğa onda figürleri kucaklayan ve çevreleyen tamamlayıcı bir öğedir. Onun, sağlıklı elleriyle hamur açan, karpuz kesen yün eğiren, çocuğunu emziren, eşeğini yükleyen kadınları, mısır yiyen, kedi seven, zurna çalan çocukları Orta Anadolu keçileri, halı dokuyan genç kızları, pazar yerinde dolaşan delikanlıları, bağdaş kurmuş yörük köylüleri, çadırları çevresinde dolaşan Avşarları, izleyiciyi bir mutluluk düşüncesine götürür (Resim 48,49).



Resim 42. Turgut Zaim, “Yörükler”.



Resim 46. Turgut Zaim, “Yörükler”.



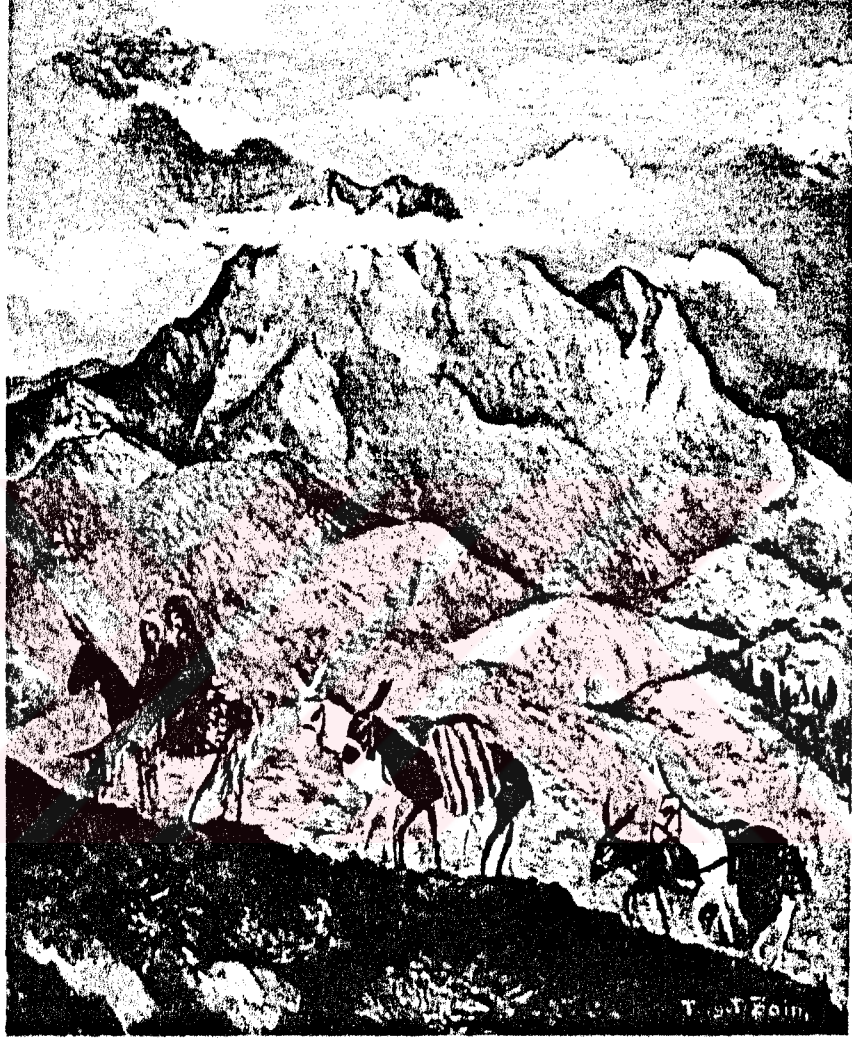
Resim 45. Turgut Zaim, “Yörükler”.



Resim 44. Turgut Zaim, "Yörükler".



Resim 43. Turgut Zaim, "Yörükler".



Resim 47. Turgut Zaim, “Erciyes’e Tırmanış”.



Resim 48. Turgut Zaim, “Beşik”.



Resim 49. Turgut Zaim, “Türbeli Kompozisyon”.

3.3. Adnan Turani , “Dört Tepeli Köy”

Yapıta ilk baktığımızda mavi renkli bir yüzey üzerine serpiştirilmiş farklı kalınlıklarda çizgiler görülmektedir.

Resmin tam ortasında dikdörtgen şeklinde ve bir kenarı açık mavi bir leke görülmektedir. Mavi lekenin üzerinde daha koyu mavi ile dört tanesi üst üste, bir tanesi sol tarafta olmak üzere beş tane benek yer almaktadır ve hemen beneklerin altında küçük bir dikdörtgen daha görülmektedir. Dikdörtgenin hemen sağ tarafında koyu renkle yapılmış bir leke yer almaktadır. Resmin sol tarafında ise açık mavi üzerine siyah, kahverengi ve koyu yeşil renklerle yapılmış çizgi ve beneklerden oluşan bir dikdörtgen yer almaktadır. Dikdörtgenin üzerinde kırmızı bir benek, sol tarafında ise kahverengi bir leke görülmektedir (Resim 50).

Buraya kadar betimlenen kalabalık kompozisyonun hemen üzerinde dört tane üçgen yapının birbirine bitişik bir şekilde ve sağ tarafa yatık sıralandığı görülmektedir. Birbirine bitişik bu dört üçgen yapı soldan kahverengi çizgilerle başlayıp sağa doğru mavi çizgilerle bitirilmiştir ve bu sıralı üçgenin hemen üzerinde yapının bütün yüzeyini kaplayan mavi içerisinde çizgi ile oluşturulmuş sarı bir yuvarlak biçim yer almaktadır (Resim 50).

Resmin genelinde mavi bir atmosfer görülür. Sarıdan, kahverengiye kadar değişen değerler maviyle örtüşerek kendiliğinden dağılım göstermektedir. Bu spontane dağılım aynı zamanda boyanın ince bir şekilde kullanılması ile saydam bir atmosfer oluştururken renkler arasında belli belirsiz yumuşak geçişler sağlanmıştır.

Yapıtta çok az renk kullanılmasına karşın yapının çok renkli bir etki uyandırması renklerin farklı değerlerde ve oldukça zengin kullanılmasından

kaynaklanmaktadır. Bu mavi renk tonlarına zıt renkler, sol taraftaki kırmızı benek ile üst taraftaki sarı dairedir. Saydam mavi yüzey üzerine yerleştirilen leke, benek ve çizgi koyu değerlerle ele alınmıştır.

Çizginin egemen olduğu yapıtta kesik kesik ve yazıyı anımsatan ve bir anda oluştuğu belli olan çizgisel bir yapı yer almaktadır (Resim 51) . Bu çizgisel dağılım geometrik alt yapıyı oluşturan mekan içinde, gözün takip edebildiği bütün yüzeyde çizgi düzenine hakim bir elips oluşturmaktadır (Resim 52). Söz konusu elips, yapıtın sol tarafından mavi bir çizgiyle girip, sağ taraftaki mavi çizgiyle çıkmaktadır. Yeniden sağ tarafta gözün izleyebildiği mavi bir çizgiyle birleşmekte ve yapıtın alt tarafındaki kahverengi çizgiyle devam ederek, sol alt köşedeki mavi çizgiyle tamamlanmaktadır.

Bu düzen ile yapıtın yüzeyi, boya katları arasına yerleştirilen çizgi ritimleri ile derinlemesine bir soyutluğa ulaşılmıştır. Fırça darbelerinin bir yazı gibi kullanılması yapıttaki lekese düzeni güçlendirmiştir. Sol taraftaki yazısal görünüm yapıtın en koyu lekesini oluşturmaktadır. En sağdaki gri yeşil ikinci koyu lekeyi desteklemektedir. Bütün bu koyu lekeler gözümüzün takip edebildiği elips içerisinde yer almaktadır (Resim 53). Sol taraftaki en koyu leke ise kendi içerisinde farklı açık-koyulardan oluşan çizgi ile desteklenmiştir.

Yapıtın kompozisyon çözümlemesi yapıldığında yoğun bir geometrik kurgu dikkatimizi çekmektedir. Yapıt üç aşamadan oluşmuş gibidir. Birincisi en alt planda, yüzey kahverengi ve mavi renklerle yatay olarak ikiye bölünmüş gibidir. Hemen üzerine ise yapıtın tüm yüzeyini kaplayacak kadar mavi bir kare görülmektedir (Resim 54). Resim 53'ün üzerine Resim 54 eklendiğinde yapıtın kompozisyon şeması tamamlanmaktadır.

Ayrıca yapının en alt planındaki yatay mavi çizgiden üst plandaki sarı daireye kadar bir üçgen ortaya çıkmaktadır (Resim 55). Orta plandaki dört adet üçgen yapıyı da içine alan bu büyük üçgen bize piramidal kompozisyon etkisi uyandırırken bir taraftan da yapıdaki dinamizmi güçlendirmektedir.

Bu anlayış ile yapıya baktığımızda, yapının ortasındaki üst üste dört lekenin büyüyerek üst plandaki sarı leke ile gökyüzüne doğru devam ettiğini görebiliriz. Gözün takip edebildiği bu dikey etki boşluk ve mekan arasında bir bağlantı ve dinamizm yaratmaktadır (Resim 56). Turani'nin burada dinamizm yaratmak için kullandığı yuvarlak sarı biçimin spontane kullanımı bu grafik öğelerin yapıya sezgi yolu ile bir anda katıldığını hissettirmektedir.

Yapının odak noktasındaki elips içinde gizli bir ritm oluşturan çizgisel düzen soyut ifadeyi güçlendirmiştir. Gözün gizlice yakaladığı elipsin içindeki (Resim 52) çizgisel örgü, yapıyı takip eden göze adeta dans ettirir gibidir. Bu durum kompozisyonda hareketli bir yapı oluşturmuştur.

Birbirini iten yazı karakterli zig zaglar ortadaki benekli ve gittikçe küçülen dikdörtgen yapıya bir derinlik katarken, tepedeki turuncu daire resmi yüzeye yaklaştırmaktadır.

Geometrik alt yapının üzerine kurulan çizgisel ve lekeselel biçimler bizde belirli bir mekan duygusu uyandırmaktadır. Kimi simgeler , resmin adı ile birlikte bize doğayı çağırırsa da yapıt soyut bir düzenlemeden oluşmuştur. Sağlam bir geometrik alt yapı üzerine dikdörtgen, kare, üçgen ve beneklerle oluştuğu gözlenen bu doğa görüntüsü olduğu gibi sanatçıya özgü bir resimsel mantık taşımaktadır. Sanatçının çizgi ve lekelerle oluşturduğu bu yapıt aslında gerçek doğadan çok farklı bir yapı içermektedir. Çünkü Turani'ye göre;

“Bir yapıtı oluşturan çizgi ve lekeler doğada mevcut değildir. Bu ilginç durum bile doğa görüntüsünden farklı biçimin oluşacağını gösterebilmektedir. Demek ki, daha resim malzemelerinin kullanılmaya başlanmasıyla biçim farklılıkları hemen oluşmak zorundadır. Çünkü doğa kurşun kalemın çizgisi ya da lekesi değildir (Turani 1985:100).

Resimsel çözümlemelerini bu anlayış ile gerçekleştiren Turani'nin söz konusu yapıtta doğa görüntüsüne ilişkin biçimlerden bağımsız yeni bir değerler dünyası kurduğunu görebiliriz.

“Resimde bütünlük düşüncesi ile doğa ve nesne biçimlerinin ayrıntılarından ayıklanması gerekliliği ya da onları dikkate almama zorunluluğu olduğunu biliyoruz. Bu nedenle ressam daha işinin başında görüntü biçimlerini ayrıntıdan ayıklayarak onlardan resme uygun biçimler çıkarmak gereği ile karşı karşıya kaldığını anlamaktadır. Böylece doğa biçimine oranla değişik, sanatçının kendi mantığına göre oluşturulmuş bir biçim ortaya çıkmaktadır. Ayrıca kimi kendine göre önemli parçaları abartıp belirginleştirerek doğa biçiminden ayrı bir bütün, bir resimsel organizma ortaya çıkarmaktadır(...) Biz buradan doğa biçiminin değil, resme göre bir etki biçiminin araştırılıp bulunmak istendiğini anlıyoruz. Bu nedenle resimde doğayı anımsatan fakat doğadan başka bir biçim oluşmaktadır” (Turani 1985:101).

Yapıtı bu anlayışta incelediğimizde uzun araştırmalar sonucu oluşmuş sanatçıya özgü bir deformasyonun bir dil olarak sanatına yansıdığını görebiliriz. Doğasal formların, resimsel elemanlarla farklı bir biçim ve tavrı ile ele alınışı Turani'de kişisel bir anlatım dili ve bütünlüğü oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Halil Akdeniz'de, “Turani'nin bir dönem resimlerinde doğasal unsurlar ve anımsatmalar olmakla birlikte çizdiği ve boyadığı şeyler artık doğa biçiminde değil onun kendi yaşantısına dayanan kişisel yorumları olmaktadır” (Akdeniz 1989:26) sözü ile bu konudaki gözlemini dile getirmiştir.

Resimsel ögelerden çizgiyi incelediğimizde çizginin sağlamlığını sanatçının güçlü bir desen anlayışına bağlayabiliriz. Bu bağlamda yapıtta gözlemlenen ve yapıtın bütününe hakim bir çizgi dinamiği göze çarpmaktadır. Bu çizgi dinamiği ile yüzeyde oldukça hareketli bir biçimsel yapı oluşmuştur (Resim 51). Bu hareketli yapıyı yalnız çizgide değil boya yapısının kurgusunda da görebiliriz. Sanatçının boyanın hızlı ve anlık sürülüş biçimi ile çizgiye yakın bir devingenlik yakaladığı söylenebilir.

Çizgi dinamiğini yapıtlarının kurgusunda önemli bir aşama olarak görüp, çözümlemeye çalışan Turani bu konuda Mısır, Yunan, Çin, Gotik ve Doğulu sanatçıların yapıtlarını inceleyerek bir tek çizgi ile ne olabileceğini yapıtlarında araştırma yoluna gitmiştir. Bu incelemelerinin sonucu olarak gerçekleşen söz konusu yapıtta, Doğu Hat ve Yazı sanatının kaligrafi etkili bir çözümsel arayışını rahatlıkla görebiliriz. Resim 51’de ki, çizgi grafiğini incelersek çizgilerin baştan sona hızlı bir şekilde bir defada herhangi bir kararsızlık ve duraksama olmadan oluşturulduğunu söyleyebiliriz.

Yazı gibi, çizgisel ritimlerle kendi doğasına uygun resimsel bir dünya kuran Turani, doğasal biçimlerini optik görüntünün dışında kendi mantığı ile ekleme, ayıklama ve bazı ayrıntılara dikkat etmeme sonucunda yazısal anlatıma uygun bir dil geliştirmiştir. Yapıtlarında ayrıntıdan uzak, bütünü algılatan çizgi ve lekelerin bir çırpıda spontane şekilde dağılımı görülmektedir. Bu konuda Turani şöyle der;

“Doğasal etkiyi yakalama çabası ile karalamanız, doğayla ilgili belirgin bir biçimi değil, sizin algılarınızın bir biçimi olduğu için yepyeni bir çizgi, leke organizması arz eder; ben desende ve boyada bunu yapıyorum”(Akdeniz 1989:26).

Bu bağlamda Turani'nin kaligrafik anlayışa yönelmesinde; yapıtta doğasal biçim anlayışından kopma, desen rahatlığını ve hızını boyada yakalama, çizgi ve leke ile desensel bir bütünlük kurma ve yüzey üzerinde bir bütünlük yaratma gibi bir yapı kurma kaygısı da görülmektedir. Söz konusu yapının resim mantığı ise bu kaygılar ile incelenebilir.

Kendi yapıtlarını yapısal bir mantık anlayışı ile çözümleyen Klee'nin Turani ile arasında burada bir bağ kurulabilir. İki sanatçının da yapıta ilişkin problem çözme sistematığının birbirine yakın tarafları olduğu söylenebilir.

Klee'nin yapıtları da inanılmaz bir anlama, düşünme ve incelemenin oluşturduğu bir bütünlük sergilemektedir. Sanatçının doğasal gerçekleri keyfince bozarak yeni ve beklenmedik bir biçim anlayışı ile yaratma edimi gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Klee'nin yapıtları incelendiğinde çizgi ve leke dağılımlarının yüzey üzerinde tek tek düşünülerek, bir o kadar da çocuksu ve spontane bir şekilde yapıtta yer aldığı görülmektedir. Klee'nin çizgi, renk, leke ile doğasal biçimlere soyut bir düzen oluşturma mantığını Turani'de de görebiliriz. Her ikisi de nokta, çizgi, leke gibi grafik biçim öğeleri ile “görünmeyeni görünür” hale getirmişlerdir. Klee yapıtlarında “grafik biçim öğelerine nedenli ağırlık verilirse görünen şeylerin gerçekçi bir gözle tasvirinden o ölçüde uzaklaşılacağı belirtilmiştir” (N.M.İpşiroğlu 1991:141) (Resim 57). “Bütünlüğe erişebilmek için hesaplı ve tutumlu olmak zorundayız” (N.M.İpşiroğlu 1991:147) diyen Klee gibi Turani'de bütünün etkisini kısıtlamamak için ayrıntılara girmemiştir. Burada hesaplı ve tutumlu olma kaygısı ikisinde de doğu sanatçıların çalışma kaynağından beslenip yaratımlarına bir dil oluşturmaları ile açıklanabilir. Çalışma sistematikleri ile bütünleşen doğu sanatının el çabukluğu ve sezgiye dayalı kurgusu her iki sanatçıyı da yaratım süreçlerinde etkilemiş ve bir dönem yapıtlarına kaynaklık etmiştir. Örneğin Klee'nin “Lucarne Yakınındaki Park” adlı yapıtındaki egzotik atmosferin kaynağı Kuzey Afrika'ya yaptığı gezilerin sonucudur (Resim 8). Bu yapıtında Arap yazısının ve İslam

sanatının açıkça etkileri görülmektedir. Yazısal karakter söz konusu yapının temelini oluşturan bir yapı sergiler. Bu yazısal karakter doğrudan yapının geometrik alt yapısı üzerinde hareketli bir çizgisel örgü izlemektedir. Yazısal biçim bitkiyi andırsa bile bitkiye ilişkin bir şey açıkça görülmemektedir. Çünkü Klee'nin de sanatı Turani gibi doğasal biçimleri resimsel biçimlere dönüştüren ve yüzeyde kalan bir doğa araştırmasına dayanmaktadır.

Bu anlayışla Klee, çizgi dinamiğinden yararlanarak, çizgiyi serbest ve doğaçtan kullanarak yapının yüzeyinde ruhsal bir durum yaratmanın yollarını araştırmıştır (Resim 58). Aynı tavrı biz Turani'nin kaligrafik anlayışla oluşturduğu sanat yapıtlarında görebiliriz (Resim 59). Bu durumu Turani şöyle açıklar;

“Aslında kaligrafiyi bir fırça darbesi olarak kabul etmek zor. Kaligrafi sorunu bu noktada boyasal bir yazı, lekesel bir yazı. Bu nedenle kaligrafiyi bir nesne biçimi ile ilgili görmek yanlış oluyor. Çünkü kaligrafi hiç bir zaman doğasal biçimde çözümlenemiyor. Bu nedenle ancak ilginç bir serüven sonucu ortaya çıkabiliyor” (Erzen 1983:12).

Turani'nin doğadaki bütün olay ve biçimlerin oluşumunu kendi biçimsel dili ile yapılandırarak bir dengeye oturttuğu anlaşılmaktadır. Bunu yaparken yapıt içinde kullandığı grafik öğelerin doğasal olmayan karşıtlıklarına, benzeşimine ve birleşimine dayalı diyalektik bir tekrar izlemiştir. Klee'de olduğu gibi, birbirleriyle bağlantı kuran bu çizgiler yüzeyde birbirleriyle etkileşimlerini sürdürerek varlıklarını kabul ettirebilirler.

Çalışmalarını yoğun bir gözlemden geçirdikten sonra hiç bir ön hazırlık yapmadan gerçekleştiren Turani “düşünceye dayanan kompozisyonellik, hiç bir zaman canlı, organik bir bünyeyi getirmemektedir” (Erzen 1983:12) diyerek tasarımın her zaman çalışma yolu ile gelişeceğine inanmıştır.

“Resimde boyanın dimağla birlikte aynı anda oluşan yani aynı anda yapılan biçimler kompleksinin organik yapısı önemli. Böylece inandım ki biz önceden düşünüp taslaklar yapıp resme gidersek organik yapı kendiliğinden oluşmıyor ve sonuç ölü olarak görünüyor” (Erzen 1983:11).

Turani’nin bu çalışma anlayışı yazısal karakterlerin boya hızı ile kompozisyona bir anda tutunması için gerekli bir yöntem olarak gözlemlenirken, bu çalışma şeklinin kendisine sürpriz hiç beklenmedik çizgi ve leke rastlantılarını da oluşturduğu için önemlidir. Şüphesiz kaligrafi anlayışının getirdiği hızlı çalışma temposu, Doğu sanatçılarının çalışma şekillerinden etkilenmesi ile de açıklanabilir. Bir dönem yaptığı Horoz resimlerindeki hızlı ve spontane boya sürüşünde onlarca top kağıda yaptığı horoz resimlerinden ancak sayılı horoz resmi kalması bu mantık ile çözümlenebilir (Resim 60).

“Bir çalışmada resim biçimlenirken, dış algıların etkisine dayanan çizgiler ve lekelerin kalabalık bir etki ve kargaşa yarattığı ve bu nedenle hemen silmeye gidildiği bir gerçektir. Esasen bu husus kararlı biçimin bulunması için şarttır. Resmin organik gelişim serüveni böyledir. Dolayısıyla başlangıçta saptadığımız ve heyecanlarımıza dayanan bir çok ilk not resimden çıkarılır, böylece giderek kararlı bir çizgi ve lekeler düzeni oluşturulmaya çalışılır. Ancak sonuç ölü de olabilir. Bu nedenle bir sanatçının kaligrafik notların kompozisyonuna varması için, büyük leke ve çizgileri bir defada yerine oturtma gücüne ulaşması gerekir. Burada algılama gücü, heyecan ve disiplinin iç içe olması gerekir” (Akdeniz 1989:27).

Turani’deki, geometrik alt yapının sağlamlığı boya dinamiğinin sağlam kurgusu ile bağdaştırılabilir. Yapıtlarında birbirini kesen, örten, karşılayan ve bütünleyen bir boya dokusu ile gizli bir geometrik atmosfer oluşturan Turani, bu geometrik yüzey üzerinde resimsel unsurlarını çok rahat bir şekilde düzenleyebilecek bir oyun alanı yaratmıştır. Boyanın büyük lekeler halinde

ayrıntıdan uzak üst üste doku halinde kullanımı ile yüzeyi hareketlendirdiği görülmektedir. Bu konuda Turani şöyle demiştir;

“Yüzeyi boya katları ile anlamlaştırmak resim gerçeğinin en büyük olayıdır. Resmi bilmeyenler bunun dışında kalırlar ve yüzeyin heyecan verici anıtsallığını görmemiş olurlar. Yüzey boyamak başka şeydir. Yüzeye anlam vermek başka şeydir. Yüzeyi yaşamak ona anlam vermek için bir başlangıçtır” (Karaoğlu 1993:10).

Sanatçının, kimi zaman düz, kimi zaman fırça dokulu resimsel biçimlemelerinde (soyutlamalarında) boya yığınlarının tadı ile bir çözümlemeye gittiği söylenebilir. Turani’nin diğer yapıtlarını da incelediğimizde ilk göze çarpan, renge renkle karşılık verme çabası içinde olduğudur ve büyük renk karşıtlıklarını yapıtlarında ön plana çıkardığı anlaşılmaktadır. Bu konuda Turani şöyle der: “bir rengi gösteren -ortaya çıkaran bir başka renktir- öteki bir deyişle hangi rengin hangi renkle bir araya getirildiği önemlidir” (Şenyapılı 1996:141).

Rengin geometrik alt yapıyı oluşturmak için kullanıldığı görülmektedir. Bir konuşması da bunu doğrular niteliktedir.

“Ben doğasal biçimlere paralel olarak geometrik biçimleri kullanıyorum. Bu biçimlere doğada olmayan renkleri bağıyorum. Yani saf renklerle kuruyorum resmimi. Saf renk kullanıldığında biçimin doğayla ilişkisi kopuyor, doğasal unsurlar, resimsel unsurlara dönüşüyor. Böyle olunca da çok değişik geometrik yüzeyler oluşuyor (Karaoğlu 1993:10).

Turani’nin yapıtlarına ilişkin çözümlemelerde ortaya çıkardığımız; üst üste yığılmış gibi duran boya katmanlarının arasındaki yapısal ilişkinin bize çalışma süreci hakkında bilgi vermesidir. “Ben resmin üzerine oturacağı büyük zemin ile ilgili alt yapıyı çözdükten sonra onun üzerine resimsel üst melodiyi biçimliyorum” (Akdeniz 1989:28) ifadesi bunu yeterince açıklar. Yüzey üzerinde görebildiğimiz çizgi ve lekelerin sürpriz bir şekilde oluşmasına çalışma sürecinde

yer veren Turani, doğasal biçimleri geometrik formlarla yalınlaştırırken, uzun bir alt yapı süreci içeren yapıtlarındaki boya yığınlarının sürpriz ilişkilerinden de yararlandığını söyleyebiliriz. Turani’de boyasal değerleri ve boya kullanma tarzını kesintiye uğratmadan organik bir yapı içinde biçimlendirmeye dayanan bir kompozisyon anlayışı görülmektedir. Bu durumu, “Ben kendime özgü bir boya güzelliği arıyorum” şeklinde açıklamıştır (Akdeniz 1989:28).

1956 yılı, Turani’nin soyutlama ve daha sonra belirginleşecek olan soyut döneminin başlangıcı olarak sayılabilir. Bu yıllar Turani’nin genel olarak Avrupa dönemidir. Almanya’da ilk önce Münih Güzel Sanatlar Akademisine girmiş ve gelenekçi eğitim yöntemlerine bağlı olan Franz Nagel’in yanında çalışmıştır. Daha sonra Henninger’in atölyesinde çalışan, sonra da Willi Baumeister’den yararlanan Turani, Hamburg ve Stuttgart’ta sanat öğrenimini tamamlamıştır. Bu arada Avrupa’yı saran soyut sanatla ilgili sorunları anlama çabası içindedir.

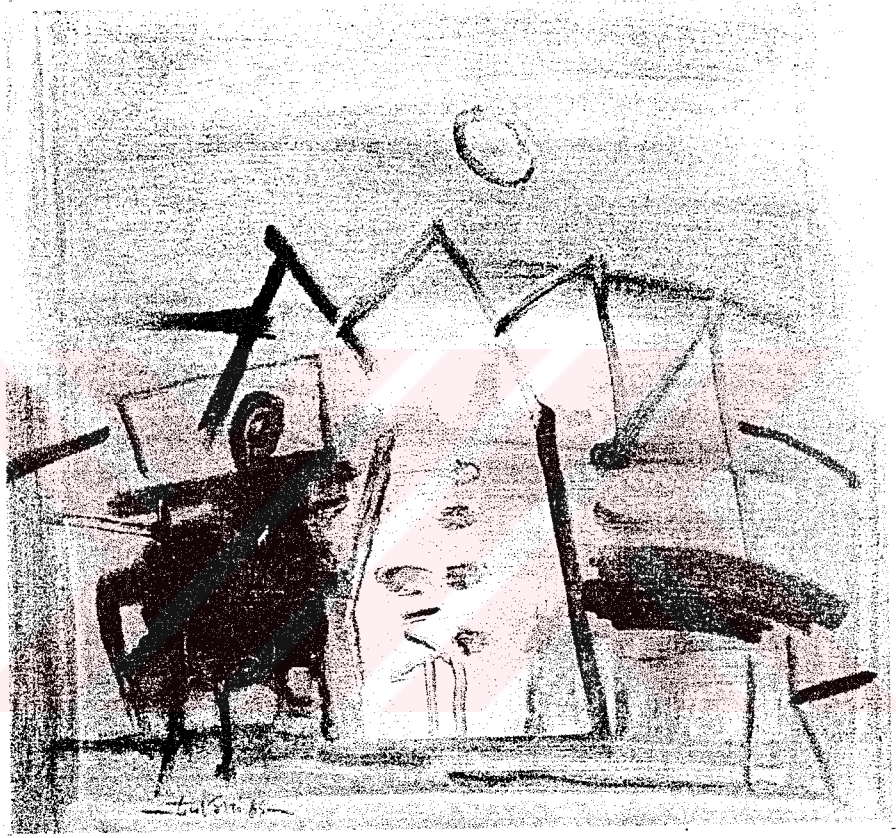
Turani 1960’larda Türkiye’ye döndüğünde, kendi resminin soyuta ilişkin sorunlarını, bazı grafik etüdlerin eşliğinde çözümlemeye çalışmıştır. Bu dönem resimleri sanatçının doğrudan doğruya kişiselliğine dayalı olarak ortaya çıkmıştır. Çalışmalarının temelinde, şiirsel soyut bir disiplin bulunur. Bu soyut etkilerin kaynağını ise, kendi kültür kökleri ve eski kaligrafik düzenler oluşturmuştur. Geçmişin sanat kültürü birikimlerini incelemek, sanatçının çalışmalarında enerjisini daha doğru kullanmasını sağlamıştır.

1972 yılında Turani, arkaizmin yeniden resimsel bir inanç olarak canlandırılmasının gündeme gelip gelmeyeceğini araştırma düşüncesine kapılır. Bu dönem resimlerinde renk ve boyanın biçimlenme serüveni ile aldığı soyut değerler ve çizgiler, başından sonuna bir defa da gerçekleştirilmiş gibidir. Turani’nin 1978 sonrası resimlerinde sürat ve kaligrafi sorunu üzerinde kafa yorduğu görülür. Resimsel öğelerden çizgiyi, kaligrafinin etkisinde boyasal tatla kullanarak tek

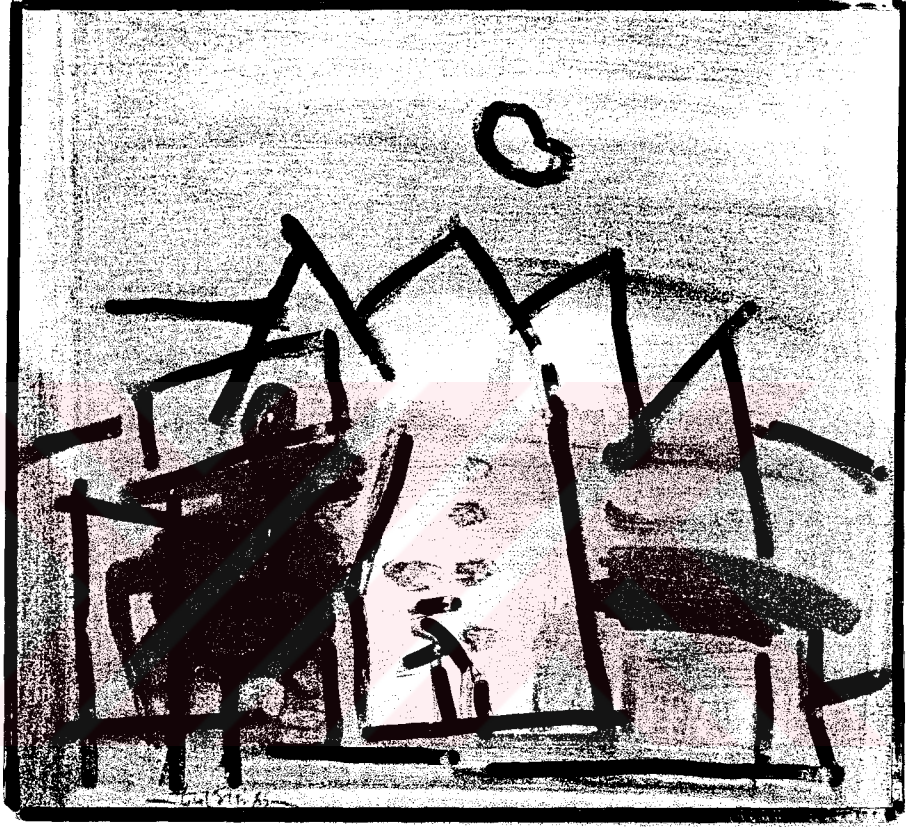
başına bir ifade aracı olarak kişisel bir üsluba dönüştürmüştür. Turani'nin bu dönem ve özellikle de son dönem resimlerinde çizme ve boyama eylemi aynı yaratıcı özde birleşir. Kağıt üzerine çalıştığı suluboya horoz resimlerini bu mantık doğrultusunda çalıştığını söyleyebiliriz.

Adnan Turani'nin resimlerinde folklorumuzdan, yerel motiflerimizden, kilimlerimizden bir şeyler hissetmemek mümkün değildir. Yalnızca bu değerler açıktan hissedilen değerler olmaktan çok uzaktır. Turani bu değerleri kişisel yorumuyla öykücülüğe düşmeden salt özümseme ile gerçekleştirmiştir.

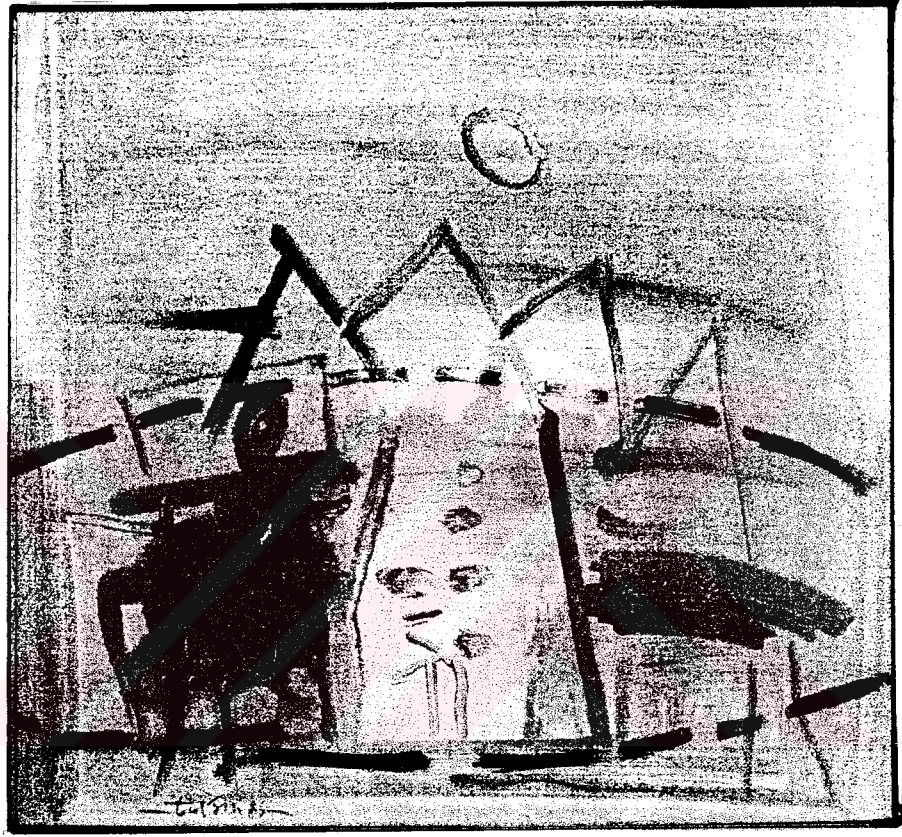




Resim 50. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”



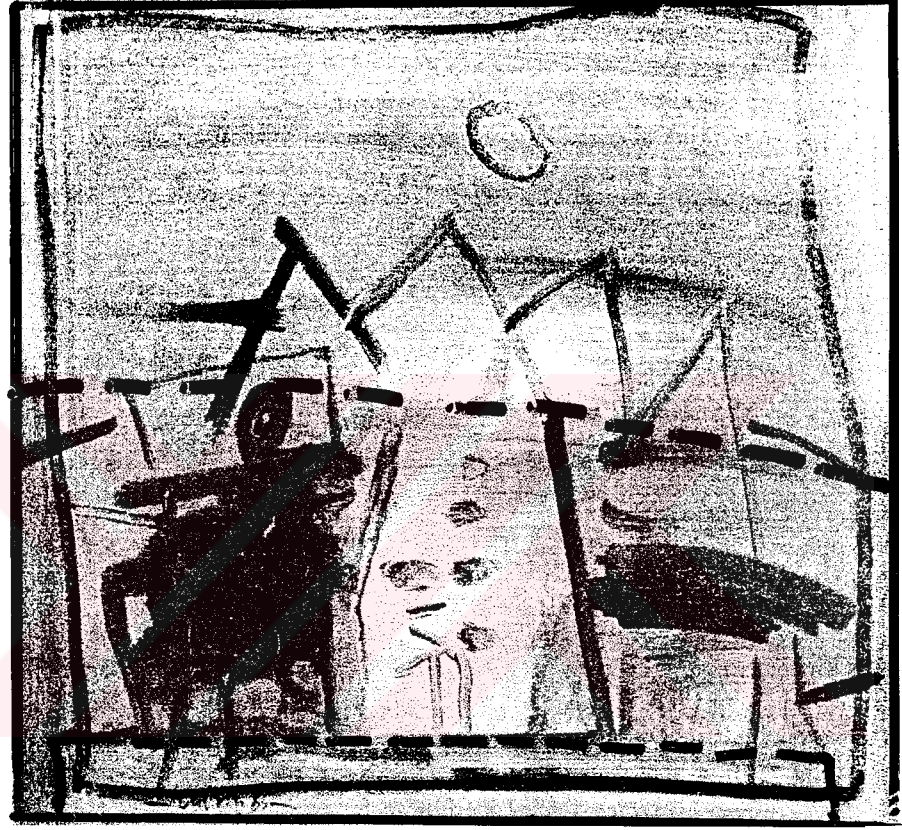
Resim 51. Adnan Turani, "Dört Tepeli Köy".



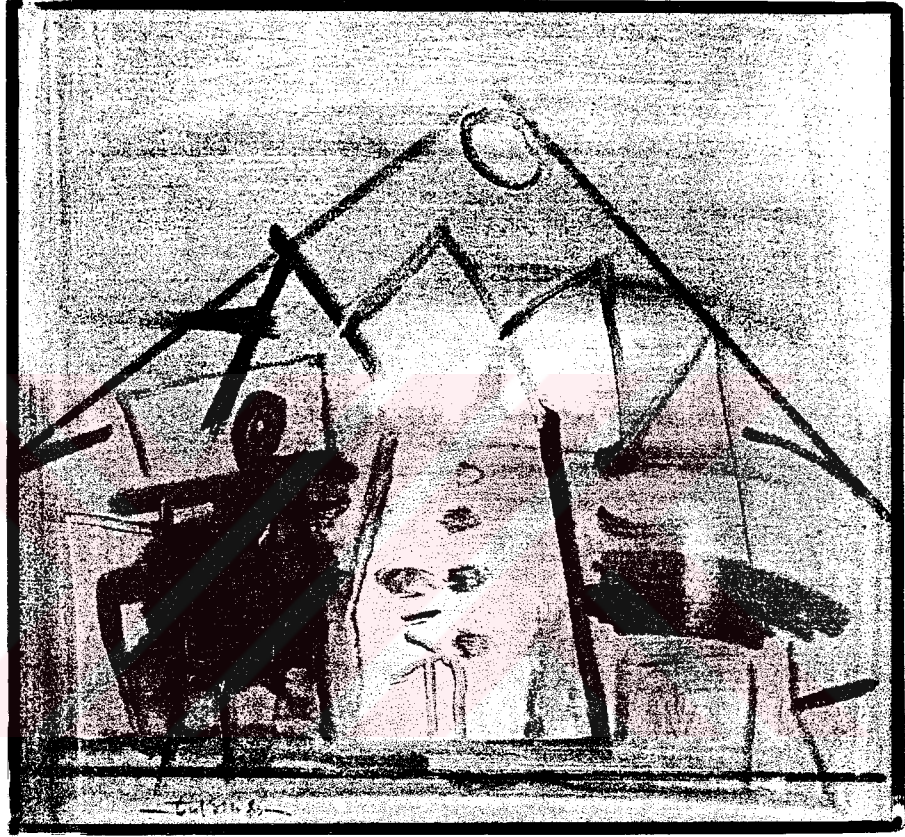
Resim 52. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”.



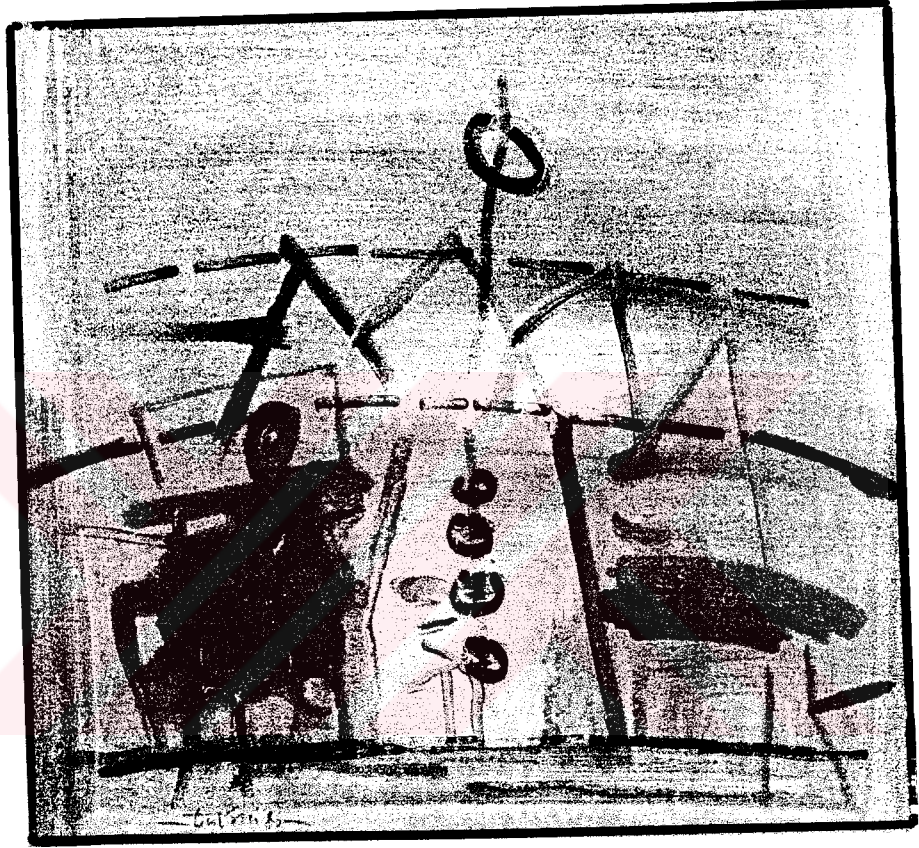
Resim 53. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”.



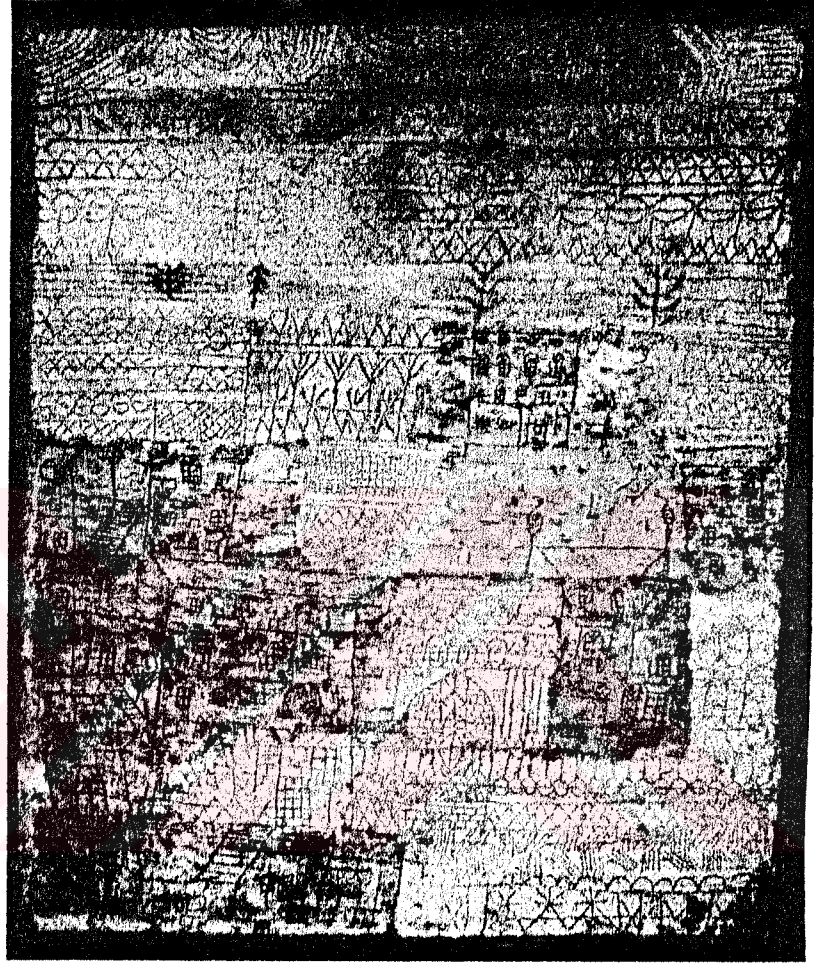
Resim 54. Adnan Turani, "Dört Tepeli Köy".



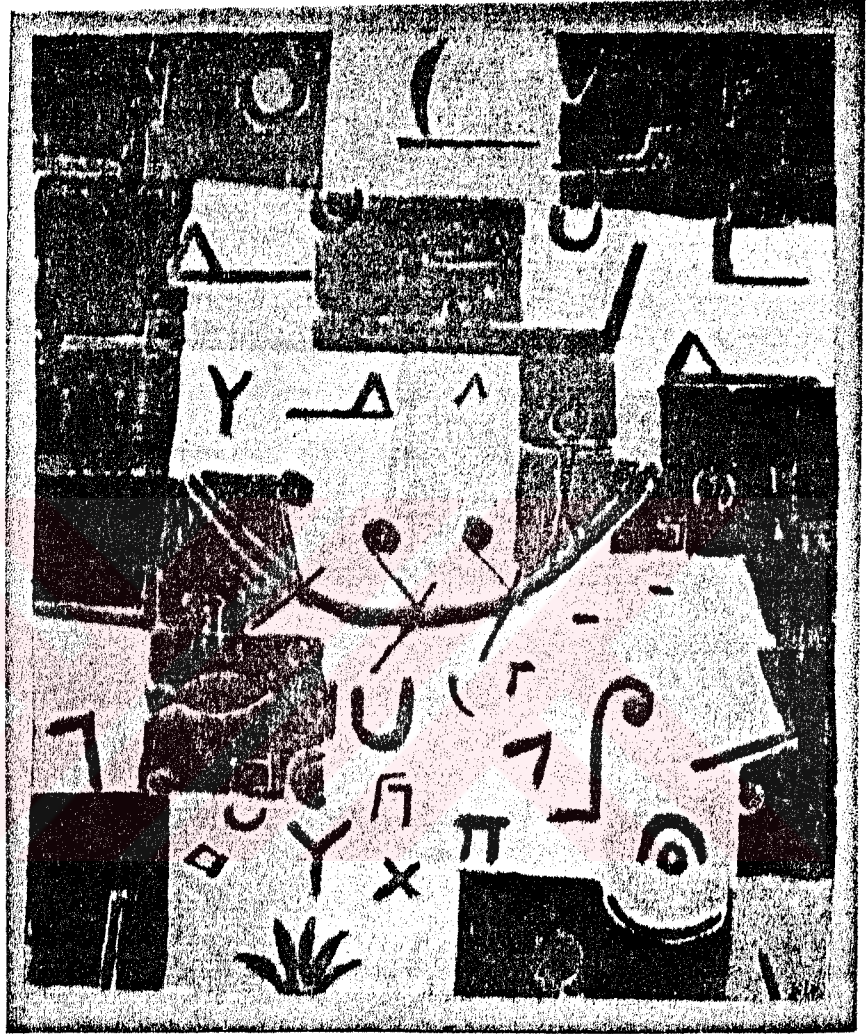
Resim 55. Adnan Turani, “Dört Tepeli Köy”.



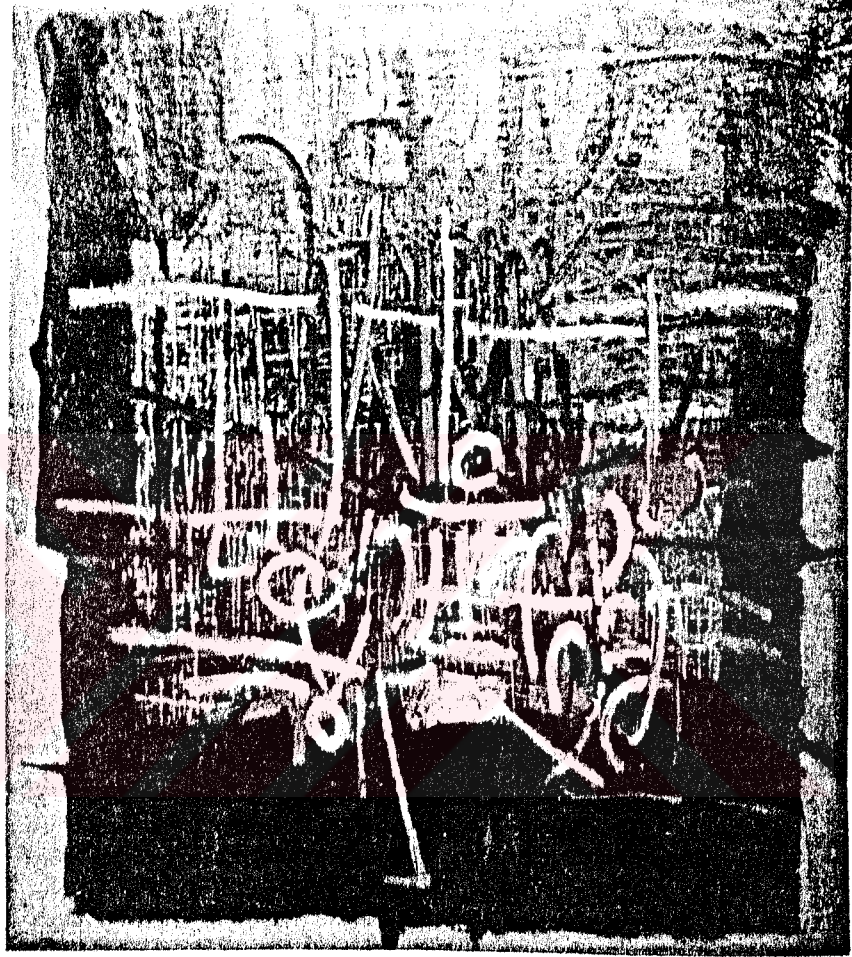
Resim 56. Adnan Turani, "Dört Tepeli Köy".



Resim 57. Paul Klee, "Florentine Villasi".



Resim 58. Paul Klee, "Nil Efsanesi".



Resim 59. Adnan Turani, “Kaligrafik Düzenleme”.



Resim 60. Adnan Turani, "Horoz II".

3.4. Hüsamettin Koçan, “Osmanlı”

Araştırmada, geleneksel motifleri ve yaşam biçimlerini günümüzün sanatsal söyleminden hareketle, postmodern bir dille yapıtlarını oluşturan sanatçılardan biri olan Hüsamettin Koçan incelenecektir. Sanatçının, “Osmanlı” çalışmasında yer alan “saltanat işaretleri” serisinden bir örnek seçilerek çözümlenecektir (Resim 61).

Örnek çalışmaya ilk bakıldığında, gözün izlediği iki ayrı yüzey ile karşılaşılmaktadır. İki ayrı bölümden oluştuğu gözlenen bu yapıt birbirine değmeyecek bir düzende bir araya getirilmiştir.

Üst bölümde bir yaprak motifi yüzeyi ortalamaktadır. Yaprak içine yerleştirilmiş bir padişah sureti görülmektedir. Yaprak motifi, “saltanat işaretleri” serisinin her biriminde üst bölümün değişmeyen bir ögesidir. Yaprak motifi üzerindeki padişah suretinin bir taht üzerinde oturduğu görülmektedir. Suretin üzerinde tuğlu sarık ile yaka ve kolları kürklü bir giysi bulunmaktadır. Suret üzerindeki bu giysiler “Osmanlı” dönemine ait iktidardaki kişilerin geleneksel giyim biçimini olduğu gibi yansıtmaktadır.

Alt bölümde ise, ilk bakıldığında piramidal bir yapıyla karşılaşmaktayız. Merdiven basamaklarının profilden görüntüsü gibi üstten aşağıya doğru genişleyerek yüzeyi kaplayan bir görünüm oluşturmaktadır. Yapıtın sol alt köşesinde küçük bir kare biçim yer almaktadır.

Üst bölümle çelişen, alt bölümdeki piramidal yapının topraktan oluştuğu görülmektedir. Sol alt köşedeki küçük kare biçim ise çamur ile oluşturulmuştur.

Yapıtta düz beyaz bir yüzeyden oluşan bu iki ayrı bölümde her bir simge ve biçim koyu renk ile oluşturulmuştur. Statik bir dengeye sahip çalışmada hareket açık-koyu dengesinde ele alınmıştır. Açık yüzey üzerine yerleştirilen koyu alanların birlikteliği bir uzlaşma anının yakalandığı izlenimini vermektedir. Bu “saltanat işaretleri” serisinin hemen her biriminde bir denge görülmektedir. Açık-koyu ilişkisi, lekeye bağlı soyut bir düzende oluşturulmuştur.

Koyu bir renk armonisinin kimi zaman koyu mavi, kimi zaman kırmızı noktalar ve altın yaldızlı beneklerle vurgulanmış olması sanatçının bir başka dengeyi yapıtına getirmek istemesi ile açıklanabilir. Böylece rengin bu tür kullanımı, yapıtın biçimsel dışavurumuna yardımcı bir öge olmuştur(Resim 62,63,64,65).

Rengin sınırlılığı, ayrıca yapıta bir dinginlik kazandırmaktadır. Yapıtta, toprağın direk kullanımı ise şekli yüzeye çeken bir öge olmasının yanında, saltanatın görkemini de vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, yapıtı hem yüzeye çekmekte hem de yapıtta kurgusal bir mekan oluşturmaktadır.

Yapıtta çizgiler gözü sürekli esas konuya, Padişaha çekmektedir. Beyaz zemin üzerinde yer alan konturla sınırlanmış lekesele biçimlerin yüzeydeki görünümü “Osmanlı” geleneğine bağlı kitap resminde (minyatür) karşılaşılan bir yaklaşımı sergiler.

Yapıt, tuvalin ortasından geçen çizgi ve bu çizginin iki yanında ilk bakışta birbirinden farklı gibi görünen iki ayrı bölümden oluşmaktadır. Üst bölümde geçmişte yaşayan suretler (simgeler) ile; öznel bir yapı ile oluşturulmuş şifreli bir tarihin yer aldığı alt bölüm, üst bölümden ayrıdır. Suretler ile bu suretlerin yaşadıkları iktidarı simgeleyen alt bölüm, kişinin yaşantısını üst bölümle ilişkili bir biçimde göstermektedir.

Yapıtta kullanılan padişah suretleri geçmişten olduğu gibi alınıp kullanılmıştır. Bir seri olarak gerçekleştirilen ve bir film şeridini andıran bu düzenlemede incelenen kesitin yaprak içindeki padişah sureti sultan II. Mahmut'a aittir (Resim 61).

Üst kısımda kullanılan suretler ile bu suretlerin iktidar içindeki yaşantılarının yorumlandığı şifreli alt bölüm arasında anlamsal bir bağ bulunmaktadır. Piramidal biçimin „Sultan II. Mahmud’un yaşamına paralel bir şekilde biçimlendiği görülür. Çünkü Sultan II. Mahmud’un yaşadığı “Osmanlı” iktidarı gerçekten de köklü değişikliklere ve yeniliklere açık bir dönemi oluşturmuştur.

Sultan II. Mahmud, Osmanlı Devleti’nde köklü yenilikler gerçekleştiren ilk padişah’tır. Örneğin, askerlik alanında Yeniçeri ocağını kaldırarak Padişaha bağlı yeni bir ordu kurmuş ve ordunun eğitimi için batıdan uzmanlar ve danışmanlar getirtmiş, subaylarının eğitimi için ise onları Avrupa’ya göndermiştir. Eğitime büyük önem vermiş eğitim kurumlarının arttırılmasını sağlamıştır. Tıp öğrenimi için Avrupa’ya öğrenci göndermiş, ilk modern tıp okulu olan Tıphane-i Amire-yi açmıştır. Tercüme odasını kurdurarak özellikle askerlik ve fen alanındaki temel kitapları Türkçe’ye çevirtmiştir. Takvim-i Vekayi gazetesini çıkarttırmıştır. Batılı anlamda devlet adamları yetiştirmeye özen göstermiştir. Osmanlı Devleti’nde ilk nüfus sayımını (yalnızca erkekler) yaptırmıştır. İlk modern itfaiyeyi ve posta örgütlerini kurdurmuştur. Sanata çok yakın ilgi göstermiş olan Sultan II. Mahmud kendisi de şiirle ilgilenmiştir. İsmail Dede Efendi, Şakir Ağa ve Delalzade İsmail Efendi gibi dönemin ünlü bestecilerini saraya alıp korumuştur. Muzika-yı Hümayun’u kurdurarak Batı Müziğinin Osmanlı Devleti’ne girmesine öncülük etmiştir. Sultan II. Mahmud aynı zamanda usta bir hattat olarak özellikle celi sülüs yazıda çok güzel yapıtlar vermiştir. Eserleri Topkapı Sarayı Müzesi, Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve Vakıf Hat Müzesinde bulunmaktadır.

Hüsamettin Koçan'ın, “Osmanlı” adıyla gerçekleştirdiği düzenlemenin “Saltanat İşaretleri” serisinin incelenen 30 no’lu kesiti, çalışmanın mantığını oluşturan bütünün bir parçasını içermektedir.

Araştırmaya örnek seçilen bu yapıt, tarihe, kültüre ve doğaya bütünlükçü bir yaklaşım gösterir. Tek tek ayrıntılarda gelenekle bağlantısı kurulduğu gibi bütünde de sergileme açısından (yerleştirmede) ve ifade ediş bakımından da gelenekle bağlantıları kurulabilir.

Yapıt, sergileme açısından altı yüzyıllık “Osmanlı” mekanlarının birinde gerçekleştirilmiştir. Yerleştirme sırasında “Osmanlı” İktidarının hikayesi kodlandığı için bir bütünlükçü sıra oluşturulmuştur. Her bir kesitin bütüne ilişkin şifreli ipuçları verdiği, birbirini destekler biçimde ve birbirlerinden sorumlu olduğu hissedilmektedir. Bu konuda Hüsamettin Koçan şöyle der;

“Osmanlı olarak tanımladığımız andan itibaren, bu serginin bütünlüğünden, içinde yer alan tüm yapıtların sorumlu olduğunu, hepsinin karşılıklı olarak birbirine yaslandığını kabul etmek gerekiyor. Bunu bir film diye de düşünebilirsiniz. Bunun içerisinden hiç kuşkusuz belli fragmanları çekip alabilirsiniz. Bu belki iktidarın tekrarından ortaya çıkan bir bütün, bir Osmanlı bütünü. Fakat her tuval kendi sözünden sorumlu olmalıdır. Her tuvali bu bütünden ayırdığımız zaman o tuval kendi sözünü söylemektedir. Çünkü Osmanlı iktidarı yazgı yoluyla birbirlerine bağlı olsalar da her iktidar kendi içinde bir dönemdir” (Koçan 1994).

Sanatçı için yaratma süreci boyunca görsel olarak edindiği malzeme çok önemlidir. Günlük yaşamında karşılaştığı her ana ilişkin çevresinde biriktirdiği bu malzemeleri sanatçı doğaya bağlı edinmektedir. Bu bağlamda toprak ve tarih, doğa ve toprağa bağlı yaşam, yaşanmışlıklar Hüsamettin Koçan'ın sanatsal malzemesi haline dönüşmüştür. Bu çalışmada özellikle her tuvalde kullanılan

yaprak, çamur, toprak ve kömür gibi doğaya yönelik malzemeler dikkat çekmektedir. Bu doğaya yönelik malzemeleri tarihle birleştiren Koçan, malzemeye yüklediği anlamı “tarihle doğa iki yolcu. Bu iki eski dostu resimde buluşturuyorum” şeklinde açıklamıştır (Nirven 1993:23).

Örneğin çalışmasında kullandığı dut yaprakları, geleneksel malzeme olarak yapıtlarına bir ifade aracı olarak girmiştir. Bu konuda Koçan, çalışmanın birinci bölümünü oluşturan yaprak motiflerinin biçimsel kurgusunu şöyle açıklar;

“Osmanlı levhalarında dut yaprakları çokça kullanılan şeylerdir. Tarikatlarda dut yaprağı üzerine bir takım kutsal sözler yazma geleneği, bir takım şifrelerin işlenmesi geleneği vardır. Ayrıca halk sanatlarında özellikle de son dönem örneklerinde, geçiciliği ve anıtsallığı temsil eden bir yaprak formu çizilir ve içerisine gurbette, uzaklarda olan insanın fotoğrafı konulurdu. Bu anlamda yaprak ile görsellik arasında bir bağlantı vardır. Bütün bunları bir araya topladığımız andan itibaren yaprak bir sanat malzemesine dönüşüyor benim için” (Koçan : 1994).

Yapıtın ikinci yani alt bölümünü oluşturan şifreli bölümünün plastik dili ise; toprak, çamur ve kömürden oluşmuştur. Bu şifreli bölümde toprağın kullanılması ise birebir iktidardaki suretlerin tarih içinde derinleşen yaşantılarına ve yaşantıların çağırdığı insanlara göndermeler içermesindendir. Yani doğanın bir parçası olmuş tarihi, toprak içerisinde arama düşüncesi bulunmaktadır.

Bütün bu malzemeleri dikkate alırken kullanılan bu malzemelerin mekanla ilişkisini de belirtmek gerekmektedir. Çünkü yapıtta kullanılan toprağın geçmiş yaşantılara gönderme yapması gibi Koçan için yerleştirmeyi yaptığı mekanında çalışma ile bütünsellik kurması açısından, geçmişe yönelik yaşanmış bir mekan olmasını gerekli kılmıştır. Koçan bunun için;

“Osmanlı üretiyorsam, Osmanlının yaşadığı mekanları kullanarak, nesneleri o mekanlarda birebir üretmek ve tam da orada hayata geçirmek, yani atölyemi o mekanda kurmak istiyorum. Orada belki kayadaki o kazıntılar bana ses verebilir” (Koçan : 1994).

Koçan, bu yerleştirmede tuval üzerinde kullandığı geleneksel motifleri, bir tekrara ya da olduğu gibi aynen kullanmaya gitmeden “kavram” olarak yapıtına yerleştirmiştir. Örneğin zeminin beyaz olarak korunması olduğu gibi Osmanlı’ya ya da İslam’daki “nur”, “ışık” kavramına bir göndermedir.

Yaprak formu, Osmanlı yazı istifindeki armudiye formlara ve mimarideki kubbe formuna bir göndermedir (Resim 66). Aynı zamanda yaprak hem form, hem resim yüzeyi olarak geleneğin yansıması şeklinde kavramlaşmıştır.

Yaprak üzerinde yer alan suret biçimleri ile alt bölümde bu iktidar boyunca bağımsız bir “insan” olarak yaşanmışlıkları, şifreli yazı gibi kavram olarak verilmeye çalışılmıştır. Bütün bunlar verilmeye çalışılırken geleneğe bağlı bu kavramlar olduğu gibi sanatçının tarihsel birikimine bağlı düş gücü ile oluşturulmuştur. Bu oluşturma sırasında geleneksel öğeler kullanılırken geçmişin bire bir tekrarı yapılmamıştır.

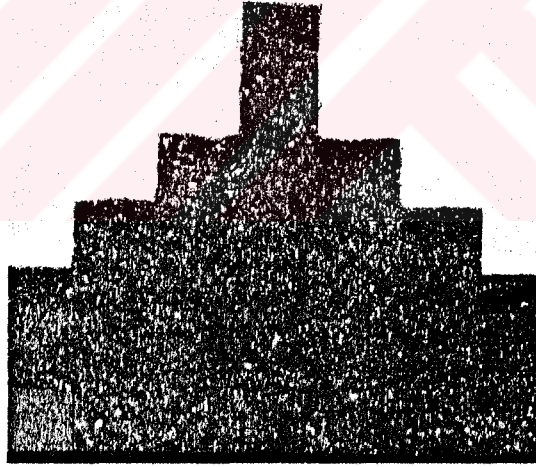
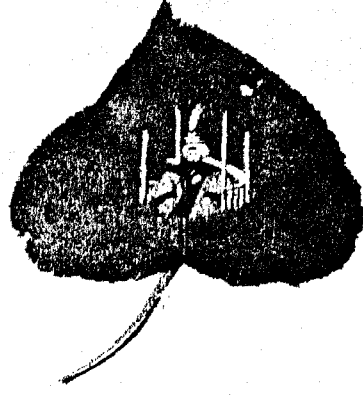
Hüsamettin Koçan’ın tarihle doğayı, geçmişle geleceği buluşturan bu çalışmasında geleneksel öğelerin kullanımı, kültürel ve sanatsal geçmişin kökenlerini işleme çabasından doğduğu söylenebilir. Fakat bu değerler kullanılırken yerelliği yapıtlarına yansıtmamaktadır. O motiflerin olduğu gibi kullanımından çok, motiflerin kavram olarak çalışmalarında yer almasını sağlamıştır. Bu anlayışla Hüsamettin Koçan, tarihle ilişkisini kopyacılık ve yansıtmacılık anlamında oluşturmadığı görülmektedir. Gelenekten bazı görsel unsurlar alarak temsili göstergeler yaratmıştır. Kendisini, sürdürülen geleneksel değerlerle sınırlamadan çağın geçmişle, geçmişin geçmişle farklılıklarını gelenekten

hareketle yapıtlarına aktardığı görülmektedir. Bu aktarma sırasında sanatçının, kimi sanatçıların düştüğü hata gibi, geleneği doğrudan doğruya bir aktarma olarak algılamadığı ortadadır. Koçan, geleneksel değerleri kendisini sınırlamadan, çağının tanığı olarak kendi gerçeklerini bulma adına kullanmıştır. Sanatçı, “ben gelenekle ilgiliyim, ama gelenekle bu çağın adamı olarak ilgiliyim” (Koçan:1994) sözüyle geleneğe bakışını açıklamıştır.

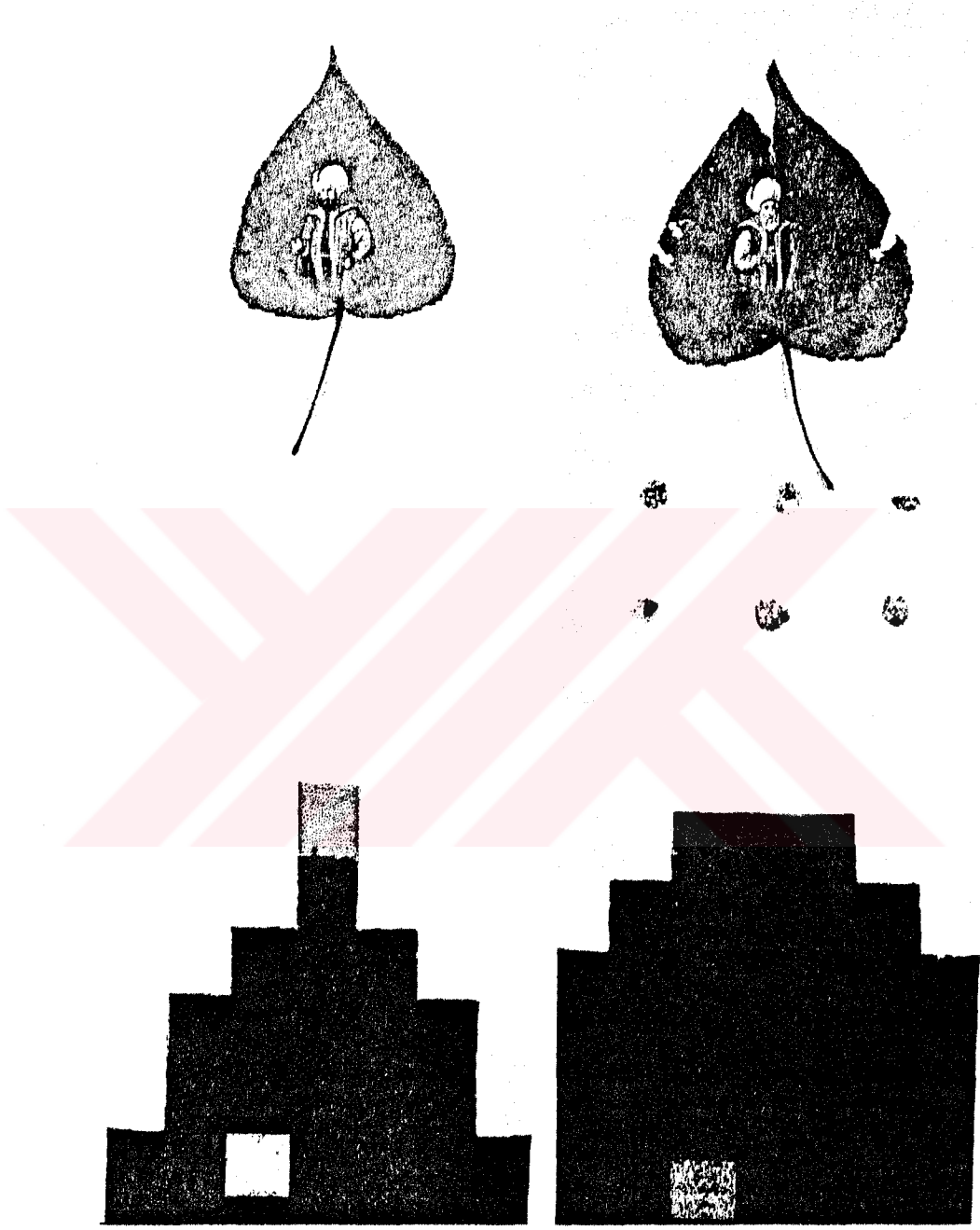
Geleneksel öğeleri, kendi birikimi için kullanmak istemiştir. Bu anlamda Koçan için gelenek, bire bir aktarmadan çok, hareket alanı yaratma çabası olarak yapıtlarına yansımıştır. Koçanın kullandığı geleneksel yapı, tarihe, kültüre bütünlükçü bir yaklaşım gösterir.

Biçim içeriği somutlaştıran ve onun algılanmasına yarayan görüntüden başka bir şey değildir. Sanatçı, somut madde dünyasındaki varlığını özdeşleştiği malzeme ile savunur. Biçimi oluşturan malzeme soyut iç dünyanın dışarıya vurulduğu somut alandır. Malzeme, sahip olduğu ve sağladığı olanaklarla biçime giderek onu özgür iradesi ile seçmiş olan sanatçıya yön verir. Sanatçı, içe bakış yöntemiyle dışavurulan sanatsal motiflerin bir dil olarak söyleminden hareketle değişik malzemelerin güncelleştirilmiş dışavurumu ile düşünceyi ön plana çıkararak postmodern bir dil oluşturmuştur. Böylece yüzyıl başında sanatta devrime yol açan yeni biçimler ve yeni gerçekler yaratma tutkusu, yeni malzemeler bulma tutkusunu da beraberinde getirmiştir.

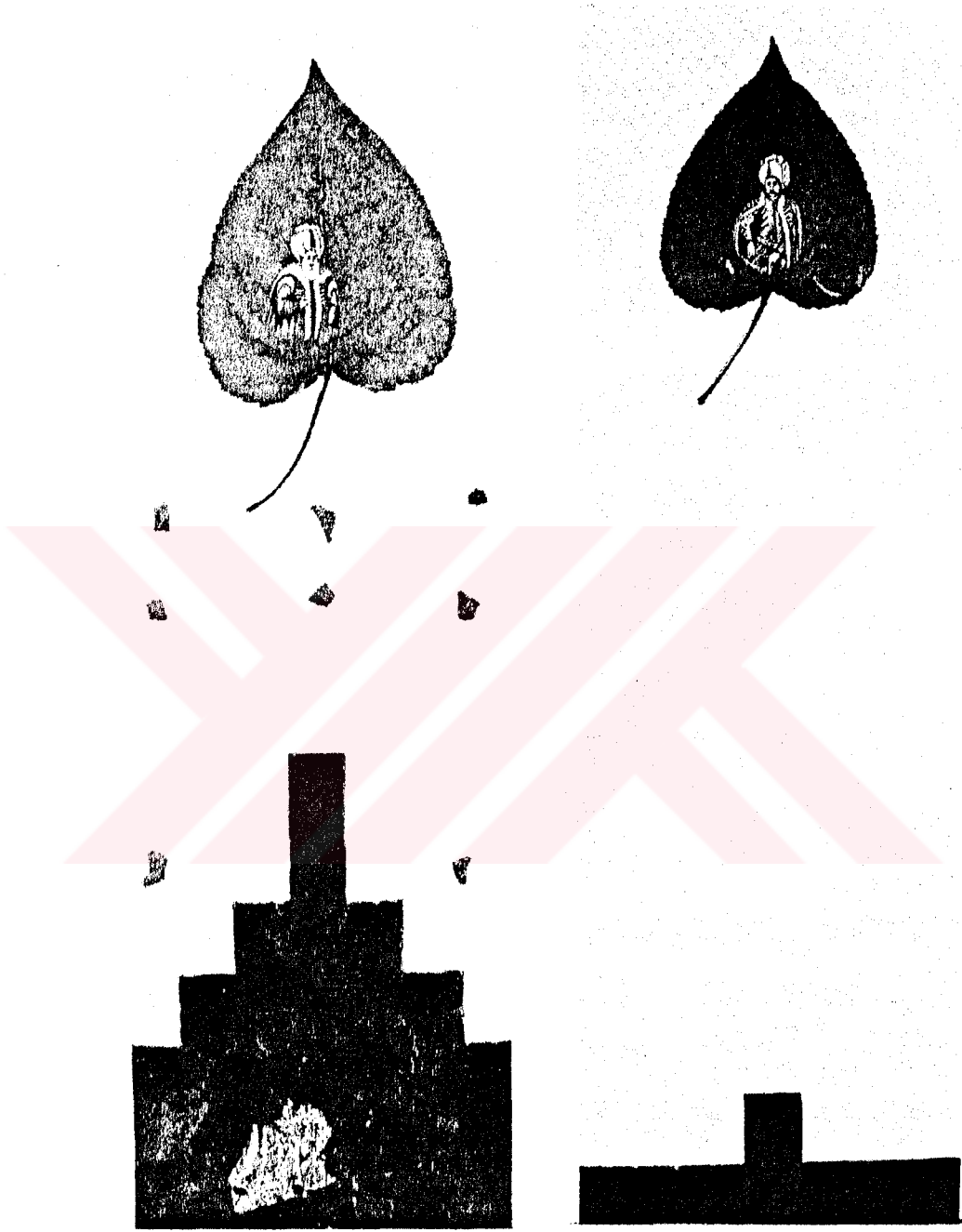
Soyut resmin, salt soyut bağlamdan kurtarılarak içeriksel bir öze, düşünsel bir alt yapıya kavuşmasında postmodern bir dil hareketinden söz edilebilir. Bu bağlamda Hüsametdin Koçan’ın soyut-dışavurumcu eğilimi, “düşünce” den kaynaklanan soyut eğilimin bir uzantısı olarak görülebilir.



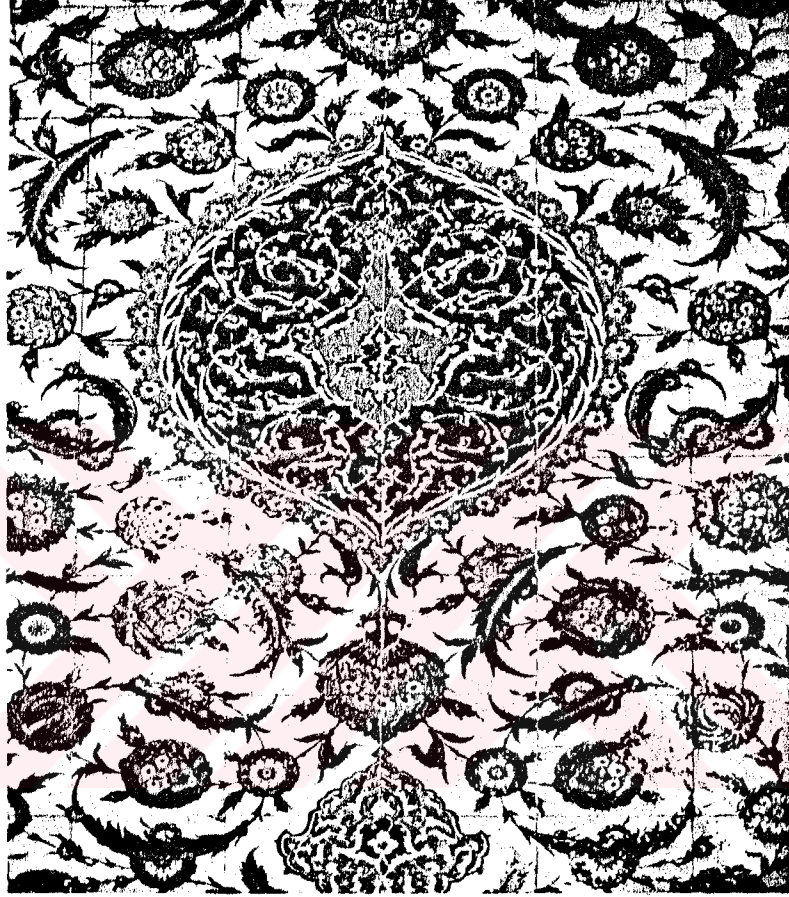
Resim 61. Hüsamettin Koçan, “Saltanat
İşaretleri, No:30”.



Resim 62. Hüsamettin Koçan, “Saltanat İşaretleri, No:2”.
Resim 63. Hüsamettin Koçan, “Saltanat İşaretleri, No:3”.



Resim 64. Hüsamettin Koçan, "Saltanat İşaretleri, No:8".
Resim 65. Hüsamettin Koçan, "Saltanat İşaretleri, No:9".



Resim 66. Topkapı Sarayı, “Altın Yol”da Çini Pano, XVI.yy”

4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİ VE ULUSAL OLMA, YEREL OLMA

Cumhuriyet dönemi Türk plastik sanatları iki etmen doğrultusunda gelişim göstermiştir. Bunlardan ilki “milli” bir sanat geliştirme, ikincisi ise çağdaş batı sanatının yapısına yeni bir anlayış arayışı içinde yaklaşmaktır. Buna karşın yeni kurulan Cumhuriyet, batıcı ve uluscu idi. Bu doğrultuda, sanatçılardan yeni bir devrim sanatı yaratmaları bekleniyordu. Sanatçılardan ulusal konuları bağımsızlık savaşından duyulan gururu ve devrimlerin yarattığı yeni ruhu “milli” bilinç ile işlemeleri isteniyordu.

“Tüm devrimlerin, halk kültürüne ilgi duydukları tarihsel bir olgudur. Halk kültürüne dönük bu eğilimin çabucak “popülizm” e kaydığını ve öykücülük romantizmine büründüğünü söyleyebiliriz”(Gençaydın 1986:57). Bu anlayışta başta Çallı kuşağı, Cumhuriyet’ in ilk yıllarında, milli sanat anlayışı ile Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve bağımsızlık gibi konulara değinmişlerdir(Resim 67).

1932’de kurulan halkevleri ve 1933’de Cumhuriyet’ in “İnkılap sergisi” bu nitelikteki bir kültür politikasının uzantılarını oluşturmaktaydı. Buradan hareketle sanatçıların Anadolu’nun çeşitli kesimlerini gezmeleri ve bunları konu alan resimler yapmalarının istenmesi de 1938-43 yılları arasında Halkevleri programının bir ön biçimiydi.

Ulusallık, sanatçıların yerel kaynaklara yönelmeleri ve geleneksel biçimleri bu kaynaklarda arama gerekliliğini doğurmuştur. Gerek çağdaş sanatla Türk kültür geleneklerini bütünleştirerek yeni bir sentez yaratmak isteyenler, gerek daha katı bir tutumla milli sanat ve inkılap ruhunun karşılığını yerel konuların

gerçekçi bir üslupla işlenmesinde arayanlar bu temelden hareket etmişlerdir. Bu nedenle yapıtların konusal ve duygusal içeriği üzerinde durulurken, milli sanatın özünün halka, tekniğinin ise batıya dayandırılması gerekliliğine inanılmıştır.

1928’de Müstakillerin yapıtlarını, batı sanatının biçimsel kalıpları ile yani kübist ve konstrüktivist eğilimler ile gerçekleştirilmiş olması yerel ve ulusal konulara değinilmediği için eleştirilmiştir.

Müstakilleri izleyen D grubu ise daha çok biçimci ve batıcı bir tutuma sahipti. D grubu üyeleri teknikte batıyı seçerken konularda da ulusallaşmayı gerekli görmüşlerdir. Sanatçıların yerel motif (Bedri Rahmi Eyüboğlu) ve temalara (Turgut Zaim) ilgi gösterdiklerini ve “kübist” denilebilecek eğilimlerle (Nurullah Berk, Cemal Tollu) yapıtlarını oluşturdukları bir gerçektir (Resim 68-69-70).

D grubunun anlayışını sürdürdüğü bu dönemde,Devlet politikasının amaçlarından biri de Ulusal sanatı oluşturmak için halk kaynaklarına dönülmesi gerekliliği idi. Bir yandan İnkılap sergileri, bir yandan halkevlerinin açılması ile D grubu içerisinde yer alan sanatçılardan bazıları , özellikle de Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim gibi sanatçılar, halktan kaynaklanan ulusal ve yerel bir sanat yaratma kaygısı ile hareket etmeye başlamışlardır. Geleneksel minyatür, kilim, çini, hat gibi Türk halk süsleme sanatının kaynaklarını yerel bir tat ve biçimci anlayışta yapıtlarına mal eden bu sanatçılar zaman zaman eklektik havaya düşmekten de kurtulamamışlardır.

Halk motiflerini inceleyip besteleri için bir çıkış noktası olarak kullanan Bela Bartok’un, 1936’da gerçekleştirdiği çalışmaları; folklorik öğeleri sırf biçimsel açıdan değerlendiren ve ötesine geçemeyen kimi sanatçılar için iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bartok’un bestelerin kaynağını Türk halk ezgi ve melodileri

oluşturmuştur. Bartok'un söz konusu eserleri incelendiğinde içinde tek halk ezgisinin bile seçilememesi bu eserlerin özümseyerek derlenmiş olduğunu gösterir.

Yeniler Grubu da, kaynağını kendi kültürü, toplumu ve yaşantısı içinde arayarak milli bir sanat anlayışı yaratma çabaları gütmüştür. “Ülken’e göre, ülkenin acılarını, bunalımlarını, sorunlarını kısaca gerçeğini yaşamdan üretmeyen ve bu gerçekleri yansıtmayan sanat “milli” değil, yapaydır. Yeniler ise ülkenin balıkçıları ve liman işçilerini konu alan sanat anlayışıyla bu doğrultudaki bir gelişmenin ilk önemli adımını oluşturmaktadır” (İskender 1983:1752).

Toplumsal konulara eğilen yeniler grubu sanatçılarının en büyük özelliği ise, biçim dünyası karşısına kendi iç ihtiyaçlarına karşılık aramalarıdır. Bu anlayış soyutlayıcı irade ile Çağdaş Türk Sanatının gelişmesinde de önemli rol oynamıştır. 1950’lerde başlayan bu anlayıştan itibaren, Türk sanatı batı’daki başta Soyut Dışavurumculuk olmak üzere, çeşitli kaynakların etkilerini taşıyan, soyut ya da nonfigüratif bir anlayış izlemiştir.

Geleneksel halk sanatından kaynaklanan çağdaş bir resim anlayışının gelişmesi de yine bu dönemden sonra başlamıştır.

Türk resminde konunun anlatıma üstün tutulduğu bir dönem yavaş yavaş geride kaldıkça, özgün duyarlılıkların anlamı da ön plana çıkmış ve özellikle 1950’lerden sonra bu anlamın kavranmasına, yansıtılmasına ilişkin çabalar dikkat çekecek ölçülere ulaşmışlardır. Araştırma ve yenilenme düşüncesi bu dönemlerde farklı anlatım yollarını denemek için bir tür hareket noktası oluşturmuştur. Sanatçıların farklı anlatım yolları deneme çabalarının temeline bakıldığında, bunda Türkiye’de güzel sanatlara ilişkin eğitim ve öğretim sistemindeki reform hareketlerinin de payı olduğu söylenebilir. Sanat eğitimi yapan kurumların çoğalması ile katı akademik anlayıştan kurtulan sanatçılar giderek “bağımsız

sanatçı” anlayışıyla kendi kültür kavramlarını ortaya koyarak yeni biçimler yaratmışlardır. Bu dönemle birlikte çağdaş sanat yolunda kişisel çabalarını ön plana çıkaran bir çok sanatçı, anlatımı için gerekli biçimleri bir yaşam boyu tekrarlamak yerine, yeni biçimler için yeni yaratımlara gerek duyarak çalışmaya başlamışlardır.

1940’lardan sonra izlenimciliğin kesin biçimde aşılmasıyla Türk resmi zengin bir hareket kazanmış, bu hareket özellikle 1950’lerden sonra amatör ve profesyonel sanatçı sayısındaki artışla Ankara ve İstanbul sanat çevresinin gelişmesiyle belli bir düzeye ulaşmıştır. Bu düzeye ulaşma 1950 sonrası resmini özgün sentezlere yönelten başlıca etkenler arasında sayılabilir. 1960’lardan sonra değişen toplumsal, kültürel ve siyasal görüşler, sanatımızın öteki dalarında olduğu gibi resimde de yeni yönelişlerin doğmasına, yayılmasına ortam hazırlamıştır.

1970’lerden sonra ise Türk resmi, yaşamın sadece görüntüsüyle değil, özüyle de ilişki kuran anlayışla , sanatta sentezci bir yaklaşım sergilemiştir.

Türk ressamı, özgün bir resim diline varmak için kendilerine gerekli olan tüm görsel gereçlere ve tarihe ilgi duymuşlardır .Çünkü öze ilişki kurma, resmi özgün bir senteze ulaştırma isteği ile tarihe,geleneğe ve kültüre yönelme, sanatçılar için çok zengin bir kaynak oluşturmuştur. Hem değişmek, hem özü korumak gerekliliği, Türk resminin çağdaşlaşma yolunda genel bir sorunu olan, Kopya-Taklit, Ulusal-Evrensel sanat tartışmalarının kaynağını oluşturmaktadır.

Her özgün yapının, kendi duyuş, görüş ve bakış olanaklarımızın ürünü olduğunu ulusal ya da yöresel bir niteliğimizi açık seçik belirlemese bile, kişisel duyarlılığımızı yoğun biçimde hissettiren özellikler taşıdığını, araştırmadaki diğer örnekler üzerinde görebiliriz.



Resim 67. Halil Dikmen , “İstiklal Savaşında Mermi Taşıyan Kadınlar”.



Resim 68. Nurullah Berk, “Nargile İçen Adam”.



Resim 69. Cemal Tollu, “Ana Toprak”.



Resim 70. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Bursa’lı”.

5. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE DÖRT SANATÇI ÜZERİNDE TARTIŞMA

Sanatçı, biçimsel dilini birinci bölümde belirtildiği gibi kişisel, toplumsal, kültürel yapı üzerine kurmaktadır. Böylece yarattığı simgelerle yeni bir öze ulaşır. Bu yeni öz ve biçim sanatçının yaşam ve yaşamsal gözlemine getirdiği farklı bakış açılarıyla değişkenlik gösterir. Çünkü her sanatçı yaşadığı toplum içindeki olgularla ilgili duyumlarını kendi kişisel, politik, psikolojik yanı ile özümseyerek izleyiciye aktarmaktadır. Böylece kendini dile getirmeye çalışan her sanatçı, söylemine destekte bulunacak biçimlerini de yaşadığı kültürün içinden çekip çıkarır.

Sanatsal yaratımlar, her ne şekilde ve hangi ortamda gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, sanatçı tarafından özümseyip ortaya çıktığı anda artık kültür ve düşünce tarihine koşut olarak evrensel bir nitelik taşımaya başlar. Bu anlamda sanatçının gerçekleştirdiği her yapıt, yaşadığı kültürün özünün özü niteliğinde değer taşır. Klee'nin dediği gibi;

“Sanatçı ağacın gövdesi gibidir. Özsuyula beslenir, devinir, gelişir. Bu evrelerin sonucunda, yaşadığını, gördüğünü, aldığını yapıtlarıyla anlatır; tıpkı ağacın yapraklarının açılması zamana ve uzama yayılması gibi yapraklar artık kökten alınan özsuyula bambaşka bir bileşimdir” (Yurdakul 1988:34).

Sanatsal yaratımda kendi kaynaklarına dönerek yaratıcı imgesini bu kaynaklar üzerinde temellendiren sanatçıların eski değerlere yönelmesi, hem sanat tarihsel olguya katkıda bulunmakta hem de kendine özgü olan düşüncesini

desteklemektedir. Oluşturdukları bu temeli yaşadığı çevrenin esprisi içerisinde yorumlayıp, güncelleştiren her sanatçı bir anlamda da çağdaş bir yorumcudur.

Günümüzde hangi ulustan olursa olsun, her sanatçı geçmiş sanat yapıtlarının üzerine kendi yorumunu katabilir. Ama geçmişin bilincinde, geçmişin özeti üzerine bir taş koyduğunu bilerek gerçekleştirdiği sürece başarılı olur ve bu sanatçılar kopyacı tanımından da uzaklaşırlar.

Burada önemli olan sanatsal yaratımda kendi kaynaklarına dönerek yaratıcı imgesini bu kaynaklar üzerinde temellendiren sanatçıların bunu bir zorlama olmadan gerçekleştirmek durumunda olduğudur.

5.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu Örneğinde; Romantizm ve Ulusallık

Türk resminde özgünlüğü arama çabasıyla kimi zaman gelenekçi, yerel, ulusal, kimi zaman ise batılı bir yaklaşımla kültürel kaynakların yorumuna gidilmiştir. Türk sanatının geleneksel kaynaklarına eğilerek, çağdaş resmimiz için bir çıkış yolu , anlatım biçimi oluşturmak isteyen, bunu “ulusal” kavramıyla belirleyen sanatçılardan Bedri Rahmi Eyüboğlu, bir örnek olarak ikinci bölümde incelenmiştir. Bu incelemede sanatçının yaklaşımı, romantizm içinde yer alan “ulusal” kavramıyla açıklanmaya çalışılacaktır. Çünkü sanatta özüne dönme, bir anlamda romantizmin bireyselleşme ve ulusallaşma eğilimi ile birleşir.

Rönesans’tan bu yana sanatta başlayan bireyselleşme hareketleri 1789 Fransız Devrimi ile birlikte yüzlerce yıldır süre gelen bir çok ilkeye son vermiştir. İnsana verilen değer, sosyal, siyasal hak ve eşitlik ilkeleri sanatta görülen

bireyselleşme hareketlerini güçlendirmiştir. Romantik dönem ile başlayan bireyselleşme hareketlerindeki önemli nokta, sanatçıların giderek alışılanın dışına çıkma istekleridir. O zamana kadar alışlagelmiş tema ve olaylar sanatçıların sürekli tekrarladıkları konuları oluşturmaktaydı. Devrim sonrası sanatçılar konularını seçme özgürlüğüne kavuştular. Bu konuda Gombrich şöyle der; “sanatçıların bireyselliğini ifade etmesiyle sanatın en iyi araç olduğu anlaşıldı,yeter ki sanatçının ifade edebilecek bir bireyselliği olsun” (Gombrich 1986:398).

Romantik akım, tarihin akışı içinde her olay kaynağını bir öncekinden alır ilkesiyle kendisine yeni eğilimler getirenlerden, öncüllerinden beslenmiştir. Bu beslenme sırasında her sanatçı olaylara karşılık kendi ulusal kişiliğine, siyasal, toplumsal, tarihsel koşullarına ya da özlemlerine göre değişik biçimlerde yapıtını oluşturmuştur.

Sanatçı, geçmiş deneyimleri ve yaşadığı ana ait görüntüleri kendi biçim diline dönüştürürken, yaşadığı kültürün özelliklerini de yansıtmıştır. Ulusal özellik “kendine özgü olan” bir takım şeyleri içerir. Her ülkenin kendi sanatsal kültürünü belirleyen ulusal özellik, o toplumun dolayısıyla o toplumun içinden çıkan sanatçının kendi geçmişiyle ve yaşadığı ana bağıntısı yoluyla belirlenir.

Bazı sanatçılar biçeminde dünya görüşü, ulus olma bilinci, evrensel olma kaygısı, milli olma eğilimi ya da salt sanatın ham ve yalın kökenine dönme bağlamında ulusal motifleri kullanmışlardır. Ulusal ve yerel olma konusunun arkasında bir anlamda ulus bilinci yatmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu bu bağlamda ele alınmıştır.

Sanat yaşamının belli dönemlerinde gelenekten ve halk kaynaklarından yararlanarak, resimlerine bir anlam ve biçim katmak isteyen Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sanatında bu yaklaşımın ağır bastığı söylenebilir.

Yerel motiflerin özgünlüğüne ve güzelliğine dikkatini yoğunlaştıran sanatçı 1940'lı yıllarda geleneksel motifleri resminde çokça kullanmıştır. Halk sanatının geleneksel motiflerinden yola çıkarak çağdaş, görsel bir beğeni yaratma ilk olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu ile görülür. Bu bağlamda Bedri Rahmi Eyüboğlu halk sanatını yapıtlarında sağlam bir kaynak oluşturması yönünden ele alır. Bu yaklaşımda, sanatçı ne taklide, ne kopyaya, ne de bağınazlık içinde milli olmaya düşmüştür. Geleneği ve halk motiflerini resimlerine anlam, yerel içerik ve yeni bir biçim katmak için ele alan Bedri Rahmi Eyüboğlu bu eski ve zengin geleneğe sahip ulusal motifleri yapıtlarına coşkulu bir resim diliyle ve çağdaş bir sanatçı tavrıyla kattığı söylenebilir.

Yapıtlarını kilime, yazmaya egemen olan yaklaşımla gerçekleştiren, o dönem yaygın yaklaşımın temel izlerini taşıyan bu yapıtlar Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu zaman zaman savunabilirliği olmayan güç durumlara ittiği de söylenebilir. Ancak, bu yüzey bezemelerinden yola çıkmaların, modern resmin özelliği olan farklı derinlik sorunun bir çözümü olduğu unutulmamalıdır.

5.2. Turgut Zaim Örneğinde; Yöresellik ve Ulusallık

Turgut Zaim, örneğinde ise eleştirel çözümlemelerden de anlaşılacağı gibi, daha çok yenileşme ve batılılaşmaya karşı ulusal olma eğilimi vardır.

Batı sanatı tarihi incelendiğinde, 19.yy Avrupa'sında modernizmi yaşamaya başlayan Batılı sanatçı biçim dilini tümüyle değiştirerek seçmeci, gerektiğinde geçmiş kültürel birikimine kaynaklık edebilen, dilediğinde onu kendini

ifade edebilmek için anlamından boşaltıp başka anlamlar yükleyerek yeni bir biçim dili oluşturan bir tutum izlemiştir.

Türk resmi ise böyle bir gelişmenin içinden gelmemiştir. Türk resmi minyatür geleneği ile bağlarını koparıp Batı dünyasının geç kalmış tekniklerine açıldığında hemen hemen sıfırdan başlamıştır. 1860'lardan başlayarak Osman Hamdi Bey' den D Grubuna, Yenilere kadar geçen 67 yıllık bir zaman dilimi içinde batılı anlayışı benimseyen Türk sanatçısının ve resminin yaşadığı sorunların ana kaynağını, batı anlayışına dönük resim tekniği ve batıya göndermeler içeren, batının yapıtları oluşturmuştur. Bu sanatçılar resim diline özgü estetik sorunlara daha çok batı sanatının merceğinden bakmayı yeğlemişlerdir. Geç dönem izlenimcilikten ve kübizmden etkilenerek yapıtlarını oluşturan kimi sanatçılar, özümsemeden uyguladıkları aktarmacı ve öykünmecî tutum ile özgün bir resim dili oluşturamamışlardır ya da bu yaklaşım böyle bir dil oluşturmaya yetmemiştir.

Cumhuriyetle birlikte gerçekleşen yenileşme hareketleri Türk resminde de bu bakımdan değişime neden olmuştur. Kendi ulusal kültürünü yaratma çabasındaki Cumhuriyet bu anlamda bilinçli bir politika izlemiştir. Ulusal kültür yaratma politikası bir anlamda da milliyetçilik düşüncesini doğal olarak beraberinde getirmiştir. “halkçı kültür politikası, sanatçının batıda öğrendiği resim teknikleri doğrultusunda Anadolu’ya açılmasını öngörmekteydi” (Özsezgin 1985:33). Bu bakımdan halk sanatı, “sağlam bir kaynak” olabilirdi.

Uluslaşma sürecini yaşayan Türk toplumu uzun yıllar ulusal kültür yaratma uğraşısı vermiştir. Bunun için resimde, öncelikle Türk insanını ve doğasını konu olarak seçme gereğine inanılmıştır. Bu inanç Halkçılık politikası ile birleşince; Anadolu insanı ve doğası belli başlı konu durumuna gelmiştir. Yönetim 1938’de başlattığı yurt gezileri planlaması ile bu politikayı adeta programlamış ve Türk ressamlarının Anadolu insanı ve doğası ile yakın ilişki kurmasına yardımcı olmuştur.

1930'da Çallı atölyesindeki öğrenimini tamamlayarak Paris'e giden orada çok kısa bir süre kalan Turgut Zaim'in resimlerinde batılı ressamların etkisi görülmez. Turgut Zaim Cumhuriyetin devlet ve ulus ülkücülüğüne paralel bir duyarlılıkla yapıtlarını oluşturmuştur. Ulusal ve yöresel konuları kadar resimsel üslubuyla da batılı anlayıştan ayrı bir çizgi sergiler. Bir yandan Osmanlı minyatürleriyle öte yandan uzak doğu sanatıyla ilgilidir.

Turgut Zaim, ulusal resim geleneğini yaşatan ve kendine özgü bir yorumla gerçekleştirebilen bir sanatçıdır. Anadolu insanını folklorik öğelerle ele alarak ulusal nitelikli bir sanat yolu izlemiştir. Ulusallık ve yöresellik bugünün Türk resminde sık sık söz konusu olan tartışmalı bir konudur. Turan Erol bu konuda şöyle der; "ulusallık sorunu, çevresindeki tartışmaların spekülasyonlara yol açsa da yararına inanıyoruz" kuşkusuz, "Türk resmi", "ulusal resim" sorunu zorlamayla çözülemez. Toplumumuzun, yaşayış biçimimizin, geleneklerimizin, tarihimizin resmimiz üzerindeki izlerini bulup gösterenler olacaktır" (Berk, Özsezgin 1983:78).

Türk resminde buradan hareketle yapıtlarını oluşturan Turgut Zaim'e ilk sırayı vermek gerekmektedir. Anadolu figürünü yücelterek, ülküsel bir doruğa ulaştıran Turgut Zaim'in yapıtları, minyatürden aldığı etkileri çağdaş, görsel sanatlar düzeyinde kendine özgü bir anlatım yolu ile ele aldığı için "ulusal" bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca "Anadolu halk yaşamına ilişkin Yörük ve Avşar figürlerinden, Anadolu peyzajından oluşan kompozisyonlarıyla yerel ya da yöresel bir anlayışı da geliştirir" (Özsezgin 1982:41).

Bir zorlama olmadan kültürel etkileri kendiliğinden yapıtlarında gözlediğimiz Turgut Zaim'in biçimleri doğal bir yapı içerir. Onun kişiliği biçimidir. "durağan olmayan yaşamın biçimleridir. Anadolu ve Anadolu insanı imgesi bir ütopyadır ya da en azından Turgut Zaim'in özelemlerini dile getirir. Hiç değişmeyen Orta Anadolu dekoru içinde hep aynı giysiler içinde, hep aynı düşsel ve destansal

oyunun sahnelerini canlandıran cana yakın sevimli kişileri yinelemiştir” (Erol 1984:18).

Çağdaş Türk sanatında yerel, yöresel olma eğilimleri 1940’lardan sonra ulusal olma çabası ile farklı seçeneklerin belirmesine ortam hazırlamıştır. Turgut Zaim’in somut folklorik motiflerle beslemiş olduğu yapıtları, ulusal nitelikli bir resim yaratma çabasının dışında tekil bir örnek oluşturmaktadır. Yalnızca tekil bir örnek oluşturmakla kalmayıp, yöreselliği peyzaj ilişkilerinin ötesinde Anadolu’ya özgü bir yaşam felsefesi olarak da temellendirmektedir. (Özsezgin 1985:36). Bu yönden Türk resminde yöresellik anlayışını, yapıtlarında yoğun bir şekilde hissettiren başka bir ressamla da karşılaşılamamaktadır.

5.3. Adnan Turani Örneğinde; Ulusal Olarak Evrenselleşme

Yöresel eğilimlerin dışında kalan çağdaşlığı ve evrenselliği temel ilke edinmiş olan sanatçılarımızdan biri de Adnan Turani’dir.

Bu ilkeyi temel edinmiş sanatçıların yapıtlarını incelediğimizde, batılı modellerin dışına taşma çabaları izlenebilir. Bu gerçeğe inanmış olanlar, bir takım etkilerden süzölmüş özgünlüğü, belli oranlarda kişiselliği gözetmişlerdir.

1950’den sonra, geometrik basitleştirme ve yalınlaştırma ilkesi ile çalışarak, yapıtlarını çağdaş sanat eğilimi içinde sürdüren Adnan Turani, biçimci lirik soyut sanat anlayışı ile doğunun hat süsleme sanatı eğilimi içinde yapıtlarını evrensel değere ulaştırmak istemiştir.

Adnan Turani’nin yapıtları soyutlanmış kaligrafi geleneğinden hareketle yapılmış, figüratif bir resmin anlam sorununu ortaya koymaktadır . O

geleneğe katı disiplinler açısından bakmak yerine, kaligrafiyi , çağdaş bir gözün algılayabileceği soyut bir ifade için yapıtına katmak istemiştir. Yapıtlarında Anadolu peyzajını ve figürünü kaligrafi geleneği ile yorumlayan sanatçının, bu anlamda “ulusal” olmaya yakın düştüğü söylenebilir. Konusu Anadolu peyzajı olsa da gördüğünü aynen aktarma yerine, belli kapalı formlar altında yapıtlarını oluşturan ve yöreselliği de bu kapalı formlar arkasında içten içe hissedilen Turani’nin yapıtları bu bağlamda çağdaş bir yorumu yansıtmaktadır. Kaya Özsezgin bir yazısında sanatçının çağdaş bir yorumcu olarak hat sanatından nasıl hareket ettiğini şöyle belirtmiştir; “1940’lara yarı izlenimci, yarı anlatımcı bir yolda figüre dayalı renkçi bir üslubu, kararlı çizgiler içinde sürdürmüş, daha sonra kaynağını eski yazının ritmik arabeskinde bulan soyut bir anlayışa yönelmiştir(Özsezgin 1982:49).

Geleneğe çağdaş ve yaratıcı bir gözle eğilmiş olan Turani’nin resminin temelinde yatan sorunsalı iyi kavrayabilmek için geleneksel hat sanatımızın çizgi ve istif düzenini anımsamak gerekmektedir. Kaligrafide görüp algıladıklarını, sanatın öz ve biçim ilişkisinden soyutlamaksızın, kendi sanatsal yorumuna uygun çağdaş bir gözle, bu geleneği yapıtlarına yansıtan Turani’nin, bu yolla evrenselliğe ulaştığını söyleyebiliriz.

5.4.Hüsamettin Koçan Örneğinde; Gelenek ve Postmodernizm

Kültürel değişimler, sanatın biçimlenmesinde rol oynayan en büyük etkidir. Kültürün belirleyicisi olan toplum ve toplum içinde hareketli bir yapı sergileyen,Politika, ekonomi, teknoloji gibi etkenler de sanatın biçimlenmesinde rol oynarlar. Bu yüzden sanat, bir ayna gibi görüneni yansıtan,belgeleyen,kültürel değişimleri haber veren yönü ile her zaman güncel olmayı başarabilmiştir. Burada,

bu değişimleri kişisel aktarımıyla (eleştirel,irdeleyici) izleyiciye yansıtan sanatçının yaratma tavrı da önemli bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüz sanatçıları, geçmiş birikimleri ile sanatı sorgulayan, yeniyi araştıran, geçmiş kültürel birikimlere yeni çözümler getirerek varlık alanını genişleten bir anlayışla yapıtlarını oluşturmaktadır. Bu nedenle çağın sanatçısı; yaşadığı dünyanın değişimlerini kendi gerçekliği içinde sorgulayarak, yeni biçim ve nesnelere yönelmek zorunluluğunu hissetmiştir. Bu yeni biçim ve nesnelere yönelme bir anlamda kendini yeniden sorgulama, eleştirme durumuna gelmiştir. Ötğün'e (1993:15) göre, çağını sorgulayan sanatçı; "Tarihsel simgeleri, geçmişteki farklı anlayışları yeniden değerlendirerek sunabilmekte; geçmişe dönük özlem ile geleceğe dönük tavırları bir araya getirerek sanata yeni bir anlam ve boyut kazandırmaktadır."

Böylece günümüz sanatçısı; politikayı, tarihi, dini, toplumu ve kültürü sorgulayıp, düşünsel yaklaşımının süzgecinden geçirerek yeni bir öze ulaşmaktadır. Sanatçının ulaştığı bu yeni öz ve biçim; çağdaş, politik, kültürel ve toplumsal konulara atıfta bulunabilecek biçim ögesidir. Bu biçimleri kullanım ise çok değişik kavramlarla düşünmeyi ön görür. Bu ögelerin anlamlarını, içeriğini bilmeden oluşan bu postmodern durumu çözümlemek olası değildir.

Çağın sanatçısında belirleyici olan bu düşünsel yaklaşımları Ötğün (1993:16) şöyle sıralamıştır;a)Eleştirel yaklaşım içinde olmaları b) Tarihsel ve güncel bilincin sorgulanması c) İrdeleyici ve beyinsel gücün vurgulanması d) Bellek ve doğa ilişkisi e) Biçim ve estetikte tarihsel canlandırma ve yeniden değerlendirme.

Biçim ögesi olarak geleneğin kullanımı, bu değişik kavramlarla düşünmenin sadece bir yönünü oluşturmaktadır. Burada gelenek , geçmişin

tekrarından uzak bir yapı sergilemektedir. Çağın sanatçısı sadece bir geleneğe bağlı kalmayıp, geleneksel yapıları yan yana getirerek “her şey olur” anlayışı ile hareket etmektedir.

Geleneksel yapının kullanımına , çağdaş ve yaratıcı bir gözle eğilen Hüsamettin Koçan’ın, yukarıda açıklanan anlayışla yapıtlarını oluştururken, geleneği, sanatın temel yasalarından biri olan biçim ve öz ilişkisinden soyutlamaksızın kullandığı görülür. Gözünü kendi çevresine, toprağına, insanlarına ya da çevrenin, tarihin ve geleneklerin koşullandırdığı kendi iç dünyasına, yorum ayrıcalığına çeviren, görsel etkinliğini bu ayrıcalıklar üzerinde temellendiren Koçan’ın yapıtları Çağdaş Türk Sanatının postmodern yorumuna bir örnek oluşturmaktadır.

Bir yapıtta kişisel boyutu varsa, dünyaya ve insanlara özgün bir açıdan bakışın, yorum yeteneğinin, biçimleme ve düzenleme kaygısının da o resimde egemen olduğunu bilmeliyiz.

Burada,Türk sanatının geleneksel kaynaklarına eğilerek çağdaş resmimiz için bir çıkış yolu , bir anlatım biçimi oluşturan Hüsamettin Koçan’ın yapıtlarında bilinçli bir öznel yorumun söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının bu anlamda oluşturduğu yapıtları, geçmişe göndermelerini sürdürürken, ele alış şekli ve yapıtlarına yüklediği çağdaş yorum sayesinde oluşturduğu yeni biçimler, onu evrensel kılmaktadır.

Çağdaş Türk Resminde, biçimin etkisi yerini içeriğe ve düşünsel anlamda kafa yorulan yapıtlara bıraktıkça çok daha özgün yapıtlara ulaşılmaktadır. İçeriğin keşfi çağdaş anlamda bir çok Türk sanatçısına ruhsuz ve yapay tekrarlamalardan uzak, yepyeni bir kapı aralamıştır.

SONUÇ

Sanat her dönemde bir anlamda kendinden önceki yapıtlardan esinlenerek oluşur (Gombrich : 1976). Ancak bu esinlenme, yeni oluşumun bir temelden filizlenmesi şeklindedir. Gombrich'in bu yaklaşımı ile Wilson'un kültürel etki kuramı arasında bir bağ kurabiliriz. Wilson'a göre, resim yapmak bir dil ya da öğrenilmiş simge sistemidir. Yine Wilson'a göre, insan ne kadar çok kültürel kaynak görürse imgeleri o oranda zenginleşmektedir (Wilson : 1988).

Her sanatçı sanatsal yaratımını gerçekleştirdiği süreç içerisinde bir çok kaynaktan etkilenmektedir. Bu kaynaklar doğa, insan yapısı çevre olduğu kadar kültürünün ona sunduğu çağdaş ve eski ürünlerden de oluşmaktadır.

Sanatçının içinde yaşadığı kültürel yapı ile sürekli ilişkisi vardır. Bunun için sanatçı tarihten, anılardan, yazılı belge ve metinlerden, kültürel imgelerden ve simgelerden yararlanır. Kimi zaman bir resimsel simge ya da bir yazı aynen kopyalanmaya çalışılırken, kimi zaman da bunların içerikleri bugünkü anlama çevrilerek anlaşılır kılınır. Bu yüzden de “kültür aynası” olarak kabul edilen sanat yapıtları, toplumun kültür düzeyi hakkında en doğru, söylemi de bize en açık şekilde yansıtırlar.

Ancak, sanatçıların yapıtlarını oluştururken geçmişlerine farklı anlayışlar içinde yönelmeleri, kimi zaman ulusal olma kaygısıyla geleneğe yönelme, romantik bir yaklaşımla yerel olma, ya da postmodern anlayışla geçmişle bağdaşma biçiminde olmuştur.

Çağdaş Türk Resminde de kendi kaynaklarına yönelerek özgünlük arayışı içerisinde hareket eden sanatçılar, kimi zaman batı resim kavramlarını

öğrenme öykünme biçiminde, çağdaş bir sanat üretimini gerçekleştirmek, kimi zamanda tarihsel kaynakların yorumuna giderek sanatı evrensel bir bütünsellik içinde görüp algılama şeklinde yapıtlarını oluşturmuşlardır. Birincisi yerel ve ulusal değerleri diğeri ise, çağdaşlık ve evrensellik doğrultusunda Türk Resmini yönlendirmiştir.

Bu nedenle sanatta ulusallık, evrensellik tartışması bir boyutu ile kültürel kaynakların kullanımını ulusallık adına bir dönemde gündeme getirmiştir. Oysa, Çağdaş Türk Sanatçısının yapıtına kaligrafi, işleme gibi motifler yerleştirmesi ile o çalışma ne çok fazla Türk ne de çok fazla yerel duruma gelmiştir. Her sanatçı, hangi ulustan olursa olsun geleneksel motiflere yönelik tavır sergileyen yeni ve farklı anlayış ile dikkatleri üstüne çekebilir. Bu farklı anlayış belki, yeni bir biçim ve anlatım bulmak için gereklidir. Yoksa, yapılan iş tekrardan başka bir şey olamaz. O zaman yapıtta bir zorlama kendini gösterir, bu da sanatsal yaratımda istenen sonuç değildir.

Türk resminde yerel değerleri Batılı pentür anlayışı ile vermeye çalışan Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel motif ve işlemleri bir bezeme ögesi ya da biçim olarak her yapıtında kullanmıştır. Yapıtlarında sürekli yerel değerleri öne çıkararak bu motifleri kullanması oldukça bilinçli bir tavidir. Dönemin yerel ve ulusal değerleri öne çıkaran politikasına paralel bir düşüncesi olan Eyüboğlu o dönemin izlerini yurt gezilerinden edindiği kültürel motiflerle yapıtlarına taşımıştır. Bu anlayışla yapıtlarını oluşturan sanatçı, dönem dönem eklektik havaya düşmekten ve kendini tekrar etmekten de kurtulamamıştır.

Turgut Zaim'in ulusal olma kaygısının arkasında Devlet programının izlediği ulusal olma, yerel olma politikası yatmaktadır. Batıya tüm kapılarını kapatan Turgut Zaim Anadolu yaşamı ve insanını konu geleneği yaparak çalışmalarını bu dönemde ulusal resim anlayışı doğrultusunda oluşturmuştur.

Zaim'in geleneği kullanırken asıl sorunu, yerel konulardan hareketle ulusal bir resim oluşturmaktır. Yapıtlarındaki konular ve kurgular Anadolu insanını yücelten bir çizgide hemen hemen her yapıtında yer almıştır. Fakat ele aldığı konular (köy yaşıntısı) sanatçıyı belli bir tekrara da sürüklemiştir.

Kendine özgü simgesel bir dil oluşturan Adnan Turani batının nonfigüratif ve lirik soyut anlayışı çerçevesinde doğunun hat süsleme ve kaligrafi düzenini simgesel bir dil olarak ve batı pentürü ile bağdaştırarak yapıtlarına uyarlamıştır. Bunu yaparken, sanatçı, Türk resminde kendi kültürüne yönelik bu çabaları ile hiç bir eklektik havaya düşmeden ve kendini tekrar etmeden özgün bir dil yaratmıştır. Konularını doğa etüdlerinden alan ve yapıtlarında uyguladığı çizgisel şema ile çıkaran Turani; resimsel öğeleri kullanarak hiç de doğaya benzemeyen ama doğa çıkışlı yapıtlar oluşturmuştur. Bu anlamda yaptığı resimler her hangi bir yerin doğa etüdünün simgesel biçimini oluşturmamaktadır. Bu nedenle yapıtları evrenseldir. Yapıtlarında, geleneksel yazı motiflerine belli belirsiz yer veren sanatçı,ulusaldan evrensele açılan, bir kişilik sergilemektedir.

Alışılmış tuval resmi geleneğinin dışında geleneği yeniden güncelleştiren bir sanatçı olarak Hüsamettin Koçan'ın yapıtları, çağın tanığı olan insanın kendisini sorgulayıp düşünmesini göstermektedir. Kullandığı geleneksel motiflerin kavramlar halinde yapıtlarında yer alması, geçmiş kültür ile yaşanan "şimdi" nin sorgulanması onu evrensel bir sanatçı kılmaktadır.

Sonuç olarak; her sanatçı ulusal kaynaklardan beslenir. Bu beslenme onun sanat evreninde kendine yer edinmesi için bir ön koşul değildir. Kültürden ister istemez beslenen sanatçılar, çağın kendine sunduğu öteki olanaklardan da yararlanırlar. Önemli olan, anlatımına en uygun biçimi bulmada yapaylığa düşmeden kendi olarak evrenselleşmedir.

KAYNAKÇA

AKDENİZ, Halil, 1989

Adnan Turani

Desenler, Boya Resimler

Ankara:Enlem 80 Çağdaş Türk

Plastik Sanatları Yayın Dizisi.

ARMAĞAN, İbrahim, 1992

Sanat Toplumbilimi Demokrasi

Kültürüne Geçiş

İzmir:İleri Yayıncılık.

ARNHEIM, Rudolf, 1983

“Perceiving, Thinking, Forming”

Art Education, 36(2).

The Journal of the National Art
Association.

BERK, N. ve K.ÖZSEZGİN, 1983

Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi

İstanbul:İş Bankası Yayınları.

BERNARD, Emile, 1997

Cezanne Üzerine Anılar

Ankara:İmge Yayınları

(Çev. Kaya Özsezgin).

BOZKURT, Nejat, 1995

20.yy Düşünce Akımları, Yorumlar

ve Eleştiriler

İstanbul:Sarmal Yayınevi.

BRASSAİ, 1985

Picasso ile Konuşmalar

İstanbul: De Yayıncılık

(Çev. Yakup Şahan).

COİGNARD, Jürgen, 1995

“Ustaların Ardından Yaratmak”

Türkiye’de Sanat, İstanbul,

Ocak/Şubat 1995, Sayı: 17

(Çev:Gül Özturanlı).

DEWEY, John, 1969

Qualitative Problem Solving

The Ohi State Universty Blaisdell

Publishing Company.

EDGÜ, Ferit, 1986

Şimdi Saat Kaç

İstanbul:Ada Yayınları.

EROĞLU, Özkan, 1995

“Giotto’nun Çağdaş ve Modern

Kavramlar ile Olan İlişkisi”

Türkiye’de Sanat, İstanbul,

Mart/Nisan 1995, Sayı: 18.

EROL, Turan, 1984

Günümüz Türk resminin Oluşum

Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu

Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği

İstanbul:Cem Yayınevi.

ERZEN, Jale, 1982

“Turan Erol ile Söyleşi”

Türkiye’de Sanat, İstanbul,

Mayıs 1982, Sayı: 1/3.

ERZEN, Jale, 1983

“Adnan Turani ile Görüşme”
Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi
Ocak 1983, Sayı: 10.

FEE, J.MC., 1970

Society Art and Education: Concept in Art Education
The Macmillan Comp. S:71-89
Ed. George Pappas An Anthology & Current İssves.

FELDMAN, Edmund, B., 1973

“The Teacher As Critic”, in M.Dobbs, eds. Research Readings for Discipline Based Art Education: Ajourney Beyond Creating
1988, The National Education Association.

GENÇAYDIN, Zafer, 1986

“Düşünsel ve Toplumsal Değişim Sürecinde Türk Resim Sanatı”
Türkiye’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Çağdaş Plastik Sanatları
Ankara: Hacettepe Üniversitesi, G.S.F. Yay: 5.

GOMBRİCH, E.H. ,1986

Sanatın Öyküsü
İstanbul: Remzi Kitapevi
(Çev. Bedrettin Cömert).

GOMBRICH, E.H. ,1992

Sanat ve Yanılsama
İstanbul:Remzi Kitapevi
(Çev.Ahmet Cemal).

HAUSER, Arnold, 1984

Sanatın Toplumsal Tarihi
İstanbul:Remzi Kitapevi
(Çev. Yıldız Gölönü).

İPŞİROĞLU, M.ve N.İPŞİROĞLU, 1991

Sanatta Devrim
İstanbul:Remzi Kitapevi.

İSKENDER, Kemal, 1983

“Cumhuriyet Türkiye’sinde Sanat ve
Estetik”
Cumhuriyet Dönemi Türkiye
Ansiklopedisi
7.cilt. İstanbul:İletişim Yayıncılık.

KAGAN, Moissej, 1993

Estetik ve Sanat Dersleri
Ankara :İmge Kitapevi
(Çev. Aziz Çalışlar).

KARAOĞLU, İbrahim, 1993

“Adnan Turani ile Resim Üstüne”
Sanat Rehberi, İstanbul
Nisan 1993, Sayı:5.

KIRIŞOĞLU, Olcay, 1991

Sanatta Eğitim
Ankara:Demircioğlu Matbaası.

KLEE, Paul, 1986

Çağdaş Sanat Kuramı

Ankara:Dost Kitapevi Yayınları:28
(Çev.Mehmet Dünder).

KOÇAN, Hüsamettin, 1994

“Osmanlı”, “The Ottoman”

İstanbul, MAS Matbacılık.

KUBAN, Doğan, 1983

“Kuramsal Yaklaşımda Geleneğin
Dinamik Yorumu”

Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi

Aralık 1983, Sayı: 18.

1984

“Çağdaş Resimde Yerellik Üzerine ,
Söyleşi”

Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi

Aralık 1984, Sayı:27.

LYNTON, Nobert, 1982

Modern Sanatın Öyküsü

İstanbul:Remzi Kitapevi

(Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş).

1991

Modern Sanatın Öyküsü

İstanbul:Remzi Kitapevi 2.Basım

(Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş).

MOLES, Abraham, 1983

Kültürün Toplumsal Dinamiği

İzmir:Ege Üniversitesi, Edebiyat

Fakültesi Yayınları, No:21

(Çev. Nuri Bilgin).

- NEMECZEK, A.ve A.PALTZER, 1988 “Fotoğraf Yoksa Resimde Yok”
Adam Sanat, Mart 1988, Sayı:28
 Adam Yayınları:İstanbul
 (Çev.Üstün Alsaç).
- NİRVEN, Nur, 1993 “Hüsamettin Koçan’ın “Tarihle
 Doğayı”, “Geçmişle Geleceği”
 Buluşturan Çalışmaları”
Anons, Ocak 1993, Sayı:22
 İstanbul:Asır Matbası.
- ÖTGÜN, Cebail, 1993 “Sanatta Dil Parçalanması ve Estetik”
Dörüt, Aylık Sanat Dergisi
 Sayı:1 Ankara:Kar Ofset.
- ÖZSEZGİN, Kaya, 1982 Başlangıcından Bugüne Çağdaş
 Türk Resim Sanatı Tarihi
 3.cilt, İstanbul:Tiglat Basımevi.
- 1985 “Resmimizde Yöresellik ve Çağdaşlık
 İlişkileri”, Sanat Üzerine
 Ankara:Hacettepe Üniversitesi G.S.F.
 Yay:3.
- 1994 Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik
 Sözlük
 İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

RAPHAEL, M.,1987

“Gauguin”

Artist Plastik Sanatlar Dergisi

İstanbul (Çev. Mehmet Ergüven).

RİCHER, J. ve A.İRMA, 1957

Leonardo da Vinci

Londra Oxford Üniversitesi Yayınları

1.cilt, sy.161-168

(Çev.Handan Tunç).

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, 1995

Türkçe Sözlük

İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

ŞENYAPILI, Önder, 1989

Benim Sanatçılarım

Ankara:Sanat Yapım Yayıncılık.

1996

Görsel Sanatlar ve İletişim

Ankara:Sanat Yapım Yayıncılık.

TANSUĞ, Sezer, 1986

Çağdaş Türk Sanatı

İstanbul:Remzi Kitapevi.

TURANİ, Adnan, 1985

“Resimde Deformasyon ve

Metamorfoz Olayı”

Sanat Üzerine, Ankara:Hacettepe

Üniversitesi,G.S.F.Yay.3.

1992

Dünya Sanat Tarihi

İstanbul:Remzi Kitapevi.

ÜREN, Eşref, 1974

“Turgut Zaim”

Kültür ve Sanat, Aralık 1974

Sayı:3, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

YURDAKUL, İncilay, 1988

“Halil Akdeniz’in Tasarımları

Üzerine Bir Değerlendirme”

Sanat Çevresi, İstanbul, Mart 1988

Sayı: 112.

WILSON, Brent, 1977

Recyding Symbols: A Basic Cognitive Process in the Arts. In Stanley S.

Madeya (Ed) The Arts, Cognition and Basic Skills.

St. Louis, MO:Cemrel s.89-109.

WILSON, Brent, 1988

“The Artistic Towe of Babel

Inextricable Links Between Culture and Graphic Devolepment in H.Hardiman”

Eds:D. Scerming Art. Concepts and Issues Champing İl:Stipes.

WILSON, B.ve M.WILSON, 1977

“An Iconoclastic View of the İmagery Sourses of Young People”

Art Education, 30(1).5-12.

WILSON, B .ve M.WILSON, 1984

“The Themes of Children’s Story Drawings A Take of Four Cultures”
Art in Education: An International Perspective
 Ed:R. W. ott, Al Huwitz The Pennsylvania State University Press.

WÖLFFLIN, Heinrich, 1985

Sanat Tarihinin Temel Kavramları
 İstanbul:Remzi Kitapevi
 (Çev.Hayrullah Örs).

ATIF YAPILMADAN YARARLANILAN KAYNAKLAR

BERGER, John, 1992

Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı
 İstanbul:Metis Yayınları
 (Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy).

ERZEN, Jale, 1983

“Elif Naci, Sanatı ve D Grubu Üzerine”
Yeni Boyut,İstanbul, Eylül 1983,
 Sayı: 15.

EYÜBOĞLU, B.R.,1986

Resme Başlarken
 Ankara:Bilgi Yayınevi.

FISCHER, Ernst, 1990

Sanatın Gerekliiği

Ankara:İmge Yayınları

(Çev.Cevat Çapan).

İSKENDER, Kemal, 1992

“Modernizm ve Türk Resmi I”

Türkiyede Sanat, İstanbul,

Mart/Nisan 1992 Sayı:3.

1992

“Modernizm ve Türk Resmi II”

Türkiyede Sanat, İstanbul,

Mayıs/Ağustos 1992 Sayı:4.

MICHELİ, D.M., 1979

Cezanne

Thames and Hudson, Bloombury

Street, London. WCI.

ÖZSEZGİN, Kaya, 1982

“Bir Anma Sergisi”

Milliyet Sanat, İstanbul, Şubat

1982, Sayı:42/15.

1985

“Çağdaş Resmimizde Etkileşim

Sorunu”

Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını

Ankara:Hacettepe Üniversitesi

G.S..F. Yay:1.

YARAR(DAL), Esin, 1983

“D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri”

Yeni Boyut, İstanbul, Eylül 1983

Sayı:15.