

ISSN: 2757-6000

**Faruk Çelik**

Çukurova Üniversitesi

farukcelik1620@gmail.com, Orcid: 0000-0001-7892-0251

## CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATININ ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ

### ÖZET

Bu araştırmada Cumhuriyet Dönemi çağdaş Türk resim sanatının gelişim süreci bağlamında önemli sanat hareketlerini ve önemli bazı sanatçıların resimlerini incelenmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin devlet programıyla Batı'ya gönderdiği öğrencilerin, Türk resim tarihinin çağdaşlaşma sürecinde getirdikleri yeniliklere değinilmektedir. Bu öğrenciler, Batı'da aldıkları sanat eğitiminin ardından ülkelerine döndüklerinde kazanmış oldukları yeni üslup ve konuların, Türk resim sanatında nasıl bir yer ettiği ve Türk resminin çağdaş boyuta nasıl evrildiği incelenmektedir. Bu öğrencilerin veya mezunlarının kurdukları gruplar 1914 Kuşığı (Çallı Kuşığı), Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve bu birliğin dağılması sonucunda bazı üyelerin bir araya gelmesiyle kurulan D Grubu sanat hareketlerine değinilmektedir. Bu sanat hareketlerinin resim sanatında estetik değerlere bağlı çağdaş bir nitelik olgusuna nasıl geldiği, özellikle Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Türk resim tarihinin çağdaşlaşma sürecinde kazandırdıkları yeni bir resim anlayışı irdelenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Türk resim sanatı, çağdaş, cumhuriyet, Ali Avni Çelebi.

## THE MODERNIZATION PROCESS OF TURKISH PAINTING ART IN THE REPUBLICAN PERIOD

### ABSTRACT

This research examines the important art movements and the paintings of some important artists in the context of the development process of the contemporary Turkish painting art in the Republican Period. The innovations brought by the students, who were sent to the West by Sanayi-i Nefise Mektebi with the state

program, in the modernization process of Turkish painting history are mentioned. When these students returned to their countries after the art education they received in the West, it is examined how the new styles and subjects they acquired gained a place in Turkish painting and how Turkish painting evolved into a contemporary dimension. The groups formed by these students or their graduates, the Generation of 1914 (Çallı Generation), the Union of Independent Painters and Sculptors, and the art movements of Group D, which were founded by some members coming together as a result of the dissolution of this union, are mentioned. How these art movements reached a contemporary quality phenomenon based on aesthetic values in painting, and a new understanding of painting that Ali Avni Çelebi and Zeki Kocamemi brought in the modernization process of Turkish painting history, are examined.

**Key words:** Turkish Painting Art, Contemporary, Republic, Ali Avni Çelebi.

## GİRİŞ

Cumhuriyetin ilanıyla beraber bütün alanlarda yeniliklerin başlamasıyla Türk resim sanatında da büyük atılımların olduğu bir dönem olmuştur. Özellikle cumhuriyet rejimiyle beraber kültür ve sanat alanlarındaki değişim, daha önceki dönemden ayrı değerlendirilmeyi gerekli kılmıştır. Ancak hiçbir resim sanatının geleneği köksüz olmadığı gibi Türk resim sanatının da geçmişteki gelişmelerinden ve bağlı olduğu estetik değerlerden bağımsız değildir.

Osmanlı Dönemi'nin resim sanatının varlığını ele aldığımızda beş yüz yıllık çok zengin bir geçmişle minyatür sanatı görülür. 18. yüzyılda Lale Devri'yle beraber sanat ve kültür alanlarında Batı'daki gelişmelerin takip edilmesiyle, resim sanatının ilk adımlarının bu dönemde atıldığını ve önemli ölçüde gelişim gösterdiği söylenebilir. Bu dönemin önemli temsilcileri Levni ve Abdullah Buhari'dir. Ancak, minyatürle sınırlı kalan bu sanatçıların resimleri, resim sanatını bir kimliğe kavuşturamaya yaklaşamaz. Özellikle İslam dininin etkisinden dolayı halkın ve sarayın resim sanatından uzak kalması, resim sanatının gelişmesine engel olmuştur. Örneğin II. Mahmut'un kendi portresini devlet dairelerine astırması ve oğlu Abdulaziz'in heykelini yaptırması hem saray çevresi hem de halk arasında "gavur padişah" olarak anılmalarına sebep olmuştur. Nitekim bu söylemlere rağmen ilk resim dersleri bu dönemlerde Mühendishane-i Bahr-i Hümayun ve Mühendishane-i Berrî-i Hümayûnda verilmeye başlanır. Bu okulun ilk mezunlarından olan Tevfik Paşa, İbrahim Paşa ve Hüsnü Yusuf resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilen ilk resim sanatçılarıdır. Bu okulun resim dersi programında askeri amaçla Batı tarzında perspektif çizimleri ve bir nesnenin iki boyutlu bir yüzeye üç boyutlu bir etki oluşturmak için ışık-gölge çalışmaları yapılmıştır (Tansuğ, 1993). Dahası bu okulda verilen resim dersleri teknik çizimin ilerisine gidemediğinden ne Osmanlı minyatür geleneğinden yararlanabilmiş ne de Doğu-Batı geleneklerinden bir sentez oluşturabilmişlerdir. Ancak Batılı anlamda ilk modern okul olması açısından önemlidir. Özellikle Abdulaziz'in emriyle gönderilen Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyid Bey gibi

asker ressamı Batı'nın klasik anlayışını benimsemiş ve Batı resmini taklit ederek Türk resmine yenilikler kazandırmıştır.

İkinci Meşrutiyet Dönemi'ne kadar sanat sergileri, sanatsal etkinlikler gibi faaliyet yok denecek kadar az olduğu gibi bir Türk sanat manifestosu ortaya koyacak bir ortam da yoktur. Sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni Kıymet Giray'a göre Meşrutiyet Dönemi'ne kadar olan süreçte sanat etkinlikleri, sultanlar ve şehzadelerin desteğiyle sınırlı kalmış, izleyici ve alıcısı doğrudan saray çevresi olmuştur (Giray, 2003). Halkın sanattan uzak kalması sosyo-kültürel açıdan dinin etkisiyle uzun bir süre boyunca resim sanatıyla uğraşılmamış ve üzerine eleştirel bir yazı yazılmamıştır. Özellikle 1950'ye kadar yapılan resimlerin görsel analizleriyle ilgili bir eleştiri veya estetik bağlamda incelemeler de yok denilecek kadar azdır. Açıkça belirtmek gerekirse Türk resim sanatının estetik anlamda incelenmemiş ve felsefecilerin pek dikkatini çekmemiş, daha çok bu alandaki sanatçılara ya da sanat tarihçilerine kalmıştır. Tabii sanatçıların ve sanat tarihçilerin resim sanatı üzerine yazdıkları önemlidir, ancak bunu bir felsefecinin yapması kadar etkili olamayabilir. Bu bağlamda Avşar Timuçin, "her estetikçi öncelikle bir sanat tarihçisidir, daha doğrusu sanatların tarihçisidir. Ama kuru bir sanat tarihinin bilgisini de ne ölçüde yoğun olursa olsun estetikçi için yeterli olabileceğini düşünmek doğru olmaz" (Timuçin, 2009, s. 18). Benzer şekilde Sıtkı Mehmet Erinç ise sanatçılar hakkında "resim sanatının bilimsel bir çözümlemesi, sanatçının yetkinliğini aşmaktadır" diye belirtir (Erinç, 2016, s. 42). İngiliz tarihçi ve akademisyen Peter Burke'ün ifade ettiği gibi yalnızca kaynaklara ulaşmak için kütüphanelere giden ve görsel imgelerden uzak, araştırmacıların yer aldığı bir toplumun aydınlanmasının söz konusu olamayacağını açık bir şekilde belirtir (Burke, 2003). Ancak dönemin koşullarına bakıldığında kültürel ve entelektüel donanımlara sahip bilginlerin de çok az sayıda olması, bu tür gelişmelerin arka planda kaldığını gösteren başka bir nedendir.

1908 yılında İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" kurulmuş ve beş yıl sonra sanat gazetesiyile yayın faaliyetlerine başlamıştır (Berk ve Özsegin, 1983). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti; 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926 yılında Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve son olarak 1929 yılında ise Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türkiye'nin birçok yerinde sanat üzerine konferanslar düzenlemek, sergiler açmak gibi sanatın halk arasında yaygınlaşmasını sağlayacak birçok etkinlik düzenlenmiştir.

Bu gelişmeleri takiben Türk resim sanatının klasik dönemi olarak Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, İbrahim Paşa, Tefik Paşa, Hüsnü Yusuf, Servili Ahmet Emin, Süleyman Seyyit gibi isimler batılı anlamda resim sanatının ilk temsilcileri ve klasikleridir (Berk ve Özsegin, 1983). Batılı anlamda ilk adımların atıldığı bu dönemde, bu sanatçılar arasında Sultan Abdulaziz tarafından Paris'e gönderilen Şeker Ahmet Paşa, Türk resim sanatının önemli temel taşlarından biridir. Şeker Ahmet Paşa, Avrupa'dan döndüğünde 1873 yılında Sultanahmet'teki Mekteb-i Sanayi'de yabancı ve

Türk resim sanatçılarından eserlerinden oluşan karma bir sergi açmıştır. Bu sergi Türk resim tarihinin ilk sergisi olarak kayıtlara geçer (Güvemli, 1975). Bu sanatçılar arasında Türk resim tarihinin en önemli isimlerinden bir diğeri Osman Hamdi'dir. Babası tarafından Paris'e hukuk eğitimi için gönderilen Osman Hamdi, resme olan ilgisinden dolayı Boulanger ile Jean-Leon Gerome'ın atölyelerinden resim dersleri almıştır (Cezar, 2009).

Osman Hamdi'nin çağdaşı olan ressamlardan farklı anlayışta resim yapan tek kişi olduğunu söylemek pekâlâ yanlış olmayacaktır. Çünkü Osman Hamdi'nin oryantalizm anlayışına bağlı resimler yapmış ve bu resimleri doğulu kıyafetler girerek fotoğraflarla resimlerini kurgulamıştır. Dolayısıyla Osman Hamdi, oluşturduğu fotoğraf kolajları, oryantal temalı kompozisyonlarla Türk resminin ilk oryantalizm temsilcisi olmuştur. Ancak bu resimlerde Avrupalı oryantalist sanatçıların Doğu'yu küçük düşürücü tutumlarından farklı olarak, o dönemin akıl, bilim ve felsefe kaynaklarıyla betimlemeler yapmıştır (Aksüğü, 1984).

Bunların yanı sıra Osman Hamdi'nin yaşamı boyunca Türk resim sanatına kazandırdığı faaliyetler arasında en önemli çalışması Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi (Güzel Sanatlar Akademisi)dir. Osman Hamdi Bey, Osmanlı'nın 1877 yılında yaşanan, tarihe 93 Harbi olarak geçen Osmanlı-Rus Savaşı'nın etkilerinin sürdüğü bir dönemde büyük çabalar sonucunda bu okulu 1882 yılında açmıştır. Osman Hamdi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisini kurması ve müdürlüğünü yapması resim sanatının gelişmelerini büyük ölçekte hızlandırmıştır. Çünkü Hamdi Bey'in batılı anlamdaki yenilikleri takip etmesi bu okulda yetişen öğrencilerin batılı tarzda bir sanat eğitimi almalarından dolayı Türk resim sanatına büyük ölçüde yeni boyut kazandırmıştır. Özellikle batılılaşma girişimlerinin yaşandığı bu dönemde yeni atılımların, değişimlere olan açıklığı Türk sanatının çağdaş medeniyetlere ulaştırması adına iki önemli rol oynar. Bunlardan ilki 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı), bir diğeri 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği olacaktır. Dahası bu okul uzun yıllar Türk sanatını yönlendiren, yeni teknikler ve açılımlar geliştiren, Batı sanatının altı yüz yıllık resim ve heykel olgusunu yüzyıla sığdırmanın zorluğunu üstlenen tek kaynaktır.

Kıymet Giray "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" kitabında bu okulun önemine şöyle değinir:

Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane; Osmanlı toplum yapısında değişimin simgesi olan kurumlardan birisi kuşkusuz en zor başarılanıdır... Çağdaşlaşmanın devlet tarafından örgütlenmesiyle ulaşılan bu başarı; geleneklerde, inançlarda topluma açık olarak yer almayan resim ve heykel sanatını öğrenime açar... (Giray, 1997, s. 9).

Türk tarihinin ilk Güzel Sanatlar Akademisi olması ve bu yönde sanatçı yetiştirmeyi hedeflemesi Türk çağdaş resim tarihi açısından önemlidir. Bu dönemde sanat eğitimi

verebilecek nitelikte eğitimci olmadığından Osman Hamdi'nin önerisiyle bu okulun ilk eğitim kadrosunu yabancı sanatçılar ve azınlıklardan oluşturur. Başlangıçta; resim, heykel, mimar ve gravür dersleri verilir. Öğrencilere bir yıl hazırlık dersleri verildikten sonra resim bölümü için beş yıl eğitim ön görülür. Ayrıca cumhuriyetin kurulmasından sonra 1928 yılında Namık İsmail'in müdürlüğü döneminde bu okulun ismi Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilir (Keser, 2009). Bu okuldan mezun olan sanatçı ve eğitimciler çağdaş Türk sanatının ilerlemesinde büyük bir paya sahiptir. Dahası Galatasaray sergileri (1916-1951) ve Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin dışında sanat faaliyetlerinin olmadığı ve toplumda sanat bilinci oluşturmanın yetersizliğinden dolayı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin varlığının yeni sanat derneklerinin ve sanat gruplarının kurulması sürecinin, İstanbul'dan Ankara'ya ve diğer büyük şehirlere etki etmesi değerli bir olaydır.

Cumhuriyet öncesi dönemini düşündüğümüzde bu yaşanan olaylar doğrultusunda gelişim sürecinin kolay olmadığını Nurullah Berk'in Sanayi-i Nefise Mektebinde yetişen Hikmet Onat'la olan görüşmesinde öğrencilik yıllarını anlattığı bir anekdotla kavramak mümkün:

Hocalarımız Salvatore Valery, Warnia Zarzecki idiler. Warnia değil ama, Valery iyi hocaydı, ondan çok faydalandık. Sanayi-i-Nefise Mektebinin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna gelince, o devirde resime çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtmem gerek. Ne erkek ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlaksızlık, dinsizlikle suçluyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce birkaç yobaz mektebi basmış, heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştamal bağlamışlar. Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz birtakım sarıklı, sakallı, post bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk (Berk ve Özsegin, 1983).

İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla 1910 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri arasından Paris'e gönderilmek üzere yarışmalar yapılmıştır. Resim dalında; Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Ruhi Arel kazanmıştır. Nazmi Ziya kendi imkanlarıyla; Hüseyin Avni Lifi, Osman Hamdi'nin tavsiyesiyle ve Feyhaman Duran, Abbas Halim Paşa'nın destekleriyle gitmiştir. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'ndan dolayı geri dönmek zorunda kalmışlardır. Paris'te aldıkları dört yıllık eğitimin ardından döndüklerinde yaptıkları resimler daha çok Empresyonist (İzlenimcilik) akıma yakın özgün bir üslup geliştirdiler. Türk resim tarihine "1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı)" veya "Türk İzlenimciler" olarak adlandırılmıştır

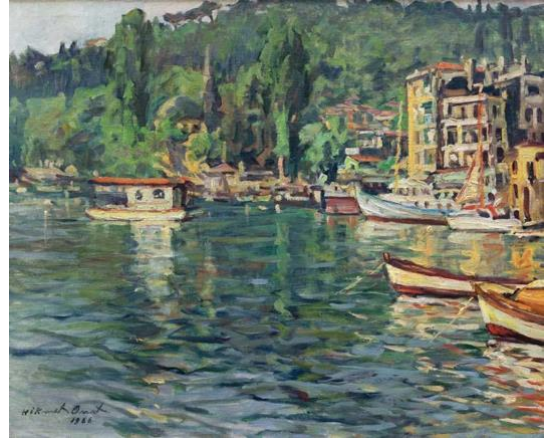
1914 Kuşağı sanatçıları, üstün yetenekli olağanüstü başarılarla donatılmış gençlerdir. Belirli bir görüntüyü, doğayı resmetme eğilimleriyle ortaya koydukları sanat anlayışı, onların "izlenimci" olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Belki de Şeker Ahmet Paşa kuşağının klasik eğilimleriyle yaptıkları resimlerinden ayırmak için "izlenimciler" olarak adlandırıldı. Çünkü bu sanatçılar diğer kuşağın genellikle Batı sanatının klasik anlayışına bağlı figür, portre, natüremort gibi kompozisyonların aksine Batı'nın modernizm anlayışını benimsemiş ve İstanbul Boğazı, Haliç kıyıları gibi



manzaraları resmederek Türk resim tarihine yeni estetik değerler yerleştirmeye çalışmışlardır.



Şeker Ahmet Paşa. *Natiürmort*



Hikmet Onat, *Manzara*.

Asker kuşağı ressamaları, Batı resminin klasik anlayışının izlediği yolu ne kadar doğru izlediği veya Rönesans, Barok gibi akımların içerik bağlamında başarılı bir şekilde çalışmalarında entegre edebildiği tartışılır. Çünkü klasik Batı sanatının değişmez dünyayı sorgulamalarla oluşturdukları yeni obje yorumunu konu alıp resmettiler. 14 Kuşağı sanatçıların doğrudan Empresyonist anlayışa bağlı resimler yapmaları bu gerçekliği doğrudan kabul ettikleri görülür. Yani İzlenimcilik akımının yalnızca plastik değerlere başka bir deyişle biçime bağlı olarak renk ve ışık gibi kavramları çalışmalarında resmetmişlerdir. Dolayısıyla buna bağlı estetik bir görüş veya sanat felsefesi ortaya koyacak bir manifestoları yoktur. İsmail Tunalı, *Felsefe Işığında Modern Resim* kitabında klasik Batı sanatının modernizme geçişini şöyle tanımlar:

... gelenekse sanat, geometrik bir perspektive dayanan üç boyutlu, sağlam, değişmenin ötesinde bulunan bir dünyayı konu alarak alıyordu ve tuval üzerinde, bu üç boyutlu dünya, sağlam konturlar ve sağlam formlar içinde ifade ediyordu. Oysa, modern sanat, impresionizm, bu üç boyutlu dünyayı, iki boyutlu bir dünyaya geri götürdü ve bütün fenomenleri, objeleri, renk ve ışık görünüşleri ve bunların çeşitli bağlılıkları olarak açıkladı (Tunalı, 2013, s. 73).

Türk resim sanatının klasik sanatçıları üç boyutlu dünyayı resmeden resimler yaptılar, ancak 14 Kuşağı'nın bu üç boyutlu dünyayı resmeden resimlerine karşı bir tez geliştirip objeleri renk ve ışığın görünüşlerindeki duyumunu mu resmettiler yoksa Batı sanatında güncel olan sanat hareketini mi taklit ettiler? Türk sanatının belirli bir sanat anlayışı başka bir ifadeyle sanat manifestosu olmadığından dolayı 14 Kuşağı sanatçılarının, Batı sanatının güncel olan sanat hareketini taklit ettikleri açıktır.

14 Kuşağı dönemiyle eş zamanlı bir diğer gelişme, 1914 yılında kadınlara güzel sanatlar eğitimi vermek adına İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıdır. 1926 yılında

bu iki okul birleştirilmiştir. Ayrıca cumhuriyetin kurulması yolunda bazı özel girişimlerin olduğu da görülür. Bunlardan bazıları 1921 yılında Serbest Resim Atölyesi'dir. Osman Bey matbaasında ve İstanbul Türk Ocağı salonunda sergiler düzenlemişlerdir. Dahası 1923 yılında İstanbul valisi Ali Haydar Bey'in desteğiyle "Serbest Resim Atölyesi" kurulmuştur. Özel bir resim kursu niteliğinde kurulan bu atölyede gece ve gündüz eğitimi yapılmıştır. Atölyenin öğretim üyeleri ise Mehmet Ruhi, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'tan oluşmaktadır." (Giray, 1997, s. 267).

Her ne kadar özel sanat kuruluşları olsa da siyasi bir iktidar olarak sanatı daha çok devletin tekelinde olduğunu belirtir Louis Althusser. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabında Althusser, Devletin İdeoloji Aygıtlarını tanımınlarken spor ve edebiyat kategorisine güzel sanatları da ekler ve sanat kültürü devletin aygıtı olarak kullanıldığını belirtir. Ama bu aygıtların belirli bir baskıyla değil ideolojiyle söz konusu olabildiğini söyler (Althusser, 2000). Buna bağlı olarak Nimet Keser'in *İktidarın Resmi Tek Partili Dönemi Türk Resmi* kitabında da Türk resim tarihinin Sultan II. Mehmet'ten tek partili döneme kadar sanatın belirli iktidarlar tarafından yönlendirilen yer yer bir propaganda aracı olarak kullanıldığından söz edilir. Özellikle ilerde değineceğimiz cumhuriyetin ilk yıllarında sanat eğitimi almaları için gönderilen öğrencilerin, Türkiye'ye döndüklerinde adını "La Societe des Artistes Independants"dan (Bağımsız Sanatçılar Birliği) alan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin amaçlarından birisi; devletten veya özel kuruluşlardan siparişler almaktır. Keser, bu amaca göre, birliğin "ortak sanatsal inanca ve anlayışa dayalı bir sanatçı topluluğu değil de mesleki dayanışma ve kuralları geliştirmeyi, sanatçının ekonomik çıkarını savunmayı amaçlayan bir birlik olduğu söylenebilir" ifadesini kullanır. (Keser, 2012, s. 16). Bu tanım amaca göre doğru olabilir, ancak birliğin sanatçıları, yaptıkları sanat etkinlikleri ve ortaya koydukları eserlerle bu tanıma sığdırmak doğru olmayabilir. Dolayısıyla Türk sanatı tarihinin gelişimine baktığımızda belirli bir aygıttan ziyade daha çok toplumun muasır medeniyete ulaşmasının hedeflendiğini ve Türk resminin modern sanat estetiğine ulaşması için atılan adımlar olduğunu görebiliriz. Özellikle Atatürk'ün cumhuriyetin onuncu yıl söylevinde "Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız" (Atatürk, 1933, s. 1) ifadesi geride kalmış bir toplumu yükseltmek olduğu açıktır. Ziya Gökalp'in de ifade ettiği gibi milli kültür, ulusal kimliğin bir koşulu ve toplumsal ilerlemenin bir gereğidir (Gökalp, 2013). Bundan dolayı bir ideolojik aygıttan veya belirli bir iktidar propagandasından ziyade bir ulusun yükselmesi için Cumhuriyet Dönemi sanatçıları desteklenmiş ve buna bağlı olarak sanat programları yapmışlardır.

Bunlara ek olarak, 1914 yılından cumhuriyetin ilanına kadar olan süreçte Atatürk yüzyıllardır yasaklanan resim konusunda değerli söylemlerde de bulunmuştur. Özellikle Bursa'da halka hitap ederken çağdaşlaşma yolunda sanata verdiği değeri şu sözleriyle dile getirir:

...Milletimiz din ve dil gibi kuvvetli iki fazilete maliktir. Bu faziletleri hiçbir kuvvet, milletimizin kalp ve vicdanından çekip alamamıştır ve alamaz. İnsanlar müttekâmil olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tariki terakkide (ilerleme yolunda) yeri yoktur. Halbuki bizim milletimiz, evsafi hakikiyesile mütemeddin ve müterakki olmaya layıktır ve olacaktır... (Atatürk, 1959, s. 71).

Atatürk'ün sanata ve sanatçıya değer vermesi cumhuriyetin ilanıyla çağdaş resmin ilerleyişini kolaylaştıracak ve çağdaş medeniyetler düzeyine erişecektir. Özellikle cumhuriyetin kurulmasıyla beraber yurt dışına gönderilen Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri döndüklerinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğini kuracak ve bu birlik sonraki akademik eğilimlerin kaynağı olacaktır (Tansuğ, 1993).

1914 Kuşluğu'nun ardından bir diğer önemli gelişme 1924 yılında devlet programı çerçevesinde Avrupa'ya bir grup öğrencinin gönderilmesidir. Bu genç öğrenciler dört yıllık eğitimlerinin ardından ülkeye döndüklerinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği adı altında bir araya gelirler. Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaş Türk resim tarihinin temel yapısını oluşturan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Cumhuriyet Dönemi'nin en önemli sanatsal gelişmesi olarak kabul edilir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin 1923 yılında temelleri atılır. 1923 yılında Avrupa'ya, Türkiye'nin çağdaşlaşma sürecini hızlandırmak için sanat eğitimi almak üzere öğrenciler gönderilir. 1928 yılında Paris ve Almanya'da sanat eğitimlerini tamamlayarak dönen on beşe yakın resim ve heykel öğrencisinin girişimiyle 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği kurulur. Birliğin kuruluş dönemine bakıldığında sanatın yurtda yaygınlaşması ve Anadolu'da kâr gütmekten yurt sergilerinin düzenlenmesi yurttaki bireylerin sanatı anlaması adına büyük bir yere sahiptir. Resim ve heykel öğrencilerinden oluşan bu genç sanatçılar başta Zonguldak, Bursa ve İzmir olmak üzere yurt genelinde sergiler açmıştır. Sergi boyunca halkı sanat konusunda bilinçlendirmek için sanat üzerine söyleşiler ve konferanslar düzenlediler (Keser, 2009). Amaçları halka resim ve heykel sanatını tanıtmak, toplumu bu anlamda muasır medeniyetler seviyesine yükseltmek ve aralarından yetenekli olan gençleri bu konuda aydınlatmaktır.

Bu birliğin sanatçıları, Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisinin hocaları olan Salvatore Valeri ve Warnia Zarzecki hocaların yerine atanan ilk Türk akademisyenleri olmuştur. Buldukları döneme bakıldığında Osmanlı'nın yıkılmasının ardından başlayan Kurtuluş Savaşı ve büyük bir zaferle kurulan cumhuriyet yılları göz önüne alındığında, edindikleri büyük sorumluluğun farkında olduklarını söyleyebiliriz. Nitekim bu sanatçılar dönemi iyi okuyup analiz ettiklerinden dolayı değişen siyasi gücü ve kültürel gelişmeleri takip edip bu yönde çalışmalar üretmişlerdir. Türkiye'nin yeniden inşasında Avrupa'da gördükleri 600 yıllık sanatı, birçok sanat kuramları ve sanat akımlarıyla edindikleri teknik ve üslup bilgilerini aktarmaları onlar için kolay olmamıştır. Çünkü sanata ilgi duyan küçük bir



kesim İstanbul sınırları içerisindedir. İstanbul dışında kalan illerde yağlıboya tuvale dair herhangi bir bilginin varlığından bile haberleri yoktur. Dolayısıyla hem sanat çalışmalarını yapabilecekleri bir ortamın sınırlılığı hem de bireysel sanat çalışmalarını yapabilecekleri ortamı bulamamaları, onların zor bir süreçten geçmelerine neden olmuştur. Ancak bu zorluk açtıkları sergilerle Türk çağdaş sanatının ilk örneklerini oluşturmaları açısından değerlidir (Giray, 1988).

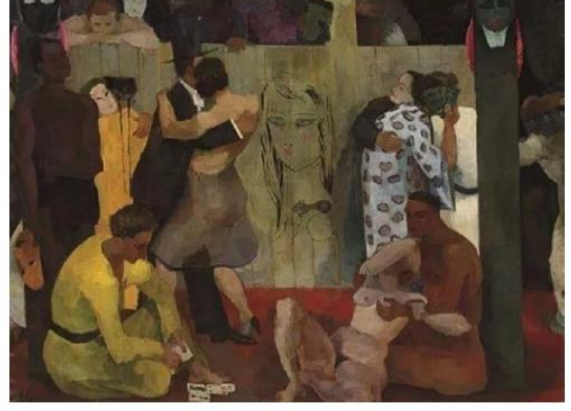
Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ilk sergilerini Ankara'da Etnografya Müzesinde, ikinci sergilerini İstanbul'da, Çağaloğlu'ndaki Türk Ocağında açtılar (Berk ve Gezer, 1973). Bu birliğin üyelerine bakıldığında grubun tek kadın sanatçısı ve ilk Türk kadın ressamı olarak da kabul edilen Hale Asaf'tır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ressamlarının Avrupa'da sanat eğitimi alan hocalarına baktığımızda; Hale Asaf, Berlin'de Prof. Von Arthur Kampf'ın atölyesinde; Mahmut Cuda ve Cevat Dereli, Paris'te Lucien Simon'un atölyesinde; Refik Ekipman, Muhittin Sebati, Ali Karsan Paris'te Jean Pierre Laurens'in resim ve heykel atölyelerinde ve son olarak Türk ekspresyonist anlayışın ilk temsilcisi olarak kabul edilen Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi Münih'te Hans Hofmann'ın atölyesinde sanat eğitimi almışlardır. Bu grubun temsilcileri Avrupa'da farklı hocalardan ders aldıklarından dolayı resimleri farklı anlayışlara sahiptir. Örneğin Mahmut Cuda ve Şeref Akdik realizm; Hale Asaf ve Muhiddin Sebati romantizm, Refik Ekipman kübizm; Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi konstrüktivizm ve ekspresyonizm akımlarına yönelik çalışmalar üretmişlerdir (Berk ve Gezer, 1973). Bu sanatçıların müstakiller adını almalarının nedeni sanatçıların Avrupa'da gördükleri farklı teknik ve üslup anlayışları doğrultusunda ortaya koydukları sanat anlayışlarını desteklemek ve sanatçı olarak bu anlayışlarını korumak olmuştur (Giray, 1988).

Kıymet Giray'a göre bu birlik Türk çağdaş resim tarihinin başlangıcıdır. Dikkatleri özellikle Hans Hoffman'ın atölyesinde sanat eğitimi alan Ali Avni Çelebi'nin üzerine çeker. Giray, bu sanatçının Münih'ten Türkiye'ye dönüşünü, Türk resim tarihinin modernizminin başlangıcı olarak tanımlar. Giray, bir panel konuşmasında "cumhuriyetin bu gelişme politikasında çağdaş devletler düzeyine erişmek sanatlaydı, muasır medeniyetler düzeyine erişmek buydu ve gerçekten de ilk defa Türkiye'de bir sanat hareketi nedir? Onun içindeki manifestoları nelerdir? Neler anlatır? Bu tartışılmaya başlandı" İfadesine yer verilmiştir (Giray, 2020). Bu tartışmaların başlamasının en büyük nedeni Ali Avni'nin Türkiye'ye döndükten sonra Galatasaray sergilerinde sergilediği resimlerdir ve bu resimler sergilerde herkesin dikkatini üzerine çekmesiyle olay yaratır. Çelebi'nin çağdaş bir anlatımcı olduğunu gösteren bu resimler; maskeli balo, vitrin, kelebek yakalayanlar, uçurtma uçuranlar, ip atlayanlar, balerinler, yarışan, balonlular gibi resimleri şu ana kadar resmedilen empresyonist resimlerin aksine farklı kompozisyonlarla oluşturulmuş figüratif resimlerindeki hız kavramının coşku uyandıran güçlü renk ve lekeleriyle hareketli resimlerden oluşmaktadır. Dahası Türk resim anlayışına önemli

farklılıklar getiren modern Avrupa resminin biçim anlayışını Türk sanatına kübist ve konstrüktivist karışımı bir üslupla entegre eder.



Ali Avni Çelebi, *Kelebek Yakalayanlar*, 1904, Tuval üzerine yağlı boya, 133x160 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.



Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, Tuval üzerine yağlı boya, 139x187 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Bu resimlerden biri “Kelebek Yakalayanlar”dır. Hofmann’ın atölyesinde öğrendiği estetik değerlerin tümünü kapsayan kübist ve dışavurumcu anlayışıyla Türk sanatının modernizmin başyapıtları arasında yer alacak bir eser olması bakımından önemlidir. Eserde hem kübist formların hem de dışavurumcu renk anlayışının sentezini büyük bir ustalıkla kullandığı görülmektedir. Plastik değeri çok güçlü ve dengeli bir kompozisyona sahip bir eser olması kavramsal anlamını güçlendirir (Giray, 2008). Eserin ortasında kelebeği yakalamaya çalışan bir figürün hareketi göze çarpar. Bu figür, seyirciyi de o hızın içine dahil ettiğine dair bir izlenimi ve eserin sol tarafına doğru bir hareketin varlığına dair bir kavrayışı yakalarız. Çelebi, bu sola yönelik harekete karşılık eserin sol alta yerleştirdiği üçgen formlarla resmin dengesini sağlar. “Kelebek Yakalayanlar” eseri figüratif ekspresyonizmin Türk resim sanatında yaşanan yenileşme ve çağdaşlaşma sürecini gösteren önemli bir başyapıttır.

Bir diğer eser “Maskeli Balo” dur. Bu eser, bu zamana kadar görülmemiş bir anlayışa ve tekniğe dayanır ve Türk resim tarihinde hem konu seçimi hem de kompozisyon kurgusuyla benzersiz bir anlatıma sahiptir. Çelebi, bu eseri sıkıntılı dönemi olan Konya’da resim öğretmenliği sırasında yapmıştır. Bu eserle beraber *Pedikürcü*, *Yorgan* ve *Kırda Dinlenen Kadınlar* adlı eserleri Konya yıllarında resmettiği önemli eserleri arasındadır (Giray, 2008). Maskeli Balo, Türk resim tarihine yeni bir boyut kazandırır. Dönemin toplumsal değerleri göz önüne alındığında resimdeki figürlerin, bir eğlence mekânında açık seçik şekilde betimlenmiş ve çarpıcı bir gerçekliği gözler önüne serer. Bu eğlence yeri, tipik bir eğlence yerinden ziyade, bir bar ortamını gösterir. Sanatçı, resimde cinsel göstergelerin olduğu ve batıl inanışların yer aldığı imgeleri yerleştirerek

eleştirel bir tavır sergilemiş olur. Bu cinsel öge resmin sol altta yer alan erkek ve kadın figürünün eğlence mekânında çıplak bir şekilde ilişki yaşadığı görülür. Kültürel bağlamda bunun uygun olmadığını ancak Çelebi, bu resimde doğal bir olay olduğunu gösterir. Dahası bu resimle beraber sergideki diğer sanatçıların resimleri daha önce yapılmış olan empresyonist resimlere yönelik bir karşı sav geliştirir. Gerek içerik gerek biçim anlayışını geliştiren Müstakiller yeni bir dönemin kapılarını açmışlardır.

Cevat Dereli, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve D Grubu'nun içinde yer alan Nurullah Berk'in resimlerinde yeni arayışlar ortaya çıkmış hem plastik üslup alanında hem de kavramsal anlamda sorgulamaların girmelerine neden olmuştur. Giray'a göre bu sorgulamalar Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu sanatçıları arasında Türk resim sanatında yeni bir çığır açtığını görmek mümkün. Bu yeni bir yolu başlatmak o kadar önemlidir ki "Artık Türk resmi kendini Avrupa'ya uyarlı çağdaş medeniyetler doğrultusunda gelişen sanat hareketlerinin içinde bir yer aramaya ve kimlik göstermeye başlayacaktır." (Giray, 2020).

Sanat tarihçisi Nikolaus Pevsner'in bir sanatçının sanat grubundan ziyade kendi kişiliğinin yaratıcı üslup ve yeniliğini şu sözlerle özetler: "Bir sanat tarihinin üslupta değişimlerle değil, sanatçı ve çevresi arasında ilişkilerdeki değişimlerle düşünülmesi gerektiğini şimdi anlıyorum" (Pevsner, Akt. Heinich, 2013, s. 39). Pevsner'in tanıdığı müstakillerin içinde bulunan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin grubun içinde bulunan sanatçıların çok üstünde resimler yapması, yeni bir kimlik yaratması bu söze doğrudan karşılık gelebilir. Aslında bu sanatçılar Batı sanatını taklit ederek resimler yapmış gibi görülebilir, açıkça belirtmek gerekirse Çelebi ve Kocamemi'yi onlardan ayıran, bulunduğu sanat hareketine tanıklık etmesi ve bu anlayışa bağlı daha yapısalcı ilkelerle, bir resim estetiğiyle yaratmalarınıdır. Bu resimlere taklit demek elbette yanlış olacaktır. Ayrıca bu resimler ulusal kimliğin ötesinde evrensel bir boyutta yani dünya resim sanatı tarihi açısından irdelenebilecek düzeyde olduğu fikri üzerinde durulması daha doğru olacaktır.

Elif Destarlı, Türk resminin batı resmini taklit ederek modernleşme sürecine girdiğini şöyle ifade eder:

... Eğer Türkiye'de de modern sanatın tıpkı Batı'daki gibi bir paradigma değişiminin sonucu ya da daha doğru ifadeyle eşlikçisi olduğunu görürsek, Osmanlı-Türk Batılılaşma-modernleşme tarihinde modern olanın bir sonuç değil adeta sürecin, değişimin kendisi olduğunu anlayabiliriz (Destarlı, 2021, s. 28)

Ayrıca Destarlı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin çağının çok ilerisinde olduğunu belirtir ve Türk sanatçıların Batı tarzıyla resminin yaptıklarından dolayı modern kabul edildiklerini söyler. Bundan dolayı Türk resmin çağdaşlaşması belirli bir tarihten ziyade bir sürecin kendisidir. Ancak Çelebi ve Kocamemi'nin resimleri doğrudan doğruya Batıyı taklit eden resimler değildir. Çünkü Münih yıllarında eskiyi taklit etmemiş yeni bir gerçekliği başka bir deyişle yeni bir sanat hareketinin içinde kendilerini bulurlar. Bu

dönemin gerçekliğine bire bir tanıklık ederek resimler yaptıklarından dolayı yeni bir imgenin yaratıcısı olmaları, Türk resminin çağdaşlaşması yolunda önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

Ömer Uluç'un *Resimle Felsefenin Bakışması* yazısında estetik bir bakışla resmi tanımlamasıyla Ali Avni Çelebi'nin *Kelebek Yakalayanlar* ve *Maskeli Balo* resimleriyle bir ilişki kurulabilir.

“Sıradan estetik, resmi de, bir tat alma sorununa, yalınkat bir beğeni konusuna dönüştürür. Resme uyumdan, hoşluktan, sığ ve kişiliksiz beğeniden daha uzak ne var! Yaratıcı resim, resmi beğeni (sağbeğeni diyebiliriz) ve donmuş ustalık sorunu olarak ele alan akademizmden olduğu gibi bunun tam karşısından, yani resim olmayan işaretler toplamından da aynı uzaklıktadır; dışındadır bunların” (Uluç, 2009, s. 1)

Bazı eleştirmenlerin Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin resimlerini, Cumhuriyet Dönemi'ne kadar yapılan resimlerin genel olarak Batı'yı taklit eden resimlerin dışında tutmaları tesadüfi değildir. Özellikle Ali Avni Çelebi'nin resimlerinde sıklıkla kullandığı hız kavramı dönemin sinema sanatındaki hareket olgusunu gösteren önemli bir imgedir. Çelebi'nin çalışmaları toplumsal olaylara estetik bir tavırla yaklaştığı *Maskeli Balo* ve hız kavramını açık bir şekilde işlediği *Kelebek Yakalayanlar* isimli resimleri Türk resim sanatının çağdaşlaştığını gösteren başyapıtlar arasındadır. Dolayısıyla denilebilir ki Çelebi, estetik salt bir beğeni, kullandığı renk ilişkileri ve nesnelere birbirleriyle olan uyum ilişkisi, yeni bir kimlik oluşturması için figürlerin fütürist bir yaklaşımla kazandırdığı hız kavramı ve estetik unsurları ustaca kullanan toplumsal sorunları önceleyen bir sanatçıdır.

Kaya Özsezgin, resimde cumhuriyetin ilk on yılındaki gelişmelerinin, özellikle Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin önemli temsilcileri Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi üzerinden amacını şöyle tanımlar:

Oysa amaç, bütünüyle özgün ve dinamik bir yolun olanaklarını araştırmak, yaşamın içinden resme yönelmektir. İzlenimci paletle oluşturulan İstanbul manzaraları, bu amaç için yeterli değildi. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Münih'den dönüşte getirdikleri yeni eğilim, o zamana kadar renk sorunlarının oluşturduğu bir merkez çevresinde dönen sanat ortamına yeni bir hava kazandırmış ve bu eğilim ressamlar arasında ilgiyle karşılanmıştı. Çelebi ve Kocamemi, Avrupa'da 1907-1914 yılları arasında yaygınlaşan geometrik ve hacimsel biçim anlayışını, yöresel bir beğeniye uygun düşecek çözümler içinde geliştiriyorlar, sağlam kuruluşa ve yapısal bütünlüğe dayanan bu çözümü, 1930'larda bir bölük ressama esin kaynağı oluşturacak etkinlik düzeyine götürüyorlardı. Türk resim için yeni ve denenmemiş bir aşamayı bu. Ama bir bakıma asıl sorun bundan sonra başlıyordu: Boşluk içinde yer alan nesnelere diri görüntüsü, hangi yöresel malzemelere eşlik edecek ve bir ressamı ötekenden ayıracak yorum zenginliği, bu ortak anlayıştan nasıl kaynaklanacaktır. (Özsezgin, 1980, s. 7).

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin resimleri tutarlı üsluplarıyla Türk çağdaş resmin ilerleyişinde önemli rol oynarlar. Ancak her iki sanatçı bu süreçlerinde büyük zorluklar yaşamış, gereken devlet desteğinin eksikliğini ve özel kuruluşların ilgisiz

durumları ilerleyişlerini aksatmıştır. Özellikle Hale Asaf ve Muhittin Sebati'nin erken ölümleri, birliğin dağılmasına neden olmuştur ve sanatçıların aralarında oluşan anlaşmazlıklar birliğin dağılmasını tetiklemiştir (Tansuğ, 1993).

Bu dağılmaların ardından 1933 yılının temmuz ayında, içlerinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarının da olduğu Nurullah Berk, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu “D Grubu” adını verdikleri yeni bir sanat birliği kurarlar. Gruba “D” adını vermelerinin nedeni, daha önce kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden sonra kurulan dördüncü birlik olmaları ve alfabede dördüncü harfe denk gelmeleridir. Grubun ilk sergisini Beyoğlu'ndaki Narmanlı Yurdu'nun zemininde yer alan Mimoza isimli şapkacı dükkanında açarlar. Bunun yanı sıra yurt dışı ve yurt içi sergileriyle 1950'lere kadar varlık gösterirler.

D grubun teorisini Nurullah Berk üstlenmiş ve hedefledikleri amaç akademik resim anlayışı yerine yerel halkın problemleri üzerine olmuştur. Özellikle D grubu sanatçılarının değindikleri konular günlük yaşamdan kareler olduğunu, uluslararası çapta sanatçı olmak için yerel unsurların resmedilmesiyle mümkün olabileceğini söylerler. “Bu sanatçılara göre, uluslararası büyük sanatçılar yetiştirebilmek demek ‘kendi sanatımıza’ ulusal nitelik verebilmek, gelenekten yararlanabilmekle mümkündür.” (Keser, 2009, s. 95). Bu amaç hem uluslararası bir nitelik kazanmak hem de halkı sanata yaklaştırmak olarak görülebilir. Dahası D grubu sanatçıların sanatsal anlayışları daha çok Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin devamı niteliğinde kübist ve konstrüktivist anlayışı devam ettirmekle beraber sağlam bir desen anlayışı ve renk temelli bir kompozisyon geliştirmek olmuştur.





Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 1950, Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 91,5 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Nurullah Berk'e göre Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin istediği başarıyı sağlayamadığını; bunu, D grubunun başardığını söyler:

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Galatasaray sergileri geleneğine yeni bir hava katmakla beraber aydın çevrelerin beklediği devrimi başarmak gücünü gösterememişti. Bu gücü, 1933-34 yıllarında "D Grubu" adı altında birleşecek yeni bir topluluk gösterecek, Türk resim ve heykeltıraşlık dünyasında taze bir çağın açılışını sağlayacaktı (Berk, 1972).

Türk resim sanatının kültürel motif ve imgelerle uluslararası bir nitelik kazanma durumu, estetik açıdan doğru bir sav olmayabilir. Avşar Timuçin'e göre "sanatın toplumsal-tarihsel oluşumlardan, kültürün öbür alanlarındaki gelişimlerden bağımsız kalabileceğini de düşünemiyoruz" (Timuçin, 2009, s. 37). Nitekim D grubu sanatçıların da uluslararası düzeye ulaşmanın sadece ulusal konularla mümkün olduğunu düşünmelerinden dolayı başarısız oldukları söylenebilir. Sezer Tansuğ da bu başarısızlığı, modernleşme süreci bağlamında yeteri kadar ilgi göremediğini, özgün bir dile ulaşamadığını ve eksik yanlarının olduğunu şöyle eleştirir:

"Doğrusu aranırsa İstanbul'daki Resim-Heykel Müzesinin hayli köhne bir manzara arz eden teşhir ve koleksiyon donukluğu dışında ne Çallı Kuşağı ne daha eskiler ne de Müstakiller ve D Grubu sanatçıları zayıf bir ilgi hedefi olmayı aşamadılar. Uzun bir süre bu böyleydi. Eğer değişip gelişen olguların çağdaş tarihi içindeki öncülerine ilgi duyan bir bilince de sahip değilseniz, ilginizi yoğunlaştırabilme olanağımızda yoktur." (Tansuğ, 1995, s. 56).

Tansuğ, çağdaş Türk sanatının 1950 ve 1960'lardan sonra özellikle 1980'lerde tam olarak yerleştiğini ve böylece özgün bir dile kavuştuğunu ifade eder. Bu özgün dilin oluşma nedenlerini Sezer Tansuğ şöyle sıralar:

Sosyo-ekonomik yapının liberalleşme çabalarına paralel olarak sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazanması.

Resimsel temaların seçiminde sanatçının iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları. Dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasına öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması.

Sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanışına paralel olarak kentsel temaların kırsal temalara tercih edilmesi. Düzensiz kentleşme ve nüfus yoğunlaşmasının getirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlara karşı genişleyen ilgiler...

Batı'daki sanat ve düşünce akımlarının daha hızlı bir tempoyla izlenmesinde yeni zorunlulukların ortaya çıkması (Tansuğ, 1995).

Buna benzer birçok neden sıralanabilir. Tansuğ, 1950'lere kadar yapılan tüm sanatsal etkinliklerin bu çabaya tam anlamıyla ulaşamadığını sadece hazırlık deneylerinden geçmiş ama kurumsallaşmadığını belirtir. Kurumsallaşmasının ve temelini oluşturmasının Sanat Tarihi Enstitüsünün kurulmasıyla olduğunu dile getirir (Tansuğ, 1995). Nitekim kurumsallaşması ve akademik bir kaynağa ulaşması Türk resim sanatının estetik bir tavır ortaya koyması açısından değerlidir. Şunu da belirtmek gerekir ki her ne kadar cumhuriyet sonrası kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D grubu yeterince desteklenmemiş olsa da Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Nurullah Berk gibi önemli Müstakil ressamın özgün sanat üsluplarının çağdaş Türk sanatına büyük eserler kazandırdığını Ankara Resim Heykel Müzesinde görmek mümkün. Dahası dönemin sanat yazarları Nurullah Berk ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazılarına bakıldığında çağdaş Türk resim sanatının estetik bir değer oluşundan ve özgün bir sentezin varlığından söz ettikleri görülür. Özellikle Elif Naci'nin *Ülkü* dergisinde Müstakiller ve D Grubu hareketinin büyük bir başarı kazandığını, 1914 Kuşağı ressamlarıyla beraber Müstakiller ve D Grubu ressamlarının çağdaş Türk resim sanatının estetik bir dil oluşturduğunu, dolayısıyla 1923 yılında cumhuriyetin kurulmasıyla Türk plastik sanatların rönesansı olduğunu ifade eder (Naci, 1938).

## SONUÇ

Türk resim tarihine genel olarak bakıldığında cumhuriyetin kurulmasına kadar olan süreçte Türk resminin çağdaşlaşması adına bazı adımları gördük. Özellikle Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle açılan Sanayi Nefise Mektebi'nin yurt dışına gönderilen öğrencilerin, Batı'da aldıkları sanat eğitimleriyle ülkelerinde önemli sanat girişimleri ve resimde yeni üslup denemeleri olmuştur. Avrupa'da önemli hocalardan aldıkları sanat eğitimleriyle ülkelerinde önemli sanat hareketi oluştururlar. Ancak bunların sadece plastik anlamda kaldığını, estetik bir tavır olarak manifesto boyutuna ulaşmadığını, yetersiz aydın ve uzman kişilerin çok az sayıda olmasından belirli bir çizgi oluşturamaz.

Bu sanat hareketlerinden ilki Türk resim tarihinde “izlenimciler” olarak isimlendirilen 1914 Kuşağı, Çallı Kuşağı’dır. Bir diğer önemli sanat hareketi 1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’dir. Bu birliğin önemli temsilcilerinden Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin Hofmann’dan aldıkları sanat eğitimleriyle Türk resim tarihinin çağdaşlaşmasında önemli adımlarını görürüz. Özellikle Çelebi’nin dışavurumcu anlayışıyla ve kübist formlarla resimlerinde teknik ve konu bakımından yenilikler kazandırması, Türk resim sanatını daha ileriye taşıyan önemli bir unsurdur. Bu resimler Çelebi’nin resimlerinde kullandığı imgeler Türk resim sanatının çağdaşlaşmaya ve entelektüel bir girişime neden olur. Çelebi’nin Avrupa’da eğitim aldığı dönemlerde içinde bulunduğu sanat hareketin gerçekliğine doğrudan tanıklık etmesi ve hocası Hofmann’ın yeni bir estetik boyutu içinde olması Çelebi’yi daha zengin bir kişilik haline getirir. Kıymet Giray’ın katıldığı bir konferansında, “İkinci Dünya Savaşı dolaylarında Hofmann, savaş nedeniyle Amerika’ya gidecektir. Ancak gitmeden önce Çelebi’yle beraber gitmek için ona davet gönderir, Çelebi bu teklifi belirli nedenlerden dolayı kabul edemez. Giray, eğer Çelebi, Amerika’ya gitseydi Hofmann’dan daha nitelikli bir konumda ve uluslararası çapta tanınan bir sanatçı olarak söz ederdik” diye belirtmiştir.

Ayrıca Müstakiller diğer sanat hareketlerinin gelişmelerini hızlandırır ve cumhuriyetin resim tarihinin çağdaş dönemini başlatır. Bu gelişmeleri takip eden sanat hareketleri; 1933 yılında D Grubu, 1941 yılında Yeniler Grubu ve 1947 yılında Onlar Grubu’dur. 1950’ye kadarki süreçte toplumun resim sanatı bilinci oluşabilmesi adına devletin sanata olan desteği görülür, bu yıldan sonra sanat bilincinin tartışıldığı ve daha düşünsel bir sürece girdiği dönem olur. Bu dönemde sanatçılar, Türk resminde soyut eğilimlerin başlamasıyla beraber Amerika’da etkili olan sanat akımlarını takip etmeye de başlarlar. Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra aydın ve sanatçılar arasında oluşan birliktelik, onların daha bilimsel nedenlerle sorgulamalarına ve fikir rolünün oluşmasına neden olur. Bu birliktelik, teknolojinin gelişmesiyle beraber Batı’nın daha yakından takip edilmesine olanak sağlar. Dolayısıyla dünya çapında teknolojinin gelişmesi ve sanatlar arası yaklaşımın hız kazanmasından dolayı eş zamanlı olarak sanatçıların çalışmalarında ve eleştirmenlerin sanat üzerine düşünceleri evrensel bir boyut kazanır.

## Kaynakça

- Althusser, L. (2000). *İdeoloji Ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları, Çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık.
- Aksüğü, İ. (1984). Osman Hamdi’ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*(21), 6-14.
- Atatürk, M. K. (1933). 10. Yıl Nutku, <https://www.ktb.gov.tr/TR-96294/10-yil-nutku.html>, (Erişim: 25 Mayıs 2020).

- Atatürk, M. K. (1959). *Atatürk'ün söylev ve demeçleri: 1906-1938*. Ankara: Türk tarih kurumu basımevi.
- Berk, N. (1972). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, İstanbul: Akbank Yayını.
- Berk, N. ve Gezer H. (1983). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. (Çev.Z. Yelçe), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Cezar, M. (2009). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor Yayınevi.
- Destarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler; Modern Türk Resminin Analizi*, İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Erinç, S. M. (2016). *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Giray K. (2020). Beyaz Tuval 107. Bölüm Kıymet Giray, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_rjeGaTRP90](https://www.youtube.com/watch?v=_rjeGaTRP90) (Erişim: 30 Ocak 2020).
- Giray K. (2020). Prof. Dr. Kıymet Giray | Bizim Resmimiz | 21. Bölüm, <https://www.trt2.com.tr/sanat/bizim-resmimiz/prof-dr-kiymet-giray-or-bizim-resmimiz-or-21-bolum-1039082> (Erişim: 25 Şubat 2020).
- Giray, K., (1988), *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi.
- Giray, K., (1997), *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 64.
- Giray, K. (2003). Resim Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisinde Sanat Ortamı ve Pazar Sorunu. *Türkiye'de Sanat*(98), 28-32.
- Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*, İstanbul: Beltaş A. Ş. Sanat Yayınları: 5.
- Gökalp, Z. (2013). *Hars ve medeniyet*. İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.
- Güvemli, Z. (1975), Şeker Ahmet Paşa, *Türkiyemiz Dergisi*(16), Ak Yayınları, 38-43
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Keser, N. (2012). *İktidarın Resmi Tek Partili Dönemi Türk Resmi*, Adana: Karahan Kitapevi.
- Naci, E. (1938). 1923'ten 1938'e Kadar Türkiye'de Plastik Sanat, *Ülkü Halkevleri Dergisi*(69), 245-148.
- Özsezgin, K. (1980). *Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi Yayınları.

- Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Timuçin, A. (2009). *Sorularla Estetik Elkitabı*. İstanbul: Bulut Yayın.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefe Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uluç, Ö. (2009). Resimle Felsefenin Bakışması,  
<https://dusundurensozler.blogspot.com/2009/03/resimle-felsefenin-bakismasi.html> (Erişim: 16 Haziran 2023)