

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÖRGÜTLÜ SANAT
HAREKETLERİNİN TÜRK TOPLUMUNDA SANAT ALT
KÜLTÜRÜNÜN OLUŞMASINA ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Hüseyin ELMAS

Hazırlayan

Birsen LİMON

KONYA 2008

ÖZET

Farklı felsefi ve kuramsal varsayımlardan beslenen ve çok fazla tanıma sahip olan kültür olgusunun genel anlamıyla bir tanımını yapmamız gerekirse insanoğlunun yaşadığı toplum içinde kazandığı bilgi, sanat, ahlak, gelenek ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan bir varlık alanıdır denilebilir. Kültür bir değerler sistemidir ve bir toplumun genel kültürü, üst bir sistem olarak çok sayıda alt kültür ve alt sistemlerden oluşur. Ayrıca bu alt kültürlerin içinde yaşadığı kültür kalıbından bir ya da daha fazla noktada farklılaşmış olması gerekir.

Kültür değişmesi ise bir toplumun mevcut nizamının başka bir şekle dönüşmesi olarak kabul edilebilir. Bu değişime toplumun ayak uydurması, gerekli ortamın yaratılması ile mümkündür. Bu değişim, ilk olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda 17. yüzyıldan başlayıp günümüze gelen Batılılaşma ve Batılı dünya görüşlerinin egemenliği altında kalan kültür ve sanat anlayışları ile karşımıza çıkmıştır. Günümüzde ise bütün dünyada gelişen karşılıklı kültür hareketleri, çağdaş evrensel bir kültür anlayışı, akılcı, bilimsel, hukuksal, laik ve özgürlükçü düşünce sistemlerini doğurmuştur. Yaşanan bu değişimlere toplumun ayak uydurması ise gerekli ortamın yaratılması ile mümkün olabilir.

Örgüt; belli bir grubun ortak amaçlar doğrultusunda hareket etmesi ve açık usulleri bulunan ilişkiler bütünüdür, şeklinde özetlenebilir. Türk sanatında da sıkça gördüğümüz örgütsel davranış biçimleri sanatçıları ortak amaçlar etrafında toplayarak benzer şekilde davranıp düşünmelerine yol açmaktadır.

Bu bağlamda Türk sanatında özellikle Osmanlı döneminden günümüze kadar karşımıza çıkan örgütlü sanat hareketleri, toplumda belli bir sanat alt kültürünün oluşmasında ve toplumun içinde bulunduğu dönemin kültürel değişimlerini kabullenmesinde kesin bir yargı olmamakla beraber önemli katkılar sağlamışlardır.

ABSTRACT

We can define, in a general sense, the phenomenon of culture which is fed by different philosophical and hypothetical assumptions and which has many definitions, as an existence area that comprehends information, art, morality, tradition and such talents and habits gained by the people within the society they live in. Culture is a value system and overall culture of a society, as a upper-system, is consisted of many sub-cultures and sub-systems. It is necessary that these sub-cultures differ from the form of the culture in which they are existing at one or more aspects.

Cultural change may be referred to as current order of society's acquiring a new form. If it is desired that the society keeps up with this change, it is necessary to create proper environment. This change confronted us by Westernization that for the first time began in Ottoman Empire and has been continuing since 17th century and by culture and art approaches that have been under the dominance of Western world view. However, today mutual culture movements developing all around the world gave birth to a contemporary and universal culture approach, rationalist, scientific, legal, secular and liberal thinking systems. To make the society keep up with these changes, it is necessary to create proper environment.

An organization can be defined as a whole of relations with open procedures where a certain group acts in accordance with common goals. Organizational behaviour patterns which we frequently encounter within the Turkish art too, gather the artists around common goals and cause them act and think in a similar way.

In this context, although there is not an exactly certain judgement about this, organized art movements of Turkish art, particularly since Ottoman era, have been contributing to form a certain art sub-culture and to make the society accept the cultural changes of their present time period.

ÖNSÖZ

Sanat, insanlık için evrensel bir değerdir ve farklı şekillerde bile olsa her kültürde kendini gösteren bir olgudur. Kültür ve sanat karşılıklı olarak birbirlerini etkileyen fakat özdeş olmayan kavramlardır. Her kültür kalıbı içerisinde, bu bütünden bir ya da daha fazla noktalarda farklılaşmış alt kültürler bulunmaktadır. Sanat ise tüm insanlar ve tüm kültür yapıları içindir. Bu sebepten hiçbir sanat eseri içine doğduğu dönemin şartlarından, fikirlerinden, toplumsal ve sosyal durumundan ayrı değerlendirilemez.

Çağdaş Türk resmi içerisinde de belirli sanat anlayışlarını, sanat üsluplarını benimseyen sanatçılar, gerek bireysel gerekse toplu çalışmalarla, başlangıçta dar bir çerçevede seyreden çağdaş Türk resmini günümüze tanıtmışlardır. Birlikte hareket etmek, insanoğlunun var olduğu günden beri süre gelmiştir. Zamanın şartlarına göre, kimi zaman güvenlik, kimi zaman ortak bir duygu, görüşü, düşünceyi, daha geniş kitlelere duyurmak ve kabul ettirmeyi amaçlamıştır. Özellikle özgürlüğünü kazanan insanoğlu daha geniş kitlelere hitap etmek ve gücünü etkin hale getirebilmek için birlikte hareket etmek ihtiyacını günümüzde daha da çok hissetmektedir. Karşılaşılan tüm örgütlü hareketlerin kökünde de bu gerçek yatmaktadır. Araştırma çağdaş Türk resim sanatı içerisinde, günümüz resim sanatının da üzerine oturtulduğu örgütlü sanat hareketleri ile dikkat çeken dernek, cemiyet, birlik ve grupları inceleyerek Türk toplumunun sanat alt kültürünün oluşmasındaki etkisini içermektedir.

Çağdaş Türk resminde örgütlü sanat hareketlerinin Türk toplumunda sanat alt kültürünün oluşumuna etkisini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada; bilgi, tecrübe ve desteklerini benden esirgemeyen Sayın Danışmanım Doç. Dr. Hüseyin ELMAS'a, hocalarıma, beni bu güne getiren ve beni sevgi ile büyüten aileme, benimle birlikte bu süreci aynı heyecanla yaşayan arkadaşlarıma dostlukları ve destekleri için teşekkür ederim.

Birsen LİMON

KONYA- 2008

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Cümlesi	3
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar (Sayıtlılar)	4
1.5. Sınırlılık	4
1.6. Yöntem	4
2. KÜLTÜR	5
2.1. Kültür Kavramı	5
2.2. Alt Kültür Kavramı	7
2.3. Kültürel Değişim	10
2.4. Kültür Oluşumu	11
3. ÖRGÜT- ÖRGÜTLEŞME, GRUP- GRUPLAŞMA KAVRAMLARI..	13
3.1. Örgüt- Örgütlenme Kavramı	13
3.2. Grup- Gruplaşma Kavramı	14
4. 1950 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÖRGÜTLÜ SANAT HAREKETLERİNİN TÜRK TOPLUMUNDA SANAT ALT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNA ETKİSİ	16
4.1. 1950 Öncesi Türkiye’de Toplumsal Yapı	16
4.2. 1950 Öncesi Türkiye’de Kültür Sanat ve Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürü Oluşumuna Etkisi	25

5. 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÖRGÜTLÜ SANAT HAREKETLERİNİN TÜRK TOPLUMUNDA SANAT ALT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNA ETKİSİ	60
5.1. 1950 Sonrası Türkiye’de Toplumsal Yapı	60
5.2. 1950 Sonrası Türkiye’de Kültür Sanat ve Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürü Oluşumuna Etkisi	68
6. SONUÇ	92
KAYNAKÇA	101
RESİMLER DİZİNİ	107

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Sanat, şüphesiz insan varolduğu sürece hayatın vazgeçilmez bir unsuru olarak kalacaktır. Varlığa ve yaşama bu denli etki ettiği bilinen sanatın aynı zamanda sanatçının nesnel gerçeklerle bir hesaplaşması olduğunu söylemek de mümkündür.

Bu süreç içerisinde de belirli sanat anlayışlarını, sanat üsluplarını benimseyen sanatçılar, dâhil oldukları, anlayış, grup, dernek ve cemiyetlerle örgütlü sanat hareketleri ile günümüze taşımışlardır.

Bu çerçevede çoğu zaman birbirinden farklılıklar gösteren sanat anlayışları birer kimlik gibi sanatçılarla birlikte yan yana ve zamandaş olarak farklı dünya görüşlerini yansıtmış ve varlıklarını sürdürmüştür.

Araştırma çağdaş Türk resim sanatı içerisinde, günümüz resim sanatının da üzerine oturtulduğu örgütlü sanat hareketleri ile dikkat çeken dernek, cemiyet, birlik ve grupları inceleyerek Türk toplumunun sanat alt kültürünün oluşmasındaki etkisini içermektedir.

Türk sanatı bilindiği üzere yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir ve tarih içerisinde toplumun kültürel yapısına uygun olarak zaman içinde değişmiş ve gelişimini sürdürmüştür.

Çağdaş Türk resim sanatının varlık göstermeye başladığı dönemlerden itibaren, Osmanlı toplumunda, sanatı daha geniş tabana yaymak ve sanatçıyı korumak için ressamlar, kendilerini ve sanatlarını belirgin hale getirmek amacıyla birlikler kurmak, dernekleşmek ve belirli gruplar altında toplanmak istemişlerdir. Sanatın kurumsallaşması ve Osmanlıdan günümüze aktarımındaki etkin rolü bu birleşmelerin önemini bugün bile karşımıza çıkarmaktadır.

Türk sanatını ele alırken, geçmiş yüzyıllardaki gelişimini de bilmek gerekir. Çünkü geçmişi bilmeden bugün ya da gelecek hakkında değerlendirme yapmak zor olacaktır. İslamiyet'ten önce Uygurların üstün bir seviyeye çıkardıkları resim ve minyatür sanatı İslamiyet'ten sonra çeşitli yollarla Anadolu'ya gelmiş ve Osmanlı döneminde daha çok tarihi belgelemek amacıyla yapılmıştır. Türkler, Batılı anlamda tuval resmine geçmeden önce minyatür, yazı sanatı ve süsleme-bezeme sanatları ile ilgilenmiş, sadece padişah portreleri ile sınırlı saray içerisinde bir sanat hayatı resmin yaşamasında yeterli olmamıştır.

Osmanlı döneminde çağdaşlaşma adına Batı ile yaşanan etkileşim, ağırlıklı olarak Lale Devrindeki (1703-1730) yenilik hareketleri paralelinde başlamış ve yine bu yıllarda Batılıların da Türkiye'yi tanımak için büyük çabalar harcadıkları görülmüştür. 17. yüzyıldan başlayarak bizzat Osmanlı Devleti tarafından, daha sonradan da Osmanlı

aydınları tarafından, tüm kuram ve kavramlarıyla Batıdan ithal edilen ve Türk toplumuna adapte edilmeye çalışılan yenileşme hareketleri, sosyal bilimler terminolojisi içerisinde Batılılaşma adı ile anılmaktadır. Buna bağlı olarak Türk resim sanatının kökten yenilenme ve değişme süreci ise daha çok 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Batı resim sanatının gücü, tekniği, bilgi donanımı ve kültürel yatırımından kaynaklanıyor olması, Osmanlının 19. yy da bilinçli bir şekilde uyguladığı Batılılaşma hareketi içerisinde, Türk sanatını da etkilemekten geri kalmamıştır.

Her alanda Batıya açılmanın ardından toplumu yeni oluşumlara yaklaştırmak, eğitim seviyesini yükseltmek, sanat kültürünü arttırmak en önemli hedefler arasında olmuş, sanatçı ile toplum arasındaki iletişim kültürel değişime paralel olarak gelişmiştir.

Buna bağlı olarak şunu diyebiliriz ki; günümüz Türk sanatçıları belli bir yerde çevrelerine bakma, kendi yarattıkları değerlerle, yöresel ve evrensel değerler arasında bir bağ kurma gereği duymuşlardır. Sanatçıların girdikleri bu kimlik arayışı, toplumsal ve siyasi yapıda oluşan değişimlere bağlı sanat anlayışında da gelişmeler oluşturmuştur. Bu oluşumların içinde sanatı yaymak ve sanatçıyı korumak için ressam kadroları, birlik ya da cemiyet oluşumları varlık göstermeye başlamıştır. Sanatın kurumsallaşmasında ve bugünkü düzeye ulaşmasında bu örgütlenmelerin yadsınamaz katkıları olmuştur.

Osmanlı resim sanatının ilk topluluğu, yabancıların kurduğu birlik “Clup de I” ABC’dir. Türk sanat tarihi içerisinde incelediğimiz topluluklar ise; ilerleyen süreçte Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908), 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929), D Grubu (1933), Yeniler Grubu (1940), Onlar Grubu’dur (1946).

Günümüzde varlığını sürdüren diğer gruplar ise; Ankara Profesyonel Ressamlar Grubu (1942), Asker Ressamlar(1947), Tavan arası Ressamları (1951), Ressamlar Derneği (1954), Ondört Genç Ressam (1956), Yeni Dal Grubu (1959), Ankara Ressamları (1959), Soyutçu Yediler (1959), Türk Kadın Sanatçıları (1960), Türk Yüksek Ressam Cemiyeti (1961), Türk Ressamlar Cemiyeti (1962), Mavi Grup (1963), Çağdaş Türk Ressamlar Cemiyeti (1965), RBK Grubu (1965), Türk Plastik Sanatçılar Derneği (1966), Altılar Grubu (1969), Milletler Arası Türk Kadın Sanatçılar Deneği (1969), Türkiye Sanatseverler Derneği (1969), Sulu Boya Ressamları (1970), Kadın Sanatçılar (1970), Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği (1971), As Grubu (1972), Ankaralı Kadın Ressamlar Derneği (1972), İstanbul Deneysel Grubu (1974), Gerçekçiler Grubu (1974), Görsel Sanatçılar Derneği (1975), Türkiye Muharipler Grubu Derneği (1976), Sanat Severler Derneği, İz Grubu, Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Birliği (GESAM) (1986), Bakırköylü Sanatçılar Derneği (BASAD), Görsel Sanatlar Vakfı (GÖRSAV), Mimar Sinan

Üniversitesi (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) Mezunları Derneği, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği (UPSD) gibi dernek, birlik ve gruplar Türk resmi içinde yer almıştır.

Bu araştırmada resim sanatı üzerine kurulmuş dernek, cemiyet, birlik ve gruplar geçmişten günümüze ele alınıp incelenecektir. Türk sanatına olan katkılarına değinilip, sosyal açıdan topluma olan katkıları değerlendirilmeye çalışılacaktır.

1.1. Problem Cümlesi

Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi ne olmuştur?

1.2. Araştırmanın Amacı

Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatının gelişim sürecinde karşımıza çıkan örgütlü sanat hareketlerinin, Türk toplumunda sanat alt kültürü oluşturma yönündeki katkılarını tespit etmek. Bunu tespit ederken, kuruluş amaçları, üyeleri, sergileri ve diğer etkinliklerini ele alıp değerlendirmek. Dernek içi ve dernekler arası etkileşimi araştırmak. Uzun süredir varlığını sürdüren ve ya bugün tamamen kaybolmuş cemiyetlerin çağdaş Türk sanatı için taşıdıkları değeri açıklamak. Değişen örgütlü sanat anlayışının geçmişi ve günümüz arasında ki farklarını ortaya koyarak bir değerlendirme yapmak. Konu kapsamında kültür, alt kültür kavramları incelenerek, kültür değişimi, kültür oluşumu açıklanmaya çalışmak. 1950 sonrası sanatçıları ve sanat anlayışları değişen yönleriyle birlikte ele almak.

1.3. Araştırmanın Önemi

Batı ile kültürel temasa geçmeden önce, varlığını geleneksel kalıplar içerisinde sürdüren Türk resmi, Batı ile ilişkilerin başlamasından sonra, geleneksel kalıplarını yıkarak yerini bugün çağdaş olarak adlandırılan Batılı anlayışta bir resme bırakmıştır. Yaklaşık bin yıl gibi uzunca bir zaman diliminde uygulama alanı bulan geleneksel resim sanatından kopuş ve batılı anlamda bir resim sürecine yönelme, Türk toplumunca hemen kabullenilmemiştir.

Batılı anlamda resim sanatının yaygınlaşması ve Türk toplumu tarafından kabullenilmesi uzunca bir zamana yayılmış, bu zaman diliminde ortaya çıkan örgütlü sanat hareketlerinin ise toplumda sanat alt kültürü oluşturma yönünde çabaları etkili olmuştur.

Başından beri çağdaşlaşma politikaları içinde grupların önemli faaliyetleri olmuş ve çoğu zaman çağdaşlaşmaya büyük katkı sağlamışlardır.

Toplum için bu denli önemli işlerin içinde bulunan dernek, cemiyet ve birliklerin incelenmesi, yapılarının ortaya çıkarılması ve imza attıkları işlerin bilinmesi elbette ki

önemlidir. Bütün bunların yanı sıra Türk resim sanatının içine doğduğu sürekli değişen kültürel anlayış ve bu süreç içindeki yapılanma, örgütlenme incelemeye değer bir öneme sahiptir.

1.4.Varsayımlar (Sayıtlılar)

Bu çalışma yürütülürken, aşağıdaki sayıtlılar göz önünde bulundurularak değerlendirme yapılmıştır.

1. Araştırma metninde kullanılan bilgiler, toplanmış olan kaynaklardan alınmıştır.
2. Örgütlü sanat hareketlerinin sanat alt kültürü oluşturma yönünde yapmış oldukları etkinlikler değerlendirilmiştir.
3. Araştırmada kullanılan web kaynakları, 19.05.2008 tarihinde ziyaret edilerek, ulaşılabilirlikleri kontrol edilmiştir.

1.5.Sınırlılık

Araştırmanın konusu “Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi” olarak belirlenmiştir.

Çağdaş Türk resminin 17. yüzyıldan bu güne geçirdiği kültürel değişimler paralelinde önce Batı anlayışına dönük Türk resmi, Osmanlı Döneminde kurulan cemiyet ve birlikler ve ardından Cumhuriyet’ten günümüze gelen gruplar ele alınmıştır. Dönem dönem ayrılarak sözü geçen sanat hareketleri tarafından yapılan etkinlikler değerlendirilmiştir.

1.6.Yöntem

Araştırmada öncelikle literatür taraması yapılmış, uygun metinler toplanıp düzenlenmiştir. Araştırmada ulaşılan görsel materyaller metinlerin içine yerleştirilmiştir. Araştırma ulaşılabilen güncel bilgiler ile de desteklenmiştir.

Konu, araştırmanın ana hatları dâhilinde, altı ana bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde giriş ve girişe ilişkin bilgiler, ikinci ve üçüncü bölümde kültür, alt kültür, kültür değişimi, kültür oluşumu, örgütlenme, grup, gruplaşma kavramları, örgüt kültürü konuları ve çağdaş Türk resminde olan ilk örgütlenmeler ele alınmıştır. Dördüncü bölümde 1950 öncesi örgütlü sanat hareketlerinin toplum sanat alt kültürünün oluşumuna etkisi, beşinci bölümde ise 1950 sonrası gelişmeler ve sanat anlayışının, sanatçıların yön değiştirmesi konu edildikten sonra altıncı bölümde sonuç yer almıştır. Gerekli görüldüğü hallerde bu başlıklar alt başlıklara ayrılmış ve bu bölümlerde grupların özellikleri, dönemleri ve işlerine yer verilirken gruplaşmanın nedenleri irdelenmiştir. Her grubun içinde doğduğu dönem siyasi, sosyal ve ekonomik yönden ele alınmıştır.

BÖLÜM 2

2. KÜLTÜR

2.1. Kültür Kavramı

Günümüzde kültür kavramının birden çok tanımı mevcuttur. Tarihsel dönem içerisinde kültür kavramını ve buna bağlı süreçleri açıklayabilmek/özetleyebilmek oldukça zordur. Kavramsal boyutta kültür sorunsalını tanımlayabilmek için, toplumların nesilden nesile aktardığı inanç, bilgi, duruş ve sezgi uygulamalarını tarihsel süreç içerisinde de tanımak ve tanımlamak gerekmektedir.

Kültür kavramı ilk kez 1871 yılında Edward Taylor tarafından Primitive Culture kitabında yayımlanmıştır (Burke, 2006). Taylor kültür kavramını şöyle ifade etmektedir. *“Kültür toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun kazandığı bilgi, sanat, ahlak, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür”* (Güvenç, 1985).

Taylor bu tanımında, kültürün karmaşık bütünlüğü kavramıyla onun insan tarafından kazanıldığı gözlemini, büyük bir ustalıkla bir araya getirmektedir. Bu açıdan Taylor’un tanımı kültürel içeriğin eksiksiz bir dökümünden öte soyut bir kavram niteliği ve bir kuram değeri kazanmaktadır (Güvenç, 1985).

Kültür kavramı, Türkçe’ye Fransızca’daki “Culture” kelimesinden geçmiştir. Döneminde, bu kavram Türkçe’de, Ziya Gökalp’in vurgulayarak kullandığı “hars” kelimesiyle ifade edilmiş, Gökalp’in bu noktaya şu görüşlerinden hareketle vardığı anlaşılmaktadır. *“Bir medeniyet müteaddit milletlerin müşterek malıdır. Çünkü her medeniyeti, sahipleri olan müteaddit milletler, müşterek bir hayat yaşayarak vücuda getirmişlerdir. Bu sebeple her medeniyet, mutlaka, beynelmileldir. Fakat her medeniyetin, her millette aldığı hususî şekilleri vardır ki, bunlara hars-kültür adı verilir”* (Alakuş, 2004).

Farklı felsefi ve kuramsal varsayımlardan beslenen fakat görünen o ki çok fazla tanıma sahip olan kültür olgusunun ne olduğu konusunda henüz bir uzlaşa sağlanamamıştır. Fakat en genel anlamıyla kültür kavramının tanımını yapmamız gerekirse *“Bilimsel anlamda kültür, dini, sanatı yapıp ettiğimiz her şeyi içine alan karmaşık bir varlık alanıdır. O bütünlük içinde yer alan her şey, her şeye bağlı ve bağımlıdır. Gözle görülmeyen, elle tutulmayan bu bağları, insanlar eğitimle öğrenir; dil ve iletişimle kurar, sürdürür. Kültür toplumun üyesi olarak insanın, yaşayarak,*

yaparak öğrendiği ve aktarıp öğrettiği maddi manevi her şeyden oluşan karmaşık bütündür”(Güvenç, 2004).

Eriñç’e (2004) göre ise kültür, “ İnsan için insanlık için, insanlar tarafından, hatta kimi insana rağmen yaratılmış bulunan her şeydir. Algılayabildiğimiz, kavrayabildiğimiz, düşünebildiğimiz her şey...Bir başka deyişle, insanlığın kendi için, kendi mutluluğu, rahatı ve potansiyel güçleri adına kendinin var ettiği, var edebildiği her şeydir kültür.” “ Bu tanımdan hareketle kültürün ilk temel özelliğinin, insan tarafından yaratılma olduğunu söyleyebiliriz. O halde, doğada inorganik olarak varolanlar, insan eli değmedikçe, insanın hizmetine koşulmadıkça kültür ögesi olarak kabul edilemez”.

Bütün bu kültür kavramların temeli ise kuşkusuz toplumdur. Kültür bir toplumu oluşturan kişileri ve onları birbirine bağlayan dillerini, dinlerini, sanatlarını, törelerini, hukuk ve yönetim kurumlarını, üretim ve tüketim süreçlerini içine alır.

Kültür ve sanat karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir ayrıca günümüzde bu iki kavramın birbirinin yerine eş anlamlı kullanılması oldukça yaygın olsa da özdeş kavramlar değildir. Her sanat olayı, doğru anlamda belki bir kültür olgusu sayılır fakat her kültür olgusu veya varlığı sanat değildir. Bu yüzden de sanat ve kültür kavramlarını birbirinden ayırmak gerekir (Güvenç, 2004).

Eğitimcilere göre kültür ise eğitim yoluyla kazandığımız muhteva (içerik); eğitim de bu muhtevayı kazandıran süreçtir.

Atatürk ise kültürün tanımını şöyle yapmaktadır:

"Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültürdür. Bu sözü burada ayrıca izaha lüzum görmüyorum. Çünkü bu, Türkiye Cumhuriyeti'nin okullarında birçok vesilelerle eser halinde tespit edilmiştir.

Kültür, okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden mana çıkarmak, intibah almak, düşünmek, zekayı terbiye etmektir...

Yine insan, enerjisiyle ve fakat tabiatın ona iltifat edildikçe tükenmez yardımıyla, yükselen, genişleyen insan zekâsı hudutsuz kavrayış anlamında “insanım” diye bir vasf-ı mahsus olur [özel bir nitelik kazanır].

İnsan, hareket ve faaliyetin, yani dinamizmin ifadesidir. Bu böyle olunca kültür, yukarıda işaret ettiğimiz, insanlık vasfında insan olabilmek için bir esasî unsurdur.

Bunu kısaca izah edelim: Kültür, tabiatın yüksek feyzleriyle mesut olmaktır. Bu ifade içinde çok şey mündemiçtir. Temizlik, saflık, yükseklik, insanlık vs... Bunların hepsi insanlık vasıflarındandır. İşte kültür kelimesini mastar şekline soktuğumuz zaman, tabiatın insanlara verdiği yüksek vasıfları, kendi çocuklarına, hafidlerine [torunlarına] ve atisine vermesi demektir.

Buraya kadar anlatmak istediğimiz; bugünkü Türkiye Cumhuriyeti çocukları kültürel insanlardır. Yani hem kendileri kültür sahibidirler, hem de bu hassayı [özelliği] muhitlerine ve bütün Türk milletine yaymakta olduklarına kanidirler [inanmışlardır]." (İnan, 1984).

2.2. Alt Kültür Kavramı

Öncelikle sözlük tanımlarını vermek gerekirse, Kızılcelik ve Erjem (1994) “ Açıklamalı Sosyolojik Terimler Sözlüğü”nde alt kültürü; dil, gelenek, değerler ve sosyal normlar gibi bazı özellikler açısından, içinde yaşadıkları toplumun kültüründen farklılıklar gösteren insan gruplarının yaşam biçimlerine verilen ad olarak tanımlamışlardır.

Dünya üzerinde kültürel temas ve etkileşimler neticesinde bugün hiçbir insan topluluğu tamamıyla tek bir kültür kalıbının homojen bütünlüğü içerisinde yaşar halde değildir. Her kültür kalıbı içerisinde, bu bütünden bir ya da daha fazla noktalarda farklılaşmış alt kültürler bulunmaktadır. Kültür kalıbı özellik ve unsurlarının tamamına sahip olmamakla birlikte alt kültürlerin varlığı iki şarta bağlıdır. 1) Bir alt kültür içinde yaşadığı kültür kalıbından en az bir veya daha fazla özellik veya unsurlar açısından farklıdır. 2) Buna karşılık alt kültürler, büyük kültür kalıbı ile bağlı durumdadır ve bu bağı ortak dil ve iktisadi sistem unsurları ile sağlar. Alt kültür mensuplarının ana dilleri, içinde yaşadıkları kültür kalıbından farklı olsa bile, alt kültür mensuplarının hiç değilse herhangi bir esasta büyük kültür kalıbı ile etkileşimde bulunan fertleri kültürel etkileşim noktalarını oluştururlar. Diğer taraftan hakim kültür kalıbının koyduğu iktisadi, ticari ve mali sistem alt kültür mensuplarını da içine almaktadır (Kızılcelik & Erjem, 1994).

Alt kültürler üyelerinin yaşları, ırkları, etnik kökenleri, sınıfları, cinsiyetleri sebebiyle ayırt edilebilirler. Alt kültürleri belirleyen özellikler estetik, dinsel, politik, cinsiyetle ilgili ya da bunların kombinasyonları da olabilir. Alt kültür üyeleri kendi kimliklerini belirt edici sembol kullanarak, giyim stilleri ve konuşma tarzları ile belirtirler (<http://en.wikipedia.org/wiki/Subculture>).

Kültür bir değerler sistemidir. Bir toplumun genel kültürü, üst bir sistem olarak çok sayıda alt kültür veya alt sistemlerden oluşur. Bunlar alt kültür unsurlarıdır. Alt kültür, bir topluma hâkim olan genel kültür veya üst kültürden farklılık gösteren ve azınlık gruplarınca benimsenen kültürdür. Alt kültür, genel kültürden tam bir kopma şeklinde değil, farklılaşma şeklinde ortaya çıkar (<http://www.canaktan.org/felsefe-sosyo/kultur/tipoloji.htm>).

Gordon'a (1947) göre alt kültür sınıf ayrımı, etnik kimlik, bölgesel ve kanuni ortamların oluşturduğu doğal kültürün alt dalıdır. Fakat bunların birleşiminde bireyselliğin üzerinde bütünleştirici bir etki vardır.

Komarovsky ve Sargent'e (1949) göre ise alt kültür kavramı nüfusun parçalara bölünmüş kültürel değişkenlerine dayanır. Alt kültürler yalıtılmış bir veya iki özelliğe göre değil birbirine bağlı sosyal sisteme göre oluşurlar. Bunlar milli kültürümüzün geniş dünyasıdır.

Özetle bir toplum, hepsinin kendi düşünce ve davranış özelliği olan birçok alt grup içerir. Bu kültürler alt kültür olarak adlandırılır (Mercer, 1958). Belli gruplara özgü paylaşılmış ve öğrenilmiş davranışlara alt kültür denir (Young & Mack, 1959).

Dahası bir toplumun sanatı, bilgisi ve eğlencesi bir anda oluşmaz; o toplumun değerlerinden ortaya çıkan biçim ve içerik ölçülerine, toplumu oluşturan bireylerin gereksinim ve özelliklerine uymak durumundadır. Demek ki bir toplumun estetik ölçüleri, o toplumun öteki özellikleriyle ilgilidir; yani bir avcı kabilesinin güzellik, sanat ve serbest zaman anlayışının, bugünün fabrika işçilerinininkinden ya da aydınlarınıninkinden değişik olması beklenir.

Hangi tür kültüre ait olduğu ve seçimler arasında böyle ilişkiler tespit edilebilir. Bunun en iyi örneği yüksek kültüre dâhil olanların sanatını özgün yağlıboyalar ve kaliteli röprodüksiyonlar arasından, çoğu zaman galerilerden seçerken öteki kamular, büyük mağazaların sanat reyonlarından ya da toplu üretilmiş özgünlüğü tartışılır orijinallerden seçim yapar, iyice yoksul olanlar ise duvarlarına asmak için takvimlerden, dergi sayfalarından kestikleri resimlerden medet umar. Kısaca dâhil olunan kültür insanların sanata bakışını ya da beğeni düzeylerinde, ulaşabileceklerinde etkili bir rol oynamaktadır.

Hiçbir kültür kesiti, yani bir kültür yumağının belli bir bölümü ya da dilimi, bir toplumun, bir ulusun iç yapısını, gerçek kimliğini ortaya çıkartamaz. Çünkü önce, hiçbir kültür, nasıl bir sıfatla birlikte söylenirse söylensin bir bütün olarak, ne o ulusun içinden çıkmıştır ne de o ulusa şu ya da bu yolla, şu ya da bu nedenle bir başka ulustan aktarılmıştır ayrıca kültür, bütün değişkenliğine karşın panoramik görüntüsü nedeniyle o

ulusun, ne bireysel ne de toplumsal açıdan tinsel yapısını da gösteremez bu nedenle insanın insan olarak ele alıp dünyadaki yerini tanımlayabilirsek ve bunu, sadece onun görüntüsünden değil, tutum ve davranışlarından, düşüncesinden çıkartabilirsek o zaman onun hangi kültürden ve hangi kültür düzeyinden olduğunda yorumlayabiliriz (Erinç 2004).

Kültür; değerli nesnelere durağan bir topluluğu değil, daha çok bir gereçtir. Bir toplumun her üyesinin katkıda bulunduğu ve toplumun her üyesini yoğuran değişken bir ağıdır. Bir kültürün toplamı elbet onun bireysel parçalarından daha büyüktür; ancak o insanların eylemlerinde canlandığında gerçekleşir ve var olur. Bir topluluğun ürünleri için “bu bölümü kültür, şu bölümü değildir” denilemez. Bu yolla reddedilen kısım, reddedilen bölümle organik olarak ilgilidir; varoluşçu bir deyişle seçilen bölüm öteki olmadan orada olamaz. Kölelik kültürü Amerika’nın güneyinin incelenmiş kültürünün bir bölümü olduğu gibi Lancashire fabrika işçilerinin kültürü de İngiliz Sanayi devriminin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Hindistan’daki Brahmanların ürünlerini toplumsal aşamanın en dibindeki kastsız insanların çok kötü koşullarından ayırmak olanaksızdır. Bütün bunlar kültürün bireyi nasıl derinden etkilediğinin de göstergesidir. Kültürün bir diğer önemli toplumsal görevi de bir denetim sistemi oluşturmasıdır. İnsan ve kültür kesinlikle tek bir sistemdir çünkü çevresiz hiçbir şey olmaz bunun için ressam Wassily Kandinsky bu iç bağlantı konusunda “ *Her sanat yapıtı kendi çağının çocuğudur: genellikle coşkularımızın anasıdır o*” demiştir (Baynes, 2004).

Türkiye’de alt kültür örneklerine baktığımızda ise Güvenç’in (1985) Kültür Konusu ve Sorunlarımız kitabında gecekondulu olgusu bir alt kültür olarak varlığını sürdürmektedir. Bu aynı zamanda diğer kültür alanlarına da sıçrayan bir varlık göstermektedir. Fakat bir diğer önemli konu ise Ulusal kültürümüzü varlıklı veya yoksul sınıfların değil orta sınıfın yarattığı ve geliştirdiği bir olgu olmasıdır. Ulusal kültürümüzün geleceği kültürü yaratan yaşatan ve geliştiren orta sınıfın ekonomik varlığına ve sağlığına bağlıdır.

1950’lerde yüksek kültürle alt kültür arasındaki kopma 60’larda proleter ve halk kültürü söylemiyle yeniden meşruluk kazanmıştır. Marksizm’in halka, köylülere yönelmesi Vietnam savaşı ve bütün bu uluslararası oluşumlar içerisinde Türkiye’nin iç ve dış dinamikleri toplum içinde yeniden alt kültürlerin oluşmasını sağlamıştır. İşçilerin, dolmuş şoförlerinin kültürü (arabesk), köylü, kentli, yükselen sol, yükselen İslami hareket, yükselen ülkücü hareket, gay ve travesti meseleleri gibi birçok alt kültür örneği sayabiliriz. Bütün bunların ortaya çıkışında ekonomiyi de bir diğer önemli etken olarak sayabiliriz. Alt

kültüre küresel sermayenin şiddetli bir şekilde etki ettiği bir gerçektir. Çünkü kapitalizmin geldiği noktada üst kültürün kapitalizmle birlikte işlediği görülmektedir (Akay, 2002).

Türkiye’de toplumun inanç yapısı, değerleri ve yaşam tarzı genel kültürü ifade eder. Genel kültür içinde yer almakla beraber etnik, bölgesel ve mezhep farklılıklara dayanıp kendilerine özgü yaşam şekilleri ve değerleri kültürü ise, alt kültürü ifade eder.

2.3. Kültürel Değişim

Yaradılıştan bu yana yaşamın ve kültürlerin değişmeyen tek kuralı/ilkesi değişim ve süreklilik olmuştur. Bireyler ve topluluklar, kavimler, devletler gelip geçmiş fakat kültürler ve uygarlıklar sürekliliklerini değiştirerek korumuşlardır. Değişim ve süreklilik karşıt kavramlar gibi algılanır. Bu algılama yanlıştır. Çünkü “süreklilik” adı verilen olgunun (kesintisizliğin), ancak değişim rolüyle ya da süreciyle gerçekleştiği savunulabilir. Zira sürekli değişen çevre koşulları altında değişemeyen, değişmelere ayak uyduramayan zaman içerisinde kaybolur (Güvenç, 2004).

“Değişim”, son yıllarda gerek dünyada gerekse Türkiye’de üzerinde sıkça konuşulan kavramlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Lügat anlamında değişim, “bir başka biçime ya da duruma girme” anlamına gelmektedir. İnsanlık tarihi incelendiğinde ise hiçbir toplumun tarihsel gelişim süreci içinde salt kendine özgü yaşam koşulları ile sınırlı kaldığı görülmemiştir. Toplumlar arasındaki karşılıklı ilişkiler, doğal olarak birbirlerinden etkilenmelerine neden olmuş ve onları değişime sürüklemiştir. Sanatın da bu değişimin dışında kalabileceğini düşünmek imkânsızdır (Elmas, 2006).

Kültür değişmesi, bir cemiyetin mevcut nizamını yani içtimai, maddi ve manevi medeniyetini bir tipten başka bir tipe kalbeden bir prosestir. Böylece kültür değişmesi, bir cemiyetin siyasi yapısında idari müesseselerinde ve toprağa yerleşme ve iskân tarzında, iman ve kanaatlerinde, bilgi sisteminde, terbiye cihazında, kanunlarında, maddi alet ve vasıtalarında, bunların kullanılmasında, içtimai iktisadının dayandığı istihlak maddelerinin sarfında az çok husule gelen tahavvülleri ihtiva eder. Terimin en geniş manasıyla kültür değişmesi, insan medeniyetinin daimi bir faktörüdür; her yerde ve her zaman vukua gelmektedir (Turhan, 2002).

Kültürler, az veya çok, hızlı veya yavaş, uyumlu veya uyumsuz biçimlerde sürekli değişirler; ama kültürü oluşturan bireyler ve kurumlar bu değişmelere ayak uydurmakta güçlük çekerler.

Yaşamın kendisi bir eğitim ve öğrenme deneyimi olduğuna göre, aslında değişim kaçınılmazdır; ama insanlar, kurumlar değişim yerine sürekliliği-sanki değişmezliği- daha rahat kabul eder ve savunurlar.

İnsan, toplum ve kültür varlıkları birbirinden bağımsız yaşayan adalar, adacıklar değildir. Belki bir zamanlar öyleydiler ama artık ada kalmadı. Her kültür ve uygarlık alanı çevresini etkilediği gibi, çevresinden de etkilenir ve değişir. Bu yeni oluşumuyla da kendi çevresini ve öteki varlıkları etkiler (Güvenç, 2004).

Kültür üzerine bazı yargılarda bulunurken zamanın belli bir kesiminden hareket etmek yerine, hangi anlamda ve hangi bağlamda olursa olsun kültürel evrim sürecini esas almak gerekir aksi halde, bir zamanlar çok iyi çalışmış bir kültürel öge, bir kültürel kurum bugün salt kültürel evrim nedeniyle iş görüsünü yitirmiş olabilir; ve biz eğer o zaman diliminde kalırsak çağdaş kültürü hiçbir zaman yakalayamayız. Ne tür bir tanımlama ile anılırsa anılsın hiçbir toplum, kültürel bağlamda sanıldığı gibi doğruyu ve son noktayı bulmuş değildir bundan öte, söz konusu bile edilemez; çünkü durağanlaşmış bir düzeye gelmek gelinebileceğini sanmak kültür doğasına aykırı düşer. Kaldı ki bu gerçeği fark edip değişimleri kendiliğinden olarak kabullenmekte yetmez bu değişimin değişme niteliğinde olması ve bunun için gerekli ortamın yaratılması da kaçınılmazdır. Kısaca gelişme ise insanlık için neler olup bittiğinin farkına varılması ve ona göre davranılması demektir (Erinç, 2004).

2.4. Kültür Oluşumu

Mümtaz Turhan'a (2002) göre "Bu üç türlü, yani bedeni, içtimai ve ruhi ihtiyaçların tatmininde rol oynayan her vasıtaya kültür unsuru ve bunların meydana getirdikleri birliklere de kültür terkipleri veya faaliyetleri denmektedir. Böylece her kültürün sayısız denecek derecede çok unsurlardan veya unsur terkiplerinden teşekkül ettiği kabul olunmaktadır. Bundan her kültür unsurunun muhakkak hayati ehemmiyeti haiz bir rol oynadığı manası çıkarılmamalıdır. Bilakis her kültürde varlığıyla yokluğu bir olan ve kültürün kenarında bulunan birçok unsurlarda vardır mamafih bunlarda insanın hayatında bazen en asli unsurlar kadar hatta onlardan daha fazla bir ehemmiyet kazanabilirler bu itibarla kültürün işlemesi, verimli olması bakımından hayati bir kıymeti olan, onun özünü teşkil eden unsurlarla kültürün mevcudiyeti, faaliyeti bakımından varlığıyla yokluğu müsavi olanları, birde kenar çevrede buldukları halde bazen ferdin veya grubun hayatında mühim bir yer tutan unsurları ayırmak lazımdır.

Kültür muhtevasını bu üç esas ihtiyaç grubuna göre tasnif edenler, bazen onu kısaca maddi ve manevi kültür şeklinde ayırmak suretiyle bu tasnifi basitleştirmektedirler. Bazen de bu üçlü tasnif esas tutularak kültürün ona göre kıymetlendirildiği görülür; ya kültürün yalnız maddi sahadaki büyük teknik başarılarına ehemmiyet verilerek diğer kısımların ihmal edildiği veya insani münasebetleri ince, zarif ve büyük bir maharetle tanzim eden dini, ahlaki, içtimai hikmet kaidelerinin yahut sanat ve felsefe sahasında gösterilen büyük muvaffakiyetlerin ön planda yer alması suretiyle diğerlerinin unutulduğu vakidir.” (Turhan, 2002).

Kültür ve sanat bir ulusun uygarlık kimliğidir. Bir toplumun uygarlığı onun sanat değerleri ve kültür varlıklarıyla simgelenir. Kültür, inanç ve gelenekler ile sanatsal duygu ve düşüncelerin biçimlendirdiği bilimsel ve teknolojik gelişmelerle oluşan geniş anlamı ile bir uygarlıktır. Ulusal kültür ne kadar bu uygarlıklarla uyumlu bir biçimde gelişmiş ve oluşmuşsa toplumun yücelmesi ve kalkınması da aynı düzeyde olmuştur.

Bunun yanı sıra iletişim- ulaşım teknolojisi ve turizm hareketleri dünyayı küçültmüş sonuçta yoğunlaşan karşılıklı kültür hareketleri çağdaş evrensel bir kültür yani akılcı, bilimsel, hukuksal, laik ve özgürlükçü düşünce sisteminin varolduğu bir uygarlık olmuştur. Başka bir deyişle kültürler manzumesi evrensel kültürü yani çağdaş uygarlığı meydana getirmiştir. Milli kültür ise evrensel kültür içinde bilim ve teknolojinin inanç ve geleneklerle uyumlu bir sentezle bütünleştiği bir sosyal olgudur. Bu sentez ne kadar bilinçli yapılırsa milli kültürde o kadar kişilik ve benlik kazanır. Bu anlamda kültür statik değil, dinamik bir unsurdur. Bu sebeple ulusal kültür, çağdaş evrensel kültür ve uygarlığa sırtını döner ve yerinde sayarsa o ülke geri kalmışlıktan kurtulamaz. O halde ulusal kültür ve çağdaş evrensel kültür kavramları birbirinin karşısında değil birbirleriyle uyumlu ve iç içe olmalıdır (Baytaş, 1991).

BÖLÜM 3

3. ÖRGÜT, ÖRGÜTLEŞME, GRUP, GRUPLAŞMA KAVRAMLARI

3.1. Örgüt- Örgütlenme Kavramı

Örgütler ne amaçla kurulmuş olurlarsa olsun, ilişkileri sonucu çeşitli insanları etkiler ve bireyler örgütsel ilişkilerden etkilenir, davranışları ile örgütü nispeten etkilerler. Bu rollere uygun davranışlar sergileyerek, toplum içinde kendilerine uygun roller üstlenirler.

Örgüt olgusu belli amaçları gerçekleştirmek için ortaya çıkar. Mevcut otoriteye uygun olarak veya otoritenin izniyle, ortaya çıkanlar legal – yasal, otoritenin izni dışında ortaya çıkanlar ise illegal- yasadışı olarak adlandırılırlar. Kimi örgütler yazılı kurallara bağlı olarak ortaya çıkarlar (formel), kimileri yazılı kurallara sahip değildirler (informel). Birtakım örgütler tarihsel süreç içerisinde zorunlu olarak ortaya çıkarlar (spontane biçimde ortaya çıkan örgütler) bazıları ise bireylerin kendi istek ve iradelerinden hareketle oluşurlar. Her ne şekilde ve amaçla kurulursa kurulsun, örgütler ilişkileri sonucunda toplumu etkilerler.

Örgüt kavramı genellikle Batı dillerinde organizasyon kavramıyla özdeş görülmüştür. Fransızca'da Organisation; düzen, uzuvlama, teşkilat kurma, teşkil, teşkilat anlamına gelmektedir. İngilizce'de aynı kavram; örgütlenme, örgütlenme, teşkilatlandırma, düzenleme, tertip, teşkil, teşkilat, kuruluş, bünye, örgüt, organlaşma, taazzuv anlamlarını içermektedir. Osmanlıcası teşkilattır.

Peter M. Blau; örgütlerin toplumsal sistem içinde nasıl oluştuğunu açıklamaya çalışırken; belli bir grup çabasının amaç doğrultusunda birlikte yapılan ve açık usulleri bulunan ilişkiler bütününe örgüt adını vermektedir. Parsons'a göre ise örgüt belirli amaçların elde edilmesine yönelik sosyal ünitelerdir (Doğan, 1999).

Örgüt kültürü ile ilgili ilk çalışmaların 1930'lu yıllardan itibaren başladığı kabul edilmektedir. İnsan ilişkileri akımıyla birlikte örgütlerde insan kaynağı üzerinde durulmuş, informal grup, grup normları, semboller, örgütsel değerler gibi konulara dikkat çekilmiştir. Ancak, doğrudan örgüt kültürü kavramının kullanılması ve söz konusu olgunun yoğun bir şekilde çalışılmaya başlanması 1980'li yılların başlarına denk gelmektedir.

Örgütler aynı zamanda, kendilerine özgü kültür ve alt kültürlere sahip küçük birer toplumdurlar. Örgüt kültürü içinde yer aldığı toplumun kültürüne göre bir alt kültür, örgüt içindeki alt kültürlere göre de bir üst kültür olarak nitelendirilebilir. Ancak, örgüt kültürü örgütteki alt kültürlerin bir toplamı değildir, bütün alt kültürleri kuşatan ve onları ortak bir paydada bütünleştiren bir kültürdür. Örgüt kültürü örgüt içindeki farklı birimlerin,

bölümlerin ve meslek gruplarının kültürlerinden etkilenebileceği gibi, ulusal ve bölgesel kültürler de örgüt kültürünü etkilemektedir (Durğun, 2006).

Örgüt kültürü, örgütsel davranışı ve performansı güçlü bir şekilde etkilemektedir. Örgüt kültürü sosyal normlar, paylaşılmış değerler, paylaşılan zihinsel modeller ve sosyal kimlikler aracılığıyla örgüt üyelerinin davranışlarını örgütleyip denetlemekte, böylece örgüt üyelerinin ortak amaçlar etrafında toplanarak benzer şekilde davranıp düşünmelerine yol açmaktadır. Türk sanatında da sıkça gördüğümüz örgütsel davranış biçimleri sanatçıları ortak görüşler etrafında toplamış ve bu görüşler genellikle sanatı toplumun her kesime yaymak, sevdirmek olmuştur. Evrensel anlamda sanat ortamına bakıldığında sanatçıların oluşturdukları bu örgütler de aslında birer alt kültür örneğidir fakat bu örgütler aynı zamanda toplumda sanat alt kültürü oluşturmak için büyük çabalar harcamışlardır.

3.2. Grup- Gruplaşma Kavramları

Birbirine benzeyen, aynı yerde bulunan benzeş bireylerin küme veya öbekleri “Grup” olarak adlandırılır ya da sınıflanır. Toplum ve insan bilim açısından grup, birbirine benzemesede, aynı yerde aynı zamanda bulunan ve bazı şeyleri/ öğeleri paylaşan bir topluluk, küme veya öbektir.

Grupların, sürelerine veya sürekliliğine göre asıl ve ikincil (tali) olarak sınıflanması mümkündür. Ancak grupların paylaşmalarına paylaştıkları şeylerin önemine, önceliğine, sayısına, sıklığına göre sınıflanması belki de daha doğru ve geçerlidir. Bu türlü benzerlik ve yakınlıklara belki alt kültürler demek daha doğru olur. Gruplar, kültür varlığının kendisi gibi son derece dinamiktir. Büyür, küçülür, güçlenir, zayıflar, çözülür ve dağılır. Değişkendir, değişir birbirine dönüşebilirler. Gruplar, insan ve toplum bilimi açısından son derece önemlidir. Çünkü gruplar üyesi buldukları kültürlerin özellik ve niteliklerini büyük ölçüde taşır ve yansıtır (Güvenç, 2004).

Sanatçıların bir araya gelerek grup oluşturma eylemlerinin 1970’li yıllarda ve daha sonraki dönemde giderek azaldığına, ortak anlayışları paylaşan sanatçılardan çok, meslek dayanışmasını öngören ve farklı eğilimlerdeki sanatçıların bir araya toplanmasını, böylece kamu kurum ve kuruluşlarıyla daha yakından bağ kurulmasını sağlayan örgütlenme yönündeki etkinliklere rastlanmaktadır. Aynı kuruluş içinde değişik anlayışları ve eğilimleri paylaşmak, sanatçıların dayanışması için bir engel değil, aksine farklı görüş ve alternatiflerin doğmasına ortam hazırladığından, bir tercih nedeni de olabilmiştir. Ama buna karşın, bir üslup beraberliği içinde, eğilim ayrımlarını silerek bir araya gelen ve yakın

Çalışma ortamlarını paylaşan bir sanatçı grubu söz konusu genel yaklaşımın dışında kalır (zsezgin, 1998).

BÖLÜM 4

4. 1950 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÖRGÜTLEŞME HAREKETLERİ VE BUNUN TOPLUM SANAT ALT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNA ETKİSİ

4.1. 1950 Öncesi Türkiye’de Toplumsal Yapı

Hiçbir eser, siyasal ve ekonomik şartlar, kültürel ortam ve zamandan soyutlanarak ortaya konamaz. Her dönemin dünya görüşü, sanat görüşünü belirler, ikisi arasındaki yakınlık ve uygunluk, dönemin sanatçısının eserine yansır. Bir başka deyişle, sanatçının insan ve eşyaya bakışını, yaşadığı dönemin görme biçimi ve varlık yorumu belirler, çünkü insan dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı o şekilde görür (Buğra, 2007).

Sanat eserinin oluşumunu etkileyen etmenlerin başında; sanatçının yaşadığı çağ, bu çağın özellikleri, sanatçının yaşama biçimi, bilgi donanımı, ideolojisi, sosyo-ekonomik durumu, yaşadığı toplumun yapısı, din, gelenek ve görenekleri, ülkenin sanat politikası ve sanatçının bu bütün içerisindeki konumu, duyarlılığı gelir.

Bu bağlamda, dönemin toplumsal yapısından yola çıkarak Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne dönüşen bir devletin değişim süreci içerisinde gelişen sanat anlayışını, devlet ve toplumla olan ilişkisini anlamak ve bilmek önem arz eder.

Osmanlı’da 16. Yüzyıl sonlarında beliren siyasal, ekonomik ve yönetsel aksaklıklar, 16. yüzyılın güçlü dengesini sarsmış ve Osmanlı İmparatorluğu içinde toplumsal bunalım belirtileri baş göstermiştir. Bu olgu doğal olarak, sanatsal üretimi 17. yüzyıl ve sonrasında etkilemiştir. 17. yüzyıl üslubu geleneksel konu ve biçimlerin kendi kuralları içinde yenilenmesi ve yeni ilişkilerin aranmasıyla oluşmuştur (Ödekan, 2005). 18. yüzyıla gelindiğinde ise, Osmanlı devleti başka bir değişimin içine girmiş; bir zamandır baş edemediği Avrupa’nın karşısında tutunabilmek için gittikçe Avrupalılar’dan daha çok şey öğrenmeye başlamış, Avrupa kuramlarını kendine mal etmeye, kısacası Avrupalılaşmaya, ”batılılaşmaya” yönelmiştir (Kunt, 2005).

Osmanlı İmparatorluğu’nun merkantilist Avrupa ülkeleriyle karşı karşıya gelmesi ve Batı uygarlığını kabul edip hayranlık beslemesi niteliksel değişimi de beraberinde getirmiştir. Gerçek anlamda niteliksel değişim 18. yüzyılın ikinci çeyreğinde ortaya çıkmış, Osmanlı sanatı 18. yy boyunca çağın koşullarına göre Batı sanatına aşamalı olarak yaklaşmıştır. Niteliksel değişimin yalnızca biçimsel düzeyde kalmayıp tasarım ilkelerini,

teknik ve malzeme konularını zorlayan boyutlara varması ise 19. yüzyılın içinde gerçekleşmiştir (Ödekan, 2005).

Osmanlı Devleti genişleme siyaseti ile hareket eden bir devlet iken Karlofça ve Pasorafça anlaşmaları ile Avrupa cephelerinde genişleme siyasetini bırakmış savaştan çok barışı kurmak, korumak ve Avrupa siyaseti ile yakından ilgilenmek gereğini hissetmiştir. III. Ahmed'in, Pasorafça'dan sonraki 12 yılına, ince bir zevkin ve kültürel girişimlerin bir simgesi olarak "Lale Devri" denilmiştir. Dönemde bütün toplumu ilgilendiren genel bir uyanmadan, çağdaşlaşmadan söz edilemese de Osmanlı payitahtında Avrupa'ya karşı uyanan merak ve bu merakın sonucunda yaşanan yenilikleri itibariyle önemlidir (Kongar, 1994).

Osmanlı'da toplumsal ve ekonomik düzenin bozulması ile Batılılaşma çabalarının ortaya çıkması arasında çok yakın bir ilişki vardır. Batılılaşma çabalarının tohumları, İmparatorluğun toprak yitirmeye başladığı zamanlarda atılmaya başlanmıştır. 1699 Karlofça ve 1718 Pasorofça Anlaşmaları yalnızca imparatorluğun gerileme döneminin değil aynı zamanda Batılılaşma çabalarının başlangıcını da belirler (Kongar, 1994).

Batılılaşma çabaları birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Bu dönemin yenilikleri arasında en önemlisi sayılabilecek 1727'de resmi izinle İbrahim Müteferrika tarafından kurulan basımevidir. 1729'da ilk kitabını yayınlayan basımevi 1745 İbrahim Müteferrikanın ölümüne kadar ancak 16 eser yayınlatabilmiştir (Kunt, 2005).

Osmanlı imparatorluğunun kendine özgü toplumsal yapısından dolayı dönem siyaseti Batı modeline uygun bir feodalite – burjuvazi ya da burjuva- proleterya savaşımı biçiminde algılanamaz. Osmanlı'da siyaset, önceleri Osmanlı ailesiyle öteki soylular arasındaki denge oyunlarında belirlenmiş olsa da daha sonraları Avrupa'nın Osmanlı'nın önüne geçmesiyle birlikte, siyaset artık bir sözde Batılılaşma ekseninde gelişmiştir. Bütün bu Batılılaşma çabaları 1839 yılında "Tanzimat Fermanı"nın (Gülhane Hatt-ı Hümayunu) çıkarılmasına yol açmıştır. Bu ferman bütün vatandaşlar için, onur, mülkiyet gibi temel insan haklarının sağlanmasını öngörmüştür. Tanzimat bu bağlamda padişaha karşı bürokrasinin ve Osmanlı'ya karşı Batı'nın bir başarısıdır. Tanzimat sonrasında ise Batı, Osmanlı'ya ideoloji de ihraç etmeye başlamıştır. Toplum halktan kopuk bürokrasi döneminden sonra halktan kopuk ideolojiler dönemine girmiştir (Kongar, 1994).

18 Şubat 1856'da Tanzimat Fermanı hükümlerini teyit etmesi ve Müslüman olan halkla olmayanların arasındaki farklılıkların ortadan kaldırılmasını ön gören Islahat

Fermanı yayınlanmış, I. Abdülmecit zamanında yayınlanan ferman laikleşme ve demokratikleşme yönünde değişiklikler öngörmüştür (Akşin, 2005).

Batı düşüncesinin Osmanlı İmparatorluğu'na girişini Şerif Mardin için başlangıç olarak Batı'da Aydın despotizmi adı verilen siyasal görüşün kuramını oluşturan “Kameralizm” düşüncesinde görmektedir. Kameralizmle Osmanlı devlet düzeni arasında şöyle bir ilişki kurulmuştur. Kameralizm düşüncesinde güçlü bir devlet, güçlü ve problemsiz bir orta sınıf söz konusuydu. Batı'ya gidip bu fikre tanık olan diplomatlar Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesinin sebebini açıklamışlardır: “Osmanlı devleti toplumun dizginlerini elinde tutamamıştır”. Çünkü Kameralizm'e göre devletin hem “koruyucu” hem “kolaylaştırıcı” hem de “güçlendirici” özelliklerini içinde barındırması gerekir. Bunu yapamayan Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumla olan bağı kopmuştur (Sarı, 2006).

Batı düşüncesinden etkilenen Osmanlı İmparatorluğu'ndaki pratik yaşam alanında ise “Yeni Osmanlı” hareketi başlamıştır. Yeni Osmanlı hareketinde yer alan Şinasi, Batı düşüncesinin gelişmesinde ve yayılmasında gayri şahsi ilişkilerin gelişmiş olmasını görüyordu. Yani Batı'da fikirlerin ortaya atılması, yazılması, aydınlar arasındaki ilişkiyi güçlendirmiştir. Bu ilişkilerin güçlü olmasının sonucu Batı'da kitle iletişimde bir hareketlenme yaşanmıştı. Böylece geleneksel özelliklerden sıyrılma kendini hissettirmiştir. Artık farklı kültürler gelişmeye başlamıştır (Sarı, 2006).

Balkanlarda meydana gelen ayaklanmalar ve dönemin aydınlarının baskısı neticesinde, Belçika anayasasından örnek alınarak hazırlanan Kanun-i Esasi'nin (anayasa) ilanı ve 1876'da Meşrutiyet'in ilanı ile Meclis-i Vela ve Meclisi Mebusan'dan oluşan Osmanlı parlamentosunun açılmasıyla “meşrutî monarşi” tarzı bir idareye geçiş fiilen gerçekleşmiştir. Fakat bu geçiş kalıcı olma şansına sahip olamamış 2 yıl sonra II. Abdülhamid parlamentoyu feshetmiştir. II. Abdülhamid döneminde Avrupa'ya yönelik kültür politikaları da değişmiştir. II. Abdülhamid'in “*Eğer yeniden canlanmak eski gücümüzü bulmak; eski büyüklüğümüze erişmek istiyorsak, bize bu kudreti vermiş olan kaynağa dönmeliyiz. Bizim için hayırlı olan Avrupa'nun sözüm ona medeniyetini taklit etmek değil, bilakis kudretimizin esası olan şeraite dönmektir.*” sözleri ile batıya yönelmiş olan kültür politikasının yönünü tekrar ters istikamete çevirmiştir (Erbay-Erbay, 2006).

II. Abdülhamid'in saltanatının sonlarına doğru Kanun-i Esasi'nin İttihad ve Terakki partisinin dayatması üzerine, yeniden yürürlüğe konması Meclisi Mebusan'ın yeniden

açılmasına neden olmuştur. 1908'de II. Meşrutiyet ilan edilmiş II. Abdülhamid 31 Mart vakası ile tahttan indirilmiştir. O zamana kadar devlet işlerine karışmayan parti mensupları devlet idaresini tekellerine almış ve bu olay 1918'e kadar devam etmiştir. I. Dünya Savaşı'nda göstermiş oldukları başarısızlık nedeniyle de iktidardan düşmüşlerdir (Acun, 1999).

Meşrutiyet'in tekrar gelmesiyle toplum yaşamında büyük bir canlanma olmuştur. 24 Temmuz 1908 tarihinde gazeteler yazılarını sansüre göndermemiş; gazete, dergi, kitap olarak büyük bir yayın furyası başlamıştır. Kadın hareketleri (örgütler- yayınlar), işçi hareketleri (örgütlenmeler ve grevler) ortaya çıkmıştır.

Osmanlı 1914'de Birinci Dünya Savaşı'na girmiş ve 23 Kasım 1914'de Cihad-ı Ekber ilan etmiştir. Savaş sırasında oluşan en önemli değişimler ise 1916 yılında İttihad ve Terakki Kongresinin kararı üzerine bütün Şer'îye Mahkemeleri Meşihattan (Şeyhülislamlık) ayrılıp Adliye nezaretine bağlanması olmuş. Bu da laikleşme yönünde en büyük adım olmuştur. Kadın iş hayatına girmiş ve ordunun himayesi altında Kadınları Çalıştırma Cemiyeti kurulmuştur. Bütün bunların da ötesinde I. Orduda Kadın Taburu kurulmuştur. Darülbedayi sahnelerinde ilk Müslüman kadın tiyatro oyuncuları rol almaya başlamışlardır (Akşin, 2005).

Osmanlı Devleti'nin dört yıl süren I. Dünya Savaşı'na (1914-1918) girmesi, sonunu getiren sürecin de başlangıcı olmuştur. Savaşı kazanmasına rağmen, kaybeden tarafta yer alması, O'nu mağluplar arasına koymuştur. Bu mağlubiyet, Osmanlı Devleti'nin tarihe karışması anlamına geliyordu. Çöken imparatorluğun mirası anlamına gelen topraklarını paylaşma konusunu, Müttefikler, Paris'te düzenledikleri bir dizi konferansta tartışmışlar nihayet, 1920'de Osmanlı devlet adamlarının eline Sevr Anlaşması tutuşturulduğunda, elde kalan Anadolu topraklarının büyük bir kısmı Müttefikler arasında pay edilmiş, İç Anadolu'da küçük bir bölge Türklere bırakılmıştı. Türkler için bir "var olma" meselesi halinde dönüşen yabancı işgalleri ve bu işgallerden kurtulmak için verilen silahlı mücadele, aynı zamanda, yeni kurulacak devletin coğrafi mekânını hazırlama çabası anlamına geliyordu. Bu mekân hazırlama işi (Kurtuluş Savaşı, 1919-1923) çekilen büyük sıkıntılardan sonra başarıyla tamamlandığında, yeni kurulacak devletin üzerinde gelişeceği coğrafi saha da belirlenmiş oldu. Bu zemin üzerine, yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti inşa edildi. "Var olma" meselesi, şimdi de, modern dünyaya ayak uydurarak, "varlığını devam ettirme" meselesi haline dönüşmüş ve Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan, toplum hayatının bütün sahalarına yayılan, inkılâplar ve düzenlemeler bu amaçla

gerçekleştirilmiştir. Ancak, inkılâplar bir yandan Batı modelinde yeniden yapılanmanın birer sembolünü teşkil ederken, diğer yandan da, Osmanlı geçmişi ile bağların kopartılması anlamına gelmiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet'in başkentinin Ankara olması da, geçmişten uzaklaşma arzusunun en sembolik göstergesidir (Acun,1999).

Osmanlı devletinin son döneminde padişahın yetkileri anayasa, meclis ve hükümet ile sınırlandırıldığı meşruti- monarşi tarzı bir idare geçerli olmuştur. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise padişahlık kurumu diğer adıyla saltanat 1 Kasım 1922'de ve halifelik 3 Mart 1924'de kaldırılmıştır. Cumhurbaşkanı, başbakan, bakanlar kurulundan oluşan bir idare tarzına “Cumhuriyet'e” geçilmiştir. Dini ve dünyevi yetkilerle donatılmış hanedanın yerine, halkın egemenliğini temsil eden Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin hakim olduğu, laik demokratik bir hukuk devleti aldı. Yapılan düzenlemelerle dinin ve dini kurumların siyasi hayattaki önemi azalırken, devletin bu kurumlar üzerindeki kontrolü arttırılmıştır.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e nüfus değişimleri değerlendirildiğinde, farklı ırk, din ve dilden meydana gelen imparatorluğun, büyük çoğunluğu tek ırk, din ve dilden meydana gelen Cumhuriyet nüfusuna indirildiği görülür. Çok uluslu imparatorluktan tek uluslu devlete –ummetten millete- geçiş olarak niteleyebileceğimiz bu süreç sonunda, ırk birliği sağlanarak, büyük çoğunluğu Türklerden oluşan bir millet ortaya çıkmıştır. Anadolu'nun düşman işgalinden kurtarılmasıyla da bu milletin üzerinde yaşayacağı ülkenin sınırları belirlenmiştir. Modern anlamda bir ulus devleti (nation state) kurmanın ön şartları olan, “millet” ve “vatan” birliği sağlanmıştır.

Osmanlı Devleti, hukuk bakımından Şeriat'a dayalı, teokratik bir devlet olarak tanımlanır. Ancak, çok ırk, din, dil ve milletten oluşan imparatorluğun yalnızca Şeriat'ta yer alan kurallar dahilinde idare edilmesinin, pratikte mümkün olmayacağı aşıkardır. Bu durum, şeriat'ın esasına dokunmamak ve onunla mutabık olmak kaydıyla, padişahların inisiyatifine bırakılan bir karar alma yetkisini ve sahasını gerekli kılmıştır.

Cumhuriyet'e gelindiğinde, çok uluslu Osmanlı İmparatorluğu'nun hukukunun, tek uluslu Cumhuriyet için geçerli olmadığı görülmüş ve değişen toplumun, değişen ihtiyaçlarına yönelik, çağdaş hukuk sisteminin getirilmesi için düzenlemelere girişilmiştir. Cumhuriyet döneminde, 1926'da İsviçre medeni kanununun kabulü, İtalyan modelinden alınan ceza kanunu ve, İtalyan ve Alman modellerinden alınan ticaret kanununun benimsenmesi ile hız kazanmıştır. Ticaret ve ceza kanunları Osmanlı döneminde Batı örneğine göre düzenlenmiş olmasına rağmen, medeni kanun şer'i olma özelliğini

korumuştur. Cumhuriyet döneminde, hukuk alanında en önemli değişiklik, medeni kanunun, dini zeminden uzaklaştırılması ile gerçekleştirilmiştir. Çok kadınla evliliğin yasaklanması, evliliğin resmi makamlarca onaylanması (resmi nikâh), boşanma konusunda kadın ve erkeğe, miras konusunda kız ve erkek çocuklara eşit haklar tanınması gibi, aile hayatına ilişkin düzenlemelerle, aslında hedeflenen, Türk ailesini, Batı modelinde yeniden yapılandırmaktır (Acun 1999).

Eğitim kültür sanat olayları modernleşme felsefesinin temel taşıdır. Tanzimat yöneticilerinin eğitim çağdaştırılması eylemleri cumhuriyetçilerde de sürmüştür ve biçimsel sonuçlara ulaşmıştır. Bugünkü üst kültür yaşamının, eğitimin kurumlaşma ve esaslarının büyük bölümünün Cumhuriyet'in ilk çeyrek yüzyılı içerisinde oluşturulduğu görülür. Bütün bu oluşumlar Atatürk devrimlerinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun tam 3 Darülfünun kurma çabası başarısız olduktan sonra II. Abdülhamid'in 25. yılında kurulan 4. Darülfünun başarılı olabilmıştır. Bu kuruluş mutlakiyet yönetiminin çeşitli kısıtlamaları yüzünden bir varlık gösterememiştir. 1908'de Darülfünun'un gelişimi ile ilgili sorunlar ortaya çıkmış ve üniversitelerde "özerklik" meşrutiyet yıllarında eğitim dünyasının gündemine girmiştir (Katoğlu, 2005).

Cumhuriyet'in ilanı ile beraber birçok alanda olduğu gibi eğitim alanında da yeni bir politika benimsenmiştir. Başta laiklik olmak üzere Cumhuriyet'in temel ilkelerini uygulamaya geçirmeyi amaç edinen yeni eğitim politikası beraberinde birçok yeni kurum ve uygulamayı getirmiştir.

1924 yılında 430 sayılı Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Öğretim Birliği Yasası) ile bilimsel gelişmelere kapılarını kapayarak, tutucu bir nitelik kazanan ve zıt dünya görüşüne sahip insanlar yetiştiren medreselerin kapatılması mümkün olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında kendisinden çok şey beklenen İstanbul Darülfünunu, istenilen sonucu verememiş ve 1933 yılında, 2252 sayılı yasayla kaldırılmıştır (Korkut, 2003).

Başlangıçta ilk ve ortaöğretim üzerine yoğunlaşan yeni eğitim politikası, bu dönemde yükseköğretim konusunda kapsamlı bir değişiklik yapmak yerine var olan sistemi korumak yönünde bazı yeni düzenlemeler getirmiştir (Yılmaz, 2001).

1933 yılı Fakülteler Birliği anlamında “üniversite” sözcüğünün Türkiye’de mevzuata ilk girdiği yıldır. Aynı yıl hükümet üniversite reformu için incelemeler yaptırmak ihtiyacı duymuş bu amaçla İsviçre’den danışman ve uzman olarak Albert Malch’ı getirmiştir. Amaç ise Türkiye’de Avrupa üniversitelerine benzer içerikte bilim kurumu meydana getirmektir (Katoğlu, 2005).

İstanbul Üniversitesi 1933 tarihinde Darülfünunun yerine kurulmuştur. 1933 yılında yapılan üniversite reformu ile üniversitede hem yapısal hem de çalışma biçimi bakımından köklü bir yenileşme amacı güdüldüğü görülmektedir. Reformda esas itibarıyla Kıta Avrupa’sı üniversite yönetim modeli benimsenmiştir (Yılmaz, 2001).

Sanat ve kültürün geliştii sanatsal zevk ve duyguların estetik bir doruğa ulaştii ortamda ülkeler her alanda kalkınmışlardır. Toplumunu yönlendiren sanat ve sanatçıda yalnız kendi toplumları için değil çağlarında üstün duygu ve düşüncenin yani insanlığın simgesi olmuşlardır.

Çağımızda hiçbir lider toplumun kalkınmasında sanat ve kültür etkinliğini Atatürk düzeyinde anlayıp belirleyememişlerdir. Atatürk, kültür ve sanatta başlatmış olduğu atılım ve yeniliklerle, Batı insanı ile Türk insanı arasındaki görüntü farklılığını ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında arka arkaya Türk toplumunun kültürel yapısına armağan edilen reformlar arasında yer alan Köy Enstitüleri’nde yalnız eğitimde değil, kültür ve sanat yoluyla ülke sathında toplum dokusuna nüfuz edilmeye çalışılmıştır. Halk Evleri ve Köy Enstitü’lerinde güzel sanatların her dalında sanatçılar yetiştirilmiş ve sanat hareketleri yaratılmıştır. Müzik ve tiyatro konservatuarları güzel sanatlar akademileri açılmıştır. Atatürk sanatçıyı müstesna bir sezii, yetenek, duygu ve düşünce birikimi ve yeteneği olan kişi olarak belirlemiştir (Baytaş, 1991).

Bugünkü Türkiye’nin yapısını oluşturan modernleşme hareketleri Tanzimat’la başlamıştır. Cumhuriyet, siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, yeniliklerin kurumsal yapılara kavuşarak hukuki çerçeveyi belirleyerek, toplumun yapısına egemen olup taç giydiği dönemdir. Eğitim- kültür sanat ise modernleşme felsefesinin temel taşıdır. Cumhuriyet Türkiye’sinde kökleşen birçok kurum anayasalı, parlamentolu, meşrutiyetli, siyasal partili, mecelleli, basınli, bakanlıklar ve yeni devlet daireleri modern idari yapıli, mühendishaneli, Mülkiyeli, Darülfünunlu, İdadili, Rüştiyeli, Galatasarayli, Muzika-yı Hümayunlu, Sanayi-i Nefiseli, romanli, Moliere’li yani dramalı, masalı- iskemleli yani mobilyalı, paltolu ve ceketli bir hayat tarzı ya da modernleşme programı bu yüzyılda

toplumda tomurcuklanmış ve yerleşmiştir. Bugünkü üst kültür yaşamının, eğitimin kurumlaşma ve esaslarının hemen büyük bölümünün Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılı içinde oluştuğu ve bu oluşumların Atatürk devrimlerinin önemli ve ayrılmaz bir parçası olduğu nesnel bir durumdur. Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılında devlet eliyle meydana getiren bu oluşumlar, eğitim ve kültür alanındaki resmi yaklaşımın ve canlandırma politikasının çerçevesini anlatmaktadır (Katoğlu, 2005).

Cumhuriyet dönemindeki köklü reformlar, sanat alanındaki kararlı gelişmeleri olumlu yönden etkilemiştir. 3 Mart 1924'teki öğretim birliği, bütün öğretim kurumlarını Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlamış, aynı yıl içinde, 20 Nisan 1924'te Anayasa'nın kabul edilmesiyle de yeni sistem, yasal bir içerikle belirlenmiştir. Yeni anayasa, devletin bir Cumhuriyet olduğunu, egemenliğin de ulusa ait olduğunu belirtiyordu. Bunun arkasından bir dizi çağdaş yasanın gelmesiyle, Türkiye'yi çağdaş bir ülke konumuna yükselten değerlerin de önü açılmış oluyordu. Yeni Türk alfabesi kabul edilmiş Türk Tarih ve Dil Kurumları, Millet Mektepleri açılmış, Türk Kültür yaşamında köklü bir devrimin oluşmasına katkıda bulunmak üzere Halkevleri devreye girmiştir. Bir ümmet toplumu olan Osmanlılıktan ulusal devlet düşüncesine geçiş gelişen ulusçuluk akımları karşısında, Türk tarihinin kaynaklarına yönelme ve bu kaynakları, bilim adamlarının yararlanacağı düzeyde yaygınlaştırma çabalarına öncülük yapmıştır. Buralarda kurulan kitaplıklar ve halkı çağdaş kültür ilkeleri doğrultusunda eğitime çabaları, yeni bir kültür ufğunun da açılmasını, bu ufuk çevresinde kitlesel bilincin oluşmasını hazırlamıştır. Okuma yazma oranı düşük olan bir ortamda Halkevleri'nin ve Halkodalarının, halkı eğitime, okuyup yazmayı öğretme yolunda önemli bir görev alması, ayrıca bu gibi yerlerde halkı sanata ve kültüre ısındırma amacıyla kurslar düzenlenmesi, Cumhuriyet'in toplu bir kültür seferberliği başlatmış olduğunun da kanıtıdır. Osmanlı'nın geç döneminde, İstanbul'la sınırlı kalan, Batı kültürü ile yetişmiş sınırlı bir kesimin tekelinde bulunan sanat ve kültür üretimi, böylece Anadolu'nun içlerindeki halkı da kendine "muhatap" yapar, seslendiği kitleyi Anadolu'nun içlerinde arar, özellikle de yeni başkent Ankara'yı, İstanbul'un yanında ikinci bir kültür merkezi olarak örgütlenme çabalarına yeni bir hız katar. Cumhuriyet döneminin sanatına toplu bakıldığında, bireyi kalkınmanın ve çağdaşlaşmanın temel itici gücü olarak gören ve "ferdiyet" kavramını öne çıkaran bu dünya görüşünün, sanatçının özgün yaratımını, her tür anlayış ve eğilime yaşama şansı tanıyan çoğulcu sanat üretimini özendirdiği görülecektir.

1930'lu yıllar, Türkiye'de Halkevleri'nin merkezi kültürel yapısı çevresinde devletçe girişilen etkinliklerin olumlu sonuçlar vermeye başladığı bir dönemdir. Kökeni 1910'larda

Türk Ocakları'nın kuruluşuna kadar dayanan Halkevleri, çağdaş kültürü Anadolu'nun uzak köşelerine yaymayı amaçlayan kültür kurumları olarak, bünyesinde barındırdığı sanat kollarıyla amatör sanat meraklıları için alt düzeyde kursların verildiği ve böylece sanata ilgi alanının genişletildiği mekânlar olma görevini de üstlenmiştir. Dünya ekonomik bunalımının hemen ertesinde devreye giren bu kurumlar, ekonomik zorunlulukların doğal sonucu olarak, merkezi bir programın uygulanmasını öngörmekte, halkı politik ve ideolojik yönde örgütlemeyi amaçlamaktaydı. Amaç ve düşünce birliğini gerçekleştirmekte, aydın ve köylü kesimi arasındaki ilişkileri düzenlemekte, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın ilkelerini yurt ölçüsünde yaygınlaştırmakta, önemli görevleri yerine getirmiş olan bu kurumların etkin olduğu dönemde, Türkiye'de yerel ya da ulusal sanat tartışmalarının su yüzüne çıkması doğaldı. Bu tartışmaların kökeninde, çağdaş sanatı kitle ile uzlaştırma ve yakınmalara yol açan kopukluğu gidermekte izlenecek yol ve yöntemleri saptama olgusu egemendi. Halkevleri'ne bağlı Güzel Sanatlar Kolu'nun kurulma amacı, güzel sanatlara Halkın ilgi ve yakınlığını arttırmak, güzel sanatların, İstanbul ve Ankara dışında yurt ölçeğine yayılmasını sağlamaktı. Güzel sanatlara ilgi duyan genç yeteneklerin korunup kollarılması bundan olmuştur.

Resim sanatının Anadolu gerçeklerine doğasına ve insanına açılmasında tek parti hükümetinin öngördüğü halkçılık ilkesi doğrultusunda 1939-1944 yılları arasında uygulanan yurt gezileri programının önemli bir katkısı olmuştur. CHP'nin 27 Temmuz 1938 toplantısında alınan karara göre sanatçılar için "yurt içinde sanat tetkik seyahati" düzenlenecek ve guruplar halinde Anadolu illerine gönderilecek sanatçılar, "yurt güzelliklerini yerinde tespit etme" olanağı bulacaklardı. "Memleket mevzuları üzerinde" ressamların çalışmalarını kolaylaştırıcı olacağına inanılan bu gezi programına katılacak sanatçıların seçimi Güzel Sanatlar Akademisi'ne bırakılmıştı. Ressamların yol masrafları ve giderleri parti tarafından karşılanacak, gezi sonunda ortaya konulan yapıtlar, bir seçici kurulun (jüri) incelemesine sunulacaktı. Türkiye'nin devletçi bir politika uyguladığı dönemde tek parti yönetiminin her tür bürokrasi engelini aşarak sanatçılara sağladığı bu olanak her şeyden önce İstanbul doğasına ve yaşamına koşullanmış görülen resimdeki konu ufkunun genişlemesine fırsat vermiş, doğa olarak salt yaşadığı çevreyi tanıyan sanatçılara, bu çevre dışına taşma olanağı sağlanmıştır. 1945'ten sonra Türkiye'de yeni bir siyasal dönemin açılması, çok partili yaşama geçilmesi, birçok kültür olayı gibi yurt gezilerinin de birden kesilmesine yol açmıştır. Altı yıl gibi uzun süren ve uygulamasında

titizlik gösterilen bu gezi programının sonraki yıllarda da sürdürülmesine ilişkin herhangi bir kayda rastlanmamaktadır (Özsezgin 1998).

4.2. 1950 Öncesi Türkiye’de Kültür Sanat ve Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürü Oluşumuna Etkisi

Batılılaşma sürecine girmeden önce daha çok Orta Asya geleneklerine bağlı minyatür ve İslamiyet-i kabul ettikten sonra diğer (hat, tezhip, taş işçiliği) gibi geleneksel olarak kabul edilen ve süslemeye dayalı bir sanat anlayışını benimseyen Türk halkı Karlofça ve Pasarofça antlaşmalarından sonra Batı kültür ve medeniyetine geçiş yapmıştır. Batı kültür ve medeniyetine geçiş yaptıktan sonra önce saray ve aydın kesim tarafından kabul edilen Batı anlayışında resim sanatının halkın geniş kesimine yansması oldukça sancılı olmuş ve uzun bir sürece yayılmıştır. Bu sürecin günümüzde bile halkın bazı kesiminde hala devam ettiğini söylemek mümkündür. Batı ile ilişkilerin başlamasıyla birlikte ilk Batılı örnekte resimlerin Osmanlı’da görülmeye başlaması 150 yıllık gibi bir sürece yayılmıştır. 1850’lerde görülmeye başlanan ilk örneklerden Çallı Kuşağına kadar geçen ortalama 50-60 yıllık süreçte Osmanlı ressamı tarafından üretilen eserlerde geleneksel minyatür sanatının kalıntılarını görmek mümkündür. Bu da gösteriyor ki geleneksel sanatlardan kopuş görüldüğü kadar kolay olmamıştır. Bunda İslam dininin etkisi ve Osmanlı toplumunun dünya görüşü fazlasıyla etkili olmuştur. Zaman içerisinde Batılı örneklerin yaygınlaşmaya başlaması İstanbul’da kişisel ve karma sergilerin açılması toplumu Batılı anlayışta bir sanata yaklaştırmış, bu yaklaşım beraberinde sanat eğitimi veren bir kurum olan Sanayi-i Nefise mektebinin açılmasına kadar uzanmıştır.

Osmanlı tarihinde yaşanan yenileşme çabaları, kültürel yapıda önemli bir zenginleşmenin yaşanmasına neden olmuş, bu kapsamda Türk sanatı geleneksel sanat dalları arasında yaşam bulmuştur. Yapılan çalışmalar ilk filizlerini asker ressam kuşağı altında vermiş ve yapıtlar günümüze kadar taşımıştır. Bütün bu gelişmeler “pentür” resminin Türk sanatına katılımını hazırlayan etmenler olarak değerlendirilebilir. Osmanlı kültürel yaşamının bir parçası olmaya başlayan çağdaş resim sanatının ortaya çıkışını gerçekleştiren nedenlerden biri de Batı ile kurulan iletişimin süreklilik göstermesidir (Giray, 2000).

Minyatür ve duvar resminde Batı kökenli denemeler Osmanlı Sanatı içinde yeni bir resim anlayışının kökleşmesine kaynak oluşturmuş denemeler batı resminde olduğu gibi, özellikle görsel gerçeğin bilimsel yöntemlerle yorumlanması üzerinde yoğunlaşmıştır. 16. yy'dan öteye Batı resminde görsel gerçek perspektif kuralları aracılığıyla tanımlanmaya çalışılmıştır. Doğu ise betimlemeye kavramsal düzeyde yaklaşmış ve yüzyıllar boyu düşsel bir mekânı biçimlendirmiştir (Buğra, 2007).

Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat, saray himayesinde Nakkaşhane, Hassa Mimarlar Ocağı'nın kurulması ile şekillenmiş, sanat kurumları döneminin ünlü mimar, nakkaş, minyatür sanatçıları bünyesinde toplamış, onlara çalışma olanağı sunmuştur (Erbay-Erbay, 2006). Örgütlenme sosyal normlar içinde paylaşılan değerleri ve aynı örgüte dahil olan bireylerin sosyal kimlikleri aracılığıyla davranışlarını denetleyerek, üyelerinin ortak amaçlar etrafında toplanmasına benzer şekilde davranıp düşünmelerine yol açmaktadır. Nakkaşhane, Hassa Mimarlar Ocağı'nın kurulması döneminde örgütlenmiş bir sanat hareketine örnek teşkil eder.

18. yy başlarında Sultan III. Ahmed (1703-1730) Osmanlı tahtına çıktığında, son yirmi yılda yaşanan siyasal olaylar Osmanlı İmparatorluğu'nun zirveden düşüş yılları olmuştur. Böylece Osmanlı sultanlarının pesimist dönemi başlamıştır. Kızıl Elma ülküleriyle genişleme siyasetine dayanarak kurulmuş bir devlet olan Osmanlı Devleti'nde bu tarihten itibaren siyasetini "Muhafaza" esasına oturtmuştur (Başkan, 1997).

Lale devrinden başlayarak 18.yy ve 19.yy boyunca Osmanlı başkentine yabancı elçiliklerin kabul edilmeleri, sanat adına yeni oluşumları da beraberinde getirmiştir. Bu yenilik hareketlerinin sonucunda yağlı boya resim sanatının Türk sanatı kapsamı içine katılması ve yaygınlık kazanması temeli III. Selim zamanında yeni kurulan askeri okullarda atılmıştır. Bu okulların eğitim programlarında doğrudan resim derslerinin yer alması ile birlikte ilk ressam imzalarına rastlanmıştır. İstihkâm ve topçu subayı yetiştirmek amacıyla III. Selim döneminde 1793 yılında, Hasköy'de Humbarahane'nin yerine kurulan okul, Topçu ve Mimar Mektebi adıyla tanınmaktadır, öğretim programlarında resim derslerinin varlığı, okulun 1975 tarihli Kanunnamesinde görülmüştür (Giray, 2000).

Osmanlı topraklarında yabancı kökenlilerle azınlık sanatçılarının mimarlık ve resim alanındaki etkinlikleri sürüp giderken ülkede özellikle orduyu modernleştirme çabaları Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulmasını gerektirmiştir. İlk Mühendishane-i Berri-i Hümayun adını taşıyan askeri okullarda (1793-94) daha çok askeri

amaçlı yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmıştır (Tansuğ,1999). Okul aynı zamanda batılı anlamda yağlı boya resim sanatının yaygınlaşmasında etkili rol oynamıştır.

Devleti kurtarma, eski büyüklüğüne ve gücüne erişirme umudunun gerçekleşmesinin askerlik alanında kazanılacak başarılarla bağlı olması görüşüne dayanarak Baron de Tott Mühendishane-i Bahr-i Hümayun’u kurmuş fakat bu okulda daha çok teknik çizime ve haritacılığa önem verilmiştir (Erol, 1980).

Durum her ne kadar böyle olsa da modern eğitim programlarının uygulandığı askeri okullarda yetişen ressamın Türk sanatı için önemi büyüktür. Her biri etkin bir üslup kişiliğine sahip olan asker ressam, özgün bir sanatçı grubudur. Mühendishane-i Berri-i Hümayun resim eğitiminin en basit şekliyle ilk kez gündeme geldiği askeri okul olsa da Bahri-i Hümayun daha iyi örgütlenmiş bir eğitim sistemi ile sanatçı yetiştirmede daha etkin olmuştur. Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, Mühendishane’den yetişen ilk önemli ressam olarak bilinir (Tansuğ, 1999).

II. Mahmut döneminde ise 1834’de eğitim-öğretime açılan fakat resmi açılışı 1935 olan Mekteb-i Fünun’u Harbiye-i Şahane’de de resim dersleri önem kazanır. Bu durum bazı sivil okulları da etkilemiştir. I. Abdülmecid döneminde Hendese-i Mülkiye (1859) dört yılı kapsayan öğretim programında resim derslerine yer verilmiştir. Abdülaziz döneminde açılan İstanbul Galatasaray Sultanisi (1868), Darülşafaka Lisesi (1872) gibi ortaöğretim kurumlarında da resim dersleri büyük önem kazanmıştır. Özellikle Darülşafaka Lisesi ve ilki 1874’de açılan askeri rüştiyeler dönemin güzel sanatlar alanındaki gelişimini benimseyen öğretim kurumları olarak önemli hizmetler vermişlerdir (Giray, 2000).

Tanzimat döneminde kurulmaya başlanıp sonra çoğalmaya başlayan Rüştiyelerin iyi bir öğretim düzeyini yakalayabilmeleri, iyi yetişmiş öğretmenlerin varlığına bağlı olmuştur. Bu amaçla “Öğretmen Okulları” işlevi ile ilk defa 1848’de “Darülmualimin-i Rüşdi” açılmıştır. 1862’de açılan “İlköğretmen Okulu” ve 1870’de açılan “Kız Öğretmen Okulu” da Tanzimat döneminin yeni anlayışla öğretmen yetiştiren kurumlarıdır. Tüm bu öğretmen okullarında, içinde resim derslerinin de bulunduğu batılı anlamda modern programların uygulandığı görülür (Alakuş, 2003). Eğitim elbette tek başına kültürel anlamda gelişim için yeterli değildir. Kültürel formlar birbirleri içinde uyum ve daha güçlü olana göre değişim gösterirler. Değişim her zaman için gereklidir. Bunun içinde farklı kültürlerin tanınıp bilinmesi gerekir.

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u almasından sonra başta Venedik olmak üzere batı ile kültürel ilişkiler kurulmuş güzel sanatların bütün alanları Fatih'in himayesinde gelişmeye başlamıştır. Avrupa'ya yetiştirilmek üzere öğrencilerde bu dönemde gönderilmeye başlanılmıştır. Bu dönemde Nakkaşbaşı olarak çalışan Sinan Bey, Venedik'e gönderilerek Mastoris Pavli ve Damion adlı ressamlardan ders almıştır. 1478- 1481 yılları arasında sanatçı Contanzo di Ferrara İstanbul'a gelerek Fatih için çalışmıştır. Ferrara Fatih için üzerinde Fatih'in portrelerinin olduğu madalyonlar basmıştır. Gentile Bellini, saraya yerleşmiş ve sarayda bir yıl kalmıştır. Başta padişah olmak üzere şehzadelerin ve saray adamlarının portrelerini ve güncel hayata ilişkin tablolar yapmıştır.

1695 yılında başa geçen II. Mustafa döneminde Fransız elçisi M. De Ferriol tarafından İstanbul'a 1699 yılında getirildiği tahmin edilen Jean Baptiste van Mour adlı sanatçı Osmanlı İmparatorluğu'ndaki en ilginç giysileri belirleyerek yüz baskılık bir albüm hazırlamıştır. Yaptığı çok sayıda portre ve İstanbul görüntüleri ile ünlenen oryantalist ressam 1726 yılında ilk kez Fransız krallığı tarafından kralın Akdeniz ülkelerindeki sürekli ressamı unvanını almıştır (Erbay-Erbay, 2006).

Abdülaziz'in portresini yaptırmak üzere Fransız imparatorluğu tarafından İstanbul'a gönderilen Guillemet, 1874'de Beyoğlu Hammalbaşı Sokak 60 numarada bir desen ve resim atölyesi kurar ve okul iki yıllık öğreniminin sonuçlarını 1876'da bir sergi ile tanıtmıştır. Bu atölyenin öğretiminde yetişen sanatçılar arasında Mırgırdiç Civanyan, Sarkis Diranyan gibi sanatçıları saymak mümkündür. Bu yıllarda gazetelerde özel resim kursları verildiğine dair ilanların yer alması resim sanatına olan ilginin öğrenme boyutuna yükseldiğinin de önemli bir kanıtı olmuştur (Giray, 2000).

Osmanlı'nın Batı'nın üstünlüğünü farketmesi üzerine Evliya Çelebi Avrupa için gözlem niteliği taşıyan ilk önemli belge "Seyahatname"yi yazmıştır. Çelebi gezip dolaştığı yerlerde karşılaştığı muntazam orduları, tahkimat sistemlerini, zengin mimari ve şehirleri kendine özgü mübalağa ve fantezi ile anlatmıştır. Batı ile temasın diğer bir göstergesi ise 18.yy'da görüşmelerde bulunmak ve anlaşmalar imzalamak üzere, Batı'ya gönderilen Osmanlı elçileridir. Bu dönemde, III. Ahmed (1703-1730), Ekim 1720'de Paris'e gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in portresini yapması için ressam Justinat'ya izin vermiş; François Lemoy'nin elçinin pastel bir portresini yapmış; ayrıca, Çelebi Mehmed, Fransa kralının kendisini kabulünü yansıtan resmi yapması için Coypel'in atölyesine giderek ressama poz vermiştir. Bütün bu yapılanlar Avrupa'da Osmanlı hayatına karşı, bir ilgi uyandırmıştır. Bu ilgi Avrupa'da "Turquerie" denilen bir zevk ve zerafet modasının

çıkmasına Charles Parrocel (1688-1752), Pierre Denis Martin (1673-1742) ve Pierre d'Ulin (1669- 1748) gibi ünlü ressamın Osmanlı hayatıyla ilgili tablolar yapmasına, duvar halıları dokunmasına, gravürler basılmasına yol açmıştır. 18.yy'dan itibaren ülkemize gelerek yaptıkları perspektifli, hacimli, optik görünümlü resimlerle Türk resmini ve ressamını etkileyen bu (Peintres du Bosphore) Boğaziçi ressamlarının içinde en ünlüsü Jean- Baptiste Van Mour (1671- 1737) olmuştur. Ressam Osmanlı İmparatorluğu'ndaki değişik kıyafetleri, Boğaziçi manzaralarını, değişik giysili Türk kadınlarını, III. Ahmed'in saray hayatını, derviş tekkelerinin resimlerini ve gravürlerini yapmıştır (Buğra, 2007).

Avrupa kültürü; sanat alanında Osmanlı kültürü'nden fazlasıyla etkilenmiştir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa sanatının üzerindeki bu büyük etkisi, 18.yy'da imparatorluğun zayıflaması ile tersine dönmüştür. 18. yy toplum yapısındaki değişimler ile Batı'nın bazı akımları ve sanat zevkleri, Osmanlı zevk ve sanatına yön vermeye başlamıştır. Bu değişim Fatih Sultan Mehmet (1446-1481) devrinde başlasa da sosyal ve entelektüel yenileşme hareketi olan Lale Devri (1718-1730) ile hızlanmıştır

Osmanlı'daki yön değişikliğinin yanı sıra 17. yy. ve 18.yy'da Avrupa'da kültürel ve sanatsal ortamda sanat ve toplum birlikteliğinin etkin olmadığı görülmektedir. Sanat zenginlik göstergesi olmuştur. Sanatçılar; üst sınıfların duygusal kaprislerini ve sosyal bilgilerini duyurma çabası içinde halkı gözardı etmişlerdir. Sanatçılar saray adına çalışmalar gerçekleştirmiş, dolayısıyla sanat belli bir sınıfın tekelinde kalmıştır (Erbay- Erbay, 2006). Bu yüzden toplumda belli bir sanat alt kültürünün oluşması gecikmiştir.

18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarını içine alan dönemde Türk resmi üzerindeki batı etkisi gittikçe artar. Zamanla haritacı olarak yetiştirilen subay adaylarının çizim yeteneklerinin geliştirilmesi amacı ile Askeri Mühendis Mektebi ile Harbiye Mektebine resim derslerinin konması Türk foto yorumcuları ve primitifler olarak adlandırılan batılı anlamda resim yapan sanatçıların ortaya çıkmasına neden olmuştur (Elmas, 2000).

Bu dönem ressamlarını "**Pirimitifler**" diye adlandırarak onları bir geçiş dönemi gibi değerlendirmek yanlıştır. Döneme bağlamaksızın "pirimitif" ya da "saf yürek" nitelikli ortak üsluba bağlı görünen ve ortak bir manzara idealini sürdüren ressamlardır. Nurullah Berk bu döneme Pirimitifler ismini Rene Huygue'ün verdiğini belirtmektedir (Erol, 1980). Bu ressamlar daha çok ince bir işçilik ve sabrı gerektiren usta-çırak geleneğinin ürünlerini vermişlerdir ve daha çok fotoğraftan manzara çalışmışlardır.

Çağdaş eğitim programlarının uygulandığı askeri okullardan mezun olan asker ressamlar dönemlerindeki reformist bilinçlenmenin kültür ve sanat alanındaki hedeflerini temsil etmiştir. Bu erken dönem sanatçı grubu, bir bakıma geleneksel Türk resmiyle (Minyatür) Batılı anlamdaki çağdaş resim arasındaki ilk aşamayı temsil etmektedir. Bu sanatçılardan Ferik İbrahim Paşa(1815-1889),Hüsnü Yusuf(1817-1861), Eyüplü Cemal (1836-1883), ve Halil Paşa (1857-1939); Mühendishane-i Berri Hümayun'dan; Ferik Tevfik Paşa (1819-1866); Mustafa Nuri Paşa (...),Osman Nuri Paşa (1839-1906), Cihangirli Mustafa (1840-1895), Süleyman Seyyid (1842-1913), Ahmet Şekür (1856-1951), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1864-1939) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938); Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den mezun olmuşlardır. Bu asker sanatçıları arasında bir tek Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) Mekteb-i Tıbbiye'dendir. Emin Baba (1835-1905) gibi özel eğitim görmüş sanatçılar ise sınırlıdır.

Fotoğraf 19. yy'ın ortalarından itibaren bir kısım Türk ressamının da yararlandığı bir vasıta olmuştur. İlk olarak Hüseyin Zekai Paşa, Kasımpaşalı Hilmi ve Ahmet Şükür gibi sanatçılarda görülen, fotoğraftan resim yapma eğilimi ortaya çıkmıştır. Buda sanatçıları, asker ressam olsun olmasın objektifin nesnelliğini aşan saf, titiz bir işçiliği ortaya koyan duyarlı bir peyzaj anlayışına itmiştir. Çoğunlukla saray fotoğrafçılarının çektikleri fotoğrafları kullanan bu isimler Ahmet Bedri, Kasımpaşalı Hilmi, Giritli Hüseyin, Mehmet Tangır, Karagümrüklü Hüseyin, Vidinli Osman Nuri, Ahmet Ragıp, Salih Molla Aşki, Lofçalı Ahmet, Tevfik Beşiktaş **“Foto Yorumcular”** olarak adlandırılmıştır.

Bu sanatçıların çalışmaları, Osmanlı tasvir geleneğinde var olan yalınlaşma karakterinin devamı olarak da görülebilir. Osmanlı'da daha öncesinden benimsenmiş olan pentür olgusuna girmeyen bu sanatçılar bir bakıma eski nakkaş geleneğini sürdürmüşlerdir. Bu düşünceden hareketle resim üslupları, halk tarzı popüler duvar ressamlığına bağlanabilen salt bir kültür fenomeni olarak görülebilirler.

Bu arada Ali Rıza Beyazıt (1883–1964) unutulmaması gereken bir isimdir. (R.1) Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa izlenimciliği türünde ürünler veren Ali Rıza Beyazıt, 1945'te Sadık Göktuna (1876-1951) (R.2), İhsan Çanakkaleli (1864- 1966) ve Cevat Karsan (1885-1974)'la birlikte “Asker Ressamlar Derneği”ni kurmuştur. Ali Rıza Beyazıt'ın uzun süre başkanlığını yaptığı bu dernek, 19. yüzyıl ortalarından beri “asker” unvanıyla etkinliklerini sürdüren sanatçılar grubunu, asker kökenlerine bağlı bir sanatçı birliği altında toplamıştır (Başkan, 1997).



R. 1. Ali Rıza Beyazıt “Peyzaj”



R. 2. Sadık Gökçuna “Peyzaj”

19. yüzyılın ilk yarısında başlayan asker ressamlar hareketi, 18. yüzyıl başlarından bu yana batı ile ilişkiler kuran saray çevresince desteklenmiştir. Yenilikçi padişahlar; 19. yüzyılda batı anlayışındaki resim sanatını desteklemişler, ilerleyip yaygınlaşmasını sağlamışlardır. II. Mahmut kendi portesini yaptırarak, devlet dairelerine astırmış, Abdülaziz de resimle uğraşmıştır. Bu tür davranışlar önceden tepki görmüşse de, zamanla toplum tarafından hoş karşılanır olmuştur (Özdemir, 1997).

Topçu, istihkam veya haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar için daha çok perspektif ağırlıklı olan bu ders giderek önem kazanmış, bu amaçla öğretim kadrosu oluşturmak için Avrupa’ya öğrenci gönderilmiştir. Sultan Abdülaziz’in emri ile Paris’e Mekteb-i Sultani (1860) ye gönderilen ilk asker ressamlar Batı etkilerini özümseyerek yeni ve özgün sentezlere varmışlardır. Türkiye’de aynı dönemlerde etkinlik gösteren yabancı kökenli veya azınlık ressamlarını aşan birer kişisel üslup oluşturarak Türk resminin gelişmesine çok önemli katkılarda bulunmuşlardır (Ersoy, 1998).

1835’te yürürlüğe giren program gereğince Viyana, Berlin, Paris ve Londra’ya iki yıl içinde on iki kişi gönderilmiştir. Bu yetenekli gençlerden İbrahim Paşa Viyana’da, Tevfik Paşa Paris’te, eğitim görmüştür. Paris’e gönderilen öğrencilerin iyi yetişmesini sağlamak amacıyla 1860–61’de Mektebi Osmani açılmış. Osmanî’de Rolobens resim dersleri yürütmüştür. Bunların dışında Süleyman Seyyid Cabanel’in, Ahmet Ali ise Gustave Boulanger’in, Halil Paşa ve Osman Hamdi Gerome atölyesinde eğitimlerini sürdürmüştür (Tansuğ, 1999).

19.yy’ın ilk yarısına gelindiğinde Paris ve Londra’da Romantizm ve Barbizon okulunda açık hava resmi alabildiğine yaygın olmasına rağmen Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik Paşa gibi yurtdışına ilk giden sanatçılar bu eğilimi değil de dönemin

klasist anlayışıyla eğitim veren Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun anlayışını temsil etmiştir (Başkan 1997).

Sultan Abdülaziz'in isteğiyle Paris'e resim eğitimine gönderilen Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) ve Süleyman Seyyid gibi Harbiye'den asker ressamı, Batı etkilerini özümseyip Türk resmini, yeni ve özgün sentezlere ulaştırmışlardır. Süleyman Seyyid ile Şeker Ahmet Paşa aldıkları eğitim sonucu manzara ve natürlük resimlerinde başarılı olmuşlardır. Bu sanatçılara, Batı'da resim eğitimi görmemiş olan Hüseyin Zekai Paşa'da katılmış 19. yüzyıl Türk resim sanatının üç büyükleri olarak, bu asker ressamı gösterilmiştir (Özdemir, 1997). Türk resminin klasikleri olarak adlandırılan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid bu gruptan bir noktada ayrılmaktadır. Bu ressamı resimlerine kendilerinden bir şeyler katmaya çalışmışlardır.

Şeker Ahmet Paşa 18 yaşında Harbiye Mektebini bitirmiş ve oraya resim öğretmeni olmuştur. Daha sonra padişah tarafından Paris'e gönderilmiş ve Boulanger'nin atölyesinde resim çalışmıştır (Güvemli, 2005). Daha çok natürlük ve peyzaj çalışın Şeker Ahmet Paşa'nın bu çalışmalardan disiplinli bir eğitim gördüğü ve renk bakımından Barbizon Okulu ile yer yer Constable'in doğa gerçekçiliğine yaklaştığı söylenebilir (Elmas 2000). Şeker Ahmet Paşa yaptığı resimlerde ince ayrıntılara önem vermiştir, minyatürlerde de görülen bu ayrıntıcılık onun "Ormandaki Karaca", "Talim Yapan Erler"(R.3), "Orman"(R.4), "Hisar" ve "Evler" adlı resimlerinde görülmektedir (Elmas 2000).

Şeker Ahmet Paşa, 27 Nisan 1873 tarihinde Dar-ül-fünun'da açtığı sergi Türkiye'de düzenlenen ilk sergi olarak geçse de aslında paşa öğretmenlik yaptığı Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde bir yıl önce 1872'de ilk sergisini açmıştır. Sergiye ilgi büyük olmuş dönemin gazetelerinden Hakayık-ül Vekayi'de İstanbul'daki resim satışları ile ilgili haberler çıkmıştır. 1 Temmuz 1875 yılında paşa sergisinin ikincisini düzenleyerek toplumun resim sanatı ile tanışmasına öncülük etmiştir (Başkan 1997).

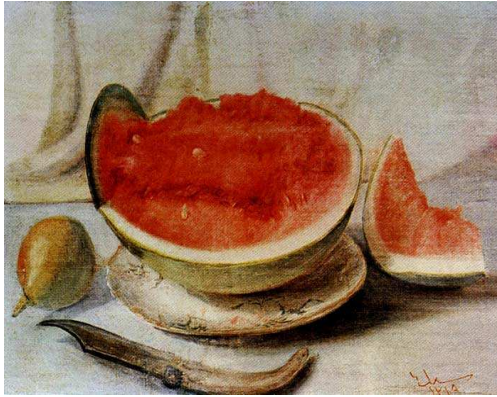


R. 3. Şeker Ahmet Paşa, “*Talim Yapan Erler*”



R. 4. Şeker Ahmet Paşa, “*Orman*”

19. yüzyılın ikinci yarısında yetişmiş en önemli Türk ressamlarından biri de Süleyman Seyit bir natüromort ressamı olarak karşımıza çıkmaktadır. (R.5,6) Manzara çalışmaları da bulunan ressamımız natüromortlarında geleneksel öğelerden yararlanmıştır. Natüromort öğeleri ya kompozisyonun tam ortasında ya da yüzeyde geometrik bir düzen oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir (Elmas 2000).



R. 5. Süleyman Seyit, “*Natüromort*”

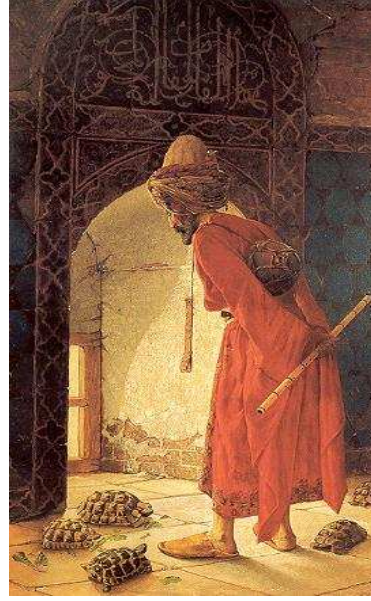


R. 6. Süleyman Seyit, “*Natüromort*”

Türk ressamları arasında sadece Osman Hamdi'nin farklı yöneltte resimleri bulunmasına rağmen, Orientalizm modasının tek temsilcisi olduğunu söylemek mümkündür. Büyük ölçüde fotoğraftan yararlandığı bilinen Hamdi, Batı'da meydana getirilmiş oriental temalı kompozisyonlardan da faydalanmıştır (R.7,8) (Tansuğ, 1999).



R. 7. Osman Hamdi,
“Sultanahmet Girişindeki Kadınlar”



R. 8. Osman Hamdi
“Kaplumbağa Terbiyecisi”

19. yy içinde sanat alanında büyük katkıları olan asker ressamalar, Cumhuriyet rejimine yönelen Türk Devlet yönetiminin siyasal programlarında oynadıkları rolden dolayı önemlidir. Çünkü bir anlamda yeni bir siyasal bilinçlenmenin, kültür ve sanat alanına rastlayan hedef ve amaçlarını temsil etmektedirler. Asker ressamaların yerine getirdikleri en önemli görevlerden biri de Osmanlı toprakları içerisinde gezdikleri yörelerin desen ve suluboya resimlerini yapmış olmalarıdır. Buda asker ressamaların resim sanatına kesin bir belgencilikle yaklaşmış olduklarının bir göstergesidir (Tansuğ, 1999).

İlerleyen süreçte, 1880 ve 1881 yıllarında azınlıklar tarafından kurulmuş olan “Elifba Kulüp” sergileri de dönemin kamuoyunu etkilemesi bakımından önem taşımaktadır. Her ne kadar azınlıklar tarafından kurulmuş bir kulüp olsa da, sergilerinde Türk sanatçıları barındırıyor olması, “Elifba Kulüp” ünü çağdaş Türk resminin henüz başlangıcında karşımıza çıkan ilk gruplaşma eğiliminin öncüsü olarak kabul edilmesi gerektiğini gösterir. İstanbul’da sanatçılar hem buluşma, hem de çalışma yeri olarak düşündükleri bir mekânı kiralamışlar ve burada faaliyetlerde bulunmuşlardır. Kulüp’ ün 1881 yılındaki sergisi nedeniyle gazetede çıkan bir haberde, “*Güzel sanatlardan lezzet duyanların ve resme rağbet gösterenlerin sayısı, medeni milletlerde olduğu gibi bizim memleketimizde de artık artmaktadır. Osmanlılar arasında resim meraklılarının günden güne çoğalmakta olduğunu memnuniyetle haber almış bulunuyoruz...*” denilmektedir. Bu da gösteriyor ki batılılaşmanın henüz eşiğinde, Saray çevresi dışında, halkta resim sanatına ilgi göstermeye başlamıştır. Henüz halkın yeterince alışık olmadığı bir dönemde batılı anlayışta çalışan sanatçıların eserlerini bir araya getirerek sergiler organize eden Elifba Kulüp, resim

sanatının saray çevresi dışına çıkarak yaygınlaşmasında önemli bir misyonu yerine getirmiştir denebilir. (Elmas, 2006)

Sanayi-i Nefise'nin kurulması plastik sanatlar öğretiminin kurumsallaştırılması yolunda atılmış en büyük adımdır. Paris'te hukuk ve resim öğrenimini tamamlayarak İstanbul'a dönen Osman Hamdi Bey 4 Eylül 1881 tarihinde Arkeoloji müzesi müdürlüğüne atanması arkasından 3 Mart 1883 yılında Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane açılır. Açılır açılmaz öğretim görevlileri de hemen göreve başlar. Okul müdürü Osman Hamdi Bey, Heykel Öğretmeni Oksan Efendi, Fenni Mimari Öğretmeni Valluri, Yağlı Boya Öğretmeni Salvator Valeri, Kara Kalem Resim Öğretmeni Warnia Zarzecki, Tarih Öğretmeni Aristoklis Efendi, Matematik Öğretmeni Kaymakam Hasan Fuat Paşa, Teşhir Anatomi Öğretmeni, Kolağası Yusuf Rahmi Efendi'dir.

II. Abdülhamit döneminden söz etmek bir anlamda Meşrutiyet'ten de söz etmektir. Bu dönemde Osmanlı Rus Harbi ve baskılara karşı kurulan cemiyetler olarak tarihe geçer. Öğretim kurumlarının eksikliği bu dönemde de giderilmeye çalışılır. Sırayla Hukuk Mektebi (1878), Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Şahane (1883), Ticaret Mektebi (1884), Hendese-i Mülkiye Mektebi (1884), Mülkiye Baytar Mektebi (1888), Darülfünun-u İstanbul (1900) kurulmuştur. Resim sanatı adına, II. Abdülhamit döneminin en büyük olayı Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin açılmasıdır. Osmanlı başkentinde güzel sanatlar okulunun açılması, Paris'te hukuk ve resim öğrenimi gören Osman Hamdi Bey tarafından gerçekleştirilmiştir. Osman Hamdi Bey, ilk olarak Arkeoloji Müzesi'nin kurulması konusunda önemli adımlar atmış ve 4 Eylül 1881 tarihinde müze müdürlüğüne atanmış daha sonra da 1 Ocak 1882'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne müdür olarak atanmıştır. Okulun teşkilatlanması, yönetim ve öğretim niteliklerini belirleyen programlarda aynı atama ile birlikte padişahın onayından geçmiştir. Arkeoloji Müzesi'nin hemen karşısına, beş derslik ve bir atölyeden oluşacak bir okul yapımı için gerekli ödenek, 26 Ocak 1882'de Ticaret Nezareti'nden çıkmıştır. Aynı yılın Eylül ayında bina yapımı tamamlanmış, 3 Mart 1883'te ise resmen eğitim başlamıştır (Giray, 2000).

Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi eğitime başlamasından sonra, bu kurumda üretilen yapıtların ödüllü, ödüksüz sergilenme faaliyeti başlamıştır. Düzenlenen bu sergiler 1883-1890 yılları arasında olmuştur. Yine 1901'de "İlk İstanbul Salonu" adı verilen sergi düzenlenmiştir. 1901-1903 yılları içinde üç kez açılan İstanbul Salonu sergileri sanatçılar arasında meydana gelen çekişmeler yüzünden dördüncüsü düzenlenememiştir. Ressamların bu sergilerde daha çok oriyantalizm örneklerini sergilemişlerdir (Tansuğ, 1999).

Batılı anlamda sanat adına Türkler tarafından kurulan ilk örgütlü hareket, 1908 yılında **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti** ile gerçekleşmiştir. Gerek birlikte hareket etmesi gerekse Türk toplumunda batılı anlamda resme karşı bir sanat alt kültürünün oluşmasını hedefleyen cemiyet Şehzade Abdülmecid tarafından bizzat desteklenir.

II. Meşrutiyetin ilanından sonra Sanayi Nefise mektebini bitirerek Fransa'ya giden ve I. Dünya Savaşı sıralarında dönen bir ressam nesli içinde bulunduğu toplumun siyasal ve sanatsal ortamı içerisinde ele alındığında tüzel bir kişilik olarak Türkiye'nin ilk bağımsız sanatçı örgütü olarak karşımıza çıkar.

Temelinde ortak bir sanat anlayışı bulunmayan fakat sanatçılara ortak hareket etme imkânı sağlayan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Türk resminde modern akımlara geçiş sağlanmıştır. Cemiyetin kuruluşu Ruhi Arel (R.9) öncülüğünde olmuş üyeleri ise Sami Yetik, Şevket Dağ (R.10), Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade, Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, İzzet Mesmur gibi isimler olmuştur. Daha sonra bu gruba Osman Asaf, Darüssafakalı Galip, Ömer Adil, Nazmi Ziya Güral, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Üsküdarlı Cevat, Gökdeniz Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik, Mithat Rebi, Müfide Kadri katılmıştır (Elmas, 2000).



R. 9. Ruhi Arel, "Model"



R. 10. Şevket Dağ "Ayasofya"

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin sanatı bireysel bir çalışmanın ürünü olmaktan çıkartıp toplu bir harekete dönüştüren tavrı, sanat için çok önemlidir. Bu durum Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen yıllarda ve daha sonra sanatçıların bir dernek çatısı altında, omuz omuza vererek dayanışma içerisinde çalışma bilincinin güçlenmesine sebep

olmuştur. Bireysel sergilerin henüz söz konusu olmadığı sanatçı sayısının belirli bir çevrede dönüp durduğu bu aşamada sanatçıların bir dayanışma içinde hareket etmelerine içinde buldukları dönemde etkisi çok olmuştur. II. Meşrutiyet döneminin özgürlük ortamı ve saraydan gelen destek sonucunda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin toplu bir sergiyle birlikte cemiyetin organı niteliğinde bir gazetede yayınlaması bu dönem sanat olaylarının örgütlü bir nitelik kazanmaya başladığının bir göstergesidir (Özsezgin, 1998).

Bu örgütlenme girişimi, Meşrutiyet yönetiminin getirdiği yenilikler arasında yer almaktadır. Bir diğer yenilik de mecmuaların çıkarılması olmuştur. Derneğin kuruluşunda ve yayın organı olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti mecmuasının çıkarılışında Şehzade Abdülmecid'in verdiği desteğin varlığı sarayın sanat etkinliklerine doğrudan katılımı ve desteklemesi anlamına geldiği için önem taşımaktadır. Osmanlı ressamı cemiyeti bu yılların sanat ortamında sanat ve sanatçı sorununa eğilen tek ve önemli bir kuruluş olarak görev yapmaktadır. Ayrıca Osmanlı Ressamlar Mecmuası (R.11), o dönemin sanat etkinliğini belgeleyen önemli bir yayın olarak karşımıza çıkmaktadır (Giray, 1997).

Tamamen sanat konularını işleyen ve ilk sanatçı birliği yayın organı olan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi"nin ilk sayısı 20 Ocak 1911 (7 Kanuni Sani 1326) tarihinde yayınlanmıştır.14 Temmuz 1914 (1 Temmuz 1330)'a kadar 18 sayı çıkaran gazetenin amacı birinci sayısının ilk sayfasında "*Osmanlı alemi'nin bilgi ve ahlaki olgunluğunun parlaklığını cihana göstermek milletimizin fitrı istidadını ispatlayacak eserler meydana getirmek için bıkmadan çalışmayı görev kabul eyeriz*" şeklinde dile getirilmiştir (Başkan, 1997).

Gazetede, plastik sanatların her dalında yapıtlara ve sanatçılara yer verilmiş, bazen üslupları ve yaşamları anlatılmıştır. Cemiyetin bir bakıma sözcülüğünü de yapan dergi, üyelerin aldıkları kararları ve uygulamaları topluma aktarmıştır. Gazetenin yazarları arasında yer alan Sami Yetik, makalelerinde, Louvre Müzesi'ndeki koleksiyonlardan, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim programlarına, Osman Hamdi'den Hasan Rıza'nın resimlerine, çok çeşitli konulara ağırlık vererek, güzel sanatları halka indirmeyi, sanatla insanları kaynaştırmayı ve etkinliklerden haberdar etmeyi hedef edinmiştir (Elmas, 2006).



R. 11. “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası”

Cemiyet üyelerinden Mehmet Ruhi Arel, Sami Yetik, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar gibi dönemin önemli sanatçılarından da yazılar yazdığı dergide Ömer Adil’in oryantalistlerle ilgili “*Les Peintres du Bosphore*” (Boğaziçi Ressamları) adlı kitabının tamamlanmamış çevirisi tefrika halinde yayınlanmıştır (Şahin, 1997).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi toplumda Sanay-i Nefise’ye, estetiğe ve özellikle resme ait duyarlılığın, kültürün, bilincin ve bilginin gelişmesini sağlamak; buna engel gördükleri güçlere karşı mücadele etmek gerektiği fikrinde olduklarını ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluş gerekçesini dergi yazarlarından Aziz Hidayi yazılarında şöyle ifade etmiştir “*Ressamlar Cemiyeti, resim ve heykeltraşlık akademisinin Osmanlı’daki şeklidir.*”

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ayrıca Osmanlı Devleti’nin, Batı karşında, her alanda olduğu kadar sanat alanında da varlığını ispatlamasına yardımcı olmak için ülkeye resim kültürünü yaymak fikrini benimsemiştir. Bunun içinde en geçerli yolun göze hitap etmek olduğunu düşünmüşlerdir. Osmanlı ressamlar cemiyeti gazetesinde kullanarak halkta belirli bir resim kültürü ve sanat sevgisi yaygınlaşmasına ön ayak olmak için bol miktarda ilk röprodüksiyonlardan sayılabilecek resimler kullanmışlardır. (Güler, 1994).

Cemiyet daha önce bir İtalyan lokali olarak kullanılan Societa Opera, Galatasaraylılar Yurdu adı altında bir Türk kulübü haline getirilmiş mekânda Avrupa’dan gelen ressamlarla Galatasaray Sergileri’nin ilkinin 1916’da gerçekleştirmiştir (Şahin, 1997). Türk resim sanatında önemli bir yeri olan Galatasaray sergileri 1951 yılına kadar her yıl düzenli olarak yinelenmiştir. Galatasaray sergilerinin en büyük anlamı ise sanatçı

içindir sergiler sayesinde sanatçılar kendilerini göstermiş, yapıtlarının sergilemeye değer olduğunu kanıtlamış ve sanatçı olarak kabul görmüşlerdir. Bir diğer önemli nokta ise sergilere yetersizde olsa küçük katalogların eşlik etmiş olmasıdır. Galatasaraylılar yurdunda açılan ilk sergiye 49 sanatçının 190 eseri katılmış ve sergiye 12 sayfalık bir katalog eşlik etmiştir. İlk serginin Galatasaray yurdunda açılmasından sonra sergiler Galatasaray Mekteb-i Sultani binasında okulun tatil olduğu Temmuz- Ağustos aylarında açılmıştır. Galatasaray'da sadece 1918 yazında sergi açılmamıştır. O dönem Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın isteği ile Viyana ve Berlin'de sergilenmek üzere savaş ve kahramanlık konulu resimler yaptırmak amacıyla Şişli'de açılan, sonradan “**Şişli Atölyesi**” olarak adlandırılan bir atölyede çalışmışlardır. Bu atölyede üretilen eserler ve atölye dışından kalmış sanatçıların katılımıyla “Savaş Resimleri ve Diğerleri” adıyla ilk Galatasaray'da sonra Viyana ve Berlin'de sergilenmiştir (Taşdelen, 2003). Galatasaray sergileri daha sonraki yıllarda Çallı kuşağı sanatçıları tarafından devam ettirilmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte ad değiştirmiştir. Önce 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti adı birlik içinde kabul edilmiş. Daha sonra 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği adı benimsenmiştir. Son ve kalıcı ad değişikliği ise aynı yıl içinde gerçekleşip Güzel Sanatlar Birliği adı ile Osmanlı Ressamlar Cemiyetini günümüze kadar taşınmış son isim olarak kabul edilir.

1923 yılında Türk resim sanatında ikinci bir dernek girişimi gerçekleşmiştir. Sultanahmet'te bir öğrenci evinin mütevazı ortamında Mahmut Fehmi Cüda, Şeref Kamil Akdik, Büyük Saim Özeren, Refik Fazıl Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, **Yeni Resim Cemiyetini** kurmuşlardır. Amaçları sanatlarını topluma tanıtarak toplumda sanat alt kültürü oluşturmaktır.(Giray, 1997)

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içerisinde yer alan, Diyarbakırlı Tahsin ve Bahriyeli İsmail Hakkı Bey gibi bir grup sanatçı yapmış oldukları deniz resimleriyle “Deniz Ressamları” olarak adlandırılmıştır. Deniz konusunda resim yapan bu üç ressam döneminde yaptıkları deniz resimleriyle halkın ilgi odağı olmuşlardır. Bu ressamların izinden giden bazı sanatçılarda kendi konuları arasında deniz resimlerine yer vermişlerdir. Bu sanatçıların içinde Rıfat Erkman, Cevat Gökengiz, Şevket Dağ ve Şamlı Cemal'i saymak mümkündür. (Giray, 2000)

II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel hareketliliğin dorukta olduğu bir ortamda yetişen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin genç üyeleri İbrahim Çallı ve arkadaşları daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi dönemi veya Hoca Ali Rıza – Halil Paşa ekolünden çok farklı bir kültürel oluşum içine girmiştir. 20. yy'ın ilk 15 yılı çok hızlı politik, kültürel ve sosyal değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. O yıllardaki siyasal kavramlar, sınırları hızla değiştirirken sosyal olgular ve kültürel tabanda bir oluşum izlenmiştir. Sanatçıların çoğu başta Paris olmak üzere Avrupa'ya gitmiştir (Başkan, 1997).

Bu akımı benimseyen ve Türk resmine yeni bir yön veren 1914 (**Çallı Kuşağı**) sanatçılarıdır. İlk Cumhuriyet kuşağı ressamlarının sanatçı kimliği kazanmalarında, hem hoca hem de öncü olarak önemli bir işleve sahip olan 1914 Kuşağı, Osmanlılıktan Cumhuriyet Türkiye'sine geçişin ara dönemini oluşturması bakımından, kendisinden öncekilerle kendisinden sonrakiler arasında, belirleyici bir özelliğe sahiptir (Özsezgin, 1998).

Yurt dışında eğitim alıp I. Dünya Savaşı başlamasıyla yurda dönen sanatçılarımız aldıkları eğitimin tersine izlenimci bir yol izlemişlerdir. Empresyonizm Türk sanatı için yeni bir olgu olmuş daha önce çalışılan manzara ve natüremort konularını genişletmiştir. Impressionisme (empresyonizm) Fransızca (tesir, etki, izlenim) kelimesinden alınmış bir akım adıdır (Güvemli, 2005).

Yurda dönene kadar sanatçılar Fernand Cormon (1845-1921), Jean- Paul Laurens ve Albert Laurens'in atölyelerinde çalışmıştır. Fakat Çallı ve arkadaşları yurda döndüklerinde aldıkları akademik eğitimin tersine izlenimci anlayışta resimler yapmışlardır. 1914 Kuşağı'nın sahip çıktığı izlenimcilik Paris'te 1870-1880 yılları arasında gücünün doruğunda iken artık 1910'lu yılların başlarında yerini çoktan yeni akımlara bırakmıştır (Başkan, 1997).

Sanayi-i Nefise'nin açılışı, Türk resim sanatının başlangıcını belirleyen, ilk resmi olgu olduğu daha önce belirtilmişti. Bu yönüyle kurum belli bir aşamadan sonra sanatın toplum içinde yaygınlaşmasını sağlamıştır. Saray dışına taşan sanat etkinlikleri hız kazanmıştır. Ressamlar belli konular etrafında toplanarak ortak atölyelerde çalışmaya başlamış ve artık toplum tarafından sanatçıların varlıkları benimsenmeye başlanmıştır. Resim sanatı hakkında makaleler yazılmaya kataloglar düzenlenmeye başlanmıştır. Galatasaray Sergileri Türk resim sanatının gelişimini topluma tanıtmayı hedefleyen ve toplum sanat alt kültürünün oluşmasına etki eden etkinlikler olarak önemli bir rol üstlenir (Giray 2000). Fakat toplumun her bir bireyine etki etmede tek başına yeterli olmamıştır

çünkü Osmanlı toplumunda kadın sorunu denilen, dinsel hükümlerin ağır bastığı hatta bazen fanatizmin hüküm sürdüğü bir olgu mevcuttur. 19. yy içinde kızlarının Batılı birer hanımefendi gibi yetişmesini isteyen bir üst tabaka olan Levanten, azınlık ya da ecnebi çevrelerle ilişki kurmuş kızların henüz Sanayi-i Nefise Mektebine kabul edilmediği bu dönemde ilgili resmi makamlara başvurarak 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebini'nin açılmasına destek çıkmışlardır. Mektebin müdürlüğüne ilk olarak dönemin en ilginç simalarından Mihri Müşfik Hanım atanmıştır (Tansuğ, 1999).

1914 dönemi sanatçılarının uzun yıllar resimlerini halka göstermek için kullandıkları mekânlar önceleri Galatasaraylılar Yurdu sonraları ise Galatasaray Lisesi dersaneleri olmuştur. Buraları gezmek için ise “duhuliye” denilen bir giriş ücreti alınmıştır. Galatasaraylılar Yurdu'nda 1926 ve sonraki yıllarda açılan sergilerde gösterilen tablolar, resim yapmanın sadece doğayı tekrarlamak değil aynı zamanda o doğaya kişisel bir yorum bir anlam katmak olduğunu halka öğretmişlerdir (Berk, Turani, 1981).

Seyircilerin dikkatini çeken başlıca değişim ise kuşkusuz, yeni ressamların tekniği olmuştur. Artık sanatçılar tabiatın küçük ayrıntılarına önem vermemeye, gevşek, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin pırıltılarını, akislerini yansıtan renkler uygulamaya başlamıştır. İncecik samur fırçalarla çalışan eskilerin aksine, boyaları, geniş fırçalarının sinirli vuruşlarıyla tuvale sürmüşlerdir. Daha önceleri atölyelerinden dışarıya fazla çıkmayan sanatçılar çoğunlukla resmin konusunda, fotoğrafik bir görüntüye bağlı kalmışlar, natürmortlar ve küçük çapta figür denemelerine girişmişlerdir. Çallı Kuşağı sanatçıları ise, açık havaya çıkarak İstanbul'un çeşitli görünümünü yorumlamışlar, bunun yanında, portre, enteriyör ve nü gibi konuları Türk resmine kazandırmışlardır. Çallı Kuşağı'nın Avrupa'da eğitim amaçlı buldukları dönemde, Avrupa sanat alanında yeni arayışlar içerisindeydi. Picasso, Modigliani, Matisse, Brancusi ve diğerleri, burada yepyeni bir sanat anlayışının çıkırını açmışlardır. Bir yandan Kübizm diğer yandan Fovizm, artık yerleşmiş olan Empresyonist üslubu aşan bir yenilenmeyi müjdelemiştir. Çallı Kuşağı sanatçıları ise, daha sonra gelen kuşaklar tarafından eleştirilmelerine neden olan, Empresyonizm'den etkilenmişler ve Türk resmine kazandırmışlardır.

İbrahim Çallı ve kuşağına bağlı öteki arkadaşlarının Avrupa'daki öğrencilik yıllarında Carmon, Jean Paul Laurens gibi tutucu formüllere göre yapıt vermiş ustalardan ders almalarına rağmen etkilerinde kalmamış olmaları, aksine Empresyonizm'e yakın özgür bir görüş ve tekniği benimsemeleri ayrıca üstünde durulması gereken bir noktadır.

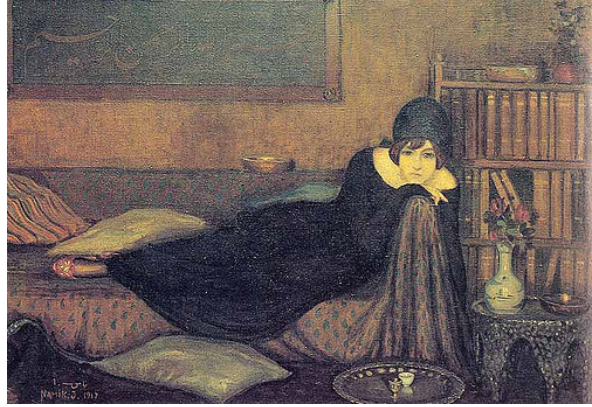
Çallı portre ve figürü büyük çapta kompozisyonlar halinde ele almıştır (Elmas, 2000). Çallı'da (R.12,13) Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij gibi Fransa'da Carmon atölyesinde eğitim almayı seçer. I. Dünya Savaşı Çallı'nın eğitimini yarıda kesmesine neden olmuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ona ait en son makalesinde şöyle der

“ Ama şurası açık saçık bir gerçek; Türk resminde isim yapmış ressamların onda sekizi Çallı öğrencisidir.”(Güvemli, 2005)



R. 12. İbrahim Çallı, “Zeybekler”



R. 13. İbrahim Çallı

Feyaman Duran Türk resminin en ünlü ilk portre ressamlarından birisidir. (R.14)Avni Lifij (R.15) ise grubun en kültürlü temsilcisidir ve sanatın tüm bölümleriyle olduğu kadar edebiyat ve şiirle de ilgilidir. Fikir adamıdır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde süsleme bölümü öğretmenliği yapmıştır.



R. 14. Feyaman Duran



R. 15. Avni Lifij, “Alegori”

Ressam Ruhi Bey ilk defa millileşme ve mahallileşmenin ne olduğunu gereği gibi duymuş ve duyurmuş sağlam bir sanatçıydı. Resimlerinde görünen folklor üslubu kendisinden sonra yepyeni bir çığırın meydan almasına yol açacaktır. Bu nesilden Şevket Dağ, cami resimleriyle şöhret yapmıştır. Sami Yetik (R.16) Paris’te Laurens’in atölyesinde çalışmıştır. Askerlikle ilgili kompozisyonlar geliştirmiştir (Güvemli, 2005). Hikmet Onat (R.17) Boğaziçi manzaraları ile tanınmıştır. Namık İsmail ise savaş resimleri ve öğlenin kızgın sıcağında harmanda çalışan insanlarla ön plana çıkmış bu görünümleri sarı, kahverengi, mavi ve yeşil renklerle sunmuştur (Özsezgin, 1998).



R. 16 Sami Yetik,
“Amca Hüseyin Paşa Medresesi”



R. 17. Hikmet Onat,
“Manzara Kabataş'tan”

1914 yılı Türk resminde önemli bir dönüm noktası olmuş ve Türk edebiyat çevrelerinin de resim sanatına olan ilgisi artmıştır. Bu dönem sanatçıları her ne kadar empresyonizmi benimsedikleri için eleştirilseler de etkilere çok açık olan bir ulusun toplum sanat alt kültürünü oluştururken özgün bir nitelikte davranmaya çalışan sanatçılardan oluşmuştur. Sanatçılar ayrıca kopyacılığı ya da bunun başka bir ifadesi olan kültür hegemonyasını reddeden bir onura sahiptirler. Sanatçıları II. Meşrutiyet dönemi içinde ele almak ülkede yaratılan özgürlükçü hava içinde serpiyen bireysel çabalar olarak görmek olmuştur. Fakat bu sanatçıların Cumhuriyet dönemi sanat anlayışları içinde etkileri olmuştur (Tansuğ, 1999).

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde resim sanatı büyük oranda imparatorluğun başkenti İstanbul’da hanedan mensupları, asker ve politik elitten oluşan sınırlı bir kesimi ilgilendirmiş ve çoğu kez sultanın kişisel tercihlerine bağlı olarak desteklenmiştir. Cumhuriyet döneminde ise sanatın yasalarla devlet güvencesi altına alındığı ve toplumda

yaygınlaşmasının amaçlandığı görülmektedir. Büyük ekonomik zorluklara rağmen devlet cumhuriyetin daha ilk yıllarında sanat hamisi görevini ve sorumluluğunu üstlenmiştir. İlk yıllarda Türkiye’de sanat ortamını tek başına devlet yönlendirmiştir. Çağdaşlığı yakalamak amacını güden ve evrensel ölçütlere itibar eden dönemin yönetici kadroları, bir resim heykel müzesi kurulmasından, sergiler düzenlenmesine ve sanatçının desteklenmesine, sanat eğitime, yurtdışına öğrenci gönderilmesine ve sergiler yollanmasına kadar her konuya eğilerek bu konularda kurumlaşmaya gidilmesini sağlamıştır. Toplumu çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmayı hedefleyen Cumhuriyet hükümetlerinin kültür politikalarında, ulusal bir kimliğe sahip olmak, sanatın ülke düzeyinde yaygınlaşması önemli yer tutar. Ulusal kimlik sorunu 1923’ten günümüze Cumhuriyet hükümetlerinin eğitim ve kültür politikalarında daima ön planda yer almış ancak kavrama farklı politik yapılar içinde farklı anlamalar yüklenmiştir. Bu farklılık gelenekçilik ile gelecekçilik arasında gidip gelmektedir (Germaner, 1999).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Türk resim sanatının tarihsel süreci içerisinde kurulan ikinci dernektir. Buna karşın Cumhuriyet Türkiye’sinde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Birlik üyelerini 1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi’nde öğrenimine başlayan sanatçılar oluşturur (Giray, 1997).

1923’te Sanayi-i Nefise’deki öğrenimlerinin son yıllarını sürdüren Şeref Akdik, Saim Özeran (1900-1964), Refik Epikman, Elif Naci, Hale Asaf (R.21), Mahmut Cuda (R.20), Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi (R.18), Zeki Kocamemi ve Cevat Dereli (R.19) “**Yeni Resim Cemiyeti**” adı altında birleşmişlerdir. 1924’te Maarif Vekâleti’nin açmış olduğu Avrupa sınavını kazanan birlik üyelerinden büyük çoğunluğunun Paris’e gönderilmesiyle birliğin etkinlikleri kesilmiştir. Ancak üyelerin beraberlikleri Paris’te de sürmüş ve İstanbul’a dönüşlerinde bu sefer de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında çalışmalara koyulmuşlardır.

Avrupa toplumunun kazandığı kültürel zenginleşmenin sonucunda, sanat eğitiminin, uygulamaların, müze ve sergilerin ulaştığı değer ve rahatlık, özlemine duydukları bir ortam oluşturmuştur. Türkiye’deyse bu yıllarda yeni bir olgu olan sanat olayları, İstanbul’da bile ancak belirli bir kesimin ilgisini çekmekte, öteki illerde yaşayan halkın ise bir yağlıboya resim sanatının varlığından habersiz olduğu bilinmekteydi. Avrupa’da eğitimlerini sürdüren Türk sanatçılar İstanbul’a döndükten sonra bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersizliğine inanıyorlardı. Ayrıca, sanat ve sanatçı güvencesinin sağlanması için gerekli koşulları düşünüyor ve araştırmalara girişiyorlardı. Bireysel

çabaların sanata ve sanatçı güvencesine kalıcı çözümler getiremeyeceği ve sanatçılar arasında oluşacak değer çekişmelerinin toplumun ilgisini olumsuz yönde etkileyeceği konusunda düşünce birliğine varmışlardır.

Osmanlı toplumunun son yıllarından geçerek Cumhuriyet Türkiye'sine ulaşan bu ressamlar, Avrupa'da kuramsal bilgilerini, teknik becerilerini geliştirirken farklı bir toplumun sosyal ve kültürel olaylarıyla yüz yüze gelmişlerdir. Fakat 1928 yılında Fransa ve Almanya'da öğrenim gören sanatçıların öğrenim süreleri göz önünde alınmadan Akademi'nin bir kararıyla geri çağrılmaları, geleceklerine olan güvenin sarsılmasını ve beraberliklerini perçinlemekten öte gitmemiştir (Giray, 1997)

Üyeleri bir araya getiren onların üslupları değildir. Tam aksine sanatçılar aldıkları farklı eğitimlerinde etkisiyle çoğu zaman birbirlerine ters bile düşebilmektedir. Dahası ürettikleri yapıtlar portre, peyzaj, natüromort ve poşadlar olarak çeşitlenirken uyguladıkları teknikler ve üsluplar birbirlerinden farklıdır. Realizmden, ekspresyonizme, Kübizmden, Konstrüktivizme birçok üslubu denemiştir.

Müstakiller, 1914 Kuşağı'nın uyguladıkları empresyonist üslupla resimden çıkan deseni yeniden resme sokmuşlardır. Sağlam kompozisyonları ve plastik değerlerin olgunluğu, çizgi yapısı renklerin çeşitliliğindeki ustalıkları ve figürlerin dinamizmi ile Türk resminde açılan yeni bir dönemin öncüleri olmuşlardır.

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan Müstakil ressamların yeni sanat biçimlerini ülkeye getirmeleri devrimci bir çaba olmuştur. Ayrıca Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketle de bağlantılıdır. Çünkü birliğin açtığı ilk sergi 1928 Latin alfabesinin de kabul edildiği yıldır (Ersoy, 1998).

Üyelerinin bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan birliğin bu özelliği ve adı Paris'te bu yıllarda etkinliklerini sürdürmekte olan Bağımsız Sanatçılar Birliği'nden (La société des Artistes Indépendans) alınmıştır. Müstakillerin amaçları, gelişmekte olan Türk resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıdır. Ayrıca sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri önemle üzerinde durulması gereken ayrı bir konudur. Yani sanatçılar her meslekte olduğu gibi, yetiştirildikleri alanda yapacakları çalışmalarla yaşamlarını kazanmalıydılar. Bu nedenle toplumda sanat beğenisinin yaygınlaşması, bu sorunu çözümleyici önlemlerden ilki ve en önemlisiydi. Ayrıca devlet, yetiştirilmelerine önemli katkılarda bulunduğu sanatçılarına destek de sağlamalıydı. Bu öneriler değer

çekişmelerinin kırıcı ve bölücü ortamından kaçınılarak gerçekleştirilmeliydi. Bu anlayış doğrultusunda birleşen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ilk sergisini 1928'de Ankara Etnografya Müzesi'nde açtı. Sanatçılar bu girişimleriyle de İstanbul dışında açılan ilk resim sergisini gerçekleştirmiş oldular.

Daha sonra İstanbul, Ankara, Zonguldak, Balıkesir, Bursa, Samsun, İzmit gibi kentlerde, çoğu kez konferanslarla zenginleştirilen sergiler düzenlemişlerdir. Bu arada Rusya, Romanya, Yugoslavya, Yunanistan gibi ülkelere de sergiler götüren birlik üyelerinin etkinliklerini güç koşullarda gerçekleştirdikleri bilinmektedir. O yıllarda yapıtlarını sergilemek için uygun salonlar bulabilmeleri bile büyük bir sorun olmuştur. Bu nedenle de resim galerilerinin açılması, güzel sanatları kapsayan müzelerin kurulması gibi konulara değinen sistemli ve sürekli yayınlara girişmişlerdir.

Benzerleri Avrupa'da görülen bu tür derneklerin de toplumda yaygınlaşan kültürel zenginliğin ve gelişmiş sanat ortamının sonucu olarak ortaya çıkması doğaldır. Oysa Avrupa'dan alınarak Türk kültürüne katılan yağlıboya resim sanatının özellikle Müstakiller'in kuruldukları yıllarda ancak topluma tanıtılması ve yaygınlaştırılması evresi yaşanmaktadır. Müstakiller bu evrede topluma sanatı en iyi örneklerle tanıtabilmek, sanat ve sanatçı güvencesini sağlamlaştırabilmek amacına yönelik yoğun çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bireysel sanat anlayışlarında, yeni, özgün ve kalıcı değerlere ulaşarak Türk resim sanatının birikiminde önemli yerler almışlardır. Girişimleriyle de sanatçıların, sanatlarına verdikleri emek karşılığında yaşamlarını sağlamaları gerektiği gibi bir imgeyi sanatçılar arasında ve toplumda uyandırabilmişlerdir (Giray, 1997).



R. 18. Ali Avni Çelebi, "Berber"



R. 19. Cevat Dereli, "Balıkçı Dükkanı"



R. 20. Mahmut Cüda, “Kanite Trabzon”



R. 21. Hale Asaf “Manzara Bursa'dan”

Öte yandan yüksek düzeyde resim eğitimi yönünde umut bağlanan bir değer kurumda Ankara’da 1930 tarihinde açılan Gazi Eğitim Enstitüsü’nün Resim Bölümüdür. Bu okulun yıllarca resim eğitime emeği geçen ilk önemli hocası Malik Aksel’dir (R.22). Malik Aksel Anadolu folkloruna eğilmiş, anı ve deneme yazıları yazmış, halk resimleri ile dinsel tekne resimleri üzerine yoğunlaşmıştır (Giray, 1997).



R. 22. Malik Aksel, “Denizli'de Bir Gelin ”

Müstakil ressam ve heykeltıraşlar derneğinin kapatılması ile Cumhuriyet’in kuruluşunun onuncu yılına rastlayan 1933 yılında “**D Grubu**” kurulmuştur (Ersoy 1998). D Grubu adı altında birleşen, Nurullah Berk (R. 23), Cemal Tollu (R. 24), Abidin Dino, Elif Naci (R.28), Zeki Faik İzer ve Zühtü Müridoğlu, izlenimciliğe karşı çıkarak, modern sanatı başlatma olarak değerlendirdikleri bir yarışa birlikte katılmışlardır (Elmas 2000). Kendilerini Türkiye’deki resim gruplarının dördüncüsü saydıkları için Nurullah Berk’in önerisiyle uluslar arası alfabenin dördüncü harfini ad olarak almışlardır. (Dal, 1997).



R. 23. Nurullah Berk,
“Gergef İşleyen Kadın”



R. 24. Cemal Tollu,
“Pamuk Toplayanlar”

Cumhuriyetin ilanından sonra birçok inkılâp yapılmış Türkiye Cumhuriyeti çağdaş ve evrensel bir kişilik kazanma amacıyla tüm sanat dallarında çağdaş yenilikleri desteklemiştir. D Grubu o dönemin çağdaşlaşma politikalarına, yapılan inkılâplarına destek vermiştir. Bu yıllarda devlet başından beri savunduğu kültür politikalarını devam ettirme kararlılığını ortaya koymuştur. Bunun bir uzantısı olarak her yıl 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı’da İnkılâp Sergisi düzenlenmesi kararlaştırılmıştır. İnkılâp Sergisi 1933-1936 yılları arasında dört kez düzenlenebilmiştir (www.lebriz.com).

Bunun yanı sıra 1933 yılında Narmanlı Hanı’nda bir şapkacı dükkânında açtıkları ilk sergilerinden sonra grubun dağıldığı ve 1947 yılına dek her yıl aralarına katılan yeni isimlerle etkinliklerini devam ettirdikleri bilinmektedir. (Ersoy, 1998).

Grup öncede belirtildiği gibi ilk sergisini 1933’de İstanbul’da açmış ve 1947’ye değin toplam 15 grup sergisi düzenlemiştir. Dördüncü sergide Bedri Rahmi Eyüboğlu (R.25) ve Turgut Zaim’in(R.27) katılımıyla üye sayısı 8’e, yedinci sergisinde Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı, dokuzuncu sergide Hakkı Anlı, Sabri Berkel ve Fahrelnissa Zeid gibi ressamlar ve Heykeltçi Nusret Suman, onbeşinci sergideyse Zeki Kocamemi katılmış; ancak bu sergiden sonra birlik dağılmıştır. D Grubunu oluşturan ressamların çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki Çallı Kuşağı’nın öğrencileridir.

Berk 1924-28 arasında Fransa’da Ernest Laurent, 1932-33’te Lhote ve Leger atölyelerinde; 1932’ye değin birkaç kez yurtdışına gidip gelen Tollu, Almanya’da Hofmann, Fransa’da Lhote, Gromaire, Leger, ve Despiou’nun atölyelerinde; Zeki Faik İzer (R. 26), Fransa’da Frieszve Lhote’un ; Müridoğlu, heykeltçi Marcel Gimond’un

atölyelerinde çalışmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra oluşturdukları grubun sanat anlayışı Lhote, Leger ve Gromaire gibi sanatçılardan edindikleri akademizme ve dondurulmuş formüllere tepki göstermek, Kübizmi nesnelere parçalamaktan çok geometrik biçimlendirme olarak değerlendirmek ve klasik anlayışın, kompozisyon, desen, geometrik yapı, ışık gölge dağılımı ve biçim yalınlığını uygulamak gibi ilkelerden oluşmuştur. Kuruluştaki amaçlarını vazgeçmeden savunan Berk ve Tollu Kübist- İnşacı eğilimli resimler yapmışlardır (Dal, 1997).



R. 25. Bedri Rahmi Eyüboğlu "Koç Kahvesi"



R. 26. Zeki Faik İzer, "Çapraz Ağaç Dalları"



R. 27. Turgut Zaim, "Yufka Açan Kadın"



R. 28. Elif Naci "Palyaço Aşkı"

D Grubu sanatçıları Batı'da bulunan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına taşımışlar Kübizm, Kostrüktivizm veya Soyut v.s üsluplarla sergiler açmışlardır. D Grubu sanatçılarının yaptıkları, resimsel olarak o günün koşullarında başlangıçta geniş halk kitleleri tarafından anlaşılmamış olmasına rağmen zamanla aydın kesim tarafından benimsenmiştir. Çağdaş Türk resim tarihinde D Grubu hiçbir resmi ve siyasi niteliği olmayan bir grup olmuştur.

Buna rağmen gruba Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren, Fahrünnisa Zeyd, Hakkı Anlı, Nuster Suman, Salih Urallı, Sabri Berkel, Halil Dikmen,ERCÜMENT Kamlık, Malik Aksel, Zeki Kocamemi katıldıktan sonra gerçekleşen sanat etkinlikleri, o yıllarda İstanbul'un aydın çevrelerinde, basın ve günlük gazetelerde önemli bir olay olarak yansıtılmıştır (Ersoy, 1998).

Elif Naci basına bu sergilerin önceden planlanarak düzenlenmediğini, gazetelerde çıkan haberlerden sonra 10–15 gün içerisinde açılışların planlanıp uygulandığını belirtmiştir. Bir şapka mağazasında açılan ilk sergileri, Türkiye'de parasız gezilebilen sergilerin de ilki olmuştur (Dal, 1997). Sergilerinde, onların ülkeye, getirmiş oldukları yeni anlayışı destekleyen, dönemin, şair, yazar ve eleştirmenleri, Peyami Safa, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fikret Adil, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Muhip Dranas, M. Şekvet İbşiroğlu, Şekip Tunç ve Sabahattin Eyüboğlu, grubun felsefesini, düşüncelerini gerek açılışlarda yaptıkları konuşmalarla gerekse yazılarıyla halka anlatmaya çalışmışlardır. Dönemin ünlü karikatüristi Cemal Nadir Bey ise, D Grubunu ve kübik resimleri konu alan karikatürleri günlük çalışmalarının arasına sıkça alıp, halkı D Grubuna yaklaştırmaya çalışmıştır. (Elmas, 2000).

Cumhuriyetin ilk on yılında sanatçıların Kurtuluş Savaşı'nın ve devrimlerin coşkusunu, değişimin heyecanı ile resimlerine yansıttıkları izlenmiştir. 1933 İnkılap Sergileri'nin düzenlenmeye başladığı yıl olmuştur. Sanatçının devrim çalışmalarına katkısını ortaya koyan bu resimlerde milli mücadele konuları ele alınmıştır. Aynı zamanda grup çalışmalarında Türk resminin modernleşme sürecini de hızlandırmıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde Batı tarzı sanat beğenisinin yerleşmesinde büyük katkısı olan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne Cumhuriyet döneminde özel bir önem verilmiş, 1927'de Fındıklı sarayı'na atölyeler ilave edilerek Sanayi Nefise Akademisi olarak kullanıma açılmıştır.

Tanzimat'tan bu yana batılılaşma olarak görülen, gerektiğinde bu amaç için devşirilen Doğu Batı karşıtlığında somutlanan kültürlenme sorunu, yerini çağdaşlaşma sorunsalına bırakmıştır. Böylelikle 'batılılaşma', 'imparatorluk' ve 'cumhuriyet' karşıtlığında amaçta ve sonuçta farklılaşmıştır. Plastik sanatlar açısından zaten köklü bir geçmişten yoksun olduğu düşünülerek çağdaş tutum, ilkin Kübizmi anlamakla eş tutulmuştur. Kübizm sanatın ussal çözümü olarak anlaşılan Fütürizm ve Konstrüktivizm akımları ile kurduğu bağ açısından gelecekçi ve yapısalcı nitelikleri ile yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ruhuna uygun olduğu düşünülmüştür. Pozitivist bir temele oturtulmak istenen kültür politikası açısından Kübizmin biçim dili yeni ulusun çağdaş sanatı olarak en

uygunu olarak görülmüştür. Yani Kübizm; bir bakıma görme yaratma anlama anahtarıydı. Böylelikle Türk sanatı için ikinci elden bir uyarılma yerine çağdaş bir yaratım gerçekleşmiş oluyordu (Yaman, 1996).

Diğer yandan Cumhuriyet döneminde, halkçılık ilkesi doğrultusunda geniş kitleler hedef alınmış ve özellikle sanatın ülke yüzeyine yaygınlaştırılması öngörülmüştür. Bu alanda Halkevleri'nin azımsanmayacak katkısı olmuştur. 1938- 1943 yılları arasında ressamlar yurdun çeşitli illerine yollanarak kendilerinden folklorik değerlerin araştırılması istenmiş yapılan ödeme ve ödüllerle sanatçılar desteklenmiştir. Sanatın halka yayılmasını belli bir işlev kazanmasını ve sanatçının ülke gerçeklerini yakından tanımasını amaçlayan bu yaklaşım Türk resim sanatında folklorik öğelerin ilk kez görülmeye başlanmasına ve yerellik eğilimlerine yol açmıştır (Germaner, 1999).

Bunu gerçekleştirmek içinde Anadolu halkını Cumhuriyet ruhu içinde eğitmek, biçimlendirmek çağdaş kılmak için halk kültürüne ve folkloruna yakınlaşmak Anadolu toprağından yeni tatlar çıkararak bunu çağdaş dünyanın dili ile yeniden yorumlamak gerekmiştir. Dolayısıyla 1930'lu yılların başlarından itibaren devlet Cumhuriyet yönetiminin kültürel ortamına bilinçli olarak yön vermeye çalışmıştır. 1932 yılında Halkevleri kurulmuş Anadolu'nun köylerine dek ulaşılmaya çalışılmıştır. Osmanlı öncesi Türk tarihinin kaynakları ile yakından ilgilenilmiş Anadolu her yönüyle tanınmaya çalışılmış, Halkevleri çeşitli kültürel toplantılara sergilere ev sahipliği yaparak halkı oluşan kültürel ve sanatsal ortamın içine çekmeye çalışmıştır. 1938-43 yılları arasında CHP sanatçıları Anadolu'nun çeşitli kentlerine yollanmış, giderlerini karşılamış, bu yörelerden yaptığı resimleri Anadolu'da sergilemiş, önemli kısmını devlet koleksiyonu için satın almış ya da kamu kurumlarını bu sergilerden yapıt almaya özendirmiştir. İstanbul ve çevresinden çıkmayan sanatçıların Anadolu'yu tanımaları sağlanmış, halkında devlet tarafından görevlendirilen sanatçıları tanımaları ve bu yolla sanata yakınlaşmaları sağlanmaya çalışılmıştır (Yaman, 1996)

Ayrıca bir sanat müzesi kurulmasını amaçlayan erken çabalar 1917 yılına kadar uzanır Osman Hamdi'nin kardeşi Arkeoloji Müzeleri müdürü Halil Ethem tarafından hazırlanan "Resim Eserleri Müzesi Tüzüğü" savaş koşulları yüzünden ertelenmiştir fakat 1937 Eylül'ünde Atatürk'ün emri ile Dolmabahçe Sarayı'nın yanındaki Velihaht Dairesi Resim ve Heykel Müzesi olarak düzenlenmiştir (Tansuğ, 1999).

1930' lu yılların başlarından itibaren Türkiye Devleti Cumhuriyet yönetiminin kültürel ortamını, Osmanlı İmparatorluğu'nun oluşturduğu geleneksel yapıdan farklı bir temele oturtmayı amaçlamış, belirlediği kültür politikası doğrultusunda kültür ve sanat dallarında bir kimlik arayışına girerek, çağdaş, atılımcı ve kalıcı çözümler aramaya çalışmıştır. Bu amaçla, 1933 yılında başlatılan "Üniversite Reformu" ve ardından gelen yenileştirme çabaları kapsamında, 1937 yılında Akademi hocaları değiştirilip, Fransız ressam Leopold Levy, resim bölüm şefliğine atanmıştır. Mevcut araştırma konusu bağlamında, Levy'nin resim atölye şefi olarak atanması, Türk resminin değişim süreci için ayrı bir önem arz etmektedir. Zira, Levy göreve başladıktan sonra öğrenciler ve Akademi eğitimi üzerinde oldukça etkili olmuştur.

Görüş, düşünüş ve uygulama açısından Batı etkisi altına girmiş olan Türk resmini, bu etkileri ikinci plana itecek yöresellik bilinciyle ortadan kaldırmayı amaçlayan Levy Akademi'de göreve başladıktan sonra onun eğitim sistemi birkaç yıl içerisinde meyvesini vermiş, Levy atölyesinde çalışan öğrencilerden bir kısmı 1940 yılında "**Yeniler Grubu**" adı altında birleşerek çalışmalarına başlamışlardır (Elmas, 2006).

İşte bu dönemde D Grubu ressamlarının batı üsluplarının arkasından giden anlayışlarına karşı bir tepki olarak 1940'lı yıllarda bazı sanatçılar da yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratmaya çalışmışlardır. Yeniler Grubunu D Grubu'ndan ayrılan Abidin Dino (R.29,30), Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yenen, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Abraş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim, Fethi Karakaş'tan oluşmuştur (Ersoy, 1998).



R. 29. Abidin Dino, "Çiçekleme, Lithography"



R. 30. Abidin Dino, "İsimsiz"

Modern resim anlayışlarını izleyerek, Batılı etkileri resmimize aşılıyarak bir yere varılamayacağını vurgulayan bu sanatçılar toplumcu ve toplumcu gerçekçi bir görüş etrafında birleşmişlerdir. Grup aynı zamanda ilk kez bir görüş çevresinde birleşen sanatçılarıyla da dikkat çekmiştir.

Öncelikle düşün ve yazın alanında kendini gösteren Toplumcu Gerçekçilik, II. Dünya Savaşı'nın tedirginliği, ekonomik sorunlar ve beraberinde getirdiği toplumsal çalkantılar sonucunda kültür ve sanat hayatını etkilemiş ve bir ulusal sanat görüşü ağırlık kazanmıştır. Yeniler grubu işte bu anlayışın resim sanatındaki yansımasıdır. Grup 1940'da Güzel Sanatlar Akademisi resim hocası Levy'nin öğrencilerinden Nuri İyem (R. 31,32), Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay ve D Grubu kurucularından Abidin Dino tarafından kurulmuştur. Grubun kuruluş amacı resmin Batı sanat akımlarının etkisinden kurtularak halka yönelmesi, toplumsal sorunlarla ilgilenmesidir. İlk sergilerini 28 Mart 1940'da Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu Lokali'nde düzenlemişlerdir (Arslan,1997). Grup sanatçıları konu olarak bir liman kenti olan İstanbul'da yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşamını ele almıştır. Böylece toplumsal içerikli bir sergi düzenlemişlerdir. Bu ilk sergileriyle Liman Ressamları olarak da anılmışlardır. Grubun ikinci sergisinin konusu da "Kadın" olarak belirlenmiştir (Ersoy, 1998).

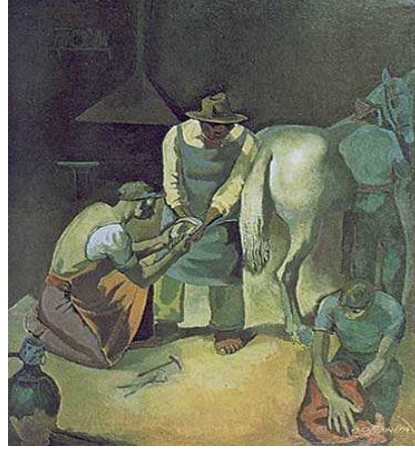
Bu resimler modern resim estetiğinden uzak, özü biçimle birlikte yansıyan gerçekçi bir anlayışa sahiptir. Yenilerle birlikte resim sanatında toplumsal konulara ve yöresel geleneklere yönelme eğilimi, kültürel ve toplumsal değişim ve bilinçlenme oluşmaya başlamıştır. Grup üyeleri ulusallık, toplumsallık ve yöresellik sorununa yeni bir bakış açısı getirmişler toplumsal içerikli konuları kendi anlayışları doğrultusunda işlerken yöntem ve teknik açıdan Batı'dan kopmamışlardır (Arslan, 1997).

Bir ülkenin sorunlarını yaşamadan ve o ülkenin insanların içinde bulunmadan yapılan bir sanatın ulusal olamayacağı görüşü yeniler grubunun ülke sorunlarına sahip çıkmaları düşüncesiyle kendi sanatlarını hem içerik hem de biçimsel olarak yaratabilecekleri görüşünü kuvvetlendirmiştir. Yeniler grubunu oluşturan sanatçılar da herbiri kendi anlayışları doğrultusunda yöresel konuları batılı teknik ve yöntemlerden de yararlanarak şekillendirmişlerdir (Ersoy, 1998).

Resmimizde toplumsal eğilimlerin eleştirel gerçekçiliğini, çalışan üreten kesimin resme konu olmasını ilk olarak bu grup üyeleri ele almıştır. Nuri İyem resimlerinde Anadolu'nun yöresel insan tiplerini köyden kente göç hareketlerini, gecekonducularını, doğa insan ilişkilerini gözlemleyerek resimlerinde anlatmıştır (Dinçeli, 1996).



R. 31. Nuri İyem, "İsimsiz"



R. 32. Nuri İyem, "Nalbant"

Sanatçının, halka devlet kadar yaklaşması gerektiğini savunmuşlar, halkın sorunlarıyla yakından ilgilenerek, onların sevinç ve dertlerinin aynası olmayı amaçlamışlardır. Bu düşüncenin temelinde ise, 'toplumcu' ya da 'toplumcu gerçekçi' bir sanat anlayışı yattığını belirten İskender, Yenilerin, toplumsal konuları ele alırken, figürü öncekilerin tam tersine insanlaştırmak gibi farklı bir ideali amaçlamışlar, basit bir nesne düzeyinde figürü işlemeyi reddederek; tenselliği ve tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplum içinde yaşayan insanı ele almayı öngörmüşlerdir demektir. Biçimden daha çok insani ve toplumsal içeriğin vurgulanmasına öncelik tanıyan Yeniler, belki de Türk Resminde ilk gerçek tepki ya da karşı çıkma hareketini de temsil etmişlerdir.

Stalin Dönemi Sosyalist Toplumsal Gerçekçiliği ile II. Dünya Savaşı ortamında Avrupa'da modern sanatların sorgulanması sonucu, 1940'lar Türkiye'si, bir yandan sanatta toplumsal ve insani konuların işlenmesini, bir yandan da sanatçılara teknik bağımsızlık öngörmüştür. Giderek yaygınlaşan sosyal sanat anlayışı, insanı ve insanın içinde bulunduğu yaşamı yansıtmamanın bir görevi yerine getirmek olduğunu söylemekteydi. Bu bakış açısına göre, D Grubu ' sanat sanat içindir' Yeniler ise, 'sanat toplum içindir' düşüncesini desteklemiştir. D Grubu'nun savunduğu 'yaşayan sanat' anlayışı, başlangıçta geleneklerden günümüze ulaşan, çağın yaşayan sanat akımları gibi anlaşılırken; 1940'ların ikinci yarısında 'bugün hâlâ yaşayan' ve bugünden geleceğe 'yaşamış kalacak', yani 'klasik' anlamında tanım değiştiriyordu. Yerel bir hava yaratma, halk sanatları ve Anadolu kültüründen yararlanma; savaşla başlayan bu içe kapanma döneminin istekleriydi (Elmas, 2006).

Türk resim sanatında en önemli değişimler Türk sanatçıların yurt dışında aldıkları eğitimler doğrultusunda öğrendikleri teknik özellikleri yorumlayarak Türk sanatına kazandırmaları olmuştur. Fakat Cumhuriyet döneminde yaşanan hızlı değişimler sanata da yansımış ve Batı kültürü, sanat anlayışı hızlı bir şekilde Türk kültür ve sanatını etkilemeye başlamıştır. Yaşanan bu hızlı değişimi toplumun her kesimi hemen kabul etmemiştir. Her ne kadar Türk sanatçıları örgütlenmiş sanat hareketleri içine girmiş olsalar da, toplum sanat alt kültürünün oluşması için çabalasalar da geleneğinden tamamen koparılmış kendinden bir şeyleri anlatmayan bir sanat anlayışının toplum tarafından kabulünün zor olacağını anlayan Yeniler grubu özellikle Türk halkına yabancı olmayan konular seçmiştir.

Buna en iyi örneklerden birini de Yeniler Grubundan Turgut Atalay (R.33) oluşturur. Sanatçı kübist tekniği ile resimlerinde toplumun içinden seçilmiş konuları ele almış toplumun günlük yaşamından kesitler sunmuştur.



R. 33. Turgut Atalay, “Yoğurtçu Kızlar”

1940’lı yıllarda II. Dünya Savaşı’nın güç koşulları Türkiye’de yaşamı oldukça etkilemiştir. Türkiye savaşa katılmamış fakat savaşın dünyaya getirdiği yoksulluktan nasibini almıştır. Fakat gazeteler savaşın yarattığı etkileri anlatırken aynı zamanda politik ve toplumsal yapıların çözülmesiyle ilgilide ipuçları vermiştir. Yeniler tam bu yıllarda Türk sanatında yeni bir gelişmeyi hedefleyen ressam birliği örgütlü bir hareket olarak doğmuştur. Sıcak savaşın yıkıcılığının, acımasızlığının içinde yaşayan batılı sanatçılarda ekspresyonist bir anlayışa toplumsal karmaşayı ve savaşa yenilen insanlık değerlerinin resimlerini yapmışlardır. Türkiye’de de Yeniler Grubu resim sanatına toplumsal gerçekçi resimler katmış ve kendilerine konu olarak toplumun alt kültürlerinin katmanlarını seçmişlerdir. İşçiler, yoksullar ve toplumun diğer bastırılmış kimliklerini gerçekçi bir anlatımla tuvallerine taşırlar. Grup aynı zamanda evrensel boyutlara ulaşmanın

vazgeçilmez koşulunun çağdaşlık olduğunu fakat bu aşamada ulusal kimliğinde belirgin kılınması gerektiğini belirtmiştir. İlerleyen dönemlerde 1950'lili yıllara gelindiğinde ise Türkiye'nin sanat gündemine non-figüratif resimler damgasını vurmuştur. Böylelikle 'modern' sözcüğü yerini 'non figüratif'e, 'ulusal' sözcüğü de 'milliye' dönüşmüştür (Giray, 2000).

Yeniler grubu 1952 yılında dağılma kararı almış ve toplumcu gerçekçi bir görüşü benimseyen grup üyelerinin pek çoğu 1950'lerden sonra soyut sanata yönelmiştir. 1955'lerden sonra ise toplumsal gerçekçi anlayış bazı gerçeküstü figürsel çalışmalarla varlığını sürdürme çabası içine girmiştir (Ersoy, 1998).

Türkiye'de 1946 yılında çok partili döneme geçilmiş ve siyasi, sosyal, ekonomik alanda bir takım değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Savaş sonrası dönemin sanat ortamında, cumhuriyetin ilk yıllarından beri önem taşıyan devlet sanatçı ilişkilerinde belirgin bir çözülme gözlenmektedir. Buna karşılık yeni kuşak sanatçılar yetişmekte ve gerek içinde buldukları ortamın gerekse hocalarının yönlendirmeleriyle sanatsal anlayışlarını biçimlendirmektedirler.

Devlet programında geleneksel değerleri ön plana çıkarma konusunda kararlı olduğunu her fırsatta belirtse de sanat çevrelerinde gelişen kültürel birikim sonucunda batılı ustalara benzer örnekler kınanmakta halk resim sanatına yan gözle bakma benimseyip kabul etmekle, küçümseyip yok saymak arasında gidip gelmektedir. Bu dönemde halkın sanatla daha kolay, çabuk ve kalıcı bir yaklaşım kurması umut edilerek Türk sanatının geleneksel esinlere açılması gündeme gelir. Türk sanatında bu düşüncenin en büyük savunucularından biri Bedri Rahmi Eyüboğlu olmuştur. Kendi sanat anlayışını da tezyinat üzerine kuran Eyüboğlu sanat çevrelerini ve öğrencilerini oldukça etkilemiştir (Giray, 2000).

Mayıs 1947'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden Ivy Stangali, Leyla Gamsız (R.34), Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş (R.35), Nedim Günsür (R.36), Fahrünnisa Sönmez, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam tarafından kurulan **Onlar Grubu**'nun amaçları Anadolu'nun geleneksel nakış öğeleriyle, çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemek olmuştur. Grup üyeleri bezeme sanatından aldıkları öğelerle, yöresel çizgileri aldıkları eğitimin üzerine oturtmuşlardır. 1947'de Akademi Salonu'nda açtıkları ilk serginin iki afişinin birinde El

Greco'nun bir insan figüründen ayrıntı, öbüründe ise bir Anadolu kilimi deseni bulunmaktaydı (Arslan, 1997).



R. 34. Leyla Gamsız



R. 35. Mustafa Esirkuş



R. 36. Nedim Günsür

Grup üyelerinden Mehmet Pesen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kendileri üzerindeki etkisini şu şekilde açıklar “*Bedri Rahmi ile tanışmayla birlikte insanda doğuya yani yerel sanatlara karşı bir sevgi, bir sempati, hatta bir tutku oluşuyordu.*” (Tanaltay, 1995).

Açıkça görülüyor ki Onlar Grubunu bir araya getiren sanat görüşleri dönemlerinin ve özellikle de akademi hocaları olan sanatçıları benimsedikleri değerlerdir. Ayrıca ilk kez Türk Resim Sanatında bir Grup sanatçı belli bir sanat anlayışı çerçevesinde birleşerek ortak bir sanat üslubu oluşturmaya çalışmıştır. Buda onları diğer gruplardan ayıran bir özelliktir (Elmas, 2000).

Doğrudan geleneksel sanatlardan etkilenen grup hatlar, yazmalar, kilimler, nakışlar, minyatürün taşıdıkları soyut değerlerle çağdaş resim sanatına öncülük edecek değerler taşıdıkları fikrinde birleşir desenin önemini ve başlı başına bir tür olarak resimsel değerini

tanıtmayı bir yenilik olarak ortaya koyarken bir yandan da kırsal kesim insanının yaşam kesitlerini motifsel yorumlarla sergilerler (Giray, 2000).

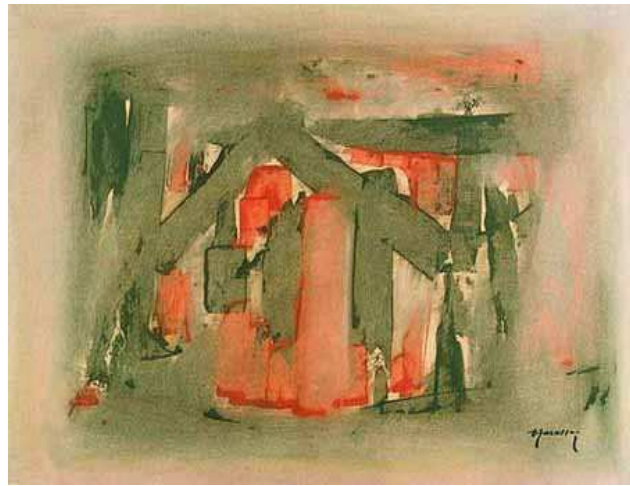
Grup ikinci sergisini bir apartman dairesinde sonraki sergilerini ise Beyoğlu'nda Sanat Severler Kulüp'ü ve American Haberler Merkezinde düzenlemişlerdir. İkinci sergiden sonra grup üyeleri sayısı yirmi bire ulaşmıştır. 1952 yılına kadar etkinliğini sürdüren Grup üyeleri arasında Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Remzi Raşa, Adnan Varınca gibi isimleri de saymak mümkündür.

Görüldüğü üzere 1950'lere kadar çağdaş Türk resmi batı anlayışından etkilendiği kadar ulusal ve yerel eğilimlere de önem vermiş ve kendi kimliğini bulmak için uzun bir süreçten geçmiştir (Ersoy, 1998).

1947 yılında Nuri İyem, Ferruh Başağa (R.37) ve Fethi Karakuş (R.38) Beyoğlu Asmalimescit'te S.Önay apartmanının çatı katını kiralarlar. Bu mekânı resim atölyesi olarak kullanmaya başlarlar. Aynı zamanda burada resim kursları da verilmeye başlar ve bu kurslarda yetişenler Nuri İyem ile birlikte **Tavanarası Ressamları** olarak sergiler düzenlemeye başlarlar. 1950-51 yılları arasında Fransız Konsoloslugu'nda açılan sergiler ressamları sanat çevresine tanıtmıştır. Haluk Muradoğlu, Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil, Yılmaz Batıbeki, Atıf Yılmaz, Erdoğan Behnasavi, Sata Hidiş ve Ömer Uluç bu sanatçılar arasındandır (Giray, 2000).



R. 37. Ferruh Başağa "İsimsiz"



R. 38. Fethi Karakuş "Kompozisyon"

BÖLÜM 5

5. 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÖRGÜTLEŞME (SANAT HAREKETLERİ) HAREKETLERİ VE BUNUN TOPLUM SANAT ALT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNA ETKİSİ

5.1. 1950 Sonrası Türkiye’de Toplumsal Yapı

1950’li yıllar genellikle Türkiye’de önemli toplumsal değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak kabul edilir. Bu değişim süreci sadece kültürel düzeyde değil aynı zamanda siyasal ve ekonomik alanda da gerçekleşmiştir. 1946 yılında tek parti döneminin son bulmasıyla ekonomik alanda, tarımsal üretimden sanayi üretime doğru geçiş hızlanmış ve toplumsal açıdan kentlere doğru hızlı ve sürekli bir göç ortaya çıkmıştır. Buda 1950’lerden sonrası dönemin toplumsal ve ekonomik yapısında önemli değişimleri beraberinde getirmiştir.

Türkiye’de 1950’li yıllar ile birlikte ortaya çıkan çok partili sistem, toplumsal alanda belirli kesimlerin siyasal mücadelelerin oluşmasına da neden olmuştur. Yaşanan tüm bu gelişmeler günümüze kadar uzanan süreç içerisinde Türk siyasi hayatını derinden etkilemiştir. 1950’lerden günümüze kadar olan dönemde oluşan teknolojik ilerlemelerin üretim faaliyetlerinde etkin olarak kullanılması ile birlikte özellikle tarımda ve sanayide belirgin gelişmeler yaşanmıştır. Bu ilerlemenin sonucunda toplumsal yapıda burjuvazi ve işçi sınıfı diğer toplumsal kesimlere göre daha çok güçlenmiştir. Sanayileşme aynı zamanda kırdan kente olan göçü hızlandırmış bunun sonucunda da çarpık kentleşme/gecekondulaşma gibi toplumsal sorunlar meydana getirmiştir.

Türkiye, II. Dünya Savaşı’na bilfiil iştirak etmemiş olmakla beraber, 1939-1945 yılları arasında ekonomik ve siyasal sıkıntılar geçirmiştir. Bu savaş, 1945’ten sonra çok partili hayata geçilip iktidar karşısında muhalif partilerin geniş kitlelerce rağbet görmesine, savaş yıllarında sosyal adaletsizliğin ve iktidar baskısının artmasına sebep olmuştur denilebilir (Yeşil, 2001).

II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye, büyük ekonomik sorunlarla karşı karşıya bulunmakla beraber, bu sorunları çözme yolunda ciddi kararlar almış ve özellikle sanayi planlamasına girmiştir. Demir yolu programı, bu dönemde planlanmıştır. Ancak

Türkiye'nin içinde yer almak istediği Batı ülkeleri ise sanayileşmeyi değil, Avrupa'nın ihtiyacı olan gıda maddeleri üretimine hız verecek tarımsal gelişmeyi öngörmüşlerdir. O nedenle, 1947'de hazırlanan kalkınma planı sanayileşmekten çok, tarımsal gelişmeler için bir takım teknolojik hedefler saptamıştır (Özsezgin, 1998).

Öte yandan 1930'lu yıllarda düşük düzeyde bir gelişme gösteren kent planlaması yönündeki çalışmalar, II. Dünya Savaşı'ndan sonra hızlı bir kentleşme süreci yaşayan Türkiye'de, daha sonraki yıllarda toplumsal anlamda bir soruna dönüşecek olan nüfus artışının da olumsuz etkisi kentlerin büyümesi ve gecekondulaşma gibi sorunların çözümüne yönelik olmuştur.

Türkiye'nin Batı dünyasına girmesi ülke içinde yeni ve daha liberal politik, ekonomik, sosyal tutum gerektirmiş, Türk toplumu içinde çeşitli sınıf ve gruplar ortaya çıkmıştır. Bütün bu sınıfların hükümetler üzerinde önemli etkileri olmuştur. Tüm oluşan sınıf ve grupların ihtiyaçlarını gözetmek için liberal bazı önlemler alınmıştır. Bunların içinde en önemlileri 7 Haziran 1945'te Çalışma Bakanlığı'nın kurulması, 11 Haziran 1945'te çıkarılan Toprak Yasası, Basın Yasası'nın değiştirilmesi ve hükümetin adli kanallardan geçmeden kendi kararlarıyla gazete kapatmasının önlenmesi, Dernekler Yasası 'sınıf temeline dayalı' derneklerin kurulması ve bunların yasaları çiğnedikleri takdirde kapama yetkisinin hükümetlere değil mahkemelere verilmesi olmuştur (Shaw, Shaw, 1982).

Bir yandan çok partili siyasal yaşamın getirdiği ve Türkiye'yi batılı sistemin koşullarına uyum sağlayıcı bir yönde yeni arayışlara iten çağdaş düzenlemeler öte yandan tarımsal kalkınmaya bu düzenlemeler paralelinde yani bir alternatif oluşturulacak olan sanayileşme çabalarının 1950'lerde yeni bir ivme kazanmış olması, cumhuriyetle başlayan gelişmeler açısından Türkiye'de yeni bir döneme girildiği izlenimine ağırlık kazandırır. Savaş sonrasında politik yaklaşımını batı ülkeleri doğrultusunda düzenleyen Türkiye'nin temel tutumu, batı dünyasının içinde yer aldığı bütün örgütlere katılma yönünde olmuştur. Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü'ne (NATO) 1952'de resmen üye olması Türkiye'nin bu örgüt üyeleri ile yakınlaşmasına büyük ölçüde katkıda bulunmuş ve 1940'larda kesilmiş veya askıya alınmış ilişkiler, her yönde yeni bir canlanmaya tanıklık etmiştir (Özsezgin, 1998).

Belki de bu gün ülkemizin gelişmiş ülkeler kümesinde değil de, gelişmekte olan ülkeler grubunda yer almasının nedeni Cumhuriyet İdeolojisi'nin başlatmış olduğu

modernizasyon anlayışına karşın çok partili sistemin bu yenilenmeyi kültürel kompleksler adına reddetmesi ve yarı melez bir teknolojik yenilenmeye kendini adanmasındandır (Koçan 1991).

Toplumu çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmayı hedefleyen Cumhuriyet hükümetlerinin kültür politikasında, ulusal bir kimliğe sahip olmak ve sanatın ülke düzeyinde yaygınlaştırılması ön planda yer tutmuştur. Örneğin 1938 I. Bayar Hükümeti programında “ Milli kültürün gelişmesine önem vereceği, Avrupa’nın tanınmış ilim ve sanat merkezlerine talebe gönderilmeye devam edileceği, doğuda bir kültür merkezinin kurulacağı ve Güzel Sanatlar Akademisi’nde başlamış olan ıslahatın yürütüleceği” belirtmiştir. 1947 Recep Peker Hükümeti ise programına “Güzel sanatların türlü dallarında yeni kurumlar vücuda getirileceğini, Devlet Opera ve Tiyatrosu kanun tasarısı hazırlayacağını, Ankara Devlet Tiyatrosu binası yapılacağını ” almıştır. 1949 Hasan Saka Hükümeti, “Her derecede okullarımızda demokratik terbiyenin yerleşmesine ehemmiyet verilecek” derken, 1962 İsmet İnönü Hükümeti programında “Kültür ve sanat faaliyetleri mahdut zümrelere değil en geniş halk kitlelerine hitap edecektir. Güzel sanatlar, müzeler, kütüphaneler ve yayın gibi alanlarda her çeşit kültür hareketlerinin yurt ölçüsünde yayılmasına çalışılacaktır.” gibi görüşlere yer vermiştir (Germaner, 1999).

1970 sonrasında özellikle Milliyetçi Cephe hükümetlerince üretilen kültür politikalarında, evrenselliğin ve modernizmin karşında gelenek, örf ve adetlere yönelik dikkat çekmeye başlamıştır. Örneğin 1970 Süleyman Demirel Hükümeti programında “ Milli kültürümüzün çağdaş medeniyetin bu konu ile ilgili ve ileri çabalarını da izleyerek yaratıcı bir güç kazanmasına imkan verileceği; örf, adet ve geleneklerimizin, müzik ve folklor eserlerimizin ortaya çıkarılıp ilmi inceleme konusu yapılacağı ve her sahadaki sanatçılarımızın teşvik edileceği” belirtilmekte; 1975 Süleyman Demirel Hükümeti programında ise, “ Milli bir kültür siyaseti takip edilmek suretiyle, milletimizi meydana getiren değerler etrafında milli bütünlük kuvvetlendirilecektir. Güçlü bir milli kültür hareketinin milletimizi zararlı dış tesirlerden koruyacağından inanıyoruz. Sanatımızın milli köklerden kuvvet alarak ilerlemesi için gerekli tedbirler alınacaktır.” denilmektedir. 1983 Turgut Özal Hükümeti programında “ Kültür ve sanat milli değerlerin korunmasında ve gelişmesinde olduğu kadar milletlerarası ilişkilerde de yakınlaşma ve dayanışmanın temel unsurudur.” denilerek kültür, Özal’ın dışa açılma politikasının bir aracı olarak değerlendirilir. Yine bu programda ilk kez “ İlim adamlarımızın, din âlimlerimizin ve sanatkârlarımızın maddi ve manevi değerlerimizin korunmasında ve geliştirilmesinde

önemli hizmetler ifa ettiklerine inanıyoruz” deyişiyile, gelenekçi bir bakış açısı sergilemiştir.

Ulusal kimlik sorunu 1923’ten günümüze Cumhuriyet hükümetlerinin eğitim ve kültür politikalarında daima ön planda yer almış, ancak kavrama, farklı politik yapılar içinde farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu farklılık gelenekçilik ile gelecekçilik arasında gidip gelmiştir. 1970’lerde iktidara gelen sağ partiler aracılığıyla devletin resmi görüşü, ulusal kimliği gelenekle ilişkilendirilmek istenmiştir.

1960’lara kadar hükümet mensupları ve devlet erkânı Batılılaşmanın bir göstergesi olarak sanat ortamlarına bizzat katılmışlar; sanat etkinlikleri ile eğlence sektörünü birbirine asla karıştırmamışlardır. Ancak sonraki yıllarda izlenen popülist politikalar, toplumun gözünde sanatçı tanımının değişmesine ve bu alanda bir değer karmaşasına yol açmıştır.

Ancak II. Dünya Savaşı sonrasında Batı sanat ortamının açılımları, özgürlükçü atmosferi ve artan iletişim; Türk plastik sanatçısının resmi görüşe bağlı olmadan ve çağdaş sanatın gereği evrensel değerlere yönelmesini sağlamıştır. Bu yönüde Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında sanatçıya çağdaşlığı yakalamakta kazandırılan ivmenin büyük payı olmuştur. Kuruluş yıllarında plastik sanatlara verilen önem ve yapılan yatırımlar, bir daha o boyutta ele alınmamıştır. 1980’lerden sonra, devletin plastik sanatlar alanındaki eksikliğini bir yandan oluşmaya başlayan sanat piyasası, öte yandan özel sektörün verdiği destek doldurmaya başlamıştır. Günümüzde sponsorluk kurumu, çağdaş sanat alanında atılımlar yapılmasına ve özellikle sanatçının yurt dışına açılmasına olanak tanımaktadır (Germaner, 1999).

Batıda endüstri toplumu, gerçekleştirdiği teknolojik ve endüstriyel devrimin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve bu devrimle bütünleşen toplumsal ve siyasal örgütlenme yeni bir toplum modeli ortaya çıkarınca, bu topluma özgü bir sanat ve kültür kurumu da kendiliğinden oluşmuştur. Endüstri toplumundan endüstri sonrası topluma geçişin getirdiği bütün karmaşık ilişkiler, geçen yüzyılın ikinci yarısını ve yaşadığımız yüzyılın bütününü kapsayan sanatsal oluşumlar içinde belirleyici bir nitelik gösterir (Özsezgin, 1998).

Avrupa’daki sanayi devrimlerinin teknolojik alanda bir icatlar süreci yaratmasının başlıca nedenlerinden biri, Avrupa ticaretinin dünyaya açılma gereksinimi olmuştur. Avrupa’daki sosyal hareketlerin tümü, dünya ülkeleri üzerinde ekonomik ve dolayısıyla kültürel bir egemenlik kurulması amacıyla karmaşık bir görünüme bürünmüştür (Tansuğ, 1999).

19. yy'ın başından beri Türkiye'de teknoloji alanına ne kadar ilgi duyulmuş olursa olsun, ileri düzeyde bir sanayi hareketinin başlatılması olanak dışı kalmıştır. Avrupa ülkelerinin Türkiye üzerindeki çıkar politikaları, ordunun bu çıkarları destekleyecek oranda yeni bazı teknik olanaklara kavuşturulmasından öte, ülkenin Avrupa ürünleri için bir pazar olarak kısıtılmasını, büyük çapta bir sanayileşme sürecinin engellenmesini, belli bir borçlanma mekanizması uygulamaya konarak tarımsal alandaki ürünlerin bu yoldan ele geçirilmesini ön görmüştür (Tansuğ 1999).

Gelişme genellikle, bir toplumun bulunduğu düzeyden daha üst bir düzeye ulaşma çabasını ifade etmektedir. Bu sebeple de görelî bir kavramdır. Ülkemiz planlı kalkınma dönemine girerken kalkınmanın amacını "herkes için insanlık haysiyetine yaraşır bir hayat seviyesi sağlamak" biçiminde ifade etmiştir. Bu amaç, insancıl ve insana göre olduğu kadar, hedeflerinin getireceği kalkınmışlık düzeyinin çağdaş gelişmeler doğrultusunda sürekli olarak ileriye gitmesine de açık bulunmaktadır (Bilgen, 1991).

1950-1960 arası soğuk savaş yıllarının giderek etkisini duyurduğu bir dönem olmuştur. Bu dönemde üretim teknolojisini özendirici kararlar alınmış, kamu kesiminden özel kesime büyük ölçüde sermaye aktarımı yapılmış, kurulan Türkiye Sınayi Kalkınma Bankası ile sanayileşme yönündeki çabalara iç ve dış kredi sağlanmıştır. Sanayi alanına kamu yatırımı oranı arttırılmıştır. Tüketim malları üretimine hız verilmiştir. Ekonomik gelişmeyle sanayileşme arasında doğrudan ilişkilerin kurulduğu bu dönemde kamu sektörü yeniden organize edilmiştir.

1960'dan sonra ise planlı ekonomi, 1963'ten başlayarak uygulama alanına sokulan 5 yıllık planlarla daha rasyonel bir çerçeve içine alınmış. Demokratik siyasal yaşamın 10 yıl arayla kesintiye uğradığı bu dönem Türkiye'de köyden kente insan akımının sürdüğü, artarak geliştiği ve İstanbul, Ankara gibi büyük metropollerde nüfusun yoğunlaştığı uydu kentlerin kurulma aşamasına girdiği, Türkiye'den yurtdışına işçi göçünün yaşandığı ekonomik sorunların giderek hükümet bunalımlarına yol açtığı yılları kapsar.

1960'ların sonunda farklı siyasal kamplarda bölünmeler kendini göstermiştir. Yeniden saflaşma olgusu siyasal gündemin birinci sırasına yükselir. Bu dağılma ve bölünme ortamında, sanatsal gelişmelerin aldığı görünüm, merkezi tabanlı eğilimler yerine çoğulcu bir anlayışın yaygınlaşması yönünde olmuştur.

Türkiye, bu dönemde yeni arayışlar içine girmiştir. 1960 devriminden sonra çalışma hayatına yeni bir çerçeve getirilmiştir. Grevli ve toplu sözleşmeli bir çalışma yaşamına

geçilmiştir. 1961 Anayasası ile mecliste farklı görüşleri benimseyen partilerle yani bir siyasal yelpaze oluşur. 1950-1960 arası dönemin siyasal ve toplumsal anlayışına bir tepki olarak gelişen 1960 sonrasında demokratik ve liberal bir yöntemin gerektirdiği özgürlükler devreye sokulur. Türkiye, artık hızla değişen bir toplum görünümüne girmiştir.

1960'da gerçekleştirilen 27 Mayıs Devrimi, toplumsal ve ekonomik alanda olduğu gibi, kültürel yapı üzerinde de dönüşümsel etkiler yaratması bakımından yeni bir evrenin başlangıcı olarak alınabilir (Özsezgin, 1998).

1945 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin parlamenter sistemi içinde uygulanmaya konulan çok partili özgürlükçü demokratik rejim, ülkenin geleneksel sosyo- ekonomik yapısı ile bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Ancak belli süreler sonunda yozlaştırılarak işlerliğini yitiren bu tür bir rejimi 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980'de Atatürkçü ordunun müdahalesi zorunlu olmuştur. Köklü bir demokratik kavrayışa sahip olan Türk ordusu, çok partili özgürlükçü parlamenter rejimi, 1960'dan sonra ihya etmiş 1980'de ise yani baştan kurmak üzere, devletin birliği yaşatan dehası ilkesine bağlı olarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olan ulusal kahramanı toplumsal gündeme tekrar getirmiştir (Tansuğ, 1999).

Ülkelerin ekonomik ve sosyal yapısı, kuşkusuz sendikalaşma üzerinde etkili olan bir unsurdur. Türkiye ekonomisinin bu dönemdeki ekonomik göstergeleri incelendiğinde, 1927'de Teşvik-i Sanayi Kanunu çıkarılmasına, 1934'ten itibaren sanayi planları yapılmasına, 1950 sonrası özel teşebbüs girişimciliği desteklenmesine rağmen ülkenin hala tipik bir tarım ülkesi olduğu görülmektedir. Sendikalaşma kavramı, bir ülkedeki yasal olarak sendikalaşabilir bağımlı çalışanların sendikalarda örgütlenme eğilimini ve oranını gösterir. Sendikalaşma, ülkelerin siyasi yapıları ile ilgili olduğu kadar, kuşkusuz endüstrileşme düzeyi, bağımlı çalışanların sayısı, işgücünün yapısı, işsizlik ve kayıt dışı istihdam oranı, işverenlerin tutumu, mevcut sendikaların çalışma yöntemleri ve endüstri ilişkilerini düzenleyen yasal çerçeveye de yakından ilgilidir. Bu bağlamda, Türkiye'de özgür sendikacılık, toplu ilişkiler düzenine hareket kazandıran yeterli sayıda işçi kesiminin oluşmasına, siyasi rejimin giderek demokratikleşmesine, keza çoğulcu boyut kazanmasına paralel olarak gelişme fırsatı bulmuştur.

Sendikal hareketin ivme kazanmasında, benimsenmesinde kuşkusuz “sınıf bilinci” önemli bir olgudur. Sınıf bilinci, sınıfı oluşturan zümrenin kantitatif ve kalitatif büyüklüğü, aidiyet duygusu, katı sınıf yapılarının varlığı, sınıflararası çatışma ve çelişkilerin

mevcudiyeti ile oluşabilir. Türk toplumunda Batı'da görülen keskin boyutlu sınıf çatışmaları yaşanmamıştır.

27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi sonrasında Türkiye yeni bir döneme girmiştir. Her şeyden önce bu dönemde temel hak ve özgürlüklerin güvence altına alındığı bir Anayasa hazırlanarak “demokratikleşme süreci” başlatılmıştır. Bu bağlamda sendikacılığın gelişim yollarını tıkayan önemli bazı engeller kaldırılmış, işçi haklarıyla ilgili fikirlerin serbestçe savunulduğu ve tartışıldığı bir dönem yaşanmıştır

1961 Anayasası'nın başlattığı yeni dönemde değişen ekonomik ve siyasal konjonktürün sonucu olarak toplu ilişkiler düzeninin yasal çerçevesinde de köklü değişimler ortaya çıkmış; sendikalar artık şüphe ile bakılan kurumlar olmaktan kurtulmuştur. Ne var ki, bilgi çağına geçiş süreciyle gerçekleşen ileri düzeyde teknolojik gelişmeler, yeniden revaç bulan neo-liberal politikalar, keza uluslararası rekabeti kamçılayan küreselleşme süreci gibi unsurlar, 1980 sonrasında sanayileşmesini tamamlamış ülkelerde sendikacılığa giderek güç kaybettirmiştir (Mahiroğulları, 2001).

Modernleşirmeyi sağlayacak ve ulusun oluşumunu pekiştirecek ideolojik bir aygıt görevi görecektir kurumların ise soğuk savaşın konjonktürel kaygıları ve çok partili hayatın Türk siyasasına armağan ettiği popülizmle beraber ortadan kalkması ise tepeden modernleşirme projesinin başarısızlığını kesinleşmiştir. Tarihsel olarak çeşitli kırılma noktalarını yaşamamış ve uğrak noktaları es geçmiş olan Türk düşünce hayatı, kırsal kültürün hakim olduğu toplumu tepeden dönüştürme noktasında bile başarısızlığa uğramıştır. Halkevleri ve köy enstitülerinin kapatılması ile kırsal alan kendi kaderine terk edilmiştir. 1980 sonrası dönemde hızlanan küresel kapitalizm ve küresel kapitalizmin söylemsel boyutunu oluşturan post modern durum algısı, 80 öncesine kadar ithal ikameci ve ulusal kalkınma modellerine dayanan ve yeterince palazlanmış olan Türk burjuvazisi içerisinde destek bulmuştur. Artık ekonomik liberalizmi sağlama almak üst yapısal reformları gerçekleştirmeye ve siyasal liberalizmin gereklerini yerine getirmeyi dolayısıyla insan hakları ve demokratikleşme sorunlarını çözmeyi zorunlu kılmıştır (Özşahin, 2006).

1980'ler Türkiye'de yeni toplum hayatının tüm alanları da kuşatan bir darbe ile başlamıştır. 12 Eylül Darbesi, Türkiye'de halkın önemli bir bölümü tarafından, siyasi sosyal ve ekonomik kaoslara çözüm bulamayan, iflas etmiş parlamenter rejimin farklı alternatifi olarak görülmüştür. 1980'lerin Türkiye toplumuna getirdiği en önemli olgu ise toplumsal yapının, sözcüğün en geniş anlamıyla 'kapalıktan' belli bir açıklığa

yönelmesidir. Bunda uluslararası konjonktürün büyük payı vardır. O yıllarda Türkiye’de Batıcı bir evrenselciliğin, Avrupa merkezli kabulü yaşanmaktadır. Yerelin evrenselleşmesi evrenselin yerelleşmesi diye özetlenebilecek küreselleşme olgusu, kültür bağlamında bu yargının yansıması olarak kültürel paradigmanın da çatlamasına tanıklık etmektedir (Kıyar, 2007).

1982 Anayasası m.27, f.1’de, “herkesin bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahip” olduğu hükme bağlanmıştır. Görüldüğü gibi burada sanat özgürlüğü bağımsız bir düzenlemeye konu edilmemiş ve bilim özgürlüğü ile birlikte ele alınmıştır. Bu şekildeki bir anayasal düzenlemeye rağmen, bilim ve sanatın farklı yaşam alanları ve dolayısıyla farklı özgürlük konularını içerdiği konusunda herhangi bir tartışma yoktur. Kuskusuz, toplumların uygarlık yolundaki ilerleyişlerinde bilim ile sanat birbirlerinden bağımsız olarak çok önemli bir işlev görmüşlerdir. Gerçekten, uygarlıkların en anlamlı göstergelerinden ve toplumların en önemli yaşam damarlarından birisi olan sanat, anayasal düzenlemelerde ele alınması ve hak ettiği değere kavuşturulması gereken bir alandır. Kültürel haklar temelde hukuk ve kültür disiplinlerinin çakıştıkları noktada ortaya çıkmaktadır. Gerek hukukun, gerekse kültürün kaynağı toplumdur. Bilindiği gibi, hukuk sistemleri toplumların kültürel yapılarının ürünüdür, buna karşılık kültürel yapılar da bazen belirli hukuksal düzenlemelerin ürünleri olarak karşımıza çıkabilmektedirler. Birbirlerine son derece yakın olan bu iki alanın en önemli kesişme noktası doğal olarak kültürel haklar konusunda olmaktadır. İnsan Hakları Evrensel Bildirgesinin 27. ve Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Haklar Uluslararası Sözleşmesi’nin 15. maddelerine göre, kültürel haklar şu unsurları içerir: Bireylerin yaşadıkları toplumun kültürel hayatına katılma hakkı, bilimsel gelişmelerden yararlanma hakkı, bilimsel, edebi veya sanatsal üretim sonucu oluşturulan maddi ve manevi menfaatlerin korunmasından yararlanma hakkı ve bilimsel araştırma ve yaratıcı faaliyet yapılabilmesi için zorunlu olan özgürlük (Atalay, 2004).

1990’larda Batı ile temas, toplumun her kesiminde yoğunlaşmıştır. Teknolojik olanakların yaygınlaşması, ithalatın genişlemesi, seyahat olanaklarının artması ve genel olarak refah düzeyinin yükselmesi kentlilerin ve köyden kente gelen çok geniş kitlelerin Batı kültürünü en azından nesne olarak tanımalarına imkân vermiştir (Kıyar, 2007).

Köyden kente gelişin oluşturduğu gecekondulaşma 1950’li yıllarda hızlanıp süreklileşmiştir. Ancak bu olgunun sosyal bilimler, mimarlık ve sanatçı çevrelerinde geniş bir bilgi ve araştırma konusu oluşturması 60’lı yıllardan 70’li yılların sonuna değin uzanır.

Bu da 1960 müdahalesiyle 1980 müdahalesi arasındaki sosyo-ekonomik, politik süre olarak tanımlanabilir. Sanayinin ülke yüzeyine dengeli bir biçimde yayımlanması gecekondulaşmada büyük etken olmuştur (Turan, 1980). Kente gelen göçmen kitlelere bakıldığında ise öncelikle istihdam sorununa çözüm aramakta oldukları gözlenmektedir. Kentsel işgücü piyasasında güvenceli, örgütlü ve uzmanlık gerektiren işlerde bu insanların istihdam edilemedikleri kabul gören bir gerçektir.

5.2. 1950 Sonrası Türkiye’de Kültür Sanat ve Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürü Oluşumuna Etkisi

Sanat, insanın yaşamla iç içeliğidir. Kültür ise bu iç içelikten doğan tüm değerlerin bütünüdür. Devlet demokratik düşünce ve sistem üzerine kurulmuşsa, o zaman kültür ve sanat politikaları da özgürlükçü bir yaklaşım içinde ele alınır. İnsanlar da özgürce kültür ve sanat etkinliklerine katılabilir ve yaratabilir. Buda toplumun kültürünün kısa zamanda atılım yapabilmesini sağlar. (Ersoy, 1998)

1950 öncesi dönemdeki sanatsal oluşumlar, Batılılaşma yönündeki gelişmelerle, bu gelişmenin sanata yansıyan boyutlarıyla 1950 sonrasında da temelde birbiriyle ilintili modernleşme sorunlarıyla döneminin ekonomik sosyal ve siyasal gelişmelerinin paralelinde devam etmiştir.

1950 öncesi çağdaş Türk resim sanatına baktığımızda gördüğümüz ilk örgütlü sanat hareketi, yabancıların kurduğu birlik “Clup de I” ABC’dir. Bizim Türk sanat tarihi içerisinde özenle incelediğimiz topluluklar ise; Batı’lı anlamda Türk sanatının ilk örneklerini veren erken dönem sanatçıları Saf Yürek ya da Piritifler, 1908’de Sanayi Nefise Mektebi mezunları tarafından kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1914 Kuşağı, 1929’da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, kuruluşu Cumhuriyetin onuncu yılına rastlayan D Grubu, Halkçılık ve Ulusalçılık programlarının gündemde olduğu yıllarda çağdaşlaşma yolunda sergilediği inşacı çalışmaları ile Yeniler Grubu ve daha sonra kurulan Onlar Grubudur. 1950 sonrasında ise modernizm ile gelen bireyselleşmelere rağmen örgütlü sanat hareketlerinde büyük bir artış olmuştur. Günümüzde varlığını sürdüren önemli örgütlü sanat hareketleri ise; Ankara Profesyonel Ressamlar Grubu (1942), Asker Ressamlar(1947), Tavanarası Ressamları (1951), Ressamlar Derneği (1954), Ondört Genç Ressam (1956), Yeni Dal Grubu (1959), Ankara Ressamları (1959), Soyutçu Yediler (1959), Türk Kadın Sanatçıları (1960), Türk Yüksek Ressam Cemiyeti (1961),

Türk Ressamlar Cemiyeti (1962), Mavi Grup (1963), Çağdaş Türk Ressamlar Cemiyeti (1965), RBK Grubu (1965), Türk Plastik Sanatçılar Derneği (1966), Altılar Grubu (1969), Milletler Arası Türk Kadın Sanatçılar Deneği (1969), Türkiye Sanatseverler Derneği (1969), Sulu Boya Ressamları (1970), Kadın Sanatçılar (1970), Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği (1971), As Grubu (1972), Ankaralı Kadın Ressamlar Derneği (1972), İstanbul Deneysel Grubu (1974), Gerçekçiler Grubu (1974), Görsel Sanatçılar Derneği (1975), Türkiye Muharipler Grubu Derneği (1976), Sanat Severler Derneği, İz Grubu, GESAM (1986), Bakırköylü Sanatçılar Derneği (BASAD), Görsel Sanatlar Vakfı (GÖRSAV), Mimar Sinan Üniversitesi (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) Mezunları Derneği, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, UPSD'dir.

7 Ocak 1946'da Demokratik partinin kurulmasıyla çok partili yaşam dönemi başlamış, genel oy ve parti rekabeti, işçi ve köylü kitlesine karşı iktidarın tutumlarını değiştirmiştir. Türk burjuvazisinin gelişmesine sebep olan dönem kendi sınıfsal farklılaşmayı da ortaya çıkarmıştır. 1960'lı yıllar bütün alanlarda olduğu gibi kültür alanında farklılara sebep olmuş İslamcı Osmanlı görüşü yeniden etkinleşirken diğer yandan Türk kültürü sosyalist düşünceyle beslenmeye başlamıştır. Bütün bu yeni oluşumlar sanat alanını da etkilemiş yeni açılımlar ve çok yönlülük getirmiştir. İşçi ve köylü sınıfına politik açıdan verilen önem bu kesimin yaşamını ve doğasını sanata taşıyarak, açık, anlaşılır, figüratif bir resim üslubunun benimsenmesi sonucunu getirmiştir. Anadolu insanı sanatın temel konusu olmuştur. (Ersoy, 1998) Örgütlü sanat hareketleri etkisi azalmış gibi görünse de 1950 sonrası örgütlü sanat hareketlerinin farklı yaklaşım biçimlerinde artışı ve bireyselleşmiş etkinlikler önem kazanmaya başladığı görülmektedir.

19. yy boyunca süregelen yenilenme çabalarına karşı yöneltilen eleştiriler bu çabaların geniş kitleye yansıtılamayan bir üst tabaka lüksü olduğunu vurguluyordu gelecekte uygulama alanı yüksek tabaka kesimlerinde olan değişme gereksinimlerinin asıl kaynağı, ağır ekonomik baskılar altında bulunan halk tabaksıydı. Doğruca bu kaynağın oluşturduğu ve Batı ülkelerine karşı girişilen savaşlarda büyük özverisine tanık olunan ulusal birlik ruhu, devrimci atılımların onurunu çoktan hak etmiş bulunuyordu. Toplumsal tabakaların üst ve aşağı gelir düzeyi arasındaki uyumsuzluğa Cumhuriyet yönetimi son verdi. Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal bir sonucu olan Ulusal Egemenlik kültür ve sanat politikasının da yönelişini belirliyordu. Ulus Egemenliğinin gerçekleştiği bu koşullarda, sanat eğitimi sonucunda ortaya çıkacak faaliyetlerin, ülkenin her yerine ulaşması da program hedeflerinden biriydi. Çağdaş kültürü

halk kitlesine yayma yolu ise genel eğitimin yaygınlaştırılmasına bağlıydı. Süre gelen eğitim çabalarını, iletişim araçlarının modernleşme süreci destekledi. Öte yandan sanayileşme doğrultusunda girilen çabalar, büyük kent ölçeklerindeki kültürleşme sorununu gündeme getirdi. Eğitim ve gelir düzeyi farklı kesimlerde doğal olarak beğeni farklılıkların sürüp gitmesine karşın çağdaş uygarlaşmanın bir gereği olarak kültür ve sanat alanında bütünleşmeye olanak verecek ekonomik refah sorunun çözümü yolunda çabaların harcadığı bir sürece de girilmiş oldu (Tansuğ, 1999).

Kültürel kimlik sorunu hakkında yoğun tartışmaların gündeme gelmesini bekleyen öneriler, kimliksiz ve kişiliksizliğe alışmış bulunan çağdaş Türk sanat ortamında yeterli yankı bulmamıştır. Avrupa topluluğuna girmek ya da Batılı ülkeler arasında etkin bir yer almak yolunda girilen umarsız ve gereksiz çabalar, Türk kültür kimliğinin, özellikle İslami geleneklerle yoğrulmuş bir Türk kimliğinin Batı'da rağbet göremeyeceğini hesaba katarak ülke için hayati önemi olan kimlik sorunlarını sürekli devre dışı bırakmıştır (Tansuğ, 1993).

Kültürel kimliğin yeniden kazanılma sorunuyla siyasi iradenin gücü arasındaki yakın bağlantıyı bilenler çeşitli etnik ve yabancı unsurların böyle bir siyasi irade bağlamında eritilerek, ulusal kimlik sentezine nasıl maledildiğini bilirler. Genel kültürel bağlamlar içinde tarihsel ve çağdaş sanatımızın, formel ve teknik alandaki çarpıcı değişimler kapsamında birbirine kenetlenmesi son derece problematik bir olgu karşısında bulunduğumuz gerçektir. Etkin rolü ancak bireysel duyarlılık güçlerinin oynayabileceği bir düzeyde de bu soruna yaklaşılabilir. Ulusal kimlik onurunun kitlesel bir yaygınlaşma kazanabileceği koşullarda da çağdaş yada geleneksel Türk sanat oluşumlarına yönelen kuramsal çabalardan hiç biri, bu oluşumların Avrupa entelektüalizmi ile çakışmayan, bir bakıma pragmatik sayılabilecek olan yanını iyice görmüş ve değerlendirebilmiş değildir (Tansuğ 1993).

Ülke kalkınmasında son derece belirleyici bir role sahip sanatın gelişebilmesi için çözüm önerileri üretecek ve demokrasimizin olanaklarını bu alanda daha yoğun kullanmasını sağlayacak çalışmaları yapacak kurumlara ve bu kurumların dinamik bir örgütlenmeye gereksinimleri vardır. Türkiye'de 1950'den bu yana sanat alanında yüksek düzeyde eğitim veren kurumların sayıları hızla çoğalmıştır. Bu kurumların sanat eğitimi konularındaki katkıları yadsınamayacak bir düzeyde olmasına karşın kültür yaşamımız içindeki ağırlıklarının giderek kaybetmekte oldukları dikkat çekicidir. Bu açıdan bakınca, Türkiye'de güncel gibi gözükse, fakat çok önemli olan sanatın sorunları ile ilgilenmek

hatta, kültür yaşamımızda bir hareketlenmeye neden olacak etkinlikleri düzenlemek eğitim kurumları dışında yeni kuruluşlara ihtiyaç duyurulmaktadır (Koçan, 1991).

1950'den itibaren Türk resim sanatı farklı görüşlerin yan yana, iç içe gelişme gösterdiği bir döneme girmiştir. Bir yandan ulusal niteliklerin ağır bastığı, diğer yandan evrensel anlamlı bir yaklaşımın bir arada yürüdüğü bir ortam yaşanmıştır. Yöresel ve ulusal kaynaklara dönülmesini savunan sanatçılar Batı'dan öğrenilen tekniklerle Türk resmini kendi toplumsal yapı dinamiği ile birleştirerek bir senteze varmaya çalışırken, geleneğin çağdaş yorumunu içeren eserler meydana getirmiştir. Öte yandan 1950'den sonra Uluslararası ilişkilerin sıklaşması, kültür ve sanat etkileşimleri, iletişim araçlarını ve yöntemlerini çağın dinamizmine uygun biçimde hız kazanması, sanatı da artık salt kendi çevresi ve kültürü ile kısıtlamayacak duruma getirmiştir. Bütün bularda 1950'den sonra gelişen toplumsal bilincinde önemli payı olmuştur. Sanatçılar bir yandan Türkiye'nin toplumsal yaşam koşullarını göz ardı etmeden ve bu koşullara özgü anlatım biçimleri, yeni özgün yapıtlar üretmek zorunda kalmıştır. İşte bu sebepten günümüz sanatçıları belli görüşler veya eğilimler çevresinde sınıflandırmak çok güç olmaktadır (Ersoy, 1998).

II. Dünya Savaşı sona erdiğinde Avrupa ve Asya'nın temsil ettiği Eski Dünya iki siyasal rejime bölünmüştür Amerika'nın başını çektiği Batı Bloku ile (1980'lerde dağılıncaya kadar) Sovyetler Birliği'nin (SSCB) önderlik ettiği Doğu Bloku. Bu savaş bütün dünyanın sanat ve düşünce akımlarını etkilemiş Amerika'da aydın ve düşünürler Amerikancılık ve Marksizm arasında kalmışlardır. Amerikan aydınlarının büyük çoğunluğu Troçki'yi desteklemiştir. Amerika'da çekişen iki görüşten; ulusalcı görüş kendi öz kaynaklarından beslenen, her şeyiyle Amerikan olan bir sanattan, uluslar arası gelişmeleri takip eden görüş ise kökeni neresi olursa olsun nitelikli ve yeni olan her sanat ürününün desteklenmesinden yana olmuştur. New York'ta sanatçılar Avrupa sanatına sınırlarını dönmüş ve zamanın politik tartışmalarının etkisiyle eleştirel ve gerçekçi bir tavır geliştirmişlerdir. Döneminin öncülerinden Arshile Gorky betimleyici bir anlayıştan ziyade, kübizm kaynaklı anlatımcı ve simgeci bir soyutlamayı geliştirmiş buda daha sonra soyut dışavurumculuk denecek bir akımın öncülerinden biri olarak kabul edilmiştir (Yılmaz, 2005).

II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamına "Soyut Dışavurumculuk" akımı egemen olmuştur. Bu yıllarda galeri duvarlarını dolduran, içgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar, akımın ustalarınca bilinçaltını ortaya çıkararak ve özgürleştirilen örnekler olarak tanıtılmıştır. Oysa

soyut dışavurumcu yapıtlar bu özelliklerinin yanı sıra, resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekân, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi asıl resimsel sorunlara çözüm getiren olanaklarda sunmaktaydılar. Varoluşçu bir düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcu sanatçı hareketle, kullandığı malzemeyle, özel fırça vuruşlarıyla, inandığı düşünceyi dolayısıyla kendini kanıtlamış ama kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile olan ilişkisi koparmıştır (Germaner, 1997).

1950’li Türkiye’nin hızla değiştiği, dışa açıldığı ve özellikle Amerikan etkisinin yaygınlaştığı bir dönemdir. Ressamlar bu dönemde Avrupa’dan esen soyut resim akımları ile yeni gelişen sanayi ve ticaret burjuvazisinin isteklerine karşılık vermeye çalışmışlardır. Batı sanatının kronolojik değerlendirmesi yapılırken II. Dünya Savaşı bir dönüm noktasını belirler. Batı sanatının savaş sonrası gelişimi Türk Plastik Sanatları bakımından büyük önem taşımaktadır. Ancak en büyük etmenin 1950’lerde başlayan parlamenter demokrasi etkinlikleri ve bunun toplumsal yapıda yarattığı değişikliklerdir. Ekonomi ve sanayi alanındaki gelişmeler, hızlı kentleşme ve kent yaşantısının değişmesi, uluslararası düzeyde iletişimin güçlenmesi, çağdaş dünya ile ilişkilerin artması gibi önemli olgular geniş kitle kültüründe köklü değişimlere yol açmanın yanı sıra daha dar bir çerçevede, plastik sanatlar alanında etkilerini göstermiştir. Türk resminde önceki yüzyıldan beri egemen olan estetikte 1950’lerde gerçekleşen toplumsal dönüşümler içinde erimeye başlamıştır (Okçuer, 1996).

Bu gibi yeni sanat akımlarının yaratılmaya başlandığı ABD’de, II. Dünya Savaşı sonrası dinamizmi, sanatla teknolojinin bir çeşit işbirliğine yöneldiği koşullarda sanat piyasası da yön değiştirmiş, piyasa merkezi Paris’ten New York’a kaymıştır.

Öte yandan Batı’daki kaynağında bir protesto özü taşıyan soyut akımların, bir ülkede politik sansürün gönüllü yamağı olması ve soyut akımların kaynaklarında en dolaylı yoldan da olsa, “karakterin” erişmiş, yumuşamış, uzlaşmış, bağdaşmış, bir devamı olarak da görülseler en azından sanatsal dilin gelişmesi yolunda değiştiren ve yenileyen bir işleve sahiptir.

Türkiye’de çağdaş biçim programlarındaki yenilenmelerin, düşünce çabaları ve tartışmalar, yargılamalardan meydana geldiği görülmektedir. 1950-60’larda uyanan yenilenme çabaları yerellik, ulusallık, geleneklerin biçimden öte değerleri, espi, duyarlılık gibi kavramlara bağlı tutuluyordu (Tansuğ, 1999).

Bireysellik kavramı 1950’li yıllardan itibaren Türkiye’de çok vurgulanan bir kavram olmuştur. 1950-60 yılları arasında kültür hayatı çeşitli düşünce akımlarının sağlı

sollu irdelenmeye çalışıldığı kaotik bir sürecin izlerini taşır. Düşünce hayatının kaotik görünümüyle dönemin sosyo-ekonomik tablosundaki kaos arasındaki mutlak bir bağlantı vardır. Varoluşçu felsefe, fenomenoloji ve ardından yapısalcı düşünce bir birini izleyen entelektüel modaları yansıtır. Kirkegaard, Sartre, Camus çevirileri okunmaya başlanır. Sosyalist düşünce eğilimleri 1960 öncesi Türk Sanat dünyasında önemli bir rol oynamaz. Ancak 27 Mayıs 1960 Devrimi ve 1961 Anayasasının öngördüğü bazı demokratik hedeflerin amaç ve anlamları zorlanarak bu tür çabalar içine girildiği söylenebilir (Tansuğ, 1995).

Gelecek için tasarlanan geleneksel düzeni değiştirme yolunda yapılan radikal düzenlemelerin toplum bilincine yerleşebilmesinin ön koşulu olayların kolay anlaşılabilen bir dile dönüştürülmesidir. Devrin ideolojilerini sanat yoluyla yayma girişimi, ülkenin birçok yerinde sanattan uzak halk kitlelerini sanatla ilişkiye sokmak için etkili bir yol olduğu söylenebilir ancak modernleşme ile gelen sosyal değişimlerin doğurduğu kimlik anlayışı, bireyin değişen çevresiyle anlamlı ilişkiler kurabilme kaygısı olarak ele alındığında, arayış içinde olma bağlamında önemli olan öge belli bir yere, değere veya gruba bağlanma eğilimidir. Belli bir yere değere ya da gruba ait olma duygusu kültürel kimliği beraberinde getirir. Kültürel kimlik uzlaşma sürecine giren toplumlarda, tüm bireylerin ortaklaşa hissettikleri bizlik duygusunu ifade eder. Uzlaşma süreci içinde ortaya çıkan ulusal devlet, toplum için bizlik duygusunu yaratarak ortak bir dünya görüşü oluşturmaya çalışır (Önaydın, 2003).

Bu bağlamda 1950 sonrası kültür ve sanat alanında hem bizlik duygusunu geliştirmek, birlikte hareket imkânı sağlamak, sanat ve sanatçı haklarını korumak hem de geniş kitlelere ulaşarak sanatı yaygınlaştırmak adına birçok dernek, vakıf, kuruluşun farklı isimlerle sanat alanında varlık bulduğu görülür. Bunlarda 1950 sonrası karşımıza çıkan ilk örgütlü sanat hareketi Yeni Dal Grubu'dur.

1950'lili yıllarda özgürlükçü demokrasinin, Türkiye'nin sanat yaşamına Batı'daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiğini görürüz. Türkiye'de resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönem budur. Gerçi Batı'daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha öncesinde uyulmuştur. Fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasındadır. 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuştur.

Türkiye’de Sanayileşme sürecinin hızlanması sonucunda artan ve çeşitlenen üretim sanatsal yardım gereksinmesini duymuş ve sanatçıların dizayn projeleri giderek önem kazanmıştır (Tansuğ, 1999).

Soyut sanatın ülkemizdeki hareketi ile Batı’daki oluşumu arasında ortalama kırk yıllık bir gecikme farkı vardır. Bu fark ilk etapta çok gibi görülebilir. Fakat Türk insanının ve doğal olarak sanatçısının içinde bulunduğu koşullar incelenirse bu fark günümüzde çok aza inecektir. Türk halkı I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı gibi iki önemli savaşa katılmış, harap ve bitap düşmüş, sosyal ve ekonomik açıdan zayıflamıştır. Diğer yandan Cumhuriyeti kurmuş ve onun getirisi olan çağdaşlaşma sürecinde reformları yerleştirmeye, kendisini yenilemeye, geliştirmeye çalışmıştır. Sözüün özüyle, kendisini yeniden yaratmıştır. Bütün bu uğraşlardan dolayı elbette bir gecikme olmuştur, ancak, dünyadaki soyut resim ifadelerinin başlamasından tam 40 yıl sonra ülkemize gelen bu üslup daha sonra birçok yetkin sanatçının yetişmesine neden olmuştur. Artık Batı ile fark sıfıra inmiş, evrensel değerler yakalanmıştır.

1950’lerde sanata yetenekli olanların, daha çocuk yaşlarında devlet tarafından keşfedilerek yurt dışına eğitime gönderildiği, böylece batıya yönelik standartların kültür ve sanat düzeyinde de uygulama alanı bulduğu yıllardır. 1948’de çıkarılan “Harika Çocuk” yasası başta müzik olmak üzere, sanatın değişik dallarında üstün yetenek gösterenlerin devletçe korunması ve gözetilmesi ilkesini getirmekteydi (Özsezgin, 1998).

Özgürlükçü demokrasi, ülkenin sanat yaşamına, Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri, günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirmiştir. Soyuta yaklaşımın Türkiye’deki en cüretli örneği Ferruh Başağa’nın 1949 tarihinde Devlet Resim Heykel Sergisinde birincilik ödülü alan “Aşk” adlı yapıtı ile başlamış daha sonra, Türkiye’de ilk soyut resim sergisi olan, 1953 yılında Ankara’da Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın birlikte açmış oldukları sergi ile devam etmiştir.

Ferruh Başağa’nın “Aşk” adlı yapıtı (R.39), 1949 yılında 10. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde birincilik ödülü almıştır. Bu ödül, sadece onun resminin onaylandığı anlamına gelmez, Türk sanat tarihi için de bir dönüm noktasıdır, zira soyut resim artık kabul görmeye başlamıştır (Dalkıran, 2006).



R. 39. Ferruh Başağa, “Aşk”

Türk plastik sanatlar tarihinde, 1954 yılının önemini belirleyen bir başka olay, bu yıl içinde uluslararası sanat tenkitçileri kongresinin İstanbul’da yapılmasıdır. Kongreye Herbert Read, Paul Fierens ve Lionello Venturi gibi batının ünlü sanat tarihçisi ve eleştirmenleri katılmışlar ve Türk sanatının modern gelişmeleri ile bir ölçüde ilgilenmişlerdir (Tansuğ, 1999).

“**Sanat Tenkitçileri Cemiyeti**”, 1953 yılında fiilen, 1954 yılında da resmen kurulmuştur. A.I.C.A. (Association Internationale de Critiques d’Art), Nurullah Berk’in teşebbüsüyle 5. kongresini İstanbul’da yapmıştı. Bu memleketimizin ve sanatımızın dışarıda tanıtılması için, mükemmel bir imkândı. Uzun zamandan beri kurulmuş olan bu Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Birliği, her memleketteki sanat tenkitçileriyle birleşerek dünya çapında bir çalışma programının, milletlerin sanatlarını ve sanatçılarını birbirlerine tanıtmaya çalışmışlardır. Bu birliğe katılmak üzere Türkiye’de ilk defa bir Sanat Tenkitçileri Birliği kurulmuştur. Aslında Türkiye’de tam anlamıyla bir sanat eleştirisinin yerleştiği söylenemese de birliğin Türk Sanatının dünyaya tanıtılmasında büyük katkıları olmuştur (Güvemli, 2005).

Yapı Kredi Bankası’nın onuncu kuruluş yılı için düzenlediği ‘İş ve İstihsal’ konulu yarışmalı sergi Türkiye’nin iktisadi yaşamından çeşitli ‘istihsal faaliyetleri’ ele almış kongre üyelerinden oluşan üç kişilik seçici kurul tarafından 38 katılım içinden 10 yapıt seçilmiştir. Yarışmada gravür sanatçısı Aliye Berger’e birincilik ödülü verilmiştir (Bek, 2000).

Liman Ressamları Grubu'nun dağılmasıyla birlikte 1959'da İbrahim Balaban (R.40,41) çevresinde toplanan bir başka sanatçı grubu “**Yeni Dal**” adı altında, Yeniler'in toplumsalcı anlayışının ikinci evresini oluşturmuşlardır. İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu bu grubun oluşturduğu elemanlardır. Grup 1959 yılında -D grubuna bir tepki olarak kurulmuş olan – Yeniler grubunun bir devamı niteliği taşımaktadır. Grup elemanlarının resimleri sergiledikleri dönemde sakıncalı bulunmuş ve bundan dolayı kendilerini savunmak durumunda kalmışlardır. Grup üyelerinden İbrahim Balaban naif resim anlayışı ile grubun dağılmasından sonraki zamanlarda resim sanatımız içerisinde varlığını sürdürmeye devam eden sanatçılarımızdan birisi olmuştur. Grup üyelerinin 1963'ten sonra dağıldıkları bilinmektedir. (http://turkresmi.com/klakorler_10lar_yenidal_siyahkalem/index.htm)



R. 40. İbrahim Balaban



R. 41. İbrahim Balaban

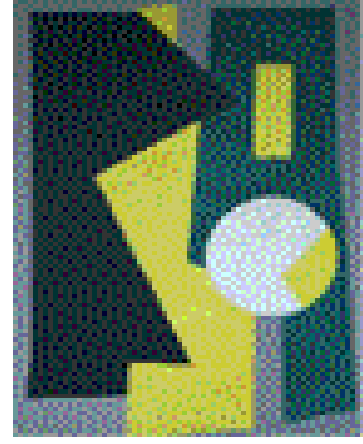
Yeni Dal grubunun 1962 yılında yayınladıkları bildiriye sanat ortamının tekelsiz tutumundan duydukları rahatsızlık dile getirilmiştir. (ayan tez) Bunun dışında Marta Tözge adlı sanatçı psikolojik açıdan bunalım izleri taşıyan yapıtlarıyla dönemde çok dikkat çekmiştir.

Yeni dal grubu İstanbul Şehir Galerisi'nde 1959 ve 1961 yıllarında açtıkları iki sergi ile toplumla buluşmuştur.

Siyah Kalem Grubu 1961 yılında sekiz ressamın bir araya gelmesi ile kurulmuştur. Grubun kurucu üyeleri İsmail Altınok (R.42), Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay ve Solmaz Tuğaç 'tır. Gruba bu ismi Cemal Bingöl (R.43) vermiştir ve bu isim onun tarafından sadece Türk resmine bir saygı belirtisi olması amacıyla verilmiştir.



R. 42. İsmail Altınok



R. 43. Cemal Bingöl

Bu grubun üyelerinin Avusturyalı ressam Franz Luby ile iletişim halinde oldukları ve bu ressam aracılığı ile Avusturya'da bir sergi düzenleyerek basından olumlu eleştiriler aldıkları bilinmektedir. Grubun bir araya gelmiş olmaları dışında resimsel anlamda çok sıkı bağları bulunmamaktadır. Nitekim 1965 yılında bir sergi sonrası grubun dağılmasının sebebi belki de bundan dolayıdır.

http://turkresmi.com/klasorler/10lar_yenidal_siyahkalem/index.htm

1961'de Viyana ve Klagenfurt'ta gerçekleştirdikleri sergilerinde çoğu Amerika ve Fransa'da eğitim gören bu sanatçıların Fransız ekolleri izinde olduklarına değinilmiştir. Yöreselliğe yakınlık gösteren sadece iki sanatçı vardır, bunlarda İsmail Altınok ve İhsan Cemal Karaburçak (Ayan, 1999).

1960'larda Pop Sanat, Op Sanat ve Yeni Gerçekçilik gibi akımlarla ortaya çıkan ve resimsel olmayan (non-pictural) tavrın 1960 sonrası sanat eğilimlerine egemen olduğu ve bu dönem sanatında belirleyici rol oynadığı açıkça görülmektedir (Germaner, 1997).

1960'lı yıllarda Türkiye'de soyut sanatın Adnan Çoker (R.44), Erol Akyavaş (R.45) ve bir bakıma Altan Gürman gibi temsilcileri Ankara'da aynı yönde çalışmalar yapan Cemal Bingöl, Adnan Turani (R.46) gibi sanatçılarla da belli yaklaşımlar ortaya koymuştur. Bu sanatçı grubuna **Mavi Grubu** denilmiş ayrıca Paris'ten Selim Turan, Mübin Orhon, Erdal Alantar (R.47), Nejat Devrim gibi sanatçılar da katılmıştır. İstanbul'da amatörler ve çocuklara resim dersleri veren Hasan Kavruk'da döneminde soyut sanatın tipik bir temsilcisi olmuştur. Sonradan farklı yollara, Figüratif resme, foto realistik çalışmalara, kavramsal yöntemlere yönelen sanatçılar 1963'de Mavi Grup adı altında bir topluluk oluşturup soyut resimde yeni bir hamle yapmayı hedefleyen etkinliklere girişmişlerdir. Daha sonra gruba Adnan Çoker, Tülay Tura, Altan Gürman ve Sarkis katılmış sanatçılar

soyut resim içinde biçim ve renk uyumlarını araştıran lirik coşkular yansıtmışlar Devrim Erbil ise grafik yanı ağır basan bir ritim arayışı içine girmiştir (Tansuğ, 1995).



R. 44. Adnan Çoker



R. 45. Erol Akayavaş

Türk resminde yenileşme ve çağdaşlaşma hareketi süreçsel gelişmelerin zorunlu bir sonucu olarak, dipten gelen bir dalga halinde varlığını zaman boyutlarında duyurmuş ve yakın dönemlere doğru yaklaştıkça genç kuşak ressamlarının bireysel katkılarda buldukları bir evrim aşamasına tanıklık etmiştir. Genç ressamların bu olguya bakışları bağımsız yorumlar ve eğilimler doğrultusundadır. Yenilikçiliğin bu ressamlar tarafından salt bir amaç olarak benimsenmek yerine, çevre ve yaşam faktörlerinin etken olduğu, kültürel değişim aşamalarının yörüngesini çizdiği bilinç ve arayış gerçeğine göre şekillenmesi bireysel çıkışları bu nedenle özendirmiştir. Uzun sürelerle Avrupa ülkelerinde çalışan sanatçılarda bile, bu yöndeki bir arayışın örnekleri görülebiliyor. Ancak bu sanatçıların çalışmalarıyla, Türkiye’de oluşan gelişmeler arasında doğrudan bir dialogun kurulabilmesi için 1970’li yılları beklemek gerekmiştir (Özsezgin, 1998).



R. 46. Adnan Turani



R. 47. Erdal Alantar

1945'lerden sonra gelişen liberalleşme politikası çağı yakalamayı ekonomik bir sorun olarak yorumladığından kültürel gelişme göz ardı edilmiştir. Ayrıca çağın yaratı olanaklarına duyulan ilginin milli kültürü yozlaştıracağı düşüncesi, Cumhuriyet rejiminin başından beri geliştirmeye çalıştığı devlet sanat ilişkisini zedelemiştir. Bu dönemde devlet politikasıyla yaratılan boşluğu özel sektör desteklemiştir (Ödekan, 1999).

Özel galericiliğin ilk filizleri 1940'lı yılların sonuna doğru kendini göstermiş olmakla beraber, 1950'li yılların başlarına rastlayan iki önemli girişim Türkiye'de bu yöndeki gelişmeler için de ciddi birer başlangıç oluşturmuşlardır. İstanbul'da Maya Galerisi, Ankara'da Helikon (Özsezgin, 1998).

1950'lerle birlikte sanat yapıtı yatırım değeri kazanır. Ve oluşan sanat pazarında yatırım piyasasını hareketlendiren koleksiyonculuk müzayede ve galeri gibi yeni örgütlenmeler oluşur. 1950 öncesinde sanat, Cumhuriyet burjuvazisi aracılığıyla halka ulaşmışken, yüzyılın ikinci yarısında yeniden halktan uzaklaşır, zengin ve seçkin sınıfın ilgi odağı olur (Ödekan, 1999).

1970'li yıllara gelindiğinde ise özel galerilerin yaygınlaşmaya, çoğalmaya başlamıştır. Bunun en büyük etkisi ise sanatçılar için üslup gelişmelerine, karşılıklı etkileşimlere, tepkilere kaynaklık ederek Türk sanatının daha sağlam temeller üzerine oturmasını sağlamak olmuştur. Ayrıca galeriler eski ustalarla sanatçıları birbirine kaynaştırma işlevini de görürüler.

Resim sanatını günümüzde geliştiren en önemli etken ise ekonomidir. Ülkemizde oluşmaya bağlayan resim piyasası bu gelişmenin en önemli sebebidir. 1980'li yıllardan itibaren sayısında git gide artış görülen özel galeriler aynı zamanda resim sanatının İstanbul, Ankara dışında Anadolu'ya da yayılmasını sağlamıştır. Tüm kentlerimizde başta banka galerileri olmak üzere her geçen gün artan özel veya kurumlara ait özel galeriler açılmaktadır. Galerilerin sayısının böylesine çok artmasının en önemli nedenlerinden birisi ülkemizde sermaye birikiminin önemli bir düzeye ulaşması ve bu birikime sahip olan kesimlerin özel resim koleksiyonları yapma hevesine kapılarak resmi ticari bir meta olarak görmeleridir (Ersoy 1998).

Sanatçıların toplumla iletişime girme yolunda bir diğer etkinlikleri de 1950'li yılların son günlerinde özel galericiliğin tarihsel isimlerinden Maya sanat galerisinin açılmasına önyak olmaları olmuştur. Adalet Cimcoz'un sahibi olduğu galeri 1950-55 yılları arasında

çok sayıda önemli sergiye ev sahipliği yapmış ve her kuşaktan sanatçıların ve yazarların bir araya geldiği bir sanat ortamının oluşmasına katkı sağlamıştır.

Maya'nın öncülüğünü ettiği özel galericilik girişimi onun kadar etkili olmayan Küçük Galerisi, Ertem Sanat Galerisi, Ankara'da Milar Sanat Galerisi ve bir grup gencin bir araya gelerek çeşitli sanat dallarında etkinlik göstermek üzere kurdukları Helikon Derneği'nin düzenledikleri sergilerle ve sattıkları eserlerle devam eder. Galericiilik konusunda artan bu özel girişimler, sanatçıların, toplumun belli bir kesiminin sanat yapıtı alıcısı olmasını zorlama arayışlarını destekler. Bu dönemde ayrıca resmi makamlarda sanatçılara sergi açabilecekleri bir mekân sağlama ihtiyacını duymuşlar ve bunun sonucunda 1954 yılında Beyoğlu'nda Şehir Galerisi açılır. Sanatçıların bu artan çabalarına, özel ve resmi nitelikli galerilerin dar bir kapsamda da olsa belirmeye başlaması ve dönemin Yeditepe ve Esi gibi sanat dergilerinin makaleler ve haberler yoluyla toplumda sanat alt kültürü oluşumuna katkı sağlamaları bu dönemde hareketlenen bir sanat ortamına kaynaklık eder.

Daha sonra açılan özel galerilere örnek olarak ise Küçük Galerisi (1952), Çevre Sanat Galerisi (1955), Ethem Galerisi (1956), İDE Sanat Galerisi (1958), Ankara Helikon Sanat Galerisi (1952), Karaburçak Sanat Galerisi (1956), Milar Galerisi (1957) gösterilebilir ancak galerilerin güncel sanat ortamını belirlemeleri 1970'li yıllara rastlamaktadır (Bek, 2000).

Sanat yayıncılığında, bankalardan ve özel kurumlardan başlayarak bu alandaki boşluğu doldurmayı amaçlayan girişimlerin başlangıcı 1980'li yıllara dayanır. Önemli ya da kapsamlı sergilere katalog yapmakla başlayan bu yöndeki çabaların zamanla özel galerileri yakından ilgilendiren etkinlikler arasına girdiği gözlemlenir. Müzayedeciliğin canlanmasıyla müzayede kuruluşları da özenle basılmış katalog yayımlayarak, gelişen sanat piyasasına bu yönde katkıda bulunurlar. Baskı teknolojisindeki yeni gelişmelerin sanat kitaplarına yansması sonucunda bu tür yayınlar için gerekli olan baskı kalitesine yönelik arayışlar, kimi özel yayın evlerinin de devreye girmesiyle bir tür rekabet ortamı yaratır.

Sanat yayıncılığında, Türkiye İş Bankası, Yapı Kredi ve Akbank gibi bankaların, genel plandaki yayınlarına sanat kitaplarını da katmayı öngören çabaları itici bir güç oluşturmuştur. Daha çok edebiyatla ilgili yayınlara öncelik vermiş olan yayın evleri, bankaların açtıkları bu yolda sanat kitapları da yayımlayarak bu anlamda bir prestij arayışı içine girmek gereğini duymuşlardır. Özellikle temel sanat yayınlarının dilimize kazandırılmasında, bu arayışın etkili sonuçlar verdiği söylenebilir. Özel galeriler arasında

ise, çağdaş Türk sanatçıları kapsamlı bir dizi halinde tanıtmayı amaçlayan yayınlarıyla Bilim-Sanat galerisi, önemli bir hizmet vermektedir (Özsezgin, 1998).

Yıllarca süren ilgisizlik sonucu birikmiş sanat alanlarının sorunları Türkiye'yi ülke içinde sanatı yaygınlaştırıcı ülke dışına açılım sağlayacak çözümleri ivedilikle üretecek bir noktaya getirmiştir. Sorunların bu boyutu aslında eğitim kurumlarını aşmakta, yeni kurumlara gereksinimi gündeme getirmektedir. Demokrasinin vazgeçilmez kurumları, kamuoyu muhalefetini dile getiren derneklerdir. Ayrıca derneklerin sivil toplumu yaratmadaki payları son derece önemlidir. Bu açıdan, yerleşmekte olan sivil demokratik sistem içinde sanatın sorunlarına çözüm arayacak ve bu çözümlerin yaşama geçirilmesini sağlayacak yeni kurumların başında dernekler gelmektedir (Koçan, 1991).

Cumhuriyet dönemi, kuruluş yıllarında oldukça güç bir ikilemden geçecektir. İmparatorluğun olumsuz siyasal mirasını reddederken, yeni oluşan üst yapı kurumları da, doğal olarak, eski kurumlara karşı tepki göstereceklerdir. Vakıf kurumu da bu tepkiden yeterince payını alacaktır. 1950'deki yasal düzenleme ile mal varlıkları iade edilip çalışmaları için nisbi bir esneklik oluşana kadar vakıfların mal ve hizmetlerinde ciddi daralmalar gözlenmiştir. Buna karşın 1967 yılındaki düzenleme ile vakıf çalışmalarının ve kurumlaşmanın önü iyice açılacaktır. Ancak yinede vakıflar, kuruluş ve yaygınlaşmaları açısından cumhuriyet dönemindeki en büyük gelişmelerini son 10 yılda gerçekleştirmişlerdir (Uçan, 1991).

Politika 1980'li yıllara gelindiğinde kuşağın örgütlenmesinde önemli rol oynamıştır. Grup olmanın Türk sanatındaki yerine baktığımızda da gerek geçmiştekiler, gerekse günümüzdekiler kendi alanlarını politik yaşamının etkilerini yansıtmışlardır. Yeniler, Müstakiller, D Grubu gibi gruplar kendi kültürel süreçleri içerisindeki özelliklere göre örgütlenme biçimlerinin oluştuğunu görmekteyiz. 80'li yılların örgütlenme biçimi ise 1968'deki gibi tabulaştırılmış doğal liderlere yönelik dikey değil, bireysel iradenin lezzetlerine yönelik yatay bir örgütlenme olarak gerçekleşmiştir (Kıyar, 2007).

Yabancı ülke elçilikleri dolaylı ya da dolaysız bir biçimde bağlı bulunan kültür dernekleri, temelde kendi ülkelerinin ve kültürlerinin propagandasına yönelik, var olan sempatileri pekiştirmeye veya sempati yaratma amacıyla oldukça yaygın düzeyde konferanslar, film gösterileri, sergiler düzenlemektedir. Resim sergilerine düzenli bir teşhir salonu sağlamak için İstanbul, Ankara ve İzmir gibi kentlerde misyonerlerin de yardımıyla Fransız, İngiliz, Amerikan ve Alman dernekleri önemli sergilere ev sahipliği yapmışlardır.

Türk Alman Kültür derneği açılan sergilerinde Nuri İyem, Adnan Çoker, Aliye Berger, Ömer Uluç, Sarkis, Adnan Varınca, Mustafa Esirkuş, Ferruh Başağa, Sinan Bıçakçioğlu, Cevdet Altuğ, Nevin Çokay, Ali Bütün gibi isimleri halkla buluşturmuştur (Tansuğ, 1995).

GESAM **Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Birliği**'nin kısaltılmış adıdır. Bu ad Bakanlar Kurulunca da tasdik edilmiştir. Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği GESAM 5846 sayılı Fikir ve sanat Eserleri Kanunu'nun 2936 sayılı kanunla değişik 42. maddesi ile Fikir ve Sanat Eseri Meslek Birlikleri ve Federasyonu hakkındaki tüzük hükümleri uyarınca kurulmuştur. Merkezi Ankara'dadır. Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği GESAM 11 Ağustos 1986 günü kurulmuş ve halen çalışmalarına devam etmektedir. (<http://www.gesam.org.tr/indx1.php>)

Birlik üyelerinin yetki verdiği esrelerin telif haklarını korur doğacak uyuşmazlıklarda problemin çözümünde yardımcı olur, Türk sanatını ve kültürünü geliştirici etkinliklerde maddi ve manevi destek verir ve verdiği çeşitli ödüllerle devlet- sanatçı ilişkisinin gelişiminde katkıda bulunur.

Plastik Sanatlar Derneği bu sorunların çözümünü sağlamak amacı ile 25.05.1989 Tarihinde kurulmuştur. Uluslar Arası Plastik Sanatlar Derneği Birleşmiş Milletler'in eğitim, bilim ve kültür organizasyonu UNESCO'nun bünyesinde, ülkeler arası kültür ve sanat ağı oluşturma ve ilişkileri güçlendirmeyi amaçlar, toplum yaşamında ve gelişiminde sanatçının önemli rolünü kabul eder, yaratıcılığı ortaya çıkartan fırsatların yaratılmasını destekler. Uluslararası işbirliğini sağlamak, sanatçıların toplumdaki kültürel, teknik, ekonomik, sosyal ve politik değişmeler ışığında maddi ve manevi konumlarını korumak ve güçlendirmek derneğin AIAP'nın temel ilkeleri arasındadır.

Plastik sanatlar derneği din, dil, cinsiyet, ırk ayrımı gözetmeksizin temel insan hak ve özgürlüklerine saygılı, estetik, politik, kültürel veya herhangi başka türden bir önyargı ve tekelciliği barındırmayan bir tavırla çalışmalarını sürdürürken, ülke sanatının gereksinim duyduğu dinamik örgütlenme yapısına cevap oluşturuyor (Koçan, 1991).

Günümüz çağdaş yapıtlar üreten sanatçılarının görsel olarak ortaya koydukları örnekler zaman zaman belli bazı noktalarda kesişmektedir. Bu ortaklık hepsinin aynı ulusal kaynaklardan beslendiği gibi aynı uluslar arası çağdaş sanat ortamından da etkilendiklerini göstermektedir. Son dönem Türk sanatındaki oluşumlara baktığımız zaman ülkemizi etkileyen sosyal ve kültürel etkenlerin yanısıra, çağdaş ve güncel olan sanatla ilişkilerin duyarlı bir yaklaşımla çoğalmasının Türk sanatını beslediğini görebiliyoruz. Sonuçta

Üretilen yapıtların çok yönlü, çok sesli farklılıklar göstermesi de Türk sanatındaki sağlıklı gelişmenin işaretidir. 1940'lerden sonra Türk sanatında açık olarak izlenen çabalar özgünleşme, yreselleşme ve ulusallaşma kavramları ile belirginlik kazanmıştır.1960'lerden bu yana sanatçılar insan evre ilişkisini ve sorunlarını irdeleyen yorumlar, değerlendirmeler getiren resimleri yanısıra çok değişik malzemelerle yapıtlar üretmektedir. Anadolu insanını ve yaşamını konu alan resimler, yerini kentleşme ve sanayileşme sürecine giren bir toplumun insanının gerçeği ve çevresini konu alan resimlere bırakarak bir değişim geçirmektedir. Kırsal yaşam gerçeği yerini kentsel yaşam gerçeğine bırakmıştır. Bundan sonra Anadolu yaşamı ve doğası kentsel yaşam sürdüren sanatçının zihninde kalan imgelerle yapıtlarda kendini göstermek durumunda kalmıştır. 1970'lerden bu yana gittikçe belirginleşen dinamizmi içinde Türk sanatçılar gerçekçi, foto gerçekçi, fantastik ve ya simgeci, soyut, neo-ekspresyonist, kavramsal, naif gibi günümüz sanatının uluslar arası düzeyde geçerli tüm özelliklerini taşıyan yorumlarla ve biçimsel kurgularla yeni bir kimlik kazanma çabası içine girmesine sebep olmaktadır (Ersoy, 1998).

1968 sonrasında soyut sanat sürdürülürken, dönemin genç kuşaağının figürlü anlatımlara yöneldiği görülmektedir. Toplumsal bunalımların yoğunlaştığı 1970-1980 arasında, daha çok sosyal içerikli resimler ve yeni figüratif eğilimler geniş bir konu çeşitlemesiyle ortaya çıkmıştır. Politik içerikli figüratif resimler ilk kez bu yıllarda Türk resim sanatında belirir. Batı resmi karşındaki konularını tartışmaya, kimlik sorununu irdelemeye başlayan 1968 kuşaağı sanatçıları, toplumsal konulara yaklaşımları, toplum içinde bireye yaklaşımları, figürü biçimsel özelliklerinin yanı sıra i dünyasıyla da yansıtma endişeleriyle Türk resminde konu ve biçim açısından özgün katkılarda bulunmuşlardır.

1970-1980 arasında Türk sanatçılarının Avrupa ve ABD gibi dış ülkeler sanatlarına daha bilinçli bir ilgi duydukları ve daha çok dışa açıldıkları bir gerçektir. Türk sanatının, aağdaş Batı sanatıyla bütünleşme çabaları verdiği, yeni akımlarla beslenerek yeni boyutlar kazandığı bu dönemde malzeme çeşitliliği ve kullanımı yönünden de atılımlar yaptığı gözlemlenmektedir. 1970'ler sonrasında akımların dışına taşan bireysel anlatımların ağır bastığı ve resim, heykel ve sanat nesnesi arasındaki sınırların eridiği görülmektedir.

1960'lerden başlayan bir gerilemeyle, 1970 sonrasında Türkiye'de plastik sanatlar alanında devletin aağdaş sanatı destekleme yönünde katkısının giderek azaldığı izlenmiştir. 1980'lerde ise aağdaş sanatı destekleme görevini büyük lde özel kesim üstlenecek ve sponsorluk kavramı gündeme gelmiştir. 1980 ve 1990'lı yıllar, sanat yaşamında daha çok özel kesimin desteğinde yüksek verimlilik gösteren Türk sanatçısının dışa açılma

çabalarının sonuç verdiği, evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olmuştur. Çağdaş demokratik düşünce doğrultusunda biçimlenen, yaratıda sınır tanımayan plüralist (çoğulcu) görüşler Türk sanatında da yerini almış, sanat dili bu görüşlere koşut olarak çeşitlenmiştir. 1980 sonrasında dünya ile iletişimin giderek güçlenmesi, Avrupa ve ABD'ye sanat eğitimi için gidenlerin çoğalması ve Yeni Eğilimler, İstanbul Bienali, Günümüz Sanatçıları, Ankara SanArt, Tüyap Sanat Fuarı, Genç Etkinlik ve galerilerin düzenledikleri büyük sergiler vb. etkinliklerin artması bu yılların özellikleridir ve Türkiye'de sanatın çağdaş kavramlara ulaşmasına büyük katkılar getirmiştir. Değişen çevreye farklı bir bakış açısıyla irdeleyen ve plastik anlatımda düşünceye öncelik tanıyan minimalist, hiper-realist, neo-ekspresyonist yorumlar yapan kavramsal sanatı ve video sanatını seçen, enstalasyonlar yapan kuşaklar yetişmiştir. Yeni arayışlar içinde olan bu sanatçılar, tuval resminin yanısıra çeşitli teknik olanakları kullanarak karışık gereçli yapıtlar gerçekleştirmişlerdir (Germaner, 1999).

Türk sanat ortamında yarışmalı sergilerin öncülüğünü, Devlet Resim Heykel Sergileri yapmıştır. Düzenlenen yarışmalı sergilerden uluslararası nitelikte olan Asya- Avrupa Sanat Bienali dışında kalanların hepsi, ulusal ölçekte yarışmalı sergilerdir. 1933'ten bu yana düzenlenmekte olan Devlet Resim Heykel Sergileri 1990'lı yıllarda Devlet Resim Yarışması, Devlet Heykel Yarışması, Devlet Özgün Baskı Yarışması, Devlet Seramik Yarışması, olarak dört ayrı yarışmaya dönüştürülmüştür. Bunun dışında Mevlana Resim Yarışması (1987), Ahi Evran Resim Yarışması (1990), Kapadokya Resim Yarışması (1993), birincisi 1986 yılında gerçekleştirilen I. Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienalleri de yine Kültür Bakanlığınca organize edilmiştir. Kamu kuruluşları arasında Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı (TPAO) ve tek el genel müdürlüğü resim alanında yarışmalar düzenlemeye 1990 öncesinde başlamışlar 1992 yılında Devlet Malzeme Ofisi onlara katılmıştır (Bek, 2000).

Devletin sanata yönelik tutumundaki değişimin en çarpıcı örneklerinden birisi 1951 yılında düzenlenen İstanbul sergisine bağlı olarak açılan resim ve heykel sergisinden resmi makamlarca alınan kimi yapıtların, bir süre sonra Sandal Bedesteni'nde müzayedeye konduğu yönündeki haberler olmuştur. Devlet sergilerinin 17.sinde ise ödül tutarı için gerekli ödenek bulunamamış ve sanatçılar ikincilik ödülü tutarını almıştır. Her şeye rağmen sanatçılar ise sanatsal üretime devam etmekte arzın kapsamı ise sürekli genişlemektedir. Bedri Rahmi “*Sanat kuşunun ticaret kanatlarıyla havalanacağını*” belirtirken sanatçının toplumla iletişim kurmasına da bu şekilde yön çizmektedir.

1960 sonrası dönemde siyasi ve ekonomik açıdan istikrarlı bir tablo var olmadığı halde; Türkiye sürekli gelişmiş uluslar arası platformlara girmiştir. Kültürel olaylara duyarlı olan kesim artmıştır. Bu kesimin çekirdeğinde üniversite görevlileri yazarlar basın mensupları gibi orta gelir düzeyindeki aydın kimseler olmakla birlikte cumhuriyetin ilanından sonra süregelen geleneksel bir tutumla ve kimi zaman kerhen de olsa sanatı destekleyen devlet bürokrasisinin üst düzey görevlileri önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanı sıra özel sektörün kurum olarak sanata desteği de söz konusu olmuştur. Başlangıçta Ege bölgesi çapında düzenlenen DYO resim yarışması (ilki 1967’de) Cumhuriyet’in 50. yılında yurt çapından düzenlenen bir etkinlik halini almıştır (Üstünipek, 1999).

Türkiye’de 1980 sonrasında görülen bienal etkinlikleri Türk sanat ortamına sunduğu yeni sergi anlayışı ile uluslararası düzeyde bir etkinlik olarak gündemde ki yerini günümüzde de korumaktadır. Türk sanat ortamında bienal etkinlikleri yurtdışı bienallerine katılım ve Türkiye’de gerçekleştirilen bienaller olmak üzere iki aşamada değerlendirilir. Uluslararası sanat platformunda varlık gösterme amacıyla başlatılan bienal etkinlikleri iki ayrı şehirde iki ayrı bienal modeliyle ortaya çıkmıştır. Bienal etkinlikleri tarihi mekânların çağdaş yorumlarla tekrar sunumu, önerilen kavramla, öne çıkan sanatçılar, seçici kurallar ve küratörlerden oluşan yapısı ile Türk sanat ortamında alışılmamışın dışında bir sergi anlayışını gündeme getirmiştir. Türk sanatında sergileme geleneğine farklı bir boyut getiren bienal etkinlikleri 1980 sonrasında değişim gösteren sanatsal, kültürel ve eleştirel ortamı da etkilemiştir (Bek, 2000).

1990’lı yıllara girildiğinde tuval ve estalasyon arasındaki tartışmalar alevlenmiş ve bu dönem özellikle kavramsal ve küratörlü sergilerin yapıldığı dönem olmuştur. “Anı Bellek” sergileri ile Vasıf Kortun hem bu tip sergiler düzenlemiş hem de 3. Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü yapmıştır. Buna bir diğer örnekte Devlet Han’da “Devlet, Sefalet, Şiddet ”; Müşerref Zeytinoğlu, Emre Zeytinoğlu, Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa, Hüseyin Bahri Alptekin, Michael Morris, İsmet Doğan, 1996’da “Dialoglar”; Erdağ Aksel, Rahmi Akgunsur, Elvan Alpay, Seim Birsal, Esra Ersen, Serhat Kiraz, Kadri Özayten, Osman Ergül Özkutan, İskender Yediler, Adem Yılmaz gibi isimlerin açmış olduğu sergiler dikkat çeker. Siyasi ve kavramsallaşan sergiler bu dönemde çok dikkat çeker.

Türkiye’de uluslararası etkinliklerin düzenlenmesi oldukça geç bir dönemde başlamıştır. 1960’lı ve 1970’li yıllarda sanat etkinliklerini yöneten kurum ve kuruluşların başında gelen İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar

Yüksek Okulu, Kültür Bakanlığı ve Dışişleri Bakanlıkları sanatın uluslararası platforma taşınması konusunda ne çaba ne de başarı gösterebilmişlerdir. Bunun nedenleri arasında, bürokratik engeller, finansal engeller olduğu gibi, aslında en temel neden, yabancı sanatçı, eleştirmen ya da uzmana karşı olan tutucu tavır olmuştur. Kendi içine kapalı olan bu ortam, Türkiye'deki sanat potansiyelinin gelişmesini de büyük ölçüde etkilemiş ve Türkiye sanat ortamı, uluslararası sanat ortamıyla tanışmak için 1980'li yılları beklemek zorunda kalmıştır. Türkiye sanat ortamının uluslararası platformda kendini göstermeye başlaması, 1980 yılının ortalarında bienallerle olabilmıştır. 1986 yılında Ankara'da açılan ancak sadece dört kez düzenlenebilen **Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali**'ni, 1987 yılında başlayan ve günümüze dek gelen bir etkinlik olan Uluslararası İstanbul Bienali izlemiştir.

I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 2 Mayıs-30 Haziran 1986 tarihleri arasında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleşmiştir. Resim-heykel, seramik ve özgün baskı dallarında düzenlenen uluslararası nitelikteki bu etkinliğin düzenlenmesi için Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından bir düzenleme komitesi oluşturmuş; 10 kişiden oluşan bu komite (Mehmet Özel, İhsan Yüceözsoy, Zeynep Yasa, Tunç Tanışık, Ergün Erişen, Erdoğan Aytun, Hüsamettin Koçan, Ertuğrul Özsezgin, Halil Akdeniz ve Hasan Pekmezci), daha sonra 9 kişilik bir "Ulusal Jüri" seçmiştir (Prof. Mustafa Aslier, Hamiye Çolakoğlu, Prof. Sadi Diren, Turan Erol, Prof. Doğan Kuban, Prof. Zühtü Müritoğlu, Sezer Tansuğ, Prof. Adnan Çoker ve Adnan Turani). Ulusal Jüri'nin yanı sıra, yapıtları değerlendirmek üzere bir uluslararası jüri de kurulmuş, bu jüride Türkiye'den Prof. Dr. Doğan Kuban (Başkan), Arnavutluk'tan Minor Mümtaz Bhrani, Cezayir'den Madoun Akli, Fransa'dan Dominique Gauthier, İtalya'dan Anna Inponenta, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nden Ali Atakan, Macaristan'dan Anikon Kovacs, Polonya'dan Zbigniew Taranienko, Romanya'dan Tudor Pavu, Yugoslavya'dan Boğdan Krsic, Suudi Arabistan'dan Muhammed Musa Asselim yer almıştır.

Bienal'in Türkiye pavyonunun sergi komiseri Prof. Dr. Doğan Kuban olmuş; jüri tarafından açık tartışma yoluyla sergiye Türkiye'den katılacak olan 15 ressam, 6 heykeltıraş, 6 özgün baskı sanatçısı ve 6 seramik sanatçısı seçilmiştir. Seçim sonuçlarına göre, sergiye resim dalında, Erdal Alantar, Özdemir Altan, Mustafa Ata, Şükrü Aysan, Bedri Baykam, Burhan Doğançay, Devrim Erbil, Adem Genç, Zafer Gençaydın, Balkan Naci İslimyeli, Nihat Kahraman, Serhat Kiraz, Yusuf Taktak, Ömer Uluç ve Şenol Yorozlu'nun; heykel dalında Koray Arış, Ali Teoman Germaner, İlhan Koman, Füsün

Onur, Remzi Savaş ve Seyhun Topuz'un; özgün baskı dalında Mürşide İçmeli, Ergin İnan, Asım İşler, Fevzi Karakoç, Süleyman Saim Tekcan ve Ali İsmail Türemen'in; seramik dalında ise, Beril Anılanmert, Candegör Furtun, Atilla Galatalı, Güngör Güner, Füreyya Koral ve Melike Abasıyanık Kurtiç'in katılacağı belirlenmiştir.

II. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 2-30 Mayıs 1988 tarihleri arasında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir. Bienal kataloğunun sunuş yazısında dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Namık Kemal Zeybek, etkinliğin amacını şöyle açıklamıştır: "Seçkin sanat eserlerini bir arada sergileme ve karşılaştırma imkânı sağlamak, sanatın birleştirici diliyle de dünya ülkeleri arasında "dostluk ve barış" ilkelerine bağlı bir ortam oluşturmak."

7 Mayıs-30 Haziran 1990 tarihleri arasında, yine Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlenen III. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'ne 200'e yakın sanatçı katılmıştır.

Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 1992 yılında, dördüncü ve son kez düzenlenmiştir. Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleşen etkinliğe

Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 1986 yılında, Türkiye'nin dışa açılma politikalarının kültürel alandaki bir göstergesi olma çabasıyla başlatılmış bir etkinliktir ancak dünyanın çeşitli kentlerinde düzenlenen bienallerin yarattığı kültürel sürekliliği yakalayamamıştır. Gerek Kültür Bakanlığı'nın sergiye ayırdığı ödenek, gerek ülkelerle kurulan diyalog ve gerekse bienale ilişkin saptamaların yerli ve yabancı basında yer almaması durumunda bienal, kendi içine kapalı bir etkinlik olarak kalmıştır. http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_3.htm

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneğinin girişimi ile 1991 yılında başlatılan **İstanbul Sanat Fuarı** amacı Türk sanat ortamındaki potansiyel sanat üretimine ve sanat pazarına dikkat çekmek pazarın boyutlarını galerilerin öncülüğünde görünür kılmak olarak belirlenmiştir.

Galerilerin profesyonel anlamda koleksiyonlarındaki yapıtları geniş kitlelerle sunmak yapıtların estetik ve parasal ölçütlerin oluşmasına olanak sağlamak sanatın yaygınlaşması ve uluslararası ölçekte pazarlanmasına imkân sağlamak gibi işlevler yüklenen İstanbul Sanat Fuarı günümüze kadar etkinliğini sürdürmektedir.

Fuar süresince düzenlenen panellerin ise sanatın sadece görsel anlamda değil düşünsel anlamda da toplum sanat alt kültürüne katkı sağlayıcı etkileri olmuştur (Bek, 2000).

1973 yılından bu yana İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Festivalinde çağımız tümel sanat anlayışına uygun bir özellik kazandırmak, ülkemizin plastik sanat dallarına uluslararası ilgiyi çekmek ve uluslararası plastik sanat ortamını ülkemize getirmek amacıyla bir bienal düzenleme gereği festival yönetimi tarafından belirlenmiş ve bu bienalin ilkeleri amaçları ve uygulaması konusundaki çalışmaların alt yapısını oluşturacak genel bir değerlendirme yapılmıştır (Madra, 2003).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı **Uluslararası İstanbul Bienali**'nin yapılma amacını kültür ve sanat etkinliklerinin üst düzeyde bir kesitini Türkiye'de sergilemek, Türk izleyicisini ve sanatçısını uluslararası sanat ortamına tanıtmak, uluslararası sanat olgusunu oluşturan birimler ile Türkiye'de ki sanat olgusunu oluşturan birimler arasında ilişki ve iletişimi sağlamak olarak açıklamıştır.

I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' teması çerçevesinde Aya İrini Kilisesi'nde, 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Süleymaniye Kültür Merkezi'nde, 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergi ulusal pavyonlara ayrılarak küratörlere bırakılmış, 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde ise ulusal pavyon modeli terkedilmiş yerini tüm ülkelerin yer aldığı bir karma model anlayışı gelmiştir (Bek, 2000). Tarihi mekânlar Türkiye'ye ilk defa gelecek sanatçılar tarafından ilgi çekici olsa da daha sonra bienaller küratörlerin tekeline bırakılmıştır. Bienaller ayrıca sanat adına yeni yeni kavramlarında doğduğu etkinlikler olduklarından önemlidir. 1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilen ilk iki bienalden sonra, 1992 yılında Vasıf Kortun'un yönettiği İstanbul Bienali için İKSV, 1994 yılından itibaren tek küratörlü sisteme geçme kararı aldı. 1995'te René Block, 1997'de Rosa Martínez, 1999'da Paolo Colombo, 2001'de Yuko Hasegawa, 2003'te Dan Cameron, 2005'te Charles Esche ve Vasıf Kortun küratörlüğünde düzenlenen İstanbul Bienali, 2007 yılında San Francisco'da yaşayan Çinli küratör Hou Hanru tarafından gerçekleştirilmiştir.

1987 "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat"
Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye)

1989 "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat"
Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye)

1992 "Kültürel Farklılık"
Yönetici: Vasıf Kortun (Türkiye)

1995 "ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü"
Küratör: René Block (Almanya)

1997 "Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine"
Küratör: Rosa Martinez (İspanya)

1999 "Tutku ve Dalga"
Küratör: Paolo Colombo (İtalya)

2001 "Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış"
Küratör: Yuko Hasegawa (Japonya)

2003 "Şiirsel Adalet"
Küratör: Dan Cameron (ABD)

2005 "İstanbul"
Küratör: Charles Esche (İngiltere) ve Vasıf Kortun (Türkiye)
Yorumlar

İlkini Deutsche Bank'ın desteklediği ve Yönetmeni Orhan Taner olan **Contemporary İstanbul**'un ilki 2006 yılında yapılmıştır. Contemporary İstanbul'un çağdaş sanat dünyasında oluşturmayı umduğu kültürlerarası diyalogun binlerce yıllık sembolü, Doğu ile Batı'nın birleşme noktası olarak tarihte eşsiz bir yer edinmiş olan İstanbul, 2010 Avrupa Kültür Başkenti olmaya hazırlanırken Türk ve dünya sanatını buluşturacak bu fuara ev sahipliği etmek için ideal bir nokta olarak öne çıkmıştır.

(<http://www.contemporaryistanbul.com/HTML/TR/>)

Bu yıl ikincisi düzenlenen **Ege Art Sanat Günleri** İzmir halkı ile sanatı buluşturmayı amaçlamakta İzmir'in kültür ve sanatta gelişmişliğini göstermesi açısından da önem taşımaktadır. EgeART Sanat Günleri ile sanat ve kültürel yaşamı yönlendiren kişi ve kurumlar arasındaki işbirliğinin artarak güçleneceğini belirten EgeART Sanat Yönetmeni Mümtaz Sağlam da "Amacımız plastik sanatlar alanında yaşanan çeşitliliği halkımıza sunmaktır" dedi.

Görsel sanatlar alanında ulusal ve uluslararası ün yapmış sanatçılar ve eserlerini halk ile bir araya getirerek, sanata duyarlılığın artırılmasını sağlamayı ve İzmir'in yanı sıra Ege Bölgesi'nin de sanat yaşamına yeni bir boyut, farklı bir canlılık getirmeyi amaçlamış olan

EgeArt bu hedefine ulaşmış ve 25.000'e yakın sanat sever tarafından ziyaret edilmiştir. (<http://egeart.ege.edu.tr/arsiv/egeart0607/tasbaski.htm>)

Melita'dan Battalgazi'ye Sanat Günleri özellikle düzenlendiği mekan ve bölge olarak çok önemlidir çünkü Türkiye'de sanatı sadece büyük şehirlerin ya da sadece belli bir kesimin tekelinde olmaktan çıkarmaktadır. Toplum sanat alt kültürünün oluşumuna katkısını ise Organizatör komitesi adına Fazıl Ercan "*Bulduğumuz bölgelerde toplum gerçeğine baktığımızda sanatın ve estetiğin şehirde yaşayan fertlerimizden tutun da en ıssız köyde yaşayanlarımıza kadar tümünün yaşadıkları süreçte bilerek veya bilmeden bir estetik kaygı, bir güzellik arayışı içerisinde oldukları gözlemlenmekte. Yetişen sanatçıların buldukları bölgelerin dinamikleri olmaları gerçeğinden hareket edersek Sanatı aktif kılmak için buldukları yörelerde kamu kurumlarına, belediyelere, sivil toplum örgütlerine rehberlik yapmak, kurumları yönlendirmek, toplumu harekete geçirmek öncelikle toplumun içinden çıkan ve bu alanda yetişen biz sanatçılara düşmektedir.*" olarak açıklamaktadır. Etkinlik ayrıca Türkiye'de bir model olarak kabul görmüş diğer bölgelerde de sanat aktivitelerinin yapılmasında ve halkla buluşmasında bir model olarak uygulanmaya başlanmıştır. Ayrıca sanat eğitimi almamış olmasına rağmen halkın yoğun ilgisini çekmiştir. Türkiye'nin diğer bölgelerinden gelen olumlu tepkiler sanatın sadece belli bir kesime değil toplumun geneline ait olduğunun göstergesi olmuştur. Bölgede yapılan etkinlik sayesinde bölgede sanat eğitimi almak isteyen kişi sayısında artış olmuştur.

6. SONUÇ

Kültür kavramının birçok tanımı mevcuttur. Bununla beraber en geri kalmış toplumdaki en gelişmiş topluma kadar, tüm insan toplulukları, kültür olarak tanımlanan ortak olguya sahiptir. Eski Yunan ve Roma geleneğinde kültür toprağı işlemek olarak bilinse de kavram Türkçe'ye Fransızca'daki "Culture" kelimesinden geçmiştir. Bir zamanlar dilimizde Ziya Gökalp'in vurgulayarak kullandığı "hars" kelimesiyle ifade edilmiştir. Daha sonra ise bu kelime "kültür" olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bazen bu tanım karşımıza uygarlıkla eş değerde çıkmaktadır.

Yaşamın ve kültürün değişmeyen tek kuralı değişim ve sürekliliktir. Bireyler, topluluklar, kavimler ve devletler gelip geçerken kültürler ve uygarlıklar sürekliliklerini değiştirerek ve gelişerek korumuşlardır. Descartes'in açıkça belirttiği gibi değişime ve devinime ayak uydurmayan yok olmaya mecburdur. Değişim ve süreklilik farklı kavramlar gibi algılansa da sürekliliğin (kesintisizliğin) sadece değişim yoluyla gerçekleşeceği sürekli olan tek şeyin değişim olduğu, kültürlerin az veya çok, hızlı veya yavaş, uyumlu veya uyumsuz biçimlerde sürekli olarak değiştiğidir. Kültürel değişimler sanıldığı gibi kolay olmaz bireyler ve kurumlar çoğu zaman değişime ayak uydurmada zorlanır aslında hiçbir toplum kültürel bağlamda salt doğruyu bulamamıştır da denebilir.

Bütün dünyada gelişen karşılıklı kültür hareketleri çağdaş evrensel bir kültür anlayışı akılcı, bilimsel, hukuksal, laik ve özgürlükçü düşünce sistemini doğurmuştur. Bir anlamda evrensel kültür çağdaş uygarlığı meydana getirmiştir. Kültür aynı zamanda statik değil, dinamik bir unsurdur.

Bireylerin toplumsal sistem içinde belli bir grubun çabasının amacı doğrultusunda birlikte yaptıkları ve açık usulleri bulunan ilişkiler bütününe örgüt adı verilir. Örgütler aynı zamanda kendi içlerinde alt ve üst kültürler barındıran kuruluş şekline göre formel, informal ya da spontane olarak ortaya çıkan bireylerin kendi istek ve iradeleriyle dahil oldukları toplumu olumlu ya da olumsuz şekillerde direk etkileyebilen olgulardır. Örgüt kültürü aynı zamanda sadece alt kültürlerin bir toplamı değil bütün alt kültürleri kuşatan ve onları ortak bir paydada birleştiren kültürdür.

Hiçbir sanat eseri; siyasal ve ekonomik şartlar, kültürel ortam ve zamandan soyutlanarak ortaya konulamaz. Sanat eserinin oluşumunu etkileyen etmenlerin başında, sanatçının yaşadığı çağ, bu çağın özellikleri, sanatçının yaşama biçimi, bilgi donanımı, ideolojisi, sosyo-ekonomik durumu, yaşadığı toplumun din, gelenek ve görenekleri, içinde

yaşadığı dönemin sanat politikası ve sanatçının bütün bu olguların içindeki konumu duyarlılığı gelir.

18.yy'da Osmanlı Devleti baş edemediği Avrupa'nın karşısında tutunabilmek için gittikçe Batılılaşmaya başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ülkeleriyle karşı karşıya gelmesi niteliksel değişimleri de beraberinde getirmiştir. Tanzimat dönemi sonrasında Batı Osmanlı'ya ideolojiler ihraç etmiş, toplum halktan kopuk bir bürokrasiden sonra halktan kopuk ideolojiler dönemine girmiştir. Lale Devri'nden başlayarak Osmanlı başkentine yabancı elçiliklerin kabulüyle sanat adına yeni oluşumları da beraberinde getirmiştir. Yağlı boya resim sanatının Türk sanatı kapsamı içine katılması, yaygınlık kazanmasının temeli III. Selim zamanında kurulan askeri okullarda atılmıştır. Bu okullarda modern eğitim programları içinde yetişmiş asker ressam, dönemlerindeki reformist bilinçlenmenin kültür ve sanat alanındaki hedeflerini temsil etmişler ve Türk resminde önemli bir yere sahip olmuşlardır. II. Mahmut döneminde açılan Mekteb-i Fünun'u Harbiye-i Şahane'de resim dersleri daha da önem kazanmış ve bu durum sivil okulları da etkilemiştir. Eğitim sayesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat saray himayesinden çıkmıştır. Türkiye'de yeni dönemde etkinlik gösteren Levanten sanatçılarda Türk resminin gelişmesine katkı sağlamışlardır. Karşımıza çıkan ilk örgütlü sanat hareketi de azınlıklar tarafından kurulmuş olan Elifba Kulübü'dür. Henüz halkın yeterince alışık olmadığı bir dönemde batılı anlayışta çalışan sanatçılar sergiler düzenlemiş ve halkın dikkatini üzerlerine çekmişlerdir.

II. Abdülhamid Avrupa'ya yönelik kültür politikalarını değiştirirse de Osmanlı sanatı 18. yy boyunca çağın koşullarına göre Batı sanatını aşamalı bir şekilde yakalamıştır. Osmanlı devletinin I. Dünya Savaşı'na (1914) girmesi ve savaşta kaybeden tarafta yer alması, Sevr Antlaşması sonucunda verdiği Kurtuluş Savaşı, devletin birçok konuda gerilemesine sebep olmuştur. Bütün bunların üzerine inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti'nin modern dünyaya ayak uydurarak varlığını devam ettirme meselesi, inkılâpları ve her alandaki düzenlemelerin bu yönde olmasına sebep olmuştur. Eğitim, kültür ve sanat modernleşme felsefesinin temel taşlarını oluşturur ve bu bağlamda Cumhuriyetin ilanıyla birlikte birçok alanda olduğu gibi eğitim alanında da yeni politikalar benimsenmiştir.

Sanayi Nefise'nin kurulması ise plastik sanatlar öğretiminin kurumsallaşması yolunda atılmış en büyük adım olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi eğitime başlamasından sonra bu kurumda üretilen yapıtlarla ödüllü ödüksüz çok sayıda sergiler düzenlemişler fakat bunların içinde en iyi örgütlenmiş olanı "İstanbul Salonu" sergileri ön

plana çıkmış ve toplum sanat alt kültürü oluşumu açısından da önemli bir yere sahip olmuştur.

Sanat ve kültürün geliştirdiği sanatsal zevk ve duyguların estetik doruğa ulaştığı ortamlarda ülkeler her alanda kalkınmışlardır. İşte bu sebepten Cumhuriyet’le beraber Atatürk önceden sadece saray çevresine hitap eden sanatı eğitim yoluyla yaymaya çalışmış bunu yaptığı atılım ve yeniliklerle Türk toplumunun kültürel yapısına uygun bir şekilde Köy Enstitüleri’nde güzel sanatların her dalında ülke sathında toplumun her kesimine yaymaya çalışmıştır. Halkevlerinin ve Halkodalarının halkı sanata ve kültüre ısındırma amacıyla kurslar düzenlemesi Cumhuriyet’in toplu bir kültür seferberliği başlattığının bir göstergesidir.

Daha sonra kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Batılı anlamda sanat adına Türkler tarafından kurulan ilk örgütlü hareket olarak karşımıza çıkmıştır. Örgütlenme girişimi Meşrutiyet yönetiminin getirdiği yeniliklerdendir. Tüzel bir kişilik olarak Türkiye’nin ilk bağımsız sanatçı örgütü olan cemiyet sanatı bireysel bir çalışmanın ürünü olmaktan çıkarmış toplu harekete dönüştürmüştür. Toplum sanat alt kültürü oluşumuna katkı sağlamak için açtıkları sergiler yanı sıra Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’ni yayınlamışlar ve bu gazetede plastik sanatların her dalında yapıtlara ve sanatçılara yer vermişlerdir. Güzel sanatları halka indirmeyi, sanatla insanları kaynaştırmayı ve etkinliklerden haberdar olmalarını sağlamayı hedeflemişlerdir. Osmanlı devletinin Batı karşısında her alanda olduğu kadar sanat alanında da varlığını ispatlaması için ülkeye resim kültürü yaymayı ilke edinmiş olan cemiyet, Türk resim sanatında önemli bir yeri olan Galatasaray Sergileri’ni düzenlemiştir.

Daha sonra Yurt dışında eğitim alıp I. Dünya Savaşının başlamasıyla yurda dönen Çallı ve arkadaşları aldıkları eğitimin tersine izlenimciliği benimsemiştir. 1914 Kuşağı, Osmanlılıktan Cumhuriyet Türkiye’sine geçişin ara dönemini de oluşturması bakımından önemlidir. Galatasaray Sergileri bu dönemde de devam etmiş sanatın gelişimini topluma tanıtmayı hedef edinmiş ve toplum sanat alt kültürü oluşumuna büyük katkılar sağlamıştır. Kızların Sanayi-i Nefise Mektebi’ne kabul edilmediği bu dönemde kızlar için İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. Bu dönemde ayrıca Türk edebiyat çevrelerinin de resim sanatına ilgisi artmıştır. İstanbul’da hanedan mensupları, asker ve politik elitten oluşan sınırlı bir kesimi ilgilendiren sanat Cumhuriyet’le birlikte yasalarla devlet güvencesine alınmış çağdaşlığı yakalamak ve toplumun her kesiminin sanata olan ilgisini arttırmak amacıyla evrensel ölçülerde resim heykel müzelerinin açılmasından, sergiler düzenlenmesine,

sanatçıların desteklenmesine ve sanat eğitime kadar birçok konuda çalışmalar yapılmıştır.

Türk resim sanatının tarihsel süreci içerisinde kurulan ikinci dernek ise Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olmuştur. Müstakil ressamın amaçları Türk resim sanatının düzenli kalıcı temellere oturmasını sağlamak olmuş, sanatın toplumun her kesimine ulaşması yönünde çalışmalar yapmışlardır. Bunun için toplumda sanat beğenisinin yaygınlaşması adına devletle iş birliği içerisinde çalışmışlardır. Bu nedenle resim galerilerinin açılması, güzel sanatları kapsayan müzelerin kurulması gibi konulara değinen sistemli ve sürekli yayınlara girişmişlerdir. Bütün bunların eğitimle mümkün olacağı düşüncesi ile yüksek düzeyde resim eğitimi verecek bir diğer kurum Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü 1930'da açılmıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra birçok inkılap yapılmış Türkiye Cumhuriyeti çağdaş ve evrensel bir kişilik kazanmak amacıyla tüm sanat dallarını, çağdaş yenilikleri desteklemiştir. 1933 yılında böylesi bir ortamda D grubu Kübizm'le dönemin çağdaşlaşma politikalarına destek vermiştir. İnkılap sergilerini düzenleyerek halkın bu yeni sanat anlayışını benimsemesini sağlamıştır. D grubu sanatçıları Batı'da bulunan çağdaş sanat anlayışlarını Türk sanatına taşımışlardır. Kübizm, Kostrüktivizm veya Soyut üsluplarla sergiler açmışlardır. Bir şapka mağazasında açılan ilk sergileri, parasız gezilebilen ilk sergi olmasıyla önemlidir.

Resim sanatının Anadolu gerçeklerine, doğasına ve insanına açılmasında tek partili hükümetin öngördüğü halkçılık ilkesi doğrultusunda 1939 -1944 yılları arasında yurt gezileri düzenlenmiştir. Sanatçılar Anadolu'nun çeşitli yerlerine yollanmış bu yörelerden yaptığı resimlerle Anadolu'da sergiler düzenlemişlerdir. Halkı sanata ve sanatçıya yaklaştırmış sanatçıyı da halka yaklaştırmıştır.

1933 yılında başlatılan Üniversite Reformu ve ardından gelen yenileşme çabaları kapsamında 1937 yılında akademi hocaları değiştirilmiştir. Bu değişim sadece akademi hocalarında değil düşünce, görüş ve uygulamalarda da olmuştur. D grubu ressamlarının Batı üsluplarının arkasından giden anlayışlarına karşı olarak yöresellik fikriyle 1940'da Yeniler Grubu kurulmuştur. Toplumcu ve toplumcu gerçekçi bir görüş etrafında birleşen sanatçılar halkın dikkatini çekmiş, özellikle düşün ve yazın alanında kendisini göstermiştir. Grubun asıl amacı resmin Batı sanat anlayışlarından kurtulup halka yönelmesi ve toplumsal sorunlarla ilgilenilmesinin gerekliliği olmuştur. Yenilerle birlikte resim

sanatında toplumsal konulara, yöresel geleneklere eğilme olmuş, kültürel ve toplumsal değişimle halkta bilinçlenme olmuştur. Sanatın ve sanatçının halka devlet kadar yakınlaşması toplumda oluşturulmaya çalışılan toplum sanat alt kültüründe de etkili olmuştur.

1940'lı yıllar II. Dünya Savaşı'nın güç koşulları Türkiye'de de yaşamı etkilemiş. Savaşa katılmamış olmasına rağmen savaşın dünyaya getirdiği yoksulluktan, politik ve toplumsal yapının çözümlenmesiyle ilgili görüşlerden etkilenmiştir.

Türkiye'de 1946 yılında çok partili döneme geçilmiş siyasi, sosyal ve ekonomik alanda bir takım değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Devlet ve sanatçı arasında çözümler görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde halkın sanatla daha kolay, çabuk ve kalıcı bir yaklaşım kurması için Türk sanatı geleneksel esinlere açılmıştır. 1947'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri tarafından Onlar Grubu bu amaçlar doğrultusunda kurulmuştur. Sanatçılar bu dönemde geleneksel öğeleri çağdaş resmin anlatım biçimleriyle birleştirerek yöresel bir dil ortaya koymuşlardır.

1947 yılında Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakuş gibi isimler bir araya gelerek Tavanarası Ressamları Grubunu kurmuştur. Grup gerek verdikleri resim kurslarıyla gerek açtıkları sergilerle kendilerini halka ve sanat çevresine tanıtmışlardır. Fakat görünen o ki 1950'li yıllara kadar sanatçılar Türk resminin kendi kimliğini bulması için çalışmışlar bu sırada da toplumu sanat için bilinçlendirmeye ve sanata yaklaştırmaya gayret göstermişlerdir.

1950'li yıllar Türkiye'de önemli toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemdir. Bu değişimler sadece kültürel düzeyde değil aynı zamanda siyasi ve ekonomik alanda da kendini göstermiştir. 1950'li yıllarda ortaya çıkan çok partili sistem, teknolojik ilerlemenin üretim faaliyetlerinde etkin şekilde kullanımı, tarımda sanayide görülen gelişim toplumsal yapıda belirgin sınıf ayrımlarını doğurmuş burjuvazi ve işçi sınıfı diğer kesimlere göre daha çok güçlenmiştir.

Türkiye'de 19. yy'da başlayan Batılılaşmaya özdeş modernleşme sağlam temellere oturtulmamış ve özü olmayan bir süreç olarak yaşanmaya çalışılmıştır.

Modernizmin ilk olarak topluma dayatılmasında ki amaç toplumun modernleşmesini sağlamaktı, daha tam olarak benimsenmeden girilen bu uğraş, Modernleşme yayılmaya başladıkça toplumda katmanlar, tabakalar ve gruplar oluşturan bir

olgudur. Bunun sonucunda alt kültür birimleri gelişir ve bireyler kendilerini dahil oldukları ethos çerçevesinde tanımlamaya başlar.

II. Dünya Savaşı sonrasında Batı sanat ortamının açılımları, özgürlükçü atmosferi ve artan iletişim Türk plastik sanatçılarının çağdaş sanatın gereği evrensel değerlere yönelmesini sağlamıştır. Endüstri toplumundan endüstri sonrası topluma geçişin getirdiği karmaşa yeni örgütlenmelere, yeni toplum modellerinin ortaya çıkmasına ve bu topluma özgü sanat anlayışlarının oluşmasına sebep olmuştur. Sanat sadece halkın ya da halkların geleneksel zihniyetleri olarak tarif edilemez.

Toplumu çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmayı hedefleyen Cumhuriyet hükümetlerinin kültür politikalarında ulusal bir kimliğe sahip olmak ve sanatın ülke düzeyinde yaygınlaşmasını sağlamak ön planda olmuştur.

1960'lı yılların sonu halk arasında yeni siyasal kamplara bölünmelerin görüldüğü yıllar olmuş bu dağılma ve bölünme ortamında sanatsal gelişimlerin aldığı görünüm merkezi tabanlı eğilimler yerine çoğulcu bir anlayışın yaygınlaşması yönünde olmuştur. Ülkelerin ekonomik ve sosyal yapısı kuşkusuz sendikalaşma üzerinde etkili olan bir unsurdur. 1950 sonrası özel teşebbüs girişimciliği desteklenmiştir. Türkiye'de özgür sendikacılık, toplu ilişkiler üzerine hareket kazandıran yeterli sayıda işçi kesiminin oluşmasına, siyasal rejimin giderek demokratikleşmesine, keza çoğulcu boyut kazanmasına paralel olarak gelişme fırsatı bulmuştur. Sendikal hareketin ivme kazanmasında, sınıf bilinci önemli bir olgudur. 1961 Anayasası'nın başlattığı yeni dönemde değişen ekonomik ve siyasal konjonktürün sonucu olarak toplu ilişkiler düzeninin yasal çerçevesinde de köklü değişimler ortaya çıkmıştır. Bilgi çağına geçiş süreciyle gerçekleşen ileri düzeyde teknolojik gelişmeler küreselleşme gibi unsurlar 1980 sonrasında sanayileşmesini tamamlamış sendikacılığa giderek güç kaybettirmiştir. Halk evleri ve köy enstitüleri kapatılmıştır. 1990'larda Batı ile temas teknolojik olanakların yaygınlaşmasıyla her alanda artmıştır. Türkiye'de 1950 sonrasında başlayan ve en büyük etkenini olarak sanayileşme gösterilen göç bugünde olanca hızıyla devam etmektedir.

Devlet demokratik düşünce ve sistem üzerine kurulmuşsa o zaman kültür ve sanat politikaları da özgürlükçü bir yaklaşım içinde ele alınır. 19. yy boyunca süregelen yenilenme çabalarına rağmen sanat, alanında gösterilen çabanın geniş kitlelere yansıtılamayan bir üst tabaka lüksü olmuştur. Ülke kalkınmasında son derece öneme sahip sanatın gelişebilmesi için ülke demokrasisinin bu alanda daha çok kullanılmasını

sağlayacak çalışmaları yapacak kurumlara ve bu kurumların örgütlenmesine ihtiyacı vardır. 1950 sonrasında yüksek düzeyde eğitim verecek kurumların sayısı hızla artmıştır. Aynı dönemde Türk resmi farklı farklı görüşlerin yan yana ve iç içe gelişme gösterdiği bir dönem olmuştur. Sanatçılar bir yandan Türkiye'nin toplumsal yaşam koşullarını göz ardı etmeden bu koşullara özgü anlatım geneline biçimleri, yeni ve özgün anlatım biçimleri üretmek zorunda kalmıştır. İşte bu sebepten günümüz sanatçıları belli görüşler ve eğilimler çevresinde sınıflandırmak yanlıştır.

Diğer yandan dünya'ya baktığımızda II. Dünya sonrası dinamizmi sanatla teknolojinin bir tür iş birliğine yöneldiği dünyada sanat piyasası Paris'ten New York'a kaymıştır. Batı sanat ortamına soyut dışavurumculuk akımı egemen olmuştur. 1950'li yıllar Türkiye'nin de hızla değiştiği dışa açıldığı ve özellikle Amerikan etkisinin yaygınlaştığı bir dönemdi. Uluslararası ilişkilerin sıklaşması, kültür ve sanat etkileşimleri, iletişim araçlarını ve yöntemlerinin çağın dinamizmine uygun biçimde hız kazanması, sanatı da artık salt kendi çevresinde kültür ile kısıtlanmayacak duruma getirmiştir. Öte yandan Batı'da kaynağını protestolardan alan soyut sanat akımı Türkiye'de çağdaş biçim programlarındaki yerini almıştır.

Bireysellik kavramı 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'de çok vurgulanan bir kavram olmuştur. Gelecek için tasarlanan geleneksel düzeni değiştirme yolunda yapılan radikal düzenlemelerin toplum bilincine yerleşmesinin ön koşulu olayların her kesimin kolayca anlayabileceği bir dile dönüştürülmesidir. Devrin ideolojilerini sanatla yama girişimleri, ülkenin birçok yerinde sanattan uzak halk kitlelerini sanatla ilişkiye sokmak için etkili bir yol olmuştur.

1950'li yıllardaki özgürlükçü demokrasi ülkenin sanat yaşamına Batı'daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirmiştir.

Türk plastik sanatları için bir diğer önemli olay ise 1954 yılında Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği resmen kurulmasıdır. Türk sanatının tanıtımı için önemli çalışmalarda bulunan bu birlik, dünya çapında milletlerin sanatlarını ve sanatçıları birbirlerine tanıtıcı etkinliklerde bulunmuşlardır.

Liman ressamaları Grubu'nun dağılmasıyla birlikte Yeniler Grubu'nun toplumsalcı anlayışının devamı niteliğinde 1959'da Yeni Dal Grubu kurulmuştur. Sanat ortamının tekeli tutumuna karşı duran grup üyelerinin, sergiledikleri resimler sakıncalı bulunduğu için kendilerini savunmak zorunda kalmışlardır.

Ardından 1961 yılında sekiz ressamın bir araya gelmesiyle Siyah Kalem Grubu kurulmuştur. Kısa süre içinde dağılan grup yurt dışında açtıkları sergilerle ülkemizi tanıtmışlar ve olumlu eleştiriler almıştır.

1960'lı yıllarda soyut sanat sanatçıları bir araya gelerek 1963 yılında Mavi Grubu'nu kurmuşlardır. Türk resminde yenileşme ve çağdaşlaşma hareketi sürecin zorunlu bir sonucu olarak doğmuş ve yeni kuşak ressamlar salt bir amaç olarak benimsenmemiştir. Bireysel çıkışları ile kültürel değişime katkı sağlamışlardır.

1968 sonrası sanatçıları toplumsal bunalımlara yoğunlaşarak 1970-80 arasında daha çok sosyal içerikli resimler yapmış batı resmi karşındaki konumlarını tartışmaya, kimlik sorununu irdelemeye, toplum içerisindeki bireyi sorgulamaya başlamışlardır.

Sanattaki gelişimi ve alt kültüre katkılarını sadece gruplar ve sanatçılarla sınırlamak yanlıştır. 1940'lı yılların sonunda atılan özel galericiliğin tohumları 1970'li yıllara gelindiğinde hızla yaygınlaşmaya ve çoğalmaya başlamıştır. Ayrıca resim sanatının sadece İstanbul ve Ankara'da değil Anadolu'da da yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Galeri sayısının bu denli artmasının sebebi de ülkemizde sermaye birikiminin önemli bir düzeye ulaşmış olmasıdır. Bu dönemde sanat yayıncılığında da artış gözlenir.

Yerleşmekte olan sivil demokratik sistem ve sanatın sorunlarına da çözümler arayacak ve bu çözümlerin hayata geçirilmesini sağlayacak yeni kurumların başında dernekler gelecektir. Politika 1980'li yıllara gelindiğinde kuşağın örgütlenmesinde önemli rol oynamıştır. Fakat bu örgütlenmelerin 1950 öncesi ile en büyük farkı kuruluşların da önemli rol oynayan doğal liderlikler değil bireysel iradenin gösterdiği çabalarıdır.

Buna en güzel örneklerden biri ise Türkiye Güzel Sanat Eserleri Sahipleri Meslek Birliği'dir. Birlik sanatçıyı ve sanat eserlerinin haklarını korumaya yönelik çalışmalarda bulunmakta Türk sanatını ve kültürünü geliştirici devlet sanatçı ilişkisi sağlamaktadır.

Plastik Sanatlar Derneği ise insan hak ve özgürlüklerine saygılı din, dil, cinsiyet, ırk ayrımı gözetmeksizin estetik, politik veya başka türden bir önyargı barındırmadan çalışmaktadır.

Toplum sanat alt kültürü oluşturmada sadece örgütlü hareket olarak birlik cemiyet ve dernekler değil aynı zamanda yarışmalı sergiler, bienaller, fuarlarda etkili olmuştur.

Türkiye'de yarışmalı sergilerin öncülüğünü Devlet Resim Heykel Sergileri yapmıştır. 1933'ten bu yana düzenlenen sergiler devletin sanata yönelik tutumunun da bir

göstergesidir. Daha sonra kültürel olaylara duyarlı kesim arttıkça özel sektörün kurum olarak sanata desteği de artmıştır. Örnek olarak ilk başta sadece Ege bölgesinde düzenlenen DYO resim yarışması yurt geneline yayılmıştır.

Türkiye’de 1980 sonrası görülen bienal etkinliklerinin Türk sanat ortamına sunduğu yeni sergi anlayışı, uluslararası düzeyde bir etkinlik olarak gündemde ki yerini günümüzde de korumaktadır. Uluslararası sanat dünyasında varlık göstermek amacıyla başlatılan bienal etkinlikleri tarihi mekanların çağdaş yorumları ile tekrar sunumu öne çıkan sanatçıların tanıtımı, seçici kurullar ve küratörlerden oluşan yapısı ile Türk sanat ortamında alışılmışın dışında sergi anlayışları getirmiştir. Bu bağlamda en önemli örnekler ise 1986 yılında Ankara’da açılan ve ancak sadece 4 kez düzenlenebilen Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalini 1987 yılında başlayan ve günümüze kadar devam eden Uluslararası İstanbul Bienali izlemiştir. Bienallerin dışında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’nin girişimi ile 1991 yılında başlatılan İstanbul Sanat Fuarının amacı Türk sanat ortamındaki potansiyel sanat üretimine ve sanat pazarına dikkat çekmek, pazarın boyutlarını galerilerin öncülüğünde görünür kılmaktır.

Özel girişimlerin dışında üniversitelerin düzenlemiş olduğu yarışmalar, paneller, sempozyumlar ve sanat günleri toplumda sanatın her sınıfa ulaşmayı sağlayan ve alt kültürde dâhil tüm kültür katmanları için önemli birer örgütlü sanat hareketi niteliğindedir.

Çağdaş Türk resim sanatının gelişim sürecinde karşımıza çıkan örgütlü sanat hareketlerinin tümü Türk toplumunda sanat alt kültürü oluşturma yönünde sanatın, tüm kültür yapıları içerisinde tüm insanlar için olduğunu kendine ilke edinmiş ve toplumda eğitilmiş ya da eğitimsiz herkesin sanata ilgisini arttırmaya çalışmıştır. Ve sanatı belli bir kesimin tekelinden çıkartmıştır denilebilir.

KAYNAKÇA

- ACUN, Fatma.** (Ekim, 1999). “Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne: Değişim ve Süreklilik” Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunun 700. Yılı Özel Sayısı, s: 155-167
- ALAKUŞ, Ali Osman.** (Güz 2004). “Kültür Kavramı Tanımlarına İlişkin Bir Analiz”, Milli Eğitim Dergisi, Sayı 164.
- ALAKUŞ, Ali Osman.** (Güz 2003). Düünden Bugüne Görsel Sanatlar Eğitimimizin Genel Bir Görünümü, Milli Eğitim Dergisi, Sayı :160.
- AKAY, ALİ.** (2002). Kapitalizm ve Pop Kültür, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- AKŞİN, Sina.** (2005). Türkiye Tarihi, Osmanlı Devleti 1600~1908, Cilt:3, İstanbul: Cem Yayınevi.
- ARSLAN, Necla.** (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt:1.
- ATALAY, Esra.** (2004). “Sanat Özgürlüğü Temel Hakkın Hukuki Niteliği”, Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi Cilt : 6, Sayı : 1, s:43 66
- AYAN, Songül.** (1999). “Osmanlı’dan Günümüze Sanat Cemiyet ve Birlikleri”, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim İş Eğitimi Ana Sanat Dalı Resim Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- BAYNES, Ken.** (2004). Toplumda Sanat, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, çev:Yusuf Atılgan.
- BAYTAŞ, Kemal.** (Mayıs, 1991). “Kültür ve Sanatın Toplumsal Kalkınmada ki Rolü”, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları s:11
- BAŞKAN, Seyfi.** (1997). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resmi, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan.** (1981). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt:2, İstanbul: Tıglat Basımevi.
- BEK, Güler.** (2000). Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri, Ankara: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- BİLGİN, Nihat.** (Mayıs, 1991) “Kalkınma ve Sanat” Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları s:11

- BUĞRA, Hatice Bilen.** (2007). 1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BURKE, Peter.** (2006). Kültür Tarihi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- DAL, Esin.** (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt:1.
- DALKIRAN, Ahmet.** (2006). Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalları'nda Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansıması, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- DOĞAN, Hüseyin.** (1999). Sosyolojik Analizler Perspektifinde: Örgüt, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü, Sosyometri Ana Bilim Dalı, İstanbul, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- DİNÇELİ, İbrahim.** (1996). "19. Yüzyıl Sonrası Türk Resim Sanatında Kültürel Değişim ve Yapılanma Çabaları", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- DURĞUN, Serpil.** (2006). "Örgüt Kültürü ve Örgütsel İletişim", Yüzcüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Aralık 2006, Cilt 3, Sayı:2 Sayfa:112, 132.
- ELMAS, Hüseyin.** (2000). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, Konya: Arı Ofset Matbaacılık.
- ELMAS, Hüseyin.** (2006). "Gruplaşma Olgusunun Çağdaş Türk Resminin Değişim Sürecine Etkisi", S.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi, 21-22, 114-137.
- ERBAY, Fethiye & ERBAY, Mutlu.** (2006), Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası,
- ERSOY, Ayla.** (1998). Günümüz Türk Resim Sanatı, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- ERİNÇ, Sıtkı M.** (2004). Kültür Sanat Sanat Kültür, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ERİNÇ, Sıtkı M.** (Kasım, 2004). Sanatın Boyutları, Ankara: Ütopya Yayınevi,
- EROL, Turan.** (1980). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, İstanbul: Tıglat Basımevi.
- GERMANER, Semra.** (1997).1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- GERMANER, Semra.** (Mayıs 1999). Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- GİRAY, Kıymet.** (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt:2.
- GİRAY, Kıymet.** (1997). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- GİRAY, Kıymet.** (2000). Çallı ve Atölyesi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. **GÜLER, Abdullah Sinan.** (1994). "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi
- GÜVEMLİ, Zahir.** (2005). Sanat Tarihi, Ankara: Varlık Yayın Evi
- GÜVENÇ, Bozkurt.** (1985). Kültür Konusu ve Sorunlarımız, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- GÜVENÇ, Bozkurt.** (2004). Kültürün ABC'si, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- GORDON, Milton.** (October, 1947). The Concept Of The Subculture and Its Application: Social Forces, s:26
- İNAN, Afet.** (1984). Atatürk Hakkındaki Hatıralar ve Belgeler, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- KATOĞLU, Murat.** (2005). Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908~1980, Cilt:4, İstanbul: Cem Yayınevi.
- KIYAR, Neslihan.** (2007). "Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim İle İlişkisi", Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- KIZILÇELİK, Sezgin & ERJEM Yaşar.** (1994). Açıklamalı Sosyoloji Terimler Sözlüğü, Ankara: Yüksel Matbaası.
- KOÇAN, Hüsamettin.** (Mayıs, 1991) "Gelişmişlik için Sanat- Sanat için Dinamik Örgütlenme", Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları s:11
- KOMAROVSKY, Mirra & SARGENT, S. Stansfeld.** (1949). "Research Into Subcultural Influences Upon Personality" in S. Sargent and M. Smith (eds) Culture And Personality, Newyork: The Viking Fund.

- KONGAR, Emre.** (1994). İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Cilt I-II, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- KUNT, Metin.** (2005). Türkiye Tarihi, Osmanlı Devleti 1600~1908, Cilt:3, İstanbul: Cem Yayınevi.
- MADRA, Meral.** (2003). İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987-2003, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- MAHIROĞULLARI, Adnan.** (2001). "Türkiye'de Sendikalaşma Evreleri ve Sendikalaşmayı Etkileyen Unsurlar." Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 1 Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas Meslek Yüksek Okulu s:161-190
- MERCER, Blaine.** (1958). "The Study of Society" New York: Harcourt-Brace
- OKÇUER, Emre.** (1996). "Türk Resminde Yeni Arayışlar "1950 Sonrası", İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÖDEKAN, Ayla.** (Mayıs, 1999). Çağdan Olmak, Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- ÖDEKAN, Ayla.** (2005). Türkiye Tarihi, Osmanlı Devleti 1600~1908, Cilt 3, İstanbul: Cem Yayınevi.
- ÖNAYDIN, Nilüfer.** (Güz, 2003). "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat", Sanat Dünyamız, Sayı: 89, s: 151-152.
- ÖZSEZGİN, Kaya.** (1998). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZDEMİR, Nurdane.** (1997). Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi, Ankara: Nurol Matbaacılık
- SHAW, Stanford J., SHAW, Ezel Kural.** (1983) Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye, İstanbul: II. Cilt, E Yayınları Tarih Dizisi.
- ŞAHİN, Emine.** (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt:3.
- TANALTAY, Erdoğan.** (1995). Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- TANALTAY, Erdoğan.** (1997). Sanat Ustalarıyla Bir Gün, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- TANSUĞ, Sezer.** (Eylül-Ekim, 1993) "Uluslar arası ilişkiler ve Çağdaş Ulusal Kimlik" Türkiye'de Sanat, s.10:s:52

- TANSUĞ, Sezer.** (1995). Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TANSUĞ, Sezer.** (1999). Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TAŞDELEN, Ömer.** (2003). “Türk Resim Sanatında Galatasaray Sergileri”, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- TURHAN, Mümtaz.** (2002). Kültür Değişmeleri, İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- UÇAN, Ali.** (Mayıs, 1991). “Türkiye’nin Kalkınmasında Sanatın Yeri ve İşlevi”, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları s:11
- ÜSTÜNİPEK, Mehmet.** (1999). Cumhuriyet’in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası, Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri, , İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- YAMAN, Zeynep, Yasa.** (OCAK-ŞUBAT 1996). “Modernizmin Siyasal İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü Çiftçi İzleği”, Türkiye’de Sanat, Sayı:22 s: 29-37
- YEŞİL, Ahmet.** (2001). Türkiye’de Çok Partili Siyasi Hayata Geçiş, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları:897, Yayınlar Dairesi Başkanlığı Kültür Eserleri Dizisi: 114.
- YILMAZ, Mehmet Serhat.** (Mart 2001). “Darülfünun Reformu- Darülfünun’dan İstanbul Üniversitesine Geçiş Süreci (1863-1933)”, Kastamonu Eğitim Dergisi, Cilt:9, No:1, s.245-260.
- YILMAZ, Mehmet.** (2005). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YOUNG, Kimball & MACK, Raymond.** (1959). “ Sociology and Social Life”, Newyork: American Book.
- W.1. <http://en.wikipedia.org/wiki/Subculture>) (19.05.2008)
- W.2. <http://www.canaktan.org/felsefe-sosyo/kultur/tipoloji.htm> (19.05.2008)
- W.3. **SARI, Mesut.** (2006). “19. Yüzyılda Osmanlı Devletindeki Düşünce Akımları ve Batı Tesirleri”, <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi72/orta-sari.htm>, (19.05.2008)
- W.4. **KORKUT, Hüseyin.** (Güz, 2003). “Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Üniversite Reformları”, Milli Eğitim Dergisi, Sayı:160, <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/160/korkut.htm> (19.05.2008)
- W.5. www.lebriz.com.tr (19.05.2008)

- W.6. **ÖZŞAHİN, Mustafa Cüneyt.** (2006). “Ulus, Kimlik ve Modernlik”, Radikal Gazetesi, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5777 (19.05.2008)
- W.7. http://turkresmi.com/klasorler/10lar_yenidal_siyahkalem/index.htm (19.05.2008)
- W.8. http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_mustakiller.html (19.05.2008)
- W.9. <http://en.wikipedia.org/wiki/Subculture> (19.05.2008)
- W.10. <http://www.canaktan.org/felsefe-sosyo/kultur/tipoloji.htm> (19.05.2008)
- W.11. http://turkresmi.com/klasorler/10lar_yenidal_siyahkalem/index.htm (19.05.2008)
- W.12. http://turkresmi.com/klasorler/10lar_yenidal_siyahkalem/index.htm (19.05.2008)
- W.13. <http://www.gesam.org.tr/indx1.php> (19.05.2008)
- W.14. http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_3.htm (19.05.2008)
- W.15. <http://www.contemporaryistanbul.com/HTML/TR/> (19.05.2008)
- W.16. <http://www.kervansaraybulusmasi.com/> (19.05.2008)
- W.17. <http://egeart.ege.edu.tr/arsiv/egart0607/tasbaski.htm> (19.05.2008)

RESİMLER DİZİNİ

1. Ali Rıza Beyazıt, *Peyzaj*
2. Sadık Göktuna, *Peyzaj*
3. Şeker Ahmet Paşa, *Talim Yapan Erler*
4. Şeker Ahmet Paşa, *Orman*
5. Süleyman Seyit, *Natürmort*
6. Süleyman Seyit, *Natürmort*
7. Osman Hamdi, *Sultanahmet Girişindeki Kadınlar*
8. Osman Hamdi, *Kaplumbağa Terbiyecisi*
9. Ruhi Arel, *Model*
10. Şevket Dağ, *Ayasofya*
11. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası
12. İbrahim Çallı, *Zeybekler*
13. İbrahim Çallı
14. Feyyaz Duran
15. Avni Lifiş, *Alegori*
16. Sami Yetik, *Amca Hüseyin Paşa Medresesi*
17. Hikmet Onat, *Manzara Kabataş'tan*
18. Ali Avni Çelebi, *Berber*
19. Cevat Dereli, *Balıkçı Dükkanı*
20. Mahmut Cüda, *Kanite Trabzon*
21. Hale Asaf, *Manzara Bursa'dan*
22. Malik Aksel, *Denizli'de Bir Gelin*
23. Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*
24. Cemal Tollu, *Pamuk Toplayanlar*
25. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Koç Kahvesi*
26. Zeki Faik İzer, *Çapraz Ağaç Dalları*
27. Turgut Zaim, *Yufka Açan Kadın*
28. Elif Naci, *Palyaço Aşkı*
29. Abidin Dino, *Çiçekleme, Litography*
30. Abidin Dino
31. Nuri İyem
32. Nuri İyem, *Nalbant*
33. Turgut Atalay, *Yoğurtçu Kızlar*
34. Leyla Gamsız
35. Mustafa Esirkuş
36. Nedim Günsür
37. Ferruh Başağa
38. Fethi Karakuş, *Kompozisyon*
39. Ferruh Başağa, *Aşk*
40. İbrahim Balaban
41. İbrahim Balaban
42. İsmail Altınok
43. Cemal Bingöl
44. Adnan Çoker
45. Erol Akyavaş
46. Adnan Turani
47. Erdal Alantar