

— ÖZER KABAŞ —

3 üncü kez ...
Doçentlik Başvurusu
MART, 1984

DOSYA YÜKSEKLİĞİ:
45 cm.
NET AĞIRLIK:
34 kg.

SENTEZ VE MONTAJ ÖZER KABAŞ YAZILARI

- 1 adet Ders kitabı ve makaleler -

- 1 adet Ders kitabı ve makaleler -

- 1 adet Ders kitabı ve makaleler -

- 1 adet Ders kitabı ve makaleler -

- 1 adet Ders kitabı ve makaleler -

- 1 adet Ders kitabı ve makaleler -

- 1 adet Ders kitabı ve makaleler -

Salt

Kurucu
Founder

Garanti BBVA

İçindekiler

4	Önsöz	80	Üslup Fetişizmi
7	Yale'den Gelen Adam: Özer Kabaş Yazıları	86	Tüm-Çevre Anlayışı ve Tasarım
16	Resim-Görüntü-Sinema	91	Önceki Hafta Yitirdiğimiz Altan Gürman, Öncü ve Devrimci Resim Anlayışının Temsilcilerindendi
20	Cumbadan Rumbaya	96	Özer Kabaş'la Bir Söyleşi
25	Sanatçı Üstüne	104	İnsan, Çevre ve Plastik Sanatlar
29	Türk Resminde Montaj	115	Özgün Baskı Resim Sanatı
37	Toplayıcılık, Yayıcılık ve Yaratıcılık	118	Altan Gürman İçin ve “Bürokrat” Resmi
42	Kültür Erozyonu	123	Aloş'un Dünyası
46	Beliren Yeni Tür Sanatçı	127	Süleyman Saim Denen Adam
51	Sanatçı-Üretim ve Endüstri	131	Meslektaşım Devrim Erbil
57	Sanat Olayları, Ulaşım Araçları, Kitle	135	<i>Yeni Eğilimler Sergisi</i> ve Değişik Çağrışımlar
62	Resim ve Diğer Plastik Sanatlarda Ulusal Kaynaklar	144	Sanatçıyı İstikrarsız Piyasa Koşullarıyla Başbaşa Bırakamayız
70	Folklor ve Plastik Sanatlar Arasında Dinamik İlişkiler	147	Özer Kabaş'la Konuşma
75	Son Vagon	154	Resim Sanatının ve Kitabın Ortak Dostu: Özgün Baskı

İçindekiler

164 Entropi, Avant-Garde ve Biçim Üzerine Düşünceler

172 Resim Sanatında Çoğulcu Bir Patlama Oldu

175 Candeğer Furtun ve Seramik Üzerine Düşünceler

184 Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Öğrencilerinin Park Sergisi ve Düşündürdükleri

190 Resim Eğitiminde “Good Art”, “Bad Art”, “Anti-Art” (1)

196 Resim Eğitiminde “Good Art”, “Bad Art”, “Anti-Art” (2)

206 Türk Resminde Fikirselsel Kaynak Yoksunluğu

210 Aloş İçin, Doku, Dokun ve Form

220 Çağdaş Sanat Sitesi, Bir Bohemya ve Ötesi

226 Ressam Özer Kabaş ve Sanata Bakış

233 Sanatsal Bellek ve Saim Bugay

238 *Sanat Çevresi İçin*

242 Türk Resminde Otosansür

251 Fantastik ve Grotesk Figürasyon Lebibes Sonuç: Genç Bir Sanatçı

256 Politikada Sanat Bilinci

289 Sanat Eğitiminde Resim

297 Can Göknil’in Resimleri

302 Özer Kabaş’la Son Sergisi Üzerine: “Desen, Meditasyondur”

307 Yuvarlak Masa 2: Sinema-Resim İlişkileri

324 Açık Oturum: “Sanat ve Politika”

343 Açık Oturum: “Yeni Türk Resminin Sorunları”

362 Özer Kabaş’ın Bıraktığı İzler Toplantısı

385 Özer Kabaş Kimdir?

392 Teşekkürler

Önsöz

Salt Araştırma 1950’lerden 2000’lere uzanan dönem üzerine, sanatçı arşivleri dâhil olmak üzere kamuyla paylaştığı belgelerle, yeni bilgi üretimi ve araştırmalar yapılmasına vesile oldu. İşlediği arşivleri sergi, web temelli projeler, yayın ve yazılar aracılığıyla değerlendirdi. Verileri saklayarak korumak yerine dünyanın her yerinden erişilebilirliğini sağlayarak demokratik, eşit ve paylaşımcı bir tutumu yeğledi.

Özer Kabaş’ın sanatçı, yazar ve eğitimci yönüne bütünlüklü bir bakış sunan arşiv ve araştırma çalışmasına dair ilk adımlar Salt’ın [Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Tarihi](#) araştırması sırasında atıldı. Derneğin düzenlediği *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*’ne ait tüm bilgi ve görselleri bir araya getirmek üzere sergilere katılan sanatçı veya varisleriyle iletişime geçildi. Yula Kabaş’la sanatçının *1. Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık hava Sergisi*’nde Özgün Baskı Başarı Ödülü’nü kazandığı işinin detaylarını öğrenmek üzere başlatılan diyalog Kabaş araştırmasına vesile oldu. 2021’in sonunda sanatçının arşivinin kataloglama ve sayısallaştırma süreci başladı.

Arşiv; sanatçının pratiği, sanat, zanaat, tasarım, sinema, temel sanat eğitimi üzerine yazıları, yeterlik tezi ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne yaptığı katkılara ışık tutan fotoğraf, dia, belge ve efemera gibi malzemeleri içeriyor.

Araştırma sürecinin ilk çıktısı olan *Sentez ve Montaj*, Kabaş’ın 1966 ile 1997 yılları arasındaki yazılarını, kendisi ile yapılan söyleşileri, Robert Kolej Öğrenci Birliği’nin 1969’da düzenlediği III. Kültür Haftası kapsamında katıldığı iki açık oturumun ve bir yuvarlak masa toplantısının dökümünü bir araya getiriyor. Yayın, Zeynep Rona’nın sanatçının vefatından kısa bir süre sonra, 29 Nisan 1998 tarihinde Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı’nda düzenlediği “Özer Kabaş’ın Bıraktığı İzler” toplantısının dökümü ile Vasıf Kortun’un Kabaş’ın yazıları üzerine bir incelemesini de içermekte.

Sentez ve Montaj Kabaş’ın sıklıkla dile getirdiği iki kavrama referans veriyor. Kabaş’a göre montaj, yerli bir meselenin Batı’dan gelen bir forma giydirilmesinden ibarettir. Bu süreçte formun hikâyesi, tarihi

ve kapsamı göz ardı edilir. Yerel içerik kullanımı sanatçının coğrafyasını, topluluğunu kavramış olduğu anlamına gelmez. Sentez ise düşünsel bir süreci ifade eder.

Sezin Romi, Tuğçe Kaplan ve Vasıf Kortun tarafından hazırlanan bu yayının metin editörlüğünü Ezgi Yurteri gerçekleştirdi. Yazılar kronolojik olarak sıralandı. Yazıldıkları dönem itibarıyla dildeki değişimleri de yansıtan bu yazılar, mümkün olduğunca aslına sadık kalarak, bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirilirken, okumayı kolaylaştırmak üzere kısa açıklamalar ve notlar eklendi.

Sentez ve Montaj, Salt'ın Özer Kabaş üzerine yürütmeye devam ettiği uzun soluklu araştırma sürecinin ilk ürünü. Bu yayını, arşivin Salt Araştırma üzerinden kamuya açılmasının yanı sıra Türkiye sanat ve eğitim tarihi üzerine sunulan yeni araştırma ve projeler takip edecek.

Salt'ın bu araştırmayı gerçekleştirmesi için koşulsuz desteğini esirgemeyen Yula Kabaş'a ve yayının

hazırlanma sürecinde değerli katkılar sunan tüm kişi ve kurumlara teşekkür ederiz.

—Deniz Ova
Genel Müdür (Salt)

Yale'den Gelen Adam: Özer Kabaş Yazıları

“Ama, gerçek konu ille de yarışmak ve yetişmek midir yoksa çağdaşlığa giden yolları açık tutmak mıdır?”¹

Özer Kabaş, 1985

Bu yayın, Özer Kabaş'ı günümüze kadar tekrar ederek gelen “denizlerin ressamı” tanımıyla monokültüre sıkıştırmak yerine, sanatçılığı kadar Türkiye sanat meseleleri üzerinde derinlemesine düşünen, sözünü sakınmayan, akranlarından daha kapsamlı bir bilgi evreni geliştirmiş bu çok katmanlı özneyi kendisinden dinlemek üzere kurgulandı.

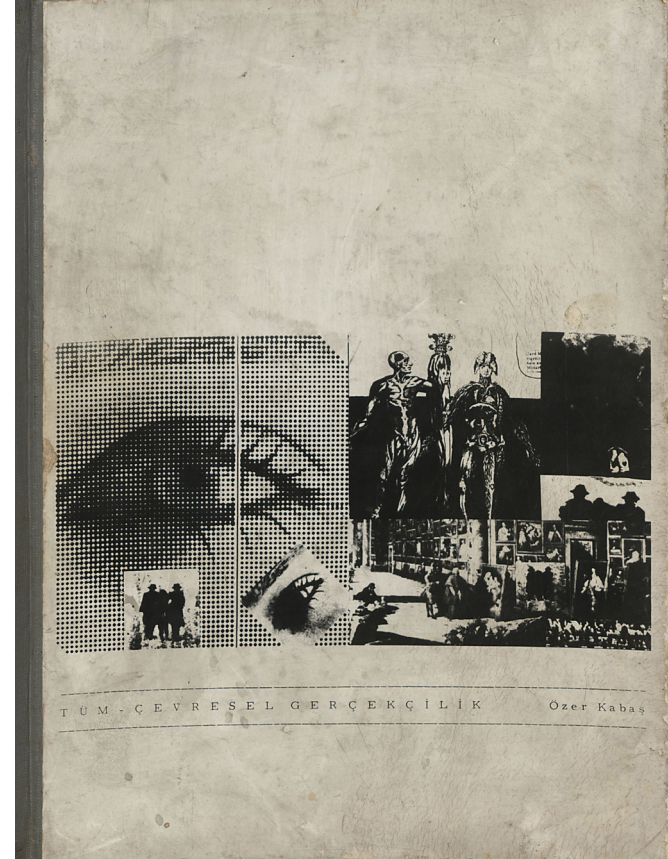
Kabaş'la bir kez karşılaştım ve maalesef bir mesaimiz olmadı. Yazılarını okudukça kendimi tanımadığım bir insanı özlerken buldum. Tartışmak, öğrenmek, paylaşmak, fikrini almak istediğim ne kadar çok konu varmış... Aklıma şu sorular geliyor: Kendisinden yıllar sonra, montaj meselesini benzer şekilde ifade ederken ben ne düşünüyordum, bu yazımı okumuş olsa o ne derdi, nerede uzlaşır, nerede ayrıştırdık? Kabaş'ın bundan elli yıl önce yazdığı yazıların bugün de aciliyetini koruması, gündelik referanslar



Özer Kabaş, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki odasında, tahmini 1970'ler
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

ayıklandığında yaşadığımız zamana dokunması ve en küçük bir entelektüel tembellik içermemesi onları şimdi de çok değerli kılıyor.

Özer Kabaş (1934-1998), literatürü çok iyi takip eden bir eğitimci, sanatçı ve yazardır. İngilizce basılan sanat sosyolojisi ile kültür ve sanat kitaplarının, güncel bilginin ciddi bir takipçisidir ve müspet bilimleri de aynı merakla izler. ABD'ye gitmeden önce Robert Kolej Mühendislik Okulu'ndan mezun olur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'ndeki "Tüm-Çevresel Gerçekçilik: Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış" başlıklı yeterlik tezinde kapsamlı disiplinlerarası öncü konulara odaklanır. Aktif yazın yılları boyunca Türkçe dilinde sanat yayınlarının yetersizliğinin yanı sıra, bu yayınları takip edenlerin yabancı dil bilmiyor olmasının ve sadece resimlere bakmasının menfi etkilerinden dem vurur: "O devrin kültür toplama furyasında Osmanlı-Türk bürokrasisinin ve aydınının ilgisizliğini ve bugüne uzayan etkilerini



Yeterlik tezi kapağı (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü, 1976)
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

kınamaya kalkarsak, bu tavır, o zamanki Batı'nın klasik Yunan'a dayanan kendine özgü ve yakıştırma bir tarih yaratma çabasına katılmamız gerekirmiş gibi saçma bir sonuca doğru yaklaştırır bizi sanırım.”² Kabaş'ın yerel görsel kültür tarihine dair değerli saptamaları tecritçi bir ulusalcılık içermez.³ Aksine, başat tarih anlatılarından ayrışma, etkilenme, örtüşme, art zamanlılık, eş zamanlılık ve takipçiliğin karmaşık ilişkilerini izler.

Kabaş, görsel tarih ve sanat tarihinin, özellikle İkinci Dünya Savaşı ardından yeniden biçimlenen merkezî anlatılarını sorgular. ABD'nin Soğuk Savaş sırasındaki sanat politikalarını eleştirir ama bunu haset duyan bir frankofil mercekten yapmaz.⁴ Okumalarını, akademizmin yerleşmesiyle sanatın dillerinin özelleşmesi ve kitle toplumuna geçişten mütevellit kayıpları da hatırlatarak çeşitlendirir. Sanat pratiklerinin birbirlerine nasıl tesir ettiğine bakarken “yatay” ve “dikey” etkenleri ayrı ayrı ve ilişkişel olarak değerlendirir. Politika, elektronik haberleşme gibi dikey etkenlerin insanın fiziki ve

sosyal çevresini ani ve sert değişikliklere uğrattığını anlatır. Örnek olarak, Almanya'da Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin yükselişi, Soğuk Savaş dönemi, Türkiye'de 12 Mart devrini örnek verir. Yatay etkenlere doğa ve “tarihin içinde erimiş olan politik ve ekonomik gerçekler”i dâhil eder. Yatay etkenler dikey etkenlerin şiddetine maruzdur. Kabaş'ın bu kanalı açmasının nedeni kültür pratiklerinde medyanın gücü ve ana akım baskılarıyla, ithal edilmiş/edinilmiş etkenler de dâhil olmak üzere, halk sanatı gibi kendi suyunda ve tarihinde akan geleneklerin çaprazında kuvvetli tesirlerin olmasıdır. “Örneğin ileride sanatçı olacak çocuk resim deyince van Gogh'u, sinema deyince harp sonrası Amerikan sinemasını görüyor ve bu etkilerin fazlalığı esasında yatay etkileri azaltabiliyor. Oysa bir çevreye ait olan insanın özeleştirisini yapabilmesi, kendini yerine oturabilmesi için, kendi çevresel yatay etkilerini inceleyebilmesi veya diğerlerinin sosyolojik, antropolojik incelemelerinden yararlanabilmesi ve bunları kendi potasında eritmesi gerekli. [...] Anadolu'da yaşayan bir mimar için, bir ressam için bu ülkede

yaşamayı, uyanık bir kişi olmak şartıyla yatay, tarihsel etkileri tanınması ona büyük imkânlar getirir”⁵ der. Kabaş, kişinin içinde bulunduğu coğrafya, tarih, kültür ve yaşayan pratikleri değerlendirmesini önemser ama dikey etkenleri de külliye karalamaz, meselelerin şekillendirilmesinde dikey etkenlerin kritik bir araç/aracı (*agency*) olduğunu yadsımaz.⁶

Kabaş, Yale School of Art'ta gördüğü sanat eğitiminin ikinci yılında, MoMA'da kendisini çok etkileyen ve sanat pratiğini tarif etmesine yardımcı olan *İnsanın Yeni Görüntüleri*⁷ sergisini izler. İngiltere, Fransa, Hollanda ve Avusturya'dan 22'si erkek 23 sanatçının katıldığı sergi yeni resim ve heykellerden oluşur. *İnsanın Yeni Görüntüleri*, serginin küratörü Alman sanat tarihçisi Peter Selz'in dışavurumculuğa olan bağlılığına da şahittir. Selz katalogdaki yazısında da derin yalnızlık, endişe ve sıkışmışlık hissinden söz eder. Bu sergi Kabaş için, öncelikle politik nedenlerden ötürü kıyasıya eleştirdiği, zamanın baskın akımı Soyut Dışavurumculuk ve New York'ta kendini göstermeye başlayan erken Pop sanatı ötesinde bir nefeslenme alanı açar.⁸

Kabaş, on yıl sonra, 1969'da İstanbul'u ziyaret eden Amerikalı koleksiyoncu Abby Weed Grey'e verdiği desende de taklit ve takip sıkıntısına dikkat çeker. Çizimde bir elinde paleti, şövaesinden geri dönerek arkasına bakan, boynunda fularıyla kurukafalı bir ressam vardır. Konuşma balonunda “Merhaba Mrs. Grey, we are just ‘fine’” yazar.⁹ Şövaledeki tuvalde soyut bir görüntü vardır, hatta palet ve tuvalin yüzeyi aynıdır. Yerel sanatçı bu tarz resimler yapa yapa kurumuş, söylediğinin aksine hiç de “iyi” olmayan, yaşayan bir ölüye mi dönüşmüştür? Kabaş'ın farklı yazılarında hakikilik meselesine ısrarla dikkat çekmesi, Batı örneklerinin düz ve sorgusuz tekrarını “montaj” olarak okuması aynı bağlamda anlaşılabilir.¹⁰ Kendi resimlerinde de istikametini bile isteye geçmişten kurmasının bir sebebi de insanın hâllerine eğilen araçları arayışındandır; ama pratiğine dair tartışma başka yazıların konusu olmalı.

Zamanının sol eğilimli, sivil, demokrat aydınları gibi Kabaş da memleketine gönül vermiştir. Yazılarında var olandan daha iyisini hayal eder; eleştirileri, içinde



Özer Kabaş, *Merhaba, Mrs. Grey*, kağıda yağlı boya kalem ve akrilik, 61 x 48.3 cm, 1969
Grey Art Gallery, New York University Sanat Koleksiyonu (Abby Weed Grey Bequest, G1983.23)
Fotoğraf: Kevin Noble (Grey Art Gallery, New York University'nin izniyle)

yeni istikametler barındırır. Üzerinde ısrarla durduğu konulardan biri de gelenek ve güncellik ilişkisidir. Hakkında yeterince araştırma yapılmamış olan imzasız zanaat çıktıları ve geleneksel biçimlerin araştırılması gerektiğinin ısrarla altını çizer. Ama bu esnada bu görsel üretimlerin dondurulmasına da karşıdır. Bu tarz pratikleri naif ve primitif olarak yaftalamaz ve sanatçılara bir esin, öğrenme ve yaptıklarını yeniden düşünme fırsatı sağladığına inanır: Kabaş'a göre "[...] halk el sanatlarının değerlendirilmesi son derece statik ve aşırı romantik olduğu için, plastik sanatlarla ilişkisi son derece yüzeysel ve tutucu bir biçimde kurulmaktadır. [...] Sorunun dinamik özüne inmeyip ondan yararlanmamak ve tekrarı yarar saymak kaba bir romantizm ve tutucu bir uygarlık anlayışından başka bir davranış değildir."¹¹

Kabaş'ın bu yaklaşımı farklı bilgi kümelerine hâkim olmasından beslenir. 19. yüzyıl sanat ve zanaat pratiklerinden, Werkbund'a ve oradan da Bauhaus'a kadar derin bilgisi vardır. Yale School of Art'ta geçirdiği 1957-1962 yıllarında okulun tasarım bölümünün

başında da, Yale'in eğitim programında "Beaux-Arts" geleneğini sonlandırıp Bauhaus'a yakın bir anlayışı yerleştiren Josef Albers bulunmaktadır. Kişisel olarak Albers'in ve yaklaşım olarak Yale'in, genelde her türlü "izm"den ve özellikle de soyut dışavurumculuğun ittirilmesinden ve bu akımının sözcüsü Clement Greenberg'den yana olmadığı bir sır değildir.¹² Kabaş'ın 1971'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde Temel Sanat Eğitimi'ni başlatan ve kavramsallaştıran ana ekipten olmasının altı çizilmeli; zira Kabaş Yale'de uygulamaya koyulan "Basic Design" [Temel Tasarım] müfredatını kaynağında tecrübe etmiştir.

Kabaş'a yakın olanlar değerini biliyorlar.¹³ Bir ekşi sözlük yazarı, Kabaş'ı böyle anlatıyor: "[...] ölümünden bir hafta kadar önce msü'deki odasında uzunca konuşmuştuk, kullandığı araçlara artık sayısal olanları da eklemek istiyor ve macintosh'u, photoshop'u, freehand'i, yeni yeni çıkan dijital fotografiyi büyük bir merak ve iştahla soruyordu. yaşlıları—ve hatta yarı yaşlıları—bilgisayara şiddetle karşıyken bu kadar açık görüşlü ve kendini sürekli geliştiren bir

adamdı. ancak çok şanssızdı: o kadar derin kültüre sahip bir sanatçıydı ve 80'lerle 90'lardan itibaren gelen yeni öğrenci nesli o derece kara cahildi ki iletişim kurmakta güçlük çekiyordu. anlatmaya bayılıyordu ama soran, öğrenmek isteyen yoktu. keşke değerinin farkında olan bir topluluğun içinde yaşamış olsaydı.”¹⁴

Umuyorum ki Salt Araştırma'nın arşiv çalışması kapsamındaki bu yayın, bir dönemin ışıldayan öznesi Özer Kabaş'ın tarihe yeniden kazandırılması için uyarıcı olacaktır.

—Vasıf Kortun

1. Özer Kabaş, “Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Çağrışımlar”, *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi 131/1, 1 Kasım 1985, ss. 32-34.
2. Özer Kabaş, “Toplayıcılık, yayıcılık ve yaratıcılık”, *Dost*, Sayı: 86, Aralık 1971, s. 22.
3. “Ekonomik ve endüstriyel altyapısı gelişmekte olan ülkelerde gelişmişlere oranla en kolay gelişen hastalık 1) izolasyonizm (kendini tecrit etme diyelim), sonra 2) zenofobi, yani yabancı düşmanlığıdır. Bazı durumlarda bu yakın zenofobi tam bir dönüşüm yaparak ve bir sublimasyon taklası atarak total bir yerel değerler düşmanlığı olarak da ortaya çıkabilir. Beterin beteri de vardır.” (“Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Çağrışımlar”, s. 34.)
4. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

5. “Resim ve Diğer Plastik Sanatlarda Ulusal Kaynaklar”, *Galatasaray Sanat*, 1973, ss. 10-11. Kabaş, iletişim kanallarının hızlanmasıyla eş zamanlılığın oluşturacağı durumlara da dikkat çeker: “Resim sanatının bir ekip, bir kuşak, bir çağ ve bir coğrafya özelliği olduğunu unutup şaşırarak Samatya’da otururken kendini Washington’da zannedebilir...” (“Resim Eğitiminde ‘Good Art’, ‘Bad Art’, ‘Anti-Art’ (2)”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 132, Ekim 1989, ss. 52-55.)
6. İki kardeşle birlikte açtığı ve 1976’ya kadar bilfiil çalıştığı ismiyle müsemma “Urart” da bu bağlamda okunabilir. “[...] 1972’de üç kardeş Urart’ı kurduk. İlk kuruluş planında Urart bir sanat atölyesi olacaktı. Özer Kabaş, işin tasarım ve estetik gelişimini sağlayacak, Vedat Kabaş projenin ekonomik kısmını yürütecek, ben de atölyeleri yönetecektim. İşe takıyla başladık. Özer’in çok ayrıcalıklı koleksiyonları vardı, son derece çağdaş, heykelsi şeyler yapıyordu. Tasarımları, takı kültürümüzün evriminin ilk örnekleriydi. Fakat 1975’te, rahmetli Altan Gürman, Özer’i akademiye girmeye ikna etti. Ağabeyim, Urart’ı bırakıp akademiye katılınca ben model yapmak zorunda kaldım. Aklıma arkeoloji ve müzelerden yararlanma fikri geldi. Müzeleri ziyaret ettik, inceledik ve arkeolojik eserlerden esinlenerek modeller yaptık. Türkiye’de bu bir ilk oldu.” (Deniz İncedayı söyleşi, “Mehmet Kabaş: ‘Kültürel değerlerimizin çağdaş yorumlarını küresel lezzette dünyaya sunmak gerek’”, *Mimar.ist*, Yıl: 6, Sayı: 22, Kış 2006.)
7. *New Images of Man, Museum of Modern Art*, New York, 1959.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2907> (Erişim tarihi: 08.06.2022)
8. “1962 yılında Resim Bölümü’nü bitirdiğim zaman New York’ta Soyut Ekspresyonizm yerini istemeyerek Pop Art’a bırakıyordu. Bu dönemde resim sanatının gelişim kronolojisi ve ideolojisi Soğuk Savaş önyargılarının ve dualitesinin etkisi çok ağır basıyordu. Tam o sıralarda, New York’taki bazı aydın grupların uzun süren baskıları sonucu Modern Sanat Müzesi’nde açılan *New Images of Man* sergisi beni ve bazı arkadaşlarımı, arayışlarımız yönünde çok etkiledi. [...] Bu sergide ne New York ekolünün kendi metafizik bulutları içinde kaybolmuşluğu vardı, ne de Demir Perde ötesi resminin ısmarlama ülkücülüğü ve ucuz popülmizmi. Bu sergiyi iyice inceleyince resim sanatının gerçek omurgasının ve tarihsel misyonunun tutarlı bir hümanizma olduğunu görüp, bu yönde isteyerek yoğunlaşmaya başladık.” (“Ressam Özer Kabaş ve Sanata Bakış”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 174, 1993, s. 28.)

9. *Modernisms: Iranian, Turkish, and Indian Highlights from NYU's Abby Weed Grey Collection* (Grey Art Gallery, New York University, 2019) sergisinde gösterilen eser: <https://greyartgallery.nyu.edu/artworks/merhaba-mrs-grey-1969/> (Erişim tarihi: 08.06.2022)

10. "[...] Endüstri çoğunlukla montaj olduğu için, ilaç paketlenmesine varıncaya değin estetiğini de dışarıdan ithal eder. Endüstrileşmiş ülkelerin ürettiği nesneler karşısında duyulan aşağılık duygusu Türk sanatçısının bu işe katkısını önlemektedir." ("Sanatçı, Üretim ve Endüstri", *Dost*, Sayı: 89, Mart 1972, ss. 3-5.)

[...] neoklasik veya 'galeri sanatı' biçimleriyle yüzeysel anlamda yerli konuları birleştirmek bize has bir sentez değil, olsa olsa montajdır. Gerçek bir sentez yapabilmek için tüm sanat akımları karşısında aşırı derecede duyarlı olmakla beraber, öncelikle kendi toplumumuzun tüm tarihsel ve sosyolojik boyutlarını sindirmiş ve benimsemiş olmamız gerekir. Bir ressam için kendi toplumuna dönük gerçekçi bir tutum ve araştırma er geç kendi biçimini de beraber getirecektir. Bugün bu yolda örnekler vermek istersek edebiyat, tiyatro, sinema gibi sanat dallarındaki kıpırdanmaları ve atılımları gösterebiliriz. Roman ve şiirdeki dev yazarlarımızın dışında tiyatrodaki *Ayak Bacak Fabrikası* ve Genç Oyuncular'dan bugünün idealist ve devrimci tiyatrolarına varan çizgi; sinema gibi zor bir sanat dalındaki sürüşmeler, orta kuşak yönetmenlerin çabaları ve Genç Sinemacılar'ın çıkışı topluma eş düşen somut ve gerçek sanat akımlarıdır. Büyük yanlışlar yapmak pahasına, kendi kendini düzelten ve besleyen güçlerdir bunlar. Sanat tarihinin birçok kesiminde resim dalının diğer sanat dallarına öncülük yaptığını bildiğimiz hâlde, bugün Türkiye için bunu söylemek biraz abes olur kanısında-yım." (Özer Kabaş, "Türk Resminde Montaj", *Papirüs*, Sayı: 33, Mart 1969, ss. 16-21.)

11. "Folklor ve Plastik Sanatlar Arasında Dinamik İlişkiler", *Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı*, 1974, ss. 132-135.

12. Albers, bir söyleşisinde öğrencilere ne tavsiye edeceği sorulduğunda şöyle der: "Ciddi bir uyarım var. Sürüden uzak dursunlar." Kendi süründen de mi diye üstelenince Albers, "beni takip etmek için kendini takip et" diye yanıtlar. (Bkz. Neil Welliver, "Albers on Albers", *Art News* 64, no. 9 (Ocak 1966), s. 69.) Kabaş da bunu doğrular: "1957 yılında Josef Albers ile resim eğitimi amaçlı çalışmaya başlayınca, kısa bir süre sonra kendisinden şunu öğrendik: Çok yoğun, disiplinli renk ve boya derslerine karşın Albers'in kendisi 'Albers etiketli' ve 'görünümlü' öğrenciler istemiyor ve bu eğilimleri bilerek engelliyordu. Kişilik ve özgün yaratıcılık hocanız

tarafından birden ön plana alınınca o sonsuz arayış ne yazık ki erken başlıyordu. İki yaşında yüzmeyi öğrenmek zorundaydınız. ("Ressam Özer Kabaş ve Sanata Bakış", *Sanat Çevresi*.)

13. Zeynep Rona'nın, Kabaş'ın vefatından kısa bir sonra 29 Nisan 1998'de düzenlediği çok değerli anı toplantısına dostlarından Oya Başak, Cevat Çapan, İclal Erentürk, Süleyman Saim Tekcan, Jale Erzen, Engin Cezzar, Mete Yalçın, Ali Teoman Germaner ve Gülriz Sururi katılır. <http://zr.emrahkavak.com/documents/soylesiler/Ozer-Kabas.pdf> (Erişim tarihi: 27.06.2022)

14. <https://eksisozluk.com/ozek-kabas--507367> (Erişim tarihi: 22.06.2022)

Resim-Görüntü-Sinema

İlk bakışta sinema ile resim sanatı arasındaki ilişkileri görmek zor olabilir. Bunun en başta gelen nedeni, zaten köklü ve eski bir sanat kolu olan resmin karmaşık tarihsel gelişimi içinde iki boyutlu¹ satıh değerleri ve kompozisyon yönünden yeteri kadar anlaşılmamış olmasından gelir. Onun için dikkat edecek olursak günümüzdeki resim akımlarını “figüratif” ve “non-figüratif” olarak konunun varlığı veya yokluğu üzerine ayırmak gibi zaafılara düşülür. Örneğin bir Mondrian’ın Poussin’e olan yakınlığı, Caravaggio veya Rembrandt’inkinden çok daha fazladır.

Göz önünde bulundurulması gereken en büyük gerçek de bu sanatçıların kendi tutumları içinde insanı ele almaları, biçim ve plastik değerlerini bu tutum içinde geliştirip ileri nesillere bırakmalarıdır.

Bu biçimler nedir? Günümüze kadar nasıl gelmişlerdir? Sinema sanatına olan etkileri nelerdir? Bu yazımda biçim ayrıntılarına tam girmeden bunların sinema görüntüleri ile olan ilişkisi ve esas niceliği üzerinde durmak isteriz. Örneğin bir Andrea Mantegna

ile Antonioni, Fellini ilişkisi veya bir Rembrandt veya Goya ile bir Eisenstein, Kurosawa ve bilhassa bir James Ensor ile bir Pietro Germi ilişkisi.

Ortada müşterek olan gerçek anlatım aracının görüntü olması ve bu görüntünün sanatçının anlatmak istediği konuyu en iyi şekilde seyirciye aktarması. Bu ne şekilde olur? Asırlardır kullanılan iki boyutlu dikdörtgen gergin bir bez parçası üzerinde görüntüler yaratarak. Görüntü sanatçısı söylemek istediği ne olursa olsun, onu bu dikdörtgenin içine sığdırmak ve kendi anlatımını iki boyutlu görüntüler hâline koyarken de etkili yapmak zorundadır. Bu zorunluktur ki zaten görüntü sanatçısını asırlardır birtakım deneylere yöneltmiş ve neticesinde o görüntüleri seyirciye en iyi aktaran birtakım biçimlerle ortaya çıkmıştır.

Bu araştırma ve zorlama olmadan, görüntü sanatı diye bir şeyden söz edilemez. Piyasada ticari olarak kullanılan illüstrasyonlar birer görüntüdür, fakat sanat tarafı yoktur. Sinemada da kafasında görüntülerin

esas şemasını evvelce tasarlamayan ve göremeyen bir yönetmen ve ekibi işi şansa ve bir “bul-yap”a getirirse ortaya gevşek görüntülerle dolu ticari bir illüstrasyon çıkar. Aynı resim sanatında olduğu gibi.

Sergei Eisenstein’ın Moskova Film Enstitüsü’nde talebelerine senaryo ödevleri verirken film planlarını teker teker çizilmiş eskizler hâlinde istemesi de, eldeki yazılı konuyu bir görüntü sanatı hâline koymaya doğru atılan doğru bir adım ve sinemada son derece faydalı bir eğitim yoludur. Eisenstein’ın ayrıca belirttiği gibi iyi sinema görüntüleri değişik ve enteresan kamera açılarından çekilen yıllıklardaki statik fotoğraflar gibi değil, konunun özünden çıkan dinamik, hareketli bir sinema görüntüsüdür. Eisenstein bunu söylerken iyi fotoğraf veya yüzey kompozisyonunu yermek için değil dikkati aynı zamanda “montaj” ve “konu”yu da içine alan genel bir sinema diline çekmek için söylemiştir.

Bu görüntü bütünlüğü elde edildiği zaman afişlerdeki fotoğraflarda bile kendini belli eder. Bunlar bu iki

boyutlu sanatın (ki bunu akıldan çıkarmamak lazım) kendine özgü kurallarının bilincinde yapılan işlerdir.

Bu bilinci şu şekilde açıklayabiliriz: Örneğin Andrea Mantegna, Hz. İsa’nın bu yatay portresini bu dik-dörtgen yüzeyde en etkili şekilde verebilmek için “deformasyona” gidip hem İsa’nın başını perspektifle bizden uzaklaştırmış hem de lüzumundan fazla büyüyük yaparak (ayakları da küçülterek) bir yüzey gerilimi ve aynı zamanda dramatik bir gerilim yaratmıştır.

Bunu Felemenk ressamlarından Ruysdael, peyzajlarında ufuk çizgisini dikey bir tuvalde en dibe indirerek elde etmiş ve elindeki iki boyutlu sathı o konu için en iyi şekilde değerlendirmiştir. Buna benzer bir değerlendirme Fellini ve Venanzo yapıtlarında görülebilir.

Grünwald’ın panoramik resimleriyle Eisenstein’ın *Alexander Nevsky* (1938) filmi görüntülerindeki dramatik yapı ve yüzey gerilimi birbirini andırır.

James Ensor’un “maskelerle çevrelenmiş portresi”² ve perspektif kuralları dışında kompozisyonu

veya *İsa'nın Brüksel'e Girişi*³ adlı en büyük resminin, Pietro Germi'nin *Divorzio all'italiana* [İtalyan Usulü Boşanma] (1961) filmindeki cenaze sahnesiyle satır ve görüntü anlayışı bakımından büyük benzerliği vardır. Ayrıca bu iki büyük sanatçının özündeki Hristiyanlıkla çelişmeli, taşıyıcı benzerlik dikkat çekicidir.

Bir ressamın aracı fırça, füzün, boya, bir filmcinin pelikül ve kamera olabilir fakat ikisinin de kendini ortaya koyduğu yer aynı beyaz satır ve konusunun özü insan olduğu için müşterek yönleri ve eğilimleri saymakla bitmez. 20. asırdaki modern sanat akımları içinde Fernand Léger'nin kübizmi perdeye uygulaması, Salvador Dali ve Luis Buñuel'in gerçeküstü film yapıtlarındaki iş birliği bu iki sanat dalının birbirinden ayrılmaz kuralları olduğunu ortaya koyar. Örneğin renk konusunda sinema henüz bir 16. asır resim çağını yaşamakta ve henüz konuyu renklendirmekten öteye bazı istisnalar dışında gitmemektedir.

Göz önünde bulundurulması gereken en önemli gerçek; bu iki boyutlu yüzey gerilimi, gerilimi gevşetmeden çerçeve içinde birtakım aşamalar yapmak ve bu ilerlemeyi üç boyutlu sihirbazlık denemeleleriyle değil de değerli insancıl konuları bu dikdörtgen yüzey üzerine en etkili biçimlerde yerleştirerek seyirciye aktarabilmek.

—*Görüntü*, Sayı: 1, Nisan 1966, ss. 27-30.

1. Yazının orijinalinde "buğutlu" sözcüğü kullanılmaktadır. (e.n.)

2. *Ensor aux masques* [Sanatçının Maskelerle Çevrili Otoportresi], 1899.

3. *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, 1888.

Cumbadan Rumbaya

Son birkaç sene içerisinde yurdumuzda İstanbul ve Ankara’da başlamak üzere yeni bir bilinçlenme doğmuştur ve buna paralel olarak yeni bir sinema seyircisi yetişmektedir.

Sinematek, sinema kulüpleri, film arşivleri yeni kurulumlar hâlinde şimdiye dek yurdumuza hiç girmemiş güçlü, büyük nefesli, sanat değeri olan birtakım film yapıtlarını seçerek seyircilerine göstermekte ve tümüyle iyi sanat yapıtları özlemiş bir seyirciyi doyurmaktadır. Ne devletin ne de özel kişilerin şimdiye dek sanat patronluğuna yeteri kadar önayak olması bizde sanat özlemi duyanları yoksun bırakmıştır en iyi ürünlerden. Diğer taraftan bu özlemi henüz duyamayacak kadar yaşama kavgasını sürdürenler hayatlarının her açısında olduğu gibi önlerine ne sürülmüşse yemişler, ne gösterilmişse seyretmişlerdir. Devamlı olarak ölmeyecek kadar yemek verilen insanın artık seçemeyeceği gibi bu kültür ve sanatta da başka türlü değildir. Asgari eğitim ve kültürden yoksun bırakılmış bir insan da kötü sanat, kötü edebiyat, fotoroman vs. için en kolay ve en acıklı hedeftir.

Yurdumuzda da, genel planda, hiçbir süzgeçten geçmemiş, değer ölçüsüne vurulmamış, bir “duygu sömürücülüğü”ne dayanan film ve yayınlar vatan-daşları kendi biçiminde şartlandırmaktadır.

Beş bin kişinin ancak okuduğu iyi edebiyat yayınları, beş yüz kişinin seyrettiği resimler ve yarım düzine kadar iyi Türk filmi dışında yurdumuzdaki görüntü düzeni bir yalanlar ve uydurma düşler dünyası, yirmi beş kuruşa alınan veya bir bilet parası karşılığında seyredilen anahtar deliğinden başka bir şey değildir. Film ithalatçıları ve yerli film yapımcılarının çoğunluğunun insafsızca parmak basıp sömürdükleri bu bunalım ve kadercilik sanatta faşizm devirlerini hatırlatır. Genel tutum bu olduğu hâlde bunu bir de “halk sanatı” yapıyor gösterip onun beğenisine sahip çıkmak; tutucu, gerçek yaratıcılığı baltalayan bir “statükoculuk” ve bu düzeni devam ettirmek isteyen son donkişotluktur.

Yerli sinema sanatçılarının hemen hemen hepsi ne kentsoylu ne Levanten ne de kozmopolitlerdir.

Tam anlamıyla halktan gelme kişilerdir. Sinema sanatına şu veya bu şekilde girdikten sonra büyük kentlerin nankör sokaklarında çekmecelerine ne koydukları bilinmeyen birtakım kurnaz film şirketi yöneticilerinin elinde kendilerine rağmen bir değişime uğrarlar. Onların büyük bir aşama saydıkları bu durum aslında bir halktan kopma ve uydurma bir Şişli ve Topağacı uygarlığına geçiştir. Popüler dergilerin baş ve orta yapraklarında reklamını yaptıkları eğreti, gülünç alafrangalığın, yaldızlı koltuk ve cam avize saltanatının kasabalardaki sinema seyircisinin duvarlarını süsleyip ağzını sulandırdığı da bir gerçektir, çünkü halkın deyimiyle “Cumbadan Rumbaya” konusu filmlerde olduğu gibi bu resimlerde de belirmektedir.

Ayrıca bu tür yerli filmlerde şimdiye dek derinlemesine incelenmemiş “aşk” ve “cinsellik” konularının işlenişi vardır ki eğer Batı’nın “suçluluk duyguları” açısından bakılırsa bu filmlerdeki davranış bunun en belirgin örneğidir. Anadolu’da asırlardır “cinsel ilişkiler” ve aşk; doğa, tarım ve günlük yaşantıyla

en temiz ve en sıhhatli şekilde kaynaşmış, bu tür komplekslerden uzak, daha yalın ve daha dürüst bir yaşantı biçimini almıştır. Buna aykırı davranışlar ve psikolojik değişme dış tesirlerin bu gelenekleri ters etkilemesiyle başlar. Burada bir “pornografi”, yani “seks sömürücülüğü” sorunu bütün çıplaklığıyla ortaya çıkar.

Batı’nın Orta Çağ engizisyonundan 19. asrın Püritanizm’ine kadar Hristiyanlık baskısından bunalarak ortaya çıkardığı bir “pornografi”, yani tam anlamıyla bir “seks sömürücülüğü” vardır. Bunun getirdiği endişeyle ciltler dolusu sosyolojik ve psikolojik araştırma yapılmıştır. Romancı D. H. Lawrence, *Lady Chatterley’s Lover* [Lady Chatterley’in Âşığı] (1928) için mahkemeye verildiğinde bu konudaki savunmasını çok iyi yapıp kendi romanının açık ve dürüst bir aşkı anlattığını ve buna karşıt olarak da kötü film ve romanlardaki “seks sömürücülüğü”ne dikkati çekerek bunların samimiyetten uzak hasta kafaların ürünleri olduğunu bir bir ortaya dökmüştür. Onun deyimiyle dinî baskı sonucunda sanatta bir “cinsî gıdıklama

ve sömürme” başlamış ve cinsiyet ilişkileri doğal bir güzellikten çıkıp kirli bir gizliliğe bürünmüştür.

Kanımca D. H. Lawrence Batı’da insan ve öncelikle kadın ve erkek ilişkilerini etkileyen önemli bir unsuru açıklamıştır. Doğa ve insan ilişkisini bu yönde işleyen filmler bir zaman sonra seyircinin gerçek bir sevgiyle yüz yüze gelmesine meydan bırakmaz. Yüzleştiği zaman karşı çıkma eğilimindedir. Bunun en zararlı yönü daha kendi gerçeğiyle yüz yüze gelemeyen insana, bunun ötesindeki daha büyük gerçeklere giden yolun baştan kapanmasıdır. Bir çıkmaza sokulmuştur ve bir kaçış içindedir.

Gelgelelim bizim filmciler bu mirasa rahatça ortak olmuşlar ve son derece kârlı olduğunu görmüşlerdir. Filmin kahramanı çoğu zaman halktan birisidir. Doğal bir yaşama, sevmeye ve tırmanma özlemi içindedir, fakat hiçbir zaman kendinden başlayarak içinde bulunduğu koşullara dair bilinçlendirilmez. Olumlu bir çaba ve gerçek bir evrim içinde değildir hiçbir zaman.

Kendinin yaptığı pek bir şey yoktur ortada. Kader yıkar, kader kaldırır. Yeniköy’deki köşke damat olmanın gizli özlemi içinde kıvrılırken son kısımda Toto’dan ikramiye vurur ve muradına erer veyahut kayınpederin hayatını kurtarmıştır da ondan olur bütün bu atlamalar. Başına Zümrüdüanka kuşu konmuştur, biraz yadırgayarak da olsa yeni hayata uydurur kendini.

Anadolu’dan büyük kentlere inen kızın veya oğlanın dramı da, baştan bu kişilerin bu evren içindeki güçsüzlükleri yönünden işlenir. Talih yüzüne gülmezse bütün çabalarının boşa olduğu baştan kabul ettirilmiştir filmin kahramanına. Seyirci de bu olumsuzluğa, bu kaderciliğe alışagelmıştır. Yaşadığından fazla bir umut ancak gerçek dışı bir “piyango” ile ortaya çıkar. Bu filmler için “melodram reçetesi” budur. Film kahramanının bu çevredeki ahlaki çözülmesi de cinsiyet konusunun sözü edilen biçimde işlenmesi için sonsuz kaynak sağlar ve istenilen sonuçlara ulaşılır.

Bunların yanı sıra Doris Day ve Rock Hudson gibi çiftlerin okyanuslar ötesi yeşil çimler üzerindeki

sözüm ona gerçek yaşantıları yansıtılır perdeye. Diş macunu reklamı gibi sırtan bu yüzler bizim seyircimize herhangi bir şey katmaktan çok uzaktır ve ne yazık ki ithal edilen filmlerimizin de çoğu bu türden palavra filmlerdir. Anadolu’da halkın “sinema ihtiyacı” bu şekilde karşılanır. Bu furya arasında iyi bir William Wyler, Atıf Yılmaz veya Metin Erksan filmi kendiliğinden eriyip gider. Bugünkü film dağıtımcılarının ve sinema salonu sahiplerinin tutumu da bu yöndedir. Halkın beğenisinin sahibidirler ve neyi beğenip neyi beğenmeyeceğine karar vermişlerdir. Kişisel çıkarlarından başka hiçbir değer ölçüsü olmayan bu kişiler sinema gibi çağımızın en büyük sanat dalının yurdumuzdaki yöneticisi ve süzgecidirler.

Bu ışık altında sinematek ve sinema kulüplerinin durumunu ele alırsak bu mekânların, henüz halka mal olmamakla beraber, yeni açılan sinema kulüpleriyle o yolda geliştiğini görürüz. Bu yolda atılacak diğer önemli adım da bu kişilerin sağlam ve ulusal bir sinemanın sorunlarına eğilip bu yolda bir eyleme girmeleridir.

İyi elemelerden geçip bizim seyircimize ulaşan bu güçlü sanat filmlerini, bir seyir tembelliğine ve alışkanlığına gömülmeden yurdumuzda bir yerli sinema yapımına bir an evvel katma gerekliliğine inanıyorum.

—*Görüntü*, Sayı: 3, Mart 1967, ss. 12-14, 30.

Sanatçı Üstüne

Şimdilik resim ve heykel gibi sanatları ele alıp bir iki asır geriye doğru açılırsak 18. asrın ortalarında “sanat” kavramının tek başına ortaya çıkmaya başladığını görürüz. Bu devirde Batı dünyası üniversitelerinde sanat tarihi ve arkeoloji kürsülerinin kurulmasıyla beraber “sanat” kavramı da felsefi planda bağımsız olarak ortaya çıkmaktadır.

Bizi ilgilendiren, sanatçının bugünkü işlevselliği ve çelişik durumu olduğu için ondan önceki devirlere de bakarsak, gerek Doğu’da gerekse Batı’da sanatçının toplum içinde herhangi bir meslek erbabı gibi çalıştığını görürüz. Yani kitap resimlemekten hat-tatlığa, mimarlıktan heykeltıraşlığa kadar loncalara bağlı bir kişi olarak çalışır sanatçı. O devirlerde iyi yapıtlar beğenilmekle beraber ayrı ve soyut bir sanat kavramı henüz ortaya çıkmamıştır.

Bundan sonra Batı’da peş peşe gelen burjuva devrimleri ve sanatın akademik bir olgu hâline gelmesi, bu alandaki görüş açısını değiştirmiş ve örneğin, sehpa resminin yayılmasıyla beraber geniş bir sanat

piyasası da açılmıştır. Sanat yapıtları el değiştirebilen birer “meta” hâline gelme durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Bunları meydana getiren sanatçılar ister istemez çoğunlukla bu koşullara uymak zorunda kalmışlar ve gücü yetenler artık bu piyasa için değerli ürünler ortaya çıkaran özel kişiler olmuşlardır. Bu sanatçıların içinde bulunduğu ortam, Osmanlı ordusunda görevli minyatürcü Matraki’nin veya Rembrandt’ın durumundan oldukça farklıdır. Buna sanatçının birinci yabancılaşma olgusu diyebiliriz.

Gelgelelim, bu sırada ikinci bir önemli olay toplumu ve sanatı şiddetle etkilemektir. [José] Ortega y Gasset’in gayet önemle değindiği gibi, endüstrileşmekte olan toplumlarda insan nüfusunun süratle artması ve kitleleşme olayının meydana gelmesi; bu kitlelerin beraberinde getirdiği değerlerle beraber bir “kitle sanatı”, diğer bir deyimle “ticari kitle sanatı”nın ortaya çıktığını görmekteyiz.

Bugünün kitle sanatını yayan araçlar; radyo, televizyon, resimli dergi ve piyasa filmleridir. Bu araçları

kitleler üzerinde etkili kılabilmek için her gün binlerce konu, binlerce uzman tarafından kurcalanmaktadır. Yani sanatçıların asırlardır titizlikle işledikleri insanla ilgili her konu kitle uzmanları tarafından hallaç pamuğu gibi atılmış, alınan alınmış ve ayağa düşürülmüştür. Bu arada kitle uzmanlarının eline düşmek istemeyen sanatçı, çabasını kendi başına yürütmek gibi zor bir durumda kalmıştır. Buna da sanatçının ikinci yabancılaşma olgusu diyebiliriz.

Bugün bütün dünyadaki gerçek yoksul halkların tek şanslı oldukları, belki de güçlü kalmalarına ve yozlaşmamalarına sebep olan şey de henüz kitle sanatına hedef olmamalarıdır.

Kendi kişisel çabalarını resimde, şiirde, romanda ve müzikte yürütmeye çalışan sanatçı, bir yandan halka dönük, onun duyusunu yansıtan yapıtlar ortaya çıkarmaya çalışırken, diğer yandan piyasanın çekici teklifleri veya ezici tedbirleri karşısında tarihin hiçbir devresinde olmadığı kadar zor durumda kalmaktadır.

Diğer bir olay da, kitle sanatı yöneticilerinin tuhaf bir biçimde bağımsız sanatçıyı korumasıdır. Bunun tek sebebi onların yapıtlarından uygun bir zamanda ticari olarak yararlanmaktır. Bunu uygulayabilmek için yer yer bazı merkezlerde sanatçıların kümelenmesi hoş görülür. Onların yapıtlarından dolayı olarak bile olsa yararlanmak için kurulan bu “sanatçı gettoları” kendileri için verimli ve kârlı sonuçlar getirir. Onun için bazı sanatçı kümeleri inandıkları kadar özgür değildirler ve yeni türeyen sanat simsarlarının empoze ettiği gizli baskının ve sansürün de bilincinde olup onu yenmek zorundadırlar.

Bugünkü koşullar içinde gerçek bir sanatçının kitle sanatı koşullarıyla bağdaşması olanaksız görünmektedir. Bilinçlendirmeye beyin yıkama arasından doğan bu fark onun başka tavizler vermediği sonucunu ortaya çıkarmaz, fakat genellikle bugün dünyanın birçok yerindeki gerçek sanatçı, itildiği yerin ve içinde bulunduğu koşulların bilincindedir ve onu yaşıtan tek unsur, çeşitli baskılar ne kadar yoğun olursa olsun, sanatçının kendi halkının duyusunun

gerçek sözcüsü olabilmesidir. Sezgileri ve aklıyla içinde bulunduğu insan toplumunun organik yapısına bağlı olup üstyapısal sosyoloji ve politikaya her zaman için aykırı düşebilmenin sorumluluğunu ve yalnızlığını da sırtında taşımaktadır. Bunu yapabildiği zaman evrensel bir güç kazandığını ve yapamadığı zaman da tabana inememiş devirlerin sözcüsü olarak isminin geçtiğini görüyoruz.

—*Birlik*, Nisan 1969, ss. 6-7.

Türk Resminde Montaj

Denince, ilk başta birçok ressam ve eleştirmenin aklına Avrupa resim sanatında yarım asırdır uygulanan değişik nitelikteki malzemeleri aynı resim perdesi üzerinde yapıştırma, bindirme, çakıştırma ve bundan yararlanarak bir resim anlatımı ortaya çıkarmak gelebilir. Buna yakın olan ve çok kullanılan diğer bir terim de “kolaj”dır; Dadaistlerin, Fütüristlerin, Schwitters ve Picasso’nun kâğıt, çivi, boya, otobüs bileti, fotoğraf gibi buluntuları belli bir seçimle bir araya getirip çok kez diyalektik bir biçimde anlatıma gittikleri 1920-30 devresinde görülür.

1930’lardan İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan devrede Kübizm iyice yayılıp bir yandan kemikleşme devresine girerken, Dadaizm, Gerçeküstücülük ve Ekspresyonizm New York’taki Wall Street’te yankılarını bulan iktisadi krizle beraber son sözlerini söylemekteydi. Bunun yanı sıra Toplumcu Gerçekçiliğin resimdeki öncülüğünü yapmış olan Meksika başı çekerken, Rusya, İtalya, Fransa ve Kuzey Amerika bu akımın örneklerini verir. Fransa, bundan önceki akımların beşiği olarak gerek resim dalında ve

gerekse sinemada Toplumcu Gerçekçilikte öncülük rolünü kaybetmiştir. Estetik birikimlerin getirdiği sarhoşluk ve Picasso ve Léger gibi dev ressamaları barındırması, Paris resmini onların kanadı altına girmeye zorunlu kılmıştır.

Bu arada Türk resmiyle ilgili çok kökte yatan bir sorunu ele almak ve sonradan zaman buldukça daha detaylı olarak işlemek istiyorum. Sorun, şu aşağıdaki noktalarla ortaya konmaya başlanabilir:

1. 19. asırdan bugüne dek Türk resim sanatının akademik öğretilerinde sanat; toplumsal, sosyolojik ve tarihsel gerçeklerden kopuk bir soyutlama içinde Batı resminin yalnız biçimsel yenilikleri (geç de olsa) göz önüne alınarak yürütülmüştür.
2. Gerek Batı’daki gerek bizdeki güçlü sanat akımlarının temel nedenleri araştırılmamış, küçümsenmiş ve soyut bir estetizm içinde bir kenara itilmiştir.

3. Sonuç olarak, bu tip sanat sosyolojisinden kopuk ve soyut “sanat misyonu” öğretisi, birçok genç ressamı kendi toplumunun gelişim çizgisinden koparmış ve bir yabancılaşmaya sürüklemiştir.

18. asrın ikinci yarısında Vatikan kütüphanecisi, filozof ve arkeolog J. J. Winckelmann’ın yazılarıyla antik çağlara dönüş ve o ilkelerin getirdiği sanat anlayışı (neoklasik), o çağda iyice palazlanan burjuvaların, aristokratların serkeşliğine ve lüksüne karşı çıkardıkları, Roma İmparatorluğu’nun ciddiyetini ve ölçüsünü getiren politik bir akımdır. Ve bütün bu politik yönleriyle gerek Fransız İhtilali’nden gerekse Osmanlı-Yunan Savaşı’ndan ayrı düşünülemez. Biz ise bu akımın getirdiği Batı burjuva etkilerinin bize uzun süre nelere mal olduğunu gerektiği gibi değerlendiremezsek, bugün hâlâ oturur öğrencilere Aristo’nun alçıdan kafasını çizdirir fakat ne gibi bir düşünce yöntemini başlattığını öğretmemekte direniriz.

Bu antik sanat hayranlığının iyice cıvıklaştığı 19. asrın ikinci yarısında Empresyonizm ile başlayan karşı

hareket gelişirken üç çeyrek asır gecikerek ressam paşaların himmetiyle—ki buna “Osman Hamdi ekolü” de diyebiliriz—neoklasik eğilimlerin bizde de başladığını görürüz. Tanzimat’la beraber güçlenen bu eğilimler her ne kadar yerli konuları ele almışsa da bunları kendi anlayışlarına uygun bir biçimde işlemiştir. “Ancak Hamdi Bey ekolünün sanat anlayışı Garp’le Tanzimatçı bir zihniyet içinde temasın mukadder olan neticesidir. Paşaların kendilerine inançları yanında Hamdi Bey tam bir Tanzimat Osmanlısı olarak Avrupalı gözü ile bir Şark resmetmiştir.”¹ Bu ekolün arkasından gelen Empresyonist etkiler resimdeki diğer Batı devrimlerini ezerek âdeta tek başına Türkiye’ye girer ve Kübizm’e gebedir.

1930’ların başında Beyoğlu’nda, Tünel’in karşısında açılan ilk bağımsız D Grubu sergisi Akademi’nin dışına taşan ve “Aman geri kalmayalım” diyen, kendi çapında iyi niyetli bir çabadır. Bu sergi, görmüş olan yetkili kişilerin anlattığına göre tek bir eylemi, devrimi ve etkiyi getirmekten çok o güne kadar yapılmış olan çağdaş Avrupa resminin biçim yönünden

Türkiye’deki örnekleri olarak nitelendirilebilir ve hiçbir zaman Türk toplumunun iterek meydana getirdiği ve sonuç olarak kendine mal ettiği bir akım olarak düşünülemez.

İkinci Dünya Savaşı sırasında ve hemen sonra Batılı devletlerin gaddar ve kıyıcı tutumları, (Almanların Yahudilere, Fransız ve Amerikalıların Vietnam, Cezayir ve Latin Amerika halkına, Rusların Macar ve Çeklere karşı) Rönesans’ta filizlenip 19. asırda tohum kaçan “insanseverlik” iddialarını kendiliğinden çürütmüş, bu iddia iflas edince resim sanatında genel olarak bir kriz ortaya çıkmış ve bu gaddarlığı protesto eden sanatçıların varlığına rağmen o günden bu güne bir “galeri sanatı altın çağı” ve “estetizm”i başlamıştır.

Böyle bir devrin belirgin yönü, gerçek bir eylemden ve özden yoksun bol resmin yapıldığı, konuşulduğu, sergilendiği ve satıldığı; estetizmin ve diletantizmin (yüzeysel merak) zirvelere çıktığı bir yozlaşmadır. Yozlaşmadır çünkü bunların körüklendiği yer daha

çok resim galerileri ve sanat borsalarıdır. “Malzeme şımarıklığı” ve “teknik gösteriş” ağır basar ve sanat yapmak için yeterli görülür.

Buna benzer örnekler tarihte de vardır: Çin’de 16. asır sonu ve 17. asır başında hızla yozlaşan Ming sülalesi yönetiminde resim sanatı “centilmen ressamaların” etkisiyle en yüzeysel biçimde en yaygın hâlini almış (sayı olarak Çin’de en çok resim yapılan devir); fakat bu kadar bol resim yapıp bunlar hakkında bu kadar konuşan bu kitle, 10. ve 11. asrın güçlü Sung sülalesi resimlerinin kötü kopyalarını yapmaktan öteye geçememiştir. O devirdeki biçim endişesi esas olarak bugünlerin Batı’daki “galeri sanatı” endişesine çok benzemektedir. Onun için bu bolluk ve sözüm ona özgürlük ortamı arkasından derhâl kendi sınırlamalarını ve krizini de birlikte getirmektedir.

Savaştan bu yana Paris ve New York’ta gözleri kamaştıran, Soyut-hız, Yeni Dada, Pop, Op, hikâyeci, psikolojik ve erotik anlatımlar küçümsenmeyecek biçimsel aşamalar getirmekle beraber, savaş öncesi

Gropius, Picasso, Malevich, Orozco ve Léger’lerin öngördüğü devrimci görevselliği yitirmiş ve geriye, galerilerin yönetimine ve sanat patronlarının kucağına düşmüştür.

Ünlü Amerikalı piyes yazarı Arthur Miller, “bugün şuna inanıyorum ki, biz Amerika’da artık belli bir gelişim çizgisinin sonuna geldik çünkü her sene kendimizi tekrarlamaktan öteye gitmiyoruz ve kimse de bunun farkına varmıyor”² demekle meselenin özüne parmak basmıştır kanısındayım; çünkü aynı aldatmaca diğer sanat dallarında da rahatlıkla söz konusu edilebilir. Yani savaş sonrası Batı sanatının toplumsallığa sırt çeviren, kendine dönük en geniş bölümü tam bir “geviş getirme” devresindedir.

Bizim esas değinmek istediğimiz nokta bu sanat akımlarının ve gelişmelerinin Türk resim sanatı üzerindeki düşündürücü etkileri ve bizim bunun karşısındaki tavrımızdır. Öncelikle Batı’da ve Doğu’daki sanat akımlarını adamakıllı bilmekte ve incelemekte sonsuz fayda vardır. Bugün belli kesimlerde diğer

ülkelerin sanatlarını bilmeyi gerekli görmeden ona sırt çevirmek gibi bağınaz eğilimler deve kuşunun başını kuma sokup bu etkileri yok farz etmesine benzer.

Diğer yandan kendi toplumunun gelişim çizgisini ve iç dinamiğini kavramadan, gözü dışarda ve uyanık bir estet tavrıyla resim yapmanın, bugünün Türkiye’si için yetersiz olduğu gün gibi ortaya çıkmıştır artık.

19. asır sanatının sosyolojisine eğilirken Doğu ile Batı’nın ekonomik ilişkileri bize oldukça ışık tutmaktadır. Avrupa burjuvazisinin en güçlü olduğu çağda Doğu’nun ham maddeleri Batı endüstrisini beslerken, sanatta da buna benzer bir gelişim olmuş, neoklasik sanatın kendini tükettiği sıralarda Avrupa’ya büyük bir hızla girmeye başlayan sömürge sanat yapıtları dikkati çekmeye başlamıştır. (Çin porselen ve nakışları, Japon baskıları, Türk, İran halıları ve minyatürleri, Afrika tahta oymaları vs.)

Avrupa sanatındaki ölü noktayı iyi değerlendiren sanatçılar bu yapıtlarda yatan ham sanat olanaklarını, bir yandan Paris Salon resminin getirdiği aşırı

doymuşluk diğer yandan toplumsal gelişmelerin itmesiyle tez elden değerlendirmeye gitmişler ve bir sıçrama tahtası olarak kullanmışlardır. Cézanne analitik bir anlayışla doğaya eğilirken, Gauguin sömürgecilikten kendi yararına bir anlatım çıkarır. Onlardan sonra gelen Nolde, Picasso, Léger, Kübistler ve Renkçiler Afrika sanatının dinamik geometrisini ve Doğu'nun parlak renklerini kiliseye, faşistlerin aşırı ve sahte duygusallığına karşı bir silah olarak kullanırlar. Felsefeden gereğince yararlanamadıkları için Doğu'nun Matisse ve Dufy'deki etkileri bu ressamların ilk devrimci çıkışlarının bir "egzotizm" içinde tekrara dökülmesinden ibarettir. Almanya'da Weimar'da kurulan Bauhaus okulu rengi, çizgiyi ve endüstriyi toplumcu bir açıdan ele alarak sanatı yığınların malı yapabilmek için elinden geleni yapar fakat onun başını da Hitler yer.

Bütün bunlar bize Batı sanatının kendi sosyolojisi içindeki gelişimi hakkında ipuçları veriyor. Gelgelelim biz, o günden bugüne, sorgusuz sualsiz, Tanzimat erkânı tavrıyla Türkiye'ye bu yabancı

sergilerin güçlülerinden gerçek örnekler bile getirmeyip kötü kopyalarını, renkli fotoğraflarını ve bunların yanı sıra bazı sanat kitaplarını ithal ederek bu akımları özünden ve boyasından kopuk olarak tanıtmakla yetinmişiz; bu sanat akımlarının fotoğraflarına bel bağlayıp gerçek boyutlarını da göremez olmuşuz. Bu sağanak altında eğitilen bir genç ressam kendi resmine ve bünyesine organik bir biçimde eğilmekten uzak bırakılmıştır. Paris'e gitse de galeri sanatı piyasasının telaşına kapılıp yurdunda, burnunun dibinde olanları sanat dışı, resim dışı olaylar olarak görme durumuna düşürülmüş ve ister istemez "sanat" yoluyla toplumunun dışına itilmiştir. Toplumunun ve tarihinin getirdiği bütün aykırılıklar ve karşıtlıklara rağmen Batı'daki büyük sanat merkezlerine göre şartlanma, ressamlarımızın birçoğunun bünyesini yıpratmıştır. Hem o sanat merkezlerine göre şartlanma hem de bir zaman sonra onlardan uzak kalma belli bir eziklik de getirmiştir birçoklarına. "Olmuyor, olmuyor, bir türlü olmuyor" diyerekten tükenmiştir birçok ressam ve hâlâ da tükenmektedir.

Diyelim Paris'te veya New York'ta öğrenim yapan Sivaslı bir Türk ressamının bir zaman sonra hiç de kendine has ve organik olmayan birikimleri kendinde varmış gibi görmesi ve onları buraya getirmesi, resim sanatındaki “sanat acenteliği” olayını ortaya çıkarmıştır. Farkında olmadan ithalatçı birer firma gibi çalışan bu şartlanmışlık ülkemize Picasso'yu, Kandinsky'i, Hoffman'ı, Klee'yi veya bunların belli orantılardaki karışımlarını gecikmeli olarak aktarmıştır; en önemlisi de bu Avrupa sanatçılarının yaşadığı evrimin hiçbir başlangıcı ve patlaması bizde olmamıştır. Fakat her nedense, bu aktarma el birliğiyle Türkiye'de geçerli kılınmıştır.

Bu arada şuna da işaret etmek gerekir: Çoğu kez Batı sanatının biçimleriyle silahlanmış sanatçı, örneğin Kübizm veya Fovizm gibi akımları kendi diyalektiğinden kopararak yerli olmak endişesiyle Türk köylüsü üzerinde denemiştir. Öz ve biçim arasındaki gerçek ilişkiler ve etkiler bilinmediği için bu da fiyaskoyla sonuçlanmış, Türk köylüsüyle Kübizm birbirini hiç sevmemiş çünkü bu resimlerde acısıyla,

çilesiyle, gücüyle insan ele alınmamış fakat yüzeysel, kabataslak şemalar resmedilmiştir. “Sefaletin içinde güzelliği bulmak” gibi romantik ve statükocu endişelerle Anadolu resmi yapayım derken “Anadol”dan öteye pek bir şey çıkmamıştır. Kendi gücüyle bu tutumun dışında kalmayı başarabilen sanatçılarımız ancak birkaç tanedir.

Amaç, esasta resim sanatını tüm olarak Anadolu gibi dinamik ve sentez kurabilen bir Yakın Doğu-Akdeniz toplumunun manyetik alanına sokup ona eş düşürmek ve bugünkü toplumsal aşamaların daha da önüne itmek olmalıdır.

Bu sebeple, neoklasik veya “galeri sanatı” biçimleriyle yüzeysel anlamda yerli konuları birleştirmek bize has bir sentez değil, olsa olsa montajdır. Gerçek bir sentez yapabilmek için tüm sanat akımları karşısında aşırı derecede duyarlı olmakla beraber, öncelikle kendi toplumumuzun tüm tarihsel ve sosyolojik boyutlarını sindirmiş ve benimsemiş olmamız gerekir. Bir ressam için kendi toplumuna dönük gerçekçi bir

tutum ve araştırma er geç kendi biçimini de beraberrinde getirecektir.

Bugün bu yolda örnekler vermek istersek edebiyat, tiyatro, sinema gibi sanat dallarındaki kıpırdanmaları ve atılımları gösterebiliriz. Roman ve şiirdeki dev yazarlarımızın dışında tiyatrodaki *Ayak Bacak Fabrikası* ve Genç Oyuncular’dan bugünün idealist ve devrimci tiyatrolarına varan çizgi; sinema gibi zor bir sanat dalındaki sürtüşmeler, orta kuşak yönetmenlerin çabaları ve Genç Sinemacılar’ın çıkışı topluma eş düşen somut ve gerçek sanat akımlarıdır. Büyük yanlışlar yapmak pahasına, kendi kendini düzelten ve besleyen güçlerdir bunlar. Sanat tarihinin birçok kesiminde resim dalının diğer sanat dallarına öncülük yaptığını bildiğimiz hâlde, bugün Türkiye için bunu söylemek biraz abes olur kanısındayım.

Resim dalında, öncelikle, hacca gider gibi bir anlayışla Paris’e veya başka bir yabancı sanat merkezine gitmekten vazgeçmek gerekir. Sonra bugünkü ortam içinde eğiticilerin ve özellikle resim eleştirmenlerinin

silkinmeleri ve sanatla toplum arasındaki bağları açıklıkla ve berrak olarak işleyerek bir dünya görüşü getirmeleri gerekmektedir. Bunun zamanı çoktan gelmiş ve hatta geçmektedir.

—*Papirüs*, Sayı: 33, Mart 1969, ss. 16-21.

1. S. Pertev Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları: Hayatları ve Eserleri*, Ankara: Jandarma Basımevi, 1948, s. 188.

2. Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliği* (çev. Cevat Çapan), İstanbul: De Yayınevi, 1968.

Toplayıcılık, Yayıncılık ve Yaratıcılık

Toplayıcılık denince anlatılmak istenen, gerçekte kültür toplayıcılığı arşivciliği, koruyuculuğu ve değerlendirilmesiyle ilgilidir. Eski İyonya'da ticari kıpırdanmaların hız aldığı dönemde sanat eseri toplanmanın oldukça bilinçli bir biçimde, ufak çapta bile olsa, başladığına dair deliller vardır.

Ama tarih boyunca gerçek kültür toplayıcılığı bilinci Rönesans kentlerinin duvarlarını aşan ölçülerde 18. asır Avrupa'sında temellenir. Arkeolojinin ve sanat tarihinin amaçlı olarak ele alınması, ulusallık kavramının yerleşmesi, endüstriyel sömürgeciliğin, ham maddeciliğin canlı insan ticaretine oranla ağır basması o devrin hızlı gelişmeleridir.

Batı, endüstriyel uygarlığının doruğuna vardığı dönemde Kraliçe Victoria'nın koca Padişah Abdülaziz'i bile cüceleştiren kristal sergi sarayı gibi dev yapılarıyla mermer Yunan heykellerinden egzotik Afrika çiçeklerine, buhar makinelerinden en yeni silahlara kadar övünülerek sergilenmiş insanlık ürünlerini camdan çatısı altında barındırıyordu.

19. asrın ikinci yarısında Avrupa devletleri kültür toplayıcılığı devrini oldukça tamamlamış, tarihî olarak tanımlamış, kendine uydurmuş ve bu kültürü yayma ve bir anlamda satma ortamına girmişti bile. Bu konuda Amerika açık bir pazar, Osmanlı İmparatorluğu ise oldukça şüpheli bir pazar olarak görünür.

O devrin kültür toplama furyasında Osmanlı-Türk bürokrasisinin ve aydınının ilgisizliğini ve bugüne uzayan etkilerini kınamaya kalkarsak, bu tavır, o zamanki Batı'nın klasik Yunan'a dayanan kendine özgü ve yakıştırmaya bir tarih yaratma çabasına katılmamız gerekirmiş gibi saçma bir sonuca doğru yaklaştırır bizi sanırım.

Bu açıdan bakıldığında Dolmabahçe Sarayı ve onun girişindeki neoklasik maske Osmanlı idaresinde gerçek kültürel bir olgu yerine cılız bir özentisi olarak çıkar karşımıza. (Üstelik oldukça pahalı bir özentidir.)

Osmanlı'nın o zamanki kültür toplama yavaşlığı gerçekte henüz kendine özgü tarih yaratma endişesini Batı kadar taşımamasından gelmektedir.

On asırdır süregelen kesiksiz tarihi ve altı asırlık bir imparatorluk dönemi kültür yaratma eylemini toplayıcılığa oranla hâlâ ön planda tutmaktadır. Yoksa II. Mahmud'un restorasyon anlayışı Abdülaziz'in Söğüt'e uzanan yapıları belli bir tarihî ve kültürel perspektifin varlığına bizi inandırır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son devirlerinde beliren ve Cumhuriyet ve Atatürk devriyle perçinlenen ulusallık bilinci kültür toplamayı artırmakla beraber Batı'nın skolastik maskeler altında Anadolu'daki kültür yağmasına devam etmesi koruyuculuk bilincini artırdı ve hiç olmazsa Hitit uygarlığının Anadolu'da kalmasını sağladı.

Bugün için Anadolu insanının inanılmaz bir kültür birikimiyle bir arada yaşadığına inanmak gerekir. Bunun toplanması ve yayılması bir asırdan fazla süreceğine göre, bu arada yaratma eyleminin yeri ve önemi nedir?

Toplayıcılık, yayıcılık, yaratma eylemlerinin gerçekte birbirinden ayrılmaz kılınması gerektiği üzerinde önemle durmalıyız.

Kültürle ilgili bu üç unsur birbirinden oldukça ayrı ve hatta zıt insanlar tarafından yapılabilmekle beraber, bu eylem alanları birbirlerinden devamlı olarak yararlanmak ve iş birliği yapmak zorundadır.

Toplayıcının arşivciliği ve mezar kazıcılığı yayıcı ve öğreticinin emekçiliği ve yaratıcının yarına dönüklüğü ilginç çelişkiler çıkarır ortaya.

Fakat ortaya atılan önemli sorun toplayıcılığın ve yayıcılığın kendi başına yeterli bir kültür sorunu olarak ele alınıp alınmamasıdır.

Yaratma eylemi denen ortam gerçekte bir ulusun insancıl yönden yarını demektir.

Yurdumuzdaki edebiyat, resim, sinema gibi kültür tartışmalarında yaratıcı eylem için yaratılabilecek bir ortam konusunda öneriler pek azdır. Oysa bugün insanlığın yarınıyla uğraşma falcılık ve astrolojiden çıkıp bir bilim dalı hâline gelmiştir. Aydınların da akıl ve sezgilerini kullanarak bu yönde çalışmalar yapmaları gerekmektedir.

Bir toplumda iyi sanatçıların ortaya çıkması metafizik bir piyango değildir.

Toplayıcılık ve yayıcılık görevini gerektiği gibi yaptığına inanan bir toplum yaratıcı kişi yetiştirmek için bütün hazırlıkları yaptığına inanıyorsa aldanır.

Yaratıcı eylem ortamı yaratmak istenirse olur ve başka türlü çalışmaları gerektirir.

Büyük kentlerde yaşayan orta ve yukarı sınıf ile onlara bağlı kültür kurumları çocukların ve büyüklerin tiyatrolara, sergilere, konserlere, sinemalara çok sayıda giderek “kültür toplayarak” “kültürlü” ve dolaşısıyla yaratıcı olabileceklerine inanadursunlar, bütün dünyada hızla gelişen kitle haberleşme araçları kitlelerin yapısını başka bir biçimde değiştirmekte ve bu tür kültür çabalarını gün geçtikçe fantezi kılmaktadır. Her ne biçimde olursa olsun, salt kültür toplayıcılığı ve yayıcılığı yaratıcı eylemle eşleşmeden kişiye eleştirme ve seçme bilinci vermeden bir yığın hâline dönüşürse yaratıcı eylemi başlatma yönünden tutucu bile olabilirler.

Yaratıcı eylem, doğmamış, beşikteki, orta yaştaki ve yetmiş altı yaşındaki yaratıcı kişinin ortamıyla ilgilidir. Özgür bir fikir ve sanat ortamı, yaşayan, yarına dönük çağdaş, uygar bir sanat ve insanlık anlayışını içine alır.

Yaratıcı eylem ortamı yaratmak ölmüş sanatçılara ağıt yakmak, festival düzenlemek ve yaşlılara öbür dünya için spiritüel yolluk vermek hiç değildir.

Yarının insan çevresine etkili olabilecek ve onu insan yararına değiştirme gücünü eline alacak kişi için ortam hazırlamak, bir toplumda sanatçının onurlu yerini önceden ayırtmak demektir. Salt kültür toplayıcılığı ve yayıcılığı yarını bu biçimde koşullandırmak için kullanılmazsa onun bunun elinde oyuncak olur ve insana karşı da kullanılabilir.

Adolf Hitler Almanların Tötonik geçmişini değerlerken ve folklor araştırmalarına inanılmaz bir hız verirken bu toplayıcılığı ve yayıcılığı son derece tutucu ve insana karşı bir biçimde kullanmıştır. Buna karşı olarak kendinden önce başlatılan yaratıcı eylemle ilgili

en ileri, en bilimsel eğitim kuramlarını (Bauhaus ve fakülteleri) ezmiş, öğretim üyeleri ve sanatçıları sürgüne yollamıştır.

Bu açılardan bakıldığında toplayıcılık ve yayıcılık, yaratıcı eylem ortamından ayrı skolastik bir uyuşukluğun içine düşerse, çağımızdaki kültürel görevini adamakıllı tehlikeye düşürmüş sayılır.

Bir toplum, geçmişindeki kültür ne kadar derin ve yoğun olursa olsun hareket ettiği sürece yaşar, bunun sağlanması da yaratıcı eylem ortamının devamına dolaysız bağlıdır.

—*Dost*, Sayı: 86, Aralık 1971, ss. 21-22.

Kültür Erozyonu

Ortaya atmak istediğimiz sorun Türkiye’de sanatçıların çevreyle olan ilişkileri, bu ilişkinin sonucu olarak yapıtlarının değerlendiriliş biçimi ve bunun kültürel açıdan ele alınmasıdır. İçinde yaşadığımız toplumun, uzun ve kısa süreli evrimi içinde sanatta karşı olan genel tavrı ve sanatçı için hazırladığı ortam nedir?

Bu soru oldukça genel gibi görünmekle beraber gerçekte bugün Türkiye’de sanatçının çevresiyle olan ilişkileri ve kültür değerlendirmeleri had safhada karmaşıklığa varmış durumdadır.

Toplumun altyapı özelliği ve üretim biçimine bakarak bu soruyu kendi başına aydınlatmaya çalışmak bugün için yetersiz kalmaktadır. Böylesine bir genelleme Türkiye’deki sanat olaylarını tümüyle açıklayamayacağı gibi, içinde bulunduğumuz toplumsal aşama da yetiştirdiğimiz büyük romancı, şair ve ressamlarla dolaylı olarak ilişkilidir. Bu ilişkiyi yalınlaştırıp kabalaştırmak amatör düşünürlerin zannettiği kadar basit değildir.

Türkiye’de sanatçı potansiyelinin şişkin bulunması ve büyük sanatçıların yetişmiş olması bir kültür erozyonu olayının var olduğu kanısından bizi uzaklaştırmaz. “Sanatçı olacak olan zaten kendi kendine olur” gibi aşırı gizemlemeci bir tavır Batı’daki titiz sanat değerlendirmelerine karşı bizdeki sanatçıyı yapıtlarıyla başbaşa bırakmıştır. Sanatçının kişisel ekonomik çıkarları açısından bile baksak en olgun yapıtları veren ve verebilecek olan sanatçılar zorunlu olarak bir cins amatörlüğe terk edilmişlerdir. İşlerini verimli kılabilmek için somut dayanakları eksiktir.

Bugün örnek olarak plastik sanat dallarını ele alacak olursak, ne devletin ne herhangi bir kurumun, üniversitenin, müzenin, fabrikanın, şirketin ve derneğin elinde sanatçıların başarı ve profesyonellik dereceleri ve yapıtlarının toplamına göre bir envanteri vardır. Bu eksikliğin toplumun diğer iş alanlarına da yansıdığına eminim. Bu açıdan, gerek yurdumuzda açılan gerekse gizli veya açık dışarı yollanan sergiler, dış ülkelerde yaşayan sanatçıların başarıları, kaç kişi olup neyin pahasına çalışıp geçindikleri,

resimlerinin hangi müzelere ve koleksiyonlara alındığı gibi bir sürü soru bugün için karşılıksızdır. Çağdaş sanat eserlerini düzenli ve hiyerarşik bir biçimde değerlendirmeyen bir toplumun yarısını Ortega y Gasset'in dediği gibi barbarlıktır. Ölçüleri böylesine bilinçsizce bozmaya yönelen bir yönetimler silsilesinin elli yıl sonra imdadına ne İznik çinileri ne de Mimar Sinan yetişebilir.

Batı'nın sanat ürünlerinin bilinçsizce taklit edildiği bir ortamın bir dereceye kadar her zaman var olduğunu kabul ediyoruz. Fakat bu taklitçiliğin yanı sıra sanat ürünlerinin Batılı bir anlayışla nesnel ve dürüst bir biçimde değerlendirilmesi konusunda Osman Hamdi Bey'den bu yana ilerleme kaydedilememesinin nedenleri pek aydınlığa çıkmış değildir.

Bugün Türkiye'de genç sanatçıları değerlendirecek ve onların işlerinde ilerlemelerine sebep olacak ne bir modern sanat müzesi ne de gerçek bir halk sanatları müzesi vardır. Sokaktaki vatandaşın yabancı sanatçıların yapıtlarını görebileceği bir galeri, bir

müze veya bir yabancıнын modern akımları izleyebileceği toplu bir gösteri veya bir katalog bulunamaz.

Sanatçıya sözüm ona ilgi duyan kişiler ve hâkim çevreler gerçekte Türkiye'de kültürel bir nihilizm ve kökü 19. yüzyıla dayanan bir sanatçı anlayışı içindirler. Sanatçı onlar için “kendi esrarlı dünyası içinde zembille inmiş kabiliyeti ve dehasıyla her şeye göğüs geren, ezildikçe coşan, unutuldukça üreten, işinden kazanırsa şımaran, fazla desteklenirse bozulan acayip bir varlıktır.” Bu görüş yarı semirmiş çevrelerde o kadar yaygındır ki sanatçılar bile etkilenecek inanmaya başlamışlardır neredeyse...

Bazı sanatçıların halkla zaman zaman yeteri kadar diyalog kuramaması yaptığı işin özü ve biçimi açısından eleştirilebilir. Fakat özlü bir sanatçının pratik açıdan resimlerini yayması, yazılarını kendi başına basması dünyanın hiçbir yerinde olmamıştır. Hele kitle kültürünün hızla yayıldığı bir çağda sanatçının görevi dolaylı olarak bu kültürün tavanını yükseltmektir, ama o teknolojiyi ele geçirebileceğini sanmak

abestir. Onun için sanatçının eleştirilip değeriendirilmesi ve tanıtılması uygarlık iddiası olabilecek her toplumda başkalarına düşer. Bunun uygarca yapılmaması da kültür erozyonu dediğimiz olayı hızlandırır ve sanatçıyı yok eder.

Bizce sanata indirilebilecek en büyük darbe bazı kıpırdanmaları, gelişmeleri ve geçmişteki başarıları yok farz etmekle ve tanımamakla olur. Bu keşmekeş ve ilgisizliğin en korkunç tiranların baskısından daha yok edici olduğuna inanabiliriz.

—*Dost*, Sayı: 85, Kasım 1971, ss. 1, 21.

Beliren Yeni Tür Sanatçı

Son on senenin plastik sanatlar ortamının gelişim çizgisine bir göz atarsak birtakım sanatçıların gerek işlerinde gerekse dış dünyaya karşı olan tavırlarında daha anlatımcı ve rahat bir tutum görmekteyiz.

Bu tür sanatçının özünü ve toplumdaki görevini daha iyi belirlediği her hâliyle belli olmaktadır. (Cihat Burak, Hans Hoffman, Louis Buñuel gibi sanatçılar daha yaşlı olmakla beraber bunun dışında düşünülmemektedir.)

Sanatçılar yaptıkları işi bu kez hem görüntüsel hem de sözlü olarak daha iyi anlatabilir durumdadırlar.¹ Bu rahatlama sanatçıların gevşemesinden değil, bu devrede kendisiyle gerçek bir hesaplaşmaya girmiş olmasından doğmaktadır.

Bu araştırma, bazı kez plastik sanatların alışılmış biçim ve ustalıklarını yok sayacak kadar ileri gidip bazı kez de yepyeni teknik ve ustalıklarla görenleri şaşırtmaktadır. Son yarım asırdır yapılan deneylerden bugünün sanatçısı başka bir biçimde yararlanmaktadır.

Kendini ve yapıtını insan çevresiyle dolaysız ve aracısız bağdaştırma, kendi kendini daha anlatır duruma getirmeye çalışma yeni bir bağımsızlık anlayışı içinde geliştirilmektedir. Belli merkezlerden yönetilmeye çalışılan sanat akımlarının merkeziyetçi, katı ve modacı tavrına karşı bölgesel rahatlamalar ve çeşitlemeye olan saygı bu tür sanatçıda artmaktadır.

Mimaride Mies van der Rohe'nin yarattığı işlevsel "Pürizm" enternasyonal etkilerini birçok mimarın daha esnek tutumları karşısında kaybetmiştir. Gropius'un başlattığı Bauhaus geometrisi bugünün halkçı mimarının aradığı çözümlere kısa gelmektedir. Tabii bu etkilerden kurtulup rahatlamak kolay olmamaktadır. Mies'in en namuslu takipçilerinden Philip Johnson'ın bir konuşmasında Mies'in etkisinden kurtulmak için kısa bir süre Rönesans mimarisi ve Giorgio Vasari'nin mimari anlayışını denediğini söylediğine şahit olduk.² Philip Johnson'ın bu çabası geçici bir süre için etkilerden sıyrılma ve ortam değiştirme isteği olsa gerek. Yoksa 19. asırda olduğu gibi bir üslup tekrarına varma isteği düşünülemez.

Onun için yeni tür sanatçılarda tarihe daha yalın, daha tepkisiz ve daha dinamik bir bakış açısı görüyoruz.

Plastik sanatlarda, son on beş yılda bir “izm” enflasyonu ve yorgunluğu görmekteyiz. Galeriler tarafından yaratılmaya çalışılan düzmece akımlar ve telaşlı eleştirmenlerin ekmek parası uğruna yaptıkları yakıştırmaları artık pek kimse yutmamaktadır. Dıştan içe doğru oluşturulmaya çalışılan sanat akımları yeniden sıhhatli bir biçimde içten dışa doğru oluşma yolundadır.

En özel anlatımlara yönelen sanatçılar bile yaptıkları figürleri çağın toplum psikolojisinden ayrı düşünmemektedirler. Böyle bir sanatçı için Sigmund Freud’un teorileri her zaman için kendi çerçevesi içinde geçerli olmakla beraber yeni anlatımlar için son derece yetersiz ve yavan gelmektedir.

Sanatçı, tarihin akışına, toplum bilimine ve doğaya bağlı bir ritmi sanat borsasının ve piyasasının yaratmaya çalıştığı uydurma ritme tercih

etmektedir. Zaman zaman yapay akımlara kapılmış olan sanatçıları insafsızca suçlamamak gerekir.

Çünkü kendi mert bünyelerine aykırı bir düzene bir miktar kapılmış olmanın fiyatını çok ağır, kendi hayatlarıyla ödemişlerdir (Arshile Gorky ve Jackson Pollock’un acıklı ölümleri). Hayatlarının son devirlerinde, kendilerinden sonra gelen kuşakları çaresizce bile olsa uyarmayı bilmişlerdir (Pollock’un ölümünden önce otuz kırk bin liraya çıkan resimlerini satmaktan vazgeçip resmi de bıraktığını söylemesi gibi).

Geçmişten alınan derslerle yeni tür sanatçı her türlü galeri çömezliği, boşuna laf ebeliği, biçimsel soyutlama, ısmarlama ülkücülük ve estetik züppeliğine karşıdır. Her iki dünya savaşından sonraki eziklik, hayal kırıklığı ve nihilizm bulutları dağılmaktadır. Sinema sanatının da yardımıyla tüm görüntü sanatları dünya şartlarını insan lehine değiştirmekte etkili bir görev alabileceklerini anlamıştır. Bu tavır, Dadaistlerin 1916’larda başlattıkları yaygaradan çok başka bir ciddiyet taşımaktadır.

Gerçekte bu sanatçılar yeni bir çağın sorumlu yaratıcılarının öncüleridir. Heykeltıraşlar, ressamlar, sinemacılar ve mimarlar olarak işlerini akılcı bir biçimde toplum gerçeklerine ve psikolojisine otururken duygusal olmaktan da korkmamaktadırlar. Bu açıdan gelişen ve spontane bir cesareti olan tavırlar dolaylı olarak, özentiye kaçmadan halk kitlelerinin sanat ifadesiyle bir birleşme, bir ülkü ve anlatım birliğine doğru yönelmektedir.

Bu tür halkçılık, yüzeysel ve popülist abartmalardan çok sanatçının özde halkın bir parçası olması ve de daha geniş bir duyusun sözcüsü olmasını doğal olarak sağlama yolundadır.

Yeni kuşak sanatçı piyasa pırıltıları ve reklamların ötesini daha rahat görebilmektedir. Şişirilmiş şöhretler yepyeni ve evrensel bir dünya görüş açısını bırakmadan eleştirilmektedir. Dadaistlerden Francis Picabia'nın şımarıklığının nedenlerinin hazır yiyeceğe dayandığını, Salvador Dalí'nin son din şakşaklığı devrinin hangi çevrelerden beslendiğini, Pop Art'ta

sanat simsarlarının rolünü ve Fransız “Yeni Dalga” sinemasının bugünkü olayların ciddiyetine göre oldukça dalga geçer bir tavırda olduğunu açıkça görmektedir yeni kuşak.

Bu kuşak sanatçıların özdeki olumlu değişmelerinin biçime yansımaları ilk bakışta karşıt gibi görünmektense de bugünkü toplum değişmelerinin etkisi altında biçimlerin kalıplaşmasını beklemek abes ve çelişik olur. Bu değişen biçimlerde yatan güç, sosyal sorumluluğu olan bu spontane tavrın henüz olumlu bir arayış içinde olmasındandır. Elinde boş etiketlerle statükocu üslup arayan eleştirmenlerin en şaşırdığı ve zavallı kaldığı devirdir şimdi.

Bu açıdan bakınca Türkiye’de bulunan sanatçının kendisini bundan böyle çerçevelenmiş bir sanat akımı içinde birdenbire bulması zordur. Ama gerçek ve samimi bir öze varmadaki başarı birçok sanatçıyı kendiliğinden bir araya getirecektir. Çünkü Türkiye dünyanın birçok ülkesi gibi bugün, biçimsel beraberlikler devrini kapamıştır. Sosyal ve politik

yaşam da bunu şiddetle doğrulamaktadır. Özde insancıl ve devrimci çalışmalar çağın gereği olarak doğal bazı birleşmeler yaratacaktır. Bu, kaçınılmaz bir gelişmedir.

Böyle bir gelişme birçok sanat akrobatı için ne yazık ki oldukça şaşırtıcı olabilir, çünkü biçimsel tutanakları yakalamak artık çok zordur. Böyle bir devirde halktan en geri bırakılmış insanın “bu resim neyi anlatıyor, benimle bir ilgisi var mı?” sorusunu sanatçı, anlatımı ve öğretisini bir arada biçimlendirerek cevaplandırmak zorundadır.

Böyle bir anlatımcılığı gerektiren ustalık kolay elde edilmemekle beraber, bu yolda fırsatçılığa kaçmadan sağlam ve namuslu yürüyen sanatçılarda bu ustalığın belirmeye başladığı kanısındayım.

—*Dost*, Sayı: 96, Ekim 1972, ss. 3-4.

1. Fahir Aksoy ile söyleşi, *Dost Dergisi*, Nisan 1972. Frank Callo ile söyleşi, *American Artist*, Mart 1972.

2. Philip Johnson'ın konferansı, Yale Üniversitesi, 1959.

Sanatçı-Üretim ve Endüstri

Türkiye henüz ağır endüstriye geçmemiş olmakla beraber; hafif el endüstrisinin, sanatlarının ve mimarının Anadolu topraklarında üç bin senedir dünya uygarlığına yön verici bir rol oynamasını bugünün sanat aktüalitesiyle bağdaştırmak zorundayız.

Yüzyıllar boyunca, sanatçıyla zanaatçı, mimarla yapı ustası ve mühendisin arasındaki farkların olmadığı devirlerde bu topraklarda plastik sanatlarda büyük çapta bütünleşmelere varılabildiğini tarih ve o devirlerden kalan yapıtlar bize gösterebilmektedir.

Belli devirlerde sanatçının toplum hayatı, sosyal yapı ve üretimle olan ilişkilerinin bugüne oranla çok başka olduğunu bildiğimiz hâlde bugün, bu ilişkiyi yeni bir anlayış içinde ele almakta gecikmekteyiz.

Bugün sanatçının toplum dinamiğinden ve üretimden kopma nedenlerinin kaynağını araştırırsak, zannedirim 18. yüzyıl Avrupa'sına ve onun başlattığı “akademizm”e inmemiz gerekir.

18. yüzyılda iyice güçlenmeye başlayan endüstri ve ticaret burjuvazisinin başlattığı akademilerin görevi, 19. yüzyıla gelindiği zaman bu yeni sınıf insan kümesi için bir tarih ve kültür yaratmaya yardımcı olmaktı. O devirdeki endüstri üretimi ve kitleleşmeyle sanat akademilerinin pek ilgisi yoktur. Fransız dokuma, porselen ve mobilya imalatına da sanatçı yetiştiren bazı fakülteler, devrin zümre politikasına uygun bir biçimde, tarihte ilk defa “tatbiki sanat”ı “güzel sanatlar”dan ayırmıştır. Kültürün, plastik sanatların ve süs eşyasının genel yaşamın ana fonksiyonlarından ayrı ve yalnızca onun bir bölümünü süsleyen bir unsur olduğu anlayışı da ilk kez bu devirde yerleşmiştir. Bir yanda insan kümelerinin işlevsel hayatı ve çevresi, diğer yanda onu süsleyen sanat dalları vardır ki bu da kültürdür. Başka bir deyişle, kültür eşittir yaşama sonradan katılan bir dekorasyon.

Bu ikilem ve ayrımın geçmişi insanlık tarihine oranla oldukça kısadır. Nitekim bu ayrım ve şizofreninin farkına varan bazı sanatçılar ve ekoller bu

yapay kültür ve sanat anlayışına şiddetle karşı çıkmışlardır.

1880’de William Morris önce romantik bir biçimde geçmiş devirlerin artistik bütünleşmesine dönüşmesini önermiş ve kendi devrinin artistik karmaşıklığının bu tavırla önlenebileceğine inanmıştır. Sanatın politika, din, ahlak sorunlarından ayrılmadığı kültürel bir bütünleşmenin yeniden gerçekleştirilebileceğine Gotik çağlardan örnekler alarak çalışmalar yapmaktaydı. Orta Çağ el sanatları ve loncalarını örnek göstererek bir Orta Çağ romantizminden pek ileri gidememişti.

1890’larda Belçikalı Henry van de Velde gerçek mimarların mühendisler olduğunu ilan etti ki bu, belli bir gelişmenin başlangıcıydı.

Bu arada “Sanat ve El Sanatları” hareketi Avrupa ve Amerika’da aldı yürüdü. 1907’de Hermann Muthesius, Deutscher Werkbund’u kurarak el sanatlarıyla makine üretimi arasındaki bağları gerçekleştirmeye çalıştı; o güne dek var olan romantik

tavırları biraz daha gerçekçi bir tabana oturttu. Fakat bu kuruluş da sanatçıların çoğunluğunun romantik kişiselliğini endüstriyle bağdaştırmakta yeteri kadar başarılı olamadı.

Werkbund’un en genç önderlerinden Walter Gropius, diğerlerinin yapamadığını Bauhaus okulunu kurarak gerçekleştirdi. Kendinden önceki romantik akımlardan etkilenmiş olmakla beraber daha 1910’larda prefabrik ev projelerine girilerek sanatla endüstri arasındaki bağları sağlamlaştırdı. Hemen arkasından bazı destekler bularak ve Weimar’daki Güzel Sanatlar Okulu ile Tatbiki Sanatlar Okulu’nu birleştirerek aradaki ayrımı ortadan kaldırdı. Kısa zamanda Bauhaus’ta iyi bir öğretim kadrosu kurmaya girişti ve bunu da başardı. Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Paul Klee, Adolf Meyer, Oskar Schlemmer birçok kıymetli elemandan birkaç tanesiydi. Paul Klee’nin öğrencilere renk öğretirken endüstrinin kullandığı renk kataloglarından yararlanması Bauhaus tavrının tipik örneklerindendir. Kandinsky’nin anti-bohem tutumu onu kimya

laboratuvarına benzeyen atölyesinde smokinle resim yapmaya kadar götürmüştür.

19. yüzyıl akademizmine karşı başkaldıran birçok akımdan biri olan Bauhaus'un çıkış teorilerinden bazılarını aşağıya alalım:

“Görüntüsel sanatların son amacı bütünleşmiş yaşama mekânları olmalıdır. Bu sanatlar daha önce mevcut yapıları dekore etmekle yetinirlerdi. Bu ayrımı bugün kaldırmak ve usta ressam, heykeltıraş ve mimarın yaşama çevresini bir bütün olarak ele almalarını sağlamak gerekir.”

“Mimar, heykeltıraş ve ressamların el sanatı ustalılığıyla yeniden ilgilenmeleri zorunludur.”

“Sanatçıyla zanaatçı arasındaki sınıf farkı ortadan kalkmadıkça, sanatlar arasında bütünleşme elde edilemez ve geleceğin şehirleri kurulamaz.”

“Bir devrin en önemli niteliği çevrenin somut görüntüsüne (binalar, parklar vs.) yansır. Toplumların iç

ve dış düzensizliklerinin ve karmaşıklığının kanıtı işte bu görüntüdür.”

“Geçmiş devrin sanatçılarını akademiler yetiştirirdi. Bu eğitim sanatçıyı el sanatçısından ve endüstriden ayırır ve salona kapatırdı. Önemli çağlarda böyle bir ayırım yapılmamış ve sanatçının zanaata ve toplum hayatına katkısı çok daha büyük olmuştur.”

“Akademilerin temel pedagojik hatası (kişisel deha) yetiştirme sorununa öncelik tanımalarıydı. Bu uğurda binlerce kişiyi sahte ümitlerle doldurarak hayata salmakta ve bu kişiler toplumla olan uyumsuzluklarını çözümleyemeyince ne kendilerine ne de topluma faydalı olmaktaydılar.”

“Çok iyi çizilmiş bir sandalye ikinci derece bir resimden hem daha iyi sanattır hem de daha yararlıdır.”¹

Bu okulun bu görüşlerini 1930'ların başında Naziler tarafından dağıtılınca kadar hem savundu, hem öğretti hem de yaydı. Bu arada 20. yüzyılın sanat olaylarını etkileyen birçok sanatçı yetişti.

Almanya'dan çıkmaya mecbur kalınca kadro dağıldı; dünyanın çeşitli ülkeleri ve okullarında dersler vermeye başladılar ve birçok yararları dokundu, fakat ister istemez aynı yoğunluğu teker teker devam ettiremediler.

1930'larda Türkiye'ye Bauhaus bina ve eşya olarak biçimsel nitelikte ve uyumsuz olarak belli bir oranda girmiştir. Bu tür ozalit Bauhaus'çuluğu hiçbir fayda sağlamamış ve temel felsefesinden de esinlenilmemiştir. Kısacası Alman Bauhaus ekolü Fransız akademizminin “kişisel deha” ve “bohém dokunulmazlığı”nı Türkiye’de yıpratamamıştır. Bu konuda o devirdeki endüstri ürünlerinin yok sayılabilecek düzeyde olması önemli rol oynamış olabilir.

Batı'daki bu tür hesaplaşmaların üzerinden epey zaman geçmiştir. Batı'da ve Doğu'da endüstrinin her geçen gün daha çok silah üreterek saldırgan emeller peşinde insan kıyımına hizmet etmesi birçok sanatçı ve aydının makineye yeniden sırt çevirmesine yol açmıştır. Bu tepkinin sonucu olarak sanatta nihilist bir

hippi tavrıyla 19. yüzyıldan sonra “ikinci bohém” akımı doğmuştur. Diğer yandan endüstri ile ilişkilerini devam ettirip onu yararlı kılmaya çalışan sanatçılar da umutsuzluğa henüz kapılmadan işlerini sürdürmektedirler.

Türkiye'deki devrimci sanat çıkışları ise kadrolardan çok kişilerden gelmiştir. Sanatçı kümeleri ya herhangi bir tepki gösterecek gücü toplu olarak kendilerinde bulamamışlardır ya da bulduklarını sandıkları zaman sürdürememiş ve etkili olamamışlardır.

Sanat üretiminin çeşitli bölümleri, çeşitli kliklerin elindedir. Halı, kilim, çorap vs. romantik folklorcuların ve tüccarların elindedir. Biri derlemesini yapar, diğeri satar, parasını kazanır. Örneğin, Türk köylüsünün bugünlerde en çok kullandığı ucuz plastik eşya çoğu sanatçılar tarafından küçümsenir ve üzerinde düşünülmez, çünkü onlara göre bunlar ne folklor girer ne de güzel sanatlara. Bu tip folklorculuk daha çok William Morris'in görüşüne yakındır.

Ressam, heykeltıraş ve mimarlar arasındaki ilişkiler ve bu dallar arasındaki dönüşüm çevreyi beraberce

biçimlendirebilme olanağından henüz çok uzaktır. Biçimsel bir güzelliğin özlemini çekmekle yetinen dağınık kadrolar salt estetik olmanın getirdiği sıklıkla belirli bir öze varmakta güçlük çekmektedirler. Endüstri çoğunlukla montaj olduğu için, ilaç paketlenmesine varıncaya değin estetiğini de dışarıdan ithal eder. Endüstrileşmiş ülkelerin ürettiği nesneler karşısında duyulan aşağılık duygusu Türk sanatçısının bu işe katkısını önlemektedir.

Bugün Türkiye’de, kişinin somut çevresinin sanatçıları tarafından biçimlendirilmesine ne sanatçıların yetiştiriliş biçimi ne de koşullar uygundur. Ama bu durum, sanatçıların el sanatçısı, ufak endüstri ve üretimle olan ilişkilerini yeni baştan gözden geçirmelerini sakıncalı kılmaz ve belki de hiç olmazsa salt galeri için sanayi yerine “sorumlu yaratma” basamağına geçilebilir.

En ufak eşyadan en büyük binalara kadar insan çevresi çıkarıcı, keyfî ve ahlak dışı bir tutumla sanatçılara rağmen oluşmaktadır. Ve kim nereden bakarsa

baksın ortaya çıkan yüz bugünkü uygarlığımızın en somut görüntüsüdür.

—*Dost*, Sayı: 89, Mart 1972, ss. 3-5.

1. *Bauhaus 1919-1928*, der. Herbert Bayer, Walter Gropius ve Ise Gropius, Boston: Charles T. Branford Co., 1952.

Sanat Olayları, Ulaşım Araçları, Kitle

Dünyada haberleşme araçlarının gittikçe hız kazandığı, elektronik uyduların insan yaşamını ve geleceğini şiddetle etkilemeye başladığı bir çağda ekonomik olarak geri kalmış ülkelerin bu hızlı değişimlerden gerçek ve yapay olarak nasıl etkilendiklerine her yönden bakmakta faydalar vardır. Süper devletlerin ekonomik gücünden gelen propaganda ve pazarlama gücü, önüne çıkan ve kendi programına ters gelen her türlü olumlu filizlenmeyi yok etmek istemektedir.

Kara saban kullanan bir köylünün dizel pompasına, traktöre kavuşmadan transistörlü radyoya kavuşması ve onu kıvançla taşıması, bugün birçok insanın görmek istediği folklordan çok ayrı bir görüntüdür. Bugün için makine devrimini tamamlamamış toplumumuz en ıssız köşelerde bile televizyona kavuşmak üzeredir.

Bu gelişmelerin etkisi altında oluşan toplumsal değişmelere ve bunların hızına duyarlı olmak, bir sanatçı için olguları saptamak kadar önemli olmaktadır.

Bu; değişme biçimi, oranı ve hızının o ülkenin insanları ve özellikle yoksul insanları için ille de gerekli olduğunu söylemek demek değildir, ama varlığını görüp doğru değerlendirmek demektir.

Bugün önümüzde duran plastik sanat sorunlarını makro bir dünya gerçeğinden başlayıp daraltarak Türkiye'deki çevreye, kitleye ve insan birimine indirip ele alan çok azdır.

En azından bugün, sanatçının yapıtlarının suya atılan bir taşın halkaları gibi çevreye nasıl, ne biçimde, hangi araçlar ve araçlar yoluyla yayıldığına ve kitlelerle ilişki kurup kuramadığına gerçekçi bir açıdan bakmak gerekir. Çünkü son elli yıldır hızla gelişmekte olan kitle haberleşme araçları (yüksek tirajlı gazeteler, radyo, sinema, televizyon vb.) kitleleşmenin henüz pek oluşmadığı bir 18. yüzyıla göre, kendi başına çalışan sanatçının durumunu çok değiştirmiştir. Bugün halkla ilişki kurmaya çalışan birçok cevherli, yürekli ve toplumcu sanatçı kitle araçlarının ve onları yönetenlerin insafına kalmış durumdadır.

Bin kişinin görebildiği bir galerideki sergi, radyo ve televizyon antenlerinden geçtiği an elli milyon kişiye ulaşabilir. Basından destek gördüğü an bu ulaşım çok daha etkili ve yoğun olabilir. Ulusunun sorunlarına gerçekçi bir açıdan bakan bir yazıyı, resmi, şiiri veya eleştiriye rotatiflerden geçirmek kadar durdurmak da o derece kolaydır. Bunlar kitle haberleşme despotizminin dolaylı ve modern yöntemleridir.

Bugün duyarlı bir sanatçının kuyruğa girip bir galeride sergi açması son derece anlaşılır bir olaydır. Atölyedeki resimleri çevreye açmak için olumlu ilk basamaktır, ama bu eylemi, kendi başına, geniş çevre ve kitlelerle dolaysız ilişkisi varmış gibi yorumlamak bugün artık çağ dışı kalır. Sanat yapıtlarını toplumla ilişki kurar hâle getirmek bazen başka yöntemler gerektirmektedir. Gazete, radyo ve televizyon gibi araçlar, olay ve sansasyona düşkündür ve gerekirse birbirlerine karşı da insafsızdır.¹ Dünyanın birçok merkezindeki sanatçıların önü ilikli, kokteylli sergi açmaktan çok sergiyi bütünü ile sansasyon hâline getirmeleri bu yüzdendir.

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki televizyonlarda son derece incelmış reklamcılık yoluyla insanlara bazı şıklar gösterilirken aslında onlara ne isteyecekleri öğretilir; yani “bilinçli istek yaratma” meselesi reklamcılara özgü, fakat sanatçıların bilmediği bir aldatmacadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı ülkelerinin daha iyi öğrendiği başka bir yöntem de büyük sermaye ve kitle araçlarıyla sanat akımı başlatmak ve döviz getirişi, pazarlanabilir ve yapmacık kültür olayları yaratmaktır. Koleksiyoncular, müze müdürleri, bazı gazete eleştirmeleri ve galeri sahipleri kafa kafaya verip, pazarını kaybetmeye başlayan bir sözüm ona sanat olayına cenaze töreni hazırlayıp bir iki yıl içinde bir diğerini tezgâhlayabilmektedir. Dadaistlerin bir zaman önce, “bir gün gelecek her sanatçı ancak bir dakika için meşhur olabilecektir” kehaneti bu ortamın gelişme niteliği ve hızını zamanında gördüklerindendir.

Bu, sermaye-galeri-kitle araçları kısılcasına girmek istemeyen sanatçıların kendi ülkelerinde bu tutuma nasıl karşı çıktıklarını başka bir yazıda ele alabiliriz.

Şimdilik bizi ilgilendiren sorun, bir yandan bu tip sanat oluşumları tezgâhlانیp bir yandan defteri dürülürken, bunların ekonomik olarak geri kalmış ülkelerdeki yansımaları, etkileri ve yarattığı karmaşıklıkadır.

19. yüzyılda Batı’da yapılmaya başlanmış olan makinelerin çocuğı sayılan Kübizm akımı yüzeysel fakat yoğun bir biçimde, çoğunlukla yayın yoluyla Türkiye’ye yansırken öksüz kalmış ve çıktığı kaynaklar unutulurak makineyi sevmeyen, romantik bir folklor akımına dönüşmüştür. Op Art (Optik sanat) akımı Batı’da devrini yaşarken Türkiye’de bir iki sanatçının buna ayak uydurmaya çalıştığı dönem içinde bu akım sona ermiş, moda dönüşmüş ve ülkemize konfeksiyon olarak girmiştir.

Başka bir alanda *Love Story* [Aşk Hikâyesi] (1970) filmi kitle araçları yoluyla önden müziğini pazarlamış, alıcısını yaratmış ve ondan sonra düzinelerle sinemalarda oynayan bu kepace film epeyce seyirci toplamıştır. O filmde çok daha güçlü ve çok daha insancıl olan Lütfü Akad’ın *Vesikalı Yarım* (1968) adlı

aşk filmi sessizce kaybolup gitmiştir. Sinemanın kendisi bir kitle sanatı olmakla beraber, bu film Batı’nın bizde kurduğu pazar ve önyargılarla çekişmemiş, kendi eleştiri düzeni ve diğer kitle araçlarından destek göremeyince erozyona uğramıştır. Zamanı gelince, bunun gibi daha birçok örnek sıralanabilir.

Şuna işaret etmek zorundayız ki insan ve kitle beğenisinin koşullandırılması, eğer maskesini biraz aralayabilirsek, “kitle araçları despotizmi” olarak dünyada çok ufak bir azınlığın elindedir ve bunun etkilerinden sıyrılmak zordur.

Bugün için asgari sosyal hizmetlerin varamadığı köylere transistörlüden sonra televizyon uzanacaktır anlaşılan. Hem de makine veya mekanizma ile ilgili her türlü ihtiyacı aşaraktan. Henüz bozulmamış ve geniş bir insan kümesi bu yoldan soylu işler görecektir? Yoksa, bir pazarlama unsuru olarak mı kullanılacaktır?

Ülkemizin aydınları ve sanatçıları için şimdilik dergi, galeri, dernek gibi kısıtlı ortamlarda alışveriş içinde

olmak yararlı olabilir. Bu yoldan ortak noktalar ve dayanışma da artabilir. Ancak bugünkü durum, yakın gelecek için fazla dağınık ve yetersizdir. Kısır kişisel çekişmeler, detayda kalan yakıştırmalar, dil ve kavram kargaşalığı, sorunların ve çelişkilerin sıraya koyulamaması, sanatçının halktan kopmasını kolaylaştırmaktadır.

Bu karışıklık yüzünden diğer ülkelerin özlü sanatçılarıyla da ilişki kurmak zorlaşmaktadır. Kitle araçları ve konsolosluklar yoluyla ülkemize aktarılan sanat olayları sanatçıların özlü karşı çıkma nedenlerinden soyutlanıp şıklaştırılarak biçimsel birer olgu olarak sunulmaktadır. Bu sanat olaylarına doğru yorumlar getirmek yine bizim aydınlara düşmektedir.

Halkın bakış açısına yaklaşabilmiş, onun yoksul bırakılmasına ve istismarına açık yüreklilikle karşı çıkan aydın ve sanatçıların hangi ortak noktalarda birleştikleri ve nerelerde ayrıldıklarını daha açık bir biçimde ortaya koymaları gerekir. Ortak noktalar belirlendiği zaman özlü ve toplu çıkışların yapay

sanat etkilerini aşarak, yarının koşulları içinde daha özlü, etkili ve devrimci olacağına inanmaktayım.

—*Dost*, Sayı: 87, Ocak 1972, ss. 3-4.

1. "İkinci bir husus, o birkaç gazeteyi dahi yaşama olanaklarından yoksun bırakacaktır. Zira öğrenildiğine göre yılbaşından itibaren televizyonda ilân yayımına başlanacaktır. Bu, gazeteleri ayakta tutacak son dayanağın da kaldırılması demektir." Abdi İpekçi, "Basına Öldürücü Darbeler mi?", *Milliyet*, 19 Aralık 1971.

Resim ve Diğer Plastik Sanatlarda Ulusal Kaynaklar

Rauf Gönenç: Türkiye’de birçok sanat dalında, ulusal kaynaklarımıza inerek ekoller kurma çabaları görülüyor. Özellikle resme gelmeden, önce konu hakkındaki düşüncelerinizi öğrenebilir miyiz?

Özer Kabaş: Tabii, şöyle: Halk sanatını ele alırsanız, halkın yaptığı sanat sağdan soldan etki taşımıyor, doğrudan doğruya gelenek sürecinde, kuşaktan kuşağa geçiyor. Halk sanatçısı kendi kişiliğini fazla koymamakla beraber babasından, dedesinden bir şeyler öğreniyor; araba boyacılığı, kilimcilik gibi. Bunu dış etkilerin, evrensel etkilerin altında fazla kalmamış kişi yapıyor. Bu kişilerin sanatını oluşturan etkilere ben “yatay etkiler” diyorum; yani zamandan, tarihten, geleneklerden gelen etkiler. Örneğin Akhisar’a araba boyacılarına gitmiştim: Adam Konya’dan gelmiş, arabayı Konya üslubuyla boyuyor, bir üslubu, boyama şekli var, rengi var, motifi var, bunları bindirme metodu var ve neticede son derece canlı bir şey çıkıyor. Şimdi, bu adam dikey etkiler dediğimiz, tepeden inme etkilerin altında kalmamış. Şehirde yaşayan kişi, yani bunları tartışan bizler, bu etkilerin



Özer Kabaş, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki odasında, tahmini 1970’ler
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

adamakıllı altındayız: Basın yoluyla, televizyon yoluyla. Örneğin ileride sanatçı olacak çocuk resim deyince van Gogh'u, sinema deyince harp sonrası Amerikan sinemasını görüyor ve bu etkilerin fazlalığı esasında yatay etkileri azaltabiliyor. Oysa bir çevreye ait olan insanın özeleştirisini yapabilmesi, kendini yerine oturtabilmesi için, kendi çevresel yatay etkilerini inceleyebilmesi veya diğerlerinin sosyolojik, antropolojik incelemelerinden yararlanabilmesi ve bunları kendi potasında eritmesi gerekli. Bir sanatçının özü açısından bölge etkileri, üslup konusu ve dikey etkiler burada birlikte ortaya çıkıyor. Yapılacak sentezde bölgeyi çok iyi yansıtan sanatçı, üslup bakımından dikey etkilerden yararlanabiliyor. Örneğin, Nazım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Anadolu'yu ve Kurtuluş Savaşı meselesini ele aldığı zaman, "fütüristik" yan Avrupa'da mevcut bir edebiyat akımından, makine ritminin kullanılışından yer yer yararlanıyor denilebilir. Uyanık, dikey etkilere açık fakat bölgesel bir özden kendine has bir şey çıkarırken, özden biçime doğru hareket etmede kullanılıyor. Bu konudaki inancımı

şöyle özetleyeyim: Bir insanın kendi sanat muhtevasını tanımlarken gene kendi özüne sadık kalması önemlidir; özden biçime doğru giderken dikey etkilerden yararlanabilir, diyorum. Tersine ise doğrudan doğruya üslup avcılığı oluyor: Yok Fransız sinemasını taklit ediyor, resimde New York ekolünü taklit ediyor, üç sene sonra ekol değişiyor, başka bir şey yapılıyor. Yani, salt üslup peşinde koşan kişi, tamamen dikey etkilerin altında suni bir evrensellik arıyor diyebiliriz.

R.G.: Peki, konuyu resme getirirsek, yukarıda "yatay etkiler" dediğimiz birimi, millî bir resim kültürü diye adlandırabilir miyiz?

Ö.K.: Millî bir resimden bugün için söz edebilir miyiz bilmiyorum ama çevresel, bölgesel bir resim etkisi olarak tanımlayabiliriz bunu.

R.G.: Bizde bir resim kültüründen söz edilebilir mi? Edilebilirse nereye dayanıyor?

Ö.K.: Evet, yalnız burada sanırım resmi değil plastik sanatların tümünü ele alsak daha iyi olur, çok üst

üste binen şeyler. Mesela bir Sultanahmet Camii'ni ele aldığımızda, resim, heykel ve mimarının bu sanat eserinde iç içe girmiş olduklarını görüyoruz. Zaten bunların ayrılması iki yüzyıllık bir mesele. Onun için, yatay bir plastik sanatlar etkisini sorarsanız o adama kıllı var. Ve ilk sentezini 16. yüzyılda, klasik Osmanlı'da bulmuş. Onun dışında resmi ayırırsak: Biliyorsunuz resim bazı elemanların oluşudur: Renk, çizgi, hacim... Bu elemanların bazılarının kuvvetli, bazılarının zayıf olduğu yer ve zamanlar vardır. Mesela 2. asır Çin resminde renk zayıftır, ama mekân ve çizgi anlayışı çok kuvvetlidir. Türk resim geleneğinde de: 1) Minyatürde anlatımcı, “naratif” gelenek vardır. 2) Bence dünyada rengin en kuvvetli olduğu bölge Anadolu'dur. O da şuradan geliyor: Gerek minyatürleri gerek halıları ele aldığımızda, renk kullanılışı çok cesur ve çok bilgili. Az renkle çok renk elde etme, renkle bir hikâye anlatma... Rengi anlatımcı bir araç olarak kullanan en kuvvetli yer Anadolu. Mezar taşlarından arabalara kadar rengi her tarafta ekonomik ve çok güçlü bir araç olarak görüyoruz. Bunun yanında mimarının, çininin, yani bütün plastik sanatların belli bir senteze vardıgı devirler var.

R.G.: Millî kaynaklara yaklaşabilmesi ne için yararlı olur sanatçıya? Bunu ne bakımdan gerekli buluyorsunuz?

Ö.K.: Sanatçı politikayla, sosyolojiyle, özellikle psikolojiyle ilgilenir. Kendini tanımak zorundadır anlatan kişi. Kendini bulunduğu çevreye oturtmak zorundadır. Bunun için de, kendi çevresini dünya meseleleri içinde doğru bir yere oturma çabası göstermesi gerekir. Yoksa salt biçimsel sanatçı olur, üslup adamı olur. Kişinin belli bir olguyu kişisel ya da ortak olarak—bazı akımlar ortaktır tabii—geliştirebilmesi için bu araştırma ve verilerden yararlanması muhakkak ki gereklidir.

R.G.: Peki, bizdeki hat sanatı, kilimcilik, halıcılık, minyatür biçim, renk ve desen bakımından Türk resim ekolünün yaratılmasına yardımcı olabilir mi?

Ö.K.: Tabii, yalnız bunu suni bir alışveriş olarak görmemek lazım. Bunun istismar edildiği yerler de var. Mesela, hat sanatı belli bir spontane unsur taşır; sürüldüğü kâğıt kalemle, üslubuyla, söylediği şeyle. Bunu alıp, kopyalayıp, çini mürekkeple içini doldurup

çiçekler, insan resimleri yapmakla millî sanat doğmaz, millî sanat geriler. Veya eski çini sanatı motiflerini alıp, bunları sanat okulu kızlarına tekrarlatmakla sanat olmaz, ki bankalar bugün buna çok rağbet ediyorlar. Ben bu şekilde millî sanatlar doğacağına inanmıyorum.

Esasında çinide, kilimde, halıda o çağın sanatçısının yaptığı işin kendi ortamı içindeki dinamiğini yakalamak lazım. Halı dokuyan kişinin renk koyuşundaki bilgi, cesaret ve dinamiğini yakalarsa bugünkü sanatçı, olur bu iş. Ya da çinide fırça sürüşteki, renkteki spontane unsur, gene dinamik yakalanırsa olur.

R.G.: Ulusal veya bölgesel kaynaklardaki dinamiği yakalamanın olumlu olacağını gördük. Peki, bir bölgenin, bir milletin sanatçısının, dinamiğini yakalayabilecek şeylere sahip olmayışı, yani sanatında geleneksel kültürden yoksun oluşu bir eksiklik midir? Demek istediğimiz: Bizim sanatçımız bir yerde şanslı mıdır, bazı değerlere sahip midir? Yoksa bu kadar önemli bir şey değil mi?

Ö.K.: Bizde müthiş değerler olduğuna inanıyorum ben. Anadolu’da yaşayan bir mimar için, bir ressam için bu ülkede yaşaması, uyanık bir kişi olmak şartıyla yatay, tarihsel etkileri tanınması ona büyük imkânlar getirir diyorum. Örneğin, Le Corbusier gelmiş, Yunan adalarını, Anadolu’yu tanımış ve gitmiş, bir sürü eskizler yapmış. Bizdeki yatay etkilerin dinamiğini inceleyip bundan yararlanmış. Akademili profesörün dediği gibi: “Yahu ah, Matisse bizde çıkacaktı.” [Henri] Matisse, esasında Orta Doğu renk meselesini alıp kullanmış. Statik olarak kullandığı unsurlar da var, ama ana dinamik meseleyi yakalamış o da. Öte yandan, adam Stockholm’den geliyor, burayı didik didik ediyor, Kariye Camii’nde Rönesans’ın kökünü bulmaya çalışıyor. Bizse, burnumuzun dibinde, gidip gezmiyoruz. Bence Türkiye yüzeyinde bir araştırma yapmadan Türk ressamı olunamaz.

R.G.: Bugün “Türk resmi” diye bir şeyden söz edebilir miyiz?

Ö.K.: Bugün bir “Türk resmi” belirmeye başladı diyebiliriz. Fakat Türkiye’de Türk resmini alıp bütünüyle

değerlendirecek, her türlü peşin yargıdan uzak bir kurum yok. Ne bankalar, ne okullar, ne Millî Eğitim Bakanlığı, ne de bir kişi şöyle bir tepeden bakıp belli bir eleştiriyle kuşaklara ayırıp Türk resminin bir denetimini yapmış değil. Sergileri gezdikçe kendimde olan bir noktanın bir başkasında, öbüründe olduğunu görüyorum. Esasında bugünkü kuşakta aşırı bir üslup araştırmasından başka, serbest bir ifadeyle yöneliş gözüküyor. Bu bize has diyebiliriz.

R.G.: Teknik olarak, renk ve biçim anlayışı olarak ortak noktalar görülüyor mu günümüzün Türk ressamında?

Ö.K.: Bugün, Türk resim üslubu diye bir şeye parmak basmak için henüz erken. Ama görüyoruz ki herkes kendinin resmini yapmaya başlamıştır; “kendinin resmini yapmak” demek, kendini çevreye oturtmuş olmak demektir. Sanatçı kişiliğini ortaya koymaya başladığı zamanki rahatlama var ya, işte o, kişiyi salt dikey etkilerin ötesine itmeye başlıyor. Dolayısıyla bugünkü kuşak biraz daha uyanık ve

araştırmacı. Kısaca şöyle söyleyeyim: 1940’larda acayip bir Türk Kübizmi varken—hani köylüyü Kübist gibi yapmak filan—oraya baktığın zaman belli bir üslup görüyordun. Bugün daha az üslup görmek beni sevindiriyor. Daha araştırmacı, daha kendine varır bir resim anlayışı muhakkak görüyorum.

Burada ilave edilmesi gereken şey, profesyonel eleştirmen ve Türk resminin denetimini yapacak kurumların eksikliği. Sahipsiz ve dağınık esasında resmimiz. Yanlış bir kültür politikası; belli bir sınırlandırmayı, denetimi, teşviki yapacak güçte değil. Yapar gibi ama yapamıyor.

R.G.: Bugün sanatçımızı yeterince teşvik edemiyorsak, sanatçıya karşı yanlış bir tutum içindeyiz. Ne dersiniz?

Ö.K.: Önemli olan ressama düşenin, devlete düşenin, özel kesime düşenin ne olduğu. Mesela bankaların bir teşvik politikası var. Alıp Empresyonistleri sergiliyorlar ve orada bitiyor. Yani, genç, taze yaratılan, taze yetişen şeye elinde imkânı olan kişilerin müthiş

şüphesi var. Millet antika meraklısı Türkiye’de. Tozlu antika yeni yaratılan şeyden daha kıymetli.

R.G.: Bir karşılaştırma yapmak için soralım: Dünyada, köklü kültüre sahip uluslarda insanları kültürlerine sahip kılmak için ciddi çalışmalar var mı?

Ö.K.: Bütün devletlerin kendilerine göre kültür politikaları var. Bunlar arasında Fransa, kültür kurumlarını çok iyi yerleştirmiş, müzeleriyle, okullarıyla eğitimi tabana indirmiş olmakla galiba ön safhada geliyor. Binlerce ilkokul çocuğu müzelerin önünde sıra bekliyor, müzelerden geçiriliyor. Zaten belli bir kültür bilincini vermekle millî olunur. Yoksa pek soyut kalır “millîlik”. Bu kültür bilincini yaygınlaştırmaktır önemli olan, ki bu da bizde yapılmıyor.

R.G.: Sık sık kendi kendimize sorduğumuz bir şey var. Nasıl oluyor da en güzel çini desenlerini yapmış, en güzel halıları dokumuş, en güzel çeşmelerden su içmiş, kısaca “güzellerle” haşır neşir olmuş ulusumuz her türlü estetik zevkten yoksun bir binayı

Sultanahmet Camii’nin elli metre ötesine dikeyiyor, diktiriyor?

Ö.K.: Eğitim kabahati bu. Mimarı yetiştirirken belli bir güzelliği, belli bir mimari tarih ve tasarım bilincini vermezsen, bu mimar çıktığı Süleymaniye’yi bile bilinçli bir şekilde gezmez. Para karşılığında imza verir, o kadar. Güzellik sevgisini çevresinden, yetişirken almış kişilere gelince, onlar bozulmamış bölgelerde kalıyorlar. Mesela Akhisar’da araba boyayan Yüksel Usta bozulmamış bir kişi, halk sanatının bugün yaşamasının sebebi bu işte. Dikey etkiler kendi başlarına oldukları zaman bozucudur demek istiyorum. Dengeli olması lazım bu etkilerin, yatay etkiler zaten bize ait. Bölük pörçük gelen, dengesiz dikey etkiler bunları silip süpürebiliyor. Bozulmamış kişi dediğim zaman, bu etkilerin ulaşmadığı kişiyi kastediyorum. Öte yandan kötü binayı diken adam sistemli bir sanat tarihi bilgisinden, bölgesel, tarihsel bir bilinçten yoksun yetiştirildiği için kavrayamadığı etkiler altında salata mimarı, salata ressamı oluyor.

R.G.: Bu şartlar altında iyimser olabilir miyiz? Yani, her şeyiyle uyku sersemi toplumumuzda sanatçımızın geçirmekte olduğu sarsıntıların, kontrol edilemeyen dikey etkiler yağmuru altında kaçınılmaz devreler olduğunu mu düşünelim, yoksa mükemmel bir yozlaşmanın işareti mi sayalım bunları?

Ö.K.: Son derece iyimserim ben. Sizin yaşınızdakiler sekiz sene önce sanat dergisi denildiği zaman yalnızca [François] Truffaut ile Alain Resnais üzerinde konuşturlardı. Bugün daha olgun, gelişmiş kuşakların düşündüklerinin aynısını düşünüyorsunuz. Bunun gibi bütün Türkiye’de, böyle bir uyanma var. Yeni kuşaklar gerçek bir çevreye oturma, bir kişiselliğe kavuşma eğilimindedirler. Süresini kestirmemekle beraber, geçirmekte olduğumuz sarsıntıların atlatılacağına inanıyorum.

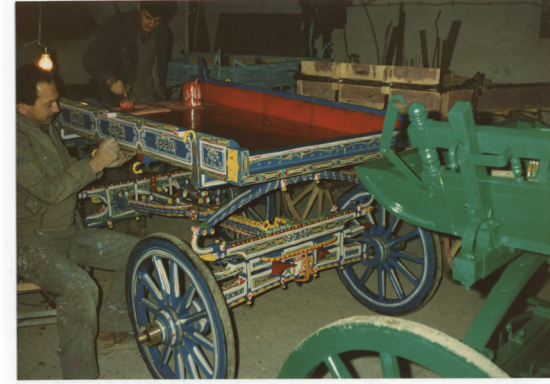
Sayın Özer Kabaş’ın yeni kuşaklar üzerine söylediklerini iyimserlikle doğrulayarak konuşmamızı bitiriyoruz.

—*Galatasaray Sanat*, 1973, ss. 10-11.

Folklor ve Plastik Sanatlar Arasında Dinamik İlişkiler

Folklor çalışmaları belli bir yönüyle, nesnelerin biçimlendirilmesi açısından plastik sanatları ilgilendirir. Folklorun “halk sanatı” denen bölümü, şehirlileşme ile ilgisi olmamış, köyde, kırdan, ovada veya küçük kasabada yaşayan geleneksel etkilerden ayrılmamış kişiler tarafından yapılır. Bunlar imzasız işlerdir genellikle. Yapanın kişiliği bu sürekliliğin geri planındadır. Yazmalar, çevreler, heybeler, kilimler, sandıklar, boyalı arabalar vs.

Her ülkenin kendi halk sanatına duyduğu ilginin değişik yoğunluklarda ve biçimlerde olduğu bilinir. Kaynakları araştırmak ve bu sanat türlerini yeniden icra edilebilir biçimde tekrarlamak bugün için ülkemizde yapılmaktadır. Enstitülerde yapılan dokuma, çevre çalışmaları, bankaların açtığı halk el sanatları yarışmaları ve liselerarası şenlikler hiç kuşkusuz ulusal bir gurur ve övünme yaratabilme yönünde sınırlı olmakla beraber yararlı eylemlerdir. Gelecekte daha yoğun çalışmalara ilgi doğurması açısından da yararları eklenebilir.



Akhisar'da araba resim boyacısı bir ustanın çalışma mekânı
(Fotoğraf: Özer Kabaş)
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Akhisar'da arabalar (Fotoğraf: Özer Kabaş)
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Yalnız gözden kaçan bazı noktalara parmak basmakta yarar vardır.

Esas soruna geçmeden önce şunu sormak isteriz: İlkokul çağından üniversite sonuna kadar genç kuşakların çeşitli biçimlerde ilgilendiği bu olay nedir? Bir sanat türü müdür? Bir moda mıdır, incelenmiş bir spor dalı mıdır, yoksa bir bilim dalı mıdır? “Halkbilim” diye adı geçiyor. O zaman bu kadar yaygın eylem bilim dalıysa neden hiçbir üniversitemizde kürsüsü ve bölümü yoktur? Örneğin, Türk Dil Kurumu gibi kurumlaşma olanağı yok mudur? Bu konuda ciddi araştırma yapacak otorite kurulmuş mudur ülkemizde? Pek sanmıyorum.

O zaman “halkbilim” plastik sanatlardan tıp gibi bilim dallarına dek “kaynak” olma niteliğini bir türlü kazanamamaktadır ülkemizde.

Yaratıcı düzeyde folklorun ve onun bir dalı olan el sanatlarının daha yüksek bir gerilimde çalışılan plastik sanatlarla olan ilişkisine bir göz atalım.

Bugün ülkemizde henüz bozulmamış halk el sanatlarının değerlendirilmesi son derece statik ve aşırı romantik olduğu için, plastik sanatlarla ilişkisi son derece yüzeysel ve tutucu biçimde kurulmaktadır.

Şöyle bir örnek verelim: Bugün binlerce çocuğun gittiği liselere binlerce halı tezgâhı konulsa, bugünkü tavırla bir Yahyalı, bir Taşpınar, bir Bergama halısının biçim ve renklerinin kopya edilerek, onların yarı şehirlileşmiş ve “spontane” unsurunu kaybetmiş kötü kopyalarının ortaya çıkacağına değin hiç şüphemiz olamaz.

Bugün Batı’da bir “Anadolu halısı” her yönüyle büyük bir sanat değeri taşımaktadır. Anadolu’da renk dünyanın hiçbir yerinde olmadığı kadar sistemli, cesur, duygulu, ifadeci ve ekonomik kullanılır. Halılar renk ve biçim olarak anlatımcıdır ve renkte kolay uyumlu çözümlerin dışında, modern resimlerden çok önce dinamik ve bilinçli bir renk kurgusunu yansıtırlar.

Bütün dünya görsel sanatlarını uygulamak ve açıklamak için bir görüntü dili oluşturuyorsa, Anadolu

halısının, araba boyacılığının, çoraplarının da kendine özgü bir görüntü dili ve bilimsel olarak saptanabilecek renk-biçim ilişkileri vardır. Bir bütün arabasının “fonksiyonel”, işlevsel yönünü de aynı cesaretle ele alabiliriz. Bu ürünler Türkiye’nin dışında, bu yönleriyle zaten gerekli katkılarda bulunmuştur. Sorunun dinamik özüne inmeyip ondan yararlanmamak ve tekrarı yarar saymak kaba bir romantizm ve tutucu bir uygarlık anlayışından başka bir davranış değildir.

Kesin örnekler vermek istersek: Mimar Le Corbusier Akdeniz Bölgesi’ndeki halk mimarisinin kütsel etkisini zamanında bu bölgeleri gezip eskiz yaparak yakalamış ve çağdaş uygulamalarda özünü kullanmıştır. Pablo Picasso Afrika heykelticiklerinin kendince analitik form anlayışını son derece bilinçli olarak incelemiş ve çağdaş bir anlatımda tekrar duygusu vermeyen bir dinamizm içinde uygulamıştır. Henri Matisse, hangi yoldan olursa olsun, Anadolu renkçiliğinin gerçek ilişkilerini saptamış ve bilinçli olarak kullanmıştır. Almanya’da 1920’lerin Bauhaus ekolünde renk bilgisi

en geniş olan kişi şüphesiz Paul Klee idi. Ondan sonra Wassily Kandinsky ve Josef Albers gelirdi diyebiliriz.

Paul Klee’nin renge karşı ilgisi, Akdeniz’i ve Orta Doğu’yu tanıdıktan sonra başlar ve Bauhaus’ta renk teorilerini oluştururken bilim dallarından ne kadar yararlanmışlarsa Anadolu ürünlerinden de o oranda etkilenmişlerdir. Dolaylı bile olsa bu etkiler oraya ulaştığı zaman doğru değerlendirilmiştir.

Bir ülkenin kendi halk sanatının diğer bölgeler ve iklimler ile farklılıklarını çok iyi bilmesi gerekir. Özellikler, kendi nesnel değerlerinin yanı sıra biraz da bu farklılaşmalarla ortaya çıkar. Bölgesel niteliklerin özüne ve doğayla, insan yaşamıyla ve toplumla olan ilişkilerine ancak bilimsel yolla ışık tutulabilir.

Bugün için Anadolu’nun folklorik biçim ve renk anlayışının önemli bir bölümü bizde soluk izler bırakarak başka ülkelerin çağdaş sanatlarına mal olmuştur.

Bu sene, çok üst düzeyde bir halk sanatı olduğuna inandığım bütün arabaları boyacılığının fotoğraflarını

çekerken, çalışanları Türk olduğuma çok zor inandırdım. “Bey, şimdiye dek yalnız gâvurlar çekerdi” dediler. Böyle bir halk sanatı dalının ana prensiplerini yakalamak bugüne kadar Batılılar için daha kolay olmuştur.

Yalnızca “Anadolu halıları” diye bizde olmayan büyüklükte bir koleksiyon bugün Amerika’dadır. Bu ürünler, sergilendikleri zaman daha başka bir düzeydeki el sanatlarına ve plastik sanatlara dinamik sıçrama elemanı olarak kullanılırlar.

Bizde bugün için yürütülen folklorik kopyacılık geleceğe doğru dinamik bir katkıda bulunmamaktadır.

Porselen üstüne esneyerek tekrarlanan Türk çini motifleri, bir İznik çinisinde, bir Çanakkale tabağındaki doğalcı görüşü, sürüşü ve canlılığı yakalamaktan çok uzaktadır.

Aynı çiniler, tekrarlarla doğaya sevgi ve yakınlıkla bakmayı, bugünün çiçeklerini aynı sevgi ile algılamayı bu tavır içinde aktaramamaktadır.

Halk sanatını sevmek; doğadan kopmak, soğutulmuş bir tavırla onu algılamak ve hafif iç çekerek onu tekrarlamak değildir. Onun varoluş nedenlerine, doğa ilişkilerine eğilip orada yatan tüm sanatsal enerjiyi bugüne taşımak demektir. Bilinçsiz tekrarla özlem hücrecikleri yaratmak, bir toplumun sanatını yüceltmek değil, olsa olsa kişilerin “ego”suyla ilgili son derece kişisel ve ancak klinik bir tavır olabilir.

Yapılacak en sağlıklı iş bu kadar övünülen halkbilim dallarını sistemli olarak ele almak ve plastik sanatlar gibi yan dallarla sıhhatli ilişkiler kurmaktır. Tabandan gelen bu bozulmamış sanat değerlerini, insanı olumlu yönde değiştirmeyi amaçlayan yeni ve çağdaş yapıtlara yön verici nitelikte kullanmak gerekir.

—*Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı*, 1974, ss. 132-135.

Son Vagon

Sene 1968, Beyoğlu Şehir Galerisi'nde bir sergi.¹ Akademili yaşlıca bir profesör sergiyi görür ve şu tür sözler sarf eder: “Efendim, iyi niyetlisiniz, kabiliyetlisiniz... Sosyal temalara eğilmek istiyorsunuz. Eskiden biz de aynı temalara eğilirdik.” Arada Goya’dan, Empresyonizm’den, Sosyal Realizm’den vs. bahsedilir: “Ama efendim boşuna uğraşıyorsunuz, biz Avrupa resminin zaten son vagonuyuz.”

Eksikleri dışında akılda kalan sözler bunlar. İçten söylenmiş birkaç söz, bir kuşağın belli bir kesiminin çaresizliğinin kesin olarak belirlenmesi. Ve bu durumun paylaşılma istenmesi.

Türk ressamının durumunun son vagondaki bir çaba olarak çizilmesi nihilist açıdan kendi başına son derece çarpıcı bir resim. Batı resim sanatı bir tren, bunun bir lokomotif olması gerekir. Belli bir yönde hızla gidiyor; bizler de ha gayret de gayret ne yapsak son vagona kendimizi dar atıyoruz.

Gerçekte yakın sanat tarihine baktığımızda güçlü lokomotiflerin çektiği sanat trenleri görürüz.

Örneğin, yakıtını Henri Bergson’un ve van Gogh’un koyduğu bir Alman Ekspresyonistler treni vardır. 18. asırda Winckelmann, Neoklasikler ve Cézanne’ın koyduğu yakıtla yürüyen bir Kübizm treni, Rimbaud ve Lautréamont ile hareket eden bir Sürrealizm treni. Bruegel, Goya, Marx, Rivera, Siqueiros ve birçoklarının gayretiyle yokuş yukarı tırmanan katarlar ve Dada, Konstruktivizm vs. gibi temel bir görüşten hareket eden ve değişik yönlerde giden trenler.

Ayrıca her trenin gerçek sürücüleri ve inançlı yolcuları olduğu gibi her istasyonda inen binenler veya binmeyenler, hızlanınca korkup kendini atanlar ve kafalarını kıranlar, son vagona yetişmeye çalışanlar, tarifeyi şaşırp kaçırnanlar, bedavacılar, çaktırmadan inenler, sahte bilet kesenler, fırsatçı aktarmacılar gibi aksesuarlar sanat ortamını her zaman için kalabalık tutar.

Bir an için trenlerin çoklaştığı Birinci Dünya Savaşı Avrupa’sına bakalım. Avrupa’da kitleleşme ve kalabalıklaşma burjuvaziye korkutacak bir kerteğe gelmiştir. Liberal burjuvazinin gözüyle, karşısında Bolşevizm

ve faşizm gibi toplum mühendisleri ve teknisyenlerinin kollarını sıvadığı iki korkutucu sistem vardır. Bu sınıf kendi emniyetsizlik duygusu içinde bu iki sistem arasındaki ideolojik farklılaşmayı gerektiği gibi değerlendiremeyince Bergson, Barrés, Charles Maurras, Ortega y Gasset, Gilbert Keith Chesterton, Edward Sperling, Hermann von Keyserling ve diğer bazılarının etkisinde “yeni orta çağlar”, “yeni Avrupa”, “Yeni Hristiyanlık”, doğal bilimlerin determinizmine karşı “insan ruhu” gibi romantik ve toplumsal bilinçlenmeye karşı bir tavırla yeni bir Avrupalı tipi ortaya çıkarmaya çabalar.²

Yalın bir Empresyonizm bu gereksinmelere göre artık yetersizdir. Yeni beliren bu gizemleme yeni akımlar doğuracaktır. Fakat Avrupa’ya da pahaliya oturacaktır.

İşçi sınıfının çoğaldığı ve kitleleşmenin arttığı bu devrede “Yeni Avrupa”, “Avrupalılaşma” ve burjuvazinin “aristokratlaşma” özlemine karşı Doğu’yu, Asya’yı, Rusya’yı karşısına alır gibi yapan Hitler iyi bir formül bulmuş ve çağın en gerici eylemini başlatmıştı.

Toplumcu Gerçekçilik akımı, 1941’e kadar, Avrupalı liberallerin şaşkınlığını içinde taşımayan tek akımdır. Bunun dışında Kübizm kendini toplum dışına itmekle beraber akılcı bir tutumu devam ettirir. Bauhaus ekolü endüstri ve sanat arasındaki bağdaşıklık yolunda olumlu adımlar atarken büyük sermayenin Hitler’in kanadının altına girmesiyle beraber aniden kapatılır.

Sanat trenleri değişik yönlerde hareket ederken İkinci Dünya Savaşı patlar.

1941’de Stalin ve Hitler arasında imzalanan Saldırmazlık Paktı ve Troçki’nin öldürülmesi bilindiği gibi Batı’nın sol aydınları arasında etkili bir düş kırıklığı yaratır ve Toplumcu Gerçekçilik akımında bir parçalanma olur.

Bu savaşın sonuna kadar olan plastik sanat akımlarında toplumsal değişmelere paralel bir gerçekçilik görüyoruz.

Savaş sonrasında durum oldukça değişir. Birleşik Amerika kendi kamuoyunu modern sanat hakkındaki

ters yargılarından tamamen sıyırmış ve dünya sanat piyasasına mutlak olarak hâkim olmaya başlamıştır. Amerikalı sanat koleksiyoncuları adına simsarlar ve galeri sahiplerini kollarını savaş yorgunu Avrupa'ya uzatıp eski, yeni sanat olarak ne varsa eskisinden daha büyük bir hızla anavatana taşımaya başlamışlardır. (Bugün New York'ta "Cloisters" denilen bir Orta Çağ manastırının taş be taş İspanya'dan taşınması gibi.)

İnsanlık tarihinde ilk defa gözü doymaz bir sanat piyasası yaratılmış ve yirmi beş sene gibi kısa bir zaman içinde birbirinden habersiz sanatçıların işleri bir araya getirilip düzmece sanat akımları tezgâhlanmıştır.

Tarihte ilk defa trenlerin yönünü sanat simsarları ve borsası tayin etmeye başlamıştır.

1961'de New York'ta 450 kadar sanat simsarı vardı. 1970'te bu rakam bine çıktı. Bu devrelerde resme olan talep Batı tarihinde görülmedik derecede artmıştı: Ufak galeriler beşe alıp yüze sattıkları resimlerle çok iyi iş yapıyorlardı. Büyük mağazalar kendi içlerinde sanat galerileri açmaya başladılar. Houston,

Texas'ta özel eşyalar satan bir mağaza "her ay bir usta ressam" kulübü kurdu. Senede bir milyon dolar vererek üye olana her ay bir modern sanat ustasının resmini iletmeyi garantiledi. Bunların içinde Picasso, Chagall ve Matisse gibi ressamlar da olacaktı. Her eserin fiyatı mağazanın komisyonları dışında 83,333 dolara geliyordu. *The Wall Street Journal* gazetesi bu sırada sanat piyasasının senelik toplam değerinin beş milyar doları bulacağını işaret ediyordu.

Sanat, zenginliğin ve tüketimin en büyük simgesi olmuştu. Lüks sanat kitaplarının baskıları birden arttı. Bu konudaki en büyük yayınevi Harry Abrams modern sanat üzerine en geniş malzemeyi topladı ve gün geçtikçe daha pahalı kitaplar yayımlamaya başladı. George Wittenborn adlı kitapçı mektupla müşterilerine şu tavsiyede bulundu: "Sanat kitaplarının çok iyilerinin koleksiyonunu yapın, ileride bulamayabilirsiniz." Güzel sanatlar yoluyla kâr etme kavramı artık iyice yerleşmişti. Daha 1955'te *Fortune* dergisi "Evrensel Sanat Piyasası"³ diye iki seri yazı yayımlamış, hisse ve tahvillerle uğraşanların

anlayacağı dilde modern sanat eserlerinin fiyatlandırılması ve pazarlanması üzerine fikirler vermişti.

Washingtonlu Richard Rush 1961’de yayımladığı “Yatırım Olarak Sanat” ve “Zengin Olmanın Yolları” adlı kitaplarında⁴ sanat koleksiyonculuğunu ve yatırımcılığını adamakıllı açıklıyor ve öğütlüyordu.⁵

1950’lerde yuvarlanmaya başlayan bu kartopu 1970’lerde bir çığ hâline dönüşmüş ve petrol krizinden önce Jackson Pollock’un bir resminin 28 milyon lira gibi bir değeri bulmasına varmıştır.

Dürbüne tersinden bakıldığında son çeyrek asırda bu kadar spekülâtör ve tüketici bir piyasayı doyuracak sanat akımları nasıl olabilir veya yaratılabilir sorunu ortaya çıkıyor. Şöyle bir piyasa gerçeği var; sanatçılar ayrı ayrı istedikleri kadar çalışsınlar bu bir akım hâline dönüştürülmezse, yani sahte bir tren sahte bir yönde kalkmazsa, yapıtların fiyatı her zaman düşük kalır.

İkinci sorun; dünya görüşü ve işi sağlam bir sanatçı bu koşullara boyun eğmek istemezse kendini nasıl

doyurur ve duyurur. Medya, yani iletişim araçları sermayenin elinde olduğu sürece dizginleri kaptırmadan Batılı sanatçı nasıl bir yöntem sürdürür.

Bizi ilgilendiren sorun... Bu dev çarkı çeviren suyun farkında olmak gerekir öncelikle. Bu piyasanın etki alanına girmemiş Türkiye’de trencilik oynamayıp çevreye özgü sağlam bir dünya görüşü ve felsefenin bilincinde olmamız gerekir.

Gökdelenlerin havalandırılmalı odalarında planlanan son çeyrek asrın Batı sanatı gerçeğini hiç bilmemek “devekuşçuluk” oyununa, yarım bilmek de “trencilik” oyununa götürür. Onun için belgelerle bu işi elden geldiğince araştırmak ve açıklamak borcumuzdur.

—*Köken*, Sayı: 1, Mart 1974, ss. 23-26.

1. Tesadüfen benim sergim.

2. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Vol. 4, New York: Vintage Books, 1958, s. 216.

3. Eric Hodgins ve Parker Lesley, “The Great International Art Market”, *Fortune*, Aralık 1955. (e.n.)

4. Richard H. Rush, *Art as Investment*, New Jersey: Prentice-Hall, 1961 ve *The Techniques of Becoming Wealthy*, New Jersey: Prentice-Hall, 1963. (e.n.)

5. Sophy Burnham, *The Art Crowd*, New York: David McKay Company, 1973, s. 31.



Üslup Fetişizmi

Bir sanatçının ürünü olan resmin oluşumundaki tüm etkenleri inceleyebilmek için şimdilik günümüzden başlamakta yarar vardır. Dünya koşullarının resim sanatı üzerindeki etkilerini doğru oranlarda gerçekçi olarak anlayabilmek için sosyolojik, psikolojik ve “üslup” etkenlerinin ne biçimde oluşup bize vardığını yalın olarak kavramak gerekir. Etkenlerin gerçek nedenlerini anlamaya çalışmak bugünün sanatçısı için seçme ve ayıklama özgürlüğünü daha iyi oluşturur kanısındayım.

Bugünün dünya politikasında çok önemli rol oynayan bir azınlık ellerindeki finansman gücüyle kitle haberleşme araçlarını, kültür kurumlarını ve özel galerileri kontrol ederek 20. asra kadar hiç olmadık biçimde, kendi başına bir “üslup fetişizmi” yaratma yolundadır. Kesin amaçlarla yürütülen bu çaba, son derece liberal görünen bir sanatseverlik maskesi altında uygulanan dolaylı bir baskı ve oldukça şiddetli bir sansürdür. Eskiden karşı olduğu sorunlara direncini resminin içinde yürüten sanatçı bu baskı arttıkça direncini sanatının dışına taşımıştır. Bu tür bir direnç örneği verirsek:

BÜTÜN ROCKEFELLER’LARIN NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ MÜTEVELLİ HEYETİ’NDEN DERHÂL İSTİFA ETMELERİ İÇİN BİR ÇAĞRI

Bir grup çok zengin insan bütün dünyayı etkileyen savaş mekanizmasıyla ilgili çabalarını örtbas etmek için sanatı kullanmaktadırlar.

Bu insanlar kendi suçlu vicdanlarını rahatlatmak için Modern Sanat Müzesi’ne para yardımı yapmakta ve sanat eseri hibe etmektedirler. Modern Sanat Müzesi bu kirli para ve hediyeleri kabul etmekle kendi varlığını ve sanatın bütünlüğünü tehlikeye atmaktadır.

Müzenin kuruluşundan beri bu insanlar bu kurumun kontrolünü ellerinde tutmaktadırlar. Elleriindeki bu güçle birçok sanatçının tutumunu etkilemişlerdir. Toplum eleştirisiyle ilgili her türlü sanat çıkışını kısırlaştırmışlar ve toplumda kendilerine

karşı olan güçleri susturmaya çalışmışlardır. Ve sonuç olarak da sanatı toplumun bugünkü çelişkilerini yansıtır durumda olmaktan çıkarmaya çalışmaktadırlar.

1. Ferdinand Lundberg'in *The Rich and the Super-Rich*¹ [Zenginler ve Süper Zenginler] adlı kitabında Rockefeller'ların Standard Oil şirketinin yüzde 65'ine sahip olduğunu görüyoruz. Seymour M. Hersh'in *Chemical and Biological Warfare*² [Kimyevi ve Biyolojik Savaş] adlı kitabında, 1966'da David Rockefeller'ın (aynı zamanda Modern Sanat Müzesi Mütevelli Heyeti Başkanı) özel ilgisi olan California Standard Oil şirketinin bir fabrika ünitesini United Technology Center'a (UTC) salt napalm imalatı için kiraladığını okuyoruz.

2. Yine Lundberg'e göre Rockefeller biraderlerin Phantom ve Banshee jet savaş uçaklarını yapan McDonnell Aircraft şirketinin hisselerinin yüzde 20'sine sahip olduklarını

görüyoruz. Ve yine Hersh'e göre aynı şirket "kimyevi ve biyolojik" savaş için geniş çapta araştırma yapmaktadır.

3. George Thayer'in *The War Business*³ [Savaş Ticareti] adlı kitabında, David Rockefeller'ın yönetim kurulu başkanlığını yaptığı Chase Manhattan Bankası ile yine Rockefeller'ların hissesi bulunan McDonnell Aircraft ve North American şirketlerinin, "yerli silah imalatçıları" ile Pentagon'un Uluslararası Güvenlik İşleri birimine bağlı Uluslararası Lojistik Müzakere (ILN) grubu arasında aracılık yapan Savunma Sanayii Danışma Konseyi (DIAC) üyesi olduğu anlaşılmıştır.

Bu yüzden Rockefeller'ların Modern Sanat Müzesi Mütevelli Heyeti'nden derhâl istifa etmelerini talep ederiz.⁴

New York, 10 Kasım 1969 Gerilla Sanat Eylem Grubu
Jon Hendricks, Jean Toche⁵

1970'e kadar oldukça kızıışan demokratik ve radikal protesto hareketleri sırasında oluşan bu koalisyon-daki sanatçılar Amerika'da ancak bir yere kadar etkili sonuçlar almışlardır. Özel galerileri etkileyememekle beraber müzeleri eğitim yönünden daha hizmet eder ve sanat yönünden daha popüler sergilere yer verir duruma sokmayı başarmışlardır.

Bunu yapabilmek için müzenin idare heyeti toplantılarını bile basmışlardır. Metropolitan Müzesi İdare Heyeti bir gece, son derece şık, 18. asır Fransız dekorlu bir lokantada toplanırken sakallı ve blucinli "Sanat Emekçileri" içeri girerek ellerindeki kavanozlardan hamam böceklerini ortaya boşaltmışlar ve çıkan kargaşalıkta bir iki emekçi de ayaklar altından zor kurtulmuştur. Hamam böceklerinin bile şaşırdığı bu ortamda şık ve mücevherlere bezenmiş sanatsever bir üye hanım birden ilgiyle uyanıp "Aaaa! Sizler Sanat Emekçilerisiniz, ne kadar şahane!" diyerek durumdan aldığı hazzı belirtmiştir. 1960'ların protestoları radikal, romantik, nihilist, ne olursa olsun 1970'ten sonra salt protesto eylemlerinden başka türlü

bir davranışa dönüşmüş ve yeni bir sanat akımı olarak belirmiştir. Tümüyle olmasa bile "kavramsal sanat" Batı'da tuvalsiz resim, heykelsiz heykelin yapıldığı bir cins kavramların ve davranışların (günlük hayattan olsa bile) ön plana çıktığı bir sanat akımıdır.

Avustralya'daki kayalıkları binlerce metre karelik plastikle sarmak, posta kutusu adresi olarak Modern Sanat Müzesi'ni vermek ve mektuplarını oradan almak, New York Whitney Müzesi önüne iki kamyon dolusu buz kalıbı bırakmak veya bilmem hangi iki vadi arasına üç kilometrelik sarı bez germek. Ve de bilmem ne arasında çukur kazarak "toprak işleri" adı altındaki akımı sürdürmek veya toprağı dikine kazarak anti-anıt yapmak gibi kavramsal sanatın yüzlerce örneğinden birkaç tanesi gösterilebilir. Bunların birçoğı finansmana bağlı, iyice planlanıp düzenlenen eylemler. Bir kısmı da filme alınıp yine olayı finanse eden kurum ve kişiler tarafından koleksiyona alınıyor.

Kavramsal sanatın radikal kanadı plastik sanatların nesne olarak üretilmesine karşı. Sanatlarını düşünce

ve davranış olarak ortaya koymak taraflısı ki davranışıyla spekülâtörü hem rahatsız etsin hem de eline satılır bir “meta” geçmesin. Bu sanatçılar “meta fetişizminin”⁶ son yarım asırda ona bağlı olarak sanat dışı bir “üslup fetişizmi” yaratmakta olduğunun ve bu tutumla sanatın toplumdan süratle kopararak gerçek görevini yitirdiğinin farkındadırlar.

Kavramsal sanatın diğer bölümü, bu akımı eğlence yapıp gösteri hâlinde çoktan eski çarkın dişlileri arasına teslim etmiş durumdadır. Bazı çatışmalardan sanatçılar açısından yeni direnç biçimleri doğmakta ve bu arada bazıları da “üslup fetişizminin” çarkları arasında eriyip gitmektedir.

Bu arada başka bir ilginç mücadele biçimi: Pop sanatının en önde gelen ustalarından Rauschenberg resimlerinden para kazanmış olmakla beraber eline fırça almamış galeri sahibi ve koleksiyoncuların resimlerinden kendisinin kazandığından beş on misli fazla kazanmış olmalarına kızarak avukatına yeni bir “telif hakları kanun teklifi” hazırlatmaktadır.

Bu teklife göre, resim, sanatçının elinden çıktık-tan sonra da, bir kitap gibi, sanatçının hakkı onun üzerinde kalır. Yani resim el değiştirdikçe alınan kâr üzerinden belli bir yüzde daima sanatçınındır vs. Oldukça etkili bir kanun teklifi ve onaylanması büyük gürültüler ve değişiklikler yaratabilir sanat piyasasında.

Bununla ilgili ufak bir örnek verelim. Fransa’da, milyoner Ambroise Vollard 1939’da öldü. Bu milyonların ucunu tutup geriye doğru gidersek Paul Cézanne’ın atölyesine kadar varırız. Vollard onun resimlerini almaya geldiğinde Cézanne oldukça umutsuz bir durumdadır ve resimlerinin tanesini 50 franka satar. Vollard, bu resimlerin çoğunu 50 bin frank oluncaya kadar bekletir ve o fiyatı bulunca satmaya başlar. O tarihten yirmi sene kadar sonra Chaim Soutine, resimlerinin büyük bir kısmını Amerikalı bir koleksiyoncuya 4 bin franka satınca şaşırır. Elindeki parayı ne yapacağını bilemez ve aklına şu gelir: Bir taksiye biner ve bütün gün Paris’i dolaşır.

Yazının devamında plastik sanatçının içinde bulunduğu düzenle alışverişi ve direnci üzerine başka örnekler vererek açıklık getirmeye ve ülkemiz sanatına bağlamaya çalışacağım.

—*Köken*, Sayı: 4, Haziran 1974, ss. 14-16.

1. Ferdinand Lundberg, *The Rich and the Super-Rich: A Study in the Power of Money Today*, New York: Lyle Stuart, 1968.
2. Seymour M. Hersh, *Chemical and Biological Warfare: America's Hidden Arsenal*, Indianapolis: Bobbs-Merrill Co., 1968.
3. George Thayer, *The War Business: The International Trade in Armaments*, New York: Simon and Schuster, 1969.
4. Sophy Burnham, *The Art Crowd*, New York: David McKay Company, 1973, s. 22.
5. Bildirinin üçüncü maddesi ve imza kısmı orijinal metin esas alınarak yeniden düzenlenmiştir. Bkz. Guerilla Art Action Group, "A Call for the Immediate Resignation of All of the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art (1969)", *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* içinde, ed. Alexander Alberro ve Blake Stimson, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009, s. 86. (e.n.)
6. Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: De Yayınevi, 1968, s. 96.

Tüm-Çevre Anlayışı ve Tasarım

Bugünün genel tasarım sorunları ancak belli koordinatların kesiştiği yerde yaşamını sürdüren bireylerin tüm-çevrelerini doğru tanımladıktan sonra açıklık ve somutluk kazanmaya başlar. Bu nedenle tasarım sorunlarını çok kapsamlı bir toplumsal sorumluluktan soyutlamak da olanaksızdır. Tüm-çevreyi doğru algılama yöntemi açısından bildirilişim kuramı öncülerinden Abraham Moles şöyle demektedir:

“Algılamak seçmek demektir ve dünyayı anlamak, seçimsel algılamanın kurallarını bilmekle olur ancak.”¹

Seçimsel algılamanın kurallarını bilmek insan çevresini oluşturan tüm nesne, bildiri ve haber niteliğindeki maddelerin yöntemli algılanmasından başka bir şey değildir.

Bildirilişim kuramının çevre açısından getirdiği görüşler ve bu kuramın estetik boyutları ilk defa 1958’de Moles tarafından yayımlanmıştır. O zamana kadar haber alma kuramı üzerine yapılan çalışmalarda

“estetik algılama” sorunu şüpheyle karşılanıyor ve maceracı olarak görülüyordu.

Bugün ise insan-çevre ilişkisi, insan alıcılarının (duyu organları) dış dünyanın verici ve kanallarına göre işlev kazanması ve insan beyninde estetik boyutların gelişmesi enikonu önem kazanmıştır. Estetik davranış üzerine çalışmaların 1960’larda Gustav Theodor Fechner ile başladığını söyleyebiliriz.

Ondan sonra Gestalt ve psikanalitik kuramlar bugünün psikobiyolojik çalışmalarına kadar önemli bir gelişme göstermiştir. Bugün hâlâ estetik algılama yönünden insan duyu organları ve beyni ile ilgili psikolojik modeller geliştirilmektedir. Bu gelişme ve araştırmalar bugünün estetik ve plastik sanatların en önemli bir dalı olan tasarım sorunlarından soyutlanmamaktadır. Böylesine gelişmiş bir üniteyi İngiltere’de Sheffield Üniversitesi Mimarlık Bölümü’nde görüyoruz.²

Bu üniversitede “tasarım ve psikoloji” alanında açılmış olan araştırma bölümü biyolojik modellere

özellikle ağırlık vermektedir. Tüm tasarım prensiplerinin algılama ve yaratma sorunları açısından ele alınması bu araştırmaların ana konusu olmaktadır. Doğaldır ki tasarım ve estetik sorunlara psikobiyo-lojik açıdan eğilmek toplumsal altyapı sorunlarını hiçe saymak gibi ele alınmamalıdır. Çünkü üretilen bildiri (mesaj), bildirişim kuramı açısından bir madde olarak kabul edilirse insan alıcı ve verici olarak duyarlı bir görev yüklenmektedir. Belli yapay veya doğal kanallar aracılığıyla dış dünyayı algılayan insanın elbette gelişmiş duyu organları, belli süzgeçleri, depolama ve irdeleme yetenekleri ve bunun yanı sıra yeni bildiri üretme ve yaratma yetenekleri vardır. Bu nedenle.

ALICI-KANAL-VERİCİ

Sistemi bir bütündür, yani insan gerek alıcı ve gerekse bildiri üreten bir öge olarak veya yaratıcı olarak dış dünyadan ve toplumdan soyutlanamaz. Gerek siber-netikçiler, gerek psikologlar gerekse toplumbilimciler, eğer insan ve tasarım sorunlarına bilimsel-maddeci

bir görüşle bakıyorlarsa insanı ve onun yapısını bu bilimsel anlayış içinde ele almaktadırlar.

Bildirişim kuramı açısından yine şu görüş ileri sürülmektedir:

“Kendi kalıtımı ve tarihsel geçmişi göz önünde bulundurularak herhangi bir insan, en geniş anlamıyla, tüm-çevresi tarafından biçimlendirilir.”³

Bu kuramın bu görüşüyle en son psikobiyolojik araştırmalar birbirini tamamlamaktadır. İnsan, bir yandan çevresi tarafından biçimlendirilirken diğer yandan çevresini modle etme çabası içindedir. Dış dünyadan algıladığı enformasyonun yanı sıra doğuştan taşıdığı ilkel bir enformasyon havuzu da çevreye olan yaratıcı davranışlarını biçimlendirmektedir. Çevreyi modle ederken estetik kaygıların nerede başlayıp nerede bittiği tam netlik kazanmamakla beraber insan beyniyle ilgili bazı araştırmalar bu konuyu aydınlatıcı ipuçları taşımaktadır. Fakat hiç şüphe yok ki insanın algı mekanizması dış dünyadan algıladığı

bildirileri strüktüre etme ve yolladığı bildirileri da ayrıca strüktüre olarak yollama eğilimindedir. Bu sanatsal ve tasarımsal endişe, bir bakıma, bugünün toplumsal ve kentsel gelişmesiyle çelişki hâlinindedir. Yani bilimsel olarak kanıtlanabilen ve doğal olan gerçek insanın düzenleme eğilimidir. Termodinamikte veya sibernetikte doğadaki düzensizliğin veya düzensizliğe doğru gidişin bir ölçüsü olan entropi, insanın doğal olarak karşı durmak istediği bir olgudur. Bu açıdan bakılınca genel tasarım denen insanın yüksek örgütlü düzenleme eğiliminin anti-entropik bir eylemin çok gelişmiş bir biçimi olması gerekir. Doğadaki diğer bir sürü hayvana göre insan yüksek örgütlü bir yaratık olarak bilinmektedir. Bu kadar yüksek düzeydeki bir mekanizma bildirileri bu kadar iyi strüktüre etme yeteneğine sahipken, diğer yandan insan zararına bir çevreyi devamlı olarak oluşturabiliyor olması en önemli sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanırım bugün hiç olmazsa şu gerçek iyice anlaşılmıştır ki bugünkü insan çevresinin modle edilmesi insanın doğal ve gerçek gerek-

sinmelerinden kopuk olarak zararlı bir biçimde gelişmektedir. Bu gelişme ayrıca bu mekânların içine doğan yeni bireylerin sanatsal içgüdülerini ve mekanizma olarak strüktürel yeteneklerini, yani estetik boyutlarını enikonu körletmektedir.

Diğer endişe verici bir gerçek de sanat ve tasarım eğitimi açısından şurada yatmaktadır: Bugünün sanat okullarının bulunduğu kentlerde yaşayan insanların bir gün boyunca algıladığı bildiri oranı adamakıllı yüksek bir düzeye ulaşmıştır. Çevrenin kalabalıklığı ve kitle haberleşmesinin getirdiği düzensiz bildiriler Marshall McLuhan'ın deyiimiyle bir *information pollution*, yani “enformasyon kirliliği” yaratmaktadır. Bu kirlenmenin gerçekliğini kabullendiğimiz zaman sanat eğitiminde seçimsel algılamamanın kurallarının çok yeni bir biçimde ortaya konması gerekir.

Tüm-çevre, tüm bildiri alışverişi ve her an çevresi tarafından biçimlendirilen ve bugünün koşullarına göre hızla değişmekte olan insan, değişme yönü ve

yöntemini kaybettiği zaman genel tasarım, çevresel tasarım daha çok önem kazanmaktadır.

Bu nedenle sanatsal ve tasarımsal bir tavrın, hiç şüphesiz, plastik sanatların imtiyazlı bölgesini biraz daha aşarak daha etkili olması gerekmektedir.

—*Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi*, Sayı: 9, 1976, ss. 4-5.

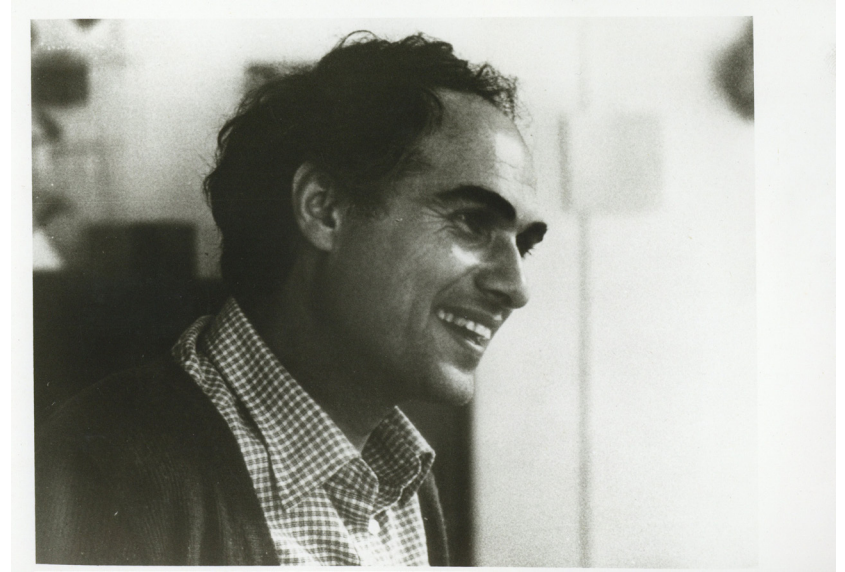
1. Abraham Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana: University of Illinois Press, 1966, Giriş B1.

2. Peter F. Smith, "A Psychological Model for Aesthetic Experience", *Leonardo*, Vol. 9, No. 1, 1976, ss. 25-31.

3. Moles, a.g.e., s. 7.

Önceki Hafta Yitirdiğimiz Altan Gürman,
Öncü ve Devrimci Resim Anlayışının
Temsilcilerindendi

Çok genç yaşta yitirdiğimiz sanatçı arkadaşımız Altan Gürman yenilikçi, öncü ve devrimci bir resim anlayışının en berrak, en aydınlık kişiliklerinden biriydi. Altan, içinde yaşadığı toplumun tüm değer ve verilerine açık bir kişi olarak gerçek bir sanatçının birikim sorununu kavramıştı. Akademiyi bitirdikten sonra Avrupa’da geçirdiği süreleri eski biçimleri ayıklamak için çok iyi değerlendirmiş ve sonuç olarak 1967’de Türkiye’de açtığı kişisel sergide gerek anlam gerek biçim olarak Türk resminde her yönüyle radikal bir çıkış yapmıştı. Bu, o zaman biçimci ve üslup sınıflandırmalarına daha yatkın olan eleştirmenler tarafından tam değerlendirilememiş ve birtakım dergi görgülerine dayandırılarak, sadece “Pop” akımıyla olan benzerlikleri üzerinde durulmuştu. (Hâki renkte bir tepe, üzerinde yapayalnız bir topağacı ve arkada masmavi bir gök. Önde gerçekten monte edilmiş dikenli teller... Ve belki kırmızı-beyaz boyalı tahtadan bir barikat... Kimi yerde, tek başına duran ve bir kurşun askeri andıran bir siluet, kartondan kesilmiş.)



Altan Gürman, tahminî 1975

Arter ve Salt Araştırma, [Altan Gürman Arşivi](#)



Altan Gürman, *Montaj 4*, 1967
Arter ve Salt Araştırma, [Altan Gürman Arşivi](#)



Altan Gürman, *Montaj 1*, 1967
Arter ve Salt Araştırma, [Altan Gürman Arşivi](#)

Bütün resimlerde aynı ayıklanmış yalnızlık. Bir kurgu-bilim faşizmini duyuran kararlı vurgular. George Orwell'in 1984'ü vardı, bu da resimde başka ve yaşamak istemeyeceğimiz bir geleceğin atmosferini bize iletiyor, özünde son derece açık, net bir toplumsal eleştiri ve faşizmin, baskının, yasakların yarattığı, mekânsal kuraklığı en iyi duyuran biçimler.

1967'den sonraki dönem, biyografisinde de görüleceği gibi Altan'ın yalnızca grup sergilerine ve bienallere katılma dönemidir.

Onu tanıyanlar çok iyi bilirler ki bu yedi sekiz yıllık devre Altan için gerçek bir sanatçıda olması gereken bir birikim dönemidir.

Bu birikim döneminin sonunu Ocak 1976'da Ankara'da açtığı sergi belirler.

Bundan sonra Altan'ı son derece verimli ve yoğun bir biçimde çalışırken görüyoruz. Yine büyük ve etkili panolar ve bu defa heykeller. (Heykelde bu defa bir arazinin bir pasta dilimi gibi kesilmiş bir kesiti

ve üzerinde bir tek ağaç. İki boyutlu Altan Gürman peyzajları sanki "holografi" yöntemiyle üçüncü boyut kazanmış.)

Bir resim-arka fon, gerçek döşemecilerin yaptığı kırmızı kapitone ve önünde çelik dolapların boyandığı boyayla boyanmış kontrplak bir insan silueti... Önünde bir telefon: Bir bürokratin portresi. Resmin adı: *Kapitone...*

Altan, öz ve biçim sorununa bu denli bilinçli sarılan bir sanatçı olduğu için salt biçimci avangardistlerin yanı sıra resimlerini bile sergilemekten kaçınırdı. Çünkü Batı'daki avangardizm olayının oradaki "galeri-piyasa" olayıyla sıkı sıkıya bağlı olduğunu bilirdi. Nisan 1976 bu özenli ve verimli dönemin sonu oldu.

Kişilerin sanatçı yönünü belirleyen yazıların bir sakıncalı yönü vardır, o da kişilerin sanatçılığından bahsederken insan olarak günlük yaşamından, dostlarından, bitkilere, denize ve doğaya olan sevgisinden ve ekonomik yaşamından soyutlanabilmesidir.

Ama hiç olmazsa, Altan'ın büyük, mekânsı ve ürpertici peyzajlarının ardında büyük bir doğa sevgisi yattığını gerçek yaşamından biliyoruz. Son on yıl akademide çağdaş, bilimsel bir Temel Sanat Eğitimi'ni ("Basic Design") her geçen gün daha iyi oluşturmak ve öğretmek için ne kadar çaba harcadığını kürsü arkadaşı olarak yakından izledik.

Bu nedenle Altan Gürman'ın yapıtlarındaki o net, akılcı ve çağdaş tutumu sanat eğitiminde gerçekleştirdiği aynı başarıdan ve çabadan soyutlamamak gerekir.

Yoksa, Türkiye gibi bir ülkede gerekli olan "sorumlu yaratma" konusunda çok iyi bir örnek vermiş olan Altan'a biraz haksızlık etmiş oluruz.

—*Milliyet Sanat*, Sayı: 183, 7 Mayıs 1976, s. 20.

Özer Kabaş'la Bir Söyleşi

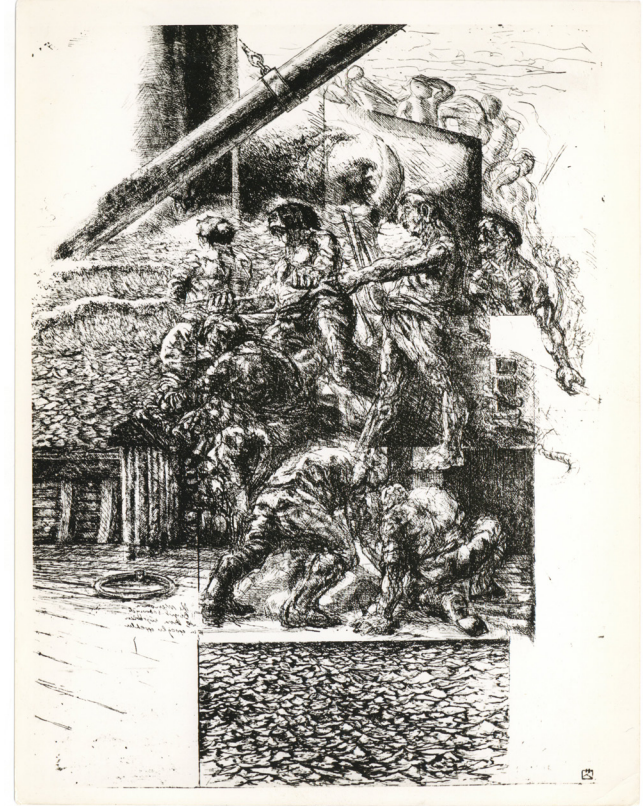
— Sayın Özer Kabaş, modern Türk resmine yol alırken örnekler çerçevesinde, geçmişin eleştirisini, şimdiki durumu, geleceğe yaklaşımı değerlendirir misiniz?

— Türkiye'nin kendi çağdaşlaşma çabası uğruna, 19. yüzyılda Batı'nın resim sanatıyla bir akrabalık kurması belki de kaçınılmazdı. 19. yüzyılın başında Batı resminin akılcı mekân anlayışı öncelikle Osmanlı askerî ıslahat hareketleri için gerekliydi. Bu nedenle haritacılık, topçuluk vb. eğitimin yapıldığı askerî mühendislik okullarında resim dersleri ve perspektif, haritacılıkla ilgili gravürcülük ek olarak öğretilmekteydi.

Bu asırda bir yarış hâlinde peş peşe endüstrileşen Batı kapitalist devletleri bilimsel gereksinimlerinin yanı sıra kendi kültür ideolojilerini de oluşturmuyorlardı.

— Bu durumun bizdeki etkileri ne yolda oldu?

— Bu sıralarda Avrupa'da eğitim görmüş olan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve diğerleri bireysel üstün yetenekler olarak, bir anlamda Avrupa resim



Özer Kabaş, *Bumbarta*, gravür, 1979

Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

sanatıyla Osmanlı toplumu arasında kültürel bir hava köprüsü kurmuş oldular. Osman Hamdi Bey'in resmi Avrupa'daki romantik Oryantalistlerin paralelindeydi. Nitekim o sergilere resim yolluyor ve ödülleri alıyordu. Bu sıralarda İstanbul'u ziyarete gelen yabancı ressam ve gravürcülerin etkisini de hesaba katmak gerekir. Bu gelişme içinde Türk minyatür resim geleneği tarihe gömülmüş, ancak 1950'den sonra bazı çağdaş Türk ressamlarınca minyatür resmindeki mekân sorunu yeniden canlandırılmıştır.

— *Sizin bu konudaki yazılarınızı anımsıyoruz ister istemez. Bu sorunlara bir dönemde çokça değinmişsiniz. Dilerseniz özetleyelim...*

— Evet, Türk resminin çağdaş gelişmesindeki bazı sakıncaları belirten gerçekleri ele almaya çalışmıştım. Bu makalelerimin kısa özetlerini sunmak isterim.

1. Batı'daki Fovizm, Kübizm, neoklasik akademizm, Hareketli Soyut [Soyut Dışavurumculuk], Pop, Op, Hiperrealizm gibi akımların Türkiye'de paralellikleri "ekol" olarak hiçbir

zaman olmamıştır. Bu, 1930'lardaki D Grubu için de geçerlidir. D Grubu değişik çeşitlenmeler içinde çağdaş çıkışlar yapan ressamlar grubunun yenilik adına bir kümelenmesidir. Batı'daki toplu akımlar Türkiye'de eşantiyon olarak belirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra avangardı biçimsel olarak yakalama telaşı biraz daha artmıştır. Bu çıkışlar Türk kamuoyunu etkilememiş ve dalgalandırmamıştır. Bazı kez "montaj" yöntemine başvurulmuş; yüzeysel olarak aktarılan biçimler yerel konulara (öze değil) giydirilmiştir. 1950'lere kadar Paris sanat ortamı Türk resmi için çok etkili olmuştur. Bu etki sonradan devam etmekle beraber New York resmi ve bir miktar Alman ekolleri etkili olmuştur (["Türk Resminde Montaj", Papirüs, Mart 1969](#)).

2. Üslup fetişizmi ve üslup avcılığı, Türkiye'deki plastik sanatların oluşumunu yer yer yanlış koşullandırmış ve değer ölçülerini saptırmıştır. İthalata ve iç pazara dönük üslup taşıma

eylemi eleştirmenlerin net ve analizci olmayan tutumları da eklenince Türk resim ortamı arapsaçına dönmüştür. Türk resim ortamında toplum dinamiğine ve bilimsel verilere bağlı olarak yaratıcılığı temel alan özgün bölgele- re pek rastlanmaz. Oysa gelişmiş toplumlar- da yaratıcılığa ve gerçek ekollere temel olan bilimsel kaynaklar vardır (felsefe, deneysel psikoloji, estetik, sanat tarihi felsefesi, ileti- şim kuramları, bildirişim kuramı, siberne- tik, sanat sosyolojisi vb.) ([“Üslup Fetişizmi”, Köken, Haziran 1974](#)). Toplumsal gelişmeler ve bilimsel veriler ana kaynak olarak alınırsa üslupsal ve biçimsel gelişmeler de etki olarak yerine oturabilir. O zaman, çağdaşlaşma eğili- mi içinde öze değin biçim gelişmeleri sağlıklı bir yörünge kazanabilir.

3. Batı’da, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra büyük sermayenin etkisiyle oluşmuş bir de yapay sanat akımları vardır (“Tüm-Çevresel Gerçekçilik: Bildirişim ve Sibernetik Kuramları

Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış”, İDGSA, 1976). Bu akımların birçoğunun sanatçılara karşın oluştuğu görülebilir. Özel müze vakıfları, zengin galeriler, koleksiyon- cular, Soğuk Savaş döneminin politikası, New York’ta birbiriyle çekişen yırtıcı eleştirmen-lerin yakıştırma ve yapıştırma yoluyla bazı akımlar oluşturmaları gibi. Yaygın iletişim kanalları yoluyla bize ulaşan bu akımlar dış görünümüyle oluşum nedenlerini gizlerler. Batı’daki birçok özgün sanatçı bu oluşuma karşı çıkmakta, fakat bu kadar büyük bir me- kanizma karşısında güçleri yetmemektedir.

Bu gerçekleri Türk kamuoyuna ve sanat öğren- cilerine bütün nedenleriyle açıklamak gerekir.

4. Türk resminin en büyük eksiklerinden biri yetkili ve nesnel kişiler ve kurumlar tarafın- dan doğru dürüst bir değerlendirilmesinin ve envanterinin yapılmamış olmasıdır ([“Kültür Erozyonu”, Dost, Kasım 1971](#)). Ne 1930’lardaki

D Grubu'nun ne de toplumcu bir çıkış olan Liman Grubu'nun belgeleri ve kitapçıkları yayımlanmıştır.

Gerçek tarihçisi olmayan bir çağdaş sanat dalı öznel değerlendirmeler, bürokratik yakıştırmalar, ortaya çıkıp kaybolan eleştirmenler, kaybolan resimler ve kısır, verimsiz çekişmelerle eylemini sürdürmektedir. Çağdaş Türk resminin gerçek gelişmesini yansıtabilecek bir ulusal müze, bir müze binası, bir bütçe, geniş bir uzmanlar, arşivciler ve restoratörler kadrosu kurulmamıştır, kurulmamıştır. Bu, ulusça, yaşayan sanata bir güvensizliği gösterir. Genç sanat tarihçileri kuşaklarının toplu göç hâlinde Osmanlı dönemine sığınmaları bugünün sanatını yalnız bırakan etmenlerden biridir.

5. Resmin, heykelin, gravürün taşınır ve satılır mal ve meta olması, Türkiye'deki özel sanat piyasasının biraz hareketlenmesi sonucu

Batı'daki galeri sisteminin buruk bir yansımasını Türkiye'de görüyoruz. Bizdeki ekonominin zayıflığı gereği bunlar lümpen galeri olarak yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadır. Paris vizesi almış resimlerin bu piyasayı pazarlama açısından canlandırdığı bir gerçektir. Bu, Paris'te çalışan ressamın küçümsenmesi anlamına gelmez. Ama alıcı piyasanın etiket düşkünlüğü ve ezikliği açısından ilginçtir. Türk resminin Avrupa sanatının arkasına takılmış bir son vagon olduğu inancı hâlâ oldukça yaygındır ([“Son Vagon”, Köken, Mart 1974](#)).

6. Türk resim sanatındaki olumlu gelişmelere bakarken şunu belirtmek gerekir: Avrupa, Amerika resim ekollerinin telaşının dışında tek tek resamlara yaratıcılık açısından bakarsak, Şeker Ahmet Paşa'dan [İbrahim] Çallı'ya, Avni Lifij'den Bedri Rahmi'ye [Eyüboğlu] kadar olağanüstü yetenekler görürüz. Yeni kuşakların kendi toplumlarıyla hesaplaşma çabaları saygıdeğer boyutlara ulaşmıştır.

Batı'daki eğitimlerini kendi kültür perspektiflerini kaybetmeden tamamlayan yeni kuşak ressamlar eskiye oranla daha bilinçlidir sanırım ([“Beliren Yeni Türk Sanatçı”, Dost, Ekim 1972](#)). Toplumcu açıdan gerçekçiliği arayan ressamlar Türk resminde yeni anlatım biçimleri aramış ve bulmaya başlamışlardır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi belli zamanlarda belli kabalıklara düşmüşlerdir. Fakat son birkaç senedir anlatım biçimlerinde özgün bir hayal gücü, iyi bir gözlemcilik ve biçimsel zenginlik göze çarpmaktadır. Orhan Peker'inki gibi lirik figüratif resmin yanı sıra anlatımcı, toplumcu, eleştirel figüratif resimde çok olumlu gelişmeler vardır ve çeşitli odaklar tomurcuklanmıştır. Salt eklektik ve maniyerist, yani yüzeysel üslup aktarmacılığına dayalı figüratif ve içeriksiz soyut resim yapılagelmektedir. Bu tür resim, şaşkın ve gizemlemeye dayalı bir eleştiri sistemi ve belli güçleri ellerinde tutan kişilerin özel gayretleriyle şimdilik ayakta durmaktadır.

Türk plastik sanatçıları, eleştirmenleri ve aydınları artık yetenekli kişilerimiz resim yapabiliyor diye sadece sevinmek dönemini kapayıp sağlıklı ve yapıcı bir tartışma ortamı açmalıdırlar.

Belli güçler dengesini korumak uğruna süregelen sessizlik Türk resmi için yararlı olmamaktadır.

— *Biraz da sizin resminizden söz açalım... Resminizde toplumsal eleştirinin “mizah”la yoğrulduğu, bu yoldan fantastik bir dünya yaratma amaçlandığı gözleniyor. Bu bağlamda resminizi açınlar mısınız?*

— Resmimde ana anlatım yolu olarak, yer yer mizahla yoğrulmuş bir toplumsal eleştiri resmi yapmaya çalıştığım doğrudur.

Gittiğim resim akademisinin son yılında (1962) bu tür resmi gravür dalına ağırlık vererek yapmaya çalıştım. Bu çaba içinde yer yer fantastik öğeler kendiliğinden girdi denebilir.



Şunu açıkça belirtmek isterim ki, 1962'de üniversiteyi bitiren bir sanatçı olarak, o günlerde ülkemizde başlayan değişim ve uyanmaya paralel olarak bir yandan resim yaparken, diğer yandan plastik sanat ortamının dışında oluşan aydın kümelerinin sorun, ürün ve araştırmalarını anlamaya çalıştım. Sinema, tiyatro, edebiyat gibi sanat dalları plastik sanatlarda pek kimsenin aklına gelmeyen tazelik ve cesaretle bazı konuları tartışmaya açmıştı.

Biz ressam olarak, elimizdeki hazır ustalık şablonlarını ve kendimizi biraz Türkçe'ye çevirmemiz gerekiyordu. Bu olmadığı takdirde daha ilk sergilerde beğenilen resimlerimiz birer statü veya sınıf atlama sembolü gibi kalabilirdi.

Özü değiştirmeye çalışırken geçirdiğim biçim ve ustalık sıkıntılarını saklamak istemem. Toplumsal eleştiri türünde öz ve biçim sorununu çözümleyebildiğim resimler daha sonraki resimler için anahtar oldu. Böyle dönemlerde başarısız resimleri hemen ortadan kaldırmak gerekir. Nitekim öyle oldu.

Fakat belli bir çabadan sonra Türk toplumuna ve çevresine yalın olarak bakmayı becerebilen bir sanatçı için inanılmaz zenginlikte kaynaklar olduğu ortaya çıkar.

Dünyanın en eski yerleşme merkezlerinin olduğu bu topraklarda tarihle iyice yoğrulmuş insan kümelerinin bugünkü değişim süreci içinde bir ressama sunabileceği öz, eğer görülmek istenirse olağanüstü zengindir. Toplumsal içerikli herhangi bir resmin ele alacağı konular büyük ustalık ister. İnsan figürü ve gerçek mekânların belli yorumlar içinde kullanılması, sanatçının ustasının yanında veya akademilerde öğrendiğinin çok üstünde bir çabayla etüt veya eskiz yapmasını gerektirir. Çünkü konu durağan değildir ve ona resim sanatına yaraşır bir biçim zenginliği kazandırmak toplumsal resmin 1920'ler ve 1930'lardan kalmış kalıplarıyla olmaz...

Toplumsal eleştiri daha çok yazı ve karikatürün konusuymuş gibi gelir. Zaman zaman sinemada da görülür. Resim tarihi boyunca da az yapılmıştır.

Bu tür resim belli birikimler sonucu yer yer boy gösterir. Benim için de öyle...

Şu anda “Bilginin Yargılanması”, “Savaş Kulübü” gibi bazı yergi resimleri oluşturmaktayım. Eskiz döneminde. Onun yanı sıra iki senedir Türkiye’deki deniz yaşamını ele alan, içinde yergi olmayan başka bir “olumlama” denemesi içindeyim. Zamanı geldikçe eleştirel resimleri güçlendirmek için sevgimi de yaşatmanın gereğine inanıyorum. Bu zıtlığı bir arada yaşatmazsam yarına inanmak biraz zorlaşabilir.

—*Dünya*, 10 Mart 1979.

İnsan, Çevre ve Plastik Sanatlar

GİRİŞ

Bu konuşmalardaki temel, bilimsel ve deneysel estetiğe dayanır. Görsel bir eylem alanı olan plastik sanatlar nesnelerle ilişkilerini duyu organları yoluyla kurar. Duyu organları yoluyla çevreyi algılama, nesnelerin uyarı kaynağı olması ve bu olgunun deneysel olarak irdelenmesi 1960’larda Gustav Theodor Fechner’in başlattığı deneysel ve bilimsel estetik çalışmalardır. Daha sonra psikanalitik kuramlar, Gestalt kuramı, psikobiyolojik çalışmalar, sosyal bilimlerin katkısı, sibernetik, enformasyon teorisi, semiyotik ve tüm haberleşme kuramları ile onun dalları bugünün bilimsel estetiğinin oluşmasında en büyük etkenlerdir. Sibernetik kökenli enformasyon teorisini estetiğe uygulayanlar (Örneğin [Abraham] Moles, [Carolyn] Attneave, [Daniel E.] Berlyne, [James E.] Miller) giderek bugünlerde çok tartışılan “felsefi strüktüralizme”, yeni linguistik çalışmalara yaklaşma olanağı bulmuşlardır. Bu demektir ki yakın gelecekte “bilimsel ve felsefi strüktüralizmde” yeni ve olumlu bir bireşime doğru yol alacaklardır.

İNSANLA İLGİLİ BAZI ÇAĞDAŞ ÇEVRE TANIMLARI

İçinde yaşamakta olduğumuz çağa “sibernetik çağı” diyenler de vardır. Sibernetik bu günkü tekniğin bilim felsefesidir. Sibernetik kuram bir örgüt-bilim diye de tanımlanabilir. Bu kapsamlı bilimsel yöntem 20. yüzyılın felsefesi de denir. Bazı çevrelerce, yüzyılımızın baskın karakterini belirleyen teknik gelişmeler hep bu felsefenin ışığı altında oluşmuş, daha doğrusu bugüne kadar başarıya ulaşan her atılımın sibernetik örgüt ve öncelik felsefesi yöntemiyle çözümlendiği görülmüştür.

Son yüz elli yıldır hâkimiyet süren makine ve mekanik ögelere dayalı endüstri devrimi, son otuz yılda hızla gelişen elektronik ve iletişim devrimine yardımcı duruma geçmiştir. Yapay uydular yoluyla yerküre yeni bir mekân-zaman kavramı içinde güncellik deyimiyle elle tutulur hâle dönüşmesi insanoğlu için yepyeni bir çevre, kavram oluşturmuştur.

Yerkürenin her ögesinin bu denli görülebilir olması tüm yaşam ögelerinin başka bir boyutla madde olarak

hesabının yapılmasının kolaylaşmasını sağlamıştır. İnsan yaşamının tümünü etkileyen makroekonomik bir gerçeğin uzantısı olarak maddi niteliği çok belirgin dev bir iletişim ve bildirişim kuşağı insan yaşamını büyük bir hızla etkilemeye ve değiştirmeye başlar.

Abraham Moles, *Information Theory and Esthetic Perception* [Enformasyon Teorisi ve Estetik Algılama]¹ çalışmasında şunu belirtir: Bu çalışmanın en önemli özelliği bildirişimi madde olarak görmesindedir. Bu soruna tarihî çerçevesi içinde bakarsak insanı hayvandan ayıran en önemli niteliğin hemcinsleriyle geniş anlamda haberleşebilmesidir. Bunu yapabilmek için yapay bildirişim kanalları oluşturabilmek yine insana özgü bir nitelik. Öbür yandan bütün bu bilim dallarını bir anlamda örgütlemekte olan sibernetik insanoğlu için en geniş çevre sayılabilecek evren için de oldukça kesin ve bilimsel görüşler ortaya koyabilmiştir. Sibernetik bazı tanımlarına göre evrendeki canlı ve cansız nesnelerin çevreleriyle olan enerji alışverişi maddesel bir gerçektir ve onların yazgısını belirler. Sibernetiğin çağdaş endüstrileşmenin

önemli bir öncüsü olduğu için, yapay canlı ve cansız nesneler de söz konusudur: “Sibernetik, bir yönden, nispeten kapalı sistemleri çevreleriyle olan bildiri alışverişi açısından araştırırken, diğer yönden yine bu sistemlerin kendi elemanları arasındaki bildiri alışverişi yönünden yapılarını inceler.”²

Termodinamiğin ikinci yasasında veya bir enerji denkleminde yer alan entropi bir anlamda negatif enerji veya enerjiye dönüştürülemeyen olasılık artışı olarak önemli bir yer tutar sibernetikte. Entropi arttıkça, evren ve evren içindeki bütün kapalı sistemler doğal olarak çürüme eğilimi gösterirler. Olasılığı az olan bir durumdan çok olan bir duruma doğru yönelirler. Sibernetik, entropi ve olasılık artma azalma olgusundan yola çıkarak Prof. İsmail Tunalı’nın *Estetik* kitabının “Information Estetik’inde Objektivist Tavır” başlıklı bölümüne bakalım: “Genellikle information teorisi, matematikte geçen bir olasılık teorisidir. Bu olasılık, bireyler arasında ya da birey ile çevre arasında meydana gelen bir ‘mesaj iletimi’nde ortaya çıkan bir sorunu gösterir.”³ Enformasyonel

olan bildiri özgün ve olasılığı yüksek olanı, genetik bildiri de içinde ön bilgiler ve yinelik olanı belirler. Sibernetiği ve termodinamiği *information theory*'e (bildirişim kuramı) bağlıyoruz. En önemli öge entropi denklemiyle olasılık veya karmaşıklık denkleminin birbirine çok yakın olmasıdır. Gestalt kuramının ortaya atmış olduğu biçim algılama, insan-nesne alışverişi, güzel biçim, çarpıcı biçim, hoş giden düzenli biçim gibi ögeler son araştırmalar ışığında başka boyutlar kazanmaktadır. Plastik sanatların herhangi bir dalında, çevrenin estetik algılanması bağlamında çeyrek asır öncesinin biçim, düzen ve orantı vb. prensipleri deneysel estetiğin de katkılarıyla yeni boyutlar kazanmaktadır.

İnsanı konu alan başka bir bildirişimsel tanımını ele alalım. “Kendi kalıtım ve tarihsel geçmişi göz önünde bulundurularak herhangi bir insan, en geniş anlamı ile tüm-çevresi tarafından biçimlendirilir.” Tarih ve kültürel kalıtım yatay bildiriler olarak insan yaşamında her zaman vardır. Bunun yanı sıra çağdaş ve etkili ve çabuk ulaşan ekonomi politik altyapısal

değişimler kişinin bilincinin dışında maddi ve başka nitelikte bildiriler oluştururlar. Bunlara dikey etkenler ve bildiriler diyoruz. Bu ani değişimler çoğu kez tarihsel ve kalıtımsal bildirilerle çelişirler. Bu çelişki bazen yeni bir nitelik sıçraması sağlar ve yeni estetik sonuçlar doğurur.

BİLDİRİ OLARAK MEKÂN⁴

Noktalar, çizgiler, renkler, hacimler ve mekânlar insanla haberleşen cansız varlıklar ve kapalı sistemlerdir. Sibernetik olarak kendi hâllerine bırakılırlarsa çürür ve yok olurlar. İnsan yaşam için son derece önemli olan bu yapılar ve nesneler insanın iletişimsel çevresinin önemli birer parçasıdır. Her somut nesne, çatal, koltuk, dal parçası, bina, meydan, şehir değişik düzen ve karmaşıklıkta uyarıları insan duyu organlarına iletilir.

İnsan, nesne ve mekân haberleşmesinde düzen ve karmaşıklık estetik ögeler olarak değişik oranlarda vardır. Soruna yine bir an için bildirişim (enformasyon) estetiği açısından bakarsak şu önemli noktayı

belirtmek gerekir: Karmaşıklık, gürültü ve düzensizlik her ne kadar doğal ve yapay çevrelerde entropik gelişmeler ise de enformasyon açısından özgünlük ve biçim zenginliğiyle aynı ögeler değildir. Fakat bunu söylememin nedeni özgünlükle karmaşıklığın olasılık (entropi) eksenini çevresinde birbirine yaklaşmasıdır.

O zaman şu gerçek ortaya çıkıyor: Ne tek başına yalnız düzen (içinde tekrar da olan info-estetikte *redundance* [fazlalık] bu ögeye yakın) ne de tek başına özgünlük veya orijinallik.

Bu görüşe temel oluşturan bir görüşü bildirişim estetiğinden çıkaralım: “İnsan bildirişimine temel olan ana fikrin ve estetik algılamasının temel taşı sayılan öncü kavramının şu olduğu ortaya çıkmıştır: İnsanı en randımanlı olarak etkileyen bildiri veya iletişim elemanlarının, bildirilerin olağanlığıyla (güncellik) özgünlüğü (orijinallik) arasında doğru bir denge kurulduğu zaman gerçekleşebildiğini bize göstermektedir. Buna olağan-özgün diyalektiği de denir.”⁵

Bir an için biraz geriye dönüp 20. asrın ilk yarısında oldukça geçerli olan ve Gestalt kuramının etkisinde ortaya çıkan “biçim, işlevi izler” görüşü bugün için kısa düşmektedir. Özgünlük ve çeşitlilik işlevle diyalektik bir iş birliği içinde önem kazanmaktadır.

Düzen, işlev, uyum ve simetri çeşitlemeleri 20. asır sanatına Gestalt kuramının önemli bir katkısıdır. Gestalt kuramcılarının [Kurt] Koffka, görsel algılama, denge ve simetriye doğru bir eğilimle “sanatsal eğilim” arasında paralellikler olduğunu ileri sürer.⁶ Daha kapsamlı özetlersek Gestalt okulu estetiğe iki adet son derece özgün ve verimli görüş getirmiştir. Bunlardan bir tanesi fizyonomi görüşüdür. Bu görüşe göre dış dünyadaki canlı ve cansız nesnelerle insanların içsel duygu ve görüşleri arasında bazı paralellikler vardır. İkinci önemli Gestalt görüşü de “iyi biçim kümelenmesi” görüşüdür. Biçimlerin (nesnelerin) tek başına duramaması ve onları algılayan insan beyninin ve görme merkezlerinin kötüden iyiye gitme eğiliminde olması gibi görüşler Gestalt

deneylerinin plastik sanatları etkileyen önemli öğeleridir. Bugün insan beyin yapısıyla ilgili çalışmalar otuz sene önceki Gestalt hipotezlerine ışık tutacak niteliktedir.

Bildirişim kuramı Gestalt'ın biçim kümeleri (*configurations*), biçim kalıpları (*patterns, gestalten*) yeni iletişimsel ve zaman süreçlerine dayalı boyutlar getirmiştir. Biçimlerin ortaya çıkma, sıralama, çeşitlilik, doygunluk, zenginlik, özgünlük olasılıkları iyi biçim ve kümeleri aşan yeni estetik boyutları gündeme getirmektedir.

Doğaldır ki görsel sanatlarda Gestalt ağırlıklı biçimler birtakım sorunlar doğurup daha karmaşık ve özgün düzenlemeler için yetersiz kalmaktadır. O nedenle resim, heykel, mimari, şehircilik, plastik sanatların tümünde yeni bildirimsel öğelerin yeni tasarımların olası katkılarını hesaba katmak gerekir. Estetik tüm-çevrenin insanla tüm haberleşmesi, öğeleri ve gerçeğine dayanarak yeni boyutlar kazanmaktadır.

DİKEY VE YATAY MEKÂNLAR: TARİH BİLİNCİ

“Sibernetikte geri besleme, geçmişteki davranış sonuçlarını yeniden kendisine vererek, gelecekteki davranışların kontrol edilmesi yöntemidir.”

N. Wiener⁷

Bunun yanı sıra...

“Kendi kalıtımı ve tarihsel geçmişi göz önünde bulundurularak herhangi bir insan, en geniş anlamı ile, tüm-çevresi tarafından biçimlendirilir.”

A. Moles⁸

Norbert Wiener sibernetiğin kurucusu, Abraham Moles ise bildirimsel kuramını estetiğe uygulayan ilk bilim adamlarından biri olarak bu sözleriyle kalıtım, tarih ve tarihsel geri beslenme gerçeğine ışık tutmaktadırlar. Doğaldır ki tüm-çevre dendiği zaman herhangi bir insana ulaşan tüm bildirileri doğru irdelemek ve sıraya koymak gerekir. Tarihsel veriler binlerce yıldır oluşmuş folklorik değerler genelinde kültür dediğimiz insanın en kutsal ürünleri yatay

etken ve bildiri kümeleri olarak 20. asra kadar ulaşmıştır. Bu işaretler, simgeler, biçimler veya biçimlerin oluşturduğu daha karmaşık kompozisyonlar (bir külliye gibi) varlığını koruduğu sürece yalnızca diyakronik (art zamanlı) bir tarihsel veri olarak değil, tam tersine senkronik (eş zamanlı) birer geri besleme veya davranış belleği olarak devreye girebilirler. Bildirişim kuramının ortaya atmış olduğu alıcı-kanal-verici dizgisi, evrenin yeni sibernetik tanımları içinde, yapay iletişim (uydular, yeni aygıtlar) ve doğal iletişim (canlı yaratıklar) öğelerinin tümü için geçerlidir. Tarihsel değerler eş zamanlı vericiler olarak her zaman canlıdır. Burada söz konusu olan alıcıların kanalları nasıl kullanacağıdır. Örneğin bazı bilim dışı önyargılar bu kanalların doğru çalışmasını önler. Daha iyi özetlersek, Edirne'deki Beyazıt Külliyesi'ne veya Süleymaniye'deki eski mahalleye bakıp ondan hiç yararlanamayabiliriz. O tarihsel, yatay etkenlere ve mesajlara bakmayı yöntemli ve canlı bir görme olayına dönüştüremezsek, kanallar ya tıkanık ya da bilim dışı bir saptırmaya uğramış demektir. Dolayısıyla herhangi bir sanat yapıtına

bakmak ne yazık ki her zaman görmek, görebilmek değildir. O nedenle taze, bilimsel kanallar oluşturup geçmiş bugüne kazandırmak, çağdaş ve yöntemli bir çaba gerektirir.

SANAT VE KÜLTÜRÜN OLUŞUMU AÇISINDAN DİKEY ETKENLER

Sanatın biçimlenmesinde ve tüm-çevrenin oluşumunda enformasyon akışının niteliği, niceliği, özgünlük oranı, belli kalıpların tekrarı, karmaşıklığı ve hatta kirliliği bile söz konusudur.

Marshall McLuhan'ın bildirişim kuramlarından çıkardığı bir görüş var: *Too much information can be polluting*. Türkçesi: "Aşırı bildiri akışı insan çevresini kirletebilir."⁹ Bu kirlenme doğaldır ki fiziki bir kirlenme değildir. İnsan yaşamında bir zaman birimine rastlayan bildirişim karmaşıklığı ve strüktüre edilemeyen haber birimleriyle ilgilidir. Strüktüre olmamış bildirileri yollamak da o derece kolaydır. Diğer yönden bildirişim kuramı deneylerle şunu kanıtlamıştır: "Sanatsal yapıya sahip bir bildirinin

en önemli niteliği, ondaki zenginliğin kişinin kapasitesini aşmasındadır.”¹⁰

Demek ki iki durumda da insanın algılama kapasitesi aşılmaktadır. Birincide karmaşıklık adına, ikincide sanat adına, özgünlük eksenini çevresinde insanı şaşırtmak olasıdır. Sanatsal olarak zenginleştirmek de.

DİKEY ETKEN OLARAK

Çağdaş düzensiz iletişimin, ani politik değişmelerin ve bunların kent yapısından duvardaki resme kadar olumsuz etkileri ve buna bağlı olarak, toplum yaşamının temel isteklerinden bağımsız olarak oluşmuş çarpık yapıdırma, ekonomik gelişmelerle de birlikte, ani dikey etkenler olarak on asırlık bir birikimi bir anda yok edebilir. Eski Varşova'nın rölövelere dayanarak yeniden yapılması bir mucize olabilir. Ama insanlık yaşamının kültürel yapısı bu mucizelere bağlı kalamaz. Altı aylık bir savaşa yapıdırma, bir politik iktidar, yirmi senelik yanlış bir ekonomi politika, bin senelik tarihsel yapıları, bir o kadarlık kalınlığı veya zor oluşan kuyumculuğu birkaç sene

içinde onarılmaz derecede zedeleyebilir ve yeni uygarlık dengelerinin bulunmasını yine bir on asır erteleyebilir. Mesleki açıdan bu olguya bu kadar grafik bakmak kaçınılmazdır. 20. asrın diğer bir dikey etkeni de alıcılar tarafından kanalların kontrol edilemediği iletişimdir. Bu iletişim bombardımanı tüm ilişki, süreç ve kurumları şiddetle değiştirmektedir. Marshall McLuhan bu konuda şöyle diyor: “Araçlar, çağımızın süreçleri ve elektrik teknolojisi, yaşamımızdaki ortak yönleri yeniden biçimlendirip strükture ederek kişisel yaşamımızı tamamen değiştirmektedir. Şimdiye dek alışageldiğimiz her düşünce, her kurum ve eylemi yeniden gözden geçirmeye bizi zorlamaktadır. Haberleşmenin içeriği aracın niteliği ve her şey değişmektedir. Siz, aileniz, komşularınız, eğitiminiz, işiniz, hükümetiniz ve tüm diğer insanlarla olan ilişki biçimleriniz dramatik bir biçimde değişmektedir.”¹¹

McLuhan başka bir açıdan bu olguyu “masumların katliamı” diye de adlandırmaktadır.

Doğaldır ki çağımızda değişimler, evrimler, devrimler kaçınılmazdır. Fakat burada konu edilen dikey etken geniş masum kitlelerin kendi isteklerinin dışında zorunlu değişime uğramaları sonucudur. Plastik sanatlar açısından bu çarpık, adaletsiz, ani etkenlerin onarılmaz deformasyonlar oluşturması bu yazının konusudur.

ÇEVRESEL TASARIMDA ÖZ VE BİÇİM YORUMU

Bu yazının dayandığı kuramlar açısından “mekân, insanla konuşan, haberleşen bir cansız varlıktır.”¹²

Resim, heykel, anıt, park, bina, toplu konutlar, kentler, metropolisler şu veya bu biçimde insanla devamlı iletişim hâlinde dirler. Söz konusu cansız nesneler tarih boyunca insan adına, insan için yapılmışlardır. Bu nesnelerin dışında gökkubbe, yıldızlar, karalar ve denizler de bu iletişimin dışında kalmaz. Bu insanın bölgecilik oyununa elveren özel mekânları vardır. Hatta sosyologlara göre görünmeyen bir “plastik torba” diyebileceğimiz çok özel bir yaşam mekânı vardır. Kültür farklarına göre bu

plastik torbanın niceliği ve niteliği değişir. Dokunma, oturma, sürtünme, sarılma, el sıkma gibi eylemler canlıların arasındaki yakın mekân haberleşmesinin birer parçasıdır. Soruna “halk ve mekân haberleşmesi” açısından bakıldığında yatay oluşumlar ve tarih insanların sevecenlikle oluşturduğu nefis mekân ve çevre örnekleriyle doludur.

Son iki yüzyıldır sanat yapıtları açısından şöyle bir sapma olmuştur: Birçok sanatçı, dilettant [sanat meraklısı], akademisyen, eleştirmen, sanat yapıtlarını odak noktası olarak alıp içeriden dışarıya doğru bakmayı yeğlemiştir. Gerçekte yapıt ne olursa olsun, dışarıdan içeriye, insandan yapıta doğru bakmak gerekir. Hiçbir sanat yapıtını toplumun tüm yaşam gereksinmesinin dışında düşünmemek gerekir. Bir sanat yapıtı bittikten sonra verici-kanal-alıcı dizgesine bir biçimde girmelidir.

Bunun aksi nasıl olabilir? Bir sanat yapıtı tüm-çevre gerçeğinden nasıl kopabilir? Örneğin bir resim taşınabilir, saklanabilir mal niteliğine dönüşünce

çevresel işlevini yitirme olasılığı yüksektir. Heykeller, anıtlar ve hatta mozoleler belli çağlarda belli ideolojik gereksinimler sonucu yerlerinden sökülüp binlerce mil uzağa taşınabilir (Bergama Sunağı ve kabartmaları, Halikarnas Mozolesi ve niceleri). Dikey etkenler ve çeşitli politik, ekonomik, yapay kültürel spekülasyonlar sonucu sanat yapıtları önce mobilize edilerek metaya dönüştürülür. Sonra başka amaçlara hizmet eder ve gerçek çevre bozulur. Daha acı örnekler yurdumuzda çoktur. Birçok yapıt ve çevresi aşırı bilgisizliğe dayanan bir acımasızlıkla kötü kent planlaması (veya plansızlık) sonucu yok edilmiş ve tarihten silinmiştir.

Bu eski binalar ve külliyeleeri Berlin'deki müzede [Pergamonmuseum] görmek de olası değildir. Her türlü haberleşme ve (geri besleme) olasılığı tümüyle ortadan kalkmıştır.

Her türlü yetenekli tasarımcının henüz yetişemediği bir ortamda insan çevresi insan aleyhine bozulmaktadır. O açıdan verilmesi gereken çaba epey

büyüktür. Bu ölçek içinde, durum bu iken, salt biçimci çevreselliğe kısaca değinmekte yarar vardır. Bugün Batı dünyasında *Environmental Art* [Çevre Sanatı] diye bir akım vardır. Bu sanatçıların bir kısmı çevreye yararlı işler ve özgün işler yaparken diğer bazıları Batı'ya göçmüş olan Bulgar asıllı Christo gibi ufak işlerden başlayıp giderek Şubat 1969'da Chicago'daki çağdaş sanat müzesini beş bin metre tuval bezi ve bir buçuk kilometrelik bir ip kullanarak paketlemişlerdir. Kasım 1969'da Avustralya sahillerinin bir millik kayalık bir kısmını da 150 bin metre plastik ve 35 mil ip kullanarak paketlemişlerdir. Vietnam Savaşı'nın olduğu bölgenin birkaç yüz mil aşağısında, üstelik aynı tarihlerde yoksul, aç, barınaksız, napalm bombası yemiş dünyada milyonlarca insan varken Christo'nun yaptığı iş yararsız ve tutarsız bir çevreciliktir. Bunun gibi, plastik sanatlarda, mimaride, kent planlamasında çok kötü ve salt biçimci örneklerle rastlanabileceği gibi öncelikleri iyi saptamış yararlı örneklerle de rastlanabilir. UNESCO için projeler yapan öğretim üyesi ve çevre tasarımcısı Victor Papanek ve öğrencileri yoksul ülkeler için

yaptıkları nesne ve çevre tasarımları ile hem özü hem biçimi açısından olumlu örnek olarak ele alınıp incelemeye değer. Bundan başka yurdumuzda çevre tasarımı olarak çok olumlu örnekler sıralanabilir. Ama şimdilik bu yazının sınırını aşar.

—İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi,
Mimarlık Fakültesi, Şehircilik Bölümü Konferans
Metni, Mayıs 1980

1. Abraham Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*, çev. Joel F. Cohen, Urbana: University of Illinois Press, 1966.
2. Antonin Svoboda'dan akt. Jiří Klír, Miroslav Valach, *Cybernetic modelling*, ed. W.A. Ainsworth, London: Iliffe Books Ltd.; Prague: SNTL, 1967, s. 69.
3. İsmail Tunalı, *Estetik*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1979, s. 110.
4. Başlığın devamı okunamamaktadır. (e.n.)
5. Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*.
6. Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, New York: Harcourt, Brace and Co., 1935.
7. Norbert Wiener, *Emek, Sibernetik ve Toplum*, çev. İbrahim Keskin, İstanbul: Özgün Yayınları, 1975, s. 47.
8. Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*, s. 7.
9. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964, s. 225; akt. Özer Kabaş, "Tüm-Çevresel Gerçekçilik: Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış" (Doktora Tezi), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Yayın No: 69), 1976, s. 150.

10. Kabaş, "Tüm-Çevresel Gerçekçilik", s. 16.

11. Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Message*, London: Penguin Books, 1963, s. 8.

12. Kabaş, "Tüm-Çevresel Gerçekçilik", s. 139.

Özgün Baskı Resim Sanatı

Türk özgün baskı resmi içinde bulunduğu tanımlama ve tanıtmaya kargaşası açısından Osmanlı ordusunun Nizâm-ı Cedîd dönemini yaşamaktadır.

O dönemin zor anlaşılan reformcularını ve sonunda Nizâm-ı Cedîd'in yıkılmasını anımsatan biçimde bugüne dek özgün baskı sanatına özgü Almanca (III. Selim döneminde Rusça), Fransızca ve İngilizce teknik terim ve tanımları kullanan sanatçı ve otoriteler bir araya gelip ortak bir dil oluşturamamışlardır. Seyirci açısından en büyük kargaşa, özentî ve erişilmez elitizm de bu yüzden sürüp gitmektedir.

Türkiye'de bu kargaşa o boyutlardadır ki bu dünyadan çekilmiş birden fazla ünlü sanatçımızın imza haklarını kullanamayacakları bir zamanda, birtakım yöntemlerle yeni baskıları yapılarak onların adına özgün baskı sergileri düzenlenmiştir.

Yukarıda söz konusu metindeki yanlışlar ise hiçbir dil, kültür ve teknolojiye kabul edilemeyecek hatalardır. Bir sanatçının elinden çıkmış herhangi bir tek eser veya sınırlı numaralı, çoğaltılmış herhangi



Özer Kabaş, *Köy Postası*, gravür, 1979

Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

bir yapıtın temel estetik ahlakını hiç anlamamaktır. O açıdan sözünü ettiğimiz kargaşaya özgün bir katkıdır.

Resim sanatının da kendisinden başka hiçbir şey olmayan özgün baskı resmi, yukarıda sözü edilen baskı teknikleri konusundaki el kitabına, Türkçe'ye tam ve bilimsel olarak kazandırılmış biçimiyle şiddetle gereksinme duymaktadır.

Resim sanatının ilginç bir uzantısı olan özgün baskı resmi kendine özgü teknik terimleriyle ve sunuluş biçimleriyle seyirci tarafından uzun süre anlaşılmazsa ne olur? O zaman resim erbabının içinde ayrıca var olan özel bir zanaat tarikatının zor ve bir türlü çözülemeyen becerileriymiş gibi görünüp geçersiz bir korku ve saygı yaratabilir. Bu bulanıklık ancak, aracı amaç sandırmaya çalışanların işine yarayabilir.

Özgün baskı resim sanatı daha fazla geciktirilmeden bütün teknik ayrıntılarıyla Türk resim seyircisine tanıtılmalı ve bu sorun unutulmalıdır. Bu aşamadan sonra bu resim dalı herhangi bir resim

yapıtının karşılaşacağı nesnel yargı, beğeni ve eleştirilerden teknik ayrıntı kargaşası ve mazeretler yüzünden kaçamayacağını bilmelidir.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 33, Temmuz 1981, s. 22.

Altan Gürman İçin
ve
“Bürokrat”¹ Resmi

13 Şubat Pazartesi günü üniversitede bir not: “Altan Gürman için bir yazı yarına kadar.” İnsanın bu kadar sevdiği ve sonra kaybettiği bir arkadaşı için bir gecede yazı yazması zorunluğu kolay altından kalkılır iş değil.

Bir de Hamit Kınaytürk’le şöyle bir sorunumuz var: Devrim Erbil için yazdığım yazıda “Avrupa resmi ile olan akrabalıklar...” dergide akrobatlıklar diye çıkınca şu anda Devrim Erbil ile aramın nasıl olduğu henüz belli değil. İnşallah fark edip kızmamıştır.

Diğer bir sorun da sevgili Altan’ın ölümünden sonra *Milliyet Sanat* dergisinde Altan’ın resmi ile ilgili oldukça ciddi bir yazı yazmıştım. Türk resmine ne götürüp ne getirdiği açısından değil de ne söylemek istediği ve bunu nasıl biçimlendirdiği üzerineydi. O zamanlar Türk avangardının silsilemeratipini saptayan renkli ve pahalı dergiler yoktu. Ayrıca bugünün modası olan toplumsal dinamikten soyutlanmış salt yeninin arayışı yoktu ve Altan’ın ölümü sıralarında resim satışları bugünün düzeyine çıkmamıştı. O gün İstanbul’da beş galeri varsa bugün doksan beş tane

var. Altan ölümünden kısa bir süre önce Yahşi Baraz’ın daha uzun süre seramikçi olacağına inanıyordu... Eski arkadaşıydı. Altı yedi senede çok şey değişti. Altan, ölümünden sonra baş köşeyi tuttuğu sergileri sağlığında görseydi herhâlde çok sevinirdi. Ama biz yakın dostları bugün ona bu yeri verenlere teşekkür borçluyuz.

Şunu kısaca hatırlatmakta yarar var. Altan 1960’ların ortalarından en çarpıcı, en yalın, en anti-pentür ve en özgün *art object* [sanat nesnesi] ve montaj işlerini üretti. İki boyutlu işlerini üç boyutlu montajlarla zenginleştirmeyi hiçbir ressamın kolay kıvıramayacağı bir rahatlıkla başardı. Paris’teki yaşamını, anladığım, anımsadığım ve anlattığı kadarıyla bir arınma, ayıklama ve sonra yeniden yaratma süreci için kullandı. Öğrencilik döneminin sıkışık atölye, amaçsız pentür ve eskiye dönük atmosferinden psikolojik olarak kurtulmak için Paris’te büyük çaba gösterdiğini anlatırdı ve sanırım bu çabasında başarılı oldu. Tasarım bazlı bir resim geliştirdi. Doğası gereği de diğer bazı ressamlarımız gibi tasarım bazlı (temeli olan) bir ressamdı, aynı zamanda İDGSA’da çok iyi bir

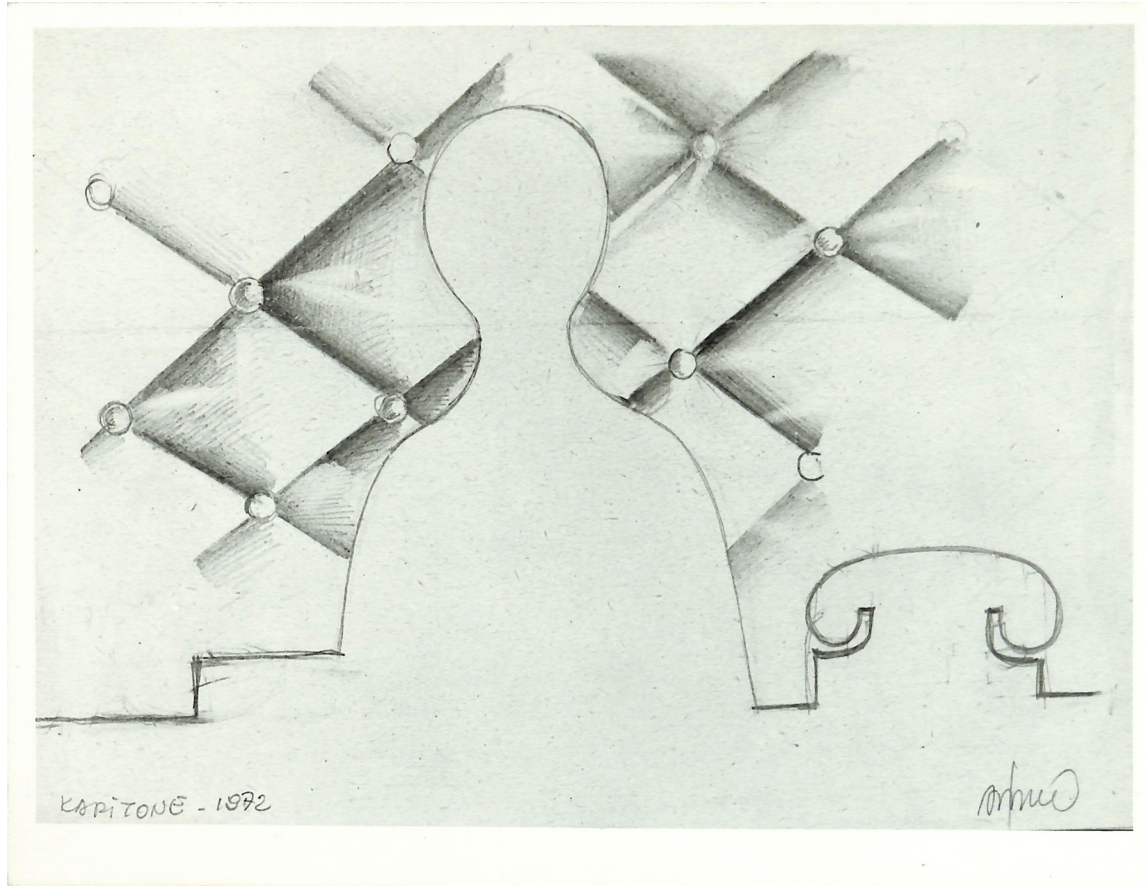
tasarım hocasıydı. İDGSA’daki Tasarım Kürsüsü² ilk dostluğumuzdan sonra ikinci buluşma alanımız oldu. O dönemdeki akademik, ders ve tez çalışmaları Altan’ın somut üretimini epey aksattı. Fakat öğrenci için ders üretmeyi, yaratıcı problemler vermeyi bir süre sonra kendisi için olumlu kıldı ve başardı. 1972’den sonra daha başka özgün işler ve gravürler yapmaya başladı. Bu da Altan’ın ikinci olumlu dönemidir. Ve yeni bir biçim oluşturmak, yaratmak, yepyeni, taptaze bir şey ortaya çıkarmak bu işlerin özünde vardır. Radikal biçimler, kesin bir dille yasaklara başkaldırır. Resimsel bir dille haykırır tel örgülerin ötesindeki baş mekân-lara. Bu resimler bana hocam Josef Albers’in şu lafını hatırlatıyor: “Eskitilmiş görünümlü resimlerden nefret ederim.” “Müzelerdeki en eski görünümlü resim bile yapıldığı zaman pırıl pırıldır” derdi. Yeniyi başarmak, eskiyi hiç anımsatmayan bir yenilik duygusu içinde bir iş çıkarmanın yalnızlığını taşımak kolay olmadığı içindir ki insan bazen anılara ve eski biçimlere başvurur.

Bu yalın tutumunda Altan, Amerikan Popçularının anti-gizemci tazeliğinde bir yandaşlık bulmuştu. Bu

seçim onun kişiliği açısından son derece sıhhatli ve kendi kişisel ifadeciliğine uzun yıllar gramer olarak yarar sağlayacak bir sempati bağıydı. Ne tarih, ne nakış, ne kat ve çorap, ne kilim... Ayrıca ne yağlı boya, ne palet ne de bezir yağı. Bunların yerine kalın mukavva kontrplak, selülozik boyalar vb. ve bunun sonucu harika bir resim. “Bürokrat” 1970’ten sonraki dönemde Altan’ın en kişilikli ve etkili resmi, bizim toplum üzerine aniden odaklanmış bir çalışma. Ondan sonra birtakım kesilmiş kontrplaklar, cıvatalar, kemer biçiminde kesilmiş mukavvalar paylaştığımız atölyenin sağında solunda yatıyordu Altan bizi terk ettiği zaman.

Bazı ciddi hırdavat araç ve gereçleri, bir şeyler inşa ediliyor gibiyken aniden duruverdi, işin tuhaf yanı Altan erken bir yaşta Türk sanat tarihindeki yerini alıyor, böyle bir yeri nasıl olsa çoktan hak etmişti ama bir gün yine değerini yıldız kerte poyraz hafiften değıştirmek isteyebilir, ona bu hakkı tanımak gerekebilir.

Örneğin o günlerde “politik hiciv” (*political satire*) türündeki sanat kendi dost ve sanatçı çevremizde yapılan,



Altan Gürman, *Kapitone* (1976) işinin taslak çizimi, 1972
Arter ve Salt Araştırma, [Altan Gürman Arşivi](#)

konusulan ve sevilen bir sanat türüydü. 1976’da Ankara’da açtığımız toplu sergi (Aloş, Gürman, Güleryüz, Bozdoğan, Kabaş) neredeyse böyle bir amaç etrafında toplanmıştı. “Bürokrat” böylesi bir ortam içinde yapılmış son derece başarılı bir resimdir. Ama o resmi gerçek tarihsel yerine oturtmak bugün birçok varsayımsal şemayı bozabilir. Bunu da sanat kuramları üretenler düşünsün.

Altan’ın sergisinde “Bürokrat” resmini almak isteyen olursa o sanatsever alıcıya bazı kopyalar vereyim. Dekupaj kontrplaktan figür, telefon ve masa için tüketilen “çelik evrak dolabı boyası” bir buçuk kilo. Kapitone zemini yapan koltukçunun adresini şimdi hatırlamıyorum ama benzeri çok bulunabilir. İsterseniz böyle bir resmi kendi kendinize de yapabilirsiniz. Güzel bir duygu değil mi?

Kokuşmuş meta ile yaratıcı tazelik arasındaki fark burada olsa gerek.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 65, Mart 1984, ss. 20-21.

1. Yazıda “Bürokrat” adıyla sözü edilen resim Gürman’ın bir bürokrat ideogramını kullandığı *Kapitone* (1976) işine referans vermektedir. (e.n.)

2. Kabaş burada Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü’nü kastetmektedir. (e.n.)



Altan Gürman, *Kapitone*, 1976

Arter ve Salt Araştırma, [Altan Gürman Arşivi](#)



Aloş'un Dünyası

Aloş heykeltıraştır.

Nüfus kütüğündeki Ali Teoman Germaner sanatçı ortamında evrile çevrile Aloş olmuştur.

Aloş ayrıca hümanisttir, derin bir biçimde.

Kötülük saydığı şeyleri kaldıramaz ve pek çabuk küser. Yaptığı işe hiçbir zaman küsmez devamlı olarak çalışır.

70'lerin başında tanıştığımızda Tasarım Kürsüsü'nün¹ sığıştığı küçük odada 50x70 cm kâğıtlara devamlı olarak "canavar" figürlerini kütsel bir anlayışla işleyerek desenler çiziyordu. Sonra bu desenlerin bir kısmını Süleyman Saim'in atölyesinde ipek baskı aracılığıyla çoğalttı. Plastik sanatların şaşırtıcı sınırları içinde Aloş'un kendine tanıdığı yaratma ve çeşitleme özgürlüğü sonsuzdur. Heykelden desene, desenden rölyefe, rölyeften heykelsi kutu üretimine geçerken kimseye hesap vermediği ve vermeyeceği görünümünü ağırlık taşır.



Ali Teoman Germaner, *Aloşnâme*, 1975

Sanatçının varislerinin izniyle

Bir gün bakarsınız Aloş kil bir tablet üzerine çiziyordur. Onu bitirir eski bir tornavidayı bükerek bir bakır dövme aleti yapar. Ahşaptan, artık tahtalardan yapıştırarak bir kütle çıkarmıştır ortaya, onu yontar. Bitti sanırsınız, hayır bitmemiştir. Sıfır altmışlık bir bakır dövülür ve o ahşap bir yontuya yavaş yavaş ustaca giydirilir. Siz “komşu sanatçı” niteliğindeki “Odabaş” o yapıtlara daha doyamadan Aloş bambaşka görünüm ve nitelikte bir başka işe başlamıştır. Bu bir bronz döküm hazırlığı veya gravür olabilir. İlk bakışta karmaşık gibi görünen bu çalışmaların temel grameri bir süre sonra belli olur. Aloş’un özel artistik bilgisayarının yardımıyla monte edilmiş canavarlar... Anatomik, biyonik, mekanik... Aloş’un çok sevdiği Orta Amerika sanatının bazı izleri desen ve heykel programında her zaman vardır. Bu etki Aloş’un ürettiği eşya ve heykellere “cici”nin karşıtı sevimsiz (olumlu anlamda) bir plastisite katar. Bu ciddiyetteki bazı soyut biçimlere ve “canavar figürleri” kompozisyonlarına belli bir sıcaklık katan öğeler... Kullanılan ahşap, onu giydiren bakır ve de büyük bir sevgiyle uygulanan doku ögesidir.

Yaptığı işler ve denemelerin içindeki sapmalar, sıçramalar, malzeme araştırmaları, bazı başka kişilerde tuhaf bir biçimde önceden programlanmış duygusunu veren “sanat-görev-tekrar”ın yerini “sanat-oyun-çeşitleme”ye bırakır niteliktedir.

Aloş’un işlerindeki soyutla figüratif arasında rahatlıkla gidip gelen biçimsel sarkaç yine ayrı bir bağımsızlık ve umursamazlığı belirler.

Bu tür çalışma sanat sosyolojisi ve ekonomisi açısından da bazı hoşlukları içerir. Şöyle ki bir sanatçının tepesinde büyük sanat merkezlerindeki etkili sanat patronlarından biri yoksa (ki sanatçıların işlerini önemli oranda programlayan kişilerdir), o zaman çok daha heterojen ve kendine özgü bir evrimin tadını sanatçı neden çıkarmasın diyebiliriz. Aloş’un bu özgürlüğü biraz da bu tür piyasa cambazlıklarını bilmediğini bilmesinden gelmektedir. Bunun maddi rahatsızlıklarını tatmakla birlikte bu eksikliği öbür tutsaklığa yeğlemektedir şimdilik.

Aloş'un öğrenciliğindeki olgunluk yılları soyut sanatın önem kazandığı bir dönemdir. Hocaları Hadi Bara'nın da son döneminde son derece etkili, plastik ve soyut işler yapmış olması belli bir özendirici atmosfer yaratmış olsa gerekir. Bunun yanı sıra Aloş'un heykeltıraş ve akademisyen olarak gelişmesinde Zühtü Müridoğlu gibi önemli bir hoca ve heykeltıraşın katkıları şükranla anılması gereken bir olgudur. Paris'te kaldığı yıllarda ünlü gravür ustası ve hocası Stanley William Hayter'in atölyesinde bir süre çalışmış olması da büyük şanstır.

Ve Aloş'un yetişmesine katkısı olan çok başka kişi ve öğelerin var olduğu bir gerçektir.

Kendi öz mesleğine yönelmiş olarak öğretim mesleğini yıllar önce seçmiş olan Aloş, Akademi'nin reform yaptığı 60'lı yılların sonunda tasarım kökenli eğitime daha çok kaymış ve biçim-doku üzerine yüzlerce öğrenciye eğitim yapıp binlerce uygulamaya tashih vermiştir. Onu aşkın yıl sonra, yalnız zırlılarıyla aynı kaderi paylaşan temel tasarım eğitimi bu sürecini

tamamladıktan sonra Aloş'u yeni ve olumlu bir yaratma dönemi beklediğine eminim. Bu kuşak sanatçılar için teknik sorunlar çoğunlukla çözülmüştür. Ülkemizin hızlı değişim süreçleri içindeki ikinci etkilerine dayanıklı olmak ve esas peyniri tilkinin değil de La Fontaine'in yediğini bilerek hem dikkatli olup hem de yaşam sevincini yitirmemek gerekir.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 67, Mayıs 1984, ss. 10-11.

1. Kabaş burada İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'nden bahsetmektedir. (e.n.)



Süleyman Saim Denen Adam

Süleyman Saim Tekcan, evrensel ölçülerde ipek baskı (serigrafi) ağırlıklı bir özgün baskı atölyesini yıllar önce kurmayı başarabilmiş bir sanatçıdır. Bu atölye, zamanla bakır-çinko baskı yöntemleri ve sanatçı arşivleri de eklenerek genişletilmiştir. Bu profesyonel atölye bugüne dek birçok sanatçıya hizmet götürmüştü ve götürmektedir.

Bu verimli ortam içinde Süleyman'ın kendi baskı resimleri de belli bir olgunluk ve tutarlılığa erişip uluslararası sergilerde beğenilmiş ve alınmıştır. Süleyman bu en başarılı ipek baskı resimlerinin biçim repertuvarını biraz da baskı yöntemlerini geliştirirken üretmiş, olgunlaştırmış ve gündelik yaşamın kesitlerinden uzak soyut bir anlatımda karar kılmıştır. Böylesi bir gelişme Türk resminde vardır. Tekcan'ın bugüne kadar gördüğümüz soyut baskı resimleri 1950'li yılların kendine güvenli, Avrupa-Amerika soyutçuluğunda hümanist biçim dili kurallarına oldukça bağlı, rüküşlüğe düşmekten şiddetle korkan, açık vermek istemeyen, kusursuzluk ve temizlik üzerine kurulmuş usta bir biçim düzenlemesidir.

Ayrıca bu tutarlı yapıtların bu tür sıhhatli aşırılıklar taşıması resim sanatı ortamı açısından olumludur. Bu tür soyut sanatın tarihsel kökeni, 19. yüzyıl sonunda akademik figüratif ve figüratif (belli bir sınıf, yönetim ve zümreye yaranmak için gereğinden fazla içtensiz gayret gösteren) resmin çok fazla rüküşlüğe düşmesinde aranmalıdır. Bu rüküşlükten kurtulmanın bir yolu ya koca gözlü Pablo'nun [Picasso] yaptığı gibi Afrika heykellerinin plastisitesine yapışmak veya Ortega y Gasset'in *The Dehumanization of Art* [Sanatın İnsansızlaştırılması] kitabında çok iyi işlediği gibi figür ve mekânı Kübistlerin yaptığı gibi parçalayıp ustalık yönünden paçayı fazla kaptırmadan hem yelken açıp gizlice de motoru çalıştırmaktır. Bu hesaplama bugüne dek devam etmektedir. Bu satırların yazarının da bir sanat kuramcısı olmayıp bir ressam olduğu düşünülürse şu görüşü de ileri sürmek gerekir. Bazı ressamlar çağdaş insanı resimsel bir figür olarak gerçek resimsel bir mekâna oturtmanın zorluğu ve sancılarını yaşarken bu problemin öyle “ulusal Türk resminin” sematik arayışları içinde veya “Anadolu'nun” imgelerini



Süleyman Saim Tekcan, *Doğada Bulduklarımız*, 1983
Sanatçının izniyle

kullanarak pek kolay aşılabileceğini sanmıyorum. Nitekim Süleyman Saim Tekcan'ın birçok yıl önce yaptığı “takunyalı, şalvarlı kadın figürlerinin” bence ucuz popülizme düşüp rüküşleştiğini ve iyi ki de terk edildiğini belirtmek isterim.

Süleyman Saim Tekcan'ın dış görünüşüne bakan onun kendisini her şeyiyle “resim sanatı” dünyası, eylemi ve eğitimine adanmış biri olduğunu anlamayıp yanılarak onu Stuttgartlı bir kimya mühendisi sanabilir. Veyahut şöylesine geçmişe yönelik bir dedikodu ve fantezi de geçerli olabilir. Süleyman için, bundan seneler önce öğrencilik yıllarında, bir sergi açılışında Komet ve Burhan Uygur'u görüp akademik “bohem” geleneğine uymamaya yemin edip “anti-bohem” bir iyi vatandaş görünümünde kalmayı seçmiş denebilir. Wassily Kandinsky'i tanımış olan bir hocam, onun gerek kendi kişisel yapısından gerekse 19. yüzyıl Fransız bohem sanatçı geleneğine inat, ameliyat gibi bir atölyede smokinle resim yaptığını söylerdi (zaman zaman klasik müzik dinleyerek). Tarih boyunca sanatçının görünümüyle işi arasındaki bu ilişki

ilginçtir. Bazen bazı oluşumlar kitlenin sanatçıyla ilgili beklentilerine ters düşer. Orta sınıf açısından o beklentilerin içinde bir sakatlık, bir defo, bir eksiklik bir uyumsuzluk çöküntüsünü yakalamak vardır. Batı uygarlığının dev çarklarının belirlediği sınıflaşma ve iş bölümü içinde “sanatçı davranış ve görünümü” önem kazanmıştır. Süleyman Saim Tekcan'ın yazısının sonuna doğru bu değerli sanatçının işinin dışında “sanatçının görünümü” konusuna ağırlık vererek yazıyı bitirmeye hazırlanırken bütün bir gün nefis ve tertemiz baskılar yaptıktan sonra atölyesinden tertemiz çıkmayı başaran Süleyman Saim artık özgürlüğünü kaybetmiştir görünüş olarak. Çünkü bir zamanlar saç sakal birbirine karışmış durumda dirseklerine kadar gravür mürekkebine batmış olan üzeri kirli, kravatsız ve defolu sanatçılardan bir tane bile kalmadı ülkemizde Allah'a çok şükür. Wassily Kandinsky'nin izinde yürüyoruz. Yönetmeliklerin gölgesinde arabesk müzik dinleyerek.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 67, Mayıs 1984, ss. 18-19.

Meslektaşım Devrim Erbil

Devrim’le 16-17 yıl önce aynı kurumlarda hocalık yaparken tanıştık. O zamanki ortak sorunumuz “Türkiye’de gravürü daha iyi yapabilmek için koşulları nasıl zorlarız, bir gravür presi nasıl ediniriz” gibi konulardı. Ne tuhaftır ki bugün bile gravürle ilgili konular başka biçimlerde sorunlarını üstümüzden eksik etmiyor.

Tanıdığım günlerdeki Devrim’in resimlerindeki çizgisel etki ve yoğunluk, gravür sanatına çok uygun olduğu gibi doku ve renk bileşimi düzlem duygusu kuvvetli tuvallerle seyirciye yansıyor. Devrim’den bir çeyrek asır daha yaşlı Amerikalı soyut dışavurumcu ressam, illüzyonist mekândan sıyrılıp iki boyutlu olan ortodoksluğunu savunarak görsel açıdan ikiyüzlü olmayan, düzlemsel bir resimsel mekân denemesine girişmişlerdi. Bu denemenin estetik yarar ve sakıncalarıyla boğuşuyorlardı.

İzleyebildiğim kadar Devrim, düzlemsel mekânı fazla zorlanmadan kendi tarihi içinde Osmanlı kitap

resimlerinde ve haritacılık geleneğinde buldu, severek kullandı ve yararlandı.

Bu mekân denemesi içinde küçük ölçekli İstanbul haritaları resimsel, sevimli ve fantezist bir biçimde ortaya çıktı. Bu tutkunun kaybolacağına dair pek bir belirti de yok çünkü bu olumlu İstanbul resimlerinin zaman zaman karşımıza çıktığını görüyoruz.

Devrim’in resimlerindeki diğer önemli bir aşama, resim yüzeyinin kendi varlığına özgü düzlemselliği saklı tutarak yeni bir mekân denemesiydi. Bu da “Kuşlar” dönemini belirler. Bu dönemin resimlerinde tuhaf ve olumlu bir mekânsal ikilem yer almaktadır. Resim alanını sek bir görsel doku niteliğinde bezeyen soyut kuşlar salt dekoratif olmayı reddeden bir mekân duygusunu da beraberinde taşımaktadır. Bu dönemde resimlerin düzeyinin bu açıdan biraz daha nefes almasını Avrupa resim geleneği ile bazı yeni akrobatlıklar kurması açısından yorumlayabiliriz. Bunda da bir sakınca olduğunu sanmıyorum. Önümüzdeki dönemde Devrim, biçim

ve mekân sorunlarını bu denli ustaca geliştirirken
içerik ve biçiminin yeni hesaplaşmalara girmesine
resimler şimdiden davet çıkarmaktadır.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 64, Şubat 1984, s. 18.



Devrim Erbil, *Işıksal Ritim*, tuvale yağlı boya, 1983
Devrim Erbil Arşivi



Devrim Erbil, *Kuşlar ve Gökkuşuğu*, tuvale yağlı boya, 1978
Devrim Erbil Arşivi

Yeni Eğilimler Sergisi
ve
Değişik Çağrışımlar

Mimar Sinan Üniversitesi, 5. İstanbul Sanat Bayramı programı çerçevesinde yer alan sergi, “kendini yenileyen sanatçıları yüreklendirmek” amacını taşıyor.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977 yılında başlattığı “Sanat Bayramı” ve onun kapsamı içindeki *Yeni Eğilimler Sergisi* iki yılda bir tekrarlanarak, değişik aşamalardan geçerek ve değişik sanatçı kadroların katkısıyla yaşamını sürdürerek bugüne kadar gelmiştir. Ve bu yıl beşinci sergiyi, Mimar Sinan Üniversitesi, Osman Hamdi Salonu’nda kamuoyuna sunmaktadır. Serginin yanı sıra sanat içerikli sempozyumları da bu bayramı canlandıran bir etkinlik olarak düşünürsek bu önemli sergi ve çevresindeki etkinlikler artık bir gelenek olarak oturmuştur.

Bunun sürekliliğini sağlamak ve dinamizmini artırmak bu kurum ve sanatçıların kaçınılmaz görevi hâline gelmiştir.

Yeni kimliği ve ismiyle Mimar Sinan Üniversitesi böylesi bir geleneği devam ettirmek isteğinde görünmektedir. Bence ilk merak edilmesi gereken konu



Gülsün Karamustafa, *Uçuş Halısı*, 1985
Salt Araştırma, [Gülsün Karamustafa Arşivi](#)



5. Yeni Eğilimler Sergisi'nden görünüm, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1985

Salt Araştırma, [Nur Koçak Arşivi](#)

Dolmabahçe Sarayı'ndaki avizelerdeki kristal parçaları kadar kalabalık yasalar arasında ve hükümlerliliğinde çalışan bir Yüksek Öğretim Kurumu'nun öncü bir sergiyi üstlenmekte kararlı görünmesidir. Bu tür bir serginin her açılışında bir tartışmaya neden olması da ayrıca ilginçtir.

Tartışmaya ve eleştirmeye yanaşmayanların bıyık altından gülererek sergiyi hafife alır duruma geçmeleri, çağdaş sanat eğilimlerinin "modern sanat" dediğimizde modernlikten koparak modernizmi akademik rafa kaldırmasının getirdiği şaşkınlıktan olabilir. Çağdaş dünyanın bilim ve sanat potasından Türkiye'ye uzanan enformasyon akışındaki kopukluk ve düzensizlik başka bir neden olabilir. Bir de plastik sanatların ölçütlerini, hangi tür sanat yapıtını hangi akımsal dolap gözüne havlu yerleştirir gibi yerleştirmeyi artık ve çoktan ve çok iyi öğrendiğini zannedenlerin şaşkınlığı ve zor gizlenen kızgınlığı her zaman kulağa gelmektedir.

Ayrıca, Türkiye gibi büyük zıtlıkların yaşandığı bir ülkede böylesi etkinliklerin bazı kişi ve gruplar

tarafından yadırganmasını da anlayışla karşılamak gerekir. Türk plastik sanatlarında derinlemesine bir çabayla yer yapmış sanatçıların böylesine atak, sıçramalı ve öncü sergilerde yerinin ne olduğu ilk dört sergide oldukça belirsizdi. Bu nedenle sergi, bazı haklı eleştirileri üzerine çekiyordu. Bu eksikliği görerek 5. İstanbul Sanat Bayramı sergisinin şartnamesinde bazı değişiklikler ve eklemeler yaptık. En önemli değişik de şöyle: "Üslupsal yenilenme uğraşı içinde olan ve kendini yenileyen sanatçıları yüreklendirmek" ve ardından "bu yeni yaklaşımları ve bireysel yenilenme çabalarını tartışmaya açmak."

Şöyle bir örnek vereyim: Türkiye'de birçok değerli resim hocasının hocası Hans Hofmann, Amerika'ya gittiğinde elli bir yaşındaydı. Oraya vardktan bir süre sonra hocalığının dışında kendi resim uğraşı içinde dehşet dinamik ve olumlu aşamalar yaptı. Ve yepyeni eğilimlerle ortaya çıktı. Bu örnekler çoğaltılabilir. Bir sanatçının kendi kendisini yenilemesinin karşısında olması; o insanın kendine duyduğu hayranlığın nicelik ve sürekliliği olabilir, yaratıcılık ve tasarım



Haluk Gedik, *Satın Alınabilir Gerçek-Dolu, Satın Alınabilir Gerçek-Boş*, 1985

Haluk Gedik Arşivi

dağarcığının tükenmiş olması olabilir, dış dünyanın gelişmelerine, olaylarına ve dinamizmine kapalı olmanın getirdiği yapay bir alçak gönüllülük veya resim sanatında spekülasyonun ticari taleplerin ve galerilerin sanatçıyı alıştırdıkları biktırıcı kimlik ve kendini tekrar olabilir. Bütün bunları göz önünde bulundurarak, bu tür yenilenmeye açık sanatçılara davet çıkarmak görevimizdir. Son sergideki bazı katılımlar ve ödüller bizim haklı olduğumuz gösterdi. Çok genç sanatçıların yanı sıra kendi uğraşında belli bir süre sonra aşama yapmaya çalışan orta kuşaktan sanatçıların varlığı sevindiriciydi. *Yeni Eğilimler Sergisi*'nin şartnamesinin son hâli bir süreklilik kazanırsa bu sergi Türkiye'de çağdaş sanat uğraşının büyük şirket yarışmalarından ödül kapma yarışından başka türlü bir uğraş olması gerektiğini yeniden öğretebilir ve kanıtlayabilir.

Şimdi açımızı değiştirip böyle tartışmalı bir serginin 1970'li yıllarda neden başlamış olabileceği düşüncesi üzerinde duralım. Türkiye'de ufak bir grup aydın, ister 19. yüzyılda ister Hasan Âli Yücel döneminin o beyaz kaplı siyah puntolu kitaplarıyla aydınlanmaya

başlamış olsun, çağdaş düşünce ve sanatın en son aşamalarından şu veya bu biçimde kopmayı içine bir türlü sindirememektedir. Ekonomik ve endüstriyel altyapısı gelişmekte olan ülkelerde gelişmişlere oranla en kolay gelişen hastalık 1) izolasyonizm (kendini tecrit etme diyelim), sonra 2) zenofobi, yani yabancı düşmanlığıdır. Bazı durumlarda bu yakın zenofobi tam bir dönüşüm yaparak ve bir sublimasyon taklası atarak total bir yerel değerler düşmanlığı olarak da ortaya çıkabilir. Beterin beteri de vardır.

Bu çağdaşlaşmadan ne olursa olsun kopmama düşüncesi genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş mayasında vardır. Bu düşünceyi yaşatmaya çalışan kurum ve kuruluşların çağdaş Batılı ülkelerle bilim, sanat, öncülük, yeni eğilimler gibi konularda yarışması henüz olası değildir. Ama gerçek konu ille de yarışmak ve yetişmek midir yoksa çağdaşlığa giden yolları açık tutmak mıdır? Bence şimdilik ikincisidir. Yoksa fizik dalında Nobel alamadık diye fizik ders ve araştırmalarını ders programlarından kaldırmak gerekir. Özetle, bu tür etkinlikler nesli şimdilik tükenmekte



Handan Börüteçene, *Kır-Gör* işinden detay, 1985
Handan Börüteçene Arşivi



Handan Börüteçene, *Kır-Gör*, 5. *Yeni Eğilimler Sergisi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1985
Handan Börüteçene Arşivi

olan Cumhuriyet aydınlarının salt gelenekçiler tarafından küçümsenen olumlu çabalarından biridir.

Konuyu plastik sanatlara odaklıtırırsak, 1900’lü yıllardan 1945’e kadar sanat akımlarına bir göz atıp kısaca sıraladığımızda Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Pürizm (Orfizim ve Vortisizm gibi daha önemsizleri), Fütürizm, Dada ve Sürrealizm, Suprematizm, De Stijl, Konstrüktivizm gibi, iki elin parmaklarından biraz fazla olduğunu görürüz. Oysa İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yeni akımların yığılması daha da hızlanıyor ve nerdeyse—akım bölü sene dersek—her üç seneye bir akım düşüyor. Eksikleriyle beraber Hareketli Soyut [Soyut Dışavurumculuk], Geometrik Soyut, Color Field, Minimal Art, Op Art, Pop Art, Hiperrealizm, postmodernizm ve kavramsal sanat (bütün alt dallarıyla beraber; *body art* [beden sanatı], *earth works* [toprak işleri] vb.), Neo-Ekspresyonizm, grafiti, sibernetik sanat, eleştirel gerçekçilik, yeni figürasyon ve diğerleri. Sanat eleştirisinde bilimsel ve dilbilimsel yeni yaklaşımlar ve Türkiye’de aniden patlayan, içeriği insafsızca fakir ve biçimsel yönden

insafsızca yeni bir reklam grafiği, yeni elektronik ev canavarları, video (video art), atariler, kompüter ve onun getirdiği yeni renk ve grafik olanakları.

Bu kültürel-teknolojik patlamanın ivmesi dehşet verici olduğu gibi, buna karşı direnmek boşunadır. Bu olayın baskısının, bu teknolojik kültür devriminin ülkemizde en çok algılandığı dönem 1960’ların sonu ve 70’lerin başıdır. Böylesi bir gelişmeye birkaç resim-heykel eğitim atölyesinin sınırlı olanakları artık yanıt veremez ve vermek zorunda da değildir. Ama bu hızlı teknolojik-sanatsal gelişmenin ülkemizde sağlam dayanaklar bulmasına sanatçı-aydınlar isterlerse yardımcı olabilirler. Nitekim, öyle oldu ve birtakım aydın sanatçılar bu sanat olaylarının yansımaları olarak bu sergiyi son on yıl içinde başlattı.

Bu son beş sergiye ciddi bir eleştirel gözle baktıysak, en aksayan taraflardan birinin, gerektiği yerde “teknolojik” yetkinlik açısından fakirlik olduğunu görürüz. Yakın geçmişimize dikkatle bakarsak, Konstrüktivizm ve De Stijl gibi duygusallıktan,

organik tavır ve davranışlardan uzak teknolojik yönü güçlü akımlar bize gerektiği biçimde yansıtmamıştır. Altyapısal nedenlerin ana faktör olduğunu zaten biliyoruz. Benzer şekilde, kinetik sanat gibi daha soğuk fakat teknik tasarım olarak yetkin işlerin yandaşlarını bu sergilerde gerektiği gibi göremememiz ülkemizdeki bazı kolaycılık alışkanlıklarının bir başka biçimi olarak yorumlanabilir.

Bu gerçekten hareketle, teknolojik yetkinliğin bizim plastik sanatlarımızda yerini bir türlü tam bulamaması, onun karşıtı ve ona tepki olarak oluşabilecek duygusal barbarlığı da (akım isimleri vermiyorum) gerektiği ölçekte patlatamamıştır. *Yeni Eğilimler Sergisi* bu karşıtlıkları felsefi ve teknolojik olarak toplumumuzda yeteri kadar yaşayamamanın ucuzluğunu bir oranda, ne yazık ki sırtında hâlâ taşımaktadır. Bir dahaki sergiye Jean-Jacques Rousseau ve Voltaire'i yerlerinden kaldırıp *body art* olarak sıkı bir tartışmaya sokmak bu açıdan yararlı ve heyecan verici olabilir.

—*Milliyet Sanat*, Yeni Dizi 131/1, 1 Kasım 1985, ss. 32-34.

Sanatçıyı İstikrarsız Piyasa Koşullarıyla
Başbaşa Bırakamayız

Günümüzün ağırlaşan ekonomik koşulları ve bir türlü azalmayan enflasyonun etkisiyle plastik sanatçıların dışa bağımlı araç ve gereç giderleri büyük bir hızla artmaktadır. Boya, fırça, tuval, füzen, kıymetli desen ve gravür kâğıdı, baskı mürekkebi ve benzeri kalemlerin profesyonel olanlarının hemen hemen hiçbiri ülkemizde üretilmemektedir. Yine profesyonelce bir atölye sahibi olmak veya kiralamak, emlak fiyat ve kira artışları yüzünden giderek daha da zorlaşmaktadır.

Bunun yanı sıra son birkaç yüzyıldır plastik sanatçıların ekonomik girdilerine genelde bakarsak: 1) Eserlerinin satışları, 2) Bir kültür ve eğitim kurumunda sabit gelirli olarak çalışmak (memuriyet, hocalık gibi), 3) Az bir oranda aile gelirlerinin yeterli olması.

Bu sonuncuya örnek olarak Cézanne, Manet, Degas, Osman Hamdi, Picabia gibi bazı sanatçıları anımsayabiliriz.

Cumhuriyet'in kuruluşundan beri ve hatta ondan biraz önce eğitim ve kültür kurumları sanatçıya

patronaj sağlamak açısından epeyce yararlı olmuştur. Fakat son birkaç yıldır kurumsal gelirler ülkemin profesyonel sanatçıları büyük sanat arenalarına çıkaracak desteği sağlayamayacak oranda süratle ufalmaktadır.

Son olarak birinci ekonomik etmene, yani eser satışlarına bakarsak... 1975'ten beri İstanbul ve Ankara'da galerilerin çoğalmasıyla resim satışları (heykel hiç değil) oldukça artmıştır.

Bu satışların artmasıyla birlikte resim sanatının temel kriterleri de zedelenmiş ve orta lezzette, biraz cici ve atılımcı olmayan bir resim türünü hâkim kılmıştır. Satışa yönelik kriterler ve meta üretimi içgüdüsünün sanat geliştirici ana faktör olmadığı iyice bilindiği için çağdaş birçok sanatçı bu ortama tümüyle teslim olmamaktadır. Bu teslimiyet ayrıca sanatçının özerkliğini de zedeler niteliktedir. Batı sanat dünyasında bu olgunun olumsuz ve dramatik örnekleri çoktur.

Bugünkü ekonomik koşullarda, ülkemizde gerçek sanatın oluşmasını istiyorsak sanatçıyı istikrarsız

piyasa koşullarıyla başbaşa bırakamayız. Bu koşulların yanı sıra bazı kurumsal ve özerkliğe saygılı maddi ve manevi gereksinme vardır.

—*Milliyet Sanat*, Sayı: 112, 15 Ocak 1985, s. 8.

Özer Kabaş'la Konuşma

— *Özer Kabaş, 10 Mart'ta Maçka Sanat Galerisi'nde açacağınız serginin niteliğiyle ilgili bazı açıklamalar yapar mısınız?*

— Bu sergi de 1976'da başlamış olan, “insan ve deniz mekânı” ile ilgili çalışmalarımın bir devamı. Doğa içinde insan (buna kent doğasını da ekleyebiliriz), profesyonel ressamın problemlerini zorlaştırıyor. Ama problemler zorlaştıkça insan aşama yapabiliyor. Ayrıca deniz, insan emeğinin çok ayrı ilişkiler dizisinde yoğunlaştığı ve ağırlaştığı bir alandır ve asırlar boyu insanın “özgürlük” simgesi olmuştur. Bu konu, resim sanatının diğer sanat dallarına oranla kıskançlıkla kendine ayırdığı bir alandır. Yale Üniversitesi Resim Bölümü'nü bitirdiğim 1962 yılından 1976 yılına kadar yine figür yaptım. Bu resimler eleştirel bir bakış açısını ele alan figürlerdi... Gravürlere de yansıdı. Ülkemizde doğa ve kültürün yolladığı işaretler çok renkli ve sanatsal. Bu verilere direnmek gibi üstün bir güce sahip olmak istemiyorum.



Özer Kabaş, tahmini 1980'ler
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Özer Kabaş, *Kayıkları İten ve Göğün Altında Balık Olan Biziz, Ağaçlar Denizlerin Yosunu*, 1986
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

— *Bu yaptığınız resimleri üslup açısından nasıl bir yere oturtabilirsiniz?*

— Bunu ben yapamam. Kronolojik ve tek boyutlu resim üslupları tarihi çok aldatıcıdır. Askerî bir nizam ile art arda sıralanmış akımların içinde kendine bir yer arama telaşına düşmek, tam bulurken süratle eskimeye başlamak ve bir elinle resim yaparken öbür elinle kendi sanat tarihini yazmaya çalışmak rastlanan bir çabadır. Oysa bu değerlendirmeyi yurt içi ve yurt dışındaki nesnel uzman kadrolar yapsa çok daha iyi olur.

Tasarım, yaratıcılık, özgünlük ve gerçek çağdaşlık çabası çok boyutlu, zor ve eş zamanlı bir olgudur. Sanatın temel görevlerinden biri olan insanla mesafe ve ilişkisi de unutulmamalıdır. O açıdan resimlerimin değerlendirilmesini zaman içinde nesnel kuruluşlara bırakırken kendi yaptıklarım çok genel bilimsel ve sanatsal gelişmelerin ışığında yine çok genel bir ana başlığın altında kaçınılmaz olarak yeniden canlanan yeni doğalcılığın ve yeni



Özer Kabaş'ın *Resim Denizleri* sergisinden görünüm (Maçka Sanat Galerisi, 1987)
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

romantizmin içinde bir yerlerde yerini alıyor gibi... Kim bilir. Uzaktan bakamıyorum. Kendi içtenliğimle de devamlı hesaplaşıyorum. Çünkü bugünlerde bir sanatçının ana çekirdeğini parçalamaya yönelik etkenler çok kuvvetli.

— *Peki, figür resminin tutkunlarından olarak çağdaş sanat içindeki yeri hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz?*

— Genel bir şeyler söylemek çok yer tutar, ama iyi bildiğim bir döneme ışık tutayım. 1957 yılında renk ustası ve hocası Josef Albers'in başında olduğu Yale School of Art Resim Bölümü'ne girdim, beş yıl okuyup mezun oldum. 1950'lerin sonu Soyut Dışavurumcu¹ (*Action Painting, Abstract Expressionism* vb.) resmin yorgun ve kapanma dönemi idi. Böylesi dönemler bir akımın iyice akademikleşmesi dönemidir. Kuralları ustalar kırmış, işin amatörlüğü ve gösterişi yeni yetme soytarılara kalmıştı. Bir yığın sanat okulunda da Kooning'in beşinci kopyası yüzlerce resim yapılıyordu. Yazın Cape Cod diye bir sayfiye yerinde

hem garsonluk yapıp para kazanıyor hem de birkaç arkadaş resim yapıyorduk. Çok iyi hatırlıyorum, orada bazı yaz amatör okulları vardı. Gittik bir göz attık. Bankerler, emlakçılar hanımları ve yazlığa gelmiş kişiler kutu boyları delmiş, Jackson Pollock yöntemiyle resim yapmayı öğreniyorlardı. Bazıları ayakkabılarını çıkarıp ayakla müdahale de yapıyordu. Soyut Dışavurumculuk bir toplum terapisi hâline gelmişti ve biraz da ayağa düşmüştü. Böylesi bir dönemde Jasper Johns ve [Robert] Rauschenberg'in işleri Pop Art için ferahlatıcı bir öncülük görevi yaptı. Yeni arayışlar dönemi idi. Bu yüzden bazı öğrenci arkadaşlarla tavizsiz figür resmine yöneldik. Çünkü ortam yozlaşmıştı.

— *Hocanız Josef Albers için neler söyleyebilirsiniz?*

— Naziler ünlü Bauhaus okulunu kapattıktan sonra Amerika'ya sığınan sanatçılardan biriydi (Walter Gropius, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe nin yanı sıra). Bazı atölye ve okullarda eğitim denemeleri yaptıktan sonra Yale Üniversitesi'ne gelmiş ve oranın

tutucu resim bölümünü allak bullak edip büyük bir reform yapmıştı. Çok önemli renk araştırmaları ve renkçi resimleri vardı. Renk dersleri son derece tutarlıydı. Konu ettiğim dönemden sonra Amerika'da oluşan renk alanı (*color field*), geometrik soyutlama (*geometric abstraction*) akımlarının oluşmasına büyük katkıları oldu. Yaratıcılığın bütün temelini tasarımda görürdü.

Bu arada 1938'de Amerika'ya göç eden Hans Hoffman'ın 20. yüzyılın gördüğü en önemli hocalardan biri olduğunu belirtmek gerekir. Hoffman'ın Türk resminde de önemli imzası vardır. Bazı Müstakil ressamaların; Kocamemi'lerin, Ali Çelebi'lerin hocalığını yapmıştır. Katkıları hiç de küçümsenemez. Onun yalnızca bir kez okulunu ziyaret etmiştim.

— *Son olarak Türk resmi için söyleyeceklerinizi duyabilir miyiz?*

— Türk resmi ticari gelişme dönemini yaşıyor ve giderek içine kapanıyor. Ressamlar ve galeriler çoğalıyor ama dışa açılma yok. Tam tersi, yurt dışındaki ressamlar içeri açılıyorlar.

Bizim meslekle ilgili önemli bir gerçeğe değinmek gerekirse, büyük aşlar büyük ustaların yanında büyük mutfaklarda pişer. Resim, heykel ve mimaride bu böyledir. Atatürk döneminde ve 1416 sayılı yasanın işlediği dönemlerde olduğu gibi çok yetenekli bazı genç sanatçıları olgunlaşmaları için iyi ortamlara yollamak gerekir. Ayrıca karşılıklı olarak yurt dışındaki nitelikli ustalar için, yurt içinde kalıcı çalışma ortamları sağlamak gerekir (yine Atatürk döneminde olduğu gibi). Böylesi uluslararası sağlıklı bir alışveriş Türk resmini çağdaşlaşma yolunda bir yerlere getirebilir. Yoksa renkli dergi ve kitapları izlemek gereken dinamizmi sağlamaz, zaten sağlamıyor da. Türkiye'de otuz yıldır resim yapan usta ressamlar var, bunlar hâlâ o galeri bu galeri dolaşıyorlar. Bu sanatçıları ve daha gençleri yurt dışında ülkeye ve kuramlara bağlı galerilerde sergilemek gerekir. Bu büyük bir ferahlama getirecektir. Ülkemizdeki denek taşları da artık aşıldı. Son olarak şunu söylemek istiyorum, profesyonel ressam ve heykeltıraşlara profesyonel çalışma mekânları sağlamak gerekir. Şimdiki durum Beyoğlu pavyonlarında kullanılan

piyanolarla konser piyanisti yetiştirmeye benziyor.
Paris belediyesinin sağladığı olanaklar dünyadaki
bir sürü örnekten biri olarak alınabilir.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 101, Mart 1987, ss.18-19.

1. Özer Kabaş burada "Soyut Dışavurumcu" yerine "Hareketli Soyut" kavramını kullanmıştır.
(e.n.)

Resim Sanatının ve Kitabın Ortak Dostu: Özgün Baskı

Son günlerde açılan sergilerde birçok sanatçımızın özgün baskılarını izledik. Özgün baskının dört asır boyunca ilaç niyetine yutulduğunu, Avrupa'nın bir o kadar zaman Albrecht Dürer'in ahşap oyma baskı gergedanından başka gergedan görmediğini, Konya dolaylarında kılıç artığı gurbetçi bir haçlının zırhındaki süslerden ufak bir baskı yaparak karısına yolladığını kaç kişi anımsayabilir...

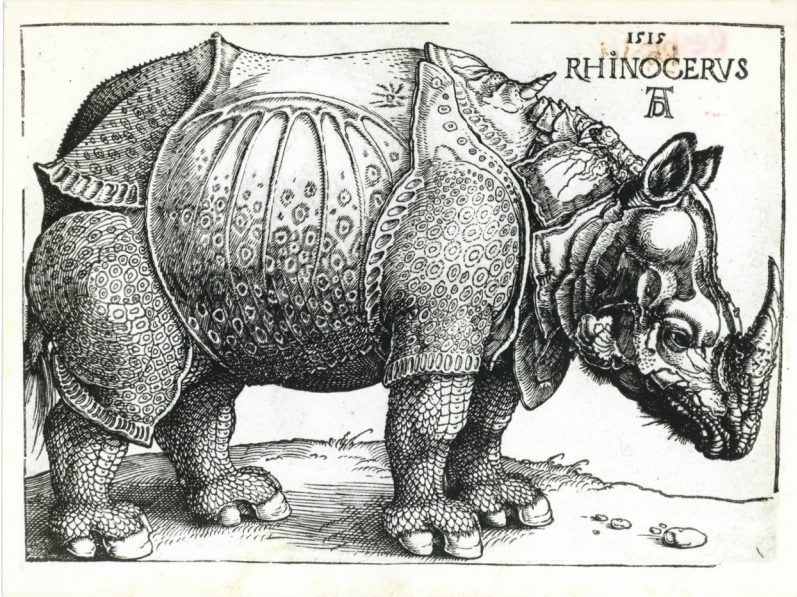
1505 yılında Albrecht Dürer kuzeyden kalkarak Venedik'e ikinci seyahatini yapar. Dileği, arkadaşı büyük hümanist Willibald Pirckheimer'ı görmek, ayrıca resim ve perspektifle ilgili yeni veriler toplamaktır. Bu arada Giovanni Bellini ile tanışır ve aralarında güzel bir sanatsal alışveriş olur. O sıralarda Venedik limanında Afrika'dan büyük zorluklarla getirilmiş bir gergedan vardır. Herkes bu garip hayvanı merakla seyreder. Dürer'in de her zamanki doğalcılığı tutar ve bu garip hayvanın bir desenini çizer, sonra da bu resmi ahşap kalıba geçirir, oyar ve basar. Bu tanışmadan sonra Avrupa'ya ilk ayak basan gergedan yeniden gemiye yüklenir, ya Fransa'ya ya

İspanya'ya doğru yola çıkar. Gemi yolda fırtınaya tutulur, direk kırar, armuz açar ve talihsiz gergedanla beraber sulara gömülür.

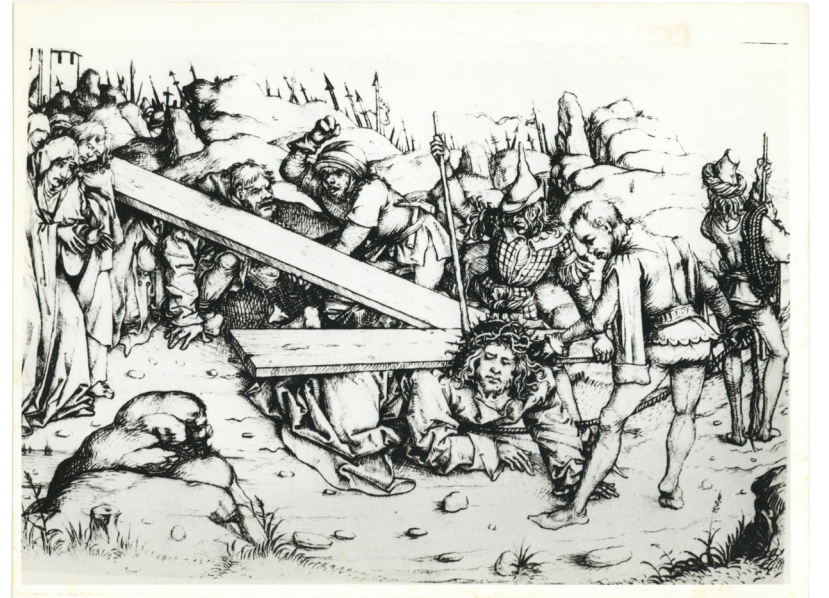
Bu yıllarda Dürer'in ahşap ve metal baskıları hem Kuzey'de ve hem de İtalya'da ilgi görüyor ve satılıyordu. Bazı resimlerde, kitaplarda kullanılıyordu... Talihsiz gergedan gibi. Avrupalı 19. yüzyılın ortasına kadar yaklaşık dört asır Dürer'in gergedanından başka gergedan görmedi. Bu gergedanın o dönem okul çocuklarının sevgilisi olduğu söylenir.

Erken Rönesans'ta seri edisyon hâlinde üretilmeye başlayan özgün baskı hem [Johannes] Gutenberg ile başlayan yazılı iletişim dünyasının bir parçası hem de ressamların resimsel ifade ve aşama isteği açısından ciddi bir denek taşı olmuştur.

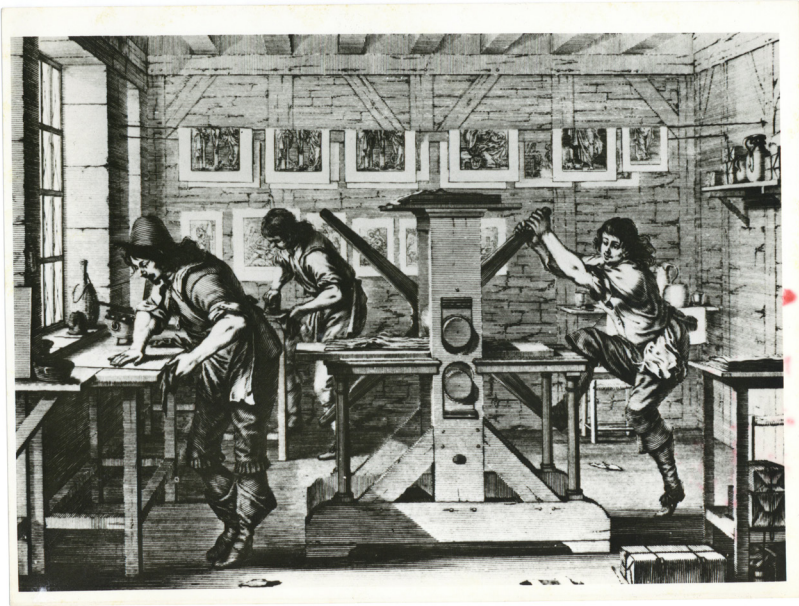
Ülkemizde bugün hâlâ yer yer artizan ve zanaat erbabı ürünü gibi ikircikli ve şüpheyle bakılan özgün baskı, Avrupa'da ilk ortaya çıktığı zamanlarda bile en ciddi sanat koleksiyoncuları tarafından toplu hâlde satın alınmıştır. Matbaanın bulunduğu 15. yüzyıl



Albrecht Dürer, *Rhinoceros* [Gergedan], ağaç baskı, 1515
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Master of the Housebook, *The Road to Calvary* [Azap Yolları], kuru soğuk kazıma, 1475-80
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Abraham Bosse, *French Printing Press* [Fransız Matbaası], soğuk kazıma, 1642
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Özer Kabaş, *Warlord* [Savaş Lordu], asitle yedirme, 1980
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Avrupa'sına dönersek, özgün baskıya temel olan sert ahşap (armut, kiraz, ceviz, şimşir) ve ahşabın kılıcına olan dik yüzü, demir ve çelik plaklar ve kısa bir süre sonra ortaya çıkan düz bakır plakların temel baskı kalıp gereçleri olarak kullanıldığını görüyoruz. Desenin, özgün baskının ve kitabın en büyük dostu ve gereci olan kâğıt, aynı dönemde büyük bir sorundu. Ama paçavra kökenli kâğıt, o sırada İtalya'da Fabriano'da, Almanya'da Nürnberg'de ve İspanya'da Endülüslerden kalmış olan tezgâhlarda yapılıyordu. Mısır papirüsü çoktan tarihe karıştığı için, bizim Bergama kökenli (İ.Ö. 200) parşömen 15. yüzyıla kadar Avrupa'da kullanıldı. Yine ince kuzu ve hayvan derisinden yapılan vellum, Rembrandt dâhil olmak üzere birçok sanatçı tarafından geç dönemlerde bile kullanılmıştır.

KUYUMCULUK VE ÖZGÜN BASKI

Orta Çağ'dan 16. yüzyılın ortasına kadar, heykeltıraş Donatello'dan Dürer'e gelinceye dek birçok sanatçı ya loncadan ya da aileden önce kuyumcu olarak

yetişip sonradan ressam veya heykeltıraş oluyordu. Bu yüzden metale olan hâkimiyetleri çok iyiydi. Büren ve diğer kazıma ve oyma aletlerini rahat ve iyi kullanıyorlardı.

Bu kuyumcu kökenli sanatçılar için, deseni sert ahşap yüzeye çizip kalan kısımları oyarak indirmek ve o bitince yüksek kısımlara mürekkep sürüp üstüne kâğıdı belli bir basınçla bastırarak basmak "ağaç baskı" tekniği adı altında gelişti. Bu baskı türü metal baskılardan önce yaygınlaştı. Bu tekniğin daha soylu bir türü de ağacın kılıcına veya elyafının dik geldiği tarafa yapılan oymalardır. Bu baskı yöntemine en uygun ağaç bizim Karadeniz yöresinde çıkan şimşirdir. Geçmişte bu ağacın bu amaçlarla Avrupa'ya ihraç edildiği biliniyor. Kitap resimlemesinde çok kullanılan bu baskı tekniğine "ağaç gravür" denir.

Biraz gerilere gidersek, İ.Ö. 4. yüzyılda Etrüsklerin zimba yöntemiyle süs eşyalarının bronzlarını çizgisel olarak indirdiklerini biliyoruz. Bunlara mürekkep yedirilince, baskı alınabiliyor. Oyma ve kazıma

aracı olarak büren Orta Çağ'da iyice gelişince, 15. yüzyılın üçüncü yarısında metal baskıda kullanım açısından meyvelerini vermeye başladı. Bugünkü ismiyle metal gravür. İsmi geçen ustalar bu soğuk kazıma ile bakır plaklara çizgiler atarlarken, “kuru kazıma” denen tekniği de kendiliğinden buldular. Bu tekniğin öncü ustaları *Master of the Playing Cards* ve *Master of the Housebook* imzalarıyla tanınıyor ve *Housebook* ustasının soğuk ve kuru kazımayı ustaca bir arada kullanması kendisinden sonra gelenlere çok şey öğretiyor.

HARİTALAR, OYUN KÂĞITLARI, DİN KİTAPLARI, ÇIKARTMA, YAPIŞTIRMA VE BÜYÜLER

Master of the Playing Cards deyince, ustanın en çok oyun kâğıdı ürettiği belli oluyor. Soğuk kazıma ile haritacılık alabildiğine geliyor. Ağaç baskıyla, resimlendirilmiş “fakirin kitabı” denen din kitapları, İnciller yaygınlaşıyor. Büyüyle ilgili kitaplar, tarikat edebiyatı, tarot kartları, gizli muskalar, baskıyla üretilmiş üzeri dinî yazı ve resimli (çoğunlukla Hz. İsa)

baskılar hem gerektiğinde yaralara yapıştırılmak hem de gerektiğinde hastalara yutturulmak üzere piyasaya sürülüyor. Özgün baskının toplumsal işlevi giderek genişlemeye başlıyor. Ama diğer bazı teknikler üstün yetenekli sanatçılara çok çekici gelmeye başlıyor, örneğin...

RÖNESANS SONRASI, METALİ ASİTLE YEDİRME

Gotik çağlarda boyayla süslenmiş olan zırhlarda boyasız kalmış olan çıplak çelik alanların hızla paslanıp karıncalanması ustaların ilgisini çekmiş. 1400'lerden sonra zırh ve kılıç süslemelerinde metali önce ince bir mum tabakasıyla kaplayıp, süslü alanları kazıyorlar. Bu açılan alanları sirke, amonyak, vitriol gibi zayıf asitlerle yedirip indiriyorlar ve oyuyorlar. 1500 yıllarında Augsburglu zırh süsleyicisi Daniel Hopfer ve iki oğlu düz demir plaklar üzerinde motifleri asitle yedirip basmaya başladılar. Kısa zamanda bu yöntemi İsviçre'de Urs Graf, Regensburg'da [Albrecht] Altdorfer, Nürnberg'de Dürer ve Parma'da Parmigianino deneysel olarak kullanmaya başladı.

1520’de Leidenli Lucas bakır plakları daha yumuşak etkiler için kullanmaya başladı. Fakat asitle yedirmenin (*etching*) olgunluk çağı 17. yüzyılın başıdır. İki büyük usta, Jacques Callot ve Rembrandt van Rijn asitle yedirme tekniğiyle çok üst düzeyde artistik işler üretti. İkisi de aşırı derecede çalışkan ve üretken sanatçılardı. Callot’un yaşamı boyunca 1.500 adet plak ürettiği biliniyor. Rembrandt asitle yedirdiği alanların içine ton zenginliği vermek için ayrıca kuru kazıma yöntemiyle müdahale etmiştir ve *etching* tekniğine bugüne kadar süren bir kimlik ve kişilik kazandırmıştır. Bu konuda ilk kitap 1645’te Paris’te Abraham Bosse tarafından yayınlanmıştı. *De la manière de graver à l’eau forte et au burin*’in sevilen bir kitap olduğu söyleniyor.

Yine aynı dönemde, 1650’de bir usta sanatçı *mezzotint* tekniğini, bulmuştu. Ucunda yan yana bir milimetreden daha az aralıklı sivri uçlar bulunan çelik eğri bir yüzey düşünün. Bu aleti sapından tutup beşik gibi sallayarak (*rocker* denilen) bakır plağı sık sık noktaliyorsunuz. Mürekkep yedirince de simsiyah

bir alan oluşuyor. Fakat daha önce bu noktali alanlar kazılıp ezilerek mürekkebi reddedecek ışıklı alanlar oluşuyor. Bu teknikle özgün işler yapılıyor ve fotoğraf devreye girmeden önce sanat reproduksiyonları için çok kullanılıyor.

Yine 17. yüzyılda *aquatint* [leke baskı] tekniği Jan Van de Velde adlı bir sanatçı tarafından bulunuyor. Bu teknik de *mezzotint* gibi bakırın yüzeyinde ton oluşturmaya yönelik. Metal yüzeyi reçine tozuyla homojen bir biçimde tuzlanıyor. Bu reçine tozları metalle beraber hafifçe ısıtılıyor. Tozlar tam erimeden yüzeye yapışıyor. Plak aside konduğu zaman, asit reçine taneciklerin arasından bakır plağı yiyor. Mürekkep bu noktalara girince geniş ve hem tonu hem dokusu olan alanlar oluşuyor.

Bu baskı olaylarının hemen arkasından bakıyoruz, Isaac Newton’ın renkle ilgili buluşları (1670) kendini duyuruyor. 1704 gibi geç bir tarihte, Newton her rengin üç ana rengin karışımından bulunabileceği gerçeğini ortaya atıyor. Bilim ve sanat çevreleri bu

buluştan çok etkileniyorlar. Bu buluştan esinlenerek 1711’de Jakob Christoffel Le Blon adında gezgin ve önemsiz bir sanatçı renkli baskıya *mezzotint* ile başlıyor. Üç ayrı kalıp, üç ayrı ana renk ve denemeler başlıyor. Bu maceraya *aquatint* de hemen katılıyor ve “renkli özgün baskı” doğuyor.

Doğaldır ki renkli baskı deyince aklımıza apayrı iki teknik daha geliyor. Taş baskı (litografi) ve ipek baskı (serigrafi).

Taş baskı: 18. yüzyılın son senelerinde 1790’da Münih’te Alois Senefelder adında fakir bir yetenek tarafından bulunuyor. Senefelder’in o sırada yazdığı amatör piyes ve şarkıları yayımlatacak parası yok. Pahalı olduğu için, bakır alıp yazılarını asitle de yediremiyor. Bunun üzerine bir kâğıt üzerine yağlı bir karışımla yazılarını yazıyor. Bu kâğıdı yağlı karışımı kabul eden bir cins küfeki taşına bastırıyor. Taşa suyu yediriyor. Taşın boş alanları suyu emince, sonradan üzerine verilen mürekkebi reddediyor. Yağlı yazılı alanlar, mürekkebi yakalıyor. İlkel bir

basınçla boş bir kâğıdı taşa bastırınca baskıyı elde ediyor. Senefelder kendi isimlendirdiği “kimyevi baskı” yönteminin 1799’da Münih’te patentini alıyor ve 19. yüzyılın çok önemli bir siyah beyaz ve renkli baskı tekniği ortaya çıkıyor.

İpek baskı: Bu baskı tekniği asırlar önce Çin’de zaten vardı. Avrupa’ya girişi (bir görüş) 19. yüzyılın sonunda... Londra’da bir firma 1907’de bu baskı yönteminin patentini alıyor. Diğer bir yönden kesin olarak biliyoruz ki Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Amerikalılar Japonya kanalıyla bu tekniği ithal ediyorlar ve piyasaya yönelik amaçlar için kullanıyorlar. 1930’larda ekonomik kriz sırasında devlet desteği olan Works Progress Administration (WPA) projesinin (bir tür işsizlere iş yaratma projesi) uygulama safhasında Ben Shahn gibi bazı sanatçılar ipek baskıyı sanatsal baskılar için kullanmaya başlıyor.

İpek veya sentetik ipeğin gözeneklerinden basınçla boya geçirmeye dayalı bu tekniğin son derece etkili ve doygun renk alanları oluşturduğunun farkına

varılınca, sanatçıların ilgisini daha çok çekmeye başlıyor, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ilgi daha da çok artıyor. [Victor] Vasarely nefis ipek baskı çalışmalar yapıyor. Pop Art sanatçıları Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve başkaları, bu baskı tekniğine dört elle sarılıyor. Bugün New York ve Londra'da otuz kırk kalıbı içeren renkli baskılar yapılıyor. İpek baskının özgün baskı dalında yerini geç alması, Avrupa'da dört yüzyıl gravürle ilgili kitaplarda ve koleksiyoncu dedikodusunda adının geçmemesindendir.

ÖZGÜN BASKI VE BİZ

Özgün baskı yapmak, izlemek, toplamak, her şeyden önce çok önemli bir merak ve haz işidir. Özgün baskı olayına ülkemizde hangi estetik kategoriler içinde bakıldığı pek belli değildir. Özgün baskının pek o kadar sanat değil de, zanaata yönelik bir eylem olduğuna dair esintiler ve fısıltılar zaman kaybından başka bir şey değildir. Az ödenekli devlet müzelerimizin uzmanca kurulmuş özgün baskı koleksiyonları olamadığı gibi, aynı koşullarda kadrolaşma

da olamaz. Özel galerilerin bu konuda uzmanlaşmış olup olmadığını henüz bilemiyoruz.

Ülkemiz sanatçılarından edisyon olarak özgün baskı alınmamaktadır. 16. yüzyılın başında Antwerp'te Sebald Fischer adlı bir koleksiyoncunun Dürer'in ahşap baskılarından on altı ayrı komple edisyon satın aldığını biliyoruz. Bolonyalı Tommaso da Dürer'in soğuk kazıma işlerinden komple bir set almıştır. Beş yüzyıl önce özgün baskıya duyulan bu ilgi, Batı müzelerine dehşet bir birikim sağlamıştır. Ülkemizdeki resim öğrencileri, bugün herhangi bir yerde bir Rembrandt, Piranesi, Toulouse-Lautrec veya Morandi görememektedir.

Özgün baskıya merak, yüzyıllarca hem resim sanatına hem de kitaba olan merakla beraber yürümüştür. Türkiye'deki yayın ve yazın dünyasının özgün baskıyla olan akrabalığı, bizde su üstüne bir türlü çıkamamıştır. Son yüzyılda Bâb-ı Âli ve çevresinde tasfiye edilmiş, hurdaya çıkmış taş baskı presleri, şimşir kalıplar, bürenler, litografi levhaları ve halk

resimleri, eski İstanbul gravürleri ve soğuk kazımlar biraz olsun toplanabilseydi, bugün bir özgün baskı müzesinin çekirdeği oluşmuş olurdu.

Dileğimiz bu ilginin çok gecikmeden somutlaşmasıdır.

—*Hürriyet Gösteri*, 1 Ocak 1988, ss. 52-55

KAYNAKLAR:

Castleman, Riva. *Prints of the 20th Century: A History*, New York: Museum of Modern Art, 1976.

Lumsden, Ernest S. *The Art of Etching*, New York: Dover Publications, 1962.

Mayor, A. Hyatt. *Prints & People: A Social History of Printed Pictures*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1971.

Solomon, Ferdinando. *Collector's Guide to Prints and Printmakers from Durer to Picasso*, London: Thames & Hudson Ltd, 1972.

Entropi, Avant-Garde ve Biçim Üzerine Düşünceler

Bir sanat yapıtının gerçekten kendi nitelikleri ile ayakta durabilmesi sorunu, 19. yüzyıldan bu yana bilim adamlarını ilgilendiren bir sorun. Sanat yapıtına bilimsel yaklaşımların toplu bir değerlendirmesini sunuyoruz.

Plastik sanatlarla ilgili kurumlarda ve estetik bakış açılarında izlediğimiz değişiklikler ve zenginleşmeler Fransız Devrimi'nden sonra sosyoekonomik etkenler sonucu, iyice hızlanmışır. Aydınlanma Çağı'nın hemen ardından, yine aynı dönemde bilim adamlarının sanata olan ilgisi artmış ve yeni bilimsel buluşlar ile hızlı teknolojik ilerlemeler resim, heykel ve mimariyi adamakıllı etkilemiştir. Bu iki başlı "girdi" bir yandan yeni atılımları ve avangardı gerçekleştirirken, diğer yandan bu değişim ve yeni ustalıklar olgusuna ayak uyduramayan rüküşlükler, amatörlükler ve yetersizlikten oluşan bir "sanat çöplüğü" oluşturmuştur. Sanatsal ustalık ve biçim zenginliği veya fakirliğinin zaman ve insan kitleleri karşısındaki acımasız sınavı 20. yüzyılda daha dramatik sonuçlar çıkarmaktadır. Unutulan kitaplar, kasetler, şarkılar, Sen Nehri kıyısında yapılmış peyzajlar, öykünmeci

bir "oksidentalizm" [garbiyatçılık] ile yapılmış beşinci sınıf Rothko'lar, Picasso'lar, de Kooning'ler, Schnabel'ler. New York'ta senelerce ünlü olmayı bekleyip de bir türlü olamamış, aynada kırışıklıklarının acıyla izleyen bir yığın tiyatro oyuncusu vb... Son iki yüzyılın nüfus patlamasıyla birlikte sanata özgü denek taşının acı sonuçları da beraber geliyor.

Bu acımasız ortam ve kargaşa içinde bazı yapıtlar ve kişiler hâlâ ayakta kalabiliyor. Ulusal, bölgesel ve ideolojik "kan bankaları"nın dışında bir sanat yapıtının gerçekten kendi nitelikleriyle ayakta durabilmesi sorunu 19. yüzyıldan başlayarak bağımsız bilim adamlarını çok ilgilendiriyor.

Bir resmin, bir müzik parçasının seyri ve dinletisini "sürekli" ve "doymaz" kılan nedir? Yaşam içindeki başka verilere göre insanın "sanat olgusu" ve duyu organları yoluyla alışverişi nasıl oluyor? Sorularının başlangıç dönemi sayılan Fransız Devrimi'yle toplumların kaderini değiştirebileceğine inanmış olan insanlar aynı yüzyılda, buna benzer

başka girişimlerde de bulunuyorlar ve bu iki itici güç plastik sanatları etkiliyor.

Bu dönemde, 19. yüzyılın ikinci yarısının başında, “avangart” terimi Fransız ütöpik sosyalist Henri de Saint-Simon tarafından ortaya atılıyor. Saint-Simon avangardın içine yalnız sanatçıları değil, bilim adamlarını da katıyor. Bu görüşlerde, sosyal ve sanatsal atılımların eş değerde paylaşıldığı göze çarpıyor. O dönemde, sanatçının toplumdaki görevi üzerine daha grafik görüşler var: Fourierci kritik ve kuramcı [Gabriel Désiré] Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes* [Sanatın Amacı ve Sanatçının Rolü Üzerine] (1845) adlı kitabında sanatçının sanatsal ve politik rolünün ikili (*dual*) rolü, birlikteliği üzerinde vurgulu ve net görüşler öne sürüyor. Bu görüşlerin ışığında, bu ikili görevi yerine en iyi getirmiş olan sanatçı da Gustave Courbet oluyor.

19. yüzyılda bu kuramların dışında kalan fakat sanat olgusuna büyük ilgi duyan daha yalın bilim adamları var. Bunlardan biri [Michel Eugène] Chevreul;

The Principles of Harmony and Contrast of Colors [Renklerin Armoni ve Kontrastlık İlkeleri] (1839) adlı kitabı ve başkaca renk araştırmaları (daha çok Pissarro) kanalıyla izlenimcileri çok etkiliyor. 1860'larda [Gustav Theodor] Fechner müzelerden seçtiği resimleri konu alarak, çiftleyerek ve (sanat-severlerin dışında) sıradan insanlara göstererek sanatsal anketlere başlıyor. Fechner'in başlattığı bu araştırmalar, teknolojik olarak gelişmiş biçimde, bugün hâlâ devam etmektedir.

20. yüzyılda, psikologların ve psikobiyologların insan beyni ve onun doğal, biçimle ilgili strüktürleri üzerine yaptıkları araştırmalar ve Gestalt kuramının ortaya çıkması soyut ve minimal sanat üzerinde olağanüstü bir etki yaratıyor (bkz. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka, Rudolf Arnheim'in yazı ve araştırmaları). Modern sanat ve modernizm olgusunun “iyi ve etkili biçim” misyonu, 19. yüzyıl “avangart” misyonunun ikili görevinin yerini alıyor. 19. yüzyılın sosyal içerik sorunu ve sanatta trajedi anlayışı, başta [Kazimir] Malevich olmak üzere bazı

sanatçılar tarafından siliniyor ve geri plana itiliyor. De Stijl grubu modernist ütopyanın öncüleri oluyor. Onların hiç çekinmeden yazdıkları metin ve kitaplara bakarsak hiç de ikiye bölünmüş olmadıklarını görüyoruz. İyi tasarlanmış geometri, renk, çizgi, biçim gibi elemanların resim, heykel ve mimaride toplumsal açıdan olumlu sonuçlarına içtenlikle inanıyorlar.

20. yüzyılın başında oluşan Kübizm ve Gestalt kuramının ortaya attığı gözlemci biçim devriminin olgularından en etkili biçimde yararlanan Picasso, Léger, Chagall, Braque, Giacometti, Siqueiros, Orozco, Bacon, Moore gibi sanatçılar olağanüstü bir sentez yeteneğiyle, insani konulardan korkmadan, yeni biçim verileri doğrultusunda ele alıp şiddetlendirerek içerik sorununu yeni bir üslupla derinleştiriyorlar. Avangardın ilk çıkışındaki ikili misyonundan pek taviz vermiyorlar.

Zaten bazı sanatçılar sanatı kendi alanlarına çek-seler de Batı toplumu rahat durmuyor. Birinci Dünya Savaşı, İspanya İç Savaşı, İkinci Dünya Savaşı

sanatçının vicdanı üzerinde yerini aramaktan bir türlü vazgeçmiyor.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bilim adamları, sanat alanına biraz daha ve başka biçimde sokuluyorlar. Kitle iletişimi daha çok artıyor. İletişim kuramları ve yapısalcılık 1960'larda hız kazanıyor. O günlere kadar fizik ve termodinamik alanın içinde kalan "entropi" kavramı, savaştan sonra ortaya çıkan siber-netik ve enformasyon estetiği ile birlikte, kendisini "avangart" sanat kavramının içinde tartışılır buluyor.

Entropi, termodinamiğin ikinci yasasındaki olasılık artışının bir ölçüsü olarak ortaya çıkmıştır. Entropiyi basit olarak, bir şeyin, herhangi bir durumda bulunabilmesi olasılığı olarak tanımlayabiliriz.

Bilim adamlarının savına göre, kapalı bir sistem olan evrende, entropi sürekli olarak artmaktadır. Veya termodinamiğin ikinci yasasına göre, "akışkanla çalışan hiçbir makine, dışardan güç almadan, bir kaynaktan ısı alarak, daha yüksek sıcaklıktaki bir kaynağa ısı veremez."

Yani, ilmî simya devrinden beri yapılmaya çalışılan “devridaim makinesi” yapılamaz. İnsan ve canlı yaratıklar güneş ve dışarıdan enerji aldıkları için (yani bir süreliğine açık sistem) oldukları için onlarda entropi geçici olarak artmaz. Ama gün gelir sistem kapanırsa, entropi artmaya başlayacağından çürür giderler.

Bu konu sanat bağlamı içinde ilk tartışılmaya başlandığında acaba insan sanat yapmakla, evrendeki entropi artışına karşı çıkmak mı istiyor dendi. Ve o sırada sibernetiğin, “açık sistem” (dayanıklı ve esnek) ile “kapalı sistem” (dayanıksız ve katı) görüşleri sosyal bilim ve sanat kuramı tartışmalarına girmeye başladı.

Sanat alışlageldiği gibi birkaç uzman ve akademisyenin teşhis saptama ve değerlendirme alanından çıkıp, yavaş yavaş tüm haberleşme sisteminin içinde, sınırları kesin çizilemeden, zaman, süre ve tarama ilkelerine de bağlı olarak yeni bir zaman-mekân ilişkisine girmektedir.

Eski tür popülizmin kavrayamayacağı biçimde sanat, ister istemez toplumun denetiminde olduğunu yeniden kavramaktadır.

Yani tüm insanların çıkarları giderek birleşmektedir.

“Elektronik ve iletişim teknolojisinin klasik endüstrileşme ve toplu meta üretimi ile nesneler dünyasını aşıp bir anlamda parçalaması modem çağın sonunu getiriyor.” (Bkz. [Jean-François] Lyotard, Fransız postmodernist sanat kuramcısı.) “Nesneler mikro-elementlere ayrılıp objeler dünyası enerji durumlarına dönüşüyor.”

Bu gelişme içinde, bir ressamın, heykeltıraşın veya mimarın “hümanist kodlar” (Rönesans’tan günümüze) veya “modernist kodlar” (19. yüzyıldan günümüze) (Lyotard ikisini de reddediyor) içinde iş üretmesi, kalıcı olup olmaması, bir yasa olması da yeni bir sorun olarak karşımıza çıkıyor.

İletişim kuramları ve teknolojik yapısalcılığın ortaya çıkardığı kanal, medya olgusu ve kavramları gerek

[Marshall] McLuhan gerekse postmodernizme büyük ilgi duyan Lyotard gibi sanat adamları tarafından özne-nesne, içerik-biçim gibi alıştığımız dualitelerin yerine konmuştur.

Bizse, sanat yapıtı üreten kişiler olarak, bir an için enformasyon estetiğinin Gestalt biçim anlayışına getirdiği bazı katkılara bakalım: Yapılan son araştırmalar, değişik gruplardan insanların bazı biçimleri estetik olarak benimsemese bile, bu beğenin bir süreye bağlı olması durumunu ortaya çıkarıyor. Tarama ilkesi ile zaman ve süre kavramının biçim-beğeni kavramına yeni bir boyut getirdiğine tanık oluyoruz. En son ölçümler insanoğlunun duyu organlarıyla oldukça obur bir yaratık olduğunu gösteriyor. Alıcı-kanal-verici dizgesinde alıcı, kendisine iletilen mesajın tüm zenginliklerini algılayabilirse, onu tüketme tehlikesi ortaya çıkabiliyor. Buna algılama (veya doygunluk) eşiği de deniyor. Alıcının algılama eşiği, (kültürel belleği dâhil) bir yığın faktörden oluşuyor. Alıcının ilk algılamadaki iyi biçimden duyduğu haz (Gestalt kuramında kısmen olduğu gibi) yetmiyor.

Eğer bu bulgular doğruysa, sanat eseri iç zenginlikleriyle kendi kendisinin sürekliliğini sağlıyor. (Belki de Rubens, Delacroix, Mozart ve Beethoven'ın bir bildikleri vardı.)

Bilimsel ve teknolojik strüktüralizmin, bu bağlam içinde, herhangi bir durumdaki olasılıklar ve onun ters logaritması olan entropiyi matematik yoldan sanatsal zenginliğe bağlaması, dünyamızın, doğanın ve evrenin kaçınılmaz gidişiyle sanat arasında akılcı bağlar olduğunu gösteriyor.

Yenilikçi sanat yazısı incelemelerine entropinin girişi de bu gelişim sonucu oluyor.

İnsanla devamlı iletişim durumunda olan (veya olmaya çalışan diyelim, çünkü satın alınıp kasalara kilitlenen Rembrandt'lar olduğu sürece) sanat yapıtlarının geleceklerini kendi estetik güçleriyle sürdürebiliyor olması, olumlu bir bakış açısı getiriyor sanata. Biçimlerin, resimlerin iç zenginliği, bunların sürekliliği veya süreksizliği, yorulması, aşırı kullanımı (aşırı reproduksiyon), düşük repertuarlı tekrar,

aşırı terimsel kullanım gibi çağdaş olgular günümüz sanatının kaçınılmaz bir parçası oluveriyor.

Thomas Lawson, *Toward Another Laocoön, or, the Snake Pit* adlı yazısında şöyle diyor: “Avangart, 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılın ilk bölümünde, zaman zaman etkili biçimde ortaya çıkarak bir alt ve aykırı kültür (*subculture*) olarak görevini gereği gibi yapmıştır. Fakat sonraları aşırı kullanılmaktan yıpranmış, eskimiş ve sanat pazarının olağan bir metası hâline gelmiştir.”¹

Bu olgu da, doğaldır ki, piyasa değer ölçülerinin avangarda sızmış olması ve onu, doğuşundaki sosyal misyondan soyutlamış olması açısından önemli bir yıpranma nedenidir. 1980’ler gibi durgunluk ve arayış dönemlerinde estetize olmuş salt biçimsel arayışlar, sanatsever ve koleksiyoncular kulübünün dışına taşamayınca, yeni bir tür sanat kuramcısı ve eleştirmenle bir arada tek bir yapıt gibi ortaya çıkmaktadır. Yani resim ve heykelde, belli bir çağdaş akımı destekleyen sanat kuramcısı ve eleştirmen

öylesine bir yazı ve yorum türü geliştirmiştir ki bu kuramlar o yapıtın tam bir parçası hâline gelmiştir. O yapıtlar olmasa o yazılar çıkmaz, o yazı ve yorumlar olmasa o resimler okunamaz. New York’ta yakın geçmişte Clement Greenberg’le geometrik, soyut resmin birlikteliği gibi. Daha önce resmin içindeki tasvirici unsurların resim dışına kayıp ressamın yanı sıra, bir yazara da ortak bir payda üzerine yeni bir tür ortaklık ve yazın türü fırsatı tanınması gibi bir olay. Bu artık sanat eleştirisini aşan 20. yüzyıla özgü yeni bir olgudur.

Bu yazın türünü de o yapıtın içine katarsak, olasılıklar durumu ve yeni bir içerik durumu (entropinin logaritmasının negatifi olarak) ortaya çıkmakta veya çıkmaya çalışmaktadır.

Bu arada, böyle bir ortaklığa yaslanmadan, yeni figürasyon ve yeni anlatımcılık yoluyla kendi içlerinde yeterli işler yapmaya çalışan sanatçılar da, işlerine devam etmektedirler. Çağdaş anlamda bir “bildiri” ve özgürlük zenginliği hâlâ gündemdedir.

İletişim çağıyla birlikte, organize sanayileşmiş toplu üretim ve nesneler dünyası ile onun doğurduğu fetişlerin aşılması gerektiğinin kısmen savunulduğu bir dönemde (bir anlamda postmodernizm); medya, kanal ve transmisyon olaylarının, plastik sanatlarda anti-nesneleştirme, *dematerialization* [gayrimaddileştirme], nesnenin eritilmesi, anti-metalaşma, kur-boz-yap ve yok et, gel-geç, bugün var yarın ol-masa da olur, gibi bir yaratma türünü oldukça geçerli kıldığını izliyoruz. On yıl önce McLuhan'ın oldukça popüler kıldığı, *the medium is the message* [araç mesajdır] türünden bildiri kanallarını mesajın üstüne çıkaran yaklaşımlar, bu yazının okunacağı Türkiye'de fazlaca işlerlik kazanırsa, bilimsel estetiğin akılcı bulgularıyla çelişeceği yönündeki kolaycılığı akademik bir hâle getirmek gibi bir tehlikesi de var. İnsan beyninin estetik ve biçimsel strüktürleriyle ilgili araştırmalar henüz tamamlanmış değil. Ama bir sanatçının sergiden sonra söküp dağıtacağı bir işi insan beyni, belki de duyu organları ve estetik algılama kapasitesiyle daha önceden söküp tüketiyor. Zaman boyutu sanatsal

tutarlılık ve zenginlikte önemli bir faktör olarak karşımıza çıkıyor.

—*Hürriyet Gösteri*, Sayı: 94, Eylül 1988, ss. 86-89.

1. Thomas Lawson, "Toward Another Laocoön, or, the Snake Pit," *Artforum*, March, 1986, s. 99.

KAYNAKLAR:

Cherry, Colin. *On Human Communication: A Review, a Survey and a Criticism*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1966.

Hess, Thomas B. ve John Ashbery (ed.). *Avant-Garde Art*, London: Collier-Macmillan, 1968.

Kabaş, Özer. "Tüm-Çevresel Gerçekçilik: Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış" (Doktora Tezi), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Yayın No: 69), 1976.

Murch, Gerald M. *Visual And Auditory Perception*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1973.

Resim Sanatında Çoğulcu Bir Patlama Oldu

Bir süre önce sayfamızda yayımlanan yeni dışavurumcu ve soyut ressamlarla figürcüler arasındaki tartışmalar nedeniyle ressamlardan aldığımız görüşleri yayımlamaya devam ediyoruz. Yeni dışavurumculuğun hümanistik bir içerik yansıtması, figürün yeri ve rolü, resmin yaşanan zamanın toplumsal-siyasal sorunlarıyla ilişkisi konusundaki görüşlerini Özer Kabaş şöyle açıklıyor:

Figür-soyut gibi bir karşıtlık ve çatışma Avrupa’da otuz yıl önce gündemden kalkmıştır. Yedi figürcü sanatçının bildirisi, 1960’larda sona eren plastik sanatların modernizm çağı evrim şemasının, resim doğa ve figür çeşitlemesinden sonra daima soyutlamaya, soyuta, minime ve kavramsal olana doğru gelişir gibi bir görüşün postmodernizm içinde artık geçerli olmadığı görüşünün vurgulanmasından başka bir şey değildir. 1960’lardan sonra dünya resim sanatında demokratik ve çoğulcu bir patlama olmuştur. Bizim akademik çevrelerde kullanılan ileri, geri, geleneksel, çağdaş gibi demode ikilemlere Batı’daki hiçbir yayında rastlamamaktayız.

Modernizmin kendi yaşı içinde uyguladığı evrim yasaları altüst olmuştur. Hatta 1960’lardan sonra Pop Art ve *Bad Painting* [Kötü Resim] diyebileceğimiz çıkışlarla avangardın içine “rüküş” bile girmiştir.¹ 1960’ların başında Soyut Ekspresyonizm ile başlayan Alfred Leslie figüre, Neil Welliver ise büyük peyzajlara dönmüştür. O dönemde daha birçok sanatçı soyutla başlamış, sonra hiperrealizme ve kavramsala dönmüş, kimi anti-sanata kimi de zor teknolojik deneylere yönelmiştir.

Bu açıdan bakıldığında bizim bildirimizde figür-soyut karşıtlığı ya da soyut aleyhtarlığı gibi bir tutum dile getirilmiş değildir. Çoktan demode olan bu karşıtlık belki kırk yıl öncesinin kaba Marksistlerinin ve karşıtlarının öne sürdüğü bir görüş olabilir. Bugün tüm bu açılar değişmiştir.

Günümüz resim sanatının en tutarlı yazar ve yorumcularını izlediğimiz ve gerçeğe dayanan gözlemlerini kâğıda döktüğümüz zaman (resim sanatının evrim yasalarının otuz yıl öncesinin görüşleriyle

yansıtılamayacağı gibi, postmodernizm gibi) bizdeki demode ve eklektik modernciler küplere biniyorlar!

Şunun çok iyi bilinmesi gerekir ki resim sanatı akıllalmaz bir demokratikleşme dönemine girmiştir. Yaratıcılık ve özgünlük, hayal gücü, imge zenginliği ve gerektiği yerde yerellik hiç ama hiçbir kimse tarafından bizde olduğu gibi küçümsenmemektedir.

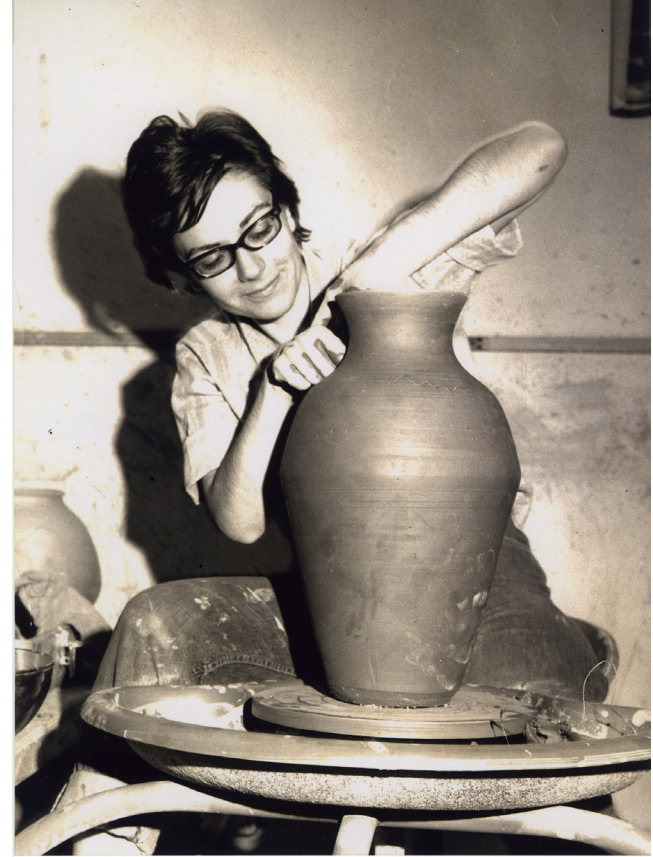
Çağdaş dünyayı öğreneceksek her yönüyle öğrene- lim. Bazı gerçekleri öğrenip diğer bazılarını sansür etmek olmaz. Amerikan sanatının bayraktarlığını yapanlar biraz zahmet edip Senatör McCarthy'nin “balyoz harekâtını”, Soğuk Savaş çekişmelerini anlatsınlar da figüratif resmin ve fotoğrafın başına gelenleri daha iyi anlayalım! Çağdaş dünyanın gerçekleriye (yalnız bir parçası değil), hepsi.

—*Milliyet*, 31 Mayıs 1988, s. 10.

1. Kabaş burada Donald Kuspit'in *Artforum* dergisinde çıkan bir yazısına gönderme yapıyor ancak hangi yazı olduğu bulunamadı. (e.n.)

Candeğer Furtun
ve
Seramik Üzerine Düşünceler

Bir sergi öncesinde sayın dostumuz Candeğer Furtun'un seramik atölyesinde konuk oldum. Sergisine hazırlık sürecinde yeni işlerini görmek ve incelemek fırsatını ve şansını yakaladım. Uzun süre konuştuk ve paylaştığımız bazı konuları beraberce açmaya çalıştık. Ayrıca atölyeyi yeniden gezdim. Bu çalışma mekânında kil hazırlama bölümünden sır hazırlama bölümüne geçip deneysel sır plaklarını izlemek, kendini yüksek pişirime bırakmış renklerin kontrollü kaderciliği bir ressamın yaşadığı birebir renk ilişkisinden çok farklı bir şey. Seramik fırınının görkemli ve maderşahi "bensiz olmaz" hâli yapıtları algılamamıza daha çok yardımcı oluyor. Atölye raflarına dizilmiş olan bitmiş yapıtlar bizde bir zanaat atölyesi dizgesinden çok işini çok ciddiye alan bir plastik sanatçının teknolojiyi önemseyerek iyi işler yapılabileceği inancını taşıdığını gösteriyor. Bir serginin profesyonelce hazırlanışındaki mutfak sürecini yakalamak insanın hem hoşuna gidiyor hem de belli belirsiz tedirginlikler yaratıyor. Bu spontane sıcaklık ve süreklilik galeriye konduğu zaman kendini duyurabilecek mi acaba? Bu uğurda, bazı



Candeğer Furtun torna başında (Craft Center, Worcester, Massachusetts, 1963)
Candeğer Furtun Arşivi

durumlarda, galerileri kendi atmosferlerinden çıkarmakta yarar olabilir.

Candeğer'in kil plaklardan oluşmuş yeni figüratif yüksek rölyeflerine bakarken, soyuttan başlayarak gerçek yaşamla ilgili imgesel ağırlık merkezlerinin değişimi ve alan değiştirmesi seramik sanatıyla yıllardır oluşturduğumuz algı, sezgi ve sevgi birikimini yıpratmıyor.

Heykelden farklı olarak seramik sanatında bizi keşintisiz olarak etkileyen unsurlar nedir acaba diye yeniden aklımıza geliyor. Yaş, yarı parlak ve son derece çekici kil plaklar sanatçının elinde belli bir ağırbaşlılık içinde biçimlenirken ve çağın gereği belli ataklar yapıp mekânsı formlara dönüşürken binlerce yıl önce şerit ve tornayla yapılmış soylu çömleklerin mirasını bırakmak istemiyor gibi bir tavırları da var.

Asırlarca, dönerken ve devinirken ve kıvrılıp ufak mekân parçalarını yakalayıp hapsederken oluşturdukları gerilimli ve estetik biçimler, bunun bilincinde olan sanatçılarda kendini hep duyurmuştur.

Bu tür bir estetik kaygıyı Candeğer'in soyut rölyeflerinde de algılamışızdır. Bu temel seramik estetiğinin ve inadının içinde hiç değişmeyen başka bir soyluluk da var. Bu plastik değer taşıyan plakları isteyerek pişirmeye terk etmek gibi güzel ve olumlu bir teslimiyetçilik.

Konuşmamızın başka bir bölümünde, sergi gündeminde olmasa bile, Candeğer'e torna olayının bazı yönlerini sordum. Tornayla senelerce çalıştığını söyledi. Gerçek bir sanatçı gibi yaklaşıyor olaya. Gerçek torna çekmenin bedensel, ruhsal ve zihinsel bir bütünlük içinde nefes kesici oranda dinsel ve törensel bir eylem olduğunu vurguluyor. Zamanında çok yapmış olduğu tornanın bu ara kullanmasa bile bir "ikinci doğa" niteliğinde, içinde var olduğunu kabul ediyor.

Furtun'un yeni yapıtlarında yaş seramik plağın dıştan içe ve içten dışa olan mekânsal hesaplaşması figürlere heykel rölyeflerde alıştığımızdan başka bir mesaj vermek istiyor gibi bir iletişim. Erken bir

dönemde olsa bile bu görüş; figüre yönelirken önlü arkalı bir duygu, figürü oluştururken seramik sanatının ana özelliğinden taviz vermek gibi gerilim yaratan bir durum.

Bu duygunun ne olduğunu çözmek için Candeğer’le başka bir seansta biraz daha konuştuk. Ben heykelde Bologna ekolünden söz açtım. Bu heykel ekolünün varlığı ve kökeni belki Etrüsklere kadar dayanıyor. Biz Orta Çağ, Rönesans ve bugüne kadar gelen kil heykel örnekleriyle tanıyoruz bu ekolü. Bir kil kütlesinden heykel oluşturuyorlar ve sonra uygun bir yerinden boşaltıp pişiriyorlar. Sırlama veya boyama heykelsi ifadenin gereksinmelerine göre istenirse uygulanıyor. Kil heykeldeki boşaltma ve pişirme olayı hafiflik, taşınabilirlik ve kalıcılık açısından önemli. İç ve dış boşlukların karşıt ve tamamlayıcı bir aradalığı bu yapıtlarda yok. Giacomo Manzù da bir ara böylesi heykeller yapmıştı. Ne kadar önemli yapıtlar olursa olsun kimse bu heykellere, herhangi bir literatürde, seramik sanatının bir ürünü demiyor. Seramik sanatçıları birbirlerinden ne kadar farklı olurlarsa

olsunlar kilin doğasını başka türlü yorumluyorlar. Kil-sır-fırın üçgeni iyi biçim yaratılırken herhangi bir iyi biçim olayının üstüne çıkıyor. Buna kil-form da diyebiliriz. Böyle bakılınca seramiğin heykelde olduğu gibi kilden yapılan, kalıbı alınan, polyester veya bronz dökülen biçimlerden farklı bir estetiği olduğunu artık iyice kavırıyoruz.

Deneysel düşüncemizin bu aşamasında bu farkı kötü istismar eden 19. asır kökenli, modası geçmiş bir sanat tarihi sınıflandırması akla geliyor. “Minor arts” ve “zanaat” sınırlaması. Sanat tarihi biliminin emekleme döneminde resim, heykel, mimari gibi “yüksek” sanatlar ve sanatın stratosferinden nasibini bir türlü alamayan örneğin seramik.

20. yüzyılın plastik sanatlardaki radikal öncüleri ve düşünürleri bu ayrımı haklı olarak yıkıyorlar. Bauhaus’un kurucularından ünlü Walter Gropius bu konudaki görüşlerinin bir bölümünü şöyle somutluyor: “Birinci sınıf dizayn edilmiş bir sandalye ikinci sınıf bir resimden daha iyi sanattır.”



Candeğer Furtun'un 5. Uluslararası Çağdaş Seramik Sergisi'ndeki işleri, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1967
Candeğer Furtun Arşivi

Bu gelişmelerin ışığında Türkiye’de kısa sürede büyük aşamalar yapmış olan seramik sanatına ve sanatçılarına yüz elli yıl öncesinin “elitist” gözlüklerinden bakmamak gerekir. Konuşmamızın bu bölümüne geçici bir nokta koyduk ve yirmi yıl öncesine giderek Candeğer’e bir soru sordum:

Güzel Sanatlar Akademisi’nin düzenlediği *5. Uluslararası Seramik Sergisi* ve kendisinin aldığı Gümüş Madalya.

Türk seramiğinin ve Candeğer’in uluslararası bir sergide hiç ezilmeden bu denli başarılı olması gerçekten unutulmayacak bir olaydı. Candeğer bu oluşumu birçok yönleriyle *Argos* dergisinin Kasım 1988 sayısında açıklamıştı, ama bu röportaj bana biraz fazla kuru gelmişti. Atmosfer yoktu. Kendi belleğimi zorlayarak 1967’den on beş yıl geriye gitmeye çalıştım. Kopuk kopuk da olsa Türk seramiğinin o önemli mayalanma ve çıkış döneminin bazı yönlerini anımsadım.

1950’lerde Robert Kolej orta okul ve lise yıllarında bir plastik sanatlar kulübümüz vardı. Danışman hocamız Sayın İlhami Demirci idi. Hafta sonları

Beyoğlu’na çıkar; Fransız Kültür Merkezi, Genar Kitabevi, Maya Galerisi, İnci Pastanesi, Çiçek Pasajı gibi yerlere uğradık, doğaldır ki Beyoğlu sinemalarının da altın çağıydı.

O dönemde, 1953’te Sadi Diren’in Maya Galerisi’ndeki sergisini ve daha önce (1951) Füreyâ Koral’ın açtığı sergiyi kaçırmıştık, ama kısa bir süre sonra seramikle ilgili başka olaylar yakaladık.

O sırada Çin’den bir misyonerin oğlu olan Tom Kendall adında bir ressam ve seramikçi (bu biraz diletantizm kokuyor ama belki biraz da öyleydi) okulumuza geldi ve kulübümüzün danışmanı oldu. Tornasız kil şeritlerden ince çanaklar yapardı çoğunlukla. Bernard Leach (kitabını da bize o tanıttı) ve Paris’teki seramikçi Madame Delpierre hayranıydı. Her *expatriate* Amerikalı gibi İstanbul’a açık bir insandı. Onun rehberliğinde kulüp, bir seramik patlaması yaptı. Tom’un yırtmaçlı ceketine yapışarak kendimizi önce sayın Füreyâ Koral’ın atölyesinde bulduk (sanırım 1956). Tornalar, masalar, sırlar,

çalışanlar, kil plaklar, pişmiş pişmemiş işler hepimizi şaşkına çevirmişti. Toplu hâlde, Tom dâhil olmak üzere. Füreya ve onun yarattığı sanatsal atmosfere âşık olduk. O da yetmedi bir süre sonra kendimizi Aliye Berger'in atölyesinde, toplantı ve partilerde bulduk. Şakir Paşa ailesinin yaratıcı bireyleri ve onların çevresiyle tanıştıkça gerçek İstanbul, biraz Osmanlı ve Cumhuriyetçi ilericilikle tatlı dozlarda karışmış kaliteli bir bohem kolonisini çevremizde bulduk. Bedri Rahmi ve Şadi Çalık'la sirtaki yaparken o ortamda tanıştım. O dönemin sanatsal atmosferi anımsanmazsa yazılarda, olaylar sadece kim kime ne öğretti, kim kimin çırağıydı, sırları kim ithal ediyordu gibi kuru bir kronolojiye dönüşebilir.

Füreya Hanım'ın o dönemde atölyesinde yarattığı ortam yalnızca seramiği sevdirmekle kalmayıp sanatı da sevdırıyordu. Göksu Deresi'nin Hasan Usta'sıyla o güzel ortamda tanıştık. O bizi kardeşi Mithat Tokay'a yolladı. Mithat okulumuzda torna dersleri vermeye başladı. Üye sayısı birden 70-80 kişiye çıktı. Bu kadar seramikçinin arasında biz resim yapan dört beş kişi



Candeğer Furtun, *Sirt*, 1988
Candeğer Furtun Arşivi

kaldık. Bu gelişme 1957’de Beyoğlu, USIS’te [United States Information Service] Mithat Tokay’la kulübün ortak bir seramik sergisiyle noktalandı.

Biz o dönemde bilmeden, başta Türk seramiğinin ve sanatının bazı temel taşlarıyla ilişki kurmuşuz.

Bazı temel taşları diyorum, çünkü Füreya Koral ve Göksu okulunun dışında koskoca bir Eczacıbaşı olayı ve katkısı var. Eczacıbaşı Seramik Fabrikası sanat atölyesi ve yine aynı firmanın açtığı, kuruluşunda Sadi Diren’in de öneri ve katkıları olan, Mumhane atölyesi seramikçilerimizin yetişmesinde önemli rol oynamış. Sayın Furtun, Cevdet Altuğ, Alev Ebuzziya ve Melike Abasıyanık gibi değerli seramikçilerimizin bu ortamlarda çalışıp aşama yaptıklarına değindi.

Bir dönemde, bizim yine tanık olup tanışmadığımız temel taşı da Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü. Belki 1950’lerde araç gereç olarak endüstri seramiği kuruluşlarıyla rekabet edemeyecek durumda ama okulun total sanatsal yapısının kısa zamanda filizlenecek bir potansiyeli var. 1949’da ilk öğrencisi

Sadi Diren. Bu tarihten yirmi yıl sonra ve şimdi eğitim düzeyi olarak İngiltere’de gördüğümüz (1981) örneklerinden aşağı değil. 1967 yılında İsmail Hakkı Oygar’ın çabalarıyla somutlaşmış olan dışa açılma ve sözü edilen sergi bugüne değin bir dizi etkinliğin sürmesine neden olmuş. Yarışmalar, öğretim üyesi sergileri, öğrenci sergileri, yeni eğilimler, dış firmaların sergi organizasyonları ve yurt dışı kongrelerine katılımlar ve diğer önemli bir nokta, 1982’de Uluslararası Seramik Akademisi’ne kabul edilmiş olmak. Bu saptamalar 1957 yılında kurulmuş olan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’nun bugüne yansıyan yaratıcı çabalarını azımsayacak bir dizge içermemektedir.

Bu saptamalardan sonra Candeğer’in biyografisine tekrar bir göz atıyoruz ve 1959-60 yılında İstanbul Üniversitesi Kimya Fakültesi’nde kil araştırmaları yaptığını görüyoruz. Yapıtlarındaki kil-sır kaynaşmasının “sonradan düşünülmüş” duygusundan uzak olması figürcü bir dönemde ve özellikle bu sergide daha da önem kazanıyor.

Seramikçiler işlerinin doğası ve pahalı bir uğraş gereği sık sergi açamıyorlar. Son yıllarda belli aralıklarla izlediğimiz Melike Abasıyanık, (yine) Candeğer Furtun, Sadi Diren, Atila Galatalı, Alev Ebuzziya, Füreyâ Koral, Beril Anılanmert sergileri gelişmekte olan bir “üçüncü dünya” ülkesinde eklektik, anti-sanat kolaylıklarına kaçmadan, istenirse, uluslararası düzeye gelinebileceğini gösteriyor.

Bauhaus’un eğitim sürecinde Walter Gropius’a insan figürüyle ilgili bir soru soruluyor: “Dizayn konusunda insan figürüne çok az değiniyorsunuz gibi...” Gropius da şöyle yanıtlıyor: “Dizayn konusunda figüre henüz değinmiyorum çünkü insan figürü doğadaki en karmaşık ve yetkin dizayndır.” Nitekim sonradan Oskar Schlemmer insan ve mekânla ilgili çok iyi bir ders geliştiriyor.

Candeğer’in tutarlı sanat serüveninin bu aşamasında büyük bir cesaretle, seramik sanatının kendine özgü plastik kil plaklarını yönlendirerek organik çağrışımları tutarlı figürlere yönelmesi yeni bir yol

ağzı. Bir anlamda ele alınan konunun ve öz-biçimlerin karmaşık kökeni sanatçıda sadelik arama isteği doğurabilir. Bu aşamada doğadan yorum yapan her sanatçı için aynı tuzaklar var.

Biçimleri sadeleştirirken görsel enformasyonun sainsal zenginliğinden taviz vermemek çağdaş bilimsel estetiğin farkında olan her sanatçının çözmesi gereken bir sorun.

Sayın Dostumuz Furtun’un yeni işlerinde sadelikle tutarlı ifadeci vuruşun teknikle desteklenerek bir arada olması sevindirici. Yeni açılımlara gebe bir durumun kendini duyurması umut veriyor insana.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 122, Aralık 1988, ss. 6-8.

Mimar Sinan Üniversitesi
Heykel Öğrencilerinin
Park Sergisi ve Düşündürdükleri



İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, tahminî 1970'ler (Fotoğraf: Serhat Kiraz)

Salt Araştırma, [Serhat Kiraz Arşivi](#)

Bugünkü kavram ve biçim kargaşası içinde plastik sanatlarda bazı temel evrim ve devrimlere değinip anımsatmakta yarar var. Bu kargaşanın şüphesiz en büyük sorumlusu içinde yaşadığımız karmaşık iletişim kuşağı ve bunun içinde çağını yakalamaya çalışan sanatçı bireyler. Çoğunlukla gündelik iletişim akışının temel bilgi dağarcıklarını eritip yok ettiği bir dönem. Bu arada bazen hemen yanıtlamayacağımız soruları da sormanın zaman içinde konumuzla ilgili kuramsal sorunlara belli açıklıklar getireceği kanısındayım. Örneğin Türk resim, heykel ve mimarisi belli dönemlerde belli paralellikler göstermiş midir? Belli dönemlerdeki sosyoekonomik ve politik dönüşümlerin yansıması nerede olmuştur, nerede olmamıştır? Bu üç büyük sanat olayı modernizm çağını Türkiye’de belli bir doygunlukla yaşayıp (Batı’da olduğu gibi) tüketebilmiş midir? Bu sorunun hemen ardından: Postmodernizm ülkemizde nasıl algılanmaktadır? Belli bir seçmecilikle mi yoksa gerçekten modernizmin tıkanıp çıkmaz sokaklara tepki olarak mı? Yeni, bilimsel ve felsefi strüktüralizm (yapısalcılık), bilimsel estetik, enformasyon kuramı, Gestalt kuramı,

sibernetik, yeni doğalcılık, yeni çevrecilik diyelim ki son yirmi yılın plastik sanat akımlarını ülkemizde temelden etkilemiş midir? Veya sanatçının gerçekçilikle hesaplaşması nerede başlamış nereye kadar gelmiştir? Bu üç büyük sanat dalına güç verecek felsefe potaları nerede oluşuyor ve tutarlı sanatçı yetiştiren atölye ve mutfaklar nerededir veya nerede olabilir?

MSÜ öğrenci sergisinin arkasında yatan bir gerçek aynı üniversitenin Heykel Bölümü’nün Türkiye’de geleneği olan tutarlı bir atölye-mutfak olduğunu kanıtlama isteğidir. Bu yolda da oldukça başarılı olduğu görülmektedir. Öğrenci eğitiminin uzantısı olan bu sergi, eğitimin koruyucu ve ılık ortamından insan yığınlarının arasına birden çıkmakla, üç boyutlu yapıtların müze duvarları dışındaki gerçek kaderi açısından nefis bir deney oluşturmaktadır.

Resim ve heykelin dolaysız olarak insan kitleleriyle ilişki kurup kurmadığı her zaman konu olmuştur. Asırlardır devlet veya paralı kurumlar tarafından ısmarlanmış olan anıt heykeller kullanılan gereçler

ve olanakların seferber edilmesi nedeniyle gündelik insanın arasına kolayca girmiş ve varlığını sürdürmüştür. Bunların bir kısmı iyi sanattır, bir kısmı rüküştür, bir kısmı da tarihe basit bir propaganda aracı olarak geçmiştir.

Bir an sapma yapıp heykelin yandaşı Türk resmine bakarsak heykele koştut olarak, duvar resmi tekniğini kullanarak açık havaya çıkamamıştır. 1975'lere kadar devlet desteğiyle ve bireysel çabalarla varlığını sürdürmüş ve o tarihten sonra açılan "pentür piyasası" Türk resmine ek bir sübvansiyon sağlamaya başlamıştır.

Bu canlılık ve piyasa hareketi tuval resminin birdenbire halk kitleleriyle kurduğu bir ilişkiden kaynaklanmıyor. Bu olayı, evrensel sanat uzmanları, o ülkede belli bir ekonomik ve sosyal gelişme sonucu olarak ufak, belli bir eğitim düzeyine sahip, yeterli parası olan, tutarlı bir "sanatsever topluluğunun" oluşmasına bağlıyorlar. Aynı uzmanlardan biri, örneğin Amerikan Soyut Ekspresyonist resmi alan, satan, toplayan, pazarlayan, yazan kişilerin istatistik

olarak bin kişi civarında olduğunu söylüyor (bu sayıya kitaplara bakarak konuşanlar dâhil değil).

Türk heykeli ve heykeltcisi yönünden bakarsak bu "sanatseverler topluluğu" heykele fazla ilgi göstermiyor. Zühtü Müridoğlu direniyor, ama diyelim Gürdal Duyar resimde de şansını denemeye kalkıyor. Yeni koleksiyoncular bu arada amatör resimleri de içine alacak bir biçimde pentür koleksiyonlarını genişletiyorlar. Bu arada son on yıl içinde heykelin yanı sıra, gerçek usta, desen ve özgün baskı da güme gidiyor ve koleksiyonları yapılamıyor.

Sanattaki piyasa kurallarına dayalı bu kulüpçülüğü ve "sanatseverler topluluğunu" aşarak insan yığınlarıyla ilişki kurmak sorunu sanatçıların dışında sanat kuramcılarını da zorlamaktadır. Çünkü iletişim yöntemi olarak halkın arasına konan bir heykelin estetik olarak nasıl algılandığını bilimsel ve akılcı olarak ölçmek hiç de kolay değil. 1870'lerde Fechner'le başlayan "deneysel estetik" çalışmaları, bu tür yöntemli anketlere dayanıyor. Değişik sınıf

ve kümelerden insanların bir sanat yapıtı karşısında nasıl bir estetik duyum sağladığını bilim adamları nesnel olarak ölçmeye çalışıyorlar. Günümüzün iletişim kuramcıları, enformasyon estetikçileri bu verilerden olabildiğince yararlanıyorlar ve kendileri de yöntemli ölçümler yapıyorlar. Doğaldır ki bu ölçümlerin bazı sonuçları bugüne kadar süregelen tepeden inme “akademik ve tanrısal” estetikle çelişiyor. Ne yazık ki bu konudaki yayınlar ülkemizdeki ilgili çevrelere yeteri kadar ulaşamıyor.

MSÜ öğrencilerinin sergilerini de içine almak üzere bizdeki açık hava sergilerinin gerçek ölçümlerini almak henüz olası değil. Ama bir heykel öğrencisinin ısmarlanma olmayan özgün işlerle kendini ortaya koyması, galeri-pazarlama-alıcı üçgenini düşünmeden ve tecimsel olmadan gerçek bir mekânda kendini denemesi ilerisi için iyi bir sanat laboratuvarı olma potansiyeli yapıyor.

Bu serginin süreklilik kazanıyor olması ister istemez bize geçmişteki bazı (başarılı veya başarısız) öncü çabaları anımsatıyor. Bu öncüler arasında önemli bir

isim heykeltıraş Kuzgun Acar. Antalya ve Marmara belediyeleriyle yaptığı girişimler ve heykeller ile Görsel Sanatçılar Derneği’nin Antalya’da bina, duvar ve meydanlara ne yazık ki kısa zamanda yaptığı resim ve heykeller. (1976’da Antalya Film Festivali jürisindeyken yerinde izledim.) Büyük bir içtenlikle ve çalışkanlıkla yapılmış olan bu işler on yıl sonra tekrar jüri olarak gittiğimde yerlerinde yoktu.¹ (Kalmış olan varsa sevinirim.)

Batı’nın akılcı tarihçileri hiçbir olguyu ve dönemi atlamıyor. Bizde ise sanat tarihinden yaprak kopartma âdeti var gibi. O kadar ter ve sanat emeği nereye gitti acaba? Kim yazdı, kim kaydetti? Bazı ressamlar da o dönemlerini yok saymak istiyorlarmış gibi bir duygu kaplıyor insanın içini.

Bir gün bu satırları okuyan nesnel bir sanat tarihçisi belki merak eder ve “sanat ve kitle ilişkisi” açısından o dönemi incelemeye karar verir.

1973’te 50. yıl kutlamaları nedeniyle yapılan heykeller de başka bir özgün yapıt-kitle denemesiydi. Çalınan,

kırılan ve kaldırılan heykeller resim sanatının pek başına gelmeyen olumsuzluklar dizisiydi. Herhangi bir yönetim bir heykeli bir yerden kaldırıp hurdaya atsa da, bilmek gerekir ki, onu sanat tarihinden çıkaramaz. Kuzgun Acar'ın Kızılay Meydanı'ndaki büyük soyut rölyefi ne oldu hâlâ merak ederim.

Bunun yanı sıra günümüzde bazı parklara konmaya başlanan “spaghetti-tarih” sentezinden oluşan anti-heykeller nefis bir parodi olarak tarihe geçecektir.

Bu deneyimlerin ışığında gene heykeltıraşların toplumumuzda henüz onarılmamış olan kültürel erozyon hastalığına karşı dikkatli olmaları gerekir. Gelip geçicilik ve unutulabilirlik tutarlı kalıcılıktan daha ağır basmaya başladı. Biçimde ve malzemedeki gelip geçicilik ve teknik yetersizlik, estetik süreksizlik duygusunu seyirci-halk kitlesinde de oluşturabilir. Amaç eğer “bir defalık” ve “sergiden sonra bozabilirim” ise, kavramsal sanatın bazı iyi örneklerinde olduğu gibi bunu baştan, açıklıkla ve sanatsal bir biçimde seyirciye duyurmak gerekir.

İsmarlama olmayan gerçekçi, özgün figüratif ifade yolları ve açıları yeteri kadar araştırıldı ve zorlandı mı acaba? Bundan başka Hadi Bara'nın son döneminde yapmaya çalıştığı gibi modernizmin topluma aktarmaya çalıştığı düşündürücü, içerikli, tutarlı, anlamlı soyut ve iyi biçim araştırmaları heykelde tükendi mi, yoksa yeteri kadar yapılmadı mı (bence ikincisi)? Bu evrim tamamlanmadan minimalizm biraz karikatür olabilir.

Bauhaus'un kurucularından ve uzun süre eğitimcilerinden Walter Gropius, doğanın en yetkin ve gelişmiş tasarımı insandır, demiş. İnsan figürünün hem gerçekçi anlatımda hem de iyi biçim üretiminde en zengin kaynak olduğuna işaret etmek istiyor olsa gerek.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 118, Ağustos 1988, ss. 20-21.

1. Salt'ın 2013'te düzenlediği “Duvar resminden korkuyorlar” sergisi 1976 tarihli 13. Uluslararası Antalya Film ve Sanat Festivali ile 1980 tarihli Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği arasındaki döneme odaklandı. Serginin hazırlık ve araştırma aşamasında derlenen arşivine archives.saltresearch.org'dan erişilebilir. (e.n.)

Resim Eğitiminde “Good Art”, “Bad Art”, “Anti-Art” (1)

Ülkemizde resim eğitimi sıvı bir zemin üzerinde değişip biçim değiştirerek hem bu değişimi sağlayan etkenleri saklı tutuyor hem de her nedense “eğitimle ilgili” tartışmaya kendisini kapalı tutmayı başarıyor.

Bütün dünyada resim bölümü öğrencileri geleceğe güvensizlikle bakarlar. Genç ressam adayı tek önemli şansı olan bireysel deha olarak yetiştirilip sanat ortamının içine dikey iniş yapamazsa maddi ve manevi açıdan şansının çok fazla olmadığı bilincindedir. Bir mimar, grafikçi veya tekstilciye göre kendi dalında iş bulma şansının çok az olduğunu bilir. Hocaları da Olimpos Dağı terbiyesiyle bu konuyu hiç açmazlar.

Bugünün ressamı içinde yaşadığı topluma yapıcı, yaratıcı ve yenilikçi bir biçimde uyum sağlayarak mı çalışacaktır? (*good art* [iyi sanat], tasarım, iyi biçim üretme, modernizm.)

Yoksa Birinci Dünya Savaşı’nın sonuçlarının Batı dünyasına iyice yerleştirdiği nihilist bir dünya görüşüyle yoğrulmuş Dadaist ve bazı yönleriyle

Sürrealist yaklaşımlar (anti-sanat), eğitim süreci içine girebilir mi?

Ve en önemlisi yaratıcılık, “sanat tarihi” olgusunun kronolojik denetimi altında mıdır; yoksa özgün tasarım, halk sanatı ve yaratıcılık sanat tarihini umursamaz bir özgürlük ve olumlu bir küstahlıkla her an çok iyi işler başarabilir mi?

GERÇEK KİŞİLİK VE ÖZGÜRLÜK

20. yüzyılda resim ve heykel gibi tamamen özgün yaratıya dayalı eğitim dallarında şöyle bir olgunun iyice belirgin olduğuna tanık oluyoruz. Eğitim süresince öğrencinin “özgürleşmesi” ve kendi “kişiliğine” olabildiğince kavuşması, kendini bulması ve o doğrultuda yaratırken kendi bulgularıyla “mutlu” olması. Bir ressamın başında ona sipariş veren bir “sanat yönetmeni” olmadığını ve olmayacağını varsayarsak, kendi kurduğu tasarım ve yaratı süreciyle mutlu ve barışık olması gerekir ki işine devam edebilsin. (Bu, ressamın ürettiği işin mutlu bir dışavurum kazanmış olması anlamına gelmez.)

Demek ki çağdaş olma çabası içindeki toplumların genç öğrencilerine “özgün sanat eğitimi” verirken en önde gelen ilkenin, yaratma sürecinin belli becerilerini onlara öğretirken “kişilik kazanmalarını” sağlamak olması gerekiyor. Bu “kişilik kazandırma” kendi özgürlük ve yaratma alanını her an “yeniden üretebilen” dinamik bir “kişisel” anlamına geliyor. Yani iyi bir sanat eğitimi görmüş, gerçek ve uygar bir “kişilik” kazanmış bir ressamın “öz kişiliği” ve “kişiselliği” değişmiyor. Fakat o zaman süresi ve süreci içinde bu uygar ve demokrat kişiliği yıpratmadan ve taviz vermeden zekâ ve duygularıyla kendini “yeniden üretiyor”.

Sanat eğitimini üniversite düzeyinde verirken öğrenciye gerçek kişiliğini kazandırmak, doğaldır ki ona belli bir psikolojik “özgürlük” duygusu aşlamakla olabilir ancak.

Bu çağdaş eğitim uygulamasının karşıtı ne olabilir? Usta-çıracak ilişkisinin kişilik ve psikolojik baskısı (beceri yönü değil) öğrencinin yaratı sürecindeki

kişilik uyanışının önüne geçer ve ona hâkim olmaya başlarsa o zaman, erken bir dönemde bir “ustaya tapma” sürecine girilebilir ve öğrenci kendini bundan hiç kurtaramayabilir.

Sanat eğitimindeki usta öğretim üyesi, kendi gelişmiş kişiliğindeki kalıpları kendinde saklı tutarak yaratıcılığın temel dinamiğini ve ilkelerini öğrenciye aktarabilir mi? Yani verdiği eğitimle, aktardığı becerilerle (kendisini aktarmadan), hem yeni ve taze işler üretilmesini sağlayıp hem de kısa zamanda karşısında filizlenen yepyeni kişiliklere katlanabilir mi? Yoksa kendi kişiliğinin ufak “peyk”lerini üretilmiş görünce daha mı mutlu olur? Doğaldır ki birinci yöntem, yani aşılma pahasına özgün ressam yetiştirebilmek çağımızın gereğidir.

Sanat eğitiminde diğer bir olumsuz örnek de eğitim sürecinde kopya ve inceleme amacıyla seçilen ustaların, “kişisel özgürlük” duvarlarının üzerinden fazlaca aşıp genç ressamın kimliğinin üzerine biraz fazlaca ağırlığını koyarak oturmasıdır. Veya genç

ressamın belli bir dönemde (çağ değil) belli bir dönem veya ustaya fazlaca uyum sağlayarak yapma ve takma bir kişilik edinmesidir. Bu da kendi “öz kişiliğine” yönelmekten erken bir dönemde korkmuş (veya korkutulmuş) veya çekinmiş olmaktan gelir. Bu tür bir takma kişiliğin sakıncaları o dönemle saklı kalmaz, dönemler ve sosyoekonomik koşullar değiştiği zaman, o genç kişi kendi öz kişiliği etrafında kendini “yeniden üretmek” yerine, dönemin yüzeyde ve popüler modasına göre yeni bir “takma” kişilik bulmak için kendini zorlar ve bulur. 20. yüzyıl resim dünyasında “kayıp kuşak” dediğimiz olgu budur. En somut örneklerden biri New York’ta Soyut Dışavurumculuk akımından hemen sonra gelen genç kayıp kuşaktır. Bunların içinden Alfred Leslie, kayıp kuşak olarak eriyip giderken toparlanmış, kendini yeniden üreterek, “yeni bir gerçekçilikle” izleyicinin karşısına çıkmıştır. Bunun gibi olumlu ve olumsuz örnekler çoğaltılabilir. Avrupa ve Birleşik Devletler dışındaki ülkelerde “kayıp kuşak” sorunu “modernizmin” sanat dünyasına tuhaf bir cilvesidir ve “resim eğitimi” sorununun sınırlarını biraz aşar.

SANAT TARİHİNE KARŞI ÖZGÜN TASARIM

Bu ilk bölümde, resim eğitimde doğrulara ve yanlışlara işaret etmek gibi bir çabaya girmeyeceğim.

Fakat Batı’da Rönesans’ta, resim eğitimi Loncalardan sonra Leon Battista Alberti ve Giorgio Vasari ile yarı resmî olarak başlar. Rönesans’ın liberal felsefesi ve kilise dogmalarından kurtulmuş olan özgür ve mutlu insan kişiliği sanata yön verirken antik geçmişin bulguları, Vitruvius’un (Roma) kitaplarında öne sürdüğü ilkeler, somut eğitim programları yapmak açısından son derece yararlı olmuştur. Batı dünyası Euclid’in geometri kitaplarının Arapça’dan çevirisine 15. yüzyılda kavuşunca Rönesans eğitim programının en önemli payandası da iyice ortaya çıkmıştır.

Euclid’in geometrisi; perspektif, kurgu, kompozisyon, orantı gibi tasarım “girdi”lerini sağlarken antik bilgiler ve heykeller uygulamalı desen çizimi için en önemli öğeler olmuştur. Demek ki Rönesans eğitiminin önemli bir bölümü kendi seçtiği bir sanat tarihi

dilimine ve kaynağına bağlıdır. Bu yöntem temel olarak 20. yüzyıla kadar değişmez.

18. yüzyılda Winckelmann ve Piranesi’nin neoklasik ideolojiyi oluşturmadaki katkıları bu temel eğitime, Arkaik Yunan, Klasik Yunan ve Piranesi sayesinde biraz daha Roma katkısının sağlanmasından başka bir şey değildir. Yani sanat tarihinin daha yoğun bir biçimde resim eğitime “girdi”leri sağlanmıştır.

19. yüzyıl bu açıdan geçiş çağıdır. 18. yüzyıldan başlayarak bilim adamları (Moses Harris) ve düşünürler (Goethe) resim sanatının temel eleman ve ilkeleriyle, örneğin renk sistemleriyle ilgilenmeye başlamışlardır.

Bilim ve felsefenin resim ve heykel sanatıyla ilgilenmesi 19. yüzyılda giderek hızlanmıştır.

Bu ilgi yeni bir çağın, tasarım çağının habercisidir. Ve sanat tarihinden tümüyle bağımsızdır.

Bilim ve felsefenin, sanat tarihinden bağımsız olarak görsel eleman (çizgi, renk, ton) veya ilkelerle (ritim,

orantı, armoni) ilgilenip araştırmaya başlaması, bilimsel estetik ve çağdaş tasarım olgusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

19. yüzyılın başında değerli bir bilim adamı olan Michel Eugène Chevreul renk üzerine yaptığı araştırmaları çok yararlı bir kitaba dönüştürmüştür (*The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and Their Applications to the Arts*). Senelerce Goblen fabrikalarına danışmanlık yapmış, [Camille] Pissarro ile arkadaşlık etmiş ve Simültane Kontrast gibi bulguları Empresyonistleri çok etkilemiştir. Fechner’in deneysel estetik çalışmaları 1875’lerde başlar ve gelişmiş biçimiyle bugün de devam etmektedir.

Çağdaş tasarım olgusu bu etkilerle gelişirken, neoklasik atölye eğitimi de kendi kurallarına bağlıdır ve tarih ve sanat tarihi kuramlarını da beraberce geliştirerek akademizmi yerleşik hâle getirmektedir. Akademik eğitimde Oryantalizm, tarihe ve sanat tarihine yeni bir açı getiren birçok akımdan biridir. Ama akademik atölye eğitim sistemi Oryantalizm ile tarihsel

açı olarak ufak bir muhteva değişikliğine uğrar, o kadar. Sanat tarihinin bir disiplin, bir kürsü olarak yerleşmesi de bu döneme rastlar. Bu dönem, yani 19. yüzyılın ikinci yarısında, plastik sanatlarda, akademik eğitimin dışında kalan ve kaynaklarını çok başka odaklardan sağlayan bazı akımlar görüyoruz. William Morris’in başını çektiği Sanat ve El Sanatları hareketi gibi. Bu çıkış, halk sanatı, bilim, sanatta Orta Çağ örgütlenmesi, beceri ve tasarım gibi öğeleri ağırlıklı olarak uygulamaya çalışıyordu. “Yüksek” ve “alçak” sanat farkı ortadan kalkmıştı Morris için... Bu gelişme eğitim açısından somut bir programa 20. yüzyılda Bauhaus’la kavuşur ancak. Halk sanatının yalın kaynaklardan, tarihselliğe dayanmadan tasarım yapabiliyor olması canlılığını korumaya devam eder. Bilim ve teknolojinin taze kan olarak sanata katılması en çok *Arts and Crafts* [Sanat ve El Sanatları] hareketinde ve Bauhaus kökenli sanat eğitiminde görülür. Sanat tarihine bakışı tamamen eş zamanlı ve tasarım kökenlidir.

Sanat tarihinin kronolojik ve kategorik kökenli etkisi ve oturmuş yöntemi diğer yandan akademik eğitimle kaynaşmış olarak 20. yüzyılda da devam etmektedir.

Eş zamanlı ve tasarım kökenli eğitimle, kronolojik sanat tarihi kökenli akademik eğitim değişik oranlarda bazen hafif (istemeden) karıştırılarak bugüne dek devam etmektedir.

Tasarım kökenli eğitim; resim, heykel ve mimari бүтүнлүгүnden taviz vermez. Modernizmin, iyi biçim üretmenin en önemli okuludur. Geleceğe inanan bir *good art* yaklaşımı diyebiliriz buna.

Anti-sanat, *Bad Art* [Kötü Sanat] diyeceğimiz resimsel çıkışlar ve bunların eğitime yansımaları bundan sonraki yazının içinde yer alacaktır.

(devam edecek)

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 131, Eylül 1989, ss. 18-19.



Resim Eğitiminde “Good Art”, “Bad Art”, “Anti-Art” (2)

Resim eğitiminde 20. yüzyıl akademizminin en belirgin ve karamsar görüşü, sanat öğretmeye kalkarken gizlice veya açıkça şudur: “Resim sanatında yapılacak her şey gerçekte yapılmıştır.” Bu da tasarım gücü ve dinamiğini zayıflatabilir.

Görsellik, yaratıcılık, görme biçimlerini geliştirme, çevreyi daha iyi görüp yorumlama, görsel soyutlama resim eğitiminin ana öğeleri ne zaman olabilmıştır? Resim eğitimi tarihinde iyi örnekleri vardır.

Resim eğitiminde “sanatı öğretmek” ile gerçek “sanatçı” yetiştirebilmek arasında bir fark var mıdır?

19. yüzyılın bir felsefi ürünü olan “insanın doğaya üstünlük sağlaması” ilkesi yanlış yorumlanıp “insanın uzay gezegeni dünyayı ve doğayı iğfal etmesine” dönüşünce sanat eğitiminin bazı temel ilkelerini yeniden gözden geçirmek gerekmez mi?

Dada ve anti-sanat görsel sanatlarda demokratikleşmeyi ve yaygınlığı nasıl sağladı? Resim sanatı; kolaj, montaj ve asamblaj yoluyla herkesin sanata

katıldığı, amatör yaratıcılığın yüreklendirildiği bir alan kazandı. Yeni bir “halk sanatı” (*folk art*) doğdu.

Birinci Dünya Savaşı’yla ortaya çıkan Dada ve anti-sanat, İkinci Dünya Savaşı’yla birlikte ve sonrasında *Bad Art* [Kötü Sanat] ve *Bad Painting*’in [Kötü Resim] çıkmasına neden oldu. Boya resminde, piyasanın cici, şık, monden, cilalı ve para kokan grafik ürünlerine karşı çıkmaya çalışan bu sanatsal çaba *Art Brut*’ten de yararlanan, beğeni ortamını sarsmaya çalışan bir olgu. Resim eğitiminde kolaycılığı yüreklendirmesi açısından düşünülmesi gerekir.

Resim eğitiminde, desende, renkte, boyada ve tasarımda ustalık ve ustalığa dayalı iyi tekniklerle donatılmış görsel tasarım bu iletişim bombardımanı, kategorileşme ve piyasa baskısıyla nasıl yapılabilir? Görsellik, yaratıcılık ve eğitim programları artık yapılamaz hâle mi geliyor?

Resim eğitiminde “çıplak model”den desen çizimi bin yıllık ikona yasaklarının etkisiyle mi bazı kurgularda hiç programa koyulamıyor? Olanlarda da isteksizlik görünüyor.

Resim eğitiminde kurumsal bilgiler, estetik ve görsel algılamayla ilgili kitaplar Türkçe’ye çevrilmemiştir. Bu durumda resim öğrencisinin düşünsel zinciri nasıl oluşuyor (veya oluşmuyor)? Bu değirmenin suyu nereden geliyor (veya geliyormuş gibi davranılıyor)? Üniversiteler dışardaki yayınevlerinin kitap çevirmesini nasıl bekleyebilir?

GÖRSEL TASARIM (Geçen yazıdan)

Geçen yazıda bilim ve felsefenin resim sanatına ilgi duymasıyla yaratıcı tasarım ve görsel tasarım olgusunun nasıl ön plana çıkmaya başladığını konu etmiştik. Bu olgunun sanat tarihi disiplininin bağımsız gelişmesinden bahsederken, sanat tarihi dalının önemsizliği veya gereksizliğini belirtmek değil, daha çok yeni bilimsel estetik bir disiplinin ve eğitim ögesinin ortaya çıktığını vurgulamak istemiştik. Çünkü insanın doğasında, kalıtımında ve beyin yapısında, yaşamı ve beklentileriyle, bazı doğal estetik yapılar var. Doğal yetenek, doğal estetik, yaşam gibi gerçekler bunu doğruluyor. 1870’lerde

başlayan deneysel estetik çalışmaları da bununla ilgili kanıtlar bulmaya çalışmış. Bu çalışmalar bugüne kadar dallanıp budaklanarak devam ediyor.

DENEYSEL ESTETİK

GESTALT TEORİSİ

ENFORMASYON ESTETİĞİ

SİBERNETİK

ENTROPİ TEORİSİ

BİLİMSEL VE FELSEFİ STRÜKTÜRALİZM

VB.

Çok kaba hatlarıyla bu çalışma alanları; kimi zaman psikoloji, kimi zaman matematik, kimi zaman termodinamik, fizik ve çoğunun bireşimi olan sibernetik ve felsefe insanın estetik ve görsel algılamasıyla ilgilenmiş ve yeni dallara ayrılarak hâlâ da ilgileniyor (örneğin *Aesthetics and Psychobiology*¹⁾).

Bu bilim alanları sanat kurumlarına hiçbir zaman kapalı kalmamış. Görsel algılama ve tasarımla ilgili sanatçılar ve eğitim kurumları bu bulgularla yakından ilgilenmişler. Deneysel estetik ve Gestalt teorisi; modernizmin, Bauhaus’un, De Stijl grubunun, geometrik soyut resmin doğuşunda, tasarım ve mimaride çok etkili olmuş. Bu konular okunmuş incelenmiş ve eğitime sindirilmiş. Diğer yandan Viyana Okulu, Freudculuk ve psikoloji, psikanaliz yöntemleri Dada, Sürrealizm, Otomatizm gibi ilkelerde çok etkili olmuş. Ekspresyonizm’in içtenliği ve içgüdüsellliği hem psikolojiden hem de felsefeden etkilenmiş (Henri Bergson, *Creative Evolution*² gibi).

Sibernetik, enformasyon estetiği, yeni yapısalcılık (bilimsel ve felsefi yönleriyle) İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki akımları etkilemiş. Modernizm belli gereksinmelerle devam ederken bu yeni gelişmeler postmodernizm çağını hazırlamıştır.

Bu kuramsal ve bilimsel etkenler hiç şüphe yok ki eğitime yansımış, bilim ve sanatın bir arada araştırıldığı

kuramlarda eğitimin yönlendirilmesinde etkili olmuşlardır. Yoksa sanatsal değişimlerde, dönem ve çağ dönüşümlerinde başkaca sosyoekonomik ve siyasal etkenler vardır. Sanat piyasası da bu oluşumlarda her zaman etkin bir rol oynamıştır. Bu yazıda bu konularla resim eğitimini etkilediği oranda ilgilenebiliyoruz. Ama görsellik, görme biçimleri, görselliğe dayalı yaratıcılık ve tasarıma dayalı resim eğitime kaynak olan bilimsel akımları Türk resim öğrencisine kazandırmak, üniversiteler çatısı altında, eğitime kaynakları irdeleyen bir açı getirmekle olur ancak. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra geçen seneleri sanat akımlarına bölersek, biraz da piyasa telaşı içinde, her üç seneye (ortalama) bir akım düştüğünü görürüz. Bu telaşlı resimsel albümü izlemek yerine temel oluşumları kaynağında önce yakalamaya çalışmak, çağı yakalamakta şüphesiz ilk koşuldur.

DADA, ANTİ-ART VE BUGÜN HERKESİN SANATI

20. yüzyılın başı ve modern çağın başlangıcı Batı dünyasının çok umutlu olduğu bir çağ. Batı uygarlığının

temel taşları ve sürekliliği iyice belirlenmiş ve ekonomik gücü Osmanlı’nın aksine en üst noktada. Böylesine bir güven Birinci Dünya Savaşı’nın olumsuz sonuçlarıyla iyice sarsılınca bazı sanatçı ve aydınlar kendi toplumlarının hiçbir değer ölçüsüne inanmadıklarını ve geleceği de olmadığını açıkça ilan ettiler. Dada sanatçılarının ne olup ne olmadığını bugün birçok insan biliyor. Geçen yazıda değindiğimiz “karamsarlık” ve “yitirilmiş çağ” duygusu bu bağlam içinde bir yergi değildi. Yalnızca Dada’nın resim eğitimi içindeki yerini ve oranını saptamak açısından akademik bir soruydu.

Dadaistlerin kendi dönemlerinde (1915’ler diyelim) son derece içten bir başkaldırı yapmadıklarını da kimse öne süremez. Bu sanat başkaldırısı o kadar muhtevassız ve kolay olsaydı sanat dünyasında her beş senede bir Duchamp, Picabia, Man Ray çıkardı.

“Deniz kıyısında dolaşırken ilk beğendiğin çakıl taşını seçip almak (ortamından ayırmak, izole etmek) ve sanat hâline getirmek.” Marcel Duchamp’ın toplu

üretim nesnelerinden aynı biçimde seçip ortam yaratması, insanla nesneler arasındaki dolaysız estetik ilişkiyi yalın olarak ortaya çıkarması açısından zamanının büyük aşaması. Çünkü, bakmakla görmek arasındaki farkın ne denli önemli olduğunu bu kadar bilerek vurgulayan Duchamp, (bu yazıyı okuyanları belki biraz üzecektir ama) müzelere gidip sanata da bakmayın diyor. Bu görüşünü somutlaştırmak için Leonardo’nun Mona Lisa’sının reproduksiyonlarına kalemle bıyık ve keçi sakal boyuyor.

Duchamp müzeleri tıkış tıkış dolduran Avrupalının kendi kültür mirasının sonuna geldiğine inanıyor öncelikle. Sonra, doğaldır ki, sanat eserlerinin önünde dikilip uzun uzun bakarak sanattan bir şey aldığını öne süren Avrupalı varsıl kişi, Verdun Muharebesi’nde bir günde 75 bin kişi birbirini boğazladığı zaman kılı kıpırdamıyorsa, baktığı değerlerden hiçbir şey algılamıyor demektir demeye getiriyor Dadaist.

“Rastlantının doğal yasası”, “buluntunun doğal estiği”, Dadaistlerin ortaya sürdüğü ilkelerden bazıları.

[Francis] Picabia’nın *La Sainte Vierge* [Kutsal Bakire] (1920) adlı eseri, gelişigüzel damlatılmış mürekkep lekeleriyle “kent soylunun” ikiyüzlü ahlaki değerlerine karşı bir taşlama niteliğinde.

Bunların ötesinde kolaj, montaj ve asamblaj ile “buluntu nesnelerin doğal estetiği”nde yine Freud’un “oynama ilkesi”nden (*play-principle*) hareketle yeni düzenlemeler yapıyorlar. Yine “oynama ilkesi”nden hareketle “otomatizm” ve “serbest çağrışıma” (*free association*) dayalı çizim ve boyama da onların buluşu.

Doğaldır ki bu serbest çağrışıma dayalı çizim, boyama, kolaj, montaj, asamblaj, buluş olarak bugüne değin sanat akımlarını etkiliyor.

Ama en önemli etkisi bu buluşlarla, bir tür resim oluşturmayı demokratikleştiriyor, amatör sanatçılığı da yasal bir buluşma noktasına getiriyor. Batı’daki ilk ve orta öğretim sanat derslerinde bile bu uygulamaları görüyoruz. Resim sanatıyla gündelik insan arasındaki “ustalaşma” korkusu kalkıyor. Amatör bir sanat kursunda Rubens’in reproduksiyonlarını

kesip biçip, yanına Afrikalı zencileri koyarak imge olarak gözü doyurucu tutarlılıkta bir ürün ortaya çıkarabiliyorsunuz. Grafik dünyasında, Dada’nın koyduğu ilkeler, “fotomontaj” ve serbest müdahalelerle kısa zamanda çok çarpıcı işler çıkıyor ortaya. 1970’lerde Batı’da ortaya çıkan *Process Art* [Süreç Sanatı] tamamen artık ve buluntu nesnelerden sanat yapmaya dayalı. Çünkü basın dünyası binlerce imge ve reproduksiyon, endüstri de milyonlarca artık madde üretiyor.

İnsanlarla nesneler arasındaki ilişki dolaysız oluyor. Ve bu biçimde yeni bir “halk sanatı” doğmuş oluyor.

Profesyonel düzeyde, tutarlı resim eğitimi konu olduğunda, Dada yöntemlerinin dozu fazla abartıldığında yalnızca bir “diletant” [sanat meraklısı] yetiştirmek gibi bir tehlike de ortaya çıkabiliyor. Otomatizm ve serbest çağrışıma dayalı boyama türlerinde yeni tür bir ustalığın, eskilerinin yerini aldığı hâlâ şüpheli; desen, doğayı ve nesneleri görsel bu tutarlılıkla inceleyip kâğıda geçirme olayı tamamen saf dışı kalmak

zorunda bu durumda. Ama Rembrandt’ın çini ve fırçayla yaptığı desenlerde hem “otomasyon” hem de gerçek dünyanın tadını alabiliyoruz. Çini ve fırçayla yapılmış Orta Çağ Çin “Scroll” resimlerinde de aynı tat ve ustalık var. Demek insanoğlu asırlar önce de bileğini ve ruhunu özgür bırakmak ama bir yandan da dış dünyayı algılamak istemiş. 20. yüzyılda bizim iç dünyamızın başkaları için ne kadar ve hangi süreyle enteresan olacağını ve kalacağını da ayrıca düşünmemiz gerekebilir.

“BAD ART”, “BAD PAINTING”

Neo-Dada ve *Process Art* [Süreç Sanatı] veya Soyut Ekspresyonizm gibi, *Bad Painting* [Kötü Resim] biraz da Neo-Ekspresyonizm’le beraber ortaya çıkan bir sınıflandırma. Bazı eleştirmenlerin “Brut” tavırlı boyama resme taktıkları bir isim. Piyasanın, cicileşmeye, şıklığa, grafikleşmeye, yüzey cilasına, gıcırlığa, altın çerçeveye, “finish” verniğine, titizliğe, temizliğe, bir tür oturma odası resmi estetiğine, alışılmış görsel plastik değerlere, gözü okşayan renk armonilerine ve

benzeri öğelerine karşı çıkan bir resim türü. Bu akımın çekirdeği Picasso’nun “Avignonlu Kadınlar”ına [*Les Femmes d’Alger*] kadar gidebilir. Ama 1950’lerin Soyut Ekspresyonistleri bunu biraz geliştirdiler. Gerçek bir anı: 1957-62, Amerika’da resim öğrenimi gördüğüm dönemde New York’ta [Willem] de Kooning’i tanıyanlar şöyle bir şey anlatıyorlardı; kendisi anlatmış, tatlı ve kendi resminde göze hoş gelen renklerden kaçmak için New York’ta Puerto Ricoluların yaşadığı semte gitmiş. Onların giyindiği konfeksiyon mağaza vitrinlerinden birine bakmış. Kravatın uçuk pembesi, gömleğin gri-moru, ayakkabının sarısı gibi kendisine en ters gelen renkleri o an tiksiniyor de olsa seçip atölyesine döndüğünde paletinde (palet yok, birtakım çanaklar var) uygulayarak resimlerinde kullanmış. De Kooning’in resimlerindeki o acayip pembe, kirli sarı ve tuhaf griler o dönemin resimlerinden hâlâ belleğimizde. Ama o dönemin kurt ressamlarından ve ustalarından Philip Guston (şimdi yaşlı kurt) son döneminde (bence) *Bad Painting* [Kötü Resim] konusunda ipi göğüsledi. 1950’lerin sonunda Monet kökenli, doku ve

rengi son derece etkili soyut işler yapıyordu ve Soyut Ekspresyonizm’in önde gelen isimlerindendi. Son dönemi–*Bad Painting* [Kötü Resim] dönemi–için kıyametler koptu... “Kendi ipini çekti”, “intihar etti”, “demokrat bir solcu olarak burjuvazi ile bir türlü uyuşamadığı için işi fazla ileri götürdü ve resmi reddetti” derken bakıyoruz Guston, Neo-Ekspresyonistleri dehşet etkilemiş ve vıcık vıcık boyadığı resimlerle yine bir yerlerde usta olarak yerini almış. 1930’lu ve 40’lı yıllarda resimlerine bakıyoruz; sağlam bir desene dayalı “Toplumcu Gerçekçi” resimler.

Bir ustanın geç döneminin *Bad Painting* [Kötü Resim] reaksiyonu resmi yeni öğrenen biri için, eğer öğrenirse, altyapısı olmadığından hem “kötü” hem de maalesef “cici” olabilir.

RESİM EĞİTİMİNDE USTALIK

Bu kadar karmaşık bir dünyada; iletişim bombardımanının bu kadar yoğun olduğu, süreçlerin, evrimlerin görülmesinin bu kadar zor olduğu bir dönemde, tutarlı bir resim eğitimi programı nasıl

yapılır? Resim bir “göz duyusu” sanatıysa bu karmaşa ve kargaşanın içinde görsel tasarım, sağlam desen, iyi bir renk bilgisi, çok tutarlı bir boya tekniği, öğrenim boyunca doğaya ve çevreye bakmaktan korkmama ve en önemlisi soyutlamayı ve resimsel elemanları etkili hâle getirmeyi kendi bulgularından yapmak ve geliştirmek gibi bir eğitim yapılamaz mı? Yapılır. Bunun yapılması için 20. yüzyıl ve daha önceki sanat tarihinin süreç, evrim ve sosyoekonomik analizleriyle buyurgan olmadan, aslında “resim sanatında her şey yapıldı” duygusundan uzak vermek gerekir. Yoksa, Batı’da oluşmuş olan “izm”ler öğrencinin ruhuna, mezun olmadan önce, bir “karabasan” gibi oturur ve altından kalkamaz. Resim sanatının bir ekip, bir kuşak, bir çağ ve bir coğrafya özelliği olduğunu unutup şaşırarak Samatya’da otururken kendini Washington’da zannedebilir...

RESİM EĞİTİMİNDE FİĞÜR VE ÇIPLAK MODEL

Desen, tasarım, renk ve boyama tekniğindeki ustalığı geliştirmekten eğitim süresi içinde korkmuyorsak

atölye eğitimi içinde çıplak model sorunu da karşımıza çıkıyor.

Son on yılda yaygınlaşan güzel sanatlar fakültelelerinde ve resim bölümlerinde “çıplak modele” karşı gösterilen isteksizlik nerden kaynaklanıyor? Çıplak modeli koymanın amacı öğrencinin Courbet gibi resim yapmasını istemekten kaynaklanmıyor. Bauhaus kurucusu Walter Gropius’un söylediği gibi, insan doğanın yarattığı en karmaşık ve yetkin varlık. Amaç onu inceleyip çizerek doğayı kavramak, bir pathos ve “derinlik” kazanmak. Yüksek düzeyde örgütlü ve organize ve canlı bir organizmayı inceleyerek hem ayrıntıları yakalamak hem de sanatın temel ögesi olan “hümanizma” ile olan bağları unutmamaktır.

Sanayi-i Nefise, Cumhuriyet, Güzel Sanatlar Akademisi zinciri içinde çıplak modelin resim eğitiminde kazandığı sağlam yer giderek zayıflıyorsa, bunu ya toplumumuzdaki gizli gelenekçi dokunun bin yıllık ikona yasaklarına ve onun direnişine bağlamak lazım, ya da eğitim programlarındaki eklektik

kargaşa ve düzensizliğe. Her iki türlü de olumsuz ve temelsiz bir davranış.

Leon Battista Alberti’nin kurduğu ilk resmi, akademide desen daha çok antik çizimlere dayalıydı. Canlı çıplak model gerçekte “Aydınlanma” Çağı’nın ve dogmalardan kurtulmanın gerçek habercisidir. Académie Royale de Peinture et Sculpture (1648), XIV. Louis döneminde Charles Le Brun ve arkadaşları tarafından kurulmuştur. Bu tarihten sonra bilinçli olarak resim eğitimi programlarında vardır. 1965-80 döneminde Batı’daki bazı sanat okullarında kısmen kaldırılmış çünkü o dönemde desen eğitiminde dış piyasa baskısıyla bir krize girilmiş. Sonradan desen ve model sorunu restore edilmiş.

RESİM EĞİTİMİNDE TEMEL KAYNAKLAR VE KURAMSAL BİLGİLER

Bugün resim eğitiminde ülkemizdeki en büyük boşluk, resim sanatının oluşumuyla, tekniğiyle, rengiyle, deseniyle, temelini, belkemiğini, kuramsal zincirini, kültür mirasını oluşturan kitapların

Türkçe’ye çevrilememiş ve kazandırılmamış olmasıdır. Konu edilen kitaplar içi reproduksiyon dolu renkli ve pahalı albümler değildir. En somut örnek Arnold Hauser’in *The Social History of Art* [Sanatın Toplumsal Tarihi] kitabını altı sene İngilizce olarak Boğaziçi Üniversitesi’nde bir avuç ressam olmaya-cak olan öğrenciye okuttum (parçalar hâlinde). Bu kadar önemli ve ilginç bir kitap muhakkak birisinin ilgisini çeker de çevirir diye bekledim. En nihayet on beş yıl sonra ikinci yarısı (nedendir bilinmez) çevrildi, ilk yarısındaki resimle ilgili maniyerizme kadar olan bölümler çevrilemedi.

Vitruvius yok, Alberti yok. Reynolds’un dersleri yok, Chevreul’ün renk kitabı yok, Oswald yok, Munsell yok, Dada yok, Bauhaus yok, Burckhardt yok, De Stijl yok, Herbert Read yok, Paul Klee kötü ve yarım var, Giedion yok. Bir tek çeviri, yetkin gravür ve resim tekniği kitabı yok. Peki bu değirmenin suyu nereden geliyor (veya geldiği zannediliyor)? İyi dil bilen birkaç müderrisle Türkiye’deki resim eğitimi yürümez. Üniversiteler resim eğitiminin kuramsal

kaderini dışarıdaki yayınevlerinin tercihlerine bırakamazlar. Batı’daki kalabalık yayınlar içinden ufak ve titiz bir incelemeyle sezilebilen ve elmas gibi kalabalığın arasından parlayan kitaplar var. Onların Türk öğrencisine ve öğretim üyelerine sistemli bir biçimde kazandırılması gerekir. Çağın temel öğelerini ve dönüşümlerini sağlayan (ve anlatan) kitapları okumadan çağdaşlık nasıl sağlanır bilemiyorum.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 132, Ekim 1989, ss. 52-55.

1. D. E. Berlyne, “Aesthetics and Psychobiology”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4, 1973, s. 553.

2. Özgün adı *L’Evolution créatrice* adlı bu çalışma ilk olarak 1907’de yayımlandı. (e.n.)

Türk Resminde Fikirsel Kaynak Yoksunluğu

Bugünün dünyasında ve Batı ülkelerinin yakın geçmişinde çok önemli diyebileceğimiz resim akımları, çok temel bazı fikir oluşumları ve akımlarını, sosyal ve ekonomik dönüşümleriyle beslenmişlerdir. 20. yüzyıl gibi “çağ dönüşümü” diyeceğimiz dönemlerde ise fikir akımları, bilimsel buluşlar iyice hızlanmış, sanat akımları ve modernizmin doğuşu bu buluşların etkisiyle iyice ivme kazanmıştır. Çok gerilere gitmezsek 18. yüzyıl ve Aydınlanma Çağı, Fransız İhtilali’yle beraber sosyal dönüşümleri de başlatarak 19. yüzyıldaki sanatsal resim akımlarının çoğaltmasına neden olmuştur.

Neoklasisizm, Romantizm, Realizm ve Oryantalizm filizlenip gelişirken fotoğraf sanatının 1840’larda ortaya çıkması, insanoğlunun görsel malzeme ve belleğinin zenginleşmesi açısından katkı sağlamıştır. 19. yüzyılda yeni buluşlar ve bunların resim sanatına yansısıyla, bir açıdan “görme biçimleri” de hızla değişmeye başlamıştır. [Michel Eugène] Chevreul gibi (103 yıl yaşamış) bir bilim adamının 19. yüzyıl boyunca renk konusuyla ilgili yaptığı buluşların

sanat akımlarını ve özellikle Empresyonizm’i yüklü bir biçimde etkilediğini biliyoruz. Chevreul sanatsal ortamlara yakın ve duyarlı bir bilim adamıydı. Örneğin, Empresyonistlerden [Camille] Pissarro’nun yakın arkadaşıydı. Ünlü Goblen dokuma fabrikalarının uzun yıllar danışmanlığını yapmıştı. Renk konusunda “simültane kontrast” ve “optik karışım” konuları özellikle Chevreul’un araştırmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Empresyonistlerin optik karışım konusuna ne kadar duyarlı oldukları bizce bilinmektedir. Chevreul’ün bültenleri, konferansları ve dostlukları sanatçıları adamakıllı etkilemiştir. Kısacası, Chevreul ve Empresyonistlerin aynı ülkede aynı ortamı paylaşmaları katiyen bir rastlantı değildir. Aydınlanma Çağı’nın ardından bilim adamları plastik sanatlara, görme biçimlerine, üretme biçimlerine ve plastik sanat eserlerinin algılanma biçim, yöntem, neden ve süreçlerine büyük ilgi duymaya başlamıştır. Sanat ve bilimin alışveriş içinde 20. yüzyıla girmesi ve bu iş birliğinin devam etmesi ayrıca teknolojik, kinetik ve sibernetik sanatın da gelişip ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Eğer sorun çağdaşlanmak ise, ki odur sanırım, uygar dünyanın sanatsal oluşumlarına biçim vermiş olan (geçmişte) ve biçim veren (bugün) etkenleri, sosyal, ekonomik ve bilimsel katkıları zamanında algılayıp özümsemek gerekir.

19. yüzyılda ortaya çıkan Sanat ve El Sanatları hareketi öncelikle resim, heykel ve mimari arasındaki organik bağları yeniden pekiştirmiş, ayrıca bu sanat dallarıyla el sanatları arasındaki yapay sınıf farkına da dikkat çekerek kendi çalışmalarında (William Morris'in atölyesi ve çabaları) somut olarak bu farkı ortadan kaldırmıştır. 1919 yılında Almanya'da kurulmuş olan ünlü Bauhaus okulu da modern teknolojiyi kullanmakla birlikte temelini bu görüşten alır. Zanaat ve el sanatlarını (yüksek) sanat denen eylemlerle eş tutar. Bauhaus'un kurucularından Gropius bu nedenle "tasarımı çok iyi yapılmış bir sandalye, ikinci sınıf bir resimden daha iyi sanattır" demiştir. En çağdaş teknolojik verileri hiç çekinmeden sanat üretiminin içine entegre edebilmişlerdir.

20. yüzyılın başında ekonomi, sosyoloji ve psikoloji değişik oranlarda sanatı etkilemiştir. Bir an için Viyana ekolü ve Sigmund Freud'a bakalım. Freud'un psikanaliz yöntemleri dünyaca ünlüdür, fakat plastik sanatlar alanına uzanan araştırmaları çok fazla değildir. Freudcuların bu konudaki katkısı çoğunlukla tek tek sanatçılarla yapılan analizler veya tek sanat eseri üzerinde yapılan çalışmalara dayanıyordu. Bu çalışmalara tipik bir örnek Freud'un Leonardo da Vinci ile ilgili çalışmasıdır. Daha sonra da Michelangelo'nun Musa'sı [*Mosè*] ile ilgili çalışması ve ardından Ernest Jones'un Hamlet ile ilgili çalışması. Bu sanatla ilgili çalışmaların dışında sanatla ilgili görüşlere Freud'un çok değişik yazılarında rastlanabilir. Fakat Freud okulu plastik sanatlar alanını çok başka bir yönden çok güçlü etkilemiştir. Onun psikanalitik kuramından çıkan serbest-spontane çağrışım ve rastlantı parçalarının (bir hastada olduğu gibi) değerlendirilmesi, bir süreç ve yöntem olarak Batı dünyasında giderek büyük etki yapmıştır.

Bu plastik sanatlara, şiir ve romana, (Dali ve Buñuel) filmlerine adanmış yansıdı. Dadaistler rastlantısal sözcük ve imge parçalarını örgütleyip monte ederek yeni anlamlar ve biçimler oluşturmaya çalıştılar ve başarılar sağladılar. Bilinçaltı, serbest çağrışım ve ona bağlı estetik çözümleme 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru belli bir ivme ile etkisini artırdı.

Enteresan olan; 1920'lerden sonra ve D Grubu'nu da içine alan bir dönemde ülkemizde psikolojik kökenli avangart hiçbir ilgi görmemiştir, ama 60 yıl sonra, şimdi genç ressamlarımız ruhsalbilimsel çözümlemelere ilgi duymaya başlamıştır.

Bu gecikmeli ilginin nedeni, bilimsel ve sanatsal belleği oluşturacak temel bilgi ve kitapların ülkemize, Türkiye'ye ve kitaplığımıza kazandırılmasındandır. Konumuz resim sanatı ise benim öne sürdüğüm eksikliği kapatmak zor görünse bile sanıldığı kadar zor değildir. Bugün ülkemizi milyonlarca dolarlık resimlerin olduğu resim kitapları doldurmaktadır. Bunların gelmesine hiçbir itirazım

yok. Ama bu kadar renkli basın ve reproduksiyon yığınının içinde plastik sanatların oluşumuna temel olan kuramsal kitaplar bugünün genç sanatçılarına kazandırılmamaktadır. Örneğin, Chevreul'ün *The Principles of Harmony and Contrast of Colors*'ı [Renklerin Armoni ve Kontrastlık İlkeleri], [Albert] Munsell ve [Wilhelm] Ostwald'ın renk çalışmaları ve katalogları, Josef Albers'in *Interaction of Color* [Renk Etkileşimi] kitabı veya Gestalt teorisiyle ilgili [Kurt] Koffka, [Rudolf] Arnheim ve diğerleri ile ünlü [Ernst] Gombrich gibi düşünürler kitaplığımızda yoktur. On beş yıl gecikmeyle Arnold Hauser'ın ünlü *Social History of Art* [Sanatın Toplumsal Tarihi] kitabının yarısı Türkçe'ye çevrilmiştir.

Batı'nın düşünsel gelişmesine yönelik tutumumuzda bu açıdan temel bazı değişiklikler yapmamız gerekmez mi?

—Plastik Sanatlar Sempozyumu, bildiri, 11 Mart 1989

Aloş İçin, Doku, Dokun ve Form

Toplum kuramcıları 21. yüzyılda insan elinin dolaysız dokunmasıyla üretilen işlerin daha da azalacağına ve belki de tamamen yok olacağına dair doğru bir kehanette bulunuyorlar. Heykeli yontan robotları seyredip keman çalanları da dinlersek insanlığın mutluluğu açısından da ciddi sorunlar olacağı tahmin ediliyor. 19. yüzyıldaki hızlı endüstrileşme öncesinde insan ve nesne ilişkisi dokunma ve üretme açısından oldukça sıcak ve birebir. Sanat tarihçisi [Henri] Focillon *Éloge de la Main* [El'e Övgü] isimli uzun denemesinde elle sanat üretme ve "elin izi" üzerine felsefi yaklaşımlar sunuyor. İnsanın, sanatçının bir sanat malzemesine dokunması, bu izin dolaysız olarak görülmesi ve yansıması makine üretiminden çok farklı bir şey. Tasarım "folkloru" ve "jargonu"nda *handmade* [el yapımı] olayı ayıp bir "etiket" olarak neredeyse kaçınılmaz hâle geldi. Bugünkü nüfus "el" in tasfiyesi patlamasıyla toplu üretimden doğaldır ki kaçınamaz. 21. yüzyıla girerken bazı ressam ve heykeltıraşların dışında pek birebir çalışan da kalmadı galiba. Bu gidişat böyle ise özgün imgeleri kim üretecek? Fotoğraf ve film doğadaki imgeleri

neredeyse tüketti. Penguen kuşunun pankreasının fotoğrafı bile çekildi. Keşfedilmedik yer kalmadı. Hayal gücüne ne oldu! El becerisi artık tarihe mi karışıyor?!

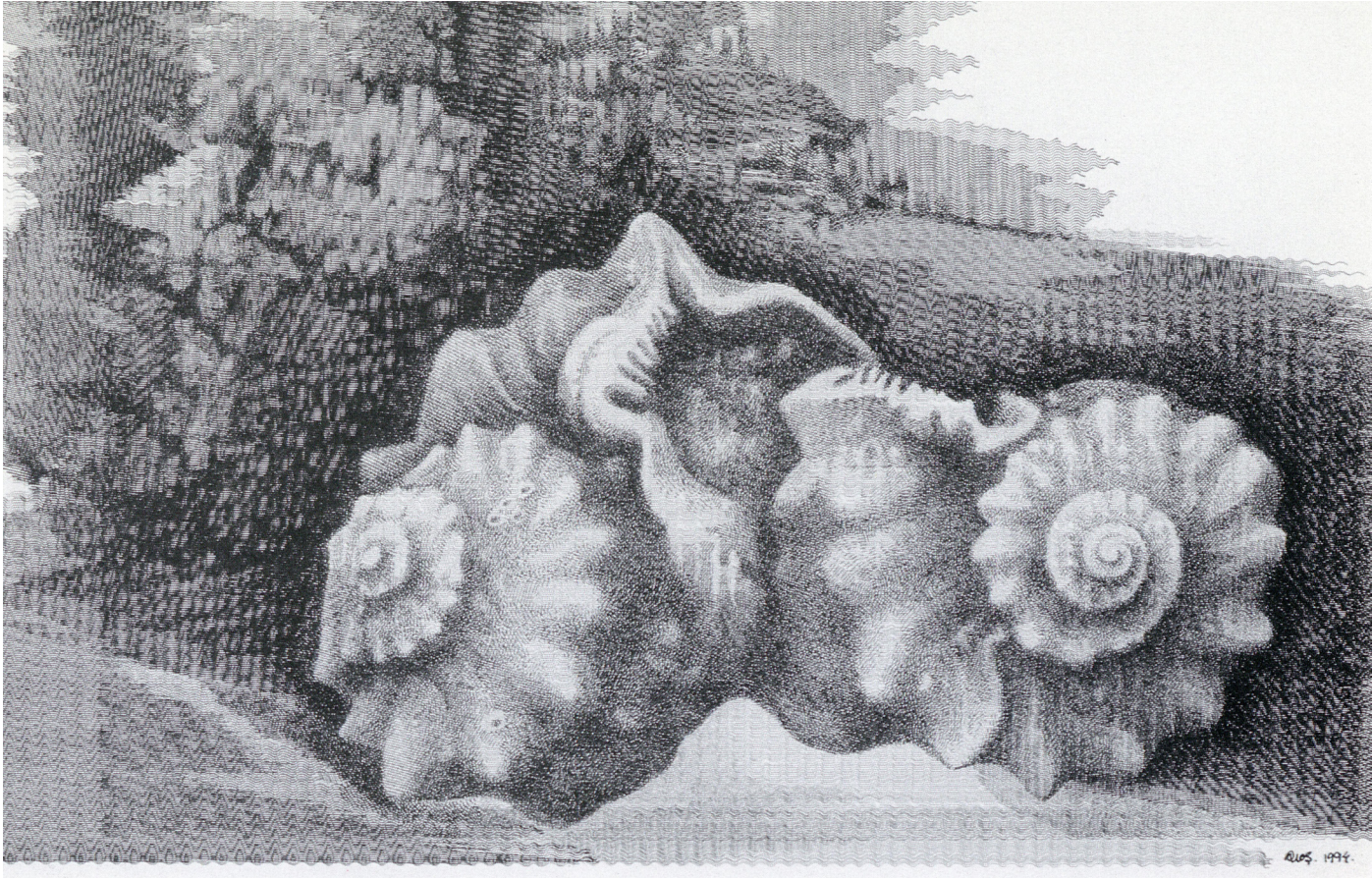
ALOŞ VE DOKU

1971 yılında İDGSA Temel Tasarım Kürsüsü'ne girdiğimden beri Aloş'la aynı kürsüyü ve sonra atölyeyi yaklaşık on beş yıl paylaştık. İlk yıllarda Aloş çevresine 60'lı yıllardan kalan bazı heykeller koymuş, tutarlı ve çarpıcı bir desen dizisine başlamıştı. Kapsamlı bir hayal gücüne dayalı karmaşık yapıdaki figürleri içeriyordu bu desenler. Bunlara kısaca "canavarlar" dizisi diyorduk. Heykelsi, kütsel oylumlu mekânlar içinde kendi yarattığı hicivli, alegorik mitolojiye uygun anlatımlar peş peşe birbirini doğuruyordu. Sonradan bu desenlerin bir bölümü Süleyman Saim Tekcan'ın atölyesinde serigrafi olarak basıldı. Bu desenlerdeki figürlerin ifade, kompozisyon ve deformasyonlarının sembolize ettiği yaşam parçaları ve resimsel göndermeler, kanımca o yıllarda yeteri kadar anlaşılamadı. Belki de 1970'lerdeki yalın ve



Ali Teoman Germaner, *Dinlence*, 1990

Sanatçının varislerinin izniyle



Ali Teoman Germaner, *İkiz*, 1994
Sanatçının varislerinin izniyle

fotoğrafik gerçekçilikle ve o dönemin politik resminin dolaysız anlatımıyla aynı zamanı paylaştığı için biraz talihsiz sayılabilir. Ne tasa! Bu üretim hem hâlâ duruyor hem de gözümüzün önünde büyüklü ufaklı heykel eskizlerine dönüşmeye başladı. Zamanla, dört kişilik bir eğitimci kadrosundan on kişiye çıkan Temel Tasarım Kürsüsü programında Aloş'un "doku" konulu dersleri yüklenmesinin kerameti de bence bir süre sonra iyice anlaşıldı. Onu daha iyi tanımamıza neden oldu. Öncelikle şunu hatırlatmak gerekir; öğrencilere doku ile ilgili nefis uyarıcı ve hayal gücünü geliştirici problemler sundu. Yaratıcı eğiticiliğin nefis bir örneğini verdi.

Kendi ufak çalışma köşesinde tam anlamıyla hiçbir malzemeyi kendine yabancı saymadan, her şeye dokunup onu tanımaktan hoşlanarak yeni üretim dönemlerini başlattı. Verdiği ödevlerle üretimi arasındaki bağlantıyı o zaman kavradık. Aslında doku, iki boyutlu resimsel düzlemle gerçek doku (görsel dokudan ayrılıyor), mikro-strüktür, mikro-form, pütür, alçak rölyef, yüksek rölyef derken üç boyutlu

heykel sanatıyla iki boyutlu resimsel düzlem arasında doku aracılığıyla hunharca ve akıllıca bir köprü kuruyor ve bu köprüyü hiçbir zaman kaldırmıyor. Çünkü bazen bir bakıyoruz üç boyutlu bir işinin bir yüzünde gravür teknikleriyle resimsel ve dokusal bir alan yaratarak orayı zenginleştirmiş. Aloş dokunun ölçekleriyle oynamakta büyük bir ustalık geliştirirken her değişik boyutla dokudan ürettiği biçimlere form anlayışı açısından değişik görevler yüklüyor. Bazen bakıyorsunuz çiniyle yaptığı desen çalışmasındaki dokuyu biraz büyütmüş, çekiç ve keskiyle bronz heykelin üzerine uyguluyor, onu da beğenmezse lokal olarak asitle yediriyor. Başka bir yerde doku elemanı büyümüş ve devleşerek "dikit"ler hâline gelmiş. Ahşapta gerçekleştirilen doku bronzla dönüştürülmüş. Aloş kendi yaşamındaki birebir dokunma ve üretme duygusunu, inadından dolayı, olumlu bir biçimde seyirciye de taşıyor. İnsan boyutuna yakın ölçekle yapılmış olan heykel ve rölyefler sanatçının üretirken aldığı zevki başkasıyla paylaşmasını kolaylaştırıyor. Desen, rölyef ve heykel üçlüsünün Aloş'un yaratma eyleminin zorlanmadan

bir parçası olduğunu düşünmek birçoğumuzu “yaratıcı esneklik” açısından kışkandırabilir ama ne yapalım ki öyle...

FORM SORUNU

Form sözcüğü ve kavramı ne yazık ki bizde çoğu kez kuru kuruya “biçim” diye çevrilir. Oysa gerçek “form” biçimden çok daha kapsamlı ve zengindir. Form, anlaşılmak istenirse çizgi, leke, biçim, doku, renk, üç boyutlu dolu veya boş biçimler ve mekân ögesini de kendine katan tüm elemanların kapsamlı bir sentezidir. Hiç çekinmeden söylemek gerekir ki tutarlı ve estetik “form” üretildiği zaman insanın gözüne ve mekân algılayan yönüyle gövdesine hoş gelir. Gestalt ilkelerine ve nesnel algılama ölçülerine göre duyu organlarını olumlu etkiler; pozitif, yüreklendirici duygular yaratır. Mimari ve heykelde üç boyutlu tutarlı formlar toplumsal sentez dönemlerinde daha iyi ortaya çıkmıştır.

Bu sentezlerin olmadığı dönemlerde ise sanatçı form sentezini kendi yapıtlarında oluşturmaya çalışır.

Bireysel çabalarla “total” ve etkili biçimi yakalamak için çaba gösterir. Ülkemizde, şu anda, toplumsal sentez dönemi değil, formların bozulma ve çözülme dönemini yaşıyoruz. Biçimsel ve yaşamsal kargaşa ve kaos belli bir ivme ile artıyor, estetik pekiştirme geriliyor ve belki de insanlar mutsuzlaşıyor. Oysa bilimsel araştırmalar insanoğlunun kendiliğinden iyi biçimlere doğru yönelmek istediğini kanıtlıyor.

Bazı sanatçılar kaos arttıkça tutarlı formlara daha çok yöneliyorlar. Tutarlı malzeme ve kalıcı ustalık kendini daha çok duyuruyor.

Aloş da sanırım bu kategoriye giriyor. Kargaşa (kaos, entropi) arttıkça kalıcı tavırlara daha çok yöneliyor. Birçok kişinin heykel malzemesi olarak unutmaya çalıştığı sert ahşabı tutarlı bir yontma tekniğiyle yeniden karşımıza çıkarıyor. “İşçilik” sorunu olumlu bir biçimde yeniden ele alınıyor. En iyi çelikten yapılmış oyma bıçağı (skarpela), bu ağaçlara en iyi cevap veren soylu ceviz ağacı ve onun doğal parlaklığı Aloş’un günlük veriminin doğal bir parçası. Kütüğün üzerine

yontulmuş olan rölyef figür her zaman için kütüğün genel formuyla sentezci bir biçimde ele alınıyor.

Aloş'u ilk tanıdığım zaman çevresinde yonttuğu oniks heykeller ve pişmiş kilden başka araştırmalar vardı. Erken bir dönemde tutarlı heykelsi formlarla ilişki kurabilmiş ama sanırım henüz tatmin olmamıştı. Bu doyumsuzluk yüzünden siyah desenlere ve imge üretimine yönelerek form repertuvarını genişletmeye kalkmıştı. Bu üretilen imgeleri heykele taşımak nasıl ve hangi teknikle olacaktı, şimdi ona bakalım.

ALOŞ VE BRONZ DÖKÜMDE *LOST-WAX* TEKNİĞİ

Aloş'un alet ve teknik merakı ve ufak buluşları hiç bitmeyecekmiş gibi gelir. Çevresini biktırıcı deneyimler yapar. Eski törpülerden kazıma aletleri, matkaplardan bilmem ne, şımşirlerden özel saplar vb. Olmadık artıkları (yer parkeleri gibi) alır, kendi ahşaplarına yapıştırır ve siz de şaşkına dönersiniz.

Son beş altı yıldır kafasını Antik çağlardan beri hâlâ zor uygulanan bronz dökümde *lost-wax* (yani kaybolan

mum döküm işlemi) tekniğine taktı. Böylesine dökümleri atölyesinde gerçekleştirebilen Ferit Özşen'in uzmanca yardımlarıyla model denemelerine başladı.

Ama Aloş bu, katiyen güvenilmez... Bu tekniğin model üretim malzemesi mumken hemen ardından kâğıtlar, kartonlar ve tahtalar denemeye başladı. İşin tuhaf yanı sonunda başardı. Bu karmaşık model malzemelerinin dökümünü Ferit'in yardımıyla sağladı ve "canavarlar" da bu buluşla çok mutlu oldu. Bu denemelerden yeni figürler, canavar türünden denizaslanları üremeye başladı, hem de pırıl pırıl bronz olarak. Bu yeni yöntemlerle bronzun alıştığımız formlarından başka türlü formlar ortaya çıktı, hem de imgeyle bütünleşerek. Desende yakaladığı arı olmayan biçimler malzeme ve heykelsi biçimde karşılığını bulmuştu. Mutlu bir buluşma. Gelgelelim...

ÇAĞDAŞ ENTİPÜFTENLİK

Şehirlerimizde, apartmanlarımızda, yollarımızda, otobüslerimizde, su şebekelerimizdeki entipüftenlik yüzünden herkes yaygarayı basıyor, çünkü

bizler henüz şehir yaşamında üslup, tutarlılık ve ustalığı oluşturmamadık. Bunu beceremeden plastik sanatlarda entipüftenliği, spontane ve içgüdüselliği en kolay tarafından alarak, savunur duruma geldik (bir kesim). Bazı resimlerde kullanılan boyaların, yapıştırılan gazete parçalarının ve dayanıksız heykel malzemelerinin üç seneden fazla ömrü olamaz. “Efendim ben zaten kalıcılığa karşıyım.” Yaaa, öyle mi... Çeşitli yönetimler de herhâlde öyle düşünmüş olmalı ki İstanbul halkı kendi dışkı suyunu içer ve tuzlusunda yüzer hâle geldi. Kalıcı güzel form olarak ne varsa ya bozuyoruz ya da dozerlerle yıkıyoruz. Gel-geç, koy-kır, yap-kaldır sanatının en dik âlâsı bugün çevremizde her an kendi çıkarları için toplumun temel değerlerine saldıran kişiler tarafından yapılıyor.

Batı’da doğaçlama ve spontane tasarım “Freudculuk” ve Uzak Doğu inançlarının etkisiyle uzun zamanlar küçümsenmeden uygulanmaktadır. Bizde yakın zamana kadar küçümsenmiştir ve bunun bedelini de gecikmiş bir ikiyüzlülükle

şimdi ödüyoruz. Yetmiş seksen yıllık gecikmeyi yakalama telaşıyla inançsız kolaycılığı getirdik kurnazlığımızla.

İyi bir eğitimci ve heykeltıraş olarak Aloş’un işlerine biraz da bu perspektiften bakmak gerekir. Entipüftenliğe karşı çağdaş ustalık, soylu malzeme ve sentezci form. Eğer gün gelir de bizdeki endüstriyel mükemmellikten, aşırı randımanlı ve düzenli yaşamdan, tekdüzelikten, teknikten, aşırı servisten, monotonluktan, uygarlıktan, bol gıdadan, temiz sokaklardan sıkılanlarımız olursa... O zaman helal olsun!

Bronz yerine strafor, yağlı boya yerine ekolin ile resim yapsınlar.

ÇÖP-ART (*PROCESS ART*)

Artık ve atık malzemelerden yapılan sanattır. Boğaziçi’ndeki çöp torbalarını toplayıp bir şeyler yapıp bu pisliği önleyebiliyorsak geçerlidir.

Ya tutarlı olumlayıcı, yüceltici formlar ya da eğer çöp-art yapacaksak toplumda bir iz bırakmak zorundayız. Kalıcı olan her işin karşısında yapılan geçici kurgular belli bir zaman süresine sıkıştırılmış geçiciliğini bir sanatsal handikap değil, politik bir avantaya dönüştürmek zorundadır. İletişim yönü ve kapsamı programlı olmalıdır. Yerginin açık seçik ve etkili olması boynunun borcudur.

Sanatsal ve kalıcı form büyük yetenek ister; uygarlığa sıvanmaktır. Festival şaklabanlılığı değil, gelmiş geçmiş ve gelecekteki ustalarla yarışmaktır. Patronize edilmiş veya akademik destekle yayılmış içeriksiz, çocuksu entipüftenlik totaliter ve anti-demokratik düşünceyi besleyen bir depolitizasyondan başka bir şey değildir.

ÇOCUK HAÇLI SEFERLERİ (CHILDREN'S CRUSADE)

Deyimi Batı edebiyatında Haçlılar dönemini çağrıştırır. Bir rivayettir ki çok uzun süren Haçlılar döneminde Hristiyanlar bir ara çaresiz kalıp çocuklara kılıç kuşandırıp, zırh giydirip, göğüslerine haç yapıştırıp bir inanç sadizmi içinde aynı çocukları *infidels* dedikleri

Müslümanlara karşı sürer ve çaresizce kırdırırlar.

Yaşamın herhangi bir kesitine hazırlıksız olarak, kurban edilmek üzere istemeden sürülen yetersiz insan kümeleri için kullanılır bu deyim.

1980'li yıllarda plastik sanatlarda piyasanın taleplerinin de baskısıyla bir "Çocuk Haçlı Seferleri" dönemi yaşanıyor. Çocuk ne meslek yaşının farkında ne de göğsüne yapıştırılan haçın.

Batı'daki sanat okulları yirmi yıl öncesine göre deneysel girişimlerini artırırken sağlam desen eğitiminden vazgeçmiyor. Yine son yirmi yılda Amerika'da heykel bölümlerinin çoğunda bronz döküm atölyeleri açıldı. Taş ve ahşap atölyeleri genişledi. Heykelin teknik yönlerini azaltmayıp çoğaltıyor; yaşamın "jungle"ına [kargaşasına] çıkacak çocuğu en azından gerçek bir şövalye hâline getirmeye çalışıyorlar. Doğrusu da budur.

Ülkemizde bu kadar telaşlı bir dönemde Aloş'un açılacak sergisi önemli bir birikim ve tutarlılık örneği.

Yapıtlarında sanat ve zanaatı küçümsemeden birleştirdiği için *Arts and Crafts* [Sanat ve El Sanatları] hareketi ve Bauhaus'la da üslup olarak değil, tutum olarak bir akrabalık kuruyor.

Aloş'un gibi bir tutum, inançlarda bir inatçılık ve kargaşa içinde bir seçim gerektirir. Tasarımda süreç ve süreklilik de böyle oluşur.

Bu inanç olmadığı zaman sanatçının yaşı devamlı büyüyen bir elbise gibidir; bir gün bakar ki içinde ufacık kalıvermiş...

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 136, Şubat 1990, ss. 4-7.

1. Kabaş burada Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'nü kastetmektedir. (e.n.)

Çağdaş Sanat Sitesi, Bir Bohemya ve Ötesi

Türk resminin yakın gelecekte yapacağı herhangi bir atılım, İstanbul kentinin geleceği, kurtuluşu ve ayrıca fiziki ve kültürel kimliğinin (*imagology*) korunarak çağdaşlaşmasına bağlıdır.

Bu neden mi böyle? İstanbul kenti şu hâliyle orasına burasına serpiştirilmek istenen kültür girişimlerine karşın belli bir ivmeyle elimizden kayıp gitmektedir. Kütle olarak *metropolis*'ten *megalopolis*'e dönüşen İstanbul, "polis"liği iyice su götürür hâle gelmişken, yaşam ve kültür skalası, mimari özellikleri ve şehircilik anlayışıyla değil eskiye bir şey eklemek, eskiden oluşmuş yaşam ve kültür çekirdeklerini atom parçalar gibi yok etmektedir.

Kültürel ve fiziki çevre ve bunun varlığının korunması, çağdaşlaşma içinde kültürel kimlik ve mirasın yeri ve yok olması hâlinde anonim şehir ve insan tipinin durumu... Anladığım kadarıyla Batı dünyasının tutarlı düşünürlerini son derece ilgilendiriyor. Bu konuda ilk önemli çalışma Nisan 1992'de Boğaziçi Üniversitesi'nde yapılacak. Uluslararası

düşünürlerin ve akademisyenlerin katkılarını izleyebiliriz. Dünyanın en uygar düşünce odaklarında böylesine bir ilgi varken dünyanın en güzel kentlerinden biri olan İstanbul'daki bu parçalanma, kirlenme, destabilizasyon ve bozulma sanat ve kültüre yönelik bazı "yıldız" projelerle yavaşlatılabilir.

Geleceğin ünlü ressamaları, şairleri, müzisyenleri ve tüm yıldız sanatçıları, bohemleri ve marjinalleri barındıracak bir çağdaş sanat sitesi... Bir semt, ideolojik ve seçkin ve de perfeksiyonist tasalardan uzak bir bohemya oluşturulamazsa bugünkü dağınık çabalarla çalışılan,

ÇAĞDAŞ SANAT MÜZELERİ VE BİENALLER

Uzun süre başarılı olamazlar, gelişemezler ve büyük paralar harcayarak ithal edilen pahalı sanata gün gelir paraları da yetmeyebilir. Bu müze ve bienallerin yapılmasına karşı olduğumuz sakın sanılmasın, ama bugünkü tavrı ve planlamasıyla, dev ve lüks otellerin planlarını yaparken mutfağını unutmaya benziyor. Yarının bienallerini besleyecek genç Türk

ressamlarını ele alalım: İstanbul'un zor ve heterojen yapısında tam anlamıyla darmadağınık durumdadırlar. Hiçbir yatırım yapılmadan kısa zamanda çok şey istenmektedir. Kentin kültür yaşamında onlara bir yer gösterilmemiştir. Bu işin kadastrosu yoktur. Heykeltıraşlar, şairler ve cazcılar için yoktur, ama sporcular için vardır.

İstanbul'un tarihsel mirası altın tepsi içinde bize bunları sunarken, biz evrensel düzeyde resim atölyesi olacak yeri terlik imalat atölyesi, galeri olacak yeri pavyon yaparak kültürel atmosfer ve ekolojiyi sıfır düzeyine indirmek için çabalıyoruz.

ÇAĞDAŞ SANAT SİTESİ

Ve semtleri, bir kentin en büyük uygarlık göstergesidir. Bu sanatsal projeye uygun bir kent düşünün... Düşündük; İstanbul. Onun içinde bu projeye uygun semtler düşünün... Beyoğlu, Kuledibi, Süleymaniye ve çevresi... Ucuza satılan koca koca konaklar Levanten mimarisinin şaheser örnekleri, eski ve yeni İstanbul'un göbeği kendi kültür mirasının hazin

çöküşünü seyrediyor. Bir an için film makinesine başka bir bobin koyalım. Ferah ve yüksek tavanlı ressam ve heykeltıraş atölyeleri... Bazı binalarda yerli ve yabancı cazcılar, fotoğrafçılar, sinemacılar ve cep tiyatroları. Yine o çevrede bu sanat kollarının dernekleri, sendikaları. Sokak düzeyinde, galeriler, butikler ve hediyelik eşya mağazaları ve bunlara bağlı el sanatları atölyeleri. Şairleri ve yazarları hiç unutmayalım. Onlar olmazsa ortamın rengi adamakıllı soluk kalır ve iyi meyhaneler hiç çalışmaz. Bistrolar ve pastaneler bu ortamda çoğalabilir. Yabancı sanatçılar için turistik hizmetler, ufak oteller bu semtlerin maddi verimini arttırabilir. Ama kamu hizmeti olarak yaşlı sanatçılar için yapılacak birkaç dinlenme evi ortama bir anlam katabilir.

Çağdaş sanat sitesinin kökeni binalar kadar önemli olan sanatsal sokaklardır. Bir Akdeniz gecesinde evinin önündeki sokakta sofrayı kurup rakısını içerken komşusuyla beraber müzik yapan, şarkı söyleyen kişiler "yüksek kültür" değerlerine göre küçümsense de insanların aradığı mutluluğun umut ve uygarlık çekirdeğidir.

New York ve Paris, haşin büyükşehir koşullarına karşın “çağdaş sanat semtleri” olayını bir oranda gerçekleştirebilmiştir.

MUHALİF GÖRÜŞLER, DÜŞ KURMA YASAKLARI, ZENOFOBİ, DOLAR, SEÇKİNLİK VE ŞÖHRET BUDALALIĞI

Çağdaş sanat siteleri ve semtleri bütün canlılığı ve sanatsal fermentasyonuna rağmen seçkin bir görünüm arz etmeyebilir. Otoriter kültür merkezlerinin, her türlü müzenin ayıklanmış görüntüsü onlarda yoktur. Çünkü çağdaş sanat sitelerinin varlığının ayrılmaz bir parçası bu atmosferden başka bir yerde yaşayamayan çeşitli bohem ve marjinallerden oluşur. Bir de bunlara, işinden çıktıktan sonra karışmaya çalışan burjuva marjinaler (veya özenenler) vardır. Bu grup insanlar da pek belli etmeden bu ortama ekonomik destek sağlarlar. Benim öğrencilik dönemimde New York Greenwich Village ve dostum ressam Dave Young’ın çevresi böyle bir görünüm arz ederdi. Akşam ayrı, gece yarısı ayrı partiler olurdu

ressam atölyelerinde. Ufak caz grupları ile *session*’lar yapılırdı. İş çevreleri kendilerini, sözüm ona, kamufle edip bu toplantılara karışırlardı. Eğlenirler ve belli bir maddi desteği de sağlarlardı. Toulouse-Lautrec, bu yaşamın Paris versiyonunu bir bölüm tuvallerine aktarmıştır.

Bu olayın varlığını ve gerekliliğini anlamayan bazı muhalifler aniden patlayıp şöyle diyorlar: “Kim gelir İstanbul’a, hangi sanatçı gelir efendim? Michael Jackson’ın İstanbul’a bir konser için gelmesi 500 bin dolar, filan falan...”

Ne Michael Jackson ne milyarlık Pavarotti (onu da zamanında nasıl kaçırmışız) ne de Pablo Picasso Paris’e gittiği zaman 18 yaşındaydı. Babasının desteğini saymazsak, çulsuzdu. Soutine, Chagall, Braque, Gris aynı yaşlarda hiç de farklı değillerdi.

Aynı biçimde yarının büyük Türk ressamları genç olarak aramızda dolaşmaktadır. Eğer zenofobiden (yabancı düşmanlığı) zortoloz kişilerin etkisinde kalmadan yurt dışındaki genç yetenekleri bu ucuz

sitelere çekebilirsek, İstanbul kenti de kültürel kimlik açısından kendisini toparlamaya başlayabilir. Bunun dışında son derece yararlı olan festivaller ve bienaller birer kültür dopingi olarak, bittikleri zaman hazin bir biçimde bizi kötü kaldırımlar ve işportacılarla başbaşa bırakabilir.

DÜŞ DEĞİL HÜKÜMET PROGRAMI (MI?)

Bu yazdığım metin aslında geçen ilkbaharda SHP kültür panelinde söylediklerimin metni. Bu konuya, bir de çok kısa olarak geçen sonbaharda, 25. Kare’de değindim. Ama umutsuzluğa düşmemek lazım. Bir de ne görelim; 19 Ocak 1992 *Milliyet* gazetesi, Yalçın Doğan’ın köşesinde bu konu. Sayın Doğan’a inanmak boynumuzun borcu ve şimdiki hükümet programına: 1) Taksim’den Kuledibi’ne kadar olan bölge 2) Süleymaniye çevresi 3) Eyüp.

Bu bölgeler yaşayan kültür faaliyetleri için ele alınacakmış. Hatta ayrıca sanatçı atölyeleri, kaliteli müzikhol ve tiyatrolardan bahsediliyor. Ben şimdiden inandım bile. Çünkü inanmak ihtiyacıydım. SHP

kültür panelinde ufak bir “yıldız proje” olarak kısaca bahsettiğim Marmara Adası, Saraylar Köyü’nde (tarihî Palatia) açılması için uğraştığım (15 yıldır ve MSÜ’ye bağlı olarak) yaz okulu ve sempozyum konusu bu yazıda yok. Ama yaşamsal sanat siteleri, semtleri, köyleri ve olabilirliği açısından bir örnekti sadece. Bir de bazı yaşamsal sanat sitelerinin içinde yatan “tarihsel mıknaatılar” yüzünden, birden uluslararası düzeye sıçrama potansiyelleri var. Bu denli derin tarih ve kültür mirasına kanıksayarak bakmamak lazım.

1980 SONRASI BAŞKA BİR DÜNYADIR; PİYASA KOŞULLARI, MEDYA ORTAMI VE ALATURKA ANTİ-HÜMANİZM

Her dönemin hiç şüphesiz kendi özellikleri vardır. Bizim onar yıllık dönemlerimiz sert dönüşümlere maruz kaldığı için, belki biz biraz fazla şaşırdık. İngilizce’de bir deyiş var. Kesin hatırlamıyorum ama şöyle gibi: “Banyonun suyunu boşaltırken küçük bebek de delikten kaçmasın.” Biz banyonun suyunu

boşaltırken önce kimliğimizi sonra “hümanizma”yı kaçırdık galiba. Gösterişli, büyük ve pahalı görünüm ve dış kabuk olayına resimde hiçbir itirazım yok şimdilik. Ama bu makyaj ve giyimin gardırobu yok, İstanbul’da henüz ortamı yok. O zaman bu zorlama başka tür sanat çabalarının görünmesini de engelliyor. Gravür ve desenlerin, son yıllarda ilgi artıyor gibi görünse de, gerçekten görülememesinin nedeni budur.

Yıllarca sanatçı ortamları, atölyeleri ve semtlerinin çoğalmasını değil, galerilerin çoğalmasını sanatsal gösterge olarak kabul ettik. Haydi etmiş olalım. Ama şimdi sıra ressamların, hem de olanaksız ve genç ressamların.

Daha uzun süre Lübnanlaşma ile uygarlaşmayı karıştırmaya devam edersek, beceriksiz ve hayal gücünden yoksun işleri avangart, İstanbul’un kötü kaldırımları ve köşk resimlerini de postmodernist zannedebiliriz.

Batı kentlerinin “jungle” tarafını kolayca alırken, İstanbul’a insafsızca saldırıyoruz. Ama Batı

“jungle”ının her zaman aynı karşı şiddette aşırı toleranslı, hoşgörülü sanatçı kolonileri olduğunu unutmamak gerekir.

Bu koloniler ve çağdaş sanat siteleri olmazsa, şehircilik ve yaşam uygarlığı elden gidiyor demektir. Bunun dışında yapılan pahalı kültür ve sanat girişimleri totaliter düşünceye her zaman kolayca yem olabilir.

—*Türkiye’de Sanat*, Sayı: 3, Mart-Nisan 1992, ss. 44-45.

Ressam Özer Kabaş ve Sanata Bakış

Bu yazı 5 Nisan 1993, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılan sergimle ilgili, benden istenen sanat görüşünün diğer ve biraz genişletilmiş biçimidir.

1957 yılında Josef Albers ile resim eğitimi amaçlı çalışmaya başlayınca, kısa bir süre sonra kendisinden şunu öğrendik: Çok yoğun, disiplinli renk ve boya derslerine karşın Albers'in kendisi "Albers etiketli" ve "görünümlü" öğrenciler istemiyor ve bu eğilimleri bilerek engelliyordu. Kişisel ve özgün yaratıcılık hocanız tarafından birden ön plana alınınca o sonsuz arayış ne yazık ki erken başlıyordu. İki yaşında yüzmeyi öğrenmek zorundaydınız. Albers'in Yale School of Art'taki¹ ilk kuşak öğrencileri bizim genç Amerikalı hocalarımız olmuşlardı. Atölyelerine gittiğimiz zaman yaptıkları resimler çok kendilerine özgü görünümdeydi. Ama duvarlara dayalı, bize pek göstermek istemedikleri beş-on resim var gibiydi. Biz yarı gizlice bunlara baktığımız zaman kızarlardı. Bütün bu resimler Albers doğrultusunda yapılmaya çalışılmış "geometrik soyut" çeşitlemeleri idi. O dönemi tamamen kapatmışlardı ve adamakıllı



Özer Kabaş, tahmini 1970'ler
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

özgün ve kişisel olmak zorundaydılar. Çiğnenmiş lokma ve hazır reçete olmayınca işler zordu ve epey zorlandıklarını biliyorum, ama bu zorlamayla son otuz yılda Amerikan resminde adamakıllı iyi yerlere geldiler. Amerika'daki on tane süperstarın ismini ezberlemiş kişiler bu gelişmeleri görmeyebilirler. Ayrıca Batı'da gördüğü eğitimi, bildiği dili, az dil bilen veya bilmeyen çok geniş bir kesimin, kısıtlı olanaklı “değerli Türk aydınlarının” ve “sanatçıların” kafasına “Demir Ökçe” gibi indiren, kendine ait olmayan kuramları kendisinin gibi sunan bir grup insan var son yarım asırdır. Resim sanatının ihtiyacı olan nüansları ortadan kaldırmış ve gerçek “gerçeklerden” uzak aşırı deformasyonlar yaratmıştır.

1962 yılında Resim Bölümü'nü bitirdiğim zaman New York'ta Soyut Dışavurumculuk yerini istemeyerek Pop Art'a bırakıyordu. Bu dönemde resim sanatının gelişim kronolojisinde ve ideolojisinde Soğuk Savaş önyargılarının ve dualitesinin etkisi çok ağır basıyordu. Tam o sıralarda, New York'taki bazı aydın grupların uzun süren baskıları sonucu Modern Sanat



Özer Kabaş, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki odasında, 1979
(Fotoğraf: Şahin Kaygun) Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Özer Kabaş, *İncir Delisi*, 1992
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Müzesi'nde açılan *New Images of Man*² sergisi beni ve bazı arkadaşlarımı, arayışlarımız yönünde çok etkiledi. Giacometti'ler, Picasso'lar, Beckman'lar, Dix'ler, Chagall'lar, Diebenkorn'lar ve daha birçokları, belli ki bu geçici ve yapay polarizasyonun dışındaydılar. Bu sırada Salvador Dali en iyi resimlerini yapıyordu. Leon Golub'un ait olduğu Chicago okulu yeni ortaya çıkmıştı. David Park, Richard Diebenkorn, Elmer Bischoff gibi “boya sürüş”, ışık, renk ilişkileri son derece tutarlı olan Kaliforniyalı figürçüler de ekol olarak sağlam görünüyordular. Bu sergide ne New York ekolünün kendi metafizik bulutları içinde kaybolmuşluğu vardı, ne de Demir Perde ötesi resminin ısmarlama ülkücülüğü ve ucuz popülizmi.

Bu sergiyi iyice inceleyince resim sanatının gerçek omurgasının ve tarihsel misyonunun tutarlı bir hümanizma olduğunu görüp, bu yönde isteyerek yoğunlaşmaya başladık. New York ekolünün bir de olumlu yönüne bakarsak, yirmi yıldır yoğun bir boya laboratuvarı hâline gelmiş olan bu arena resimsel, görsel ve özellikle “boya tekniği” açısından ciddi

kazanımlar elde etmişti. Alışılmış resim yapma süreci içinde öncelik kazanmaya alıştırılmış desenin ve biçimin güzelce bitip, boyanın başladığı temkinli resim türü (figür veya soyut) kökünden yıkılmış gibiydi. Bir açıdan boya yönü güçlü Venedik ekolünün ve diğer yönden Empresyonizm'in temel, görsel ve boyasal yapısına yeni bir cevher aşılanmıştı. Bu dinamizmden etkilenmemek olası değildi. Desen, kurgu, boya sıralamasının “akademik modern” sanata da epey yerleşmiş olan evcil ve tertipli yönteminin tepetaklak olduğu bir döneme tanık olarak yurda döndük. Desen, sürüş, boya sıralamasındaki değişken, dinamik ve estetik öğeleri figür, deformasyon ve ifadesini yoğunlaştırmak ve pekiştirmek için kullanarak eleştirel türde sosyal içerikli resimler ve bazı gravürler yaptım. Kendi yaptığım resimlerde de gördüm ki deseni resmin sonuna kadar taşımak, fırçayla barıştırmak desenin önemini azaltmıyor; tersine desen, resmin sonucuna yönelik, renkle barışarak çağdaş bir biçimde hayatiyet kazanıp fırça ve boyanın içine yürüyerek resim bitinceye kadar kendini canlı tutuyor. Desenin geleneksel

akademik ve geleneksel modern resimdeki özelliği edilgen bir karkas olarak boya tarafından örtülmeyi beklemesidir. Gelenekçi her yöntem sağlamcıdır ve statü arayışı ağır bastığı için riske girmeyi sevmez; bu nedenle fırça ve boyanın deseni örtme işlevini yüklenip veya olmayan deseni kamufle edip sonuca yönelik daha asil araçlar olmak kimliğine bürünerek akademik bir yüksek sanata yönelme tavrını ön plana çıkarır. Sanat tarihsel kategorilerin dışına çıkıp başka bir açıdan Titian, Goya, Monet, Manet ve mesela de Kooning'e bu gerçekler ışığında bakılırsa, fırçaya sinmiş desenin resim sanatında sağladığı canlı plastisite ve ilerlemenin sesi bile duyulabilir.

1969 yılında Kuzgun Acar'la Ayvansaray'dan bir ufak tekne denize indirdik. Kuzgun'la çok ciddi konular konuşur, sonra hayalimizde açık denizlere çıkar ferahlardık. Kuzgun'a babasından kalmış olan ufak yelkenli Avrupa yapısı sevimli bir "catboat" tipi tekneyle de Boğaz'da birkaç prova yaptık. Ankara'daki büyük heykel kabartmayı yaptıktan sonra, Kuzgun bazı ciddi yaşamsal zorluklarla karşı karşıya kalmıştı.

Dostluğumuz sırasında Robert Kolej Yüksek Okulu kırmızı salonunda bir sergi açtı ve Kuzgun'a bir de tiyatro salonu için rölyef ısmarladık. Hep biraz düze çıkacaktık ve beraber denize açılacaktık. 12 Mart'tan hemen sonra bir süre tutuklanınca işler karıştı, çıktı, programlarımız uymadı ve ben de ilk Marmara Adası mermer ocaklarına gidip belgesel film çekme tuhaf macerasına ve ilk deniz seyahatine Altan Gürman'la giriştim (yanımızda da Ayma [Kabaş] ve Bilge [Gürman]). Marmara Adası'na altmış beş yıllık bir yol giderken yediğimiz ilk deniz şoku, adaya vardığımızda yediğimiz kültür, tarih ve doğa şoku, üç bin yıllık mermer tarihinin toz toprak içinde yatıyor olması, tepelerde mermer tozundan bembeyaz olmuş iki bin işçi, dev kamyonlar, fırtınaların dinmesini bekleyen mermer yüklü çektirmeler. Bizim o acemilikte yediğimiz dalgalar ve fırtınalar. Ve onlardan kurtulmak için Paşalimanı Adası'nın o muhteşem Osmanlı limanına sığınma macerası. Rüzgârlı Poyrazlı (Vori) Köyü'nün Altan'la beraber keşfedildiği yıl. O yıldan sonra her yıl Paşalimanı Adası'na o ufak tekneyle denizden gittim. Dört beş

yıl kadar “deniz mekânının” beni yavaş yavaş içine aldığını, o güne dek bizim kuşağın ressamlarına hiç düşündürülmeyen aşırı ciddi bir resim temasının içine doğru çekildiğimi fark edemedim. Bazı eskizler ve sulu boyalar başladı, 1976’da da yağlı boyalar. O günlerde ülkenin gündeminde olmayan unutulmuş insanlar ve kıyılar, görmezlikten gelinen tuzlu suya dokunmuş tarih, resimlerde imgeleşmeye başladı. “Deniz” konusunun bütün sanat dalları içinde resim sanatının en büyük ifade biçimlerinden biri olmasından (özellikle Romantizm döneminde) güç alarak resimlere devam ettim. Denizin o mitolojik umursamazlığı, gücü, verdiği derin korku ve ayrıca sevgi, ressamı, fırçayı ve boyayı sevmesi, pitoresk çözümlerin dışında önerdiği yeni mekân ve plastik öğeler, hayal gücünü amansız coşturan değişkenliği, sınır tanımazlığı ve o tuhaf renkli ve özgün tarihi şimdilerde yaptığım resimlerin özünü ve sürekliliğini sağlıyor. Vesselam.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 174, Nisan 1993, ss. 28-30.

1. Josef Albers, 1950-1958 yılları arasında Yale School of Art’ta Tasarım Bölümü Başkanlığı yapmıştır. (e.n.)

2. *New Images of Man*, Museum of Modern Art, New York, 1959. Peter Selz’in düzenlediği bu sergi Avrupa ve Amerika’dan 23 sanatçıyı bir araya getirir. (e.n.)

Sanatsal Bellek ve Saim Bugay

Tersâne-i Âmire'ye bağlı Sinop Tersanesi'nde, tüm kestane ağacından yapılmış kırk beş zirâ uzunluğunda, çift direkli, latin yelkenli bir barça, 1660 yılında İğneada'dan çeşitli hayvanlar yükleyip saraya götürmek üzere hareket eder. 29 Ocak sabahı Rumeli Feneri'ne varamadan Ağaçlı açıklarında 7-8 kuvvetinde esen ünlü Ayandon fırtınasına tutulur. Tekne alabora olur; tüm hayvanlar ve gemiciler buz gibi denize dökülür. Kaplumbağadan sincaba, deveden şahin ve atmacalara kadar ambarları doldurmuş olan, bu garip geminin talihsiz hayvanları, önce suyun altında cam gözlü balıklarla buluşur ve bakışır, sonra da boğulurlar. Tekne karaya vurur ve parçalanır. Bodoslamalar, dev gibi ağaç eğriler, güverte paraçolları, kaplamalar, kırık direkler, kürekler ve bronz çiviler kumlara gömülür. Ve yıllar geçtikçe iyice derinlere giderek kaybolur.

Gün gelir, o yörede kömür çıkaran ve heykeltıraş Saim Bugay'ı tanıyan kişiler kömür için kepçeleri doldurdukça, bu gemi artığı, asırılmış kestane ağaçlarını bulurlar. Saim'e haber uçururlar. O da



Saim Bugay, *Heykel Sergisi* (Aksanat Akbank Kültür Sanat Eğitim Merkezi, 1994) davetiyesinden Salt Araştırma, [Yusuf Taktak Arşivi](#)

“bana getirin” der. Ağaçları görünce heyecanlanır ve yontmaya baslar. İyi ve duvarlı bir heykeltıraş, yeni kimlikli bir malzeme ile uğraşmaya başlayınca, ister istemez bir biçim ve içerik sorunu ile karşılaşır. Bu yeni kimlikli malzemeye dokundukça, malzeme de kendi doğal ve tarihsel kimliğini öne sürerek pazarlığa başlar. Heykeltıraşın bu açıdan işi zordur. O, bir yandan malzemeye yön vermeye çalışırken, soylu malzeme de kendi istekleri doğrultusunda heykeltıraşı biçimlendirir. Her iyi heykeltıraş, doğadaki nesnelerin içinde yatan bu kimlik, ruh ve “Yula” ile beraber çalışmayı, ustalığının gerçek bir parçası ve üst düzeyde eylemi sayar.

Bu sergideki yapıtlara yaklaşıp, istersek, dehşet içinde bize bakan kaplumbağanın pırıltılı cam gözünden girip geçmiş ve geleceğe doğru bir yolculuğa başlayabiliriz.

O dönemde, Dersaadet’in sokakları köpek dolu iken, barçanın içinde sıkışıp boğulan bu Trakya çobanının bakışlarında da niçin götürüldüğüne dair

bir merak, Saim tarafından yoğrulmuş bir biçimde hâlâ okunuyordu. Saim Bugay’ın figüratif çalışmalarında hiçbir zaman ucuzlamayan bir sevecenlik, yarı örtülü bir hiciv, geleneği ve ustalığı çağdaştırma çabası ve ince bir mizah her zaman vardır. 1975 yılında Paris’ten döndükten sonra soylu malzeme becerilerini daha da geliştirmiş, deneysel gücünü artırmıştı.

İlk sergisinde bir *multiple* (çoğaltma) heykeltıraşı olarak çıkar karşımıza. Akademi’de açılan bu Şadi Çalık konulu sergi, orta salon ve rıhtımda bir tekrar-şok-mekân üçlemesi içinde, yenilikçi bir boyut getirir heykel ortamına. Bu *multiple* sergileri daha sonra “eller” teması ile devam eder. Bir süre sonra, Saim Bugay’ın “kuklalar” döneminin yaratıcı bir yansıması olan ve Galeri MD’de açılan *multiple* Metin Deniz kuklaları ortaya çıkar. Ve en son geçen mevsim, Mayıs 1991’te yeni Maya Galerisi’nde açılan, usta ve güzel desenlerle desteklenen *multiple* Aziz Nesin sergisi, politik hiciv olarak önemli, özgün ve ayrıcalıklı bir yer tutar. Bu sergide, Aziz Nesin’in

multiple yöntemiyle çoğaltılması, kaliteli ve heykelsi plastik değerlerin özgün ifade tercihleriyle yoğunlaşma başarısının yanı sıra, zamanlamadaki çağdaş toplumsal tavır gerektiği gibi görülemedi. Çağdaş medyanın son on beş yıl içinde ressam ve heykeltıraşları apolitik ve masum piyasa üreticileri olarak görme alışkanlıkları, bu serginin gerçek vurgusunun algılanmasını engelledi. Belki de sergilere giden bir yığın insan içinde en çok yirmi kişi, tutarlı bir sanatçı hakkında gerçek bir bellek sahibidir. Bu yirmi kişiden on beş kişi de yakınları ve arkadaşlarıdır. Plastik sanatlardaki bu hafıza kaybı, belli aralıklarla sıfırdan başlanabileceği zannedilen, yaklaşık onar yıllık “yükselen sanat değerleri”, fiyat endeksleme ve görkemli müzayede merakı gibi gelişmelerin, Saim Bugay türü sanatçıların bir oranda erozyonuna neden olduğu kanısındayım. Bu piyasa ve çıkar kollama dönemini hiç görememiş, artık aramızda olmayan ve gerektiği gibi belgelenmemiş birçok sanatçı da bugünkü fiyat etiketlerinin dışında ilgi göremedikleri için, zaman aşımına uğrayıp kaybolmaktadır.

Saim Bugay’la ilgili bir bellek iddiamız olduğuna göre, kendimizi kısaca kanıtlayalım ve 1967 yılına dönelim. Yer: Kırmızı Sergi Salonu, Robert Kolej Yüksek Okulu. O salon ve bulunduğu binanın yönetimi, öğretim üyeliğine başladığım yıllarda ben-deydi. Güzel Sanatlar Akademisi’yle ilişkiler kurup genç sanatçılara sergiler açtırıyordum. Saim Bugay o yıl davetli sanatçı olarak o salonda demir kaynak tekniğine dayalı tutarlı bir sergi açtı. Biçim araştırmasını, teknolojiyle destekleyen bir niteliğe sahipti bu sergi, gelecekle ilgili güzel şeyler müjdeliyordu. Bu çaba ve ustalık onun Paris biletiydi ve bir süre sonra gitti. Paris dönüşü Saim ile sekiz yıl kadar bir kariyer beraberliğimiz var. Akademi’deki Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü’nde tasarım ve daha çok desen derslerini beraberce verdik. Desene olan tutkusunu orada gördüm. Desen ve heykel konusunda Hadi Bara’nın kayıtlı-öğrencisi olmadan, dost-öğrencisi olarak, kendisinden ne kadar çok yararlandığını sık sık vurgulardı. 12 Eylül askerî darbesi ve onun ardından ortaya çıkan YÖK uygulamaları ve kurumsal

yorumlamaları sonucu, bu işlevsel ve tutarlı kürsü kapandı ve elemanları değişik bölümlere dağıtıldı. Saim kendisini Sahne Sanatları Bölümü'nde, ben de kendimi Resim Bölümü'nde buldum. Sahne Sanatları Bölümü'nde Saim'in yeni öğrencilerine yaptırdığı ve kendisinin de öncülük ettiği fantastik bir "kuklalar" dönemi açıldı. Bu güzel dönem, belirgin düş kırıklıkları ve hak edilmemiş cezalandırmaların ardından, Saim'in yaratıcı dinamizmi bırakmak niyetinde olmadığını kanıtlar. Yeni koşullar altında, sahte ciddiyet maskesi takmadan ve akademik-bürokratik kimliğe özenmeden, Saim işine devam eder ve heykeltıraş ciddiyetiyle Osmanlı kuklacılığı arasında çağdaş köprüler kurar. Bu tutum, Paul Klee'nin, Bauhaus'un aşırı ciddiyeti ve Nazilerin ayak seslerinin duyulmaya başladığı bir dönemde en ciddi renk çalışmalarına, çocuksu fantezilerle beraber bir sevinç, mizah ve görsel uyarıcı sistemler kazandırmasını anımsatıyor.

Saim'in atölye çalışması sürecini izleyerek ve tarihî dev kestane ağaçlarına imrenerek kaleme

alınmış bu yazı, bellek ve süreklilik özüllü bir sanat ortamında, bir sanatçıyı gerçekten izleyen yaklaşık yirmi dinozordan birinin, tesadüfen denizci olanının, görüşleridir.

10 Kasım 1994

—*Saim Bugay Heykel Sergisi*, İstanbul: Aksanat (Akbank Kültür Sanat Eğitim Merkezi), 1995, ss. 3-5.

Sanat Çevresi İçin

Sanat Çevresi 1978 yılından beri 200. sayısına geldiğine ve Türkiye’deki profesyonel ressamların yüzde doksanı şu veya bu biçimde değişik zamanlarda bu dergide yer aldığına göre, bu dergi hakkında söz söylemek gerekir.

Franco Mario Ricci’nin “süper sofistike” burnu havada yüksek kültür ve sanat dergisi *FMR* ve Türkiye’de kapak kompozisyonu dâhil *FMR*’a özenen *Gergedan* dergisi ve daha birçokları yaşamını sürdürmemişken, Charles Darwin yasalarına ve kültürel türlerin yaşam ve doğa koşullarına göre varlığını sürdürmesi kayda değer mi değmez mi acaba? Bir açıdan değer; *Sanat Çevresi* dergisinin durumu gibi. Bir yanda bazı profesyonel ressamlarla ilgili oldukça ciddi yazılar, diğer yanda amatör ressam ve amatör düşünceyle ilgili yazılar. Tam bir amalgam. Belki de derginin yaşam damarları böylesi geniş bir tabana yayıldığı için kendisini ayakta tutabiliyor.

Yakın geçmişte, akşamın geç saatlerinde elimize bir *FMR* dergisi alıp okumaya başladığımız zaman

yarım saat sonra “herhâlde dünyada benim gibi ancak beş yüz kişi vardır” demeye başlıyorsunuz. İnsana dehşet elitist bir duygu geliyor. Hele geçmiş yılların *Artforum* dergisine daldığınız zaman kendinizi “New York art jungle”ın içinde zannediyorsunuz bir an. Hele onun yanına bir caz müziği, bir Charlie Parker koyarsanız New York’tan Türkiye’ye uzun zaman dönemezsiniz. Bu havayı biraz daha uzatırsanız [Hüseyin Avni] Lifij ve [İbrahim] Çallı’dan nefret edip acısını Hamit Kınaytürk’ten çıkarabilirsiniz.

Bütün bu olgunun dışında Türkiye’de bir avangart aura ve sanat eylemi yaratma özlemi var. Bu özlemin bir yayın organı henüz yok. Türkiye’de bu olayı destekleyecek sürekli bir kulüp kurulmadı. New York’ta 1913’te kamuoyunu alt üst eden *Armory Show*’dan sonra fotoğrafçı Alfred Stieglitz, [Marcel] Duchamp’ın dostluğu ve rehberliği ile kendi galerisi 291 etrafında bu olayı somut olarak başlattı. New Yorklu zengin Walter Conrad Arensberg’in 67. sokaktaki evinde toplandılar. Arensberg bu yaklaşımın sponsorluğunu kabul etmiş durumdaydı. Bu toplantılara Duchamp,

Stieglitz, Man Ray ve [Francis] Picabia katılıyordu. Sanırım Picabia kendi servetinin bolluğu nedeniyle ayrıca bu olaya katılıyordu. Zürih ve Berlin Dada dışında o dönemin avangardının New York ayağı da bu biçimde oluşmuştu.

Bu grup bugünlerin transmedya ve Fluxus olaylarına ve bu uluslararası çağdaş kulübe böyle ulaştı.

Böyle bir olayın ulusal bir versiyonu olamaz. Doğası gereği çok dilli, çok kültürlü, çok seçmeci özel bir kişilik ve kimlik isteyen bir olaydır. Belki de ülkemizde gümrük birliğinin oluşmasına paralel olarak böylesi bir gelişme ve çok dilli çok okunan bir yayın organı da olur. Bu tür beklentilerin *Sanat Çevresi* ile bir ilgisi olamaz ama bilvesile bize bazı gelişmeleri hatırlattı, teşekkür ederiz.

Profesyonel sanat kuramcıları ve eleştirmenlerine onurlu yaşam sağlayacak parayı sağlayamazsanız onları elde tutamazsınız ve genç beyinler de bu alana kaymazlar. Bu olumsuz boşluğu bugün *Sanat Çevresi* ve diğer dergilerde görüyoruz. Bu büyük bir sıkıntı,

örneğin resim sanatıyla ilgili kuram, düşünce ve eleştirilerin sistemli bir çevirisi henüz yok. Ünlü ozan [Charles] Baudelaire'in resim kuramcısı olarak Batı'da ünü çok büyüktür. Ama onun değerli yazılarından bir tanesi bile dergilerde çıkmamıştır. Son 150 yıldır resim sanatındaki Aydınlanma geleneği Türkiye'ye henüz yansımamıştır. Hiç kimsenin şüphesi olmasın, bu yüzden "karartma" geleneği kaçınılmaz olarak devreye girmiştir. Aydınlanmadan yana olanların dipnotları olmazsa o boşluğu dolduracak karşı dipnotlar hemen onun yerini alır. Çağdaşlığı karanlıklardan yontarak aydınlığa yavaş yavaş çıkartmış sanatçılar, sanat kuramcıları ve eleştirmenlerin adlarını ve eylemlerini somut olarak anmadan ilerici safta görünür olmak balçıkta atletizm yapmaya benziyor. Sanat dergilerinin en baş görevi, eğer gerçek bir aydınlanmadan yanaysalar, plastik sanatlardaki çok yönlü gelişmelere temel olan düşünce-kuram, muhteva ve sistemlerini fikir işçiliğinden korkmadan ve kaçmadan ülkemize kazandırmaktır. Örneğin resim sanatı gibi çok eski ve son derece oturmuş bir özgün sanat dalının iç dinamikleri bugün tehlikededir.

Bu dinamikleri gelenekçilikle karıştırmak yaratıcılığı ateşleyen somut bilgilerden kaçmaktır. *Sanat Çevresi*'nin 200. sayısında Hamit Kınaytürk'ü hem kutluyor, dergisinin devamını diliyor ama dizine kadar girdiği ılık sulardan artık çıkıp yukarıdaki görüşler ışığında kendisini yenilemesini istemek hakkını kendimizde buluyoruz.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 200, Haziran 1995, s. 80.

Türk Resminde Otosansür

Türk toplumunun önemli bir tarihi var ama Türk resmi yalnızca yüz yıllık bir tarihe oturtulunca ve Türk ressamı ve sanat yazarları önce yalnız Paris, sonra da Berlin-New York ekseninde çağdaş sanatı iyi izlemeye başlayınca eskiye oranla son derece uyanık ve açık göz iz sürenler hâline geldiler. Batılı sanatçıların fanatik ve gizemli kişiselliğinin yalnızlığını keşfedemediler. Batılı bazı sanatçıların Uzak Doğu'daki kaynak arayışlarını görmezlikten geldiler. Çin ve Hint sanatını merak bile etmediler. Bu açık göz lülüğü son yirmi yılda hızla artan sanat kitapları ve dergilerinin istemeden katkıları da büyük oldu. Metinleri doğru dürüst okumadan resimlere bakarak her gün bir sanat fuarı gezer hâle geldiler. Bu yüzeysel izleyiciliğin ilk faturası birçok sanatçının içinin ve iç dünyasının boşalması, fakat diğer yandan cin fikir adaptasyon yeteneğinin yüksek dozda artmasıyla sonuçlandı. Kişisellik ve kimlik arayışı da yüzeysel ders kitaplarına dönüştü. Ve düşlerin sonu geldi. Hayal gücü terk edildi.

Yüzyıllık resim tarihine yaslanan ve Paris-Berlin-New York üçgeninden bir türlü çıkamayan kafa yapısı

kolaycılığı da seçince otosansür ve seçmecilik kendiliğinden devreye girdi.

Yakın tarihten bir örnek mi verelim, hemen. 19. yüzyılın ikinci yarısında toplumcu bir felsefeye dayalı olarak oluşan, William Morris'in başını çektiği *Arts and Crafts* [Sanat ve El Sanatları] hareketi. Sanat ve zanaatı bir arada gören, yüksek ve alçak sanat farkını ortadan kaldıran bir akım. Çağdaş endüstri ile sanatı kaynaştırmaya çalışan son derece ilerici bir tavır. 20. yüzyıldaki sürekliliğini de ünlü Bauhaus okulunda buluyor (1919-1933). Bu eğilim resim, heykel, mimari ve endüstri tasarımında dehşet atılımlar yapıyor. Bir toplumdaki bütün sanat eylemlerini bağlayan bu bütüncül yaklaşım bizim plastik sanatların kültürel elitinde hiçbir yankı bulmuyor. Çünkü bilimsel ve endüstriyel bir entegrasyon gerektiriyor. Ülkemizde endüstri tasarım bölümleri zar zor yıllar sonra kuruluyor. Ressamlar ve heykeltıraşlar bu alanların yüzüne bile bakmıyor. Tasarımcılar da resim ve heykele bakmıyor. 70'li yıllarda Arte Povera kılıkli işler tercih ediliyor. Basit dekorasyon teknikleri resimde

yenilikmiş zannediliyor. Patinalar, rustikleştirmeler, eskitmeler, altın yaldızlar, trükajlar, sahte dokular, ömürsüz ve sığ deneyler esnaflığı, kolay kolaclar, içeriksiz asamblajlar gerçek sanat emeğini iskalayan bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. Özür dileyerek bir adım geri atalım. Yirmi yıl öncesinin Arte Povera'sı İtalya'da başlı başına bir tasarım programı olarak yeniden canlandı.

Bu konu edilen otosansür olayı sonucunda Türk toplumunun tasarım bilinci ve uygulaması bir milim artmadı. Artan ne oldu; tasarım ve marka büyük bir hızla ithal edilmeye başladı.

Resim ve heykelin, bir sanat ortamının yaratıcılık ve tasarım potansiyelini ateşleyen en önemli enerji birimleri olduğu gerçeği yine aynı kolaycılık ve açıkgozlulukla sansürlendi ve unutuldu.

Sanat emeğini, ona özgü teknolojiyi, rüküş kaçmayan deneyleri, gerçek toplumsal tasarımı plastik sanatların gelişiminden soyutladığımız zaman geriye büyük şehre yerleşmiş kasaba snobizminden başka pek bir şey kalmıyor.

Hepsi olmasa bile şimdilik Türk resminin başka seçmeci alanlarına bir göz atalım:

Bir Cézanne sergisinde [Henri] Rousseau, Cézanne'ın *Les Grandes Baigneuses* [Yıkanan Kadınlar] tablosuna bakıp, "bu tabloyu doğru dürüst bitirememiş, şimdi atölyemde olsa ben bir güzel bitirirdim" diyor.

Osman Hamdi'nin Paris'e gittiği dönemde ilk İzlenimci sergisi (1874) henüz açılmamıştı. İzlenimcilerin en büyük akıl hocası ve uzun ömürlü [Camille] Pissarro ortalıklarda dolaşıyor ama Osman Hamdi'nin bir gurbetçi olarak bazı Amerikalılarla ([Frederick Carl] Frieseke) aynı atölyeyi paylaşp Oryantalizm'i seçmesi anlaşılabilir bir tercih. Dikkat edilirse böylesi bir akımı seçen fazla ressam da yok. 1914 Kuşığı'nda İzlenimciliğin görsel dilinin yer yer benimsendiğini görüyoruz. O sırada (20. yüzyılın başında) ABD'de İzlenimci grameri sürdüren Childe Hassam ve beş on arkadaşı da 1914 Kuşığı'ndan daha fazla bir sayıya ulaşmıyor. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce ortaya çıkan güçlü Ekspresyonizm ([Emil]

Nolde), içgüdüsel vahşet, ilkelin plastisitesi ve form anlayışı iki ülkeyi pek ilgilendirmiyor. Aynı biçimde Arnold Böcklin, [Giorgio] de Chirico ve resmin psikolojik ve düşsel çıkışları da hiçbir yankı bulmuyor bizde.

Sürrealizmin resmî çıkışı (1925), Dadaizm (1916) yine nazik bir biçimde sansüre uğrarken D Grubu ilk sergilerinden sonra post-Kübizm'e dayalı bir anlayışı ülkemize iyice yerleştiriyor. Kolaj ve asamblaj pek yok içinde ama geometriye dayalı plastisite seviliyor.

[Michel] Georges-Michel'e Montparnasse'ta bir ressam gelip bir Picasso gösteriyor ve düşük bir fiyata satmak istiyor. Georges-Michel resme bakıp "bu sahte" diyor. Ressam gidip ertesi gün başka bir Picasso ile geliyor. "Bu nasıl" diyor. Georges-Michel "işte bu gerçek" diyor. Ressam, şaşkınlık içinde "ben bu resmi Picasso'nun kendisine gösterdim, sahte dedi" diyor. Bu sefer Georges-Michel iyice endişeye kapılıp kendi evindeki Picasso'dan aldığı resmi Picasso'ya götürüp gösteriyor. "Pablo ben bu resmi senden aldım, gerçek mi sahte mi" diyor. Picasso resme bakıp

"sahte" diyor. "Yahu nasıl olur ben bu resmi senden, atölyenden aldım." Picasso'nun yanıtı: "Ben de bazen oturup sahte Picasso'lar yapıyorum."

Diğer yönden Kübizm'in karşıtı Ekspresyonizm otosansüre uğradı ve dışlandı Türk resminde. Ama 1980'den sonra Neo-Ekspresyonizm birçok genç Türk ressamı tarafından çok benimsendi. 1970'lerin Sosyal Realizm'i, yeni eğilimler, kavramsal sanat, transmedya ve genel Fluxus denemeleri ortam buldu. *Happening* ve performans sanatı şehirli, cesur, bohem olmak ve epeyce de sahne cesareti istediği için biraz zayıf kaldı. Doğaldır ki transmedyada bir tehlike var. Diyelim ki bir kişi heykel (üç boyut) ile müzik arasında bir alanı değerlendirecek, o kişi hem kötü heykeltıraş hem de nota bilmiyorsa çapraz disiplin çalışması oldukça düşük oluyor.

Yeni Eğilimler: 1978 yılında Bülent Ecevit'in Başbakan ve Ahmet Taner Kışlalı'nın Kültür Bakanı olduğu dönemde bakanlıkta birçok sanat yarkurulu kuruldu. Bunlardan bir tanesi Plastik Sanatlar

Yarkurulu'ydu. Üyeleri: Hüseyin Gezer, Sadun Ersin, Neşet Günal, Özer Kabaş, Ali Teoman Germaner (Aloş), Mustafa Aslıer, Turan Erol, Tunç Tanışık (Kültür Bakanlığı temsilcisi). Bu kurul o dönemde bakanlığa birçok öneride bulundu ve raporlar yazdı. Bunların bazıları: *Bir Tasarım Müzesi Kurulması*, *Yurt Çapında Bir Yeni Eğilimler Sergisi*, *Jürisiz Katılıma Açık Bir Sanat Pazarı*, *Ankara Resim Heykel Müzesinin Kurulması* vb. projeler.

Bir yıl sonra hükümetin devam edememesi durumunda, o dönem İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA) Başkanı Prof. Sadun Ersin'di ve çabalar boşa gitmesin diye *Yeni Eğilimler [Sergisi]*, ona bağlı olarak Prof. Bülent Özer'in uluslararası düzeyde oluşturduğu bir sempozyum ve sanat pazarının Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapılmasına karar verildi.

Bu olaydan on yedi yıl sonra Türk üst kesim burjuvazisi İstanbul Bienali yoluyla genel yeni eğilimlerin (Fluxus, kavramsal ve transmedya vb.) türleriyle

tanışmış olacak. Ama Bienal'den önce tuhaf ve bence tehlikeli bir başka “yeni eğilim” görmekteyiz.

Bu eğilim Vietnam Savaşı'ndaki bazı operasyonlara benziyor. Diyelim ki Amerikan Deniz Kuvvetleri Viet Cong'a karşı bir bölgeye indirme yapacaklar. Onlardan önce öncü kuvvetler önden alev makineleriyle gidip pirinç tarlası, dam, ağıl, çoluk çocuk, köpek, böcek ne varsa kavurup ortalığı bir güzel pişirip temizliyorlar.

Buna paralel bir temizlik...

İstanbul Sanat Fuarı: Ekim 1995, Resim Sanatı Açık Oturumu: Bir konuşmacı, yazar ve sanatçı Canan Beykal, bienal ve sanat üzerine bir söyleşide şöyle bir hüküm getiriyor: “Resim ve heykel artık bitti!”

Türk plastik sanatlarındaki en büyük sansür olayı bu biçimde bir sanat yazarı tarafından dile getirilmiş oldu. *Art & Design* dergisinin *Art in the Age of Pluralism* ve *The Post-Avant-Garde*¹ sayılarını resimlerimizle beraber yakıp bu yargıyı dünya sanat merkezlerine fakslamak ve resim, heykel alımlarını

durdurmak gerekir. Demokrasi, plüralizm, özgür yaratıcılık, belli sanat dallarının saygınlığı, yerini yeni tür bir akademizme bırakıyor gibi bir durum ortaya çıkıyor. *Elveda Cariyem* (1993) filminde 2000 yıllık Çin Tiyatrosu oyuncularını tartaklanıp işkence edilmişlerdi. Aynı dönemde (Çin Kültür Devrimi) 500 yılda geliştirilen piyanoların kırılması için fetva verilmişti. Bu eyleme şöyle yanıt verilebilirdi. “Be adam daha iyi bir alet bul ve bırak piyano da kalsın.”

Şimdi bir de en az yüzyıllık, bazıları da genç, büyük özverilerle kurulmuş sanat kurumlarına yönelik bir alev makinesi operasyonu örnekleyelim.

Necmi Sönmez (Eleştirmen): *Negatif Dergisi*, Ekim sayısı: “Block aleyhine bu kazanı kim kaynatıyor” başlıklı yazı. Alıntı: “Genç kuşak sanatçılarımız eğitim kurumlarının çağ dışı kalmış zihniyetlerini aşip yeni eğilimlere girebildi.”

Necmi Sönmez’e “yeni eğilimlerin” Türkiye’de [René] Block’la başlamadığını söylemek ve ivedilikle detaylı eğitim programları istemek gerekir.

1925’lerin başında *La Révolution surréaliste* dergisi çıkmaya başladı. Louis Aragon’un katkıları büyük oldu. Akımın önderliğini André Breton yapıyordu. Edebiyatla başlayan bu akımın resimle ilişkisi çok belirgin değildi. Breton dış realiteden daha çok iç duyumların en güçlü esin kaynağı olduğuna inanıyordu. [Henri] Matisse, [André] Derain, [Georges] Braque gibi ressamı dışlayıp Picasso’yu kabulleniyordu. İlk sergilerinde “otomatizm”, sezgisel davranış ve yaratma yöntemleri çok önemli rol oynuyordu. 1929’da Sürrealizm’in ikinci manifestosunu yayımladıklarında ortodoks Marksizm’e karşı Leon Trotsky’i benimsemişlerdi. Hele Trotsky’nin yazılarında Freud, Jung ve Adler’i incelemesi onları psikoloji bilimine daha çok yaklaştırmıştı.

Breton için çok önemli olan *vision* [görü] kavramı yaratı sorunlarında öne çıktı. Yalın doğa içinde, içimizdeki masumlar veya karşıtı canavarlar konusunda Jean Jacques Rousseau ve Marguis de Sade onların yakın ilgi alanı hâline geldi. İd, ego, süpereg, libido, eros, seks, heteroseks, düşler ve psikolojinin insan

yaşamına kattığı tüm kavramlar Sürrealistlerin yaşamına derinlemesine girdi. İtalyan metafizikçiler de Chirico, Carlo Carrà, Henri Rousseau’nun 1910’da yaptığı “düş” resmi Sürrealistleri çok etkiledi. İlk defa “düş” resmi bir gerçek gibi yapılabilir mi diye sormaya başladılar ve bir süre sonra kendileri de yapmayı başardılar. Avrupa burjuvazisi o yıllarda insan beyninde keşfedilen gizli ve gizemli güçlerle çok ilgilenmeye başladı. Bu bulguların cinsellikle olan bağlantısı olaya daha bir renk katıyordu.

İkinci Dünya Savaşı’yla beraber Sürrealistler Paris’i terk ettiler. Bir kısmı Amerika’ya göç etti. Ortodoks Marksist ve Stalinistler tarafından zaten aforoz edilmişlerdi.

Sosyolog Ali Akay bir konuşmamızda bana şöyle demişti: Türkiye’de ilk Freud çevirisi 1950’lerden sonraya rastlar. Ondan mıdır bilemeyiz; Türk resminde ne Abdülmecit’in Şişli Atölyesi, ne Müstakiller ne de D Grubu, ne Yeniler, ne Figürçüler, ne de 1960 sonrası Soyutçular bu *vision*, “düş” veya içe bakan göz

olayıyla ilgilenirler. Sürrealizm tümüyle sansür edilmiştir. Bu dışlama Sürrealistlerin hem Avrupa’nın yaramaz çocukları hem de komünist olmalarından mıdır, eski tüfeklerin onları hafiflikle suçlayıp dışlamalarından mıdır, bugün tam bilemiyoruz. Ama bütün bunların yerine post-Kübist bir yapı ve kompozisyon anlayışı, “plastisite” kavramı çevresinde gelip tahta oturmuştur. Bu hâkimiyeti yıkan olay Yapı Kredi Bankası’nın 1954’teki resim yarışmasında Aliye Berger’in dışavurumcu resminin birincilik kazanmasıdır.

Bu aşamada gündeme ikinci otosansür olayı geliyor; Ekspresyonizm veya Dışavurumculuk. Yarım asır boyunca ne Emil Nolde, ne Oskar Kokoschka, ne Lovis Corinth, Türk resminde ve eğitiminde konu bile olmamıştır.

Emil Nolde 1912’de yayımladığı *On Primitive Art*’ta [İlkel Sanat Üzerine] özetle şu görüşü öne sürer: “Antik, Helenistik ve Rönesans sanatının dışında ilkel denen insanların hiçbir eskiz yapmadan

ürettikleri işler neden sanat sayılmaz? Bu işler güç, içtenlik, sadelik ve form içerir. İçgüdülerin yalınlığı yapıtlara dolaysız yansır.”

Burada dile getirilen “içgüdüsellik” Sürrealizm’in “otomatizmi” ile aynı psikolojik temellere oturur. Avrupa toplumu entelijansiyası salt kültürel yüklenmenin karşıtı içtenlikli bir arınma sürecini çoktan başlatmıştır.

20. yüzyılda bütün uygarlık basamaklarına karşın plastik sanatlara yerleşen brutallık, yalınlık, ilkelliğin temel plastisitesi, vahşiye ve doğaya dönüş, içgüdüsellik, otomatizm, spontane yaklaşımlar 1980'lere kadar Türk resminden uzak tutulmuştur.

Hans Hoffman New York'ta Jackson Pollock'un atölyesini ziyaret ediyor. Yerde ve duvarlarda tutturulmuş bir sürü tuvale bakıyor. İlk söylediği söz zaten Pollock'u zıvanadan çıkartıyor. “Çok yeteneklisiniz” diyor. Sonra kendi sanat kuramlarında en önde gelen düşüncesi olan “sanatta en büyük esin kaynağı doğadır” görüşüne dayanarak Pollock'a soruyor: “Doğadan

çalışıyor musunuz?” Pollock'un cinleri iyice tepesine çıkıyor ve homurdanarak yanıtlıyor: “Doğa benim.”

Gönlümüz isterdi ki yıllarca yönettiğimiz ve birçok kez jüri olarak çalıştığımız *Yeni Eğilimler* sergilerinde sanat mühendisliği biraz daha gelişsin; hayal gücüne dayalı, Dada kökenli toplumsal ve sanatsal şoklar bizi ve izleyeni gerçekten sarssın. Yapıtlarla aramıza sanat mütercimleri girmesin. Ucuz dekorasyon teknikleri plastik sanatlarda büyük aşama imiş gibi gösterilmesin. En azından sanatçı olmanın kolay olmadığı genç sanatçı adaylarına daha iyi anlatılsın. Joseph Beuys amcaya yanıt olarak şöyle diyelim, “plastik düşüncenin izdüşümü desendir” ve...

Fernand Léger gençliğinde Paris'te ressam olarak büyük bir yaşam mücadelesi verirken para kazanmak için sahte Corot resimleri yapıyor. Bazen Alexander Archipenko ile Paris sokaklarında şarkı söyleyip para dileniyorlar.

1970'li yıllarda genç ressamlar arasında yeşeren Sosyal Gerçekçilik ve politik hiciv resimleri doğal

tema değişimleri ile Türk figüratif resminin gelişmesine iyi bir temel oluşturmaktadır. Aynı doğrultuda bu akım için, 1914 Kuşağı ve Müstakiller'in varlığı da önemli sanatsal bir kaynaktır.

Batı'daki 1968-73 yıllarının kaşesini taşıyan kavramsal sanat Türkiye'de sansüre uğramamış ufak fakat içtenlikli bir sanat kolonisiyle resim sanatının uzantısı olarak (nedense bu akımın başını en çok ressamlar çekti) eylemini sürdürmektedir.

Neo-Ekspresyonizm akımı Batı'da (piyasada) gündemden düşmüştür. Buna aldanmamak gerekir. Bu yazıda savunduğumuz görüşlere dayanarak şunu söylemek isteriz: Dışavurumcu dünya görüşüne sahip bir sanatçı piyasa koşullarına göre yapısını değiştiremez. Yıllarca bastırılmış ve sansür edilmiş içgüdülere karşı, bence içtenliğini ve eylemini sürdürmelidir.

Soyut resim üzerinde D Grubu'ndan başlayarak herhangi bir baskı olduğuna dair bir kayıt yoktur. Yalnız son elli yıllık macerada ortodoks görüşler zaman zaman soyut resmi içeriksizlik ve hafiflikle suçlamışlardır.

[Nikita] Kruşçev'in ünlü "maymun kuyruğu" teorisi bir sanat adamı olmadığı için mizah tarihine geçmiştir. Soyut resimdeki biçim ve içerik sorunu, resimsel süreklilikteki tutarlılık sanatçının bir iç sorunudur.

Bu yazıda Pop Art gibi aşırı Anglosakson kökenli bir akımı ele almadık. New Yorklu son derece zeki, fırlama ve yetenekli (Jasper Johns, Rauschenberg ve hemen sonra gelen Warhol) gençler New York Cedar Bar'da Soyut Dışavurumculardan hiç yüz bulamazken sonradan demistifikasyon yönünde onlardan aldıkları intikam son derece ilginçtir. Pop Art Türkiye'de ilgi çekmiştir. Ama gizemsizliği sanat ortamını şaşırtmıştır. Sansür edilmemiştir. Altan Gürman dışında adaptasyon zorluğu çekilmiştir. Daha nice bienallere...

Anekdotlar: *London Times* eski sayılar, hastane okumaları ve notlar. Londra, 1993.

—*Türkiye'de Sanat*, Sayı: 21, Kasım-Aralık 1995, ss. 32-34.

1. *Art & Design* adlı yayın serisinin *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties* (1987) ve *Art in the Age of Pluralism* (1988) sayıları. (e.n.)

Fantastik ve Grotesk Figürasyon

Lebibe Sonuç: Genç Bir Sanatçı

Lebibe Sonuç'un 1 Mart'ta Artisan Galerisi'nde açılan ilk resim ve heykel sergisi Kuzey Kıbrıs'tan gelen ve Marmara Üniversitesi Resim Bölümü'nü bitirmiş bir öğrencinin bize sunabileceği beklentilerin daha üstünde bir sanatsal üretim ve dışavurum şokunu bize yaşatacak gibi görünüyor.

Bundan altı ay önce Lebibe Sonuç bir heykeliyle Osaka Trienali'ne girmek için başvurdu. Dünyanın 89 ülkesinden başvuran 1554 sanatçı ve 3895 eser arasından seçilen 72 eser arasında Lebibe Sonuç'un *Kayık* adlı, 80 cm boyundaki pişmiş toprak yapıtı da vardı. Bu heykeller Kasım sonu ve Aralık başı 1995'te Osaka'da sergilendi. Yapıt uluslararası 72 duayen heykeltıraşla beraber kataloğa girdi. Serginin en genci olarak bu bir rastlantı mıydı? Bence değil.

Bu tür yarışmalarda ve sergilerde nitelikli ve deneyimli uluslararası jürilerin eser seçimlerinde işi rastlantıya bırakacaklarını hiç sanmıyorum. Kendi deneyimlerini de hesaba katarak



Lebibe Sonuç işleriyle, 1995
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

benim kanaatim şudur: Jüri oluşturan profesyonel sanatçılar ve küratörler, tek bir iş de görseler, o işin “öncesi-sonrası” veya “uzun bir tasarım sürecinin parçası” olup olmadığını güçlü bir biçimde seziyorlar. Doğaldır ki, eserin artistik ve plastik değerlerine her şeyden bağımsız olarak da ayrıca bakıyorlar.

Yarışmalarda deneyimli bir jüri olursa eserler arasında eklettik, “eşantiyon” veya bir defalık “üst sanat” türü zorlamalar olursa bunların şansı daha az oluyor.

Triennale katılan bu 80 cm boyundaki kayığın sanki güneşten ve tuzlu sudan tahtaları kavrulmuş ve endazesi iyice şaşmış. İçinde derileri buruşmuş yaşlı kadınlar külüstür bir mangalda balık pişiriyorlar. Çevrelerinde bu imgeyi destekleyen kırık dökük yaşam aksesuarları. Bu eserin katalog basımı için istenen kısa bir yorumunu trienal kataloğu için ben yazdım.

*The windows of the Sea of Levant
Kneaded from clay
Baked in the kiln of yearning
Forever doomed to the boat
Where there were men no more
Their trembling limbs
Unable to forsake a Mediterranean
Which, for them, has proved
to be a desert.*

Lebibe bir mutant¹ ve ona bağlı bir mutasyon olgusuyula yakın geçmiş ve aktüalliteyi yırtıyor. Sığ ve birincil gerçeğin arkasını sezgileriyle okuyabiliyor. Doğu Akdeniz’in ortasında, ne tam Doğu ne de Batı, eski uygarlıkların tortusunu taşıyan imgeleri, yaşamın içerisinde istenirse okunabilen trajikomik, figüratif ifadeyi boya ve çamurla somutlaştırıyor. Anadolu’nun hemen yanı başında yaşlı ve kültürlü bir ada. Mısır, Antik Roma, Bizans dönemleri; ayrıca Venedikli, Cenevizli, Maltalı şövalyeler, Arap korsanlar ve türlü yağmacılar, çileler ve mutluluklar ve sonra uzunca bir Osmanlı dönemi ve bugüne değin sayısız olaylar.

Böylesi zengin bir tarihsel yaşamın gözden kaçan, sahipsiz kalmış alternatif kimliğinin sanatsal olarak alternatif bir gözlemi, geleneği ve söylemi olmalı.

Bu tür alternatif geleneğin sanat tarihinde çok önemli bir geçmişi var. Klasik, Rönesans ve Neoklasik dönemlerin ölçü ve kanonlarının dışında grotesk ve fantastik öğeleri öne çıkaran alternatif bir sanat çizgisi bu işlere çok daha yakın. Notre-Dame ve Bourges katedrallerindeki Gotik heykeller (13. yüzyıl), Lucas Cranach, Hieronymus Bosch, Mehmet Siyah Kalem, Velázquez, Rembrandt, Goya, James Ensor ve Max Ernst bu sanat zincirinin birer halkası. Sinema sanatından örnek verilebilir. Kendi düşleriyle devamlı didişen Fellini ve Kurosawa (Kurosawa'nın *Düşler* filmi düğün sahnesi).

Bölgenin özel kimliği, lezzetli Levanten karmaşıklığı, kozmopolitliği açısından önemli bir yazarı ele alırsak Lawrence Durrell'in *İskenderiye Dörtlüsü* romanlarındaki Doğu Akdeniz duyarlılığını, Lebibe'nin Orkestra rölyefinde ve

resimlerinde yer alan *coquettish* [koket] Justine'lerde görebiliriz.

İlk bakışta en dış görünümüyle ürkütücü bir deformasyon gayreti taşıyan figürlerin özel mekânlarına biraz daha dikkatli bakarsak buradaki tuhaf ışık ve atmosferin içinden denizle birleşen hayalî ve fantastik mimarının ferforjeli kapıları, süslü pencereleri yer yer ustalıkla parçalanıp eritilerek açık biçime dönüşüyor ve figürlerle birleşiyor.

Bu Akdeniz ışığında, bir açıdan, yaşama sevinçle katılan kimi koket kimi endişeli figürler abartılı takıları, dantelleri, tülleri, süslü çorapları ve özel terzileriyle çok kişisel bir dünya oluşturuyor.

Resimsel ve plastik değerler açısından bakarsak hem resimlere hem de heykellere yansıyan desen anlayışı dışavurumcu ve dinamik bir endişeyle Akdeniz rokokosunu birleştiren bir bütünlük taşıyor. Çok ince, hareketli doku, ışık ve detaylardan daha büyük formlara geçerken göze çarpan ritmik ilişkiler, şimdilik sezgisel olarak geliştirilmiş tutarlı bir görsel

tasarım sürecinin varlığını iyice duyuruyor. İzleyiciyi yormadan şaşırtarak ilgisini oldukça canlı tuttuğu ayrıca doğru.

Genç sanatçının işlerine kendi yaklaşımı açısından bakarsak bu hümanist yaklaşımın ardında derin bir konsantrasyon, yetenek, haz ve coşku olduğunu kolaylıkla ve katılarak görebiliyoruz.

Sergi 1 Mart 1996'da açılıyor. *Akdeniz ve Akdeniz Dünyası* kitabının yazarı Fernand Braudel'e göre bu bölge denizcilerinin en korktukları son kış fırtınası Berdül'acüz (son kocakarı soğukları da deniyor). Korkutucu yönü "kocakarı fırtınası" diye bilinmesi ama baharın da habercisi. Bize de, bu sergi bağlamında, hem insancıl hem dramatik ve aynı zamanda koket kocakarı fırtınasının hem başarılı devamını hem de bir kuyruklu yıldız olmamasını dilemekten başka seçenek kalmıyor.

—*Sanat Çevresi*, Sayı: 209, Mart 1996, ss. 48-50.

1. Mutant: Yakın genetik geçmişini reddeden.

Politikada Sanat Bilinci

Politika derken, insan çevresini yer yer daha kesin, daha dikey ve doğaya karşı ani değişikliklere uğratabilen bir öge görüyoruz.

Sonuç bölümünde değinileceği gibi doğa ve tarih yatay etkenlerin içine girmektedir. O nedenle tarihin içinde erimiş olan politik ve ekonomik gerçekler de yatay etkenlerdir.

Fakat sorun sanatın yaratılması, varlığı ve sürekliliği açısından ele alındığında, bir Dünya Savaşı, Nazi Partisi'nin yükselişi, Soğuk Savaş dönemi, Türkiye'de 12 Mart devri, politik dikey etkenler olarak kendilerini ortaya koymaktadır. Çünkü, bir iki büyük heykelin yapılıp bronzla dökülebileceği bir zaman süresi içinde koca bir politik devir açılıp kapanabilmektedir.

Bu daha çok 20. yüzyıl gerçeğiyle ilgili bir sınıflandırmadır. Çünkü bu yüzyılın, “politika”nın ön plana çıktığı bir çağ olduğu bir gerçektir.

O nedenle, “elektronik haberleşme” gibi politika da çağımızda çoğu kez diğer bir dikey etken rolü oynamaktadır.

Bu etkenleri ele alırken sanatçıyı ekonomi ve politikadan soyutlama çabası içinde olmadığımı baştan belirtmek isterim. Yalnız 20. yüzyılda gözden kaçan sorunu, bu kitabın içeriği ve insan çevresi gerçeği açısından ön plana çıkarmanın zamanı gelmiştir. Bu sorun, 20. yüzyılda insanın tüm çevresinin gerçekten kimin tarafından biçimlendirildiği sorusu üzerinde durmayı gerektirir.

Endüstri ve kitle savaşlarının övünç çağı olan 20. yüzyılda sanatçının durumu hiç de parlak değildir. Son bir yüzyıl içinde sanatçı başkaları tarafından bilinçsizlik, yabancılaşıma, topluma ihanet, politikadan ve çevreden soyutlanma, kıskırtma, düzeni bozma, yerine göre politikaya karışma gibi nedenlerle enikonu suçlanmıştır.

Diğer taraftan [David Alfaro] Siqueiros, [Pablo] Picasso, Pablo Neruda, Kemal Tahir, Aziz Nesin, Norman Mailer, Louis Kahn, Willi Sitte, [Sergei] Eisenstein, Paulo Soleri vb. sanatçıları ele alırsak, bunlar gibi birçok sanatçının insan toplumlarına karşı olan görevlerini yerine getirdiklerine inanmamak için hiçbir neden olamaz. Ama bütün bu sanatçıların çabalarına

karşın feza gemisi dünyadaki kitle ve sömürge savaşları durmamakta ve zenginle fakirin arasındaki fark gittikçe artmaktadır. Bu nedenle, sanatçının ulaşmadığı bölgelere uzanmakta yarar yok mudur?

Bugüne dek sanatçının toplum sorunlarına angaje olması yalnızca tek taraflı düşünülmüştür. Ama bugün artık dürbünün bir de tersinden bakmanın zamanı gelmiştir. Bugüne kadar,

SANATÇININ POLİTİK BİLİNCİ

Enikonu söz konusuydu ve bu böyle olmaya devam edecektir. Fakat verici durumunda olan sanatçı kanallara hiçbir zaman sahip değildir. Kanallar toplum yöneticilerinin ve politikacının elindedir. Bu nedenle bugünden sonra bir de,

POLİTİKACININ SANAT BİLİNCİ

Sorununun, gerçekçi bir görüşle, somut olarak ele alınması gerekir. Plastik sanatlar insan çevresini oluşturan bir nesneler dizisiyse, bu diziyi oluşturan

ekonomik ve politik etkenleri ele alırken sanatçının yetenek çizgisinin nerede başlayıp nerede bittiğini çok iyi belirlemek gerekir. Bugünün çıkarıcı ve yetersiz politikacıları bütün yatay etken ve gereksinimleri bir kalemde çığnenebilecek kadar, çok kısa zamanda çok yetkili yerlere gelebilmektedir.

Bu nedenle, bu tarihte “politik çağ”ın önemli bir sorunu sanatçıların politik bilincinden çok daha önemli olan politikacıların, makro planlamacıların, bilgisayar uzmanlarının çevre ve sanat bilinci ve bilgisidir.

Bunu Herbert Marcuse şöyle özümlüyor: “Düşünce ve eylem olarak toplumun kendisine yönelmeyi bir sanat yapma eylemi olarak ele almanın zamanı değil midir?”

Bu düşünce, artık sanatın politika içinde eritilme önerisinden başka bir şey değildir.

Tarihte buna benzer örnekler yöneticiler arasında yok mudur? Vardır. En yakın örnek Bauhaus’u her

ne pahasına olursa olsun Nazilere karşı yaşatmaya çalışan sosyal demokrat politikacı Fritz Hesse'dir.

Ortega y Gasset, 19. yüzyıldan önceki çağlarda birçok yöneticinin tüm-insan niteliklerini taşıdığını, ekonomi-politika ve kültür sorunlarını bir arada yürütebildiğini savunur. 19. yüzyılı uzmanlaşmanın, parçalanmanın bir başlangıcı olarak görür. Marx'ın ve McLuhan'ın ayrı yönlerden ele aldıkları bireyleşme, kopma ve tekdüze olma sorunu bu görüşü kanıtlamaktadır.

1920'lerde Gasset, *“Uzmanlaşma Merakı” Denen Barbarlık* adlı yazısında şunları söylüyor:

Kimdir günümüzde toplumsal gücü uygulayan? Çağa kendi ruhunun yapısını dayatan kimdir? Hiç kuşkusuz, kentsoylu sınıftır. Peki, o kentsoylu sınıfın içinde bir üst öbek, günün soylu sınıfı sayılan kimdir? Hiç kuşkusuz, teknik adamıdır: Mühendis, doktor, öğretmen vb. vb. Teknik öbeğin içinde onu en üst düzeyde, olanca saflığıyla temsil eden

kimdir? Hiç kuşkusuz, bilim adamıdır. [...] bilimin kendisi–uygarlığın kökeni–onu otomatik olarak kitle insanına dönüştürmektedir; yani onu bir ilkel yaratık, bir modern barbar yapmaktadır. [...] Uzman kendi mini minnacık evren köşeciğini pek iyi “biliyor”; gel gelelim kalan her şeyden tümüyle habersiz. [...] eskiden insanlar bilgilerle cahiller olarak ikiye ayrılabilirdi, az çok bilgiler, az çok cahiller vardı. Oysa uzman bu iki kategoriden hiçbirisine sokulamaz. Bilge değil, çünkü uzmanlık alanına girmeyen her şeyden resmen habersiz; ama cahil de değil, çünkü o bir “bilim adamı” ve kendi mini minnacık evren parçacığını pek iyi tanıyor. Onun bir cahil-bilge olduğunu söylememiz gerekecek [...]. Ve sahiden de, uzmanın tutumu budur. Politikada, sanatta, tüm toplumsal göreneklerde, başka bilimlerde kara cahil bir ilkelin tavrını alacaktır; gel gelelim o tavırları enerji ve yeterlilikle alacak,–işin çelişkili yanı–o konularda başka uzman

kabul etmeyecektir. Uygarlık onu uzmanlaştırmakla dışa sınımsıkı kapatmış, kendi sınırları içinde tatmin etmiştir [...].¹

Gasset daha sonra, 1750 yıllarında bugüne oranla daha fazla kültürlü insan olduğunu söylüyor. Ve doğaldır ki Orta Çağ'dan Rönesans'ın sonuna kadar dünyanın çoğu bölgesinin yöneticileri daha çok yönlü ve kültürlü kişilerdir.

1839'da İngiltere Çin'e karşı meşhur "Afyon Savaşları"nı açtığında, Çinli askerler hâlâ ateşli silahlara karşı ok ve yay kullanıyorlardı. Fakat devlet katında görevli vali ve yüksek memurlar adamakıllı kültürlü ve bilgili kişilerdi. Eroine karşı olan savaşı yurt içinde kazanmak üzereydiler, oysa bu başarı Kraliçe Victoria'nın çıkarları ile çatışınca, İngiltere savaş ilan etti ve silah zoruyla Çinlileri dize getirdi. Ülkenin çıkarlarını düşünen bazı Çinli bürokratların o zamanki geniş kültürü Avrupalıları şaşırtmıştı.

Gasset'in değindiği küçük burjuva kökenli uzman, yönetici olarak başa geçtiğinde, gerçekten çok erken

bir devrede bilmediği konularda da etkili kararlar almaya yönelmektedir. Ve ne yazıktır ki topluma bütün yönleriyle biçim verme yetkisine sahiptir. Oysa biçim verme olayı zaten sanatın bir parçasıdır. Şu hâlde, sanatı biçimlendirme olayı ile toplumu biçimlendirme arasında zaman zaman kopmayan bağlar vardır. Aksi durumda, Nazi Almanyası'nda, insan derisinden yapılmış abajurların ışığında Mozart çalan Alman subaylarına rastlıyoruz. Üstün ırkın erdemlerini belirleyen koca koca tuvaller faşizmin konser salonlarını süslerken, masum milyonlar gaz odalarında can veriyordu. Bu durumda, toplum biçimi ile sanat biçimleri arasındaki sapık ilişki enikonu düşündürücüdür.

ESTETİK VE POLİTİK BOYUTLARIN BİRLEŞMESİ

Herbert Marcuse bu konuda şöyle diyor:

Estetik denen ögenin biyolojik ve varoluşçu yönü neden yalnızca gerçek dışı bir kimliğe bürünmüştür? Neden sanatın göz aldatıcı bölgesine çekilmiş ve gerçeğin kendisinin

başkalaştırılması olarak görülmek istenmemiştir? Sanatın nesnel ve toplumsal üretimden ayrı bir şey gibi düşünülmesi bize Marx'ın şu sözlerini hatırlatıyor: “İnsan gerçeğinin önemli bir kısmının yalnızca aldatıcı bir hayal dünyasında kalması, yani bir insanın gerçekten demokratik bir toplumda, özgürlüğünü tam olarak kazanamadığı çağlara gerçek tarih öncesi devri diyebiliriz.” Şimdi şu soruyu sormak zamanı gelmiştir sanırım:

Estetik ve politik boyutları birleştirmenin artık zamanı gelmemiş midir? Düşünce ve eylem olarak toplumun kendisine yönelmeyi bir sanat yapma eylemi olarak ele alma zamanı değil midir? Bunu gerçekleştirmek için de bugüne kadar bildiğimiz sanatı kendi sınırları dışına çıkarmak gerekmez mi? Bu belki de şimdiye kadar tanımladığımız sanatın sonu olur. Bugünün teknolojisini düşünürsek sanatın teknolojiye ve teknolojinin de sanata dönüşmesi olanaksız değildir. Kontrollü

denemeler yaparak toplum ve doğaya estetik boyutlar kazandırmak, estetik bir biçim vermeye çalışmak daha barışçıl ve uyumlu bir gelecek ve evren sağlamaz mı bize?

Politik sanat korkutucu bir kavramdır ve sanat kendi başına yukarıda değindiğimiz değişimi katiyen sağlayamaz. Fakat bu değişimi sağlayacak duygu ve mantığı geliştirmeye yardımcı olabilir. Toplumdaki değişimler sağlandıktan sonra yeni toplumun oluşmasına sanat yardım edebilir. Bugünün koşulları içinde daha güzeli ve estetiği aramak ham hayaldir. Topluma bütünüyle yeni bir yön verilebilirse ve sanat da buna hizmet ederse, kendi başına bir anlam kazanır.²

Marcuse bundan sonra güzel ve gerçek arasındaki ilişkilere değinir. Ve güzeli soyutlamanın sakıncalarına değinir.

Burada düşünceleri ile Marcuse, toplumdaki radikal değişimleri önerdiği gibi değişime estetik boyutlar

getirilmesini de önerir. Ya da sanatın sınırlarının genişletilerek politikaya yansıyabileceğini belirtir.

Bu düşünceyle, kuru, kaba, ekonomist ve teknokrat politikacıyı yerdiği gibi soyut estetik içinde yoğrulan sanat anlayışını da çağ dışı bulur. Marcuse'un özgün dehası, politikacı ve yöneticiyi de estetik boyutlar açısından eleştirmektedir. Endüstrileşmiş Batı uygarlığının bir ürünü olan Marcuse düşüncesi, bir ulusun sanatının belli ellerde hücre eylemi olarak sürdürülmesinin yanı sıra toplum yöneticilerinin, insan yaşamının tüm ve gerçek gereksinmelerini görmemelerini çok iyi saptamıştır.

Politik sanat, toplumun değişmesi için yeterli değildir, ancak yardımcı bir ögedir. Diğer taraftan politikanın da kesinlikle estetik boyutlar kazanması gerektiğine inanır.

SANATTA POLİTİKA, TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

1932'de [Sovyetler Birliği] Komünist Partisi Merkez Komitesi, bir kararla edebiyat ve plastik sanatlarla ilgili bütün işçi kuruluşlarını kapattı. Birinci Sovyet Yazarları

Kongresi'nin örgütleme komitesi aynı yıl kurularak o güne kadar yapılmış işleri Marksist teorinin gelişimi ışığında yeniden incelemeye koyuldu. Sosyalist Gerçekçiliğin doğuşu o tarihe rastlar. Bu yeni akımın tanımı da o zamanın Sovyet yazarlarının bildirisinde görülür: "Sosyalist Gerçekçilik, Sovyet edebiyatçı ve yazarlarının ana yöntemi olarak, sanatçının gerçeği, devrimci süreci içinde, tarihi gerçeklere en yakın ve somut bir biçimde sadık kalarak aktarmasını önerir."³

Aynı yıl çıkan bir makalede, [Alexander] Fadeyev daha detaylı tanımlar vererek bu akımı, sanatta "yeni ve ihtilalci bir yöntem" olarak tanımlar. Ve bu yöntemi Marksist-Leninist ideolojinin ışığında geliştirmek gerektiğine inanır, şunu da ilave eder: "Bu bilincin ötesinde; yetenek, yaşam, eylem ve profesyonel ustalık ile Sosyalist Gerçekçilik, sanata dönüşebilir."⁴

Bu akım bazen de şöyle özetlenebiliyordu: "Sanatta gerçek devrimci üslup, temsil ettiği tüm insanlıkla ilgili çok yönlü sorunları, bütün renkleri, eğilimleri ve çelişkilerini kendi gelişme süreçleri içerisinde

keskin, belirgin ve sanatsal bir tavırla ortaya koymakla oluşabilir.”

Sosyalist Gerçekçilik İkinci Dünya Savaşı’na kadar kuramsal ve parti içi tartışmalarını sürdürmüş; kavram olarak etkili olduğu gibi akım olarak da Meksika’dan Çin’e kadar sanatsal yankılarını sürdürmüştür. Bu sırada ilginç olan, Sovyet resim sanatında bir tür “görsel gerçekçilik” diyebileceğimiz, ya da başka bir deyimle, politik ve toplumsal bir “hiperrealizm” ya da “sunturlu gerçekçilik” üslubunun ortaya çıkmasıdır. Bu üslubun Sovyetler Birliği’nin kendi toplumlarına özgü bir üslup şeması olduğu başka ülkeler tarafından biraz geç anlaşılmıştır. Edebiyatta da buna benzer bir gelişme olmuştur. İkinci Dünya Savaşı’nın üzerinden yirmi yıl geçtikten sonra Doğu Bloku’nda sanat üzerine görüşler ortaya çıkmaya başlamıştır: Dogmatik ve bunun karşıtı olan revizyonist görüşlerin bir arada eleştirisi.

1930’lardan sonra katılaşılan ve dogmatik hâle gelen Sosyalist Gerçekçilik bir anlamda kişileri yüceltme

ve bir nevi “kişilik kültü” yaratma yolunda gittiği için toplumcu akımın özünü zedelediği kanısı ortaya çıkar. Sanatın öğretici yönü politikanın daha gündelik sorunlarını karşılamaya zorlanınca amacından sapar duruma getirmiştir. Bu gelişim de sosyalizmin kuruluşta araştırılması ve ortaya koyulması gereken gerçek çelişkilerin biçimlenmesine yardımcı olabilecek atmosferi adamakıllı kısıtlamıştır. Eleştirel toplumcu görüşler giderek şu odak noktasında toplanmıştır:

Çelişkileri gerçekten çözümlemesi gereken Sosyal Realizm onun yerine aldatıcı iyimser bir hümanizmaya bürünmüştür.

[...] Gerçek perspektif kazanma, yerini gerçeklerin değiştirilip deforme edilmesine bırakmıştır. Kusursuz halk kahramanları yapmak çabası gerçek insanın yanlış simgelenmesine yol açmıştır. İnsanlarla ilgili “tipik” kategoriler yaratmak zorunlu iyimserlik için kuramsal bir mazeret ve aldatmaca olmuştur.⁵

Marksist estetik kuramıyla idealist estetik arasındaki uzlaşma çabası dönemi, doğaldır ki, Büyük Savaş sonrası revizyonist saldırılara hedef olmuştur. Revizyonizm bu yüzden epey yol katetmiştir. Bu nedenle revizyonizm tartışmalarına yol açan etkenleri baştan ele alalım.

PLASTİK SANATLAR VE SOĞUK SAVAŞ

Dev bloklar arasında başlayan Soğuk Savaş'ın gelişmesi sırasında plastik sanatlar, bu savaşın politikasına büyük oranda alet olmuştur. Ufak devletler bu kültür savaşına masumane bir biçimde seyirci kalmış; iletişim yoluyla aldıkları haberleri ve sanat dergilerini evdeki koltuklarında, gerçek “sanatsal” olaylar veya gelişmelermiş gibi okumuş, seyretmiş ve inanmıştır. Plastik sanatlardaki politik enternasyonale tepki duyan bazı sanatçı kümeleri ise, nedenlerini fazla düşünmeden kendi yöresel etkilerinin dışına hiç çıkmamayı yeğ görmüşlerdir.

1950'lerin başında Amerika Birleşik Devletleri, Soğuk Savaş'ın propaganda aracı olarak bir yığın kültür

olayını devreye sokmuştur. Eva Cockcroft, Haziran 1974'te *Artforum* dergisinde çıkan makalesinde bize şu gerçeği sunuyor:

Belirli bir sanat akımının birtakım tarihsel koşullar içinde neden başarı kazandığını anlamak için o devirdeki sanat koruyuculuğunun özelliklerini ve güçlülerin ideolojik gereksinmelerini incelemek gerekir. Rönesans devri ve öncesinden sanatı himaye edenler idari kuvveti elinde tutanlardı. Sanatın ve sanatçının toplum yapısında kesinlikle belirlenmiş bir yeri ve çeşitli görevleri vardı. Endüstri devriminden sonra akademilerin önemini yitirmesi, galeri sisteminin gelişmesi ve müzelerin kurulmasıyla sanatçının rolü eski belirginliğini kaybetti. Ve sanat yapıtları gitgide ekonomik piyasadaki meta akımının bir parçası hâline gelmeye başladı. Sanatı koruyanlarla dolaysız ilişkileri kesilen sanatçılar, yapıtları üzerindeki tasarruf ve kontrollerini hemen

hemen kaybettiler. Burjuva toplumunun maddi değerlerini reddeden ve bohem bir yaşantı içinde egemen kültürün tümüyle dışında var olabilecekleri efsanesine kendilerini kaptıran avangart (öncü) sanatçılar kültürel meta üreticisi olduklarını kabullenmeyi reddetmişlerdir.

Sonuç olarak, özellikle ABD’de birçok sanatçı, hem kendi ekonomik çıkarlarını hem de yapıtlarının piyasadaki kullanılış biçimine karşı sorumluluk yüklenmeyi bir kenara itmiştir.

Müzelere gelince, onlar da eski sanat eserlerini barındırma görevinin dışına çıkarak çağdaş yapıtları toplamaya ve sergilemeye başladı. Özellikle ABD’de müzeler sanat alanında egemen bir kuvvet hâlini aldı. Pek çok bakımdan, Amerikan müzeleri eskinin sanat patronajı ve koruyucusu görevinin yerini doldurmuş sayılabilir. Bugünkü durumlarıyla, kendilerinden başka kimseye hesap verme zorunlulukları yoktur.

AMERİKA’DAKİ MÜZECİLİK

Amerika’daki müzeler Avrupa’dakilerden farklı olarak özel teşebbüs biçiminde gelişmiştir. Sermayenin ve endüstrinin devleri tarafından kurulup desteklenen Amerikan müzeleri, bağlı oldukları şirketlerin modeline uygun olarak düzenlenmiştir. Zengin bağışlar yapan ülkeler tarafından oluşturulan mütevelli heyetlerince idare edilmiştir. Müzelerin izlediği siyaseti belirleyen “yöneticilerin” işe alınıp işten çıkarılmalarına karar veren ve müze personelinin hesap vermekle yükümlü olduğu bu mütevelli heyeti üyeleri çoğunlukla ülkenin dış politikasını çizen, bankalarla şirketleri yöneten “önemli” kişilerden oluşur.

Soyut Dışavurumculuk⁶ akımının, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Amerika’da giderek artan başarısının incelenmesi ve ön plana çıkmasının nedeni, çağdaş sanatın en önde gelen müzesi Museum of Modern Art (MoMA) yöneticilerinin Soğuk Savaş sürecinde kuvvetli bir antikomünizm gibi ideolojik gereksinmelerinde aramak gerekir.

Artforum dergisinin Mayıs 1973 sayısında çıkan “Soğuk Savaş Sırasında Amerikan Resmi” başlıklı yazısında Max Kozloff, Amerika’daki “Soğuk Savaş demeçleri” ile Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıların çoğu kendi bireyci (egzistansiyalist) inançlarını açıklama biçimleri arasındaki benzerliğe dikkati çekiyordu. Ne var ki Kozloff, bu benzerliğin yönetenler ve yönetilenlerin dikkatinden kaçmış bir rastlantı olduğunu iddia ederek, zengin ince görünüşün getirdiklerini daha fazla incelemeyi başaramamıştı. Ama bu benzerlik bir rastlantı değildi. Soyut Dışavurumcu resim akımı ile Soğuk Savaş’ın kültür politikası arasındaki bağlar ne rastlantıdır ne de dikkatten kaçmıştır. Aksine, bu bağlar müze politikasına yön veren ve Avrupalı aydınları kazanmaya yönelik parlak Soğuk Savaş taktiklerini destekleyen önemli kişiler tarafından bilinçli olarak oluşturulmuştur. Soyut Dışavurumculuk ile Soğuk Savaş arasındaki politik ilişki MoMA’nın uluslararası programlarında açıkça görülebilir. 1950’lerde, Soyut Dışavurumculuk akımının en önemli destekçilerinden biri ve çağdaş Amerikan sanatı dünyasında

“beğeni koşullayıcı” durumunda olan MoMA’nın her zaman Rockefeller ailesinin denetiminde olduğunu belirtmekte fayda vardır. (Rockefeller’den daha az olmakla beraber, müzeyi parasal yönden Whitney, Paley, Bliss, Warburg ve Levy aileleri de desteklemektedir.)

MoMA, özellikle Mrs. John D. Rockefeller Jr.’ın çabalarıyla 1929’da kuruldu. 1930’da Nelson Rockefeller MoMA’nın yönetim kurulu başkanı oldu. 1940 yılında Başkan Roosevelt’in Office of the Coordinator of Inter-American Affairs’a (Amerika Kıtası İlişkiler Koordinatörlüğü) koordinatör olarak girdiğinde müze başkanlığını bırakmış, fakat yine de 1940’lar ve 50’ler boyunca müzedeki hâkimiyeti sürmüştür. Nitekim, 1946 yılında da bu göreve tekrar dönmüştür. 1960 ve 1970’lerde aile adına müzenin sorumluluğunu David Rockefeller ile Mrs. John D. Rockefeller III üstlenmiştir.

Aynı zamanda, bugünkü kişi de dâhil olmak üzere İkinci Dünya Savaşı’ndan beri Amerikan Dışişleri

Bakanlığı'na getirilenlerin aşağı yukarı hepsi Rockefeller'lar tarafından yönetilen, denetlenen ve biçimlendirilen çeşitli vakıflarda ve temsilciliklerde eğitilip hazırlanmış kişilerdir. Amerikan Soğuk Savaş politikası doğrudan doğruya, özel olarak Rockefeller ailesi ve genel olarak da gelişen büyük firmalar ile bankalar tarafından biçimlendirilmiştir. (David Rockefeller aynı zamanda, Rockefeller sülalesinin parasal merkezi olan Chase Manhattan Bank'ın de genel yönetim kurulu başkanıdır.)

MoMA'NIN DIŞ POLİTİKAYA KATKISI

MoMA'nın Amerikan dış politikasına katkısı İkinci Dünya Savaşı sırasında hiçbir yanlış anlamaya yer verilmeyecek derecede açıktır. Haziran 1941'de Central Press'in bir haber bülteninde MoMA'dan, "Sam Amca'nın savunma hizmetleri için askere aldığı en cazip görevli" diye söz ediliyordu. Yazıda, müze mütevellî heyeti başkanı John Hay Whitney'e göre, "müzenin millî savunmada hür insanların kendi bağımsızlıklarını korumak üzere yüreklerini ve

iradelerini sağlamlaştırmak, onları eğitmek için, müzenin nasıl bir silah olabileceğini" okuyoruz. Whitney savaş yıllarında, OSS [The Office of Strategic Services] (CIA'den önceki aynı amaçlı kuruluş) örgütünün stratejik işler bürosunda çalıştı. 25 Şubat 1967 tarihli *New York Times* gazetesindeki "CIA ve Müzeler" başlıklı haberde, Whitney'nin yardım vakfının, CIA'in bir kolu olduğunu açıklandı. 1940'lar boyunca, MoMA'nın savaşla ilgili olarak düzenlediği programlar, Soğuk Savaş sırasında ana kuruluş olarak yapacaklarının ana hatlarını çizmişti.⁷

Savaşın sonunda, Amerika Kıtası İlişkiler Koordinatörlüğü elemanları, MoMA'nın dış ilişkiler bölümüne alındı. Meksika'daki ulusal petrol hareketi Rockefeller'ın petrol çıkarlarını tehdit ettiği sırada, Amerikan elçisi Dwight Morrow'un Meksikalı muralistleri teşvik etmesine yardımcı olan, bu arada sanat sergilerinin düzenlenmesi ve yerleştirilmesinde bir uzman olduğunu ispat etmiş bulunan René d'Harnoncourt, 1934 yılında Rockefeller'ın Amerika Kıtası İlişkiler Koordinatörlüğü'nün sanat bölümüne

başkan olarak atandı. Bir yıl sonra da, dış işleriyle görevli müdür yardımcısı olarak MoMA'ya getirildi. 1950'lerde MoMA'nın uluslararası programlarını yönetecek olan Porter A. McCray de savaş sıralarında, Amerika Kıtası İlişkiler Koordinatörlüğü'nde çalışmıştır.

McCray, özellikle kültür emperyalizmi tarihinde güçlü ve etkili bir insandır. Yale Üniversitesi'nde mimarlık okumuş ve Rockefeller'ın yörüngesine sokulmuştur. Savaştan sonra Nelson Rockefeller, McCray'i gezgin sergiler müdürü olarak MoMA'ya aldı. 1946'dan 1949'a kadar, müze müdürsüz olduğu sürede, MoMA'nın koordinasyon komitesinde görev aldı. 1951'de müzeden bir yıllık izin alan McCray Paris'e giderek Marshall Planı'nın sergiler bölümünde çalıştı.

Amerikan resminin Avrupa ve [özellikle] Paris'i kültürel açıdan tam olarak etkisi altına alma devrinin başlangıcı; bu operasyon ve sanat çıkarması, bugüne kadar süregelen bir başarı sağladı.

MoMA VE ULUSLARARASI SERGİLER

1952 yılında, Rockefeller Vakfı'nın 625 bin dolarlık, beş yıllık bir yardımıyla MoMA Uluslararası Programı [International Program] yürürlüğe konulunca, McCray de onun başına müdür tayin edildi. Bu görevine devam etti ve Soğuk Savaş'ın en önemli yıllarında geliştirilen MoMA Uluslararası Konseyi [International Council] (1956) çalışmalarında başı çekti. Russell Lynes'in, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* [The Museum of Modern Art'ın Yakından Bir Portresi] adlı kitabında da belirttiği gibi, bu uluslararası programın amacı açıkça politikti. Amacı da, Amerika'nın Soğuk Savaş denilen gergin devrede, Rusların iddia ettiği gibi kültürden nasibini almamış bir ülke olmadığını, özellikle Avrupa'da kanıtlamaktı. McCray'in yönetimi altındaki uluslararası program Londra, Paris, São Paolo ve Tokyo'da çoğunlukla Soyut Dışavurumcu resme dayanan sergiler açmaktı. Bu uluslararası sergilerin sahte bir resmiyeti vardı. Sözüm ona birçok devlet resmen bu sergilere katılıyordu. Fakat gerçek amaç

“ABD’nin tanıtılmasını” sağlamaktı. 1950’lerin başında McCarthy’nin yarattığı dehşet havası, devletin özgür düşünce, özgür anlatım ve sanat ile olan ilişkilerini nazik bir devreye sokmuştu. Bu açıdan, uluslararası sanatla ilgili görevleri MoMA’ya vermek gerekiyordu. Örneğin, başlangıçta Dışişleri Bakanlığı, ABD’nin Venedik Bienali’nde temsil edilmesi görevini üzerine almadı. Oysa bütün Avrupa ülkeleri ve Rusya, çok iddialı olarak bu sergiye katılıyordu. İşin önemli yönü, kültürel ödülleri Rusya’nın da paylaşma olanağıydı. Bu durumda MoMA, Venedik’teki Amerikan Pavyonu’nu satın aldı ve 1954’ten 1962’ye kadar bütün sergilerin sorumluluğunu yükledi. Bu süre içinde, devlete ait olmayan tek pavyon Amerikalılarındı.

Diğer taraftan CIA de, Thomas W. Braden’in çabalarıyla, Soğuk Savaş’ın kültürel saldırısında önemli bir rol oynuyordu. Bu da tekrar, MoMA’nın Soğuk Savaş’taki rolünü kanıtlar. Braden 1950’de CIA’ye girmeden önce Nisan 1948 ile Kasım 1949 arasında MoMA’nın genel sekreteri olmuştu. CIA’ye

girdikten sonra 1951’den 1955’e kadar buranın kültür işleri danışmanı olmuştu. Kendi politik ve kültürel eylemlerini savunmak için, 20 Mayıs 1967 tarihli *Saturday Evening Post* gazetesinde *I’m Glad the CIA is ‘Immoral’* [CIA’in ‘Ahlak Dışı’ Olmasına Memnunum] diye bir makale yayımladı. Bu makalede kongre üyeleriyle iş birliği yaparak kültür faaliyetlerini yürütmenin zorluğuna değiniyordu. Braden’a göre 1950’lerde, devlet bürokratları şunu anlamışlardı: Soğuk Savaş’ın temel antlaşma ilkelelerine yöneltilecek eleştirel düşünce, yurt dışında iyi bir propaganda olarak kullanılabilir. Nitekim, 1967’deki açıklamalardan gayet iyi anlaşılabilir gibi CIA bir sürü kültürel programı finanse etmiştir. Bunların içinde NSA [National Student Association; Ulusal Öğrenci Derneği], ayrıca solda bilinen *Encounter* dergisi ve daha başka, az bilenen liberal ve sosyalist bazı çıkışları propaganda amaçları için kullanmıştır.⁸

Kültürel alanda CIA, Boston Senfoni Orkestrası’nın 1952’deki Paris turnesini düzenlemişti. Kongreye kalsaydı, her müzisyen için ayrı ayrı temiz geçmişleri

olduğuna dair rapor gerekecekti. Daha kurnaz olan Braden, yazdığı makalede CIA'in bunları finanse etmesinin yararlarına değinmişti. Ve sağlanan propagandanın Dwight D. Eisenhower ya da John Foster Dulles'in yapacağı yüz tane konuşmadan daha etkili olacağını öne sürmüştü. Bu örnek de gösteriyor ki CIA dışarıdaki yabancı aydınlarla ilişki kurma ve espionaj eylemlerinin dışında (bugün bu eylemlerin listesi büyümüştür: Allende'yi devirme, mafya ile iş birliği yaparak devlet başkanlarını, Castro'yu öldürme girişimleri, Amerikan Anayasası'na aykırı olarak kendi vatandaşları aleyhine dosya tutma, gizli cihazlarla telefon ve ev dinleme, vb.), diğer devletlerin aydın kesimini kazanmak için geniş bir kültür programı uygulanmıştır. Amaç, kültürde askerî disiplin uygulayan komünist bloka karşı özgür toplum imgesini dünyada perçinlemek olmuştur.

Amerikan Haberler Merkezi [United States Information Agency] (USIA) devlet mekanizması içinde daha sıkı kontrol edilip değişik bir emniyet

bürokrasisinden geçmek zorunda olduğu için, bu kadar geniş çapta bir kültür programı uygulayamıyordu. Doğal olarak o günün koşulları içinde bunu CIA ve MoMA'ya yüklenmişlerdi.

SOĞUK-SİLAH SOYUT DIŞAVURUMCU RESİM

Plastik sanatlarda Soyut Dışavurumcu resim propaganda amaçları için ideal bir üslup oluşturuyordu. Toplumcu Gerçekçiliğin disiplinli, geleneksel yönleri ağır basan ve “biçimsel olarak dar açılı” görünümünün bir bakıma tam karşıtını simgeliyordu soyut resim. Amerika'da çıkan Soyut Dışavurumculuk da “taze, yeni ve yaratıcı, sanatsal olarak öncü ve çağdaş” bir görünüm içinde, bu karşıtlığı sağlamak için biçilmiş kaftandı. Bir yandan Amerikan toplumunun kültürel çağdaşlığını kanıtlamaya yarıyor, diğer yandan da (bir taşla iki kuş vurularak) dünyanın o güne kadar en etkili olan Paris ekolü görülüyordu.

Bu arada başka konular da işleniyordu. Örneğin Pollock ve diğer birçok avangart (öncü) sanatçı, gençliklerindeki politik eylemciliği bir kenara bırakmıştı.

Bu değişikliği 1943'te kurdukları Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu'nun [Federation of Modern Painters and Sculptors] görüşleri ile belli etmişlerdi. Bu federasyonda Soyut Dışavurumculuk akımından birçok ressam bir araya gelmiştir. Bu kuruluş daha politik bir birlik olan Amerikalı Sanatçılar Kongresi'ne (American Artists' Congress) karşı kurulmuştu. Kozloff'un dediğine göre, yeni federasyon "politik sanattan çok estetik değerlere" inanıyordu. Fakat federasyondaki sanatçıların bu görüşü öne sürmeleri dahi, birçoğunun kongre üyelerinin gözünde temize çıkmaları için yeterli değildi. Şöyle ki, bu federasyondaki bazı sanatçıların zamanında politik eyleme girmiş olmaları, devletin kültür projelerine girebilmeleri için kongre üyelerinin onayını almak açısından sakıncalı bir durumdu. Fakat, bu arada, sivrilmiş olan "Soğuk Savaş uzmanları", bu sakıncalı durumu bir avantaja dönüştürmeyi bildiler ve o yönde kullandılar. Açık ve özgür bir toplumda, özgür anlatım, yani her türlü insana anlatım özgürlüğü tanındığı yönünde propaganda yapmaya başladılar.

Daha başlangıçta çok ilgi gören ve Amerika'da büyük sanatsal uyanış olarak nitelenen Soyut Dışavurumculuk erken bir çağında ihraç edilmeye başlandı. 1948'de Amerika'nın katıldığı Venedik Bienali'nde Willem de Kooning'i görüyoruz. 1950'de ona Pollock ve Arshile Gorky katıldı. 1951'de São Paulo'da başlayan bienale, her sergiye üç Soyut Dışavurumcu ressam katıldı. Ayrıca Venezuela, Hindistan ve Japonya'da uluslararası sergilerde temsil edildiler. (Bu devrede Türkiye'de bu çapta sergi açmaya gerek görmemeleri ayrıca değerlendirilmesi gereken bir sorundur.) 1958 ve 59'da "Yeni Amerikan Resmi" temalı büyük bir sergi [*The New American Painting as Shown in Eight European Countries*, 1958–1959] sekiz Avrupa ülkesinde tur attı. Bunların içinde Viyana ve Belgrad da vardı. Bu sergide birçok soyut sanatçının yanı sıra başta gelenler: Baziotes, Gorky, Guston, Hartigan, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Still ve Tomlin idi.

Bu devrelerde, CIA'in kültürel mekanizması ve MoMA'nın uluslararası programları hem birbirine

benziyor hem de atbaşı gidiyordu. Çünkü birbirlerini destekliyorlardı. 1950’lerde MoMA’nın uluslararası programlarının yöneticisi olarak Porter A. McCray aynı zamanda devlet işlerini de yürütüyordu. Aynı Braden’in CIA ve Rockefeller ile diğer büyük şirketlerin işlerini bir arada yürütmesi gibi. McCray, aynı zamanda Rockefeller’ların Latin Amerika’daki çıkarlarına göre kültür programlarını yürütüyordu. Büyük Savaş sırasında Latin Amerika, savaştan sonra Avrupa ve dünyanın diğer ülkeleri, 1950’lerde ve 1960’larda Asya, kültürel program takvimi olarak göze çarpıyor. 1962 veya 63 yılında, McCray devletin ve MoMA’nın desteğinde bu amaçlarla Asya turu yaptı. Ekim 1963’te, Asya sorunu Amerika için aşırı önem kazanmaya başladığı sıralarda McCray, MoMA’dan ayrılıp Rockefeller Vakfı’nın başına getirildi. Bu vakıf, özellikle Asya’ya yönelik bir kültür programı vakfıydı.

ABD hükümeti Soğuk Savaş sırasında ihtiyaç duyulan “kültür emperyalizmi” programını tek başına yürütmekten yoksun bir görünüm içindeydi. ABD hükümetinin içine düştüğü zorlukları kanıtlamak

açısından, 1956’da USIA’in düzenlemeye çalıştığı “sanat sergileri” skandalına değinmek yeter. Bu problemi de zamanında MoMA çözmüştür.

Olay şöyle geliyor: *Sports Illustrated* dergisi USIA için bir uluslararası sergi düzenlemeye çalışıyor ve böyle bir sergi toparlıyor. Serginin adı *Sport in Art* (“Sanatta Spor”). Serginin amacı Avustralya’daki Olimpiyat Oyunları sırasında sergilenmek. Fakat sergi, yurt dışına gönderilmeden önce yaptığı yurt içi tur sırasında Dallas, Teksas’ta gösterilince iptal edilmek zorunda kalıyor. Çünkü Dallas’taki sağ kanat, “Vatan Cephesi Konseyi” (The Patriotic Council) bu sergiye, içinden dört sanatçının bir zamanlar komünist eylemleri olmuş olduğu gerekçesiyle karşı çıkıyor. Daha başka ve hatta kötü bir skandal da şöyle (bu büyük sansür olayı 21 Haziran 1956’da *New York Times* gazetesinde büyük yer tutuyor): “Yüz Amerikan Sanatçı” adlı uluslararası nitelikte bir sergi [*100 American Artists of the Twentieth Century*], New York’taki American Federation of Arts (Amerikan Sanat Federasyonu) ile USIA tarafından

düzenlemeye çalışılıyor. Fakat USIA, bu sergide bulunan on sanatçıyı “sosyal tehlike” ve “kabulü olanaksız” olarak politik açıdan niteliyor ve reddediyor. Hiçbir kâr amacı gütmeyen Amerikan Sanat Federasyonu bunun üzerine 1954’te aldığı şu ana kararı öne sürüyor: “Sanat eserleri, sanatçıların politik ve toplumsal görüşleri açısından değil, kendi sanatsal değerleri açısından yargılanmalıdır.” Ve bu koşullar altında devletle bir daha iş birliği yapmayı reddediyor.

Sansüre, American Committee for Cultural Freedom (Amerikan Kültürel Özgürlük Komitesi) da karşı çıkmıştı. (1967 açıklamalarında bu komitenin de CIA finansmanından yararlandığı ortaya çıkmıştı.) USIA Başkanı Theodore C. Streibert, Senatör Fulbright’ın Dış İlişkiler Komitesi’ne verdiği ifadede USIA’nın, politik bakımdan şüpheli görülen sanat eseri ve sanatçıları dış sergilere gönderemeyeceğini kesin olarak belirtmişti. Kongrenin sağ kanat üyelerinden Michigan Senatörü George A. Dondero, son derece gürültülü ve zehirli bir dille senato kürsüsünden

konuşmalar yapıyor, “soyut sanat ve onun kızıl sanat taburları üniforması giymiş ve beyni yıkanmış sanatçıları” gibi saldırılarda bulunuyordu. USIA de bir devlet ajansı olarak bu baskılar altında eli kolu bağlanmış durumdaydı. 28 Haziran 1956’da *New York Times* gazetesinde, Senatör Fulbright’ın şöyle bir demeci çıkıyor: “USIA politikasını değiştirmedeği takdirde, dış ülkelere herhangi bir sergi göndermeye çalışmamalıdır.”

Fakat Rockefeller’lar, bu açmaza hemen bir çözüm yolu buldular. Modern Sanat Müzesi amaçları ve parasal olanakları yönünden genişletildi ve derhal bir MoMA Uluslararası Konseyi kuruldu. Sanat sergisi ile ilgili skandallardan altı ay sonra ise, “Yüz Amerikan Sanatçı” adlı sergi dış ülkelere yollanmıştı bile. MoMA’nın ABD’yi dış ülkelerde temsil etme açısından takındığı yeni görev, 30 Kasım 1956 tarihli *New York Times*’ta şöyle yorumlanıyor: “Hükümetin, tartışma konusu sayarak sanata karşı şüpheli davranması ve çok önemli bir şey gördüklerini sandıklarının dışında sanata karşı aşırı duygusuz olan

politikacıların işe karışması sonucu [...] konseyin; üç önemli uluslararası sergide ABD'nin de temsil edilmesi, ayrıca bir modern sanat sergisinin Avrupa'yı dolaşabilmesi için gerekli organizasyon ve parasal sorumlulukları yüklendiğini görüyoruz.”

Amerikan resmini simgeleyen esas büyük sergi, iki yıl sonra MoMA Uluslararası Konseyi tarafından gerçekleştirildi. “Yeni Amerikan Resmi” adı altındaki bu gezgin sergi de gerçekten Soyut Dışavurumcu resmin temsilcilerini kapsıyordu. 1958-59 yıllarında bu sergi sekiz Avrupa ülkesini dolaştı. Bu sergiye o güne dek büyük prestij sahibi olan Alfred H. Barr'ın yazılı bir giriş ve övgüsü ile başlayan gösterişli bir katalog eşlik ediyordu. Barr'ın yazısı Soyut Dışavurumcu resmin Soğuk Savaş propagandasında kullanılış biçimini çok iyi açıklıyordu: “Gerçekten insan bu sanatçıların işlerinde egzistansiyalist yankılar duyabilir. Fakat işlerine olan aşırı bağlılıkları, derin endişeleri ve korkunç özgürlükleri, yapıtlarında hâkim öge olarak görünmektedir. Kendilerini saran toplamalarının geleneksel değerlerine cesurca başkaldırmış

olan bu sanatçılar, politik olarak angaje değildir. Fakat bu sanatçıların resimleri, özgürlüğün politik bir tutum olarak görüldüğü bir dünyada, özgürlüğün simgesel dışavurumu olarak hem aşağılanmış hem de övülmüştür.”⁹

Alfred H. Barr'ın başlangıcından 1944'e kadar MoMA'nın yöneticisi olduğu sürede ve sonrasında da, müzenin gerek sanatsal karakteri üzerinde gerekse de dışarıdaki sanatçıların ve sanat eylemlerinin başarılı olmasında ya da saf dışı edilmesinde uzun süre çok önemli rolü olduğunu görüyoruz. MoMA'nın yöneticiliğinden ayrıldıktan sonra da Barr'ın müzenin “zevk” yöneticisi olarak, gene uzun süre, en etkili kişi olduğunu izliyoruz.

Soyut Dışavurumcu ressamaların destekleyicisi olarak onların başarılı olmasında da büyük rolü oldu. MoMA'daki görevinin yanı sıra Peggy Guggenheim'in sanat danışmanıydı. 1940'larda, Peggy'nin galerisi Sürrealistlere yönelikti. Bu arada Soyut Dışavurumcu resamlara da olanak tanındı. 1943,

45 ve 47’de, Jackson Pollock’a tek kişilik sergi verildi. 1944’te Hans Hoffman’a, aynı yıl Robert Motherwell’e ve 1945’te Mark Rothko’ya sergi olanakları tanındı. Alfred H. Barr, Soyut Dışavurumcu resim akımına o kadar düşküncüydü ki onların New York’ta kulüp adını verdikleri lokallerine gider, toplantılarına katılır ve hatta bazen bu toplantıları yönetecek kadar içlerine girerdi.

Alfred H. Barr’ın Soyut Dışavurumcu resmin destekleyicisi kültürel Soğuk Savaşçı ve kültür ihracatçısı olarak niteliklerini, 1952’de *New York Times* gazetesinde çıkan bir makalesinden okuyup öğreniyoruz. Başlık: “Modern Sanat Komünist Eğilimli Midir?” [*Is Modern Art Communist?*]. Bu yazıda Alfred Barr, Stalin ve Hitler devrindeki resimlere toplu olarak “Toplumcu Gerçekçilik” adıyla hücum etmektedir. (Doğaldır ki, gerçek Toplumcu Gerçekçilik ile görsel gerçekçilik, ısmarlama ülkücülük gerçekçiliği, romantik ve fotoğraflık gerçekçilik arasındaki ayrımları hiçbir biçimde ortaya koymamıştır. Ayrıca bu konuda kafa yormadığı bellidir.) Totaliter rejimlerle

“realizmin”, yani gerçekçiliğin el ele yürüdüğünü ileri sürer. Soyut sanatın Hitler, Stalin ve Dondero’lar (Michigan Senatörü) tarafından hem korkulup hem de yasaklandığını ilave eder. Barr’ın, ülkedeki McCarthyçilerle savaşmaya çabalarken Soğuk Savaş uzmanları, CIA’den Braden ve MoMA’dan McCray ile aynı paralele düştüğünü görüyoruz. Nitekim, MoMA’nın uluslararası politikasını yürütürken CIA gibi sansüre karşı kaçamak yollar kullanmanın pek gereği yoktu. Nelson Rockefeller’ın milyonlarına güvenilerek kültürel faaliyetler açıkça yürütülebilirdi.

DEMİR PERDE SANATÇILARIYLA İLİŞKİ

Diğer önemli bir konu da Demir Perde arkasındaki sanatçıları etkilemekti. 1956’da Stalin’den sonraki devrede, Gomulka’nın yönetiminde Polonya biraz daha liberal olmuştu.

Krakov’dan Tadeusz Kantor adlı bir sanatçı, Paris’te gördüğü Pollock’lardan ve başka soyut ressamlardan etkilenecek Toplumcu Gerçekçilikten soyut resme geçen bir akımın öncülüğünü yapmaya başlamıştı.

Polonya'nın kendi içinde değerlendirilmesi yapılmadan bu akım keşfedilmiş ve Amerikalılar tarafından "bizim tarafın zaferi" olarak gösterilmiştir. 1961 yılında Kantor ve soyut resim yapan on dört arkadaşına MoMA'da bir sergi düzenlenmiştir (bir rastlantı olarak bu sergiyi görmüştüm). Bu sergi MoMA'nın uluslararası politik amaçları açısından önemli bir başarıydı.

Soğuk Savaş döneminde MoMA yoluyla bu kadar başarılı olan Nelson Rockefeller, durmayarak başka alanlara el attı. 1960'larda Amerika Kıtası İlişkiler Koordinatörlüğü ve onun kültürel kolunu genişleterek Amerika Kıtası İlişkiler Merkezi'ni [Center for Inter-American Relations] kurdu. Bu konseyin finansmanını Rockefeller ve Latin Amerika'da yatırımları olan diğer firmalar yapıyordu. Daha eskiden, Amerikan hükümetine danışmanlık yapmış olan ve daha etkili bir rolü olmuş olan Dış İlişkiler Konseyi [Council on Foreign Relations] (CFR) gibi. (Başkanı David Rockefeller idi ve Henry Kissinger'in yükselme olanağı bulduğu kurum da budur.) Amerika Kıtası

İlişkiler Konseyi de hükümete dış politika konusunda danışmanlık yapmaktadır. Bu konsey, gerçekte Küba Devrimi ve utanç verici Domuzlar Körfezi Çıkmaması ile Latin Amerika'da kaybolan prestiji yarı örtülü kültürel çabalarla onarmaya çalışan bir kurumdur. Rockefeller'lar tarafından hibe edilen Park Avenue'daki bir bina bu merkezin amaçları için kullanılmaktadır. Burada Latin Amerika'dan gelen sanat sergilerinin yanı sıra o ülkelerin tanınmış sanatçı ve düşünürlerinin konferansları yer almaktadır. John D. Rockefeller III'ün Asya Vakfı gibi bu merkez de Rockefeller yönetimindeki kültür emperyalizm zincirinin bir parçasıdır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra soyut sanatın yeniden ortaya çıkmasıyla "özgür dünyada" sanat ve politikanın birbirinden tamamen ayrı şeyler olduğuna dair görüşler güçleniyor ve aydın çevrelerde "nesnellik" kavramı ağır basıyordu. 1950'lerin politikadan uzak havasında, sanatta politik tutum ve angajman olabileceği fikri genel olarak sanatçı ve aydınlara biraz uzak geliyordu. Toplumbilimci ve tarihçi Daniel Bell, İkinci Dünya

Savaşı ertesini, “ideolojinin sonu” olarak niteliyordu. Bell’in işaret ettiği tarihsel gelişimin özüne Soyut Dışavurumcu resim akımı çok iyi uyuyordu. Resimde tanınır herhangi bir konu olmayıp yalnızca kişinin kişisel bir vurgusu hâkimdi. Ve bu ilkelerle önemli bir sanat akımı başlatmışlardı. Bilerek ya da bilmeyerek belli bir politik gelişmeye önemli bir katkıda bulundular. Bu ise, Soğuk Savaş’ta Amerika’nın görüşlerine paralel olarak sanat ve politika arasındaki sözüm ona ayrılık idi.

Sanat akımlarında, gözle görülür biçimde politik konu olmadığı zaman politik olmadığını iddia etmek zamanında Dondero’nun bütün soyut sanata yıkıcı diyerek saldırması kadar basit görüşlülüktür. Braden ve CIA’deki diğer zeki ve ince görüşlü Soğuk Savaş uzmanları, toplumları ile uyum içinde olmayan bağımsız zaman aydınlarını Soğuk Savaş’ın amaçlarına alet etmeyi başaramışlardır. Rockefeller ve Whitney gibi büyük sanat patronları da dış politikada çok etkili olurken kültürün politik arenadaki yeri ve önemini çok iyi bilmektedirler. Sanatçı, özgürce yaratmaktadır.

Yapıtını destekleyen ve alan kişi de o yapıtı kendi amaçları için kullanabilmektedir. Rockefeller, annesinin kurduğu ve ailesinin devam ettirdiği müzede Alfred Barr ve başkaları yoluyla “politik özgürlüğün simgesi” olan Soyut Dışavurumcu resmi politik amaçlar için kullanmayı başaramışlardır.¹⁰

DOGMATİZM VE REVİZYONİZM

Doğaldır ki Soğuk Savaş ve onun sonraki yankıları sosyalist ülkeleri epeyce etkilemiştir. Stalin devri, sanattaki dogmatizmin kalıntıları ve Batı’daki ülkelerin, özellikle Amerika’nın bunu kendi politik amaçlarına uygun olarak kullanabilmesi, revizyonizmin doğuşuna yol açmıştır. Özellikle arada kalan ufak sosyalist ülkelerin geçirdiği politik çalkantı ve kültürel şaşkınlık son zamanlarda Avrupalı devrimci aydınların da yardımıyla giderilmeye çalışılmaktadır. Ayrıca sosyalist bloka ait olmayan ülkelerde de bu şaşkınlık baş göstermiştir. Bloklar arası kültür savaşında beynamaz durumuna gelen ufak ülkeler (Türkiye gibi), bu

gerçeklerden kendi paylarına düşen oranda yararlanabilir kanısındayım.

Nitekim alıntıları yapıp özetlediğimiz sempozyumda konuşan Macar Sosyalist İşçi Partisi Kültür Komitesi üyeleri, değişik açılardan bu gelişmenin en son aşamalarını tartışmaktadırlar. Ve sonuç olarak hem dogmatizm hem de revizyonist görüşe karşı açılan savaşın olumlu sonuç vermekte olduğu görüşünde birleşmektedirler.

GYÖRGY LUKÁCS'IN “BÜYÜK GERÇEKÇİLİK” GÖRÜŞÜ

Sosyalist ülkelerdeki sanat kuramcılığına uzun bir süre durağanlık getiren nedenlere aynı sempozyumda eğilinmiş ve kanımca bugüne kadar yapılmış olan en iyi eleştiriler ortaya çıkmıştır. Toplumcu ve öncü olabilecek bir sanatta ortaya çıkan tıkanıklık bugünlerde daha da hareketli bir tartışma getirmektedir. Ernst Fischer, Roger Garaudy, Jean-Paul Sartre gibi Batılı düşünürlerin bu sempozyuma davet edilmiş olmaları bu yüzdendir.

Macar Sosyalist İşçi Partisi Kültür Komitesi'nin bu konudaki görüşleri önem kazanmaktadır. Çünkü 1970'lere gelindiğinde, geçmişteki bazı önyargılar silinmiş ve Avrupa'nın önde gelen Marksist düşünürleri (Fischer, Garaudy, Sartre, vb.) ile sosyalist blokun düşünürleri arasında bir alışveriş başlamıştır. Böyle bir düşünceye Batılı düşünürlerin katkısı dışında, aşağıda izlenebileceği gibi, geçmişten ders alarak, Macarların Toplumcu Gerçekçiliği dinamik ve olumlu bir tavırla nasıl ele almaya çalıştıklarını gösterir. Böyle bir tartışma, toplumcu sanat görüşlerinin dünya çapında vardığı son aşamalardan en önemli olanlarıdır. Türkiye'de bunların bilinmesi gerekir, yoksa yakın geçmişte olduğu gibi bazı tartışmalar çok gerilerden başlayabilir. Bu nedenle, adı geçen düşünürlerin Lukács'ın “Büyük Gerçekçilik” sorununa nasıl baktığını anlamakta yarar vardır.

Marksist estetik açısından “gerçekçiliğin” sınıflandırması evrensel düzeyde dikkati çekmiştir. Dogmatik ve revizyonist görüşlerin hâkim olduğu zamanlara oranla, gerçekçi öz ve gerçekçi biçim daha

dikkatli ele alınmaktadır. Bu konu üzerindeki fikir tartışmaları ve alışverişi Marksist estetiğin durağan ve kusurlu yorumlarını su üstüne çıkarıp yaratıcı ve bereketli bir tartışmanın ortaya çıkmasına neden oldu. Marksist estetiğin gerçekçilik bölümü bugüne kadar olan tartışmalarda neden bu kadar ön plana çıkmıştır? Nedeni şudur: György Lukács'ın "Büyük Gerçekçilik" görüşü gerçekçiliğe Marksist açıdan birçok yanıt vermiştir. Fakat diğer yandan, bu kuramcılığın sonucu olarak hem revizyonizmin kötü yönleri hem de dogmatizmin tutucu yönleri kalıcı bir zemin bulmuşlardır. Bu da, estetik kuramcılığın gerçek gelişmesini bir süre durdurmuştur. Bu sırada dogmatik görüş bir yana bırakılırken, onun yerini yavaş yavaş revizyonist görüş almıştır. Bundan şu anlaşılabilir ki ortaya çıkmakta olan yepyeni sorunları bu kuramla yanıtlamak artık olanak dışı kalmıştır.

YOĞUN BÜTÜNLÜK KAVRAMI

Lukács'ın kuramının özü, Lenin'in sanat dallarıyla ilgili "yansıtma" kuramından alınmıştır. Bu açıdan

yaratıcı ve yararlıdır. Sanatta Marksist görüş, gerçeğin bütün karmaşıklığı ve bütünlüğüyle yansıtılmasını önerir. Toplumun içgüdülerini, kalıcı kurallarını ve oluşumlarını yakalar ve anlatır. Bu gerçekçilik anlayışının en önemli kategorilerinden biri "yoğun bütünlük" kavramıdır. Yani, gerçekçi sanat ufak ve dağınık gerçekleri yakalar ve toplum gerçeğini yansıtmak üzere bunu bütünleştirir. Diyalektik olarak, uyum sağlayarak, ufak parçalardan bütüne gider.

Lukács'ın kuramcılığında, gerçeğin yansıtılması konusunda 19. yüzyılın gerçekçiliğine pek özenir bir durum yoktur. Örneğin 1934'te, geçmişteki yazarlarla ilgili şöyle bir yazısı var: "Shakespeare, Cervantes, Balzac ve Tolstoy devirlerini, sanatlarında tümüyle doğru ve dinamik bir biçimde yansıtmışlardır. [...] Geçmişteki yazarlardan öğreneceğimiz şey yazıların dış biçimi değil, özde yansıttıkları öğelerdir. Bugün bir yazarın Shakespeare ya da Balzac gibi yazması düşünülemez. Önemli olan temel yaratıcı yöntemin bulunmasıdır. Bu yöntem, bir devrin akışını nesnel bir biçimde yansıtmakla, en önemli

yönleri birbirine bağlamakla, öz ve biçim arasındaki bütünlüğü yakalamakla, nesnel gerçeği en kapsamlı ve yoğun şekilde nesnel bir biçimlendirmeye yakalayarak gerçekleştirilebilir.”¹¹

Böyle demekle beraber Lukács, kendi görüşleriyle çelişerek, gerçeğin yoğun ve doğru bir biçimde yakalanmasını isterken, isteklerinin estetik yapısını 19. yüzyılın büyük “eleştirel gerçekçi” yapıtlarına bağlamıştır. Şu hâlde, uygulamada gerçeğin yansıtılması derken 19. yüzyılın üslup ilkelerinden kopamamış, üstelik bu onun için bir ölçü olmuştur. Burada, Lukács’ta 19. yüzyılın eleştirel gerçekçiliğinin idealizmini benimseme eğilimi görüyoruz.

Dolaylı olarak, Lukács’ın görüşleri uzun süre 19. yüzyıl gerçekçiliğini idealize ederek Sosyalist Gerçekçiliğin açılım ve atılım yapmasını bir süre yavaşlattı. Gerçeği yorumlarken 19. yüzyıl edebî ölçülerine bağlı kaldığı için, sonuç olarak bu yüzyılın sonundaki burjuva edebiyatının titiz ve gerçekçi bir eleştirisini sunamadı. Aynı biçimde, 20.

yüzyılın başındaki edebiyatı değerlendirmekte de eksik kaldı. Üstün bir değer ölçüsü olarak ele alınan “Büyük Gerçekçilik” hem Sosyalist Gerçekçiliği geri plana itti hem de 20. yüzyılın belli değerler taşıyan akımları ve “izm”leri bulanık kaldı. Lukács doğalcılıktan dışavurumculuğa kadar bütün değişik ve çelişik akımları değerlendirirken, bunları yalnızca eleştirel gerçekçiliğin bir düşüşü ve çürümesi olarak gördü. Bu açıdan, bu tür önyargılar başından beri zaten eleştirel gerçekçiliğe tam bağlı olmayan, daha çok öncü ve insanca protesto akımlarına bağlı olan Sosyalist Gerçekçiliğin gelişmesini yavaşlattı. 1930’ların başından beri, geleneksel biçimlerden kopan her türlü Toplumcu Gerçekçiliği, “burjuva” ya da “küçük burjuva” olmakla sınıflandırdı. Oysa Lukács, bunu yaparken öze bakmadı. Kendisinin montaj, kolaj ve simultaneizm gibi denemelere, Alman proleter edebiyatına karşı önyargıları vardı. [Bertolt] Brecht’in çabalarını sadece biçimsel denemeler diye niteleyerek küçümsedi.

Lukács’ın o arada o kadar etkili olmasının nedeni, kavramının içinde yatan büyük güçte değildir. Çünkü

Marksist estetik kuramının başka düşünürleri de vardı ve bunlar hem Lukács'ın yanlışlarını düzeltiyor hem de eksiklerini tamamlıyorlardı. Bunlara örnek olarak Brecht'i, Anna Seghers'i ve daha başkalarını gösterebiliriz. Fakat Lukács'ın kuramlarının bu kadar etkili olması biraz da tarihsel koşulların o günlerdeki etkilerine bağlıdır.

Şunu çok iyi belirlemek ve unutmamak gerekir. Sosyalist Gerçekçilik, Sovyet Rusya'da gelişmiştir. Bu akımın ana çizgileri çok belirgin olmamakla beraber, Bolşevizm öncesi ve 19. yüzyılın büyük gerçekçi Rus romanlarının ilkelerine göre temellendirilmiştir. Bu bir rastlantı değildir. Çünkü Sovyet Kültür Devrimi ile aynı zamana rastlar. Kültür devriminin amacı, o zaman, klasik kalıtım ve kültürün kitlelere ulaştırılmasıydı. Bunun sonucu olarak da Rusya, kitlelerin zevkini Stendhal ve Balzac gibi kolay anlaşılır yazarları anlamaya koşulladı. Sosyalist Gerçekçilik ile “Büyük Gerçekçilik” arasındaki bağlantı uygulamada böyle kuruldu. Bu kuramsal uygulama, sosyalist kültürün gelişmesini adamakıllı yavaşlattığı gibi,

geleneksel ve 20. yüzyıl burjuva edebiyatının kısıtlı eleştiri ve yorumları, bizi onu tam olarak anlamak ve değerlendirmekten de yoksun bıraktı.

İkinci olarak, Lukács'ın vardığı sonuçlar birtakım sekte uygulamalarda da kullanılmıştır. “Büyük Gerçekçiliğe” dayanan estetik, sekte uygulamalarla, bizim teori ve pratik çalışmalarımızda Brecht ve Aragon gibi Toplumcu Gerçekçiliğin diğer yaratıcılarından yararlanmamızı önlemiştir. Bu uygulamalar Joyce, Proust, Kafka gibi burjuva yazarları ve Martin du Gard, [Eugene] O'Neill, Hemingway, Sartre, Dürrenmatt gibi eleştirel yönü güçlü işleri tanımamızı da önlemiştir.

Teori ve pratikte, bugüne kadar en büyük sapmalar, gereken tartışma atmosferinin eksikliğinden ortaya çıkmıştır. Yoksa gerçekçiliğin Marksist açıdan ele alınması ve açılması daha bir açıklık kazanmış olabilirdi. Bilgi kuramının estetik içindeki uygulamalarında, sanatın gerçek verilerine, yansıtma süreçlerindeki geçişlere, nesnel gerçekle yaratıcı

konu arasındaki ilişkilere ve değerlere gereken önem verilmemiştir. Sanat hareketlerine ve üsluplar arasındaki ilişkilere de gereken önem verilmemiştir. Sonuç olarak, sanat tarihindeki gelişme, gerçekçilikle anti-gerçekçilik arasındaki bir çekişme gibi ortaya koyulmuştur. Bu bakış açısı etkisinde de yeni birtakım terimler ortaya çıkmıştır: Klasik Gerçekçilik, Romantik Gerçekçilik, Shakespeare Gerçekçiliği gibi. Bu bakış açısı, doğaldır ki, sanat akımları arasındaki gerçek estetik ilişkileri gölgelemiştir. Ayrıca bu tavır, gerçekte bu ilişkilerin burjuva eleştirmenler tarafından incelendiğini ve yer yer sahte burjuva değerlerle ortaya koyulduğunu bize göstermiştir. Yoksa sanat akımları arasındaki gerçek ilişkiler Marksist bir inceleme sonucu çok daha iyi ortaya koyulabilir.

Kuramsal düşüncedeki durgunluk sanatın müzik, mimari, lirik şiir gibi dallarındaki yeni sorunların incelenmesiyle ilgili çalışmaları da sonuçsuz bırakmıştır.¹²

Bu tartışmalardan sonuca doğru şöyle bir yol çizebiliriz: Sanata yol veren kuramsal düşünce, dışa vuran yazılı

biçimiyle çağdaş bir görünüm kazansa da, uygulamada çağdaş düzeyden daha geriye kayabilir. Burada kuramlara ister kuramcılarının yorumu, ister başkalarının yorumları açısından bakalım, çağdaş tarihi çevrenin dışına kaymak bazen kaçınılmaz olmaktadır. Bir taşın sudaki halkaları gibi gerçek çevreyi oluşturan gerçek verileri tümüyle sağlam bir biçimde saptamak her zaman kolay olmamaktadır. Bu yüzden sonuç bölümünde dikey ve yatay etkenler üzerinde durulacaktır. Bu etkenlerin gerçek varlığına bilimsel gerçeklerden hareket ederek yaklaşılmaya çalışılmadan, “sanatta yöresellik ve evrensellik” tartışmaları havada kalmaya mahkûmdur.

GÜDÜMLÜ EVRENSELLİK

İncelemenin bu bölümü, en azından 20. yüzyılda, “güdümlü evrenselliğin” var olabileceğini kanıtlar niteliktedir. Krakov kentinde resim yapan Kantor’un başına gelen bu olgudan başka bir şey değildir. Bu olayın Türkiye’deki herhangi bir ressamın başına gelmemiş olmasının yakın, uzak, sanatsal değerler veya evrensellekle hiçbir ilgisi yoktur.

POLİTİKA VE ISMARLAMA ÜLKÜCÜLÜK

Bu yazıda sanat ve güdümlü politika ilişkilerinin çoğunlukla İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki gelişmelerinden ya da buna karşı olan tepkilerin bazı yönlerine değindik. Fakat bu gelişmelerin savaş öncesi gelişmelerle sıkı sıkıya bağlı olduğunu da unutmamak gerekir. Çünkü özgürlüğün ve demokrasinin savunucusu olan Batı dünyası, gerçekte bir Türk toplumunun başına gelmedik baskı dönemleri görmüştür. Katı ideolojinin, amatör bürokratların, sanatı kesin çizgilerle kendi amaçlarına alet ettikleri dönemler olmuştur. Sanata, önyargılı politikacıların el atması son derece programlı olmuş ve bunun sonucu ortaya çıkan baskı çok geniş çapta sanatçının ezilmesine, sanat eylemine son vermesine, ilerici sanat akımlarının yavaşlamasına neden olmuştur. Gerçek sanat yapıtlarına karşı çıkanların, “sanatın halk için nasıl yapılması gerektiği” konusunda kesin önerileri olmuştur.

Hele faşist Almanya döneminde, bu sanat programı bir Soğuk Savaş silahı değil, son derece sıcak bir

savaşın ana hazırlık programlarından biri olmuştur. Adolf Hitler'in 1937'de ünlü “Dejenere Sanat” [*The Degenerate Art*] sergisinin açılışında söylediği sözler şöyle: “Bizim sıhhatli ve yozlaşmamış halkımız yaşamdan uzak ve doğaya karşı bir sanata artık hoşgörülü olamazlar. Bu dejenere sanat yıkıcıdır, doğal ve halk gibi olan her şeyin hayati düşmanı olan yıkıcı Marksizm'de kökünü bulur. [...] Bundan sonra, kültürümüzde parçalanmaya yönelik her ögeye karşı bir temizlik kampanyasına insafsızca girişeceğiz.”

Bu, Alman halkına, sergileyecekleri “sanat vandallarını” yargılamaları ve yüzlerine tükürmeleri için bir çağrıydı. O zaman, bu amaçla açılmış serginin vandalların başlıcaları şunlardı: Kollwitz ve Barlach, Dix ve Lehmbruck, Grosz ve Beckmann, Klee ve Kandinsky, Nolde ve Schmidt-Rottluff, Becker, Mendelsohn ve Kokoschka.

Şöyle deniyordu: “Sanatın, Bolşevik sanatı olarak niteliğini ortaya çıkarıp, maskesini düşürün.” Bunun

nasıl yapılacağına dair teklifleri de vardı: “Sanatçılar, resimlerinin yanına bağlanmalı ve geçen halk da yüzlerine tükürmelidir.”¹³

Bir gün önce ise, bu serginin açıldığı binanın karşısında Alman Sanat Evi binasında, sanatın Nazilerce nasıl olması gerekiyorsa, onu gösteren bir sergi açılmıştı. Başboş duygusallık, kaba sabalık, üzerine bir sürü kompozisyon, topuk çarpan tektonik ve tötonik görünüm, kahramanca kabaran göğüsler, geleneksel temaların sulandırılmış görüntüleri sergiyi dolduruyordu. Goebbels, o sırada şöyle diyordu: “Halk, güzel ve tanrısal olanı görmek ister... Gözlerinin önünde, onları hayrete düşüren bir dünya açılacaktır.”¹⁴

Nazilerin bu eylemleri sonucu, Alman sanatının kıymetli sanatçıları ve ürünlerinin ne duruma geldiğini biliyoruz. 20. yüzyılın önce Batı demokrasisi ve faşizm kavgasında ve çelişkisinde, daha sonra da faşizm ve sosyalizm çelişki ve savaşında, fikir işçileri, aydınlar ve sanatçıları

yer yer ezilirken görüyoruz. Bu ezilme çoğunlukla, sanatçıların bilinçsiz kişiler olmasından değil, daha ziyade sarıldıkları ideolojilere kendilerini yüceltmek için değişim ve yenilik getirmek istemeyen dar beyinli, faşist eğilimli politikacı ve yöneticiler yüzünden olmuştur. Amerika’da, Amerikan tipi demokrasi ve özgürlüğü savunmayı katı bir ideoloji hâline getiren çirkin politikacı, dünyanın her tarafında saldırgan jandarma rolüne bürünmeye nasıl kendinde hak görüyorsa, Marksizm felsefesini daha katı ideolojik kalıplara uygulamaya çabalayan bürokratların bir kısmı da, parti adına araştırmacı ve gerçekçi sanatçılardan şüphe etmiş ve onlara çeşitli baskılar uygulamıştır. En azından Lenin ve Lunacharsky devrindeki plastik sanatlar, tiyatro ve sinemadaki dehşet atılımlar, 1930’lardan sonra parti bürokratinin güdümü ve hâkimiyetine girmiştir. Bu kadar büyük bir devletin sanat politikasındaki olumsuz değişimler, doğaldır ki dünya sanatını Meksika’dan Çin’e kadar etkilemiştir.

DURAĞAN İDEOLOJİ, SANAT VE FİKİR

Ernst Fischer, bu konuda şöyle der:

Bilim, öğrenme ve araştırma sürecidir. O nedenle ideoloji değildir ve olamaz. Sanat, öğrenme, kavrama ve araştırma olarak bilimden ayrı düşünülebilir. Fakat sanatın öğrenme ve araştırma alanı gerçek olduğu için, o da, bilim gibi ideolojinin çerçevesinden çıkar. Sanat, anlatımı ve özüyle, rengiyle, ritmiyle, sesiyle, strüktürüyle, simetri, asimetri, uyum ve uyumsuzluğuyla, ideolojik kaynaklardan bağımsız olarak oluşur. Bu oluşma sanatın ideolojilerden hiç etkilendiğini kanıtlamaz. Politik ve dinsel kurumlar, sanatı ideolojik olarak her zaman kendi etki alanlarına almak ister. Ve zaman zaman da bu isteklerini gerçekleştirir. Fakat sanat eserinin gerçek niteliğini, içindeki ideolojik muhtevanın varlığı, yokluğu ya da azlığı, çokluğu belirlemez. Aksine, sanat

eserinin değerini onun içindeki gerçeğe yaklaşım ya da gerçek oranı tayin eder. Gerçek de bir durum değil, hareket hâlindeki bir süreçtir. Ve sanat eserleri, gerçeğin ideoloji üzerindeki zaferidir.

[...] Askerî bir terim kullanmak gerekirse, edebiyat ve plastik sanatlar ekonomik, politik, idari ve parti içi eylemlerle aynı çizgiye getirilmesi gereken bir eylem değildir. Sanat eylemi, bilinmeyen yerlere devamlı olarak yollanan öncü kuvvetler gibidir ve yine öncü ve haberci kuvvetler gibi, bazen beklenmedik ve hoş gitmeyen raporlar getirebilir.¹⁵

İdeologlardan önce Napolyon bahsetmeye başlar. Belki de Napolyon devri, ideoloji devrinin bilinçli olarak başladığı devirdir. Bu kavrama 19. yüzyıl düşünürleri de eğilmişlerdir. Engels'e göre "ideoloji, yapay bilinçlenmedir." Karl Marx, *Alman İdeolojisi* adlı yapıtında şöyle der: "Bütün ideolojilerde, insan ve onu oluşturan çevre, camera obscura'nın içine

bakar gibi baş aşağı durur. İnsan kafasında oluşan korkutucu simgeler, deneysel olarak kanıtlanabilen, yaşamın somut (materyal) özelemlerinin soyutlaştırılmış biçimleridir. Bu açıdan ahlak, din, metafizik ve benzeri ideolojiler ve bilinçlenmeler içlerinde bir özgürlük modeli taşımaz.”

Fischer bunu daha geniş olarak şöyle tanımlıyor: “Bir toplumun içindeki metafizik, ahlaki, dinî, hukuki ve diğer bütün önyargılar ve bu yoldan toplumun kendi hakkında oluşturduğu ‘yapay bilince’, ‘ideolojik süperstrüktür’ ya da üstyapı deniyor.”¹⁶

Fakat daha sonra, daha katı ve daha dondurulmuş ideoloji biçimlerini görüyoruz. Bugüne kadarki uygulamaları ile ideoloji, fikrin ve gerçeğin araştırılmasından çok, fikrin dondurulması (*idées fixes*) ya da gerçeğin dondurulması oluyor. Ve “fikir”, devinim hâlinde olan bir öge olarak kaçınılmaz biçimde ideolojiyle çatışıyor.

O zaman, Fischer’e göre yeni fikirler, yeni bilimler, yeni araştırmalar donmuş ideolojilerde huzursuzluk ve karşıtlık yaratıyor.

Bu açıdan gerçek sanatçılar gerçeği ararken, bilgi üretiminin ve hareket hâlinde olan fikir eyleminin kaçınılmaz bir parçasıdır. Ve statik olan, durağan olan her öge için bir huzursuzluk kaynağı olabilir.

Türkiye tarihinin araştırmaları bir bilgi üretimi ve bunların öğrenilmesi de bir bildiri alışverişi olursa; bu bilgiler katı bir ideoloji uğruna saptırılır ve nesnel değerini kaybederse, bildirişim aksıyor demektir.

Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri bugün kendi tarihini öğretirken, 1890’larda yayılma politikasını nasıl acımasızca hızlandırdığını örtbas edebilmektedir. Bugünkü “özgürlük temsilcisi” rolünde geliştirdiği “yapay bilinci” korumak zorundadır.

Ama bir toplumbilimci gerçek belgelere eğildiği zaman, 1885’te, Amerikalı papaz Josiah Strong’un söylediği şu sözleri kitabında ortaya çıkarabiliyor: “Nüfus üstünlüğü ve ardındaki zenginlikten gelen güçle birlikte, eşi görülmemiş bir enerjiye sahip olan bu ırk, kendi kurumlarını bütün insanlığa kabul ettirebilmek için özellikle saldırgan nitelikler geliştirecek

ve bütün dünyaya yayılacaktır. [...] bu güçlü ulus, Meksika'yı, Orta ve Güney Amerika'yı, denizlerdeki adaları, Afrika'yı ve gerisini ele geçirecektir.”¹⁷

Oysa, o devirde Amerika'nın geniş halk kitlesi bu yayılmaya karşıdır. Bütün bu gerçekler sözüm ona kendi halkının yararına örtbas edilmiştir.

Kendi ülkemizin bilgi üretiminde gerçeği görmekten korkmayan bir düzeye gelmemiz herhâlde kolay olmayacaktır.

Sosyalist blokta Marksizm bilimi ve felsefesi, diyaletik yöntem ve gerçek bilimsellikten bazı kez saptırılmış, dinamik bilgi ve sanat üretimi yer yer durağan hâle gelmiştir. Bilgi ve bildiri kaybı bu toplumlar için de yarardan çok zarar getirmiştir.

Burada sanat, sanat felsefesi, estetik, politika, bilim gibi çok değişik alanlarda entropisi yüksek bir bildiri kaybı, fikir ve bilgi üretimi yönünden zararlı olmaktadır. İletişimdeki bu kasıtlı kayıp, yansıtma, sansür ve gizlilik, sanatın ve bilimin özüne karşıdır.

Semantik dediğimiz, anlamları birbirine iletme dünyasının amaçlı ve amaçsız kayıpları, sanatı kendi öncü ve gerçek siyasi görevinden koparmaya çalışırken bilimsel araştırmaları da saldırgan politikanın amaçlarına hizmet eder duruma getirmektedir.

İyi işleyen beyinleri sibernetik yöntemlerle tüm insanlığın yararına kullanmak varken, nükleer silahları geliştirmek ve savaş propagandası yapmak için kullanmak yanlıştır. İnsan gibi doğaya açık bir sistemi kapalı sistem hâline getirip tekrar insana karşı kullanmak, yapay bilinç ve durağan ideolojinin doğurduğu çirkin politikadır.

Bu bölümdeki tartışmalarda değinilen “Büyük Gerçekçilik” sanırım bizlerin de aradığı bir gerçekçiliktir. Biz buna belki de “Tüm-Çevresel Gerçekçilik” diyoruz. Bunu tartışanlar, o gerçekçiliğe ulaşamadı-larsa, bilimsel verilerin eksikliğindendir. Zaten bütün tartışmalarda bilimsel dayanakların yetersizliğinden ve temeldeki iletişimsel yoksulluktan yakınılmaktadır.

—*Toplumbilim*, Sayı: 4, Haziran 1996, ss. 53-65.

1. Bu yayında kullanılan çeviri için bkz. José Ortega y Gasset, *Kitlelerin Ayaklanması*, çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, ss. 140-144. (e.n.)
2. Lee Baxandall (ed.), *Radical Perspectives in the Arts*, Harmondsworth: Penguin, 1972, ss. 60-61.
3. Sosyalist Gerçekçilik, *Socialist Realism*'in karşılığı olarak kullanılmıştır. Toplumcu Gerçekçilik ise, o günün koşullarını ve sanat anlayışını aşan daha kapsamlı bir toplumcu sanat görüşünü tanımlar.
4. Baxandall, a.g.e., s. 241.
5. a.g.e., s. 242.
6. Özer Kabaş bu yazı boyunca "Soyut Dışavurumculuk" (*Abstract Expressionism*) yerine "Hareketli Soyut" kavramını kullanmıştır. (e.n.)
7. Whitney' nin MoMA'ya komşu, kendi adını taşıyan bir müzesi de vardır.
8. Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, Haziran 1974, s. 40.
9. Alfred H. Barr Jr., "Introduction", *The New American Painting as Shown in Eight European Countries, 1958-1959* içinde, New York: The Museum of Modern Art, 1959, s. 16. (e.n.)
10. Cockcroft, a.g.e., s. 42.
11. György Lukács, *A realizmus problémái*, Budapest: Athenaeum, 1948.
12. Baxandall, a.g.e., s. 25.
13. Ernst Fischer, *Art Against Ideology*, London: Penguin, 1969, s. 157.
14. a.g.e.
15. a.g.e., ss. 57-59.
16. a.g.e., s. 60.
17. Türkkiye Ataöv, *Amerikan Belgeleriyle Amerikan Emperyalizminin Doğuşu ve Gelişimi*, Ankara: Doğan Yayınevi, 1968, s. 34.

Sanat Eğitiminde Resim

**Çağdaş sanat eğitiminde simülasyon ve mimari olgusuna dayalı bir taşra ideolojisi (anekdotlar eşliğinde)*

20. yüzyılda, 1950’den sonra her on yıla oburca on resim akımı sığdırıldığı göz önüne alınırsa (1900’lü yıllardan 1950’ye kadar ne kadar sıklarsanız on kadar tutarlı akım ya çıkar ya çıkmaz) çağdaş sanat tarihçiliği, müzecilik, kategori, akım ve model merakı, küratörlük hızla artmış, hızla gelişen trilyonluk sanat yayını merakı ressamların emek-sanat hızının çok önüne geçmiştir.

Bu açıdan son kırk yılda akademizm eşittir çağdaş simülasyon ve *mimesis* [taklit] olayıdır denebilir. Bu nedenle 17. yüzyılda başlayan en belirgin ve oturaklı akademizmi bugün tekrarlamak olası değildir. En azından 20. yüzyılın başında sona eren bu kurumdaki desen anlayışını verecek bir tek eleman bulamazsınız. Bu ağırbaşlı kurumsal akım ilk darbeyi [J. M. W.] Turner’ın son döneminden yemiştir. (Turner’ın ilk dönemi Claude Lorrain etkisinde akademiktir.) Daha sonra Pissarro’nun

teknik direktörlüğünde yürütülen gündelik, entipüften yaşam resimleri yani Empresyonizm (Pop Art yaklaşımının başlangıcı) olmuştur. Cézanne’ın tekneci keseri gibi kullandığı fırçası ve en son uzun beyaz sakallı, yaşlı Monet’nin dev gibi “Nilüferler” dizisinin ortaya çıkışı ile Avrupa akademizmi ünlü Kont Drakula’nın zor ölümü gibi direnerek rahmete kavuşmuştur. Modernizm ortaya çıktığında riskli resimlerle ortalığı temizleyen büyük ustalar Analitik Kübizm’e temiz ve boş bir atölye teslim etmişlerdir.

YENİ AKADEMİZM ve EĞİTİM-YÖNTEM ARAYIŞLARI

Sir Joshua Reynolds’ın ünlü ve oturaklı Royal Academy of Arts kurumu, Poussin’nin sanatçı kişiliğinin ve erken neoklasisizminin oluşturduğu ünlü Beaux-Arts veyahut hepsinden önce 16. yüzyılda ilk resmî akademiyi başlatan Giorgio Vasari bu üç yüzyıllık akademizm macerasının kilometre taşlarıdır. Bu büyüklerin yanında William Hogarth, [Jean-Léon]

Gérôme, Julien¹ ve benzeri daha bir çok eğitimci ve akademisyen sayılabilir.

Genç ressamlardan bize hemen bir soru gelebilir: Bu ağır akademizmden özelliği olan sivri bireyler nasıl çıkabildi? Diyelim ki 18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başında en önemli iki birey, Turner ve Goya bu akademik gelenekten nasıl sıyrılmışlardır? Yanıt: Uzun süre sıyrılamamışlardır. Bugün onlar hakkında yayımlanan kitaplar iki ressamın uzun süren iz sürücü akademik dönemini sıkıcı olduğu için pek yayınlarına dâhil etmezler. Turner'ın, Claude Lorrain'in neoklasik akademizmi çizgisinde yaptığı bir yığın resim, (insan baktıkça bıkıyor, sıkılıyor ve ressama acıyor) Londra Tate Galerisi'nin koleksiyonundadır. (Nedir bunlar: Lorrainvari neo-Roman bir dev kalıntı bina, önünde deniz ve karşıdan, bazen bulutların arasından gelen antik karakterli bir güneş ışığı.)

Goya'ya gelince, Mimar Sinan Üniversitesi Kütüphanesi'nde eski, renksiz baskı kitaplar gösteriyor. Yeni Goya kitaplarına girmeyen bir yığın sıkıcı

saray portresi var bunların içinde. Hiçbir özgünlük yok, belli ki sanatçı kendisi de çok sıkılmış. Kendi düş ve kabuslarına kavuşuncaya kadar ne çok çalılmış ve beklemiş.

Elektriğin, kuduz ve verem aşısının olmadığı bir dönemde, akademizmin reçetelerinin kurşun tablet gibi ağır olduğu bir ortamda özgür, usta ve yaratıcı bireyin çıkışı daha zor olmuştur. Yazının ileriki bölümlerine bir atıf yaparsak; ustalık ve beceri olmadan özgünlük olabilir mi diye şimdiden sorabiliriz.

ANEKTOD 1: 1976 yılında İDGSA'da geniş bir ekip- le Temel Sanat Eğitimi dersi veriyorduk. Buradaki anlattığım teorik dersleri, çeviri ve yorumları *Tüm- Çevresel Gerçekçilik* adı altında yeterlik tezi olarak verdim. Bu tezde “enformasyon estetiği” (Abraham Moles) ile “sibernetik ve sanat” gibi bilim kökenli konular vardı. Entropi gibi ölçülemeyen enerji, gürültü, kargaşa ve rastlantıyla estetik arasındaki ilişkileri işleyen bilim ağırlıklı bölümler vardı. Bu konuları okuyan bir öğrenci (yıl 1982 olabilir) şöyle

demiş: “Bu konuları işleyen bir hoca neden deniz ve balıkçı resimleri yapar anlayamıyorum.” En enteresan nokta, ressam bir hocanın kendi başına gündüz düşleri, sanat yaşamı olan bir birey olabileceği gerçeği bu öğrencinin gördüğü eğitimde ve yapılan telkinlerle baştan silinmiş ve sıfırlanmış. Sanatçının yaşamı kafasının üstündeki çatıyla ve öğretisiyle sınırlı inancı aşılanmış. Bundan matematiksel bir derivasyon yaparsak öğrenci-bireyin dünyası da hocasının dünya görüşüyle sınırlı olması gerekir diye sürdürülebilir...

ANEKDOT 2: Bundan beş yıl önce ikinci yıl atölye seçiminde benim atölyemi neden seçmediğini bir öğrenci şöyle izah etmiş: “Ben deniz resimleri yapmak istemiyorum ki.” Bireyin oluşmasına inanç eksikliği.

Not: Beş yıldır benim atölyemden mezun olan ve iyi not alan öğrencilerden hiçbiri deniz resmi yapmadı. Ayrıca 1987 sergimde ben tavrımı açıkça ortaya koymuştum. Serginin başlığı *Resim Denizleri*².

TÜRK RESİM EĞİTİMİ

Son yıllarda tarih bilimciler arasında ortaya çıkan “sözlü tarih”in önemi resim eğitimi tarihi için tek başvuru disiplini olabilir. Bu disiplin de bizi biraz geriye doğru sınırlar. Bedri Rahmi’nin [Eyüboğlu] bugün onu çok sevmiş olan öğrencileri bize onun eğitim yönleriyle ilgili bazı öğeleri aktarmaktadırlar.

Müstakil Ressamlar’ın çoğunun Hans Hofmann’la Münih’te 1920’lerde çalışmış olmaları şüphesiz Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve diğer arkadaşları yoluyla İDGSA’ya çok güçlü bir desen eğitimi geleneği katmıştır. Desendeki çağdaş konstrüksiyon anlayışı İDGSA’da böyle oturmuştur. Bunların yanı sıra Sabri Berkel gibi bir ustanın varlığı evrensel değerdedir. Galeri ve desende onların yerleştiği sağlamlık bugün bizim yaptığımız eğitime adanmış bir temel oluşturmaktadır.

Fakat endişe verici durum eğitimcilerin bu kaynakların “yöntem dökümü”nü ve analizini yapmamış olmalarıdır.

Avni Lifij’in bugünlerde yeni yeni ortaya çıkan desenleri dünya çapında değere sahiptir.

Bugünün moda akımı olan “piyasa değerleri” ve parasal getiriler eğitim değerlerinin üstüne çıktığı için bu miras akademik ve eğitimsel olarak yok olmak üzeredir. Bugün eğitim yapan ressamların büyük çoğunluğu, kariyer ve terfi aşamalarında bırakın bu mirası incelemeyi ve zenginleştirmeyi, onun yerine sunuş dosyalarında, sadece kendi sanat performanslarını ve otobiyografilerini, idari yazışmaları belgelemektedir. Gelenek anlam ve kavramının her şeyinden birden korkulursa bu telaş hemen ardından tarih korkusunu da getirir. Kendi geçmiş kimlik ve kaynaklarını pürtelaş reddeder, (diyelim) Adıyamanlı ressam kendisini bir süre sonra, Allah bilir, New Yorklu zannetmeye başlayabilir.

ANEKDOT 3: New Yorklu ünlü soyut ekspresyonist Franz Kline John Cage’in arkadaşıdır. John Cage bildiğiniz gibi İstanbul’a yakın zamanda gelmiş olan Fluxus akımının 60’lı yıllardaki kurucularındandır.

Alanı müzik ve anti-müzik. *Silence* [Sessizlik] (1961) adlı kitabındaki bir anısı: Franz Kline siyah beyaz boya resimlerinin ilk sergisinin açılışına hazırlanmaktadır. Annesi resimlerini hiç görmemiştir. Onu sergisinin açılışına davet eder. Annesi gelir ve sergiyi epey inceledikten sonra oğluna dönüp şöyle der: “Franz, senin kolay yolu bulmuş olduğunu bilebilmeliydim.”

RESİM EĞİTİMİNDE ANALİZ VE SENTEZ

Bauhaus okulunun en uçuk ve en ele avuca sığmaz öğretim üyesi Johannes Itten derslerinin başlangıcında Zen Budizm ilkelerini anlatıp öğrencilerine yoga ve meditasyon yaptırır. Ayrıca çağdaş psikolojinin ortaya çıkıp ivme kazandığı bir dönemde öğrencileriyle “ruhsal çözümleme” seansları düzenler. Eğitim deneylerini yazar, belgeler ve herkese duyurmaktan kaçınmaz.

Itten’in renk üzerine çok sistemli analitik yöntemlerle yazdığı ve eğitimde kullandığı kitabı³ herkesçe bilinir. Renk konusunun analiz-sentez yöntemiyle çok iyi öğretilebileceğini Kandinsky, Klee ve Albers,

belgeleriyle kanıtlamışlardır. Rengin fiziki, fizyolojik ve psikolojik nedenlerle oluşturduğu davranış, sapma ve yanılsamaları analitik yöntemlerle incelemiş ve eğitime katmışlardır. Kandinsky bütün bu yöntemlerden sonra rengin metafizik yönleriyle ilgilenmiştir.

1968 yılında öğrenci isteklerine bağlı olarak gelişen üniversite reformu İDGSA'ya da yansımış ve bu kurumda yapılan reformlar sonucu 1972 yılında “Basic Design” (Temel Sanat Eğitimi) bu kurumda başlatılmıştır. “Basic Design”, Bauhaus eliyle modernizmin doğurduğu ve adamakıllı belgelenmiş tek eğitim yöntemidir. Bunun dışında çağdaş eğitim savıyla yapılan her deneme şiddetle bocalamaktadır. Bocaladığı şuradan bellidir: Ülkemizden örnek verelim. Bugün başkalarına göre çağdaş eğitim yaptığını iddia eden herhangi bir öğretim üyesi yaptığı eğitimi belgeleyememektedir. Yani, “resim öğrencisi için Ekim ayında, şu görüşe göre şöyle başlıyorum... Nokta... Nokta... Nokta... Haziran ayında şöyle bitiriyorum” diye. Atölyenin başındaki hocanın sanatçı kimliği ve çağdaş sanatın dış görünüşüne göre

deneysel özgünlük jimnastiği yapmak bilimsel değildir. Resim sanatı bir bilim alanı değildir. Ama eğitimi, dayanakları, verileri belli olan bilimsel bir yöntem gerektirir.

Eğitimin başlangıcı olarak “Basic Design” yöntemine dönersek bu disiplin içerisinde ele alınan ve plastik sanatları oluşturan eleman (çizgi, biçim, renk, değer, doku, vb.) ve ilkeler (denge, dinamik denge, resimsel kompozisyon, gergi-basınç, ritim, hız, modülasyon, simültane kontrast, karşıtlık, vb.), önce kendi başına araştırılıp sonra giderek tasarım ilkeleri açısından sentezlere götürülmesi gereken bir disiplindir. Ama resim eğitiminin ta kendisi değildir.

1960'dan sonra tüm Batı dünyası ve onun çevresinde resim eğitimi adamakıllı bir krize girmiştir. Tam o yıllarda.

ANEKDOT 4: New Yorklu sanat eleştirmeni Harold Rosenberg pazar günleri *New York Times* gazetesinin pazar sanat ilavesinde yazmaktadır. Bir makalesinde şöyle demektedir: “Sanat okulları giderek ülkemizde

çoğalmaktadır. Bu çoğalmayı karşılayacak öğretim üyesi olmadığı için giderek amatörler kendilerinden daha amatör olanları eğitmeye başlamışlardır.”

RESİM SANATI-EMEK-USTALIK-YARATICILIK

Resim sanatı kendi görkemli geçmişini göz önüne alarak yukarıdaki başlığı baypas edemez. Tutarlı bir resim eğitimi için “Basic Design” ve tasarım ilkeleri kaçınılmazdır ama yeterli değildir. İyi bir başlangıçtır. Onun arkasından desen-renk-boya-sürüş eğitimi ve ustalığı devreye girer.

Bu evrede simülasyon ve *mimesis* yöntemiyle üç beş yılda öğrenciyi bir üçüncü dünyalı ve taşralı kompleksiyle çağdaş sanatçı yetiştirmeye çalışmak psikolojik derinliği olmadan kimlik parçalayıcı, telaşlı bir yöntemdir.

“Basic Design” disiplininde olduğu gibi desen-renk-boya-sürüş çalışmalarında analiz-sentez yöntemini ciddi emekler vererek ve öğrencinin kişisel ustalığını geliştirerek uygulamak gerekir.

ÇAĞDAŞ RESSAM VE GÜÇLÜ BİREY

Resim eğitiminde belli bir ustalık eğitiminden sonra öğrenciye gerçek bir kimlik ve güçlü kişilik kazandırmak en zor olanıdır. Simülasyon (belli bir çağdaş model üzerinden taklit) yöntemiyle kazandırılan kişilik erozyona uğramaktadır.

Resim eğitimi büyük ve küçük kent çocukları için bir *finishing school* [görgü okulu] değildir. Kendi geçmişlerinden ve mikro-kimliklerinden utanmaları için hiçbir neden yoktur. Oysa, bizde çoğunlukla modernizmin aşağılık duygusuna dayalı akademizm, “kof elitizmi” aydınlanma zanneden resimsel bir “adabımuâşeret” dersine dönüşmüştür. Bu post-post-post-Avangard, neo-neo-Fluxus öğretmeye çalışan kurumlar için de geçerlidir. Hiçbir plastik sanatlar beceri ve ustalığını geliştirmeyen, estetik biçim ve tasarımı dışlayan deneye dayalı özgünlük olsa olsa, uzun vadede bazı vasat dekoratörler yetiştirebilir.

Çağdaş sanat, kendi mikro-kimlik ve cemaatin-den korkmayan tarihini ve diğer sanat dalla-

rıyla olan hayati ilişkisini yadsımayan, sosyal-ekolojik-psikolojik gerekliliğinde politik duyarlılığını geliştirmiş küstahlık derecesinde kişiliğini ve yaratıcılığını geliştirmeye düşkün bireyler tarafından yapılabilir.

ANEKDOT 5: Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce Franz Marc Bavyera yaylasında kendine bir ev alır. Etrafta orman ve dereler vardır. Hatta geyikleri vardır. Onları kendisini ziyaret eden Kandinsky'ye gösterir. Orada çok mutludur. Kandinsky ayrılırken, “yakında görüşürüz” der. Franz Marc biraz düşünür ve “birbirimizi bir daha göreceğimizi hiç sanmıyorum” der.

Savaş patlar. Marc, Verdun Muharebesi'nin ortasındadır. Atına biner, bir konvoyu izlemek üzere yardımcısıyla beraber atını ormana sürer. Bir süre sonra yardımcısı kanlar içinde döner. Franz Marc bir şarapnel parçasıyla ölmüştür.⁴

Verdun Muharebesi'nde zehirli gaz da kullanılır. Avrupa'nın en uygar iki ülkesinden 70 binin üzerinde

genç iki günde telef olur. Bundan birkaç yıl sonra da doğal olarak Dada ortaya çıkar. Vesselam.

—*Türkiye'de Sanat*, Sayı: 26, Kasım-Aralık 1996, ss. 45-49.

1. Burada Kabaş'ın kimi kastettiği belirlenemedi. (e.n.)

2. 10 Mart-4 Nisan 1987 tarihlerinde Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleşen *Özer Kabaş'ın Resim Denizleri* sergisi. (e.n.)

3. Johannes Itten, *The Elements of Color*, New York: John Wiley & Sons, 1970. (e.n.)

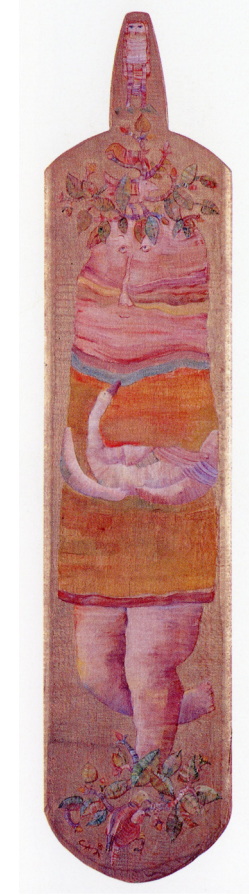
4. Frederick S. Levine, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc As German Expressionism*, New York: Harper and Row Publishers Inc., 1977.

Can Göknil'in Resimleri

Can Göknil'in resimleri son derece kişisel ve şiirsel biçimde bir mitoloji dünyası yaratıyor, insan bu resimlere genel bir bakıp aldığı zaman Paulo Coelho'nun *Simyacı* romanındaki o sürükleyici tinselliğinin içinde sık sık tekrarlanan “kişisel menkıbesi olan, evrenin ruhunu ve dilini daha iyi anlar” görüşünü anımsıyor.

Resimlere bakarken bu defa başka bir düşünür ve eleştirmenin çağdaş görüşleri akla geliyor. Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art* isimli kitabında önemli bir bölümü “yaşama yeniden mitoloji kazandırmak” görüşüne ayırmış. Bu bölümde, kendi içinde bulunduğu Batı toplumunun tinselliğini giderek nasıl yitirdiğini ve bu yitikliğini gidermek için sanatçıların üstlenmesi gereken, ileriye dönük, yeni yaratı biçimleri üzerine bir tartışma açıyoruz. Bu tartışma içinde Şamanizm'e ve zamanların Doğu'ya son derece bağlı zevkleri dünyasına adanmışlık yer veriyoruz. Hem de büyük bir saygı ile.

Bu yıl MSÜ Resim Bölümü'nü ziyaret eden Batılı ressam, eleştirmen, heykeltıraş ve eğitimcilerle



Can Göknil, *Ay-Atam*, 1995
Sanatçının izniyle

görüyoruz ve tartışıyoruz. Resim konusunu iyice kaydattığımız bir aşamada Amerikalı bir resim eğitimcisi şöyle diyor: “Modernizm içinde uzun süre , kişisel anlatım (*personal narrative*) pek şık bir resim türü sayılmazdı, ama şimdiki postmodern çoğulculuk (*pluralization*) anlayışı içinde bunun önemi giderek artıyor ve ilgi görüyor. Demek ki bu tür resim ifadesi dolaylı veya dolaysız [kontrol] altında tutulmuş.”

Bu Batılı sanatçının görüşünün ardında olan insanın aklına ister istemez hemen Cihat Burak geliyor. Kişisel, özgür anlatımın büyük ustası olarak Cihat Burak, iyi tanıyanlar için ve yaptığı resimde hiçbir zaman doğrultucu, düzeltici ve önerici olmadı. Ve bizi çok ferahlattı.

Can Göknil de her resminin arkasında yatan mitolojik öyküleri açıklamaktan gocunmuyor. Bu öyküleri tuval veya ahşap yüzeyinde resim diline dönüştürmek için yıllarca uğraşmış. Bu inançlarını ve düşlerini resimle anlatmak istemiş ve başarmış.

Son derece yumuşak, şefkatli bir fırçası, sürüş tekniği ve modle yöntemi geliştirmiş. Kendi kişiliğiyle gelişen yapay bir “brutalizme” hiç özenmemiş. 1980’lerin, Kuzey Avrupa duyarlılığını taşıyan Neo-Ekspresyonist fırtınasının uzun süre Türk resminde yükselen değer olarak yer almasından sonra bu tür kişisel bir çıkış, “maço”luk taşımayan bir dişilik, özgünlük açısından ferahlatıcı. Resmindeki şaman kökenli figürlere hacim verirken abartılı olmayan bir “modülasyon” yöntemi kullanmış. Yani sıcak ve soğuk zevkleri birbirine yedirme tekniğiyle renk titreşimleri oluşturmuş. Koyu açığı fazla abartmadığı için de bütün resimlerde basık rölyef hâkim olmuş. Sıcak soğuk karşıtları figürlere içerden ışıklandırma etkisi vermiş. Figürlerden arta kalan, eksi alan ve mekânsal öğelerde de aynı renk armonilerinin çeşitlemeleri ile anlamlı ve metafizik boyama yöntemleri kullanmış. Pastel zevkli gibi görünen bu alanlarında bir iç gotik canlıları var. Resimlerin bize iletmek istediği düşsel coşku ve sevinç ve temeldeki “Yaratılış Efsanesi” bu resim diliyle başarılı bir çizgiye ulaşmış oluyor.

Elbiseleri hayat ağacı ve diğer hayvan motif ve sembollerıyla süslü şaman rakipleriyle ilgili bazı kaynaklara baktığımız zaman, bu rakiplerin diğer bir adı da *healer*, yani “iyileştirici”. Bu ad yalnızca bildiğimiz bedensel hastalıkları iyileştirme anlamına gelmiyor. Şamanın çevresindeki insanların ruhsal durumlarını iyileştirici ve yüceltici anlamını daha çok taşıyor. Batı dünyasının değişik disiplinlerden gelen ve bu konularla ilgilenen aydınları, refah düzeyi yükselen toplumlarında ters orantılı olarak artan tinsel boşalmanın nedenlerini araştırırken Şamanizm’den çok söz eder oldular son yıllarda, yer küredeki ekosistemleri daha özenle incelerken şamanların doğayla olan gelişmiş türdeki alışverişleri giderek bilim ve sanat adamlarını daha çok şaşırtıyor.

Ne tuhaftır ki Şamanizm’in Türk kültürünün çok önemli bir parçası olduğu bilindiği hâlde bütün tinselliği ve doğalcılığı ile çevremizdeki şekilli sanata bu kadar az yansımaları şaşırtıcı. Halk sanatı ve törelerindeki sanatı ve törelerindeki varlığı yadsınamaz.

Can Göknil’in severek ve içtenlikle bu şemayı ele alması ve yaratıcı bir kaynak olarak görmesi metro-pol sanatında özgün bir açılım olarak görülmelidir.

Alevi semahlarından kurşun dökmeye kadar törelerimize ve törenlerimize sızmış öğeler Can Göknil tarafından yer yer kullanılıyor. Kurşun dökme ikonvari ahşap panolarda ustaca kullanılmış. Aynı panolarda kurşun, ahşap ve boya bir bütünlük içinde ifade gücü kazanmış, etkili kompozisyonlar oluşturmuş.

İnsanların dört yaratılış unsuru olan ateş, su, hava, toprak ve şaman rahiplerin elbiselerine nakşedilmiş olan “Hayat Ağacı” değişik varyasyonlarda kullanılmış. Büyük tanrının hayat ağacı etrafında örgütlenmiş olan dokuz kızı, semboller ve hayvanlar, içeriğe bağlı olarak ustaca kompoze edilmiş. Doğanın ve hayvanların katılımının son derece önemli olduğu bu mitolojide balık, baykuş, kaz, kuzu, aslan ve ayrıca Sümerler ve Antik mitolojiye kadar uzanan “Altın Koç” bu resimlerde değişik istif ve düzenlemelerle yerini buluyor. Figürlerin kitlesel kullanımı

yine aynı dönemin Tufan mitolojisinde ve “Aslanlı Dağ” kompozisyonunda yer alıyor. Tanrı Kara Han’ın “Beyaz Kaz” olarak yer aldığı kompozisyonlarda desen ve ifade gücü yüksek.

Can Göknil’in bize savunduğu metinde “ilkel toplumlarda bilgelik yerini düş gücüne bırakır” diyor. Ayrıca diğer kaynaklardan okuduğumuza göre, Şamanizm’den bugünün Aleviliğine kadar uzanan tarih çizgisinde insan kalbi insan beyninden daha önemli bir rol oynuyor. Sevgi düşüncenin bir adım ötesinde gidiyor.

Bugün, 2000 yılının eşiğine geldiğimiz bir dönemde en önemli sanat düşünürleri güzel düşler görmenin, masalları sevmenin, çocukluğu ve masumiyeti kaybetmenin rasyonel düşüncüyü engellemediğini, tersine zenginleştirdiğini yeniden keşfettiler. Nasıl keşfettiler? Bu yolda önderlik eden sanatçılar yoluyla. Öyle bir duruma gelindi ki ileri Batı dünyasının varsıl olan ve olmayan bireyleri korku ve endişeden başka düş görmemeye başlayınca, yani güzel düşleri

ve masalları yitirmeye başlayınca gerçek tinsellik karanlık bir delikten akıp gitmeye başladı. Bu durum karşısında ilgili düşünürler bir zamanlar ilkel denen toplumlara gidip, birtakım aygıtlar kullanarak ve hatta bazen para ödeyerek, yeniden düş ve masallar toplamaya başladılar. Ve bugün bu acıklı noktaya gelindi.

Can Göknil’in sergisi, mitolojisi, düşleri ve panteizmi bizi bu düşüncelere sürüklüyor. Resim diliyle belki de bize bir uyarıda bulunuyor. Kim bilir.

—*Milliyet Sanat*, Sayı: 402, 15 Şubat 1997, ss. 22-23.

Özer Kabaş'la Son Sergisi Üzerine: “Desen, Meditasyondur”

Aktaran: Ayşe Gönüllüleroğlu

6 Şubat'ta Beyoğlu Elhamra Pasajı'ndaki Elhamra Sanat Galerisi'nde açılan ve 6 Mart'a değin izlenebilecek olan Desen Sergisi'nde geçtiğimiz günlerde yitirdiğimiz Özer Kabaş'ın yapıtları da yer alıyor. Arkadaşımız Ayşe Gönüllüleroğlu, ölümünden birkaç gün önce Özer Kabaş'la bu sergideki işleri ve Nisan ayında gerçekleştireceği yeni sergisi üzerine görüşmüştü. Özer Kabaş'ın bu görüşmede söylediklerini aktarıyoruz.

"Nisan'daki kişisel sergime de desen ve sulu boyaları koyuyorum. Kendi başına desen değil, sergiye hazırlık olan desenler çoğunlukta olacak. Bir de desen ve boyanın flört ettiği, tam birbirini bitirmediği, yemediği resimler var. Desen yapılıp ve sonra boyanır denir. Fakat belki de hepsi boyanmaz. Bunu geçmişte yapmış sanatçılar var. Picasso'da da var. Deseni saklamama, desenin olduğu gibi kompozisyona ve resim konseptine katkısını gösterme gibi bir özelliği ben vurguluyorum. Bir şey bitiyor, bir şey başlıyor

durumunu biraz kaldırıyorum. Desenden boyaya geçişte de resim bitmiş olabilir konseptini koyuyorum. Bunun için deseninize güvenmeniz lazım tabii. Bende deniz mekânı çok ağırlık kazanıyor resimlerde. Deseni bir şeye bakıp desenini çizmek değil de, geliştirdiğim deniz mekânı konsepti ile ilgili bir meditasyon olarak da düşünüyorum. Elhamra Sanat Galerisi'ndeki sergide bir iki tane göreceksiniz. Bunların en önemli bölümünü yirmi beş yıldır gittiğim Paşalimanı, Poyrazköy'de yapıyorum. Bulunduğum yerde doğada, denizde belli bir hareket olduğu zaman onun desen ve sulu boyalarını yapıyorum. Bunların hepsini sergilemiyorum. Mesela on tane yapıyorum, iki tanesini sergilemeye layık görüyorum. Ama o çalışma aslında şehirdeki çalışmalar için bir tinsel yoğunlaşma oluyor. Desen bir şeyi tasvir etmek değil, biçim oluşturma meselesidir. Yani endüstri tasarımı yapan biri iyi bir desen öğrenerek yetişmişse meselesini daha iyi çözümler. Türkiye'de Batı'da karşılığı olmayan bazı terimler oluşturuyoruz. Mesela 'tuval resmi' diye bir şey kondu, ama böyle bir şey yok Batı'da, 'resim sanatı' var. Bunu niye koyuyorlar, başka eylemleri

resim sanatının içine sığdırmak için. Olumluyucu, yaratıcı biçim oluşturan çalışmalar desendir. Ama sırf bir kendini dışa vurma, kişisel ifade olarak bir şeyler çiziktiriyorsanız, bunlara desen denemez. Bizde şöyle bir yanlışlık da var. Çağdaş resim akımlarının; Kübizm'in başından, Fovizm'den bugüne kadar dünyadaki üslup ve biçimlere büyük katkısı olmuştur. Batı'da sanata muhalif olan akımlar da var, Dada ile başlayan, veya Fluxus akımı gibi. Bizde karşı olan, sanata ironiyle bakan muhalif akımlar da sanatmış gibi ele alınıyor. Şimdi onlar da diyeceksiniz, sanat tarihinin içine girdi de, bizde muhalefetten çekinme, yok etme eğilimi var. Bir yuvarlak hamur oluşturuluyor, her şey içine atılıyor, aynı ekmeği çıkarmak için. Aynı ekmeğe değil bu. Bizde 'avangart' da çok kolay kullanılıyor. Bu kadar resmîleşmiş, bürokratlaşmış, bienalleşmiş bir avangart olamaz. Bunu 'çağdaş sanat' diye çok yuvarlak bir ad altında bu kadar resmîleştirirseniz buna da bir muhalefet çıkacaktır. Biçim bozma olayı Dada kökenlidir. Desen biçim oluşturan bir şeydir, buna bugünkü araba dizaynındaki Opel Tigra'nın çizimi de dâhil. İyi bir estetik biçim

oluşturmak çok zor bir şey. Biz bunu biraz es geçiriyoruz. Yani resmi tasarımdan koparıyoruz, endüstri tasarımını heykelden koparıyoruz, 'çağdaş sanat' diye her şeyi yuvarlıyoruz. Bu topluma kim biçim verecek? Birtakım insanlar estetik olarak topluma biçim veriyor—bu Gropius'un çizdiği çaydanlık olabilir veya Bauhaus'taki tasarım olabilir—biz bunları birbirinden koparttığımız zaman çizim, desen, tasarım, biçim oluşturma meselesini biçim bozmayla karıştırıp bir hamur yapıyoruz ve işte o işin içinden çıkamıyoruz. Bu işleri birbirinden ayıracak kuramcılarımız yok. Edebiyatta var, ama plastik sanatlarda kategorilere ayıran; bu anti-sanattır, bu sanattır diyecek, Batı'daki Suzi Gablik, Susan Sontag gibi kuramcılarımız yok. Biz eğitimciyiz ve 'anti-sanat' diye bir eğitim yapamayız. Türkiye'de bizim bir şansımız var. Ali Çelebi'den Zeki Kocamemi'ye, Refik Epikman'a kadar Münih'te öğrenim görmüş ve çok kuvvetli bir desen ekolünü, yani bir nevi konstrüktif post-Kübit desen anlayışını Türkiye'ye getirmiş ressamı var. Mesela Adnan Çoker, Zeki Kocamemi'nin öğrencisiymiş. Neşet Günel, Fernand Léger'nin atölyesinden. Bunun bize

sağladığı eğitime olan katkılar teorik olarak yok ama bugün elle tutulur biçimde MSÜ Resim Bölümü'nün desendeki tutarlılığını, sürekliliğini bunlara borçluyuz. En iyi desen eğitimini resim bölümü veriyor şimdi. Biçim olmayınca bozma da olmuyor, gelişigüzel oluyor. Biçim olmazsa olumlu deformasyon yapılamaz, onun karşıtı da keyfî deformasyondur. Ben öğrencilerin bir iş çıkarırlarsa arkasındaki bütün eskizleri görmek istiyorum. Ayrıca bazısı der ki ben resim bölümünden mezun oldum, fakat üçüncü boyuta geçmek istiyorum. Bunu diplomada bile kabul ediyoruz. Dört yıl sonunda bir enstalasyon, kavramsal iş yapabilir. Kavramsal sanat atölyesine sahip değiliz. Öyle bir örnek yok. Gene burada aynı konu: Ben Yale Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezunum. İngiltere'de tanıdığım bölüm başkanlarıyla görüşüp en son gelişmeleri izleyerek bir resim eğitim programı yürütmeye çalışıyorum. Başvurduğum dört beş tane büyük okulda kavramsal sanat atölyesi olsa belki biz de düşünüyoruz. Mesela bir tasarım bölümü kurmaya çalışmıştık; temel eğitim kürsüsü olarak, Ali Teoman Germaner ve ben. 1980'li yıllarda temel

tasarımın devamı olarak özgür tasarım yapılan, aynı zamanda kuramsal yönü olan bir bölüm kurduk. 'Bu çocuklar ne olacak?' dediler. Biraz da YÖK'ün gelmesiyle ortadan kaldırıldı. Yani bunu açıkça koymak, mesela enstalasyon ve performans atölyesi demek lazım. Resim Bölümü performansı olmaz. Gene aynı bulamacı yapmamak lazım. Ama bu programda da gene desen vardı. Türkiye açısından desen ve tasarım, yani yaratıcı biçim oluşturma meselesi çok hayatidir. Eğer hayati olarak görmezsek toplumdaki çirkinleşmeden şikâyet etmeye hakkımız olmaz. Çünkü bir doğal akış olarak halk sanatı var; dünyanın en iyi renkli kilimleri Türkiye'de, bir de profesyonellerin ürettikleri biçimler var ve bu eksik. Yani İtalya nasıl Amerika'ya, Almanya'ya fark atıyor, Rönesans temelini çok iyi değerlendirmiş, inanılmaz mobilyalar çiziyorlar, deri işleri yapıyorlar, araba dizaynı yapıyorlar. Bu topluma biçim verme sorumluluğu—tepeden inme anlaşılmasın—topluma estetiği yedirme, sindirme sorumluluğudur. Eğer bunu yapabilirsek biçim bozmakla uğraşabiliriz. Bizim ayakta tutmaya çalıştığımız bu. Öğretiliyor fakat yeterli değil,

ortaöğretime sinmesi lazım. Bizim gibi okulların biraz biçim kurmayları yetiştirmesi lazım. Desen aynı zamanda bir sanattır, çünkü dünyada çok önemli desen koleksiyonları, mesela İngiltere’de Windsor koleksiyonu var. Ama Türkiye’de yok. Bizim müzede de çok az var. Bunun için Artin Demirci’nin girişimini olumlu karşılıyorum. Yıllardır desene ağırlık veren sanatçıların işlerini göstermek için çaba gösteriyoruz. Bu kurumlaşabilir; dernekleşebilir, koleksiyonlara girebilir. Ama maalesef biraz ihmal edilmiş. Desen konusunda küratör de yok. Örneğin altı ay önce Avni Lifij’in varisleriyle birlikte Lifij’den kalan dört yüz kadar desenini paylaşım için bir mahkeme oldu. Bu desenler ilk defa gün ışığına çıktı. Ben Avni Lifij’in o desenlerinin çoğunun dünya çapında olduğunu biliyorum. Fakat bunların resmi çekilemedi, arşivini yapan olmadı. Osman Hamdi’den Avni Lifij’e, Ali Çelebi’den Neşet Günal’a kadar bu desen meselesini Batı’daki desen ekolleriyle karşılaştıracak ve değerlendirecek bir otorite, küratör yok.”

—*Milliyet Sanat*, Sayı: 426, 15 Şubat 1998, ss. 27-28.

Yuvarlak Masa 2: Sinema-Resim İlişkileri¹

Katılanlar: Onat Kutlar, Ömer Uluç, Özer Kabaş, Sezer Tansuğ, Yılmaz Zenger

Onat Kutlar: Sinema ve öbür sanatlar konusundaki bu özel sayının sinema ve resim ilişkileri alanındaki açık oturumuna Özer Kabaş, Sezer Tansuğ, Ömer Uluç ve Yılmaz Zenger katılıyorlar. Arkadaşlarımız bu konudaki düşüncelerini belirtecekler.

Yılmaz Zenger: Konuya şuradan girebiliriz: Geçen gün Onat sanatların birbirlerine yaklaşımdan çekindiklerini, müstakıl kalmak istediklerini belirtti. Bu yüzyılda ben tam tersi olduğu düşüncesindeyim. Sanatların birbirlerine yaklaşımları daha çok sinema yoluyla ortaya konuyor. Örneğin ses ve hareket, heykele ve mimariye hızla yaklaşımda. Hareket unsuru büyük bir cazibe kazanıyor plastik sanatlar için. Bu sayıda yer alacak ilginç bir makale, *Architectural Design* dergisinde yayımlandı. “MovieEye”² diye bir makale; mimari ile sinemanın yakın ilişkileri araştırılıyor. Ortaya koyulan örneklerden ortaya çıkan sonuç şu: Hareket ve sesin mimariye katılışı

nedeniyle, sinema sanatı, diğer sanatları önemli bir biçimde etkilemiş oluyor. Ve mimariyle kurduğu yakın ilişkilerde aslında iki taraflı bir etkileşim var. Sinema mimariye birtakım yönler katıyor, mimari de sinemaya.

Özer Kabaş: Resimle sinema ilişkisini burada araştırırken ikisinin de bir görüntü sanatı ve iki boyutlu beyaz bir yüzey üzerinde görüntüye dayanan birer sanat olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Belli biçimler, belli renkler ve belli anlatımlar ışığında. Bugün ressam deyince ne anlıyoruz? Çağımızdaki ressam nedir, tarih içindeki ressamın durumu nedir? Ressam ne yapmak istemiştir? Bu yönden alırsak sanıyorum ikisi birbirine daha çok yaklaşacak. Örneğin 14. ya da 16. yüzyılda insanların yaşamı içinde görüntüleri veren ve bu yoldan anlatım yapan ressamlardı. O zamandan bu zamana belli bir değişiklik var. Fotoğrafın icadı, resim sanatının kendine göre evrimi, sinemanın icadı ve görüntü dünyasının birdenbire çoğalması. Bence, çağımızda resimle sinemayı kesin çizgilerle

ayırmak çok saçma. Hareketli, zaman boyutu kazanan bir resme geçiştir sinema. Onun için, eğer ressamın ya da resmin fonksiyonunu sinemayla beraber düşünürsek, o zaman birtakım yapma, eskiye dayanan ayırımlardan kurtulmuş oluruz. Ressam çağımızdaki fonksiyonunu düşünürken kendisini sinema sanatı ve resim sanatının içinde beraber düşünmelidir. Çünkü artık teknolojik ilerlemelerle; sinemadaki canlı resim alanının ilerlemesiyle, ışığın yeni buluşlarıyla ve yeni araçların ortaya çıkmasıyla ressamın karşısına artık başlı başına teknolojik bir araç sorunu ortaya çıkıyor. Bu bakımdan, bütün bu araçları kendi eli altında düşünüp, bunların ışığında resmin ne olduğunu, sinemanın ne olduğunu düşünmesi gerekir. Çünkü bunların arasındaki ayrımlar sanırım kalkmıştır.

Y.Z.: Şöyle bir sorum var: Bugün fotoğrafla sinema fotoğrafı arasındaki farkı düşünecek olursak sinema fotoğrafı, fotoğraf sanatının dilinden ayrı bir anlatıma sahip. Belli bir zaman içinde oluşuyor, üçüncü hatta sonsuz boyutu var. Fotoğrafın sinema fotoğrafı

hâline gelmesi gibi bir gelişme resimde de söz konusu. Bir hareket söz konusu. Fotoğrafta bunun paraleli olarak şu uygulamalar var: Zoom objektifle yapılmış birtakım fotoğraf çalışmaları var. Fotoğraf tek bir anın düzenlemesi olmaktan çıkıp, belli bir süre içerisinde cereyan eden birtakım görüntülerin üst üste yığılmasından faydalanabiliyor. Bu bir zaman unsurunun yapay da olsa fotoğrafa katılma çabası. Böyle bir şey resim için de söz konusu mu?

Ö.K.: Resimden sinemaya aslında çok iyi bir geçiş olabilirdi. Fakat sinemanın gelişmesini etkileyen değişik ekonomik nedenler, sinemayı başka türden bir anlatım aracı yapmak isteyen etkenler yüzünden böyle bir gelişme olmadı. Örneğin renk yönünden sinema resimden yeterince yararlanamamıştır.

O.K.: Yani özgür değil, diyorsun.

Ö.K.: Özgür değil. Bu geçiş gereği gibi sağlanamamıştır. Bence sağlanacaktır. Renk sorunu gelecekte sinemada çok önemli şeyler çıkaracaktır ortaya.



Y.Z.: Son yıllarda fotoğraf müthiş yararlanmaktadır resimden. Hatta denebilir ki fotoğraf sanatında şöyle bir soysuzlaşma vardır: Klasik devreler bugün fotoğrafla tekrarlanmaktadır. Renk düzenlemesi, yüzey düzenlemesi, perspektif düzenlemesi için tekrarlanmaktadır. Bunun çok ilginç örneği son yıllarda bilhassa *Popular Photography*'de görüldü. Görüntü ustaları esprileriyle bugün fotoğrafta inkâr edilmektedir. Bu bilinçli ya da bilinçsiz, hasta ya da sıhhatli bir yaklaşımdır. Aynı biçimde resim sanatı sinemayla böyle ilişkiler kurma çabasına girebilir mi?

Ö.K.: Girmektedir ve ayrıca sinema resim sanatını etkilemektedir, ters olarak. Bunu engelleyen şeyler vardır ama bu er geç olacaktır. Bazı konularda sinema ileri gitmiştir, bazı konularda resim. Temelde birleştikleri nokta ve buradan çıkacak gelişim henüz sağlanmamıştır.

Y.Z.: Sonsuz boyutluluğu mimaride çok açık bir şekilde görüyorsunuz.

Sezer Tansuğ: Fotoğrafta da sonsuz boyutluluğa mı gidiliyor diyorsunuz?

Y.Z.: Fotoğrafta sonsuz boyutluluğa doğru bir eğilim şunda var: Örneğin zoom objektifle yapılan tatbikatlar var. Üst üste çekimler var.

O.K.: Sinemanın resimle olan ilişkilerinde sinemanın getirdiği zaman olanaklarının, yani sinemanın resimden fazla olan boyutlarının resim üzerindeki etkileri ne dereceye kadardır ya da ne olabilir konusunda bir sorun var sanıyorum.

Ömer Uluç: Bence resmin gücü ana sanat olmasından ileri geliyor. Sinema gibi değil. Gücü ilk ilişkiler sanatı olmasından. Kendiliğinden, dolaysız bir sanat. Başından beri kâğıt üzerine konmuş birtakım çizgiler var resimde. Bu yüzyıllarca değişmeden sürmüş. O çizgiler genel anlamda gerçekliği yakalamak, yorumlamak demektir. Acayip bir terazi var. Bir tarafta bütün bir gerçeklik, bir tarafta birkaç çizgi. Sanatı bazıları oyun olarak görüyor. Bu görüş terazinin tuhaflığından ileri geliyor. Nedeni biraz

da bu. Sinema ise gerçekliğin bütün elemanlarını kullanan bir sanat. Görüntüler var, ses var, hareket var. Dış dünyaya çok benziyor. Sinemanın aslında bütün gayreti bence bu ilk ana sanatlardan birine yaklaşma yönünde geliyor. Belki en son gayesi bir göz olmak. Sinema aslında o ilk sanatların dolaysız, kendiliğinden, ilk ilişkileri ortaya koyma niteliklerine kavuşmak istiyor. Özgür olmak istiyor. Resim daha özgür bir sanat. Bugünkü duruma gelelim. Bugün bütün sanatlarda bir çeşitlenme var. Bu çeşitlenmenin nedeni, gerçekliğin genişlemesi ve bu genişleyen gerçekliği yorumlamak için, yahut insanileştirmek için bütün sanatlar birbirlerine yaklaşıyor ve birbirlerinden birtakım kavramlar, boyutlar alıyor. Her sanat aldığı bu yeni boyutlarla bir anlamda yenileşiyor. Yalnız bu yenileşmeye dikkat etmek gerek. Aslında sanatlar arasında garip birtakım hudutlar vardır. Zamanımızdaki insanlarda çağdaş olma tutkusu fazla. Çağdaş olma, bu hudutların olmadığını farz etmeye kadar götürüyor. Bu hudutlar çok zaman biçimsel bir şekilde aşıyor. Bugün birtakım resim araştırmaları var. Ben sanatlar arasındaki alışverişe

taraf tarım. Yalnız bu alışverişin karmaşık bir mekanizması olduğunu sanıyorum. Bir ressam sinemanın yorumlamasına bakar, bunu yaşar ve kendi sanatını yaptığında özde bir değişme ve yenilenme olabilir. Yalnızca biçimsel olarak değil. Sinema ne verebilir resamlara? Sinema, hızla üst üste yığılan birtakım görüntüler. Resimde de hız diye bir boyut var. Hızlı resim yapmak. Bu belki sinemanın etkisidir. İkincisi resim daha öznel. Resme daha bir nesnellik getirebilir sinema. Üçüncüsü, sinema konulu bir sanat olduğu için, resme yeniden konu, hikâye getirmek isteği verebilir. Ben bu anlamda birtakım alışverişler olabileceğini sanıyorum. Bunun ötesinde işi fazla büyütmemek gerek.

S.T.: Soruna sinemayla resim ilişkisi konusunda daha farklı bir açıdan gitmek gerek.

O.K.: Ömer, burada sonunda düşüncesini açıklarken resmin sinemadan alması muhtemel olan birtakım etkilenmeleri anlattı. Hızı, nesnelliği ve konuyu. Konumuzun daha temel planda sinema olduğu

düşünülürse, ben Sezer'den sinemanın resimden bugüne kadar almaya çalıştığı, alabileceği şeyler ve bu konuda tarihsel bir genel bakış rica edeceğim. Sinema elbette başlangıçta bir araca bağlı olduğu için, insan ögesinin az karıştığı bir olay olarak işe başlıyor, sanıyorum. Ömer'in söylediğinin mantıklı bir sonucudur bu, ya da başlangıcıdır. İkisi aynı şey. Bir teknik olmaktan bir sanat olmaya giden süreç aslında Ömer'in söylediği şeydir. Yani özgür olmaya doğru giden bir araştırmadır. Mümkün olduğu kadar insan ögesi fazlaca girmeye çalışıyor sinemanın içine ve bu alanda da elbette insan ögesinin çok girdiği öteki sanatlar, yani edebiyat ve resim gibi geleneği çok daha eski olan sanatların davranış biçimine doğru bir kaygı seziliyor.

S.T.: Tarihsel ilişkilere gelince, sinemanın resimle ilişkileri konusunda öncelikle tasvirleri göz önünde tutmak gerekir. Bunlar sinemanın ilk örnekleri gibi görülüyor. Resimlerde *succession* [ardıllık] durumu, yani bir olayın başından sonuna kadar anlatılması, olayların peş peşe nakledilmesi, bugünkü sinema

anlatımına benzer bir durum. Dünün sanat tarihinde birçok örneği var. Çok klasik bir örnek Bayeux halısıdır. 70 metre uzunluğunda bir halı. Üzerinde Normanların İngiltere'yi istilasını anlatılıyor, biliyorsunuz safha safha olay resimlerle tasvir ediliyor. Bunun gibi daha birçok örnek var. Örneğin, Roma ordusunun zaferlerini anlatan kabartmalar sayılabilir. Sinema yeni bir tekniğin ürünü ve nesnel bir sanat olarak karşımıza çıkıyor. Yani resmin olanakları ile çalışan bir sanat değil. Her ne kadar ikisi de görsel sanatlarsa da sinema kendi teknik gelişmesi içinde resimden geniş ölçüde yararlanıyor. Örneğin, sinema sanatçılarının belli bir çerçeveleme zevkine varmalarında, resim bilgileri önemli bir rol oynuyor. Hatta zaman zaman, filmlerindeki bazı görüntülerin, bazı ressamın tablolarına benzediği görülmektedir. Bu da sinemanın resimle ilişkisi konusunda bize bazı değerler getiriyor. Yani sinema sanatçıları, ressamın tablolarında elde ettikleri sonuçlara varmak isteyen çabalar harcıyorlar. Buna birçok örnek göstermek mümkündür. Örneğin *La viaccia* [Toy Bir Delikanlı] (1961) filminde, izlenimci ressamın tonlarını

hatırlatan sahneler vardı. Son Cannes Şenliği'nde gösterilen ve çok ilgi toplayan bir İsveç filminde bazı görüntülerin Corot ve Renoir'ın tablolarını andırdığı söylenmektedir.

O.K.: [Sergei] Eisenstein bu konuda örnek olabilir mi?

S.T.: Evet, Eisenstein özellikle ikonlardan geniş ölçüde yararlanmıştı denebilir. Bunun yanı sıra sinema ve resim ilişkisi açısından başka meseleleri de ortaya koymak gerek. Doğrudan doğruya objektifin, resim örnekleri üzerindeki dokümanter çalışmaları. Alain Resnais'nin van Gogh üzerine yaptığı dokümanter film gibi. Buna benzer birçok örnek sıralanabilir. Örneğin Türkiye'de, Siyah Kalem ve *Surname* üzerine yapılan filmler... Bunların hepsi sinemanın resimle ilişkisi olarak gösterilebilir. Bu arada başka bir meseleye daha girmek gerekiyor. O da sinemanın bir seyir sanatı olarak, öğeleri resim olan sanatlarla ilişkisidir. Örneğin, hayal perdesi figürleri ile olan ilişkisi. Hayal perdesinde seyir sanatını oluşturan öğeler, perdesi ve arkasındaki figürleri ile doğrudan

doğruya resim elemanlarıdır. Karşımıza, sinemada görülebilecek bir çeşit seyir örneği koymaktadırlar. Meseleye bu açıdan da bakılabilir. Ben sinema ile resmin gerçeklere bakış sorunlarına girmeden önce daha çok bu konuda konuşmak istiyorum. Çünkü resmin tarihsel açıdan sinemanın yerini tutmuş olması ile konuya girmek gerekli.

O.K.: Sinema başlangıçta çok nesnel bir iş olarak ortaya çıkınca, genellikle sinema sanatında sanatçı kaygıları taşıyan, yani sinemayı özgür bir sanat hâline getirmek isteyen kişiler bazı öğeler üzerinde uzun boylu durdular. Yine bu yüzden çok aşırı bazı örneklerle de karşılaşılmaktadır. Örneğin, Jacques Feyder'in *La Kermesse Héroïque* [Kahramanlar Panayırı] (1935) adlı filmde bütün görüntülerin, Flaman ressamlarının görüntülerine benzemesi gibi.

Y.Z.: Bütün bu örneklerin ilginç bir yanı var. Örneğin, izlenimci resimleri yansıtan bir filmin izlenimcilik ile ilişkisi var mıdır? Yani onların dünya görüşü, yapmak istedikleri, izlenimciliğin kendi devrinde

taşıdığı anlamlar ile aynı öğeleri kapsıyor mu? Ben öyle sanıyorum ki bütün bu özellikler şekilde kalmaktadır. Hiçbir zaman, sinemanın biçimsel benzerlik kurduğu resim dalıyla öz bakımından bir ilişkisi olmuyor. Resim toplum içinde, kendinden önceki aşamalarla ilişkisi olan bazı dönemler geçirmiştir. Bu dönemlerin sebebi ve sonuçları o devrin olanakları ile sınırlıdır. Bu yüzden bugün sinemada, çeşitli resim dönemlerinin etkileri yalnız biçimsel açıdan değerlendirilebilir. Sorunun sinemanın özü ile bir ilişkisi yoktur. Yani, filmini bir izlenimci görüntü düzeni içinde veren bir yönetmen için bu anlatım tek yol değildir. Yönetmen, filmini bir resim kuramının öğelerinden yararlanarak yapabileceği gibi, filminin aynı özünü başka bir biçimde de verebilir.

S.T.: Sinema ve resim ilişkisine öz yaklaştırması açısından bakmak tehlikeli sonuçlar doğurur. Çünkü bu konuda yalnızca sinema-resim ilişkisini değil, tüm sanatların birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koymak gerekir. Ancak sinema ve resmin kendilerine özgü özellikleri olduğunu önceden kabullenmek

gerekir. Ömer, sinemanın resim gibi dolaysız bir sanat hâline gelme amacında olduğunu ortaya koydu. Bu durum sinemanın; şiirin olanaklarına, heykelin olanaklarına, müziğin olanaklarına varmak istemesi demektir. Resim ve sinemanın görsel sanatlar olması nedeniyle birbirlerine, öz yaklaşması açısından çok katkılarda bulunacakları sonucuna varamayız. Çünkü resim ve sinema ayrıcalıkları olan iki sanattır.

Y.Z.: Biçimsel meselelerin ötesinde benzerlikler ya-tıyor. Demin Ömer Uluç resmin sinemaya göre daha öznel oluşundan bahsetti. Fakat bugün sinemada belli bir anlatıma ulaşmak için resimden yararlanmak yerine sinemadan yararlanan kişinin, resimdekine paralel birtakım imkânlar yaratacağı fikrindeyim. Örneğin, geniş objektiflerle yapılan çok ilginç bir anlatım. Böyle bir kamerayı hareket ettirdiğiniz zaman müthiş bir mekân hareketi oluyor, distorsiyondan dolayı. Burada mimari infilak ediyor, objektif olan elemanların yerine tamamen subjektif bir düzenleme geliyor. Bir Fransız filmi vardı Venedik ile ilgili. “Kiralık Kızlar”dı sanıyorum. San Marco anlatılırken

arka arkaya teleobjektif ile geniş açılı objektiflerin kullanılması sayesinde müthiş bir düzenleme yapılmıştı. San Marco gibi mimarisi olan bir yerde bunu silip atan, onun yerine kendi özel katkılarını koyan bir teknik.

S.T.: Sinemanın çeşitli gelişmelerle buna varması, sonuçta resim sanatının gelişmesinden büyük etkilermeler yaşadığı değil, kendi gelişmesini sürdürmekte olduğu anlamına gelir.

Y.Z.: Katiyen değil. Bu bir amaç değildir. Yani nesnellikten uzaklaşıp öznelliğe yaklaşma meselesi değil, Bir şeyi ifadelendirmek, nakletmek istiyorsunuz. Sinema kendisi için bir malzeme hâline geliyor. Resmin yüzyıllarca geliştirilmiş bir malzemesi var. Sinema da kendi malzemesini araştırıyor. Sinema birtakım teknik sorunlara sıkı sıkıya bağlı olan bir sanat olduğu için bu araştırma belki birçok laboratuvar işlemleri hâlinde de gelişiyor. Ama gerçek şu ki, her ana sanatın gelişmesine paralel olarak sinema sanatı da kendi düzenlemesini ortaya koymak durumunda.

Ö.U.: Başta söylediğim gibi, bugün bütün sanatlarda bir çeşitlenme var. Birbirlerini etkiliyorlar. Yeni boyutlar getiriyorlar. Gerçeklik gittikçe genişliyor ve bütün sanatlar bunu kapsamak için birbirlerinden bir şeyler alıyor.

Y.Z.: Resim aslında kendi olanaklarını zorluyor. Daha doğrusu, belki de bütün sanatlar tek bir sanata doğru gidiyor. Tek bir isim altında toplanabilecek, kolayca tasnif edilemeyecek her yere doğru gidiyor.

S.T.: Bu biraz imkânsız bir şey. Siz konuşmanızın başında 19. yüzyıldaki bağımsızlık eğiliminden söz ettiniz. Bugün aynı şey söz konusudur. Sanatlar birbirlerine bazı açılma, gelişme olanakları tanıyor- sa da gene de birbirlerinin egemenliklerine giriyor. Birbirlerinin içinde kayboluyor anlamında değildir bu... Hepsi kendi gelişmesini bu yüzyılın anlayışı içinde idrak ediyor. Resim resim olarak, şiir şiir olarak, müzik müzik olarak, sinema sinema olarak. Ona bakarsanız tarih boyunca sanatlar birbirlerini etkilemiştir. Sinemanın ortaya çıkması, hepsini kendi

uyruğu altına alacağı anlamında değildir. Sinemanın durumu da bize sanatların birbirlerini yok edeceği duygusunu vermiyor. Sinema nihayet daha öznel bir yorum olabilir, daha çok ferdîleşebilir ama resim yine resim olarak kalır.

Y.Z.: Bir sanatçı için bütün sanatlara ve bütün toplumlara açık bir sorumluluk gelişti. Bugün sanatçının, yalnızca kendi sanatının sorunları ile meşgul olan, onlardan sorumlu olan bir insan gibi görülmemesi gerekir. Aslında yaklaşma burada. Sanatları tek sanat hâline getiren ve herhangi birinin egemenliğini geri iten davranış değil. Bugün insanlar her türlü imkâna açık. Yani kıskançlıkları olmayan bir devredeyiz.

Ö.K.: Senin söz konusu ettiğin ayrımlar eskiden yoktu. Seyirci yönünden bakacak olursak, temaşa sanatları içine giren sanatları bir arada düşünmek lazım. Fotoğraf ve sinema bir yerde konuyu resimden çalmıştır. Sonra resmin kendi içinde bir gelişmesi vardır. Aslında bu hudutlar kalkıyor, yaklaşma oluyor

derken, ressam ressamlığını kaybetmiyor, yeni imkânlardan yararlanmaya bakıyor. Resme hareket sokuyor. Sanatçı resmini niçin yapıyor? Seyredilmesi için. Bunu etkili kılmak için, mümkün olduğu kadar bütün araçlardan yararlanacağım. Belki de resmimi sinema boyutu içine koyacağım. Canlı resim şeklinde yapacağım. Araç olarak yağlı boya yerine renk ve ışığı kullanacağım. Burada, Yılmaz Zenger'in dediği gibi, görüntü sanatını mümkün merteye etkili kılabilcek bir düzeye getirmek önemli. Sinema sanatındaki nesnellik ve görüntü yönünün gelişmesinin nedeni de sinemanın fazlasıyla ticari kaygılara esir olması. Bugün ressamın kendisini bir görüntü sanatçısı olarak görüp bütün imkânlarından yararlanması gerek. Araç yağlı boya ve fırça olarak düşünülürse birçok şey geride kalabilir.

Ö.U.: Resimde bazı kavramlar var. Parçalama var, bozma var, gündelik hayattan herhangi bir elemanı alıp yerinden ederek ona yeni bir anlam kazandırma var. Yalnızca ön gelişmelerine bakarak resmin en çok hareket elemanı üzerinde kurulacağını pek

sanmıyorum. Tam tersi de oluyor çünkü. Bir çeşitlenme var. Bütün sanatlar arasında birtakım alışverişler oluyor. Önemli olan bunların öz alışverişleri olması. Biçimsel hudut geçişler bizi tehlikeli bir yere götürür. Ben bir sanatın fazla gösterişli olmasından her zaman korkarım. Bunun insan gerçekçiliğine oturmuş bir yanı bulunabilir. Biz kendimizi fazla çağdaş sanıyoruz sırasında. Bu da bize birtakım ilkel, yalın güçleri unutturuyor. 19. yüzyılın sonlarına doğru Batılılar kendilerini bütün duruma hâkim sanıyorlardı. Fakat Japon sanatı, arkadan Afrika sanatı gelip ilk ilişkilere götürdü. Kuvvetle yapılmış sanatın ne olduğunu gösterdi; işler allak bullak oldu. Adamlar kalktılar kendi yaşama, düşünme biçimlerine karşı çıktılar Dadaizm ile. Dolayısıyla kendimizi her şeyi halletmiş sandığımız anda, gösterişli şeyler yapmaya başladığımız anda maniyerizme düşme tehlikesi vardır.

O.K.: Mimari ve resimde birtakım gelişmeler var elbette. Bunun yanı sıra sinemanın şimdiki görünüşü şöyle: Bir tarafta canlı resim yapan adamlar ya

da deneysel film yapanlar var. Çeşitli öğeleri kullanıyorlar. Örneğin, adam pelikülün üzerine çiziyor şekilleri. Sesi çizgi ile yapıyor. Fakat sinemanın asıl büyük kitlesi, henüz başka bir durumun içinde. Bu durumda da sanıyorum Ömer'in söylediği şey gibi görünüyor. Her çeşit maniyerizm tehlikesinden kaçınmak için, adamlar tam tersine Eisenstein'ın kullandığı resim öğelerinden bile daha az yararlanan bir sinema yapıyor. Örneğin, bugün "Yeni Sinema" [Cinema Novo] akımında çok direkt bir anlatımla karşı karşıyayız. Hatta bir yerde görüntülerin hiç de öznel olmayan bir biçimde, tam tersine daha da öznelleştirerek verildiğini görüyoruz. Bunun için bazı terimler kullanılıyor. Sinema-direkt deniyor, *candid-eye* deniyor, *cinéma vérité* deniyor vesaire. Günün sineması belki de geleceğe dair birtakım araştırmaları âdeta yalanlarcasına, daha az kendini belli eden, sinemacıyı pek fazla belli etmeyen, fakat sırf bu yüzden seyirciyi yadırgatan bir sinema olarak geliyor. Çünkü sinema da belli bir süre içinde bir çeşit maniyerizm kazanmış. Bunun çok önemli örnekleri var. Sinemanın ilk çıkışından hemen sonra

ilk yıllarda Alman dışavurumculuğu, bütün Alman dışavurumcu plastik sanatlardan yararlanmış. Bu devreden sonra Eisenstein ile gelişen özel bir anlatım çabası uzun yıllar sürmüştü. Bu yüzden seyirci de sinemada gerçeğe benzer başka bir gerçeklik dünyası seyretmeye alıştırmış. Bunun bir başka yanı da klişeler kazanması. Sinema, her sanat gibi ayrı bir dil kazanmaya çalışmış, bunun sonucunda özel kurgu biçimleri ortaya çıkmış. Böylece sinema da öznel bir anlatım hâline getirilmiş. Sinemacılar uzun zaman, belli bir gerçeği sanatçı açısından yeniden yaratma peşinde olmuş. Fakat bugün genç sinemacılar bunun tam tersi bir şey yapıyor. Bütün bunları bir tarafa bırakıyorlar. Kameralarını düpedüz gerçeğin üzerine yöneltiyorlar. Burada öbür sanatlardan yararlanma eğilimi eskilere oranla biraz daha az. Ama denebilir ki belki, nasıl ki resimde bir yalınlaşma eğilimi var, buna yakın bir yalınlaşma eğilimi sinemada da kendini gösteriyor. Bunların arasındaki ilişkiler, aslında düpedüz birtakım araçların kullanılması biçiminde değil de birtakım olanakların âdeta başka alana transforme edilerek kullanılması biçiminde ortaya

çıkıyor kanısındayım. Örneğin hız. Resimdeki hızla sinemadaki hız birbirinden ayrı şeylerdir. Fakat ikisi de hızdır. Öbür taraftan sinema elbette ki yığınların sanatı. Bu tarafıyla bağlayıcı bir yanı var. Bu bağlayıcı yan dolayısıyla sinemacılar bu konuda değiştirmelere gitmek yoluna pek sapmıyor.

Ö.K.: Aynı şey Rönesans sanatçısı için de vardı. O zaman yığınların sanatıydı.

S.T.: Bizim meselemiz sinemayla resim ilişkisi. Ben konuşmalardan bütün sanatları ilgilendiren meselelerin ele alındığını sanıyorum. Bunlar arasında doğrudan doğruya sinemayla resmi ilgilendiren meselelerin tamamen ortaya çıkmadığı kanısındayım. Hızdan bahsederken neden sinemadan geldiğini söylüyorsunuz? Hız belki de yüzyılımıza ait bir kavramdır. O zaman ikisi arasında biraz yapay bir ilişki kurma çabası oluyor bizim için. Meseleyi tamamen sinemayla resim meselesi açısına getirmemiz lazım. Başından beri, kavramlardan ve her sanat arasındaki ilişkilerden

söz ediliyor. Sinema ve resim ilişkisini özü olarak ortaya çıkarmamız gerekiyor.

O.K.: Şöyle iki düşünce var: Birisi, sinemayla resim arasındaki ilişkinin aslında birinin kendine özgü temel özelliklerinin öbür sanat tarafından, kendi anlatım araçlarına transforme edilerek, yani bir öz değişikliğine uğrayarak oraya ulaştığı düşüncesi. İkinci düşünce ise bunun aynı zamanda biçimsel olarak da iki sanattan birini etkilediği düşüncesi ki sanıyorum özellikle Yılmaz'ın düşüncesi de bu.

S.T.: Biz meseleyi getirip bir yerde bırakmak zorundayız. Bundan sonra birtakım açıklamalara girişmeliyiz. Bırakacağımız yer de doğrudan doğruya sinemanın resim kadrini kendi olanakları içinde araştırmasıdır. Bunun örnekleri vardır: Meksikalı, İtalyan, Fransız, Hollandalı sinemacının bu olanağı içinde araması gibidir bu. Bunun ötesinde bizim öz meselelerine girebilmemiz için sinemayla resim arasındaki çok özel bağıntıları ortaya çıkarmamız gerekiyor.

Ö.K.: Çağdaş bir temaşa sanatı üzerinde konuşuyoruz. Resimle sinemayı ayrı konuştuğumuz zaman çıkma-za gireriz. Bu ayrılık gerçekten yok olduğu için biz bunları ayrı ayrı aldığımız sürece bir yere varamayız.

O.K.: İki şey ortaya çıktı sanıyorum: Bunlardan biri, sinemanın başlangıçta çok nesnel, makineden geçen bir görüntüden ibaret olması dolayısıyla sinema sanatçılarının genellikle öbür sanatların ve özellikle de resmin birtakım özel anlatım olanaklarını, kısaca değiştirim imkânlarını araştırmaları sonucu, resimdekine benzer, gerçeği sadece objektifin arkasına geçiren, mekanik bir olay olmanın dışına çıkarıp daha kişisel anlatımlar kazanabilmek için yapılan belli bir gelişme var. Bu gelişme denebilir ki resimle sinema arasındaki ilişkilerin en önemli temel özelliklerinden biridir. Bu yüzdendir ki normal hayatta bazı görüntüler doğrudan doğruya hiçbir plastik sanatın kurallarına uymasalar bile, sinema sanatçısı onu öyle görmek istediği için birtakım şeyler yaratmıştır. Resimde olduğu gibi birtakım görüntü düzenlemelerine başvurmuştur. Bu âdeta resimden

edinilen bir ereğin sinemada gerçekleştirilmesi-
dir. Bu alanda sonsuza kadar deneyler yapılabilir.
Bu konuda Yılmaz Zenger diyor ki resmin yapıp
da sinemanın yapamayacağı bir değiştirim yoktur.
İkinci olay da şu: Sinema ortaya çıktıktan sonra, o
güne kadar daha çok duruk bir şey üzerine yapılan
resimde, sinemanın bir görüntü olayı olarak yarat-
tığı bazı olanakları belli bir değiştirmeye uğratarak
deneyen birtakım ressamlar olmuştur. Bu olaylar
sinemayla resim arasında gerek biçim gerekse kav-
ram açısından esaslı alışverişleri ortaya çıkarmıştır.
Bunlar ileride büsbütün birbirine girer mi, yoksa
ayrı bir şekilde mi devam eder, bu konuda arka-
daşlar hemfikir değil. İsterseniz bunu daha fazla
zorlamayalım. Ben şu meseleye dönmemizi öne-
riyorum. Üzerinde durduğumuz bu gelişmenin
Türkiye'deki durumu nedir? Bunun üzerinde çok
genel de olsa konuşabiliriz.

Ö.U.: Ben Türkiye'de sinemacıların resimle ilgilen-
mesi gerektiği fikrindeyim. Buna da başta söyle-
diğim bağlantıyı düşünerek varıyorum. Bu genel

bir görüş olabilir. Bir sanat bir şeyi daha fazla be-
lirtir. Sanatlar arasında kavram etkileri olması fay-
dalı bir şey. Türkiye'de de sinemacıların resimle
ilgilenmeleri sonunda böyle bir etkileme ortaya
çıkarsa yararlı olur.

S.T.: Bu formal açıdan ilgilenmeler bize bazı ipuçları
getiriyor. Japon sinemasında, Japon resminin etkisi
görülüyor. *Jigokumon* [Cehennem Kapısı] (1953) fil-
minde Japon estamplarını andıran bir hava vardı.
Avrupa sinemacısı izlenimcilerin etkisinde kalıyor.
Türk sinemacısı henüz Türk resminin meselelerinin
iyice anlaşılmadığı, Batı resminin öğreniminin önem
kazandığı bir devirde, Batı resminden yararlanma-
lara giriştiği zaman haklı olabilir.

O.K.: Bugün Türkiye'de bütün dallarda bir ulu-
sal sanatın yaratılması yolunda çalışmalar var.
Ancak çeşitli dallardaki sanatçıların birbirleriyle
alışverişleri genellikle azdır. Resmin düşünüp
bir kısmını gerçekleştirdiği, ancak sinemanın
henüz gerçekleştirmediği şeyler var. İki sanatın

neler yapmak istediğini araştırarak bu alana aydınlık getirebilir miyiz?

S.T.: Türk resmindeki hareketin sinemaya getirilmesiyle belki bir üslup kazandırılabilir.

O.K.: Bu nasıl bir harekettir?

Ö.K.: Türk resminde hareketi öngören bir akım yok.

O.K.: Genel anlamda her resimde hareketten bahsedilebilir. Bu ritmik düzenin Türkiye'deki özelliği nedir ki Türk sinemasına belirli ölçüde yararlı olsun.

S.T.: Bu ritim, şema düzeni içindeki parçaların karşılıklı ilişkilerinden doğan bir ritimdir. Böyle yorumlanabilir.

Ö.K.: Konuşmayı başından almak istiyorum; sinema sanatçısı ve resim sanatçısı ya da sanatçıların ilişkileri bakımından. Burada arkadaşlara katılıyorum, resim sanatçılarının sinemacılarla bir ilişkisi bulunması gerekli. Sinemacıların da resim sanatçıları ile ilgilenmesi lazım, yalnız bu ilgi hangi resim

sanatıyla olacak? Bugün sinemada, gayet gerçekçi olarak bakarsak, belli bir dinamizm var. Belli bir kavga oluyor, belli bir atılma heyecanı var, bir şeyden kurtulma, bir şeyler yapma isteği var. Bunu hepimiz görüyoruz. Acaba bunun paraleli resimde var mı? Bunun paralelini ben resimde pek görmüyorum. Resim bence hâlâ birtakım dış etkilerin tesiri altında; kendine özgü, kendine kapanık, kopuk, değişik şeylere kapanmış gibi bir faaliyet içinde. Bu bir gerçek. Bugün Türkiye'den bahsediyoruz. Gerek resim sanatçısının sinemayla gerekse sinema sanatçısının resimle ilgilenmesi lazım. Sinemada ulusallıktan, ulusal bir Türk sineması yapmaktan söz edilirken, bu bence resimde ayrı bir mesele değil. Bütün sanat hareketleri atbaşı gitmiştir. Dışavurumculuk bütün sanat olaylarında kendini göstermiştir. Bugün Türkiye'de bunlar çok ayrı ayrı ele alınıyor. Resim sanatçısı sanki başka bir dünyanın insanı. Sinema sanatçısı almış başını gidiyor. Bir şey yapamasa bile bir şey yapmanın sancısını çekiyor. Yazılar yazılıyor. Münakaşalar ediliyor, oturumlar düzenleniyor. Resimde ses

yok. Sanatın temeli belli bir gerçekçiliğe belli bir sadeliğe dayanıyor. Bunun biçimsel bir tanımını yapacak değilim. Yani içinde bulunduğu toplumla, içinde bulunduğu gelişmeyle, sanat evrimiyle yüz yüze gelme ve bir sadeleşme. Bu büyük cesaret isteyen bir şey. Resim sanatı bunu yapamadı. Sinema sanatı bunu yapma çabası içinde. Bu bizim yapamadığımız bir şey değil, yapmamız gereken bir şey Türkiye’de. Ve bunu yapınca kurtulacaktır.

Ö.U.: Bir şeyi tam bitiremedim. Batı’dan alınan şey, yani akademizm bu işi yürütemedi. Çünkü onlar doğaya bakarak, Batı’da Kübizm’de olduğu gibi, birtakım doğayı bozma oyunlarına girdiler. Yalnız Türk sanatının geleneğinde olan bir şeyin çok anlamlı olması gibi bir nitelik gözden kaçırıldı. Batı’da bir eşyanın birçok anlama gelmesi 19. asrın sonunda Japonların ya da Çin tiyatrosunun getirdiği bir şey. Alegori ve sembolizm kavramlarını kullanmak istemiyorum. Doğu’da bir objenin aynı anda çok anlamı içermesi, başka bir deyimle mizahla trajik olanın birbirinden ayrılamaması, bütün

bunlar Doğu sanatlarının özelliklerinden kaynaklanıyor. Bu özelliklerden faydalanarak çok anlamlı objeler, çok anlamlı şemalar yapmak bence bugünün çağdaş Doğu sanatının bir niteliği olabilir. Biz realizmimizi bu şekilde bir çok anlamlılık üzerine kurarsak belli bir kanal aşılabilir. Ben dışarıda yapılan şeylerin tekrar bize getirilmesinin yararına inanmıyorum. Bu durum burada yeni bir bozulmaya yol açacaktır.

O.K.: Doğu sanatlarındaki masal ögesi bu gerçeğe akılcı bir yolla varmak kadar etkileyici bir başka yoldur denilebilir mi? Çünkü bir gerçeklik böylece daha kestirme bir yolla anlatılmakta. Bu birçok Doğu sanatının özelliklerinden biridir belki de. Demistifikasyon özgün bir kavramdır. Şimdi Türk sanatlarında geçmişten bu yana bir çeşit sembolizm vardır. Bu tavır aslında küçük boyutlarla işlenmiştir. Bu kendi içinde küçük bir gelişme göstermiştir her zaman. Biz diyelim ki Tanzimat’tan bu yana birtakım Batılılaşma süreci içinde sürekli olarak Batı’nın akılcı bilimsel tavrını benimsemeye çalıştık. Fakat

sanatlarımızda bu yürümedi. Bu durumda gene biz gerçekçiliğin peşindeyiz. Fakat kendimize özgü usullerle, kendi biçimimiz içerisinde. Özer arkadaşımın da bir başka yanından anlatmak istediği şey de buydu sanıyorum. Herhâlde Türk sinemasında şimdiye kadar bunun yolları tam olarak bulunmuş değil. Kanımca Türk sinemasında bugüne kadar başka türlü deforme olmuş bir biçimde Batı yolları kullanılmıştır. Bugün bunlardan kurtulma çabasında olanların bile aslında bu iç diyalektiği kavramadıkları için meselelere daha çok pitoresk açıdan bakma ya da en azından aktüel, çok aktüel gereksinmeler açısından bakma eğilimleri var.

—*Yeni Sinema*, Sayı: 6, Haziran 1967, ss. 29-33.

1. Yazının orijinalinde başlık “Tiyatro-Resim İlişkileri” olarak geçmektedir. Yazı bu yayına Sezer Tansuğ Sanat Vakfı ve katılımcıların izniyle dâhil edilmiştir. (e.n.)

2. Zenger burada “Kino-Eye” terimine referans veriyor ancak hangi yazı olduğu bulunamadı. (e.n.)

Açık Oturum: “Sanat ve Politika”

Katılanlar: Aziz Nesin, Kemal Tahir, Özer Kabaş, Selahattin Hilav

Yöneten: Faruk Pekin

Faruk Pekin: Sanat ve politika, özellikle 1960’tan sonra çok tartışılan, üzerinde titizlikle durulan ve eleştirilen iki kavram, iki sözcük oldu. 1960’tan sonra sanatçılar devrim sonrasının görevini yapmadılar, dendi ve bir süre yoğun bir şekilde tartışıldı. Kimisi her sanat politiktir dedi, kimisi politika aslında bir sanattır dedi ve bunu bugünkü tartışmalar izledi: Devrim için sanat, devrimci sanat ya da genel olarak sanat ve devrim konuları. Bu kapsam içerisinde konuşmacılar belirli bir darlıkta konuşacaklar, ondan sonra sorulara geçeceğiz.

Selahattin Hilav: Efendim, konumuz sanat ve politika. Tabii, üzerinde çok konuşulan ve tartışılan bir konudur bu. İki kavram söz konusu. Bu iki kavramın birbiriyle ilintisi meselesi söz konusu. Üzerinde çok durulmuş, çok konuşulmuş kavramlar çoğunlukla en az bildiğimiz ve haklarında çoğunlukla yanlış olduğumuz

kavramlardır. Bundan ötürü ilk başta öyle sanıyorum ki bu kavramları, köklerine inerek, asli anlamlarını bulmaya çalışarak ortaya koymak gereklidir. Böylece üzerinde duracağımız konu da sınırlanmış olur ve düşüncemiz, araştırmamız belli bir muhtevaya, belli bir konuya doğru yönelme imkânını kazanır.

Felsefecilerin bir alışkanlığı vardır, güzel bir alışkanlıktır bu. Herhangi bir kavramı incelerken bu kavramı dile getiren terimin kökünü araştırırlar; yani başta bir nevi gramer çalışması, bir linguistik çalışması yaparlar. Bu yöntemi de burada kısaca uygulamaya çalışalım, bakalım ne gibi sonuç verecek.

Politika hepimizin bildiği bir kelime fakat sanıyorum çoğumuz aslının Yunanca “polis” yani belde kelimesinden geldiğini bilmiyoruz ve kavramın asli anlamı üzerinde çoğunlukla durmuyoruz. Bu anlamı içinde; yani ilk anlamı, orijinal anlamı içinde nedir politika? Şehirle ilintili anlamına geliyor. Daha genişleyerek şu anlama ulaşıyor: Bir şehrin, beldenin yönetilmesi sanatı demektir politika, bir devletin de

olabilir tabii. Bu arada kelimenin kökü Grekçe’den geldiği için, devlet ve şehir de aynı muhtevayı dile getirdiği için şehir ya da devletin yönetimi diyebiliriz. Demek ki politika kavramının aslında bir yönetme meselesi var. Bir yönetme sanatı, bir yönetme ustalığıdır politika.

Oysa biz bugün çok daha geniş kapsamlı bir kavram olarak ele alırız politikayı. Bizim gözümüzde bugün politika sadece bir hükümet sanatı değildir, bir hükümlanlık sanatı değildir. Sosyal hayatın belli bir bölümü olan siyasi hayat anlamına geliyor, yani anlamı çok daha genişlemiştir. Bu kelime başlangıçta bir sanatı ifade ederken, daha sonra devletle ya da sosyal hayatın belli bir kesimiyle ilintili olan bütün fenomenleri karşılayan bir terim hâline gelmiştir. Demek ki bu hem kökünü, yani hem baştaki anlamını hem de bugün taşıdığı anlamı göz önünde tutmamız lazım. Öteki terim, yani sanat terimi ise biliyorsunuz aslında gene kökü bakımından sunilikten gelir, yani yapaylık anlamına gelir. Ve bu kavram içinde sanat tabii olanın zıddı anlamına gelir. Tabii olan,

yani kendi kendine bir şey var; bir de ona karşı olan, insanın yaptığı, yani suni olarak ortaya koyduğu şey vardır. Arapça kökü suni, yani yapay.

Kavramların analizinden sonra tabii açıkladıkları gerçeklerin ilişkisi meselesi var. O zaman sanat ve politika meselesi doğrudan doğruya tarihin ve sosyolojinin incelediği bir konu olarak ortaya çıkar. Tarih boyunca biliyorsunuz çeşitli topluluklar görüyoruz: Toplu hayatın çeşitli biçimleri var. Bunlar içinde politika ile sanatın belli birtakım ilişkileri ortaya çıkıyor. Bu fenomenlerin incelenmesi sosyolojinin ve tarihin konusudur. Fakat bunun yanı sıra bir sanatçı olarak ya da sanat ve politika meselelerini düşünen bir kimse olarak da meseleyi ortaya koymak mümkün.

Ve o zaman sanat ile politikanın ilintisi ne olmalıdır, sorusu karşımıza çıkar.

Demek ki bir yanda bu iki sosyal hayat formunun ilişkileri var; bir de bizim bunlar karşısında alacağımız tavır var ve bu bizi ister istemez pratik meselesine, hayatı değiştirmek tavrına götürür. İnsanın

hayat karşısında alacağı tavra götürür. Bu da olan değil, olması gereken kategoridir. Tabii öyle sanıyorum ki konuşma aslında bu ikinci nokta üzerinde toplanacaktır.

Kemal Tahir: Efendim, yaşadığımız dünyada, daha doğrusu toplumlar çelişmeli hâle geldikten bu yana bana öyle geliyor ki politikanın karışmadığı bir şey kalmamıştır. Tersinden de söylenebilir, politikaya karışmamış bir şey de kalmamıştır. Bu bakımdan her şey politikanın içinde sayılır. Üzerinde tartışılan konu olsa olsa bunun değişen şartlarıdır.

Asıl meseleye girmeden önce, genç sanatçılar için politikaya doğrudan doğruya politika yaparak konuşmanın zorunlu olduğunu ben kabul ediyorum. Genç sanatçı, genç yaşında sanat yaparken, sanata özenirken ve yönelirken zaten durumu dolayısıyla bir başka iş tutmak da zorundadır. Yani herkes gençliğinde daha ana yolunu bulmadan önce birkaç işi birden yapar. Bizim memleketimizde böyle olduğu gibi dünyanın her yerinde de böyledir. Bu arada

eğer memleket şartları elverirse, uygun düşerse, sanatçılar, kendini sanata adayanlar, sanatı tutmak isteyenler, sanat yolunu tutmak isteyenler var güçleri ile politikanın içine girmeliler, orada boğuşup debelenmelilerdir. Bence bu onların ileride büyük sanat yapabilmeleri için çok önemli bir birikimdir. Bunu ne kadar derinden, ne kadar ciddiyetle yaparlarsa, ileride yapacakları sanat da o kadar fayda görecektir. Bu açıdan sanatçı için doğrudan doğruya politika yapmak, bence genç sanatçılar için gereklidir.

Şimdi genç sanatçılar için deyince, otomatikman peki yaşlılar ne oluyor, diyeceksiniz. Yaşlıları ayırıyorum, çünkü yaşlılar bunu gençliklerinde yapmış olmalı, iyice biriktirmiş olmalıdırlar, anlamını da iyice kavramış olmalıdırlar, artık kullanabilir hâle gelmiş olmalıdırlar ve ondan sonra da tecrübelerine ve bilgilerine dayanarak memleketin ve toplumun istemlerine uyarak artık oturup rahatça eserlerini yazmalıdırlar. Yani demek isterim ki yaşlı sanatçılar, dağarcığı dolu olan sanatçıların gerçekten büyük eser

vermekte olan sanatçıların doğrudan doğruya günlük politikaya girmemeleri için küçük bir özrü vardır.

Bir sanatçı olarak size derim ki sanatçının politika yapması ancak iyi sanat ile kabildir. Bir sanatçı ne kadar iyi sanat, ne kadar büyük sanat yaparsa, o kadar inandığı fikirleri, desteklemek istediği güçleri destekleyebilir. Bir sanatçı, politika yapıyorum diye kendini sanat hayatından, sanat gücünden ayıran ne kadar büyük marifetler gösterirse gösterebilir, o sanatçı bence politika ile olan ilişkisinde vazifesini yapmamıştır.

Sanatçı için bazı zorluklar vardır. Sanatçı dünya görüşünü sanat yaparken nasıl savunacaktır, nasıl propaganda yapacaktır? Kendi dünya görüşünü karşısındaki insanlara nasıl kabul ettirecektir? Bu, üzerinde uzun uzun düşünülmüş, uzun uzun tecrübeler yapılmış bir konudur. Sanatçıların en baş belası işidir. Bana öyle geliyor ki sanatçının zorluğu, dünya görüşünü sanatına koyarken açık propagandadan sakınmasıdır. Şu sebepten sakınacaktır, çünkü açık

propaganda ona maruz kalan, onunla karşılaşan insana hazır bir şey sunmaktır. Hâlbuki sanat eseri, gerçekten eseri okuyup kapattığınız zaman, başladığınız andan sonra bizi yeniden zenginleştiren bir sosyal fenomendir. Yani bir sanat eseri, gerçek bir sanat eseri ise biz onu okuyup bitirdiğimiz zaman, o muhasebeyi yaparken sanatçının mutabık olduğumuz fikirlerini daha iyi anlayacağız.

Bu açıdan ele alındığı zaman sanatçının dünya görüşüyle, kendi dünya görüşüyle sanat eserleri arasında son derece hüner isteyen başka bir ilinti vardır. Sanatçı konuyu seçerken, onu oturup yazarken, onu bir başka keyfiyet hâlinde ortaya koyarken kendi dünya görüşüyle sanatın ilintisini son derece iyi hesaplamak zorundadır. Çünkü bilirsiniz, en çok taraftar olduğumuz yerlerde yanılırız. Karşı olduğumuz fikirlere karşı muafiyetimiz vardır. Onlara karşı gücümüz vardır, onlara karşı tedirginliklerimiz vardır. Karşı olduğumuz fikirler bizi hiçbir zaman yanıltmazlar. Ancak düşünmeye, onlarla boğuşmaya sevk ederler. En tehlikeli fikirler, taraftar olduğumuz

tutku hâlinde bizi sarmış olan fikirlerdir. Bu fikirleri bilhassa sanat eserlerinde kullanırken sanatçının yanılma payı tutkusu derecesinde artar.

Politika politikacılar tarafından bir genel politika, bir de gündelik politika olarak ele alınıyor. Bu gündelik ve uzun vadeli genel politika arasındaki ölçüyü, zaman ölçüsünü şimdiye kadar gereğince ölçüp biçmek mümkün olmadı. Ve politikacılar genellikle tuttukları zanaat dolayısıyla, içinde bulundukları şartlar dolayısıyla, gündelik politikaya ne derece önem verirler, bu politikayı kendi hayatları için nasıl önemli sayarlar, bu da pek kolay ölçülmez. Öyle olur ki bir dönemde çok daha az önemli görülen bir şey birdenbire o politikacının hayatı için önemli olur; bir başka dönemde çok uzun vadeli politikayı ilgilendirdiği hâlde mesele önemli olmayabilir. O zaman gündelik zorunluluklar, gündelik isterler, gündelik şartlar, gündelik çapraşıklıklar politikacıları birtakım kendilerine özgü hesaplar yapmaya, kendilerinin değerlendirdikleri, kendilerinin ölçüp biçtikleri hesaplar yapmaya zorlar. Eğer bu zorunluluk içindeki

politikacı sanat bu gündelik meselelere yardımcı olsun derse, sanıyorum ki sanatçı ile politikacı arasındaki en büyük tezat başlamış olur.

Gündelik politika sanatı nasıl ilgilendirir? Gündelik politika ile sanatın ilgisi nasıl olmalıdır? Gündelik politika bence sanatı ancak temel sorunlara değindiği kadarı ile, ancak bu yönü ile ilgilendirir. Yani sanatçının sosyal temeli ilgilendiren ve kendi konusu olarak alacağı meselelerde kendisini uyaracağı miktarda önemlidir. Gündelik yaşayışımız gibi gündelik politika da çabuk değiştiği için sanat eserine doğru aktarılmazsa eseri kısa zamanda etkisiz, anlamsız kıldığı gibi sanatçıyı da halka güçsüz gösterir.

Gerçek, gerçekçi sanatta zorluklardan bir tanesi de gerçeğin çok değişken olmasıdır. Gerçeği yüzde yüz elimize aldığımız anda değişmekte, devam etmektedir. Yalnız gerçek değişmekte, devam etmekte değil, bizzat gerçeği eline almış olan insan değişmeye devam etmektedir. Sanatta gerçekçilik başka ölçülere bağlıdır, gündelik ölçülerin dışında bir ölçüye

bağlıdır. Daha geniş bir zaman içinde düşünülecek bir gerçekçiliktir. Bundan dolayı gündelik politika-nın sanatta yansıması, eğer bu daha geniş zaman parçası içinde düşünülmezse, eseri de sanatçıyı da son derece hazin yerlere düşürebilir. Bir küçük misal vereyim: 1960 senesinde memleketimizde bir ihtilal oldu. Bu ihtilalin sonucu bizim karşımıza 38 insan çıkardı. Bir sanatçı bu 38 insanı birdenbire idealize etse idi, hepsini toptan idealize etse idi—ki biliyor-sunuz öyle de yaptılar—altı ay sonra başka ölçüler çıkınca tabii ki bir gazete havadisi bile olmaktan çıkıverir. Gündelik olaylar, gündelik gerçekler, gün-delik politikalar sanata aksederken işte bu tehlike-den kendilerini kurtarmalıdır. Daha derin tarihî meselelerden getirilmeli, günümüzde yine nasıl çıktıkları gene o meselelerde düşünölmeli, gelecek içinde bunların nasıl davranış gösterecekleri sanat-çı tarafından derinden derine hesap edilmelidir. Günlük olaylar, gündelik yaşayış bir ara bir çeşit edebiyat türü de oldu. Gördüğünü yazmak, objektif olmak, neorealizm diye hatta filmlere falan girmeye çabaladı. Kısa sürdü bereket versin. Bu biliyorsunuz

aslında halkın tarihsel girişimi düşünölmeden, o günkü şartların tarihsel temel meselelerle ilintilerine girilmeden kolay bir anlam vermez. Gündelik olaylar ve gündelik politika sanatçıyı, tarihsel oluşum ve geleceğı etkisi bakımından ilgilendirmelidir.

Şimdi geliyoruz sanatçının kişiliğinin meydana ge-tirdiğı birtakım zorluklara. Sanatçı bence politikayı elinde tutan, gerek gündelik politikayı gerek daha geniş anlamında politikayı elinde tutan güçlerle beraberken mi daha rahattır, acaba karşı olduğı zaman mı daha rahattır? Bana öyle geliyor ki sanat-çılar bu uygulamada da bizi aydınlatıyor. Sanatçılar iktidarla, politik iktidarla beraber oldukları zaman daha büyük zorluklarla karşılaşılıyorlar, daha nankör yerlerde bulunuyorlar. Bilirsiniz bir insanın karşı olduğı fikirlerle münasebeti tek yönlüdür. Buna karşısındır ve biraz da insafsız olabilirsiniz. Fakat mutabık olduğunuz, beraber olduğunuz bir gücün gündelik politikadaki dalgalanmaları karşısında, hele gündelik yazı yazmak zorunda iseniz, yahut bu gündelik dalgalanmalar politik tarihte uzun sürüyor

da edebiyat eserinizi siz bu süre içinde de yazmak, meydana çıkarmak zorunda iseniz, o zaman karşımıza son derece çetin meseleler çıkıyor. Birtakım gerçekleri görmezden gelmeye çalışıyorsunuz, sanatçı için bütün bunlar kendi gücünü sonuna kadar kullanamamak demektir.

Birtakım meseleleri görmezden gelmeye başlamak iki türlü oluyor: Çoğu zaman yeni toplumlarda o toplumların dışarısında olan ve o toplumlara uzaktan bakan insanla sanatçıları baskı altında sanıyorlar. Diyorlar ki, bu yeni devrim, bu yeni toplum diktatorya getirdiği için sanatçıları baskı altında tutuyor. Bir toplum, bir yeni düzen, bir diktatorya sanatçıları baskı altında tutarsa orada sanatçının dramı yoktur. Ona ya katlanacaktır ya da başka bir iş tutacaktır. Zora düşmüştür, yapacak başka bir şeyi yoktur. Sanatçının en büyük zorluğu mutabık olduğu ve taraftar olduğu bir idarenin isteklerine uyması. Bu her zaman sanatçı ile mutabık olmayabilir. O zaman sanatçı kendi kendine polislik ediyor demektir, yani kendi kendini baskı altına almış demektir. Bence

sanatçıların en büyük dramları burada başlıyor ve dünyamızın son elli yıldaki bir sürü sanatçısının dramı buradadır.

Bir başka meselesi daha vardır sanatçının. Bu meseledeki zorluk da gene politik iktidarlarla çatışmalı hâlde değil, politik iktidarlarla mutabık olma hâlerinden doğuyor. Politikacı gündelik olaylara son derece önem verdiği için, kendi grubuyla olayların var olmasını ve yok olmasını etkilediğini bildiği için elindeki bütün vasıtaları kullanarak gündelik zorlukları aza indirmeye çalışır, bu arada kendisiyle mutabık olan sanatçıları da kullanmak ister. Sanatçının bir başka büyük zorluğu da buradadır. Hem adamla mutabıksınız, hem ona yardım etmek zorundasınız hem de bunu gündelik politikaya dayanarak yapmak zorundasınız. Bu sanatçının en büyük çıkmazıdır. Burada iki türlü durum oluyor. Politik örgütlere girmiş sanatçılar bulunuyor, onlar tabii peşinen politik bir örgüte girmiş oldukları için politik örgütün istediğini yapmak zorundadırlar; politik örgüt dışına çıkmadıkça, politik örgüte girmiş

sanatçılar mecburdurlar politik örgütün istediğini yapmaya. Bu istekten vazgeçmeleri için ancak örgütten vazgeçmeleri gerekir. Politik örgütlere girmemiş sanatçılar biraz daha hür görünürlerse de onlar için de birtakım yasaklar başlar ve bu yasaklar şartları eser yayınlamayacak hâle kadar götürebilir.

Aslında politikacılar uzun vadeli politikalarında sakın kafa ile düşünme imkânı bulsalar, kendileriyle beraber olan veya halkla beraber olan bütün sanatların en son hesaplaşmada kendilerine yardımcı olduğunu, çok sağlam bir yardımcı olduğunu düşünürler. Fakat çoğu politikacı gündelik işlerin bunaltısı içinde daha yakından, daha ömürsüz yardım isterler sanatçıdan. Ben diyorum ki sanatçılar kendilerini bu durumda iyice savunmalıdırlar; sanatçının kendini savunması ancak güçlü eserler yazarak olur. Sözü bitirmeden önce şuna da işaret edeyim ki, politikacılar sosyal iş bölümüne dair çok laf ederler. Onların işine karıştığınız zaman sosyal iş bölümü vardır derler; bunu biliriz, böyle yaparız derler. Fakat kendileri zor altında kaldıkları zaman sosyal iş bölümüne

sanatçıyı kabul etmezler. Sanatçının kendi sanatını yaparken sosyal iş bölümündeki yerini muhafaza ettiğini ve uzun vadeli bir fayda getirdiğini kabul etmezler; buna da fazla kulak asmamak gerekir.

Garip bir olay daha vardır; bu tarihte olmuştur, bugün de oluyor. Bu politikacılar teknokratlara hiç karışmazlar da, yalnız sanatçılara, düşünürlere karışır. Bunlar karıştıkları için başkaları da karışır, yani öyle bir durum meydana gelir ki fizikçiye hiç kimse karışmadığı hâlde, operatöre hiç kimse karışmadığı hâlde, herkes kendini sanatçıya karışabilir zanneder. Burada sanatçıya yeni bir vazife düşmektedir. Bu vazife çok sert olmalıdır, çok kırıcı olmalıdır, herkese haddini bildirecek kadar kırıcı olmalıdır. Sanatçı kendini savunmalıdır. Aslında bu mesele bir bakıma yalnız sanatçıyı da ilgilendirmez. Memleketin bütün ilerici insanlarını, bilhassa sanatseverlerini ilgilendirir. Onlar sanatçıların hiçbir zaman politik baskı altına düşmemesi için dikkatli olmalıdırlar, sevdikleri eserlerin yaratılması sahasını temiz tutmaya çalışmalıdırlar, sanatçıların uğradığı haksızlığa karşı

direnmelidirler. Bence büyük sanat eserleri ancak büyük sanat eserlerine layık ortamlarda meydana gelir. Böyle ortamlar büyük sanat eserlerini savunan ortamlardır. Ve politikacılar ancak geniş direnç karşısında edebe gelirler, kendilerini toplarlar, saygı duymaya başlarlar.

Bütün bu sözlerimden sakın sanat, sanat içindir anlamı çıkarılmasın. Çatışmalı dünyalarda sanat taraf tutmak zorundadır, istese de bu zorunluluğun dışında kalamaz. Çünkü sanat bizzat kendisi olarak taraf tutmaktır. Burada aranan şey tekrar edeyim sanat onurunu korumaktır, kendi yasaları içinde onurlu kılmaktır. Bunun nasıl başarılacağını herkesten önce güçlü sanatçı bilir.

Politikacıların içinde bazen çok ender olarak maa-
lesef dâhiler de yetişiyor. Bu ender politika dâhileri sanat ve sanatçılar için daha da tehlikelidirler. Her zaman doğru söylerler, sözleri doğru çıkar, sanatla uğraşacak vakitleri pek yoktur. Öyleyken o alışkanlıkla sanat üzerine de bazı hükümler yürütmek

isterler ve sanıyorum çoğu zaman da orada yanılırlar. Bence bütün bu anlattıklarım çok büyük sanatçıları ilgilendirmez, bunlar büyük sanatçı olmak yolunda olanlar için söylenmektedir. Çünkü büyük sanatçıları benim inancıma göre hiçbir kimse, hiçbir durum, hiçbir toplum baskısı rahatsız edemez.

Özer Kabaş: Ben gerek Selahattin gerek Kemal Bey kadar bu işi felsefi planda alamayacağım, belki de bunu biraz resim sanatına yönelteceğim. Fakat kısa olarak söylemek istediğim genel politikanın sanat üzerindeki etkileri. Örneğin demin arkadaşımız Faruk 1960'tan beri belli bir politik bilinçlenmenin ve bunun sanat üzerindeki etkilerinin getirdiği tartışmalardan bahsetti. Zannediyorum burada bazı kısa görüşmeler bazı yanılmalar var. O da şu şekilde; bugünkü sanatın politik yönleri tartışılırken bundan önce yapılan sanatın üzerindeki politik etkiler gerektiği kadar inceleniyor. Bununla ilgili olarak belki de resim sanatçısının son iki üç yüz senedir kaderi hakkında, bu etkilerin ışığı altında durumunu biraz olsun açığa kavuşturmaya çalışacağım.

Bir defa sanat kavramının tek başına, yani yapılan işten ayrı olarak ortaya çıkmasının tartışılması, 18. asrın ikinci yarısında sanat tarihi, sanat felsefesi kavramlarının akademik olarak tartışılması ile başlar Batı’da. Bu, Avrupa sanatının kendi sosyolojik ve politik gelişmesiyle paralel olarak ortaya çıkan bir vakadır. Ne var ki bununla beraber sanatta ayrı bir parçalanma, ayrı bir gelişme görüyoruz. O devirden önce geriye doğru gerek bizim toplumumuzda gerekse Batı’da toplum içinde işlevsel olan sanatçının, yani belli bir amaç için orduda, sarayda, herhangi bir yerde görevli olan ve yaptığı işin nereye gideceğini, asılacağını bilen sanatçının birdenbire yaptığı işle kendisi arasına bir uçurum giriyor; yani işinin bir meta hâline gelmesi, pazarlanması ve kendinden kopması.

Şimdi burada sanatçının kendi eylemleri ne olursa olsun bu kopma, bu yabancılaşma veya bu etkilerin sanatçıyı yabancılaşmaya sürüklemesi sanatçının ilk dramını meydana getiriyor. Buna ben ilk yabancılaşma diyorum. İkincisi, sanatçının yaptığı

ürünlerin politik olarak veya birtakım başka eller tarafından etkili kılınmak için kullanılması meselesi ise 19. asırdan sonra ortaya çıkan bir mesele. Bunun da ismini vermek gerekir. Ortega y Gasset’in kitle sorunu, yani nüfusun artması, endüstrinin etkileri ve bunun sonucu olarak yavaş yavaş 20. asra kadar yeni bir sanat türünün doğması. Bu yeni sanat türü bugün sanatçısının ikinci yabancılaşması, yani ikinci dramını ortaya çıkarıyor, onu gerçekte kendi işlevselliklerinden çıkarıyor. Bu şimdi söylediğim, sanatçının kendi tutumundan ayrı büyük güçlerin etkileri. Bu da kitle sanatının doğuşunu, yani sanatçının elinden ürününün alınıp yaygın bir şekilde radyo, televizyon, resimli roman piyasa filmleri gibi araçlarla yaygın bir hâle getirilip, inceltip yozlaştırılması meselesini ortaya çıkarıyor. Bence fazla bir perspektif vermeden, sanatçının politikayla çatışması burada çıkıyor.

Kitle sanatları esasında her zaman için politik araçlardır. Fakat benim kanımca bugünkü ortam içinde kitle sanatının kullanılması, yozlaşmış bir biçimde sanatçının ürünlerini değişik bir biçimde kitlelere

aktarma olarak kullanılmakta, sanatçının ürünlerini yozlaştırmaktadır. Burada sanatçının çabası ne olacak, yani sanatçı evvelce halkla ilişkisini bu kadar büyük bir endüstrinin, bu kadar büyük bir nüfusun ortaya çıktığı bir zamanda halkla olan ilgisini nasıl kuracak? Benim buradaki cevabım Kemal Bey'in söylediğine çok yakın. Esasında burada sanatçının yapacağı en büyük şey kendi gücünü muhafaza etmeye çalışması, yani kendi sanatı içindeki devrimci aşamasını diri ve ayakta tutması. Bunun dışındaki mücadele, teklifler, baskılar, mücadele edilmesi gerçekten çok zor şeyler olduğundan kendi başına kendi gücünü, kendi sanatını devam ettirip, kendi devrimci özünü sanatı içinde devam ettirmesidir.

Demek ki burada, kendi devrimci ve ilerici sanatıyla bu sanat iletmesi, tanıtması, göstermesi meselesi bugünkü toplumda gerçekten benim kanımca büyük bir sorun olarak ortaya çıkıyor. Burada ben bunu bu şekilde yorumluyorum. Yöneticiler kitle sanatı araçlarını elinde tutan kişilerdir. Sanatçının bununla olan alışverişi oldukça tehlikeli ve farkında

olmadan düşebileceği büyük bir tuzaktır. Burada tabii son olarak ilave edeyim ki gerçek sanatçı her şeye rağmen, gücünü koruyabilmesine rağmen, çok trajik örnekler de vardı, gördük, görüyoruz. Birçok sanatçı kendini aldatmaktadır. Gayet güçlü, kendi başına kendi eylemini yürütebilecek, devrimci, kendi politikasını anlatan bir sanatı yürütmeye çalışırken farkında olmadan kitle sanatı araçlarının cazibesine kapılıp yozlaştığının örneklerini sürekli görüyoruz. Tabii bu bir güç meselesi oluyor.

F.P.: Sayın dinleyicilerin sorularını bekliyoruz. Yalnız sorular belirli bir darlıkta olsun. Böylelikle çok sayıda soruya cevap verebilelim.

SORU: Politikayı, sınıflı toplumlarda, sınıfların iktidara yönelmiş hareket ve eylemleri olarak tanımlıyorum. Sanatın, iktidara yönelmiş eylemlerinde bir araç olarak kullanılabileceğini sanıyorum. Buna göre sanata iki görev düşmektedir: a) Kitlelerde potansiyel, birikim sağlamak, b) Potansiyele sahip kitleleri harekete geçirmek (ajitasyon görevi). Bu durumda

sanat, sanat olma özelliğini yitirir mi? Büyük sanat ve sanatçı ne demektir?

K.T.: Sanatçının iktidara yönelen kitlelere yardımcı olması gerekir. Bunu yapacak sanatçılar var, kolay iştir bu. Yenilgi türküsünü (Osman Paşa) galip gibi görünenlerin türküsü hâline sokmak çok ucuz bir şeydir. Büyük sanatçı ise başka bir kategoridir. Politik dâhilere akıl veren eser ve sanatçılar büyüktür. Büyük sanat eseri adamın kendisi farkında olmadan da yapabildiği eser oluyor. Balzac kralcı olduğu hâlde eserleri inkılapçılar tarafından tutulmuştur.

SORU: Kemal Tahir, çatışmalı dünyalarda sanat taraf tutmalıdır, dedi. Peki çatışma olmayan toplumlarda sanat taraf tutmayacak mıdır?

K.T.: Çatışmasız toplum olamaz. İnsanlar birbirleri ile çatışacaklardır. Ayrıca insan kendi içinde çatışacaktır (yeteneksizlikten doğma çatışma). Müspet çatışma olacaktır. Bugün yıkıcı ve bitirici çatışma vardır. En ideal, mesut edecek çatışmadır.

Burjuva ve sosyalist toplumlarda bugün sanatçının vaziyeti: Sosyalist toplumda sanatçının aleyhindedir çünkü, sosyalist toplumlar körpe ve acemidir. Hatta iyilik ederken bile. Ayrıca sosyalist toplum sanatçısı da körpe ve acemidir. Yaşlanmış ve devri kapamakta olan toplumlar, burjuva bunu kabul etmemekte dirense bile, kabul ettikten sonra bir hoşgörüyü sahip olur. Böylece burjuva sanatçıları büyük bir özgürlük içinde görünebilirler. Fakat buna aldanmamalıdır.

Ö.K.: Böyle bir ayrılık henüz ortaya çıkmış değil. Mesela, 1920'ler ve 30'larda Rus sanatçıları yeni bir dünya görüşü ve sanat görüşü getirdiler. Akademiyi kurduklarında eski burjuva yöntemlerine döndüklerini gördük. Ayrıca 1931'de Vertov Hollywood'da öğrendiği sanat yöntemlerini Rusya'ya uyguladı ve böylece bir önceki kuşağa aykırı yeni bir sinema yöntemi getirdi. Körpe sosyalist toplumlarda böyle gelişme ve tedirginlikler oluyor.

SORU: Rusya yeni bir sanat yaratmadı. Bu hepsi yapmaz demek değil. Yapmak başarmak demek

değil. Sanat ve politika toplum düzenine göre değişir. Kapitalist ve sosyalist toplumlarda ayrı ayrıdır.

S.H.: Sanatın özü ve değişimi ayrılmamalıdır. Sanatın özü bilim gibi. Bilim toplumun düzenine göre değişmez. Sanat için de bu denilebilir. Sınıf sanatı yanlış olamaz. Sanatçı ister istemez idare eden sınıfın açısından dünyayı görür. Daha önceki birikimlerin zorunlu bir halkasıdır bu. Değişiklikler incelenirken öz ve süregelen ile incelenmelidir. Bilim şu ya da bu biçimde yorumlanabilir. Böylece sanat bu açıdan alınıp yerine konmalıdır.

K.T.: Sanatçı doğrulara karşı kendini savunacaktır. 1917 önemli bir tecrübedir, sınıf devrimidir. Sanatçı, davranışlarında mutabıksa devrimle bir önceki kuşağın sanatçısından ayrılır. Kuruşçev, sınıf partisi olan Bolşevik Partisi'nin, halkın partisi olmasını istemiştir. Akıllı sanatçı hem Bolşevik hem halk devresi için geçerli olan sanatçıdır.

SORU: Sınıf sanatı var mıdır?

S.H.: Sınıf sanatı ve bir sanatçının belirli bir sınıfın sözcüsü olması başka şeylerdir. Sanatçıyı toplumdan ayrı düşünmek olmaz.

SORU: Bugünkü Türk toplumunda, anti-emperyalist savaşta sanatçının ve sanatın görevi nedir?

K.T.: Türk sanatçısı kendi çerçevesi içinde görevini yapmaktadır.

Ö.K.: Her vatandaşın sorumluluğu ile aynıdır.

Aziz Nesin: 1944-45 yılında idi. O zamanki iktidarda sol sayılan yayınlara karşın gerici çevrelerin ve gerici çevreleri koruyan iktidarın baskısı vardı. Bunlardan bir örnek vereceğim: Esat Adil Müstecaplıoğlu bir adliye memuru idi. *Tan* gazetesinde yazılar yazmaya başladı. Genellikle *Tan* gazetesini ve o yazıları yazanı susturmak için çalışmalar oldu iktidar tarafından. Fakat bu yazılar o zamanki kanun çerçevesi içinde bile meşru kalıyordu. Susturamıyorlardır. O zaman bir kanun maddesinden yararlanarak susturmak istedikler. Bunlar politik yazılardır, memurlar ise politik

yazılar yazamazlardı. Böyle bir dava açıldı. Yazılar bilirkişiye gösterildi. Bilirkişi şimdi aklımda kalanla üç profesördü. Birisi [Ziyaeddin Fahri] Fındıkoğlu, birisi Hilmi Ziya [Ülken], öbürünü bilmiyorum. Bu bilirkişi raporuna Esat Adil itiraz etti. “Bu yazılar politik değildir, kendileri gelsinler mahkeme huzurunda açıklasınlar” dedi.

Profesörler geldiler açıklamaya kalkıştılar. Üç profesör yazıların politik olduğunu ispat edemediler. Soruyorlar: “Neden politiktir, hangi yazı politiktir, hangi yazı politik değildir?” Mesela Fındıkoğlu diyordu ki “Günlük yazılar günlük olduğu için politikadır.” Esat Adil: “Günlük yumurta politika değildir.” “Haftada bir, ayda bir yazarsa politika olmaz, günlük yazarsa politika olur” diyorlardı. Sonra bu politika tutmadı. Belirli zamanlarda süreli yazarsa politika dır. Politikacılara değinirse politikadır gibi konularla bu üç profesörün üçü de bu yazıların politik olduğunu ispat edemediler. Mahkemeden çıktıktan sonra sordum: “Nasıl savunuyorsunuz bu yazıların politika olmadığını? Bu yazıların politik olduğunu

siz de biliyorsunuz, politik yazılardır, nasıl savuna biliyorsunuz?” Esat Adil’in bu üç bilirkişi arasında da en çok kızdığı Hilmi Ziya Ülken’di. Çünkü o daha önceleri sosyalist bir yönetimdeydi. O diyordu ki, bu yazılar politikti, öbür iki bilirkişi buna politik derler, Hilmi Ziya’nın demesine tahammül edemiyorum. Politik bir yazıya ne demesi gerekirdi.

İlk defa orada, insanların içinde bulundukları, bağlı oldukları sınıfların dışında soyut bir hak yoktur. Bir egemen sınıf ki, halk için uğraşan, halkın yararına çalışan bir yazarı susturmak için kendi yaptığı kanunlardan yararlanarak onu susturmak istiyor, bunun karşısında yazarın ne demesi lazım? Elbet politik bir yazıdır deyip mahkûm olması lazım. Bu bir oyundur. Demek ki anladığımız şu: Soyut bir hak yok, sınıfların dışında mücadele eden tabakaların dışında soyut bir hak yok.

Sanırım ki işte burada bizim sanatçının, sanat ve halk, sanat ve politika konusu önümüze çıkıyor, belirli olarak. Bazı çok bildiğimiz yargılar var ki

üzerinde durulmuyor, artık tartışılması bile gerekmiyor. “İnsan politik bir hayvandır” ve hayatın hiçbir dalı, hiçbir davranışı yoktur ki politikanın dışında kalsın. Artık bunun üstünde bir tartışma yapamıyoruz. Fakat yine de görüyoruz ki, böyle olduğu hâlde politikayı, hayatın her dalının içerisine soktuğumuz politikayı, zaman zaman halattan ayırıyoruz.

Sovyetler Birliği’ndeki Sosyalist Realizm akımında gördük ki aktif politikacılar sanata karışarak sanata yön verdiler. Bu üzerinden olaylar geçtikten sonra çok tartışıldı ve yerildi. Bugün daha soğukkanlılıkla bu konu konuşulduğu, tartışıldığı zaman şöyle diyenler var: “O günkü koşullar altında politikanın sanata müdahalesi yerindeydi, çünkü biz bir yapım savaşı içine girmiştik.” Bu bakımdan zararlı olduğu muhakkak, ama gereken bir yoldur.

Türkiye’de bazı gözlemlerimi söylemek istiyorum. Politika yapmadıklarını söyleyen sanatçıların da politika yapmakta oldukları, demin söylediğim gibi, bildiğimiz ve artık üzerinde tartışılmayacak

yargılardan birisidir. Şimdi biz halkı tutuyorsak, ne olduğu bilinmeyen ve tam sosyolojik olarak tanımlanamayan halkı tutuyorsak, politikamız bu yönde ise, sanat politikamız da elbette bu yönde oluyor. Edebiyatta, romanda ve özellikle tiyatrodaki şunu görüyoruz: Halka yönelik sanat yaparken ayrılıyoruz. Sanıyorum ki son bir iki yıldan beri politikayı sanattan ayırmak gereği diye tepki bundan çıkıyor orta yere. Şöyle gerçekten ayrılıyoruz: Ya Sosyalist Realizm’in etkisinde de kalarak ya da sınıfsal bilince, Marksist bir estetik inceliğe varamadan kendimizi kaptırarak, çok kaba çizgilerle insanları kara ne ak ne diye ayırmış oluyoruz. Sahnede halk dediğimiz insanlardan bir işçi, bir köylü yahut köylüler ayaklarının altında izmarit ezer gibi, kompradorun başını eziyormuş gibi, kahrolsun komprador diye bağırınca, böylece bir sosyalist sanat yaptığımızı sanıyoruz. Ve bu çok daha tuhaf ve kötüdür ki seyirciler üzerinde de koşullanmış bir etki yaparak alkış topluyor.

Bu sanatın halkçı bir politikası değildir bence ve gerçekçi de değildir. Çünkü bu yolda hazırlanırsa

seyircimiz yahut okurlarımızı kendileri fikir imaline imkânı bulamayacaklardır, hazır ellerine geçecektir, bu birincisi. İkincisi, sanat yoluyla bizim halka gitmemiz zaten olanaksızdır. Bugünkü koşullarda halk ve sanatçı karşı karşıya değildir. Bunun birçok nedeni vardır, aramızda duvarlar ve uçurumlar vardır. Dillerimiz bile ayrıdır. Çince konuşuyoruz gibi, halkımızla. Bu bir gerçek. Böyle olduğu hâlde halkımıza gitmemiz gerek. Görevimiz, eğer halkın yararına bir sınıfı temsil ediyorsak, yazar olarak, tiyatroyu somut olarak alıyorum, çünkü en uç noktayı gösteriyor. Tiyatroya gelen seyirci halk mıdır? O tanımlayamadığımız, yahut şöyle diyelim, emekçilerle yarı emekçilerin içerisine girdiği tabaka mıdır? Elbette değildir. On lira verip, on lira da yol parası verip üç kişi akşam yemeği de yerse, 9:30'da tiyatroya giderse, elli altmış lira verebilirse, büyük şehirleri doldurursa bu halk değildir. Çünkü duvarlardan birisi de yüzyıllardan beri halkın üstündeki ters bir birikimdir.

Şimdi, halk sınıfını uyandırmak için ne yapmamız gerekiyor önce? Yüzyıllardan beri üzerindeki ters

birikimi kaldırmak, yeni bir şey söylemek gerekiyor. 1960'tan sonra sosyalist sanatçı kadrosu, genellikle inandık ki, halka şimdiye kadar ulaşamıyordu, söz söyleyemiyordu, onun için halkı yanıltıyordu; söyleyebilirse, hemen halk anlayacaktır ve uyanacaktır. Radyolardan söylendi, halkın ayağına gidildi ve etkisi görülmedi. Bunun nedeni halkın anlayışsızlığı değildir, halkın üzerindeki yüzyıllardır ters birikimi, ters oluşumu hesaba katmamış olmamamızdır, koşullandırılmış olmamızdır.

Şimdi tiyatroda, edebiyatın öbür dallarında, karışımızda halk olmayan bir topluluğa kolay yoldan ve insanları kara ak diye bölerek bir şey anlatırken onları koşullandırmış oluyoruz, kötü bir sanatla koşullandırmış oluyoruz ve sanıyorum ki böylece sosyalizmin baş belalarından biri olan popülizme gitmiş oluyoruz. Çünkü bizim roman okuru, piyes seyircisi olarak karışımızda olanlar asıl gitmek istediğimiz halk değil; çünkü gittiğimiz zaman da anlatamıyoruz o ters birikimden ötürü. Hatta bizi alkışlasalar bile anlatamıyoruz. Onlar halk değil, halkla sanatçı

arasındaki başka tabakalardır, yani kaymakamlardır, hekimlerdir, memurlardır. Türkiye’de 1960’tan sonra sosyalizmin birdenbire sanılan patlamasının nedeni, daha önceki ara tabakaların üzerindeki olumlu birikimin birdenbire fışkırmış olmasıdır.

Ben sanatçının sanat yoluyla politika yaparken, yani belli bir sınıfı savunurken, bugünkü koşullarda, ki her zaman için aynı şeyi söyleyemeyiz, hitap ettiği birinci basamak topluluğunu göz önünde bulundurmasına inanıyorum. Bu tabaka genellikle burjuvaziden gelen tabakadır, yani zevkleri, beğenileri daha incelmış olan insanlardır. Bunlara seslenmek gerekiyor, bunlar halkla basamak basamak ilişki kurdukları için halka doğru düşüncelerimiz, uzun vadeyle yayılabiliyor.

SORU: Sanatçılar köye gitseler, halkla çalışsalar, karşılıklı, halktaki ters birikimi yıkabilirler mi?

A.N.: Sanatçının burjuva sınıfından mı, emekçi sınıfından mı çıkacağı belirlenemez. Sanatçının eyleminde sanat yoluyla olduğu kadar bir de sanat

dışı politik eylemi olduğunu kabul etmemiz gerekir, topluma belli bir yön verme açısından.

Biz köyle ve halk için sanat yapamayız. Çünkü sanatçı büyük kentte yaşamaktadır, Batı kültürü etkisi altında kalmıştır. Köylü ya da halk bunlardan etkilanmemiştir. Halka basamak basamak inerek gidilir. Alt tabakaya seslenmek elde değildir. Aynı sanatçı hem burjuva hem halk için yazamaz. Son nefesine kadar kendini ortaya koyup yazar. Halk isek halk için, burjuva isek burjuva için yazarız.

SORU: Sanatçının günlük politika ile ilişkisi nedir? Büyük sanatçı ne yapar?

A.N.: Sanatçının açık oturuma katılması, sendikada konuşması politik bir eylemdir. Sanatçının belli bir aşamaya geldikten sonra sanatı çerçevesinde ama sanatı dışında yaptığı bir eylemdir. Oluşumu halka daha yakın olan sanatçı halkın bulunduğu basamağa yönelir. Böyle oluşumu olmayan bir sanatçının yaptığı yapay olur. Belli zamanlarda bir kavga çıkıyor ortaya, bu kavga içinde sanatçının

sanatı içinde kalması olmaz. Türkiye böyle bir kavga içinde olduğunda elimizde bulunanların tümünü vermemiz gerek. Bunu sanat yönüyle yaparız, böyle durumlarda yalnız sanat içinde kalanlar ve büyük sanatçı olanlar da vardır.

SORU: Halk için değilse sanatçı sanat yapmasın!

A.N.: Bu dönemler başka ülkelerde yaşanmış; sanat yapmasın, halk için değilse. Bir sanatçının elinde değildir belli bir tabaka için, belli bir biçimde sanat yapsın. Her sanatçı birikimi altında kaldığı etkileri yansıtan ürünler verir. Sınıfsal sanat istiyorsak, kendinin de öyle olması gerekir, inançları ve düşünceleri ile. Halkın yararına iş yapıyorsak, önce kendimizin halkçı olması gerekir. İsmarlama yazma vardır. Ancak bu ismarlama yazarlar ismarlayan sınıf için yazmışlardır. Aynı yazarın yazdığı aynı büyüklükte olan, bir o sınıfa bir öteki sınıfa ait iki ürün yoktur.

SORU: Halka tabaka tabaka nasıl gideceğiz? Duvarlar nasıl kalkacak?

A.N.: Aradaki duvarları yıkmak için çaba vardır. 1946’da Türkiye’deki Amerikan askerlerine karşı çıkan çok az yazar vardır. Bugün ise küçük bir grup olmuştur, bir birikimin sonucu. Elbette sanat yoluyla da, politik eylem yoluyla da, türlü yollar sonucu halka doğru gidiliyor ve çatırdama duyuluyor. Belirli bir kökeni olacaktır diye bir koşullama koymak doğru olmaz. Sanatçı bir yarışma içinde olduğunu bilir, dünyanın en büyük sanatçıları ile bir yandan halka gitme çabası hem de en üstteki düzeyde sanatçılarla yarış içindedir. Bu sanatçının hem çelişkisi hem de gerçeğidir.

—19-26 Nisan 1969 tarihlerinde Robert Kolej Öğrenci Birliği’nin düzenlediği III. Kültür Haftası kapsamındaki açık oturumların dökümüdür.

Açık Oturum: “Yeni Türk Resminin Sorunları”

Katılanlar: Adnan Çoker, Cihat Burak, Orhan Taylan, Ömer Uluç, Özer Kabaş

Yöneten: Sezer Tansuğ

Sezer Tansuğ: Bu açık oturumda konuşulacak olan meseleler genellikle şu sırayı izliyor: Türk resminin ve ressamının Türk sanat hayatındaki kültürel sorunlara ve ortaya çıkan ürünlere olan katkısı, Türkiye'nin bugünkü koşulları içinde Türk resminin yeri, görevi, Türk resminin toplumdaki ve sanat kollarındaki son değişim ve gelişmelerle ilgisi, eğer böyle bir ilgi yoksa bunun ortaya çıkardıkları ve Türk resminin geleceği.

Özer Kabaş: Türk resminin Türk toplumundaki yeri ve tarihsel çizgi içindeki gelişimi bugün gerçekten üzerinde özenle durulması gereken bir sorun. Ben son Türk resminin başladığı noktadan, 19. asrın ikinci yarısında akademik koşulların Türkiye'de belirlenmesine, izlenmesine ve bunun üzerindeki etkilere, bunun nereden geldiğine ve bizim bu etkileri nasıl değerlendirip nasıl devam ettirdiğimize ve bugüne kadar nasıl getirdiğimize, yani nelerin bilincinde

olarak, nelerin bilincinde olmayarak geldiğimize kısaca bugüne kadar salt resim sanatının gelişiminin bazı ana noktalarına değinmek istiyorum.

Gerçekte bizim Türkiye'mizde resim sanatı sehpa sanatı türünde çok yeni bir sanat dalıdır. Ve bu, Avrupa'ya giden ve orada eğitim gören ilk ressam kuşağının bunu Türkiye'ye getirmesiyle başlar. Bunlar ve bunların getirdikleri, 19. asrın ikinci yarısındaki devrede Avrupa resminden yararlandıklarına göre, orada büyük bir kaynaşmaya değinmek gerek. Şimdi o kaynaşma noktasında değerlendirecek zannediyorum bugünkü resme daha fazla ışık tutarız. Buradaki değişim şu şekilde oluyor: Avrupa'da önemli bir birikim var. Rönesans'tan beri gelişen bir sanat; figüratif, peyzaj, natürmort akımları ve bunların değişik şekillerde dallanıp budaklanması. Yalnız ne var ki bu sırada ortaya çıkan politik ve sosyal olaylar, resimde önemli devrimler ve değişimler ortaya çıkarıyor. Ben bize yarayan taraflarını şu şekilde ele alıyorum. Daha geriye gitmeyeceğim, Avrupa'daki neoklasik sanatın köklerinden başlayıp bunun ezgilerini, devamını

ve bundan akımlara gelen değişimleri ortaya çıkaracağım. O da şu: Fransız İhtilali ve ondan öncesi Avrupa'sında Fransız güzel sanatlar akademilerinin ortaya çıkışı, sanat tarihi kürsülerinin kuruluşu, arkeolojik merakın Orta Doğu'ya yayılması, Napolyon orduları ile beraber 150-200 arkeoloğun Mısır'a âdeta çıkartma yapması.

Bunlar yeni bir devrimin, Avrupa'da oluşagelen bir burjuva devriminin sonuçları. Gerçekte bu eskiye dönüş, bu yeni tarihçilik anlayışı bu sınıfın Roma'ya, klasik çağlara dönüp oradaki belirli ölçüleri ve ciddiyeti aristokratlara karşı çıkartmak istemesi ve yeni bir neoklasik sanatın ortalığa hâkim olması. Şimdi bu ölçüler Avrupa'da sürerken bunun karşısına bir romantizm çıkıyor. Yani sanatçıların neoklasizmin katı (rijit) ölçülerine karşı başkaldırmaları ve burjuva sanatının kendi içindeki bir karşı dönüşümü. Bu klasik sanat gelişirken birdenbire Empresyonizm'e sıçraması; yani neoklasik tam ciddi ve katı ölçüler içinde gelişmeye başlarken, birdenbire Empresyonistlerin bilime, renge ve doğaya dönüşük

olan sanatını görüyoruz. Örneğin, dünkü açık oturumda bazı burjuva sanatı genellemeleri yapıldı. Bunlara tarihi içinde baktığımız zaman, aşamaların çok daha başka türlü olduğunu görüyoruz. Bu çağda Avrupa'nın endüstrileşmiş, zenginleşmiş sömürge sanatlarında, Doğu'nun renklerinden istifade eden Gauguin'lerle, Empresyonistlerle yaptığı sıçrama gerçekten o zaman için oldukça ilerici bir akımdır. Yani o neoklasik sanatın ölçülerine başkaldırma.

Şimdi bizim sanatçıların, Abdülaziz'in Avrupa'ya yolladığı, resim öğrenin diye teşvik öğrettiği paşaların öğrendiği resim, tam bu resmin kaynaştığı sırada meydana çıkıyor ve Türkiye'ye geliyor. Buna Osman Hamdi ekolü diyoruz. Osman Hamdi ekolü, bize oradan değişik etkileriyle beraber geliyor. Arkeoloji Müzesi, sanat akademileri açılıyor. Şimdi burada şöyle bir başlangıç noktası var. Bu başlangıç noktasından buraya kadar olan zaman çok kısa, 60-70 sene, diyelim 80 sene. O zamandan bu zamana Avrupa'da olan kendi içindeki devrimci çıkışlar, gerçekte Türkiye'deki sosyal paralelliklerini

bulamıyorlar. Onların sosyolojik gelişmesiyle bizim sosyolojik gelişmemiz arasında belli farklılaşmalar olduğunu hepimiz biliyoruz. Fakat bunların sanatta uygulanması meselesi çok ayrı bir sorun oluyor. Sanıyorum ki bugünkü Türk resminin sorunları, bu sosyolojik gelişmelerin Türkiye’de sanattaki uygulamalarını tam açıklığa kavuşturduğumuz zaman Türk resmiyle Türk toplumu ve sanatı gerçekten bir paralelliğe, bir eş düzeye oturacaktır. Bunun resimde yapıldığına, gerektiği kadar yaygın bir şekilde, etkili bir şekilde olduğuna ben inanmıyorum. Bunu ressam olarak da söylüyorum. Hepimiz birey olarak bu etkili çabanın içindeyiz. Kendimi de hiçbir şekilde ayrı tutmuyorum. Bu etkileri de yok saymıyorum. Fakat resim zor bir sanat dalı. Yani biçimler aktarıldıkça esasında konusunu da beraber empoze ediyor ve bizim burada bir konumuz var. Oysa biz konuya eğilemiyoruz resimde yeteri kadar. Bu konuyu, konu-biçim ilişkilerini ortaya çıkarabilmek için, gerçekten bu biçimlerin bize empoze ettiği—burada asla soyut-figüratif ayrımını yapmıyorum, çünkü öyle bir ayrıma inanmıyorum—iyi soyut sanatın da konusu

vardır. Soyut ve konulu sanat, kendisi gelirken biçimlerini empoze ettiği zaman, birçok genç Türk sanatçısını buradaki konudan organik olarak, farkında olmadan koparıyor. Bence kilit noktası buranın bugünkü sanatçının gerçekten çevresiyle, çevresindeki konuyla, kendi toplumuyla çok rahat ve bağdaşık bir duruma gelmesidir. Sorun burada yatmaktadır.

Ömer Uluç: Şimdi, Türk sanat hayatında resmi düşünmenin ne kadar yoğun olduğunu doğrusu bilmiyorum, onun için örneğin Türk yazarlarının yahut Türk sanatçılarının başka bir şey yaparken, mesela mimari yaparken, tiyatro yaparken, sinema yaparken, Türk resmi ile ilgi kurup kurmadıklarını doğrusu pek bilmiyorum. Tahmin ediyorum ki kurmuyorlar, çünkü Türk resmine fazla bir ilgi var denilebilir mi? Bunun ölçüsü de nedir, onu da bilmiyorum. Onun için söyleyeceğim bir şey de yok.

Cihat Burak: Efendim, resme epeyce geç kalmış birisi olarak, benim burada söyleyeceklerimin pek ilmî şeyler olmayacağı muhakkak. Zaten ben naif

ressamım. Naif ressam, biraz beceriksiz ressamdır. Ben de beceriksiz olduğum için resim yapıyorum. Becerikli olsaydım, mesleğim mimarlıktı, müteahhit olurdum. Yani çok işlerim olurdu, işimden başımı kaşıyacak vaktim olmazdı, resim de yapamazdım. Böyle işlerim olmadığı için resim yapıyorum, memnunum da resim yapmaktan.

Şimdi size yazdığım bazı şeyleri okuyacağım. Bunlar aslında hepimizin bildiği şeyler ama, gene de okuyayım: “Bu soruya cevap vermeden evvel, Türk resminin geçirdiği devirleri göz önüne almak gerekir kanısındayım. Resim sanatı Türklere Uygurlardan gelmiş bir klasik konuydu. Yapılan kazılarda, Uygur mimarisinde resmin duvar resmi olarak kullanıldığını görmekteyiz. Türklerin 9. asırda Müslümanlığı kabullerinden sonra, resmin binalarda yer almadığını buna karşılık kitap içlerinde minyatür tarzında geliştiğini görmekteyiz. Bu resim, saray ve halk resmi olarak iki türlüydü: Saray resmi sultanların hayatlarını anlatan resimler ki bunlar hüner-nameler, şehnameler ismini alırlar; bir de büyük

düğünlerin, törenlerin resimleri, bunlara da surnameler denilmekteydi.

Batı dünyasının, Osmanlı İmparatorluğu zayıflama devirlerinde aldığı davranış, Türklerin kuvvetli oldukları devirlerde Batılılara bir dostluk nişanı olarak verilmiş, bazı müsaadelerin kapitülasyonlar şekline sokulması, böylelikle Osmanlı İmparatorluğu’nun önce iktisadi hayatına tesir ederek yavaş yavaş daha da derinlere inme çabaları idi. Bu çaba 19. yüzyılın ilk yarısında Gülhane Hattı Hümayunu ile İmparatorluğun bütün kapılarının ardına kadar Batı’ya açılarak, daha müsait bir alan yaratılması ile neticelendirilmiştir. Çok hesaplıca yürütülen bu siyasetin kanaatimce sebebi, bir topluluğun iktisadi hayatına ve siyasetine hâkim olmak, ancak o toplumun kültürel hayatına da hâkim olmakla mümkündür. Zaten Gülhane Hattı Hümayun’u Sultan’a kabul ettiren devlet adamlarının hepsinin de Avrupa’da yetişmiş olduğunu da bu arada gözden uzakta tutmamak lazım gelmekte. O devrin şartları içinde belki de kaçınılmaz bir zorunluluktan bu. Fakat bu davranış

Türk toplumunun kendisini toplaması için yapılmış olmasına rağmen aksi neticeler verdi. Mahalli el tezgâhları ortadan kalktı. Memleketin kapılarını Avrupa mallarına ardına kadar açılarak, ortalığı makine işi ve bizim zevkimizle hiç bağdaşmayan ticaret eşyalarının kaplamasına yol açtı. Fakat Türklerin meydana getirmiş oldukları sosyal müesseselerin sağlam temeller üzerine oturtulmuş olması, kültür sömürücülüğünün tam manasıyla meyvelerini vermesine mâni olmuştur.

Yeni Türk resminin sorunları üzerinde düşünürken, bu hususların da göz önünde tutulması gerekir kanaatindeyim. 19. yüzyıl resim geleneğini hiçbir süzgeçten geçirmeye lüzum görmeden memleketimize aktaran anlayışı, resim sanatı romantik devirden, yani Courbet ve Delacroix'ların devrinden alarak Empresyonist devre kadar getirmiş; bu devre çoktan kendisini yitirmiş olduğu hâlde, Türkiye'de resim gene aynı yönde devam etmiştir. Ali Sami Yetik, Avni Bey ve başkalarının Türkiye'nin hayatında çok önemli yeri olan İstiklal Harbi Destanı üzerine

eğilmelerinden başka, Türk resminin, mesela Fransız İhtilali'nin ortaya çıkardığı David gibi ustalar meydana getirdiği görülmemekte. Bunun sebebini Türk toplumunun uzun süreden beri kendi kaynaklarından uzak kalması olduğunu düşünürüm.

1936 senesinde resim alanında yeni bir hamlenin yer aldığını görmekteyiz. Bu D Grubu ismi altında toplanan ve eski kuşağın resim anlayışına karşı çıkan ressamların anlayışdır. Bu anlayış artık Empresyonist devrin kapandığını, yeni kaynaklar aramak lazım geldiğini, hatta Türk resminin ancak Türk sanatından faydalanmak suretiyle kendi karakterini kazanabileceğini savundu. Fakat İkinci Dünya Harbi, her şeyde olduğu gibi, bu yeni hamlenin de beklenen neticeyi vermemesine sebep oldu. Bunun dışında Türk resmi için bugüne kadar bizim kendi şahsiyetimizi belirleyici şemaların yapıldığını ben şahsen bilmiyorum. Bence böyle bir çaba lüzumludur. Fakat bunu meydana getirecek kaynaklar yavaş yavaş kurulmaktadır. Batı kültür emperyalizmi 19. yüzyıl başında olduğundan daha çok tesirini

ve daha çok tahribatını yapmaktadır. Fransızların *Franglais* dedikleri ve ekonomik sorunların neticesi lisanın yabancı tesirler altında kaldığını gösteren hareket Türkiye’de daha çok dallanmış budaklanmış- tır. Bunun acısını şuurlunda hisseden gençlik buna çare bulacak kültürden yoksun yetiştirilmektedir. Kanaatimce hiçbir şeyi başlı başına yalnız almamak gerekir. Bu bakımdan Türk resminin sorunları resim meselesinin dışında çok daha zorlu ve çeşitli mese- lelerin halledilmesi ile ilgilidir.

Orhan Taylan: Benden önce konuşan arkadaşlar Avrupa’da resmin gelişmesi ve bunun Türkiye’deki yansımaları ve Türk resminin Avrupa’da gelişen resim sanatıyla bağdaşmayışını ortaya koydular. Böylece res- min yeri, bugünkü durumu belirlenecek sanıyorum.

Daha önce, soyut ve somut resim konusunu aydın- latmaya çalışacağım: Bizim kuşağın en çok kafasını karıştıran mesela sanıyorum bu oldu. Resim yapma işi, yani kurşun kalemi eline alıp ya kâğıdın üzerine doğada bulunan herhangi bir benzerini çizdiğimiz

zaman bu bir soyutlamadır. Yani resim yapma işi bir soyutlama. Öyle düşünün ki bir elma çizeceksiniz doğada üç boyutludur, kırmızıdır, ekşidir. Kokusu vardır. Çizgiyle iki boyut üzerinde bu elmanın ni- celiksel özelliğini anlatamazsınız. Bunu bir tarafa bırakırsınız. Niteliği hakkında bilgi verecek şekilde işaretlersiniz. İster insan yapın ister birtakım lekeler yapın, resim yapma işi bu soyutlamadır. Yani bütün sanat dalları aslında doğanın soyutlamasıdır.

Şimdi, bunu sonradan bağlamak üzere, Türk resmi- nin tavrı ve Türk ressamı olarak ne yapmak, nasıl davranmak gerektiği üzerinde şöyle düşünüyorum: Türk resminin, Türkiye'nin bugünkü durumunun, sosyoekonomik durumunun dışında herhâlde mü- talaa edilemeyecektir. Bu açıdan diğer bilimlerde olduğu gibi resimde de metot meselesi önemli. Tabii diyalektik metodu kastediyorum. Herhangi bir konu ele alınıp işleneceğinde; diyelim insan çizeceksiniz, insan sosyal ve ekonomik ilişkilerinin dışında dü- şünülemeyeceği için mutlaka bu biçimde ele alınıp anlatılması gerekir. Bu yapılmadığı zaman, yani iki

kaşı, iki gözü, bir burnu ve ağzı olan insan çizildiği zaman somut denilen bir anlatım şekli de olmaya-bilir. Bir yıldız gibi gökyüzünde bir insan çizersiniz. Hiçbir sosyal, ekonomik ilintisinden söz etmezseniz; duygularının ne biçim duygular, heyecanlarının ne biçim heyecanlar olduğundan söz etmezseniz, bu elbette devrimci dünya görüşüne sığmayan bir anlatım biçimidir. Bu açıdan, Türk ressamının izlemesi gereken metot, mutlaka diyalektik metottur. Bu, meselelerin, herhangi bir konunun işlenebilmesi ve kitlelere aktarılabilmesi işinin becerilebilmesi için zorunlu olan tek metottur. Türk resminin soyut, somut meselesi ile ilintisi de budur.

Adnan Çoker: Kültür haftası dendiğine göre burada film, tiyatro, plastik sanatlar gibi şeyler var. Bu şu demek oluyor ki resim sanatı bütün bunların dışında bir mesele değil. Yani bütün arkadaşlarla hemfikir olduğum nokta bu; ayrı mütalaa edilemeyecek, sosyal hayattan, günümüzden. Yalnız bazı arkadaşlar tarihî gelişimi söylediler, hepsi bir soru açtılar bu resim sanatı üzerine. Ve sorular henüz

cevapsız kalacak. Ben de bazı sorular açacağım, onlar da şimdilik cevapsız kalacak. Yalnız şunu da belirtiyim ki bu toplantıda bu meseleler halledilemez ve bundan sonraki toplantılarda da bu mesele kolay kolay hallolmayacaktır. Biz burada konuşuyoruz, siz de dinliyorsunuz, günün birinde siz konuşacaksınız, biz dinleyeceğiz, aynı şey olacak.

Önemli meseleler var; Türk sanatının bugünkü durumu, Türkiye'nin bugünkü çıkmazı, halka dönük sanat gibi meseleler var. Ve bunların karşısına gelenek diye bir şey çıkıyor, resimde. Gelenek ne demek? Eski devirlerde bir gelenek durumu başka türlüydü, asrımızda başka türlü. Bir derebeyi var, derebeyinin şatosuna davet ettiği bir sanatçı var. Bu sanatçı kendi kabiliyetini göstermiş sanatçı; bir de bunun çevresinde yaşayan halk var, halkın da bir sanatı var. Şimdi bu derebeyinin sanatı derebeyinin isteğine göre yapıldığına göre, önce derebeyine hitap ediyor. Derebeyinden kastım burada semboliktir, siz buna dük de diyebilirsiniz, kont da diyebilirsiniz. Ona göre yapılıyor. Diğer taraftan bu sanatı halka

çıkardığınız zaman bakıyorsunuz, halk da bunu anlıyor. Günümüze çevirecek olursak bu durum, günümüzde bilmem hangi zengin için sanat yapılmıyor.

Sanat dalları muhtelif. Ya geleneksel sanatı devam ettiren sanatçılar ya da avangart dediğimiz tipler var. Bu avangart meselesi benim için çok önemli, şöyle ki—tekrar dönelim Doge’a (Venedik başyargıcı)—Tintoretto’ya yaptırılan resimler gerek Doge’un gerek sanatın anladığı bir resim, ister dinî resim ister din dışı resim olsun. Burada üzerinde durulması gereken nokta, o resmin geleneğe ne kadar bağlı, kapalı, yahut emir üzerine yapılmış olursa olsun, aynı zamanda avangart bir sanat olup olmadığı. Şimdi ben iddia ediyorum ki bunu hem halk anlıyor hem de Tintoretto’nun verdiği resim avangart bir resimdir. Devrine göre yapılmamış bir resimdir. Günümüzde, avangart resim yapanları halk anlamıyor. Bu çelişme neye? O günün avangardı Tintoretto’ydu, bugünkü Malevich veya Kandinsky diyelim. Halk anlamıyor bunu. Muazzam bir çelişme olmuştur aslında. Şöyle bir durum olmasın? Derebeyi bu sanatçıyı

çağırdıktan sonra bu sanatçıyı halka kabul ettirmiş olmasın? Ortada bu yok. Fakat, burada derebeyinin bu sanatı iyi anlayıp anlamadığı veya halkın anlayıp anlamadığı meçhul bence. Yalnız ortada belli olan bir şey var ki o da tabiata yakınlık. Buradan kopuyor mesele. Şimdi günümüzde bu meseleyi halk, tabiata yakınlık mefhumu sarsıldığı için yadırgamaktadır. Devirler geçtikçe, muhtelif devlet kuruluşları şekil değiştirmektedir. Demin bahsettiğim gibi bir derebeyi var, kral var, arkasından 19. asırda burjuvazi var, burjuvazi sonra günümüz halkı, yani proletarya şekline dönüşüyor. Şimdi, bu dönüşme içinde resim de bir yer alıyor, almıyor değil. Fakat karşımıza başka güçlükler çıkmakta. Ben şimdi soruları açıyorum. Daha sonra söz aldığım zaman bunların üzerinde duracağım. Bu sanat, cemiyet içinde muhtelif kurumlar takip etmiştir, derebeyi, din veya din dışı, burjuvanın ve proletaryanın geldiği zamanki sanat ve günümüz sanatı. Bu sonuncusu iki büyük şeyle karşı karşıya; bir tarafta kapitalizm, öte yanda sosyalizm. Halka dönük sanat diyoruz: Halk böyle iken biz halka dönük sanat yapacağız. Bir sual atıyorum

buraya, biz acaba halkı bu tarafa döndüremez miyiz? Bütün bunların cevaplarını daha sonraya bırakmak üzere sözümü bitiriyorum.

S.T.: Buraya kadar konuşmacılar birtakım sorunlar ortaya koydular ve genellikle resme ait temel meselelerin ortaya çıkarılması gerekliliği üzerinde kaygıları belli oldu. Bunun dışında gerek Özer Kabaş gerek Orhan Taylan arkadaşlar bir kere resmin soyut-somut gibi kavramlar karşısındaki asıl durumu belirlemeye çalıştılar. Bunun yanı sıra resmin çevreyle, kültürle, toplumsal hayatla ilişkisi üzerinde özellikle duruldu. Gerek Özer Kabaş gerek Orhan Taylan gerek Adnan Çoker bu sorunlar üzerinde durdular. Fakat bu arkadaşlar genel olarak meseleyi evrensel bir planda ele almayı denediler; muhtemelen daha sonraki konuşmalarında daha özel bir plana aktarmayı deneyecekler. Nitekim, konuşmalarının başında ileride konuşmayı daha özel bir ortama getirmek temayülü ortaya çıktı. Ömer Uluç ve Cihat Burak arkadaşlara gelince, bunlar evrensel plandaki meseleleri aşıp, doğrudan doğruya Türkiye'nin

hayatı ile ilgisi bakımından resme yanaştılar ve Cihat Burak meseleyi oldukça ilgi çekici bir şekilde ortaya koydu. Ömer Uluç ise çok kısa bir sual, bir endişeyi belirten bir sual hâlinde, Türkiye'deki sanat ve kültür hayatının resme ne kadar yaklaştığı ya da yaklaştımadığı konusundaki tereddüdünü ortaya koyarak temayülünü belli etti. Şimdi meseleyi yeniden ele almak zorunluluğunu duyuyoruz elbette. Bu ikinci turda ortaya atılan sualler biraz daha aydınlığa kavuşacaktır.

Ö.K.: Bunu biraz daha günümüze getirmek istiyorum. Şimdi ortada, gerçekten avangart sanat her toplum için bence her anlamıyla bir devrimci sanattır. Yani o toplumun kendi organik yapısına, sosyolojisine bağlı bir yenileme, bir bilinçlenme, bir atılım getirecek akımlardır. Gerçekten Kandinsky'ye, Picasso'ya, Matisse'e baktığımız zaman, onların kendi gelişim çizgileri içinde büyük işler yaptığını görüyoruz. Bugün bunlar biraz tabii ve biraz hafif geçiyor. Onların kendi tarihi çizgisi içinde yaptıkları büyük atılım, kendi toplumları için gerçekten oldukça önemsenecek bir

devrimdi. Çünkü bu kuşak kendilerine yüklenen, demin bahsettiğim aşırı detaylı neoklasik burjuva ölçülerini aşabilmek için, bir kümelenme yapıp bu kuralları yıkmaya çalıştılar. Yalnız bu öncülük, bu devrimcilik görevini her toplum kendi sosyolojisine oturtamadıkça, sanat kitaplarında yazan reçeteler gibi gördüğü sürece, hiçbir zaman devrimci olamayacaktır. Burada sanatın evrenselliğini asla inkâr etmiyorum, aşırı bir bölgesellik de savunmuyorum. Fakat her sanatçı kendi içinde yaşadığı toplumun getirdiği özellikleri ve karışıklıkları bir tarih bütünü içinde, hangi noktadan nereye vardığını, kendi devrasyonunun kendi evrimini değerlendirip, kendi koşullarını ve kendi konusunu araştırdığı zaman devrimci kuruluşlar kendi biçimlerini ortaya çıkarmaya başlarlar. Yani kısacası, başkaları için Picasso'nun devrimci olduğunu kabul ediyorum; Kübizm'in belli zamanlarda çıkışları olduğunu, Naum Gabo'nun, Pevsner'in yaptığı konstrüktivist heykellerin, o toplum içinde, 1920'lerde çok yeni, çok devrimci çıkışları olduğunu kabul ediyorum. Fakat başkalarının devrimci çıkışlarını ve formüllerini başka bir tarihsel

evrime uyguladığımız zaman, bizim için ayrıca tutucu olabileceğini de iddia ediyorum. Onun için burada çift yönlü, çok önemli bir çalışma, çok önemli bir sorun bekliyor Türk sanatçısını.

Resim sanatı için konuşayım: 20. asrın dinamizmi içinde buradaki bütün ressamlar kanımca bunun sınırlarını gerçekten duymaktadır. Bu atılımların resim alanında tam olamaması, Türk sanatında öncülük yapamamasının sebebi bu konu için ve devrimci çıkışların gerçek köklerine inememesindendir. Adnan Bey iyi bir örnek verdi: Tintoretto, dedi, Rönesans sanatının gelişimi Batı toplumunda felsefesine ve kendi köklerine Aquinolu Thomas'tan beri organik bir biçimde bağlı bir akım olduğu için, esasında bir Roma heykeli ortaya çıkardığı zaman, toplum tarafından büyük rağbet görmüş, bu ölçüler içinde ve mimariye uygulandığı zaman da halk tarafından kabul edilmiştir. Yani o zamanki Rönesans akımı toplumun bünyesine oturmuştur. Hâlbuki, 19. asrındaki neoklasizm, daha çok ticari bir sınıfın daha suni olarak kendi kültür iddiasını ortaya koymak için

finanse ettiği, beslediği bir akımdır. Bugün, Batı’da ve Doğu’da birçok devrimci ve sanatçı bu yönde kullanılmak istenmektedir, sermaye çevreleri tarafından. Kendi sınıfının kültür yönünü ortaya çıkarabilmek için kullanılmak üzere bir yeni resim galerisi meselesi ortaya atılmıştır. Bu bir ekonomik sorundur ve sanatçının düşünmesi gereken, onun toplum içerisinde izole eden, yer yer koparan örgütlerdir. Bunlarla gerçekten hep birtakım yeni sorunlar çıkıyor karşımıza.

Ö.U.: Bence konuyu şu şekilde toplayalım: Problem, bir toplumda eleştiri bilincinin ortaya çıkması. Bu tamamen sosyal bir hadisedir. Bir toplumda neye iyi resim, neye kötü resim, neye iyi sanat, neye kötü sanat deniyor? Şimdi bunun belirmesini en belli başlı olarak Avrupa’da görüyoruz. Onlar belli zamanlarda çok tutarlı olarak belli şeylere iyi ya da kötü dediler, hâlâ da deniyor. Yalnız, eleştiri bilincinin dışında olduğunu söylemek gerekir. Örneğin, zenci sanatında—primitif denilen bir sanat—bugün anlaşılıyor ki, belli bir iyi ya da kötü ölçüleri vardır. Aynı şey Hint sanatı için de söylenir, çok daha

büyük örnekler, diyelim ki Osmanlı Sanatı için de söylenir. Bir eleştiri bilinci doğuyor belli bir yükselme noktasında. Hayatla sanat arasındaki çizgiyi çok belli bir şekilde tarif etmek imkânsız, çünkü sanat hayatın ufak bir modeli değil. Bunu böyle koymak lâzım: Büyük ölçüde birbirleri ile alışveriş hâlinde olmalarına rağmen, yine de bir modeli değil. Daha küçük bir hayat sanatı değil. Dolayısıyla bir toplum çok yükseldiği zaman mı en iyi sanatını verir, yahut biraz evvel veya sonra mı, bunu kimse söyleyemez, şimdiye kadar da söyleyemedi. Avrupa dışı sanatlara dönelim. Örneğin, gene zenci sanatında iyi zenci sanatının hangisi olduğu biliniyor. Bunun bilinmediğini de iddia ettiler son zamana kadar. Dediler ki bu çok spontane bir iş, alışkanlık. Çok kuvvetli ve insanı ilkel duygulara götürüyor. Bu da onların yaptıkları işi neden yaptıklarını bilmemelerinden, bu sanatın spontane bir sanat oluşundan, ilgilerinin bu olmasındandır. Bugün belli oluyor ki zenciler de tam ne yapmak istediklerini biliyorlardı. Osmanlılar da biliyorlardı. Osmanlı toplumunun bir sonucu olarak, Türkiye’de önce benim anladığım kadar Osmanlı

eleştiri bilincini öğrenmek zorundayız, yani nasıl böyle bir kültürel armoni çıkıyor? Nasıl mimarileri, şiirleri, resimleri, yaşama biçimleri tüm olarak birbirini tutuyor? Bunun için de biz hiçbir minyatürü birbirinden ayıramıyoruz diye bir sual atılıyor ortaya. Aynı şekilde Avrupa resmini bilmeyen bir adam Tintoretto'dan bir şey anlamaz. Tabii Osmanlı sanatı da birbirine benziyor. Bu bir tutarlılıktır. Devrim dediğimiz şey o kadar gürültülü ve her şeyi bir anda yıkan bir şey değildir. Devrimcilik bir eklemedir. Her kişi kendi potansiyeline bağlı olarak bir şeyler geliştirir. Şimdi Osmanlı sanatında bir Nakkaş Osman ve Levni var. İki minyatürcünün arasında büyük farklar var. Ayrıca bunların İran minyatüründen ayırt edilmediği söyleniyor. Bu da yanlıştır. Nasıl Flaman daha çok resmin yapısında gözüken dokusuna önem veriliyorsa, İtalyanlar da perspektife ve hacme önem veriyordu. Bugün herhangi bir adam bunu ayırt edemez. Dolayısıyla Türk minyatürü İran minyatüründen son derece farklıdır. Daha sadedir, daha renklidir, daha az dekoratiftir. Osmanlı toplumunda ve sanatında bir eleştiri bilinci var ve bu bilinç birkaç yüzyıl devam

etmiş. Ben resme 50'lerde başladım. 1950'den önce Türkiye'de resim biraz canlı olarak Osman Hamdi Bey zamanında görülüyor. O da Tanzimat meselesine bağlı olarak (bundan emin değilim) çok Batılı bir tavır takınmış. Burada bir ustalığa varmışlar, ama Türk resmi her zaman şu durumda: Tam Avrupa'yı yakalayayım derken Avrupa başka bir yere varmış. Bir nevi bir koşmaca. Bunun en komik durumu D Grubu'nun yaptığı iştir. Bu grup Kübizm'den, daha çok Picasso'dan çıkan, Fransız estetiğine bağlı resim getirdi buraya. Picasso devrimci bir ressamdır. Burjuvazi büyük bir krizdeydi, 19. asrın ortasından bugüne kadar. Hâlâ da devam ediyor. Şimdi resimde Empresyonizm, Kübizm birer devrimdir. Fakat her zaman burjuvazi bütün devrimleri kaplıyor, devrimi takip edip o da devrimci oluyor. Şimdi Picasso devrimci idi çünkü zenci sanatı gibi sanatlarla ilgilendi ve bir nevi figüratif Avrupa resminin değerlerini bozdu. Tabii bu burjuva değerlerini sarstı. Son çıkan bir estetikçiler grubu var. André Lhote gibi adamlar var. Bunlar da bu çok devrimci bir sanatı formüle ettiler küçük burjuvalar için. D Grubu Paris'te estetikçilerin

talebesi oldular, bu formülleri aldılar, yeni sanat diye buraya getirdiler. D Grubu’nun burada yaptığı iş budur. Yani André Lhote resmini Türkiye’de yapmak ve Picasso’nun oradaki burjuvaya karşı çıktığını bilmiyorlardı, dolayısıyla gayet komik olarak Avrupa’ya karşı çıkmış bir ressamın formüllerini burada yeni sanat olarak ortaya koydular. Sonra Léopold Lévy meselesi var. Léopold Lévy bir Fransız ressamı, burada Akademi’ye uzman olarak getiriliyor, geldiği yer bir nevi peyzajcılık. Çok gri bir resim yapıyor ve bir grubu etkiliyor. Şimdi bu adam küçük burjuva resmi yapıyor. Oradan da bizimkiler gri bir resim yapmaya başlıyor, renk kayboluyor. Türk resminde tekrar yavaş yavaş ortaya çıkıyor tabii, zamanla, ama dikkat edilirse bizim Batı’yla ilişkilerimiz hep biçimsel olmuş ve biz Osmanlı sanatının getirdiği şeyleri de anlamamışız, bir nevi eleştiri ortamı koymamışız. Şimdi biz on beş seneden beri, birtakım arkadaşlar buna çalışıyoruz. İşin hayati noktasını iyi sanatın ne olduğu ve ne olabileceği noktasına bağlıyorum. Devrimcilik bence budur. İyi sanat devrimcidir. Bugün, örneğin, bir Hint heykeli devrimci bir heykeldir benim anlayışıma

göre. Yani devrimcilik sadece politik bir hadise değildir. Çünkü resim sadece politik bir hadise değildir. Evet insan, çoğunlukla politik bir süreci yaşar. Ama bunun için de gerçek konumunuzu buradaki ölçülerin ağırlığına bağlamak zorundasınız. Eğer ölçüyü şaşırırsanız, yani devrimciliği tümüyle politik bir olay olarak alırsanız, kanımca ileriye atacağınız bağlar çok fazla, bir anlamda spontane olur. Sanat aslında bu ölçüde bir spontanlık (gayriihtiyarilik) değildir.

C.B.: Ben bir hikâye hatırlıyorum. Mustafa Rakım Efendi’nin hikâyesidir. Hattat Rakım Efendi büyük bir sanatkâr olmasına rağmen devrinde çok iyi para kazanmamış, tabii bütün sanatkârlar gibi. Fakruzaruret içinde geçirmiş, Kabataş’tan Üsküdar’a geçerken kayıkçıya verilecek parası bulunmamış, cebinden divitini çıkarmış, bir kâğıdın üzerine bir “vav” resmi yapıp kayıkçıya vermiş. Ne yapacağım bunu demiş kayıkçı. Sen bunu çarşıya götür sat. Ben bundan anlamam, sen bana para ver. Yahu demiş, sen bunu sat, bak göreceksin, memnun olacaksın. Adam anlıyor resmi, sahaflar çarşısına gidiyor, hemen ilk gördüğü sahafa

on altına satıyor. Kayıkçı için on altın mühim bir para tabii. Akli başından gitmiş ve Rakım Efendi’nin yolunu beklemiş, bir daha kayığa binsin de bir “vav” daha çizsin diye. Şimdi Malevich’le Kandinsky bir şeye karşı çıkıyorlar, ama halkın anladığı bir şeye karşı değil. Belirli bir sanat anlayışına karşı çıkıyorlar, fakat halkta bunun kökleri yok. Malevich bir beyaz kare içine bir beyaz kare çiziyor; yani bir şeye karşı çıkmak. Zaten sanatkâr her zaman bir şeye karşıdır. Domates resmi çizerken bile bir şeye karşıdır. Ya domatese karşıdır ya domatesten yanadır. Aksi hâlde sanat olmaz. Fotoğraf olur. Fotoğraf makinesi hiçbir şeye karşı değildir. Onu kullanan insan bir şeye karşıdır herhâlde. Şimdi devrimci resim dendiği zaman bizim aklımıza ilk gelen köylü resmi yapmak, çalışan insan resmi yapmak ve köylünün dramını anlatmak falan filan. Fakat ben şuna inanıyorum ki insan bir şeyin içinde yaşamadıysa o şeyi zaten anlatamaz. Yani köylü resmi yapmak için gidip köyde yaşamak lazımdır. İşçi resmi yapmak için işçi olmak lazım veya işçiyi çok iyi tanımak lazım. Bence asıl devrimci resimde, burjuva muhitinde yaşayıp da burjuvanın resmini

yapan devrimcidir. Aslında ressam için devrimci olmak şart mı? O da ayrı bir mesele tabii. Devrimci ne demektir? Ressamın topluma karşı, sosyeteye karşı ödevleri nelerdir? Her zaman ressamın ödevinden bahsediliyor, topluma karşı vermesi lazım gelen bir şeylerden bahsediliyor, fakat toplumun da ressama karşı ödevleri var tabii. Ressam denildiği zaman yalnız ressam anlamıyoruz. Sanatçı, sanat yapan insan neden sanat yapar? Bir kere sanat yapan insan çok akıllı değildir. Ondan sanat yapar. Akli başında olan insan sanat değil başka bir şey yapar. Şimdi tabii akıldan kastettiğim; burjuvanın aklının verdiği şeyler vardır, aklının ermediği şeyler vardır. Burjuvanın aklının erdiği sanatı yapmaya çalışan sanatçı hiçbir zaman otantik sanat yapamaz. Çünkü burjuva her zaman devrin gerisinde olmuştur. Devrimci sanat yapmak için muhakkak böyle hiç yapılmamış şeyleri yapmaya da lüzum yok. İnsan, çevresine göre eğer anlayarak resim yapmaya çalışıyorsa, bu eninde sonunda devrimci bir sanat, yani avangart bir sanat olur. Avangart sanatkârların hiçbirisi ille de avangart olayım deyince avangart olmamıştır. İstemedikleri

hâlde avangart olmuşlardır. Hiçbir zaman Vermeer'in aklından avangart sanatçı olacağı geçmiyordu tabii. Adamcağız 35 yaşına kadar beş altı çocuğuna bakmak için, sendikaya girecek parayı bile bulamamış, çalışmış, didinmiş, tırmanmış. Parası yok ki sendikaya girmek için o parayı ödesin, Roma'ya gitsin. O zaman Roma'ya gitmek büyük şey. Roma'ya bile gidememiş. Bugün biz Vermeer'i avangart bir sanatçı olarak kabul etmek zorunda kalıyoruz. Çünkü Vermeer devrinin sorunlarını değil, devrinin havasını bize getirmiş bir insan olarak avangart oluyor. Şimdi biz avangart mıyız, değil miyiz, bilmiyorum tabii. Ben burada naif, yani beceriksizler sınıfından olduğum için avangart olmak diye bir şeyim yok zaten. Öyle bir şey aklımın ucundan geçmiyor. Fakat düşündüğüm şu: Biz Avrupa resmi yaparak ne zamana kadar Avrupa tarafından kabul edilebiliriz. Yani bu, ne bileyim, kalkıp, efendim, van Gogh operası yazmaya benzer. Van Gogh bizden çıkmış bir adam değil, bizimle hiçbir ilgisi yok. Ben van Gogh'u ressam olarak severim. Van Gogh benim neyimdir? Hiçbir şeyim değildir. Şimdi operanın âlâsını yazmış olan bir memlekete,

topluma van Gogh operası yazmakla karşı çıkılmaz. Adamda çok daha iyileri var. Avrupa resmine Avrupa resmi yaparak karşı çıkılmaz. Ama Türk minyatürünü kopya etmekle de karşı çıkılmaz. Bizim kendi toplumumuzun bir yaşantısı var, yani bizim içinde yaşadığımız bir âlem var, bir sahne var. Bu sahnenin resmini yapmak zorunluluğundadır ressam kanaatimce. Ve bizim hayatımız, bugünkü hayatımız bugün gördüğümüz sokak değildir. Bizim hayatımız ondan sonra işte fesleğen ağaçlarının üstünde domatesi ve yumurta kabuğu geçirilmiş değneklerin bulunduğu, saksıların bulunduğu cumbaların, cumbalı sokakların hayatıdır. Biz kalkıp bugün Vatan Caddesi'nde, Millet Caddesi'nde veya Şişli'de oturan insanlara hitap edecek resim yapsak kendi hayatımızın resmini yapmamış oluruz. Ama bugünkü hayatımız o mu? Öyle olmuş maalesef. Buna karşı reaksiyon göstermesi lazım sanatçının. Yani sanatçı eğer bir şeye karşı çıkacaksa bu karşı çıkılacak olan şeyin damarlarını yani özünü kendi toplumundan, kendi yaşantısından alması lazım. Bilmiyorum, biraz karışık ifade ettim

fikrimi, ama düşündüklerimi dilimin döndüğü kadar söyleyebildiysem ne mutlu bana.

O.T.: Şimdi bu ilerici resim, avangart resim, devrimci resim meseleleri çıktı ortaya ve benimsendi, bütün arkadaşlar tarafından ve galiba da en çok herkesi üzen terimler bunlar. Ben de üzerinde durmak istiyorum. Daha çok şematik bir tanımlama yapabilmek için. Söylenecek çok fazla bir şey yok aslında bunun üzerine. İlericilik meselesi nedir? Mesela Picasso, Michelangelo'dan daha mı ilericidir? Böyle bir kıyaslama yapılabilir mi? Bu akıllıca bir iş olur mu, olmaz mı? Tabii daha sonra yaşamış olmak ilericilik getirmez, daha önceki sanatçılara göre insana. Her toplumun bir gelişme çizgisi var, bir süreci var. Toplumlar sürekli olarak değişirler. Bunun açıklaması da yapılmıştır. Arkadaşlar bilirler bu gelişme süreci içinde sınıf mücadelesi denen bir şey vardır. Yani toplum kendini yeniler. Sınıf mücadelesi bu değişmenin bir esasıdır, bütün arkadaşların bildiği gibi. Bu mücadele içinde sanatçının takındığı tavır vardır. Yani değişmekte olan bir toplumun neresinde

bulunduğu buna göre ilerici yahut gerici olur. Örnek diyelim, Michelangelo elbette artık Avrupa'da burjuva ihtilalleri başlamış Fransız İhtilali'ne kadar sürececek koskoca bir toplumsal ihtilaller dönemi başlamış Avrupa'da yepyeni birtakım üstyapı ile ilgili değişiklikler getiriyor. Din konusunda Avrupa'da bir karmakarışıklık var, Protestanlık çıkıyor ortaya. Hukuk böyle, diğer bütün üstyapısal kurumlarında adanmaklı bir karmaşası var, sanatta elbette olacak. Bu yeni hâkim duruma geçmekte olan sınıfın sanatta sözcüleri var; bunlar elbette devrimci, ilerici sanatçılar, yepyeni bir anlayış içinde yepyeni bir anlayışın sanatını yapıyorlar tabii. Bu daha önceki şeylerde de izlenebilir. Bugünkü toplumsal değişmelerden örnekler vermenin gereği yok, bunları herkes sanıyorum dikkatle izlemekte. Önemli olan, bir toplumun gelişme çizgisinin paralelinde olmaktır, bunun gerisine düşmemektir. Benim söyleyeceğim bu kadar.

S.T.: Evet.

A.Ç.: Efendim, size duyduğum bir şeyi nakledeceğim. Amerika’da bir ekonomist varmış Rostow¹ isminde; bütün dünya ekonomilerini tetkik ediyor, Türkiye’yi de orada etüt ediyor ve bir milletin kurulması, gelişmesi ve mütekâmil bir şekle gelmesini muhtelif kısımlara ayırıyor. Türkiye gerçeklerinden bahsediyorum; kurtuluş devrini Atatürk’ün ölümüne kadarki devir olarak kabul etmiş. Ondan sonraki bir *take off* [kalkınma] devridir diyor. Bu devir ise altmış sene kadar sürermiş, yani Türkiye 2000’e doğru *take off* devrini geçirecek, ondan sonra mütekâmil devri gelir, diyor. Ve bu *take off* devrinde işçiler ön plandaymış—bütün memleketlerde öyle imiş—sanatçıdan pek söz edilmezmiş. Sanatçı ikinci planda imiş, ondan sonra *maturite* (olgunlaşma) devrine geldiği zaman sanatçılar ortaya çıkarmış. Bu ekonomistin görüşüne göre, bunu tatbik ettiğimiz zaman aşağı yukarı böyle bir netice çıkıyor. Türk sanatçısı, hangi kolda olursa olsun, aynı durumda ikinci planda. Şimdi, sanatları bir gözden geçirecek olursak, gerek kişisel gerekse kolektif sanatların (resim, heykel, tiyatro, sinema) içinde halkın en çok

temayül ettiği ve muhatabı olduğu türler tiyatro ve sinema oluyor. Ben bunu etüt ettim; neden tiyatro ve sinemanın diğerlerine üstünlüğü? Prodüksiyonunun rahat olması ve her seansta rahatça görülebilmesi, tiyatronun ona mukabil prodüksiyon meselesi olmadığı hâlde daha çok ilginç. Tiyatro ve sinemada ister perdede ister sahnede olsun, insan var, insan muhatap alınıyor. Diğerlerinde insanın yaptığı iş var ortada. Bunun içinde müzik de, heykel de, resim de ikinci planda kalıyor, ama bu demek değil ki halkı çok çeken sanat ön plandadır.²

—19-26 Nisan 1969 tarihlerinde Robert Kolej Öğrenci Birliği’nin düzenlediği III. Kültür Haftası kapsamındaki açık oturumların dökümüdür.

1. W. W. Rostow, “The Stages of Economic Growth”, *The Economic History Review*, New Series, Vol. 12, No. 1, 1959, ss. 1-16. (e.n.)

2. Metnin devamına ulaşamamıştır. (e.n.)



Özer Kabaş'ın Bıraktığı İzler Toplantısı

Katılanlar: Ali Teoman Germaner, Cevat Çapan, Engin Cezzar, Gülriz Sururi, İclal Erentürk, Jale Erzen, Mete Yalçın, Oya Başak, Süleyman Saim Tekcan, Zeynep Rona

Zeynep Rona: Turnesi ertelenen Engin Cezzar'ı da aramızda görmek çok sevindirici. Konuşmalar bittikten sonra Özer'in burada bulunan arkadaşlarından da bazı anılarını dinlemek isteriz. Ben bu grup içinde Oya Başak'a bir öncelik tanıyacağım, çünkü kendisi toplantıdan erken ayrılmak zorunda olduğunu belirtti. Onun için konuşmacıların izni olursa açılışı Oya ile yapalım. Konuşmalardan sonra diğer arkadaşları da anılarını paylaşırlarsa çok seviniriz, ama önce saygı duruşu yapalım.

Oya Başak: Tabii ki burada konuşmamayı tercih ederdim. Hiç istemezdim böyle bir ortamda böyle bir konuşma yapmak. Çok sevdiğim oda arkadaşım, hatta hâlâ sırası benim odamda, vermedim kimseye. Hep ona rastladığımda “Özer, geleceksin diye senin yerine kimseyi almıyorum” derdim. Bizim

üniversitede odalar küçük, paylaşıyoruz, Özer'in yerine hiç kimseyi almadım, almayacağım da. Yeri de kolay doldurulacak bir insan değildi Özer. Konuşma metnini hazırlamak için vakit yoktu. Beni şu anda başka bir seminerden bekliyorlar, Zeynep Rona “Beş dakika için bile olsa uğra” dedi. Ben de beş dakika için de olsa uğramak istedim. Geçen hafta bizim üniversitede gene başka bir seminer vardı. O da benim Özer kadar çok sevdiğim arkadaşım Akşit Göktürk anısıydı. Şimdi Akşit için konuşmuş olan Zeynep Ergun'dan, Akşit'in yazdığı bir şeyi çalışıyorum. Çünkü bu o kadar uydu ki, bu özel, onun için yalnız onu okuyacağım. Akşit'in kendi prensipleri, ben uygulamaya çalışıyorum. Özer buydu, tesadüfen çok uydu. Onu okuyacağım sizlere. Zeynep Ergun şimdiki İngiliz Edebiyatı Bölüm Başkanı. O okumuştunu geçen hafta, ama ben gene de çaldığımı söylüyorum. Bu Akşit'in kendi lafları: “Öğrencilerim, çocuklarımız, sevgi içinde erdemi, hoşgörüyü, içtenliği, açık yürekliliği inançla yüceltsinler isterim. İnsana saygı her türlü yapmacığı, çıkarıcılığı, ikiyüzlü buyurganlığı kovsun. Gönlümde üstüne titreyerek büyüttüğüm

komut bu.” Akşit benim için çok önemli bir insandı, Özer benim için çok önemli bir insandı. Bu da her ikisinin istekleriydi diyemeyeceğim, kendileriydi. Özer hepimize, her zaman bu örneği verdi. Çok iyi bir ressam olabilirdi, iyi bir baba olabilirdi, ama önce müthiş bir insandı.

Cevat Çapan: Evet, sanıyorum Oya'nın bu söylediklerini, Akşit'in kendi söylediklerini, Özer'in olarak da kabul edebiliriz. Ben Özer'i düşündüğüm zaman onu bir iyilik, güzellik, yaratıcılık odağı olarak görüyorum. Yani, çevresine her zaman dost olabilecek, dostluğu anlayabilecek, dostluğun bilincine varabilecek insanların topladığı bir odak olarak görüyorum ve şimdi sizin çoğunuzu burada gördüğüm zaman hep Özer ile birlikte olmuş insanlar olarak düşünüyorum. Yanımda oturan arkadaşlarım daha 10-15 yıl önce Mimar Sinan Üniversitesi'nde çalışmaya başladığım zaman en sık gittiğim yerlerden biri, o arkadaşların ve Özer'in de paylaştığı bir odaydı. İnsanlar bir araya geldikleri zaman, belli bir amaç için bir araya gelmişlerse, Mimar Sinan'da, eski Akademi'de

Özer, Aloş [Ali Teoman Germaner], Saim [Bugay] gibi sanatçı arkadaşlar ortak bir çaba içindeydiler, sanatla uğraşıyorlardı, yaratıcılıkla uğraşıyorlardı. Sanırım bu ortak amacın yanı sıra, ortak birtakım değerlerin olduğunu görebiliyoruz. Yaratıcılıklarının temelinde değer yaratmak gibi bir çaba vardı. Özer benim tabii yalnız Mimar Sinan'dan değil, çok daha öncelerden tanıdığım, bir çeşit çocukluk arkadaşı diyebileceğim yakınlıkta bir insandı. 1946-47 ders yılında Robert Kolej'e geldiğinde, ben ondan bir yıl önce girmiştim. O zamandan beri hep sevgiyle dost saydığım, zaman zaman uzak ülkelerde olduğumuzda bile tekrar buluştuğumuzda her şeyin bıraktığımız yerden başlayabileceği yakınlıkta ve benden küçük olduğu hâlde kendisine büyük hayranlık ve saygı duyduğum, sevgiden öte saygı duyduğum bir insan oldu. Robert Kolej yıllarında Özer ailesiyle birlikte tanıdığım birisiydi. Mersin'de, sonra İstanbul'da. Bu okul arkadaşlığının ötesinde onun çeşitli erdemleri arasında sessizliği ve telaşsızlığı bence çok etkileyici bir özelliği idi. Mimar Sinan'daki törende Üstün Ergüder onu anlatırken, örnek bir sportmen

olduğundan söz etti. Elbette bu yanı da vardı. Ben onu bir oyuncu olarak da tanıdım. Robert Kolej'in tiyatro etkinlikleri oldukça ilginçtir. Aramızdan çok esaslı tiyatro yaratıcıları yetişti. *Köşebaşı* oyununda birlikte oynadık Özer'le. Oradan bir sahne dostluğumuz, sahne arkadaşlığımız da vardı. Daha sonra Amerika'ya gidip mühendisliği bir yana bırakıp ressam olmaya karar verdiğinde ve resimle uğraşmaya başladığında, ki bu son derece sevinç verici bir şeydi, Özer'de daha çocukluk yaşında ortaya çıkan yaratıcılık cevheri çok daha rahat bir mecra bulmuş oluyordu. Ressam olmaya karar verdiği zaman ve bu çok doğal, hırçın olmayan, Oya'nın belirttiği erdemleri kendisinde çok iyi özümsemiş bir hoca olarak önce Boğaziçi Üniversitesi'nde, sonra da Mimar Sinan Üniversitesi'nde, öğrencilerinin çok yakından tanımış olabilecekleri gibi, inanılmaz bir dost-hoca oldu Özer. Bir yaratıcılık odağı olduğunu söylemiştim. Bu yaratıcılık sözü, sadece resim sanatıyla ilgili değil, çünkü Özer sinemayla ilgilendi, sinemada da kendini kanıtladı, ama hepsinden önemlisi, Özer bir yaşama sanatçısıydı, yani sanatların en büyüğü

olan sanatın ustasıydı. Bu benim değil, Brecht'in sözü: "Yaşamak sanatı sanatın en büyüğüdür" ve her sanat bu sanata katkısı olduğu ölçüde önemlidir sanıyorum. Bu sanatın çok büyük ustalarından biriydi Özer. O yüzden acımız sanırım bu kadar derin. Özer geride bıraktığı yapıtlarıyla, sanat eserleriyle anılacaktır. Onun resminde Özer'in resminin kişiliğini görebilecektir bu dilden anlayan insanlar; yaşama sanatının izlerini de onu tanımış olanlar çok daha derinden anlayacaklardır, yaşatacaklardır. Çünkü bu sanatın bir gizi de yaşamayı zenginleştiren bir güç oluşudur. Yaşadığı ve yaşattığı değerlerle sanıyorum onu tanıyanlara bu gücü katmış bir insandır, sanatı da onun bir çeşit unutulmazlığını kanıtlayacaktır.

İclal Erentürk: Özer Hoca'yı anlatmak aslında çok zor. Özer Hoca'yı anlamak galiba biraz da tanımaktan geçiyor. Kendisiyle tabii ki öğrencisi olmam dolayısıyla okul yıllarında tanıştım, böyle bir insanı tanımış olmaktan çok keyif aldım. Aslında bundan sonra onu tanıyacak, bu keyfi yaşayacak insanlar açısından böyle bir şeyin yarıda kalması üzücü. Çünkü Cevat

Çapan'ın da bahsettiği gibi insan karizması çok geniş, çok yoğun bir insandı. Dolayısıyla kişiyi kavrayabilen, öğretici yanının dışında çok başka yetenekleri olan, zengin biriydi. Sanıyorum onu başarılı kılan, büyük kılan da buydu. Ben aslında onunla keyifli bir zamanda tanıştım. Teşvikiye Sanat Galerisi'ndeydi ilk tanışmamız. Adını duymuştum, fakat tanışma şansım olmamıştı. İlk tanışmamız 1990 yılına dayanıyor ve ben o dönemlerde, 89'da okula girmiştım, üç yıl geç girdim ve bir hedef belirleme amacındaydım. İsteyerek girmiştım ve dolayısıyla aynı şekilde bu amaca hizmet edecek, potansiyeli güçlü bir insanı bulabilmek istiyordum. Açıkçası Özer Bey'in ışığından çok faydalandım diyebilirim. Onun deyimiyle, "kamikaze uçakları gibi bir insan isterim" demişti, yani hiç gözünden sakınmayacak, birtakım olayları çok fazla dramatize etmeyecek ve bir olayı, çok ciddi bir boyutta gerçekten özümseyen kişiler istediğini söylemişti bana. Bunu duyduğumda çok sevindim, çok keyif aldım, daha sonra kendisine çalışmalarımı gösterdim. Bu çalışmalarımın hayrete düştüğünü belirtti. Ardından cesaretimi tebrikle karşıladı, bu da

beni çok onurlandırmıştı doğrusu. Gerek kişiliğiyle gerek tavrıyla insanlar üzerinde hiçbir zaman bir egemenlik kurmadı. Bu bence onu okul camiasındaki diğer kişilerden farklı kılan bir özellikti. Eğer üzerimizde egemenlik kursaydı, bireysel çalışmalarımızda içimizdeki ışığı yansıtabilmemizi engelleseydi, sanıyorum bunalıma girmiş insanlar olarak okulu bırakabilirdik. Her zaman içimize dönmemizi ve içimizdeki ışığı yansıtmamızı, özümüzde çok önemli şeyler bulabileceğimizi bize aktarmıştı. O yüzden kendisine çok çok teşekkür ediyorum. Ben daha da faydalanabilmek isterdim. Benim gibi pek çok dönem arkadaşım ondan faydalanabilmek isterdi. Ne yazık ki uygunsuz bir zamanda onu kaybettik. Eğer hafızam beni yanıltmıyorsa önümüzdeki birkaç gün içerisinde doğum günü, herhâlde yaşasaydı verilebilecek en güzel doğum günü hediyesi bu olurdu. Yaşarken ona olumlu duygularımı aktardım, yer yer fikir tartışmalarına da girdik kendisiyle, ama pek çok duygumu ona aktarabildiğim için kendimi şanslı sayıyorum. Çünkü öldükten sonra keşke şunu da söyleyebilseydim, ona bu duygularımı açabilseydim

demek daha üzücü ve ben sözlerimi onun bana yazmış olduğu birkaç cümleyle bitirmek istiyorum.

İclal Erentürk ikinci yılda, 1990 yılında benim resim atölyesi öğrencim oldu. Kendisini iki aylık bir çalışma sonucunda tanıdım; bir ay şaşıarak kendisinin öncelikle son derece çalışkan, devamı muntazam bir öğrenci olduğunu gördüm. Bu görev ve sorumluluk bilincinin ötesinde, kendisinin yaratıcı ve sanatsal bir alanda iş ürettiği için, verdiğim ödevlerde olağanüstü verimlilik ve sanatsal ödevler üretti. İclal mesleğe yönelik ciddiyetinde son derece kararlı, bu kararlılık bence İclal'in çok sağlam olan karakter yapısından kaynaklanmaktadır. Öğrencilerin arasındaki tavrı hem ciddi hem de sevecen, ayrıca onun kişilik yapısı ve çalışma disiplini atölye içinde de olumlu biçimde yansımaktadır. Kanaatim odur ki şimdilik iyi bir resim öğrencisi ve ileride de iyi bir ressam olmanın yanı sıra İclal iyi bir biçim ve renk ustası ve kaliteli bir tasarımcı olacaktır,

diye kendi imzaladığı bir yazı var elimde, bu benim için çok çok değerli. Herhâlde hayatta olsaydı onunla daha da keyifli sohbetler yapabilirdik. Ondan öğrenebileceğimiz çok şey vardı. En azından büyük bir kısmını öğrenebildik diyorum. Saygılar sunuyorum.

Süleyman Saim Tekcan: Özer Kabaş'la ilgili bende çok uzun anılar var, ancak onlardan seçebildiklerimi gündeme getirmek istiyorum. Eğitimci yanı benim için çok önem taşıyordu. Hayatımın otuz sekiz yılını eğitime harcamış bir insan olarak gördüğüm en büyük eğitimciydi. Politikacıların kirlettiği şu güzel ülkemizin çok az sanat bahçesi var diyebiliriz. Bunlardan birini Akademi kabul edersek ve bugün Türkiye'de olan güzel sanatlar eğitim fakülteleri veya güzel sanatlar eğitimi yapan okullarımız ve yine kuruluşunda çok heyecanla bana yardımcı olduğu güzel sanatlar liselerini bu büyük ülkenin küçük sanat bahçeleri olarak kabul edersek, bütün bu bahçelerin çiçeklerinde mutlaka Özer'in her çiçeğin dibine döktüğü bir damla su ve dibinden aldığı yabancı otlar vardır. Yetişen her sanat öğrencisinde

Özer'in mutlaka emeği vardır ve olacaktır. Çünkü güzel sanatlar liselerinin ilk kurulduğu yıllarda hiç unutamayacağım, kendisinden talep etmediğim, ama koşarak geldiği, kitabını bırakıp "bu kitap temel sanat eğitiminin başlangıcı olarak bu okullarda kullanılabilirse çok sevinirim" dediğini hatırlıyorum. Gerçekten şu an bu liselerde on altı tane fotokopiyle çoğaltılmış olarak bu kitaptan var. Şunu da söylemek istiyorum, Mimar Sinan Üniversitesi'nde çok yakın dirsek teması ile birlikte yaşadığım bu arkadaşım, kitabı Akademi'de basılan kitapları içerisinde ilk tükenen kitaptı. Tükendiği için kimsenin bulamadığı bu kitap belki yüzlerce kez, binlerce kez fotokopiyle çoğaltılarak bugün Türkiye'de nerede güzel sanat eğitimi yapılıyorsa, o okulda Özer'in temel tasarım için söylediği, yazdığı, önerdiği bilgileri taşır. Onun için Özer'in tüm eğitimciler içerisinde sanat eğitiminin temel taşıyı koyan insan olduğunu burada belirtmek istiyorum. Mimar Sinan Üniversitesi, eski Güzel Sanatlar Akademisi'nde Özer'i tanıdım. Çok kişinin duyduğu ve söylediği hayranlığı, kendisine karşı sevgi ve saygıyı taşıyan insanlardan biriyim. Çok gıpta

ettiğim ve yakın dostluk içerisinde Özer'de gördüğüm ve kendi eksiklerimi gidermek lüzumunu hissettiğim çok büyük değerler buldum. Hepimizin Özer'in yanında biraz kompleksleri vardı, bunu da çok açık yüreklilikle söylemek istiyorum. Özellikle çok bir arada olduğumuz iş arkadaşım Cevat Çapan'ın, benim ve Özer'in birbirimize çok güzel sataşmalarımız olurdu. Özellikle onun bana hiç unutamayacağım sataşmasını burada belirtmek istiyorum. Her ne kadar benim annem, babam belli de olsa benim Dünya Savaşı'nda Karadeniz sahillerinde düşen bir Alman pilotun annemle buluşmasından ötürü doğduğumu söylerdi. Aşağı yukarı Akademi'de beni Özer'in yaptığı bu sataşmayla tanımayan, bilmeyen yok gibidir. Müthiş bir şaka ve espri yeteneği vardı. Sadece ressam değildi o, çok boyutlu bir sanatçıydı. Temel tasarım eğitiminin son bulduğu dönemlerde Aloş'un onu heykel bölümüne gelmesi için ikna etmeye çalıştığı günü hiç unutamıyorum. O resim bölümünü seçti. Hatta bu Akademi'nin bütün zorluklarının yaşandığı, bir cadı kazanı olan resim bölümünü seçmesini bir türlü değerlendiremedik ve neden bu

bölümü seçti diye kendi kendimize sorduk. Yalnız iyi ki seçmiş resim bölümünü, çünkü resim bölümü en zor dönemlerini Özer'le atlattı. Fırtınalar Özer'le dindi. Yapıcı ve birleştirici kişiliği, herkesi etkileyici ve yol gösterici yapısıyla Özer sanat eğitimi içinde kimsenin unutulması mümkün olmayan ve önüne de geçilemeyecek büyük bir hocaydı. Söylenecek çok şey var, ama burada çok değerli konuşmacı arkadaşlarım da var. Ben sözümü noktalıyorum, kendisine saygılar sunuyorum. Kendisinden çok şey öğrenmiş bir insan olarak rahmetle anıyorum.

Jale Erzen: Önce onu çok seven ve onun için, benim en sevgili arkadaşım, onun gibi başka arkadaşlarım yoktu diyen Godfrey Goodwin'in Özer öldükten sonra bana yazdığı mektubu tercüme ederek başlamak istiyorum. İngilizce okuyup tercüme edeceğim:

Hayatımda Özer'den daha iyi bir arkadaşım olmadı, onu otuz yedi yıl tanıdım. Bu yılların arasında aynı zamanda Ayma'nın Royal Free Hospital'da iyileştirilemediği verimsiz aylar

da vardı. Biz onu önce Amerika dönüşünde tanıdık ve tanıştığımız ilk andan itibaren çok yakın dost olduk. Belki de bu rahat ve güzel zamanın en hoş dönemi, bir hafta için Marmara Adası'na gittiğimiz ve çok fırtınalı bir denizde yolculuk ettiğimiz zaman oldu. Bu adadan dönerken, karşılaştığımız koca dalgaları sadece Özer yarabilirdi eminim. Ondan başka hiç kimse bizi oradan geri getiremezdi. Ben de o sırada teknenin içinde elimde bir küçük kovayla su boşaltmakla meşguldüm. Ertesi gün balıkçılar deniz kuvvetleri yabancıların Paşa Limanı Adası'na çıkmalarına karşı getirdikleri yasağı böylece kaldırdıklarını söylediler. Yabancı, o zamanlar adada yaşamayan herhangi biriydi. (O zamanlar adaya yalnızca orada yaşayanlar ve askerler çıkabilirmiş.) Tabii biz bunun üzerine adaya geri döndük, bir cennet bulduk birlikte ve ikimiz de o adada kendimize birer ev inşa etmeye söz verdik; bunu ancak Özer yapabildi. Ben, Gillion ve Betty orada şahane tatiller geçirdik ve orada fazla bir değişiklik

olmadı. Adadakiler Özer'e gayriresmî bir beylerbeyi gibi tapıyorlardı.

Ben sanıyorum ki Özer'i memnun edecek şeylerden en önemlisi onun resminin iyi anlaşılmasıdır. Ben Özer'in resmini çok değerli bulan biriyim ve niye değerli bulduğumdan bahsetmek istiyorum. Bugün de son sergisini gördüm. Bundan önceki sergisini de çok dikkatle izleyen birisiydim, atölyesine çok sık giden biriydim, hatta Akademi'de beni bir dönem ders vermeye davet etmişti, onun için resimlerinden bahsetmek istiyorum. Özer'le nasıl tanıştığımı nedense hiç hatırlamıyorum. Hafızamı zorluyorum, yine hatırlamıyorum. Fakat şunu biliyorum ki tanıştığımız andan itibaren Özer benim hayatımda çok önemli ve çok sevdiğim bir insan oldu ve sanki onu hep tanımışım gibi hissediyorum. Bugün de resimlerine bakarken şöyle bir şey düşündüm; o dalgaları ne kadar çok seviyordu, o dalgaların getirdiği temiz bir hava, güzel kokan, hürriyet getiren bir hava var ve birdenbire aklıma geldi, Özer'in kendisi öyleydi. Çok değişik bir ses tonu vardı; yürüyüşü, oturuşu,

kalkışı, tavrı sanki o dalgalar gibi insana güzel hava getiren bir insandı ve o dalgalarda ben Özer'in biraz kendisinin sembolünü hissettim. Ve şunu hep düşündüm ki 1980'lerden beri tanıyorum Özer'i. Çok sık görüşmezdik tabii, çünkü ben Ankara'da yaşıyorum. Şunu düşündüm ki kişiliğinin o güzelliği ötesinde Özer bana her zaman olumlu güçleri koruyan, olumlu güçleri çoğaltan ve olumlulukların arkasında duran bir insan gibi geldi. Benim Özer'le ilişkilerim sanat, Türkiye'deki sanatın durumu, sanat içindeki yozlaşmalar, kavgalarla ilgiliydi, ama Özer hep doğruyu korumuştur. Özer hep doğrunun arkasındadır ve ben kendi yaptığım etkinliklerde hep Özer'in bulunmasını istedim. Bu her zaman mümkün olmadı, ama bu benim için çok önemliydi. Özer eminim, Akademi'de çok önemli şeyler yapmıştır. Türkiye'de sanata daha eleştirel, daha modern bakardı. Her türlü yeniliğe ve alternatif düşünceye açık; o ortamı yaşatmaya ve yaratmaya çalışan bir insandı, bu o kadar önemli ki. Bunun ötesinde, bütün eğitimciliğinin falan ötesinde kendisi çok güçlü bir ressam olmasına rağmen kendi resminin başkasının

gözüne sokmaya çalışan, kendini ortalarda gösteren bir insan kesinlikle değildi. Kendi resmi, doğal, onun yaşama tarzıydı. Onu başka amaçlar için yapmıyordu hiçbir zaman, fakat o resme bugün baktığımızda çok önemli bazı şeyler var, belki birçok kişi bugün sanat ortamında Özer'in resmini romantik ve daha geri bir tarih içinde yer alan bir isim olarak bilir. Ben özellikle bu konuda konuşmak istiyorum çünkü biz Türkiye'de resmi iyi bilmiyoruz. Dünyada ne tür resim gelişmeleri olduğunu bilmiyoruz. 80'lerin başında İtalya'da, Amerika'da ve Almanya'da Yeni Figürasyon akımı başladığında Özer de aynı şekilde burada figüratif bir resim yapmakta olduğu hâlde ve belki onun farkında olmadan dünyayla paralel biçimde farklı bir yeni figürasyona girdi. Bu İstinye resimlerinde özellikle Türkiye'deki insanın kendi çevresi içinde kendi yaptığı işle ilişkisini Özer'in ressamlığı çapında, Özer'in ressamlığının ifadesiyle ve estetiğiyle ortaya koyan çalışmalar oldu. Özer'in resmi bugün Türkiye'de ille de enstalasyon yapılmasına rağmen dünyada yapılan ileri resimle aynı paralelde gitmiştir. Bir değişikliği vardır, Özer kendi kişiliğiyle

paralel bir biçimde bu resmin içinde bir olumluluk, Türkiye için bir olumluluk yakalamıştır. Özellikle de son resminde müthiş olumlu bir Akdeniz, Boğazlar kültürünün değişik köklerini, değişik mitolojilerini, değişik destanlarını, değişik insan ortamlarını ve burada yaşayan insanın evren ile ilişkisini, bu doğanın tekrar insana verdiği gücü, ona verdiği yeniliği, doğanın getirdiği yeniliği ve ümidi anlatmıştır; son resimlerinde bu vardır. Bundan önceki yani 80'lerde başlayan yeni figürasyonda daha çok sosyal, o kişilerin, balıkçıların yüzlerindeki ifadeye baktığımızda, kendi işiyle olan ilişkisini vs. görüyoruz; daha önceki resminde, 1970'lerde falan yaptığı resminde yine bir sosyal boyut vardı, ama onu çok daha ekspresyonist bir tavırdan ve bence dünyadaki en iyi gravür ile başa baş giden bir gravür sanatı içinde ortaya koymuştur. Ne yazık ki dünya bunu bilmemiştir. Ben bunu hiç abartarak söylemiyorum, çünkü eminim ki Özer'in de bütün sanatçılar gibi zayıf noktaları da olmuştur. Bugünkü resminde de vardır, başka zamankinde de, ama Özer'in resminde dünyadaki en ileri resimle paralel olabilecek güçlükte ileri noktalar her zaman

bilinçli olarak yaratılmıştır. Son resmi tabii çok ilginç bu açıdan, çünkü yeni figürasyon resmi Avrupa'da; yani İtalya'da, Almanya'da Jörg Immendorff bunun bence en iyi temsilcisi, Amerika'da da Eric Fischl, aynı tür resim yapıyorlar, müthiş bir boya, renk, ışık ve de müthiş bir dinamik hareket ortaya koyuyorlar ve bunun yarattığı bir şeyle de insanın iç dünyasını, kendisiyle ve dünyayla olan ilişkisini yansıtmaya çalışıyorlar. Şimdi bütün bunlarda bir negatif, bir umutsuzluk kaydeden bir şey var. Evet Fischl'de bir acı var ve insanın çirkinleşebildiğini görüyoruz, Immendorff'ta aynı şekilde insanın bunalımını görüyoruz. Özer'in 80 resimlerinde insanın kendini sorgulamasını ve bunalımını görüyorsunuz. 1998'de doğada insanın yenilendiğini görüyoruz. Özer'in bu resimlerinde aklıma şu geldi: Cevat Şakir'in *Anadolu Efsaneleri*'nde bize verdiği o değerler ve doğa vasıtasıyla insanın tekrar yenilenebilmesi var. Bugün bence Batı dünyasında, ekolojinin içinde birtakım umutlar olarak çıkıyor, ama onun ötesinde böyle bir umutluluk çok fazla görmüyoruz insan dünyasında. Bunu da Özer bizim kendi Akdeniz kültürümüzden

alıyor, Cevat Şakir gibi. Cevat Şakir'in edebiyatta verdiği o manzaraları sanki aynı renkle, aynı rüzgârların kokusuyla, martıların sesiyle resminde duyabiliyoruz. Edebiyata benzediği için iyi demek istemiyorum ama o duyarlılık, o derinlik Özer'in resminde var. Biraz uzun konuştum ama bir iki şey daha söyleyeceğim. Renk, ışık, çizgi ve biçimi bir arada kullanabiliyor; bu çok zor bir şey. Çünkü renk ile çizgiyi bir arada kullanmak, ikisini de aynı derecede ortaya çıkarmak zor bir şey. Renk ne kadar yoğunsa ışığın oynadığını görüyorsunuz. Çok inanılmaz bir eğitim ve inanılmaz kültür genişliği olan bir adam, Özer. Bugün o sergideki resimlerine baktım, sadece renkleri görmüyorum, ışık da gidip gelmeye başlıyor resimlerinde. Bir şey daha yapıyor; değişik perspektifleri aynı anda veriyor, yani aynı resimde hem göz hizasında bir şey görüyorsunuz hem tepeden aşağıya bakıyorsunuz, aşağıdan yukarı bakıyorsunuz. Bir resim içerisinde bunu yapmak çok zor. Bu tür farklı göz hizalarını bir arada kullanarak müthiş dinamik bir resim yapıyor ve insan dramını, insanın doğayla olan ilişkisini, o sürekli heyecanını bu değişik

perspektiflerini bir arada vererek yapabiliyor. Son olarak da şunu diyeyim, bu resimlerinde hep bir yolculuk var. Denizi aşmak, tabii bu çok sembolik bir şey ve sanki orada insan o küçücük teknede o koca dalgalara karşı, o yolculuğunda kendini sınıyor, insan sınanıyor. İnsanın oraya gitme amacı, dalgalar aşmak falan, bütün bunlar sanıyorum o yolculuklar yine insana olan inancını ve sonunda onun başardığını, o yolculuktan kendini keşfederek, kendini yineleyerek, kendini aşarak çıktığını görüyoruz. O resimlerde müthiş bir umut var. Belki de Özer şimdi öyle bir yolculukta. Ona sevgilerimi yolluyorum.

Engin Cezzar: Sevgili dostlar, hepimiz burada Özer'in tanıkları olarak bulunuyoruz, yalnız bu masanın çevresinde oturanlar değil hepimiz, tanıyan, tanımayan, genç, yaşlı Özer'in tanıklarıyız. Aslında Özer'in tanıklığını yapmak çok kolay. Çünkü o kadar açık, o kadar toleranslı, o kadar geniş bir beyni ve dolayısıyla yüreği vardı ki, Özer'i tanıyıp da onun için kötü bir şey söyleyen bir insan ben bugüne kadar görmedim. Hepimizin tabii tanıklıkları çeşitli açılardan, çeşitli

gözlüklerden mevcut. Ben Özer'in çıplak göz tanığıyım. Nedeni çok basit, yarım asırdan fazla veyahut en az yarım asır bir beraberlik. Bu beraberlik bazen çok çok yakın, bazen araya giren okyanuslarla uzak, bazen başka fırtınalı denizlerde dalgalar içinde sürdü. O kendi dalgalarında, ben kendi dalgalarımda, fakat her zaman Özer bir mücevher gibi, hiç değişmeyen ışıltıları, pırıltılarıyla hayatımın bir parçası oldu. Tabii burada şunu da belirtmek istiyorum ki aslında Özer'in bizim gibi tanıklara ihtiyacı yok, Özer'in esas tanığı sanatı, yaptığı işler özellikle bu son, son demek bana çok acı geliyor, yeni sergisinde demek istiyorum, yaşadığım heyecan, onun maalesef yaşamadığı, doğurduğu çocuğu göremediği bir sergi oldu ve bu beni çok yaraladı. Benim kişisel tanıklıklarım tabii çok eskiye gidiyor, bilenler var, bilmeyenler var, Robert Kolej'de ilk defa Cevat Hoca'nın [Çapan] anımsattığı yıllarda, ben yılını hatırlamıyordum, beraber olduk. Bütün Kolej yıllarımız beraber geçti. İnanmayacaksınız, ama not aldım, çünkü o kadar çok şey var ki, izin verirseniz notlarımla küçük bir anılar dizisi yapmak istiyorum. Evet çocukluk günlerimizdi

Kolej, beraber haylazlık yapıyorduk, beraber spor yapıyorduk. Özer çok sportmendi, her türlü spora çok yatkındı, atletizm yapardı, geçenlerde Muammer [Ünlüer] hatırlattı, ben tanık değilim, mesela ilk defa eline cirit almış, herkesten uzağa atmış. Böyle inanılmaz fiziki yumuşaklığı, rahatlığı ve becerisi vardı. Çok iyi basketbol oynardı. Mete Yalçın arkadaşımız burada, hatırlar o günleri, çok iyi bir basketbolcuydu.

Mete Yalçın: Bu olayı seninle beraber götürelim. Özer çok iyi bir basketbolcuydu ve şampiyon olan Galatasaray Yıldız Takımı'nda beraber oynadık, ondan sonra Galatasaray Genç Takımı ile gene şampiyon olduk. Daha sonra Özer Darüşşafaka'da, ben de Fenerbahçe'de basketbol oynadık. Bir gün Fener-Galatasaray maçı var, ben oradayım, ondan önce de Darüşşafaka ile bir takım oynuyor, karşı takım hücum yapıyor ve Özer o hücumla geri geri koşturuyor. O sırada o zamanın valisi Fahrettin Kerim Gökay, rahmetli, sahanın ortasından karşı tarafa yürümeye başladı. Özer arkasını bir döndü, Vali Bey'le sarmaş dolaş yere düştüler. Özer kıpkırmızı oldu,

Fahrettin Kerim Gökay yerde yatıyor, Özer onu kaldırdı. Fahrettin Kerim de kendisini öptü, Özer ondan sonra basketbolda İstanbul Valisi'ni yere düşüren adam olarak anıldı.

E.C.: Konuştukça daha çok şey çıkacaktır. Bunun dışında tabii bir de Özer Kolej'de kral oldu. Geleneksel spor bayramında en yakışıklı, en sportmen, en dürüst, en becerikli vs. olan kral seçilirdi, çok önemli bir olaydı. Herkes ben olacağım falan derken Özer oldu ve çok yakıştı. Sonra Kolej'de başka ilklerimiz var bizim Özer'le, mesela yanılmıyorsam *Köşebaşı*'ndan önce Özer ilk kez benimle sahneye çıktı. Yani orta üçte *Jül Sezar* oyununda. Ben ilk kez sahneye çıkıyorum, Antonius'u oynuyorum. Özer de ilk kez sahneye çıkıyor, Cassius'u oynuyor. Benim anılarımda bu önemli bir yerde, şakalaşırdık. Beraber sahneye çıktık, hem başka denizlere gittik.

Ali Teoman Germaner: İzin verirseniz bir küçük ayrıntıyı belirtmek istiyorum.

E.C.: Tabii, ne kadar sevinirim.

A.T.G.: Zannediyorum, ödünç kılıçlar buldunuz ve oturma sahnesinde zırhlar burnunuza geldi, bunu da Özer'in kendisinden dinlemiştim.

E.C.: Özer bu öyküyü çok severdi, o sırada İstanbul'un fethi filmi çekiliyor. Yeşilçam filmi, Rumeli Hisarı'nda. Biz de kostüm arıyoruz, kostüm bulamıyoruz. Sonra bir aklıevvel gitti o filmdeki figüranların kostümlerini aldı, fakat kostümler dökülüyor, leş gibi de olmuş. Onlar yıkandı, ütülendi. Onları giydik, kartondan zırhlarımız vardı. Çuhalar üstüne zırhlarımızı giyiyorduk. Hangi sahne olduğunu anımsamıyorum, ama bir sahnede kartondan togalar kafamıza geçti, togalar maske oldu. Biz altımızda don ve henüz kıllanmamış bacaklarla kalakaldık.

M.Y.: Senin notlarla benimkiler aynı galiba. Özer tabii çok terbiyeli ve aynı zamanda utangaç bir çocuktur. Aynı piyeste Cassius bıçaklanıyor, altta kısa eteklikler, Özer yere düştü, tabii bıçaklandığı ve öldüğü için kıpırdamaması lazım, birden farkına vardı ki

etekliği biraz yukarı kalkmış, hiç kimseye çaktırmadan düzeltiverdi etekliğini.

E.C.: Böyle bir tiyatro maceramız vardı. Sonra tabii bu bitmeyen bir öykü, bitmeyen bir yolculuk. Ondan sonraki adım Yale Üniversitesi oldu. Ben Yale Üniversitesi'ne tiyatro eğitimi için gitmiştim. Özer tabii mühendisliğe geçtiği için benden iki yıl sonra mezun oldu. İki yıl sonra haberleştik, hatta bir ara geldiğimde konuştuk, "ben Yale'e gideceğim ve resim çalışacağım" dedi. Tabii "aman gel, ne güzel ben artık burada kıdemliyim" dedim, "senin her türlü rahatını sağlarım". Özer hakikaten Yale'e geldi, fakat Özer'e yer bulamıyoruz, orada yurtlar var, ama her bölümün kendi yurdu var, resim bölümünün, tiyatro bölümünün. Ancak tiyatro bölümünde yer bulduk, beraber kalamadık çünkü ben o yıl Yale'den ayrılıp New York'a gidiyordum başka bir yerde çalışmaya. Bekledim Özer'i yerleştirmek için, tiyatro bölümünde forsumuz var. Özer'i tiyatro bölümünde güzel bir odaya yerleştirdik ve sonra New York'ta da tabii çok beraber olduk, ama her defasında hâlâ

çok yakın günlere kadar “ah, ah beni o tiyatrocuların arasında bıraktın, neler çektim, neler çektim” diye yakındı, gülüşürdük. Gülüşürdük deyince çok tuhaf bir şey geldi aklıma. Özer’in ben hiç öfkelenmediğini, surat astığını görmedim. Çok tuhaf bir şey, kızdığı zaman, öfkelenildiği zaman çok çabuk parlar ama çok çabuk geçerdi bu, hemen ardından bir kahkaha patlatırdı. Hayata veda ettiği gece bir iki saat sonra yanımdaydım, yüzüne ince ince baktım, insanın içinden konuşmak geliyor, ama bir süre sonra sadece bakıyorsun, çok ilginçti yüzünün ifadesi. Ne bir öfke ne bir kırgınlık, kötü hiçbir iz yoktu. İnanılmaz bir şaşkınlık vardı, bunu belki bir tek ben gördüm veya ben dikkat ettim ve bunu hiçbir zaman unutmayacağım. Ona bazen olmayacak öyküler anlattığım zaman veya olmayacak bir şeye tanıklık ettiğim zaman, onun yüzünde çok tuhaf bir ifade oluşurdu, “hadi ya, olur mu ya!” gibisinden, arkasından kahkahayı patlatırdı. Ölüm döşeğinde de aynen o ifade vardı, “hadi ya, olur mu böyle şey”. Keşke arkasından bir de kahkaha patlatabilseydi.

M.Y.: Bir konuyu belirtmek istiyorum; Özer’in barışçılığı ve kavgayı hiç sevmemesi. Niye Özer diyorum, ben hep Kabaş diyordum, sizler Özer dediğiniz için Özer diyorum. Biz okuldayken hepimiz birbirimize ilk ismimizle hitap ederdik, sadece Kabaş’a, Kabaş derdik. Karlı bir gün kartopu oynuyoruz, Kabaş bir kartopu attı, benim kulağıma geldi ve çok canım yandı. Ben buna çok kızdım, o da üzüldü ancak ben Kabaş’ı düelloya davet ettim. Bizim okulda o zaman düello vardı çünkü okul içinde kavga ederken yakalanırsanız büyük ceza alırdınız. Eğer bir arkadaşınızla kavga etmek istiyorsanız Anderson Hall’un arkasında düello yapardınız. Orada meşru idi düello yapmak. Ben Özer’i düelloya davet ettim, ikimiz de oraya gittik. Herkes etrafımızda, bakıyorlar, bunlar nasıl kavga edecek diye. Kabaş’la iki dakika birbirimize baktık, sarıldık ve ayrıldık. Özer makine mühendisi olarak Yale’den destek bursu aldı. Makine okuma fikrini orada değiştirdi, çünkü Kabaş’ın ailesi benim bildiğim kadarıyla makine ithalatı yapıyordu ve babası da Kabaş’ı makine mühendisi yapmak istiyordu. Kabaş okulu bitirinceye kadar babasına “ben makine

mühendisliğini bırakacağım” demedi. O kadar yardımsever bir insandı ki, Yale’e gelirken Özer birini daha getirdi. Bu çok önemli, bizim sınıfta Cemal [Bolgil] diye bir arkadaşımız vardı. Mim Cemal’in yazısını kimse okuyamazdı, cetvelle düz çizgi çizemezdi. Birdenbire Mim Cemal “ben Amerika’ya gideceğim, mimarlık okuyacağım” dedi. Çok iyi bir talebeydi, hakikaten Yale’den kabul geldi, ama bir şartla, iki üç tane yaptığı projeden birkaç pafta, birkaç tane de resim istiyorlardı. Mim Cemal’in bunu yapmasına imkân yok, ne yapacak, Kabaş’a gitti, Kabaş ona resimleri yaptı. Yale’e kabul edildi ve çok iyi de bir mimar oldu.

E.C.: Evet Yale’den sonra ben New York’a gittim. Özer de hafta sonları bana New York’a gelirdi, aşağı yukarı iki haftada bir gelirdi, çok yakındı. Onun eksantrik arabalara çok merakı vardı. Arabaların mutlaka bir hoşluğu olacak, kendi bir şeyler ekleyecek filan. Tabii bu o zamanlar imkânsız. Nasıl bulmuşsa nuh-reviden kalma bir Citroën arabayla geldi New York’a, önünde ters başçavuş işareti olanlardan. Onu da

nereden bulduysa, orasını düzeltti, burasını düzeltti. Gelir bende misafir kalırdı, çok güzel günler geçirdik bir arada. Çok özel bir şey benim hatıramda yer etti, New York’tan en son yolcu edişimde bir pazar günüydü, başka arkadaşlarla o gece eğlenecektik. “Ben erken gideyim yarın sınavım var” dedi, bizi erken bıraktı. Ondan sonra biz arkadaşlarla o gece bir yerlere gittik ve başımıza gelmedik kalmadı, çok feci bir dayak yedim, hastanede yattım. Zor döndüm hayata, şimdi düşünüyorum da o zaman belki biraz daha fazla dayak yemiş olsaydım, Özer beni yolcu etmiş olacaktı o günlerde. Çok yol yaptık Özer’le, çok yol paylaştık, o kendi denizlerine açıldı, ben kendi denizlerime açıldım. Ondan sonra gerçek denizde buluştuk, çünkü o da benim gibi veyahut ben de onun gibi bir deniz, tekne ve yelken tutkunu, fırtına tutkunu idim. Ben fırtınaları çok severim, fırtına olmasa üzülrüm. Özer de öyleydi, fırtınalı denizlerde müthiş mutlu olurdu. Bir de çok ilginç, Özer’le beraber bir mavi yolculuğumuz var. Geçen yıl bir rastlantı, haritalarımı düzene sokuyordum. Haritaların biri çok eskimiş, herhâlde yirmi yıl filan oldu, çok

eski, dökülüyor. Dikkatle baktım haritaya, haritanın arkasında ve önünde Özer'in notları var. Ne kadar sistematik bir insandı, çıktığımız gün, çıktığımız saat, havanın durumu, oradan hangi limana girdik, o limana girerken hangi taş dikkat etmek lazım, hangi rüzgâra, hangi akıntıya dikkat etmek lazım. Benim böyle ömür boyu yapmak istediğim ve hâlâ tembelliğimden yapamadığım, her aklı başında kaptanın yapması gereken bir şey. Her şeyi saatlerce inceledim ve bütün o yolculuk yeniden gözümün önüne geldi. Her noktada her detayı yazmış, böylesine bir denizciydi. Bir keresinde gene inanılmaz bir şey, çok acayip bir rastlantı, gene o meşhur Paşalimanı Boğazı'nda—Konya Boğazı aslında—adadan dönüyoruz Gülriz [Sururi], ben, Ayma, Yula da vardı, ama çok küçüktü. Minicik bir tekneye bindik, Erdek'e döneceğiz, misafir kaldık ama yer gök birbirine karışıyor. "Özer" dedim, "hava çok sert ve bu kayak da çok küçük". "Sen korkma, onun kaptanı kim biliyor musun?" dedi. "Kim?" dedim. "Cemile" dedi. "Cemil olmasın" dedim. "Hayır, Cemile" dedi. Bir hatun, bir kaptan, bir balıkçı, kocası el pençe arkada, o ne

derse onu yapıyor. Biz Cemile'ye güvendik, bindik o fındık kabuğuna gidiyoruz, imkân yok batacağız. Arkada Ayma, Yula, Gülriz yumak olmuşlar, biz tabii serde kaptanlık var, Cemile Kaptan'ın arkasında miçoluk yapıyoruz. O fırtınadan sonra indik Erdek'e oturduk bir şeyler yiyoruz, içiyoruz. Özer "ben sana bu denizin öyküsünü anlatayım" dedi. "Aman anlat Özer, felaket bir şey" dedim. "Burası hep böyledir, bir gün donanma manevra yapmak için buraya girmiş, donanma batıyormuş. O kadar dehşete düşmüşler, o kadar dehşete düşmüşler ki oraya bir isim takmışlar ve bir daha orada manevra yapmamışlar." Taktıkları isim, affınıza mağruren, "Marmara'nın Götü". "Aman Özer bula bula burayı mı buldun, ben buraya tekneyle gelmem" dedim. Tabii böyle deniz maceralarımız var. Devede kulak kalıyor, Özer'in tuvallerindeki denizlere baktığınız zaman, o fırtınalar... Yanılmıyorsam hiç durgun denizi yoktur Özer'in, belki de çok az vardır, hep fırtınalı deniz, hep o fırtınadan kavrulmuş insanlar vardır kayıklarda, balıkçılar vardır, çok kavruttur deniz insanları. Hep onları seçerdi, fırtınalı denizi ve denizin kavurduğu insanları.

Bir iki küçük anım daha var. Tabii o kendi karayel fırtınasına girdi, ben kendi karayel fırtınama girdim. Özer'in ellerini anımsarım hep, inanılmaz güzel elleri vardı. Çok güzel elleri vardı ve bu kadar çalışkan el ben hayatımda görmedim, bir dakika boş durmazdı. Özer'in küçük aksesuarları vardı, onlara çok meraklıydı. Kalemli, çok çeşitli, her türden çizgi çizebilen ve çakıları. Ben de çok hastayım ve değiş tokuş yapardık. Bir kâğıt mı buldu hemen bir şeyler çizerdi, o yüzden elleri hep gözümün önündedir. Her zaman gözlerim ellerine takılmıştır. Bir tahta parçası bulur, tık tık oyar, bir heykelcik yapar. Geçenlerde Şile'ye gelmişti, bir değnek bulup yonttu, süsledi. "Al" dedi, "köpeklerden korursun kendini". Hâlâ da durur. Özer Bodrum'da bir ev yaptı, her şeyini kendi yapar, çok da güzel bir ev, yapamayacağı hiçbir şey yok. Yapıldığı zaman ya yoktu ya dikkatimi çekmemişti, eve gittim, bahçesinde muazzam, totem diyebileceğim kallavi bir kütük. Yaklaştım kütüğe, kütükte bir yontu, bir yüz, çok ince ama çok derin kazılmamış bir yontu, Ayma. Resimlerinde de ne kadar çok Ayma var, ne kadar çok Yula var. Her şeyin üstüne bir de babaydı,

çok iyi bir babaydı. Evet, teşekkür ederim.

A.T.G.: Kabaş'ın gençliğinden, daha doğrusu çocukluğundan başladınız. Açıkçası utanarak söyleyeyim, bana söz kalmadı. Bununla beraber çenemi de tutamayacağım, bağışlayın hitabet benim çok uzağında bir sanattır. Ben Kabaş'ı 70'li yılların biraz öncesinde tanıdım, üniversitelerimizde kazanın kaynadığı yıllar. Robert Kolej'de öğretim üyesiydi yanılmıyorsam, sanat kulübü kurucusuydu ve yürütücüsüydü, daha başka bazı idari görevleri vardı. Ama tanışmamız 70 yılında, o zamanki adıyla Güzel Sanatlar Akademisi'nin Temel Tasarım Kürsüsü'ne¹ öğretim görevlisi olarak atanmasıyla başlar. Doğru dürüst tanışmamızda rahmetli Altan Gürman'ın epey bir payı vardır. İlk tanıdığım adam mahcup, sıkılgan, mütevazı, hatta gereğinden fazla mütevazı bir adam. Kazıldıkça ortaya çıktı, ressammış. Biraz daha kazıldık, doğru dürüst bir gravürcüymüş, bütün ayıbından gayri bir de makine mühendisiymiş. Bana bir gravür presi yaptı, kendi tasarladığı. Demirciler gezdik; çarklar, zincirler bulduk. Bayağı

koskocaman bir presim var. Depomda duruyor ve üzerinde Kabaş'ın alın teri, el emeği. Kabaş hepimizin bildiği gibi gayet cin zekâlı, ama hiçbir zaman önyargılı olmayan, sürekli sorgulayan, önyargısı olmayan deyince, ülkemizde özellikle çok sık rastlamadığımız tip bir entelektüeldi. Her baktığı şeye yeniden bakıyormuş gibi, ilk defa görüyormuş gibi. Dikkat ettim yirmi sekiz yıl kadar mesai arkadaşlığımız olmuş, bu süre içerisinde öğrencisine telkin etmeye çalıştığı da oldu. “Bak bu senin defterin, ama bununla çalışacaksan ilk kez görüyormuş gibi davran” ve ilk kez görüyormuşçasına bütün dünyayı her sabah yeniden algıladığına çok tanık oldum. Duygusal yaklaşımına tanık olmadım, daha doğrusu duygusal yaklaşımı örtmek için elinden gelen marifeti ardında bırakmadığına tanık oldum. Konuşan arkadaşlarımızdan birkaçının değindiğinin tersine ben öfkesine tanık oldum. İş çok ciddiye öfkelenirdi, kendisini tutamayacak kadar öfkeliyse odanın dışına çıkar, beş dakika sonra gelirdi. Çok duyguluydu, çok duyarlıydı iş ilişkisinde, insan ilişkisinde, öğrencisiyle karşılıklı olduğu zaman, ama duygusal hayır,

her türlü marifetini takınırdı bunun için. Ölçüsü kaçmış söze, dengesi bozulmuş düşünceye tepkisini koyardı. Benimle tanıştığı dönem ya birbirimize karşı fazla çıplaktık ya da delikanlılığından sonra bir şeyler değişmişti. Ama bunu hiçbir zaman terbiye sınırlarını aşarak yapmazdı. Kırarak, dökerek yolunu almadı; daima ölçülü, ama bir yerde, yalansa yalandı. Temel Tasarım Kürsüsü'nde neler yaptık? Bu söz konusu kürsü, 68'li yıllardan sonra gelen, Akademi'nin kendisini yenileme çabasından arda kalmış somut kazanımlardan biriydi; çağdaş bir eğitimdi amaç. O zamanki gençler olarak bizler vardık, kendi okulumuzda oluşmuş ünitemiz kısa zamanda okulumuzun paratoneri hâlini aldı. İnsanlar hem yenileşmek isterler hem de yeniliği getirene fena hâlde bozulurlar. İşte o bozanlardan biri de Kabaş'tır. Buna rağmen Kabaş'ın umutsuzlandığını, sabırsızlandığını hiç görmedim diyebilirim, ya da kendince geçiştirmenin yollarını bulurdu. En çözülmez problemin içerisinde bir çözüm yolu ya bulur ya paslaşır ya da buldurur. Ama çözülmeyecek problem Kabaş için yoktur. Atlanmayacak engel mevcut değildir. Günlük

yaşamımız bir anlamda tapınağımız, kocaman bir mekân, içinde mimar Erkal Güngören, Altan Gürman (çok erken ayrıldı aramızdan, çok sevdiğimiz bir dostumuzdu, meslektaşımızdı), Kabaş, ben, Nuri Temizsoylu, bizden sonraki kuşaktan ressam Saim Bugay sonradan katıldı aramıza. On kişiyi aştık bir dönem; sürekli bir şeyler üretirdik, sürekli çalışırdık. Bu süre içerisinde öğrenci gelir, katiyen eleştiri saati yoktur, öğrenci ne zaman isterse o zaman gelir, eleştiri verilir, konuşulur, bazen konsultasyonlar yapılır, ondan sonra gene sessiz sedasız herkes tezgâhının başına döner, Kabaş çalışırken ses seda çıkmaz, soluk almaz sanki, az sonra işini yoluna koymuştur, çözümlemiştir. “Aloş, sana karşı bir sigara içebilir miyim?” diye izin alır, çok da kibar çocuktur. Bana karşı sigarasını içerken yarının problemleriyle ilgili ne varsa, hatta hatta, *Cumhuriyet* gazetesinde yazılanlar hemen acele harcanır, söz kısa kesilir, sessiz sedasız çekilirdi. Demin resminden bahsederken birkaç bakış açısından baktığınızı söylediniz, doğru bir tespit yapmışsınız. Yalnız orada çalışma tarzı önceden yaptığı taslakların bir sentezidir. Yani, sevilen

şeye bakılır, bakılan şey görülür, görüldükten sonra ister istemez, Cezzar'ın da dediği gibi ya bakarak ya sonradan hatırlayarak mutlaka bir deftere, bir yerlere kaydedilir, o kayıtlar sonra tuvalde toplanır, düşünülür, tartışılır. Yirmi sekiz yılı aşkın bir zaman birbirimizi tanıdık, ama birbirimizden bıkmaya vaktimiz olmadı. Yan yana masalarımız vardı, bu uzun zaman diliminden sonra kürsü dağıldı, herkes bölümlerine gitti, ama Kabaş'la ortaklık sürdü. Son zamanlarda son sergisinden, yeni sergisinden söz ediyordu. Bayağı keyifliydi, “hazırladım sergiyi” demişti, “arayıp soracağım sizi artık, kusura bakmayın, çok olgun adamlarsınız, sitem etmediniz karı koca bana”. “Niye sitem edecektik?”, “Sizi arayıp soramadım.” “Mecbur muydun, görevin miydi? Ne biçim laf bu Kabaş.” “Ama gene de istiyordum”, “Eh istiyordun, ben de istiyordum.” Sergisinin ne olacağını biliyordu, farkındaydı, çok hoşnuttu. Ondan çok eminim, hiç kuşkusuz yok. Şimdiye kadar geçmiş zaman kipi kullandıysa özür dilerim, Kabaş benim için bir geçmiş zaman değil. Belki rastlaşmayabiliriz, belki ileride, çok ileride rastlaşırız, nerede bilmiyorum,

ama yaptığıyla, söylediğiyle, eylediğiyle bir Kabaş benim için daima var. Onu tanıdığım için çok mutluyum, hatta onur duyuyorum. Sözlerim şimdilik bu kadar, beni dinlemek zahmetine katlandığınız için çok teşekkür ederim. Kabaş'ı, siz Kabaş'ı sevenlere anlatmak biraz fazla geldi galiba. Kabaş onu da hiç sevmeydi, laf uzadığı zaman çok sıkılırdı. Söylemek yerine eylemek onun için daha iyiydi.

Z.R.: Ama sanıyorum sizden sonra konuşmak isteyenler çıkacaktır.

A.T.G.: Umarım.

S.S.T.: Ben Kabaş'ın çizgisi, gravürü üzerine konuşmak istiyorum. Mimar Sinan Üniversitesi Grafik Bölümü'nde Mehmet Güleriyüz bizzat "ben sanatçı olarak varsam, Özer Kabaş'tan öğrendiklerimle varım" dedi. Bu çok dürüstçe söylenmiş bir sözdür, ben de katılıyorum. Güleriyüz'ün desenindeki titreşim, çizgisel ahenk ve ritim tamamen Özer'den ona intikal etmiş bir çizgi ve ritimdir. Boyaları için çok güzel şeyler söylediler. Deseni için şunu söylemek

istiyorum ki Özer belki dünya standartlarında deseni, çizgisel ritmi en güçlü sanatçılardan biriydi. Onun bu desen sağlamlığı, desen yeteneği ister istemez gravürlerine yansdı. Onun gravürleri Amerika'dan getirdiği *aquatint*, *mezzotint* tekniklerindeki olağanüstülük ve daha sonradan yaptığı çizgisel asit oyma veya çizgi ritmini yakaladığı gravürleri ile başlı başına Türk gravür sanatı içerisinde çok önemli örneklerdir. Ama bir şeyi de unutmamak lazım; ağaç. O iyi bir heykeltıraş olduğu, özellikle ağacı yontan aletleri çok iyi kullandığı için, ağaç baskı için yaptığı kalıplar ve onlarla gerçekleştirdiği yüksek baskılar, yine Türk resminde eğer ciddi kitaplar yazılacaksa ve örnek gösterilecekse, Özer mutlaka en iyi örnek olarak sunulacaktır. Bunu da belirtmek istedim, teşekkür ederim.

A.T.G.: O sizin Bodrum'da gördüğünüz tahta yontuyu, kürsüde yontmuştu.

E.C.: Ciddi mi?

A.T.G.: Çok ciddi, ama maskaralıkta hiçbirimiz geri

kalmazdık. Özer'in bir tarafı daha vardır; ciddi olan, ama asık suratlı olmayan biridir. Her şakalaşmanın altında da bir ciddiyet yatar.

S.S.T.: Aklımdan geçen bir şeyi daha ilave etmek istiyorum. Özer'in Akademi'de, üniversitemizde, mutlaka dekanlıkta belli bir süre çalışmasını ve o kurumun da rektörü olmasını o kadar arzu etmiştim ki, içimde bunu duymuşumdur. Eğer böyle bir dönemi geçirmiş olsaydı, Özer belki çok şey kaybederdi, fakat o kurum dünya standartları içerisinde çok önemli bir noktada olurdu.

Şunu söylemek istiyorum, sakınmamak pahasına ve ilk kez söylüyorum. Özer de, ben de zaman zaman yabancılık çektik, çünkü başka yerlerden geldik, bunu Cevat da çekmiştir tahmin ediyorum. Akademi'nin kendi geleneğinden gelen Osman Hamdi torunları zaman zaman bize sataşırlardı ve bu sataşmadan ötürü bazen kırıldığımız da olurdu. Özer de bu kırılanlardan bir tanesiydi. Bunu da burada belgelemeyi arzu ediyorum. Ama bu arada Akademi'de çok değer

verdiğim, çok saygı duyduğum, bunu hiç hissettirmeyen çok büyük dostlarım da oldu.

A.T.G.: Osman Hamdi'nin torunları hakkında biraz kuşkulanmaya başladım ben.

S.S.T.: İyi torunları da var.

Gülriş Sururi: Ben Özer öldüğü zaman bir sayfa bir şey yazmıştım, doğrudan Özer'le ilgili değil ama içinde Özer de var:

Ölüm yaşamın bir parçasıysa eğer, doğum yaşamın başlangıcı, ölüm de sonudur elbet. Öyleyse doğum kadar doğaldır ölüm. Ama dünyanın en bilge insanı bile ölümün doğallığını konuşur konuşur da, sevdiğinin ölümünün doğallığını kolay kolay kabul edemez. Nedir ölüm? Bilmiyorum. Ölene dek varsayımlar yapıp üzerinde konuştuğumuz, tartıştığımız ölümü, ölünce öğreneceğim ya da benim inancım doğruysa hiçbir şey öğrenemeyeceğim. Çünkü ben doğaya inanırım, topraktan geldim,

toprağa döneceğiz derim. Başka hayata, öteki dünyaya inanmam. İki sevgilinin olsa olsa öldükten sonra bir testinin iki kulpu olarak buluşabileceğine inananlardanım. İnançlara saygım sonsuz ama kendi inancım, hayat bir enerji. Enerji tükenince en fazla şimşek olup gökte çakarız diye düşünüyorum, o da mevsimi uygunsu. Ölüm sonsuz bir uyku.

Bu düşündüklerim daha çok kendi ölümümle ilgili tabii, başkasının ölümüne gelince, nedir ölüm? Ölüm o insanı bir daha görememektir. Onun içindir ki sevdiğimiz, yakınımız, değerli birinin ölümü bizi etkiler, hüzünlendirir. Onu bir daha göremeyeceğimizi bilmektir bize acı gelen, hele beklenmeyen bir ölümle karşı karşıyaysak kolay kabul edemezsiniz ölümü. “Keşke”ler sıralanıp durur beyninizde; keşke şunu yapsaydım, keşke onu daha sık arasaydım, onu ne kadar sevdiğimi keşke her gün söyleseydim, değerinin farkına varamamışım ve o artık yok. Evet, tek gerçek de bu zaten, o artık yoktur. Sevgili dostum, canım arkadaşım Özer Kabaş’ı Ocak ayında kaybettim. Mimar

Sinan Üniversitesi’nde Kabaş için yapılan törende bir meslektaş şöyle sesleniyordu yaşlı gözlerle: Neden bu övgüleri sağken söylemedik? Neden Mimar Sinan için yeri doldurulamaz olduğunu bizlerden duymadan aramızdan ayrılmasına razı olduk? Neden değerlerimiz yaşarken heykelini dikmeyiz? Aklımda kalanlar bunlar, hepimiz katılıyorduk bu sözlere. Kıymet bilmez miydik? Bugünkü işi yarına bırakma alışkanlığı mıydı? Yoksa kıskanç mıydık? Yaşarken değerlerini görmezden gelmek, ölünce birden her şeyin farkında oluvermek, bundan başka nasıl izah edilebilir? Bu yılbaşını beraber kutlamıştık; Özer, kızı Yula, Engin ve ben. İmrendere Köyü’nde orman içindeki evimizde çok mutluyduk. Özer sergisine hazırlanıyordu, elliye yakın resim yapmıştı. 1998 çok başarılı bir yıl olacaktı onun için. Benim oyunum 5 Şubat’ta başlıyordu; Söyleyeceklerim Var, Engin yönetiyordu, mutluyduk. Özer provaya gelip Yula ile izleyecekti, fikirlerini söyleyecekti, olmadı, görmedi. Oyunumu da, sergisini de. Birlikte yapacak o kadar çok şeyimiz vardı ki. Onu bir daha göremeyeceğimi bilmek, dayanılması zor olan, alışılması zor

olan bu. Yoksa nedir ki ölüm? Yaşamın bir parçası, son parçası. 11 Şubat'ta amcamı kaybettim, Ali Sururi artık yok. Onunla beraber Türk halk tiyatrosu da Toto Karaca'dan sonra yaşayan en büyük ustasını yitirdi. İki yıldır hastaydı, amcamın aramızdan ayrılacağı günün yakın olduğunu biliyorduk. Sanki helalleşmeye gitmiştik Bodrum'a, öpüştük, seviştik, bu nedenle içim biraz huzurlu. Ardından Pertev Naili Boratav, ardından Sezer Tansuğ, yeri doldurulamayacak ancak yaşarken farkında bile olamadığımız değerler, onlar artık yok. Ama ben şahsen yaşayan değerlerimizin biraz daha değerini bilerek, farkında olarak yaşamımı sürdürme kararı aldım. Atalarımız ne demiş? Bugünün işini yarına bırakma. Ben de bugünden tezi yok, ölseydi ne büyük kayıp, değerini bilemedik diyeceğimiz insanların listesini çıkararak başlıyorum bu kararımı uygulamaya ve yaşarken bilelim kıymetleri diyorum.

Z.R.: Bütün konuşmacılara ve katılımcılara çok teşekkür ediyoruz.

—Zeynep Rona'nın, Kabaş'ın vefatının ardından 29 Nisan 1998'de Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı'nda düzenlediği toplantının dökümüdür.

Kaynak: www.zeynepronaarsivi.com

1. Germaner burada Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'nden bahsetmektedir. (e.n.)

Özer Kabaş Kimdir?



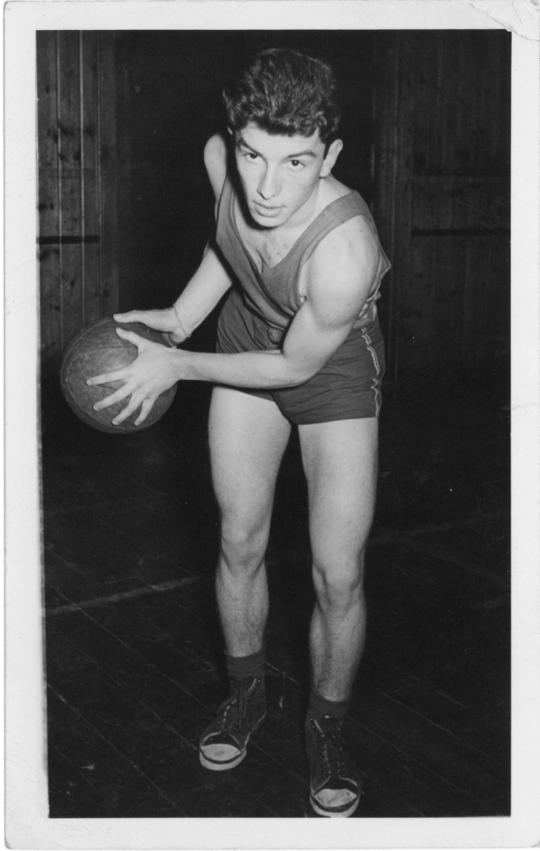
Özer Kabaş ve eşi Ayma Kabaş teknede, tahminî 1970'ler
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Kabaş 1934'te Mersin'de doğdu. 1946'da girdiği Robert Kolej'de tiyatro ve spor faaliyetleriyle ilgilendi; Cevat Çapan'la *Köşebaşı*, Engin Cezzar'la *Jül Sezar* oyunlarında oynadı. 1957'de Robert Kolej Yüksek Okulu (bugünkü adıyla Boğaziçi Üniversitesi¹) Makine Mühendisliği Bölümü'nden mezun oldu. 1957-1962 yıllarında ABD'de Yale School of Art'ta eğitim gördü. 1961'de Resim Bölümü'nden lisans derecesini aldı. Josef Albers, Bernard Chaet, Neil Welliver, William H. Bailey, Richard Claude Ziemann, Rico Lebrun, Gabor Peterdi, Sewell Sillman, Peter Milton, Jack Tworkov gibi sanatçıların öğrencisi oldu. 1962 yılında desen dalında birincilikle ödüllendirildiği lisansüstü derecesini aldı. Aynı yıl Ross-Talalay Gallery'de (New Haven, ABD) ilk kişisel sergisini açtı.

Kabaş, 1964-1974 yıllarında Robert Kolej Yüksek Okulu'nda (Boğaziçi Üniversitesi) öğretim üyesi olarak görev yaptı. 12 Mart 1971'de kapatılan Robert Kolej Sinema Kulübü'nün danışmanlığını yürüttü. Türkiye'de ilk kısa film şenliğini başlatan kulübün 1967'de düzenlenmesine vesile olduğu I. Hisar Kısa

Film Yarışması'nda 16mm dalında *İstanbul Hatırası* filmi ile birincilik ödülü aldı. Öğretim üyeliğinin yanı sıra öğrenciler için sosyal bir merkez olan ve tiyatroyu da kapsayan "Social Hall"un yöneticiliğini yaptı; burada sergiler ve konferanslar düzenledi. Aptullah Kuran ile birlikte sanat tarihi dersleri de veren Kabaş, 1971'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'ne (yarı zamanlı) katılarak ders vermeye başladı ve ressam Altan Gürman, heykeltıraş Ali Teoman Germaner, mimar Erkal Güngören ile birlikte Temel Sanat Eğitimi² dersinin çekirdek kadrosunu oluşturdu. Aynı yıl, kardeşleri Mehmet ve Vedat Kabaş ile Urart Sanat Atölyesi'ni kurdu ve modern takı tasarımı-na öncülük etti. 1973 yılında Akbank Yaratıcı Gücü Teşvik Yarışması'nın seramik ve metal işleri (kuyumculuk) dalında üçüncülük ödülü aldı. 1974'te Akademi'nin öğretim kadrosuna katıldıktan kısa bir zaman sonra Urart'tan ayrıldı.

Kabaş, 1976'da Altan Adalı, Ali Teoman Germaner, Seyyit Bozdoğan, Mehmet Güleriyüz ve Altan Gürman



Özer Kabaş, Robert Kolej, tahmini 1952
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Özer Kabaş *Jül Sezar* oyununda, Robert Kolej, 1951
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

ile birlikte Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki (Ankara) *İstanbul'dan* 6.6.6.6.6.6 Ressam grup sergisine katıldı. Aynı dönemde denizin akışkanlık ve değişkenliğinin yağlı boyayla karşılaşması üzerine yoğunlaştı; deniz, emek, insan ilişkisine yöneldi. Deniz sanat pratiğini şekillendirdi ve yaşamında çok önemli bir yer tuttu.

1976'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'nde Gestalt kuramı, enformasyon estetiğine dayalı temel tasarım eğitimi gibi çalışma alanlarından beslenen *Tüm-Çevresel Gerçekçilik: Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış* başlıklı yeterlik tezini verdi. 1980'de aynı kurumda Resim Anasanat Dalı'nda *Plastik Sanatlara Özgü Temel Çizim ve Tasarım Uygulamalarında Bildirişimsel Yaklaşım* başlıklı doçentlik tezini hazırladı. *Köy Postası* (1979) gravürü ile 1. *Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık hava Sergisi*'nde Özgün Baskı Başarı Ödülü kazanan sanatçılar arasında yer aldı. 1981'de *Güzel Sanatlar Eğitiminde Temel*

Tasarım ve Temel Desen Dersinin Yöntemli Bir Uygulama Çalışması adlı eğitim kitabını kaleme aldı. 1985'te Mimar Sinan Üniversitesi Resim Anasanat Dalı'nda doçent kadrosuna atandı, 1990'da profesör oldu.

1991'den başlayarak Resim Anasanat Dalı Başkanlığı yapan Özer Kabaş, 1998 yılında yaşama veda etti.

1. 1971 yılında Türkiye'ye devredilen Robert Kolej bu tarihten itibaren Boğaziçi Üniversitesi olur.
2. "Basic Design" Akademî'de "Temel Sanat" olarak Türkçeleştirilmiştir.



Özer Kabaş Robert Kolej oyuncularıyla, takribî 1965-1966

Arka sıra, soldan sağa: Ali Taygun, Tarık Okyay, Samuel Gatenyo, David Bonfil, Hilary-Sumner Boyd, Oya Başak, Bülent Ayık, Özer Kabaş, Erhan Yaşar
Ön sıra, soldan sağa: Cevdet Suner, Erkan Söylemez, Ahmet Celebiler, Arif Güpgüpoğlu, Muammer Ünlüer, Selim Alguadiş
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Özer Kabaş, Eminönü (İstanbul), tahminî *İstanbul Hatırası* filminin çekimleri esnasında, 1967
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Özer Kabaş (sağdan ikinci) öğrencileriyle, Mimar Sinan Üniversitesi, tahmini 1980'ler
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Mehmet Güleriyüz, Koray Arış, Özer Kabaş, Erkal Güngören, Ali Teoman Germaner (Aloş)
ve Saim Bugay, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, tahmini 1970'ler
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Salt'ın bu araştırmayı başlatmasına olanak veren Yula Kabaş ile yayının gerçekleşmesinde değerli desteklerini esirgemeyen tüm kişi ve kurumlara en içten teşekkürlerimizle:

Asuman Çoker, Ayşe ve Ercümend Kalmık Vakfı, Ayşe Gönüllüleroğlu, Ayşe Orbay, Aytaç Demirci, Barış Erbil, Beril Anılanmert, Burçak Kaygun, Bülent Becan, Can Göknıl, Candeğer Furtun, Cem Germaner, Cevat Çapan, Defne Samman, Devrim Erbil, Elfe Uluç, Enis Batur, Erşed Akçasu, Fatma Tülin, Faruk Pekin, Filiz Kutlar, Gülsün Karamustafa, Handan Börüteçene, Haluk Ergüven, Haluk Gedik, Harun Turgan, Grey Art Gallery, İclal Erentürk, İsmet Doğan, Jale Erzen, Kemal Tahir Vakfı Temsilcisi ONK Ajans, Kerimcan Güleryüz, Lebibe Sonuç, Murat Germaner, Nesin Vakfı, Nuri Çolakoğlu, Orhan Taylan, Oya Başak, Ömer Faruk Şerifoğlu, Özge Demirkol, Selim Germaner, Sezer Tansuğ Sanat Vakfı, Süleyman Saim Tekcan, Tülay Güngen, Yonca Zenger, Zeynep Miraç, Zeynep Rona, Zeynep Talu

Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları
Salt E-Yayın No: 28

Araştırma ve Yayına Hazırlayanlar

Sezin Romi, Tuğçe Kaplan, Vasıf Kortun

Metin Editörü

Ezgi Yurteri

Metinler

Özer Kabaş, Vasıf Kortun

Katılımcılar

Adnan Çoker, Ali Teoman Germaner, Ayşe Gönüllüleroğlu, Aziz Nesin, Cevat Çapan, Cihat Burak, Engin Cezzar, Faruk Pekin, Gülriz Sururi, İclal Erentürk, Jale Erzen, Kemal Tahir, Mete Yalçın, Onat Kutlar, Orhan Taylan, Oya Başak, Ömer Uluç, Rauf Gönenç, Selahattin Hilav, Sezer Tansuğ, Süleyman Saim Tekcan, Yılmaz Zenger, Zeynep Rona

Grafik Tasarım ve Uygulama

Özge Cebeci

Kapak Fotoğrafı

Özer Kabaş, Mimar Sinan Üniversitesi, 1984
Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Salt e-yayın şablonları Project Projects (bugünkü adıyla Wkshps) tarafından geliştirilmiştir.

2022 Salt/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)

ISBN: 978-605-69760-4-9



Bu yayının Creative Commons Esinlenilmemiş Ticari Olmayan Eserlerin Nitelikleri 4.0 Uluslararası (CC BY-NC-ND 4.0) lisansı kapsamındadır. Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi, hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün korunması şartıyla kullanılabilir.

Salt Araştırma'nın sanat tarihi ve arşiv çalışmaları 2022-2023 yıllarında Bohen Foundation tarafından desteklenmektedir.

