

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINDA
POST OSMANLILIK
VE
ARABESK KÜLTÜR

Yüksek Lisans Tezi

Hüseyin Özgür SARP

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Cevat DEMİR

İstanbul - 2010

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
GİRİŞ.....	1
1.ORYANTALİZM VE TANIMI	3
1.1 ORYANTALİZM'İN DOĞUŞU.....	4
1.2 EDWARD SAİD VE ORYANTALİZM.....	7
2. EGEMENLİĞİN BATIYA GEÇİŞİ.....	11
2.1.CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA BATILILAŞMA.....	13
2.2 1945 LERDEN GÜNÜMÜZE SİYASETTE DİN OLGUSU.....	16
3. KÜRESELLEŞME, YENİ ORYANTALİZM VE YENİ OSMANLILIK.....	21
4. MODERN SANAT VE TANIMI.....	24
4.1.SOYUT SANAT VE KÜLTÜREL SOĞUK SAVAŞ.....	26
5. POST MODERNİZM VE TANIMI.....	29
6. ANADOLU RESİM SANATINDA BETİMLEME.....	33
6.1.MİNYATÜR, HAT, TESHİP ve HALICILIK.....	37
6.2.KİTSCH VE ARABESK KÜLTÜR.....	40
7. GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE SOYUTLAMANIN TEMELLERİ VE POST OSMANLILIK.....	48
7.1. ERGİN İNAN.....	53
7.2. BALKAN NACİ İSLİMYELİ.....	57

7.3. EROL AKYAVAŞ.....	61
7.4. HÜSAMETTİN KOÇAN.....	65
SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA.....	70
RESİM LİSTESİ.....	72
SON NOTLAR.....	74

**T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ**

TUTANAK (YL – 2)

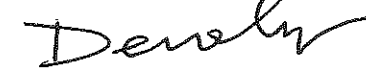
Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı öğrencilerinden 5309089007 no.lu öğrencisi Hüseyin Özgür SARP'ın, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği 'nin 15. maddesine göre başarısız bulunan ve 25.03.2010 tarihinde toplanan jürimiz tarafından 3 ay süre içerisinde düzeltilmesine karar verilen **"GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINDA POST OSMANLILIK VE ARABESK KÜLTÜR"** adlı tezi ile ilgili olarak, bu kez 04.11.2010 'da tekrar toplanan jürimiz, adı geçen tez savunmasında ..**BASARILI**..... olduğuna oybirliği ile karar verilmiştir.

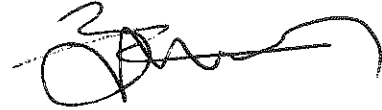
İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Prof.Cevat DEMİR
DANIŞMAN

Yrd.Doç.Devabil KARA
ÜYE

Yrd.Doç.Nurettin BEKTAŞ
ÜYE



Yrd.Doç.Hakan ONUR
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.serdar GÜRSES
YEDEK ÜYE

MADDE 15.

a) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, bir öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla **" kabul "**, **" red "** veya **" düzeltme "** kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanakçı Tanzim Eden :


Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri

ÖNSÖZ

Amacım Çağdaş Türk Resim Sanatımızı, Doğu-Batı çelişkisi temelinde Rönesans Avrupa'sından başlayan Batı süreci ile Doğu ayağının genel karakterini taşıyan 18 ve 19. yüzyıl Osmanlısına ve oradan da günümüz laik Cumhuriyet'ine, tüm boyutlarıyla irdelemeye çalıştım. Çağdaş Türk Resim Sanatımızın geçtiği süreçlere temel oluşturan Türk-sosyal tarihi ana eksene oturmuştur. 2. Dünya Savaşı sonrasında Mili Eğitim Politikalarımızdaki değişiklik sonucunda, gerçek sosyal ve kültürel tarihimize, kahramanların hâkim olduğu, oryantalist bakışlı resmi Türk tarihi hâkim olmuştur. Doğu'nun ve özelde Osmanlı'nın gerilemesi ve çöküşü salt savaşlarda yenilgisiyle değil, aynı zamanda sanayi ve üretim tekniklerinden yoksun kalması dolayısıyla ekonomik ve kültürel alanlardaki batılı emperyalist tuzaklara düşmesinin etkisi yadsınamaz. Ekonomik üstünlüğü ele geçiren Batı, zayıf olduğu her alanda kendi çıkarları doğrultusunda oluşturduğu tezleri ileri sürmekte gecikmemiştir. Rönesans ile birlikte dinin baskısından kurtulup özgürleşen Avrupalı birey, Doğu'nun aslında Avrupa'dan çok daha ileri olduğu gerçeğini öğrenmiştir. Liberal ekonominin 19. yüzyıldaki kural tanımaz uygulamaları, 'Doğu Tarzı' emeğe dayalı sanayi üretiminde dönüşümün(sanayi devrimi) gerçekleştirilememesiyle birleşince, ekonomik ve siyasi gücün Batı'ya kayması kaçınılmaz hale gelmiştir. Kural tanımazlığa dair bir örnek vermek gerekirse; 19. yüzyılın başlarından itibaren otomasyona geçen dokuma tezgâhları sayesinde İngiliz Krallığı, ucuzlayan kumaş fiyatları, dünya piyasasını eline geçirirken, Hindistanlı dokumacıların üretimine engel olmak için başvurduğu diğer bir yol da başparmak ve ellerini kestirtmesi gösterilebilir.¹

Böylesine dönüşümlerin yaşandığı bir dünyada yoğrulan toplumumuzun, modern anlamda köklü bir geçmişe sahip olmayan Türk Resim Sanatı'nın da bocalaması kaçınılmazdır. İyimser bir rakamla 200 yıllık bir geçmişe sahip olan Resim Sanatımızın çağdaşlaşma evreleri kuşkusuz insanlık tarihinden bağımsız değildir. Dolayısıyla geline durumun tespitinde bütün bu durumları dikkate almak gereklidir. Bu yazının akışını belirleyen de bu nesnel durumdur kuşkusuz.

¹ Özakıncı, Cengiz, *Türkiye'nin Siyasi İntiharı ' Yeni Osmanlı Tuzağı '*, Otopsi Yay. S. 382

Bana yol gösteren ama özgür bırakan tez danışmanım Prof. Dr. Cevat Demir'e, önemli katkılarından dolayı Zeynep Sayın'a ve desteklerini esirgemeyen aileme, özellikle eşim Türkan Sarp'a teşekkürlerimle...

ÖZET

Tezin esasını, farklı kültürlerin etkisiyle çağdaş Türk Resim Sanatımızın özerkliği üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat çekmek oluşturmaktadır. Kültürümüz, Orta Asya'dan bugüne Anadolu'nun eski medeniyetlerinden de beslenerek gelmiştir. İslamiyet'in etkisiyle din eksenli Arap kültürüyle yakın temas içine giren kültürümüz, son 200 yılda Avrupalı kültürlerin yörüngesine girme tehdidi yaşamaktadır. Aydınlanmacı ve Oryantalist eğilimlerin etkili olduğu bu yıllar dikkatle incelenmeye değer niteliktedir. Daha sonra Cumhuriyet'in kuruluşuna da öncülük edecek olan Avrupa merkezli aydınlanma hareketinin yerli temsilcileri ilerici Genç Osmanlılar olacaktır.

Fatih döneminde Avrupalı ressamaların Topkapı Sarayı'na davet edilmesiyle beraber değişim rüzgârları da aynı kapıdan içeri girmiştir. Orta Asya kökenli geleneksel sanatımız olan minyatür, batılı resim anlayışının içinde eriyip yitmiştir. Tezhip Sanatı bu rüzgârlardan önemli yaralar almış, Barok ve Rokoko gibi sanat akımlarının etkisi altında kalmıştır. Hat sanatı ise hemen hiç etkilenmeyen belki de tek sanat alanımızdır.

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda İzlenimcilik ve Oryantalizm gibi eğilimler, Cumhuriyet'ten önceki ve sonraki dönemlerde kesintiye uğramamış, Sanay-i Nefise'den günümüz çağdaş oluşumlarına kadar sosyokültürel, sosyoekonomik alanlarındaki değişim ve dönüşümlerle birlikte modern sanatlarla yoğrulup gelişmiştir.

Son yıllarda 'Postmodern' anlamda Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın özgünlüğünü tehdit eden yeni oryantalizm, yeni kitsch ve yeni (post) Osmanlıcılık gibi eğilimlerinin geliştiğini görüyoruz. Bu etkilerin sanat ortamımızda oluşan bilinçli veya bilinçsiz sonuçlarını bu tezin kapsamında gösterilmesi ve tartışmaya açılması amaçlanmıştır.

ABSTRACT

The basis of this thesis is to attract notice to negative effect of different cultures on the autonomy of the Contemporary Turkish Pictorial Art. Our culture from Central Asia hitherto has built up by being influenced from the ancient Anatolian civilizations. It has been threatened by changing to European cultural axis for the last 200 years that had touched elbows with Arabian culture with the influence of the Islamic religion. These years that Enlightenmentism and Orientalism were effective are worth analyzing. Local representatives of European centered enlightenment movement will be progressive young Ottomans who later will also lead the foundation of the Republic.

Winds of change had also come into when the European artists were invited to Topkapı Palace during Fatih sovereignty. Miniature, our Central Asia oriented traditional art, melted and died away in the western pictorial art concept. Gilding art had seriously wounded by these winds and stayed under the influence of Baroque and Rococo movements. Perhaps calligraphy is our only artistic field that has not been affected at all.

Trends like Impressionism and Orientalism in the Contemporary Turkish Pictorial Art have not interrupted during the periods before and after the Republic. It has mingled and developed with modern arts and with socioeconomic and sociocultural changes and transformations from ‘Sanay-i Nefise’ until today’s contemporary formations.

In recent years, we perceive that movements like post Orientalism, neokitsch, and post Ottomanism that threatened the originality of the Contemporary Turkish Pictorial Art in the “post modern” concept have developed. In this thesis it has been aimed to demonstrate and bring into sharp relief the conscious and unconscious consequences of these effects that have come into existence in our art environment.

“Türk resim sanatının tarihine eğilen her araştırmacı, özellikle çağdaş Türk resmi için sonuçlar çıkaracaksa; şu veya bu ölçüde 19. yüzyılın sosyal tarihine de girmek zorundadır. Sonuçta münevver veya aydın dediğimiz kadronun davranışı çözümlenmedikçe, dönemin sanat sosyolojisine ulaşamayız. Bir başka deyişle; bu yüzyılı, düşünce akımları, ekonomi anlayışları ve hayat üslubu çerçevesinde ele almadıkça ne 19. yüzyıl ne de Cumhuriyet kavranamaz.”

Prof. Dr. Selçuk Mülayim

GİRİŞ

Türk Resim Sanatı esas olarak, Yakın doğuda duvar resminden kitap resmine dönüşen bir resim geleneğinin, son dönemlerinde de kitap resminden tuvale geçişin, yani yeni ve farklı bir süreci olan minyatür ile pentürün diyalektik ilişkisinden doğar. Bu ortamı hazırlayan sosyal ve kültürel değişimler ve gelişmeler olmuştur. Başlangıçta dinsel veya inanca bağlı öğelerin sembolleştirilmesi şeklinde ortaya çıkan ve yüzlerce yıl kuşaktan kuşağa, gelişerek devam eden Türk resminin 18. ve 19. yüzyıllarda değişimlerin artık halka ait bir sanatsal eylem haline geldiği ve bugünkü resminin temellerinin atıldığı yıllardır.

Türk resminin 200 yıl gibi kısa tarihinde tutturmaya çalıştığı düzey her aşamasında tartışmaya açıktır. Bu gelişim süresince karşımıza kopya, alıntı, esinlenme ve öykünmelere rastladığımız gibi özgün çalışmalara da rastladığını söyleyen Selçuk Mülayim dozu daha da arttırır:

“...Türk Resminin Öncüleri olarak saydığımız isimlerin sanat karşısındaki davranışları tutarsız, demode ve hatta ölüdür. Canlı modelden çalışılmadığından, uzun

süre ‘manzara’ adı altında uydurma bir güzellik  l eği ele alınmış, ruhsuz kartpostallar büyütülmüş veya fotoğraf kopyacılığı benimsenmiştir.”¹

Aslında, Anadolu topraklarına giren değişimler bir kontrol mekanizmasından s z lmediğinden, istenmeyen yozlaştırıcı kalıntılarda girmiştir. Belki Selçuk Mülayim bu sözünde Almanya’da ortaya çıkan kitsch anlayışının, resim sanatı üzerindeki olumsuz etkilerinden bahsetmektedir.

“Yeniden üretilmiş sanat yapıtı, giderek yeniden üretilbilirlik için tasarlanmış sanat yapıtına dönüşecekti. Modern toplum özgün olan ile taklit olan arasındaki farkı anlamsızlaştıran bir toplumdur”²

Türk sanatı sosyoloji üzerine çalışmaları olan Besim Dellaloğlu ise aslında günümüz modern toplumunda sanatın daha ilk aşamasında çoğaltmak üzere tasarlandığını belirtiyor. Sanırım Selçuk Mülayim’in 19. yüzyıl resim sanatının  nc lerinde olumsuzladığı bu olgu, 20. yüzyılda Besim Dellaloğlunun tespit ettiği Modern Toplum standardına dönüşmüş görünüyor.

Bu çalışmada, sosyal ve kültürel tarihimizi irdelemeye biraz gerilerden başlamak istiyorum. Açılan her başlığın kendi içinde tarihsel bir kronolojisi olmakla beraber bütün olarak daha çok konu akışına önem vermeye dikkat edilmiştir.

Bazı başlıklar altında çok yönlü bir tarama yaparak, günümüze ve resim sanatımızın etkilendiği kültürel rüzgarların doğurduğu sonuçlar çıkarılacaktır.

 lk olarak oryantalizm olgusunun, batının doğu üzerindeki kültürel hegemonyasını nasıl adım geliştirdiğini fark edeceğiz. Doğu toplumları üzerinde son derece etkili olan bu olgunun maddi, ekonomik temellerini açarak bu farkındalığı derinleştirilecektir.

¹ Prof. Dr. Selçuk Mülayim

² Dellaloğlu, Besim, F. *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, s.123. Aktaran Sevgi Soylu Koyuncu, Hece Dergisi, sayı 138/139/140, s.573.

1- ORYANTALİZM VE TANIMI

Oryantalizm ya da şarkiyatçılık, kısaca Yakın ve Uzak Doğu toplum ve kültürleri, dilleri ve halklarının incelendiği batı kökenli ve batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak addır.

“Kelimenin Latince tabanlı diğer dillerde karşılığı ‘orientalism’dir. Kökeni ise güneşin doğuşunu ifade eden Latince *oriens* sözcüğüne dayanmaktadır ve coğrafi manada doğuyu göstermekte kullanılmıştır. Doğu ile ilgili anlayışlar batılı kâşiflerin Asya’nın içlerine yaptıkları seyahatlerle değişmeye başladı.

Terim, kimi çevrelerce olumsuz bir yan anlamla 18. ve 19. yüzyıllardaki sanayi kapitalizminin gelişme döneminin zihniyeti tarafından şekillendirilmiş Amerikalı ve Avrupalıların Doğu araştırmalarını tanımlamakta kullanılmıştır. Bu anlamda doğuculuk aydınlanma çağı sonrası Avrupalıların doğu hakları ve kültürüne yönelik dışarıdan, ötekileştirici, değilleyici ve önyargı dolu yorumlarına işaret etmektedir. Terimi bu bakış açısından ve olumsuz manada kitaplarında -özellikle de orientalism (1978) kitabında- kullanan en ünlü kişi Edward Said’dır. Bernard Lewis gibi batılı akademisyenler ise Said tarafından kelimeye yüklenen bu olumsuz imaları eleştirmişlerdir. Oryantalizmi daha radikal boyutta yorumlayan Ömer Baharoğlu ise, oryantalizmin batının emperyalist eylemlerine katkıda bulunan bir kurgu olduğu, aslında hiç bir masum imgelem veya disiplin olmadığı ve batının dünyanın değişik coğrafyalarına sızma girişimlerinin fikri, bilimsel ve kültürel altyapısının oryantalizm tarafından teçhizatlandırıldığı görüşündedir. Baharoğlu’ya göre biricik gerçeklik ise oryantalizmin resmi veya gayri resmi başlangıcından itibaren tümüyle yüklendiği ve bugün hala aynı şevkle uygulanabilirliğini artırmaya çalıştığı görev, emperyalizmin doğu coğrafyalarına sızma girişimini meşru ve kolay hale getirmektir. Yani neticede masum gibi görünen ama hiç de masum olmayan bir fikirler ve çalışmalar kompozisyonu olan oryantalizm; özellikle 18. ve 19. yüzyıllarla birlikte emperyalizmi meşrulaştırmak amacıyla ortaya çıkan sosyal bilimlerden sosyoloji, hukuk ve ekonominin de temel fikri alt yapısını hazırlamıştır.”³

³ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Oryantalizm>

Cemil Meriç'e göre oryantalizm: 'sömürgeciliğin keşif kolu' olarak tanımlanmıştır. Batının doğuyu tanımlamasında seyahatnameler önemli yer tutmaktadır. Seyyahların özellikle Osmanlı'nın gelişme çağından başlamak üzere gerileme çağına kadar kesintisiz geziler yaptıklarını görüyoruz. Bu kişiler değişik meslekler altında gelip istihbarat toplamışlardır. Özellikle din, ırk ve mezhep farklılıklarına özel ilgi göstermişler. Geçtikleri şehirlerde gayrimüslimleri kendilerine rehber olarak seçmişlerdir.

Tüccar olan Jean-Baptiste Tavernier de aynı şekilde 1630'da ilk kez İstanbul'a gelmiş ve daha sonrada Hindistan Osmanlı ve İran'ı kapsayan 6 gezi gerçekleştirmiş ve bu isimde de kitaplaştırmıştır. Tavernier '*Doğu despotizmi*' fikrinin ve bundan kaynaklanan batının üstünlüğü düşüncelerine yazdıklarıyla temel oluşturmuştur.

İngiliz seyyah ve ajanların doğu hakkında yaptıkları istihbaratlar üzerine Alman Devleti Anadolu ve Kuzey Irak'a 1879 yılında Eduard Sachou'yu görevlendirmiştir. Alman kaynaklarının esası da bu seyyahın verilerine dayanmaktadır.

1.1 - ORYANTALİZM'İN DOĞUŞU

18. yüzyıla gelene değin oryantalizmin uğraş alanı kendinden farklı bir 'öteki' yaratmak ve öteki kültürü öğrenmek oldu. Ancak 18. yüzyılın sonlarında batı 'ötekine' karşı uygarlaştırıcı bir görev yüklendi ve oryantalizm batının üstünlüğünü vurgulamak, bu üstünlüğün dünyanın geri kalan bölgelerine yayılmasının gerekli olduğuna diğerlerini inandırmak için doğunun farklılıklarını ortaya dökmenin, bu farklılıkları incelemenin ve doğunun zenginliklerini edinebilmenin ideolojisi haline geldi. Avrupalı şarkiyatçılık araştırma merkezinin ilk kapsamlı çalışması 1784'de *İngiliz Kraliyet Asya Araştırmaları* Bengal'de kuruldu. Fransa'nın ise ilk Mısır Enstitüsü Kahire'de 1798'de Napolyon tarafından kuruldu. 1821'de de Fransa *Société Asiatique*'i kurdu. Almanlar ise 1845'de *Orientalische Gesellschaft*'ı kurmuşlardı.

"18. yüzyıl Aydınlanma Çağı düşünürleri bazen doğu kültürlerinin, Hristiyan batı kültürü karşısında üstünlüğünü savunmuşlardır. Örneğin Voltaire, Zerdüştlük inancının,

Hristiyanlığa üstün olan rasyonel Deizm'i⁴ desteklediği gerekçesiyle, araştırılmasını teşvik etmiştir. Bazıları da İslam ülkelerinde (Hristiyan Batı'nın aksine) var olan dini hoşgörüyü ve Mandarin Çini'ndeki bilginliği övmüşlerdir. Abraham Anquetil-Duperron, Zerdüştlüğün kutsal metinleri olan Avesta'yı tercüme etmiş, William Jones ise Hint-Avrupa dilleri üzerinde yaptığı araştırmalarda doğu ve batı kültürlerinin birbirine karıştığı ilk dönem tarihi bağlantıları ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte bu gelişmeler Fransa ve İngiltere arasındaki Hindistan'ın kontrolü konusundaki çekişme ortamında ortaya çıkmıştı ve sömürge ülkelerindeki toplulukları daha etkili bir şekilde kontrol etme amacını güdüyordu. James Mill gibi liberal iktisatçılar doğu ülkelerini, medeniyetlerinin statik ve yozlaşmış oluşu nedeniyle küçümsemektedir. Karl Marx bile 'Asya Modeli Üretim'in değişmezliğinden söz etmekteydi. Hristiyan Evangelistler ise doğu dinlerinin geleneklerini hurafe olarak görerek yermektedirler.

Aynı dönemde İslamiyet ile ilgili ilk ciddi araştırmalar yapılmaya başlandı. 19. yüzyılın ortalarında 'Oriental Studies' akademik bir disiplin olarak ihdas edildi. Yine de akademik araştırmalar geliştikçe, 'anlaşılmaz ve hilekâr doğulu' gibi ırkçı tavırlar ve yaygın klişeler de artmaya başladı. Büyük Britanya'da da 'konuşmaya değmez Türk (Unspeakable Turk)' tabirinin çıkışı aynı döneme rast gelmektedir. Doğu sanatı ve edebiyatı hala 'egzotik' ve klasik Yunan-Roma ideallerine göre düşük görülmektedir. doğunun politik ve iktisadi sistemlerinin genellikle feodal 'doğu despotizmi' şeklinde olduğu ve kültürel ataletiyle ilerlemeye engel olduğu düşünülmektedir. Pek çok eleştirel teorisyenler doğuculuğun bu biçimini beyaz adamın daha geniş ve ideolojik sömürgeciliğinin bir parçası olarak görmüşlerdir.”⁵

Gerçek anlamda 'oryantalist', yani egzotik bir biçimde dünyayı algılamış ilk ünlü ressam Rembrandt'dır. Rembrandt yalnızca Müslüman dünyaya değil, bu dünyanın ürünü olan resimlere de büyük ilgi gösteriyordu, nitekim Moğol minyatürleri üzerinde kopya çalışmaları yapmıştı. Philippe Jullian'a bakılırsa, Fransa'da oryantalist akım iki tabloyla

⁴ Deizm veya yaradancılık, evreni bir tanrının yarattığına inanmakla beraber yaratıcının evrene hiç bir müdahalesi olmadığını savunan görüş. Tanrının evrene müdahalesi açısından "teizm" kavramından farklıdır. Deistler genelde doğaüstü olayları (kehanet veya mucizeler), yaradanın dinlerle olan bağı, kutsal metinleri ve ortaya çıkmış bütün dinleri reddederler. Bunun yerine; deistler doğru dini inanışların insan mantığında ve doğal Dünya'nın kanunlarında görmeyi tercih ederler. Bu doğrultuda da; varolan tek bir tanrının varlığını kabul ederler. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Deizm>

⁵ http://tr.wikipedia.org/wiki/Oryantalizm#Oryantalizmin_Do.C4.9Fu.C5.9Fu

başlamıştı: Antoine Jean-Gros'un 'Ebubekir Savaşta' adlı 1806 tarihini taşıyan yağlıboya resmi ile Anne-Louis Girodet-Trioson de Roucy'nin 1810 da yaptığı '*Kahire İsyanı*' (**bkz. Resim 1**). Bu yapıtlarda, özellikle ikincisinde, oryantalist resim anlayışının bütün özellikleri görölüyordu: Görkemli giyisiler, egzotik silahlar, hareketli sahneler ve öğeler, Delacroix'in düşlediği doğudan büyük bir başyapıt çıkartmasını sağlayacaktı: 1827 tarihini taşıyan '*Sardanapal'ın Ölümü*'. (**bkz. Resim 2**)

Oryantalizm yalnızca fantezilerle beslenen bir anlayış değildi kuşkusuz. 19. yüzyılla birlikte doğuya yolculuk modasında ressamalarda yerini almışlardı. Bu modanın ressamlar açısından ayrı bir önemi vardı: Fantezi boyutunda ilgilendikleri bir dünyayı apaçık bir biçimde, tüm görsel özelliklerin eşliğinde tanıma fırsatı doğuyordu kendilerine. Bu doğrudan doğruya temas, onlar açısından büyük sürprizlere mal olacaktı. Delacroix, sözgelimi, Kuzey Afrika'ya yaptığı yolculukta (1832) Harem'in güzelliği karşısında afallıyor, İngres ise Antik Yunan'da en etkin biçimini aldığını sandığı hamamın Osmanlılar tarafından '*Cennet Mekân*'ına dönüştürüldüğünü görüyordu. (**bkz. Resim 3**)

Batı resminde oryantalist öğeler 19. ve 20. yüzyıllara da taşı: özellikle renk düzleminde, batılı ressamaların alışlageldikleri çeşit ve uyum anlayışı, büyük ölçüde doğudan gelen bu tatla değişme yolunu tuttu. Hat sanatı ise, harflerin kendiliğinden estetikleri ile batılı ressamın çizgi dünyasına yeni bir soluk taşıyacaktı: Klee'nin yapıtı (**bkz. Resim 4**) bunun somut örneğidir.⁶

⁶ Sanat Dünyamız Dergisi, "Oryantalizm:Gerileyen Doğu'ya Batının Bakışı", Sayı.42, Güz 1990, s.39.

“Şarkiyatçılık(oryantalizm) batıdan güçsüz olduğu için şarka kararlı bir şekilde dayatılmış olan bir siyasal öğretiler temelde; batı bu dayatmada, şarkın güçsüzlüğü ile birlikte farkındalığını da görmezden gelir.”⁷

Edwar Said

1.2 - EDWARD SAİD VE ORYANTALİZM

“1800 ile 1950 arasında Yakın şarkı ele alan 60.000 civarında kitap yazıldığı tahmin edilmektedir. Bir kültürel düzenek olarak şarkiyatçılık (oryantalizm) baştan sona, saldırganlık, etkinlik, yargılama, hakikat istenci bilgi demektir. Şark batı için vardı. (...) Sonra bir de batılı araştırmacıların çalışmalarına güç veren pek çok aracı kurum ve kuruluş vardı.”⁸

Said, oryantalizmi bir zihinsel süreç olarak belirlerken onu aynı zamanda, sınırlarını Foucault’un belirlediği söylem-bilgi-iktidar bağlamına yerleştirir.

“Oryantalizm, sadece doğu hakkında geliştirilmiş havai bir batı fantezisi değildir. Kuşaklar boyunca emek verilerek bir kuram ve eylem bütünüdür. Bu kısa süreli yatırım, doğu hakkında bir bilgi sistemi olarak doğuculuğu, batı bilincine sızılacak bir ağ haline getirmiştir.”⁹

19. yüzyıl yazarlarının şarka dair fikirlerinin aralarındaki farklılıklarının, sırf açık farklılıklar, biçim ve kişisel biçim farklılıklarıyla sınırlı olduğunu belirten Edward Said yazısının devamında bazı batılı yazarları irdeler. *Gobineau*ⁱ *Robert Knox’un (insanlığın karanlık ırkları)* ve etkili pozisyonlarda bulunmuş olan da Lord Cuzon’dur.

Lord George Curzonⁱⁱ tarafından yeryüzünün ‘uygarlaşmamış’ denen bölgelerinin gelişmiş güçleri tarafından işgal edilmesi gerektiği iddia edilir.

⁷ Edward Said, Şarkiyatçılık, s. 215-216

⁸ Edward Said, age

⁹ Edward Said, age

Yukarıdaki alıntılar gösteriyor ki, ‘*Uygar Batı*’ kendi uygarlığını kurarken iktisadi ve kültürel alt yapısını doğulu olan her şeyin üzerine basarcasına yükseltmiştir. ‘*Batı*’ belki de dünyanın ortasında hüküm sürmüş ve iktidarı batı karşısında yüzlerce yıl elinde tutmayı başarmış ‘*doğu despotizm*’inin öznesi olan Osmanlı Devleti’nden hırsını alırcasına vahşi ve acımasızdır. 150 yıl gibi bir sürede, konu olarak doğuyu ele alan batıda basılmış kitapların toplam 60 000 adet olması oldukça düşündürücüdür. Bu yayınların etkisi kültürel anlamda tam bir bombardımandır. İstila edeceği bölgeyi çeşitli unsurlarla zayıflatma projesinin bir parçası gibi görmek sanırım abartı sayılmaz. Nitekim ‘*Uygar Batı*’ 19. yüzyılda doğuyu ele geçirme niyetini gerçekleştirmeye başlamıştır. Lord Curzon bu niyetlerini ortamını bulduğu her zaman ve zeminde dile getirmekten ve yazmaktan çekinmemiştir. Lord Curzon tam 85 yıl önce Lozan görüşmelerin de sarf edilen şu talihsiz sözlerin sahibidir;

“Siz savaştan galip çıktınız ve bizi topraklarınızdan kovdunuz. Şimdi bu avantajla istediklerimizi vermiyorsunuz. Ama biz vermediğiniz her şeyi cebimize koyuyoruz. Gün gelecek, sizi bize muhtaç hale getireceğiz ve şimdi vermediklerinizi önünüze koyup, teker teker alacağız.”

Yine Lozan’da Türklere özgürlüklerinin verilmesinin eleştirilmesi üzerine, İngiltere Avam Kamarasında yaptığı konuşmada şunları söylemiştir:

*“İşte asıl bundan sonraki Türkler bir daha eski savet ve şevketlerine kavuşamayacaklardır. Zira biz onları, maneviyat ve ruh cephelerinden öldürmüş bulunuyoruz...”*¹⁰

İngiliz Dışişleri Bakanlığı’nın gizlilik süresi sona eren 646 sayılı belgenin 992. sayfasında İngiltere Dışişleri Bakanı Lord Curzon’a ait “*Türkler Avrupadan atılmalıdır. Bir veba tohumu olan savaşların yaratıcısı, komşuları için bir küfür olan Türkler Avrupa’dan silinmelidir*” sözleri de yer alıyor.

Sanım bu fikirler Lord Curzon’un kendi bireysel fikirleri olmaktan daha fazlasıdır. Aksine her anlamda güçlenen ve modernleşen batı, erken dönemlerde sömürmeye başladığı ‘*Vahşi Afrika*’nın ardından, gözlerini ‘*Despot Doğu*’nun üzerine dikmiş görünmektedir. Lord Curzon gibi batılı teorisyenler bu anlamda öncü rol üstlenmişlerdir.

¹⁰ Büyük Doğu, 29. sayı, “*Lozan’ın İçyüzü*” makalesine atfen Emirdağ Lahikası, 1997, s. 277-78.

Aslında Türkleri Avrupa'dan atmak, silmek bir yana, bugün tablo daha net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Gerçek ve tekrar alevlenen bir asırlık niyet, Türkleri Anadolu'dan silmektir: “...Batı'da doğuya dair söylenen her söz kaçınılmaz olarak ırkçı, emperyalist, etnosentrik yargılar barındırır.”¹¹

Şarkiyatçılık diğer adıyla oryantalizm konusunda, Filistinli düşünür ve akademisyen Edward Said'in araştırmaları ve getirdiği boyut, fikirlerine başvurmadan geçilemez niteliktedir. Bu başlık altında Said'in yanı sıra farklı kişilerin de görüşlerine yer vermek gerekir.

“Çok öncelere uzanan hümanist geleneğin (Aeschilus-Flaubert) bir bütün olarak doğu aleyhinde bir söylem oluşturduğunu (söylüyor) vurguluyor. Batı tarafından sürekli bir ast olarak değerlendirildiğimiz buna karşı çıkışın ise fikir hayatımızın ana ilkesidir. Bu batılı ve batıcı fikir geleneğinin adı Doğu Despotizmi Hümanist söylem (Doğu despotizmi), kendini beğenen Yunan medeniyetlerinin bir ürünüdür.”¹²

Şerif Mardin meseleye biraz yüzeysel bakmakla beraber Edward Said ile fikir birliğindedir. Ancak daha sonra batı emperyalizmin doğuya dayatacağı din tabanlı karşı saldırıda farklı fikir içinde yer alacaktır.

Aslı Çırakman'dan yapılmış alıntıda Edward Said için aynı meseleye yaklaşımındaki Şerif Mardin'den farkını şu sözleriyle ifade eder: “Oryantalizme, (batıdaki) gücünü ve kalıcılığını sağlayan, hegemonya veya yürürlükte ki kültürel hegemonyanın sonucudur”¹³

Edward Said oryantalizm değerlendirmesini felsefi temelde ele alır. Bu temelleri iki boyutta değerlendirir ve Gizli Oryantalizmi ‘bir düşünce biçimi olarak tanımlarken’, Açık Oryantalizm’i ise ‘akademik bir disiplin’ olarak ayırır.

Aslı Çırakman, Said ile ilgili şu değerlendirmeyi de yapar: “Said için önemli olan oryantalizmin ya da doğu hakkındaki fikirlerin (gerçeklikle örtüşsün ya da örtüşmesin) iç tutarlılığıdır (batının bilgisi metinler arası fikirler yoluyla oluşmuştur). Oryantalizm

¹¹ Edward Said, *Şarkiyatçılık*, s. 204.

¹² Şerif Mardin

¹³ Edward Said, *Şarkiyatçılık*, s. 7.

*söylemi doğu dünyasını durağan ve türdeş(homojen), doğulu insanları ise her yerde aynı olarak temsil eder. Avrupa'nın diğer kültürlerle üstün olduğu iddiası oryantalist söylemi mümkün kılar kültürel hegemonyasını besler. (...) Oryantalizm sadece doğuyu yanlış anlamakla kalmaz aynı zamanda batılıların üzerinde düşündüğü, araştırdığı, 'Doğu Despotizm'i, 'Doğu Karakteri' gibi doğruları da yaratır.*¹⁴

Batının doğu tecrübesinde hiç bir zaman tutarsızlığa rastlanmaz. Batı 2000 yıldır doğuyu tutarlı ve bütüncül bir şekilde kendi üstünlüğünü vurgulayarak değerlendirmiştir. 16. ve 17. yüzyıllarda üretilen doğu imgelerine baktığımızda egemen ve üstün bir batı imgesiyle çıkan oryantalist söylem yerine zayıf siyasi ve dini kavgalarla bölünmüş bir Avrupa imgesi aracılığı ile oluşmuş çeşitli olumlu olumsuz doğu imgeleridir. 16. ve 17. yüzyılda tutarsız ve değişkendir. Said oryantalizmin 19. yüzyılda belirmesiyle birlikte daha kuvvetli ve analitik bir perspektiften üretildiğini söyler. Montesque ile başlayan çözümler pek çok gezginci bakış açısını belirlemiştir;

*“Asyalılar kulluğa yatkın olduklarından despotizmle yönetilmek durumundadır. Özgür ruhlu Avrupalılar krallık veya cumhuriyetle yönetilmek durumundadır. Avrupalılar akılcı, Asyalılar köle, Amerikalı yerliler ise özgür ruha sahiptir.”*¹⁵

Doğu toplumlarıyla pek de ilgili olmayan Fransız Devrimci (Simon-Nikolas-Henri) Linquet Osmanlı İmparatorluğu'nu adil, mutlu, zengin, eşitlikçi ve barışçı insanların yaşadığı bir cennet olarak hayali bir doğu betimlemesi yapmıştır. Bu tür genellemelerin Aydınlanma döneminde yapılmış olması ilginçtir. Ama tesadüf değildir. Yeni oryantalizm 19. yüzyılda var olan ön yargıları geçmişten devralır ve onlara modern bilimsel ve laik bir biçim ve anlayış kazandırır. Doğu artık bir yer olmaktan çıkıp üzerinde araştırma yapılan emperyalist siyaset alanı olmuştur. Batının kendi hakkındaki tasarımlarının değişmesi onun doğuyu kavrayışına yansımıştır. Batı, doğuya her zaman üstün pozisyonda olduğunu, doğunun ise zayıf olarak tasarlandığını göstermeye çalışmıştır.

¹⁴ Aslı Çırakman, *Doğu Batı Dergisi, Oryantalizm özel sayısı*

¹⁵ Nicolas Baulanger, *the origin and progres of despotism, London 1764, s. 9.*

“Bizim halkımız, Almanlar, yabani, vahşi, yarı-şeytan yarı insan bir halk olduğu için, pek çok kimse Türklere sığınıyor ve onlara katılıyor.”¹⁶

Martin Lutherⁱⁱⁱ

2 - EGEMENLİĞİN BATIYA GEÇİŞİ

Osmanlının yükseliş döneminde, batıdan görece üstün bilim ve teknolojiye sahip konumdaydı. Bugün nasıl insanlar kurtuluşu batıya göç etmekte buluyorsa, o dönemde batılılar kendi kurtuluşlarını doğuya göç etmekte buluyorlardı.

Ancak dengelerin değişimi, iktidarın doğudan batıya geçmesiyle sanayisi küçük üretim ilişkilerinden adım adım büyük sanayi oluşumlarına dönüştü. Uluslararası ticarete hâkim olan Osmanlı Devleti, ürünlerin ucuzlamasıyla dış satım yapan ülke iken pazar konumuna düşmüştür. Dokumacılık dış satımında ön sıradalar da olan işlenmiş ürünlerde ki yerini dokuma hammaddesi alır. 1812’de İşkodra’daki 600 tezgâh, 1821’de 40’a, Tınova’daki 2000 tezgâh, 1830’da 200’e inmiştir. Anadolu’daki merkezlerde de durum aynıdır. İngiliz kraliçesi 1583’de Anadolu’ya dokumacılık için sanayi casusu gönderirken 1838’de kumaş tekeli Osmanlı’dan eline geçiren Aynı İngilizler, Ankara keçisine kendi damgalarını vurmakta gecikmemişlerdi.¹⁷ (bkz. Resim 5)

Batının 15. yüzyıldan itibaren akıllı ve bilimi esas alan yeni bir uygarlık yaratmaya yöneldiği ve üstünlüğü doğudan devralmaya başladığı bilinmektedir. Rönesans ve 18. yüzyılın sonlarında Büyük Fransız Devrimi’yle Kapitalist batı bilim ve sanayi devrimleri üzerinde yükselmiştir. Kapitalizmle birlikte dünya uygarlığının merkezi doğudan, batıya ve hatta Atlantik ötesine kaydı. İslam’ın egemenliğindeki Doğu ülkeleri, bilim ve teknolojinin geliştiği batı karşısında gerilemeye ve giderek 18. yüzyıldan itibaren yenilmeye ve batı egemenliği altına girmeye başladı. Bilim, teknoloji, ekonomi alanlarında geri kalma, siyasi ve askeri alanlarda yenilgiler, başta Osmanlı imparatorluğu olmak üzere büyük şaşkınlığa yol açmıştı.

¹⁶ Luther’dan aktaran Cengiz Özakıncı...

¹⁷ Cengiz Özakıncı,

1683 Viyana yenilgisi ve 1699 Karlofça anlaşmasıyla başlayan bu yeni dönem, bir yüzyıl sonra 1774 Kaynarca Anlaşması'yla kesinlik kazandı. Başta Osmanlı İmparatorluğu olmak üzere ve diğer Doğu toplumlarının kapitalizm karşısında düştükleri durum: diğer bir söylemle kaybedilen egemenlik, Niyazi Berdes'e göre; '*200 yıllık bir bocalama*' trajedisine dönüşecektir. Bu trajik durum, 19. Yüzyılın sonlarında Osmanlı egemen sınıflarının ve batı etkisindeki aydınların arasında yoğun olarak tartışıldı.

Ziya Paşa 1868'de şu sözleriyle (Yeni) Osmanlı aydınlarının duygularını dile getirdi:

*“Diyar-ı küfrü gezdim beldeler kaşaneler gördüm
Dolaştım mülk-ü İslam'ı bütün viraneler gördüm.”*

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra doğrudan padişahlar ve yönetici sınıf eliyle ve ağırlıklı olarak askeri alanda yapılan ıslahat ve yenilikler, Osmanlı'nın batı karşısındaki gelişmenin gerilemesini ve yenilgisini önlemeye yetmedi. Durum Ziya Paşa'nın deyimiyle 'virane' iken, gelişen aydınlanmacı fikirler, imparatorluğun özellikle Avrupa coğrafyasındaki topraklardaki daha çok genç burjuvazi yenilikçi aydınlar eliyle filizlendi. Öte yandan, çok uluslu Osmanlı'dan koparak kendi milli devletlerini kurma yönünde gelişen hareketler bir yandan imparatorluğu dağılma sürecine getirirken, bir yandan da imparatorluğun Türk unsurunu da etkisi altına alıyordu. Bu durum Osmanlı'da, o güne kadar yapılan yenilik hareketini aşan yeni arayışları gündeme getirdi. Bu arayışın, 19. yüzyılda Meşrutiyetçilik'e kadar, ilerlemenin Yeni Osmanlılar ve Jön Türk hareketleriyle başlayıp, 20. yüzyılda Kemalist Devrim'le Türkiye Cumhuriyeti aşamasına ulaşacaktır.

Batı 19. yüzyılda feodalizme karşı mücadele ederken taşıdığı ilerici ve demokrat özelliğini, yüzyılın sonundan itibaren terk etti. Artık insanlığı ilerletici değil geriletici, mazlum doğu uluslarını da sömürgeleştirmeyi amaçlayan ileri bir aşaması olan emperyalist bir sisteme dönüştü. Osmanlı İmparatorluğu Emperyalist batının sömürgeleştirmek istediği toprakların başında geliyordu. Avrupa devletleri ile olan ticari ilişkiler her türlü ticari ürünlerin tüketilmesindeki özendirme ve baskı 1850'lerden sonra imparatorluğu mali sermayenin ağına düşürdü. Onu Mısır, İran, Hindistan takip etti. Doğunun kapitalist batı

karşısındaki bugünde süren ‘200 yıllık bocalaması’ ya da trajedisinin tarihi işte böyle başlamıştır.

Nitekim gericileşen batı, özellikle doğulu devletlerde ortaçağın toplumsal ve ekonomik unsurlarıyla stratejik ilişkiler kurmuştur. Geleneksel yapıyı koruyan muhafazakâr iktidarlar, toprak ağaları, aşiret reisleri, tarikat ve tekke şeyhleri temel müttefikleri olmuştur.

İslami akım ve hareketlerin, Osmanlı’nın gerileme döneminde yenilikçi ve devrimci akımlara karşı aldığı tavır, çöküş ve sömürgeleşme döneminde onu emperyalizmin yedeğine sürükledi. 19. yüzyılın sonundan bu yana dünya çapında gericiliğin en büyük ve güçlü merkezi, emperyalizm oldu. Batı emperyalizmi, dünyadaki ortaçağ unsuru olan irtica güçlerini koruyup besleyerek, kendi yanına aldı. Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti bu alandaki çalışmalarda başlıca laboratuvarlarından birisi olmuştur.

“İstesek de istemesek de Avrupalılaşmak zorundayız. Nasıl giydiğimiz pantolon Avrupa’dan geliyorsa, edebiyatımızda oradan gelecektir...”

Hüseyin Cahit

2.1 - CUMHURİYET’İN İLK YILLARINDA BATILILAŞMA

Yeni batıcılık görüşlerinin ilk manifestosunun Arapçılığa savaş açarak başladığını belirten Niyazi Berdes “Gavgacı” lakabıyla anılan Hüseyin Cahit’in *Edebi Hatıralar*’ından yaptığı alıntı şöyledir:

“İstesek de istemesek de Avrupalılaşmak zorundayız. Nasıl giydiğimiz pantolon Avrupa’dan geliyorsa, edebiyatımızda oradan gelecektir. Arapların bütün tarih kitapları dilimize çevrilse de yine Avrupa’ya bakmak zorundayız. İbn Haldun’un tarih felsefesi tarih

biliminin çocukluk çağına aittir. O zamandan beri çocuk büyüdü; Almanya’da delikanlılaştı; hatta yaşlandı; hayır zavallı öldü bile! Yeni tarih bilimi bize Araplardan değil, Avrupa’dan gelecektir. Bugün Arap biliminin tarihi bize ancak bir şeyi, o zaman ki tarih bilgisinin durumunu öğretebilir... İslam’ın 14. yüzyıl dönemine layıksak, şu Arap kitaplarını bırakalım da kafamızı zamanımızın bilim ve teknikleriyle dolduracak modern kitaplara sarılsak. Evet, bunları Araplarda değil, ancak batıda bulabiliriz.”¹⁸

“Batılılaşmak kendi ulusal geleneklerimizi bırakmak demek değildir. Doğulu giyinişimizi değiştirerek batı giyinişine girerken ulusal yapımızın yıkılmamasını sağlamak gerekir.”¹⁹

Cumhuriyet döneminde Harf Devrimi öncesi girilen tartışmalarda 3 temel eğilim vardı; İlk görüş; bugünün şartlarına uyarlanarak eski Türk alfabesinin benimsenmesi gerektiğini çünkü ne Latin ne de Arap harflerinin Türkçeye uygun olmadığını savunur. İkinci görüş ise Atatürk’ün de eğiliminin o yönde olduğu Latif harflerine geçilmesi gerektiği savındadır. Türk toplumu daha önce de harflerini değiştirmişti ve bunu toplumun gelişmesi için bir kez deha yapabilirdi. Üçüncü ve son görüş ise Latin harfleri yerine Arap harflerinin ıslahı tezini savunan görüştür. Bu görüşün fikir babası sayılan Rusyalı Ayvaz İshak-i konuya dair şu anlamlı soruyu sormuştur:

“Yazı bir teknik araç, bir uygarlık(medeniyet) ögesi alma işimidir? Yoksa bir hars(kültür) ve ulusallık sorunudur?”

Ancak bu anlamlı soruya verilecek cevaplar farklı farklı olmuş olacak ki, devrimlerin dinamikliği gereği çabuk sonuçlandırılmış ve birkaç ay gibi kısa bir sürede harf devrimi hayata geçirilmiştir.

“(…) Ulusal bir toplumsal bilinçlenmede, dilin, dinden daha büyük ölçüde önemli olduğu belirmektedir. Din, toplumu eski düzenindeki bütünlüğüyle tutan güçtür; fakat dil, toplumun değişen koşullara bilinçli olarak uymasını sağlamak için şart olan anlaşma olanaklarını sağlayacak olan güçtür.”²⁰

¹⁸ Hüseyin Cahit'den aktaran Niyazi Berdes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, s.382-383

¹⁹ Türkçülüğün önderlerinden (1924)Necip Fazıl'dan aktaran Niyazi Berdes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, s.549

²⁰ Niyazi Berdes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, s. 550

Cumhuriyeti tamamlayan ulusçuluk ilkesi, bütün uygar dünyada 19. yüzyıl ulusçuluğunun yerine yeni bir ulusallık anlayışının gelişmesinde öncülük etmiş bir görüştür.

“19. yüzyıl boyunca, Yeni Osmanlıların ve Jön Türkler’in aydınlanmacılığına, 31 Mart Vakası’yla İngiliz Emperyalizmi, mütareke yıllarında Sait Mollaları, Şeyhülislam Dürrizade Abdullah ve Mustafa Sabri Efendileri izleyerek işgal kuvvetlerine hizmet sundular. Kurtuluş Savaşını boğmaya ve arkadan vurmaya çalışan 23 iç isyanın 17 sini, Nakşibendîlik başta olmak üzere, tarikatların kışkırttığı ve yürüttüğü irticai ayaklanmaları oluşturdu.”²¹

Cumhuriyet’in ilanından hemen sonraki yıllarda ortaya çıkarılan Şeyh Sait İsyanı’nın (ki İngiliz destekli en büyük meydan okumalarından birisidir) bastırılmasından sonra, Nakşibendî merkezli dini gericilik son olarak 1931 yılında Menemen’de ortaya çıkar ve ezilir. Bu olaylardan sonra Cumhuriyet döneminde gericilik uzun süre bağımsız bir siyasi eyleme girişememiştir.

²¹ Aslan Kılıç, *TEORİ* Eylül 2009, s 5-6.

“...Amerika’dan nazlı bir sevgili muamelesi görmek biricik dikkatimiz olmalı. Yoksa bir Amerikan Bahriyelisinin iki yana açık bacakları arasında mütalaa ettiği kadından ileri geçemeyiz...”

Necip Fazıl Kısakürek

3 - 1945’LERDEN GÜNÜMÜZE SİYASETTE DİN OLGUSU

Türkiye’nin, çok partili liberal sistemi benimsediği ve ABD denetiminin ülke yönetiminde etkili olmaya başladığı dönem, 2. dünya savaşı sonrası yani 1945’lerden sonraki yıllara rastlar. Bu yıllar aynı zamanda Soğuk savaş yıllarıdır. 1945’ten sonraki dönem, Soğuk Savaş dönemidir. Bilindiği gibi bu dönemde batı emperyalistlerinin Sovyet tehdidine karşı yürüttüğü psikolojik savaşın en organize boyutunu, ‘yeşil kuşak projesi’^{iv} denen din eksenli antikomünist bir plan oluşturuyordu. Hem batıda, hem doğuda, özellikle de Ortadoğu’da Sovyetlere karşı bir ‘Soğuk Savaş’ başlatılmasını, komünizme karşı din birliklerinin kurulmasını ve ‘dinler arası diyalogu’ ilk öneren, federal bir dünya devleti hayali bir ayağı olarak, Türkiye’yi din devletine dönüştürüp ortadoğu’yu yeniden Osmanlılaştırma projesini geliştiren ilk ABD diplomatı ‘peygamber’ lakaplı Cristian Bullit’dir. 1946’da ülkelerin ancak dine sarılarak komünizmden ve Sovyet yayılmasından korunacağını savunurken şöyle diyordu:

“Yakındoğu’daki Amerikan çıkarları, Arabistan petrollerini güvenceye almaktan başka amaç gütmemektedir.”²²

Bu güvenceye alma işinin yürütücüsü olarak Türkiye’nin görevlendirilme projesi, belki de o yıllarda oluşturulmaya başlanmıştı. 1950’de Demokrat Parti, iktidara gelir gelmez, Cumhuriyetin kapattığı, faaliyetlerini yasalarla engellediği tarikatlara serbest faaliyet hakkı tanıdı. O yıllarda Saidi Nursi(Kürdi) şöyle diyordu:

²² Cengiz Özakıncı, *Türkiye’nin Siyasi İntiharı ' Yeni Osmanlı Tuzağı '*, Otopsi Yay. s. 311.

*“Amerika gibi, din lehindeki ciddi çalışan muazzam devleti, kendine hakiki dost yapmak, iman ve İslamiyet’le olabilir.”*²³

Türkiye’nin NATO’ya girdiği, Amerikancılığın yerleştiği 1950’li yılların DP yönetimi, yeniden Osmanlılaştırma görevini üstlenmiştir.

1957’de duyurulan *Eisenhower Doktrini*’ni, 5 Ocak tarihinde kongreye sunuldu; *“Ortadoğu’da İngiltere ve Fransa’nın terk ettiği nüfus bölgelerinde ABD’nin yerleşmesi ve bu bölgelerdeki Sovyet sızmalarının, gerekirse Amerikan askeri varlığı ile önlenmesi.”* Şeklindeki kararının odak noktasını Ortadoğu’da bir İslam Birliği kurulmasıyla Osmanlılaştırma ereğinin yeniden hayata geçirilmesinin temellerinin atıldığını ve bu amaca ulaşmak için dinin de kullanılacağını açıklamıştır.

Aynı yıl 12 Nisan 1957’de Türkiye’de ilginç bir olay yaşanır. O dönemde ‘Cihat Fetvası’ dergisi yazarlarından Saidi Nursi(Kürdi), Isparta’da askeri birliğe yapılacak Tugay Camisi’nin temelini atmıştır.

Demokrat Parti dönemi Amerikancılığın güçlendiği bir dönemdir. 1960’ların ortasında bu anlayışa uygun kahramanlık vurguları yapan yayınlar çoğalmıştır. Örneğin Tarkan ve Karaoğlan gibi çizgi romanlar yaygınlaşmıştır.

*“Amerika’nın Türkiye’yi İran ve Irak üzerine savaşa göndermeye kararlı olduğu 1960’ların ortasında Cüneyt Arkın çıkıyordu sahneye. Türk-İslam sentezi ve yeniden Osmanlılık egemendi. Cüneyt Arkın’ın filmlerinde, tam Amerika’nın istediği Türk örneği savaşçı kahramanlar...”*²⁴

Necip Fazıl Kısakürek, Büyük Doğu dergisinin 17 Temmuz 1959 tarihli sayısında yazdığı makalesinde şöyle diyordu: *“Amerikan politikasını korumakla mükellefiz... Amerikan siyasetini tutmak biricik doğru yol... Amerika’dan nazlı bir sevgili muamelesi görmek biricik dikkatimiz olmalı. Yoksa bir Amerikan bahriyelisinin iki yana açık bacakları arasında mütalaa ettiği kadından ileri geçemeyiz. Dış siyasetimizde Amerikan*

²³ Saidi Nursi, *Beyanat ve Tenvirler*, Beyazıt Kütüphanesi:218249’dan Cengiz Özakıncı , age, s. 129.

²⁴ Cengiz Özakıncı, *Türkiye’nin Siyasi İntiharı ' Yeni Osmanlı Tuzağı '*, Otopsi Yay. s. 392.

siyaseti ve iç bünyemizde amerikanizm politikasını kendimize tecezzi etmek, bir siyaset vahidine göre ayarlamakta büyük ve her işe hâkim bir mana gizlidir.”²⁵

Bu sözlerin yayınlandığı tarihten yaklaşık 30 yılı aşkın bir süre sonra Mehmet Ergüven ‘*Post modernizm Dolayısıyla*’ başlıklı bir makalesinde şu sözleriyle cevap vermiştir adeta; “*Kimliğini yitiren bir ülke Türkiye, ezan sesiyle uyanıp, özel tercihlerimize göre Küçük Emrah, Pink Floyd ya da Mahler’le yatağa giriyoruz. Önce şunda uzlaşalım: batıya saygı duyup, orada olup bitenleri olabildiğince yakından izlemek, o kültüre kayıtsız teslimiyetten çok daha farklı bir şeydir. Biri aydın olmanın kaçınılmaz gereği, diğeri ise kokuşmuşluğun, dönecliğin, aşağılık duygusunun göstergesidir.”²⁶*

12 Eylül 1980 darbesi, Türkiye’nin devrimci yurtsever birikimine ağır darbeler indirdi. 12 Eylül’ün, Kemalist Devrim’in ve Cumhuriyet’in ilerici olan bütün unsurlarını tasfiye ederken gerçekleştirdiği en önemli ideolojik-siyasi operasyonlardan birisi de, İslamcı akımların önünü açması, Osmanlıcılığı ve Hilafetçiliği yeniden canlandırmasıdır. Türkiye Cumhuriyeti’nin ilerici unsurları tarafından yok edilememiş, tarikatlar, cemaatler ve her türlü dinci akımlar 1980 sonrası bu siyasetin gereği olarak, 12 Eylül yönetimi tarafından desteklendi.

“*Atatürk’ten Sonra Bugünlere Nasıl Geldik?*” adlı yeni kitabı yayımlanan Cumhuriyet Gazetesi yazarı Cüneyt Arcayürek kitabıyla ilgili röportajda Fethullah Gülen hakkında ilginç bir anıyı anlatır. Kitabında Atatürk’ün ölümünden sonra iktidarların ‘*dincilere ödün verdiğini*’ savunan Arcayürek DP’nin dini inançları kullanmasına ilk olarak İnönü’nün göz yumduğunu öne sürdü. Arcayürek ayrıca, Fethullah Gülen’in din derslerini zorunlu kılan 12 Eylül generali için “*Kenan Evren bu hareketiyle cennetliktir*” dediğini anlatmıştır.

12 Eylül 1980 Askeri Darbesinin ABD destekli olduğunu birçok vatansever yazar/çizer kısaca aydın kesim köşelerinde, yazı dizilerinde derinlemesine yapılmış araştırmalarını yayımlamışlardır. Bunlardan önemli olduğunu düşündüğüm bir tanesine yer veriyorum:

²⁵ Cengiz Özakıncı , *Türkiye’nin Siyasi İntiharı ' Yeni Osmanlı Tuzağı '* , s. 155.

²⁶ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*,

İlk kez Mehmet Ali Birand'ın *12 Eylül Saat:04.00* adlı kitabında ortaya atılan, 12 Eylül Darbesi sırasında dönemin ABD Ulusal Güvenlik Konseyi Türkiye Masası Sorumlusu Paul Henze'in askeri müdahaleyi haber alırken haberi ulaştıran diplomatın "*yours' boys have done it*" (*seninkiler yaptı, bizim çocuklar işi bitirdi*) anlamındaki konuşması, 12 Eylül Darbesi içinde ABD'nin rolü konusunda tartışmaları açıklar niteliktedir. Henze'den sonra "*senin çocuklar başardı*" şeklindeki mesaj ABD Başkanı Jimmy Carter'a iletilmişti. Paul Henze 2003 yılında bir Türk gazetesine verdiği demeçte *bizim çocuklar işi bitirdi* sözlerinin Mehmet Ali Birand'ın uydurması olduğunu belirtmiş. Ancak kısa bir süre sonra Birand 1997'de Henze ile yaptığı görüşmenin sesli ve görüntülü kayıtlarını yayınlarak Henze'i yalanlamıştır.

1990'larda 'Sovyet Bloğu'nun dağılmasıyla, 'komünizme karşı' yeşil kuşak projesi olarak formülize edilen bir İslam cephesine ihtiyaç kalmadı. Artık ihtiyaç olan şey, 'ılımlı İslam'dır.

Batılı emperyalist devletlerin özellikle Türkiye için uygun gördükleri dini sömürünün adıdır. Bu görüşü olaylar nitelikteki CIA raporu 1993 yılında Paul Henze tarafından hazırlanmıştır. Bu rapordan konuya dair şu çarpıcı sözler yer almaktadır.

"Atatürk İlkeleri 'Yeni Dünya Düzeni'yle birlikte ölmüştür. Aydınların İmam Hatip Okulları konusundaki endişeleri yersizdir. İran ve Arap parasıyla desteklenen kökten dincilik Türkiye için ciddi bir tehlike değildir. Nurcular ilericidir. Nakşibendîler geriye dönük değildir."²⁷

Yahudi Kökenli Amerikalı Prof. Huntington'un 9 Eylül 1996 günlü Milliyet Gazetesi'nde yayımlanan 'Türkiye İslam'ın Lideri olmalı' başlıklı yazı söyleşisinde özetle Türkiye'nin laiklik ve batı sevdasından vazgeçip Osmanlı benzeri bir İslam modelini benimsemesini, laikliğe dayanmayan bir demokrasinin pek ala İslam ülkesinde de olabileceğini öğütlemektedir.

Üç yıl arayla alanlarının uzman kişileri Türkiye'nin akıbetine dair birbirlerini destekleyen demeçler vermektedirler.

²⁷ Ahmet Taner Kışlalı, "Batı Cephesinde yeni bir şey yok ama bizde var" başlıklı yazısı, Cumhuriyet 30.11.97

Amerika, 1990’larda “hem patriği ekümenik olarak tanıyın, hem de hilafeti ilan edin, Osmanlı’ya dönün,”²⁸ demeyi sürdürüyordu. Bu amerikan dayatması, Rahmi Koç gibi işadamlarınca yinelandığı gibi, Hüseyin Hatemi, Kezban Hatemi, Abdurrahman Dilipak gibi islamcı yazarlarca da yineleniyordu.

Cengiz Özakıncı şu tahlil niteliğindeki yazısıyla, üstüne söylenecek söz bırakmaz;

“Küresel Tek Dünya Devleti kurmayı amaçlayan batılı emperyalist güçler ulus-devlet ve gümrük duvarları görmek istemiyorlardı. Etnik ve dinsel küçük devletçikler ve bunların içinde eritileceği bölgesel federasyonlar görmek istiyorlardı... Evet, işin özü buydu. Osmanlı’ya dönüş, eyalet sistemi, Osmanlı millet düzeni, Medine Vesikası, Asr-ı Saadet düzeni, İnanç Federasyonu, Osmanlı Sekülerizmi, vb. gibi şırıngaların son 20 yılda katlanarak çoğalmasının ve Küresel Siyonist-Hıristiyan emperyalistlerin Osmanlı ve İslam övgülerinin nedeni buydu.”²⁹

²⁸ Aktaran Cengiz Özakıncı, *age*, Otopsi Yay. s.464.

²⁹ Cengiz Özakıncı, *age*, Otopsi Yay. s.484.

4 - KÜRESELLEŞME, YENİ ORYANTALİZM VE YENİ OSMANLILIK

E. Fuat Keyman'ın “*minimal devlet + serbest pazar + girişimci birey = modernleşme kalkınma demokratikleşme*” denklemi temelinde “*mutlak doğru*” olarak kabul eden bir siyasal iradenin kurulmasını amaçlayan neoliberal globalleşme söyleminin dünyanın değiştiği, küçüldüğü ve zenginleştiği savına karşı, üretim ve oryantalizm ekseninde yapılacak eleştirel bir globalleşme çözümlemesi bize yaşadığımız dünyanın aynı zamanda parçalandığını, kimlik temelli milliyetçi savaşları ve etnik ve dinsel kıyımları ürettiğini, zengin ile fakir arasındaki dağılım adaletsizliğini büyüttüğünü ve yaygınlaştırdığını ve farklı olanı tanıma yerine “*yok etme ve yok sayma*” temelinde ötekileştirdiğini göstereceğini ve bu temelde, üretim ve oryantalizm eksenine bize, ulusal ve uluslararası ilişkilerin siyasal ekonomik ve kültürel temelini değiştirmedikçe, fakirlik ve farklı ötekileştirme sorunlarını çözebilecek toplumsal normları ve etkili yönetim kurumlarını yaratmadıkça, adaletli ve demokratik bir dünya düzeninin olasılık kazanamayacağını göstereceğini belirtmektedir.

“1980’lerde yaşanan neoliberal küreselleşme ile Soğuk Savaş’ın bitimi arasındaki ilişkiyi çözümleyen Fukuyama; yayımladığı ‘Tarihin Sonu’ çalışmasıyla, meşhur ve özgün tezini sundu. Soğuk Savaş’ın bitimi sadece Sovyet sisteminin çökmesiyle iki kutuplu dünya düzeninin bitmesi olarak düşünülmemelidir, daha da önemlisi Sovyet sisteminin çökmesinin ekonomide serbest pazarı, siyasette liberal demokrasiyi, kültürde de bireyi ‘alternatifsiz bırakarak’ modernleşmenin evrensel kodları konumuna getirilmesidir. Bu anlamda, Soğuk Savaşın bitimi ‘serbest pazar + minimal küçük devlet + girişimci özgür birey = modernleşme’ denkleminin dünya üzerinde kendi alternatiflerine karşı kazandığı bir zafer olarak düşünülmelidir. Yine bu anlamda, bu denklem alternatifsiz kaldığı ve evrensel bir kod konumuna yükseldiği için, tarih artık belli bir bütünsellik, evrensel bir anlam kazanmıştır, dolayısıyla sona gelmiştir.

11 Eylül sonrası terörizme karşı global mücadele adına, ABD dış politikasının,(...) dünya siyasetine bakışının ‘dost düşman ayırımı’ temelinde söylemsel kuruluşu, böylece ‘bizden olanlar/bize benzeyenler ile düşman ötekiler’ arasında çizilen kültürel sınırın ‘medeniyetler çatışması’’ zihniyetini bir kere daha uluslararası ilişkilerde

popülerleştirmesi; tüm bu toplumsal olgular bize, 11 Eylül sonrası dünyanın siyasal ve kültürel bağlamının ‘savaş’ ekseninde kurulduğunu göstermektedir.”³⁰

“Soğuk Savaş’tan bu yana, zayıf ya da başarısız devletler, uluslararası düzen için en önemli sorun hâline geldi... 11 Eylül’den beri şu da açıktır ki, bu devletler, Birleşik Devletler ve diğer gelişmiş ülkelere ciddi zarar verebilen uluslararası teröristleri barındırıyorlar... Berlin Duvarı’nın 1989’daki yıkılışından, 11 Eylül 2001’e kadar süren dönem boyunca, uluslararası krizlerin büyük çoğunluğu, zayıf ya da başarısız devletler etrafında yoğunlaştı.”³¹

Serbest piyasa üretim ilişkileri ve ‘Medeniyetler Çatışması Teorisi’nin^v dayandığı kültür anlayışını, 11 Eylül sonrası dünyada savaşa endeksli olarak hegemonyasını yeniden üretmeye çalışan ABD dış politikasının, bir taraftan terörün odağı olarak gördüğü İslam yasalarına göre yönetilen doğuya karşı kendi ‘Haklı Savaşı’nı hür dünya, demokrasi ve insan hakları adına yapmaktadır. Kültürlerarası ilişkilere bu temelden baktığı müddetçe savaş dışı olasılıklara kapalı bir görüntü içindedir.

Huntington, ‘Medeniyetler Çatışması Tezi’ni ilk kez 1993 yılında ‘Foreign Affairs’ dergisinde dile getirdiği; 2001 yılındaki terör saldırılarından sonra medeniyetler çatışması tezi büyük bir ağırlık kazandı ve her türlü uluslararası çatışmayı açıklamak için ilk akla gelen referans oldu. Özetle, Samuel Huntington tarafından işlenen, Soğuk Savaş sonrasına denk gelen 1990’lı yıllardan itibaren uluslararası ittifak ya da ihtilaflarda belirleyici olan unsurun, politik ya da ekonomik ideolojiler değil, medeniyetler olmaya başladığını ve 21. yüzyılda da bu trendin devam edeceğini ifade eden bir tezdur. Huntington’ın makalesinin yayınlanmış bir Türkçe çevirisi de mevcuttur.³²

Panajotis Kondylis, ‘Medeniyetler Çatışması Tezi’den sonra, politikanın, amaçları doğrultusunda kullanılmasına ısrarla ilk karşı çıkanlardan biridir. Kondylis 1996 yılında Huntington’a karşı temel itirazını, aynı dergide şöyle yöneltmiştir:

³⁰ E. Fuat Keyman, 11 Eylül sonrası dünya ve adalet, Doğu Batı dergisi (oryantalizm II-özel sayı), s.12

³¹ Soğuk Savaşın sona ermesinden sonra yayımladığı tarihin sonu başlıklı makalesiyle gündeme gelen Japon asıllı Amerikalı akademisyenin tezini tamamladığı Devlet İnşası adını taşıyan kitabından alıntı. Fukuyama, Devlet İnşası, Remzi Kitabevi, s.111-112

³² Samuel Huntington, ‘Medeniyetler Çarpışması’ başlıklı makale, C: 3, sayı: 1-2, s. 247-254 /1948

“Kültürler indirgenemez tözler”^{vi} ve çatışmalar da bunların zorunlu sonuçları olsaydı, o zaman kültürler arasındaki sınır çizgileri çok kesin olurdu ve dostluklar da düşmanlıklar da sonsuza dek sürerdi. Kültürlerin öz anlayışları da dış ve iç dünyadaki değişikliklere karşı dayanıklı olurdu. Toplumsal deneyim ise bize bunun böyle olmadığını öğretiyor. Bir kültürün bir diğerine ve kendi kendisine yönelik tutumu, tarihsel öznelerin konumlanışlarındaki yer değişiklikleriyle yavaş veya çok hızlı değişebilir.”³³

Huntington, batının ideolojik kutuplaştırıcısı olarak kullanılmak istemedi. Bu rolden yine de kaçınmayışı ise, ‘başarılı’ medeniyetler çatışması tezinin bedelidir.

Sovyetler Birliğinin dağılması, iki kutuplu dünyanın sona ermesiyle ve globalleşen dünyadaki saflaşmanın kuzey-güney hattına kaymasına yol açmıştır. Diğer bir değişle ‘Soğuk Savaş’ın sona ermesi aynı zamanda Emperyalist medeniyetler ile mazlum 3. dünya medeniyetleri arasındaki yeni bir savaşın başlangıcıdır. Dünya çapındaki ötekileştiren ideolojik farklılık kimliğe, kültürel düzeyde de medeniyetler alanına kaymıştır. Neticede farklı olan kültürler birbirleriyle çatışma konumuna gelmişlerdir. Bu teori özünde batı medeniyetleri çağdaş, ileri, demokratik nitelik taşıırken Doğu medeniyetleri asi, potansiyel terörist, gerici, otoriter, gelenekçi veya gerici olarak tarif edilmektedir.

Batı emperyalizmi, terörün kaynağı olarak nitelediği kimliğiyle doğuyu dize getirme hedefindedir. Başlattığı kanlı savaşında terörü yok etme niyetiyle çarpışır. Bu savaş sürecinde bütün kültürel farklılıklar homojenleşir, daha önceki oryantalizmde artık farklılaşmak zorundadır. ‘Yeni Dünya’yı yeniden şekillendirmenin çağdaş bir yolu bulunmalıydı. Medeniyetler çatışması askeri ve ekonomik alanlarda homojenleştiremediği doğu kültürünü yeni oryantalist tavrıyla halletme yoluna gidecekti. Diğer değişlerle doğunun Doğulaştırılması süreci (Edward Said’in tespit ettiği oryantalist süreç) yeni bir boyut kazanıyor. Doğu bu doğrultuda ‘modernleştirilecek’, doğu despotizmden arındırılacaktır. Yeni Dünya’nın güvenliği ve mutluluğu bu sürecin hatasız tamamlanmasıyla gerçekleşecektir.

³³ Aktaran Cengiz Özakıncı, *age*, (Kondylis, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisinde yayınlanan makalesinden) Otopsi Yay. s.464

5 - MODERN SANAT VE TANIMI

Modern sanat, 1880'lerin izlenimcilerinden 1960-70'lere kadar devam ettiği kabul edilen sanat dönemidir.

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg de 1960'ta yazdığı 'Modernist Resim' adlı makalesinde modernizmin özünün, disiplinlerin kendilerine has yöntemlerini, disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmak olduğunu; bundaki amacın da o disiplini geliştirmek ve önemini artırmak olduğunu söyler. İlk modernist filozof olarak kabul edilen Immanuel Kant, felsefeyi daha fazla bilgi edinmek için değil, bilginin nasıl mümkün olduğunu sorgulamak için kullanmıştır. Greenberg'e göre, Kant'ın sanattaki karşılığı, ilk Modernist ressam, Manet'dir. **(bkz. Resim 6)**

Manet ve empresyonistler, üzerine resim yaptıkları yüzeyde boya, tuval vb. malzemelerin özelliklerini ve geçtikleri süreçleri saklamamış, aksine öne çıkarmışlar; sonrasında Cezanne eserlerini tuvalin dikdörtgen şeklini göz önüne alarak tasarlamıştır. Böylece doğadaki görüntülerin taklidi yavaş yavaş bırakılmış, temsil ikinci plana atılmıştır.”³⁴

Batı resminin modernleşme sürecinde kaydettiği ilk önemli aşama, yabancı etkilere arınarak, özerk bir statüye kavuşması olmuştur. Büyük Fransız Devrimi'nden sonra, burjuva toplumu ile sanat arasındaki ilişki o güne dek görülmemiş bir sürtüşmeye sahne olunca, bundan böyle dilediğini yapma özgürlüğüne kavuşan sanatçının karşısında dinin egemenliği de sona ermiştir artık. Bireyin, kendisiyle birlikte özgürlüğünü de keşfettiği, daha doğrusu keşfetmek zorunda kaldığı bu dönemde, Barok insanı pazar ekonomisine uymak zorundaki yalnız bir sanatçı tipi oluşmaya başlar. 18. yüzyılın son çeyreğinden 1850'lere kadar devam eden süreçte, uluslaşma bilinciyle topluma sahip çıkıp, feodal geçmişin yüceltilmesinden, somut yaşam koşullarına kafa tutmak üzere, Kapitalizmin yadsınmasına kadar geniş ve çift tabanlı (İdealizm-Realizm) bir yaratma platformunda üretime geçen sanatçı, Romantizm'in verimli çelişkileri içeren bu ortamında modern sanatın tohumlarını ekmiştir. Yine bu dönemde esinleyici (suggestiv) rengin

³⁴ Wikipedia, özgür ansiklopedi

bulunmuş olması, sonunda kendisinden başka anlama gelmeyen nesne-resim’le noktalanacak modernleşme sürecinin en önemli aşamalarından biridir hiç kuşkusuz.

Resmin özerkleşme süreci oldukça uzun bir zaman almıştır. Kapitalizmin bunalımıyla birlikte, kendi içinde kapalı bir sisteme ilerledikçe, toplumsal bütüne karşı gücünü yitiren birey de çaresiz durumdadır şimdi. İşte bu aşamada ikinci kez kendini keşfeden birey için tek çıkış yolu kalmıştır geriye: Ben. Böylece, klasik sanat yapıtının öngördüğü biçim-içerik birliği temelden sarsılarak, özne (birey) ile nesne (içerik) arasındaki denge tamamen bozulmuştur. Nitekim daha yüzyıl geçmeden, varlığını yalnız yoruma borçlu olan biçim, içerik karşısında sınırsız bir özgürlüğe kavuşmuştur.

Öncü sanat, kısa sürede fetişleşen bu biçime karşı bir başkaldırıdır. Gerçekliğe dönüşte sürekli olarak yadsınan bu ölü biçimler nedeniyle, giderek *biçim*’in kendisi de bir sorun olarak ortaya çıktığı için (çünkü yıpranmış olan eski biçim değil, doğrudan doğruya biçim’in kendisidir artık) sonuçta onun yerine neyin geçeceği sorunu gündeme gelmiştir. Dada ile başlayıp, daha sonra Neo Dada üzerinden Pop ve Op-Art’a, hatta happeninge kadar varan akımların bu açmaza verdikleri yanıt ise hayli ilginçtir: *ifade*. Evet, ifade ile özdeşleşen sanat yapıtı için bundan böyle biçim sorunu diye bir şey yoktur!

Herhangi bir sanat yapıtında biçimin dışlanması bile ancak biçimle dile gelebileceğine göre, bu, sözcüğün en geniş anlamıyla, paradokstan başka bir şey değildir. Yani, sanatın kendi kendini yok etmesiyle eşanlamlıdır. Bütün bunlara karşın hala var olmakta direnip ve bunun gerekçesini de yalnızca *daha sonra olma duygusuna* (feeling of being after) bağlayan post modern sanat, başka türlü olsaydı; 1980’lerde Beuys ile Chia, Warhol ile Hausner yan yana gelemezdi.

Türk resminin oluşum sürecine gelince, İslamiyet ile resim arasındaki ilişki göz önüne alındığında batıda yüzyıllar boyu süren özerkleşme sancısı Türk resmine tümüyle yabancıdır. Bu bağlamda, Türk resminin en önemli konularından biri, hiç kuşkusuz, batı sanatının gelişim çizgisine göre belirlenmiş böyle bir şemanın öncü Türk ressamlarına uygulanması oldukça sakıncalı ve kısır bir çözüm yoludur.

5.1 - SOYUT SANAT VE KÜLTÜREL SOĞUK SAVAŞ³⁵

Savaşın hala politikanın üzerinde olduğunu düşünenler şunun endişesini duymalıdır: Merkezi Haberalma Teşkilatı (CIA) Sovyetler Birliği ile mücadelesinde Jackson Pollock, Sam Francis, Willem de Kooning, Barnett Newman, Robert Motherwell, ve Mark Rothko gibi sanatçıları piyon gibi kullanarak Amerikan soyut dışavurumcu hareketini finanse, organize etmiş ve başarısını sağlamıştır. Frances Stonor Saunders sağlam bir şekilde belgelendirdiği Kültürel Soğuk Savaş – CIA ve Dünya Sanat ve Edebiyatı adlı kitabında bu konuyu kamuoyu bilgisine sunmuştur.

Saunders bize 1950’lerde Soğuk Savaşın yükseldiği dönem boyunca CIA’nın Sovyetler Birliği’nin sosyalist gerçekliğini gözden düşürmede bir vasıta olarak soyut dışavurumculuğu kullandığını bildiriyor. Teşkilatın entrikası aslında iki boyutlu idi: Sanat dünyasının merkezini Avrupa’dan Amerika’ya çevirmek ve denetimsiz özgürlüğü göğeye çıkararak ve tabi ki Birleşik Devletler’in güncel politik durumuna karşı çıkmayacak bir ulusal sanat yaratmak. CIA bir grup az tanınmış sonradan görme Amerikalı sanatçıyı gözüne kestirip, bunların, stratejisini yürütmeye yardımcı olmak için mükemmel olacağını düşündü.

Soyut dışavurumcular, söylemleri olan resim yapma eyleminin sonucundan daha önemli olduğunu söyleyen yenilikçi bir estetik olan **“action painting”** (resim yapma eylemi) ile geleneksel sanata saldırıyorlardı. Bu sanatçılar, geleneklere karşı çıkan, ateşli bir bireyselliğin somut hali iken, politikadan açıkça bahsetmemek için ürünleri tam bir tanınmazlık içindeydi. Onlar -kendi- öyküsünü sunan sanat kavramı yerine, karıştırılmış renk alanlarının tek mesaj olduğu gizemli anlatımın içine pervasızca girmeyi tercih ettiler. Sanatseverler bu eserlerden hiçbir şey anlamadı, anlayamadı.

Başlangıçta soyut dışavurumcular gerici sanat eleştirmenleri ve sağcı politikacılar tarafından küçük ve hor görüldüler. Hareket, Kongre tarafından bir komünist tertip olarak açığa vuruldu. Jackson Pollock stüdyo zemini üzerine gerilmemiş kanvas üzerine boya damlatma, dökme ve savurması ile adı kötüye çıkmıştı. Bu yüzden gazeteler onunla açıkça

³⁵ Mark Vallen'in 29 Kasım 2005'te *“abstract art & cultural cold war”* (<http://art-for-a-change.com/blog/2005/12/abstract-art-cultural-cold-war.html>) yayımlanan makalenin Türkçe çevirisinin tamamına yer veriyorum.

“Jack the Dripper” (Damlatıcı Jack) (**bkz. Resim 7**) diye alay geçmek için geldiler. Hal böyle iken, CIA’ın bu birbirine benzemeyen, tuhaf ve bohem grubu tespit edip onları amerikanizmin şampiyonları haline dönüştürmesi her şeyden daha şaşırtıcı idi.

1950–1967 yılları arası, öncü grubu, sonunda bir CIA operasyonu olarak teşhir edilinceye kadar, ‘Kültürel Özgürlük Kongresi’ adı verilen bir uluslararası enstitü kurdu ve personel atadı. Ajan teşkilatının bu girişimi, soyut dışavurumcu hareketini açıklanmayan milyon dolarlarla finanse etti. ‘Kültürel Özgürlük Kongresi’ uluslararası galeri, müze sergileri açtı. Kongre çalışanları koleksiyoncuları, müze müdürlerini ve eleştirmenleri Pollock, Rothko, Motherwell ve diğerlerinin çağlarının eşsiz sanatçıları oldukları konusunda ikna etmeye çalıştılar. CIA, LIFE dergisinde Jackson Pollock ile ilgili ayarlayarak, onu Amerikan sanatının parlak yeni fenomeni ve yaşayan en iyi sanatçı olarak tanıtan önemli bir makale yayınlanmasını sağladı.

Kültürel Özgürlük Kongresi “*action painting*” tarzını New York Modern Sanat Müze’sini yöneten Nelson Rockefeller’ın dikkatine sundu. Rockefeller gördüklerine o kadar hayran oldu ki soyut dışavurumculuğu “özel teşebbüs resmi” olarak nitelendirdi. Rockefeller kendine ait bir resim koleksiyonu sahibi olarak soyut dışavurumcu hareketin bahşiş ve itibarını artırdı. Saunders’ın kitabında kullandığı “*eğer... görgülü, suçluca, cahilce olmasalardı, yapmasalardı*” sözlerinden de anlaşılacağı gibi sanatçıların paranın ve desteğin nereden geldiğini bilmediğini düşünmek zordur.

Teşkilat, 1956’da Pollock’un ölümünden sonra bile sergi organizasyonlarıyla eserlerini tanıtarak desteklemeye devam etmiştir. Gizli plan, 1967 yılında Ramparts dergisinin tüm bu ilişkileri ortaya çıkaran yayını ile ifşa edilmiştir. Başkan Johnson sonuçta CIA’ın yurtiçi programlarını uygun bulmamış ve 1967’den sonra Kültürel Özgürlük Kongresi, Uluslararası Kültürel Özgürlük Birliği içinde tekrar canlandırılmış ve operasyonlarını bir on yıl daha uzatmıştır.

Ajan teşkilatının düzeni çökmüş ancak önüne geçilemez olaylar zinciri harekete başlamıştır. Kural olduğu üzere örtülü operasyonların öngörülemeyen sonuçları ya da eleştirmenlerin söylediği üzere geriye patlama yaptıkları olur. CIA’nın amaçladığı hedef

sanatın komünist ideali iken, niyet edilmemiş geriye patlayışın sembolik gerçekçiliğın altını oyduğunu söylemek abartı olmayacaktır.

CIA, soyut dışavurumculuğu desteklemek ve geliştirmek için önemli bir gayret harcamış ve geniş oranda başarılı olmuştı. Sanat eleştirmenlerinin “*action painting*” üzerindeki övgü nakaratları üzerine gerçekçiliğın modası geçti. Galeriler, müzeler, özel koleksiyoncular soyut dışavurumcuların eserlerini toplamak için hatırı sayılır servetler öderken, gerçekçi sanatçılar karanlıkta tükendiler. Bu sanat dünyasının tamamen kurtulamadığı bir maskaralıktır. Günümüze kadar elit düşünce, soyut sanat eserlerini gerçekçi olanlarından kayırmaktadır.



Resim 1

Anne-Louis Girodet-Trioson de Roucy, Kahire İsyani, 1810



Resim 2

Delacroix, Sardanapal'ın Ölümü, 1827



Resim 3

Jean Auguste Dominique İNGRES, "Türk Hamamı", 1862



Resim 4

Paul Klee



Resim5

British Angora Goat Society



Resim 6

Edouard Manet



Resim 7

Jackson Pollock

6 – POST MODERNİZM VE TANIMI

Wolfgang Iser'e göre bu sözcüğü ilk kez kullanan Rudolf Pannwitz; 1917 yılında yayınlanan Avrupa Kültürünün Bunalımı adlı kitabında sık sık post modern insandan söz ediyor Pannwitz; ne var ki, Mehmet Ergüven Yoruma Doğru adlı kitabında, bunun Nietzsche'nin üstün insan kavramından devşirilmiş kötü bir kopyasından başka bir şey olmadığını yazmıştır. Arnold Toynbee'e göre ulusal devlet anlayışından global etkileşime geçişi imliyor bu kavram. Buna göre kültür edebiyat ve politika alanlarında oldukça karışık bir görünüm sunan post modernizmin, günümüzdeki karşılığı ile hiçbir bağlantısı yok başlangıçta; farklı disiplinlerde sıfat, ad ve kavram olarak değişebildiğini söylemiştir.

1960'lı yıllar özellikle New York merkezi olarak tartışılmaya başlanan Post-modernizmin kavramsal çerçevesi, 'ideolojisi'dir'. Söylemlerinde, kurgusuz bir yaşam, mistizm, yurtsuzluk gibi kavramları destekliyor, düzen içinde yer almıyordu. Sanatçıya tabuları zorlama yıkma özgürlüğü getiriyordu. 1970'lerin ortalarından itibaren dijitalleşme süreciyle birlikte, bilgi akışı tümüyle yeni bir görsellik alanını işaretlemektedir. Dijital kullanım kolaylığı, ekonomikliği ve yaygınlığıyla başka bir olgunun ortaya çıkmasına neden olacaktır. 1990'lar ve sonrasında her tür imajın bilgisayar aracılığı ile dijitalleştirilmesi ve yeniden üretilebilmesi olanağı doğmuştur.

*“Yeniden üretilmiş sanat yapıtı, giderek yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış sanat yapıtına dönüşecektir. Modern toplum özgün olan ile taklit olan arasındaki farkı anlamsızlaştıran bir toplumdur.”*³⁶

Modernizmin sanatçıya yüklediği, yaşadığı toplum, olay ve gözlemlerden, hayat şartlarından yararlanarak eleştiri yapmasını ve kendi yorumunu da ekleyerek bir çıkış yolu göstermesini, kısaca geleceğe ilişkin çareler sunmasını çok anlamsız bularak geleceğe dönük zorlama bir sanata karşı çıkıyorlardı.

Sanayi sonrası toplumların sosyo-ekonomik ve kültürel oluşumlarına ilişkin kuramlar, çağdaş toplumların, parçalanma ve bireysellik sergilediği yönünde bir içeriye

³⁶ Dellaloğlu, Besim, F. *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, s.123. Aktaran Sevgi Soylu Koyuncu, Hece Dergisi, sayı:138/139/140, s.573.

sahiptir. Küresel düzeyde yaşanan gelişmeler ise sosyo-kültürel yapılar üzerinde, yerel olanın ve bölgesel kültürlerin önem kazanması yönünde belirleyici rol oynamaktadır. Bu etkilere karşı gösterilen reflekslerle yerel değerler önem kazanmaya başlamıştır ki, bu da çeşitliliğin, farklılığın bir değer olarak dünya gündemine girerek kendine bir yer edinmesiyle sonuçlanmıştır. Bu son durum yeni bir kavram olan Küreselleşme ile açıklanmaktadır.

Post modern toplum kuramını, sanayi sonrasının kültürel belirleyeni olarak değerlendirmek mümkündür. Söz konusu toplum kuramları, yaşanan değişimin farklı alanlarına vurgu yapmaları açısından biçimsel bir farklılığa; kültürlerle, tüketim eğilimlerine vurguları açısından da bir benzerliğe sahip olduklarını söyleyebiliriz.

“Günümüzde sanatçı, toplumda bambaşka yer tutmaktadır. Artık yapımcı olarak değil, eserlerinde dile gelen görüş ve hayal gücünün niteliğine göre değer bulan biridir. Özellikle sanat yapan biri değildir, bir insan örneğidir, onu örnekleştiren de sanattır. Bu hem felsefi düzeyde hem de değerlendirme düzeyinde, sanat eserinin piyasadaki her hangi bir metayla aynı işlemi gördüğü kapitalist düzende bile geçerlidir. Sanatçının oynadığı yeni rolde yarışmacılığa yer yoktur. Yarışılarak temsil edilemez insan. Hem bunca yeteneği yok eden, hem de sanatçılar arasında bu denli çaresizlik ve karamsarlık yaratan şey, bu gerçekte sanat piyasasının bütün sanat ürünleri üzerindeki çatışmasıdır.”³⁷

Post modern sanat, sanatsal estetiğin popülist çerçevede şekillenmesini önemser. ‘Sanatı tüketecek olan ‘Kitle’nin aynı zamanda sanat eserinin oluşumunda da etkili olacak beğenisi ile sanatsal estetik arasında doğrusal bir orantı olmalıdır’ teziyle üretilir sanat. Modernizmin ulusal, evrensel değerleri yok edilerek, bu değerlerin yerine ulusallığı ortadan kaldıracak yerele, etniğe ve mezhebe vurgu yapılmaktadır. Evrensel geçerlilik yerini, etnik olana, neden sorusu yerini ‘bana göre’ söylemine bırakmıştır. Bu dönemin özelliği endüstrinin ürettikleriyle metalaşan sanat değil daha başından sanat için üretilen metaldır.

Baudrillard’ın çağdaş sanata karşı açmış olduğu tartışmaya eğildiğimizde, ‘Sanatın Komplosu’ adıyla Türkçeye çevrilen metninde; “çağdaş sanatın kendisinin ve

³⁷ Berger, John. Sanat ve Devrim, Çev. Bilge Berker, s. 147, Agora Kitaplık, 2007

nesnesini kayboluşundan yararlandığı dönemde de, ortaya büyük bir yapıt koyabilmişti” diye yazar.

Ali Akay’ın hazırladığı Post modernizm kitapçığında, Baudrillard ile ilgili bir eleştirisinde onun *bayağı* olarak adlandırdığı, ilkel toplumlardaki nesnelerden çok uzak olmadığı gibi, kendisini batı merkezci bir topluma doğru da sürüklemekte ve bir tür *oryantalizme* düştüğünü söyler. Ve örneklerle açar; Jean Dubuffet’in 1964 yılda yaptığı *le festoyeur* ile Pappua Yeni Gine’nin *Wapo Creek* kişisi (boyalı tahta ve deniz kabukları) çok büyük yakınlıklar taşımaktadır. Kimsenin de aklına Dubuffet’in *bayağı* bir iş ortaya koyduğunu söylemek aklına gelmemiştir demektir. Kara Walker’ın siyah silüetleriyle popüler kültürün eğlence işleriyle alakalı olması gibi. Ve yine... Joan Miro’nun *Arlekenin Karnavalı* (1924–25) adlı resminin Eskimo maskalarıyla olan yakın benzerliği gibi. Prehistorik olanla onun sanata yansıması ‘*en tutarlı modernizmlerden biri*’ olarak karşınıza çıkmaktadır.³⁸

20. yüzyılın ilk yarısına kadar bu gelişmelerden sonra geriye tek bir şey kalmıştır. Daha önce yapıları kabul gören bir yer ve biçimde tekrarlamak; en azından resim için bu böyledir. Post modern resminin gerçekleri, ortaya çıkana yenik düşmüştür. Çünkü günümüzün tutarlı gerçeklerine tekabül ettiği varsayılan yeni biçim ve davranış modelleri, aslında klasik fırça-boya-tuval üçlüsüne sığmayacak kadar genişlemiştir artık; öyle ki tek çıkar yol biçiminin imha edilmesidir böyle bir ortamda: Bunun en kusursuz örneği ise henüz yapılmamış yapıttır kuşkusuz.

Post modernizm başlığı altındaki bölümü Mehmet Ergüven’in ‘Yoruma Doğru’ adlı kitabından bir alıntıyla sonlandırmak yerinde olacaktır:

“...Eninde sonunda bir iletişim aracı olan resim, iletişimin teknolojiye dönüşmesi sonucu, kendi varlık alanına son derece ciddi bir müdahale ile yüz yüze gelmiştir günümüzde. Bu köklü değişimi görmezlikten gelmesi durumunda iletişimi dışlayacağını bilen resim, salt duyguya yönelik işleviyle tutarlı bir varoluş gerekçesi kazanamayacağını pekâlâ ayırmındadır artık. Ama bundan da önemlisi, nasıl ki insan onuruna yakışır bir düzen özlemi hala güncelliğini koruyorsa, varoluşunu o düzenin kurulması adına verdiği

³⁸ Ali Akay, Post modernizmin ABC’si, Say Yay.

savaşa borçlu olan tuval resmi de hala geçerliliğini koruma şansına sahiptir. Geçmişte kalan sanat ürünleri post modern resim için ironik bir eklektizmin nesnesi olabilir, ama mutlaka anımsanması gereken bir nokta var: O yapıtlar kendi dönemlerinde hep ‘modern’di ve bu yüzden içinde yer aldıkları zaman dilimini temsil etme hakkını kazanmışlardı.”³⁹

³⁹ Ergüven Mehmet, *Yoruma Doğru*,

7 - ANADOLU RESİM SANATINDA BETİMLEME

Mashar Şevket İpşişoğlu, tanrıyı temsil gibi bir geleneği olan antik figür anlayışına karşı ilk tepkinin Yahudilikten, daha sonra da Hıristiyanlıktan geldiğini, bu iki sistemden sonra İslam dininin de betim yasağını benimsediğini⁴⁰ söylese de, sanılanın aksine, asıl katı resim yasağının Müslümanlıkta değil, Yahudilikte ve Hıristiyanlıkta vardır. *Zebur*’un 135. Babına göre tapınmak amacıyla put yapanların ve yapılmasına göz yumanların onlara benzetileceğine dair ayetler vardır. Bizans’ta ikonokazm devrinde kiliselerdeki bütün ikonların ve heykellerin tahrip edildiğini, Rönesans Floransa’sında bile papaz Savonarola’nın resimleri günah sayıp bir meydanda yaktırdığını biliyoruz.

Diğer taraftan Müslümanlıkta tam tersi bir durum vardır. İlk devirlerinde az çok müsamaha gören resim ve şekiller sonraları şiddetle yasak edilmiştir. Ürdün’de Emeviler zamanında Kuseyr Amra da görülen çıplak insan resimleri, Selçukilerde, melek , kartal, aslan, kuş, daha bir çok şekiller ve kabartmalar camilere, tekkelere kadar girdiği halde, sonraları, fotoğraf devrinde, resmin günah olduğuna dair fetva bile çıkmıştı. Horasanlı bir fakih olan Kuhistani’ye⁴¹ göre insan başının sureti günah değildir. Bir tefsire göre sadece gölgesi yere düşen suretin günah sayılacağıdır ki, buda resimden çok heykeli hatırlatır. Paralar üzerinde halife resimlerinin göğse kadar tasfir edilmesini bu sebebe bağlayanları haklı çıkarır. Müslümanlarda hayal suretlerinin çok oluşu, yani insan başlı doğan, yedi başlı ejder, çifte melekler, dört ayaklı, çiçek yüzlü kuşlar, çiçek başlı atmacalar suretin suret olduğunu göstermemek için başvuru çareler, tevilli yollardır; bunlar halılarla camiye kadar girer, üzerlerinde ibadet dahi edilirdi.⁴²

Aristoteles’in mantığındaki varsayım ve gerçekliğin birbirleriyle uyuşması ya da soyuttan somuta yönelik düşüncesi, İslâm inanç sistemi üzerinde de önemli etkiler yapmıştır ve bu temel düşünce *vahdet-i vücud/varlık birliği* ve mutasavvıflarda/sofilerde benimsenmiştir.⁴³ *Lukacs* da buna “*Sanat yoluyla gerçekleştirilen, daha önce biçimi*

⁴⁰ Aktaran Ahmet Kamil Gören, (Mashar Şevket İpşişoğlu, İslam’da Resim, Türkiye İş Bankası, İstanbul 1973s. 15, 23 ; N. M İpşişoğlu Oluşum Süreci..., s. 16-19), Doğu Batı dergisi, yıl. 1998, sayı:2, s. 114,

⁴¹ Şemsüddin Muhammed b. Hüsamettin el-Horasanî el Kuhistani (ö. 1555). bk. Ahmet Yaman ‘Kuhistani’, TDV İslam Ansiklopedisi, C. XXVI, s.348 -aktaran Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, S.156

⁴² Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, S.156

⁴³ Lukacs’c 1 • (Çeviren: Ahmet Cemal), (2.bs.), Payel Yayınevi, İstanbul 1985, s.91

düşüncede olandır... Böylece düşünce, sonunda insanın kendisinin gerçekleştirebileceği bir koşula varana değin ilerleyişini sürdürür.” demektedir.⁴⁴

Aristoteles’te estetik düşünce bilimsel temellere oturmaktadır. Sanat, *mimesis*’den doğar; *arınma/katharsis** ile son bulur. Bu bağlamda form güzelliği, nesne güzelliğinden ayrıdır. Başka bir deyişle doğa ve sanat yasaları farklılık gösterirler ki buda nesne ve sanattaki güzellerin birbirinden ayrı olmalarına neden olur.

Platon/Eflatun’un (M.Ö. 427-347) idealar kuramının bu dünyayı bir görüntü dünyası olarak betimler, özün görünenin ötesinde, tinsel olduğunu savunması, batı sanatını Rönesans’tan başlayarak görünenin arkasındaki gizli anlamları aramaya itmiştir. Platon’un idealar öğretisi sonradan değişerek Plotinos felsefesinde tek olan tanrısal varlığın dışarıya yansıyan ışınları/emotio şekline dönüşecektir. Mashar Şevket İpşişoğlu bunun İslam felsefesindeki karşılığı’nın *tanrısal görüntü* olduğunu ve dünyanın tanrısal bir görüntü olarak algılanması, duyular dünyasına kapalı olan betimciliğin, idealar ve içgörürler dünyasına açılmasına olanak tanıdığını ve bu tutumun ise İslam inancının temelleri üzerinde betim yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir ‘*Kavram Ressamlığı*’nın doğmasına neden olduğunu⁴⁵ söyler.

Plotinos’un ortaya koyduğu felsefeye uygun olarak, tanrısal bir görüntü olarak vermeye çalışılan bu sanat anlayışı beraberinde soyutlama anlayışını getirmiştir. M.Ş. İpşişoğlu, soyut anlayışlarla ele alınan kompozisyonlarda artık gölge ışık perspektif gibi figürlere, nesnelere kabarıklık/relief kazandıran ve bunları mekânda gerçek birer varlık olarak gösterme araçlarının ortadan kalktığını belirtir. Ve “*Ortaya çıkan resim artık gerçek bir resim olmaktan çok, bir nakış veya simge olmakta, bir yandan dünyanın gölge ve görüntü olduğunu vurgularken, öte yandan değişmeyen “Hakikat/Allah’ı’ düşündürmektedir”*⁴⁶ der.

Daha çok batı sanatını ve sanatçıları etkileyen bu yaklaşım İslamiyet’in etkisi altındaki doğu sanatını tarif etmekte fazla mekanik kalmaktadır. Malik Aksel ise bu konuya farklı bir noktadan bakarak: “*Mücerret görünüşüyle insanı temsil eden mezar*

⁴⁴ Grabar, İslâm Sanatının Oluşumu, s.59.

⁴⁵ Mashar Şevket İpşişoğlu, *İslam’da Resim*, 1973 s. 9 - 47

⁴⁶ Mashar Şevket İpşişoğlu, *İslam’da Resim*, 1973 s. 10 – 46

taşları insan suretlerinden, insan heykellerinden başka bir şey değildir. Burada sade kavukla insan özetlenmiyor, asıl manevi tarafları hülasa ediliyor ki bunu Garbın gerçeğiyle karşılaştırmak doğru olmaz Nitekim minyatürler de Garbın resim anlayışıyla mukayese edilememektedir. Mezar taşlarında görülen serviler, ruhun göklere doğru yükselişinin temsili şekilleridir. En çok tekrarlanan işaret de budur. ...Tabiat perspektifsiz idrak olunamasa da sanat pek güzel idrak olunur. Resim Garp da yazı gibi herkesleşt, toplumun dili oldu. Göze çok inanan Garp adamı resimlerden hayalleri kovdu. Görüneni olduğu gibi gösterdi”⁴⁷ demektedir.

Batılı bakış açısıyla doğuyu algılamak, yorumlamak, kişiyi oryantalist bir noktaya, yani içinden bakamamanın sonucu olarak gerçeğin dışına sürüklemektedir. Batı resmi formlarında bazı karşılıkları doğu’da arayıp bulamamak, onun olmadığı gibi bir sonuca getirmemelidir. Avrupalı ve bazı yerli sanat tarihçileri, yorumcuları suret yasağı üzerinde durarak resimsiz bir sanatın nasıl olabileceğini kendi kendilerine sorup durmuşlardır. Aslında betimleme yasağı geleneğinin, Müslümanlık öncesi tek tanrılı dinlerden devralındığı gerçeğinden hareketle, Malik Aksel önemli bir tespiti: “Kiliselerin resim ve ikonlarla doldurulması, yani put perestliğin Hıristiyanlığı resim ve heykel yoluyla belli ölçüde etkilemiş olması Müslümanları korkutmuş, bu yüzden özellikle Medrese çevrelerinde zamanla bu sanatlara karşı aşırı hassasiyet belirmiştir... Bazı hadislere dayandırılarak yaygınlaştırılan tasvir yasağını aşmanın yolları aranmış, özellikle tekkelerde ‘yazı-resim’ dediğimiz bir resim tarzının doğmasına yol açmıştır”⁴⁸ demiştir.

Bu noktada, İslamiyet ile gelişen yazı-resim ve Hıristiyanlıktaki ikonaları karşılaştırmak gerekirse, bu noktada Zeynep Sayın’ın *İmgenin Pornografisi* adlı kitabından bazı alıntılar yapmak yerinde olur:

“ 13 yüzyıl sonrası gerçekleşen İslami görsel temsiller, Bizans ikonalarından da ileri gider ve imgeyle gözün arasına yalnızca bakış alanına özgü bir mesafeyi değil, aynı zamanda yazının mesafesini de yerleştirir. Adı üstünde yazı resim, figürün harflerden türediği, gösterilmeyen ile arasına bir ikinci mesafe katan uzamdır. Simonides’ten bu yana

⁴⁷ Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, aktaran Beşir Ayvazoğlu, Önsöz ve Giriş Yerine, İstanbul- 2010

⁴⁸ Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, aktaran Beşir Ayvazoğlu, Önsöz ve Giriş Yerine, İstanbul- 2010

ısrarla vurgulandığı gibi, harf sözün imgesidir ve harften oluşan figüratif imge, zaten daha baştan çifte katlanmış imgedir, çünkü içinde çifte varoluşu gizlidir... İkonalar gibi düşünsellikte duygusallık, biçimsellikte maddesellik, görsellikte yazısal arasındaki ayrımın ötesinde yer alan bir varoluştur yazı-resim, çifte bir varlıkbilim eseridir... Yazı-resmin içindeki bu soyut ve ikizleşmiş çifte varoluş, görünmeyeni tevil etme manevrasını zaten tersinlemek zorundadır. Bir de harflerden oluşan hattın üzerine onun sayesinde gerçekleşen figürler bindiği zaman, görünmeyene bakma arzusundan iki misli uzaklaşılır.”⁴⁹

Hat sanatı dış müdahalelerin tesirinden uzak kalmayı başarmıştır. Bu nedenledir ki beklide hat sanatı katıksız *Türk Sanatı* olarak ifade edilmeyi hak etmiştir. Anadolu’da hayvanlar büyük bir ustalıkla çizilmişken, insan figürleri bunlarla kıyaslanamayacak basitliktedir. İnsan karşısında sanatkar, hayvan ve bitkiler karşısında olduğu gibi serbest kalamamıştır. Dolayısıyla çiçek desenleri dini resimlerde oldukça fazla yer almıştır. “*Bu çiçek bolluğu bizi ister istemez bir neticeye bağlayacaktır. Burada insanın sanat varlığı, din ile dünya arasına sanatı sıkıştırmakla değil, bu yolda sanat yardımcılığını dinden kaldırmakla meydana geliyordu ki çiçek burada kaçınılmaz motif oluyordu.*”⁵⁰

Suret yasağının Müslümanlıkta sanıldığıının aksine tasvir ve figürden yoksun değildir. Yazı-resimlerden, minyatürlere kadar her türlü nesne hayvan bitki ve hatta insan figürleri, tasvirleri yer almıştır. Suret yasağının en katı uygulandığı dönemlerde bile bu yasak eşya ve çiçeklere kadar uzanmamıştır. Hatta çiçek sanatı tezhip suretinde hoş görülmüşlerdir. Asıl dikkati çekecek önemli bir düğüm de canlılara ait bir özellik taşınamasına rağmen manzaranın eksikliğidir. Tabiat anlayışımız, gelenekleşmiş resmimiz 19. Yüzyılda tüm Anadolu’yu etkisi altına alan *Barok*’la değişti. Resmimize manzara girdi. Bu onu tabiata yaklaştırdı kuşkusuz. Fakat bu hal sanatın tabiata yaklaşmasıyla kendinden birçok şeylerin kaybolmasına sebep oldu. Aslında dini eserler, çiçek bahçelerini temsil etseler de, bunlar bizim gördüğümüz, alışık olduğumuz çiçekler değildi. Bunlar sanatın meydana getirdiği yapma çevremizde görmediğimiz çiçekler, renkler, çizgilerdi.”⁵¹

⁴⁹ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, s. 59, Metis Yay. 2003

⁵⁰ Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, s.155, İstanbul -2010

⁵¹ Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, s.153, İstanbul -2010

7.1- MİNYATÜR, HAT, TESHİP ve HALICILIK

İkonografik kaynağını Orta Asya'dan alan bitki, insan ve hayvan figürleri yerini 13. yüzyıldan sonra Anadolu'da bitkisel motiflere bırakmıştır. Bu motifler önceleri çiniler ve benzer tekniklerle Anadolu Selçuklu döneminin iç mekân süsleme elemanı olarak kullanılmış. Osmanlı'da kaligrafik niteliği yüksek olan Arap harfleri önce hat daha sonra Anadolu kültürü etkileşimleriyle de yazı-resmi, Anadolu Türk Sanatlarının özgünlüğünü temsil eden ana elemanlı olmuştur. Anadolu Selçuklu mimarisinde ve mezar taşlarında sıkça kullanılmış olan hayvan, bitki figürleri rölyeflerle karşımıza çıkarken Osmanlı Mimarisi'nde iç mekân süslemelerinde hat, minyatür, çini, kalemîşi vb. formlarda yaygınlaşarak altın çağını yaşamıştır. Sadece iç mekânlarda değil aynı zamanda kitap bezemelerinde hat, tezhip ve minyatür olarak karşımıza çıkarken; elbiselerde, yeleklerde ve kaftanlarda sırma tekniğiyle süslenmiş bitki motiflerine, hat yazılarına rastlıyoruz.

Anadolu Türk Minyatür Sanatının bilinen en erken örnekleri, Dioskorides'in "Materia Medica"sının çevirisi, Nasır El-Din Sivasî'nin Tezkeresi ve *Varka ve Gülşah* mesnevisidir. Bunların en ünlüsü olan *Varka ve Gülşah* Mesnevisi Topkapı Sarayı'nda H.841'da kayıtlı bulunmaktadır.⁵² Metni Farsça olan bu eser, 70 adet minyatüre sahip olup, aslında bir Arap aşk hikâyesine dayandırılmaktadır. Eser Beni Şeybe kabilesinden iki kardeşin çocukları olan Varka ve Gülşah'ın hüznü aşkını anlatır. Eserin minyatürleri, Selçuklu minyatürleri hakkında bilgi sunması bakımından son derece önemlidir.

Osmanlı Erken dönemlerine dair günümüze bir şey kalmamıştır. O nedenle Osmanlı'da minyatür sanatını Fatih Sultan Mehmet ile başlatmak yerinde olacaktır. Bu dönemde Fatih'in Avrupa'dan Topkapı Sarayı'na davet ettiği ressamalara yaptırdığı resimler, sarayın minyatür ustalarını da etkilemiştir. Ancak bunlardan sadece Nakkaş Sinan'ın portresi olan 'Gül Koklayan Fatih' minyatürü günümüze kalmıştır. II. Beyazıt döneminde, yine Topkapı Sarayı Müzesi'nde kayıtlı bulunan minyatürlerden özellikle Muhammed Siyah Kalem(Türkmenistan'dan davet edilen bir sanatçı olduğu sanılmaktadır) imzalı resimlerinin yüksek sanat düzeyi dikkat çekicidir. Kanuni döneminde en parlak dönemini yaşayan Türk Minyatür sanatında, önemli örnekler yer almaktadır. Matrakçı

⁵² Çoruhlu, Yaşar, Türk Sanatı'nın ABC'si, s.123

Nasuh'un Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn⁵³ adlı eserinde olduğu gibi, şehir, kale ve liman manzaraları da ele alınmıştır. Nigari(Haydar Reis), '*Kanuni*' ve '*Karanfil Koklayan Barbaros Hayrettin*' portreleriyle öne çıkmıştır. Ayrıca Seyid Lokman ve Nakkaş Osman gibi ünlü nakkaşların '*Süleymanname*', '*Şehinşahname*', '*Hürname*' gibi eserleriyle devrin üslubu devam eder. Avrupa resminin etkilerinin de başladığı dönem IV. Mehmet'in dönemidir. Lale devrinin en büyük nakkaşı olan Levni III. Ahmet (1703–1730) döneminin nakkaşbaşısıdır. En önemli eserleri '*Sürname-i Vehbi*'nin minyatürleridir(**bkz. Resim 8**). Bu dönemden sonra Avrupa Resim sanatının etkisi ön plana çıkar. Bu aynı zamanda geleneksel minyatür anlayışının da sonunu hazırlar.

Türk Halı sanatının en parlak devri Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde yaşanmıştır. 14. Yüzyıldan itibaren, Asya Türk Sanatı repertuarına bağlanabilecek üsluplanmış hayvan figürlerinin bulunduğu hayvanlı halılar dönemi başlar. Hayvanlı halılar bu yüzyılın başından itibaren Avrupa ressamlarının tablolarında da görülüyordu. Anadolu Selçukluları'ndan hayvan figürlü halı günümüze gelmemiştir. Ancak olabileceği üzerinde durulmaktadır. Çünkü Selçuklu halılarındaki kufi yazı bordürleri ve bazı geometrik motifler hayvan figürlü halılarda da devam etmektedir.

15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hayvan figürlü halıların yerine geometrik desenli ve üsluplanmış bitkisel motifli halılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bazı Avrupalı ressamın tablolarında da görülen bu halılar, hatalı olarak (Holbein, Lotto gibi) bu ressamın adlarıyla anılmaktadır. Bu dönemden kalan seccadeler de ayrı bir halı gurubunu teşkil eder.

16. yüzyılda özellikle madalyonlu ve bitkisel motifli halılar ortaya çıkmıştır. İki grupta ele alınan bu halıların ilk bölümü uşak halıları 2. bölümü ise Osmanlı saray halıları oluşturmaktadır. Uşak halılarından beyaz zeminli olanları '*kuşlu halılar*' olarak tanınır ve örnekleri 18. yüzyıla kadar devam eder.

Merkezi Osmanlı Sanatı'nın natüralist çiçek ve yaprak motiflerinin görüldüğü saray halılarında, bir diğer özellik '*Gördes (Türk)*' düğümü yerine '*Sine*' düğümünün kullanılmasıdır. Diğer sanat dallarının aksine Türk Halı Sanatı gelişmesini 20. yüzyılın

⁵³ Çoruhlu, Yaşar, Türk Sanatı'nın ABC'si, s.124

başlarına kadar sürdürmüştür. Günümüzde de Anadolu'daki birçok merkezde varlığını sürdürme savaşı vermektedir.

Türk Hat sanatının en yüksek seviyesine eriştiği, Selçuklu ve Osmanlı devirlerinde, ma'kuli, kufi, muhakkak, reyhanî, sülüs, tevkii, nesih, rikaa', ta'lik, gubari, divani gibi çok çeşitli yazı şekilleri ortaya çıkmıştır.

13. yüzyılın, Amasya'da yetişen ve Abbasi sarayında çalışan en büyük hattatı, Yakut-ı Musta'simi'dir. 14. yüzyılda yetişen ünlü hattatlardan Sayrefi ve I. Yahya Sofi sayılabilir. 15. yüzyılda Ali Sofi, Muhyiddin-i Amasi, Şeyh Hamdullah, 16. yüzyılda ise 'hat güneşi' Ahmet Karahisari, Esedullah Kirmani'nin ekolünü geliştiren ünlü hattatlardır. 18. yüzyıldan itibaren gelişen, Avrupa merkezli değişim etkileri hat sanatının durumunu etkilememiştir. Hafız Osman, Sultan II. Mustafa, III. Ahmed, I. Mahmud, III. Osman, III. Mustafa gibi hükümdarlar da hat sanatında ün yapmışlardı. 19. yüzyılda ise, Mustafa Rakım, Mahmut Celaleddin, Yeserizade Mustafa İzzet Efendi, Mehmet Şevki gibi sanatçılar ve II. Mahmud ile Sultan Abdülmecit, tanınmış hat sanatçıları idiler. 20. yüzyılda, Hamit Aytaç, Sami Efendi, Ömer Vasfi, Halim Özyazıcı, Kemal Batanay, Hasn Rıza Efendi, Hulusi Efendi, Hacı Kamil Akdik, Emin Dede, İsmail Hakkı Altunbezer, Necmettin Okyay, önemli hattatlar arasında sayılırlar.⁵⁴

Anadolu Selçuklu yazmalarında, tezhip esas itibariyle, zahiriye sayfalarında ve başlıklarda kullanılmıştır. Ayrıca belirli yerleri ve durakları gösteren 'gül' denilen şekillerde vardır. Altın, lacivert, mavi, mor, yeşil, beyaz ve kahverengiye çalan bir kırmızının kullanıldığı tezhiplerde, geometrik motifler, palmet ve rumili kıvrık dallar görülür. Hat sanatında olduğu gibi Fatih devrinden itibaren, tezhip sanatında da önemli atılım gözlenir. Bu dönemde Baba Nakkaş, nakkaşhanelerin başına getirilmiştir. Rumili kıvrık dallar, küçük çiçek motifleri, asma yaprakları, nilüferler, hatayiler, zencirekler, vb. motiflerden oluşan ve altın, mavi, yeşil, pembe, kırmızı, kahverengi ve beyaz gibi renklerin kullanıldığı tezhipler, kitapların zahiriye, başlık ve hatime gibi yerlerinde kullanılıyordu.⁵⁵

Klasik tezhip sanatının temsilcilerinden Kara Memi, Kanuni döneminin nakkaşbaşısıdır. Özellikle 'Halkari' tekniği yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Ruminin yanı

⁵⁴ Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatı'nın ABC'si, s.126

⁵⁵ Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatı'nın ABC'si, s.127-128

sıra laleler, nilüferler, güller, Çin bulutları gibi motifler kullanılmıştır. Altın bu dönemde çok bol kullanılmıştır.

18. ve 19. yüzyıllarda, işçiliğin kalitesi düşer, Avrupa'nın etkisiyle gelen, Rokoko üslubundaki tezhipler ve '*çiçek portreciliği*' ortaya çıkar. Bu etkiler Ali Üsküdarî ve Abdullah Buharî'nin resimlerinde görülür. (bkz Resim 9)

7.2 - KİTSCH VE ARABESK KÜLTÜR

Sanat tarihi alanında, özellikle süslemecilik konularında kullanılmakta olan *arabesk* terimi, karmaşık ve anlaşılması güç olan süsleme örneklerini kolayca ifade edebilen bir kelimedir. Latince'deki 'Arab' ve sıfat türeten 'iscus' ekinin birleşmesiyle, 'arabescus' biçimini almıştır.

İtalyan yazar Giovanni Boccaccio'nun (1313–1375) *İl Decameron* adlı eserinde '*arabesco*' olarak geçen kelime, '*Doğu stili giyinmiş bir kişinin elbisesi*'ni tanımlamak için kullanılmıştır.⁵⁶

Arabesk kelimesinin Anadolu'daki geçmişi çok eskilere dayanmamaktadır. 19. Yüzyılda, Cumhuriyet döneminden önce girmiştir. Birçok kaynaktaki; '*Arap tarzı süsleme, değişik süs elemanlarının tuhaf ve karmaşık bir şekilde birbiriyle kaynaşması...*' biçiminde tarif edilmiştir. Türkçe kaynaklarda, bu terimi batı kaynaklarından olduğu gibi veya değiştirerek almışlardır.⁵⁷

Seyahatname ve ansiklopedi gibi kaynaklarda arabesk terimin karşılığı olarak gösterilen çizimler ve gravürler, İspanya, Fas, Hindistan, İran, Anadolu gibi, birbirine çok uzak çevrelerden alınmış farklı coğrafyalar olmasının yanında 8. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar geniş bir zaman aralığını da işaret etmektedir. Önceleri yalnızca İslam süslemelerini ifade etmekten, daha sonra, İslam kaynaklı olmayan süslemeler için de kullanılmaya başlanmıştır. Doğu kökenli süslemeler gibi yoğun ve karmaşık düzenlenen kompozisyonlar da İslam arabesk'ini hatırlatmasından dolayı aynı terimle tarif edilmeye başlanmıştır.

⁵⁶ Aktaran Selçuk Mülayim, Türk Süsleme Sanatı'nda 'Arabesk' Problemi, sayfa. 65

⁵⁷ Aktaran, Selçuk Mülayim, age

16. yüzyılda, Doğu- İslam sanatının süslemeleri Avrupa’da moda halini almıştır. Bazı ressamların bu dönemde kopya ve uyarlamalar yaptığını bilinmektedir.

Kitsch⁵⁸ ise, varolan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı sınıflandırmak, ifade etmek için kullanılan Almanca bir terimdir. Kitsch sözcüğü 19. yüzyıl sonlarında ilk olarak Münih’de kullanılmıştır. Kitsch ressamların turistler için ürettikleri resimleri tanımlayan bir sözcüktür esasen; yani sanatsal açıdan belli bir düzeyin altında kalmış olmayı imliyor. Keza günümüzde de aynı kavramsal içeriğin geçerli olduğunu görüyoruz.

Kemal İskender’e göre kiç kelimesi günümüzde “*banal, sıradan, bayağı, adi ve kötü zevk anlamına geliyor. Buna belki daha doğru yaklaşımla zevksizlik de denebilir... Alışıl gelmiş klişeler üzerine kurulan kiç, hiç bir çaba gerektirmeden ilk bakışta algılanabilen yansıttığı imaj, görüntü, düşünce, duygusallık ya da benzeri özelliklerin sorgulanmasına gerek duymadan kabul edilen bir olgu, davranış, taklit ya da nesnedir... Bir şeyin aslında olduğundan daha farklı bir malzeme ya da gerçekleştirme aracılığıyla yaradılış ya da alışılmadık bir biçim ya da kullanıma konu edilebilecek kadar cazibe ve merak odağı haline getirilmesidir... Hiç bir gerçek estetik ve yenilik gereksinimi duyulmaksızın sırf yenilik adına değişiklik üretilmesini öngören yaklaşımlarca üretilmektedir... Taklide dayanan bir şaşırtma ya da yadırgatmaya yönelik bir ayrılık dışında hiç bir yeni toplumsal-kültürel-sanatsal anlam yoktur.*”⁵⁹

Clement Greenberg’e göre bir ‘Yüksek Kültür’ biçimi olan plastik sanatların kitsch ile hiç bir ilgisinin olmaması gerekir. Bir diğer deyişle plastik sanatların kitsch ile herhangi bir bağlantısı olduğu anda bunlar yozlaşarak plastiklerini yitirirler. Ya da yitirmeleri gerekir.

İtalyan Eleştirmen Gillo Dorfles, *Kitsch* adlı kitabında avans-gard’ın konumunu şu şekilde değerlendirir: “*Avant-garde sanatın züppece kültleştirilmesi ve idealleştirilmesi de kiçin sınırları içinde düşünülebilir... Otantik avant-garde sanatı kamufle eden kimseler, taklit etmeye çalıştıkları; özünde gerçekten yaratıcı bir değer taşıyan sanatsal fenomenin tek bir özelliğini ayırıştırırlar ve bu ayırıştırdıkları bir örnek düzeyine yükseltmekle de yenilik değerinden ve bağlı olarak da bilgilendirici itkilerinden yoksun bırakırlar...*

⁵⁸ Wikipedi, özgür ansiklopedi

⁵⁹ Kemal İskender, Kitsch ve Güncel Sanat, *Sanat Çevresi Dergisi*, S.14-17

Böylece bir Duchamp ya da Joyce'da bir anlamı olan buluş/yaratıcılığın neden olacağı şaşkınlık, yalnızca belli bulmaca resimlerine özgü 'hata nerede?' sorusunun gerektirdiği sıradan bir arayışa indirgenmektedir.”⁶⁰

Dorfles'in eleştirdiği örneği güncel yaşama indirgeyecek olursak eğer, denilebilir ki;1980'lerin başından itibaren günümüz Türkiye'sinde avant-garde, öncü, çağdaş gibi sıfatların ayrımcılığında gelişen ve/veya empoze edilmeye çalışılan anlayışların tamamına yakını, küçük örneklerinden oluşmaktadır.

Beral Marda *kitsch*'in Anadolu'da filizlenmesinin temellerinin Osmanlı Devleti'nden itibaren başladığını 19. yüzyıl sonlarından itibaren batılılaşma rüzgârlarının güçlenmesiyle birlikte sanayileşmeye koşut olarak seri üretim olanaklarının artmasını ve ekonomik ve sosyal çöküşün bu alandaki kontrolsüz üretimden kaynaklandığını belirtiyor.

“Kökenleri İlkçağ kültürlerine ve Orta Asya içlerine kadar varan geleneksel sanat ve sanat ürünleri yerine Avrupa tüketim mallarının piyasaya egemen olması geleneksel ve işlevsel bir zevkin üzerine gölge düşürmüştür. Azınlıkların ve onların etkisinde kalın kent soyluların yarattığı yapay görüş, tüketim amacıyla kitlelere yaygınlaştırılmıştır. Kitle bu yeni üretimi, özümsemeden kabul etmiş ve 'kitsch' için verimli temel oluşmuştur. Dresden porseleni, Çanakkale ve İznik seramiklerinin, Rus ve İngiliz gümüşü, Osmanlı gümüşünün, Murano camları Beykoz camlarının yerini almış, yavaş yavaş sarayları, konakları doldurmuş, geniş kitleler de bunların kendilerine ulaşan kopyalarıyla yetinmişlerdir. Kitschin başarısı burada artık kaçınılmaz konuma gelmiştir. Örnekleri saymakla bitmeyecek kadar çoktur. Seramik ve porselen hayvan ve insan heykelcikleri, yapma çiçekler, alçı tavan süsleri, antik alçı kopyalar vs.”⁶¹

Bu kitsch ortamı günümüze kadar gelmiştir. Gelişen teknoloji ve hammadde seçeneklerinin artması, bu yöndeki üretimi adeta desteklemiştir. Gerçek sanatın yedeğinde sağlam adımlarla ilerlerken toplumsal tercihlerimizde, petrolden mamul sentetik iplik ve plastik gibi hammadde çeşitliliği bu zevksizliğe özellikle katkıda bulunmuştur; plastik

⁶⁰ Gillo Dorfles'in *Kitsch* adlı eserinden aktaran Kemal İskender, *Kitsch ve Güncel Sanat, Sanat Çevresi Dergisi*, S.14-17

⁶¹ Beral Marda, *Sanat Çevresi Dergisi*, Aralık 1984

çiçekler, dantel biçimli ya da resimli plastik tabaklar sentetik makine halıları, kilimler, naylon masa örtüleri vs. tıpkıbasımlar bu ortamda hak ettikleri yeri almışlardır. Tıpkıbasım teknolojisinin mantığına pek ters olmamakla beraber, başlangıçta masumane çoğalma tekniği olarak ortaya çıkmıştır. Matbaa ile birlikte gelişen bu teknik Anadolu’da da birer sanat eseri olan el yazması kitapların yok olmasına sebep olmuştur. Kitlelere yaygınlaştırma amacı güden baskı teknikleriyle çoğalma işi öğlesine abartılmıştır ki baskı yapılabilen yüzeylerde bir sınırlama kalmamıştır. Tişörtlerden, havlulara, camlara, tepsilere, CD’lere, çoraplara, bardaklara ve hemen her yüzeye basılabilmektedir.

“Anonim bir duyarlılığı sergileyen halk sanatının en belirgin niteliği, üretici ile tüketici arasındaki sınır çizgisinin ortadan kalkmış olmasıdır; yani ihtiyaca göre varolan bir tüketim söz konusudur burada. Ayrıca, cemaat yapısına özgü bir praxis’in etkisi nedeniyle, halk sanatını belirleyen nitelikler arasında yalın ve tutucu öğeler önemli yer almaktadır. Öte yandan, özü gereği doğaçlama ve gerçek tinsel etkinliğin ürünü olmaktan nasibini almayan halk sanatında dikkati çeken bir nokta ise, evrime kapalı olmanın sonucu, ardı ardına olmanın yerini yan yanallığın almasıdır; öyle ki, kuşaklar boyu süren dirence teslim olan zaman, neredeyse durma noktasına varmıştır halk sanatında. Ne var ki, bu alanda üreticiyle tüketicinin özdeşleşme olgusu, halk sanatını peşinen aklayan bir içtenliğin güvencesidir elbette.

Oysa kökeninde can sıkıntısı yatan halkçı sanat düpedüz eğlence gereksinmesinin ürünüdür... İdeolojik açıdan küçük burjuvaya yönelmiş olan halkçı sanat, aslında bu boşluğun doldurulmasına sıvanmıştır... Halkçı sanatı tehdit eden en büyük sorun, ucuz ve sadece duyguları okşayan bir tavırla, gitgide gerçek sanatın yedeğine(Surrogot) dönüşmesidir; eleştirel bilincin körelmesine yol açan bu durum, özünde kitsch’in tohumlarını taşımaya başlamıştır artık. Nitekim teknolojik gelişmeye koşut olarak yeniden üretim olanağının gündeme gelmesi ile kitsch’in eş zamanlı ortaya çıkışı bunun en çarpıcı kanıtlarından biridir.”⁶²

Kitsch’in ardında yatan masum isteklerden biri, yaşamdan alınan zevki, estetik doyumla arttırma özlemidir, bir etkinliğin birey açısından yalnızca üretimi değil, tüketimi de kapsıyor olması, kitsch’in akılcı sanattan devraldığı mantığa bütünüyle uymaktadır.

⁶² Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, 1992, s.122

“Kitsch, kitlesel tüketim toplumunda, insanların güzel ile doğrudan ve demokratik biçimde ilişkiye girebileceği tek olası ‘sanat’ türüdür; herkese kendi düşünüyü kurmak için yeterince fırsat tanınmıştır burada. Ancak, başkasının armağan ettiği bir bireysellik söz konusu olduğu için, düşlere bile el konulmuştur. Yarının daha iyi olacağını işleyen mutluluk oyunu, bugünün tehlikeli gelişmelerini denetleyen etkin bir denge unsurudur esasen; eleştirel tepkinin yerini kayıtsızlık almış, güzelliği temsil eden uyum müsekkine(sakinleştirici) dönüşmüştür.”⁶³

Gerçek Sanat hazır olanı aşır içinde yer aldığı zaman dilimini değiştirmeye dair ütopyası özelliğiyle, kitsch den kesin çizgilerle ayrılmaktadır. Kitsch ise bir belge niteliğindedir daha çok. Üstelik her bakımdan sığ kalmış bir belgedir. Duygu istismarının olağanlaştığı, üretim tarzının yavanlığı ve basitliği, geleceğe dair fikirsizliği ve plansızlığı bakımından sığ bir belgedir. Kitsch, içinde yer aldığı dönemin kültürüyle beslenmez, aksine modası geçmiş düşünce ve biçimlerden yozlaşmış ideolojilere kadar diğer bir değişle çöplükten beslenen bir asalaktır.

Carlo Mongardini’ye göre kitsch’de, nesne’nin yerini “sözde-nesne” (pseudoobjekt) almıştır; “sözde nesnelerin gerçek değeri az olmasına karşın, alegorik anlam ve cazibesi hayli güçlüdür. Bu anlamlar, vazgeçmeye (regression) yol açarken, imgelemin de geriye çekilip, kendini aldatmasına zemin hazırlamaktadır. Bu aldatmaca ise, bastırılmış duyguların gerçeklikten soyutlanmasıyla sağlanan, sözde doyumdur.”

Mehmet Ergüven, kitsch’in ayrışık bir yapısı olduğundan; müziğin metninden resmin ise konusundan kolayca soyutlanabileceğini dolayısıyla hazır bir etkinin güdümünde pazarlanan şeyin artık sanat yapıtı değil, hazır bir etki olduğunu belirtir. Sevgi, acı, kader mutluluk vb. duyguların bir değişim nesnesi olarak kabul edilmesiyle birer aksesuara dönüşürler. Acı çekmek üzere bedeli baştan ödenmiş bir duygu alış verişinden bahsedebilir ancak. “...etkileşimden tümüyle arınmış bir sözde katharsis⁶⁴ sonucu, yapıt bizi

⁶³ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, 1992, s.124

⁶⁴ Arınma (*Fr. catharsis, İng. catharsis*) olarak da bilinen katarsis, Aristoteles’in *Poetica* adlı yapıtından alınmış bir sözcük olup; ilgili yapıtta trajedinin seyirci üzerindeki etkisini anlatır. Psikanalizde bilinç dışına itilmiş duyguların yaşanıp boşalım olanağına kavuşturularak hastanın patojen duygulardan ve nevrotik belirtilerden kurtarılmasıdır.

değil, biz onu bir yere götürürüz hep. Kitsch’le estetik doyum sağlamanın ardında, paralı sevişmenin mantığı yatmaktadır.”⁶⁵

Kitsch’de zamana müdahale sadece onu kısaltma veya durdurma potansiyelini değil, bazen deforme edilmiş bir tarih anlayışıyla geleceğin yozlaştırılmasına da neden olur. Buna göre, kitsch’in en önemli özelliklerinden biri düşünceyi köreltmek ve bu yolla hazır olan güzelin beğeniye sunulmasıdır; Kitsch, köken itibarıyla düşünce tembelliğinde oluşturulan bir zevkin ürünüdür.

Türk insanı giyim tarzından, evdeki biblolarına, duvarına astığı ağlayan çocuk resminden, iş yerini süslediği naylon güllere, arabasında dinlediği acıklı müzikten, gözyaşı döktüğü yeni-drama Türk usulü pembe dizilerine, internette tercih ettiği ‘sosyalleşme’ sitelerinden ve daha sayfalarca doldurulabilecek birçok şeyine kadar arabesk kültürün içinde yaşamaktadır.

Batıda 19.yüzyılda kitsch batı sanatının kopyası olarak ortaya çıkmıştır. Osmanlı Devleti’ne sonradan ithal edildiği anlaşılmaktadır. Çünkü henüz; batılı anlamda bir sanattan bahsetmek mümkün olmadığından, ithal edildiğini söylemek olanaklıdır. Mehmet Ergüven, yazdıklarıyla bu fikri güçlendirir;

“Bir dinlence olarak ‘boş zaman’ bilinci, daha çok proleterleştirilmiş yığınlar için geçerlidir; kitsch’i yedeğine düşüren yüksek sanatın kendisi, daha ait olduğu seçkinler katında yeterince benimsenmemiştir. Böyle bir durumda kitsch, sezgiyle kendi sanatını arayan yığınların, tıpkı halk sanatında olduğu gibi, üretim ve tüketim sürecini tek başına yönlendirdiği bir etkinliğin ürünü olmuştur; ancak, sosyo-ekonomik koşulların baskısıyla, o masumane kendiliğindenliğin yerini hızla popülizm almaya başlamıştır artık. Ne var ki, bu kez kitsch, yüksek sanatın yedeği değil, kendisini üretmekte zorlanan halk sanatının yozlaşmış bir biçimidir burada; arabesk şarkıcıların türküye duydukları yakınlık bunun en çarpıcı kanıtıdır. “Kitschin seçkinler katında ilgi görüp, bunca kolay benimsenmesi de bir bakıma bu gelişmenin sonucudur; çünkü kitsch, yüksek sanatın karşıtı değil, öteki yarısıdır

⁶⁵ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*(1992), s.123

Türkiye’de ve bu, belki de kendine özgü bir post modern yaşam tarzının sanattaki övülesi iz düşümüdür.”⁶⁶

Mehmet Ergüven burada halk sanatından kitsch ve arabesk olana ve ardından post moderne yumuşak bir geçişin kısa öyküsünü anlatmaktadır.

Modern sanatı kopyacılığı ile açığa çıkan kitsch sanat; halk sanatından beslenerek Anadolu’da da farklı kültürlerin de etki alanına girip, günlük hayatımızın bütün kılcal damarlarına kadar ulaşmıştır.

İsmail Acar’ı bu kapsamda değerlendirmek yerinde olacaktır. Acar günümüzün yükselen değeri olan yeniden cilanmış Osmanlı’nın bazı unsurlarını çalışmalarının merkezine alan ve kiç dekoratif görseller üretir. **(bkz. Resim 10, 11, 12, 13)**

Daha çok şehirlerarası otobüslerin arka camlarında görmeye aşina olduğumuz, ağlayan çocuk resimleri **(bkz. Resim 14)** duyularımızı okşarken (istismar), hiç de az olmayan sayıda halktaki arabesk eğilim, yükseklerde ise; lüks otomobillerinde aynada asılı sedef kakmalı kehribar tespihler gözlerimizi doldururken; kasetçalarından yükselen arabesk müzik parçaları da kulağımızın pasını almaktadır. Arabesk olan şeyler her iki sınıfsal düzeylerde farklı biçimlerde görünmelerine karşın, aynı maddi temele oturmaktadır. Aralarındaki fark, üretim maliyetleri arasında ki farkla tanımlanabilir. Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi kitsch’in ve arabesk temelli üretimlerin aslında sınıfsal bir karakteri yoktur. Her türlü üretim tekniği ile ucuz ve bolca üretilebilir. Kopyalama tekniklerinin hızlı gelişmesi belki de her köşe başında bir dijital baskı alabilmenin rahatlığıyla artık kontrol dışı kalmışlardır. Evlerimizin köşesine sıkışıp kalmış bir resim bu yolla çoğaltılıp eşimize dostumuza dağıtılırken, hobi kurslarında allı güllü tepsiler, varaklı motifli küçük sandıklar, macun rölyefli çiçekli, figürlü makyaj kutusu imalatları da hızla yaygınlaşmaktadır. Üretici potansiyeli yüksek ev kadınları, vaktinde orlondan yaptıkları tığ işi çiçek imitasyonlarının yerini modaya uyarak hobi yönlerini daha albenili, varaklı, sedefli, boncuklu, eskitmeli, çatlatmalı işlere çevirmişlerdir bugünlerde. ‘Modernleşmenin’ bir göstergesi olan metropollerde başlayıp Anadolu’nun büyük şehirlerinde yayınlanan büyük alışveriş merkezlerinde bu ürünlere kolaylıkla ulaşip

⁶⁶ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*(1992), s.131

tüketilmektedirler. Aynı zamanda bu merkezlerde isteyen kedi beğenisine göre bezemesine olanak veren, bu amaca uygun yarı mamuller de satılmaktadır.

TRT'nin Bob Rose'un hızlı ve güzel resim yapma tekniklerinin anlattığı, 'sanat' programından etkilenen halkımız yeteneğine güvenenleri fırçasını alıp, çoğunlukla ele geçirdikleri fotoğraflardan yaptıkları dekoratif resimlerin ve bazılarının da alışveriş merkezlerinden alabildikleri hazır seri üretim olanlarını evlerinin ve ofislerinin duvarlarına asmaktadır. Alt ve orta seviyelerde resimde kitsch bu ve benzeri biçimlerde tüketilirken, daha yükseklerde daha farklı biçimlerde tüketilmektedir.

8 – GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE SOYUTLAMANIN TEMELLERİ VE POST OSMANLILIK

Batı resminde soyut sanat, Rönesans ile başlayan özgürleşme ve aydınlanma hareketlerinin 20. yüzyıla gelindiğinde sanayi ve bilim devrimlerinin etkisiyle doğayı ve insanı betimlemedeki farklı yorumların yansımaları olarak tanımlanabilir. Empresyonizm ve daha sonra da kübizm ile formülize edilen soyutlama, modern sanatın temellerini oluşturmaktadır. Figürün soyutlanmasının ardından gelişen yöntem ve kurulların sonucunda klasik oryantalizm Avrupa resim sanatında 20. yüzyıl boyunca yerini kaybeder. Eski Yunan felsefesinde “*mimesis*” den beri doğanın ve figürün betimlemesi geçeceğine benzediği oranda güzel olan estetik anlayış değişme durumundadır. Yeni ideal ve olması gereken estetik anlayış kökünden sallanacak, zaman içinde yükselen değerlere yenik düşecektir. Dünya ölçeğinde gelişen teknikler ve siyasi-ekonomi politikalarının batı emperyal güçlerin elinde yeniden şekillendirilmesi gerçeği, sanat alanında da karşılık bularak ve bu yönde eserler üretilecektir. Avrupa sanat tarihinde köklü bir soyutlama geleneği yoktur. İslam’ın etkisinde gelişen geleneksel Türk sanatları batılı anlamda bir tanımlamayla olmasa da soyut betimleme geleneğine sahiptir. Bundan önceki bölümlerde de açıklandığı gibi gerçekle hayal arasında, düşüncenin imgesi(yazı) ile betimlenen eserler üretmiş bir sanat. Bu sayede nesne ve figürler gerçeği gibi değil batıdakinden farklı bir estetik anlayışla betimlenmiştir. Oryentalist dönem Avrupa resim sanatında doğu yaşam tarzının tuvalerde yeni yorumlarla hayat bulurken, birçok Avrupalı ressam hat ve motif soyutlama örneklerini yorumlayarak ve/veya kopya ederek ve hatta Zeynep Sayın’ın tarif ettiği gibi imgeyi pornografikleştirerek, doğu geleneğinde *soyutlama* ile tanışma olanağını bulabilmişlerdir. Günümüz Türk Resim Sanatımızın 200 yıllık bocalamadan sonra bugün geldiği nokta temelinde batı sanatının teknik, kural ve düşünsel bir potada geliştirilen eğilimlerinin ürünü olduğu gerçeğidir. Gerard George Lemaire’nin dediği gibi:

“Türk sanatçısının geçmişe döndüğü zaman değil de, yüzünü ne olursa olsun batıya çevirmesi gerektiğini düşündüğünde kendisini yalıtıldığı kanısındayım. Bugün çok iyi bildiğimiz gibi sanatta sistemler ve kavramlar aşılmıştır. Her şey sanatın nesnesi ve malzemesi olabilir. Taştan boyaya kadar, her şey. İşte bu koşullar altında Türk

sanatçısının yapması gereken kendi geçmişini bu özgürlük üzerinden hem de evrensel ölçekler üzerinden yeni öneriler üretme yolundaki çabaları daha anlam kazanmıştır.”

Türk resim sanatında eserlerinde soyutlamaya giden ressamların öne çıkanlarından bazılarını ele almak gerekirse:

Eski yazıyla Türk resminin buluşmasının ilk denemeleri 1957 yılında Sabri Berkel’de görülmüştür. Ancak eski yazının soyut özelliğinden dolayı soyuta girişte birçok ressamın aklına gelebileceğini varsaymak abartı olmaz.

Geleneği ve soyut resmi birlikte bir sentezleme yoluyla eklemlenmeye çalışan Abidin Elderoğlu’nda doğunun kaligrafisi üzerinden mistizmini sezmekteyiz. Batılı tekniği ve sanat anlayışını benimseyen Elderoğlu, batının çözümleme anlayışını kaligrafi geleneğimizde birleştirmeye gitmiştir. Yazı-resim geleneğini kullanarak kendine özgü yapıtlar üretmeye çalışmıştır. “...*Nakış sanatımızın, soyut çiçek biçimleri, kıvrım dalları 1950’li yıllarda yaptığı resimlere esin kaynağı olmuştur. 1960’lı yıllarda devinimli çizgi örgülerinin yazınsal düzenlemeleri anıştırdığı yapıtları üretmiştir.*”⁶⁷ (**bkz. Resim 15**)

Adnan Turanî’nin sınıflandırmasına göre; Lirik soyutlamacı ressamlar arasında Abidin Dino gösterilebilir. Genç yaşlarında duyduğu ilginin hayatı boyunca yolunu çizdiğini, bu ilginin de minyatür ve hat olduğunu söylemiştir.⁶⁸

Bu gruba Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu’nu da ve Adnan Turanî’yi dâhil etmek yerinde olur. Bedri Rahmi Eyüboğlu, milli değerlerle geleneksel sanatlara yaklaşım kurarak özgün Türk Resim Sanatını oluşturma fikrinin büyük savunucusudur. Ancak bu özgünlüğe kavuşmanın yolunu batı tarzı resim teknikleri olarak belirlemiştir. “*Gauguin’dan, Matiss’e, Dufy’ye ve onların vasıtasıyla doğrudan doğruya tezyini sanatların kucağına düştüm.*” diyen Eyüboğlu Türk resim sanatının geleneksel değerlerin ışığında tekrar şekillenmesi gerektiği fikrinin aslında dolaylı da olsa batı kaynaklı olduğunu kabul etmektedir. Verdiği eserleri de batı resim teknikleriyle yapılmış olması bu durumu onaylar niteliktedir. (**bkz. Resim 16, 17, 18, 19**)

⁶⁷ Aktaran Zafer Mintaş Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu isimli doktora tezi, s. 124 (Kıymet Giray, Yeni Boyut plastik sanatlar dergisi, s. 25 3/22)

⁶⁸ Aktaran Zafer Mintaş Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu isimli doktora tezi, s. 126, Prof. Doktor Adnan Çoker ile yapılan söyleşiden 18 Kasım 2001

Daha sonra D grubu olarak adlandırılacak olan iradenin, bu doğrultuda eserler verecektir. Anadolu geleneği doğrultusunda ilk örnekler bu grubun üyeleri; Cevat Dereli, Cemal Tollu, Nurullah Berk gibi isimlerin eserlerinde kendini gösterecektir.

*“Son yılların en dikkat çeken kaygısı, bence bir Türk resmi yaratma iradesidir. Resmimiz bugüne kadar büründüğü ‘anonim’ şahsiyetsiz kisveyi atarak kendine has karaktere varmak yolunda görünüyor”.*⁶⁹

Çizgisel yüzey değerlendirmeleri ve geleneksel değerlerden aldığı esinlerle lirik soyutlama alanında Devrim Erbil de kendine özgü eserler vermiştir. Devrim Erbil geleneği sürdürmek değil gelenekten yeni anlamlar üretmenin peşindedir.

Nurullah Berk, Türk resminde soyut sanatın özeleştirisini şu sözlerle belirtir: *“Öteki memleketlerde olduğu gibi burada da bizim soyutlar üstünde durulmadı. Türk sanatı denilince kendi çevresinde yapılandan ayrı bir görüş, bir üslup bekleyen batılı aydın, bütün dünyada yapıla gelen biçimler karşısında hayal kırıklığını saklamıyor ve beğenisini, görmediği biçimde, atmosferde eserlere bağlıyor.”*⁷⁰

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk resim sanatında gündeme gelen arayışlar arasında geleneksel kaynakların esinlerinden yola çıkarak Türk Resmi Kimliği yaratma çabasıdır aslında. Birçok sanatçı, bireysel sanat biçimine yeni bir anlam kazandırmaya yönelecek ve Anadolu halk sanatlarının kaynaklarına ilişkin motifleri resimlerine katmaya özen göstereceklerdir.

Hüsamettin Koçan, Türk resminde gelenek olgusuna kültür-tarih-zaman üçgeninde sentezleyerek ‘Evrensel İnsan’ ölçeğinde bakışının nesnelleşmiş bir ifadesi olarak yeniden tartışmaya açıyor: *“Geleneksel motiflerin içerdiği anlamların ortak tarafları, günümüze dek gelip, burada yine kendi kavramlarıyla açığa çıkmasıyla birleşiyor.”*⁷¹

Anadolu’daki kültürel birikimlerinin bütün verilerinin iç içe geçtiği ve bunların birbirlerinden koparılamayacak nitelikte olduklarının altını çizerek asıl önemli olanın o kültürleri anlamak isteyenlerin başka kültür donanımına sahip olması ve çağdaş bir bakış açısıyla değerlendirebilmesi olduğunu belirtir.

⁶⁹ Nurullah Berk, “Sanat Dünyamızın Sorunları Kuşaktan Kuşağa”, Sanat Çevresi, Sayı.6, Nisan 1979, s. 8-9

⁷⁰ Aktaran Zafer Mintaş, Nurullah Berk, “Finlandiya’da”, varlık, sayı. 676, 15 Ağustos 1966, s.11

⁷¹ Hüsamettin Koçan, Fasikül I-II-III Anadolu’nun Görsel Tarihi, Söyleşi Emre Zeytinoglu, s.38, 1995

Balkan Naci İslimyeli, halk resmi geleneği üzerinden giderek şimdiki zaman ve kendisi arasındaki özel hesaplaşmaya girer: Bu hesaplaşma kimlik, gelenek, modern tarih gibi kavramlarla sorunlu ilişki kurduğunu düşündüğü “*Anadolu İnsanı*”nın⁷² yaşadığı ama belki üstünü örttüğü hesaplaşmadır.

İzlediği geleneksel çizgiyle farklılaşanlardan birisi de Ergin İnan’dır. Geleneği resimlerinde kullanırken Ergin İnan her hangi bir kavrama veya mesaja işaret etmediğini, geleneği sezgilerin dışı vurumu olarak algıladığını belirtmektedir. Tasavvuf geleneğini takip ederek mikro kozmik bir anlayışla, böcekleri ve insanları resminin öznesi olarak tasvir etmekte bir sakınca görmeyen sanatçı, çoğunlukla resimlerinde eski yazı ve sembollerle ilahi bir *aura* yaratır.

Erol Akyavaş, İslam minyatürlerini, motiflerini ve hat sanatını estetik ve biçim üzerine kurmaktan çok modern sanat üzerinden tarihi ve geleneği yeniden değerlendirir.

Gülsüm Karamustafa (**bkz. Resim 20**) ve Murut Morova’yı da bu başlık altında düşünmek gerekir. (**bkz. Resim 21, 36**)

Balkan Naci İslimyeli, Ergin İnan, Erol Akyavaş ve Hüsamettin Koçan’ı daha derinlemesine inceleme gereğiyle kendi isimlerini taşıyan alt başlıklarda genişletilecektir.

İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı’nın katkılarıyla, İstanbul Modern’de *Gelenekten Çağdaşa* adlı bir sergi gerçekleşti. Dokuz Türk sanatçı 2010 yılının şubat ayında bu sergide bulundu. Serginin küratörü Levent Çalıkoglu’nun sergiye dair yaptığı değerlendirmesi şöyleydi:

*“Batılılaşmadan bugüne sanatın geleneksel ile olan ilişkisine odaklanarak, tarih ve modernliğin sanatçılar tarafından nasıl inşa edildiğini göstermeyi ve Türkiye’ye özgü bir modernizmin en önemli damarlarından birini tartışmaya açmayı amaçlıyoruz. Serginin araştırma alanlarından ilki bu sancılı sürecin gelişimini özetliyor. Osmanlı İmparatorluğu’nun batılılaşma süreciyle başlayan ve cumhuriyet yönetimiyle kesin ilkelere oturan batıya açılma arzusunun gelenek ve tarih ile olan ilişkisine odaklanıyor. Sergi ikinci çalışma alanında ise, merkezinde dokuz sanatçının yer aldığı bir karşılaşma zemini kurarak, bugün çağdaş sanat için geleneğin ne ifade ettiğini tartışıyor.”*⁷³

⁷² Zafer Mintaş, *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu* adlı doktora tezi, s. 145

⁷³ Çalıkoglu Levent, *Modern Türk Resminin Köklerine Yolculuk*, Pegasus, Mart 2010 Kültür Sanat sayfası

2010 Avrupa Kültür Başkenti olan İstanbul'un coğrafi konumu ve binlerce yıllık kültürel mirasıyla Türkiye tarihine ışık tuttuğuna değinen İstanbul Modern Yönetim Kurulu Başkanı Oya Eczacıbaşı verdiği bir demecinde:

*”Doğu ile batının yalnızca geçmişinin değil, geleceğinin de kesişme noktasında yer alan Türkiye, farklı coğrafiyalardan taşınan değişik kültürlerin biçimlendirdiği gelenekler, yaşam tarzları, inançlar ve birbirine eklemlenen çok sayıda dil ile çok renkli bir kültür mozaiği oluşturuyor. Sayısız topluluğun, birçok dinin ve kültürün bir arada yaşadığı bu eşsiz toprakların kültürel birikimini izleyicilere anımsatmayı amaçlayan sergide, sanatçıların Anadolu coğrafiyası ile kurdukları görsel etkileşim aktarılıyor”*⁷⁴ demiştir.

Bu sergide de yer alan sanatçılardan Ergin İnan, Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli, ile birlikte Hüsamettin Koçan, kendi isimlerinin yer aldığı başlıklar altında çoğunlukla kendi ifadeleriyle sanatları anlatılmıştır.

⁷⁴ <http://www.kadinvizyon.com/article.php?aID=3814>

8.1 –ERGİN İNAN

Ergin İnan ile Coşkun Çokyiğit'in yapılmış olduğu ve İstanbul Sanatevi'nin internet sitesinde yayımlanan röportajından⁷⁵

İnsanın evrensel evrimi içinde, özellikle Akdeniz çevresi ve Ortadoğu gibi uygarlıkların ve dinlerin merkezi olan topraklarda eller, tarım, dinler ve kültürlerin inanç simgeleri arasında öncelik kazanır. Üretim, eylem tarım kültürünün simgeleriyle, kutsal anlamda affetmek, bağışlamak, avuç içine açılan göz, gerçekleri yanıltmadan görebilmek yeteneğinin simgesidir... İslam felsefesine göre, bir suret resmidir el, varlığın görünen yanı, beş duyu ile algılanan yönü olan suret, İnan'ın resimlerinin temeline oturan sanat görüşünün dayandığı bir bakış açıdır. 12 tıpkıbasımdan oluşan *El Görür* albümü, İnan'ın biçimsel arayışlarından bir bölümüdür. **(bkz. Resim 22)**

Eller'i ayak izleyecek, Âdem ve Havva ile bu yaklaşım yeni boyutlar kazanacaktır. Bu bağlamda dinsel tılsım olarak yaygın kullanım alanları olan semboller, İnan'ın çağdaş yorumları arasında öznel bir serinin örneklerini verirler. Ayak ve ayak izleri seri olarak üretilen İnan yapıtlarının arasına katılır. **(bkz. Resim 23)**

'Ergin İnan'ın gerek resimlerinde, gerek özgün baskılarında, resim yüzeyini, her geçen gün daha da artarak İslam hattı ve yıldız name, fılname, Tılsım Mühürlerinde yer alan figürler, istifler, sihirli formüller kaplamakta, Şaşırtıcı bir olgu: İnan, bu öğeleri resmin bir kaynağı olarak kullanmıyor. Daha açık bir deyişte, bunlardan yola çıkarak, onları kendi resim diline çevirip yaratmıyor resmini. Tam tersine onları oldukları (bulundukları) gibi kullanıyor. Bunları yaparken kuşkusuz ekleyip çıkarıyor. Ellerindeki bu gereçleri görsel bir öğe olarak kullanıyor çünkü o. Yaratmak istediği dünyanın içinde yer alabilecek, o dünyayı oluşturacak dokuya yardımcı birer öğe olarak. İslam'ın fal ve tılsımlarında çokça karşılaşılan El 'Fatma Anamızın Eli' ve ayak 'Hz. Peygamberin Ayağı' birer motif olarak değil, resmin kendisi olarak karşımıza çıkıyor; 'Fatma Anamızın Eli' ve 'Hz. Muhammed'in Ayağı' olarak değil. Bir tılsım motifi bir simge olarak da değil. İkonayı

⁷⁵ Çokyiğit Coşkun, <http://www.istanbulsanatevi.com/roportaj/roportaj.php?id=16>

*anlamından boşaltıp yeniden yaratırken ikonanın kendisini kırıyor. Çünkü el, kendi eli, ayak kendi ayağı*⁷⁶(bkz. Resim24)

Baş, kafa resimleri, İnan gibi esin kaynaklarını geleneksel değerler içinden seçen Erol Akyavaş'ın resimlerinde de bir seri oluşturur. İki ayrı sanatçının farklı coğrafyalarda, farklı ülkelerde ürettikleri yapıtların aynı kökene geleneksel kaynaklara eğilmesi ilgi çekicidir. Bu seri içinde yer alan ve ilk örnekleri 1987'de gelişen uygulamaları 1988'de üretilen olan *Âdem ve Havva* İnan'ın insanlık tarihinin dinsel mitolojilerini irdelediğini ve bulgularını yorumlayarak yapıtlarının arasına katar. (bkz. Resim25)

Âdem ve Havva gibi dinsel mitolojilere yatkın batılı sanatçılara karşın, ilk kez bir Türk ressamı, Mesnevi gibi bir olguyu resimlerinin de konuları arasına olarak katar. (bkz. Resim 26)

Geleneksel kaynaklara yönelmek söylemi; halı ve kilim parçalarını yapıtlarının içine yerleştiren Elif Naci, Ercüment Kalmıkoğlu, Sabri Berkel, özellikle de Bedri Rahmi Eyüboğlu ve onun yetiştirdiği öğrenci kuşağının 1950'li yıllarda kurduğu 10'lar Grubunun sanat söylemi olarak karşımıza çıkar. Minyatürler, kilimler halk sanatları, folklor resim sanatının konusal anlatımları arasına girer.

*“İnan'ın söylemi geleneksel olmaktan çok uzaktır. Onun yaklaşımı biçimsel değerlerin arasında anlamı anlaşıl/a/mayan yazıların, simgelerin yeni işlevler içinde yeni anlamlar kazanmasıdır. Okunamayan, en azından sanatçının kendisi tarafından okunması olanaksız olan yazıların tasarıma başat olduğu tasarımlarda, tılsımlar ve mühürler de yer almaktadır. Bu gizemli simgesel dünyanın içine İnan Almanca ve Türkçe satırlar katmakta, el yazısıyla gerçekleştirilen bu yazılar da okun/a/mazlığın gizemine katılmaktadır. Burada İnan tabularla yüz yüze gelmektedir. Oku/ya/madığı eski kitapların inancın sınırları içinde olup olmaması sanatçının üretimine kattığı sorunlar arasında hiçbir şekilde yer almamasına karşın, sıkıntılı bir sorunun yaşanmasına neden olacaktır.”*⁷⁷

Ergin İnan bir diğer açıklamasında kendini şöyle ifade etmiştir:

⁷⁶ Ferid Edgü, *Ergin İnan'ın Dünyası İnsan Kosmos/El Ayak ve Mektuplar*, Ergin İnan, Vakko, Aralık 1990 Serisi Kataloğu

⁷⁷ Kıymet Giray, *Ergin İnan'ın Hayatı ve Eserlerinin toplandığı katalog*, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 194

“Önce sevgi ve ilgiyle başlıyorsunuz. Sonra bir de bakıyorsunuz kendi kültürünüzden yola çıkmışsınız. Ben batıyla doğu arasındaki elementlerden yola çıkarak, batı kültürü almış bir sanatçı olarak belli bir tavır içinde eserlerimi ortaya koyuyorum. Eski yazılı sayfaların dizilişlerindeki, kullandıkları kâğıdın eskiliğindeki, dokusundaki, rengindeki tatlar beni çekiyor. İçindeki yazıların bence önemi yok. Zaten ben Arapça ve Osmanlıca da bilmiyorum”⁷⁸

Amos, Şiirsel ve ritmik bir dille yazılmış, bir kutsal kitaptır; etkileyici bir düş gücünü yansıtmıştır. İ.Ö.8. yüzyılda Eski Ahit’te bulunur. Amos’un değişlerinden ve gördüğü düşlerden oluşan bir kitap. Kitabın içeriği bir kıyamet bildirgesidir. Kıyamet bildirgesinde bulunan eski Ahit peygamberlerinin ilki olan Amos tarafından yazılmış, ya da onun söylemleri yazdırılmıştır. İnan, İ.Ö.8. yüzyılda yazılmış bir kitabın adını yapıtlarına taşıırken, *sanatın yüzyılları aşan uygarlıklara ulaşan ışığını yakmaktadır. Bir başka açıdan sanatının felsefesine yeni bir göndermede bulunmaktadır.*⁷⁹ **(bkz. Resim 27)**

El yapımı kâğıt üzerine yapılan İlyas mektubu, yer yer silinmiş ve okunamayan eski yazıların üzerine İnan’ın böcek yorumlarının dağılımından oluşan kompozisyonudur.

İ.Ö.9. yüzyılda tek tanrılı dini Kenan Tanrısı, Baal kültürüyle yozlaşmasını engellemeye çalışan Hz. İlyas, Hz. Musa ile birlikte anılır. Kuran’ın kimi ayetlerinde Tanrı’nın Hz. İlyas’a peygamberlik verdiği **(Maide 85)** belirtilir. Halkı puta tapmaktan alıkoymaya çalışır ve ‘*yaratanların en iyisi olan*’ kendilerinin ve atalarının rabbi olan tanrıya inanmaya çağırır **(Saffat 123–126)**. Hz İlyas tanrının, aşkın olduğu ve kurtuluşun günahlardan arınmış bir azınlığa verileceğini vaat eder. **(bkz. Resim 28)**

“Coşku ve vecd yerine us ve ahlak temellerine dayalı bir inancı vurgular. Efsaneleriyle tanınır. Kavim sapkınlığını cezalandırmak için kuraklık getirir. Karmel Dağı’nda 450 tanrısıyla mücadele eder, onları yener. Kuraklığı sona erdirir.”⁸⁰

Ergin İnan, İnsanın dünyada varoluşunu açıklayan ve yaşamı düzene sokan inançların varlığını kanıtlayan ipuçlarını yapıtlarına ad olarak taşımaktadır. Varlığın anlamını ve geleceğini, yaşam ve sonrasını çözümlemeye çalışan inançların, ayrıntılarda

⁷⁸ Ergin İnan, Kendisiyle yapılan bir söyleşiden, Cumhuriyet 15.3.1989

⁷⁹ Kıymet Giray, Ergin İnan’ın Hayatı ve Eserlerinin toplandığı katalog, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 204

⁸⁰ Ana Britanica., Cilt. 11.s.532

farklar gösteren ancak tek bir tanrı çevresinde birleşen inançlara yapıtlarında yer verir. Bu inançları, insan ve hayvan dolayısıyla yakın ilişkiler kuran ve onların görünümünün altında yatan gizemleri kendince yorumlamaya çalışır. Varlığın ölüm dirim, varlık-yokluk, beden-ruh gibi insan aklının sınırlarını zorlayan gerçeklerine getirilen kutsal bilgileri irdelemeye yönelir. (bkz. Resim29)

İnan'ın ahşap üstüne yağlı boya tekniği ile ürettiği yapıtlar arasına katılan bu seri(de)... İnan renk lekelerini, hücre dokusuna koşut görsellik kazanan oluşuma yaklaşan değerlerde resimlemeye yönelir. Hücrenin yaşamsallığını koruyan sıvı, tüm tuval yüzeyini ıslak, akışkan bir görünümle sarar. Bu kaygan yüzey içinde ayrımlı renkler hücrenin yuvarlak balonsu yapısallığını anıştıran biçimsel değerlere ulaştırılır. Dokuları oluşturan molekülleri çağrıştıran görsellik içindeki renkler, ayrımlı hece yapılarını belirleyen renk ayrımlarıyla vurgulamaktadır.

“Ergin İnan, yapıtlarını üretirken Anadolu’nun kültürlerine, kültlerine ve inançlarına uzanan özgür ve cesur göndermeler yapmaktan geri durmayan bir ressam olarak önemli bir ayrıcalık kazanacaktır. Onun sanatında geleneksel değerlere yönelmek bir slogan değildir ve olmayacaktır. Globalleşen dünyada evrensel değerlere ulaşmayı, yerellik ve ulusallık söyleminin peşinde koşmaya yeğleyecek kadar aydın ve ilericidir. Sanat yaşamın en önemli evreleri olan yıllarını yurtdışında, özellikle de Almanya’da geçirmesine karşın, biçimini tanıtan yapıtlarının izlerini taşıdığı toplumun kaynaklarından seçmesi önemlidir.

İnan, fantastik dünyasının yorumlarını öznel bir gerçekçiliğin yarattığı metafizik bir çizgiye ulaştırmakta bu aşamada dalıncın düşsellikle kesiştiği noktada, gerçeküstü değerlere dokunmakta ve sembolizmi, mistisizmi içeriğine alan bir İnan biçimini özgün yapıtlara dönüştürmektedir.”⁸¹

⁸¹ Kıymet Giray, Ergin İnan'ın Hayatı ve Eserlerinin toplandığı katalog, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 276

8.2 - BALKAN NACİ İSLİMYELİ

Lale Mürdür'nin Balkan Naci İslimyeli'nin *Kül* ismini verdiği sergisi üzerine yaptığı ve Gösteri Dergisinde yayımlanan röportajından bazı bölümlerine yer veriyorum:

Resimlerinizde bir doğu-batı sentezinin oluşturulduğunu, bununda ötesinde bütün kodların delindiğini görüyorum. İşte bu yüzden tanımlanamayan elle tutulamayan bir 'aura' var resimlerinizde. Hem yeni hem çok eski, hem tanıdık hem çok yabancı. Ben böyle bir sentezin ancak bizim gibi sürekli kimlik arayışı içindeki ülkelerden çıkacağına inanıyorum, ne dersiniz?

Kimlik sorunları, bütün kimliklerin sallandığı çağdaş dünyanın temel sorunudur. Kimi uluslar arıyor, Türkiye ekonomik açıdan güçlü olsaydı tarihsel ve coğrafi konumunun getirdiği avantajlarla elindekilere güvenle sahip çıkacak, beklide dünyaya bir alternatif kültü önerebilecekti. Ama o kadar güvensiz ve kuşkular içindeyiz ki bunu başarsak bile bizi kimse dinlemez. Sanatçılar bu kuşkulardan ve güvensizlikten en önce kurtulması gereken kişiler olmalı, diyebilirsiniz bana, ama Türkiye'de kaçımız majoritenin (çoğunluğun) hastalıklarından kendini koruyabilmiştir ki. Ben doğu-batı sentezi üzerine pek de fazla düşünmeden kendimce doğal bir karışım oluşturdum diyebilirim. Kodları da kodlanmayı da sevmem, sadece her alanda kendime ait olanı çabucak bulabilme yeteneğim var. Onun doğruya ya da batıya ait olması değil bana ait olması önemli. Belki bu yüzden tanımlanamıyor ve elden kaçıyor resimlerim. (bkz. Resim 30)

Yirminci yüzyılın batıda avans-gadre olmadan kapandığı söyleniyor. Modernizmin kuramları sizce bugün ne kadar geçerli?

...Hep bildiğimiz gibi modernizmin kuramları bilimin efsanesinden türemiştir. Bilim yeni bir dünya'nın öncülüğünü yapıyor, sanatsa onu izliyordu. Bu nedenle bilimin sloganı olan 'icat' sözcüğü sanat içinde tek ölçüttü. Birbiri ardından yapılan büyük icatların hızı kesilince iki alanda da bir kılcallaşma dönemine girildi... Post modernizm ile birlikte 'icat' sözcüğü yerini 'sentez'e bırakmaya başlıyor denilebilir. İnsanlar bütün temel üslupların, bütün kodların ve çağların verimlerinden özgürce yararlanabiliyorlar. Bunun beklide iki anlamlı işaretini Picasso vermiştir. Bilim alanında atomun parçalanması efsanenim kübizm tabanını beslediği bir dönemin ardından Picasso, geleneksel resim

değerlerinden gelen ve icadı sadece kendi dünyası olan Baltus için ‘dünyanın en büyük ressamı’ diyordu. Bugün mutlak yenilik yani icat neredeyse imkânsızdır. Ama birey kitle iletişim araçlarının terörize ettiği pasif yapısından kurtararak yeniden keşfediliyor bugün. Sanatın çekiciliğini ve çeşitliliğini de dünyanın birikimine özgürce el atan bu bireyler gerçekleştiriyorlar, yani bütün çağların çağdaşları.

Resmi delmek, resim kurallarını aşmak, bir sanat eserinin limitlerini aşmak ister gibi bir hava var son serginizde. Keyifle geriye yaslanıp sanat diye bakamayacağınız bir şey çıkıyor ortaya. Birlikte karanlık bir yolculuğa çıkıyoruz sanki. Sanatının ritmi daha derinlerde yakalanıyor. Yabanıl bir ayin, ilkel bir törenin içinde buluyoruz kendimizi.

Ben son resimlerimde en başa dönmek istiyorum, kendimin ve insanlığın en başına. Bir yerlerde hata yaptık. Ancak büyük bir arınma ve itiraf başı şeyleri görmemizi sağlayabilir. Resimdeki ilkel ayin dediğiniz şey o saf yaratış noktasının etrafında dolaşma çabası, bir tür minimalist çaba. Bugüne kadar resmimde hep bu yalınlaşmanın peşinden koştum. Resmin imkânlarının yetmediği yerde başka imkânlar var. Bütün çağdaş sanatçılar gibi bende müzikten, çevreden, eşyalardan serbestçe yararlandım. Çevre düzenlemesi ve yerleştirme olanaklarını bu ayin duygusunu güçlendirecek yönde kullandım.

Sanki parıltı siyah dönem diyebileceğimiz bir ayrışma ve parçalanma dönemi, ya da elmas haline gelmeden önceki kömür aşaması bu resimler. Bu yorumun paralelinde ne gibi değişiklikler hissettiniz kendinizde?

Bu sergi dünyaya ilişkin karamsarlığımın bütününe taşıyor. Gelecekten korkuyorum. İnsanlar birbirlerini yok ede ede bugünlere geldiler. Şimdi de doğayı karşılarna alıyorlar. Havaya suya toprağa karşı durdular artık kentler grileşmekten öte siyahlaşıyor. Bu yaygın kül rengi geleceğin işareti gibidir. Bir intihar hazırlığı içindeyiz. Bireysel planda sadece suçun ağırlığını hissedenler dibe çekiliyor. Böyle karanlık bir süreç içinde yaşamak, suça katılmayanlar, uyarıcılar için ağır bir bedel. Gelecek bir dünyanın varlığına inanabilseydim bunun tasavvufi bir çile süresi olduğunu düşünürdüm. Bu da hafifletici olurdu belki.⁸²

⁸² Müldür, Lale, *Balkan Naci'nin son sergisi ya da rengi: Kül*, Gösteri Dergisi, S. ?, Yıl, ?, S. 54-55

Yine Gösteri Dergisinde Bakan Naci ile yapılan bir başka röportajı bu kez Bircan Ünver soruları yöneltiyor:

Son serginizin sanat geleneğiniz ile olan bağı ve tarihsel kökenlerle ilişkisini nasıl özetlersiniz?

Tarih, bir tür hayatın ve ölümün öğretisidir. Bu iki tema, özellikle ölüm teması, benim için çok ayrıcalıklı. Ölümün, yok olmanın veya yok olma tehdidi karşısında, dirimsel savunmanın alanıdır tarih. İlişkim bu anlamdadır. Çöküşler, çöküşün nedenleri, o çöküşe direnenler, başarısızlar, kaybolanlar veya çağı atlatanlar... Bütün dönemlerimde, tarih duygusu, zaman duygusuna koşut olarak '*Bir Yıkımın Mimarisi*'nden kaftan çağrışımı, '*deli gömleği*' formlarına kadar yer aldı. (bkz. Resim 32, 33)

Resimlerinizdeki yoğun tarih duygusuyla, çağdaşlığı nasıl birleştiriyorsunuz?

Çünkü benim çağdaşlık yaklaşımım farklı. Çağdaş olmayı, yalnızca çağın medyaları ve üslubuyla konuşmak olarak almıyorum. Çağdaş olmak, aynı zamanda Çağ'a karşı olmaktır. Tepkiler, çağın değerlerini, onları yansıtmaktan daha kuvvetle verebilirler. Bu tepkilerin içinde, en önemlisi, tarih bilincidir. Kimi sanatçılar, çağdaş olmayı güncel olmakla karıştırıyorlar. Oysa çağdaşlık, yalnızca günümüzün renk ve dokularıyla oynamak değildir. En az onlar kadar onları reddeden üsluplarla somutlaşır. Ressam olarak, böyle bir tepkiyi daha anlamlı buluyorum...⁸³

Resimlerinizi bir akım içerisinde değerlendirmek istersek, özellikle son serginizi, post modernizmin alanı içerisinde görüyor musunuz? Yanıtınız olumlu ise; bu yöneliş nasıl oluştu?

Resimlerimi, bir akım içerisinde değerlendirmeyin. Sembollerim var ama sembolist değilim. Kavramlarım var ama kavramsalcı değilim. Post modernizme gelince; bu anlayış, modernizmin kalıplarına karşı sanatın bütün üslup birikimlerinden özgürce etkilenme rahatlığı olarak ele alındığında, bana çok da uzak görünmüyor. Ama o da bir tür akademi oluşturma yolunda. Ben bir On sütunu üzerindeki coca-coca şişesi türünden post modern iğrettiliklerden hoşlanmıyorum. Ama belirtmek istediğim, beyin işleyişinde, doğal ve zamanlar üstü bir sentez mekanizması var. Bütün zamanları kapsayan imge sentezidir

⁸³ Ünver Bircan, *Balkan Naci ile Deli Gömleği sergisinde*, Gösteri Dergisi, S. ?, Yıl, ?, S. 36-38

bu. Onun için, sanatımda tarih ve bugünün değerleriyle olan özgür ilişki çok doğal ve zorlamasız olarak vardır. Hatta çelişkisiz diyebileceğim, uyum içerisinde gibi görünen bir kontrasttan söz edilebilir.

Genel olarak günümüzde, dünya sanat merkezi olarak ele alınan New York'ta, kuşbakışı olarak değerlendirdiğinizde, hangi düzey ve ölçülerin geçerli olduğunu düşünüyorsunuz?

Burada bir değerler çeşitliliği var. Yine de çağdaş resmin durumuna bakarsak, ölçüler şunlar. Sanatta bir teziniz, yapılanların üzerine eklenecek yeni bir teklifiniz olacak. Öne çıkanlar, hem yeni bir öneri getirenler, hem de bu önerinin kendi tarihi ve yaşadığı toplumun tarihi ile gerçek ve içten bağlantısını kurmuş olan sanatçılar. Bununla da kalmıyor, bu önerileri, yeni önerilerle destekleyerek, sürekli bir yenilenme ve dinamizm içerisinde olan sanatçılar bunlar. Günümüzde, resim sanatının taşıdığı felsefi ağırlık, bana en değerli olanı gibi görünüyor. Çünkü resim, yalnızca bir seyirlik haz yaratma sanatı değil, bir fikri biçime dönüştürme sanatı. Taşıdığı felsefi zenginlik, her türlü malzeme ve ifade ile olan özgür ilişkisi açısından, son elli yılının en büyük atılımını plastik sanatların gerçekleştirdiği, burada rahatlıkla gözlemleniyor. Bunun yanı sıra, bir-iki orijinal teklifin yüzlerce çeşitlemesini görüyoruz. Kilit adamlar, sınırsız bir biçimde çoğaltılıyor. Aşırı tüketimin yarattığı tıkanıklıklar bunlar.⁸⁴

Balkan Naci ile *İz* sergisinin ardından yapılan bir diğer söyleşi Feridun Ertaşkan ismini taşıyor: (bkz. Resim 33)

...Ülkemizden çok daha büyük, geniş bir dünyada yaşıyorsunuz. Bu durum resminizde bir değişiklik yarattı mı?

Sanatçı kendi yurdundan nasıl etkileniyorsa, başka yerlerden ve kültürlerden de etkilenebilir. Ama insan sanatta belli bir yaşa gelince, her uyarı kolay kolay süzgecinden geçmiyor. Neredeyse otomatik bir ayıklama sistemimiz oluyor. Bu da dağılmamak için bence gerekli New York'ta beni etkileyen şey yaşamının boyutları ve yaratıcı kuralsızlık oldu. Kotlamalara düşkün bir çevreden çıkınca böyle ön yargısız bir sistem büsbütün rahatlatıcı oluyor. Bence insan başka kültürlerle temasa geçtiğinde kendi ayaklarını daha

⁸⁴ Ünver Bircan, *Balkan Naci ile Deli Gömleği sergisinde*, Gösteri Dergisi, S. ?, Yıl, ?, S. 36-38

kuvvetli hissediyor. Birikiminizi, ölçülerinizi ve farklarınızı da açıklıkla görebiliyorsunuz. Son üç dört sergim kendi bireysel ve kültürel kaynaklarımla daha yoğun temasa geçtiğim sergiler oldu gibi geliyor bana. Bu dışarıdaki yoğun ortamda erime tehlikesine karşı bir kimlik direnişi gibi de alınabilir. Ama o kadar çeşitli ve zengin bir atmosferde kendi farklarımızı açık seçik saptamak ve bunun evrensel kabulünü sınama fırsatı bulmak doğrusu çok güzel bir duygu. New York'da yaşamak için hem evrensel kalitelere ve dinamizme sahip olmak hem de Türkiye' dekinden daha çok Türk olmak zorundasınız.⁸⁵

(bkz. Resim 34)

8.3 - EROL AKYAVAŞ

Erol Akyavaş, 1932 yılında doğmuştur. Doğup büyüdüğü Türkiye'den uzakta yaşamıştır. 60'lı yıllarda batının '*en gelişmiş*' ortamına, batının batısına; New York'a göç etmiştir. Güçlü bir Doğu (İslam kültürü) geleneğinin bilinçaltına sahip olarak kökenlere inmenin, önce modernist, sonra post modernist bir insan olarak bu ikilemini bilinçli olarak yaşadığı anlaşılmaktadır. Tasavvufi anlamda doğu ile batı arasında yaşamayı tercih etmiştir. Erol Akyavaş tıpkı Yahya Kemal Beyatlı gibi Batıya gidip doğuyu keşfeden en tipik aydınlardan biridir. Kökeni itibarıyla dini temayülleri olan köklü bir aile yapısından gelmektedir. Abdülbaki Gölpınarlı onun yakın akrabasıdır. Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde ilk yaptığı litografik eseri *Yunus Emre* dir. Beşir Ayvazoğlu'nun dediği gibi *başından beri mistik bir arayış içindedir. Ancak batı kültürüyle temas etmemiş aydınlarinkinden çok farklıdır onun arayışı. Postmodern düşünür Derida'nın yapı-çözüm mantığından hareketle İslami düşüncüyü çözüp tekrar kurar. Bütün bunları yaparken oryantalizme yakalanmaz.*⁸⁶

Akyavaş, büyük öyküleri anlatmaya 1980'lerde başlamıştır. İslam minyatürlerini, motiflerini ve Hat'ı biçim ve estetik için kullanan olmaktan daha çok İslam sanatını yaratan düşüncüyü Modern Sanat ilkeleri ve yöntemleri içinde yeniden değerlendiren ve

⁸⁵ Ertaşkan, Feridun, *Balkan Naci İslimyeli ile İz üzerine*, s. 15

⁸⁶ Beşir Ayvazoğlu, *Erol Akyavaş Retrospektif sergisi dolayısıyla düzenlenmiş tartışmalı toplantıda yaptığı konuşmadan alıntı*, 1999-İstanbul (Tartışmalı toplantıya konuşmacı olarak Balkan Naci İslimyeli, Zeynep Sayın, Beral Madra, Beşir Ayvazoğlu konuşmacı olarak katılmış ve toplantıyı Aydın Uğur yönetmiştir.) *İlgili toplantının video kaydını sayın Zeynep Sayın bu tez çalışmasında kullanılması için bu arşivini paylaşmıştır.*

sunun bir sanatçısıdır. Akyavaş'ın kullandığı Geç Modernist anlatım dilleri, doğu minyatürlerinin kuşbakışı resim düzeniyle temellenir, aynı zamanda doğu minyatürlerindeki gökyüzü dünyanın dönüşünü de içerir. Renk lekeleri Taşist resimdeki gibi dışavurumcu ve kendiliğindendir; ancak renk dokularının kendi içinde motifleşmesi doğunun bezemeci tavrını öne çıkarır. İmgeler gerçeğe değinir, ama hiçbir zaman gerçeğin görüntüsü değildir. Simgeler, tinsel ve düşünsel zenginliğin karşılığı olarak kullanılır.

“Cennet anlatısının ana konusu doğduğu topraklardan uzaklaşmak, sürgün olmak ya da göçebe olmaktır. İnsan cennetten dünyaya, maceralarını ve yazgısını yaşamak üzere atıldı; tanrının koruduğu bir yaşamı bırakmayı göze aldı. Varoluşçuluk felsefesinde de insan dünyada bir yabancısıdır. Bu birisi dinden ötekisi çağdaş felsefeden gelen iki kuramın Akyavaş'a yabancı olmadığı da açıktır. Birincisi, onun öngördüğü yaşama adım atması için ailesinden, gelenekten, bağımlılıktan uzaklaşması zorunluluğunu tanımlar ve bu, ‘cennet’ büyük-anlatısı onun için uygun bir metafordur. İkincisi de, Türkiye’nin geri kalmışlık süreci yaşadığı 50’li yıllarda, savaş sonrası kuşağının kimlik ve yaşam bunalımlarını açıklamak için benimsediği bir felsefedir.”⁸⁷

Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde misafir öğrenci olarak resim eğitimi almıştır... *“Ne ki, Bedri Rahmi ve dönemindeki benzer ressamın tuvallerinde gösterdikleri nakışlı/menevişli Anadolu ile gerçek Anadolu arasında büyük fark vardı. Bilindiği gibi 80’li yılların başına kadar Anadolu yokluk ve yoksulluk içindeydi, geleneksel ve özgün kültür olarak adlandırılan he şey sanayileşme ve tüketim fırtınası ile çok hızlı bir biçimde silinmeye hazırlanıyordu. O dönemin sağ / sol kutuplaşması içindeki siyasal ortamının sertliğiyle sanat dünyasının Matisse türü yumuşak biçimciliği örtüşmüyordu. Kaldı ki, bu nakışların ve hatların resimlerdeki varlığı, bunların geleneksel simgesel içeriklerine ve göndermelerine karşılık veren bir varlık değildi.*

Akyavaş, bir yandan Batı Sanatı’nda olduğu gibi, büyük öykülere eşlik etmesi beklenen doğrudan doğruya ‘gerçeklik’ ten yana olmadığına göre, kendi geleneğine ilişkin büyük (anlatıları gündeme getirirken), kendi oryantalizmini yaratmak gibi bir tuzağa da düşmemeliydi. Ona şu yol kalıyordu: öyküyü düşünsel sürecin bir izdüşümü durumuna

⁸⁷ Beral Madra, *Erol Akyavaş’ın Evet ve Hayır’ı* adlı makalesi, (Erol Akyavaş yaşamı ve yapıtları adlı katalog), S. 16, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

getirecek kadar yalınlaştırma, ortak belleğin derinliklerinde kalmış imgeleri bir değinme olarak gün yüzüne çıkarma, Doğu geleneğindeki tinselliğe yanıt verecek bir soyutlama. Akyavaş bu tarihten sonraki Doğu öykülerinin dizilerinden ve çeşitlemelerinden oluşan yapıtlarıyla, ortak bir Doğu geçmişinin, geleneğinin, belleğinin dökümünü yapmıştır. Bu dökümü yaparken kuşkusuz, kendi karakterine, yaşam çizgisine, dünya görüşüne uygun bir seçim yapmıştır.”⁸⁸

1985’deki ‘Gazali’ dizisi bunun bir örneğidir. Akyavaş Gazali’yi seçmiştir. ‘Hallac-ı Mansur’ dizileri de onun kendi geleneği içinde seçtiği, kurulu düzenlere karşı olanların, farklı düzenler arasında uzlaşma noktaları arayanların, durmadan yer değiştirenlerin, uyum sağlamaktansa ölümü yeğleyenlerin öykülerinden birisidir. ‘Kerbela’ dizisiyle betimlenen Kerbela olayı da, bir başkaldırı ve baş verme örneğidir. (bkz. Resim 36)

1987’deki en önemli üretim olan *Miraçname Özgün Baskı dizisi* bu yönün örneğidir. Miraç’ın Hristiyanlığı da etkilemiş bir büyük anlatı olması, Akyavaş’ın Miraçnameye neden çok büyük önem verdiğini göstermektedir. Cennet ve Cehennem bütün dinler için büyük anlatıdır.

Dergâh Edebiyat Kültür Sanat dergisinin Erol Akyavaş ile yaptığı söyleşide sorulan **Nasıl bir sancının ürünüydü Miraçname?** sorusuna verdiği cevabı şöyle olmuştur:

Bildiğiniz gibi, Miraç, 18.asra kadar en popüler konulardan biri. Musikide, şiirde, minyatürde, hâsılı her sanat dalında bir şeyler yapılmış. Daha sonra demode olmuş. Ama kandili var. Bütün Müslümanları yakından ilgilendiriyor. Camiler kandillerde dolup taşıyor. Fakat sadece bizde değil, bütün İslam dünyasında Miraç hadisesi, halkı ne kadar ilgilendiriyorsa, aydınların, sanatkârların o kadar ilgisinin dışında. Hâlbuki müthiş bir hadise, anlatırken heyecanlanıyorum. Bir ömür boyu Miraçname yapmak mümkün. Niye olmasın? Elhamdülillah Müslümanız. Biz bu Miraç konusuna bir el atalım dedik. Hatta

⁸⁸ Beral Madra, *Erol Akyavaş’ın Evet ve Hayır’ı* adlı makalesi, (Erol Akyavaş yaşamı ve yapıtları adlı katalog), s. 17, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Miraçname dizisine önsözü yazan Muhammed Arkoun (ki yakın dostumdur) biliyorsunuz. İslam felsefesi profesörü, bunu yapsa yapsa bir Türk sanatkârı yapabilir dedi.⁸⁹

Sanatçının en önemli özelliklerinden birisi Türk, İslam kültür mirası ile çağdaş sanat arasında oluşturduğu bilinçli sentezdir. Onun İslam sanatlarıyla olan bağını güçlendiren, geliştiren ve bu sanatları kullanış biçimine yön veren sanatçının tasavvufufla olan yakınlaşması olmuştur. Tasavvuf, genel itibarıyla kişinin Tanrı'ya ulaşması ve kendini daha yetkin bir kişi haline getirebilmesi için belirlenmiş bir yoldur. *“Sufilere göre dinin iç ve dış olmak üzere iki yüzü vardır. Dinin iç yüzü Bâtını yönüdür. Bu yön ilk bakışta anlaşılmayan yöndür; bilişin görüşün ve oluşun gerçekleşmesidir. Buna sufiler ‘hakiykat’ demişler ve dinin bu iç yüzüne ancak manevi yolculukla ulaşılabilceğini belirtmişlerdir.”*⁹⁰

Erol Akyavaş'ın tasavvufufla olan ilgisi ailesinden kaynaklanmaktadır. Dedelerinden biri Merdivenköy Tekkesi şeyhi olan Akyavaş'ın, tasavvuf, tarih ve edebiyat üzerine araştırma yapan yazar Abdülbaki Gölpınarlı ile de akrabalığı bulunmaktadır. Akyavaş için İranlı İslam düşünürü, mutasavvıf, Şebüster-i'nin Gülşen-î Râz adlı kitabını okuduğu 1971 yılı dönüm noktasıdır. Sanatçı mistizme duyduğu ilginin başlangıç noktasını kendi ifadesiyle Gülşen-î Râz'dan kaynaklanır; *“Başladığı noktadan itibaren dönüp duran bu devran binlerce şekle bürünüp görünmektedir. Her noktadan bir dönüş başlamakta yine o noktada bitmekte. Merkez de o, dönen de.”*⁹¹

“Akyavaş, Matrakçı Nasuh'un naif tarzlı ve geometrik disiplinli eserlerindeki görsel malzemeyi, günümüz tuval resmine uyarlayarak, çağdaş sanat ve minyatür sanatı arasında bir sentez yaratır. Minyatür'ün boyutlarının defalarca üstüne çıkarak büyük tuvaler kullanır, minyatür sanatına ait desenleri kimi zaman büyütür, kendi kalıbından çıkararak uyarlar ve onlara doku kazandırır, kimi zaman da resmine adeta bir kolaj gibi ekler. Sanatçı, geometrik bilincini, içinden gelen hareket duygusuyla birleştirerek

⁸⁹ Aktaran, Beral Madra, Haldun Dostoğlu, *Miraçname Ressamı Türk Resmine Nasıl Bakıyor?* adlı makale, Dergâh Edebiyat Kültür Sanat Dergisi, Orta Sayfa Temmuz 1990

⁹⁰ Aktaran, Beral Madra, Haldun Dostoğlu, *Evrenin Anlamına Açılan Kapılar* adlı makale, (Demet Sönmez'in 1997 tarihli Doktora tezinden, Abdülbaki Gölpınarlı, *100 soruda Tasavvuf*, İstanbul, Gerçek yayınevi, 1969, S.18), S. 61, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

⁹¹ Demet Sönmez, *Evrenin Anlamına Açılan Kapıları* adlı makale (Erol Akyavaş yaşamı ve yapıtları adlı katalog da bir özeti yayınlanan 1997 tarihli doktora tezinden), S. 61, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

bulutları, dağları, özellikle de kale duvarlarını şaşırtıcı bir düzen ve tuval yüzeyinde değişik yönlerde bakar şekilde yerleştirir.”⁹²

Resimlerinde çok çeşitli semboller kullanır. Bunların arasında *vav* harfi ve *lâm-elif* gibi hat sanatından semboller olduğu gibi kare boşluk gibi genel semboller de kullanmıştır. 1986 yılında gerçekleşen *Fihi Ma Fih* adlı eseri, üç panodan oluşur. Bu üç panoda, üç tek tanrılı dini simgeleyen seçilmiş labirentler ve bu dine ait çeşitli semboller yer alır. Bu üç dini Erol Akyavaş, dinlerin bir arada yaşayabildiği İstanbul’da, Aya İrini Klisesi’nde yan yana getirir. Eserde sanatçı pleksiglasın üzerine yapıştırdığı altın varağı kazıyarak hem desenler oluşturmuş, hem de altının arasından ışığın geçmesini mümkün kılmıştır. O, bu ışığı nur olarak tanımlar. Tasavvufta renklerin her biri, ayrı makamları sembolize ederken, beyaz ışık ise tüm renklerin birleşimidir ve varoluşun kökenini simgeler. Hayatı sembolize eden bu labirentin içinde varılabilecek en ulvi yer muhakkak ki Allah katıdır. **(bkz. Resim 37)**

Erol Akyavaş’ın 1987 tarihli Hallac-ı Mansur adlı eserinde, tasavvufta ‘Devir Nazeriyesi’ denen, içerisinde defalarca Allah yazılmış altın bir daire, onun etrafında bir spiral oluşturan bulutlar dizisi ve tuvalin boyutlarıyla sınırlanmış büyüklükte *vav* harfi yer alır. Spiralde iki türlü hareket vardır; merkezden dışa doğru açılma, hem evrenin oluşumunu, hem de evrenin devam etmekte olan genişleme hareketini sembolize eder; merkeze doğru gelişte ise, dairenin de merkezinde olduğu gibi tek olana, yani Allah’a doğru bir hareket vardır. **(bkz. Resim 38)**

8.4 - HÜSAMETTİN KOÇAN

Hüsamettin Koçan, 1980’li yıllarda figür soyutlamaları yaptığı ya da soyut dışavurumcu çalışmıştır. Bununla birlikte bugün, sanatını belirleyen öngörü ve temel kavramların 1980’lerde oluşmuştur. Resminin katmalarında oluşan mitolojik atmosferi ve mistik ışığı eski Anadolu uygarlıklarının birer yansıması olarak değerlendiren Koçan, gelenekselden yola çıktığını dile getirir. Ona göre sanatçının algılama sistemi barometre

⁹² Demet Sönmez, *age* S. 62,

gibidir, bir ucu insanoğlunun başlangıç tarihine, diğer ucu ise günümüze hatta geleceğe uzanır.

Bu bağlamda yaşadığı coğrafyaya; Anadolu'ya bakan Hüsamettin Koçan, 1992'den sonra bu coğrafyanın çok katmanlı kültürel kimliğini tarih içinde sorgulayarak anlamaya, anlamayı anlamlandırmaya ve bu anlamlandırmayı sanatının sorunu haline getirmeye başladı. Aynı yılın eylülünde Düsseldorf'ta ve Aralık 1992- Ocak 1993 aylarında Frankfurt'ta açtığı sergisine '*Üst Üste Zamanlar*' adını verdi. Anadolu'nun irdelendiği bu serginin, bilinçli bir araştırma ve sorgulama projesine dönüşmesi '*Anadolu'nun Görsel Tarihi*' sergileriyle netleşti.⁹³ Fasikül: I, II, III olarak üç farklı döneme odaklaşıp yoğunlaştığında genellikle karşı karşıya getirilen, birbirinden kopuk ya da birinin bitip diğerinin başladığını varsayan, kültürlerin içice geçtiği bir coğrafyanın gizini çözmeye yöneldi.(bkz. Resim 39, 40)

Koçan, I. Fasikül *Anadolunun Görsel Tarihi*'nde, Cumhuriyet Dönemi'nden başlayarak arkeolojik bir kazıya girişmiş, bugünden Paleolitik döneme inerek katmanları saydamlaştırmayı istemiştir. Birinci sergi, bir anlamda arkeoloji yaparak kimliği belirleyen değişkenleri netleştirmekle ilgilidir. Bu sergide, herhangi bir dönem ya da kültürü öne çıkarmamış, hepsini görünür kıldığı bir kayıt tutma yöntemini yeğlemiştir.

Osmanlı adını taşıyan Fasikül II, ciddi bir ön araştırmanın sonucudur.⁹⁴ *Saltanat/İktidar İşaretleri*, *Cemaat İşaretleri* ve *Kavuk* başlıklarıyla irdelenen sergide Osmanlı merkeziyetçiliğinin simgesi olarak *kavuk*, tüm bölümlerin üzerinde, toparlayıcı niteleğiyle yer alır; Osmanlı İmparatorluğu'ndaki dinamikleri, cemaatleri bir bütün olarak iktidarın gücüne katısı açısından da tahakkümü, tevekkülü, itaati, topar kendinde.

Koçan, saltanat/iktidar işaretlerinde, Osmanlı sultanlarının tarih içindeki konumlarını aynılaştıran ve varlıklarını kahramanlıklar, zaferler, antlaşmalar tarihi olarak yaşamdan sıyrarak, tekilliklerini özel yaşantılarını yok eden, iktidar oldukları dönemdeki

⁹³ "Hüsamettin Koçan Anadolu'nun Görsel Tarihi, Fasikül: I" Sergisi, İstanbul Sanat Fuan'nda gösterildikten sonra 7-3 I Mart 1994 tarihleri arasında Türkiye İş Bankası Sanat Galerisi'nde açılmış, 18 Mayıs'ta Antalya Falez Sanat Galerisi'nde de sergilenmiştir

⁹⁴ Fasikül 2, "Osmanlı" Sergisi , 22 Mart-22 Nisan 1994 tarihleri arasında Yıldız Sarayı Silahhane binasında, bu kapsamda hazırlanan "Fersudeler", 8 Nisan-8 Mayıs 1994 tarihleri arasında A4 Ofset Atölye Galeride, "Araştırmalar" 15 Nisan-15 Mayıs 1994 tarihleri arasında Mine Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilmiştir

performanslarına göre *iyi ve iyi olmayan* olarak sınıflayan resmi tarih anlayışının dışına çıkar. Onlara tek tek bakar, benzer gibi görünen yaşantıların bireyselliğine, öznelliğine vurguda bulunur.

Zaman ve mekânı sığdırılamayan bir Tanrı kavramına dayanan İslâm öğretisinin öngördüğü biçimde resimlerinde de aşkın bir zaman ve mekân gösterimine gitmişler. Koçan, Osmanlı nakkaşının yaşadığına benzer bir süreci deneyimlemiş, Osmanlı padişahlarının soyağacını grafiklestiren '*silsilenameler*'den esinlenerek görselleştirdiği Osmanlı fasikülünü, kendi gözünden bir tarih okumasına dönüştürmüştür.⁹⁵

I. ve 2. fasiküllerin aynı yılda sergilenmesi, Osmanlı'nın Cumhuriyet'le karşılıklı duruşunun gözden geçirilmesi yanında I. fasiküldeki yapıtların yer aldığı bir takvimi hazırlarken ortaya çıkan *Fersudeler*,⁹⁶ ve 2. fasikülün artıklarının, karalamaların, müdahale edilerek yeniden kazanımı, İstanbul'un bu görkemli 'Osmanlı İktidarı'nın dışında kalanları, taşrasını, serginin ikincil yan okumalarına açar. Sanatçı, kendi deyişiyle, bu projede '*bir hurafe üreticisine*' dönüşür.

Osmanlı estetiğinin temel ilkesi olan yüzeye bağlılık ve *ışık* (nur) olarak adlandırılan yüzeye yayılma, yassılaşıma eğilimi korunmuş, suretin alanı olarak batılı bir gereç; tuval yeğlenmiştir. Tuvalin ortasından geçen yivli bir çizgi, resmi ikiye böler. Üst tarafta padişahın suretinin sureti; portresi, alt planda bu padişahların yaşadıkları iktidarın inşaatı, şifreli bir biçimde ele alınır. Atatürk'ün, padişah portrelerinden ayrılan portresindeki inşaat ve gizil, sayısal kodlamalar ve tarihlendirmeler, Osmanlı geçmişi ve kültürü ile hesaplaşmanın, karşı karşıya gelişin öyküsünü, dairesel bir mekânın toparlayıcılığında yeniden gündeme getirir.

III. Fasikül *Selçuklu* ile sürer. Kùltürleri kendi mekânında sergileme ve onlarla kendi mekânında söyleşme düşüncesi *Selçuklu* projesinde Alanya Kalesi ve Tersanesi'ni birincil bir unsur olarak öne çıkardı.

⁹⁵ Zeytinoğlu "Anadolu'nun Görsel Tarihi, Fasikül 2" Sergisi'nde Deniz Şengel ve Emre Zeytinoğlu, Hüsamettin Koçanla yaptıkları söyleşiden, Şengel ve Koçan 1994.

⁹⁶ Matbaacılık dilinde bozuk baskı

Selçuklunun Müslüman toplumu olarak İslâm kültürünü yorumlayışı, sanatsal gösterimdeki yasak ve kurallara uymayışı, belli Şaman özellikler ile Bizans kültürünün etkilerini içselleştirmesi serginin kavramlarını belirlemede etkili oldu. Bu sergide de amaçlanan, Selçuklunun çevre kültürle oluşturduğu toleransı, birleştirici, yaratıcı yanını sanatsal bağlamda ortaya koymak, bir yandan da ‘*Anadolu’nun Görsel Tarihi*’ projesinin her fasikülünde olduğu gibi *toprağa gömülenin* şifresini çözmeyi denemektir.

SONUÇ

Kökleri Orta Asya'ya kadar ulaşan sanatsal bir geçmişe sahip olan kültürümüz, dönem dönem farklı yabancı kültürlerin etkisi altında kalmıştır. Her ne kadar özellikle Avrupa kökenli ekonomik, kültürel, siyasi ve dini alanlarda bombardımana tutulmuş olsa da, Günümüz Türk Resim Sanatının da temellerini esas olarak Anadolu medeniyetlerinin kültürel mirası oluşturmaktadır.

Özellikle batılı değişim rüzgârları, Osmanlı'nın ekonomik, kültürel ve siyasi alanlarını çeşitli yöntemlerle batı ideolojilerinin kontrol altında tutulmasına doğal bir ortam hazırlamıştır. Bu ortam Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde bir miktar kesintiye uğrasa da 2. Dünya Savaşı sonrası tekrar tesis edilmeye başlanmıştır.

Özelde de Türk Resim Sanatı, her döneminde bu olgulardan çoğunlukla negatif yönde etkilenmiştir. Olumlu anlamda, kültürlerarası etkileşimler de olmuştur kuşkusuz. Erken dönemde oryantalizm, kitsch gibi bombardımanlar, daha sonra, pop Art, post Modern gibi sanat akımları ile günümüze kadar gelmiştir.

200 yıldır bocalayan ve tamamen özgün bir kimliğe ulaşamayan Türk Resim Sanatı'nın, bu öykünmecilik niteliğinden sıyrılmasının temel şartı, doğal kültürel mirasından beslenmesidir.

Dünyanın birçok bölgesinde, bu bombardımanların etkisinde kültürlerin tamamen veya büyük ölçülerde yok oluşlarını gözlemlerken, önemli ölçüde yıpranmasına rağmen, hala Anadolu'nun geçirdiği uygarlık birikimlerinin büyüklüğü sayesinde cevher niteliğindedir. Günümüzde, dışsal yönlendirmelerin yerine kültürel ve sanatsal geçmiş üzerine temellendirilmiş ve çağdaş bir sentezle özgünleştirilmiş resim sanatı, yeniden kurgulanmalıdır.



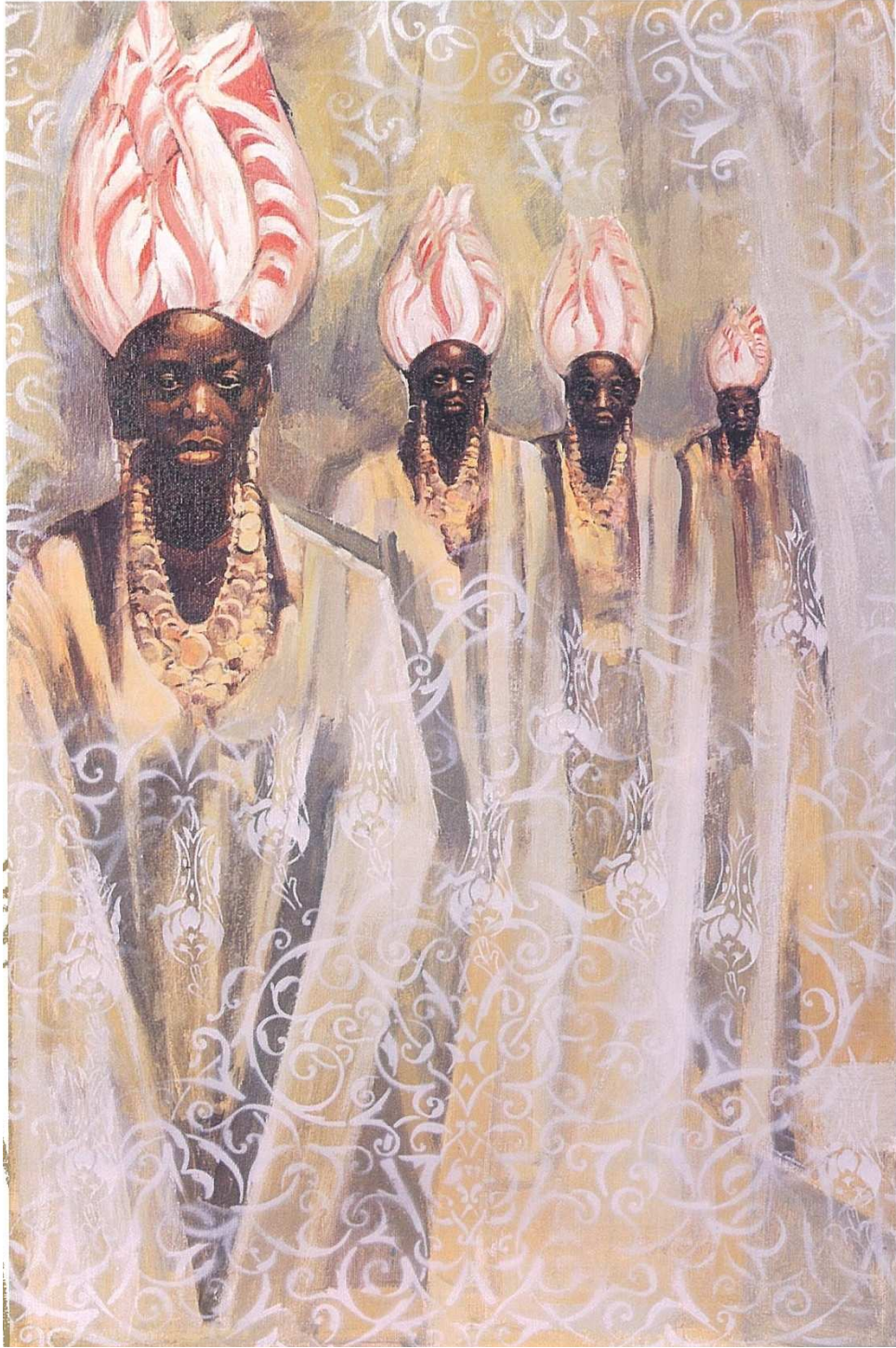
Resim 8

Levni, *Sürname-i Vehbi*



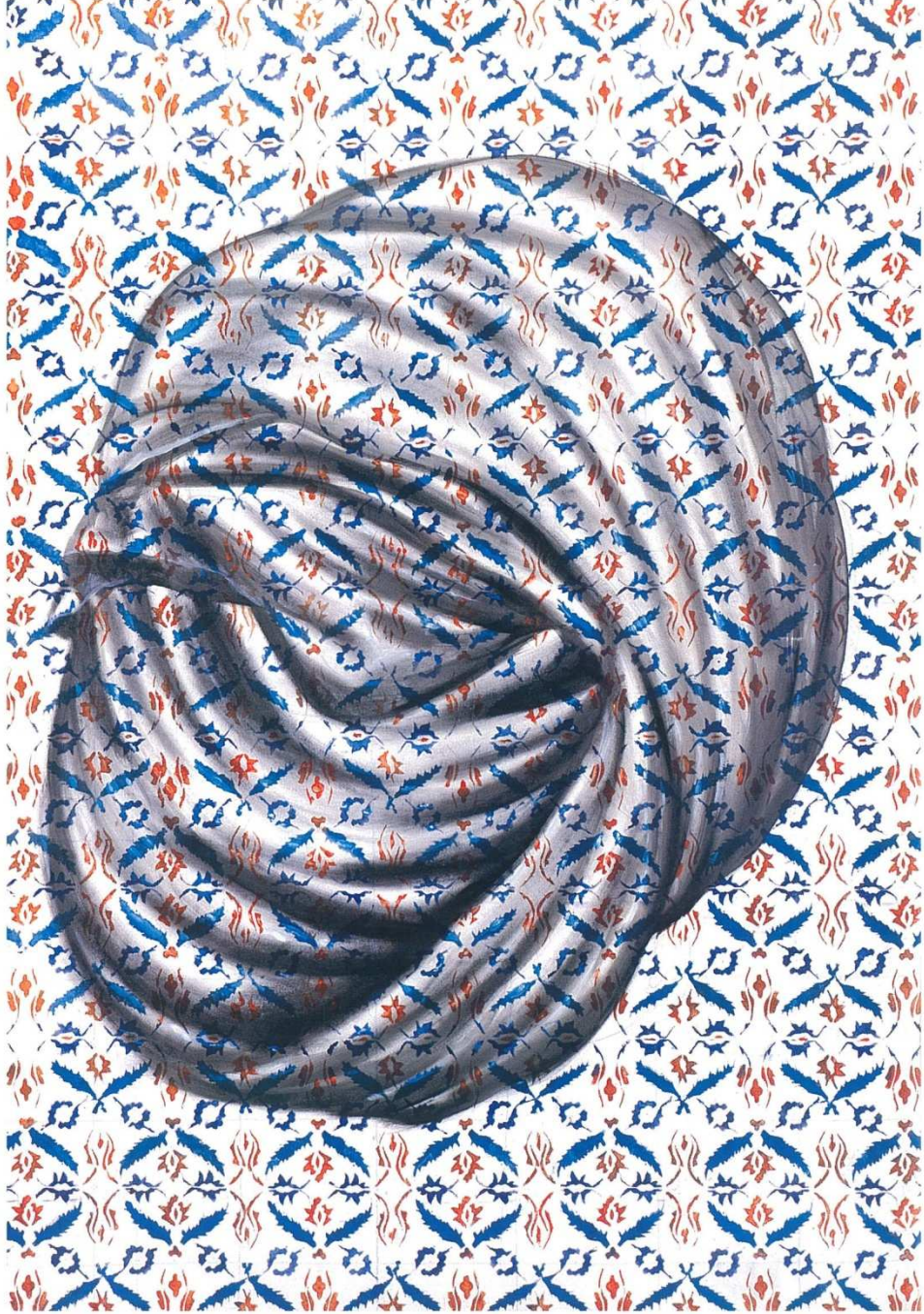
Resim 9

Şukufe, Ali Üsküdari



Resim 10

İsmail Acar



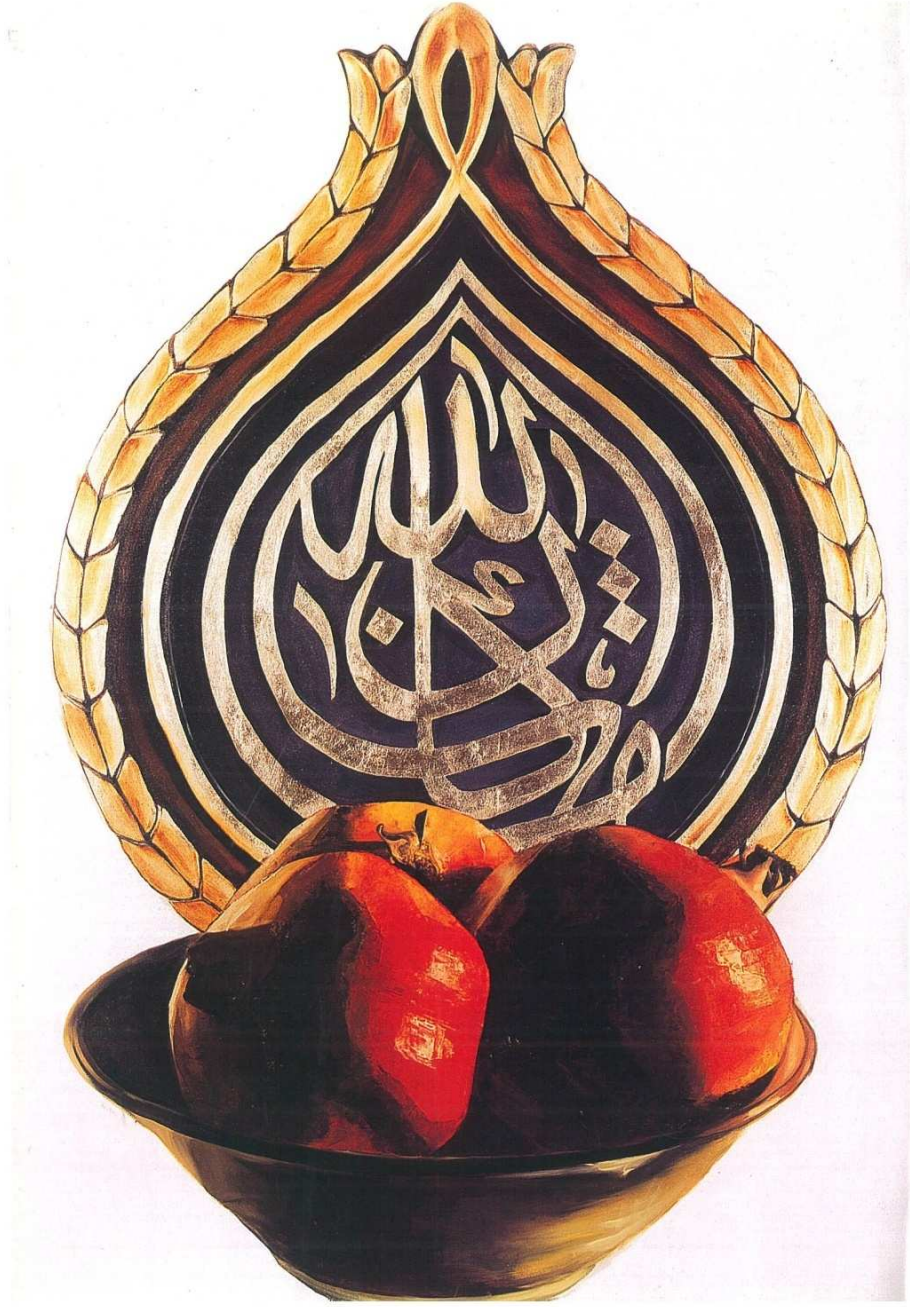
Resim 11

İsmail Acar



Resim 12

İsmail Acar



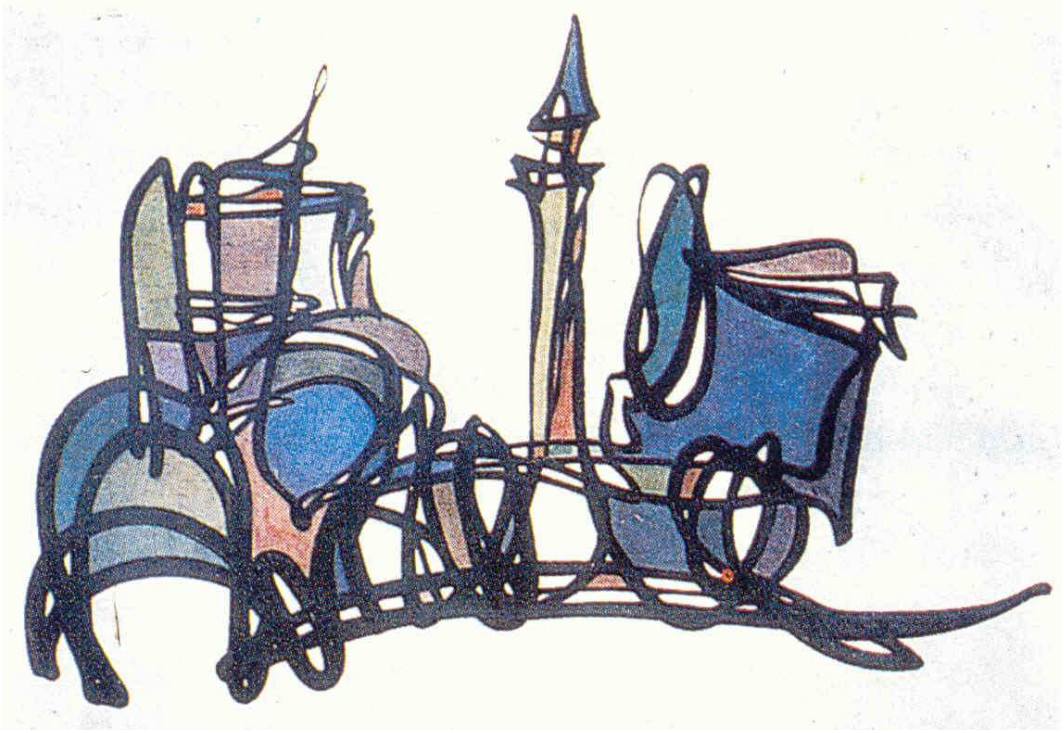
Resim 13

İsmail Acar



Resim 14

Ağlayan Çocuk



Resim 15

Abidin Elderoğlu



Resim 16

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ana Çocuk, 1952



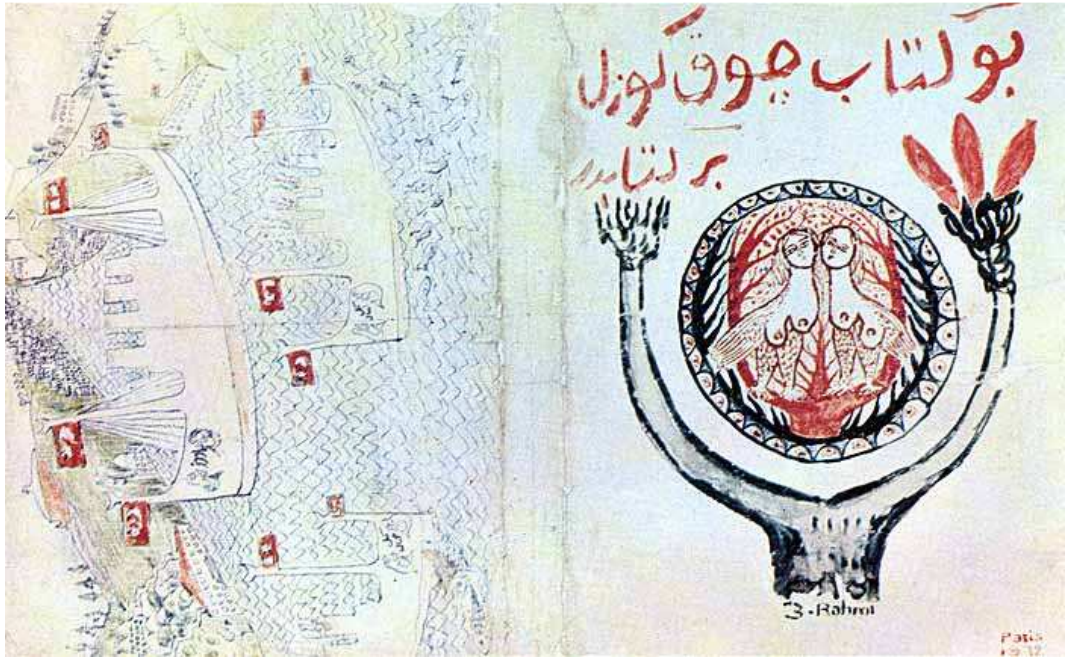
Resim 17

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Dünya Güzeli, 1931



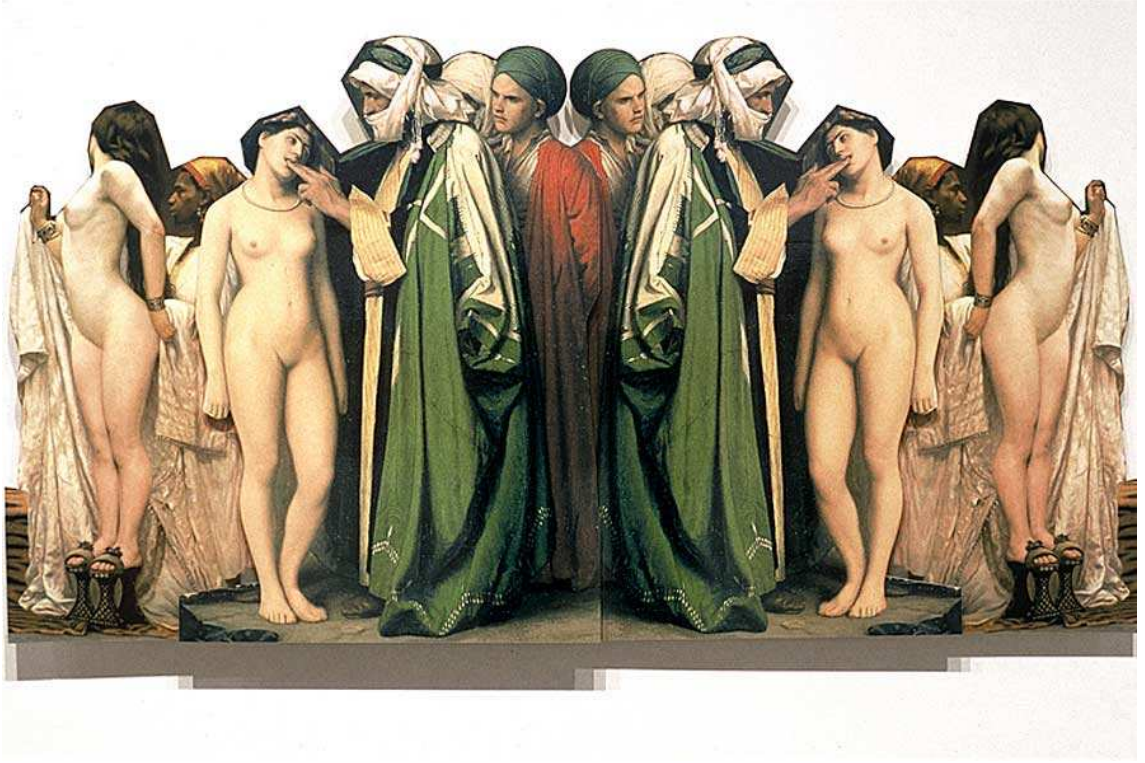
Resim 18

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Han Kahvesi, Çorum, 1973



Resim 19

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Desen defterinin gömleği, 1932



Resim 20

Gülsüm Karamustafa, *oryantal fantaziler için pekiştirme 2*, 2000



Resim 21

Murat Morova,



Resim 22

Ergin İnan, Yazıt, El Ayak, 1996, Gravür 105X80 cm



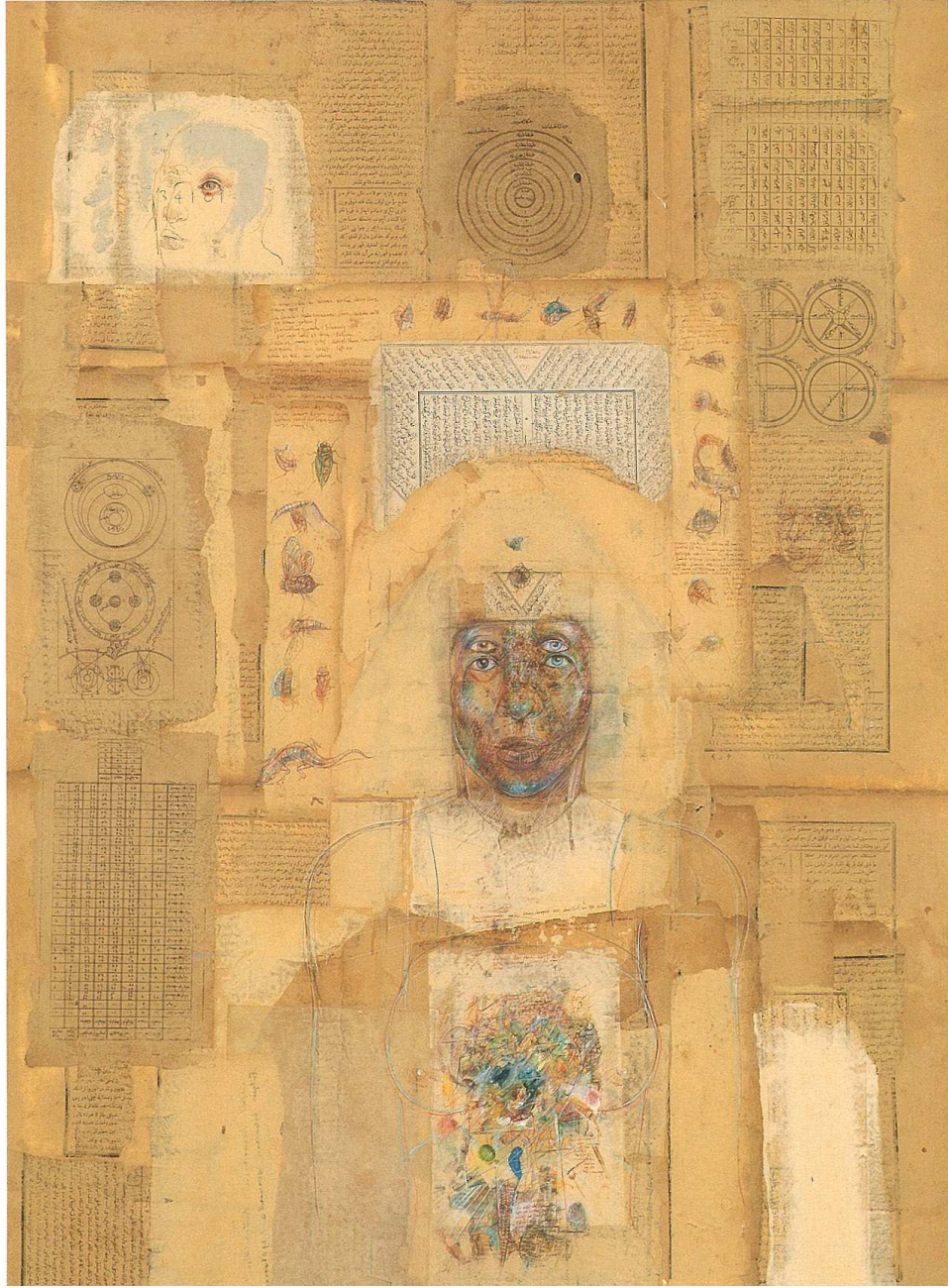
Resim 23

Ergin İnana, El Görür, 1998, Gravür, 39X27 cm, özel Koleksiyon İstanbul, Berlin



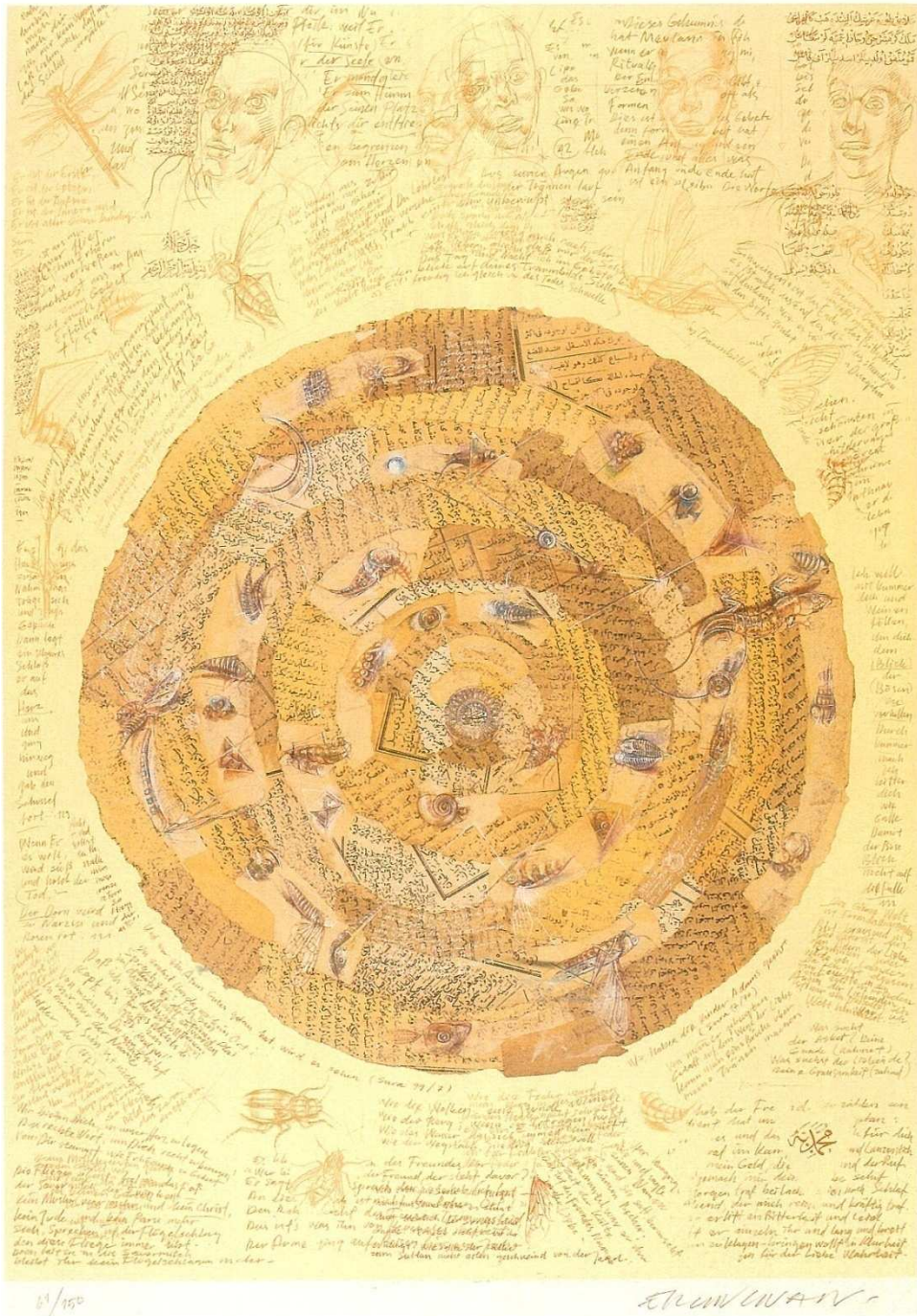
Resim 24

Ergin İnan, Ayak, 1990, ahşap üzerine akrilik tempera, yağlıboya 125X90 cm



Resim 25

Ergin Inan, Havva 1987, kağıt üzerine kolaj, desen 110X77 cm
Berna Tunalı Koleksiyonu. İstanbul



Resim 26

Ergin İnan, Mesnevi, 1989, Gravür, 78X51cm



Resim 28

Ergin İnan, İlyas Mektubu, 1993, El yapımı kâğıt üzerine yağlıboya, 19X12 cm



Resim 29

Ergin İnan, Böcek, 1993, El yapımı kâğıt üzerine yağlıboya, 16X11cm, özel koleksiyon



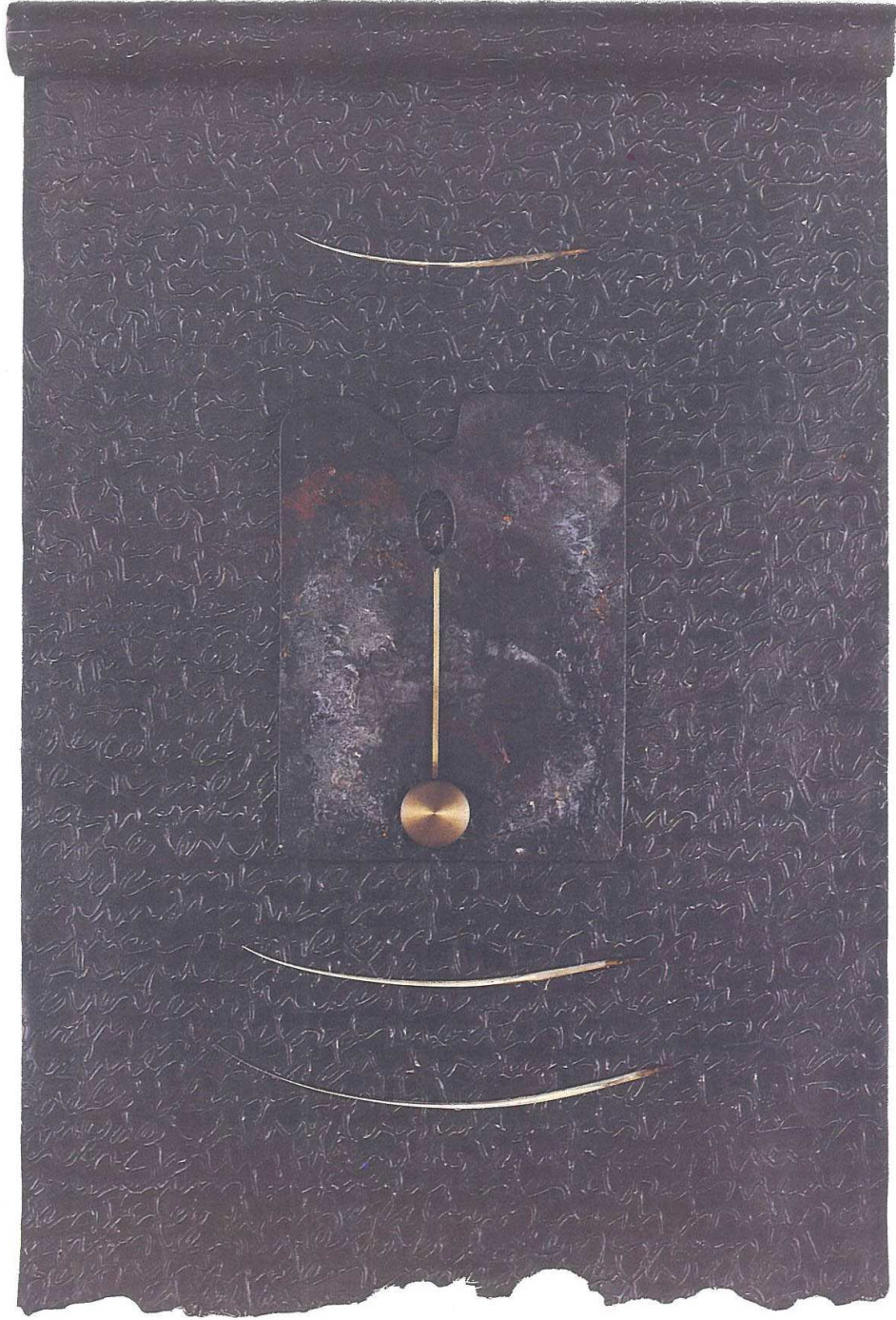
Resim 30

Balkan Naci İslimyeli, Ahşap Akrilik, Demir, 86X181X21 cm, 1992



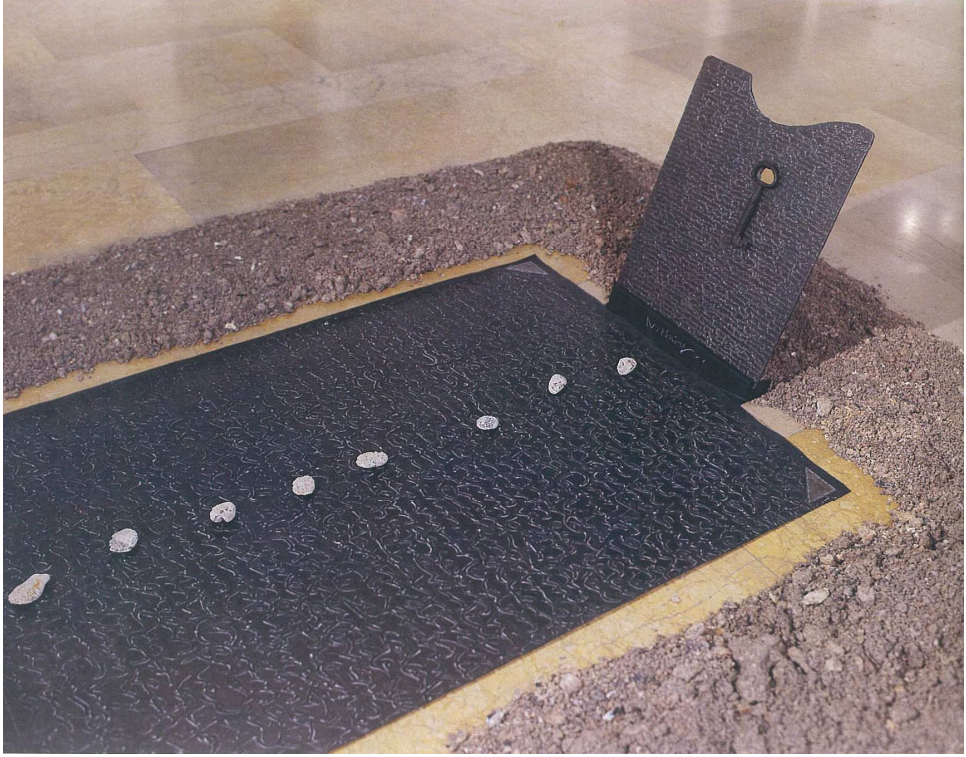
Resim 31

Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği IV, tuval, akrilik, kurşun, fotoğraf, 126X163, 1991



Resim 32

Balkan Naci İslimyeli, Zamanın belleği, tuval akrilik ahşap çinko, 90X130, 1992



Resim 33

Balkan Naci İslimyeli, Tual, akrilik, taş, toprak, 300X500 cm, 1992



Resim 34

Balkan Naci İslimyeli, Tual, Gelenekten Çağdaşa Sergisi, Modern Sanatlar Müzesi,
İstanbul 2010



Resim 35

Murat Morova, Gelenekten Çağdaşa Sergisi, Modern Sanatlar Müzesi,
İstanbul 2010



Resim 36

Erol Akyavaş, *Hallac-ı Mansur*



Resim 37

Erol Akyavaş, *Fihi Ma Fİ*, Aya İrini Klisesi, 1989



Resim 38

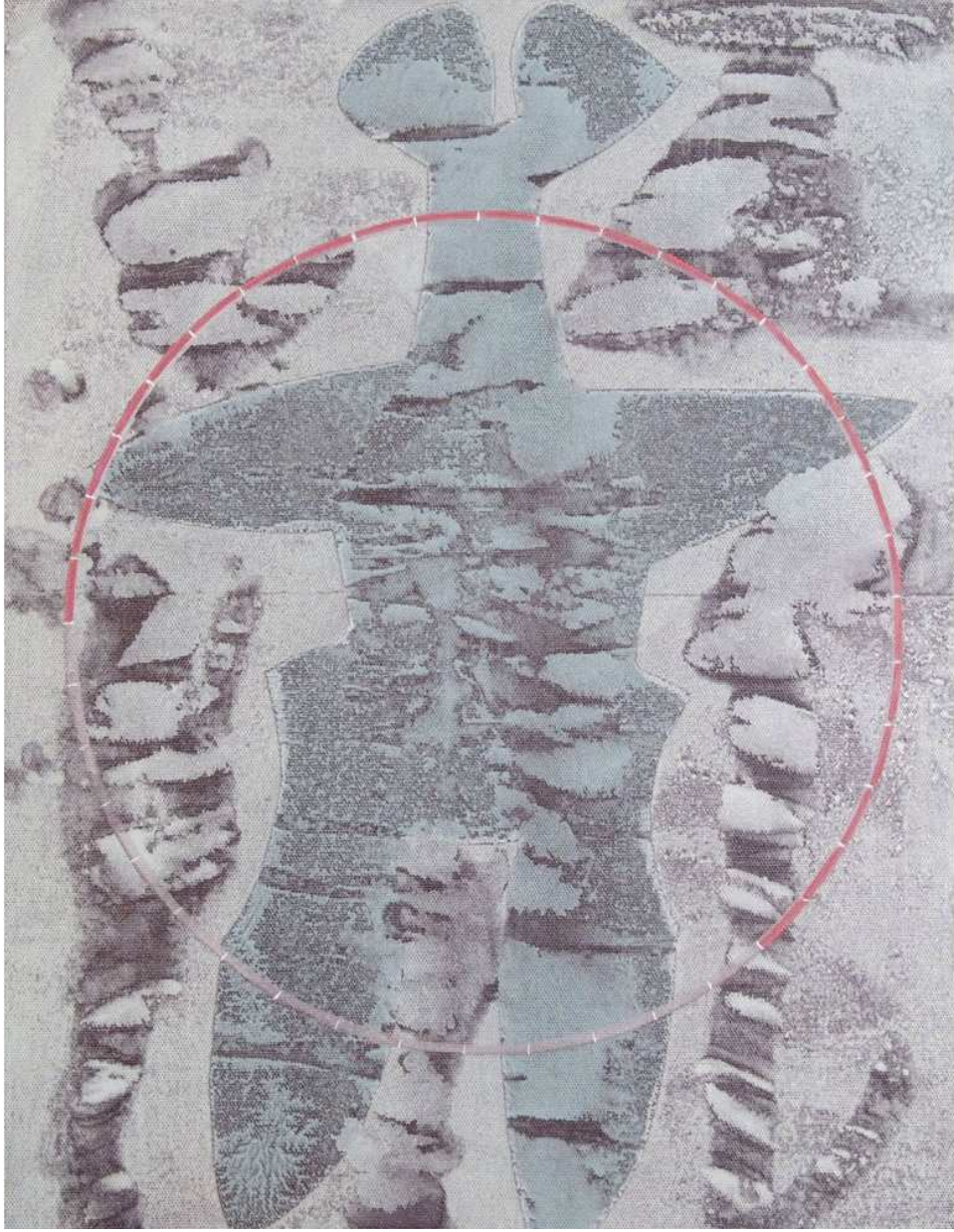
Erol Akyavaş, Vav, Gelenekten Çağdaşa Sergisi, Modern Sanatlar Müzesi,

İstanbul 2010



Resim 39

Hüsamettin Koçan,



Resim 40

Hüsamettin Koçan

KAYNAKÇA

- Akay, Ali, *Post modernizin ABC'si*, Say Yayınları
- Aksel, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, 2010
- Aksel, Malik, *Türklerde Dini Resimler*, 2010
- Akyürek, Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe ve Sanat
- Ana Britanica., Cilt. 11.
- Aristoteles, *Poetica*
- Ayvazoğlu, Beşir, *Erol Akyavaş Retrospektif sergisi dolayısıyla düzenlenmiş tartışmalı toplantıda yaptığı konuşmadan alıntı*, 1999
- Berdes, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*.
- Berger, John. *Sanat ve Devrim*, Çev. Bilge Berker, Agora Kitaplık, 2007.
- Büyük Doğu, "Lozan'ın İçyüzü" makalesine atfen Emirdağ Lahikası, 1997, Say.29
- Çoruhlu, Yaşar, *Türk Sanatı'nın ABC'si*, Simavi Yayınları, 1993
- Dellaloğlu, Besim, F. *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*.
- Edgü, Ferid, *Ergin İnan'ın Dünyası İnsan Kosmos/El Ayak ve Mektuplar*, Ergin İnan, Vakko, Aralık 1990
- Ergüven, Mehmet, *Yoruma Doğru*, Yapı Kredi Yayınları (1992).
- Fukuyama, *Devlet İnşası*, Remzi Kitabevi.
- Kıymet Giray, Ergin İnan'ın Hayatı ve Eserleri, Türkiye İş Bankası Yayınları
- Koçan, Hüsamettin, *Fasikül I-II-III Anadolu'nun Görsel Tarihi*, söyleşi Emre Zeytinoğlu, 1995
- İpşişoğlu, N. M. *Oluşum Süreci*
- İpşişoğlu, Mashar Şevket, *İslam'da Resim*, 1973
- Lucaks'c, Çev. Ahmet Cemal, (2.bs.), Payel Yayınevi, İstanbul 1985
- Beral Madra, Erol Akyavaş yaşamı ve yapıtları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Mardin, Şerif, *Türkiye'de Din ve Siyaset*.
- Mintaş, Zafer, *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu*, doktora tezi
- Mülayim, Selçuk.
- Nicolas Baulanger, *the origin and progres of despotism*, London 1764.
- Nursi, Saidi, *Beyanat ve Tenvirler*, Beyazıt Kütüphanesi:218249,Cengiz Özakıncı,
- Özakıncı, Cengiz, *Türkiye'nin Siyasi İntiharı ' Yeni Osmanlı Tuzağı '*, Otopsi Yay.
- Said, Edward, *Şarkiyatçılık*, Remzi Kitapevi

- Tunalı, İsmail Tunalı, *Estetik*
- Grabar, *İslâm Sanatının Oluşumu*
- Berk, Nurullah, *Sanat Dünyamızın Sorunları Kuşaktan Kuşağa*, Sanat Çevresi, Nisan 1979
- Çalıköğlu, Levent, *Modern Türk Resminin Köklerine Yolculuk*, Air dergisi, Mart 2010
- Çırakman, Aslı, *Doğu Batı Dergisi*, oryantalizm özel sayısı.
- Aristoteles, *Poetica*
- Ertaşkan, Feridun, *Balkan Naci İslimyeli ile İz üzerine*
- Giray, Kıymet, *Yeni Boyut plastik sanatlar dergisi*
- Gören, Ahmet Kamil, *Doğu Batı dergisi*, sayı:2, 1998
- Huntington, Samuel, *makale*, Cilt: 3, Sayı: 1-2 1948
- Keyman, E. Fuat, *Doğu Batı dergisi*, (oryantalizm II-özel sayı)
- Gölpınarlı, Abdülbaki, *100 soruda Tasavvuf*, İstanbul, Gerçek yayınevi, 1969
- İnan, Ergin, söyleşi, Cumhuriyet 15.3.1989
- Kılıç, Aslan, *TEORİ*, Eylül 2009.
- Kışlalı, Ahmet Taner, *Batı Cephesinde yeni bir şey yok ama bizde var*, Cumhuriyet 30.11.97
- Koyuncu, Sevgi Soylu Hece Dergisi
- İskender, Kemal, Kitsch ve Güncel Sanat, *Sanat Çevresi Dergisi*
- Madra, Beral, *makale*, *Sanat Çevresi Dergisi*, Aralık 1984
- Madra, Beral, *makale*, Dergâh Edebiyat Kültür Sanat Dergisi, Temmuz 1990
- Mülâyim, Selçuk, *Türk Süsleme Sanatı'nda 'Arabesk' Problemi*
- Müldür, Lale, *Balkan Naci'nin son sergisi ya da rengi: Kül*, Gösteri Dergisi
- Sanat Dünyamız Dergisi, Güz 1990.
- Sönmez, Demet, *makale*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Sayın, Zeynep, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yay. 2003
- Ünver Bircan, *Balkan Naci ile Deli Gömleği sergisinde*, Gösteri Dergisi
- Çokyiğit, Coşkun, <http://www.istanbulsanatevi.com/roportaj/roportaj.php?id=16>
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Oryantalizm>
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Oryantalizm#Oryantalizmin_Do.C4.9Fu.C5.9F
- <http://www.kadinvizyon.com/article.php?aID=3814>

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Anne-Louis Girodet-Trioson de Roucy, Kahire İsyanı, 1810

Resim 2: Delacroix, Sardanapal'ın Ölümü, 1827

Resim 3: Jean Auguste Dominique İNGRES, "Türk Hamamı", 1862

Resim 4: Paul Klee

Resim 5: British Angora Goat Society

Resim 6: Edouard Manet

Resim 7: Jackson Pollock

Resim 8: Levni, *Sürname-i Vehbi*

Resim 9: Şukufe, *Ali Üsküdari*

Resim 10: İsmail Acar

Resim 11: İsmail Acar

Resim 12: İsmail Acar

Resim 13: İsmail Acar

Resim 14: Ağlayan Çocuk

Resim 15: Abidin Elderoğlu

Resim 16: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ana Çocuk, 1952

Resim 17: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Dünya Güzeli, 1931

Resim 18: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Han Kahvesi, Çorum, 1973

Resim 19: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Desen defterinin gömleği, 1932

Resim 20: Gülsüm Karamustafa, *oryantal fantaziler için pekiştirme 2*, 2000

Resim 21: Murat Morova

Resim 22: Ergin İnan, Yazıt, El Ayak, 1996, Gravür 105X80 cm

Resim 23: Ergin İnana, El Görür, 1998, Gravür, 39X27 cm, özel Koleksiyon, Berlin

Resim 24: Ergin İnan, Ayak, 1990, ahşap üzerine akrilik tempera, yağlıboya 125X90 cm

Resim 25: Ergin İnan, Havva 1987, kağıt üzerine kolaj, desen 110X77 cm B. Tunalı kol.

Resim 26: Ergin İnan, Mesnevi, 1989, Gravür, 78X51cm

Resim 27: Ergin İnan, Amos mektubu, detay, 1994, kolaj, desen, yağlıboya, 305X24,5 cm

Resim 28: Ergin İnan, İlyas Mektubu, 1993, El yapımı kâğıt üzerine yağlıboya, 19X12 cm

Resim 29: Ergin İnan, Böcek, 1993, El yapımı kâğıt üzerine yağlıboya, 16X11cm, ö.koll.

Resim 30: Balkan Naci İslimyeli, Ahşap Akrilik, Demir, 86X181X21 cm, 1992

Resim 31: Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği IV, tuval, akrilik, kurşun, fotoğraf, 126X163 cm, 1991

Resim 32: Balkan Naci İslimyeli, Zamanın Belleği, tuval akrilik ahşap çinko, 90X130 cm, 1992

Resim 33: Balkan Naci İslimyeli, Tual, akrilik, taş, toprak, 300X500 cm, 1992

Resim 34: Balkan Naci İslimyeli, Tual, Gelenekten Çağdaşa adlı sergi, Modern Sanatlar Müzesi, İstanbul 2010

Resim 35: Murat Morova, Gelenekten Çağdaşa adlı sergi, Modern Sanatlar Müzesi, İstanbul 2010

Resim 36: Erol Akyavaş, *Hallac-ı Mansur*

Resim 37: Erol Akyavaş, *Fihi Ma Fî*, Aya İrini Kilisesi, 1989

Resim 38: Erol Akyavaş, Tual, Gelenekten Çağdaşa adlı sergi, Modern Sanatlar Müzesi, İstanbul 2010

Resim 39: Hüsamettin Koçan,

Resim 40: Hüsamettin Koçan,

SON NOTLAR

ⁱ Irkların sınıflandırılmasının kültürü oluşturduğu inancına vardı. İnancına göre beyaz ırk, siyah ırk ve sarı ırk (Moğol ırkı) arasındaki farklılıklar tabii bir bariyerdi ve bu ırkların karışması bu bariyerleri yıkıyordu ve kaosa sebep oluyordu. Orta Doğu'yu, Orta Asya'yı, Hindistan'ı, Kuzey Afrika'yı ve dönemin Güney Fransa'sını ırkî olarak karışmış bölgeler olarak sınıflandırdı. Gobineau, beyaz ırkın diğerlerinden üstün olduğuna inanıyordu. Bunun 'Aryan' olarak isimlendirilen kadim Hint-Avrupa ırkı kültürüne uygun olduğunu düşünüyordu. Beyaz ırkın melezleşmesinin kaçınılmaz olduğunu yazmıştı. Fransa'daki iktisadi karışıklıkların çoğunu ırkların *kirlenmesine* yordu. Hayatının ileriki dönemlerinde fikrini değiştirdi ve beyaz ırkın korunacağına inanmaya başladı. Gobineau'ya göre imparatorlukların gelişimi farklı ırkların karışımına neden olduğu için "üstün ırk" için son derece yıkıcıydı. Bunu bir ırki yozlaşma olarak gördü. Tanımlamalarına göre İspanya'nın, Fransa'nın ve Almanya'nın çoğunun, güney ve batı İran'ın ve de İsviçre'nin, Avusturya'nın, kuzey İtalya'nın ve Britanya'nın büyük bir parçasının melez ırkların sebep olduğu yozlaşmaya uğramıştı. Ayrıca ona göre kuzey Hindistan'ın tamamı sarı ırktan oluşuyordu.

ⁱⁱ İngiliz devlet adamı. 1885 yılında muhafazakar parti'den milletvekili seçildi. Asya üzerindeki siyasi tecrübeleri 1898'de, Hindistan genel valiliğine atanmasını sağladı. 1922'de Andrew Bonar Law başbakan seçilince onun kabinesinde dışişleri bakanı olarak daha serbest hareket edebilme imkanı buldu. 1922-1923 Lozan görüşmelerinde İngiliz heyetine başkanlık etti. 1925 yılında Londra'da öldü.

ⁱⁱⁱ Almanya'nın Eisleben şehrinde doğan Martin Luther, Erfurt Üniversitesi'nde okudu. Ailesine yaptığı bir ziyaret dönüşü, Erfurt yolunda yıldırım çarpma tehlikesiyle karşılaşınca keşiş olmaya karar verdi. 21 yaşındayken Aziz Augustin tarikatına bağlı bir manastıra girip ilahiyat eğitimine başladı ve aynı yıl rahip oldu. Ertesi sene Wittenberg Üniversitesi'nde doktorasını tamamlayarak ders vermeye başladı.

^{iv} ABD, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki *Soğuk Savaş* döneminde *Yeşil Kuşak* adı verilen bir politika geliştirdi ve uyguladı. Bu politikada, *esir Türkleri kurtarma* ve *onları tarihlerine kavuşturma* gibi söylemler yer alıyor ve bu politika özellikle Türkiye'de, eğitim kurumları başta olmak üzere toplumun değişik kesimlerinde örgütsel yapılar ortaya

çıkartıyordu. Batı Almanya'da [i]"*Türk Kültürü*" ile ilgili sözüm ona enstitüler kuruluyor, CIA radyolarında yayınlar yapılıyor ve Anadolu'nun her yerine yayılan "*Barış Gönüllüleri*", Türk halkının yaşam biçimini, alışkanlıklarını ve tarihsel özelliklerini inceliyor, raporlar hazırlıyordu. Devlet bütçesinden para alan "*araştırma*" kuruluşları, saldırgan örgütler halinde, *Türkler'i Kurtarna* dernekleri kuruyor ve *Türk-İslam Sentezi* politikaları, devlet politikası haline getiriliyordu. Türk geleneklerine ve ulusal birliğine büyük zarar veren Türk-İslam Sentezi politikaları hakkında Prof. Dr. **Fuat Bozkurt**, şu saptamayı yapıyor: "*Devlet 'yeşil kuşak' yöntemi ile komünizme karşı bir cephe oluşturmak istemiş ve ABD yönetiminde komünizme karşı en etkin güç olarak 'Türk İslam Sentezini' ortaya atmıştır. Ne ölçüde İslam, ne ölçüde Türkçü olduğu bir türlü anlaşılamayan bu düşünce, devletin eğitim politikasının temelini oluşturmuştur.*"

^v "Clash of civilisations" – "medeniyetler çatışması" tezinin babası Samuel P. Huntington, 24 Aralık 2008'de 81 yaşında vefat etti.

^{vi} **Töz**, değişen yüklemelere desteklik eden değişmez gerçeklik; kendi kendisiyle, kendi kendisinde var olan anlamındaki felsefe kavramı. Öznede değil, kendinde var olan. Bağımsızca kendi içinde var olan.