

BİR VAROLUŞ HİKÂYESİ:

# TÜRK RESMİNDE İSTANBUL- İSTANBUL'DA TÜRK RESMİ

ELİF DASTARLI\*

Bilindiği üzere, XX. yüzyılın henüz ilk yarısında Dünya Savaşıyla birçok ülke kökten bir değişim yaşarken, yeni kurulan Cumhuriyet ile Türkiye de yeniden şekillenmiştir; ancak değişimlerin bireyler nezdindeki etkilerinin boyutu kuşkusuz tartışmaya açıktır. Konu sanat olunca, yaşanan değişimleri XVIII. yüzyıla kadar gidecek Batılılaşma hareketinden ayırmadan açıklamak ve Cumhuriyet'in ilanından sonra da toplumsal düzeyde ani bir tarihsel kopuştan değil, zamana yayılan bir dönüşüm sürecinden bahsetmek yerinde olacaktır. Dolayısıyla 13 Ekim 1923'te yeni kurulan devletin başkenti Ankara ilan edilmiş, ancak Batılı anlamda Türk sanatının ilk adımlarının atıldığı İstanbul, Cumhuriyet'in ilanından sonra birçok alanda olduğu gibi sanatın da merkezi olmayı sürdürmüştür. Kulağa oldukça iddialı gelse de şu söylenebilir: Türkiyeli bir ressamın İstanbul'la ilişkisinin özeti; bir kentte çalışmak ya da yaşamak değil, bir kentte var olmaktır; Paris ikinci adımda gelir. "Sanat üretimi ve gösteriminin merkezi de, tartışmaların yapıldığı mekân da; manzaraları, tarihî yapıları, yaşam görünümüleriyle resmin konusu da İstanbul olmuştur.

Türk resmi geleneksel üretim biçimlerini XIX. yüzyıldan itibaren manzara resmiyle aşmaya başlamıştır.<sup>1</sup> Osman Hamdi'den (ö. 1910) Şeker Ahmed Paşa'ya (ö. 1907); yanlış adlandırılmış olan "Primitifler"den asker ressam Halil Paşa (ö. 1939), Hoca Ali Rıza (ö. ?) ya da Diyarbakırlı Tahsin'e (ö. 1937); Hüseyin Zekâî Paşa (ö. 1919), İsmail Hakkı (ö. 1926) veya Nazmi Ziya'ya (ö. 1937) XIX yüzyıl sonu XX. yüzyıl başında yorum arayışındaki sanatçıların sıklıkla manzara, en çok da doğa ve kent sahneleriyle İstanbul peyzajı yaptıklarını görürüz. Öncelikle bu yönelimin sebeplerini aramak gerekir.

Sezer Tansuğ, İstanbul peyzajına olan ilgiyi şöyle açıklar:

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ileri düzeyde bir gelişme göstererek, evrensel dünya içindeki yerini alma savaşımına giren Türk resim sanatının İstanbul'un kıyı ve sokak pitoreskini bol bol ele alması ilgi çekicidir. Yani bu demektir ki insan suretine karşı bazı inançlar hüküm sürdüğü için, önceleri insan figürü resimde çok yer bulmamıştır. Hatta 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da müstesna bir üne sahip bulunan Abdullah Biraderlerin çektikleri kent fotoğraflarını birer kompozisyon şeması olarak tıpatıpına tuval resimlerine uygulayan foto-yorumcu ressam, bu fotoğraflarda görülen insan grupları ya da tek insanları çoğunlukla resimlerine sokmamışlardır. İnsansız kent de olur mu diyeceksiniz ama söz konusu resimlerdeki hiperrealistik yorum fantastiğini hissettiğiniz anda, bu figür gereksemeniz ortadan kalkacaktır. Ne var ki bu kapalı denebilecek bir eğilimdi ve resim sanatçıları kent ortamını işleyecek olan yapıtlarına, özellikle Avrupa'da gördükleri eğitimden kazandıkları deneyimleri katmakta gecikmediler.<sup>2</sup>

Tansuğ'un da belirttiği gibi, figürsüz resim yapma niyeti, XIX. yüzyıl Avrupa sanatında manzaranın bir resim türü olmaktan daha fazla anlama kavuşması ile manzara türünü seçen ressamın özellikle de empresyonistlerin yarattığı etki, öte yandan doğayı taklide giden ilksel merak, ışık-gölge, renk-biçim, perspektif-espas ya da hacim tetkiklerinde en uygun ve kolay konuların başında manzara resminin geliyor oluşu, fotoğrafın etkisi vb. ilgiyi yaratan nedenlerin sadece birkaçı olarak sıralanabilir. Ayrıca doğaya bağlı kalarak, seyri hoş yapıtlar vermek de ilk kuşak Osmanlı ressamın niyetlerindedir ve bu, ardıllarının resim anlayışlarını, beğenilerini etkilemiştir.

\* Sakarya Üniversitesi

<sup>1</sup> Burada bir parantezle, Sezer Tansuğ'un Osmanlı sanatında manzara resmi geleneğinin aslında var olduğu ancak "soyut şemacılığın sınırlarını aşmadığı" vurgusunu eklemek gerek (bkz. Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul 2012, s. 95).

<sup>2</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Ankara 1997, s. 115.



1- Mıgırdıç Givanyan, Fenerbahçe (MB)

1920'lere yaklaşırken, önce semt semt İstanbul ve özellikle Boğaz'ı resmettiği izlenimci manzaralarıyla Halil Paşa, ardından İbrahim Çallı'nın (ö. 1960) başını çektiği "14 Kuşağı" (Çallı Kuşağı) ışık ve renk odaklı izlenimci üslupla çok sayıda İstanbul peyzajı örneği vermişlerdir. Şehrin bu yıllarda yazar, ressam ve düşünürler tarafından yeniden keşfedildiği söylenir.<sup>3</sup>

Nurullah Berk, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* adlı kitabında 14 Kuşağı'ndan bahsederken, önceki dönem sanatçıların olumsuz bir tabirle manzara resmine "saplanıp kaldıkları"ni söyler:

... Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla İstanbul'da toplanan genç ressamlar; Fransa, Almanya ve İtalya'dan getirdikleri yepyeni

görüş, duyuş ve teknikle ondokuzuncu yüzyıl resim estetiğine son verecek bir atılganlıkla giriyorlardı renk dünyasına. "Tür"ler çeşitlenmişti artık. Öncekilerin saplanıp kaldıkları "manzara" ve natürmort türlerine tek figürü, insan resmini, benzetilmiş portreyi, çeşitli konuları dile getiren "sahne"leri de katıyorlardı.<sup>4</sup>

Öte yandan kent manzaraları için Türk resminde bir milat arayan Tansuğ, bunu eğitim almak amacıyla çoğunluğu Paris olmak üzere Avrupa'ya giden ressamların geri döndüğü 1914 yılı olarak belirler; yani Berk'in aksine izlenimci tarzda çalışan 14 Kuşağı'nın İstanbul odaklı manzaralarını işaret eder. Bu sanatçıların "kent atmosferine aşinalıklarının

<sup>3</sup> Kıymet Giray, *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul 2002, s. 138.

<sup>4</sup> Nurullah Berk, Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul 1981, c. 2, s. 14.



2- Hikmet Onat, Balıkçı tekneleri (MB)

arttığı”ndan bahsederek “... Batı’da gördükleri değerlerin ülkelerinde de olmasını isterler.” der ve resimlerini yaparken de bu kriterleri gözetmelerinin doğal olduğu sonucuna varır.<sup>5</sup>

Manzara resmi en çok üretilen türdür ve bu özelliğini uzun yıllar koruyacaktır. Keza, 1937’de Resim Heykel Müzesi’nin açılmasının ardından, önce kısa süreyle İstanbul’da gerçekleştirilip ardından Ankara’da devam eden Devlet Resim Heykel Sergilerindeki eserler de yıllarca çoğunlukla manzaradan oluşacaktır; örneğin, Malik Aksel (ö. 1987), 1941 yılındaki sergide 326 eserin yer aldığını ve bunların çoğunun İstanbul ile Ankara manzaraları olduğunu belirtir; hatta önceki yıllara göre diğer türlerin oranındaki artıştan saklı bir sevinçle bahseder.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, s. 113.

<sup>6</sup> Malik Aksel, *Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün*, İstanbul 2010, s. viii.

### Sanatın Değişmeyen Başkenti İstanbul

İstanbul her şeyden önce bir eğitim merkezi olmuştur. Askerî okullara konan resim derslerinin yanında, 1883’te Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılması, Türk sanat tarihi açısından belirleyicidir. Savaş yıllarında birkaç kez taşınmak zorunda kalan akademi, sonunda 1926 yılında, eski Meclis-i Mebusan binası olan Fındıklı’daki yerine geçmiş, adı ise 1927 yılında Sanayi-i Nefise Akademisi, 1938 yılında da Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir.<sup>7</sup>

Elbette henüz gelecek yıllarda kavuşacağı boyutlarda olmasa da İstanbul’da bir “sanat ortamı”nın varlığından XIX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren söz edilebilir. Osmanlı’nın son döneminde Türk, gayrimüslim,

<sup>7</sup> 20 Temmuz 1982’de üniversiteye dönüştürülerek adı Mimar Sinan Üniversitesi, 2003 yılında da üniversitenin aldığı kararla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olmuştur.



3- Hikmet Onat, Beykoz İshakağa Çeşmesi (MB)

yabancı ve Levanten ressam, İstanbul'da Beyoğlu merkezli olmak üzere, çoğu tek seferlik küçük sergiler açmışlardır. Şeker Ahmed Paşa'nın 1873 yılı Nisan ayında Sanayi-i Nefise'nin Sultanahmet binasında gerçekleştirdiği sergi ise ilk resim sergisi olarak kabul edilmektedir. Çallı Kuşağı'nın da üyesi olduğu ve 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1916-1952 yılları arasında Galatasaray Lisesi ve Societa Operaia adlı Galatasaray Yurdu'nda açtıkları Galatasaray Sergileri, imkânsızlıklar ortamında gerçekleşen ilk uzun soluklu sergidir. Bu sergilerde Halil Paşa, Hoca Ali Rıza gibi ilk kuşak ressamların yanı sıra Şevket Dağ (ö. 1944), Sami Yetik (ö. 1945), Mihri Müşfik (ö. 1954?), Ömer Adil (ö. 1928), Feyhaman Duran (ö. 1970) gibi sanatçılar da yer almıştır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti adını alarak, Cumhuriyet ilan edildikten sonra da varlık göstermiştir. Devam eden Galatasaray sergilerinin ilk yıllarda taşıdığı "yılın sanat

etkinliği" olması şeklindeki önemi, Osmanlı sanatçılarında milliyetçiliğin giderek geliştiğinin açıkça görülmesi bakımından da farklı bir önem taşımaya başlamıştır. 1923'teki 5. Galatasaray Sergisi ilk millî sergi sayılırken, ilerleyen yıllarda Galatasaray sergilerine "Türkiye'de özgün bir sanatın oluşmadığı" fikri doğrultusunda eleştiriler de yapılmıştır.<sup>8</sup>

Bu açıklamaların ardından, "sade bir semtini sevmek bile bir ömre değer" aziz İstanbul'u<sup>9</sup> Cumhuriyet'in ilanının ardından Batılı anlamdaki Türk resminin odağına aldığımızda, hem sanatsal gelişmelerin mekânı olan İstanbul'u hem de kenti konu edinen İstanbul peyzajını, Türk sanatını onar yıllık periyotlar hâlinde ele alarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

<sup>8</sup> Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İstanbul 2003, s. 172.

<sup>9</sup> Yahya Kemal Beyatlı'nın "Aziz İstanbul" şiirinden söz edilmektedir.



4- Hikmet Onat, Üsküdar Sahilinde (MB)

### 1920'ler: Modernleşme Gayesi

Osmanlı'da başlayan Batılılaşma hareketi Cumhuriyet döneminde modernleşme tezahürüyle kendine özgü koşullarda yaşanırken, amaçların başında “sanat”ın kültür pratiklerinin önemli araçlarından biri hâline gelmesi yer almıştır. Sanatın kurumsallaşması yönündeki her adım henüz ancak devlet tekelindedir. Sanatçının görece özerkleşme sürecinin başında, devletin sanatla kurduğu ilişki, bir yandan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus devlet ideolojisinin benimsetilmesi, Türk kimliğinin inşası ilkesine dayanırken, diğer yandan izi sürülen Batı ile görsel bir paralellik yakalanarak yeni bir sanat-biçim dili oluşturulması yönünde olacaktır.

Tek parti döneminin ikinci devresinde Maarif vekilliği yapan Hasan Âli Yücel, eğitim kadar sanat meselesine de el atmış, bir kültür reformu başlatmıştır. 1924 yılı Ekim ayında, yeni Cumhuriyet'in ilk kalkınma

programı içinde yer alan öğrenim ilkeleri gereği, Maarif Vekâleti bir yarışma düzenlenmiş, sanat öğrencileri Avrupa'ya eğitime gönderilmişlerdir. Bu aslında, Batılılaşma gayesindeki Osmanlı'nın başlattığı eğitim anlayışının devamıdır. Şeref Kâmil (Akdik) (ö. 1972), Mahmut Cûda (ö. 1987), Muhittin Sebati (ö. 1932), Refik Epikman (ö. 1974), Cevat Dereli (ö. 1989), jüri tarafından seçilerek, Paris'e giden ilk ressam grubu olur.<sup>10</sup> Avrupa'ya öğrenci gönderme uzun yıllar devam etmiştir.

1923 yılındaki sanat adına önemli gelişmelerden ilki, daha sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olacak olan Yeni Resim Cemiyeti'nin kurulmasıdır. İlk sergilerini 15 Mayıs 1924'te İstanbul Matbuat Cemiyeti binasında gerçekleştirirler. Şeref Kâmil (Akdik), Elif Naci, Refik Fazıl (Epikman), Mahmut Cûda, Ali Avni (Çelebi)

<sup>10</sup> Kıymet Giray, *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*, İstanbul 2004, s. 18.



5- İbrahim Çallı, Emirgan Çınaraltı (MB)

gibi sanatçıların da katıldığı sergide toplam 115 resim bulunmaktadır ve eserlerin pek çoğu Maarif Vekâleti tarafından satın alınır.

1920'ler, Türk sanatının modernizm ile âdeta sınındığı yıllardır ve manzara türünün gerekleri üzerine kurulu izlenimci resim anlayışı da yavaş yavaş değişime uğrayacaktır. Ali Avni (Çelebi) (ö. 1993), Ratip Aşir (Acudoğlu) (ö. 1957), Ahmet Kenan Yontuç (ö. 1995) ve Ahmet Zeki (Kocamemi) (ö. 1959) 1922 yılında Münih'e giderek Heinemann'ın atölyesine girmiş, Münih Akademisi sınavlarını kazanamayarak bu kez bir başka ressamın, ekspresyonist sanatçı Hans Hofmann'ın (d. 1880-ö. 1966) atölyesinde çalışmaya başlamışlardır. Bu olay, Türk resim sanatında farklı bir yönelimi ortaya çıkaracak âdeta dönüm noktasıdır. Ali Avni Çelebi ile Zeki Kocamemi Münih'ten İstanbul'a 1927'de dönerek, modern Batı düşüncesinden aldıkları bilinçle bir sanatçı birliği kurmaya girişmiş,

resmî olarak 15 Temmuz 1929'da Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulmasına önyak olmuşlardır.

Çelebi ve Kocamemi, özellikle izlenimci tarzı aşarak, bilinçli deformasyona gittikleri dışavurumcu İstanbul odaklı peyzajları, modernleşmenin kent görünümleri ile yeni bir yol açmışlardır. Bazı araştırmacılar tarafından 1927 yılındaki Galatasaray sergisi, Ali Avni Çelebi'nin *Vitrin* resminin yer alması nedeniyle modernizm realitesi açısından Türk resminde bir dönüm noktası olarak gösterilir.<sup>11</sup> 1926 tarihli resim, hızın hâkim olduğu kent yaşamının günlük bir anını Türk resmi açısından oldukça yenilikçi tarzda ele almasıyla dikkat çekicidir.

14 Kuşağı temsilcileri olan hocalarının, izlenimci anlayışlarına karşı olma noktasında birleşen ve daha çok

<sup>11</sup> Kıymet Giray, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*, İstanbul 2009, s. 32.



6- Hasan Vecih Bereketoğlu, Kum İskelesi Üsküdar (MB)

tablonun desen yapısıyla çizgisel kurgusuna önem veren<sup>12</sup> Müstakillerin kurucuları arasında, yine 1927'de Paris'ten dönen ve çevresindeki yaşamı; balıkçı lokantalarını, yalıları, kendine özgü eskizimsi üslubuyla kaydeden ayrıca İstanbul'un Boğaz, Adalar, Çamlıca, Baltalimanı, Sarayburnu gibi semtlerini resmetmekten vazgeçemeyen Cevat Dereli; koyu tonlarda gerçekleştirdiği kent peyzajlarıyla Muhittin Sebati; Çallı atölyesinde eğitim alan ve belirgin kontrasta sahip 1924 tarihli *Nusretiye Camii* ve *Rumeli Hisarı* gibi resimleriyle önemli tarihî yapıları manzara anlayışıyla geniş planlarda ele alan Refik Epikman; yine peyzajların yanı sıra kentin tarihî ve anıtsal yapılarını özgün boya tekniğiyle uygulayan Mahmut Cûda, özellikle yaşamını sürdürdüğü Kadıköy ve Moda'dan Sarayburnu ve Marmara Denizi'ne bakan İstanbul

görünümleriyle Şeref Kâmil Akdik, ayrıca heykeltıraş Ratip Aşir (Acudoğlu) ile portreleriyle başarı kazanan Hale Asaf (ö. 1938) ve daha sonra d Grubu'nda yer alacak olan Nurullah Berk (ö. 1982) vardır.<sup>15</sup>

Müstakillerin sergilerine katılan bağımsız çalışan sanatçılardan, *Heybeliada* ve *Adalar'dan* gibi daha çok dışavurumcu tarzda eserler veren Hamit Görele (ö. 1981) ile Ziya Keseroğlu (ö. 1973) ve Edip Hakkı Köseoğlu (ö. 1990) da İstanbul resimleriyle dikkat çeker.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulma aşaması; 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'ndeki 1. Genç Ressamlar Sergisi olsa da, grubun kurulduktan sonraki ilk sergisi aynı yılın 15 Eylül'ünde İstanbul Çağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda açılmıştır. Sergi 73 resim ve 4 heykelden oluşmuştur.

<sup>12</sup> Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Resim Sanatı - 2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", *rh+sanat*, 2003, sy. 3, s. 52.

<sup>13</sup> Giray, *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*, s. 27.



7- Hasan Vecih Bereketoğlu, Salacak Vapur İskelesi (MB)

Dönemin bir diğer önemli gelişmesi, 1909 yılında kurulmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adına olur. Hayatına 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti olarak devam eden cemiyet, 26 Aralık 1926 yılında ise Türk Sanayi-i Nefise Birliği adını almıştır. Bu dönemde kültür ve sanat ortamını geliştirmek amacıyla yurt dışından birçok uzman Türkiye'ye gelir. Bunlardan J. Dewey'in görsel sanat etkinliklerine önem verilmesi doğrultusundaki raporu önemlidir.<sup>14</sup> Birliğin adı 1928 yılında bu kez Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüştürülmüştür.

1950'li yıllara kadar özel sergi salonlarının yokluğu ile birlikte, devlete ait salonların sınırlılığı, sanatçıları kendi çabalarıyla salon bulmaya hatta eser sergilemeye uygun olmayan mekânları devşirme mecburiyetine itmiştir. Sanatçılar bu dönemde eserlerini yabancı kültür

elçiliklerinin salonlarında, Ankara ve İstanbul'da Türk Ocaklarında, Halkevlerinde ve değişik kurum binalarının uygun mekânlarında, akademide ve özel dükkânlarda sergilemişlerdir. Örneğin, Müstakillerin en önemli etkinliklerinden biri olarak kabul edilen 15 Şubat 1931'de gerçekleştirdikleri sergi, İstiklal Caddesi'ndeki Moskovit Lokantası Salonu'nda açılmıştır.<sup>15</sup>

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'de bir sanatçının resimlerini satarak hayatını sürdürmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla pek çoğu öğretmenlik ve daha azı da akademide hocalık yapmıştır. Örneğin, Ali Çelebi bir röportajında 5 liraya portre yaptığını söyler.<sup>16</sup> Ya da Namık İsmail (ö. 1935) 1935 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide 200-250 kadar tablo yaptığını ve bunlardan 30-35.000 lira kazandığını belirtir. Devlet, Resim Heykel

<sup>14</sup> Zeynep Şanlier, "Sanat ve Tolum Açısından On Yıllık Bir Döküm", *Sanat Dünyamız*, 2003, sy. 89, s. 121.

<sup>15</sup> Şanlier, "Sanat ve Tolum Açısından On Yıllık Bir Döküm", s. 135.

<sup>16</sup> Erdoğan Tanaltay, *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, İstanbul 1989, s. 22.





8- Hasan Vecih Bereketoğlu, Salacak (MB)

Sergilerinden eser alır ancak Namık İsmail, bu alımın “iane” (yardım) sınırını aşmadığını belirtir.<sup>17</sup>

Erken dönemlerden itibaren, neredeyse 1970’lerin sonlarına kadar ciddi bir sanat piyasasından söz edilemez. I. Dünya Savaşı sırasında Şehzadebaşı’ndaki resim malzemeleri satılan Zuhâl Kırtasiye dükkânında resim de satıldığı bilinmektedir.<sup>18</sup> Malik Aksel, özel izinle şövalesini içine kurarak, pek çok resmini yapması nedeniyle Ayasofya’nın ressamı olarak bilinen Şevket Dağ’ın, Şehzadebaşı zaman zaman bir lunaparka dönüştüğünde hemen burada bir satış pavyonu açarak resimlerinden kazanç sağladığını belirtir. Öte yandan Sezer Tansuğ, Şevket Dağ’ın Ankara’ya her gidişinde İstanbul özlemi ile yaşayan memur kesimlerine İstanbul manzaraları

<sup>17</sup> H. Feridun Es, “Namık İsmail ile Röportaj”, *Yedigün*, 17 Nisan 1955, s. 110’dan aktaran Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, s. 205.

<sup>18</sup> Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, s. 211.

sattığından söz eder.<sup>19</sup> Bu iki yazar, her ne kadar ressamların satış yapmalarının gereğini savunuyor olsalar da söz konusu satırlarda, Dağ’ın seçtiği yöntemle karşı bir eleştiri de hissedilmektedir.

### 1930’lar: Sanattan Beklenen

Cumhuriyet’in on yılı geride bırakılırken hükûmetin yeni program çalışmaları, devrimlere alışma sürecini hızlandırmak, ulus bilincini geliştirmek ilkelerini esas alır. Bu yıllarda devletin sanata yaklaşımı âdeta gerekli görülmüş ve hatta bunun bir uygarlaşma koşulu olduğu kabul edilmiştir. O yıllarda akademinin müdürü olan Namık İsmail, 1933’te Millî Eğitim Bakanlığı’na bir rapor sunarak güzel sanatlarımızın henüz millî olmaktan uzak olduğunu, Doğu’nun ve Batı’nın çeşitli tesirleri altında bulunduğunu, güzel sanatların

<sup>19</sup> Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, s. 206-207.



9- Cevat Erkul, Beyleybeyi İskelesi (MB)

gelişmesinin halkın sanat eserleriyle görsel olarak daha sık buluşmasına bağlı olduğunu söylemiştir.<sup>20</sup> Sanat ve kültür bu doğrultuda bir devlet politikası hâline gelirken sanatçı desteklenmiş, 1930'lardan başlayarak 1940'lı yıllara uzanan süreçte Yurt Gezileri, İnkılap Sergileri, Halkevlerinin açılması gibi girişimlerle sanatın yurt çapına yayılması amaçlanmıştır. 1930'lu yıllarda dünyayı etkileyen ekonomik kriz de devletçiliği güçlendirmiş; aydınlanmacı, ilerlemeci anlayışla sanata yön verilmeye çalışılmıştır. Sanatçılar da Batı'nın modern olarak tanımladıkları sanat biçimlerini öğrenme ve benimseme yoluna gitmişlerdir.

Bu doğrultuda 1933 yılı Eylül ayında, Zeki Faik İzer'in Cihangir Kumrulu Yokuşu'ndaki evinde dört sanatçının katıldığı bir toplantıyla hayata geçen "d Grubu" Türk resim sanatının dördüncü grubu olmaları nedeniyle

kendilerine bu ismi seçerler.<sup>21</sup> Eğitimlerini Paris'te tamamlayan, André Lhote (ö. 1962) ve Fernand Léger (ö. 1955) atölyesinde yetişen Zeki Faik İzer (ö. 1988), Nurullah Berk, Abidin Dino (ö. 1933), Elif Naci (ö. 1987), Cemal Tollu (ö. 1968) ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan (ö. 1992) oluşan gruba göre "... memleketteki resim ve heykel anlayışı, elli yıllık bir gecikme gösteriyordu"<sup>22</sup> ve ara kapatılmalıydı. Grup, ilk sergisini ise 8 Ekim 1933'te Narmanlı Han'daki Mimoza şapka mağazasında açar; sergi desenlerden oluşmaktadır.

Kübit ve konstrüktivist eğilimleri Türkiye'de uygulama kaygısında olan d Grubu, Müstakillerin aksine, belirli ilkeler doğrultusunda bir araya gelmiştir. Renkten, izlenimden ziyade yapısal kurguyla ilgilenmiş,

<sup>21</sup> Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı- 3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", *rh+sanat*, 2005, sy. 5, s. 56.

<sup>22</sup> Berk ve Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, s. 99.

<sup>20</sup> Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası*, s. 152.



10- Zeki Kocamemi, Fatih'in Türbesi, (İBBŞM)

figür algısını resimsel tek boyutluluğu bozma gayretiyle değiştirmişlerdir. Cemal Tollu'nun manzara öğelerini geometrik bir anlayışla ele aldığı bir İstanbul manzarası buna örnek gösterilebilir. Böylesi kesin tavırlarla ortaya çıkmalarına ve başta Fikret Adil, daha sonra da Nurullah Berk'in yazın alanında grubun sözcülüğünü aynı kesinlikle yapmasına rağmen örneğin, İzer'in kıyı görünümüleri ya da *Sultanahmet Camii'nin Camları* gibi çalışmaları ya da Sabri Berkel'in *Taksim Meydanı* resmi, renk soyutlamaları niteliğindedir ve Türk resminde peyzaj türünde biçimsel olarak denenmeyi denemektedir. Öte yandan İzer'in *Dolmabahçe Sırtlarından* resmi gibi çalışmalar, âdetâ d Grubu'nun ilkelerine aykırı örneklerdendir. Bu örneklerde üslupsal bir arayışın varlığı sezilebilir.

d Grubu'nun yarattığı etkiyle önce aralarına katılan ancak özgün bir üslup benimseyerek, yoluna bağımsız devam eden Bedri Rahmi Eyüboğlu (ö. 1975), motif kurgusu anlayışıyla yerel konuları seçmiştir. *Tophane'de*

*Kahve* gibi İstanbul'un kahvelerini, sokaklarını, insanların gösteren çalışması ya da 1934 tarihli *Beyazıt İstanbul Üniversitesi Bahçesi* resmi, betimci bir sahneyi bile sanatçının karakteristiği olan motifli tarzda nasıl uyguladığını göstermesiyle özgün bir yere sahiptir.

Söz konusu yıllar, dönemin entelektüel çevresinde hararetli tartışmalara sahne olur. d Grubu'nun savunuculuğunu yapan Fikret Adil (ö. 1973), ressamlarla yakın ilişki içinde olmuş ve Asmalımescit 74 numaradaki evi, dönemin sanatçıların sık uğradığı bir merkez hâline gelmiştir.<sup>23</sup> Grup "Sanat sanat içindir" ilkesini benimseyerek, giderek figürden arınmış bir resme doğru yol almıştır. Örneğin, kurulmasından sonra d Grubu'yla birlikte hareket eden sanatçılardan Ercüment Kalmık'ın *Soyutlanmış İstanbul Görünümü* resmi, bir soyutlamadan çok, soyuta yakındır ve grubun sanatının almakta olduğu

<sup>23</sup> Berk ve Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, s. 114.

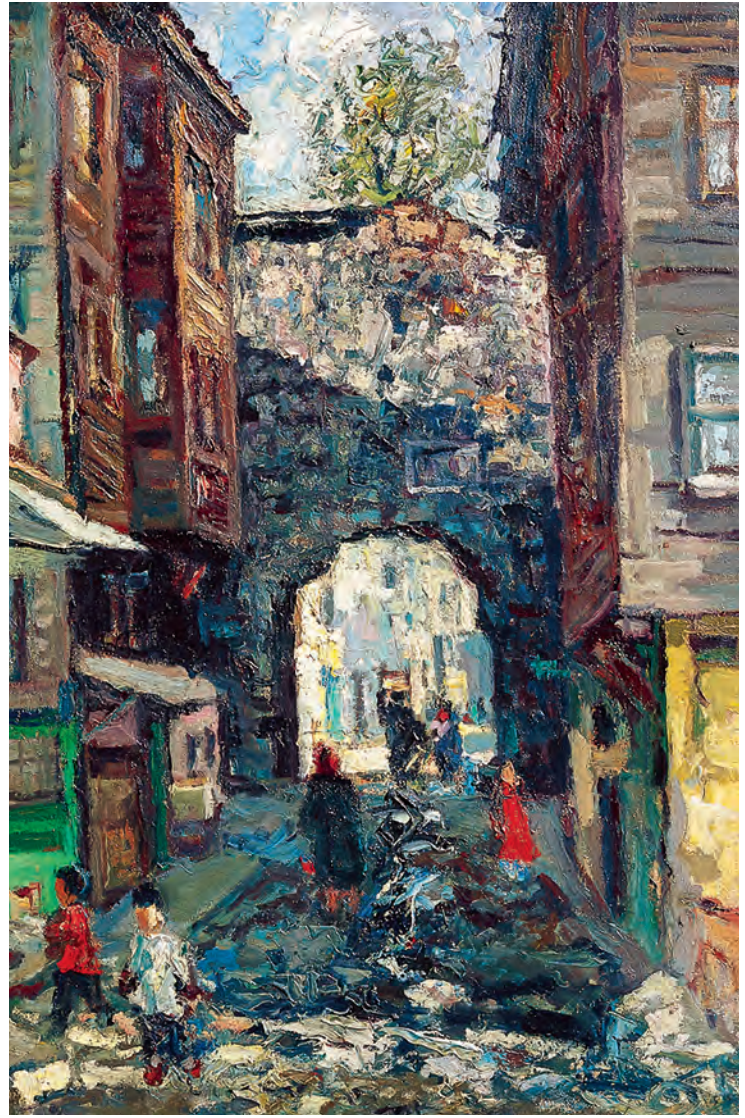
yolu işaret eder. Ayrıca çalışmalarını keskin dış çizgilerle oluşturan Şükriye Dikmen'in (ö. 2000) yanı sıra *Tarihî Tophane* gibi sokak sahnelerini güçlü biçim ve renk kurgusuyla yaratan Eren Eyüboğlu (ö. 1988), d Grubu'yla adı anılan ancak bağımsız da değerlendirilebilecek sanatçılardandır.

Akademinin o yıllarda müdürü olan Burhan Toprak'ın (ö. 1967) açıkça d Grubu'nu desteklemesi, ayrıca modern resim kaygıları nedeniyle 1936 sonlarında akademiye resim bölümünün başına Fransız Léopold Lévy (ö. 1966) ve heykel bölümünün başına da Alman Rudolf Belling'i (ö. 1972) getirmesi önemli gelişmelerdir. Öte yandan, d Grubu temsilcilerinin akademiye hocalık yapmaya başlamaları da, hâlâ Türk sanat ortamını belirleyen akademi geleneğini etkileyerek, grubun etkisinin yayılmasıyla sonuçlanmıştır.

Bu dönemde gerçekleşen bir başka önemli olay, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılmasıdır. Aslında müze kurma girişimleri 1910'larda başlamış, Cumhuriyet'in ise temel meselelerinden biri olmuştur.

Müzeciliğin kurumsallaşması yönündeki en önemli adım, 18 Ocak 1925'te Topkapı Sarayı'nın Müzeler İdaresi'ne, Dolmabahçe ve Beylerbeyi saraylarının da Millî Saraylar adıyla kurulan yeni müdürlüğe bağlanmasıdır.<sup>24</sup> Öte yandan modern müze ihtiyacı artık belirgin biçimde ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda sanat tarihçisi olan Burhan Toprak, 28 Ağustos 1936'da Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi'ni düzenler. Bu sergi, Osmanlı-Türk resim sanatının ilk sanat tarihsel sınıflandırmasının yapılması açısından önemlidir ve bir müze kurma mantığıyla eserler bir araya getirilmiştir. Burhan Toprak'ın müdürlüğü döneminde Güzel Sanatlar Akademisi; sergiler, konferans ve benzeri etkinliklerle İstanbul şehrinin kültür merkezi konumunda olmuştur.<sup>25</sup>

Dolmabahçe Sarayı Veliâht Dairesi'nin Atatürk'ün emriyle dönüştürülerek, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılması 20 Eylül 1937 tarihine denk düşer. Atatürk'ün 1936 yılında gezip gördüğü Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi'nden sonra müzenin açılmasına karar verdiği de iddia edilmektedir.<sup>26</sup> Yeni bir bina yapılmasının beklenmemesi, acele edildiği anlamına gelebilir. Böylece modern Türk sanatının ilk müzesi kurulmuş olur. Bundan sonra devlet; sanata ve



11- İbrahim Safi, Manzara, Sokak İçi (MB)

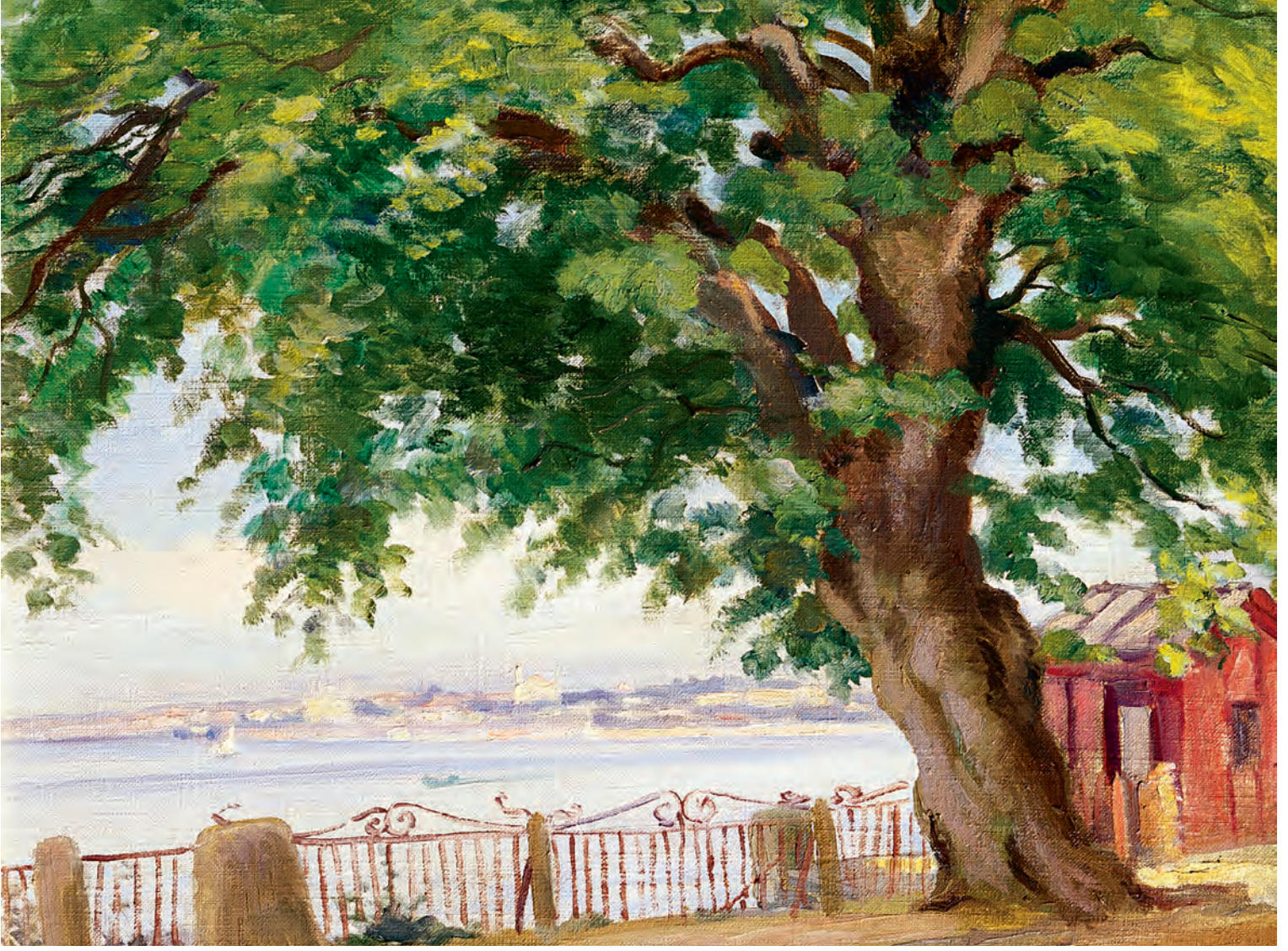
sanatçılara olan desteğini artırır, 1939'da Devlet Resim Heykel Sergileri düzenlenmeye başlanır. Ankara'da açıldıktan sonra İstanbul, bazen de İzmir'de düzenlenir. Sergilerde bir jüri, sanatçıları değerlendirip ödüllendirir. Devlet tarafından belirli sayıda eser çeşitli iarelere konmak üzere satın alınır.

Özel bir sanat koleksiyonerinden bahsetmek ise henüz imkânsızdır. Bunun başlıca nedeni savaş yıllarının getirdiği yoksulluk gibi görünse de aslında sanatın değerinin henüz ölçülemiyor oluşunun etkisi de kesindir. Bağımsız koleksiyoncular İstanbul'da ancak 1950'lerden itibaren özel galerilerin varlık göstermeleriyle isimlerini duyurmaya başlar. Öncesinde, sanata duyulan ilgi, salt dekoratif bir öge olarak eserin algılanması nedeniyle niteliksizdir. Malik Aksel, III. Devlet Resim Heykel Sergisi'ndeki gözlemlerini aktardığı kitabında, eser satışıyla ilgili sağlıklı durumdan şöyle bahseder:

24 Şanher, "Sanat ve Tolum Açısından On Yıllık Bir Döküm", s. 115.

25 Şeyda Üstünipek, "1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold Lévy ve Atölyesi", doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009, s. 28.

26 Ayşe H. Köksal, "İstanbul'a Bir İyilik Yapan Yok Mu?" (29.08.2013), 29.08.2013, <http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-istanbula-bir-iyilik-yapan-yok-mu/1014>.



12- Şeref Akdik, Moda Mühürdar (MB)

Ressamlardan eser satın alıyoruz demiyorlar, ressamlara yardım ediyoruz, teşvik ve yardım kastıyla eserlerine para veriyoruz, diyorlar. Bizde ressam hiçbir zaman başı dik, gönlü ferah olarak resmini satamıyor. Bir daire müdürü karşısında boynunu bükecek, ellerini ovuşturacak ki resmini satabilsin.<sup>27</sup>

### 1940'lar: "Yeni"yi Ararken

II. Dünya Savaşı tüm coğrafyada büyük yıkımlara yol açarken sanatta, temellerini millî değerlerin önem kazanmasıyla birlikte, belki bir ölçüde idealize edilen "Batı" fikrinin Türk sanatçı ve aydınında hüsrana neden olmasında da arayabileceğimiz biçimde bir dönüşüm yaşanır. Bu dönem hararetle yapılan yerellik-evrensellik tartışmaları ekseninde, Batılı

sanatı salt biçimiyle mi almak gerektiği, öykünmenin boyutlarının neler olabileceği gibi sorular ortaya atılır. Sanatın geniş kitlelere ulaştırılması fikri bağlamında resmin anlaşılması, algılanması kaygısıyla figüratif resim arasında doğrudan bir bağ olduğunun altını burada çizmek gerekir. d Grubu sanatçılarından bazıları, minyatür ve hat gibi geleneksel sanatlardan esinlenir ve "sentez" kaygısıyla yeni ve farklı formlar yaratarak, çalışmaya başlarlar. Örneğin, Nurullah Berk'in 1941 tarihli *Heybeliada* resmi, d Grubu'nun benimsediği ortak ilkelere uygunken, Cemal Tollu gibi Berk'in de sonraki yıllarda konu seçimi manzaradan figür resmine kaymış ve yerel dekoratif öğelerden faydalanan bir anlayışla üretmeyi sürdürmüştür.

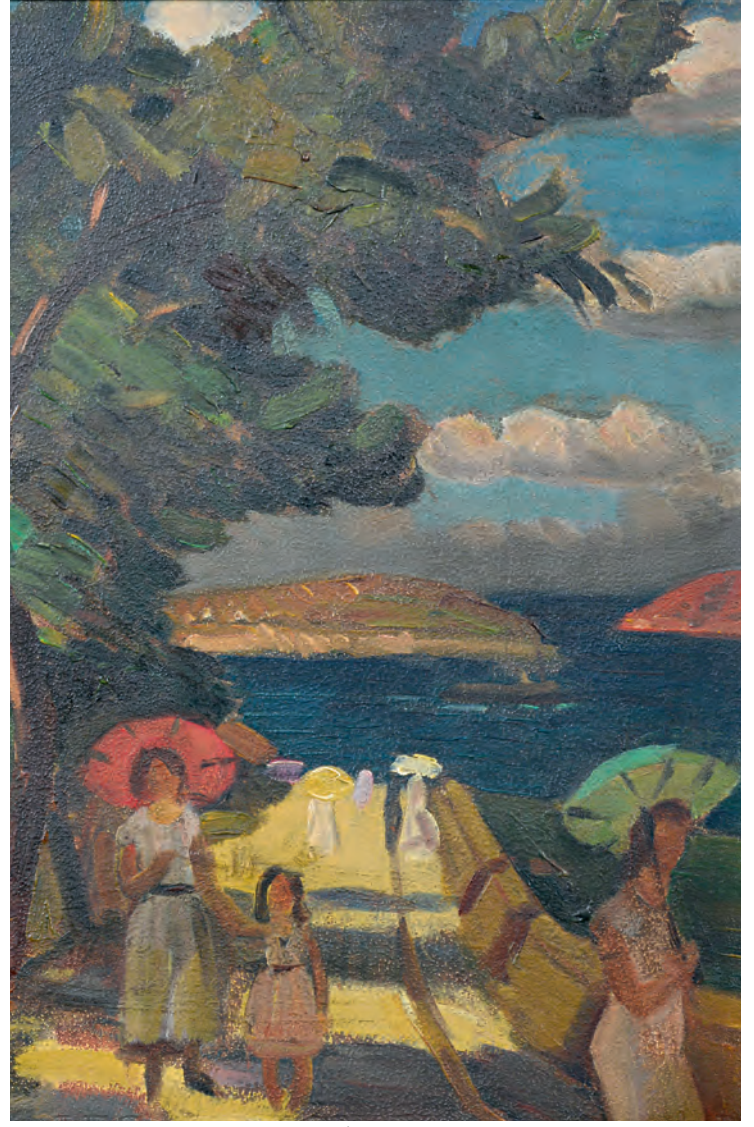
d Grubu, 1933-1947 yılları arasında on beş grup sergisi açarak etkisini geniş bir ölçüğe yayarken, yöresel ya da yerel bir sanat akımı yaratmayı amaçlayan bazı

<sup>27</sup> Aksel, *Resim Sergisinde Otuz Gün*, s. 48.



13- Şeref Akdik, Orman (MB)

sanatçılar da grup gibi hareket etmeye başlar. Akademiye resim bölümü başkanı olan Lévy'nin atölyesinde çalışan gençlerden Nuri İyem (ö. 2005), Selim Turan (ö. 1994), Avni Arbaş (ö. 2003), Nejad Melih Devrim (ö. 1995), Kemal Sönmezler, Turgut Atalay (ö. 2003) ve Abidin Dino'nun oluşturduğu "Yeniler", belli bir görüş çevresinde bir grup olarak adından söz ettirir. d Grubu'nun söylemlerine karşı çıkarak toplumcu bir resmi savunan bu sanatçılara Agop Arad (ö. 1990), Faruk Morel ve Yusuf Karaçay'ın da katılmasıyla 28 Mart 1940'ta Beyoğlu Gazeteciler Cemiyeti'nde "Liman Şehri İstanbul" adıyla bir sergi düzenlerler. Bundan sonra "Liman Ressamları" olarak da anılırlar. 1941'de düzenledikleri ikinci sergide ise Dino gruptan çıkar, Fethi Karakaş (ö. 1977), Mümtaz Yener (ö. 2007), Ferruh Başağa (ö. 2010) ve Haşmet Akal (ö. 1960) gruba dâhil olur. İyem, ikinci sergiden sonra kendilerine katılmak isteyen sanatçıların arttığı, toplumcu gerçekçi sanat anlayışının kendi kuşağı



14- Hamit Görelî, Şemsiyeli Kadınlar (İBBŞM)

tarafından geniş ölçüde benimsendiğini belirtmiştir.<sup>28</sup>

Yaşadıkları toplumun resmini yapmayı isteyen Yeniler grubunun üyeleri, 1950'leri izleyen yıllarda toplumcu resim anlayışından uzaklaşacak; Nuri İyem, Avni Arbaş gibi bazı isimler non-figüratif resimlere yönelecektir.

### 1950'ler: Büyük Dönüşüm

Türkiye'de Avrupa sanatıyla görsel anlamda tam bir paralellik 1950'lerden itibaren izlenebilir. Sanatçıların bireysel girişimlerle farklı eğilimler peşinde olmaları bu yıllara rastlar. Elbette 1950'lerde Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, kültür politikası temelinde artık Fransa değil ABD'nin örnek alınması, Amerika kaynaklı

<sup>28</sup> Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı- 3, Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", s. 60; Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul 1982, c. 3, s. 49.

olarak tüm dünyada yükselen bir eğilim olan soyut sanatın ülkede de baskın çıkmasına yol açar. Ayrıca sanatçıların Osmanlı geçmişine dönüp bakmaları ve gelenek sorununun tartışılmaya başlanması da 1950'ler sanatını belirlemiştir. Yüzünü geleneksel kaynaklara çeviren Turgut Zaim (ö. 1974), Malik Aksel gibi sanatçılar, yerel bir figür resmi yaratırlar. d Grubu sanatçıları ya da toplumsal içerikli çalışan sanatçılar, bu yıllarda soyut sanata yönelirler. Öte yandan Nuri İyem'in öncülüğünde 1951-1952 yıllarında kısa süre figürcü resmi devam ettiren "Tavanarası Ressamları" ile akademide öğrenim gören, geleneksel kaynaklara dönerek Türk resmini taklit tuzağından kurtarmak gibi ilkelerle ortaya çıkan On'lar Grubu da bu dönemde varlık gösterir.

Halk sanatlarının süslemeci mantığını resme dâhil ederek kendi yolunu çizen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun akademideki öğrencilerinden Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız (Sarptürk), Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez ve Ivy Stangali'nin kurucuları olduğu On'lar Grubu, tezyini sanatları kullanarak, Batı'yla bir tür kültür sentezi yaratmaktadır.<sup>29</sup> İlk sergilerini 1947 yılında akademinin yemekhanesinde açarlar; gruba daha sonra katılan isimler arasında Turan Erol, Fikret Otyam, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca da vardır.

Bu yıllarda akademi mezun olarak çalışmalarını bağımsız sürdüren Naile Akıncı, hayatı boyunca İstanbul peyzajının klasik çizgide en değerli eserlerini vermiştir. Özellikle Haliç ve çevresi, sanatçının öğrencisi olduğu Léopold-Lévy'nin açık havada çalıştığı yerlerdir ve Naile Akıncı'nın resminde de önemli bir yer tutar. Eyüp ve Haliç manzaraları âdeta yaşamıyla bütünleşen sanatçı, konunun kendisi için bir hareket noktası olduğunu belirtmiştir<sup>30</sup>.

Bu dönemde İstanbul'da sanat alanında eğitim veren ikinci kurum olarak Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun 1957-1958 öğretim yılında kurulması, baskın akademi geleneğine henüz çok küçük de olsa bir alternatif sayılabilir. Bauhaus eğitim modeli esas alınarak kurulan "Tatbikî Sanatlar"ın kuruluş amaçları arasında; Türkiye'de gelişen sanayiye katkı yapmak da önemli bir yer tutar. Tasarıma yönelik eğitim biçimiyle yeni bir arayış söz konusudur. Fransa'da XVII. yüzyıldan beri süren geleneğe sahip Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitiminden oldukça farklı, resimde mekân düşüncesi ve malzeme üzerine odaklanan dekoratif bir resim anlayışı hâkimdir.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Özsezgin, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, c. 5, s. 62.

<sup>30</sup> Üstünlük, "1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi", s. 255.

<sup>31</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahu Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)", doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005, c. 1, s. 46-47.



15- Şevket Dağ, Kızlarağası (İBBŞM)

1954 yılında, Yapı Kredi'nin kuruluşunun 10. yılı adına düzenlenen resim yarışması, 1950'ler Türkiye'sinin değişen sosyo-politik ve ekonomik görüntüsünün kültür hayatına yansımalarını göstermesi açısından Türk sanat tarihinin dönüm noktalarından biridir. Yarışma, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin (AICA) kongresinin toplanması dünyaca tanınmış sanat eleştirmenlerinin İstanbul'a gelmesiyle aynı zamana denk gelmiş ve yarışmanın jürisi bu isimlerden oluşmuştur. "İş ve İstihsal" konulu yarışmaya çoğu akademi çevresinden hatırı sayılır 36 ressam, toplam 38 tablo ile katılır; birincilik, daha çok gravürleriyle tanınan Aliye Berger'in büyük boyutlu soyut bir kompozisyonuna verilir. Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi birçok ressamın tepki gösterdiği, çokça tartışılan yarışmanın bu sonucu, aslında Türk sanat tarihi için düşünce devrimi sayılabilecek önemdedir.



16- Şefik Bursalı'ya ait bir tablo (MB)

Dönemin en ciddi galeri girişimi Adalet Cimcoz tarafından 1950'de kurulan Maya Sanat Galerisi'dir. Ancak 1955 yılına kadar açık kalabilmiştir.

### 1960'lı ve 1970'li Yıllar: Zaman Daha Hızlı Akarken

1960'lı yıllarda Türk sanatının ulusal bir karakter taşıyıp taşımadığı meselesi, tartışmaların ana ekseninde yer alırken, 1961 *Anayasası*'nın yarattığı görece özgürlük ortamında, artık önceki yıllarda olduğu gibi belirli akım ya da gruplardan değil, daha bireysel çalışmalardan bahsetmek mümkündür. Köy nüfusunun kente akması, Marksist düşüncelerin etkisi, artan sosyal gerçekçilik bilinci gibi etkilerle politize bir sanat çıkar karşımıza.

Öte yandan yaşamlarını orada sürdürmeleri nedeniyle Paris ekolü olarak anılan bir grup sanatçıdan söz edilebilir. Herhangi bir üslup birliğinin aranmaması gereken bu sanatçıların arasında Abidin Dino, Fikret

Mualla, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon (ö. 1981) yer alır. İlerleyen yıllarda Komet, Yüksel Arslan, Tiraje Dimken, Utku Varlık da söz konusu ekole dâhil edilecektir. 1977 yılında İstanbul'da düzenlenen bir sergi ile Paris'te uzun yıllar yaşayan sanatçıların çoğu bir araya gelir.<sup>32</sup> 1962 yılından itibaren ABD'de yaşayan Burhan Doğançay ise Türk resmindeki sağlam yerinin müjdecisi duvar resimlerini çalışmaktadır. New York'ta çalışan Erol Akyavaş da, mimariden, siyasetten, sanattan, dinlerden ve daha nice fikir, inanç, kurum, kurgu ve olgudan beslenen zengin dünyasını özgün üslubuyla tuvale yansıtır.

Paris'te bir süre yaşadktan sonra İstanbul sergilerine katılarak dikkat çeken Cihat Burak (ö. 1994), resim sanatının en önemli figürlerinden olmuştur.

<sup>32</sup> Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 253.





17- Ali Halil Sözel, Beylerbeyi (MB)

Birbirinden farklı konuları resmeden bu anti-akademik tavra sahip sanatçının çalışmalarından *Ayasofya Üzerine Kompozisyon*, İstanbul'un simge yapısına oldukça farklı bir bakış getirir.

İsmi İstanbul'la âdeta özdeşleşen sanatçı Devrim Erbil, minyatürlerin peyzaj anlayışından faydalanarak resimde ritmik hareketlerle kuşbakışı gördüğü kentin karmaşasını, canlı ve göz alıcı renklerle uygulamıştır. Erbil, kimi kompozisyonlarda tek bir rengin vuruculuğunu, abartılı siyah kontur çizgileriyle geri plana atarak; çatılar, kubbeler, minarelerden oluşan bir İstanbul görünümünü yakalar.

Ömer Uluç'un (ö. 2010) 1960'lardan itibaren ele aldığı, Bizans'ın, Osmanlı'nın İstanbul'la özdeş tarihinden simgeleri, çoğunluğu koyu zemin üzerine özgün renk darbeleriyle elde ettiği masalımsı soyutlama görünümleri ya da denizle bağımlı koparmadan gerçekleştirdiği

*Yalılar, Ada, Yaralı Tanker* gibi resimleri, sanatçının 2007 yılındaki "Vapurların Seyri" sergisine giden yolun başlangıcını teşkil eder.

Bu yıllarda İstanbul'da sanatçıların sergi açabileceği az sayıdaki mekândan biri Şehir Galerisi'dir. Sergilerin sayısı belirgin biçimde artsa da profesyonel galeriler için aynı şey söylenemez. Sergi açılacak diğer mekânların başında Kadıköy Demokrat Parti Merkezi, Amerikan Haberler Merkezi, Fransız Kültür Merkezi ile Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi gelir. Bu yıllardaki tek özel galeri girişimi ise Beyoğlu Bekâr Sokak'ta 1968'de açılan, dört yılın ardından satış yapamadığı için kapanan Galerie 1'dir.<sup>33</sup> Ayrıca 1967 yılında Mübin Orhon'un büyük tuvallerinden oluşan sergisi Melda Kaptana'nın "kadın giyimiyle uğraştığı" mekânda açılmak istenir ve fakat serginin

33 Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar", s. 51.



18- Nüzhet Ayetullah Sümer, Boğaz (MB)

çok geniş yer kaplaması üzerine mekânın kimliğinden sıyrılarak, sadece eserlere ayrılması gerekir. Burası daha sonra Melda Kaptana Sanat Galerisi olacaktır.<sup>34</sup>

1973'te Cumhuriyet'in ellinci yılında sanat tartışmaları sürerken, 21 Haziran-15 Temmuz tarihlerinde, farklı disiplinlerin bir araya geldiği İstanbul Festivali'nin ilki gerçekleştirilir. "Plastik Sanatlar" başlığı altında yapılan etkinliklerden Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu ve İstanbul Belediyesi'nin ortak girişimiyle Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleştirilen "Son Elli Yılda Türk Resim ve Heykel Sanatı" sergisi özellikle önemlidir.

1973'te kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, bu yıldan itibaren İstanbul Festivali kapsamında ulusal ve uluslararası sergiler düzenlemeye başlamıştır. Aynı

<sup>34</sup> Melda Kaptana, *Ben Bir Bizans Bahçesinde Büyüdüm*, İstanbul 2004, s. 262-263'ten aktaran Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar", s. 53.

yıl, dönemin sanatçı ve sanat ürünlerini halka tanıtmak amacıyla 23 Temmuz-6 Ağustos tarihleri arasında Arkeoloji Müzesi bahçesinde İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat Sergisi adıyla resim, heykel ve seramik eserlerden oluşan ilk açık hava sergisi düzenlenmiştir. Bu sergilerde Füsun Onur, Seyhun Topuz, Teoman Madra gibi çağdaş sanatçıların yenilikçi çalışmaları yer alır. Düzenlenen İstanbul Festivali'nin amaçları arasında uluslararası bir etkinlik olmak da vardır. Devlet kurumları ve özel sektör tarafından desteklenen etkinlik 1980'lerin sonlarında Uluslararası İstanbul Bienali'ne evrilerek, dünya bienalleri arasındaki yerini alır.<sup>35</sup>

1975'te kurulan Görsel Sanatçılar Derneği'nin düzenlediği sergiler, 1977 yılından itibaren İstanbul

<sup>35</sup> Tüm bu sergiler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Solmaz Bunulday, "1975- 2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde Toplu Sergiler ve Kavramsallaştırma", doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008, s. 45.



19- Avni Arbaş, İstanbul Boğazı'nda Bir Görüntü (MB)



20- Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kariye (İBBŞM)

Sanat Bayramı kapsamında iki yılda bir düzenlenen Yeni Eğilimler ile ilki 1980'de düzenlenen, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri de sanat ortamına hız katarak, yeni avangard üslupların, üretimlerin kendisine yer bulmasını sağlamış, sanat ortamına çok sesli bir yapı kazandırmıştır.

1970'li yıllarda Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Türkiye Emlak Kredi Bankası, Yapı Kredi Bankası, Akbank gibi bankaların da sergi etkinliklerine mekân sağlamaya, maddi destekte bulunmaya başlamış olmaları, o güne dek sanata destek sağlayan en büyük kurumun devlet olması olgusunu tamamıyla değiştirecektir.

Resim satışı 1980'lere gelene kadar küçük adımlarla artış göstermiştir. Dolayısıyla satışları organize edecek özel galerilere de ancak 1950'lerden sonra yavaş yavaş ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. 1975 yılında açılan Galeri Baraz, Türk resim piyasasının hareketlenmesinde önemli bir rol üstlenirken, 1976 yılında kurulan Maçka Sanat Galerisi de çağdaş sanata destek veren galerilerin başında yer almıştır. Batı tarzı ilk büyük resim müzayedesi ise yine İstanbul'da bir otelde, ancak 1979 yılında yapılmıştır.



21- Devrim Erbil, Suriçi İstanbul'dan (MB)

1980 yılında Özgün Baskı İstanbul Sanatçılarını oluşturan isimlerin, gravür tekniğiyle resim sanatının yaygınlaşmasını amaçlamaları, bu sanat üretim biçimlerinin geri planda kalmasının önüne geçmek adına önemli bir adım olmuştur. Figüratif istif düzenlemelerine yönelik Mustafa Asher'in yanı sıra Fethi Kayaalp, Mustafa Pilevneli, Mürşide İçmeli, Ergin İnan, İsmail Türemen, Asım İşler, Aloş (Ali Teoman Germaner) ve Süleyman Saim Tekcan, bu yıllarda gravür çalışan başlıca isimlerdir.<sup>36</sup> Ayrıca Gündüz Gölönü de 1969 tarihli *İstanbul'da Lodos* çalışması gibi, stilize kuşbakışı peyzaj çözümlenmeleri yolunda gravürler<sup>37</sup> yapmayı sürdürmüştür.

Ne resminin merkezine İstanbul'u ne de şövalesini-malzemelerini İstanbul'a yerleştiren sanatçıların tümünü saymak, böylesi sınırlı bir çalışmada olanaklıdır; bu nedenle kaçınılmaz olarak hem bir seçki hem de öne çıkan eğilimleri saptamak için genellemeler yapılmıştır. Ayrıca İstanbul'u doğrudan konu edinmeyen fakat yaşadığı dönem İstanbul'unun ruhunu sanatına yansıtan onlarca

isim de maalesef bu çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Son olarak belirtilmesi gereken bir nokta, özellikle 1980'lerden sonra sanatın, sanatçı tavırlarının, galerilerin, müzelerin, eğitim kurumlarının çeşitlenmesiyle sanatın mutlak merkezinin İstanbul olmaması, hatta değişen medya olanaklarıyla birlikte sanatın bir merkezinin dahi olmaması gerektiğinin tartışıldığıdır. Günümüzde bu tek şehir merkezli yapı kısmen kırılrsa da, sanata dair her alandaki sadece sayısal veriler bile bize hâlâ İstanbul'u işaret eder; öte yandan bu durumu onaylamamak, İstanbul'a olan sevgimizden hiçbir şey eksiltemez.

<sup>36</sup> Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 308-309.

<sup>37</sup> Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 276.