ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

II. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA GÖRÜLEN SANAT HAREKETLERİNDEKİ ANTİ-DOGMATİZM OLGUSUNUN TÜRK RESİM SANATI VE SANAT EĞİTİMİNE GETİRİLERİ

Elvan KANMAZ

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir 2013

II. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA GÖRÜLEN SANAT HAREKETLERİNDEKİ ANTİ-DOGMATİZM OLGUSUNUN TÜRK RESİM SANATI VE SANAT EĞİTİMİNE GETİRİLERİ

Elvan KANMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mustafa TOPRAK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Temmuz 2013

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Elvan KANMAZ'ın "II. Dünya Savaşı Sonrasında Görülen Sanat Hareketlerindeki Anti-Dogmatizm Olgusunun Türk Resim Sanatı ve Sanat Eğitimine Getirileri" başlıklı tezi 25.07.2013 tarihinde, aşağıda belirtilen jüri üyeleri tarafından Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	**İmza**
Üye (Tez Danışmanı)	: Yrd. Doç. Dr. Mustafa TOPRAK	……...
Üye	: Yrd. Doç. Dr. Erkan İZNİK	……...
Üye	: Doç. Dr. Halit Turgay ÜNALAN	……...

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ÖZET

II. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA GÖRÜLEN SANAT HAREKETLERİNDEKİ ANTİ-DOGMATİZM OLGUSUNUN TÜRK RESİM SANATI VE SANAT EĞİTİMİNE GETİRİLERİ

Elvan KANMAZ

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Temmuz 2013

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mustafa TOPRAK

Sanatın tarihi neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanoğlunun dünya toprakları üzerinde varlığını göstermesi ve doğaya üstünlük kurma savaşına girmesi *sanat* olgusunun da ortaya çıkışını beraberinde getirmiştir. Bu olgu, geçmişten günümüze kadar pek çok aşamadan geçmiş, kimi zaman amaç, kimi zaman da gerçekleştirilmek istenen bazı eylemlerin etkinliğini artırmak için araç olmuştur. İşlev, amaç ve şekil değiştirmesi, şüphesiz ki, dönemin ekonomik, sosyal, siyasal ve teknolojik koşullarından etkilenmesine bağlıdır.

Yaşam koşullarının inanılmaz bir hızla değişip, sanat anlayışını kökten sarstığı dönem olan XX. yüzyılın temelleri XVIII. ve XIX. yüzyıllarda atılmıştır. Sanat yön değiştirmiş, geleneksel yöntemlere başkaldırmış ve o güne dek kabul edilen tüm değerleri yıkmaya çalışmıştır. Yıkma isteği sanatı, uygulanış olarak değişiklikler gösterse de temelde aynı amaca bağlanan, *sanat hareketleri*ne bölmüştür. Sanatın *anti-dogmatist* bir tavırla hareket bazında bölünmesinin elbette pek çok nedeni vardır. Bunlardan belli başlı olarak; siyasi ve ekonomik gelişmeler, teknolojinin hızla yükselip tüketim toplumunu yaratması ve buna bağlı olarak da toplumsal dinamiklerin değişmesi sayılabilinir. Bunun yanı sıra, sanatı anarşist bir tavır almaya (Nehru, 1970), iten en önemli neden ise; iki büyük dünya savaşı ve savaş sırasında yaşanan insan kıyımlarıdır.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Tüketilen hayat tarzı ve savaşın yıkıcılığı, sanat kavramının anlamını ve işlevini derinden etkilediği gibi, sanat eğitimi anlayışında da değişikliklere neden olmuştur. Gündelik hayatın sorunlarına pratik şekilde çözüm üretecek, işlevselliği ön plana çıkaracak ve bir fabrika gibi sürekli çalışacak, okul modeline ihtiyaç doğmuştur. Bu ihtiyacın farkına varan dönemin mimarlarından Walter Gropius, Almanya'nın Weimar kentinde *Bauhaus*'u (Zanaat ve Mimarlık Okulu) kurmuştur. Okul; eğitim anlayışı, zanaat, sanat ve mimarlık bölümlerini kompleks bir yapı içerisinde birleştirmesi ve dönemin ünlü sanatçılarından oluşan öğretmen kadrosuyla oldukça ses getirmiş, yeni bir ekol yaratmıştır. Avrupa'da gelişen yeni ekolü takip etmek isteyen Türkiye ise; Bauhaus'un eğitim anlayışından oldukça etkilenmiştir. Türk Sanat Eğitiminin yeniden yapılandırılması ve çağdaş bir yapıya kavuşması bakımından Bauhaus ekolü oldukça önemlidir. Araştırmanın probleminin ana hatlarını; XX. yüzyıldaki toplumsal, siyasi olayların, teknolojik alanda görülen gelişmelerin sanat tanımını ve sanat eğitimi anlayışını değiştirmesi ve buna bağlı olarak Türk Resim Sanatı ve Sanat Eğitimine getirdiği katkılar oluşturmaktadır.

İki büyük dünya savaşı sırası ve sonrasında yaşanan vahşet tüm dünyayı derinden etkilemiş, bu kıyıma ve yıkıma karşı kitlesel tepki hareketleri yükselmiştir (Selçuk, 2011, s. 3885). Tepkisel hareket, sanatçı figürünü de içine almış ve toplumla hiçbir bağlantısı olmadığı düşünülen sanat ve sanatçı kavramını halkla iç içe konumlandırmıştır. Sanatçı kişisi, savaşı çıkaranın da sanatı yapanın da insanoğlu olduğunu düşünmüş ve sanatın da ikiyüzlü olduğunu savunmuş, sanatı yıkma eylemine girişmiştir. Dünyadaki değişen dengeler ve sanatın biçim değiştirmesi ise yalnızca Avrupa'yı değil, aynı zamanda Anadolu'yu da içine almış ve Türk sanatçıları da tepkiye katılmıştır. Bu anlamda bir etkilenme, sadece sanatı değil sanat eğitimi verecek olan okulların çağın getirilerine uygun şekilde yapılanmasını da zorunlu kılmıştır. Bu doğrultuda Anadolu'dan Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiş, çağın yapısına ayak uydurmaları, farklı bakış açıları kazanarak Türk Sanat ve sanat eğitimine katkı sağlamaları amaçlanmıştır. Özellikle de Avrupa'da açılan uygulama okullarının eğitim programları ve uygulamaları incelenmiş, Türkiye'de açılan dönemin okullarının temelinin atılması sağlanmıştır. Araştırma, günümüz sanat eğitimi sisteminin oluşma aşamalarının ve Türk Resim Sanatına getirilen katkıların incelenmesi dolayısıyla önem arz etmektedir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Araştırma betimsel yöntem ve içerik analizi yöntemi ile gerçekleşmiştir. Çeşitli üniversite kütüphanelerinden, kitap, dergi ve makalelerin yanı sıra; internet veritabanlarından verilere ulaşılmıştır. Araştırma, 1939-1960 yılları arasında görülen sanat hareketleri, Türk Resim Sanatı ve Sanat Eğitimi veren kurumların yapılanmasının incelenmesiyle sınırlıdır.

Anahtar Sözcükler: anti-dogmatizm, bauhaus, sanat hareketleri, sanat eğitimi, Türk resim sanatı,

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ABSTRACT

THE OUTCOMES OF THE PHENOMENON OF ANTI-DOGMATISM IN THE ART MOVEMENTS OBSERVED FOLLOWING THE II. WORLD WAR TO THE TURKISH PAINTING ART AND ART EDUCATION

Elvan KANMAZ

Department of Fine Arts Education
Anadolu University, Institute of Education Sciences
July 2013

Supervisor: Assistant Professor Dr. Mustafa TOPRAK

The history of art is almost as old as history of the mankind. The fact that mankind demonstrated its existence on the lands of earth and entered into fight to establish superiority over nature brought about the emergence of *art* phenomenon. This phenomenon passed through different stages from past to present; it sometimes became the purpose as well as a tool used for achieving the desired purpose. Transformation of this phenomenon in terms of meaning and material is, no doubt, associated with the economic, social, political and technological conditions of the era.

The Fundamentals of the XXth century in which the world rapidly changed and the sense of art revolted against the tradition, became evident in XVIIIth and XIXth century. The art changed its direction, revolted against dogmatic and embarked destroying all valued accepted until that day. Although the rebellion phenomena differed in terms of implementation it divided the art into *art movements* that are basically connected to the same purpose. The division of art on the basis of *anti-dogmatist* act has, of course, many causes. Political and economic developments, the creation of consumerist society as a result of rapid growth and the change in social dynamics could be some of these causes. Still, the most significant factor is; the anger against chaos created by massive war, increasing of militarist and fascist regimes; and the desire to resist against to the deaths of millions of people.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Consumed life style and destructiveness of war led to radical changes in art education practices as well as affecting the meaning and the function of art phenomena. The need for a school model which will produce practical solutions to the problems of everyday life, emphasize functionality and operate continuously as a factory, has arose. Architect Walter Gropius realizing this need founded *Bauhaus* in Weimar, Germany. Bauhaus created a new movement thanks to its education sense, its combination of the crafts, arts and architecture departments in the same structure and its teaching staff consisting of the famous artists of the period. The young Republic of Turkey desiring the overtake Europe within the scope of westernization movement, was heavily influenced by arts education structuring of Bauhaus. Many schools were established following the education structure of Bauhaus with the thought that it will contribute to the founding Turkish Art Education on contemporary ground and increasing the country's cultural awareness. The outlines of the research problem consist of; the change in the art definition and art education sense consequently the contributions to the Turkish Painting Art and Art Education due to XXth century world conjuncture.

The atrocity that took place during and after two major world wars deeply influenced the whole world and reactions against this slaughter and destruction rose. Protest attitude embraced the artist figure and positioned the art which is considered to have no connection with the society, together with the public. The artist thought that both the war and art performed by mankind and embarked the activity of destructing the art phenomena which he believed to be hypocritical. The effects of the art's reaching an intellectual position through non-objectivation created impression in Turkey as well as Europe. The art phenomenon drawn to the anarchist area distinguished itself in the works of Turkish artists. In the face of all these developments, the arts schools required to be established in accordance with the characteristics of the era. The students were sent to Europe and it was aimed that artists and art educators trained in Europe should contribute to the Turkish art and art education. The curriculums and education practices were applied in Turkey by examining closely. The research is important because the research examines the stages of the formation of the today's art education system and the contributions to the Turkish Painting Art.

Descriptive method and content analysis method was applied. Data was gathered through the internet database besides books, magazines and articles of various libraries.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

In addition, the art movements between 1939-1960 are limited with the examination of the schools providing Art Education and Turkish Painting Art education.

Key Words: anti-dogmatism, bauhaus, art movements, art education, Turkish painting art,

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ÖNSÖZ

XX. yüzyıl, bünyesinde barındırdığı pek çok farklı yapılanmayı günümüze taşımış ve karşımıza "bir şeylerin" sonucu olan sanat söylemlerinin içerisinde kendimizi bulmamıza neden olmuştur. Çeşitlenen sanat söylemlerinin nedenini algılamak ve alanla ilgili çalışmalara katkı sağlamak bakımından bu yüksek lisans tez araştırma projesi gerçekleştirilmiştir. Oldukça zor geçen araştırma sürecinde bana değerli fikir ve deneyimleri ile yol gösteren, engin sabrına hayran olduğum değerli danışman hocam, Yrd. Doç. Dr. Mustafa TOPRAK'a en derin teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim. Ve sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Erkan İZNİK'e yardım ve desteği için çok teşekkür ediyorum. Bana katmış oldukları bilgiler ve göstermiş oldukları yol'un değeri paha biçilemez. Ayrıca Doç. Dr. Halit Turgay ÜNALAN hocama da teşekkür ederim.

Desteklerini hiçbir zamana esirgemeyen sevgili ailem; annem Özlenir KANMAZ'a, babam Ahmet Nuri KANMAZ'a, abim Abdulkadir KANMAZ'a, sevgili küçük kardeşim Asaf Arda KANMAZ'a, Elmas KANMAZ'a ve minik ışığımız Beren Su KANMAZ'a, teşekkür ediyorum. Varlığınız ile bana güç kattınız.

Tez çalışmamı oluşturduğum süre içerisinde manevi destekleri ile yanımda olan arkadaşlarım; Burcu KARAOĞLU, Yrd. Doç. Dr. Yasemin KILINÇARSLAN, Şermin UYSAL, İsmail ASLAN, Melek HAS, Merve ÖZMAN, Berna TEKOĞLU, Young Jik NOH, Dahee CHOI, Maddalena GALLONI ve Serdar Burak ÖKSÜZ'e şükranlarımı sunuyorum.

Tezimi adamayı ve kendilerine teşekkür etmeyi istediğim, henüz sayısını ve çoğunun adını bilmediğim pek çok insan var. Onlara gönül borcum olduğunu biliyor ve hissediyorum. Çalışmamı; -özellikle son zamanlarda-ülkemizde meydana gelen kimi olaylarda bedenini, uzuvlarını kaybeden ancak fikirleriyle ve varlıklarıyla hayatımıza anlam katan güzel insanlara, hayatın *diren*ç noktasının nereden kırılıp, nerede *yemyeşil güzel bir ağaç* olabileceğini bizlere gösteren ve tekrar birbirimize olan inancımızı kuvvetlendiren ruhlara, geçmişin zaman aşımına uğradığı düşünülen hala çok taze olan acılarına adıyorum.

"Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine…"-N. H. Ran.

Elvan Kanmaz

Eskişehir, 2013

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI iii
ÖZET iv
ABSTRACT vii
ÖNSÖZ x
ÖZGEÇMİŞ 1
İÇİNDEKİLER 2
RESİMLER LİSTESİ 4
KISALTMALAR LİSTESİ 9

BİRİNCİ BÖLÜM: GİRİŞ 10
Araştırma Problemi 10
Araştırmanın Amacı 14
Araştırmanın Önemi 14
Tanımlar 15

İKİNCİ BÖLÜM: YÖNTEM 18
Araştırmanın Modeli 18
Evren ve Örneklem 18
Veri Toplama Araçları 19
Verilerin Analizi 19
Sınırlılıklar 19

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SANATTA ANARŞİZM VE ANTİ-DOGMATİZM DÜŞÜNCESİNİ OLUŞTURAN ETMENLER 21
Modernizmin ve Postmodernizmin Temelleri 21
Ekonomik Temelleri 25
Siyasi Temelleri / Savaşla Şekillenen İdeolojiler 28
II. Dünya Savaşı 32
Toplumsal Temelleri 61
İşçi Sınıfı, Sendikalaşma ve 1968 Öğrenci Hareketi 64
Teknolojik Gelişmelere Bağlı Olarak Tüketim Toplumunun Yükselmesi 75

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: XX. YÜZYIL SANAT HAREKETLERİ 80
Sanat Hareketlerinde Görülen Anarşist ve Anti-Dogmatist Yönelimler 85
Postmodern Sanat ve Sanat Hareketleri 92

BEŞİNCİ BÖLÜM: ANTİ-DOGMATİST SANAT HAREKETLERİNİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ 113
Sanat Hareketlerinin Türk Resim Sanatı Anlayışına Etkileri 118
Türk Resim Sanatında Anarşist/Anti-Dogmatist İzler 132

ALTINCI BÖLÜM: XX. YÜZYILDA AVRUPA'DA VE TÜRKİYE'DE SANAT EĞİTİMİ 144
Avrupa'da Sanat Eğitimi 146
Paris École Des Beaux-Arts (1671) 149
Uygulamalı Sanatlar Okulu "Bauhaus" (1919, 1925, 1932) 152
Türkiye'de Sanat Eğitimi 158
Sanat Eğitimi Kurumlarının Eğitim Yapılanmaları Açısından Değerlendirilmesi 162
Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi (1882) 170
Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1926) 173
Halk Evleri (1932) ve Köy Enstitüleri (1940) 176
Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (1955) 185
Çağın Sanat Anlayışının Türk Resim Sanat Eğitimine Getirileri 190

YEDİNCİ BÖLÜM: SONUÇ VE ÖNERİLER 195
KAYNAKÇA 199

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 : *"Seig Heil" Zafere Selam* 28
Resim 2 : Silahlanma ve askeri donanma hızının artışı 33
Resim 3 : Almanya ve İngiltere arasında yapılan antlaşma sonrası İngiltere Başbakanı Chamberlain 34
Resim 4 : Berlin-Tokyo Mihveri ve Berlin-Roma Mihveri'nin kuruluşu 35
Resim 5 : Alman savaş uçaklarının Londra'ya havadan saldırışı 36
Resim 6 : Toplama kampında tutulan Yahudiler 37
Resim 7 : 21 Temmuz 1941 yılında Almanya'nın S.S.C.B.'ye saldırma hazırlığı. 37
Resim 8 : Pearl Harbor'a yapılan saldırı 38
Resim 9 : Mussolini ve Hitler (1940) 39
Resim 10: İtalyan Faşist bayrağı ..... .40
Resim 11: *"Squadristi"* adı verilen *Kara Gömlekliler* 42
Resim 12: Bombacci, Mussolini, Petacci, Pavolini, Starace'nin linç edilişi 42
Resim 13: Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi (NSDAP) 44
Resim 14: Alman Parlamentosu (Reichstag) 45
Resim 15: Auschwitz Toplama Kampı 46
Resim 16: Toplama kamplarında bulunan krematoryumlar 47
Resim 17: Nazi propaganda sanatı 48
Resim 18: *"Wehrmacht Gününde Onlara Teşekkür Edin!"* ve *"Her Kıyıda Zafer"* 49
Resim 19: Emil Scheibe, *Hitler at the Front*, 1942 50
Resim 20: Lorenz von Stein 51
Resim 21: Ekim Devrimi sırasında Lenin'i resmeden Sovyet pulu (1987) 53
Resim 22: K. Marx ve F. Engels 54
Resim 23: İşçi sınıfı, proleter sınıf 55
Resim 24: Mihail Bakunin 56
Resim 25: *"L.H.O.O.Q."* Marcel Duchamp, 1919 61
Resim 26: Endüstri Devrimi (Temsili Resim) 62
Resim 27: Eylem yapan işçiler 63

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Resim 28: Kalabalık ve yoksul işçi sınıfı 64
Resim 29: Proleterya (Temsili resim) 65
Resim 30: Fabrikada çalışan kadınlar 66
Resim 31: Bolşeviklerin Lideri Lenin halka sesleniyor 67
Resim 32: Emperyalizm karşıtı afişler 68
Resim 33: DİSK Eylemi 68
Resim 34: Metal-İş'in 1 Mayıs alanındaki görüntüsü 69
Resim 35: 1968 Mayısında patlayan öğrenci eylemleri 69
Resim 36: 1968 Mayıs ayında Fransa 70
Resim 37: 1968 Öğrenci olaylarından protesto amaçlı hazırlanmış olan afiş örnekleri 71
Resim 38: Vietnam savaşını protesto eden kadınlar 72
Resim 39: 68 Taksim eylemi 73
Resim 40: TİP'in kurulduğunu kapağına taşıyan *Yürüyüş* Dergisi 73
Resim 41: Dev-Genç 74
Resim 42: Dev-Yol 74
Resim 43: ABD'ye ait 6. filonun öğrenciler tarafından protesto edilmesi 74
Resim 44: Claude Monet, *"Nilüferler"*, 1916 81
Resim 45: Ekspresyonizmin önemli örneklerinden; Edvard Munch, *"Çığlık"*, 1893 82
Resim 46: Ekspresyonizmin bir diğer önemli örneği; Van Gogh, *"Arles'teki oda"*, 1888 82
Resim 47: Henri Matisse, *"The Lute"*, 1943 83
Resim 48: Pablo Picasso, *"Guernica"*, 1937 83
Resim 49: Afişlerden örnekler. 1) *"Polis Güzel Sanatlar'da boy gösteriyor. Güzel Sanatlar sokakları afişliyor"*. 2) "*Sahibinin Sesi"* 90
Resim 50: Ernst Ludwig Kirchner, *"Self portrait as a soldier"*, 1915 95
Resim 51: Sonia Delaunay, *"Market an Minho"*, 1915 96
Resim 52: Francis Picabia, *"Villica Safe"*, 1929 96
Resim 53: Postmodern mimari örneği, Philip Johnson, *"Kristal Katedral"*, 2007. 97
Resim 54: Joseph Kosuth, "*One and Three Chairs"*, 1965 98

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Resim 55: John Cage, *"The Ruse of Medusa",* 1952, Performance 99
Resim 56: Joseff Kornell, *"Untitled (Soap Bubble Set)",* 1936 100
Resim 57: Robert Rauschenberg, *"Monogram"*, 1959 100
Resim 58: George Maciumas, *"The Dream of Fluxus"*, Performance 100
Resim 59: Nam June Paik, *"TV is Kitsch"*, 1996 101
Resim 60: Nam June Paik, *"TV Buddha"*, 1974 102
Resim 61: Ronald Bladen, *"Three Elements"*, 1965 102
Resim 62: Carl Andre, *"Lament For The Children"*, 1956-1976 103
Resim 63: Jasper Johns, *"Three Flags"*, 1958 104
Resim 64: Pol Bury, *"11 Spheres On Cylinders"*, Fountain, 1995 104
Resim 65: Yoko Ono, "Cut Piece", 1965, performance 105
Resim 66: Joseph Beuys, *"I Like America and America Likes Me"*, Performance 105
Resim 67: Joseph Beuys *"Lightning with Stag in its Glare"*, 1958–85, New York 106
Resim 68: Alastair MacLennan, 2006, Live Action Gothenburg in Sweden 107
Resim 69: Jim Dine *"Car Crash"*, Reuben Gallery, 1960, New York 107
Resim 70: James Albertson, *"Sex, Religion And The Good Life"*, 1976 108
Resim 71: Neil Jenney, *"Threat and Sanctuary",* 1969 108
Resim 72: Richard Hamilton, *"Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir"* 1956 109
Resim 73: François Dufrene, *"Michelangelo Pistoletto Venus of the Rags"*, 1967 109
Resim 74: Mimmo Rotella, *"Marilyn"*, 1963 110
Resim 75: Annamaira Cuffe, David Barnardo and Edward Miles from Turner Legg Consulting, 2008 110
Resim 76: Gentile Bellini, *"Fatih Sultan Mehmet"*, 1479 113
Resim 77: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesinin ilk sayısının kapak sayfası, 1911 114
Resim 78: İbrahim Çallı, *"Gül Koklayan Kadın"* 115
Resim 79: Ruhi Arel, *"Atatürk'e İstikbal [Karşılama]",* 1927 [Ayrıntı] 116
Resim 80: Feyhaman Duran, *"Yıldız Çiçekli Natürmort"* 116
Resim 81: Şeker Ahmet Paşa, *"Kavun",* 1895 118

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Resim 82: Hikmet Onat, *"Büyükdere Peyzaj",* 1970 119
Resim 83: Nazmi Ziya Güran, *"Göksu'da Gezinti",* 1909 120
Resim 84: Zeki Kocamemi, *"Mekkâre Erleri"*, 1935 120
Resim 85: Turgut Zaim, *"Yörükler Köyü"* 121
Resim 86: Nurullah Berk, *"Gergef İşleyen Kadın"*, 1977 121
Resim 87: Abidin Dino, *"Sadrazam-Ağrı Dağı Efsanesi-Mahmut Han"* 122
Resim 88: Cemal Tollu, *"Alfabe Okuyan Köylüler"*.1933 122
Resim 89: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Han Kahvesi"*.1973 123
Resim 90: Selim Turan, *"Soyut Kompozisyon"* 124
Resim 91: Faherelnissa Zeid, *"The Arena of the Sun"*, 1954 125
Resim 92: Mehmet Güleryüz, *"Bilerek"*, 2009 127
Resim 93: Neşe Erdok, *"Figürlü Kompozisyon",* 2002 127
Resim 94: Cihat Burak, *"Topkapı Sarayı III. Ahmet Yemiş Odası-I. Mahmut Çeşmesi"* 128
Resim 95: Balkan Naci İslimyeli, *"Yanan Melekler",* 2011 129
Resim 96: Mustafa Ata, "İsimsiz", 1983 133
Resim 97: Şenol Yorozlu, *"Üç Maymun"*, 1984 133
Resim 98: Ayşe Erkmen, *"Emniyet Kemeri Enstalâsyonu*" 134
Resim 99: Cengiz Çekil, *"Smashed Into Pieces",* 1998 134
Resim 100: Bedri Baykam, *"27 Mayıs 1960",* 1990 135
Resim 101: Bedri Baykam, *"Fahişenin Odası",* 1981 136
Resim 102: Şükrü Aysan, *"Pentür 1, 2, 3"*, 1977 137
Resim 103: Serhat Kiraz, *"İmages of the days-the image of today"*, Dolmabahçe Sarayı 138
Resim 104: Nur Koçak, *"Berk Çorap"*, 1989 139
Resim 105: Cihat Burak, *"Başkomutan ve Meydan Muharebesi"*, 1969 140
Resim 106: Ahmet Öktem, *"Adsız"*, 1980 140
Resim 107: Osman Dinç, *"Kapalı Sonsuzluk"*, 1986 141
Resim 108: Ömer Uluç, *"Hortlaklar ve Köpekler"*, 1969 141
Resim 109: Yusuf Taktak, *"Turunç I"*, 1969 141
Resim 110: Avni Öztopçu, *"Keskin Korunak"*, 2011 142
Resim 111: Paris École Des Beaux-Arts 149

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Resim 112: Öğrenciler canlı modelden desen çalışırken, 1981 150
Resim 113: Canlı modelden desen 151
Resim 114: Bauhaus, *Dessau* 152
Resim 115: Mies Vander Rohe, *"MR armchair",* 1927 155
Resim 116: Bauhaus metal masa lambası 155
Resim 117: J. Albers, öğrenciler ile beraber çalışmaların kritiğini yaparken 156
Resim 118: Bauhaus atölyelerinden bir fotoğraf 156
Resim 119: Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi Binası 170
Resim 120: Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Mimarlık Bölümü'ne ait sınıf ve atölye 172
Resim 121: Gazi Terbiye Enstitüsü binası 173
Resim 122: İsmail Hakkı Tonguç 175
Resim 123: Akpınar Köy Enstitüsü 177
Resim 124: Halkevi 178
Resim 125: Köy Enstitüsünde öğrencilere ayakkabı yapmayı öğreten usta ve öğrenciler 178
Resim 126: Tiyatro oyunu sergileyen Köy Enstitülü öğrenciler 179
Resim 127: Çifteler- Mahmudiye Köy Enstitüsü 180
Resim 128: dikiş-nakış öğrenimi gören bir öğrenci 182
Resim 129: Açık havada resim çalışması yapan öğrenciler 183
Resim 130: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 186
Resim 131: Dekor atölyesi 187
Resim 132: Fotoğraf atölyesi 187
Resim 133: Resim atölyesi 188
Resim 134: Heykel atölyesi 189
Resim 135: Temel Tasarım dersi 189

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

KISALTMALAR LİSTESİ

DAP	: Alman İşçi Partisi
DEV-GENÇ	: Devrimci Gençlik
DEV-YOL	: Devrimci Sol
DHKP-C	: Devrimci Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi
DİSK	: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
NSDAP	: Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
SS	: Nazi Yıldırım Birlikleri
S.S.C.B.	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TDK	: Türk Dil Kurumu'nun
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
THKO	: Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu
TSK	: Türk Silahlı Kuvvetleri

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ

Sanat; insanlık tarihinin başlangıcından itibaren farklı form, işlev ve amaçlarla varlığını hissettirmiş, yaşamda söz sahibi olmuş ve umudun sözcülüğünü üstlenmiştir (Artun, 2010). Doğası gereği, esnek ve her türlü yapılanmayı bünyesinde barındırabildiği için karşımıza kimi zaman büyüsel bir ritüel nesnesi, kimi zaman bir başkaldırı manifestosu ve bazen de duyu dünyamızın en üst, en ideal yansıması şeklinde kendini algılatma yoluna gitmiştir. Bulunduğu dönemin siyasi, sosyal, dinsel vb. yapısından etkilenerek, birikerek ve kendisinden bir önceki dönemi bünyesinde barındırarak, bir sonraki döneme de onu yıkarak taşımayı amaçlayan; çoğu zaman doğanın anarşist yapısını en iyi şekilde yansıtan olgu; sanattır denilebilir. Artun (2010), ". . . asi sanatçılar üzerinde . . . etkili olan Proudhon, 'mülkiyetin hırsızlık', 'anarşinin düzen' olduğunu ilan eder ve yıkarak kurmaya çağırır" (s. 18). Sanat olgusunun aslında nasıl olması gerektiğini ve sanatı yıkmanın hangi şekilde olacağını, bize çeşitli eylem ve yazdığı manifestolarla ifade etmeye çalışan sanatçı, eylemlerini bulunduğu dönemin getirdiği koşullara ve sahip olduğu düşünce yapısına bağlı kalarak oluşturur. Ancak sanatın anarşizm eksenli yapılanmasının yanında faşizan eğilim gösteren tarafının da olduğunu belirtmek oldukça önemlidir. Araştırmaya konu olan taraf ise sanatın Anarşist, yani sol kanadıdır. Tezi yazan araştırmacının sol bakış açısıyla tezi oluşturduğu, dikkate alınarak okunması oldukça önemlidir.

Sanat tarihi incelendiğinde pek çok sanat hareketinin eş zamanlı olarak ortaya çıktığı dönemin, XX. yüzyıl olduğu görülmektedir (Nehru, 1970). Pek çok sosyal ve siyasal olayın yaşanması, sanatın hareketlere bölünmesinin belli başlı nedenini oluşturmaktadır. O günün şartlarında dünya cephelere bölünmüş, milyonlarca insan katledilmiş, ekonomik kriz halkı kasıp kavurmuş ve pek çok ülkenin sınırı, yönetim şekli değişmiştir (Hopkins, 2000, s. 2). Siyasi ve askeri baskılar, kitleler halinde ayaklanmaları ve direnişleri de beraberinde getirmiştir. Nehru (1970), ". . . gelişmenin ve güzelleşmenin yolu değişimden geçer. Belirli düzenlerin ya da hükümetlerin, yerlerini daha ileri olan başka düzenlere ve hükümetlere bırakmaları kaçınılmaz bir şeydir. İlerici adamların da eski düzene saldırmaları, yine kaçınılmaz bir gelişim sonucudur" (s. 14), sözleriyle savunmuştur.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Sanat, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde yer alan totaliter rejimlerce, özgürlüğü kısıtlanmış, sansürlenmiş ve propaganda aracı olarak kullanılmak istenmiştir. Kendi yüzyılına tanıklık eden muhalif sanatçılar ise, halkla bir bütün olarak anarşiyi ve kaosu desteklemiştir. Kemikleşmiş düzenin yıkılmasının gerekliliğini savunmuş ve propagandaya mahkûm edilen sanatın da yok edilmesini istemişlerdir. Sanatı yok etme eylemini gerçekleştirmek adına yeni teknikler denenmiş ve farkında olmadan da olsa sanatın sınırlarını yıkılmış, onu özünde anti-dogmatist, anarşist anlayışın hâkim olduğu, sanat akım ve hareketlerine bölmüştür. Hollingsworth'ün (2009), ". . . Sanatta çeşitlilik, dönemin siyasal ve toplumsal sorunlarına tepkinin çeşitliliğini yansıtmaktadır" (s. 460), görüşü daha önce araştırmacının bahsetmiş olduğu yargıyı destekler niteliktedir. Hollingswort'ün önermesi yalnız değildir ve Antmen'in (2008), aktardığına göre Léger'de hemen hemen aynı ifadeleri kullanmıştır. "Resimdeki bütün büyük hareketler, hangi yönde olursa olsun, evrimle değil, devrimle ve tepkiyle başlamıştır" (s. 61).

Léger'in devrim ve tepkiyle başladığını ifade ettiği akımlardan biri olan *Dada Akımı* XX. yüzyılın ilk çeyreğinde tarih sahnesine çıkmış ve sanat hareketlerinin oluşmasında büyük rol oynamıştır. Bu nedenle, araştırma evreni 1939-1960 yılları arasındaki periyodu kapsamasına rağmen (Akdeniz, 1995, s. 10), Dada'nın sanat alanına getirmiş olduğu yenilikçi bakış açısı dolayısıyla, araştırmaya dâhil edilme gereği görülmüştür. Akım, yalnızca plastik sanatlar alanında değil, aynı zamanda edebiyat, tiyatro alanında kendini göstermiş, tepki çekmiş ve bir anlamda amacına ulaşmıştır.

> Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşıtına, denetimsiz bir akıl-dışı'na öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir. Şiir yazmanın resim/heykel yapmanın, tiyatro oynamanın geleneksel yöntemlerini reddederek düzen-karşıtı bir tavır takınan Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşıdır (Antmen, 2008, s. 124).

Dada akımı başta olmak üzere, diğer tüm sanat hareketlerinin saldırgan, anti-dogmatist ve anarşist bir doğaya sahip olması, beraberinde *sanatın halka inmesi* sorununu gündeme getirmiştir. Gündelik hayat ve toplumun sanat ile arasındaki bağ kopuk olmamalıydı ve bu iki öğe, sanatı birebir üretebilir hale gelmeliydiler. Antmen (2008), bu sorunu Rodçenko'nun "yaşama katılmayan sanatın yeri, arkeoloji

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

müzelerinin antikite bölümleridir" (s. 109), şeklinde aktardığını belirtmiştir. Yaşama aktif olarak katılan ve dünya konjonktüründe cereyan eden olaylara sessiz kalmayan sanat, genel geçer sanat üretimini gerekli görmüş ve sanat üreticisi tarafından tüketilen bir nesne konumuna çekilmiştir. Üretici konumundaki birey, kendini sanatçı olarak görmemiş, ortaya koyduğu çalışmaları da sanat ürünü olarak lanse etmemiştir. Çalışmalarını; *performans, body art, pop art, land art, arte povera, asamblaj,* vb. (Elmas, 2010, s. 293-294), şeklinde adlandırmış, üretim süreci içinde de o güne kadar denenmemiş farklı teknikleri uygulamıştır. Geliştirilen uygulamalar, Avrupa'yı batılılaşma düşüncesiyle takip eden Türkiye'de de denenmiş ve sanatçılar dönemin anlayışına uygun yapıtlar üretmişlerdir.

> Günümüz sanatı, bir yandan üretim biçimi olarak son kırk-elli yıla yayılan ileri düzeyli teknolojik yeniliklerden payını alırken, öte yandan da Modernizm'in ortaya koyduğu evren algılamasıyla hesaplaşan bir dizi kırılmayı bünyesinde barındırıyor. Bu hesaplaşma, Modernizm'in evrensellik, biriciklik, orijinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken, . . . türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist bir dünya algısını ve müellefin/sanatçının ölümünü ilan eden teorik alt yapıları yerleştiriyor (Şahiner, 2008, s. 12).

Şahiner'in belirtmiş olduğu günümüz sanatının artık, salt sanatçı kişisiyle bağımlı olan sanat yapıtı niteliğinin öldüğünden bahsetmesi, bireysel sanatı savunan kişilerin zaman içerisinde ütopyacı olarak nitelendirilip, dışlanmaya başlanmasıyla birlikte sanata atfedilen *güzel sanatlar* kavramı yerine *uygulamalı sanatlar* kavramı kullanılmaya başlanmış ve sanattaki hiyerarşi de ortadan kalkmıştır (Şahiner'den aktaran Antmen, 2008).

XX. yüzyılın başında uygulamalı sanatların önemini vurgulayan, günlük kullanım nesneleri üreten, sanatı ve zanaatı aynı yapı içerisinde birleştiren Bauhaus'un, Almanya'nın Weimar kentinde mimar Walter Gropius tarafından kurulmasına karar verilmiştir (Artun, 2010). Gropius'a göre geleneksel sanat akademileri günün ihtiyacına yönelik pratik çözümler üretebilecek sanatçıları/tasarımcıları yetiştirmek için oldukça yetersizdi ve bu açığı kapatacak olan okul-atölye tarzı bir eğitim kurumunun bir an önce hayata geçirilmesi için yeterli bir nedendi (Antmen, 2008). Temel tasarım derslerini müfredatına alması ve geleneği reddeden eğitim yapısıyla Bauhaus, kendisinden sonra

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

pek çok okula ilham kaynağı olmuş ve modernist geleneğin temsilcisi durumuna gelmiştir denilebilir (Aydoğan, 2010).

> Gropius, bu okulda zanaatçıların ve sanatçıların eğitimde ve üretimde birlikte çalışmasını öngörmüş, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamıştır. Bauhaus, endüstriyel üretime yönelik yeni bir model üretmeye çalışmış, modern endüstriyel ve mimari tasarım alanındaki ilk önemli örnek olarak 20. Yüzyıla damgasını vurmuştur (Antmen, 2008, s. 107).

Bauhaus'un getirmiş olduğu yeni sanat anlayışı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, tüm dünyayı olduğu gibi, Türkiye'yi de etkisi altına almıştır (Ülkü, 2008, s. 41). Batılılaşma düşüncesiyle Anadolu'dan Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiş ve bu öğrenciler ülkeye döndükten sonra yenilenen sanat eğitimi programları ile akademi ve enstitülerin kurulmasını sağlayan kadrolarda yer almışlardır (2008). Böyle bir uygulamayla Bauhaus'u inceleyip yurda dönen öğrenciler, *Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü*'nü 1926 yılında kurmuşlardır (Dilmaç, 2010b, s. 66). Bu girişim, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanatı sanayiyle, bağımsız sanatla uygulamalı sanatları bir potada harmanlamanın ilk adımı sayılmıştır. Kadroyu oluşturacak kişiler İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından seçilmiş, sonrasında dönemin en ünlü, eğitim kurumlarından biri olan Bauhaus'u yerinde incelemek üzere Almanya'ya gönderilmiştir. Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü, Bauhaus etkisinde kurulmuştur (Artun, 2009). Yalnızca okulun kurulmasıyla iş bitmemiş, eğitimde yaşanan reform hareketleri doğrultusunda yurtdışından, alanında uzman hoca ve profesörler, ders vermeleri için akademilere davet edilmiştir (Ekren, 2006). Türkiye'ye pek çok yabancı sanatçı ve sanat eğitmeni davet edilmiştir. Bu kişiler, yeni kurulan okulların eğitmen kadrolarında yer almışlardır. Ve eğitimde reform hareketleri kapsamında pek çok yenilik gündeme taşınmıştır (Gezgin, 2003, s. 11). Bu bağlamda; Paris École Des Beaux-Arts (1671), Bauhaus (1919, 1925, 1932), Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi (1882), Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1926), Halk Evleri (1932) ve Köy Enstitüleri (1940), İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (1955), yeni kurulan Cumhuriyetin çağdaş sanat eğitimi veren ilk kurumları olmuşlardır.

> Bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin temelini oluşturacak bir Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu"nun açılması da Gazi Terbiye'de gündeme gelir ve bu yeni okulun kuruluşunu yürütmek üzere Resim-İş'in ilk mezunlarından üçü 1935

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> yılında Almanya'ya eğitime gönderilir. . . . Tatbiki'nin açılışı ancak 1957'de gerçekleşir. Yönetimde Resim-İş'in de kurucularından olan Hayrullah Örs ve 1935'te Almanya'ya gönderilenlerden Sait Yada'nın yanı sıra, Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nden Prof. Schneck ve yedi kişilik kadrosu bulunmaktadır. Hepsinin esin kaynağı Bauhaus'tur (Artun, 2009, s. 14).

Dünyadaki gelişmeleri takip etmeye çalışan, modernizmi bünyesinde tam olarak sindiremeden postmodern döneme geçiş yapan Türkiye, dünyadaki gelişmelere açık olmuş ve değişen sanatın yüzünü tanımaya çalışmıştır. Aynı zamanda ülkemiz sanat eğitimi uygulamalarının yapılanmasını oluşturmak için Batılı örnekler incelenmiş ve o yönde adım atmıştır (Gökçe, 2007, s. 207). Sanatın, XX. yüzyılda almış olduğu anti-dogmatist tavırla birlikte; Türk Resim Sanatı ve Türk Sanat Eğitimi'ne yapmış olduğu katkıların, getirilerin neler olduğu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada XX. yüzyılda görülen Sanat Hareketlerindeki anti-dogmatist tavır ve çağın sanat anlayışına getirmiş olduğu farklı bakış açılarının, Türk Resim Sanatında kendine nasıl yer bulduğu incelenecek ve Türk Sanat Eğitimine yaptığı katkıların önemi vurgulanacaktır. Bu genel amacı gerçekleştirmek için aşağıda belirlenen sorulara cevap aranacaktır.

- XX. yüzyıl dünya konjonktüründe hızla değişen toplumsal dinamikler, bu ortamda biçimlenen tüketim toplumunun ve savaşların, sanat olgusunu etkileyişi nasıl olmuş ve bu etkilenmelerin sanat eğitimi anlayışına getirileri nelerdir?

- Anadolu'nun çeşitli yerlerinden Avrupa'ya, batılılaşma ışığında gönderilen öğrencilerin, farklı kültür ve sanat anlayışı doğrultusunda eğitim görmelerinin, kendi bakış açılarında yarattığı değişiklikler nelerdir? Türk Resim Sanatına katkısı nasıl olmuştur?

- Bauhaus ekolünün Anadolu'da kurulan okullarda görülen yansımaları nelerdir?

Araştırmanın Önemi

XX. yüzyıl her bakımdan oldukça önemli bir dönemdir. Toplumsal olaylar, değişen dinamikler yalnızca ülkelerin ve insanların yaşama biçimlerini etkilememiştir. Aynı

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

zamanda sanatçı kimliğini de derinden sarsmış, sanatçı sanatı yıkma eylemine girişmiş, çoğu zaman sanat hareketleri de anti-dogmatist ve anarşist bir yapıyla kendini dünyaya sunmuştur (Nehru, 1970). Bu durumun sanat eğitimi veren kurumları etkilemesi ve ülkemizde yansımalarını görmemiz bakımından oldukça önemlidir. Ülkemizde eğitim hayatına devam eden pek çok tasarım ve uygulama okulu, bahsedilen bu anlayışla kurulmuştur.

Araştırmada, anti-dogmatist ve anarşist eğilimlerin sanat alanında varlığını ilan etmesiyle birlikte, sanat olgusunun çehresini nedenli değiştirdiği ve günümüz sanat eğitimi kurumlarının oluşumuna getirdiği katkılar incelenecektir. Sanatın salt duyguların ve duyuların ifade aracı olmadığı, topluma yön vermek, propaganda yapmak gibi pek çok önemli rolü üstlenişine, plastik sanatlardaki ve sanat eğitimindeki yerine dikkat çekilecektir. Türk Resim Sanatı ve sanat eğitimine bu anlamda katkı getirmiş olmasının önemi vurgulanacaktır.

Tanımlar

Ajitasyon: Duygu sömürüsü yapma.

Anarşizm: "Bu sözcük, merkezi hükümetin otoritesinin kalkacağı bir toplumun meydana gelmesini ve bireylere büyük özgürlük verilmesini öngören bir kavramı kapsamaktadır. Anarşinin en yüksek amacı şudur: Feragat, dayanışma ve gönül rızasıyla başkasının haklarına saygı göstermek temeline dayanan bir toplum…" (Nehru, 1970).

Anti-dogmatizm: Geleneklere ve dogmalara karşı olmak.

Antikite: Eskilik, İlk Çağ.

Ari Irk: Hint-Avrupa dillerini kullanan Hindistan'dan Batı Avrupa'ya kadar olan bölgede yaşayan halkların çoğunu ortak bir ırk kabul eden bir kavramdır.

Arte Povera: Yoksulluk Sanatı.

Avangard: Öncü

Bauhaus: "Alm. Bauhaus (Resim, Mimarlık, İç Mimarlık) Almanyada 1919-1933 arasında öğretim yapmış, mimarlık çevresinde bütün sanatları eski Orta Çağ anlayışındaki atölyelerde olduğu gibi toplayan bir okul. Fabrikalarda üretilen kötü biçimli eşya yerine sanatçı elinden çıkma örneklerin çoğaltılması gerektiğini savunan ve eşyanın yapısal düzenini aynı zamanda süs gibi görmek isteyen okul" (TDK, *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*, 1968).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Dadaizm: *Alm.* Dadaismus (Resim) (Fr. dada = çocuk dilinde tahta at) Savaşa ve beylik değerlere karşı olan, yalnız boyaya bağlı kalmayıp her çeşit gereci değerlendirme görüşünü benimseyen bir sanat akımı *(TDK, Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü,* 1968).

Diktatörlük: Egemen ve mutlak siyasi bir gücün, bir veya birçok kişinin oluşturduğu bir yürütme organınca, denetimsiz olarak yürütüldüğü siyasi düzen.

Doktrin: Öğreti.

Ekspresyonist: Dışavurumcu

Empoze Etmek: Bir şeyi zorla benimsetmek, kabul ettirmek, dayatmak.

Empresyonist: İzlenimci.

Enstalasyon: Yerleştirme.

Etnisite: Bir sosyal grubun ırk, dil veya milli kimliği.

Figüratif Sanat: İçinde insan, hayvan ve doğa öğeleri yer alan sanat, betili sanat.

Führer: Almanya'da militer rejimlerde devlet lideri, önderi anlamında kullanılan unvan.

Grossraum: Büyük Alan.

Il Duçe: İtalya'da totaliter devlet yapılarında devletin başı, lideri anlamında kullanılan unvan.

Islahat: İyileştirme.

İdeoloji: Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini, moral, estetik düşünceler bütünü.

İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Köy Enstitüleri: "Bauhaus modelinden etkilenilerek, eğitici yetiştirmek, köylüye çeşit alanlarda eğitim verebilmek için köylerde açılmış olan eğitim kurumlarıdır. "Büyük şehirlerde öğretmen okullarında okuyan gençler köye gittikleri zaman küsüyor, bunalıyor, babacan bir maarifçimizin deyişi ile: 'panikliyorlardı.' Köy enstitüleri bu yüzden köylerde kuruldu. Köylerden okula gelen çocuklar okul bitince doğrudan doğruya kendi köylerine öğretmen oluyorlardı" (Makal, 2005).

Konjonktür: Geçerli durum, her türlü durumun ve şartın ortaya çıkardığı sonuç.

Lebensraum: Alman Yaşam Alanı.

Lonca: Belli bir iş kolunda usta, kalfa ve çırakları içine alan dernek, korporasyon.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Luftwaffe: Alman Hava Kuvvetleri.

Maarif-İ Misakı: Eğitim Sözleşmesi.

Militer: Askeri.

Oryantasyon: Eğitim, uyum süreci.

Popülizm: Politik durumu dramatize ederek halkın ilgisini uyandırmak amacıyla yapılan politika.

Proleter: Alt sosyal sınıfı tanımlamak için kullanılan terim, bu sınıfa mensup kişileri tanımlamak için kullanılan kelime. Emekçi sınıf.

Propaganda: Bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca.

Reichstag: Alman Parlamentosu.

Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Sempatizan: Yandaş, taraftar, sevgi duyan.

Squadristi: Kara Gömlekliler.

Statüko: Süregelen düzenin korunması durumu, sürer durum.

Şansölyelik: Almanya'da Başbakanlığı nitelemek için kullanılan unvan.

Totaliter: Demokratik hak ve özgürlüklerin baskı altında tutulduğu, bütün yetkilerin bir elde veya küçük bir yönetici grubunun elinde toplandığı demokratik olmayan (devlet düzeni), bütüncül.

Vorkurs: Temel eğitim ya da hazırlık kursu.

Werkbund: Mimarlar Odası.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

İKİNCİ BÖLÜM
YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel yöntem ve literatür taraması yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Probleme yönelik üç alt problem belirlenmiş olup; bu doğrultuda bulunan kaynaklar incelenmiştir. Araştırma verileri, Anadolu Üniversitesi ve Fırat Üniversitesi kütüphane arşivlerinde yer alan yazılı ve görsel materyallerden, internet veritabanlarından ulaşılan hakemli dergi ve çeşitli dillerde yazılmış –Türkçe ve İngilizce - kaynaklardan elde edilmiştir. Ayrıca;

- Halil Akdeniz'in 1995 yılına ait *"Plastik sanatlarda günümüz sanat eğilimlerinin düşünsel dayanakları ve bunun çağdaş Türk sanatına yansıması üzerine bir değerlendirme"* isimli makalesinden ve 1990 yılına ait, "*Çağdaş resim sanatında kuram (düşünce boyutu) ve Türk resim sanatına yansıması üzerine bir araştırma"* isimli doktora tezinden,
- Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu'nun (2009), *"Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı Türkiye'de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus"* isimli kitabından,
- Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu'nun (2010), "*Oluşum süreci içinde sanatın tarihi"* ve 2009 yılına ait "*Sanatta devrim"*kitaplarından,
- Jawaharlal Nehru'nun (1970), *"Sosyal devrimler, ulusal savaşlar"* isimli kitabından,
- Server Tanilli'nin (2002), *"Yüzyılların gerçeği ve mirası 20. yüzyıl: yeni bir dünyanın aranışında"* isimli kitabından yararlanılarak oluşturulmuştur.

Evren ve Örneklem

Araştırma evrenini 1939-1980 yılları arasında çağdaş sanat akımlarının geliştiği, yayıldığı Avrupa ülkelerini ve Türkiye'deki çağdaş sanat ortamını kapsamaktadır. Ayrıca; Avrupa'daki geleneksel ve uygulamalı sanat eğitimi kurumlarının ve Türk sanat eğitimi ortamının etkilenişinin genel hatları ile incelenmesini kapsamaktadır. Araştırma

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

literatür taraması yöntemiyle incelenmiş olup, betimsel yöntem kullanılarak aktarılmıştır. Bundan dolayı herhangi bir örneklem bulunmamaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerini toplamak için, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi ve Fırat Üniversitesi Kütüphanesi arşivlerinde bulunan makale, tez, kitap ve görsel materyaller kullanılmıştır. Ayrıca;

- http://www.ebscohost.com/,
- http://www.jstor.org/,
- http://apps.webofknowledge.com/,
- http://www.springerlink.com/,
- http://library.nu/ veritabanlarından da makalelere, dergilere, e-kitaplara, görsel materyallere ve YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde bulunan; yüksek lisans ve doktora tezlerine ulaşılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırma konusu kapsamında, veri toplama araçları başlığı altında bahsedilen veritabanlarından, kütüphanelerden yararlanılarak belge ve dokümanlara ulaşılmıştır. Alan-yazın taraması yöntemiyle elde edilen veriler, ana konu başlıkları altında kategorize edilerek klasörlenmiş ve bu verilerden konuyla ilgisi olmayanlar çıkarılmıştır. Tüm dokümanlar dikkatlice incelenmiş ve betimsel biçimde ifadelendirilmiştir.

Sınırlılıklar

- XX. yüzyılda gerçekleşen modern ve postmodern dönemleri oluşturan ekonomik, siyasi, toplumsal, teknolojik etkilenmelerin incelenmesiyle sınırlıdır.
- 1939-1980 yılları arasında görülen sanat hareketlerinin anti-dogmatist açıdan ele alınması ile sınırlıdır.
- 1939-1980 yılları arasında görülen sanat hareketlerinin Türk resim sanatındaki yansımalarının incelenmesi ile sınırlıdır.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

- Paris École Des Beaux-Arts (1671), Uygulamalı Sanatlar Okulu “Bauhaus” (1919, 1925, 1932), Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi (1882), Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1926), Halk Evleri (1932) ve Köy Enstitüleri (1940), İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (1955)’nun eğitim yapılanmalarının incelenmesi ile sınırlıdır.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SANATTA ANARŞİZM VE ANTİ-DOGMATİZM DÜŞÜNCESİNİ OLUŞTURAN ETMENLER

Sanatın anarşist ve anti-dogmatist eğilim gösterdiği zaman dilimini kesin olarak bilmemekle beraber, bunun XVIII. yüzyılın erken dönemlerinden itibaren tarih sahnesinde yer aldığını söylemek yanlış olmaz. Sanat kendi yapısı itibariyle çoğu zaman bir başkaldırı içinde olmuş ve düzeni yadsıma yoluna gitmiştir denilebilir. Bu tavrını eyleme yansıttığı dönem I. Dünya Savaşı çığlıklarının henüz başladığı dönemdir.

Sanatın hayata ve dogmalara karşı protest tavır almasının birden fazla tetikleyicisi olmuştur. Özellikle modern yaşamın getirmiş olduğu sorunlar ve karmaşa insan denilen yapıyı, yalnızca maddi anlamda değil manevi anlamda da sarsmış ve kendini, yaşadığı çevreyi, dünya sorunlarını sorgulama içine itmiştir (Harrison ve Wood, 2011). Ayrıca; ortaya atılan yeni siyasi ideolojiler, dünyadaki dengeleri değiştirecek savaşlar, toplumların dinamiklerinin hızla değişmesi (Hopkins, 2000), de sanatı amaca ulaşma konusunda etkin bir araç olarak konumlandırmıştır. Bunun yanı sıra; sendikaların, öğrencilerin harekete geçip devleti ve kurumlarının işleyişini protesto etmeleri, var olan düzenin yapısını tamamen veya kısmen ortadan kaldırma girişimleri dönemin bir diğer önemli özelliklerindendir (Steiner ve Debray, 2009). Teknolojinin inanılmaz bir hızla biçim ve işlev değiştirip gelişmesinin oluşturduğu tüketim toplumu, sanatsal üretimi derinden etkilemiş ve yaşanan sanatsal üretimin kısırlaşmasına tepki gösteren sanatçılar; anarşistleşip, anti- dogmatist bir tavra yöneldiği düşünülebilir (Kaufmann, 2003).

Yukarıda değinilen konu başlıklarına ve dünyanın içinde bulunduğu ortama biraz olsun detaylı bakmak, sanat hareketlerinin nasıl ve ne biçimde ortaya çıktığını, hiç şüphesiz ki, daha iyi kavranılmasını sağlayacaktır.

Modernizmin ve Postmodernizmin Temelleri

Modern kelimesi kullanılmaya başlandığı ilk andan itibaren pek çok anlamı bünyesinde barındırmıştır. Kavramın çoğu kaynakta; yeni, güncel, çağdaş, bulunduğu ortama uyum sağlayan ve geçmişi reddeden, anlamlarında kendine yer bulduğu görülmektedir. Modern kelimesinin çıkış noktası Latince *Modernus* kelimesidir (Dolaş, 2010, s. 12-13). İlk kez V. yüzyılda, insanların Romalı ve Pagan gelenekten farklı olduğunun

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

vurgulanması amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Bir nevi, eski ve yeni ayrımını ifade etmek için kullanılmıştır denilebilir. Aynı zamanda bu kavram *"hemen şimdi, şu anda"* anlamı taşımaktadır. Ama günümüzde kullanıldığı anlama bakılırsa; geçmişle bağlarını koparmayı ve gerçeğe akılla ulaşmayı ön gören bir yapı sergilediği söylenebilir. Yılmaz'a (2006), göre modernlik fikri ister akılcı, ister duygucu olsun Tanrı fikrini dışlar. Din olgusu yerine insan aklını ve iradesini koyar. Yani bunun anlamı *Rönesans* Dönemi'nden itibaren hissedilen dini, kamusal alandan uzaklaştırıp dünyevi dünyadan dışlama modernizm düşüncesinde kendine büyük bir yer bulmuştur (Köse, 2008). Bir başka modernizm tanımına değinen Larry Shiner (2010); ". . . pek çok tarihçiye göre modernizm XIX. yüzyılın hızlı sanayileşme ve şehirleşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepki . . ." (s. 330)dir, ifadesini kullanmıştır. Harrison ve Wood ise; modern kavramının tanımından da öte bu olguyu temelden böldüğüne inandığı üç kavrama dikkat çekmiştir. Bunlar, *modernleşme, modernlik* ve Modernizm. Bu üç bölünmeden biri olan Modernleşme tanımı, dünyanın kendisini daha önceden ifade etmediği şekilde, teknolojik ve bilimsel bir tarzda ifade etme süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. "Modernlik durumu Modernizmle yer değiştiren, simbiyotik bir ilişki içinde var olur: daha yeni başlamış olan ve yeninin deneyimi üzerine kasıtlı bir düşünüm ve onun bir damıtılması- kısacası, temsili. Bu kavramlar arasında sınırı çizmek kolay değil" (Harrison ve Wood, 2011, s. 1064), şeklinde bir ayrıma gidilmenin zorluğundan bahsedildiği görülmektedir. Ayrıca tanımlar, salt bir düşünce sunumundan da öte *Aydınlanma Çağı*'nın getirmiş olduğu soyut evrim fikrinin Sanayi Devrimi ile birlikte somuta dönmesinin sonucunu aktarmaktadır (Schapiro, 1966). Modernizm ve beraberinde getirdiği modernleşme süreci şekil itibariyle sadece mimarinin veya makinelerin gelişip şekil değiştirmesi gibi görünüyor olsa da yalnızca teknolojik ve biçimsel bir durum değildir. "Toplumsal bir olgudur ve sadece insanlar ve şeyler arasındaki ilişkilerin değil, insanlar arasında ve özellikle de insan sınıfları arasında yeni toplumsal ilişkilerin üretilmesiyle öne çıkar" (Harrison ve Wood, 2011, s. 153).

Modern kavramının çıkış noktası esas olarak, Aydınlanma fikriyle birlikte ". . . filozoflar mevcut kurulu örgütleri, bütün kutsal gelenekleri ve kabul edilmekte olan bütün toplumsal inançları yıkıcı bir eleştiriye tabi tutmuşlardır. Bunları insanın cahil ve boş inançlara bağlı peşin yargıları olarak göstermişlerdir" (Schapiro, 1966, s. 12).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Modern dönem, Avrupa'da Aydınlanma Dönemi'yle başlayıp XX. yüzyılın ilk yıllarına kadar devam eden sosyal, ekonomik, kültürel vb. alanlardaki değişimin, savaşların olduğu periyodu ifade etmek için kullanılmıştır (Yamaner, 2007). Aydınlanma Dönemi'nin geliştirmiş olduğu zihin dönüşümü modernizmin kendi temelinin ". . . Bu noktada, Ortaçağ'dan modern döneme geçiş yahut büyük çapta bir zihniyet dönüşümü oldukça kısa sürede gerçekleşmiştir. Öyle ki, onyedinci yüzyılda bile insanlar artık Ortaçağ ile olan bağlarını koparmışlardı, hatta bu çağ hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı" (Rakipoğlu, 2008), şeklinde oluştuğu ifade edilmiştir. Tam olarak ne zaman başladığına dair yazar ve düşünürler arasında kesin bir görüş birliği bulunmamakla birlikte kimi yazarlar bu yeni dönemi 1940, 1950 ve 1960'lardan itibaren başlatmışlardır (Küçükcan, 2002, s. 53). Yeni dönemle birlikte döneme özgü mesleki veya sanatsal alan isimleri de –modern- ön ekiyle birlikte anılmaya başlanmıştır; *modern mantık, modern mimari, modern felsefe* ve *modern sanat*. Bu bölünmeler dönemin kendine has özelliklerini göstermeleri bakımından, her biri ayrı bir inceleme konusudur. Ancak araştırma konusunun sınırlılıkları bakımından Modern Sanat'a göz atılması öncelikli durumdadır.

Sanatta Modernizm, içinde bulunulan yüzyılın düşünce biçimini ve bu çağın gerektirdiklerini göz önünde bulundurup, sanatçının sanat üretimini aynı doğrultuda gerçekleşmesi durumuna yapılan tanımlamadır. Modern sanat geçmişi reddetmiş, yeni yöntemler kullanıp yoluna devam etmiş ve üstlendiği görev bakımından da çoğu zaman başkaldırıyı zorunlu görmüş olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda geleneksel taklit ve güzellik düşüncelerini reddetmiş olan modernist anlayış, biçimcilik ve dışavurumculuk gibi yeni bakış açılarının gündeme gelmesini istemiştir (Shiner, 2010).

Teknolojinin sağladığı yeni koşullar, geçmişten getirilen pek çok önyargıyı ve basmakalıp düşünceleri bir bir yıkmaya başlamıştır. Teknik anlamda yeterlilik, pek çok olayı ve olguyu deneyleme ve sonuçlarını nesnel şekilde gösterme şansını insanoğluna sunmuştur. Bunun da ötesinde sanat büründüğü gelenek dışı yaklaşım sayesinde geçmişten itibaren kullanılan pek çok tekniği rafa kaldırmıştır (Küçükcan, 2002, s. 53). Kullanılmaya başlanan teknik anlamdaki çeşitlilik gibi konular da değişime uğramış, geçmişten daha farklı bir durumda varlık göstermiştir. Fakat iş, modernist sanatın ne olduğundan da öte, gerçekte hangi amaca hizmet etmesi gerektiği sorunsalına gelince, pek çok düşünür ve sanat kuramcısı bu konu hakkında hararetli şekilde tartışmaya giriştikleri bilinmektedir. Sanatın salt sanat için mi yapılması gerektiği yoksa sanatın

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

toplumsal bir fayda aracı olarak mı kullanılması gerektiği, bu tartışmanın ana eksenini belirlemiştir.

> . . . gerçekte sanat, toplumun öteki alanlarıyla dışsal bir ilişkiye giren bağımsız bir alandır. Sanat bir taraftakiler için estetik duyarlılık sahiplerinin aşağılık ve maddiyatçı toplumdan kaçarak sığınabilecekleri apayrı bir tinsel dünya haline gelirken, öteki taraftakiler tarafından bu toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak görülüyordu (Shinner, 2010).

Sanatın neye ne şekilde hizmet etmesi konusunda görüş birliği bulunmamakla birlikte kavramın, XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerini, *Postmodern Sanat* kavramına terk ettiği genel olarak varsayılmıştır. Postmodern süreç, günümüzde de geçerli bir durumdadır ve temel çıkış noktası dolayısıyla Modernizm eleştirisi olarak kendi konumunu belirlemiştir (Yamaner, 2007).

Postmodernizm kuramı, Harrison ve Wood'a (2011), göre; başlangıç tarihi 1960'ların sonunda modern deneyimin kendini sürekli sorgulamaya başladığı dönemde gerçekleştiği, ama asıl kuramsallaşmanın ise 1970'lerin sonunda ve 1980'lerde tamamlandığını ifade etmektedir. Ve bu iddiaları da Owens'ın düşünceleriyle desteklemektedirler. "Craig Owens günümüz sanatının benzer bir değerlendirmesini yapıyor, ama kendi postmodern kavramını Modernizmi uygulama geleneği değil eleştiri geleneği olarak kabul ederek biçimlendiriyor" (Harrison ve Wood, 2011, s. 1064), olarak aktarmıştır. Genel itibariyle ise 1960'lardan itibaren Batı'da tartışılmaya başlanmış ve sonraki on yıl süresince de yoğunlaşmıştır. Modern döneme, yarattığı toplum, düşünüş ve eylem biçimlerine getirilen bir eleştirinin de ötesinde modern yaşamın sorgulanmasıdır şeklinde genel bir yorum getirmek mümkündür.

Postmodern kavramı, modernizm gibi gelenek dışılığı eskiyi yadsımayı ifade eder. Çoğu düşünür postmodernizm olgusunu modernizm kavramıyla birlikte ele almış ve modernizmin *ötesi, ilerisi* olduğunu savunmuştur (Yamaner, 2007). Postmodernizmi kimi kuramcılar olumlu şekilde karşılarken kimi kuramcılar ise olumsuz bir dönem olarak düşünmüşlerdir. 1950'lerin ilk yıllarında Charles Olson sanayileşmenin hızlandığını ve bunun getirisi olarak Postmodern dönemin başladığını söylemiştir. Olson'un kavrama yaklaşımı oldukça olumludur. Fakat yıl 1954'ü gösterdiğinde A. Toynbee postmodern çağın, olumsuz bir dönemin başlangıcı olduğunu savunmuştur. C.W. Mills de Toynbee ile aynı görüştedir (Çetin, 2008).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Kavramın tanım boyutuna tekrar dönülecek olunursa, İrfan Erdoğan'ın (2000), *Kapitalizm Kalkınma Postmodernizm ve İletişim* adlı kitabına bakıldığında şöyle bir tanımla karşılaşmak mümkündür, ". . . pozitivizmin ölümüyle kapitalist modernleşme kuramı da son bulur. Sovyetlerin çözülmesiyle de sosyalist modernleşme başarısızlıkla sonuçlanır. Her ikisinin yerini Postmodernleşme alır" (s. 253). Ali Artun (2010), ise modernizmden postmodernizme geçişi şöyle ifade ediyor;

> . . . Modern sanat tarihine damgasını vuran Vasari'nin biyografik, Burchardt'ın kültürel, Winckelmann'ın ulusal, Wölfflin ve Riegl'in formalist, Gombrich'in Hegelci modelleri sökülüyor. Farklı bütün zamanlara ve mekânlara özgü sanatları ulus/stil/form gibi ortak bir tasarım bağlamında rasyonelleştiren (bilimselleştiren) yekpare, evrensel anlatılar Rönesans'tan bu yana ilk kez parçalanıyor. Sanat hareketleri, bir semiyolojiye, bir ikonolojiye, ya da salt maddeye indirgenmiş formalist tarihlerin gramerinden sökülerek hayatın ve siyasetin bağrındaki hakikatine iade ediliyor (s. 14).

Görülüyor ki, modernizmden postmodernizme geçişle beraber sanat anlayışı formalist ve rasyonel gelenekten kopuşa gitmiş, kendini protest bir alana çekmiştir (Küçükcan, 2002, s. 54). Modernist sanatın tüm ürünlerini tahrip veya taklit etme yoluyla onu yıkıp modernist estetiği yerle bir etmeyi kendine görev edinen postmodernist anlayış, yeni bir çağın habercisi olarak sayıla gelmiştir. Modernizmin ve postmodernizmin yaratmış oldukları köklü düşünsel değişikliklerin (Hopkins, 2010), beraberinde getirmiş olduğu tartışmaların dönemin düşün ve fiziksel koşullarından etkilenmiştir. Araştırmanın alt konu başlıklarında, Modernizmi ve Postmodernizmi oluşturan koşullara değinilecektir.

Ekonomik Temelleri

Modern ve postmodern dünya görüşünü temellendiren koşullardan biri, dünyanın ekonomik alandaki geçmişidir. Daha doğrusu, *Dünya Ekonomisi*dir. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Avrupa, dünya ham madde pazarlarının hâkimi konumunda olmuştur. Bu devletler; Büyük Britanya, Fransa, Almanya ve onları geriden takip etmeye çalışan Amerika Birleşik Devletleri'dir. Hammadde ve sömürge imparatorlukları kuran bu ülkeler istedikleri gibi fiyat belirleyip aralarında dünyayı paylaşmışlardır (Tanilli, 2002). Fakat bilindiği üzere XX. yüzyılın başlarında girişilen sömürgecilik ve ham madde pazar yarışı, adı geçen ülkeleri I. Dünya Savaşı'na sürüklemiştir. Savaş

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

hazırlıklarının yapılmaya başlanmasıyla beraber, ülkeler sanayilerine önem vermiş ve yıllık üretimlerini iki, üç katına çıkarmayı başarmışlardır. Almanya sanayi üretimini artırmak için insanlar üzerinde zor kullanmış, diğer ülkeler ise zor kullanmamış olsa dahi işçileri ağır şartlarda çalıştırmışlardır. Yıl 1914'ü gösterdiğinde bir Sırp askerinin Macaristan Veliahdı'nı öldürmesi, savaş için aranılan bahaneyi yaratmış ve tam dört yıl sürecek zorlu ve kanlı bir dönemi açmıştır. Savaş sırasında ülkelerin yiyecek ve madde stokları tükenmiş, ekonomi çökmüş ve para değer kaybetmeye başlamıştır (Nehru, 1970). İngiltere ve Fransa gibi bazı ülkeler paralarını düze çıkarmaya çalışmış ve ülke ekonomilerini düzeltmek için yollar aramışlardır. ". . . en korkunç etkisini ise Avrupa görür. Kıtanın belli başlı altı sanayi ülkesinin, . . . sanayi üretiminde yıllık büyümesi ortalama yüzde 3,25 iken, gitgide düşer bu; enflasyondan ve parasal kaostan sıyrılmak için büyük güçlüklere uğrar kıta ve geçmişteki kalkınma gücünü yakalayamaz" (Tanilli, 2002). Savaşa giren ülkeler kıtlık ve artan fiyatlarla baş edememiş ve 1920'li yıllarda başlayan piyasalardaki kısmi durgunluk, yerini ekonomik bunalıma bırakmıştır (Küçükcan, 2002, s. 53). Savaş sona erdiğinde ise; Avrupa'nın ekonomisi uzunca bir süre kendine gelememiş; dışalımı artması ve dışsatımı azalmasıyla beraber, kredi alınan bankalar da bu ekonomik çıkmazı düzeltecek gücü yakalayamamışlardır (Küçükcan, 2002, s. 53).

I. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu dünya dengelerindeki büyük değişiklikler, dünya pazarını ve ülkelerin pay oranlarını da etkilemiştir. Savaş sonucu ortaya çıkan işsizlik, parasızlık ve nüfus artışı köyden kente, özellikle de başka ülkelere olan göçü hızlandırmış, istihdam iyice imkânsız hale gelmiştir. Avrupa'nın gerilemesi işsizliğin başlıca nedeni olmuş ve eski sömürgeler bağımsızlık mücadelesine girmiştir. Sömürgeci ülkeler, tarımsal ve sanayi plantasyonlarda çalışacak insan gücünü eskisi kadar sağlayamaz olmuştur (Başkaya, 2005). Bütün değişiklikler de ekonomide yaşanan bunalımı süreğen hale getirmiştir.

1929 yılında *Büyük Buhran* patlak vermiştir. Dünya tarihinde daha önce görülen ekonomik bunalımlar insanların yaşayış biçimlerini etkilemiş, fakat ülkeler üzerinde köklü değişiklikler yaratacak kadar evrensel ve büyük çapta olmamıştır (Tanilli, 2002). Buhran, 1929'dan 1933'e değin sürmüş, ". . . dünya ticareti ve dünya ülkelerinin çıkarları birbirine bağlı olduğundan, bu buhran bütün dünyaya yayıl . . ." (Nehru, 1970, s. 304)mıştır. Ekonomik buhranın çıkış yeri ise Amerika Birleşik Devletleri'dir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

"Bunalımlar dönemi de önce ABD'nde ortaya çıkan iktisadi çöküntünün ardından gelmiştir" (Kürkçüoğlu, Sabuncu, Akşin, Suğur, Yurdusev, A. N. ve Yurdusev, E., 1998, s. 4). Durumdan ilk etkilenen ülkeler, İngiltere ve Almanya'dır. Buhranın tetiklediği işsizlik ve sendikaların işçileri greve yönlendirmesi, ekonomisini düzeltmek ve bir anlaşma zemini bulmak isteyen İngiltere'yi oldukça zorlamıştır (Khudori, 2005, s. 65). Yalnızca İngiltere de değil, özellikle kapitalist ülkelerde durum aynı şekilde gelişmiştir.

> Sanayi çağında, işçi ve işveren arasındaki çatışma daha çok ekonomikti. Sendikalar kapitalizme karşı açık savaş ilan etmişlerdi; ancak onların da üretkenlik ve maddi gelişme konusunda hiçbir tereddütleri yoktu. Kapitalizmin kendisinin olduğu gibi sendikaların da amacı, kalkınmanın kontrolü ve toplam üründen kendi paylarına düşen kısmın arttırılmasıydı (Khudori, 2005, s. 65).

Fransa ise ancak 1931 yılına gelindiğinde tam anlamıyla ekonomik bunalımdan etkilenmiştir. Hatta Fransa'da görülen ekonomik istikrarsızlık sonucu; ülkede siyasi düzensizlik ve ideolojilerde radikalleşme görülmüştür. İşsizlik artmış ve en çok da işçi sınıfı olumsuz şekilde etkilenmiştir (Nehru, 1970). Bunun sonucunda işsizliği yaşayan toplumda doğurganlık oranı azalmış, intiharlar ve dolayısıyla ölüm oranı artmıştır.

Ekonomik Buhranın yaşandığı yıllarda ise; Türkiye yeni kurulmuş bir ülkedir. Ekonomiyi düze çıkarmak ve Osmanlı'dan kalan borçları çözmek için kongreler düzenlenmiş (Albayrak, 1996, s. 101), halktan kişileri, çalışan grupların arasından temsilciler seçilerek, dinlenmiş ve ekonomik açığı giderme yolları aranmıştır. "[1929-1932] . . . Bunalımdan özellikle liberal ekonomik sistemi uygulayan devletlerin . . . olumsuz yönde etkilenmiş olmaları, Türk yöneticilerde 'az gelişmiş bir ülkenin serbest bir ekonomik politika' ile kalkınamayacağı düşüncesini yaratmıştır. Başka bir deyimle, yöneticilerin 'serbest pazar ekonomisine duydukları güven' sarsılmıştı" (Albayrak, 1996, s. 102). Buhranı yaşayan ülkeler, bu sorunu aşmak için dünya çapında çözüm yolları aramış, fakat başarılı olunamamıştır. Bunun üzerine ekonomilerini dış dünyaya kapalı hale getirmiş, kendi ekonomik stratejilerini oluşturmuşlardır (Karma ekonomi, liberal ekonomi vb).Tüm savaş sonrası politikalar ve ekonominin içine düşmüş olduğu büyük buhran sonucu; kimi ülkelerin rejim değiştirmesiyle, dünya *kapitalist* ve *komünist* iki güç dengesiyle karşı karşıya gelmiştir (Tanilli, 2002). Modern dönemin ekonomik parametreleri, postmodern düşünce için basamak oluşturmuştur.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Siyasi Temelleri / Savaşla Şekillenen İdeolojiler

XX. yüzyıl, dünya tarihi bakımından oldukça önemli bir dönemdir. Ülkeler yıkılmış, yeni devletlerin sınırları çizilmiş ve dünya toprakları pek çok sosyal- siyasal olaya şahitlik etmiştir. Bu yüzyılda yaşanan köklü değişimlerin nedeni ve sonucu olan ideolojik yapılanmalar, ülkelerin sınırlarını çizmede belirleyici olduğu gibi, yeni bir dünya savaşının da tetikleyicisi olmuştur.

XX. yüzyıl başında yaşanan I. Dünya Savaş'ı ile tüm dünya halkları, Avrupa ülkelerinin sömürgecilik ve ucuz ham madde pazar arayışlarının sonucunda oluşan felaketin tüm acımasız yüzleriyle tanışmışlardır. Sayısız insan ölmüş, imparatorluklar parçalanmıştır. Savaşa sonradan katılan ABD, I. Dünya Savaşı'nın sonucunu belirlemiştir (Uçarol, 2000). O dönemde ABD başkanı Woodrow Wilson, aynı etnik temelde örgütlenen ulusların bulunduğu topraklar üzerinde kendi devletlerini kurabilmelerinin önünü açan bir bildiri yayımlamıştır. Bu bildiri, Osmanlı Devleti ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu gibi etnik bakımdan oldukça çeşitli toplumdan insanları barından ülkelerin çözülme sürecini hızlandırmıştır. Savaşa başta taraf olarak katılan Rusya ise, 1917 yılında *Bolşevik İhtilâli*'nin patlak vermesiyle savaştan çekilmiş ve *Sosyalist Devrim* gerçekleşmiştir. Proleter halk tabakası yönetime geçmiş, halk ve yönetici tabakası arasında herhangi bir sınıf egemenliğine dayanmayan eşitlikçi bir yönetim anlayışını hedefleyen adımlar atılmıştır (Poulantzas, 1980). Tüm yaşananların ardından savaşın sonucuna tepki olarak; Almanya, İtalya ve İspanya'da *faşist* ideolojilerin zemini hazırlanmış, savaştan yenik çıkan ve yoksulluk içinde olan halk kitleleri, kurulan totaliter rejimlerin destekçisi olmuştur (Poulantzas, 1980), (*Resim 1*).



Resim 1: *"Seig Heil" Zafere Selam.*

Kaynak: http://www.totalfascism.com/wp-content/uploads/2013/05/Sieg-Heil.jpg (Erişim: 10.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Faşizm ve Nazizm propagandasıyla harekete geçen ülkeler, dünya üzerinde hâkimiyet sağlamak ve sarsılan ülke imajlarını tekrar sağlam bir zemine oturtmak amacıyla dünyayı acımasız bir savaşa itmişlerdir (İnaç, 2010). 1939'da başlayan ve 1945'te son bulan II. Dünya Savaşı, milyonlarca insanın ölümüne neden olmuştur. II. Dünya Savaşı'nın nedenini, sonucunu ve hangi şartlarda meydana geldiğini incelemeden önce; savaşlara neden olan ve onu şekillendiren, yalnızca savaşları değil, ülke politikalarını belirleyen, toplumsal değişimin gerekli aracı olan ideoloji kavramının üzerinde durulması gerekmektedir.

İdeoloji üzerine yapılan araştırmalar, Karl Marx'la başlamıştır. Fakat asıl bu kavramın temellerinin atıldığı nokta yarım yüzyıl öncesine dayanmaktadır. Yani Fransa'daki Aydınlanma Hareketi'ni oluşturan felsefecilere kadar uzandığı varsayılmaktadır (Rudé, 2010). İdeoloji kavramının pek çok karmaşık tanımı bulunduğu gibi, farklı düşünürler de kendi dünya görüşleri çerçevesinde ideoloji tanımları yapmışlardır. Karl Marx'ın tanımını aktaran İnaç (2010), ". . . çarpıtılmış inançların benimsenmesi olan ideoloji, belirli sosyal sınıfların çıkarlarına hizmet etmektedir . . . ideolojik inançların bir sosyal formasyon içindeki egemen sınıf veya sınıfların konumunun sürekliliğine hizmet ettiği fikrini ileri sürer" (s. 65). Yani ideoloji tanımı Marx'a göre; var olan düzenin veya arzulanan bir toplum yapısının oluşturulmasında, yöneticilerin yer aldığı elit sınıfın aracı konumundadır. *Türk Dil Kurumu'*nun (TDK) online Büyük Türkçe Sözlük tanıma göre ise; ". . . siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü" (*TDK*, 2013)dür. Sözlük tanımı incelendiğinde Marx'la hemen hemen aynı düşünce yönünde olduğu gözlemlenmiştir. İdeoloji olgusunun sınırlarını şekillendiren ortam veya diğer etkenler, savunulan kavramı baskın bir tabiatta olmasını zorunlu kılmıştır. Ancak savunulan ideoloji baskın olabildiği ölçüde yaşayabilmiş ve benimsenmesi kolay olmuştur. "Üretim biçimi değiştiğinde ortaya çıkan sosyo-ekonomik koşullara uygun bir toplumsal dönüşüm kaçınılmaz olmaktadır. Bu süreçte ideolojiler umut veren ütopyalar olarak ortaya çıkmakta ve baskın olanı toplumsal dönüşümü yaratmaktadır" (Akyıldız, 2006, s. 2). Bunun nedeni; baskın ve propagandayı en etkin şekilde kullanmasını bilen ve bunu tabana yayan ideoloji, iktidara gelebilmekte, toplumun dinamiklerini kendi çerçevesine göre şekillendirebilmektedir. İktidar yolunda kullanılan söylemler, bütün

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ideolojiler için ortak bir yol çizmektedir. Temelde mutluluk ve refah öngörmekte, her yeni ideolojik dünya görüşü bu temel varsayımları öne sürerek, bir önceki yerleşik ideolojiden daha iyi olduğu düşünülen çözümler üretmektedir (Ceylan, 2006, s. 245). Toplumsal dönüşümün, ütopik bir görüngü olarak kendini meydana getirmesi ve toplum tarafından ideolojik olarak kabul edilmesi için sistematik bir yapılanmanın gerekliliği söz konusudur. Akyıldız'ın (2006), aktardığı aşamalar;

> Tarihsel-toplumsal dönüşüm üç aşamada ortaya çıkar: Birinci aşamada ütopyası tükenen kurulu düzenin bastırdığı veya çarpıttığı eğilimlerin geri dönüşü; ikinci aşamada bu eğilim ve ideallerin öncülüğünü yapacak karizmatik liderlerin ortaya çıkışı ve üçüncü aşamada ise gerekli örgütlenmenin gerçekleştirilerek, anılan eğilim ve ideallerin plan ve programlara dökülmesi, toplumsal aksiyona dönüştürülmesi ve toplumsal düzenin yeniden kurulmasıdır (s. 11-12).

Sıralanmış olan tarihsel-toplumsal dönüşümün aşamaları, taraftar toplayan çoğu ideolojinin devlet politikası olma yolunda kat ettiği süreçtir. II. Dünya Savaşı; dünyada faşist, sosyalist ve anarşist ideolojileri gündeme getirmiştir. Bu güçlü ideolojiler pek çok ülkede, mekânda, toplumda kalıcı yankılar uyandırmıştır. İdeolojiler temelde aynı olsa dahi, ülkeden ülkeye uygulama farklılıkları göstermiştir (Nehru, 1970). Sovyet marksizmi, Afrika'da Küba'da Marksist pratikler bu farklılaşmanın somut örnekleri olmuştur. Diğer taraftan ise evrensel ideolojilerin ötesinde dış görünümüyle bağımsız tarih ve coğrafyasıyla farklı ideolojik kavramlar ortak içeriklere sahip olabilmektedirler. Liberalizm, Marksizm, Faşizm, Popülizmin kendi alanlarında birçok ülkede ortak paydalar oluşturabilmektedir (Toprak, 2006). Ortak paydalar, hem faşizm hem de sosyalizm, insan hayatını belirleyici unsurlar olarak ekonomik anlayışı siyasal anlayışla değiştirebilmektedir. Daha geniş bir ortak payda ve sosyal fayda adına bireysel özgürlük olasılığını azaltarak her biri ekonomik düzeyi dönüştürmektedir (Kimmel, 1990). İdeolojinin tüm farklı tanımlamaları kişiden kişiye değiştiği gibi disiplinler arası alanlarda da kullanımı, amaca hizmet ediş şekli bakımından farklılaşmıştır.

İdeoloji kavramının ait olduğu disiplin siyaset felsefesinin alanı olmasının yanı sıra, sanatı ve sanatçı kişisini derinden etkileyip, sanatta izlenecek yolu ya da yapılması, ifade edilmesi beklenen sorunsalların aktarış yolunu belirlemesi bakımından bir hayli önemlidir (Kovancılar ve Kahriman, 2007, s. 39). Yapılmış olan tanımlamalardan ortak bir ideoloji tanımına ulaşma durumu varsayılırsa; siyasi veya toplumsal alanda, felsefi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

bir düşünce oluşturup, o yönde değişmesi veya olması istenilen toplumun işleyiş biçimini ifade eden düşünce sistemidir denilebilir. Ayrıca temsil edilen ideoloji- anarşizm, komünizm, sosyalizm, faşizm, vb.- ayakta kalmak ve sempatizan toplamak için; karşıt olduğu düşünülen kurum, kuruluşları saf dışı bırakmayı, propaganda yapmayı, zor kullanmayı, eğitim ve sanat alanına müdahale etmeyi gerçekleştirmek gibi yolları amacı doğrultusunda kullanmıştır (Macit, 2006).

İdeolojik savunumlar içerisinde birebir aktif olarak görülebilecek alanlardan biri şüphesiz ki sanattır. Sanat - ideoloji arasında derinlemesine bir ilişki bulunması bakımından, özellikle totaliter rejimler, savundukları ideolojinin temellerini sağlamlaştırmak ve tabana yaymak için sanatı araçlaştırmışlardır (Macit, 2006). Yalnızca döneme özgü bir durum olmadığı, geçmişteki ve günümüzdeki devlet yapılarında yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. Öncelikle Nazi Almanya'sı, sonrasında faşist rejimle yönetilen İtalya ve komünist *Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği* (S.S.C.B.)'nin sanata olan yaklaşımlarının incelenmesi, sanat-ideoloji ilişkisinin kavranılması bakımından yarar sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda; ". . . Nazi iktidarıyla, *Weimar Cumhuriyeti Federal* anayasasının yürürlükten kaldırılması ile sayısız sanat kurumu iktidarın ideolojisi doğrultusunda kullandığı araçlar konumuna indirgenmiştir. Bu kurum ve kuruluşların çalışmalarına Nazi propagandasına katkı sağladıkları ölçüde izin verilmiştir . . ." (Kovancılar ve Kahriman, 2007, s. 29). Mussolini İtalya'sında da durum neredeyse aynıdır. Sanat, faşist partinin destekçisi konumuna getirilmiştir. Mussolini'nin onayladığı sanatçılar kendilerine yaşam alanı bulabilirken, diğer sanatçılar ise; baskı altında yaşamaya mahkûm edilmiş, sürgüne gönderilmiştir. Faşist ve Nazi rejimlerinin sanata propaganda amacıyla yaklaşımı, Stalin dönemi S.S.C.B. de sanata takınılan tavrın benzerlikleri dikkat çekicidir (Jelev, 1994). Sanat, ülkenin benimsemiş olduğu ideolojinin kolu olarak görev almaya başlamıştır. Devlet, kendi öğretileri doğrultusunda çalışmalar hazırlamaları için sanatçılar üzerinde baskı kurduğu gibi, yönetimi destekleyen ve rejimi öven işler üreten sanatçılar da yer almıştır. Yaşanılan duruma tepkisiz kalmayan kimi sanatçılar ise dışlanmış, sınır dışı edilmiş veya hayatlarını kaybetmişlerdir. ". . . 1932'den itibaren Stalin rejimi, tüm sanat dalları üzerinde baskı kurmaya başlamış ve bu baskı zaman içerisinde adeta bir teröre dönüşerek 1936 sonrasında birçok sanatçının Sibirya'ya sürülmesine veya öldürülmesine yol açmıştır" (Ersel'den aktaran Kovancılar ve Kahriman, 2007, s. 30).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Ülke rejiminden hoşnut olmayan sanatçılar var olduğu gibi, bulunduğu durumdan hoşnut ve iktidarı destekleyen ve savunan sanatçıların da olduğu bilinmektedir.

İdeoloji kavramı daha önce de değinildiği üzere, bazı savaşların sonucunda ortaya çıktığı gibi, gelecekte yaşanacak savaşların da belirleyicisi olmuştur. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşen II. Dünya Savaşı, I. Dünya Savaşı'nın sonunda alınan yenilgilerin yaratmış olduğu kaos ortamına doğan öfkeden ve savaştan zaferle dönen Avrupa Devletleri'nin dünyayı aralarında pay etmek istemelerinden dolayı patlak vermiştir (Uçarol, 2000). Savaş ortamının yöneticilere sağlayacağı imkanlardan yararlanmak isteyenler, tekrar bir savaş için ajitasyon yaparak, ideolojilerin ete kemiğe bürünmesi sağlanmıştır. Açlık ve sefalet içindeki halk, ideolojilerin vaat ettiği yeni bir toplum düzenine umutla sıkı sıkıya bağlanıp destek vermiştir (Macit, 2006). Yaşanılan yüzyılın karamsar ortamında *sosyalist* ve *totaliter* rejimler dünya sahnesinde iki ayrı kutup olarak konumlanmıştır. İdeolojilerin toplumun dönüşmesinde nasıl ve ne şekilde yaşandığı görmek için öncelikle II. Dünya Savaşı'na göz atılması gerekmektedir.

II. Dünya Savaşı

1939 – 1945 yılları arasında tarihlenen II. Dünya Savaşı, bugüne kadar en çok ölümün yaşandığı savaş olarak tarihe geçmiş ve I. Dünya Savaşı'ndan sadece yirmi yıl kadar bir süre sonra meydana gelmiştir (Hosch, 2010). Resmi kayıtlara göre ise; milyonlarca insanın hayatına mal olmuştur. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan I. Dünya Savaşı sonunda *Versailles Barış Antlaşması* yapılmış ve bu antlaşma ile Avrupa'da yeni bir siyasi harita ve yeni bir güç dengesi ortaya çıkmıştır.

> . . . 1919 yılından, özellikle 1930'lardan itibaren Avrupa'da meydana gelen gelişmeler, bu statükoyu bozmaya yöneldi. Bu da, statükonun korunmasını çıkarları yüzünden isteyen devletlerle, statükonun yıkılmasını amaç alan devletler arasında anlaşmazlıklara, çatışmalara neden oldu ve dünya yeniden bunalımlı bir doneme girdi. Almanya'nın tutum ve davranışları da bunda önemli bir rol oynadı (Uçarol, 2000, s. 537).

Savaştan yenik çıkan ülkeler ağır şartlara mahkûm edilmiş ve galip devletler arasında paylaşım konusunda anlaşmazlıklar yaşanmıştır. ". . . Fransa ile Büyük Britanya arasında, Doğu'ya ilişkin olduğu kadar silahlanma ve tazminat sorunlarında da 'samimi uyuşmazlık' doğar ve gelişir. Bu kopukluk, başka gelişmeleri de destek . . . " (Tanilli, 2002, s. 95)lemiştir. 1930'lu yıllardan itibaren de Japonya, İtalya ve Almanya, Sanayi Devrimi sonrası yaşanan doğum oranlarının hızını neden olarak gösterip, toprak

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

isteklerinde bulunmuşlardır (Chilosi, 2008, s. 5). Giderek artan demografik büyüme ve savaş sonunda mağlup olan ülkelerin içine düştükleri otorite ve toprak kaybı yeni bir savaş için zemin hazırlamıştır. Pek çok tarihçiye göre, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde dünya, I. paylaşım savaşında payını beğenmeyen ülkelerin yeni bir paylaşım için tekrar giriştikleri silahlanma yarışının doğurduğu kötü sonuçlara sahne olmuştur (Kürkçüoğlu ve diğerleri, 1998). Daha fazla toprak ve zenginlik elde etmek isteyen bu ülkeler, geliştirdikleri yeni teknolojilerle savaşın yıkıcılığını artırmayı başarmışlardır. Pek çok ülkede, özellikle de 1930'lu yılların başında, totaliter rejimler demokratik anayasal rejimlerin yerini almıştır. "Tüm dünyada 1920'de 35 anayasal ve seçilmiş hükümet varken bu sayı 1938'de 17'ye düşüyor. 1944'te ise tüm dünyadaki 64 ülkenin ancak 12'si demokrat ve anayasal düzene sahip" (Toprak, 2006, s. 8)tir. Yani 1919-1939'u içine alan yirmi yıllık evre, gerek siyasi ve gerekse ekonomik parametreler ışığında XX. yüzyılın karanlık dönemi olarak görülmüştür. Bu gidişat demokrasinin gittikçe gerilemesi ve yerini otoriter rejimlere terk etmesiyle gergin ve saldırgan dış politikalara neden olmuştur (Toprak, 2006). Agresif, militer ve milliyetçi söylemleriyle; Almanya, Rusya, İtalya ve İspanya, ülkelerinde uyguladıkları faşist ideolojiyle dünyayı ikinci bir savaşın eşiğine getirmişlerdir (Macit, 2006). Versailles Antlaşması içerisinde yer alan yenik devletlerin silahsızlandırılması ve diğer kısıtlayıcı maddeleri ayrıca Almanya'nın bu antlaşmayı tanımadığını açıklaması, Fransa'yı endişelendirmiştir. Ve Fransa, bu antlaşmayla birlikte Avrupa'da kurmuş olduğu otoritenin Almanya tarafından yıkılabileceği korkusuna kapılmıştır (Uçarol, 2000).



Resim 2: Silahlanma ve askeri donanma hızının artışı.

Kaynak: http://imagehost.epier.com/47593/175(4).jpg (Erişim: 10.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Sonuç olarak, Fransa ve İngiltere savaş için bazı önlemler almıştır. Savaş bulutlarını hisseden ve durumdan faydalanmasını bilen Almanya, *Resim 2*'de de görüldüğü üzere silahlanma ve askeri donanma hızını artırmıştır. Tek taraflı olarak Versailles Antlaşma hükümlerini kaldırdığını açıklayan Almanya'ya karşı Avrupa devletleri birleşerek cephe oluşturmak istemiştir (Kürkçüoğlu ve diğerleri, 1998). Almanların endüstrileşme alanında oldukça önemli bir yeri olan Ruhr Bölgesi, Fransa ve Belçika tarafından 1923 Ocak ayında işgal edilmiş, Fransız askerlerini küçümsemiş olan Almanlar için bu durum bir hayli can sıkıcı olmuştur (Yalçın, 1977). İngiliz-Alman silahlanma yarışının tekrar başlamasından ve Almanya'nın denizlerde üstünlük kurmasından korkan İngiltere, Almanya ile 18 Haziran 1935'te bir antlaşma yapmıştır (*Resim 3*). Antlaşma ile İngiltere, Almanya'nın silahlanmasını kabul etmiştir. İngiltere'nin tutumu, I. Dünya Savaşı sonunda yapılan Versailles Antlaşması'na aykırı bir durum olmasına rağmen, Fransa'nın Rusya ve İtalya ile anlaşmasından dolayı şüpheye düşmüş, Avrupa'da üstünlük kurmasından çekinmiştir (Kürkçüoğlu ve diğerleri, 1998). Bundan sonra da Almanya ile denge politikası gütmeye başlamıştır. Tüm bu gelişmelerin yanı sıra; Almanya, İtalya ve Avusturya ile yakınlaşmaya başlamış ve sık sık ülke ziyaretleriyle de yakınlaşmayı dünyanın gözleri önüne sermişlerdir.



Resim 3: Almanya ve İngiltere arasında yapılan antlaşma sonrası İngiltere Başbakanı Chamberlain.

Kaynak: http://www.kingsacademy.com/mhodges/03_The-World-since 1900/06_Dictatorship/pictures/ELS-193_Chamberlain_'Peace-in-our-time'.jpg (Erişim: 10.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Batıda ve doğuda yaşanan gelişmeler sonucunda Paris Barış konferansında oluşturulan barış ortamının yavaş yavaş yıkılmaya başlandığı gözlenmiş, devletler arasındaki bağlar çözülmeye başlamış ve yeni bir siyasi ortamın şekillenmesi söz konusu olmuştur. Dünya uluslar arası ilişkilerde yeni bir dönüm noktasına girmiştir (Uçarol, 2000). 1935 yılında Mussolini'nin Habeşistan'ı işgal etmesini izleyen yıllarda Mussolini ve Adolf Hitler arasında kurulan dostluk, doğuda bulunan S.S.C.B'nin gözünden kaçmamış, kendi silahlanma sanayisinin üretimini hızlandırmıştır. Almanya, S.S.C.B. ye yani komünizme karşı kesin bir tavır alırken, Japonya ile arasında siyasi rejim temeline dayalı ittifak kurmuş ve *Berlin-Tokyo Mihveri (Ekseni)* oluşturulmuştur. İtalya ile de *Berlin-Roma Mihveri* kurulmuştur (bknz. *Resim 4*). 1937'de Roma'da imzalanan antlaşma ile Almanya, İtalya ve Japonya arasında *Anti-Komintern Paktı* meydana getirilmiştir (Jelev, 1994). İtalya, 1940 yılında Almanya'nın yanında savaşa girmiştir (Macit, 2006).



Resim 4: Berlin-Tokyo Mihveri ve Berlin-Roma Mihveri'nin kuruluşu.
Kaynak: http://ww2today.com/28th-september-1940-germany-italy-and-japan-sign-a-pact (Erişim: 10.06.2013).

II. Dünya Savaşı, 1939 Eylül ayında Almanya'nın Polonya'yı işgali ile başlamıştır. 1940 yılının Haziran ayına kadar Danimarka ve Norveç'i, Fransa'nın ise bir kısmını işgal etmiştir. Yine aynı yılın sonbaharında *Alman Hava Kuvvetleri* (Luftwaffe), İngiltere'deki kentlere ilk bombardıman uçuşlarına başlamıştır (*Resim 5*), (Kürkçüoğlu ve diğerleri, 1998).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 5: Alman savaş uçaklarının Londra'ya havadan saldırışı.
Kaynak: Fiorani, Flavio (2005). *A New İllustrated History Of World War II Rare and Unseen Photographs 1939-1945*, David and Charles Book, UK.

Hitler, Avrupa'nın sınırlarını yeniden oluşturma ihtimalini ve Polonya'da yaratmış olduğu *Alman Yaşam Alanı*'nı (Lebensraum) tehlikeye atmak istememiştir. Ayrıca; Doğu Avrupa Devletleri de çok fazla gecikmeden faşist Mihver Devletleri'ne destek verip, gruba dâhil olmuşlardır. Büyük Britanya, Fransa, SSCB ve ABD 1941 yılına kadar herhangi bir varlık ve direnç gösterememiş, sadece tedbirler almakla yetinmiştir. II. Dünya Savaşı süresince Almanlar ırkçı uygulamaları devlet politikası haline getirmiş ve özellikle *Resim 6*'da da görüldüğü üzere toplama kampları oluşturmuş, Yahudileri toplama kamplarına gönderip, toplu kıyımlar gerçekleştirmiştir. İşgal ettiği ülkelerde insanları toplu şekilde katleden Hitler, 1941 yılının nisan ayında Balkan Seferi'ne başlamıştır. Hitler 1942-1943 yılları arasında SSCB'yi işgal etme amacıyla Stalingrad'a kadar ilerlemiş, ancak bu ilerleyiş yenilgi ile sonuçlanmıştır (Macit, 2006). Stalingrad'da alınan yenilgi savaşın yönü de değişmiştir. Sonraki dönemlerde ise; Hitler'in müttefiki olan Mussolini iktidardan devrilmiş ve Mussolini'nin destekçisi Naziler, SSCB birlikleri ile Berlin'de girmiş oldukları şiddetli çatışmalar sonucu yenik düşüp, geri çekilmek zorunda kalmışlardır (Nehru, 1970). 1941 yılında Habeşistan ve Libya, İngiltere tarafından işgal edilince İtalya imparatorluğunu yitirmiştir (Kürkçüoğlu ve diğerleri, 1998). "1943 yılında Sicilya'nın Kuzey Afrika'dan hareket eden müttefik kuvvetleri tarafından işgalini izleyen bir tarihte, 25 Temmuz 1943 günü Büyük Konsey, Mussolini'yi görevinden uzaklaştırarak, İtalya'nın idaresini ele

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

aldı ve müttefiklerle savaşa son verme müzakerelerine girişerek, eylül ayında teslim oldu" (Yalçın,1977, s. 65-66).



Resim 6: Toplama kampında tutulan Yahudiler.
Kaynak: http://fotogaleri.haberler.com/iste-nazi-soykirimi/resim-4/ (Erişim: 09.06.2013).

Savaşın ilk dönemlerinde Almanya baskın güç konumundayken, 1941 yılında SSCB'ye saldırıp (*Resim 7*), yenildikten sonra geri çekilmeye başlamıştır. Fransa'nın Normandiya kıyılarında açılan cephede başarıya ulaşması sonucu Almanya, iki cephede savaşmakta zorlanınca, teslim olmuştur (Kürkçüoğlu ve diğerleri, 1998). Amerikanın Pearl Harbor kıyılarının Japonya tarafından bombalanmasından sonra (*Resim 8*), Amerika savaşa girmiş, Japonya'nın Nagasaki ve Hiroşima kentlerine atom bombası atana dek savaş sürmüştür.



Resim 7: 21 Temmuz 1941 yılında Almanya'nın S.S.C.B.'ye saldırma hazırlığı.
Kaynak: http://www.theatlantic.com/infocus/2011/07/world-war-ii-operation-barbarossa/100112/ (Erişim: 09.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 8: Pearl Harbor'a yapılan saldırı.

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/USS_California_sinking-Pearl_Harbor.jpg (Erişim: 09.06.2013).

II. Dünya Savaşı'nda aktif rol oynayan ülkelerin devlet otoritelerini tekrar kazanmak için kullandıkları ideolojilerin, savaşı ve savaşın en çok etkilediği alanlardan biri olan sanatı daha iyi bir şekilde kavrayabilmek adına savaşa yön veren ideolojilerin alt başlıklarda incelenmesi yerinde olacaktır. Öncelikle; faşizm, komünizm, sosyalizm ve anarşizm olgusal anlamda irdelenmeye çalışılacak ve bu ideolojileri benimseyen devletlerin savaşa yaklaşımının ve sanatı araçlaştırmalarının ne şekilde olduğu incelenecektir.

Faşizm ve Faşist Mussolini İtalya'sı. XVIII. yüzyıl sonlarından itibaren başlayan ve ideolojik anlamda ortaya çıkan milliyetçilik olgusu, çağımıza ulaşana dek bir hayli önemli olaylara neden olmuştur. "Süreç içerisinde çok uluslu imparatorlukların yıkılmasına ve yerlerine ulusal devletlerin kurulmasına neden olan milliyetçilik giderek farklı tanımlamalara maruz kalmış, bu faklı tanımlamalar sonucunda da faşizm, nasyonal sosyalizm benzeri ırkçı ideolojilere de dönüşmüştür" (Dieckhoff ve Jaffrelot, 2010, s. 297-300). Nazi faşizminin ve Mussolini faşizminin ortak noktası totaliterlik kavramını ön plana çıkarmış olmalarıdır (*Resim 9*), (Eser ve Yüksel, 2012, s. 185).

Totaliter devlet yapısı ile birlikte faşizm, tek elden devleti yönetme istediğini gerçekleştirmiştir. Şöyle denilebilir; Totalitarizm, faşist diktatörlüğün, faşist devletin temel çizgisidir ve onun siyasi özünü izah etmede bir hayli önemli olmuştur (Macit, 2006).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

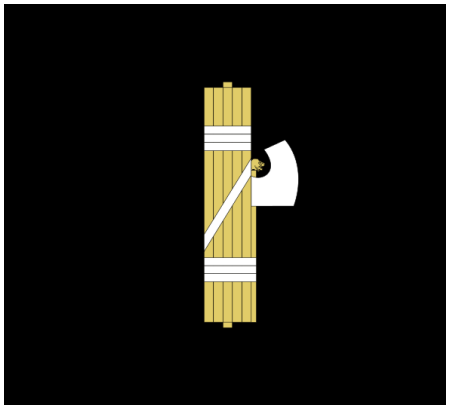


Resim 9: Benito Mussolini ve Adolf Hitler Münih'te (1940).
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hitler_and_Mussolini_June_1940.jpg (Erişim: 10.06.2013).

Aşağıda değinilecek olan, ister İtalyan faşizmi, ister Alman Nazi uygulamaları isterse İspanyol diktatörlüğü olsun, bu üç devletin de kitle örgütlerini kurma yöntemlerindeki farklılıklar ya da izledikleri politikalardaki üsluplar yine aynı kavramda birleşmektedir. Yani bu kavram Totalitarizmdir (Jelev, 1994). Aslında sağ otoriter rejimlerin çoğu ya faşizm ya da askeri diktatörlük biçiminde konumlanmıştır. Özünde üniter devlet anlayışı ve ırklar arası mukayese esasına dayalı milliyetçilik görüşü olarak kabul edilen baskıyı, zor kullanmayı, yasaklamaları, anti-komünist, anti-demokrat ve totaliter otoriteyi temel alan özünde yönetimsel bir ideoloji, siyasal doktrindir (Gorgolini, 2010). Faşizmin genel öğeleri, kişisel haklar yerine, devlet tarafından dayatılan ödevlerin ağır basması, ulusal çıkarların her şeyin üzerinde olması, diğer tüm etnik kökenlere karşı saldırgan bir milliyetçilik duygusu ön plana çıkararak ırkçı bir politika benimsemesi, parlamenter rejimi reddetmesi, şeklinde sıralamak mümkündür (Tanilli'den aktaran Ceylan, 2006, s. 233-252). Faşizmin diğer bir önemli noktası ise; "Faşist devlette vatandaş yoktur, sadece hizmet etmekle ve emirleri yerine getirmekle yükümlü uyruk vardır. Faşist devlet, bürokratik hiyerarşik ilkelerini sivil toplumun üzerinde de yayar. Sivil vatandaş, devlet nezdinde hiçbir özerkliğe sahip değildir; muhalefetin sözü bile edilemez . . . " (Jelev, 1994, s. 200-201). Ayrıca faşizmin totaliter rejimi kurmasındaki temel yön, devletin tam birliği sayılmıştır. Tek parti düzeninin oluşturulması ile düzenin devamı güçlendirilmiş ve sağlamlaştırılmış bir şekil olarak kabul edilmiştir. Totalitarizm ve faşizm birbirine doğrudan bağlı olmasının temelinde ise; devlet ile özdeşleşme durumu yatmaktadır (Macit, 2006). Eğer parti ve devlet özdeşleşmez ve özel mülkiyet konumuna getirilemezse, siyasi tekel tam olarak

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

kurulduğu var sayılmamıştır (Jelev, 1994). Özellikle sağ kanat ideolojilerin çıkış noktası sayılan bu olgu, XX. yüzyılda monarşinin yerine geçmiştir. 1920'li yıllardan 1940'lara kadar olan süre zarfında Avrupa'da bir hayli etkili olmuştur. II. Dünya Savaşı'nda Almanya, İtalya, İspanya ve Japonya faşist ideolojiyi yaşayan en temel örneklerdir. Ayrıca Macaristan ve Arjantin gibi ülkeler de bu gruba dâhil edilebilinir (Magstadt, Schotten ve Skidmore'den aktaran Eser ve Yüksel, 2012, s. 185). Faşizmin kelime anlamı ve temsil ettiği grubun amacı doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemler doğrultusunda, "Faşizm kavramı, etimolojik kökeni itibariyle Latince'de 'asa' anlamına gelen 'fasces'den doğmuştur. Fasces ise Roma Cumhuriyeti'nde konsüller önünde taşınan ve onların otoritelerini gösteren birbirlerine bağlı değnek demetine verilen addır" (Vincent'den aktaran Macit, 2006, s. 37). Baltalı sopa destesi bünyesinde simgeleri taşımıştır. "Burada 'balta' simgesi, 'şefi', sopalar-değnekler ise bu şefin etrafında sadakatle kenetlenmiş örgüt üyelerini belirtiyordu. İşte bu sopalardan her biri –vurucu güç- faşist anlamına gelmekteydi" (Can'dan aktaran Eser ve Yüksel, 2012, s. 186). Yani her faşist *Resim 10*'da da görüldüğü üzere, kullanılmaya hazır ve yönetici grup tarafından hiçbir itirazda bulunmadan sürekli itaat eden ve kaba kuvvete başvuran bir araç konumundadır (Macit, 2006).



Resim 10: İtalyan Faşist bayrağı.

Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Italian_Fascist_flag_1930s-1940s.svg (Erişim: 10.06.2013).

Geniş anlamda faşizm, kaba güce dayanan totaliter ve otoriter bütün siyasi oluşumların ortak adıdır. Temel anlamıyla düşünecek olursak, hem ideolojik hem de uyguladığı yöntem açısından şiddet yanlısı bir düşünce ve hareket olmuştur (Gorgolini, 2010).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Faşizmin iktidara gelişi, İtalya'nın I. Dünya Savaşı sonrası içine düşmüş olduğu iktisadi ve siyasi bunalım, kriz, işsizlik, iflaslar, sık sık yaşanan grevler ve bir türlü yerine oturtulamayan siyasi ve ekonomik sistem, "Musoliniyi iktidara getiren en önemli etkenlerden biri olmuştur. Bu İktisadi anarşinin, ancak güçlü bir merkezi otorite tarafından önlenebileceği inancı etrafa yayılmış . . ." (Jelev, 1994, s.35)tır. Halkın tüm siyasi partilere olan güvenlerini yitirmiş olmaları, totaliter faşist diktatörlüğün İtalya, Almanya, Japonya ve İspanya'da, iktidara geçmesine olanak sağlamıştır. Mussolini, Komünist diktatörlüğünden korktuğu için ülkeye de komünizmin hâkim olacağı korkusunu yaymıştır (Gorgolini, 2010).

Faşist ideolojinin gündeme gelmesini sağlayan Mussolini'nin, eskiden sosyalist bir eğilimde olduğu bilinmektedir. "Mussolini bir sure sonra İtalya'da şiddetlenen ve milli hedefleri gerçekleştirmek için, savaşa girişilmesinden yana olan milliyetçi akımların etkisi altında, fikir değiştirip, savaş taraflısı yazılar yazmaya ve kampanya açmaya başlayınca, sosyalist partisi tarafından partiden atılmıştır" (Yalçın, 1977, s. 52). İtalya'nın tekrar bir savaşa girmesinin eski Roma İmparatorluğu'nun yaşadığı parlak günlere dönmesi için ne kadar gerekli bir durum olduğunu belirtmiş ve dâhil olduğu sosyalist parti taraftarları tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Çünkü Mussolini İtalya'sı, Roma İmparatorluğu geleneği ile kendi düşüncelerini temel alan bir yapıyı ülkeye uygulamayı arzulamıştır (Sillani, 1931). Bundan dolayı, dile getirmiş olduğu savaş yanlısı sözler, Mussolini'nin otorite ve baskıyı hoş gören halkın itaat etmesinin temel doktrin olduğunu belirten faşist söylemini daha da sertleştirmiştir. Gerçekleştirmek istediği düzen için oluşturulan askeri birlikler, Mussolini'nin amaçları doğrultusunda oldukça etkili olmuşlardır. "İtalya ve Almanya'da halkı ve muhalifleri yıldırmak için başvurulan yarı askeri milis teşkilatı, komando birlikleri, SS ler, 'Squadristi' adı verilen 'Kara Gömlekliler' bu düzenin tabii parçalarıdır" (Yalçın, 1977, s. 30-31), (*Resim 11*). Mussolini devletten tamamen bağımsız ama kendi içlerinde yönetime sıkı sıkıya bağlı olan *Savaşım Birlikleri* adını taşıyan askeri örgütü ile birlikte daha öncesinde taraftarı olduğu sosyalist görüşe karşı milis savaşı açmıştır (Macit, 2006). 1921 yılında *Ulusal Faşist Partisi*'ni kurup, meclise girmiştir (2006). İktidara gelip faşizmi rejim olarak tüm ülke birimlerine uyguladıktan sonra dış politikada da saldırganlaşmış ve II. Dünya Savaşı başladığında aynı şekilde agresif bir tutum sergileyen Almanya'nın yanında yer

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

almıştır. Mussolini saldırgan tutumunu gün geçtikçe artırırken, faşizm de zaman ilerledikçe aslında tam olarak ne manaya geldiği konusu netleşmeye başlamıştır.



Resim 11: *"Squadristi"* adı verilen *Kara Gömlekliler*.

Kaynak: http://www.storiatifernate.it/img_prod/1-g-cop.jpg (Erişim: 10.06.2013).

Faşizm korporatif bir devlet yapısını gütmüştür ve korporatif devlet; totaliter ve otoriter devlet anlamına gelmektedir (İnaç, 2010). *Büyük Faşist Meclisi* 1926 yılında bir araya gelerek aldığı karar doğrultusunda, faşizme ve hayata geçirmek istedikleri kararlara muhalefet edecek tüm partileri kapatmış, totaliter yönetim yapısı sağlamlaştırılmıştır (Cook, 1985, s. 114). XX. yüzyılın ortalarına doğru ilerlerken zaman, II. Dünya Savaşı'nın kendi aleyhlerine döndüğünü hissetmeye başlayan faşist konsey, Mussolini'yi görevden almış ve halk tarafından idam edilmiştir (*Resim 12*), (Macit, 2006).



Resim 12: Bombacci, Mussolini, Petacci, Starace'nin linç edilişi.

Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Mussolini_e_Petacci_a_Piazzale_Loreto,_1945.jpg (Erişim: 10.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Faşizm kavramı teorik olarak incelenirse XX. yüzyıldan daha öncesine tarihlendiği görülecektir. Önemli bir düşünür ve üniversitede öğretim elemanı olan Vilfredo Pareto'nun düşüncesi faşist ideolojinin temel ve en önemli kaynaklarından biri olarak kabul edilmiştir. Mussolini, Pareto'nun teorilerinden büyük ilham almıştır. "Bu hareket, Mussolini'nin öncülüğünde doğmuş, formunu ise faşist hareketin olgunlaşmaya başladığı yıllardan iktidar yıllarına kadar geçen süre zarfında oluşturmuştur" (Macit, 2006, s. 19). Mussolini, *Il Duçe* olup başa geçip İtalyan Üniversitelerini baskı altına alınca ilk karşı çıkan, tepki gösteren kişilerden biri Vilfredo Pareto'dur. O'na göre üniversiteler özgür olmalı, öğrencilerin öğrenme özgürlüğü baskı altına alınmamalıydı (İnaç, 2010). Pareto'nun özgürlük düşüncesinin yanı sıra; İtalya'da büyük toplulukların harekete geçmesi sonucu gündeme gelen ve toplumun zengin kesimi tarafından desteklenen faşizm kavramının ortaya çıkış felsefesinde, insanların ırklarına göre ayrıma tabi tutma anlayışının olduğunu Trotsky dile getirmiştir (Eser ve Yüksel, 2012, s. 185). İnsanları ırk ayrımına göre sınıflandıran faşist zihniyet Nazizm'e kaynaklık etmiştir. Irk, dil, din ayrımı gibi ortak komplo teorileri üzerinden hareket etmişlerdir.

> Faşizan bir dünya görüşüyle örtüşen bir diğer özellik, komplo teorilerinin son derece 'ilkel' ve içinde belli bir 'öz' anlayışı barındıran kategoriler üzerinden çalışma eğilimi göstermesidir. 'Millet', 'etnisite', 'din', 'ırk' ve hatta bazen 'dil' gibi kategoriler hiç sorgulanmadan, ilkselci [*primordialist]* bir bakış açısıyla ezelden beri değişmeden var olmuş gibi algılanırlar (Karaosmanoğlu, 2009, s. 95-126).

Faşizmin bir diğer ortak paydası ise; tek parti iktidarına dayanmış olmasıdır. Hemen hemen tüm faşist iktidarlarda tek partili rejim söz konusu olmuştur (Toprak, 2006). Tek parti rejiminin ülke siyasetinin gündemine oturmasından önce, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı kaos ortamı ve sonrasında yaşanan toplumsal kriz, ". . . kitlesel akıl tutulmaları ve güdülerle birlikte paranoyaların öne çıkması faşizmin siyasi veçhesinin 'sokağı harekete geçirme' isteğiyle örtüşmektedir" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 95-126). Sokağı harekete geçiren faşizm, ". . . bir 'savaş hükümeti' yaratarak ona yaslanma ve daimi bir seferberlik ruh hali sağlayarak toplumu harekete geçirme itkisi taşır" (Sabine ve Thorson'dan aktaran Karaosmanoğlu, 2009, s. 115). Mussolini kitleleri savaş için bir araya toplamıştır ve faşizmin, tüm ülkelerin düşman olduğu ve savaş durumunda oldukları inancını yaratarak ortaya attığı seferlik ruhu, tüm faşist iktidarların kullandığı yöntem olmuştur. Ayrıca Mussolini tek kurtuluşun kendilerine halk tarafından verilecek

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

destekten geçtiğine dair derin bir inanç duymuştur. Bu bağlamda yapılan propagandalar ile tüm kesimlerden destek almayı sağlamıştır (Cook, 1985, s. 114). Faşist anlayışı siyasi doktrin olarak uygulayan ülkelerden biri; Hitler Almanya'sı ve General Franco diktatörlüğünü yaşayan İspanya olmuştur. Toprak'ın (2006), da Pierre Milza'dan aktardığına göre; iki savaş arası dönemde tüm dünyada faşizm gözlenmiştir.

Faşist söylemlerin gölgesinde yaşanan II. Dünya Savaşı, milliyetçilik madalyonunun karanlık tarafı olan faşizmin iflasıyla sonuçlanmıştır (Dieckhoff ve Jaffrelot, 2010, s. 297). Dünya savaşı sonunda etkisini yitiren faşizmin bir diğer destekçisi olan Nazi ideolojisini uygulayan Almanya'ya değinmek gerekmektedir.

Nazizm ve Hitler Almanya'sı. I. Dünya Savaşı'ndan sonra yapılan Versailles Antlaşması yüzünden pek çok açıdan ağır diyetler ödemeye mahkum edilen Almanya, tıpkı İtalya gibi kaos ortamının tam ortasında kalmıştır. Savaşın Alman halkı üzerinde yaratmış olduğu umutsuzluk ve karamsarlık ülkeyi faşist bir doktrine sürükleyip, hızla Nazizm sultası altına sokmuştur. Doktrinin oluşmasını sağlayan ve II. Dünya Savaşı sonunda milyonlarca insanın ölümünden sorumlu kişi *Führer* olan Hitler'dir (Poulantzas, 1980). Avusturya doğumlu olan Hitler, I. Dünya Savaş'ına gönüllü olarak katılmış ve orduda göstermiş olduğu başarılardan dolayı dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Savaş sonrası kurulan *Alman İşçi Partisi (DAP)*'nde Alman milliyetçiliği propagandasını yaymaktan sorumlu kişi olarak atanmış ve sonraki yıllarda parti ismi *Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi (NSDAP)* (*Resim 13*), olarak değişmiştir (Macit, 2006). Parti *gamalı haç*'ı kendine amblem olarak seçmiş ve *Yıldırım Birlikleri (SS)* olarak bilinen sivil ve gönüllülerden oluşan askeri yapılanmayı kurmuştur (Nehru, 1970).



Resim 13: Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi (*NSDAP*).

Kaynak: http://themistrunsred.deviantart.com/art/NSDAP-Rally-hall-318533004 (Erişim: 10.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Nazi Almanya'sının oluşma sürecine kaynaklık eden önemli bir unsur yer almaktadır. Bu unsur; Hitler ve onun önderliğinde yükselişe geçen Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi'nin, Faşist İtalya ve Musssolini iktidarından ilham alması ve totaliter faşist rejimi Almanya'da uygulamış olmasıdır (Macit, 2006). XX. yüzyılda ön plana çıkan milliyetçilik akımına tabii olan her ülkenin ortak bir paydası olduğunu belirtmek gerekirse; I. Dünya Savaşı sonucu alınan yenilgilerin getirmiş olduğu mali ve toplumsal kriz anları olduğu görülecektir. Savaş sonrası yapılan Versailles Antlaşması'na duyulan kitlesel tepki, Alman hükümetinin iç ve dış politikada göstermiş olduğu başarısızlıklar, ülkenin içine düşmüş olduğu ekonomik çöküntü ve işsizlik sorunu, huzursuzluğun gittikçe artmasına, faşist, ırkçı söylemleri olan Hitler'in ve partisinin güçlenmesine neden olmuştur (Macit, 2006). Özellikle Weimar Cumhuriyeti'nin yaşadığı krizler, yüksek enflasyon; sağ ve sol kanat aşırı grupların güçlenmesine neden olmuş ve Hitler'in NSDAP'i Weimar Cumhuriyeti'ni yıkmıştır. Ekonomik darboğaz sonucu yoksullaşan orta sınıf, 1923-1924 yıllarında Hitler'i desteklemiştir (Nehru, 1970). "Savaş, Almanya'ya, barış antlaşmaları nedeniyle ödemek zorunda kaldığı tazminatlar yükler, öbür ülkelerden alacaklı bir ülke durumundan, dışarıya borçlu bir ülkeye dönüşmenin önemli sonuçları olmuştur" (Poulantzas, 1980, s. 23). Versailles Antlaşması'nı tek taraflı olarak fes eden Almanya, hızla silahlanma kararı almıştır. 1930 seçimlerinde altı buçuk milyon oy alarak 107 milletvekili, 1932 seçimlerinde ise 230 milletvekili çıkararak *Alman Parlamentosu (Reichstag)*'nun *(Resim 14)*, en büyük partisi haline gelmiştir. Sonrasında Nasyonal Sosyalist Parti (Nazi Partisi) iktidara gelmiş, Hitler de *Şansölye*lik *(Başbakanlık)* makamına atanmıştır (Macit, 2006).



Resim 14: Alman Parlamentosu (*Reichstag*).

Kaynak: http://www.saak.nl/battlefield%20tour/2008%20berlin/reichstag/reichstag%20(50).jpg (Erişim: 10.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Baskı ve zor kullanarak Reichstag'dan dört yıl süreyle olağanüstü yetkiler alan Hitler, 2 Ağustos 1934'te Cumhurbaşkanı Von Hinderburg'un ölümüyle beraber şansölyeliği cumhurbaşkanlığıyla birleştirmiş ve totaliter rejimin göstergesi olarak diktatörlüğünü ilan etmiştir (Uçarol, 2000). Nazi Partisi ve yaratmış olduğu oy potansiyeli kısa sürede büyük bir gelişme göstermiştir. M. Bakunin (1998), Alman halkı ve itaat duygusu hakkında ". . . bütün bir Alman tarihi sınıfsal kökeni, eğitim düzeyi ne olursa olsun, her Almanın otoriteye itaat etme özelliğini kanıtlayan bir dizi süreçten ibarettir. . . . Yüzyıllardır Almanların benliğinde devlet iktidarına tapınma, git gide bürokratik bir teori ve pratiği yaratan bir tapınma gelişti" (s. 181) demiştir. Nazilerin kısa sürede aldıkları güvenoyları ve hemen hemen halkın tüm kesiminden gelen sorgusuz, sualsiz destek Bakunin'in sözlerini destekler niteliktedir.

İktidar değişikliği ile Naziler hiçbir muhalif hareketi istememiş ve hepsini bastırma yoluna gitmiştir. Ayrıca Alman *Ari Irk* ilkesini Nazi Partisi'nin uygulamalarına dayanak yapılmıştır. Hitlerin amacı; Alman ırkını insan neslinden üstün olduğunu kanıtlamaktır. Bundan dolayı kendisine ve Nazi doktrinlerine ters düştüğünü düşündüğü; başta Yahudiler olmak üzere; sanatçılar, eşcinseller, entelektüeller toplama kamplarına gönderilmiş (Macit, 2006), ölümüne çalıştırılmış ve kitlesel olarak katledilmişlerdir *(Resim 15)*.



Resim 15: Auschwitz Toplama Kampı.
Kaynak: http://www.bandwmag.com/galleries/bw/contests/4/categories/13/photographs/11837 (Erişim: 10.06.2013).

". . . faşizm bütün problemlerin ve korkuların kaynağını tek bir merkezde toplamayı amaçlar. Zizek'e göre bu süreç Nazi Almanyası'nda örneğin, ekonomik kriz, 'ahlaki çöküntü' veya savaşta kaybetmiş olmak gibi problemlerin birleştirilmesi ve sabit

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

bir anlam noktası üzerine yönlendirilmesiyle sağlanır: Yahudiler . . .” (Karaosmanoğlu, 2006, s. 114-115).

Alman halkının kendini diğer tüm halklardan üstün görmesi ve kendinden farklı olan tüm topluluklara karşı kin, nefret beslemesine ise Schapiro (1966), kitabında şu şekilde değinmiştir*;* “üstün toplum fikri Eflatun’un Cumhuriyeti kadar eski, Thomas More’un Utopia’sı kadar yenidir” (s. 16). Hiç şüphesiz ki, Hitler’in Nazi düşüncesinde üstün insan düşüncesinin temellenmesi antik çağ düşünürlerine kadar uzanmaktadır. Nietzsche’nin üst insan fikri de Hitler’e ilham vermiştir. Üst insan projesini hayata geçirebilmek için *Devlet Üretme Çiftlikleri* kurmuş, birkaç ulus için yaşamsal bölgeleri öngören *Büyük Alanlar* (Grossraum) yaratılması amaçlanmıştır (Macit, 2006). Germen ırkının üstünlüğü ve Alman olmayan herkesin aşağılanması üzerine kurulu olan *Yeni Düzen* kapsamında düşman olarak görülen her canlı acımasızca öldürülmüştür. “Almanlar arasında ‘topluma uymayanlar’ dejenereler, deliler, cinsel sapıklar kısırlaştırılırlar. . . . Hapsedildikleri toplama kamplarında, kötü muamele, yetersiz beslenme, takati aşan çalıştırma, onları moral ve beden olarak tüketir ve ölüme götürür” (Tanilli, 2002, s. 267). İnsanlar toplama kamplarına kurulmuş olan fırınlarda (*krematoryum*) yakılmış, gaz odalarında kitlesel olarak katledilmişlerdir (*Resim 16*).



Resim 16: Toplama kamplarında bulunan krematoryumlar.
Kaynak: www.itusozluk.com/gorseller/toplama+kamp%FD/313492 (Erişim:10.06.2013).

Naziler muhalefeti ortadan kaldırmış ve öncelikle karşı koyanları ceza evlerine göndererek terör ortamının yaygınlaşmasına neden olmuşlardır. Meslek birlikleri ve siyasi partiler illegal sayılmıştır (Kovancılar ve Kahriman, 2007, s. 29). Daha sonra ki

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

aşamada ise din baskı altına alınmış, Führer olan Hitler'e ve Alman kanına karşı tapınma kiliseyle neredeyse yer değişmiştir. Führer'e yaratılan bu tapınma, yalnızca sevgi ifadesiyle sınırlı kalmamıştır. Nazi doktrinini sağlamlaştırmak için eğitim ve sanat da faşizm sultasına göre biçimlenmiştir (*Resim 17*). Totaliter faşist partilerin iktidara gelir gelmez var olan kurumu kendi amacına dönüştürmek için yaptıkları bir dizi işlem basamağı vardır. Öncelikle, diğer parti ve örgütler yok edilmiştir. Onları yok olması demek ideolojisini de yok etmekle eş anlamlı sayılmıştır. Basın, radyo, tiyatro, kitap yayımı vb. tüm toplumsal iletişim araçları denetim altına alınmıştır (Yalçın, 1977).



Resim 17: Nazi propaganda sanatı.

(sol) Deutschland erwacht (Hamburg: Cigaretten- Bilderdienst Hamburg Bahrenfeld, 1933).

(sağ) Die Kunst im Dritten Reich, January, 1938.

Kaynak: http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/politart-thumb.htm (Erişim: 12.06.2013).

Faşist ideolojiyi olabildiğince yaymak ve halk içerisinde içselleştirmek için tüm propaganda araçları kullanılmıştır. Tıpkı diğer tüm kurumlar gibi eğitim de faşist ideoloji kapsamında dönüştürülmüştür (Yalçın, 1977). Nazi Partisi, kendi yaratmış olduğu koşullar kapsamında sanatsal üretimler istemeyi ve aynı zamanda bu doktrini yaymak için ödevler vermeyi kendisinde hak olarak görmüştür. Sanat, kendi araçlarıyla halkı faşist ideolojinin, yani nasyonal sosyalist ilkelerin doğrultusunda eğitip, ülkeye bağlı hale getirebiliyorsa gerçek anlamda üzerine düşmüş olan görevi yerine getirmiş sayılmıştır (Sabine, 2000). Ayrıca sanatçılar propaganda amaçlı afişler tasarlamış ve Alman ırkının üstünlüğünü, yiğitliğini ve güvenirliğini vurgulamışlardır *Resim 18*'de iki iyi örnek bulunmaktadır. Sanatçının ulusuna bağlı olabilmesi için Nasyonal Sosyalist Partisi'nin davasına sıkı sıkıya sarılması elzem görülmüştür. Ayrıca sanatçılar, herkesin

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

kolaylıkla anlayabileceği şekilde konuları ifade etmek zorunda kalmış ve bundan dolayı da realist bir bakış açısıyla betimlenmiştir (Macit, 2006).



Resim 18: *"Wehrmacht Gününde Onlara Teşekkür Edin!"* ve *"Her Kıyıda Zafer"*.
Kaynak: Fiorani, Flavio (2005). *A New İllustrated History Of World War II Rare and Unseen Photographs 1939-1945*, David and Charles Book, UK.

Buna iyi bir örnek olarak *Resim 19*'da görüldüğü üzere, Hitler büyük bir komutan ve lider olarak resmedilmiştir. İster tuval, yontu veya şiir, her türlü güzel sanat alanında konu tam ve anlaşılır şekilde ifade edilmek zorundadır. Aksi durumda eğitimci konumunda görülen sanatçı, görevini yerine getiremez olarak görülmüştür (Jelev, 1994). "Totalitarizmin ekonomi üzerinde uyguladığı denetim, doğal bir biçimde basma, eğitim ve bilim adamlığına, sanata, kısacası ulusal kültürün, partinin denetlemekte çıkar gördüğü her kesimine yaygınlaştırıldı. 1933'de Goebbels'in bakanlığı kurulunca 'ulusun düşünsel yaşamını etkileyen bütün etkenlerden sorumlu'oldu" (Sabine, 2000, s. 403). Faşist Partisinin devletin ve sivil hayatın tüm alanları üzerinde tahakküm kurmasının ardından sanata atfedilen görev; devletin ve partinin gücünü simgelemesi durumudur. Alman ırkının üstünlüğünü ve savaşçı duygularını kamçılamayan Modern Sanat'a karşı savaş açılmıştır. Bu bağlamda 1937 yılında Münih'te *Soysuzlaşmış Sanat Sergisi* açılmıştır (Azizzade, 2012, s. 211). Sergide yer alan eserler, partinin öğretilerine uymadığı gerekçesiyle aşağılanmıştır. Sanatçıların bir bölümünün faşist söylemi desteklmesinin neticesinde pek çok faşist sanat eseri ortaya çıkmıştır.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 19: Emil Scheibe, *"Hitler at the Front"*, 1942.

Kaynak: http://www.ushmm.org/propaganda/assets/images/500x/painting-hitler-at-the-front.jpg (Erişim: 12.06.2013).

Nasyonal Sosyalist Partisi'nin estetik ve siyasi görüşüne uymayan sanatın, varlığını idame ettirmeye hakkı olmadığı yolunda sert eleştirilerde bulunmuşlardır. Yalnızca Alman değil, İtalyan ve İspanyol faşizmi de sanatı propaganda yapması amacıyla araçlaştırmıştır (Jelev, 1994).

Komünizm ve Sosyalizm. XIX. yüzyılda görülen toplumsal tepki hareketlerinin çoğu, günümüzde hala tartışılıp, üzerine inceleme ve araştırma yazıları yazılmaktadır. Tıpkı Anarşizm gibi Sosyalizm de bu toplumsal tepki hareketlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Macit, 2006). Temelleri Aydınlanma Çağı'na dek uzanan ve içinde eşitlik, özgürlük ilkelerini barındıran Sosyalizm düşüncesi, çoğu düşünür tarafında farklı ülke ve farklı zaman dilimlerinde sorun edinilmiştir. O döneme kadar Avrupa'da görülen siyasal düşünceler; başlangıçta birbirinden habersiz, toplumsal ve siyasi sorunlara çözüm üretme amaçlı ütopik teoriler olarak ortaya çıkmıştır (Macit, 2006). İlerleyen zamanlarda ise ortak sorunlara verdikleri benzer cevaplar nedeniyle Sosyalizm, Marksizm ve Komünizm aynı siyasi doktrin gibi algılanmıştır (Tekin, 2002, s. 178). Her üç akım da tek bir çözüm yolunda hemfikir olmuştur: toplumun sosyal hiyerarşisi içinde var olan eşit olmayan koşullar ve ekonomik adaletsizlik üzerinde temellenmiş olan kapitalist burjuva düzeni yerini, örgütlenmiş işçi birliğinin sağlamış olduğu eşitlikçi yapıya bırakmalıdır (Hobsbawm, 2005). Dayanışma ve gönüllülük esasına dayanılarak sağlanan üretim ve mülkiyet, bu şekilde adil bir biçimde dağıtılabilir. Ancak bu yolla adalet sağlanabileceği kabul edilmiştir (Schapiro, 1966). Avrupa da yayılan bu devrimci düşünceler eksenine giren Almanya'nın sosyalist doktrinlerle tanışması ise; 1840'lı

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

yıllarda olmuştur. Hatta Almanya'da sosyalist düşünce hakkında ilk kitabı Profesör Stein yazmıştır. Alman iktisatçısı ve sosyologu olan Stein, 1842 yılında *Fransa'da Sosyalizm ve Komünizm* adlı eserini yazmıştır (*Resim 20*). Fransız sosyalist düşüncesini tanıtması bakımından Almanya'da yayımlanan ilk kitap özelliği taşımaktadır (Bakunin, 1998).



Resim 20: Lorenz von Stein.

Kaynak: http://images.ookaboo.com/photo/m/Lorenz_von_Stein_m.jpg (Erişim: 12.06.2013).

Stein'in yaptığı katkılar, Karl Marx ve Friedrich Engels'e ütopyacıların sağladığı veriler kadar yol gösterici olmuştur. Engels, 1892 yılında yayımlanan *Ütopyacı ve Bilimsel* adlı kitabında; çağdaş sosyalizmi, günümüz toplumunda mülkiyet sahipleri ve mülkiyet sahibi olmayanlar arasında çıkan yani, işçiler ve kapitalistler arasında yaşanan sınıf mücadelesinin ve üretim sürecinin yaratmış olduğu karmaşa olarak tanımlamıştır (Turinay, 2012). Tüm bu özellikler ışığında bir sosyalizm tanımı yapılmak istenirse; iktidarın ve üretim araçlarının üretici sınıf tarafından kontrol edilmesine dayanan siyasi bir doktrindir. Aynı zamanda, sınıfsız bir toplum ideali güder. Devrim yaparak ya da *proleter*in örgütlenerek, emekçi sınıfı oluşturması ile başarıya ulaşmasının kaçınılmaz görüldüğü siyasi sistemdir (Atasever, 2010). Önceleri ütopik olarak oluşturulan bu siyasi olguyu Marx ve Engels, ütopya olmaktan çıkarıp, kuramsal bir biçimde inceleyip bilimselleştirmiş ve hayata geçirmişlerdir. Bunların yanı sıra; Sosyalizm, *Ütopik Sosyalizm* ve *Bilimsel Sosyalizm* olarak iki şekilde var olduğu kabul edilmiştir. Ütopik Sosyalizm, kapitalist toplumun dayatmalarına tepki olarak doğmuş ve Ütopyacılar, sanayinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan yoksulluğu ve insanların eşit olmamasını sert şekilde eleştirmişlerdir (Politzer, 2011). Özellikle de rekabet ortamına dayanan

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

kapitalist sistemin, işleyiş bakımından plansız ve savurgan olması büyük sorun olarak görülmüş, süreç sonunda emekçiler tarafından üretilen malların dağıtımının adaletsiz şekilde yapılması, Ütopyacı Sosyalistler için büyük sorun teşkil etmiştir. Devletin tüm olanaklarını sömüren ve kullanan kapitalizm, azınlığın zengin, çoğunluğun ise fakir olmasına neden olduğu için reddedilmiş ve hoşnutsuzlukla karşılanmıştır (Nehru, 1970). Ütopyacılar için yeni düzen, ". . . bağımsız ve gönüllü gruplar, birlikler meydana getirecekler, üretim araçlarının ortak kullanılması üzerine kurulu bir iktisat düzeni yaratacaklar, böylece de, sanayi 'millileştirme' yerine 'sosyalize' edeceklerdi. Üretim, bir iktisadi planlama düzeni üzerine kurulacak, yaratılan servet, onu yaratanların ihtiyaçlarına göre dağıtılacaktı" (Schapiro, 1966, s. 23), görüşünü ifade etmektedir. Marx ise, ütopik sosyalistlerden düşünce ve eylem bakımından farklılıklar göstermiştir. Ütopyacılar eyleme geçmemiş, düşünce ve var olan düzeni eleştirme boyutunda kalmışlardır. Düşünsel bir toplum planından ziyade, teorik bir düşünceyi pratik bir eyleme dönüştüren Marx'ın teorisi olan *Tarihi Materyalizm* anlayışı ışığında; kapitalist düzen yıkılacak, yerini sosyalizme, sosyalizm evrime uğrayacak ve de nihayet komünizme erecektir. Teoriden harekete evrilen sosyalizm olgusu, pek çok ülke tarafından, özellikle de SSCB, devlet ideolojisi olarak benimsenmiştir (Nehru, 1970). Temsil ettiği yapı itibariyle sınıf çatışmasını kendisine ana eksen olarak seçmiş, proletaryanın burjuvaziyle giriştiği, birbirine üstünlük sağlama kavgası olarak kendini algılatmıştır (Fülberth, 1999). Kavramın ne zaman ve ne şekilde ortaya atıldığı, kimi kaynaklara göre farklı şekilde tarihlenmesine rağmen, içinde bulunulan durumun yalnızca döneme has olmadığı, insanlar topluluk halde yaşamaya başladığı andan itibaren yaşanıla geldiği kabul edilmiştir (Bakunin, 1998).

Sosyalizmin toplumu düzenleyen bir gerçeklik olması için uygulanması istenen yöntem; ezilen ve baskı altında tutulan işçilerin bir sınıf bilinciyle kurmuş oldukları sendika etrafında örgütlenip, sermayedarlara karşı direnişe geçmeleri ve haklarını aramaları yönündedir (Çetinkaya, 2008). Ancak bu şekilde işçi örgütlerinin, sosyalizm sayesinde dünya çapında bir güç kazanması ve insanları eşit kılması mümkündür. Düşüncenin ana noktası, sosyalizm için tüm insanlar eşit haklara sahiptir ve tüm sorunların kaynağı olarak görülen mülkiyetin ortaklığı söz konusudur (Fülberth, 1999).

> [sınıflar ve sınıf mücadeleleri] sosyalist düşüncenin oluşup şekillenmesinde elbette önemli bir belirleyicidir; ancak, ortada doğrusal ve orantısal bir belirleme ilişkisi yoktur.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> Sınıfların olgunlaşması ve sınıf mücadelelerinin düzeyi açısından eşit denebilecek 'toplumsal koşullar' pekâlâ zenginliği ve derinliği çok farklı düşünce birikimlerine yol açabilmektedir (Çulhaoğlu, 2002, s. 10).

Kökten değişimi öngören siyasi doktrinin, 1914 yılında patlak veren I. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu kaos ortamı ile şartların olgunlaştığını, devrimler dönemimin başladığını düşünen Lenin, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde, Bolşevik ismi verilen taraftarları ile birlikte, sefalet içinde olan Rusya'da Ekim Devrimi'ni gerçekleştirmişlerdir (*Resim 21*), (Savran, 1998). Devrimle beraber I. Dünya Savaşı'ndan çekilen Rusya'nın devlet idaresi halkı temsil eden bu proleter grubun eline geçmiştir. Savaşın ardından da dünyanın beşte biri sosyalist devrimi yaşamıştır.

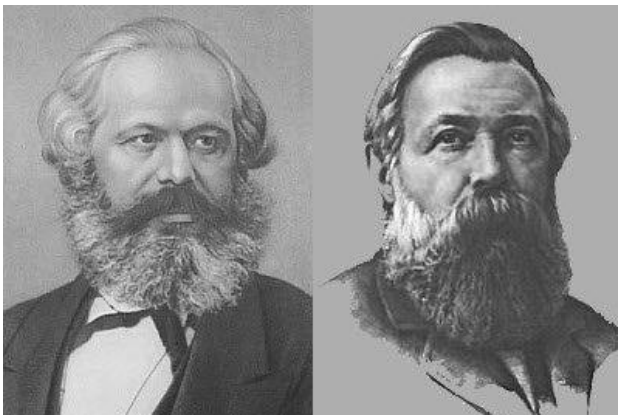


Resim 21: Ekim Devrimi sırasında Lenin'i resmeden Sovyet pulu (1987).
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Stamp_6026sssr.jpg (Erişim: 12.06.2013).

Marx'ın tarihi materyalizm anlayışında Sosyalist sistemin Komünist sisteme dönüşmesiyle nihayete ereceğinden bahsedilmişti. Sosyalizm, Komünist sisteme geçişin hazırlık evresi olarak görülebilir. Tıpkı sosyalizmde olduğu gibi, ortak mülkiyet ve hiyerarşinin ortadan kaldırılmasıyla sınıfsız bir toplum tasarısı ortaya koyar (Macit, 2006). İnsanlar ve sahip olduğu haklar bakımından eşitlik temelli siyasi bir görüştür. Sosyalizme yapmış olduğu katkıların oldukça fazla olduğu bilinen Marx, kuramı etkili bir biçimde geliştirmiştir (İnaç, 2010). Kuramın genel yapısı, özel mülkiyetin ortadan kaldırılarak, kamuya eşit bir biçimde paylaştırılması, işbölümü yerine işbirliğini, ortak dayanışmayı ve eşitliği, esas almasıdır (Savran, 1998). ". . . İşçinin emek-gücünün korunması ve devamı için gereken değere oranla artı-değer, artık özel kapitalistlere

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

gitmez, bütün topluluğa döner ve topluluk üyeleri arasında sağladıkları emeğe göre ve aynı zamanda çeşitli sosyal gereksinmelere göre paylaştırılır" (Politzer, 2011, s. 410). Bundan dolayı, özel mülkiyete dayanan kapitalist toplumun yerine komünist toplum modelinin geçmesi arzulanmıştır. Özellikle XX. yüzyılın başından beri lanse edile gelen komünizm, Marx ve Engels tarafından *Komünist Parti Manifestosu*'nda verdiği öğüt ve öneriler ile kendi genel hatlarını çizmiştir (*Resim 22*).



Resim 22: K. Marx ve F. Engels.

Kaynak: http://ciml.250x.com/gallery/00000_marx_engels.jpg (Erişim: 10.06.2013).

Özel mülkiyetin olmaması ve üretim araçlarının toplumun tümüne ait olmasıyla beraber girişilen proleter diktatörlüğü, sosyalizmden sonraki dönemde de varlığını algılatmıştır (Ceylan, 2006, s. 243). Komünizmi destekleyen düşünce sistemleri olarak, Marksizm – Leninizm, komünist sisteme gidilecek olan süreci başlatacak ve proleter devrimini hazırlayan sosyalizm gündeme gelecektir. Sonrasında ise "Marksist kuramda son aşama olan komünizmin gerçekleşmesiyle devlet ortadan kalkacaktır" (Atasever, 2010, s. 19). Devletin ortadan kalkması, proletaryanın devleti gasp etmesi ve aşağıdan yukarıya örgütlenmesiyle mümkün görülmüştür. Gerekli örgütlenme sağlandıktan sonra işçiler yönetimi ele geçirecek ve yönetici sınıfına yükselmiş olacaklardır (Bakunin, 1998), (*Resim 23*). İster sosyalist sistemde ister komünist sistemde olsun, yapılan ve atılan her adım neticesinde sanat, siyasal bir edimin temsilcisi konumunda olmak zorunda kalmıştır. Tıpkı diğer rejimlerde olduğu gibidir. Çünkü sanat hangi ideolojik kurum altında yeşerirse yeşersin, muhakkak geçerli sayılan düşün ve siyasal davranışların propagandasını yapıp yaymakla mükellef olmuştur (Macit, 2006). Teatral ve abartılı tarihi sahnelerle militer bir görüntü altında kahramanlık destanları yaratmak şüphesiz ki sanatın üstesinden gelebileceği bir durum olmuştur.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 23: İşçi sınıfı, proleter sınıf.

Kaynak: http://www.merakname.com/depo/proleter.jpg (Erişim: 10.07.2013).

Konunun ana ekseni itibariyle bir sonraki konu başlığında yer alan anarşizm ve anti-dogmatizm görüş ve anlayışı irdelenecektir.

Anarşizm/ anti-dogmatizm düşüncesinin temelleri. *Anti- otoriteryen* politik felsefe ve devrimci hareket olan *Anarşizm*in ve *anti-dogmatist* düşünce yapısının uzun ve bir o kadar da zengin tarihi vardır (Newman, 2005, s. 285).

> William Godwin'in görüşleriyle belirmeye başlayan ve Proudhon ile ilk defa gün yüzüne çıkan anarşizm, temel olarak Avrupa düşüncesi içinde şekillenmiştir. 19. Yüzyıl Avrupa'sının çalkantılı siyasi ortamında Aydınlanma Hareketi'nin sonucu olarak dinsel otoritenin sorgulandığı bir dönemde, anarşizm bütün Otorite'lerin sorgulamasına girişmiştir. Anarşist bakış açısı içinde toplumdaki sorunların kaynağı hiyerarşide görülmektedir; hiyerarşinin var olduğu bir yaşam özgürlüklerin kısıtlandığı, insan gelişiminin engellendiği toplumları doğurmaktadır. İnsan doğasının iyiliğine güvenmek, karşılıklı yardımlaşma ve dayanışmaya dayalı toplumların hiyerarşiyi ortadan kaldıracağına inanmak anarşizmin temel varsayımlarındandır (Uğur, 2009, s. 1).

Bu düşüncenin temellerini kavrayabilmek adına siyaset felsefesinin cevap aradığı bazı sorunlara göz atılması oldukça önemlidir. Öncelikle; asırlardır topluluk halinde yaşayan insanoğlunun haklarının belirlenmesini sağlayacak kimin neye ne kadar hakkı olacak problemi ile kim topluluk adına konuşacak sorunsalına cevap bulmak gerekmiştir. Topluluk adına konuşacak kişi temelde devlet diye tanımladığımız aygıtın önemli yapı taşı olarak kendini konumlandırmıştır (Bakunin, 1998). Bu bağlamda

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

incelenecek olursa, devlet ve kurmuş olduğu otoritenin yetkileriyle insanoğlunun haklarını savunma ve sağlama konusunda, devletin gerekli olup olmadığı tartışması gündeme gelmiştir. Antik Yunan düşünürlerinden Platon, devletin gerekli olduğunu ve yarı kast sistemi uygulanmasıyla toplumdaki kaosa son verilebileceğini düşünmüştür (Uğur, 2009). Aristoteles'in de Platon'la aynı fikirde olduğu bilinmektedir. Devlet kavramının gerekliliği fikri ilk çağdan günümüz düşünürlerine kadar gelmektedir. Ancak devletin ve mülkiyetin, gerekli olup olmadığı veya gerekli ise siyasi erkin kimin elinde bulunması gerektiği, devlet gereksiz ise nasıl bir yönetim ve toplum yapısının amaçlandığı konusu oldukça elzemdir. Devletin var olması veya varlığının gereksizliği (Bakunin, 1998), konusundaki itirazlar araştırmayı Anarşizm kavramına götürmektedir. Devlet ve mülkiyet sorunsalı anarşizm olgusunun çıkış noktasına dayanaklılık etmiştir. Bu açıdan düşünülürse, farklı şekillerde Anarşizm tanımı yapılmıştır (Nehru, 1970). Araştırmanın ana noktasını belirleyen Anarşizm tanımı, siyaset felsefesi alanını kapsayan tanımdır. Sonraki kısımda farklı düşünür ve yazarların yapmış olduğu tanımlamalara göz atılması önem arz etmektedir (*Resim 24*).



Resim 24: Mihail Bakunin.

Kaynak: www.filozoflar.com/etiket/bakunin-hayati (Erişim: 10.06.2013).

Öncelikle Mihail Bakunin'in (*Resim 26*), *Devlet ve Anarşi* isimli eserinde Anarşizm tanımını kapsamlı biçimde yaptığı görülmektedir:

> Anarşi; yani topluluğun tüm birimlerinin ve parçalarının özgür ve bağımsız örgütlenmesi seçilmiş dahi olsa herhangi bir otoritenin emirleriyle, herhangi bir bilimsel teorinin dayatmasıyla değil, bizzat hayat tarafından üretilen her tür talebin doğal

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> gelişimi ve bunun bir sonucu olarak söz konusu örgütlülüklerin aşağıdan yukarı, gönüllü federasyonu anlamına gelen anarşi . . . (Bakunin, 1998, s. 315).

Bakunin tarafından yapılmış tanımın olgunun anlaşılması için yeterli olduğu görülmektedir. Farklı bir tanıma göre, "Anarşizm bazen, özgürlük ve eşitlik ilkelerinin aynı ölçüde ve birlikte geçerli olması için çalışan sosyalizm ile liberalizm arasındaki bir sentez denemesi olarak anlaşılmaktadır" (Berti'den aktaran Kaufmann, 2003, s. 13). Anarşizm, her ne kadar bu şekilde ara bir geçiş dönemi olarak konumlandırılmak istense de Bakunin'e (1998), göre; sosyalizm, liberalizm ve anarşizm, XIX. yüzyılın rekabet halindeki üç anlayışıdır ve her biri farklı fikirler üzerinden yükselmektedir. Bunlardan anarşizm, kardeşlik fikrini vurgulamış ve örgütlenmeler kardeşlik ibaresiyle adeta mühürlenmiştir. Anarşizm ve Sosyalizm kavramları parlamentoyu ve ekonomik eşitsizlikleri eleştirmesi bakımından da birbirlerine yakın konumda oldukları görülmüştür. Başka bir Anarşizm tanımı incelendiğinde ise;

> . . . bütün yönetim şekillerine ve yönetim sınırlamalarına karşı çıkan, ihtiyaçlarını karşılamaları için toplumdaki bireylerin gönüllü işbirliği ve özgürce kurumlaşmasını savunan politik teori olarak tanımlandığını ve bu teorinin temelinde de J-J.Rousseau, Godwin, Proudhon, Striner, Thoreau, Bakunin ve Kropotkin gibi düşünürlerin bulunduğunu görmekteyiz (Keha, 2007, s. 303).

Aynı zamanda makalesinde Paul Feyerabend'in anarşist bilgi kuramını inceleyen Keha (2007), Anarşizm'i tanımladıktan sonra kuramın, bilimin hem iç hem de kültürün bir bütün olarak gelişmesi açısından zorunlu olduğunu aktarıyor (s. 304). Fakat anarşizmin ve anti-dogmatizmin temellerinde görülecektir ki olguya teorik ve hareket anlamında kaynaklık eden düşünürlerin, tanımlamaları ve yöntemleri konusunda çeşitlilik göstermeleri söz konusu olsa dahi ortak bir tanıma gidilmesi mümkündür (Kaufmann, 2003). "Toplumun yapısında temel değişiklikler yapmayı, özellikle otoriter devletin yerine özgür bireyler arasındaki hükümet olmayan bir işbirliği biçimini koymayı hedefleyen bir toplumsal düşünce sistemi . . ." (Woodcock,1996, s. 17),dir. Yapılan tanımlamalardan *anarşist* tanımı da kendi payına düşeni almaktadır. Düşünürlerin; her kim ki otoriteyi yadsır ve ona karşı savaşırsa, o bir anarşisttir ortak düşüncesi yaygındır (Woodcock, 1996). Anarşizm, herhangi bir otorite tarafından konulmuş ve insanları itaat etmeye zorlayan düzeni yıkmayı arzularken, yerine doğanın içinde var olan düzeni kurmayı, ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. İnsanların devlet

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

fikriyle birlikte geliştirdikleri yasa konusu; "Kant özgürlükle yasa arasındaki ilişkiyi "burjuva yasamasının etrafında döndüğü iki dayanma noktası" olarak ele alır ve şiddetin . . . gerçekten etkili olması için gerekli olduğunu söyler" (Kaufmann, 2003, s. 31). Kant'ın iddia ettiği gibi şiddeti de yol olarak seçen anarşistler olduğu gibi, amaç edinilen düzene ulaşmak için her düşünür değişik bir yol benimsemiştir.

> Tolstoycular şiddeti hiçbir koşul altında kabul etmiyorlardı; Godwin değişimi tartışma yoluyla, Proudhon ve taraftarları ise kooperatif örgütlenmelerin barışçı bir şekilde çoğalmasıyla getirmeye çalışıyorlardı; Kropotkin şiddeti kabul ediyordu, ama gönülsüz bir biçimde ve yalnızca devrimler sırasında kaşınılmaz olarak ortaya çıktığını ve devrimlerin insanlığın ilerlemesindeki kaçınılmaz aşamalar olduğunu düşündüğü için. . . (Woodcock, 1996, s. 19).

Anarşizminin yöntem konusundaki farklılaşmaları doğal bir sonuç olarak bizleri farklı anarşist tipolojilerine götürmektedir. Bunları kısaca saymak gerekirse; *Radikal Anarşist, Felsefi Anarşist, Elitist Anarşist, İktisadi Anarşist, Cemaat Anarşisti, Anarko-Sendikacı.* Yöntem konusundaki tartışmalar, özellikle devrimin kanlı ve şiddetle olmasını öğütleyen anarşizm kavramı, *nihilizm* ve *terörizm*le karıştırılmış ve bu ifadelerle ilişkilendirilmesine yol açmıştır (Kaufmann, 2003). Temelde aralarında belirgin farklılıkların bulunmasına rağmen, kavramların içeriği de birbirlerine dönüştürülmüştür. Daha önce de bahsedildiği gibi bazı anarşistler düzenin yıkılması için şiddeti savunmazken bazıları da şiddete başvurmanın gerekli olduğunu iddia etmiştir (Uğur, 2009). Proudhon'un şiddet yanlısı olmayan görüşleri, Bakunin ile birlikte şiddet eylemlerine dönüşmüştür ve bu noktada anarşizmin bakış açısı da değişmiştir (Bakunin, 1998). Özünde hiyerarşinin olmadığı ve kişiler arası eşitlik ilkesine dayanan kavram yerini negatif anlam yüklü, kargaşa ve başıboşluk anlamında konumlandırılır olmuştur (Uğur, 2009).

Fakat kuramın ortaya çıkış tarihine bakacak olursak, dillendiği tarih tam olarak tespit edilemese de 1866 yazı olarak tarihlemek mümkün görünmektedir. Bakunin (Bakunin, 1998), tanımlamayı bir İtalyan gazetesine yazmış olduğu makalelerde anarşist kavramıyla ilk kez karakterize etmiştir. Fakat başka bir görüşe göre ise anarşizm, kendisini anarşist olarak lanse etmese de ilk olarak *William Godwin*'in eserlerinde kendine yer bulduğu iddia edilmiştir. Özellikle de *An Enquiry Political Justice* isimli eserinde ortaya atmış olduğu kimi görüşler anarşi kavramıyla örtüşmektedir ve bu

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

sebeple Godwin ilk anarşist olarak bilindiği kabul edilmektedir (Uğur, 2009). Bunun yanı sıra; "Proudhon kapitalizm eleştirisiyle anarşizmin devlet karşıtlığını bir araya getiren ilk teorisyendi" (Bakunin, 1998, s. 14).

Tüm tanımlamalar ortak bir kavramda birleşmektedir, düzeni yadsıma. Dogmalarla ve var olan düzenle ciddi bir biçimde kavgalı olan anarşistlerin modern politik düşünceye başlıca katkısı ise; eleştirel tutum göstermesidir denilebilir. "Anarşist düşüncenin burada anlatılan biçimi, . . . verili ilişkilere oldukça önemli ilkesel eleştiri yöneltme potansiyeline sahiptir. Öte yandan, toplumsal biçim olarak önerdiği şey de olanaksız değildir" (Kaufmann, 2003, s. 15). Düzen karşıtı tavırlarını ve tepkilerini ortaya koymaktan çekinmeyen anarşistler; geleneği yıkma, basmakalıp düşünceleri yerle bir ederek dogmalara karşı çıkma dürtüsü içinde kendilerini görmüşlerdir. Bu bakımdan anarşistlerin aynı zamanda *Anti-Dogmatist* olduğu söylenebilir. Doktrinin taraftarları -Bakunin'in de ısrarla ifade ettiği gibi- devrimin gerekli olduğunu ve devrimle beraber devletin ve kurumlarının yıkılması gerçekleştiği takdirde insan doğasında bulunan özgür iradeye ulaşılacağını düşünmüşlerdir. Çünkü devlet yapısında, düzeni korumak için görevli olan polis ve askerler zoru, şiddeti kullanarak insanların hür iradelerini etkileyip, insanın doğuştan getirmiş olduğu hakları ellerinden aldığı ve kendi yeteneklerini kullanamadığını ileri sürmüşlerdir (Bakunin, 1998).

> Nerde devlet varsa orda kaçınılmaz olarak tahakküm ve dolayısıyla kölelik vardır. Açık veya kamufle edilmiş köleliğe dayanmayan bir devlet düşünülemez. İşte biz bu nedenle devletin can düşmanlarıyız . . . insanların . . . bağımsız ve bütünüyle özgür birlikler yoluyla aşağıdan yukarıya örgütledikleri zaman mutlu ve özgür olabileceklerine inanıyoruz. . . . ve bu yüzden bize anarşist diyorlar (Bakunin, 1998, s. 288).

Bu sözleriyle Bakunin devletin ne denli gereksiz ve toplumu tahakküm altına alan bir yapı sergilediğini dile getirmiştir. Bundan böyle eşitliğe, sömürünün olmadığı bir toplumsal düzene ve hak ettiği konumu elde etmeye kendini adamış olan proletarya var olan düzeni korumaya çalışan, bunu yapmak için de militer, teolojik ve ideolojik yapılanmaları kullanan devlet arasında, her hangi bir anlaşmanın olmayacağı anarşistler tarafından kanaat getirilmiştir (Bakunin, 1998).

Anarşizm kavramı, salt politika alanında yaptığı eleştirilerle değil; sanat alanında da bürünmüş olduğu yeni bir yüzle kendini hissettirmeyi başarmıştır. ". . . var olan koşullara ve bu koşullara paralel olarak var olan katı inançlara yönelik sürekli bir

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

eleştiri aracı gereklidir ki bu . . . öncelikle sanat olacaktır" (Kaufmann, 2003, s. 257). Düzene karşı eleştiride bulunup, alışılmadık yöntemlerle dikkat çekmeyi ve böylece geleneksel, klasik sanat anlayışına karşı asi olmayı kendine görev edinen kimi sanatçılar, anarşist tavrını, ürettiği yapıtlara taşımıştır. Sanat XIX. yüzyılın savaşlarla ve sosyal olaylarla hareketlenen ikinci yarısında başlayıp, bir sonraki yüzyılı derinden etkileyecek şekilde anarşist bir eğilimin içine girildiği görülmüştür. Sanat daha önce kabul edildiği gibi belli bir zümreye ait olmaktan çıkmış, profesyonel sanatçı, yarı profesyonel sanatçı veya sanat tüccarlarının tekelinden kurtulmuştur. Halkla, halkın içinde keşfedilmeyi bekleyen ve baskıcı otorite tarafından engellenen, köreltilen yeteneklerin gün ışığına çıkarılması amaçlanmıştır (Kaufmann, 2003).

XX. yüzyıl, sanat geleneğinin merkezinde bulunan eskiyi yıkıp, yerine yenisini getirme arzusu kendini belirgin şekilde ortaya koymuştur. Özellikle klasik anlamdaki akımların yerine, yüzyılın karışık siyasi ortamından etkilenip, eş zamanlı diyebileceğimiz pek çok *Sanat Hareketi*nin ortaya çıkması da tesadüfî değildir. Dönemin sanat anlayışındaki farklılaşmalar, XIX. yüzyılla birlikte alevlenen siyasi tartışmaların ve düşüncelerin sanatta kendine yer edinip, olgunlaşması XX. yüzyıl ile birlikte olmuştur (Antmen, 2008). Dünya savaşlarının yarattığı yıkıcı ortam, faşizan sanatçıların tersine, faşist rejime karşı olan sanatçılar arasında anti-dogmatist ve anarşist duyguları körüklemiştir. Bundan da öte, propagandaya alet edilen sanat, sanatçı tarafından kınar konuma gelmiştir (Gosse, 2008, s. 198). Kınanan sanatın, sanatçı tarafından yıkılması için girişimde bulunulmuştur. Yıkma eylemine bağlantılı olarak bakılırsa, Dada'lar sanat hareketlerinin çıkış noktasında, hareketlere kaynaklık eden akım olmuştur. Fakat yapılan eylemler, kullanılan teknikler ve geleneksel olandan kopuş, sanatı yıkmak yerine sanatın sınırlarını yıkmıştır (Tanilli, 2002). *Resim 25*'de görüldüğü gibi sanat tarihinde kült bir konuma çekilmiş olan yapıtların kopyaları üzerinden değişiklikler yaparak onları yeniden üretme yoluna gitmişlerdir. Onları takip eden diğer sanatçılar için geniş ve yenilikçi bir yol açtıkları görülmektedir (Antmen, 2008). Anarşizmin sanata olan katkılarından biri, başkaldırı aracı haline getirip, alınıp satılan bir meta konumundan çıkarmış olmasıdır. Sanatın hiçbir şekilde sınırları olamayacağı ve elitist grubun sahip olduğu bir araç olmadığı kanıtlanmaya çalışılmış ve sanat sokağa, insanlara taşırılmıştır (Kaufmann, 2003).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



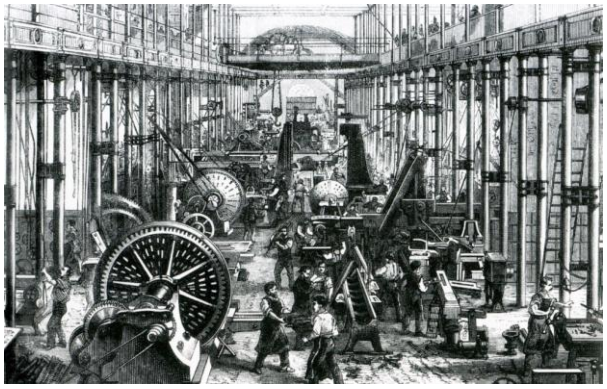
Resim 25: *"L.H.O.O.Q."* Marcel Duchamp, 1919.

Kaynak: http://daleowen.files.wordpress.com/2010/04/dada-lhooq-lg.jpg (Erişim: 12.06.2013).

Toplumsal Temelleri

XX. yüzyılda gerçekleşen tüm evrensel nitelikli olaylar, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda yaşanan teknolojik, ideolojik, toplumsal ve siyasi gelişmelerin sonucu olma özelliğini taşır (Tanilli, 2002). Bu iki asırda temelleri atılan köklü değişimler, XX. yüzyılda milyonlarca insanın ölmesine, I. ve II. Dünya Savaş'ı süresince yapılan toplu katliamlara, yıkım ve sefalete, büyük maddi hasarlara yol açacak dönemin adeta belirleyicisi olmuştur. XVIII. yüzyılla başlayan ve toplumsal put olarak nitelenebilecek; dinin, devletin ve gelenekselliğin yerini, akılla kavranabilen bir dünya görüşüne ve bilimsellikle temellenmiş toplumsal dinamiklere dönüştüren devrimler almıştır. Avrupa ülkelerinde şekillenen siyasi ve sosyal dinamiklerin temelini ise Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi atmıştır (Duman, 2008, s. 104), (*Resim 28*). Varolan ekonomik parametrelerin, Sanayi Devriminin sonucunda değişmesi, toplumda zengin azınlık ile fakir halk arasındaki uçurumu derinleştirmiş, ekonomik koşulların belirleyicisi olduğu sosyal sınıfların oluşmasına sebep olmuştur. Sınıfların gözle görülür bir biçimde varlığını göstermesi ile mevcut olan koşullardan hoşnut olmayan proleterya isyan etmiş ve greve gitmiştir. Proleter kesim, Fransız İhtilali'nin temellerini atmış olduğu özgürlük ve eşitlik fikirlerinden doğan, Sosyalizm doktrini ışığında toplumsal hareketlerin başlamasına öncülük etmiştir (Lenin, 2006).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 26: Endüstri Devrimi (Temsili Resim).

Kaynak: http://cdn.doandroidsdance.com/assets/2013/03/industrial-revolution.jpg (Erişim: 12.06.2013).

Fakir ve aç kitleler tarafından sürdürülen mücadeleler sonucu devrimler gerçekleşmiş, hükümetler yıkılmış, kimi zaman da oluşan devrim, bir karşı devrimle eski düzene döndürülmüştür. İçinde bulunulan politik rejimi yıkıp, kendi ideolojik yapılanmaları doğrultusunda ülkeyi şekillendirmek isteyen grup veya kişiler (Fülberth, 1999), 1789 Fransız İhtilali başta olmak üzere, 1917 Ekim Devrimi, Faşist ve sağ menşeli devrimler gerçekleştirmişlerdir.

Toplumsal dönüşümlerin ana ekseninde bulunan yöntemlerden biri olan devrim kavramının, sınırlarının tam olarak nasıl oluştuğunu incelemek araştırmanın daha iyi kavranılması bakımından önemlidir. *Devrim*; devletin yapısının, sosyal ve ekonomik dinamiklerinin hızlı ve şiddet yoluyla değişimidir (Bakunin, 1998). Kuvvet kullanarak eski düzenin yerine yeni bir düzen kurma esası devrim kavramının temelini oluşturur. "Tarihçiler, hukukçular, sosyologlar değişik tanımlamalar yapmakla beraber, esasta kuvvet yoluyla bir düzen değişikliğini kabul etmektedirler" (Aybars, 1991, s. 443). Kökten değişiklik ilkesinin esas nokta olarak alınması önemlidir. Çünkü devrimler sadece toplumsal değişimi ifade etmemektedir. Sosyal değişmenin biçimini ve onu belirleyen şiddet boyutunu da ifade eder. Şiddetle birlikte gelen devrimin kaynağında kimi zaman; insanların otoritelerden beklentileri ve otorite tarafından aldıklarının örtüşmemesi, yani bir memnuniyetsizlik durumuna verilen kolektif tepki hareketi olduğu sosyal bilimciler tarafından kabul edilmiştir (Güngör, 2007, s. 64). İşte bu memnuniyetsizlikte doğan devrimlerin nedenleri ne denli farklıysa sonuçları da o denli farklı olmuştur. Farklılıklara rağmen ortak olan konu ise; tepkisel olma özelliğidir. Sivil veya askeri darbe olsun, taşıdıkları ortak duygu iktidarda olana, var olan düzene

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

başkaldırma durumudur (Akgün, 2009, s. 407). Ergün Aybars (1991), Fransa ve Avrupa'nın kimi ülkelerinde 1789, 1830, 1848 yıllarında yaşanan olayları, Rusya'daki 1917 meselesini, 1919-1938 yılları arasında Türkiye'de ki rejim değişikliğiyle gelen köklü dönüşümü ve Uzak Doğu ülkelerinde yaşanan kimi değişimleri de devrim olarak görüldüğünü belirtmiştir (s. 445). Uygulama bakımından benzerlik gösterdiği, fakat evrensellik ve bölgesellik konusunda ayrışmasının nedenini; devrimi gerçekleştiren kitlenin kurduğu düzenin ana problem olarak görülmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu ülkelerde devrim öncesi dengede gibi görülen sosyal ve siyasal sistemler, zamanla sistem dışı eylem eksenine kaymış ve bunun nedeni olarak da var olan sistemin başarılı olmaması görülmüştür (Güngör, 2007, s. 58). Devrimler, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda toplum yapılarında meydana gelen önemli ve evrensel değişiklikler, bu yüzyılları takip eden sürecin sonunda dünyada kapitalist sisteme ve bundan dolayı gittikçe yoksullaşan işçi sınıfına neden olmuştur. Ayrıca; küçük sanayicilerin de işçi sınıfına dâhil edilmiş olması ve tröstlerin hegemonyası altında çalışmak zorunda kalması, üretim araçlarına sahip olan kapitalist sınıfın, işçi sınıfının karşısına çıkarmıştır (Albayrak, 1996, s. 94). İşçiler ve kurdukları sendikalar sayesinde sistemli bir biçimde örgütlenmiş, grevler, iş yavaşlatmalar ve mitingler yaparak seslerini büyük sermayedarlara duyurmuşlardır (Khudori, 2005, s. 65), (*Resim 27*). Bu örgütlenme şeması yalnızca işçilerle sınırlı kalmamış, ev hanımlarını, üniversite öğrencilerini, okulları etkisi altına almış ve değişim için kitlesel halde hareket etmesini bilmişlerdir (Çetinkaya, 2008). Tüm bu gelişmelerin ortak özelliklerinden biri de kitlesel hareketlerin özellikle XX. yüzyılda artış göstermiş olmasıdır.



Resim 27: Eylem yapan işçiler.

Kaynak: http://www.yenihayat.de/wp-content/uploads/2012/01/KoelnFord-Streik.jpg (Erişim: 26.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Dünyayı, Modernizme ve Postmodernizme hazırlayan koşullardan biri olan toplumsal faktör; sosyal dönüşümleri ve siyasi yapılanmaları tarihe yansıtan bir ayna olmuştur. Araştırma çerçevesinde sınırları çizilen XX. yüzyılda modern ve sonrasında kendini algılatacak olan, postmodern yapılanmanın temellerinde siyasi ve sosyal olayların payının ne denli önemli olduğu önceki konularda dile getirilmiştir. Yaşanan tüm sosyal olayları detaylı incelemek mümkün değildir. Her biri ayrı bir inceleme ve araştırma konusudur. Bundan dolayı, *İşçi Sınıfı, Sendikalaşma ve 68 Öğrenci Kuşağı* alt başlık olarak seçilmiştir. Alt başlıkta genel hatlarıyla XX. yüzyılın sosyal ve düşünsel ortamına değinilmeye çalışılacaktır.

İşçi Sınıfı, Sendikalaşma ve 1968 Öğrenci Hareketi

Temelleri XVIII. ve XIX. yüzyılda atılan, XX. yüzyılda doruğa tırmanan başkaldırı döneminin özelliklerine, ortaya çıkış nedenlerine bir önceki konu da değinilmeye çalışılmıştır. Esasen, nüfusun artması ve köylülerin topraklarının kendi geçimlerini sağlamaya yetmiyor olmasına yol açarken, hızla büyüyen sanayileşme hareketleri kalabalık ve yoksul bir işçi sınıfının oluşmasına zemin hazırlamıştır (*Resim 28*).



Resim 28: Kalabalık ve yoksul işçi sınıfı.
Kaynak: http://gencsosyalbilimciler.files.wordpress.com/2010/10/industrialrevolutionworkers.jpg (Erişim: 26.06.2013).

Sanayide gerçekleşen büyüme, işçi sınıfının fabrikalarda yoğunlaşması, sınıf bilincinin oluşumuna katkıda bulunmuştur (Tanilli, 2002). Ekonominin büyümesinde önemli rol oynayan makinelerin üretim yaşamında kendine yer bulması, toplumda azınlık denebilecek zenginlere refah ortamını sağlamış, zengin ve fakir grup arasındaki

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

uçurum keskinleşmiştir. “Bu konuda kapitalistlerle proleterler arasındaki uyuşmazlıklar, sanayileşme ilerledikçe, daha da keskin ve acı bir aşamaya vardı. Yeni sınıflar, yeni menfaatler ve yeni sorunlar yaratan Sanayi Devrimi, toplumsal tepkiyi o zamana kadar görülmemiş bir şiddetle ateşledi” (Schapiro, 1966, s. 15). Halk yalnızca; kapitalistler ve işçi sınıfı olarak ayrışmamış, aynı zamanda memurlar, çiftçiler, köylüler, esnaf olarak da aralarında bölünmüştür. Orta sınıf denilen bu kesim, kapitalist işverenler tarafında yer almayı tercih etmiş, bazıları da sendikalar etrafında toplanıp, proleter direnişe katılmışlardır (*Resim 29*), (Fülberth, 1999).



Resim 29: Proleterya (Temsili resim).

Kaynak: http://www.ulkedehaber.com/haber/1-mayisin-kokenleri-nelerdir---rosa-luxemburg-11956.html (Erişim: 26.06.2013).

Sınıflar arası savaşın, ekonomik nedenlerden ileri geldiğini öne süren Marx’a göre; “. . . toplumdaki asıl bölünmeler ve sonuçta oluşan toplumsal tabakalaşmanın tüm biçimlerinin temelleri ekonomik niteliktedir, yani özel mülkiyete sahiplikle ilgilidir” (Marx’tan aktaran Turner, 2000, s.12). Ayrıca Turner, Marksist sosyolojinin sınırlarını çizmiş ve toplumlarda eşit olmayan durumun, bölünmenin ve hiyerarşinin nedeninin ekonomik koşullara bağlanabileceğini, yaratılan kaos ortamını çözümleyecek tek yolun ise; kuramını Marx’ın oluşturmuş olduğu Tarihi Materyalizm’den geçtiğini ifade etmiştir. *Statü* isimli eserinde, Marx ve Weber arasındaki statü varsayımları üzerine gerçekleşen tartışmaları aktaran Turner (2000), Marx’ın iddia ettiği gibi toplumsal tabakalaşmanın kaynağının yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda güç-iktidar ve kültürel farklılıklar gibi pek çok boyutu olduğunu ileri sürmüştür. Burada sorun edilen

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

kısım, toplumsal tabakalaşmadan da ziyade eşitsizliğin göstergesi sayılan sınıfların nasıl ve ne şekilde ortadan kaldırılacağı yönündedir. Marx, tarihi materyalizmle yani toplumların kapitalizmden sosyalizme ve oradan da komünizme varacağı teziyle beraber, sınıflaşmanın ortadan kalkacağını savunmuştur (Nehru, 1970). Marksizm'in ortaya sürmüş olduğu düşünceleri kabul eden Lenin; ". . . çatışma halindeki uğraşılar, her toplumun bölünmüş olduğu sınıfların yaşam biçimi ve konumlarındaki farklılıklardan ileri gelmektedir" (Lenin, 1997, s. 26), diyerek Weber'in statü düşüncesini de desteklediğini göstermiştir. Statünün yani sınıflaşmanın yaratmış olduğu ayrım düşüncesi, ezilen ve hakkını aramak için sendikalaşan işçi sınıfının örgütlü direnişe geçmesiyle kitlesel olarak dünyada kendini göstermiştir (Khudori, 2005, s. 64-65). Aybars'a göre; XIX. yüzyılda Avrupalı ülkelerin bir bölümü bağımsızlıklarını kazanmak için devrimler yaparken, bir başka bölümü de demokrasi, özgürlük, eşitlik gibi günümüzde doğal hak olarak görülen kavramları elde etmek için savaşmıştır. Özellikle; işçi sınıfının siyasal-sosyal-ekonomik hakları, kadının emekçi kesime katılmasıyla beraber siyasal alanda varlık göstermesi de gündeme gelmiştir (*Resim 30*). Bu yüzyılda uğrunda savaşılan haklar, XX. yüzyılın başlarında devletlerin sosyal devlet kavramını benimsemeye başlaması ile günümüzdeki şeklini almaya başlamıştır (Aybars, 1991, s. 445).



Resim 30: Fabrikada çalışan kadınlar.
Kaynak:http://www.nwhm.org/media/category/exhibits/industry/24.%20Indianapolis%20cotton%20mill%20workers.jpg (Erişim: 26.06.2013).

Sosyal devlet olma yolunda kat edilen en önemli mesafelerden biri olarak Çarlık Rusya'sında gösterilen kitlesel ayaklanma iyi bir örnektir.1914 yılında başlayan I. Dünya Savaşı'yla beraber halk arasında başlayan hoşnutsuzluk, toplumdaki hiyerarşik

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

çözülmeyi başlatmıştır. Alınan yenilgiler, vaatlerin yerine getirilmemesi de bu süreci hızlandırmıştır (Fülberth, 1999). Ayaklanma başlatan proleter neredeyse hiçbir güçlü direniş görmeden yönetimi devralmıştır. Çarlık yıkılmış, yerine Sovyet kurulmuştur. Çok geçmeden de yönetime, işçilerin söz sahibi olduğu Bolşeviklerden oluşan bir kadro geçmiştir. Bolşevikler yenilikçi bir yol haritasıyla halkın karşısına çıkmış (*Resim 31*); "Barış, halklara özgürlük, toprakların kamulaştırılması ve toprağın, bankaların, büyük işletmelerin millileştirilmesi, üretim üzerinde işçilerin denetimi" (Tanilli, 2002, s. 157), gibi söylemlerle halkın desteğini arkasında toplamıştır. Sovyetler Birliğinde yaşanan işçilerin hak araması ve özgürlüklerini kazanması, dünyada emsal teşkil etmiş, pek çok olayın ateşleyicisi olmuştur.



Resim 31: Bolşeviklerin Lideri Lenin halka sesleniyor.
Kaynak: http://sosyalizm.info/wp-content/uploads/2011/03/socialism-5.jpg (Erişim: 26.06.2013).

İşçi direnişinin yaygınlaşıp, proleterin sistemli şekilde toplanmasına büyük katkı sağlayan ve hareketin kitleselleşmesi yönünde emek harcayan *sendika*lar da bir hayli önemli yer tutmuştur (Khudori, 2005, s. 65). Sendikalar, ihtilal fikri kapsamında, ülke içinde teşkilat kurup, halkı bu fikri benimsemesi yönünde eğitime tabii tutmuş, grevleri, sokağa dökülen kitleyi organize etmiş, devrimi öven ilan ve afiş dağıtmıştır (*Resim 32*), (Demirer, Lavabre, Nahon, Özbudun, Pages ve Rey, 1998). Sendikalar değişik isimlerle tarih sahnesinde yer aldığı gibi, *Birlik Sendikaları*, *Uluslararası Kızıl Sendikalar*, *Sosyal Demokrat Sendikaları*, daha sonraları 1980'lerde Türkiye'de de görülecek olan sendikalaşma hareketleri doğrultusunda; *Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu* (DİSK), *Metal-İş* (*Bknz. Resim 33-34*), gibi devrim amacı güden siyasi yapılanmalara da destek olmuştur. *Örn. Komünist Gençlik Birliği, Amele-Köylü Birliği, vb*.(Anzerlioğlu, 2006, s. 9).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 32: Emperyalizm karşıtı afişler.

Kaynak: http://www.turnusol.biz/UserFiles/Image/2009/taylanozgur-afis.gif http://1.bp.blogspot.com/-tkYrm-8o0EQ/T5LI12vVnEI/AAAAAAAAYw8/cCheHAYz2h8/s1600/tumblr_kujg9zLe7W1qzexgu.jpg (Erişim: 26.06.2013).

İşçilerin sendikalar etrafında toplanıp, hayatın her alanında eşit olmak için girdikleri mücadelelerde yalnızca üretici kesim ortak edilmemiş, aynı zamanda öğrencilerin de direnişte yer almaları sağlanmıştır.



Resim 33: DİSK Eylemi.

Kaynak: http://www.musacam.com/images/20130213055458.JPG (Erişim: 26.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 34: Metal-İş'in 1 Mayıs alanındaki görüntüsü.
Kaynak: http://yakinplan.com/1mayis/6.jpg (Erişim: 26.06.2013).

Dünya, XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, işçilerin ve öğrencilerin ortak direnişine, devrimci, anarşist eylemlerine odaklanmıştır. İşçilerin eşitlik ve özgürlük taleplerine bir de öğrencilerin kaliteli ve baskıdan arındırılmış eğitim sistemi istemeleri eklenmiştir (*Resim 35*). Taleplerini dile getiren öğrenciler yalnızca eğitimde devrim yapılmasını değil, aynı zamanda siyasette aktif rol alıp, ülke meseleleri için söz sahibi olmayı da istemişlerdir (Çetinkaya, 2008). Eylemlerin ekseni, başta sosyal ve kültürel nedenlerden çıkmış gibi görünse de evrenselleşen bu hareket patlak verdiği ülkeye göre şekillenmiştir. İlerleyen zamanlarda olayların seyri sol merkezli öğrenci eylemlerine dönüşmüştür (2008).



Resim 35: 1968 Mayısında patlayan öğrenci eylemleri.
Kaynak: http://alain.alcouffe.free.fr/A/mai68.jpg (Erişim: 26.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Tüm dünyada ve ülkemizde ciddi şekilde yaşanan süreç, kimi araştırmacılara göre; 1967 yılında ABD'de öğrencilerin okullarındaki eğitim sistemini protesto etmeleriyle başlamıştır. ABD'den de Fransa'ya sıçraması1968 yılında gerçekleşmiştir (*Resim 36*). Ancak kimi kaynaklara göre ise hareket direkt Fransa'da başlamış ve kitleselleşip yaygınlaşmıştır (Demirer ve diğerleri, 1998).



Resim 36: 1968 Mayıs ayında Fransa.

Kaynak: http://www.marxists.org/francais/just/gg68/etudiants68.jpg (Erişim: 26.06.2013).

"Fransız Üniversitelerindeki köhnemiş eğitim metotlarını ve bir fakültenin kapatılmasını protesto etmek isteyen Sorbonne Üniversitesi öğrencilerinin polis tarafından sert şekilde dağıtılması üzerine patlak veren çatışmalar kanlı gelişmelere yol açmıştır denmektedir. Avrupa'da 1986 yılına damgasını vuran gençlik hareketleri böylelikle başlamış olmaktadır" (Aydın, 2008, s. 67). Kısa zaman zarfında ise kitlesel ve evrensel bir tepki hareketi olarak uzunca bir süre gündemde yer almıştır. Öğrenci hareketi, yalnızca okullarla sınırlı kalmamış, 60'lı ve sonraki yıllarda da hem eğitimde, hem sanatta hem de kadınların kendilerini toplumda birey olarak kabul ettirmeleri için etkin bir yol olmuştur (Demirer, et al. 1998). 1968 öğrenci olayları (bknz. *Resim 37*), tüm sosyal alanları etkilemesinin yanı sıra; bu hareketin zamanla ana karakterine Sosyalizm düşüncesinin (Karataş, 2009, s. 1658), yerleşmesiyle beraber yaşanan eksen kayması da oldukça önemlidir. Dünyanın farklı noktalarında yaşanan 1968 olayları, öğrencilerin kitlesel eylemlerinin alt metninde, dünyaya duyarlı, ortak bilince sahip, güçlü ve önemli bir kitle oldukları mesajını vermiştir. 1968 yılında yaşanan kitlesel boykotlar, küresel bir olgu olarak kabul edilmesinin dışında, hareketin yaşandığı her ülkede farklı boyutta olmuştur (Kolektif, 2009).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 37: 1968 Öğrenci olaylarından protesto amaçlı hazırlanmış olan afiş örnekleri. Kaynak: http://carlosherrerablanco97.files.wordpress.com/2012/11/mai-68-290408.jpg (Erişim: 26.06.2013).

Ancak temel olarak ortaya çıkış nedeni, genel bir ifadeyle; XX. yüzyılın ikinci yarısında hızlanmaya başlayan nüfus artışının, sanayileşmenin ve çağın günden güne gençliğe dayattığı pasifist hayat tarzına duyulan öfkenin, protesto yoluyla gündeme getirilmek istenmesinden kaynaklanmıştır (Tuncel, 2010, s. 84). Fakat olayları yalnızca gençliğin kendini ifade etme sorunu olarak algılamak büyük bir yanılgı olacaktır. Bu bağlamda, dünyada yaşanan 1968 öğrenci olaylarının nitelik olarak, sosyal ve kültürel koşullara duyulan memnuniyetsizlikten ileri geldiği, pek çok araştırmacı tarafından kabul görmüş bir düşüncedir (Kılınç, 2008). "60'lı yılların sonundaki devrimci hareketler ele alınırken genellikle 25 yaş altındakilerin radikalleşmesi dünya çapında bir olgu olarak görülür ve böylece her şey 'Gençliğin İsyanı'na ve kuşak çatışmasına bağlanır" (Steiner ve Debray, 2009, s. 64). Eylemler çıkış yeri olarak üniversiteleri seçmiştir. Öğrenciler, eğitime yeterli yatırımın yapılmıyor olması, yönetimde söz sahibi olmak istemeleri gibi kimi isteklerini dersleri boykot ederek, oturma eylemleri ve yürüyüşler yaparak gündeme taşımışlardır. Daha önce de belirtildiği üzere öğrenci hareketleri, her ülkede farklı yöntemler kullanmıştır (Tuncel, 2010, s. 84). ABD de silahsız eylem biçimleri, boykotlar, yürüyüşler yapılmış, Fransa ve Almanya gibi bazı ülkelerde silahlı çatışmalar yaşanmıştır. Fransa da öğrenci eylemlerine işçi ve işçi sendikaları da destek vermiş ve hareket büyümüştür (Demirer ve diğerleri, 1998). İşte bu noktada kimi yerlerde eylem biçimi olarak şiddet kullanıldığı için 68 olayları siyasi bir niteliğe bürünmüştür. Öğrenci hareketleri ABD (*Resim 38*), Fransa, İngiltere, Almanya, Türkiye, Afrika ülkeleri ve üçüncü dünya ülkelerinde de yaşanmış, yalnızca

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

eylemin amaçları doğrultusunda farklılaşmalar olduğu görülmüştür (Aydın, 2008). Başlıca; eğitim hakkı, yönetimde ve yöneticileri seçme konusunda söz sahibi olmak, ırkçılığa karşı mücadele, kadın hakları, cinsel devrim, emperyalizm karşıtlığı, özgür basın, vb. konular eylemlere sorun edinilmiştir.



Resim 38: Vietnam savaşını protesto eden kadınlar.
Kaynak: http://www.the1968exhibit.org/sites/default/files/U1580116.jpg (Erişim: 27.06.2013).

ABD ve kimi Batı Avrupa ülkelerindeki öğrenciler sosyal ve kültürel sorunlar ekseninde başkaldırırken, üçüncü dünya ülkeleri ise ırkçılığa ve emperyalist sömürgeciliğe karşı hareketlenmiştir (Demirer ve diğerleri, 1998). "Bu parlamenter demokrasilerde, XX. yüzyılın büyük bölümünde, öğrenciler, ayrıcalıklı elit oluşturduklarından ve kurulu düzenin muhalifleri değil kalesi sayıldıklarından, ayaklanmaları büyük şok yaratmıştı" (Fraser, 2008, s. 9).

Türkiye'de yaşanan 1968 öğrenci hareketini Paris'teki öğrenci ayaklanmaları tetiklemiştir (*Resim 39*). 1968 yılına gelene kadar da 60'lı yılların başında gençlik, çok partili hayata geçişle beraber, politik bir çizgiyi tercih etmeye başlamış ve ülke meselelerini çözmek için çaba harcamıştır. *Türkiye İşçi Partisi'*(TİP)nin de kurulmasıyla aktif olarak siyaset sahnesinde yer almaya başlamışlardır (*Resim 40*). Bu gelişmeler ışığında Türkiye'de öğrenci hareketinin yükselişe geçmesi, 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren olmuştur (Aydın, 2008). Bu dönemlerde başlarda iktidar veya muhalefet partilerinin bünyesinde olan öğrenci hareketleri 1968 ile beraber düzen karşıtı, anarşist eksene kaymıştır (Eroğlu'dan aktaran Tuncel, 2010, s.91).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 39: 68 Taksim eylemi.

Kaynak: http://3.bp.blogspot.com/_Km-RUWp95jI/Szuy0MPBtuI/AAAAAAAAALk/WNxU_0Sg74A/s320/Taksim+eylem+68.jpg (Erişim: 27.06.2013).

Öğrenci liderleri kendi kurdukları siyasi oluşumların çatısı altında diğer öğrencileri örgütlemişlerdir. Bu oluşumlar; Türkiye İşçi Partisi (TİP), *Devrimci Gençlik* (Dev-Genç) (bknz. *Resim 41*), *Devrimci Sol* (Dev-Yol) (bknz. *Resim 42*), *Devrimci Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi* (DHKP-C), *Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu* (THKO), vb. (Tuncel, 2010, s. 92), yer almıştır.



Resim 40: TİP'in kurulduğunu kapağına taşıyan *Yürüyüş Dergisi*.

Kaynak: http://3.bp.blogspot.com/-tezKQ3bk8D4/TqrfSS_UOgI/AAAAAAAAAZY/mRBXrt6cE18/s1600/4.JPG (Erişim: 27.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 41: Dev-Genç.

Kaynak: http://www.yuruyus.com/www/turkish/images/devgenc-tarihi01-eo12.jpg (Erişim: 27.06.2013).



Resim 42: Dev-Yol.

Kaynak: http://habercininyeri.files.wordpress.com/2009/11/dev-yol.jpg (Erişim: 27.06.2013).

Örgütlerin kurulmasıyla beraber, 1968 olaylarının amacı, ülke idaresini ele geçirmek amacı ile değişmiştir. ". . . bu süreç; İstanbul Üniversitesi'nde başlayan dersleri boykot eylemleri ODTÜ'de Amerikan konsolosunun arabasının yakılmasına, ABD 6. filosunun protesto edilmesine (*Resim 43*), işçilerle birlikte fabrika işgallerine ve köylülerle beraber protesto eylemlerine kadar geniş bir alanı kapsamıştır" (Tuncel, 2010, s. 92).



Resim 43: ABD'ye ait 6. filonun öğrenciler tarafından protesto edilmesi.

Kaynak: http://www.turksolu.org/245/foto/konuksever4.jpg (Erişim: 27.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Aynı zamanda çıkan olaylarda yer alanlar, kapitalistleşmeyi ülke gündemine taşıdığı düşünülen Amerikan tarzı hayat biçimlerine isyan etmiş, eleştirmiştir. Örgütlerin yapılanmasında yer alan öğrenciler, hareketin üniversitelerde yaygınlaşmasını sağlamışlardır. İşçiler ve akademisyenler de sürece aktif bir biçimde destek olmuşlardır (Aydın, 2008).

Servan ve Schreiber'e göre 1968 Öğrenci ayaklanmalarının nedeni;

> . . . bu hareket aslında daha iyi maddi koşullar elde etmeye yönelmiş bir hareket değildir. Elbet, yaşama düzeyinin yükselmesine ilişkin birtakım istekler de, başkaldırma salgını arasında ortaya atılmak fırsatını bulmuştur. Ama bunlar ne olayın başlangıcını izaha yeter, ne de ta öğrencilerden işçilere kadar böylesine çabuk ve doğal şekilde yayılıp taşmasını . . . (Servan ve Schreiber, 1968, s. 44).

Ortaya atmıştır. Bir başka yoruma göre ise; 1968 öğrenci olaylarının geçtiği dönemin temel noktası; muhalefet düşüncesinin varlığı ve otoriteye isyan etme halidir. ". . . on yılda olanlar, önceki on yılın kültürel ve siyasal soğuk savaş'ın yarattığı karşı çıkmadır" (Fraser, 2008, s. 10). XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan öğrenci olaylarının bir diğer önemli özelliğini Aydın şu şekilde aktarmıştır; ". . . öğrencilerin yönettiği 1848 devriminden sonra görülen en büyük öğrenci gösterileri bu yılda yapılmıştır" (Aydın, 2008, s. 66). 1968 öğrenci hareketleri Avrupa'da olumlu ve olumsuz sonuçlar denilebilecek bir dizi uygulamayla son bulmuştur. Ancak Türkiye'de bu dönem askeri darbe olana kadar sürmüştür. 1968 olaylarında yer alan aydınlar, sanatçılar dönemin yapısından ve sokağın tansiyonundan etkilenmiş, ürettikleri eserlere konu olarak taşımışlardır (Tanilli, 2002).

Teknolojik Gelişmelere Bağlı Olarak Tüketim Toplumunun Yükselmesi

Dünya kendi tarihi boyunca sayısız önemli gelişmeye tanık olmuştur. Ancak XIX. yüzyıla gelindiğinde buharlı makinelerin bulunmasıyla birlikte hızla gelişen endüstrileşme, iş kollarını ve iş tanımlarını etkilemiştir. Modern dönemi oluşturan en önemli yapı taşlarından biri sayılan teknolojik ilerleme, hayat standartlarını etkilemiş ve toplumları dönüştürmeyi başarmıştır. Teknolojik gelişmeler dâhilinde ekonomik dinamikler çağa özgü olarak şekillenmiştir. Bununla bağlantılı olarak, ilkel toplumlar önce tarım toplumuna, tarım toplumu, sanayi toplumuna ve günümüzde ise bilgi toplumuna dönüştüğü görülmüştür (Tanilli, 2002). Bu periyodik aşamalar incelenecek olursa, insanlık tarihinde en önemli basamağın ilkel toplumdan tarıma ve toprağa bağlı

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

olmayı gerektiren yerleşik düzene geçiş olduğu görülmüştür. Bir diğer önemli aşamanın yaşandığı çağın da XIX. yüzyıl olduğu kabul edilmektedir. Çünkü bu yüzyılla beraber, dünyadaki piyasaya ve ekonomik durumlara Avrupa'nın hâkimiyeti gerçekleşmiştir. Durumun nedeni olarak yine bu dönemde yaşanan Endüstri Devrimi ve endüstrileşmenin yarattığı emperyalizm yol açmıştır (Fülberth, 1999). Endüstrileşmeyle beraber Avrupa halklarının, uzun yıllar boyunca devam ettikleri yaşamları ve sosyal-siyasal yapıları değişmiştir (Gürkaynak, 2011, s. 7). Ayrıca, Endüstri Devrimi ile beraber, toplu bir biçimde üretimin, insan gücünün öne çıktığı sanayi toplumu tarım toplumu yerine konumlandırılmıştır. İnsanların refah seviyesinin ve tüketim tutkusunun yükselişe geçmesi ise sanayi toplumuna geçişle beraber gerçekleşmiştir (Aytun, 2005 s.). Araştırmanın kendine problem edindiği ana eksen bakımından endüstrileşme ve yaratmış olduğu tüketim toplumunun oluşmasıyla birlikte modern dönem içinde kendine yer bulması ve ileriki bölümlerde ise bunun sanattaki etkileri irdelenmeye çalışılacaktır.

İlkel toplumda insanlar, günü kurtarma telaşı içinde yaşamış, toplayıcılık ve avcılıkla hayatını sürdürmüştür. Ancak hayvanları evcilleştirip, tarım teknolojilerini öğrenmeye başlamasıyla beraber tarım toplumuna geçmiş ve küçük köyler yaratmışlardır. Bu toplumlar içerisinde, uzun zaman zarfında oluşmu hiyerarşik bir yapı vardır. Köylülerin yetiştirmiş olduğu ürünleri denetleyip onların bir kısmını kendine vergi olarak alan derebeyleri, köylerin toprak yönetimini ve güvenliğini sağlayan toprak ağalarıdır (Fenerci, 2004, s. 80). Köylüler ise uzun süre koruyup saklayacak ya da kitlesel olarak üretimde bulunacakları bir sistemi geliştirmekte çok lüzum görmemişlerdir (Toffler'dan aktaran Aytun, 2005). Aytun'nun aktardığına göre Weber, modern ekonomik hareketliliğin oluşum aşamasını ve işlem mantığını açıklarken; ekonomik, kültürel ve siyasi etkileşimi üç tipten hareketle ifade etmektedir. Bunlar sırasıyla; rasyonalizm, burjuvazi ve kapitalizmdir. Ancak bunlar ışığında modern ekonomik faaliyetlerin ilerlemesi mümkün olabilecektir (2005). Bu üç kavramdan hareketle kapitalizmin doğup büyüdüğü endüstrileşme hareketinin, Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkış süreciyle (Duman, 2008, s. 104), pek çok teknolojik yeniliğin üretim alanında kullanılmasıyla başlayıp, sosyo-ekonomik süreçlere yansıması olarak kabul edilebilinir. ". . . James Watt'ın 1765'te buhar makinesini bulması ve bunun enerji kaynağı olarak kullanılması, teknolojik açıdan . . ." (Erkan'dan aktaran Aytun, 2005, s. 3), çağın en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Sanayi devriminin

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

gerçekleşmesinin akabinde üretim ve ekonomik faaliyetler de artışa geçmiş, toplumun her kesimini etkileyerek değişim söz konusu olmuştur. Kitlesel üretim ve işbölümü artmış, verimlilik de orantılı olarak yükselmiştir (Tanilli, 2002). Tarıma dayalı toplum modelinin üretimini el tezgâhlarında ve insan gücüne dayanarak yapması, yerini git gide fabrikalardaki makine gücüne bırakmıştır (Bayhan, 2006). Bilgi ve teknolojideki bu hızlı değişiğimin sonucu olarak, insan gücünün karşılayamayacağı talep ve hız, kapitalizmi başat öğe konumuna getirmiştir (Ersoy, 2008, s. 146). Kapitalizm de üretimi fabrikalarda yoğunlaştırmıştır. Fabrikaların geniş çaplı ve hızlı bir biçimde gerçekleştirmiş olduğu üretim sonucunda, ticaret ve ekonomik ilerleme gözle görülür bir biçimde biçim değiştirip, ilerlemiştir. Tüm bu safhaların ışığında endüstrileşme konusu tarım toplumlarının yapısının farklılaşmasını yaratmıştır. (Fenerci, 2004, s. 88). Genel itibariyle; fabrika üretimi, işbölümü, merkezi otorite, büyük şirket patronları, ilerleme ve evrim anlayışı, standartlaşma ve kitle üretimi, vb. (Bozkurt'tan aktaran Aytun, 2005), özellikleri modern teknolojinin başlangıcı sayılan sanayi devriminin ve sonrasının genel görüntüsü olarak ifade edilebilinir. "Tarihsel kapitalizm, . . . sanayileşmenin ilk yıllarından başlamak üzere batının iktisadi yönden kuvvetlenmesine ve gelişmesine sebep olmuştur. Bu kapsamda iktisadi gelişme, beraberinde teknolojik ve bilimsel gelişmeleri de getirmiştir" (Ersoy, 2008, s. 146). Bundan sonraki aşamada ise, endüstri toplumunun getirdiği rahatlık ve maddi zenginliğin yanı sıra; *tüketim kültürü*nü ne şekilde yaratmış olduğu incelenecektir.

Yukarıda bahsi geçen ekonomik ve teknolojik gelişmelerin tarihi oldukça uzun bir süreci kapsamaktadır. Endüstrileşme safhasının son dönemeci olarak varsayılan tüketim toplumu, 1960'lı yıllarda yükselişe geçmiştir (Baudrillard, 2008). Ancak 1960'lı yılları takip eden süreçte başlayan piyasalardaki durgunluğu ve krizi (Tanilli, 2002), 1968 yılında ABD ve Avrupa ülkelerinde baş gösteren öğrenci hareketleri izlemiştir. Batıda ulaşılan teknolojik ilerlemenin yarattığı tüketim toplumu, tepkinin ve başkaldırı hareketlerinin tam karşı noktasına oturtulmuştur. Yine aynı dönemde kimi sosyal bilimciler, tüketim toplumu kavramının gündeme gelmesine bağlantılı olarak toplum yapılarında önemli değişikler olduğunu ifade etmişlerdir (Baudrillard, 2008). "Güncel kapitalizmin ortaya koymuş olduğu tüketim, kültürde ve geleneksel değerlerde önemli değişmelere sebep olmaktadır" (Ersoy, 2008, s.143). Ayrıca endüstri toplumunun kitlesel bir tüketim kültürü yaratması, amaca yönelik ve psikolojik

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ihtiyaçlara duyulmak istenen tatmin mekanizmasını oluşturmuştur (Aytun, 2005). Büyük şirket ve fabrika patronları tarafından satışa ve piyasaya sürülen metalar, gündelik hayatta tüketim nesnesi olarak yerini alır. Çünkü tüketim kültürüne göre herkes bir tüketici konumundadır. Tüketimin şekli önemli fakat amacı önemli değildir. Tüketim nesnelerinin kendilerinde olmasını arzulayan ve bu uğurda tatmin olmayı uman tüketici (Akıncı, Yıkıcı ve Yiğit, 2004, s. 92), reklamlarla, satış stratejileriyle beraber popüler kültürün ve tüketim bağımlılığının ihtişamına kapılmış bir vaziyette köleleşmektedirler (Fenerci, 2004, s. 84). Tatminin sağladığı mutluluk unsurunu isteme hali hiçbir zaman bitmemekte ve sürekli harcama tüketme eğilimi içine itmektedir. Tatmine ulaşma arzusunun her zaman için canlı kalması için piyasa sürekli bir döngüsel ve geçici haz süreci yaratıp, tekrar arzulanması için de çaba sarf etmektedir (Öncü, 2000, s. 15-16). Bunun temel nedenine bakılacak olursa, tüketici olan bireyin kendi ihtiyaçlarından doğan tüketme eğilimi üreticinin üretme miktarını etkilemiştir (Fenerci, 2004, s. 87). Fakat aşırı tüketime olan eğilim yalnızca kişinin benliğinde hissettiği ihtiyaçtan da öte, yaratılan kitle halinde tüketme durumudur. Yani gerçek ihtiyacın yerini alan yaratılmış olan ihtiyaç söz konusudur (Çağlar, 2000, s. 144). Hızlı bir biçimde yaratılan ve tüketilen metaların yerini yenisi almıştır. Bununla ilintili olarak, tüketim toplumu varlığını devam ettirmek için nesnelere ihtiyaç duymuş, yani onları yok etme arzusunda olmuştur. Çünkü yok etme eylemi üretimin temel alternatifi olarak sayılmıştır. Tüketim de, üretimle yok etme arasında olduğu varsayılan aracı bir terimdir (Baudrillard, 2008).

Tüketim toplumu sürekli bir biçimde yeniyi tüketmeye başlamış, tüketilen yeni nesneler ve durumlarda farklılaşma ortaya çıkmaya başlamıştır. Yenilik ve geçici olmanın bu birlikteliği kültürel değerlere varıncaya kadar pek çok alanda bir düşünce değişikliğine yol açmıştır. Tüketim toplumunun yaratmış olduğu bu sisteme göre; kültür dâhil her şey kullanılıp atılmalı ve yerine yenisi inşa edilmelidir (Özgen, Çobanoğlu, Hatunoğlu, Karyelioğlu ve Özkaban, 1999, s. 7). Kültürel değerlerin bile kullan at kültü şeklinde yaratılması konusunda ciddi araştırmalar yapan ve kuramlar geliştiren Jean Baudrillard; ". . . tüketimin [sadece nesnelerle değil, aynı zamanda kolektivite ve dünyayla] etkin bir ilişki biçimi, üzerinde tüm kültürel sistemimizin kurulduğu sistemli bir etkinlik ve global yanıt biçimi olduğunu daha baştan açıkça koymak gerekir"

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

(Baudrillard, 2008, s. 11-12), diye ifade ederken tüketimin sadece alışveriş olmadığını ve tüketimin yerinin birebir gündelik hayat olduğunu vurgulamaktadır.

Kapital düzenin beslediği popüler kültür ve tüketim olgusunun da kendi aralarında sıkı bir bağ bulundurmaktadır. Kapitalist anlayışın yaşamasını sağlayan tüketim çılgınlığı, popüler kültürün içinde yer alan bir unsurdur (Çağlar, 2000, s. 143). Tüketim, oluşturduğu yapı itibariyle popüler olmayı zorunlu kılmış, sağladığı bağımlılık unsuru temel karakteri olarak kendini algılatmıştır (Ersoy, 2008, s. 149). Tüketim toplumunun bir diğer özelliği de medya ile ortaklaşa bir biçimde çalışmış olmasıdır. Medya üretilecek ürün için öncelikle tüketiciyi iyi bir biçimde gözlemleyip ürünü sunar ve popülerleştirir. Tüm bu süreçler yalnızca alışveriş kültürünü körüklemez aynı zamanda toplumsal yapıyı dönüştürdüğü gibi sanat ürünlerine de yansır (Kiper, 2004, s. 17). Çağın yarattığı popüler kültür ve tüketim kültürü olguları, sanatın biriciklik ve dokunulmaz, ulaşılmazlık durumunu yerle bir eder. Yerine tüketilen ve hızlı bir biçimde tekrar üretilen ürünler koyar (Tek, 2007, s. 51). Sonraki bölümde ise modernizmi ve postmodernizmi yaratan, onu şekillendiren tarihsel ve evrimsel gelişmeler ışığında sanat anlayışını ne ölçüde etkileyip, ne şekilde değiştirdiğine değinilecektir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
XX. YÜZYIL SANAT HAREKETLERİ

XX. yüzyıl sanat hareketlerini biçimlendiren koşullar bir önceki bölümlerde ele alındığı üzere, dünyayı inanılmaz bir hızla dönüştürmüştür. XIX. yüzyılın endüstrileşme hareketlerinin günümüz dünyasında yaratmış olduğu konfor ve popüler kültürün tüketim toplumu yaratımını desteklemesi (Kılınç, 2010), XX. yüzyılda yaşanılan iki büyük dünya savaşı, savaş öncesi ve sırasında oluşan ideolojilerin doğrudan sanata etkisi olduğu kabul edilmektedir (Tanilli, 2002). Yeni sanat anlayışını tasarlayan yalnızca bu etkenler değildir. Ayrıca; öğrenci ve işçi hareketlerinin yarattığı anarşi ve başkaldırının sanatın doğasına da uygun olduğu üzere, tepkisel bir dalga yaratmış (Demirer ve diğerleri, 1998), doğayı taklit eden sanat; önceleri toplumsal gerçeklere, sorunlara eğilmiş sonrasında ise git gide figüratif anlayıştan koparak yerini soyutlamacı ve dogma kırıcı anarşist bir yapıya bırakmıştır (N.İpşiroğlu, M.İpşiroğlu, 2009). XX. yüzyıl sanatının ana karakteri sayılan anti-dogmatist ve anarşist yanı, sanatı hareket bazında ayırmada etkili olmuştur. Fakat biçemsel anlamda devrimci ve gelenek dışı üretimlerin temsilcisi olan sanatçı figürünün desteklediği siyasi anlayış faşizan bir yapı sergileyebilmektedir (Salvador Dali- Sürrealizm vb.). Araştırma sınırlılıkları ve konusu itibariyle sanatın faşist veya dogmatist anlayışının gelişiminden diğer bölümlerde bahsedilmeyecektir.

Sanat, XIX. yüzyılın ilk yarısına gelinceye dek geleneksel çizgide kalmış ve atölyelerde üretilmiştir. Özellikle bu durum Avrupa sanat akademilerinin ve Neo-Klasik akımın etkileri altında devam etmiştir. (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2010). Sanatı el işçiliğinden ayıran ve sanatsal etkinlikler düzenleyerek bu alanın oluşmasını ve yaşamasını sağlayan akademiler, bir otorite görevi görmüşlerdir. Sanatın salon içerisinde varlığını sürdürmesine alternatif olarak düzenlenen bağımsız sergiler, 1874'te Empresyonistler (*Resim 44*), tarafından ilk bağımsız sergilerini açmışlar, sanatın farklı bir biçim ve yol aradığının göstergesi olmuşlardır (Antmen, 2008). XIX. yüzyıl akademizmine alternatif olarak düzenlenen sergilerin yanı sıra; teknik alanlarda da farklılaşmalar gündeme gelmiş, biçim ve konu değişikliklerine gidilmiştir. 1800'lerin son çeyreği ve 1900'lülerin başını takip eden yıllara "Endüstri Çağı" denilmiş ve insanlık tarihinin yeni bir devri olarak kabul edilmiştir. İpşiroğlu'nun (2010), A. Gehlen'den aktardığına göre; insanlık tarihinde iki büyük aşamadan söz edilebilir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Birincisi, insanların tarım toplumuna geçmesi ve kendi üretimini yapması, ikincisi ise; endüstrileşme hareketlerinin yaygınlaşması ile şehirlerin büyüyüp gelişmesine sebep olmasıdır. Farklı ulaşım araçları icat edilmiş, buharlı makineler, sinema filmi, fotoğraf makinesi ve günümüz teknolojilerinin pek çoğunun temeli sayılan keşifler yapılmış, bunun sonucunda ise; gündelik yaşamın çehresi değişmiştir (Türkmenoğlu, 1997, s. 96).

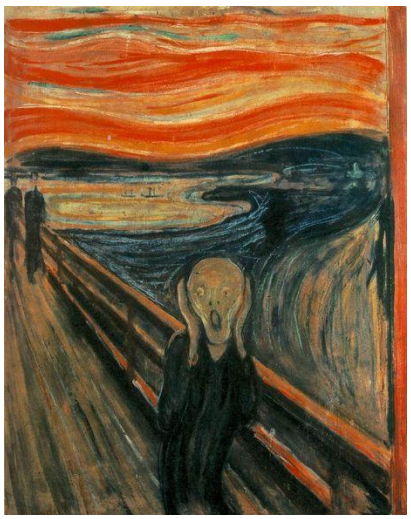


Resim 44: Claude Monet, *"Nilüferler"*, 1916.
Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/water-lilies-40 (Erişim: 27.06.2013).

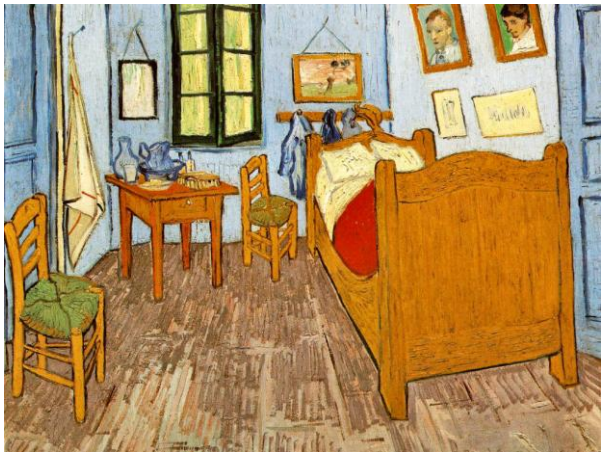
Değişim yalnızca yaşam standartlarıyla sınırlı kalmamış, Friedrich Nietzsche'nin düşünceleri, Karl Marx ve Friedrich Engels'in manifestoları, Sigmund Freud'un psikanaliz kuramı vs. pek çok etken hayatı etkileyerek sanatçının yapıtlarına da konu olarak yansımıştır (Antmen, 2008). Ayrıca aydınlanma düşüncesinin varlığını devam ettirmesinin sağladığı rasyonel düşünme sanatı klasik geleneklerden biraz olsun sıyırmaya başlamış ve sanatta *izm*ler dönemi peşi sıra gelmiştir (Sürmeli, 2012, s. 337). Her akım bir sonraki akıma tepkisel olarak ortaya çıkmıştır. Bu karşıtlığın akımların beslenmesine yardımcı olması yadsınamaz. Aynı akım dâhilinde hareket eden ressamlar, konu bakımından kimi zaman aynılaşmış, kimi zaman da bir hayli farklılaşmıştır. Örneğin, Empresyonistler açık havada çalışmışlardır ve çalışmalarının konusunu tabiattan almışlardır (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2010). Fakat aynı sanat akımını savunan sanatçıların çok sık bir şekilde birbirinden bağımsız konuları

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

yapıtlarına yansıttıkları gözlemlemek mümkündür. Empresyonistleri takip eden Ekspresyonistler (Dışavurumcu), (*Resim 45-46*), konu zenginliğini önemsemişlerdir.



Resim 45: Ekspresyonizmin önemli örneklerinden; Edvard Munch, *"Çığlık"*, 1893.
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/f/f4/The_Scream.jpg (Erişim: 27.06.2013).



Resim 46: Ekspresyonizmin bir diğer önemli örneği; Van Gogh, *"Arles'teki Oda"*,1888.
Kaynak: http://evermore.pwp.blueyonder.co.uk/artists/images/van_gogh/room_at_arles.jpg (Erişim: 27.06.2013).

Matisse, Kuzey Afrika'ya özgü çinilerden, İran halılarından ve motiflerinden etkilenmiş, oryantal tarzda bir anlayışı çalışmalarına dâhil etmiştir. Daha sonra Matisse (*Resim 47*), 1905 yılında kendilerine *Fauves* (vahşiler) adı verilen bir grubun öncülüğünü yaparak, renk ve biçime önem vermiştir (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu,

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

2010) . Ekpresyonizm ve Fovizm gibi aşamaların sanat tarihine büyük değişiklikler kattığına hiç şüphe yoktur.

Dönemin fiziksel ve bilimsel gelişmeleri farklı akımları gündeme getirmiştir. 1909 yılında Vauxcelles de Braque ilk kez *Kübizm* adını, *Salon des Independants*'da sergilenen iki resim için lanse etmiştir (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2010).



Resim 47: Henri Matisse, *"The Lute"*, 1943.

Kaynak: http://uploads6.wikipaintings.org/images/henri-matisse/the-lute-1943.jpg (Erişim: 27.06.2013).

Kübizmin kurucusu olarak kabul edilen Matisse, evrenin; koni, küp, silindir gibi geometrik nesnelere göre şekillendiğini ifade etmiştir. Sonraki yıllarda atomun parçalanması da kübizmi etkilemiş ve Pablo Picasso akımın en önemli temsilcisi haline gelmiştir (*Resim 48*), (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2010).



Resim 48: Pablo Picasso, *"Guernica"*, 1937.

Kaynak: http://therearenosunglasses.wordpress.com/2010/04/23/guernica/ (Erişim: 27.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Kübizmi, soyut resim ve peşi sıra gelen modernist akımlar izlemiş ve günümüz sanat hareketlerinin temellerini oluşturmuşlardır. Antmen (2008), XX. yüzyıla kadar devam eden geleneksel ve *Avangard* arasındaki anlaşmazlık günümüz sanat anlayışının temeline katkıda bulunması bakımından önem arz ettiğini ifade etmiştir. Geçmişe ve geleneğe karşı çıkış yalnızca sanatın büründüğü işlevin hoşnutsuzluğundan ileri gelmemiş, aynı zamanda çağın getirdiği siyasal sosyal olaylara duyulan tepkiyi de içermiştir (Selçuk, 2011, s. 3885). Bu noktada bahsedilmesi gereken bir diğer akım da Dada'lardır. Çünkü sanatın en başkaldıran kısmında onlar yer almış ve bir nevi bunun temsilciliğini üstlenmişlerdir. Dadaların postmodernist sanat hareketlerine kaynaklık ettikleri düşünülmektedir.

> "Birinci Dünya Savaşı sonrası, Avrupa'da siyasi, ekonomik, kültürel sanatsal anlamda yaşananlara tepkisel bir yaklaşım olan dada hareketi görülür. Dada'nın temelinde şimdiye kadar yaşananlara karşıt ve tepkisel bir bakış açısı getirmek vardır. Var olan değerlere güvenilemeyeceğini, bu değerlerin önemsizliğini göstermek için; eleştirilerini, yaşam görüşlerini, kendilerine özgü eylemsel bir dil ile yaygınlaştırmaya ve duyurmaya çalışırlar. Eylemlerinde ve kendilerini ortaya koyuşlarında sanatın hemen her türünden yararlanırlar. Saçma anlamı olmayan sözcükleri sıralayarak oluşturdukları şiirleri kolaj afişleri, kabareleri, doğaçlama çalışmaları, müzikleri, resimleriyle onları her alanda görmek mümkündür" (Daldaban, 2006, s. 13-14).

Dönemin sanatçılarının tümünün özgür bir biçimde, istedikleri tarzda üretmeleri her zaman pek mümkün olmamıştır. Çünkü aynı dönemde hangi ideoloji iktidarda ise ülkeye dair her alanla olduğu gibi sanat alanında da faşizan ve kısıtlayıcı bir tavır takınmıştır. "Sovyetler Birliği, İtalya ve Almanya'da modern akımlara gösterilen sert tepki, siyasal değişikliklere görsel bir ifade kazandırmıştır" (Hollingsworth, 2009, s. 465). Sanat, daha önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde geleneksel değerlere uygun olarak şekillenmek zorunda kalmıştır. Kesin bir dille modernist anlayışın reddi söz konusu olmuştur. İşte bu noktada Shiner, ". . . bütün bu asimilasyonlara rağmen modern sanat sistemi, kendisine meydan okuyanların etkinliklerinde ve yazılarında bile en genel özelliklerini muhafaza etmiştir" (2010, s. 26), diyerek sanatın baskı altında bile olsa kendi özünü kaybetmediğini ifade etmiştir.

Modernist dönem sanat akımlarının tam olarak nerede başladığı ve yerini tam olarak nerede Postmodernist sanat hareketlerine bıraktığıyla ilgili tarih belirlemesi yapmak bir hayli zordur (Oruç, 2009). Ancak Postmodern dönem ifadesi, kimi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

düşünürlere göre; XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Bu bölümde konuya derinlemesine değinilecek olan XX. yüzyıl sanat hareketleri ve hareketlerin özünde barındırmış olduğu anti-dogmatist anlayış, alt konu başlıklarında incelenecektir. Anti-dogmatizm olgusunun sanatı başkaldırı nesnesi durumuna getirişinin incelenmesi günümüz sanatını anlamlandırma açısından katkı sağlayacağı araştırmacı tarafından düşünülmektedir.

Sanat Hareketlerinde Görülen Anarşist ve Anti-Dogmatist Yönelimler

Doğanın özünde bulunan değişim olgusu, dünyayı, insanları içerisine dâhil etmiş ve konuşulan dile kadar her şeyi değişimin bir parçası haline getirmiştir. Tüm değişmeler kültür tarihi açısından değerlendirilirse ". . . vaktiyle Efesos'lu Herakleitos'un ontolojik bir ilke olarak ortaya attığı 'panta rei' [her şey akıyor] düşüncesinin hiçbir dönemde günümüzde olduğu kadar geçerli olduğu. . ." (Tunalı, 2007, s. 22), oldukça açıktır. Şüphesiz ki Herakleitos, dünyanın fiziksel ve sosyal yapısının, sürekli değişim içerisinde olduğunu; buna bağlantılı olarak, insanların da değişim olgusunun ana ekseninde bulunduğunu ifade etmiştir.

Sosyal, siyasal, teknolojik, demografik, felsefi dinamiklerin, özellikle de II. Dünya Savaşı'ndan sonra meydana gelen inanılmaz değişim ve dönüşümleri, insanoğlunun içindeki bulunduğu çağı ve dünyayı tanıyamaz bir duruma getirmiştir (Tunalı, 2007, s. 22). Dönüşen dünyanın, sanatın bir önceki devri de içinde kapsayacak şekilde, bir eleştiri aracına dönüşerek, farklı evrelerden geçtiği bilinmektedir. XX. yüzyıl ve bu yüzyılın hazırlayıcısı olarak kabul edilen XIX. yüzyıl, daha önceki bölümde aktarıldığı üzere, sosyal değişimlerin, savaşların, kültür ve sanat ortamının tamamen farklı bir çehreye bürünmeye başladığı asırlardır (Kınay, 1993). Aydınlanma fikrinin yıkmaya başladığı dogmatik kalıplar, özellikle dinin dünyevi hayat üzerindeki etkisinin kırılmaya ve insanların skolâstik düşünceden sıyrılmaya başlaması; araştırma probleminin merkezinde bulunan direniş ve anti-dogmatik tavrın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Waresquiel (2004), modernitenin kendini gösterdiği ve postmoderne geçişin yaşandığı XX. yüzyılın neden baştan sona isyanlar ve başkaldırılar çağı olduğunu, 1789 Fransız İhtilali'ne kadar götürmüş, hatta başkaldırı hareketlerinin kuramsal temellerini, Bakunin'den, Freud'a, erken dönem Yunan antikitelerine kadar dayandırmıştır.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Düşünce aşamasının oluşma sürecini erken dönemlere tarihlemesine karşın, asıl olarak kendini biçimsel olarak hissettirdiği yüzyıl XIX. ve XX. yüzyıllardır. Toplumda var olan düzenin sürekli sorgulanması ve hatta onun yıkılması gerektiğini savunan, devrimi tabandan tavana yayılmasıyla gerçek bir eşitliğin olabileceğini varsayan kuramcılardan Bakunin, Proudhon, Kropotkin, anarşizmi yalnızca devlet idaresinin nasıl olacağının tayini konusunda öngördükleri düşünülmemelidir. Şüphesiz ki bu başkaldırı tohumlarının etkileri devletin tüm aygıtlarına sıçrayabildiği gibi, sanata da sıçramış, adeta bir ilham kaynağı olmuştur. Ancak, XX. yüzyıla kadar klasik anarşistlerin, Proudhon'un, Kropotkin'in, savunmuş olduğu gibi içerisinde bir dizi kuralları barındıran anarşizmi eleştiren genç kitle, bireysel anarşizmden yana olduklarını gösterip, hemen hiç beklemeden isteklerini hayata geçirmek istemişlerdir. İstekleriyle ilintili olarak, evlilik ve aile kurumları reddedilmiş, alternatif hayat tarzları aranmaya başlanmış, para, aile, devlet, din baskıları görmezden gelinmiştir. Bu alternatif hayat biçimleri, genç kuşağın kendi yaşadığı evreni sorgulaması, geleneğe ve kalıplara karşı direnişe geçmesinin ana zeminini oluşturmuştur (İsyankâr yüzyıl içinde, Yves Pages, 2004, s. 37). Ayrıca çağın şiddet yönünün ayyuka çıkmasının doğurduğu karşı tepkiler, savaşlar ve savaşların etkisiyle doğan totaliter rejimler, halkların, siyasi erkler karşısında direniş grupları oluşturması, toplumun sosyal kanatlarındaki eşitsizliğine isyan etmeleri, bir bakıma siyasi anlamda söz sahibi olmak istemelerinin de göstergesi olmuştur (Waresquiel, 2004, s.9-10). Yani ister sosyal alanda olsun ister siyasi alanda olsun, tüm direnmeler eşitliği sağlamak ve varlığını idame ettirmeye çalışan otoritenin alaşağı edilmek istenmesinin anti-dogmatist ve anarşist tavır olarak uygulanma aşamalarına işaret etmektedir. Bazı yerlerde şiddet içerikli çatışmalar ortaya çıksa da, kimi direniş gruplarının oluşturulmasıyla şiddetsiz savaş yöntemlerinin bambaşka bir sivil itaatsizlik durumu yaratması sağlanmış, anarşizmin doğasında olduğu gibi, her halükarda özgürlük ve özgürlükleri savunan mücadelelerde bambaşka bir boyut yakalamışlardır (Critchley, 2010, s. 101-102). Toplumun hiçbir kurumunun başta devlet olmak üzere, sosyal örgütlenmelerin her ne şekilde olursa olsun, baskı ve ceza yöntemiyle kısıtlanmasını ortadan kaldırmak isteyen anarşistler direniş grupları oluştururken bu gibi faktörleri de göz önünde bulundurmuşlardır.

> Böylesi bir toplumda uyum; itaat ve yasa aralığıyla değil, sonsuz çeşitlilikte özlem ve ihtiyaçlarını tatmin için özgürce oluşturulmuş gönüllü birlikler aracılığıyla sağlanır. Bu

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> birlikler, aklımıza gelebilecek bütün faaliyet alanlarında; 'üretim, tüketim, mübadele, iletişim, sağlık, eğitim, toprak savunması, bilim, sanat' vs. her boyut ve derecede, sonsuz çeşitlilikte grup ve federasyonlardan oluşmuş bir ağı temsil eder (Macit, 2006, s. 4).

Macit (2006), devletin bu gibi faşizan yaklaşımlarının yanlış olduğunu vurgularken, anarşist grupların başta devlet olmak üzere, tüm örgütlü kurumların vatandaşları baskı altına aldığını düşündüklerini ifade etmiştir. Tüm bu tepkiselliğe bağlı olarak, anarşist gelenek devlete ve kurumlarına rahatsızlık vermek istemiş, onun kemikleşmiş yapısını yıkmaya çalışmıştır. Hiyerarşinin en üst noktasında alınan kararların ve istedikleri yönde düzen kurma girişimlerinin sürekli sorgulanmasına girişmesi de bu geleneğin kendine has karakteridir (Critchley, 2010, s. 132). Gelenek karşıtı bu direniş geleneğinin insanın öz benliğinde ve eylem tiplerinde bulunduğu, çok eski tarihlerden bu yana toplumsal ve siyasal olaylara verdiği tepkilere bakılarak anlaşılmasının mümkün olduğu açıktır.

Skolâstik yapıdan sıyrılan, kilisenin yaptırım gücünü kendisine engel olarak görmeyen ve devletin otoritesini sorgulayıp başka bir dünya tasarısının mümkün olduğunu düşünen insanoğlu; kendini sanat yolunda ifade etmenin, dünyaya yeni bir yol sunmanın nasıl olması gerektiğinin sancılarını yaşamaya başlamıştır (Hollingsworth, 2009). Sanatçının geçmiş geleneklerden gelen usül ve yöntemleri aşmanın da ötesine geçme isteği; konu ve ifade farklılıklarına başvurmaya itmiştir. ". . . sanat XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelenekten ve toplumdan kopmaya yönelik bir atılım içine girmiş ve böylece kişi-doğa-toplum ilişkileri küçümsenemeyecek ölçüde değişmiştir" (Kınay, 1993, s. 282). Konuların toplumun gerçek yapısını yansıtmayan ve uhrevi anlayıştan dışarı taşıran neden; ortamın genel kaotik durumdur. Sanat, elit bir konumdan toplumun gerçeklerini ifade eden bir seviyeye taşınmaya başlanmıştır. Artık sanatın kendisine sorun edindiği alanlar; gündelik ve toplumsal konular, savaşlar ve yaşanılan çağın getirdiği tepkisel hareketlerdir (Aslanoğlu, 1988, s. 59). Yani, sanatta anti-dogmatist düşüncenin temellerinin oluşmasını tetikleyen pek çok unsurda; Fransız İhtilali'ni takip eden yıllarda bireysel, varoluşçu ve kültürel başkaldırıların oluşmasında insanoğlunun düşün hayatının değişmeye başlamasının rolü büyüktür. Kendisine biçilen bu rolü, Dadacı akımla, avangard sanat hareketleriyle (Kınay, 1993), toplum ve yaşam arasında bulunan ve yüceleştirilmiş elitist estetik değerleri yıkmayı kendilerine amaç

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

edinerek dünyaya sergilemişlerdir (Waresquiel, 2004). Modern sanat olarak lanse edilen bu dönemde pek çok düşünce farklılıklarının sanatsal eylemi biçimlendirmede etkin olduğu görülmüştür. "Bu çekişme avangard sanatın savaştan önceki yıllarda yaşadığı dönüşün kendine özgü doğasıyla daha da arttı. Ekspresyonizm de Fütürizm de kentli modernlik koşullarına verilen tepki biçimleriydi (Bürger, 2007). Kuşkusuz olumlu ve olumsuz tepkilerdi" (Harrison ve Wood, 2011, s. 154). Harrison ve Wood'un (2011), aktardığına bakılırsa, sanat anlayışlarının gösterdikleri eleştiri modern kent hayatının ta kendisinedir. Bohem hayat tarzına duyulan ilgi, I. Dünya Savaşı sonrasında Empresyonistlerin, yazarların, şairlerin anarşizmle bir bağ kurmalarını tetiklemiştir.

XX. yüzyılın başında açılan çok sayıda üniversite, özellikle de uygulamalı eğitim veren üniversiteler, seminerler düzenleyen üniversite hocaları, anarşist ve anti-dogmatist düşüncenin ve sanat anlayışının yayılmasına kol kanat germişlerdir. Anarşizm savunucularının desteklediği direniş ve kitlesel bilinçlenme durumunu, anti anarşistler, karşıt hareket ve sansürle engellemeye çalışmışlardır (*İsyankâr yüzyıl içinde*; Yves Pages, 2004, s.37). Tüm sansür ve engellemelere karşın, siyasi ve toplumsal alanda filizlenen, otorite karşıtı hareketin kültür ve sanat ortamındaki etkisi azalacağı yerde tam aksine XX. yüzyıl boyunca şiddetini artırarak devam ettirmiştir. Ortaya konulan karşı tepkilerin, anarşizmin sahip olduğu gerçek gücün bir yansıması olarak da yorumlamak mümkün olmuştur.

> . . . anarşizmin gerçek gücü, kişiler arasında ve kişilerle kurumlar arasında var olan güç ilişkilerine getirdiği eleştiride . . . yatar. Ne var ki bu güç ilişkilerini onaylama ve eleştirmede anarşizm yalnızca tepkisel olmakla kalmaz, tüm insan ırkı için eşitlik, özgürlük ve yetkilenme ilkelerine dayalı yeni örgütlenme ve ilişki kurma yöntemleri de geliştirmeye çalışır (Purkis ve Bowen,1998, s. 12).

Özünde; dogmalara karşı olmayı, tepkiyi, var olan düzenin yıkılmasını ve eşit olmayı savunan, uygulama pratiklerinde farklılıklar olmasına karşın, sanata etki eden anarşist tavırlar; kuramsal açıdan incelendiğinde hepsinin sahiplendiği ortak düşüncenin temelde; direnme ve başkaldırma hareketi olduğu varsayılmaktadır (*İsyankâr yüzyıl* içinde, Yves Pages, 2004, s. 37). Başkaldırma eyleminin ete kemiğe bürünmesini tetikleyen dünya konjonktürü ve yaşanılan kitlesel dönüşümlere istinaden Kaufmann, ". . . var olan koşullara ve bu koşullara paralel olarak var olan katı inançlara yönelik sürekli bir eleştiri aracı gereklidir, ki bu burada öncelikle sanat olacaktır" (Kaufmann,

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

2003, s. 257), diyerek sanatın kalıpları yıkma konusunda araçlaşması gerektiğini vurgulamıştır. Kaufmann'ın yanı sıra; Marx'ın filozofların bugüne kadar anlamaya çalışmış olmalarının yanında, uygulama alanında da değiştirmesi gerektiğini savunduğunu destekleyen Sol kanat düşünce, *". . . sanat için başlıca kuvveti politika alanında olan özgürlükçü bir toplumsal hareketin hizmetçisi rolünü uygun gördü. . ."*(Harrison ve Wood, 2011, s. 153). Kalıpları yıkılmak istenen inançların, direnmenin ve başkaldırmanın gerçek amacının; özgür ve eşit üstün insanlar topluluğu kurmak isteğinden geçtiğini, ancak bu üstün insan tanımının başka insanlar üzerinde tahakküm kurmak anlamında olmadığını da belirtmektedir (Kaufmann, 2003). Özgür eşit ve üstün insanın, direnme ve sanat eseriyle ilgili doğrudan bağ kurduğunu belirten Deleuze;

> . . . sanat eseriyle direnme eylemi arasında temel bir yakınlık var. Evet, işte tam da burada, sanat eserinin direnme eylemi olarak enformasyon ve iletişimle bir meselesi olur. Direnen insanların sanatla en ufak bir bağ kurabilmek için ne yeterli zamanları ne de kültürleri olmamasına karşın, bir sanat eseriyle direnme eylemi arasındaki bu gizemli bağ nereden geliyor? Bilmiyorum (Deleuze'den aktaran Biçer, 2008b, s. 56),

Diyerek hem durumu çözümlemeye çalıştığını hem de direnişin iletişim kurmada etkin bir yöntem olduğunu dile getirmiştir. Dünyanın neresinden olursa olsun insanların ortak dil kabul ettiği sanat aygıtı, sözsel veya biçimsel olarak, dünyanın herhangi uzak bir noktasına mesaj taşıyabilmiş ve insanları bu direnme hareketinde ortak paydada buluşturabilmiştir. Tıpkı daha sonraları 1968 Mayıs'ında Fransa'da ve diğer pek çok ülkede cereyan eden öğrenci ayaklanmalarında etkin bir yöntem olarak kullanılan afişlerin görsel mesaj iletmede kullanılması gibi. Afişlerin yanı sıra üretilen sloganlar da bu anlamda örnek olarak düşünülebilir (*Resim 49*).

Kitlesel olarak kabul edilen, kurumsallaşan dogmaların yıkımını görev edinen ve yöntemsel açıdan anarşizmi seçen XX. yüzyıl sanat anlayışına atfedilen amaçlardan bazılarına konunun başında değinilmeye çalışılmıştır. Sanata tanımlanan bir başka sorumluluk ise, çağın getirdiği refah duygusunun yaratmış olduğu rehavet ve toplumsal olarak yaşanılan duygu sabitlenmesine karşı koymak düşüncesidir. Varlığını kabul ettirmeye başladığından bu yana toplumu, farklı araçlar kullanarak sarsmayı iyi bir biçimde yapmış (Akdeniz, 1995, s. 10), hatta Nietzsche sanata insanları düşünme tembelliğinden kurtulması için direnme görevini vermiştir. Kanıksanan bu tarz tembellikler, sanatsal edimin en önemli görevlerinden biri olmuş, istenilen uyanmanın

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

yaratılması ve sarsmanın amacına ulaşması için insanları şaşırtacak, devrimci sayılabilecek araç ve gereç kullanımı gerekli görülmüştür (Köse, 2008).



Resim 49: Afişlerden örnekler. 1) *"Polis Güzel Sanatlar'da boy gösteriyor. Güzel Sanatlar sokakları afişliyor"*. 2) "*Sahibinin Sesi"*.
Kaynak: Demirer ve diğerleri, (1998). *Sokakta ve Duvarda 1968*, Öteki Matbaası, Ankara.

Şoke edici ve orijinal düşünmek, bilinci uyanık tutmak için sanatla, profesyonel olsun olmasın, herkesin uğraşabileceği görüşü hâkim kılınmıştır (Kaufmann, 2003). Zaten sanatın kendi bünyesinde barındırdığı eleştirel tarzı ve kendi öz biçimine yönelttiği eylemler de sanatın bir nevi öz-eleştiri nesnesi olarak da değerlendirildiğini göstermiştir (Biçer, 2008b, s. 58). Modern sanat, herkesin sanatla uğraşabileceği anlayışını bünyesinde barındırmasının yanı sıra, pek çok sanatsal tartışmanın da hedefi olmuştur.

> Bir yandan ilk görevi modern dünyanın şifresini çözmek olan ve hatta beklide onu değiştirmeye katılmak olan bir sanat dürtüsü var. Diğer yandan modern duruma verdiği başlıca tepki sanatın kendisini dönüştürmesi gerektiği yolundaki çıkarım olan sanat var. 'özerk' bir sanatın daha geniş toplumsal değişimlerle olan ilişkisi sorunu modern dönemdeki bütün tutkulu sanatların merkezinde yer almıştır (Harrison ve Wood, 2011, s. 155).

Sürekli geleneğin sorgulanması, alışıldık olana karşı direnme ve kalıpların yıkılma hali, insanoğlunun anarşist kuramın ve yarattığı anarşist kültürün üzerinde

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

isyankâr bir karakter oturtmasında etkili olmuştur (Kaufmann, 2003). Var olan kuramların; akıl tarafından belirlenen, sanatsal ve formüle edilmiş istendik yahut farkında olmaksızın değiştirilen yöntemlerle ve yapılan ihlaller sayesinde gelişip, ilerlemiştir. Feyerabend'in her türlü bilginin ilerlemesi için gerekli saydığı bu plansız ihlaller gerekli görülmüştür (Yılmaz, 2006, s. 346). Hatta Feyerabend'e göre; öğretilmiş kurallar bütünü her ne kadar akla uygun olsa dahi, farklı bir biçimde bozulabilmeli ve alışılmışın dışına çıkarılmalıdır. Çünkü aklın yolu bir değildir. Önemli olan çağın aklına ve deneyimlerine karşıt bir inanç ve önermelerle işe başlayıp, yola devam edilmesindedir. Hem özgün hem de yeni olana duyulan karşıtlık düşüncesi ile beraber, getirilen eleştiri ve saldırılar, yeni olanın kuramsal yapısının sağlam olmasının sağlayacağı avantajlarla beraber onu besleyecek ve yayılmasına imkân sağlayacaktır. Hiçbir dil suiistimal edilmeden bir ilerleme kaydedilemeyeceğini vurgulamıştır (Yılmaz, 2006, s. 346). Ayrıca; anarşizme, kötü veya iyi bir biçimde misyon yüklemesi yapılsa da yapılmasa da, ilerlemeye yardımcı olduğu kabul edilmektedir. Hatta Yılmaz'ın Feyerabend'den aktardığına göre, ". . . yasa ve düzen gözeten bir bilim bile ancak, arada sırada anarşist hareketlerin oluşmasına izin verirse başarılı olacaktır. . ." (Feyerabend'den aktaran Yılmaz, 2006, s. 346). Ve tüm bu ifadeleri destekleyen Yılmaz, her akım veya eğilimin geleneksel ve kanıksanan sanat anlayışlarına bir biçimde karşı çıkarak varlığını sürdürmüştür. Hâlihazırda kurumsallaşmayan düzen, ancak daha sonrasında düzen haline gelecek olan, her isyan ve karşı koyma edimi varsayılan eski düzenlere göre bir düzensizlik halidir.

Gerçekleştiren ihlal ve karşı çıkışların pek çoğu ister modern dönemden isterse primitif dönemden olsun toplumlara ait sanat yapıtlarından etkilenmişlerdir. Bu kadarıyla da yetinmeyen sanatçılar, kendilerini, eleştirdikleri durumlara sürüklememek için, yenilenmek adına, kimi zaman farkında olmaksızın, kendi kurallarını çiğnemiş, tarzlarını aşmışlardır (Sürmeli, 2012, s. 344). 1960'lı ve 1970'li yıllardaki sanat ortamı, insanoğlunun, geçmişe ait olan sanatın sağlam yapısının bilincinde olması ve güncel sanatla olan bağlarını sorgulamasıyla şekillenmiştir. Bu iki yapı göz önüne alındığında birbirinden farklı yolların oluştuğu görülmektedir. Bunlardan birincisi geleneğe sadık kalan Matisse kuşağı, bir diğeri ise sanatı ve sanat kavramının yerini sorgulayan Duchamp geleneğidir (Giderer, 1995, s. 54-55).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> . . . Duchamp geleneği çizgisinde yer alır. Bu çizgide yollarına devam edenlerden Arman, 1960'da bir Paris galerisini iki kamyon çöple doldurur. Klein, müzik ve izleyicilerin eşliğinde, çıplak kadın modellerini mavi boyalara bulayarak tuval üzerinde izlerini çıkarır. Manzoni, parlak krom silindirlere etiketler yapıştırır ve etiketlerin üzerine kendi dışkısını sürer (Giderer, 1995, s. 55).

Uygulamaya konulan bu etkinliklerin hepsinde, geleneksel sanata gösterilen kitlesel bir saldırının görüldüğü gözlenmiştir. İşte kullanılan teknik farklılaşmaları sanatın anarşist yapısının silahlarından biri olarak insanların karşısına çıkmıştır.

Araştırma konusu kapsamında değinilmeye çalışılan anti-dogmatizm düşüncesinin sanat olgusu üzerine getirdiği özgür ve eleştirel düşünme boyutlarını şekillendiren (Köksal, 2010, s. 20), şartların ve etki eden olgu ve olaylara değinilmeye çalışılmıştır. Dogma kırıcı bu anlayış, geleneksel sanat anlayışını eleştirmiş ve akımların sanat hareketlerine bölünmesine neden olmuştur. Bundan sonraki bölümde Postmodern Sanat'a ve Modernizmi içerisinde barındırıp, postmodernizm karakterine haiz olan sanat hareketlerine değinilecektir.

Post Modern Sanat ve Sanat Hareketleri

Postmodernizm, XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hemen hemen her alanda modernin ötesi, modernin sonrasını ifade etmek için kullanılmıştır. Modernin ötesini ve moderne karşı olmayı ifadelendirmek için kullanılan postmodernizm aracı (Yamaner, 2007), genel olarak sanatsal, toplumsal, akademik ve entelektüel alanlarda daha fazla kullanılmış ve günümüz sanat anlayışının da genel ismi olarak lanse edildiği görülmüştür. Hatta bir nevi resim ve yontu sanatlarında farklı ifadelenmeleri bünyesinde barındıran anlayışlar kompleksi olarak da varsayılmıştır (Demirkol, 2008, s. 114). Gerçek anlamda sanatsal beğeni ve kültür katmanlarının oluşumu üzerine var olan tartışmalardan, topluma ait kuramsal boyuttaki irdelemelere ve bilim felsefesinin alanı olan paradigmasal dönüşümlere varıncaya dek, bir hayli geniş bir bölümü kapsayan postmodernizm söylemleri, çıkış itibariyle XX. yüzyılın son çeyreğine tarihlenmektedir (Selçuk, 2011, s. 3878). Kuramcılar ve yazarlar tarafından dünya XIX. yüzyıldan XX. yüzyılın yarısına kadar olan dönemi modernizm olarak tarih düşerlerken, 1970'lerden sonrası ise postmodern dönem olarak kabul etmişlerdir (Şenel, 2009, s. 315). Ancak ikiye ayrılan bu periyodun postmodern kısmı, kimilerine göre 1960'larda başlamaktadır. Örneğin İngiliz tarihçi Arnold Toynbee, I. ve II. Dünya Savaşları arası dönemin

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

postmodernizmin başlangıcı olarak görmüştür (Çetin, 2008). Dönemleri daha rahat algılamak için bölümleme yapmak her ne kadar yapay bir girişim olarak algılansa da bu hareketin elzem olduğu düşünülmüştür (Demirkol, 2008, s. 113).

Modernizmin içinde şekillendiği endüstri çağı, kendisinden sonra da endüstrileşme hızını geliştirmiştir. Tüketim toplumu kavramını yüceleştirmiş olmasından dolayı (Türkmenoğlu, 2007, s. 97), bu döneme postmodernizm denilmesinin yanı sıra; *geç kapitalizm* veya *üçüncü makine çağı*, isimlendirmelerinin yapıldığı görülmüştür. Genel bir ifadeyle endüstri sonrası toplumunun tanımlamasını yapar postmodernizm. Sosyoloji alanında uzman Prof. Anthony Giddens, endüstri sonrası toplumun nitelenmesinin yapıldığı postmodernitenin, yalnızca plastik sanatlar, edebiyat ve mimari biçemlerle sınırlı kalması gerektiğini düşünmüş, postmodernin ise kesinlikle yeni bir evre olmadığını ifade etme gereğini görmüştür (Sarı, 2005). Geniş çapta bir etkilenme yaratan postmodernist yapılanmanın kurduğu hâkimiyet düşüncesinin temelleri ve habercisi olan eylemlerin, eski tarihlerde temellenmiştir. Olgunun, II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda görülen bilimsel ve zihinsel enformasyon üretiminin, batıda yaşanan kitlesel krizin, Aydınlanma filozoflarının genel hatlarını çizdiği kabul edilen modernist algılayışın köktenci bir biçimde sarsıntı geçirmesi sonucu, postmodern söylemin ortaya çıktığı ifade edilebilmektedir (Bayhan, 2006). 1950'li yıllardan sonra kapitalist kültürün hemen hemen her alanda ortaya çıkan yöntem ve yönelimlerin tanımını içeren kuramsal bir yapının, üst başlık olarak lanse edilmesinde Toynbee gibi pek çok kişinin katkısı bir hayli büyük olmuştur (Yılmaz, 2006). Sözcüğe bir taraftan açıklayıcı, çözümleyici, niteleyici ve tanımlayıcı özellikler atfedilmesi ve toplumun her kesiminin etkinliği ile ilişki kurdurularak; gerek bilimsellikten dine, gerekse bireysel ilişkilerden devletin etkinlik sahasına ve hatta kültürel yapıya kadar her türlü alan içinde yaygınlaşmıştır. Ancak tüm bu nitelemeler sonrasında sözcükle beraber, tam olarak neye ve nasıl bir biçimde anlamlandığı sorunsalına cevap aramak da bir hayli güç olmuştur (Yamaner, 2007). Yani postmodernizm, içinde barındırmış olduğu girift yapısı nedeni ile bir hayli karışık olması, kavrama yüklenilen asıl anlamların gözden kaçmasına sebebiyet vermiştir. Anlam şaşmalarının yanı sıra, şüphesiz ki; modernizme karşıt olarak görünen postmodern tavır, modern dönemi içerisinde barındırır (Oruç, 2009). Bunun nedenlerinden biri; 'post' ön ekinden kaynaklandığı düşünülmektedir (Çetin, 2008).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Hatta modern kelimesinin önüne almış olduğu post ifadesiyle birlikte başkaldırma ve saldırı boyutuna geçtiği ifade edilmiştir (Şenel, 2009, s. 318). Bu görüşe ilaveten;

> Postmodern sözcüğünün etimolojisinde belirleyici olan 'post' sözcüğüdür ve bu sözcük İngilizce, Fransızca gibi dillerde 'sonrası' anlamına gelmektedir. Buna göre postmodern de, modern olarak tanımlanan bir aşamadan sonra gelen yeni bir aşamadır. Buna bağlı olarak neredeyse tüm postmodern yazar ve düşünürler için eski olandan bir kopuş ve bir toplumsal değişim vardır (Selçuk, 2011, s. 3881).

Toplumsal değişmenin, kopuşun ve modernin sonrasını ifadelemeye yarayan postmodern kavramı, 'post'lar çağının kapısını açmıştır. Pek çok düşünür de bu çağa verilen ad konusunda bir hayli memnundur. *Postindustrialism* (sanayi sonrasıcılık), *post-Fordizm, Post-Marksizm, Post-hümanizm, post-history* ve postmodernizm gibi post ön ekine sahip daha önceden de var olan kavramlar farklı durumlara çatı görevi görmektedir. Tarihsel açıdan ya önceden saptanan durumun yeni bir aşaması konumundadır. Ya da eskinin geçip gitmesi, yeni olanın gelişi, bir kopuş, kırılma ve yıkma düşüncesini ifade eder (Selçuk, 2011, s. 3884). Postmodernizmin sahip olmuş olduğu çok dallı yapısı, içindeki anlam çeşitliliğinin tanımı basit ve doğrudan bir biçimde yapmanın imkânsızlığı ve disiplinler arası yaşanılan çeşitlilikten dolayı postmodern yapının farklı konumlanmalara yerleştirildiği ifadelendirilmiştir (Çetin, 2008, s. 83). Ayrıca Çetin'in aktardığına göre;

> . . . bu terimlerin, söz konusu olan tarihsel bir dönem, bir toplum biçimi, felsefi bir tutum ya da bir sanat hareketi olmasına bağlı olarak, farklı yan anlamları vardır. Başka bir deyişle postmodernizm katışıksız bir biçimde felsefi bir gelişme olarak görülemez. O, bir yandan da, batının felaket getiren tarihine karşı bir tepkidir (West'den aktaran Çetin, 2008, s. 83).

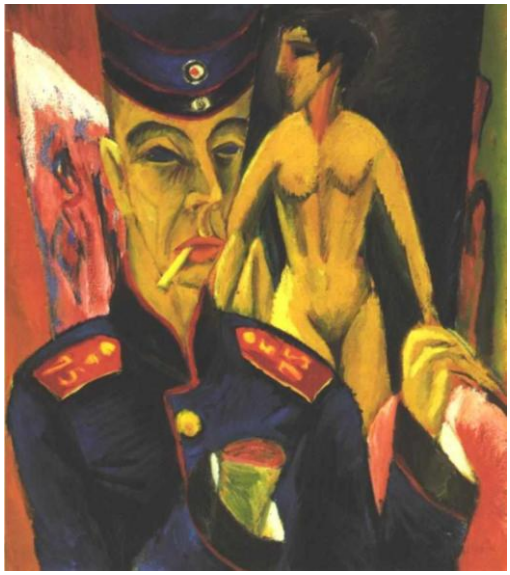
Postmodernizm algısı, modernizme ve modernizmin ötesine işaret eder, modernitenin sona erdiğini ve yeni bir dönemin başladığını haber verir (Yılmaz, 2006, s. 339). Postmodern alan açılımlarından biri olan Postmodern Sanat, 1960'lı yıllarda yaygın ve etkin bir şekilde özellikle de New York'taki sanat ortamında varlığını hissettirmeye başlamıştır. Modernizmin 1968'te bittiğini ilan eden Artun;

> Modernist kültürün, estetik modernizmin çekirdeği, Alman romantiklerinin toplumsal modernizasyona karşı; akılcılığa, ilerlemeye, uygarlaşmaya, endüstrileşmeye, evrenselliğe ve ulusallığa karşı duran felsefeleridir. Bu nedenle, Thomas McEvilley gibi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

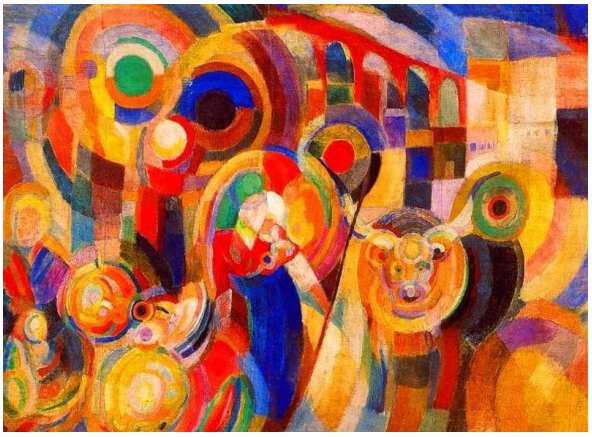
> kimi tarihçiler, romantik dönemi Kant'tan başlatıp, modernizmin dindiği varsayılan 1968'e dayandırırlar (Artun, 2010, s. 25).

Ancak, dünya savaşlarının ve Avrupalı devletlerin sanat üzerinde kurduğu baskılar, sanatçı kişisinin içine kapanmasına ve soyutlamacı bir tavır takınmasına neden olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde yaşanmaya başlanan sanatçılardaki içe kapanma durumuna karşın, bir grup sanatçı kendi dönemlerinden önce ortaya çıkan akımlardan; kübist, fovist, Bruecke'ci, orfist, ekspresyonist, fütürist ve altın oran'cı görüşlerin, sanatta yaratması beklenen tepkiyi vermekte (*Resim 50-51*), (Sürmeli, 2012, s. 344) ve emperyal sömürülere karşı çıkış yapmakta sınırlı kaldığını iddia etmişlerdir. Hatta savaşlara ve toplumsal girdaplara dur demedikleri gibi buna engel olmayıp, desteklediklerini de iddia edip, eleştirmişlerdir. İşte tüm bu suçlamalardan sonra M. Duchamp ve Picabia tüm eski akım ve düşüncelere karşı çıkarak sanatla dalga geçmeye başlamışlardır (*Resim 52*), (Demirkol, 2008, s. 69). Dalga geçmek ve sanatı yıkmak için teknik sınırlamasına gitmeyen Dadaistlerin sanat hareketlerinin temelini attıkları söylenebilir (Akdeniz, 1995, s. 12). Yalnızca modern sanat anlayışına katkıda bulunmamıştır Dadalar, aynı zamanda postmodern sanat dilinin yaratılmasında etken rol üstlenmişlerdir.



Resim 50: Ernst Ludwig Kirchner, *"Self portrait as a soldier"*, 1915.
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Kirchner_-_Selbstbildnis_als_Soldat.jpg (Erişim: 28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 51: Sonia Delaunay, *"Market an Minho"*, 1915.

Kaynak: http://uploads0.wikipaintings.org/images/sonia-delaunay/market-at-minho.jpg (Erişim: 28.06.2013).



Resim 52: Francis Picabia, *"Villica Safe"*, 1929.

Kaynak: http://uploads7.wikipaintings.org/images/francis-picabia/villica-safe.jpg (Erişim: 28.06.2013).

Postmodern ifadesi ise, daha önce de değinildiği gibi, moderne, modernist estetik değerlere olan karşı çıkışın ifadelendirilmesidir.

> 1970'lerden sonra . . . , çagdas sanatı 'postmodern' kuramlar -imgelerin, estetikten çok belli düşünceler etrafında üretildiği bir göstergeler dünyası bağlamında değerlendiren yeni bir eleştirmenler kuşağı ortaya çıktı. 'Postmodernizm', 1980'lere damgasını vurdu, 1990'larda da etkisini sürdürdü. Basit bir biçimde ifade edecek olursak, postmodernizm, bir çözüm üretmiyor ya da dayatmıyor, ama 'karsı duran' bir tavır benimsiyordu. Bir çözülme, bir ayrılmaydı (Dastarlı, 2008, s. 18).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

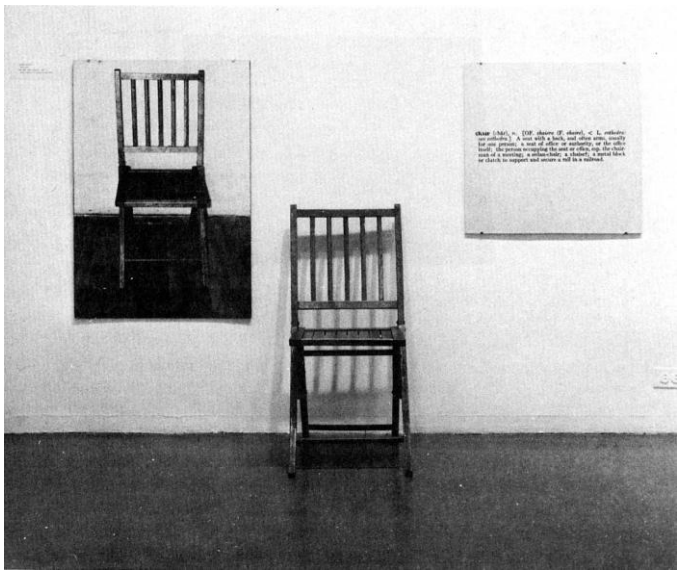
Yeni sanat anlayışının savunucuları, modern sanatın en önemli isimlerini ve onlara ait çalışmaları ciddi bir biçimde yadırgamışlardır. Yadırganan yalnızca isimler ve eserler değildir, modern dönemin modernist estetik anlayışı da radikal bir biçimde eleştirilmeye başlanmıştır (Akdeniz, 1995, s. 22). Postmodern eleştirilerin odağına oturan modernitenin sona erişini ilan eden sanat eleştirmenleri, artık postmodern anlayışın hâkim olduğunu ve yeni bir estetik değerler kümesinin oluştuğunu ifade etmişlerdir (Şaylan, 2009, s. 77-78). Zaten postmodern olgusu gündeme geldiği andan itibaren, üretilen çalışmalara ve sanatçılara bakıldığında pek çoğunda postmodernizm'in yalnız bir olgu olarak belirleyici bir biçimde varlığını göstermediği görülmektedir (Şenel, 2009, s. 315). Çünkü postmodern anlayışın içinde olmamasına rağmen, kavramsal sanat dâhil, tüm modern sanat direnişleri kesin bir biçimde postmodern düşünceden ayrışmamış, tam aksine dâhil olmuşlardır. Modern sanat anlayışının getirdiği yenilikçi ve akılcı düşünüş biçemleri eleştiri konusu olmasına rağmen, bu yeni yapının içerisinde kendine yer edinmiştir (Akdeniz, 1995, s. 10). Modernist sanattan kopuş, mimarlık alanında daha çabuk bir biçimde gelişme göstermiş, sonrasında ise görsel sanatlar alanında görülmüştür (*Resim 53*), (Yamaner, 2007). Plastik sanatlarda görülen postmodern gelişme aşamalarının ilerleyişi, resim ve yontuda ortak özellikler gösterirken, modernist sanatın ürünü olan soyutlamacı ifade biçemlerinden bir hayli farklılık göstermiştir (Demirkol, 2008).



Resim 53: Postmodern mimari örneği, Philip Johnson, *"Kristal Katedral"*, 2007.
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Crys-ext.jpg (Erişim: 28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

"Modernistlerin tersine Postmodernistler yaratıcı ve kişisel özgünlüğün kaynağı olarak bilinçaltına hiç inanmazlar ya da çok az inanırlar. Sanatı, evrenselliği ve zaman ötesi oluşuyla değil; kusurlu, sıradan, ulaşılabilir, elden çıkarılabilir, yerel ve geçici olmasıyla değerlendirirler" (Little, 2006, s. 131). Fakat modernizmin desteklemiş olduğu soyutlamacı yaklaşım, optik bir yanılsama değildir. Üretilen düz bir tablo bile seyircide uyandırdığı algı derinliğiyle beraber, sanki bilinç düzeyinden bilinçaltı süreçlerini harekete geçirmiştir (bknz. *Resim 54*). Yeni sanat biçeminin ortaya koymuş olduğu psikolojik derinlik durumu, postmodernist ifadede farklı bir düzlük ve derinlik ifadesi olarak kendini göstermektedir. Yaratılan görsel kimliğin kültürel biçimlerde koşullandırılan stereotipine uygun bir görsellikle sonuca ulaşmasının kaçınılmazlığına dikkat çeken Joselit (2000, s. 1), postmodern çalışmalarda yalnızca görsellerin derinlik özelliğini kaybetmediğini; aynı zamanda modern sanat anlayışında yaratılan psikolojik derinliğin de önemini kaybettiğini vurgulamıştır. Görsel sanatlar alanında görülen postmodernizm, özellikle yeni-kavramsalcılıkla bağlantılıdır. Hiçbir toplum modelinin bir diğerinden daha önemli olduğunu düşünmez. Ayrıca postmodernizm, ekonomik ve toplumsal ayrıcalıkların, bireylerin kültürlerini ve kültür kimliklerini biçimlendirmede kullanmalarını da önemsemiştir (Little, 2006, s. 131).

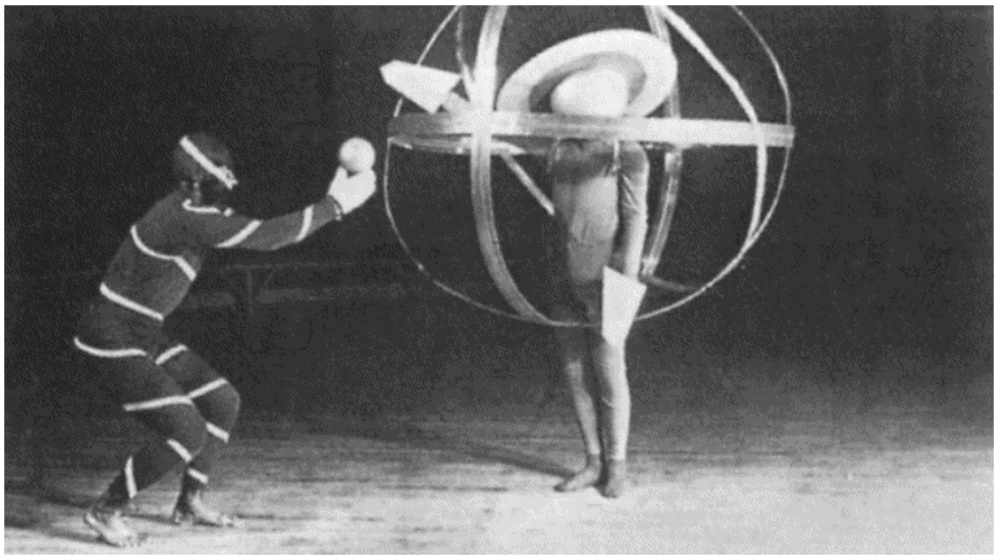


Resim 54: Joseph Kosuth, "*One and Three Chairs"*, 1965.

Kaynak: http://www.cs.waikato.ac.nz/oldcontent/cbeardon/dcollage/collage2/images/Kosuth/chairs.jpg (Erişim: 28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Tarihteki tüm sanatsal dönemlerde görüldüğü üzere, postmodern sanatın diğer tüm sanat dallarından ve modern sanatın estetik anlayışından bir hayli farklı görülmesine etki eden pek çok değişim, kavram ve görüş olduğu kaydedilmiştir. Fakat postmodernizmin hali hazırda bir akım mı yoksa hareket mi olduğu ve modernist sanata tepki olarak doğup doğmadığı tartışılmaktadır (Akdeniz, 1995, s. 17). Bundan dolayı da ayrıcalıklı bir dil olan resim, heykel, sinema ve mimarlık gibi görsel ve uzamsal sanat dalları dışındaki diğer sanat dallarında postmodernizm tartışmaları günümüze kadar süregelmiştir (*Resim 55*).



Resim 55: John Cage, *"The Ruse of Medusa"*, 1952, Performance.
Kaynak: http://www.ralphmag.org/ED/danse-macabre769x430.gif (Erişim: 28.06.2013).

Ayrıca postmodernizmle sanat ortamına giren ve yapısal anlamda birbirinden farklı sanat dallarında da varlığını gösteren kavramlar, terimler ve özellikler de kullanılmaya başlanmıştır (Selçuk, 2011, s. 3879). İlan edilen direniş yöntemi ve anlamlandırmaları, sanat alıcısına yeni bir dönemin sınırlarının sınırsızlığını gösteren bir televizyon görevi görmektedir. *Hermeneutik, parodi, pastiş, şizofreni, ironi, metaphor, pluralizm, insansızlaştırma* gibi yaratılan kavram ve terimlerle sanatla hayat alanının birleştirilmesi, *anti-art, kurmaca gerçeklik* olarak lanse edilen yeni gerçekçilik anlayışları ekseninde, farklı sanatsal biçemlerin birlikte kullanılması gündeme gelmiştir (bknz. *Resim 56-57*), (Akdeniz, 1995, s. 10).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 56: Joseff Kornell, *"Untitled (Soap Bubble Set)"*, 1936.

Kaynak: http://larocaille.altervista.org/blog/wp-content/uploads/2011/03/Untitled-Soap-bubble-set-del-1936.jpg (Erişim: 28.06.2013).



Resim 57: Robert Rauschenberg, *"Monogram"*, 1959.

Kaynak: http://www.lukechueh.com/archives/images/other_images/Rauschenberg%20Monogram.jpg (Erişim: 28.06.2013).



Resim 58: George Maciumas, *"The Dream of Fluxus"*, Performance.

Kaynak: http://arttattler.com/archivedreamoffluxus.html (Erişim: 28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Birbirinden bağımsız olarak algılanabilecek pek çok sanatsal faaliyetin girift bir biçimde ve kendi çevrelerinde toplanabilmesine olanak sağlaması (*Resim 57*), ayrıca önemlidir (*Resim 58*), (Akdeniz, 1995, s. 10). Bunun nedenlerinden biri de teknolojinin hızlı bir biçimde inanılmaz boyutlara ulaşmasının yarattığı pek çok kavramın kullanım alanına sokulmuş olmasıdır. "20. yy'da sanat akımlarından söz ederken, günümüzde; sanat hareketi, sanat oluşumu benzeri tabirler kullanılmaktadır. Çünkü belli başlı bir akımdan söz etmek olası değildir" (Oruç, 2009, s. 55). Sanat yapıtlarının değerlendirilmesi adına ortak kavramlar kullanılmaya başlanmıştır (Yamaner, 2007). Yaratılmaya başlanan sanat dili, XX. yüzyılla beraber ereksel olmaktan ziyade araçsal bir duruma bürünmüştür. Araçlaşan sanat, ne biçim ne de içerik açısından herhangi bir kaygı duyma lüzumu görmemiştir.

> 1960 sonrası sanat ortamının tümel biçim anlayısından ve sanat dallarının geçiskinliginden dogan bir biçim dili olarak yerlestirmeler (enstalasyonlar), performanslar ya da diğer türler de birçok kavramsal sanatçı tarafından uygulanmış, post-modern ilkeler etrafında ortaya çıktığı, post-modern bir dünyanın özetini verdiği iddia edilebilecek üretimler yapılmıştır (Dastarlı, 2006, s. 20-21).

1945'li yıllara kadar dünyanın, sanat üzerinde kurmuş olduğu baskılar, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte ortadan kalkmıştır. Postmodern dünyanın hızla ilerleyen telefon, televizyon, radyo, gazete dergi, sinema, bilgisayar vb. teknolojileri sayesinde küçülen ve küreselleşen evreni, sanatçı kişisini yalnızlaştırmasının yanı sıra enformasyon karmaşasına da itmiştir (*Resim 59-60*), (Selçuk, 2011, s. 3882).



Resim 59: Nam June Paik, *"TV is Kitsch"*, 1996.

Kaynak: http://imageobjecttext.files.wordpress.com/2012/04/nam-june-paik-tv-is-kitsch-2-1996.jpg (28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 60: Nam June Paik, *"TV Buddha"*, 1974.

Kaynak: http://www.paikstudios.com/images/crop0025.jpg (28.06.2013).

Postmodern hayatın getirdiği karmaşayla beraber çeşitlenen sanat düşüncesi ve dönemin içinde bulunduğu koşulların sağlamış olduğu enformasyon teknolojilerinin yarattığı teknik ve sanatçılar arasında farklılaşan fikirsel derinlikler, sanat hareketlerinin dönemsel olarak eş sayılabilecek zamanlarda görülmeye başlanmasının nedenlerinden biridir (Elmas, 2006, s. 288).

Postmodern sanatın kendini iyiden iyiye hissettirdiği dönem, sanat hareketlerinin de çoğalmaya ve yaygınlaşmaya başladığı 1960'lı yıllardır. Tam olarak modern dönemle arasına sınır çekmenin pek mümkün olmadığı kabul edilmesi gereken bir gerçektir. Modern sanata tabii olan hareket ve anlayışlar, postmodern sanat anlayışı içerisinde de sarmal bir biçimde kendi ifadesini bulmuştur (bknz. *Resim 61-62*), (Akdeniz, 1995, s. 13).



Resim 61: Ronald Bladen, " Three Elements", 1965.

Kaynak: www.titien.net/wp-content/uploads/2008/03/0060_Ronald_Bladen_1965_Three_elements_resize.png (Erişim: 28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 62: Carl Andre, *"Lament For The Children"*, 1956-1976.
Kaynak: www.touchofclass.com.br/_main/artistas/_artistadomes/04-13-carlandre.html (Erişim: 28.06.2013).

Yeni ifadelenmelerle birlikte sanat hareketleri hem kompleks hem de birbirinden ayrışan, ancak temelde aynı düşüncelere sarılan hareketler döneminin kapısını aralamıştır (Oruç, 2009).

> Sanatın zamanını birbirlerini izleyen stillerle tanımlayan tarihler, XX. yüzyılda klasizme karşı olan, sanat ile hayatı bağdaştırmakla uğraşan [anti art] ve biteviye 'yeni'nin peşinde koşan bütün sanat hareketlerini avangard kapsamında bütünselleştiriyorlar. Oysa formel referanslara göre kurulan tasnif sistemi bu hareketler arasındaki tarihsel ve felsefi çatışmalar kadar bağları da gizlemektedir (Artun, 2010, s. 45).

Lary Shiner (2010), *Sanatın İcadı* isimli kitabında, sanat hareketlerinin 1960'lı yıllarda başlayan neo-dada (*Resim 63*) ve pop art'ın, sanatta soyutlamacı yaklaşıma meydan okumasını takip eden sonraki yirmi yıl süresince yeni sanat hareketleri ve yaklaşımları, inanılmaz bir hızla birbirinin ardı sıra ortaya çıktığını ifade etmiştir. Hüseyin Elmas'ın (2010), "Pop-Art, Op-Art, Art Nouveau (Yeni Gerçekçilik), Hiper Realism, Çevre Sanatı ve Olay Sanatı (Happening) (*Resim 65*), Kinetik Sanat (*Resim 64*), Minimalizm, Arazi Sanatı (Land Art), Kavramsal Sanat ve Fluxus Grubu (*Resim 66*), gibi yaklaşım biçimleri bu dönemin ortaya çıkardığı sanat anlayışlarıdır" (s. 293-294), ifadesiyle birlikte Shiner'in, ". . . pop, op, minimal, kavramsal, neo-gerçekçilik, arazi sanatı [land art], video, performans, enstalasyon, vs. çok geçmeden, sanki bütün çevrelerde sanatçılar sanatın sınırlarını yıkmaya ve 'sanat' ile 'hayat' ayrımını ortadan kaldırmaya çalışıyorlarmış gibi bir manzara oluştu" (2010, s. 15), ifadeleri hemen hemen birbirine paralel düşünceler oldukları şeklinde bir yorum yapılabilmektedir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 63: Jasper Johns, *"Three Flags",* 1958.

Kaynak: emsontheroaddotcom.files.wordpress.com/2012/09/h2_john_2.jpg (Erişim: 28.06.2013).

Dogmatist sanat düşüncesine getirilmiş olan eleştiriler, genel anlamda Aydınlanma sonrası yaşanan, gerek modern sanat hareketlerinin başkaldıran ve dogma kırıcı yapısı, gerekse postmodern kırılmaların içerisinde yer alan sanatın sonunun geldiği düşüncesi, sanat hareketlerinin çeşitlenmesinin bir başka nedeni olarak da gösterilebilir. ". . . postmodernlik daha ileri bir adım olarak nitelendirilmiş; akım bir tür reddediş, bir saldırı, yeni bir eleştirinin estetik biçimliliği ile siyasetin zayıflaması olarak tanıtılmıştır" (Çetin, 2008, s. 76).



Resim 64: Pol Bury, *"11 Spheres On Cylinders"*, Fountain, 1995.

Kaynak: www.fondationfolon.be/pict/pol_bury.jpg (Erişim: 28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 65: Yoko Ono, *"Cut Piece"*, 1965, performance.
Kaynak: www.genderacrossborders.com/wp-content/uploads/2011/02/yoko.jpg (Erişim: 28.06.2013).



Resim 66: Joseph Beuys, *"I Like America and America Likes Me"*, Performance.
Kaynak: uploads0.wikipaintings.org/images/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me.jpg (Erişim: 28.06.2013).

Postmodern dünya algısında kavramsallaşan sanat düşüncesi kendi sunumunu herhangi bir mekânda yapabilmektedir. Çünkü yapısı gereği kavramsal iş, herhangi bir mekân veyahut nesneyle sınırlı kalamayacağından malzemesinin ne olacağı ya da mekânının nerede olduğu önem taşımaktadır (Akdeniz, 1995, s.11).

> . . . sanatçıyı ve sanatı, artık çözülmesi daha da karmaşıklaşan 'insan'ı aktarmanın farklı arayışlarına itmiştir. Bu, sanatın metalaştırılmasına karşı sanatçının aldığı bir tavırdır. Kavramsal Sanat, 1915 yılında Dadaizm'in tepkisini andırır biçimde bir karşı duruş

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> göstererek, sanatsal üretimi izleyicinin edilgen izleyişine sunulmuş bir meta ya da fetiş olmaktan kurtarmayı istemiştir. Bu anlamda Kavramsal Sanat, hazır-yapımlarla başlayan süreç içerisinde 'sanat nesnesinin üretimi'nden uzaklaşmayı amaç edinmiştir (Dastarlı, 2006, s. 13).

Önemli olan çalışmada verilmek istenen, kodlanan fikirdir. Bir fikrin kabul görmesi, alıcıya geçmesi ise sanat yapıtının üreticisine bağlıdır. Kalıpları yıkması, farklı bir düşünce yapısını sanat alıcısına sunması bakımından tıpkı Dadaların yaptığı gibi bir hayli devrimci ve dogma yıkıcı olmak durumundadır (Sürmeli, 2012, s. 337). Çetin'in Tekeli'den aktardığına göre; ". . . 'Aydınlanmanın insanlığı dinsel dogmaların baskısından kurtardığını ama modernite içinde gelişen araçsal akılcılığın bu özgürlüğü yeniden önemli ölçüde sınırladığı üzerinde' durmuş ve 'postmodernist eleştirinin yeni bir özgürlük arayışı olduğunu' savunmuştur" (Tekeli'den aktaran Çetin, 2008, s. 94). Ayrıca, Sürmeli'nin kavramsal sanatın hayatın her alanında insanlarla iletişime geçebileceğini ifade etmek için, "Kavramsal Sanatla herhangi bir galeride karşılaşabileceğimiz gibi, onu televizyon ekranında, gazetelerde, caddelerde de bulabiliriz" (Sürmeli, 2012, s. 344), demiştir. Üretilen kavramsal sanat yapıtlarının mekân sınırlamasını aştığını vurgulamıştır (*Resim 67*). Galeri ve mekân anlayışının değersizleştiği iddiasında bulunan yalnızca Sürmeli değildir. Onunla aynı fikirleri paylaşan Hakkı Engin Giderer, galerilerin anlam kaybına ve deformasyona uğradığını savunmuştur (Giderer, 1995, s. 53). Postmodern sanat anlayışıyla beraber, daha önceden alışıldığı gibi, çalışmalar yalnızca sanat galerilerinde sergilenmemektedir.



Resim 67: Joseph Beuys *"Lightning with Stag in its Glare"*, 1958–85, New York.
Kaynak: www.annex.guggenheim.org/collections/media/full/GBM2001.2_ph_web.jpg (Erişim: 28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Sokak, bahçe, park, herhangi bir ev, ya da kamusal bir alan, sanat çalışmalarını sunmak için uygun birer mekân olmuştur artık (*Resim 68*). Sayılan tüm bu mekânlar yapıtın sergilendiği alan olmasının yanı sıra; yapıtın kendisi de olabilmektedir (Akdeniz, 1995, s.11). Galerilerin ahır, çöplük olarak kullanılmasıyla klasik galeri imajının sağlamış olduğu elitist anlayışa saldırılmaya başlanmıştır. Yapıtlar; sinema ve televizyonda, kameralar önünde sergilenmiş, kalabalık insan toplulukları içinde (bknz. *Resim 69*), gösterilmeye başlanmıştır.



Resim 68: Alastair MacLennan, 2006, Live Action Gothenburg in Sweden.
Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Performance_art_by_Alastair_MacLennan.jpg (Erişim:28.06.2013).

Sanatçılar kimi zaman hayvan eğiticisi, kimi zaman showman kimi zaman da striptizci olarak çalışmalarını göstermiştir (Giderer, 1995, s. 52-53). Sanat hareketlerinde çeşitlenen eylem biçimlerine uygun olarak sanatçıların soyunduğu roller de sanatın kimliğini göstermek bakımından önem arz etmektedir.



Resim 69: Jim Dine, *"Car Crash"*, Reuben Gallery, 1960, New York.
Kaynak: 24.media.tumblr.com/tumblr_lzk2xxF1ir1r380buo1_500.jpg (Erişim: 28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Klasik estetik anlayışın ve kabul edilen *yüce* güzelliğin yerini çirkin bir imge de temsil edebilmektedir artık (*Resim 70-71*). Yani sanatın kendi çekim alanı içerisinde yer alan yalnızca onun idealarda yaşayan güzellik durumu değildir. Kötü bir nesne, ister üç boyutlu olsun ister resim düzleminde kalsın, sanata konu olabilmektedir (Akdeniz, 1995, s.11).



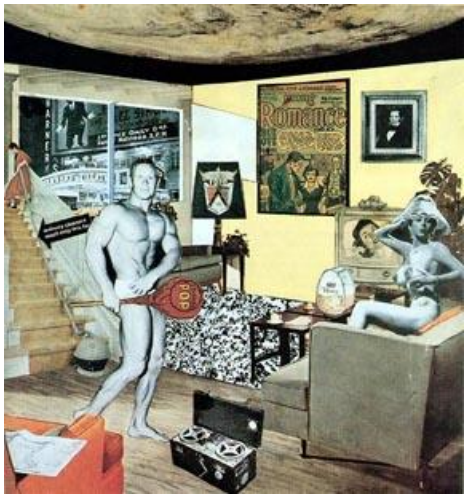
Resim 70: James Albertson, *"Sex, Religion And The Good Life"*, 1976.
Kaynak: archive.newmuseum.org/iindex.php/Detail/Object/Show/object_id/64 (Erişim: 28.06.2013).



Resim 71: Neil Jenney, *"Threat and Sanctuary",* 1969.
Kaynak: whitney.org/image_columns/0029/1118/jenney_efl_guide_796.jpg?1369124648 (Erişim: 28.06.2013).

Sanata konu olan yalnızca nesneler değil; yemek, arazi parçası, çöpler, tahta, metal ve hatta erkek bedeninin seks imajına uygun bir biçimde sunumu da sanatın konusudur. Tıpkı Pop Art'da olduğu gibi kadın ve erkek bedeninin temsili metalaşmış, tüketim nesnesi konumuna indirgenmiştir (bknz. *Resim 72*), (Kılınç, 2010).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 72: Richard Hamilton, *"Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?",* 1956.

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/8/85/Image-Hamilton-appealing2.jpg (Erişim: 28.06.2013).

Kimi zaman yaratılan yeni estetik kavramlar dâhilinde var olan hazır nesneler de alana dâhil edilmiş, dogmatikleşen klasik heykel anlayışına da saldırıp, eleştirmeye başlamışlardır (*Resim 73*).



Resim 73: François Dufrene, *"Michelangelo Pistoletto Venus of the Rags"*, 1967.

Kaynak: http://www.equilibriarte.net/Augusto/blog/arte-povera (Erişim: 28.06.2013).

Sanat alanındaki çeşitlenme hareketler bazında sınırlı kalmamıştır. Aynı zamanda tekniklerde de farklılaşmalar görülmeye başlanmıştır (Türkmenoğlu, 2007, s. 95). Teknikler de sınırları yıkan Dadaistleri takip eden hareketler, fotokopiyle çoğaltmadan, fotoğrafa, asamblajdan, kolâja (*Resim 74*), yiyeceklerden (*Resim 75*),

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

doğa üzerinde değişiklik yapmaya kadar değişik teknikleri sanatın kullanım alanı içine dâhil etmişlerdir (Akdeniz, 1995, s. 12). Bu konuda Oruç (2009), araştırmasında; “. . . baş döndürücü hız, disiplinler arası geçişlilik ve teknolojik yapı, günümüz sanatının kapsamını ve uygulama tekniklerini de etkilemiştir. 20. yy ortalarından başlayıp günümüzde ivme kazanan bu sanatsal değişim süreci, sanat terimlerine yenilerini eklediği gibi, mevcut terimlerin kapsamında da değişiklikler meydana getirmiştir” (s. 54-55), diye ifade etmiştir.



Resim 74: Mimmo Rotella, *“Marilyn”*, 1963.

Kaynak: http://www.thegroove.it/wp-content/uploads/2013/04/1.jpg (Erişim: 28.06.2013).



Resim 75: Annamaria Cuffe, David Barnardo and Edward Miles from Turner Legg Consulting, 2008.

Kaynak: http://bene.com/benecom/files_p.nsf/Lookup/eat-art-london-08-usmap/$file/eat-art-london-08-usmap.jpg (Erişim: 28.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

XX. yüzyıl sanat hareketlerinin eş zamanlı çıkış noktası gösterdiği daha önce de belirtilmiştir. Görülen periyotların keskin bir biçimde birbirinden ayrılması pek mümkün olmasa da yaklaşık olarak aşağıdaki gibi ve özellikle çalışmaların yoğunlukla üretildiği tarihlere göre hareketler sıralanmıştır. Tarihler ortalama bir tarihe işaret etmektedir. Hareketlerin görüldüğü düşünülen zaman aralıkları ve hareketler kapsamında *Sanat Dünyamız* dergisinin 56. sayısında verilen zamanlar ve zamanlara göre görülen eserler;1940'lı yıllarda; *All Over, Art Brut, Funk Öncesi, İnformel Sanat, San Francisco Okulu, Kobra, Lekecilik, Semiyotik, Lirik Soyutlama, Soyut Dışavurumculuk, Uzamcılık.* 1950'li yıllarda ise; *Asamblaj, Color-Field, Damlatma Tekniği, Hard-Edge, Junk Art-Trash Art, Kinetik Sanat, Yeni Dada.* 1960'lı yıllarda; *Akademik Sanat, Akümülasyon, Anlatı Sanatı, Antiform, Arte Povera, Dekolaj, Computer Art, Eylemcilik, Figüratif-Figürasyon, Fluxus, Body Art, Formalizm, Funk, Gövdesel Sanat, Happening, Hiperrealizm, İn Situ (Yerinde), Kavramsal Sanat, Minimalizm, Land Art, Op'art, Performance, Pop'art, Postminimalizm, Process Art, Shaped Canvas, Sibernetik Sanat, Surfaces, Yeni Gerçekçilik, Video Art.* 1970'li yıllarda; *Bad Painting, Mono-Ha, Pattern Painting, Sanatçı Eşyaları, Yeni Fovistler, Yeni İmaj, Grafiti, Enstalasyon, Ascii Art.* 1980'li yıllarda; *Demoscene, Electronic Art, Mail Art, Avangard Ötesi, Özgür Figürasyon, Yeni Figürasyon, Pittura Colta, Simülasyonizm, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Geometri, Yeni Kitsch*. 1990'larda; *Dijital Sanat, Information Art, İnternet Sanatı.* 2000'lerde; Relation Art, Street Art, Videogame Art, VJ Art, Virtual Art, vb. olarak sayılabilir (Sanat Dünyamız, 1995, s. 3-143).

Son olarak; XX. yüzyıl sanat anlayışı, gerek kavramsal, gerekse soyutlamacı bir tavır takınmış olsun, çağın sanatçıları, özgürce yaşamaktan ve özgürce davranış sergileyemedikten sonra hiçbir şey yaratılamayacağını düşünmüşlerdir. Özgür insanın yapısına uygun olarak, bilinçlerine ait her türlü çizilen sınırı çiğnemekten geri durmamışlardır. Kural koymadan, plan yapmadan ve herhangi bir ilke savunuculuğunu üstlenmeden, tüm dogmaları ve geleneksel sanat tavrını kesin bir dille reddetmişlerdir (Akdeniz, 1995, s. 13). Bu tarz düşünmelerinin nedenlerinden biri elbette ki çağın atlatmış olduğu dünya savaşlarının ardından gelen demokrasi anlayışının katkılarından biridir. Demokrasi düşüncesinin yapmış olduğu katkılar yalnızca özgür düşünceyi sağlamamış, aynı zamanda eskiden ayıp, günah, çirkin vb. sayılan konular da sanatın

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ilgi alanı haline gelmiştir. Biçimsellik önem kaybetmiş, anlam ve derinlik arayışı değer görmeye başlamıştır (Elmas, 2010, s.297).

Dünya sanatının son yüzyılda geçirdiği inanılmaz evrim, Avrupa ve Amerika'yla sınırlı kalmamış, kendi benliğini aşarak, Türkiye'de de çekim alanı yaratmıştır. Türk Resim Sanatı, batılılaşma hareketleri ekseninde batılı akımları takip etmiş ve ülkemiz sanat anlayışında gerek toplumsal gerçekçi gerekse popüler anlatımlara yönelmiştir. Bir diğer bölümde Türk Resim Sanatı'nın anti-dogmatist eğilimler ışığında kendisine nasıl yön çizdiği incelenecektir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

BEŞİNCİ BÖLÜM
ANTİ-DOGMATİST SANAT HAREKETLERİNİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ

Başta Avrupa olmak üzere, tüm dünyayı etkileyen olaylara sahne olan XX. yüzyıl, Türkiye'yi de etkinlik sahasına dâhil etmiştir. Türkiye'de ses bulan etkilenmeler, siyasi, sosyal yapıyı derinden sarsmıştır. Dünya, iki büyük kitlesel savaşa sahne olmuş, devrimler yaşamış ve yüzyılın tüm alanları derinlemesine sarsılmışken, sanatın da dönüşüm yaşaması kaçınılmaz olmuştur (Üstünipek, 2005, s. 19). Sanat, kendi alanında geleneksel anlayıştan koparak, eleştirel bir gerçekliğe bürünmüş, kavramsal dünyaya geçiş yaparken, biçimi önemsizleştirmiştir (Oruç, 2009). Sanatın yaşadığı modern ve postmodern dönem; Avrupa ve ABD'den sonra Anadolu'nun sanat ortamında da kendine yer bulmuştur.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde hızlanan batılılaşma hareketleri kapsamında padişahlar kendi portrelerini Avrupalı ressamlara yaptırmışlar (bknz. *Resim 76*), dönemin mühendislik ve askeri okullarında resim dersi uygulamaları başlatılmış, yurtdışına sanat eğitimi görmesi için öğrenciler gönderilmiştir (Ekren, 2006).

> Osmanlı devletinin Batı karşısında aldığı yenilgilerden sonra zorunlu olarak bir iyileştirmeye (Islahat) gidildiği dönemde, gelişmeleri takip etmeleri için bazı subaylar yurtdışına gönderilmiştir. Öncelikli olarak askeri alanlarda bilgi ve teknoloji edinen bu askerler, düşünce yapılarındaki değişimlerle sanata merak duymaya başlamışlar ve o sıralar gündemde olan yeni sanatı tanımaya çalışmışlardır (Heptunalı, 2007, s. 66).



Resim 76: Gentile Bellini, *"Fatih Sultan Mehmet"*, 1479.
Kaynak: http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/11519 (Erişim: 29.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Sanatta batılılaşma anlayışını benimseyen Osmanlı Devleti'nin icraatları düşünüldüğünde; Türk Resim Sanatı tarihini XIX. yüzyıl, hatta XVIII. yüzyıl Mühendishane'ye konulan resim derslerine kadar uzandırılabilir (Gören, 2006, s. 1-2). Dersler, öğrencilerin teknik açıdan ustalaşması ve mesleki eğitim becerilerini geliştirmeleri için iyi bir fırsat yaratmıştır (Gören, 2003, s. 94). Uygulamaya konulan bu dersler, sanatsal açıdan gelişme gayesi gütmemiş, ancak, şüphesiz ki Türk Resim Sanatı için iyi bir basamak oluşturmuştur. Okulların kendi ders müfredatı kapsamında *Notre-mort*, manzara veyahut portre resimlerinin etütlerinin yapılması, bu okulda ders gören askerlerin, *Asker-Ressamlar Kuşağı* olarak anılmasına neden olmuştur (Genç, 2006). Asker-Ressam geleneğinin hızla yaygınlaşmasını takip eden zamanda, ressamlar kendi sanat topluluklarını kurmaya başlamış ve sergilerle bunun kalıcı olmasını sağlamışlardır. Bu bağlamda bakılacak olunursa; *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* (*Resim 77*), *On'lar Grubu* ve sonrasında *D Grubu* gibi pek çok ressam ve sanat grupları Türk Sanat Tarihinde yerlerini almışlardır (Genç, 2006).



Resim 77: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesinin ilk sayısının kapak sayfası, 1911.
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/ORC_gazetesi.jpg (Erişim: 29.06.2013).

Araştırmanın sınırlılıkları kapsamında Türk Resim Sanatı'na bakıldığında; batının geliştirdiği teknolojik, felsefi, ekonomik anlamdaki büyümenin Türk Resim Sanatı'na etkilerinin anlaşılması, natüralist ve akademik resim geleneğinden kopuşun yaşandığı, Türk Resminde figüratif anlayışın hâkim olması bakımından XIX. yüzyıl sonu ve özellikle de XX. yüzyıl bir hayli önemlidir. Türk Resim sanatının geçmişi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ortalama yüz yıllık bir süreyi kapsaması ve Avrupa Sanatı'nın tarihiyle kıyaslandığında oldukça kısa bir döneme tekabül etmektedir (Heptunalı, 2007). Bu kısa zaman zarfında, özellikle, Türk Resim Sanatı'na kavramsal değerlerin nüfuz ettiği aşamaya kadar geçen zaman diliminde gerçekçi figürlerin resim sanatında kendine yer bulduğu görülmüştür (Üstünipek, 2005, s. 20). Resimde görülen gerçekçi figürasyon kullanımı, Akdeniz'in aktardığına göre; ortalama olarak üç farklı gruba ayrılabilmektedir. İlki, akademik ve geleneksel sanattan yansıyan *figüratif anlayış*, ikincisi; akademinin vermiş olduğu figüratif yaklaşımı toplumsal gerçekçilik bakımından eleştirel bir biçimde yoğuran, gerçekçi ya da düş ürünü anlatımlarla destekleyen anlayış ve son olarak da; biçimsel olarak deformasyonu savunan ve soyutlamacı anlayışa yaklaşan, gerçek dünyanın ötesine geçen bir figürasyon dönemidir (Akdeniz, 1990). *Resim 78*'da görüleceği üzere Batılı anlamda bir üslubun belirgin bir biçimde kullanıldığı figüratif çalışmalar göze çarpmaktadır.



Resim 78: İbrahim Çallı, *"Gül Koklayan Kadın"*.
Kaynak: https://plus.google.com/106687917631839008483/posts/79aUVFB45R4 (Erişim: 29.06.2013).

Tüm bu bölümlenmeler sanatçılar arasında tabii olarak üslup farklılığını doğurmuştur. Kimi sanatçılar soyutlamacı figür anlayışı etkisinde kalmış, kimileri ise empresyonist anlayışı benimsemiştir (Giray, 2011, s. 33). Türk Resim Sanatının Modern Dönemi ressamları olarak sayılan, adeta bu dönemin başlangıcını yapan sanatçılarından; *Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Ruhi Arel* (bknz. *Resim 79*), *Feyhaman Duran* (bknz. *Resim 80*) ve *Avni Lifij* gibi sanatçılar, almış oldukları akademik resim eğitimlerini bir

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

kenara bırakıp, empresyonist anlayışta yapıt üretmişlerdir. Aynı zamanda bu sanatçılar, *Toplumsal Gerçekçi* resim üslubunun Türkiye'deki önemli örneklerini Türk Resim Sanatı Tarihine kazandıran isimler olmuşlardır (Genç, 2006). Modernist dönem olarak adlandırılan isimlerin çalışmaları cumhuriyetin kurulduktan sonrasını izleyen yıllarda görülmüştür. Çünkü bu dönemde yıkıntılardan çıkan yeni kurulan cumhuriyetle birlikte Türkiye, sosyal ve kültürel alanlarda atılımlarını artırmış değişikliklere gitmiştir.



Resim 79: Ruhi Arel, *"Atatürk'e İstikbal [Karşılama]",* 1927 [Ayrıntı].
Kaynak: http://rainbow7.blogcu.com/mehmet-ruhi-arel-biografisi/1381653 (Erişim: 29.06.2013).



Resim 80: Feyhaman Duran, *"Yıldız Çiçekli Natürmort"*.
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/2/25/Yildizciceklinaturmort.JPG (Erişim: 29.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Resim Sanatı da değişikliklerden etkilenmiştir. Devletin sanatçıları desteklemesi ile birlikte sanatçılar, yurt gezilerine çıkmış, halkı ve yaşayışını yakından incelemiş ve halka da sanatı sevdirmek amacıyla yurt gezilerine çıkmışlardır (Üstünipek, 2005, s. 20).

> . . . 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olan öğrencilerin bir araya gelerek kurdukları *Yeni Resim Cemiyeti* olmuştur. . . . [Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Mürüdoğlu] bir araya gelerek, Türkiye'de dördüncü grup olan *D Grubu*'nu kurmuşlardır. . . . 1938 yılında başlayıp 1944'e kadar Türkiye'nin çeşitli bölge ve kentlerini gezen *Yurdu Gezen Ressamlar* [Halkevi Ressamları] uygulamasıyla toplumsal gerçeklik konusunda sanata ve sanatçılara yönelik desteğin güzel bir uygulaması olmuştur (Çiçek, 2010, s. 2).

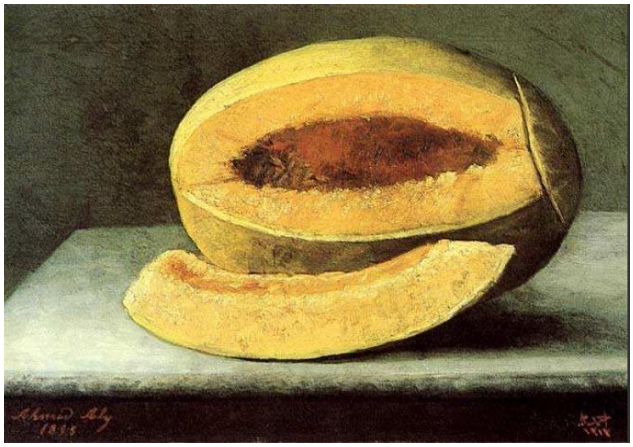
Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında tek parti döneminden 1946 yılında ilk kez denenen çok partili demokrasi denemelerine geçiş yapması (Ekren, 2006), 1960,1970 ve 1980 yılında *Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK)*'nin gerçekleştirdiği askeri darbeler, Demokrat Parti'nin başa geçmesinden sonra uyguladığı baskı ve sansür ortamı Türk Resim Sanatını derinden etkileyen bir diğer unsurlardır. Ülke içerisinde yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik kargaşa, sanatçının kendine sorun edindiği konuların ve üslubun farklılaşmasını gündeme getirmiştir. Türk sanatında modern dönemin işareti sayılan gruplar ve sanat eğilimleri özellikle 1960'lardan sonra yaşanan siyasal hareketlenmeler sonrası Türk Resim Sanatı'nın toplumcu gerçekçi bir çizgiye oturduğu görülmektedir (Çeken, 2004, s. 94). Daha önce de bahsedildiği üzere darbelerden ve siyasi baskılardan sonra yurtta ilan edilen sıkıyönetim kapsamında her türlü özgürlükler kısıtlanmış, siyasi faaliyetler durdurulmuş ve düşünce özgürlüğü kapsamında pek çok sanatçı sansürlenmiş, ülkeden sürülmüş ve engellenmişlerdir (Çiçek, 2010).

Türk Resim Sanatı tarihini şekillendiren tüm bu dönemler bir hayli önemlidir. Ancak araştırma kapsamında ele alınacak dönem yalnızca sanat hareketlerinin Avrupa'da ve ABD'de yoğun bir biçimde görülmeye başlandığı XX. yüzyıldır. Günümüz Türk Sanatına etkileri bakımından hareketler bir alt başlık olan "Sanat Hareketlerinin Türk Resim Sanatı Anlayışına Etkileri"nde incelenecektir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Sanat Hareketlerinin Türk Resim Sanatı Anlayışına Etkileri

Osmanlı'daki ilk Batılılaşma hareketlerinden XX. yüzyıla gelinceye dek geçen zaman diliminde devlet yapısının totaliter bir konumda olması ve devlet eliyle zorla kabul ettirilmeye çalışılan modernleşme süreci, Türk Resim Sanatı kavramını da içine almıştır. Modernleşme sürecine ayak uydurmakta zorlanan ve yeni ilan edilen Cumhuriyet ortamında, devletin desteklemiş olduğu sanatın özerkleşememe durumunun yarattığı sıkıntılar, sanatsal üretimde ve üretimin çeşitlilik göstermesinde zorluklarla karşılaşılmasına neden olmuştur (Dastarlı, 2006). Cumhuriyetin kuruluşuna kadar üretilen eserlerin genel niteliği, geleneksel ve natüralist tarzda yapılmış olmalarıdır (*Resim 81*). Sonraki dönemlerde ortaya konulan çalışmalar ise; toplumsal gerçekçi bir tarzda yapılmış, kurulan ressam ve sanatçı toplulukları sayesinde halk sergilerle buluşma şansını yakalamıştır. Bu dönemde devletin desteklediği sanatçılar, Anadolu'yu karış karış gezmiş (Şırlakoğlu, 2004), halkla iç içe olarak, sanatı tanıtmaya ve halkın sanat ile bağ kurmalarını sağlamaya çalışmışlardır (Başbuğ, 2010, s. 373).



Resim 81: Şeker Ahmet Paşa, *"Kavun",* 1895.

Kaynak: http://www.kuman-art.com/galeri/seker-ahmet-pasa-2.html (Erişim: 29.06.2013).

Ülkenin tüm bu modernleşme ve sanatı halka yaklaştırma çabalarının yanı sıra; Batıda meydana gelen her türlü yeniliği kendine örnek alan Türkiye, sanat alanında da gerçekleşen hareketlenmeleri ve sanata yön veren akımları takip etmeye çalışmıştır. Dönemin yarattığı koşullar içerisinde ve teknolojik anlamda yaşanan sıkıntılardan dolayı sanatı birebir yerinde incelemesi ve yenilikleri ülkeye taşımaları gerektiği düşünülen sanatçılar yurtdışına sanat eğitimi görmeleri için gönderilmişlerdir (Ekren, 2006). Gönderilen sanatçılar, dönemin var olan sanat okullarında ve akademik sanat

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ortamlarında, o sıralarda Avrupa'da yaygın olan *Romantizm, Natüralizm, İzlenimcilik* akımlarından etkilenmiştir (Sarı, 2005). Ancak etkilenmeler bazı sanatçılarda belirgin şekilde görüldüğü gibi, akımların hiçbirine ilgi duymayan ve yalnızca akademik öğretinin getirdiği kuralları uygulayarak eser ortaya koymaya çalışan sanatçılar da olmuştur. "Türk Sanatçılar 1910 İzlenimci kuşağına kadar doğaya yönelmişler, iddiasız, hocalara bağlı bir dönem sürdürmüşlerdir" (Heptunalı, 2007, s.66). Okullarını tamamlayan öğrenciler, yurda döndüklerinde yeni sanat dönemlerine başlangıç oluşturmuşlardır. Bu öğrenciler, akademilerde görev almış ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına tekabül eden zaman diliminde, kendi öğrencilerine diğer ülkelerde uygulanan sanatsal uygulamaları daha sağlıklı bir biçimde takip etmeleri için (Üstünipek, 2005, s. 19), Avrupa ve ABD okullara gitmeleri konusunda yol gösterici olmuşlardır. Avrupa ve ABD ile kurulan sanat köprüsü ilerleyen yıllarda *Çağdaş Türk Resim Sanatı*'na *Fovizm*, *Kübizm* gibi önemli sanat akımlarının taşınmasına yardımcı olmuşlardır. Çağdaş ve Batılı tarzda sanat üretimine girişen sanatçılar, sanat topluluklarını ve ressam cemiyetlerini kurarak sergiler düzenlemişler ve sanatta yaşanan değişimi kamuoyuna sunmuşlardır (Giray, 2011, s. 34). Türk resim sanatında grupların ve eğilimlerin oluşturmuş oldukları sergilerle beraber güncelde olan tarzlara karşı başlattıkları savaş, geleneksellikten uzak sanatsal oluşumların kapısını aralamış ve sanatçının kendi iç dünyası ile tanışmasını sağlamıştır. Bu gruplardan; *Müstakiller* (1928), *D Grubu* (1933), *Tavanarası grubu, 10'lar* (Resim 82-83), gibi sanatçı toplulukları sanatsal üretimlerini gerçekleştirmiş ve sergiler düzenlemişlerdir (Heptunalı, 2007).



Resim 82: Hikmet Onat, *"Büyükdere Peyzaj"*, 1970.

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/4/41/Buyukdere.JPG (Erişim: 29.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 83: Nazmi Ziya Güran, *"Göksu'da Gezinti",* 1909.

Kaynak:http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:G%C3%B6ksu%27da_Gezinti_(Nazmi_Ziya_G%C3%BCran).JPG (Erişim: 29.06.2013).

> Müstakil ressamlar birliği hareketi Türkiye'de çağdaş Türk sanatının devrimci diye niteleyebileceğimiz büyük adımların atıldığı döneme yani 1920'li yıllara rastlar. . . Ancak bu hareketin tohumları 1923 yılında atılmıştır. Öncülüğünü ve kuruculuğunu Zeki Kocamemi [1901-1959], (*Resim 84*) ve Ali Çelebi [1904-1993]'nin yaptığı grup, izlenimcilerin aksine, renkten çok çizgisel kuruluş üzerinde durmuşlar, özellikle de Alman anlatımcı ve kuruluşçu resminden esinlenmişlerdir (MGEP, 2006, s. 32).

Müstakiller grubuna üye olan sanatçılara örnek olarak; Refik Ekipman, Hamit Görele, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Hale Asaf, Mahmut Cuda, Cevat Dereli, Muhittin Sebati, Edip Hakkı Köseoğlu ve Turgut Zaim sayılabilir (*Resim 85-86*).



Resim 84: Zeki Kocamemi, *"Mekkâre Erleri"*, 1935.

Kaynak:http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Zkmakkare_erleri.JPG&filetimestamp=20080604180343& (Erişim: 29.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 85: Turgut Zaim, *"Yörükler Köyü"*.

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/1/1f/Turgut_Zaim_yorukler_koyu.jpg (Erişim: 29.06.2013).

Müstakil ressamlardan sonra kurulan, Cumhuriyet'in diğer bir ressam grubu olan D Grubu ise; Türk resim sanatı tarihinin dördüncü sanat grubu olmasından ve alfabenin dördüncü harfinin D olmasından dolayı bu adı almışlardır.



Resim 86: Nurullah Berk, *"Gergef İşleyen Kadın"*, 1977.

Kaynak: http://www20.uludag.edu.tr/~sanattarihi/images/ultra/02_gergef_isleyen_kadin.jpg (Erişim: 29.06.2013).

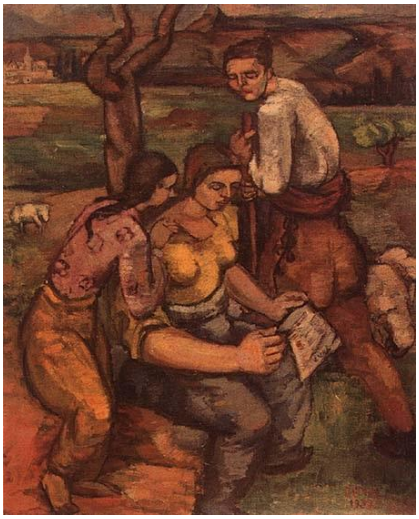
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

1933-1947 yılları arasında pek çok sergi açan topluluk; Abidin Dino (*Resim 87*), Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu (*Resim 88*), gibi kurucu sanatçılardan sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Hakkı Anlı, Sabri Berkel gibi önemli sanatçıları bünyesine katmıştır.



Resim 87: Abidin Dino, *"Sadrazam-Ağrı Dağı Efsanesi-Mahmut Han"*.

Kaynak: http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=886&auction_id=20 (Erişim: 29.06.2013).



Resim 88: Cemal Tollu, *"Alfabe Okuyan Köylüler"*.1933.

Kaynak: http://www.milliyetsanat.com/haberler/her-gune-bir-sanat-terimi/d grubu/205/16#.Uc7CT_lM_HY (Erişim: 29.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Grubun sanatçıları arasında bir isim var ki çalışmaları dikkate şayandır. Yalnızca çalışmaları ile değil aynı zamanda şair kişiliği ile de edebiyat dünyasında ayrı bir yeri vardır. Burada sözü edilen kişi Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur (*Resim 89*). Giray'ın (2011), kendi makalesinden aktardığına göre; "Bedri Rahmi Eyüboğlu soyutlamaların izlerini geleneksel el sanatlarından yola çıkarak gerçekleştir. . . " (s. 33)miştir, demiştir.



Resim 89: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Han Kahvesi"*.1973.

Kaynak: http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com/2010/06/artist-modern-mayis-2010_03.html (Erişim: 29.06.2013).

Çağdaş yönelimleri kendi üslubuyla birleştirmeye çalışan grubun korkularından biri salt biçimsel olana takılıp kalınmasıdır. Özellikle İzlenimciliğin yaptığı gibi sanatsal anlamda yaratılan düzlemsel anlatımların etkisi kırmak ve saf dışı bırakma için plastik açıdan biçim bozma eylemine girişmişlerdir. Batının yarattığı figür ve görüntülerini soyutlamacı ve renk olarak daha cesur bir biçimde kullanabilecekleri Fovist, Kübist ve Dışavurumcu tarzları uygulama konusunda fikir birliğine varmışlardır. D Grubu üyeleri bir süre sonra yollarını ayırmıştır, ancak sanatçıların bir kısmı bireysel çalışmayı yeğlemişler bir kısmı da farklı gruplara da katılmışlardır (Özsezgin'den aktaran Heptunalı, 2007). Türk resim sanatında yaşanan gruplaşmalar, sanat ortamı için heyecan verici olmuştur. Gelişmeler umut verici ancak yetersizdir. Çünkü Batı ile eş zamanlı bir sanat etkileşimi içinde olamıyor olmak, sanatçıların Batıda yaygınlaşan akımları tam anlamıyla içselleştirememesine neden olmuştur. Yine de sanat, XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren soyut eğilimlere yönelmiş ve biçemlerde deformasyona gidildiği gibi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

içerik bakımından sorgulama alanı haline getirilmiştir (*Resim 90*), (Eker ve Seylan, 2005, s. 166).



Resim 90: Selim Turan, *"Soyut Kompozisyon"*.
Kaynak: http://www.mackamezat.com/tr/muzayede-urun/muzayede-022013/soyut-kompozisyon-32 (Erişim: 29.06.2013).

Soyutlamacı tavır ile beraber Türk resim sanatına yeni bir dönemin kapısı aralanmış olup, 1970-1980 döneminin Postmodernist süreçlerinin taşıdığı düşünsel edimler sanatın çehresini iyiden iyiye değiştirmiştir (Giray, 2011, s. 37). Çünkü Modernizmle başlayan sanatta yenilik yapma isteği, Postmodernizm ile farklı bir boyuta taşınmıştır. Eleştirel düşünüş ve biçim bozma halinin yanı sıra güncele tepkisiz kalamamak, sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiği kısmında bireyselleşmek yeni postmodern sanat anlayışının yansımasını oluşturmuştur (Dastarlı, 2006). Post-Modernist yaklaşımları şimdilik bir kenara bırakıp, tekrar soyutlamacı biçimsel yapının Türk resim sanatına dâhil olduğu 1950'li yıllara küçük bir bakış atılması yazar tarafından şu noktada önemli görülmektedir.

Türk Resim Sanatı, 1950'li yıllara geldiğinde soyutlamacı ve biçim kaygısı güden eğilimlere yaslanmasının etkilerini görmüştür. "1950'lerden başlayarak günümüze ulaşan süreç içinde gelişen soyut söylemlerin özünde, sanatçı duyarlığının yönlendiği seçimlerinin özgürlüğü yatar. . . . soyut anlatımların düşüncenin üstün bir düzeyi olduğu görüşü benimsenir. Türk sanatçıları da Avrupa çıkışlı olan ve dünyaya yayılan soyut sanatın içinde özgün söylemlerini yaratır" (*Resim 91*), (Giray, 2011, s. 39).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 91: Faherelnissa Zeid, *"The Arena of the Sun"*, 1954.
Kaynak: http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/faharelnissa/exhib15.html (Erişim: 29.06.2013).

Soyutlama boyutunun derinliği konusunda sanatçının özgür seçimlerinin yattığı düşüncesini taşımaktadır. Bununla bağlantılı olarak, algısal edim ve bilince ait değerlerin sorgulanması, sanattaki biçimin önüne geçmesi ve amaç durumuna gelmesi XX. yüzyıl resim sanatı içerisinde kendi ifadesini bulmuştur (Eker ve Seylan, 2005, s. 166).

> . . . sanat anlatımında evrensel algı işleyişine dayandığı ve imgede önce biçim aracılığı ile belirginleştiğinden Yirminci Yüzyıl sanatında görsel yönden biçim [diğer bir deyişle, soyut] içerikten çok öncelik taşımaktadır. Bu bakımdan, çağdaş sanatın algıyı irdeleyerek biçimde getirdiği yenilikler ekin ayrıcalıkları gözetilmeden uluslararası benimsenmiştir (Erzen, 1977, s. 297).

İfadesini kullanan Erzen (1977), Türk resim sanatında XX. yüzyılla beraber gündeme gelen soyutlamacı eğilime gönderme yapmıştır (s. 306).

1970'li yıllara dek devam eden soyutlamacı eğilim, yerini modern anlayışa bırakmıştır (Akdeniz, 1995, s. 15). Fakat daha önce de değinildiği üzere; çağdaş ve bilinç zorlayan edimlerin çıkış noktasının Batı merkezli olmasından ve irdelemelerin o kültür içerisinde şekillenmesinden dolayı, bu gerçekleri zorlamayan ve bilinç içerisinde yoğrulmadan akımları takip etmeye çalışma uğraşısı, çağdaş Türk resminin düştüğü bir çıkmaz olarak görülmüştür. Avrupa ve ABD çıkışlı sanat akım ve hareketleri; endüstri ötesi toplumların yabancılaşmasının belki de bir yansımasının sonucu olarak, sanat ürününün türünü, sanatçıların kendi anlatım biçimlerini yayması ve aktarması için çevresel, toplumsal tüm özgürlüklere, olanaklara sahip olması bakımından Türk resim sanatı ile olan uyuşmazlığı bir nevi göz önüne sermiş denilebilir. Bu yüzden tüm Batı

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

kaynaklı sanat ifadelendirmelerinin öncülüğü ve başlangıcı yine o ülkelerce yapılmaktadır (Erzen, 1977, s. 297),. Ayrıca Erzen (1977), Batı sanatındaki biçimsel değişikliğin bir anlamda üçüncü dünya ülkelerine gösterilen ilgi durumuna, primitif toplumların sanatlarının primitif yapısının yalınlık olarak sanatsal biçemlere yansıtılmasına başlanmasına dikkat çekmiştir. Bunun nedeni olarak, kavranılan sanatın biçemden ziyade düşün alanına yönelmiş olmasından kaynaklanabileceğini ifade etmiştir (s. 301). Türkiye'de sanatın düşünsel alana yönelmesini tetikleyen durum yalnızca çağı yakalama çabası olmadığı bilinmektedir.

Ülkede yaşanan iç ve dış sorunlar sanatı ve toplumun bir adım önünde olan sanatçı kişisini derinden sarsmıştır. 1970'li yıllarda Türkiye önemli toplumsal, siyasal, ekonomik dönemeçler yaşamaya başlamıştır. Siyasal düzensizlik, ekonomide yaşanan darboğaz, 1968 yılında tüm dünyada patlayan öğrenci eylemleri (Akgün, 2009, s. 407), Türkiye'yi de içine almış ve öğrencilerin başlattıkları kitlesel direnişlere, işçiler de destek vermiştir. Tüm bu etkenlerin toplumsal yansıması olarak grevler, derslerin boykot edilmesi, sokak çatışmaları, adam kaçırmalar meydana gelmiştir. İç karışıklıklar ise askeri darbelerin, sıkıyönetim kararlarının, sert muhtıraların yolunu açmıştır. Zor ve şiddet kullanarak bastırılmaya çalışılan, eşitlik ve insanca yaşamak için hak talep eden bu kitle ve kitlenin desteklediği bir muhalefet oluşmuştur. Muhalif sesler yalnızca halktan değil, aynı zamanda sanatçılardan da yükselmeye başlamıştır. Konular baskıcı rejimin doğurduğu sorunlar, politikanın bir türlü istenilen tutarlılığı gösterememesi sanata da yansımıştır (Dastarlı, 2006). Türkiye'de yaşanan politik ve askeri hareketlenmeler, sanat ortamındaki çalışmaları bir süreliğine kesintiye uğratırken, günümüz resim anlayışı ancak 1960- 1980'lerde kendi ifadesini bulmuştur denilebilir. Toplumsal karmaşanın sonucu olarak devlet karşıtı bir sanatın başlaması kaçınılmaz olmuştur (Şenel, 2009, s. 319). Devlet karşıtı sanatın 1968 yılına tarihlenmesi tüm bu bahsedilen konular ışığında, tesadüfî görülmesi olanaksızdır. *1968 Kuşağı* olarak lanse edilen bu kitlenin ortak noktası; aynı düşünceleri paylaşıyor olmalarından ileri gelmiştir. Sanatçılardan; Mehmet Güleryüz (*Resim 92*), Alaattin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun), Utku Varlık, Neşe Erdok (*Resim 93*), Cihat Burak (*Resim 94*), Cihat Aral, Mengü Ertel, Altan Gürman vs. olarak kabul edilebilir (Şenel, 2009, s. 320).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 92: (sol) Mehmet Güleryüz, *"Bilerek"*, 2009.

Kaynak: http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/faharelnissa/exhib15.html (Erişim: 29.06.2013).



Resim 93: (sağ) Neşe Erdok, *"Figürlü Kompozisyon"*, 2002.

Kaynak: http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauction&id=38&page_number=29 (Erişim: 29.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Sanatçıların eserlerinde aranılan mana ve öznellik durumu farklı bir aşamaya taşınmıştır. Figüratif anlatım ön plana çıkmıştır. Ulusallık durumunu ifade ettiği gibi aynı zamanda evrenselliğe bir geçiş söz konusudur (Oruçoğlu, 2007).



Resim 94: Cihat Burak, *"Topkapı Sarayı III. Ahmet Yemiş Odası-I. Mahmut Çeşmesi"*.
Kaynak: http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=908&auction_id=20&lno=0 (Erişim: 29.06.2013).

1968 Kuşağı sanatçıları aynı zamanda çağdaş Türk sanatının önemli temsilcilerindendir. Neşe Erdok, Mehmet Güleryüz, Gürkan Coşkun, Balkan Naci İslimyeli gibi sanatçılar, Türk gelenekleri içerisinde yer alan, Anadolu'ya özgü motifleri birleştirerek, evrensel bir bakış açısıyla çalışmalarını üretmişlerdir (Heptunalı, 2007). Evrensel yargılarla üretilen çalışmalar, tıpkı diğer ülkelerin büründüğü tavır gibi, kendi ülkesi ve kendi değerlerine ait öğeleri dâhil etmek istemiş, çağdaş sanatçılar bu anlayış çerçevesinde sanatsal üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Hatta günümüzün önemli sanatçılarından da biri olan Balkan Naci İslimyeli'nin sanatı hakkında şu tarz bir değerlendirme yapılmıştır: "Balkan Naci islimyeli gelişen yüzyılın yaratısı olan yeni teknolojik ilerlemeleri sanat anlayışının temeline yerleştirerek XX. yüzyılı XXI. yüzyıla taşıyan yenidünyanın soyutlanan yaşamına çağdaş göndermeler yapar" (Giray, 2011, s. 39). *Resim 95*'ye bakıldığında sanatçının üretimi hakkında ifade edilen teknolojik gelişmenin olduğu kadar yüzyılın getirmiş olduğu sanat biçeminin varlığı görülmektedir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 95: Balkan Naci İslimyeli, *"Yanan Melekler",* 2011.

Kaynak: http://www.milliyetsanat.com/allimages/news/080220131224213623237_3.jpg (Erişim: 29.06.2013).

Giray'ın yapmış olduğu yorumların amacı, XX. yüzyıl sanatına İslimyeli'nin eserleri üzerinden bir değerlendirme yapmaktır. Sanatın bir diğer değerlendirmesi Beral Madra tarafından yapılmıştır. Özellikle Türkiye'de değişen sanatın yüzünü ve içeriğini derin tespitlerle yazılarında vurgulayan Beral Madra'nın düşüncelerini Dastarlı (2006), şu şekilde aktarmıştır.

> Türkiye'de 1960'lardan bu yana çağdaş sanat olgusunu, sanatçı kişiliği, sanat ortamı, sanat yapıtı ve bunlarla ilgili düşünce, kavram ve toplumsal değişimler açısından iki bölümde inceleyebiliriz: 1968 – 78 döneminde,
>
> - Sanat yapıtının dekoratif bir öğe olmaktan çıkıp, anlıksal bir nesne olmaya başlaması,
> - Sanat ile yasam arasında ilişkiler kurulması,
> - Sanatçının kişiliğini vurgulamaya başlaması, yaşam biçimi ile sanatı arasında bağlar kurulması,
> - 20. yy. sanat akımları ve tekniklerinin gündeme gelmeye başlaması,
> - Galerilerin açılması ve sanat dergilerinin çıkmasıyla, sanat ortamının oluşmaya başlaması,
> - Sanatın varlığının büyük sergilerle vurgulanması (DGSA'nın Sanat Bayramları, Yeni Eğilimler Sergisi, Sempozyumlar),
> - Bireysel yurtdışına çıkışlarla, uluslararası sanat ortamının varlığının belirmesi,

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

- Sermaye birikiminin gerçekleşmesi ve sanat yapıtının değer kazanmaya başlaması,
- Siyasal açıdan sancılı yıllarda, bu sancının sanat yapıtına yansıması,
- Üç boyutlu ya da kavramsal yapıtların sergilerde görülmeye başlaması, gibi gelişmeler izlenmiştir (Madra'dan aktaran Dastarlı, 2006, s.24).

Madra'nın yaptığı tüm tespitlere ek olarak Erzen, sanatın zaman içerisinde geçirdiği periyotlarla birlikte algının gelişmesini birbirine eş ve bağımlı olarak görmektedir. Halk tabakasının sunulan esere verdiği olumlu veya olumsuz tepkiler, kişilerin ne derecede geliştirdikleri bakış açısı ve evrene atfettikleri anlamlandırmalarla yakın ilişki içerisinde olduğunu belirtmiştir. Anlamlandırmanın boyutu ile derinliği ise toplumun bilinç ve bilgi sınırını oluşturmaktadır. Sanat tarihi bu bilincin sorgulanması için kapı oluşturmuş ve kapıdan geçmenin hazzı, devrin sanatçıları tarafından mutlulukla karşılanmıştır. Bu durum yalnızca Avrupa veya ABD sanatçılarını kapsamamış, Türkiye'de durum paralellik arz etmiştir (Erzen, 1977, s. 304).

Çağdaş Türk resim sanatındaki kavramsal sanat izlerini, 1970'li yıllarla beraber görülmeye başladığını vurgulamak, daha önceki bilgilere ilave olması açısından bir hayli önemlidir. Kavramsal sanat edimleri hakkında düşüncelerini belirten Beral Madra'nın farklılaşan sanat üslupları hakkındaki görüşlerine ek olarak Semra Germaner de, Türk resim sanatçılarının 1975'lerden itibaren Avrupa ve ABD gibi ülkelerin sanatlarına duydukları bilinçli ilgi ve bunun neticesinde yaklaşımların daha profesyonel oluşunun kabul edilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Batı ile bağ kuran çağdaş Türk resim sanatı, yeni malzeme ve biçemlerle bu bağı gözler önüne sermiştir (Akdeniz, 1995, s. 15). Dünyayla bağlantı kuran Türk resim sanatı, çağın sanat anlayışına getirilen eleştirileri de aynı biçimde göğüslemek durumunda kalmıştır. Arslan'ın (2010), aktardığına göre;

> . . . yeni bin yılın sanatı piyasa kurallarının, medyanın star sisteminin, küratör iktidarının, akademinin, tüm kurumsal yapıların ve genel beğeni denilen garabetin ötesinde; bağımsız özgür ve kolektif üretebilen bir sanat olmalıdır. Şiir ile resim, heykel ile müzik, video ile grafiti, bilimkurgu ile tiyatro, yerleştirme ile slogan en mutant formlarda birleşebilmelidir. Sanat üretenlerin ortak tema, kavram ya da konularda yan yana gelebilmesi için uzmana, küratöre ya da kuruma bağlanmalarını savunmak; yaratıcıların bilinçlerine, kalplerine zincir vurmak demektir (Arslan, 2010, s.11).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Ayrıca Germaner'e göre, 1970-1980 arası dönemin figürlü kompozisyonları ve imgesel yaratımı ile kendini vurgulayan sanatçı topluluğu, kent yaşamı ve toplumsal sorunları irdelediği gibi farklı boyutlardan yaklaşımda bulunmuşlardır. Pop-Art, Yeni-Gerçekçi, Foto-Gerçekçi ve Yeni-İfadeci eğilimleri kendi sanat alanına dâhil eden kuşakların oluşumunun önünü açmıştır (Dastarlı, 2006). Kimi sanatçıların da Yeni-Figürasyon'a ve Dışavurumcu yaklaşıma karşı, tepki konusunda anlaşmaya varmışlardır. Ahmet Öktem, Nuri Yamener gibi sanatçıların tepkiselliğine ilaveten; Şükrü Aysan, Serhat Kiraz bu karşı duruş içerisinde sayılabilir (Akdeniz, 1995, s. 16). 1979 yılında bu isimler, *Sanat Tanım Topluluğu* adı altında bir grup ortaya koymuşlardır. Grup, 1981'e dek sürmüş, ancak Serhat Kiraz'ın ayrılması ile grup dağılmıştır. 80'li yılların sonundan başlayarak, *10 sanatçı 10 iş* adıyla kavramsal sanat adına çeşitli sergiler açmışlardır. 1970 ve 1980'li yıllarda başlayan kavramsal sanat serüveni, Türk Resim Sanatı'na önemli yapıtlar vererek günümüze kadar ulaşmıştır. Tabi ki kavramsal çalışmalarda ortak bir dil söz konusu olmamış, çok sesli ve çok çeşitlilik göstermiştir (Heptunalı, 2007). Yine de, Batılılaşma çabası dâhilinde Türkiye'de oluşturulan sanat ortamı ve daha önce de belirtildiği gibi çok uzun bir tarihe sahip değildir. Avrupa'nın Ortaçağ'dan XX. yüzyıla kadar geçen süre içerisinde yaşlanılan sanatsal yönelimler, Türkiye'de yalnızca yüz elli yıllık bir süre içerisinde oluşturulmuş sanatsal yapı, dünya sanat çevresinde cereyan eden sanatsal aşamaların pek çoğunu yaşayamadan başka bir döneme atlamak ve kısa süre içerisinde özümseyemeden gerçekleştirmek zorunda kalmıştır. İçselleşemeden gündeme gelen sanatsal yaklaşımlar, Türk sanatçıların direkt modernist sanat olgusu ile karşı karşıya kalmasına neden olmuştur (MGEP, 2006, s. 60-61). Modernist sanatla tanışan sanatçının ve Türk sanatının durumuna farklı bir biçimde yaklaşan Biçer'e (2008) göre;

> . . . 'minimalizm, yoksul sanat, kavramsal sanat, yeryüzü sanatı, fluxus, happening, eylemler, vücut sanatı, gösteri sanatı, süreç sanatı, video art, vs.' başlıkları altında kategorileştirebileceğimiz alternatif teknikler ve malzemelerle üretilen işleri geleneksel anlamda üretilmiş resim ve heykele karşı olarak değil, onların içinden bakarak sorunsallaştırmaya çalışmaktadır (Biçer, 2008a, s. 65).

Biçer, Türk sanatının Avrupa'daki gibi anarşist bir karşı duruştan ziyade geleneksel sanatın içinde var olduğunu ifade etmiştir. Türk resim sanatı, tüketimin hızla tırmandığı ve görselliğin planlı bir şekilde yalnızca forma bürünmesi halini, hemen ve

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

hızlı bir biçimde içselleştirme durumunu gerekli kılmıştır. Konumu ve yaşadığı süreçler itibariyle çağı, her açıdan yakalama isteği içerisinde olan Türkiye, çağdaş sanatın yüzyılı eleştiren ve sorgulamacı bir yapıya bürünen hali mümkün olmuş fakat tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Türk Resim Sanatında Anarşist/Anti-Dogmatist İzler

II. Dünya Savaşı sonrası değişen sanat anlayışları ekseninde özgün yapıtlar veren Türk sanatçıları; çalışma ortamı, çağın konjonktürünün belirlemiş olduğu teknolojik, lojistik gibi olanak ve olanaksızlıklarla eserlerini ortaya koymuş, ancak hiç de kolay olmamıştır. Batının geliştirmiş olduğu teknolojiye yetişme ve gelişmiş teknolojiyle yarışma çabasına girmesinin yarattığı durum, henüz kurulan ve sanayi atılımını tam anlamıyla oturtmamış Türkiye için bir hayli sıkıntı yaratmıştır (Üstünipek, 2005, s. 20). Yine de Batılı sanat biçemleri ve düşün yapısı Türk Resim Sanatı için örnek teşkil etmiştir. Yurtdışına giden sanatçıların gözlemlemiş oldukları anti-dogmatist yapıya sahip olan yeni sanat anlayışının put kırıcı yapısı, Türk sanatı uygulamaları için oldukça heyecan verici bir gelişme olarak kabul edilmiştir. Dünyanın farklı noktalarının birbiri ile olan iletişim hızının ve olanaklarının artması (Oruç, 2009), Batı'da gerçekleşen akım ve sanat hareketlerinin Türkiye'den eş zamanlı bir biçimde takip edilmesini sağlamıştır. Sağlanan zamansal paralellik, Türkiye'deki sanat çevreleri tarafından izlenmesinin önünü açmıştır. Bu süre içerisinde yalnızca Avrupa'daki sanatsal gelişmeler ve teknolojik ilerlemeler izlenmemiş aynı zamanda ABD'de gerçekleşen sanat edimleri dikkatli şekilde takip edilmiştir (Tansuğ, 2008, s. 245).

Türk sanatçılar tarafından ilgiyle takip edilen Batılı sanat oluşumları, Türk çağdaş resim sanatının atağa geçtiği yıllardan biri olan 1967 yılında kendini iyiden iyiye hissettirmiştir (Başbuğ, 2010, s. 385). Kimi kaynaklara göre bunun nedeni olarak sanatçı Füsun Onur'un ve Altan Gürman'ın yurtdışında tamamladıkları eğitimleri sonrası ülkeye dönmüş olmaları gösterilmiştir. Bu iki sanatçıya ilaveten; Pop-Art denilen sanatsal yapı içerisinde Happening olarak kabul edilebilecek kimi sanatsal edimlerin Tosun Bayrak aracılığı ile 1960'lı yıllarda Türkiye'ye taşınmış olduğu vurgulanmıştır (Tansuğ'dan aktaran Dastarlı, 2006). Sanatçılardan Altan Gürman, kendi kısa yaşamı ve sanattaki muhalif duruşu, yenilikçi yönü ile çağdaş Türk sanatı için önemli bir isim olmuştur. Pop Art'ı, Sürrealistleri ve Dadaistleri incelemiş, kendi sanat

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

dilini oluşturma esnasında güncel akım ve hareketlerden de oldukça etkilenmiştir. 1967 yılında açmış olduğu kişisel sergilerden bazıları; *Görünüler, Dekupajlar* ve *Montajlar*'dır (Şenel, 2009, s. 320). Çalışmalarını oluştururken; kolajlara, ready-made malzemelere ve kabartma gibi kimi tekniklere yer vermiştir. Gürman'ın sanatsal üretimde yararlandığı farklı malzemeler, yalnızca sanatçının gündeminde olmamıştır (Heptunalı, 2007). Avrupa'da ve ABD'de 1960'lı ve 1970'li yılların sanat hareketlerini örnek alıp, etkilenen ve Gürman gibi bir anlamda değişik tekniklerle deneysel denilebilecek çalışmalar üreten; Mustafa Ata (*Resim 96*), Şenol Yorozlu (*Resim 97*), Adem Genç, Nur Koçak, Bedri Baykam, İpek Aksüğür Düben, Şükrü Aysan, Hüsamettin Koçan, Gülsün Karamustafa, Canan Beykel, Bünyamin Özgültekin, İsmet Doğan ve Tayfun Erdoğmuş (MGEP, 2006, s. 59), gibi sanatçıları saymak mümkündür.



Resim 96: Mustafa Ata, *"İsimsiz",* 1983.

Kaynak: http://www.beyazart.com/images/works/big/work_13073.jpg (Erişim: 30.06.2013).



Resim 97: Şenol Yorozlu, *"Üç Maymun"*, 1984.

Kaynak: http://www.beyazart.com/images/works/big/work_17840.jpg (Erişim: 30.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Özellikle ready-made yöntemini kullanan sanatçılar ise; Gürol Yontan, İsmail Saray, Ayşe Erkmen (*Resim 98*), Cengiz Çekil'dir (*Resim 99*). İsmi geçen sanatçılar, yapıtlarını düşünsel öğeler atfedilen kavramsal sanat alanında vermişlerdir. Sanatsal üretim kendisini iki boyutlu tuval düzleminden kurtarıp her türlü malzeme kullanımını serbest bırakan bir yapıda ortaya çıkmıştır.



Resim 98: Ayşe Erkmen, *"Emniyet Kemeri Enstalâsyonu*".

Kaynak: http://wewastetime.wordpress.com/2011/07/19/easy-jet/ (Erişim: 30.06.2013).



Resim 99: Cengiz Çekil, *"Smashed Into Pieces",* 1998.

Kaynak: http://www.rampaistanbul.com/artists/cengiz-cekil/selected-works/ (Erişim: 30.06.2013).

Pop-Art sanatçılarının, Sürrealistlerin ve Dadaistlerin plastik sanatlara dâhil etmiş oldukları malzeme özgürlüğü beraberinde video artı, karalamaları, tipografik düzenlemeleri, film yapımını, fotoğraf vb. tekniği ve malzemeyi ekleyerek kendi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

sınırlarını daha da büyütmüştür (Türkmenoğlu, 1997, s. 96). Bu sanatçılardan bazılarının benimsemiş olduğu yaklaşımlarla popüler imajlara saldırıp, gerçeğin imajını fotoğrafik bir yapıyla sarsmaya uğraşmışlardır. Sanatçı Server Demirtaş ise; bireysel yönde tercih ettiği malzemeler ile mobil bir enstalâsyon anlayışı ekseninde enstalâsyonlar yaratmış, içinde bulunulan yüzyılın sağlamış olduğu teknolojik ilerlemelerin getirdiği duyarsızlığa ve tüketim toplumunun hızlı yükselişine tepkisel üretimler ortaya koymuştur. Kavramsal çalışmalarının da ötesinde öne çıkan isimlerden biri de Bedri Baykam'dır. Sanatçı yurtdışında yaşayıp, birebir sanat hareketlerinin içinde olmasından dolayı etkilenmeleri Türkiye'de bulunan çağdaşlarından çok daha bariz farklılıklar arz etmiştir. "Yeni-Dışavurumculuk akımının öncülerinden olan ve ayrıca yaptığı multi-medya enstalâsyonları belgelerle pekişen kolâj tekniğiyle varsıllaşan siyasi sanat eserleriyle de tanınan Bedri Baykam biçeminin güçlü yorumlamalarını vurucu soyutlamalarıyla gerçekleştirir" (Giray, 2011, s. 39), (*Resim 100*).



Resim 100: Bedri Baykam, *"27 Mayıs 1960",* 1990.
Kaynak:http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=1494&auction_id=30&lno=&page_start=1 (Erişim: 30.06.2013).

Bedri Baykam, bulunduğu ortamın Batıya paralel üretimler ortaya koymasında doğrudan etkisini olduğunu, kendisi ile yapılan söyleşilerde ifade etmiştir. Çalışmaları genel bir bakışla irdelenmesi gerekirse, dışavurumcu bir yapıdadır. Yeni-Dışavurumculuğun tekrar gündeme geldiği tarihlerde Baykam, ABD'de yaşarken tanışmıştır. Yeni-Dışavurumcu yaklaşım 1980'li yıllarda Minimalizmin ve Kavramsal Sanat'a karşı tepki ile oluşturulmaya çalışılmıştır. Halk kültürü de bu anlayışın içerisine

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

dâhil edilmek istendiğinden dolayı yeni dışavurumculuk, dünyanın pek çok yerinde ve önemli şehirlerinde görülmeye başlanmıştır (Akdeniz, 1990).

> 1960'lardan sonra birçok sanatçı, Paris, Roma, Berlin, Londra, Fransa, Almanya ve ABD'yi uzun sürelerle ziyaret ettiler ya da bu ülkeleri oturma yeri olarak seçtiler. Bu ülkelerde Türk sanatçılar kolonisi oluşturdular. İlk sanatçı kuşağını Selim Turan, Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Avni Arbaş gibi sanatçılar oluşturur. Erdal Alantar, Yüksel Arslan, Sarkis Zabunyan, Utku Varlık, Burhan Doğançay gibi sanatçılar ikinci kuşaktan sanatçılardır. Fikret Mualla, Hale Asaf Paris'te, Mihri Müsfik ise Amerika'da yaşamını yitiren sanatçılarımızdandır (Özsezgin'den aktaran Oruçoğlu, 2007, s. 13).

Baykam'ın çalışmalarından bahsetmek gerekirse; "Fahişenin Odası", "Kırmızı'dan Kaçış" gibi eserlerinde bilinçaltına gönderme yapar gibidir (bknz. *Resim 101*). Freudyen bir sıçrama, bir dramatik sahne olma özelliğini bünyesinde barındırmıştır (Akdeniz, 1995, s. 22). Resim olmanın ötesine geçiş, yaşamdan bir parça sunan sahne olma görevini görmektedir.

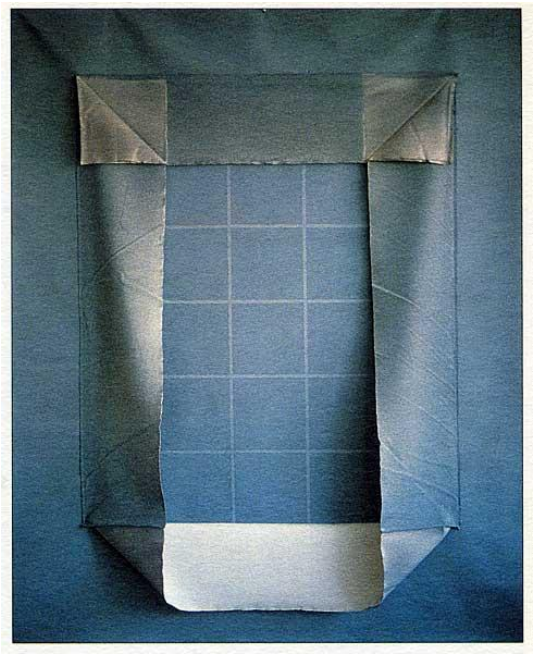


Resim 101: Bedri Baykam, *"Fahişenin Odası",* 1981.
Kaynak: http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=902&auction_id=20 (Erişim: 30.06.2013).

Kavramsal sanat üretimi konusunda istikrarlı bir şekilde ilerleyen sanatçılardan Şükrü Aysan ve Serhat Kiraz'ın çalışmalarına değinmek önemlidir (Giderer, 1995, s.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

61). Aysan, kendi sanatında dil-söz, boya ve üç boyutlu malzemeler kullanarak sanatsal edimini gerçekleştirmiştir. Sanatçının kendi düşüncesine göre; çevremizi izlerken net bir biçimde olmadan kimi algılarımız herhangi bir şey üzerinde odaklanma eğiliminde olmuştur. Eserlerinde kullanmış olduğu bez, çerçeve, gergi vs. karışımı olan üçgenler; ". . . düşüncenin arkasındaki irade çabasının anlatım biçimleri olarak maddeleşen düşünce odaklamalarını oluşturmaktadır" (*Resim 102*), (Akdeniz, 1990, s. 151). Akdeniz, Aysan'ın oluşturmuş olduğu üçgenlerin yalnızca düşünce odaklamalarını temsil etmediğini aynı zamanda yaşamın değişen dinamiklerine karşı olan umursamaz tutum sergileyen biçimler olma misyonunu yüklenmiş olduğunu belirtmiştir.



Resim 102: Şükrü Aysan, *"Pentür 1, 2, 3"*, 1977.
Kaynak: http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/007.htm (Erişim: 30.06.2013).

Sanatçı, kendi eserlerini diğer kavramsal sanatçıların davranış ve düşünüş biçimlerine paralel olarak, kabul edilen kalıpların dışına çıkararak görebilme ve iletişim kurma aygıtı olarak kabul etme eğiliminde olmuştur (Oruç, 2009). Aysan, 1960'ların sanat ortamında şekillenen sanatın getirdiği biçim ve içerik değişikliği anlayışının getirdiği ortak görüşü benimsemesini şu şekilde ifadelendirmiştir:

> Sınırlamamak, yargılamamak, görüntünün ötesine geçebilmek. . . . Evreni kavramak isteyen her çaba her eylem, her algı böyle bir çabadır. Saptamalar ile genellemeler arasında, gittikçe ufalan bir ayrıntı gizemi ile sınırları belirsiz öznel bir globallik

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> arasında gidip gelmeye mahkûm. Sanat evrenin kavranması için seçilen odaklama ve yöntem konusunda felsefeyle yakınlaşıyor. Kuşkusuz, çoğu kez sanat ürünü kişinin ya da toplumun kendi varlığının, toplum ya da kişi için anlamını dolaylı olarak belirleyen bir araçtır. Ancak, sanatın bu dolaylı belirleyiciliğin aracı olmanın ötesinde varlığı anlamak için düşüncenin gereci ve maddesi olarak kullanılması 20. yüzyılın oldukça yeni bir dönemine özgüdür (Aysan'dan aktaran Akdeniz, 1990, s. 153).

Akdeniz'in görüşlerini aktarmış olduğu Şükrü Aysan'dan sonra diğer bir kavramsal sanatçı olan ve nasıl bir bakış açısı getirmiş olduğunu aktardığı kişi Serhat Kiraz'dır (Heptunalı, 2007). Sanatçının çalışmaları genelde resmin içerisinde yer alan araç-gereç ve görsel imgelerin konumlandırılmasının sorgulaması ile başlayan süreçte madde ve zaman kavramları da bu sorgulamaya dâhil edilmiştir. Kiraz'ın çalışmalarının bir kısmının mekân düzenlemeleri olduğu dikkat çekmektedir. Fakat eserlerinin herhangi bir atölye ortamında üretilen salt biçemi oluşturan parçalardan oluşmadığı ve sergi mekânı için özellikle oluşturulmuş bir kurguya sahip olduğu şeklinde yorumlar yapılmıştır (*Resim 103*), (1990).



Resim 103: Serhat Kiraz, *"İmages of the days-the image of today"*, Dolmabahçe Sarayı.
Kaynak: http://www.kuadgallery.com/tr/artist/serhat-kiraz/ (Erişim: 30.06.2013).

Foto-Gerçekçi bir tarzda üretimde bulunan sanatçı Nur Koçak'ın çalışmaları ise bir sergide yer almış ve Jale Erzen izlenimlerini, "1977 yılında D.G.S.A.'nın 'Yeni Eğilimler' sergisini gezenlerin birçoğu . . . ya Fotogerçekçi ressam Nur Koçak'ın bikinili bir kadının geometrik desenli sutyenden ve nerdeyse resimden taşan memelerini görünce anlayıp vahladılar, ya da Pentür I, II, III gibi soyutlamalar karşısında ne

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

görmeleri gerektiğini sorup durdular" (Erzen, 1977, s. 297), (*Resim 104*), şeklindeaktarmıştır.



Resim 104: Nur Koçak, *"Berk Çorap"*, 1989.
Kaynak: http://www.beyazart.com/images/works/big/work_17055.jpg (Erişim: 30.06.2013).

Türkiye'de yaşanan askeri ve siyasi baskılar sanatın protest bir tavra bürünmesini de beraberinde taşımıştır. Politik konulu resimler 1970 ile 1980'li yılların başında toplumsal karışıklıkların bir yansıması olarak, sosyalist tavrın tepkisel boyutta sunumu olarak gerçekleşmiştir (Şenel, 2009, s. 319). Askeri darbeleri ve 1968 öğrenci eylemlerine şahitlik eden sanatçılar, ürettikleri figüratif resimlerle hicvi bir araya getirmişlerdir. Özellikle ironik olmaları bakımından bir hayli dikkat çekicidir. Bunun en güzel örneklerinden biri ise 1969 yılında sanatçı Cihat Burak tarafından gerçekleştirilen *Başkomutan* isimli çalışmasıdır (*Resim 105*). Sanatçı kendi çalışmasında gazete veyahut dergi kupüründen yola çıkmayı uygun görmüştür. Ülkenin içinde bulunduğu politikayı eleştirmiştir (Oruçoğlu, 2007).

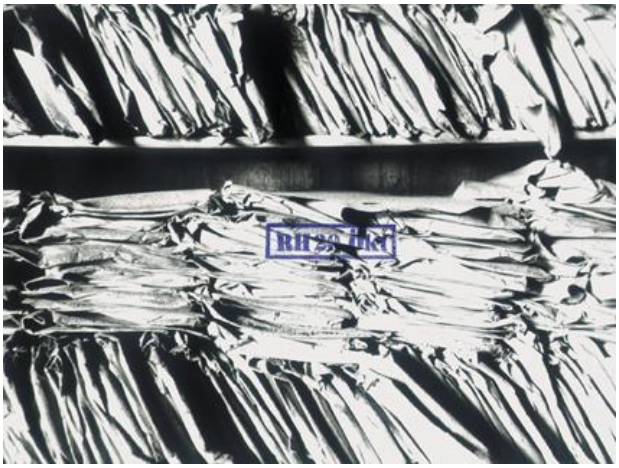
Türkiye'de sanatın kavramsallaşma durumunu kendi sanat ortamında düşünüp uygulayan diğer sanatçılardan; arşiv belgeleri dolu raflarla düzenlemeler yapan Ahmet Öktem'i (*Resim 106*), tuvallerin arka yüzlerinin değişik bir biçimde yansıtan Canan Beykal'i, mekân doluluk ve boşluklarını kullanarak kendi çalışmalarına dayanak noktası seçen, mesaj ileten Osman Dinç'i de saymak mümkündür (*Resim 107*).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 105: Cihat Burak, *"Başkomutan ve Meydan Muharebesi"*, 1969.
Kaynak:http://4.bp.blogspot.com/h2_Xy8y2w8I/T1RrkazC3mI/AAAAAAAAARE/Xjim10DAnlE/s1600/cihat+burak+ba%C5%9Fkomutan.jpg (Erişim: 30.06.2013).

Kavramsal ve Dışavurumcu çalışmalar yapan sanatçılara; Ömer Uluç (*Resim 108*), Yusuf Taktak (*Resim 109*), Hale Arpacıoğlu ve Arzu Başaran isimleri eklenebilir (Akdeniz, 1990). Bu sanatçıların çalışmalarında kendi çağdaşlarının göstermiş olduğu içgüdüsel, serbest malzeme kullanımı ve pop sanatının, sürrealizmin 80'lerin müziğinin ve yaşam tarzlarına ait öğelerin imgeleri iyiden iyiye hissedilmektedir.



Resim 106: Ahmet Öktem, *"Adsız"*, 1980.
Kaynak: http://www.kuadgallery.com/tr/artist/ahmet-oktem-3/yapitlar/ (Erişim: 30.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 107: Osman Dinç, *"Kapalı Sonsuzluk"*, 1986.

Kaynak: http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=88 (Erişim: 30.06.2013).



Resim 108: Ömer Uluç, *"Hortlaklar ve Köpekler"*, 1969.

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/5/55/Omeruluc.jpg (Erişim: 30.06.2013).



Resim 109: Yusuf Taktak, *"Turunç I"*, 1969.

Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=121 (Erişim: 30.06.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Geometrik sanat düzenlemeleri alanında nitelendirilebilecek sanatçılardan bir iki isime değinmek gerekirse; Avni Öztopçu (*Resim 110*) ve Kadir Reisli sayılabilir (Akdeniz, 1990).



Resim 110: Avni Öztopçu, *"Keskin Korunak"*, 2011.

Kaynak: http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/avni/resimlistesi/135.htm (Erişim: 30.06.2013).

Çağdaş Türk resim sanatı günümüze gelene dek pek çok aşamadan geçmiştir. Özellikle Batılılaşma hareketleri kapsamında Batının teknolojik, düşün dünyasını takip eden Türkiye, güncel sanat düşüncesini de yakından izleme gereği görmüştür (Ekren, 2006). Tüm uğraşıların daha doğru şekilde ilerleyebilmesi için Avrupa'ya ve ABD'ye sanatçılar eğitim ve yurtdışındaki sanat ortamını tanımaları bakımından devlet tarafından gönderilmişlerdir (Üstünipek, 2005, s. 20). Bu süreci tamamlayan sanatçıların bir kısmı yurda dönmüş bir kısmı ise kalmayı yeğlemişlerdir. Sanat akımlarının ve yeni yönelimlerin çıkmış olduğu topraklarda bulunmak ve sanatçılarla birebir etkileşim halinde olma durumu Türk sanatçıları oldukça etkilemiş, yeni tarz ve teknikleri Çağdaş Türk Resim Sanatının gelişmesi için kullanmışlardır. Çağdaş Türk resim sanatı çağın getirdiği koşullardan çok etkilenmiştir (Başbuğ, 2010, s. 385). Ülkenin yaşadığı siyasi ve ekonomik zorluklar, o güne kadar benimsenen naturalist, soyutlamacı ve izlenimci olan sanatsal üslubu parçalamıştır. Ülkenin yaşadığı olumsuz koşullara ve dünyadaki olaylara sessiz kalmak istemeyen kitlenin sözcülüğünü üstlenmiştir. Yurtdışındaki örneklerinin de taşıdığı anarşist ve anti-dogmatist yapı Türk Resim sanatında yer almaya ve direnişe geçmeye başlamıştır. Direniş gösteren bu sanatsal yapı figüratif bir anlayışa bürünmüş (Başbuğ, 2010, s. 385), protest çalışmalar verilmeye başlanmıştır. Türkiye'de yaşanan Batıya yaklaşma kaygısı, köklü bir geçmişe sahip olan Avrupa sanatının yüzyıllar boyu zeminini sağlamlaştırarak oluşturduğu

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

yapıyı kısa bir zaman dilime yaymaya çalışması yüzünden tam anlamıyla oturmamıştır (Heptunalı, 2007). Belirli bir biçimde sanat akımlarını keskin bir biçimde görülmemesinin bir nedeni de budur (Eker ve Seylan, 2005, s. 166).

Sanat anlayışının değiştiği XX. yüzyıl, sanat eğitimi uygulamalarının da değişimini zorunlu kılmış, fakat akademi ve atölye-okul tarzı eğitim kurumlarının ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Araştırmanın bir sonraki bölümünde çağın sanat anlayışının hem Avrupa'daki hem de Türkiye'deki sanat kurumlarına yansıması incelenecektir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ALTINCI BÖLÜM
XX. YÜZYILDA AVRUPA'DA VE TÜRKİYE'DE SANAT EĞİTİMİ

Eğitim tanımı genel itibari ile "Bireyin davranışında, kendi yaşantısı yoluyla ve amaçlı olarak, istendik değişme meydana getirme süreci" (Tezcan aktaran Sağ, 2003, s. 12), olarak tanımlanabilir. Bugüne kadar pek çok değişik biçimde ve farklı araştırmacılar tarafından eğitim tanımları yapılmıştır. Tüm tanımlamaların ortak noktası bireyin davranışlarını şekillendirme, bakış açısını değiştirme ve bunu gerçekleştirmek için de sistemli bir yol izlemek, olarak ifade edilmiştir. Sanat eğitimi konusunda yapılan eğitim tanımına gelinecek olursa; "Sanat eğitimi; bireyin duygu düşünce ve izlenimlerini anlatabilme yetenek ve yaratıcılığını estetik bir düzeye ulaştırmak amacıyla yapılan çabadır. Sanat eğitimi; gençlere estetik yargı yapabilme konusunda yardımı amaçlarken, yeni biçimleri hissedip, eğlenmeyi ve heyecanlarını doğru biçimlerde yönlendirmeyi öğretir" (Ünalan, 2005, s. 18). Ünalan'ın düşüncelerine göre, bireyin yeteneğini, kendini ifade edebilmesi ve yaratıcılığını daha iyi bir seviyeye çıkarabilmesi için girişilen çaba olarak görülmektedir. Ayrıca, sanat eğitiminin gerekliliğini ve sosyal yaşamda ciddi bir biçimde yer alması gerektirdiğini vurgulamıştır. Sanat eğitiminin kendi içerisinde oluşturduğu dinamikler, günümüz bakımından bir hayli önemlidir. Geliştirilen çeşitli sanat eğitimi yöntemleri, öğrencilerin kişisel gelişimine katkı sağlamayı desteklemiştir. Özgün olmayı, yeni şeyler keşfederek buluşlar ve yöntemler geliştirmeyi, pratik olmayı ve el becerisini akılcı bir biçimde kullanmanın öğrenilmesini destekler (Ünalan, 2005). Sanat eğitiminin gerekliliği konusundaki görüşler yalnızca günümüz araştırmacı ve sanatçıları arasında geçerli değildir, bu tarz görüş ortaklığı oldukça eski dönemlere tarihlenmektedir (Üstüner, 2007). 1769 yılında Sir Joshua Reynolds, yaptığı bir konuşmada; sanat eğitimi kurallarının deha olan insanların elinde bulunan prangalar olduğunu ve deha olmayanlar için ise kuralların kelepçeden bir farkının olmadığını ifade etmiştir. Reynold'dan sonra da Harley Adams ise; sanat eserlerinin ve insanın sosyal yaşantısını gözlemek ve sanatsal deneyimlerle bunu geliştirerek, görme organını daha eğitimli ve zeki bir konuma getirerek dünyadan daha çok zevk almanın hazzını tattıracağını vurgulamıştır. Bu görüşler çerçevesinde belirli sanat eğitimi kurallarının olması oldukça önem arz ettiği vurgulanmıştır (Erbay, 1997, s. 63). Sanat eğitiminin amaçlarının işlevsel sonuçlarına ilişkin uzman görüşleri bulunmaktadır. Kısaca;

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

"Bireyin kişiliğinin olumlu yönde gelişmesi sürecinde sanat eğitiminin amacı, yapıcı etkisini sistemli bir şekilde ortaya koyarak, sanat pedagojisi süreçlerinin içerik, örgütleme, yöntem ve öğretim bilgisel bakımdan biçimlendirilmesine bilimsel olarak yardımcı olmak ve böylece sanat eğitiminin etkililiğini artırmaktır" (Dilmaç, 2010b, s. 64), olarak ifade edilmiştir. Buna ilaveten sanat eğitimi yalnızca yetenekli bireylerin eğitilmesi durumu değildir. Her insan için gerekli bir eğitim olarak görülmüştür. Kişinin yaratıcı süreçleri hayatına dâhil ederek, sanatsal eserleri izleyerek, sanat ile yaşamayı öğrenmeyi sağlamaktır (Şahin ve Alakuş, 2009, s.283). Sanat eğitimi hakkındaki görüşler konusunda hemen hemen tüm yazar ve araştırmacılar ortak bir noktada birleşmektedirler: kişinin kendi doğasında zaten sahip olduğu yeteneğin, disipline edilerek ortaya çıkarılmasıdır. "İnsanın yaratıcı gücünün ortaya çıkarılabilmesi ve onun doğru yönde şekillendirilebilmesi ancak insanın estetik eğitimiyle olasıdır. Bu da görsel algılama ile başlayıp, sanatsal bir ürün ortaya koymaya kadar uzanan, uzun ve karmaşık bir süreçtir" (Edeer, 2002, s. 25). Yani sanat eğitimi süreci oldukça uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır. Bu uzun süreçte sanat eğitimi uygulamalarının nasıl olması gerektiği konusunda pek çok tartışma gerçekleşmiştir. Alan üzerinde yapılan araştırmalar, incelemeler ve uzmanların ortaya atmış oldukları farklı görüşler gösteriyor ki; tüm uğraşılar, kesin bir yöntem ortaya koyma hususunda kişilerin veya kurumların henüz bir görüş birliğine ulaşamadıklarını göstermektedir. Fakat bu yönde çabalar günümüzde hala sürdürülmektedir (Erbay, 1997, s. 63).

Sanat eğitimi uygulamalarının ne şekilde gerçekleştirilmesi konusunda tarih boyunca çok farklı yöntemler kullanılmıştır. Kimi yöntemler zamanın getirdiği şartlara uygun şekilde, kimileri ise; devletin siyasi doktrini kapsamında ve devletin kimi uygulamalarını genç kuşaklara empoze edilebilmesi için oluşturulmuştur.

> Eğitim örgütlerinin iç ve dış çevrelerinde meydana gelen değişmeler, bu örgütlerin yeni oluşumlara uyum sağlamasını zorunlu kılmaktadır. Eğitim örgütlerinde değişme, salt mevcut duruma uyum sağlamak ya da mevcut sorunu çözmek değil, aynı zamanda uzun dönemdeki gelişmeleri de içerecek modellerin uygulanmasını öngörecek etkin bir eylemdir (Aydın'dan aktaran Bayrak, 1990, s. 111).

Yöntem konusunda ülke ve okul bazında farklılaşmalar, ekolleşmeler görülmüştür. Araştırmanın sınırlılıkları kapsamında Avrupa'da kurulan ve kuruldukları dönemde farklı ülkelerin sanat eğitimi uygulamalarını etkileyecek olan; *Paris École Des*

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Beux Arts ve *Bauhaus* okullarına değinilecektir. Okulların uygulama ve eğitim anlayışları ülkemizde kurulan ve günümüzde varlığını hala sürdürmekte olan okulların temellerini atmasında yardımcı olmuştur. Konunun daha iyi kavranılması bakımından önce Avrupa'daki sanat eğitimine sonra da ülkemizdeki sanat eğitimi uygulamalarına değinmek yerinde olacaktır.

Avrupa'da Sanat Eğitimi

Avrupa'da sanat eğitimi tarihi bazı kaynaklara göre Eski Mısır'a, bazılarına göre ise; Antik Yunan'a kadar tarihlenmektedir. Sanatın bugün ki mana ve madde algısına ulaşmasına değin geçen zaman diliminde; sanat, zanaat kavramından ayrı düşünülmemiştir (Üstüner, 2007). Yani heykeli ve ayakkabıyı yapan kişiler eş değer işlerde çalışıyor düşüncesi hâkimdir. Her ikisi de el işiyle uğraşmaktadır bunun neden olduğu sonuç ise; aynı ifade altında zikredilmiş olmalarıdır. Fakat sanat ile zanaat arasına sınır çekilmesinden sonra, sanat eğitimi konusunda önemli bazı gelişmeler yaşanmıştır.

Avrupa sanatı ticaretle uğraşan aileler tarafından desteklenmiş ve sanat tarihinin önemli akımlarının yaşandığı dönemin kapısı aralanmıştır (Aydoğan, 2010). Orta Çağ Avrupa'sında, orta çağ loncalarının sanat eğitimi konusunda faaliyetleri oldukça etkili olmuştur. XIII. ve XIV. yüzyıllarda sanatın ciddi bir biçimde meslek ve ticaret alanı olarak görülmesi ile beraber loncalar kendi varlıklarını bir kontrol mekanizması olarak göstermişlerdir. Sanat eğitimine dair kaynaklara bakılacak olunursa, usta- çırak ilişkisi içerisinde sanat eğitimi uygulamalarının uzun yıllar devam ettiği görülecektir (İlhan, 2003, s. 14). Günümüzde isimlerini herkesin bildiği sanatçıların, kendi dönemlerinde yanlarına çırak olarak aldıkları öğrencilerini en iyi biçimde eğittikleri bilinmektedir. Oruç (2009), atölye geleneği konusunda görüşlerini şu şekilde aktarmıştır;

> . . . Modernizmle birlikte okullarda ders olarak verildiği görülmektedir. Bu konuda en belirgin çabalar ve eğitimin gelişmesine katkı sağlayan kuramlar batı toplumlarında görülmektedir. Neredeyse her otuz yılda bir önem verilen noktanın başka bir yöne kaymış olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bu, her kuşağın resim ve sanat dersleri için yeni yollar aramış olduğunu gösterir (Oruç, 2009, s. 60).

Oruç'a göre; Avrupa sanat eğitimi konusunda stabil kalmamış, farklı yöntem ve teknikler uygulamaya çalışmıştır (2009). Atölye mantığı, günümüz sanat eğitimi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

düşüncesine göre irdelenecek olursa; tam anlamıyla sanat eğitimi olarak sayılamayacağı ve atölyelerinde okul mantığında olmadığı açıktır (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008).

> Atölye öğretisi, derslik öğretilerinden çok farklıdır. . . . Rönesans'tan günümüze ulaşan sanatın evrimi içinde atölyeler sanatsal dönemlerinin ortaya çıkışını hazırlayan merkezler olarak gözlemlenir. Atölyeler sanatçı adaylarını, yalnızca sanatın vazgeçilmez kurallarını öğrenildiği yerler değildir, aynı zamanda düşünsel alt yapı, kültürel katmanların birikimini, yaşama ve sanata doğru bakmanın öğrenildiği yerlerdir. . . . (Dilmaç, 2010b, s. 67).

Atölyeler, Dilmaç'ın (2010), da aktardığı gibi oldukça önemli sanat kurumlarıdır ve güncel sanat eğitiminin temellendirilmesi için önemli bir adımdır. Bu kurumlarda bilim, teknik, zanaat, kültür gibi konular iç içe geçmiş bir biçimde aktarılmış, çıraklar atölyede anatomi, perspektif, mitoloji ile uğraşırken aynı zamanda boyanın teknik anlamda nasıl hazırlanacağını keşfedip, denemeler yapmışlardır (Aydoğan, 2010). XIX. yüzyılın başlarında sanat eğitimi adına, *taklit-kopya yöntemi* yaygın bir biçimde kullanılırken (Üstüner, 2007); sonraki zamanlarda kompozisyonlarda ussal-uhrevi öğeler ön plana çıkmaya başlamıştır. Sanatçıların çalışmaları incelendiğinde kompozisyonların düşünsel bir dünyaya atfedildiği görünmektedir. XX. yüzyılla birlikte, sanat eğitimi hareketleri doğrultusunda sanata yönelik yeni düzenlemeler gündeme gelmiştir (İlhan, 2003, s. 14). Okullarda daha yaygın yer almış, ders içerikleri konusunda önceki dönemlere nazaran daha fazla önem vermişlerdir (Oruç, 2009). Faaliyet halinde olan kimi atölyelerde yontu, kuyumculuk, dokumacılık gibi farklı dallarda ustalışılmıştır. Yani bir branşta usta hale gelmek esas olmuştur. Bu aynı zamanda belirginleşen bir alan ve alt dallarının oluşturulmasında ölçüt olmuştur. Böylece yüzyıllar boyunca usta-çırak ilişkisi bir gelenek haline gelip, bir sonraki nesile aktarılabilmiştir (Bozağaçlı ve Soysşekerci, 2008). XX. yüzyıl okul yapılanmalarına değinmeden önce, araştırmanın inceleyeceği iki okul dışında Avrupa'nın ilk akademilerine göz atmak yerinde olacaktır.

XVI. yüzyılla beraber sanat eğitimi anlayışında değişimler görülmüştür. Bunun nedeni ise dış olgu ve olaylardan kaynaklı olabilmektedir. Dış dinamikler, "1- Toplumsal, 2- Teknolojik. 3- Ekonomik. 4- Yönetimsel olmak üzere dört boyutta toplanmıştır. Bu boyutlar birbiri ile organik ilişki halindedir ve kesin çizgilerle birbirinden ayrılamazlar. Birisinde meydana gelen değişme diğerini değişmeye zorlar"

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

(Bayrak, 1990, s. 111). Sayılan etkilenmelerden dolayı, sanat eğitimi değişime ve dönüşüme uğramış, atölyecilik anlayışının doğurduğu geleneksel yapı, kompleks ve akademik binalar içerisinde vücut bulmaya başlamıştır. Aydoğan'ın (2010), verdiği bilgilere göre İtalyan Georgio Vasari ve 1563 yılında kurmuş olduğu *Accademia Delle Arti Del Disegno* Avrupa'nın bilinen ilk akademisidir. Sonraki yıllarda Roma'da *Academia di Santa Luca* kurulmuş ve başka akademilerin kurulmasının yolu açılmıştır. XVII. yüzyıl papa ve kardinallere, devlet politikalarına rağmen; Rönesans'ın sağlamış olduğu Aydınlanma Hareketinin getirmiş olduğu *Hümanizm* düşüncesi ve özgür düşünce ortamı bu tarz kurumların sayısının artmasına neden olmuştur. Kardinal Mazarin tarafından kurulan *College de Quatre Nation* (günümüzdeki ismi *Institut de France*) kurulmuştur. Fransa'da resmin plastik unsurları için kıstaslar belirlenmiş ve belirgin bir resim üslubu oluşturulmuştur. Yine aynı yüzyılda Almanya ve Avusturya'da arka arkaya akademiler kurulmuştur (Aydoğan, 2010). XVIII. yüzyılda ise İngiltere'de *Londra Krallık Akademisi* kurulmuştur. Bu okullar genel itibariyle klasizmin getirmiş olduğu anlayışı öğrencilere aktarma yolunu seçmişlerdir. Sanat tarihi, geometri, perspektif, estetik, anatomi gibi derslerle sanatçı adaylarının yalnızca teknik açıdan değil, aynı zamanda bilimsel alana ilgi duyan bir bilinç geliştirme yolu seçilmiştir (İlhan, 2003, s. 14). Ancak XIX. yüzyıla gelindiğinde sanat ve bilim arasında bir ayrım oluşturulmuş, sanatçı ise bireysel anlamda akademilerde, kurulan enstitülerde çalışmaya başlamıştır (Aydoğan, 2010). Tarih XIX. yüzyılı gösterdiğinde, endüstri çağına girilmiş (Onan'dan aktaran Oruç, 2009), hızla yükselen makineleşme, toplumsal hayatın her noktasını etkilediği gibi sanat eğitiminin işleyiş mekanizmasını da dönüştürmeye başlamıştır. Okulların müfredatına alınan sanat eğitimi, endüstrileşmenin ve hız çağının insan hayatının bir parçası haline gelmesi noktasında (Türkmenoğlu, 1997, s. 97), tamamen tasarım mantığına yönelmeye başlamıştır. Özellikle dünya konjönktöründe geçerli olan kimi durumlar sanayi estetiğinin oluşmasına nedeni olarak görülebilir. I. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu kaos ortamı, dönemin mimari yapısını ve kullanım eşyalarının yapısını ve işlevini de etkilemiştir. Kendini dönemin hızına ayak uydurmak zorunda hisseden dönemin tasarımcı ve mimarları Almanya'nın Weimar kentinde, daha sonra dünya çapında bir ekol yaratacak olan Bauhaus'u kurmuşlardır (Sarı, 2005).

Avrupa sanat eğitimi tarihinde önemli kabul edilen iki okul, Türk Sanat Eğitimi uygulamalarını etkilemeleri bakımından bir hayli önemlidir. Okullardan, Paris École

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Des Beaux-Arts'a ve Bauhaus'a eğitim sistemleri ve uygulama farklılıkları açısından kısaca değinilecektir.

Paris École Des Beaux-Arts (1671)

1671 yılında Paris'te *École Nationale Supérieure Des Beaux-arts* adıyla Jean-Baptiste Colbert tarafından kurulmuştur. Daha öncesinde ise 1648 yılında kurulmuş olan *Académie Royale*'in kendi haklarının pek çoğunu *Institut de France*'a devretmesi ile beraber okul resmi olarak *École spéciale des beaux-arts* adını almıştır (*Resim 111*), (Dilmaç, 2010a, s. 72). Özellikle Avrupa'da sayısı artan güzel sanatlar okullarının günümüz okullarına kaynaklık etmesi bakımından bir hayli önemlidir. Aydoğan, döneminin en önemli gelişmelerinden birinin Resim Heykel Akademisi ile Mimari Akademilerinin birleştirilerek École Des Beaux-Arts (Paris Güzel Sanatlar Akademisi)'ın açılması olduğunu vurgulamıştır (2010a, s. 72). Okulun resmi web sayfasından edinilen bilgiye göre; okul toplamda 2 hektarlık bir alana yayılan, XVII. XVII. ve XIX. yüzyıla ait mimari bir yapıya sahiptir. Eski bir şapel yapısı ve yanında bulunan binanın tasarımı Couvent des Petits-Augustins, Alexandre Lenoir (1761-1839) tarafından yapılmıştır (*Ensba*, 2013).



Resim 111: Paris École Des Beaux-Arts.

Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Ecole_Nationale_Superieure_des_Beaux-Arts.JPG (Erişim: 03.07.2013).

Okulun önemli özelliklerinden biri ise, geleneksel sanat eğitimi anlayışıdır. Geleneksel ve Rönesans öğretileriyle oluşturulan belli bir akademizm unsuru taşıyan anlayış, okul müfredatında uygulanmıştır. Sanat, kişisel görüşlerden uzak, kişinin algı,

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

beceri ve isteklerinden bağımsız bir biçimde klasik öğretiler eşliğinde oluşturulmak istenmiştir. Özellikle merkezi otoriteyi kutsayan bir anlayış etrafında konuşlanmıştır. Fakat XX. yüzyılın başlarında başlayan İzlenimcilik akımının etkisi ile akademizmin yaratmış olduğu statik ve stabil sanat eğitimi öğretileri eleştirilmiş ve güncele yaklaştırılmaya çalışılan sanat eğitimi anlayışları dile getirilmiştir. Sonraki zamanlarda akademi dışı sanat eğitimi yaygınlaşmıştır (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008, s. 34). Paris'te açılan bu sanat eğitimi kurumu genel hatları itibariyle Akademizm ve Neo-Klasizm anlayışı doğrultusunda; desen, perspektif, anatomi dersleri, tarih ve ileri ki zamanlarda ise; edebiyat, sanat tarihi ve genel tarih dersleri de müfredata eklenmiştir. Ancak akademide okutulan derslerin bel kemiğini desen dersleri oluşturmuştur (*Resim 112*).



Resim 112: Öğrenciler canlı modelden desen çalışırken, 1981.
Kaynak: http://fotojournalismus.tumblr.com/post/24347567653/paris-ecole-des-beaux-arts-a-student-draws-from (Erişim: 03.07.2017).

Desenlerde model olarak, klasik dönem heykelleri ve canlı modeller kullanılmıştır. 1863 yılından sonra ise bu desenler resim, heykel, mimarlık ve gravür olarak bölümlere ayrılmıştır. Desen dersi ağırlıklı olarak eğitimi devam etse de bölümlerin gerektirdiği teknik ve yöntemler de derse eklenmiştir. Karakalem, fırça, çamur, bakır, renk de atölyelere girmeye başlamıştır. Dersler klasik anlayışta ve realist bakış açısıyla ve katı kurallarla öğretilmiştir. Çalışma konuları genellikle din, tarih ve mitolojiden seçilmiştir (Dilmaç, 2010a, s. 87). Atölyeler, üç resim, üç heykel ve iki gravür atölyesi olarak kurulmuşlardır (*Resim 113*). Atölyelerin başına hoca olarak; Isidore Pils, Alexandre Cabanel ve Jean-Léon Gérome getirilmişlerdir. Okulun ünlü

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

öğrencilerinden bazıları; Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Toulouse Lautrec'dir (s. 71-74). Bu okulun kendi yüzyılında ve sonrasını da etkileyen yapısı ile dünyanın en önemli mimarlık okullarından biri olarak görülmüştür (Eracun, 2009).



Resim 113: Canlı modelden desen.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89cole_des_beaux-arts_(from_the_live).jpg (Erişim: 03.07.2017).

Paris École Des Beux-Arts'da eğitim alan Türk sanatçılardan; Osman Hamdi, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa sayılabilir. Ayrıca sonraki dönemlerde de; Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi Arel eklenebilir. Bu isimlerin ortak yönü, ülkeye döndükten sonra Türk Resim Sanatının çağdaş bir zemine oturtulması için çaba harcamışlardır (Dilmaç, 2012, s. 100). Sonuç olarak bahsetmek gerekirse; klasik öğretilerle ders veren bu kurum, yurtdışına eğitim için gönderilen sanatçılara dönemin klasik eğitim anlayışını zerk etmiştir. Okuldan mezun olan Türk sanatçılardan bazıları 1914 kuşağını oluşturmuşlardır. Yalnızca Türk resmi için değil; aynı zamanda Türk Sanat Eğitimi için önemli katkılar sağlamışlardır (Dilmaç, 2010a, s. 75-88). "Sanayi-i Nefise Mektebi ile resim ögrenimi ilk kez sivillere geçmiş ve ilk resim sergisi de Şeker Ahmet Pasa tarafından açılmıştır. Egitim sistemi ve yöntemi Paris École Nationale Superiure Des Beaux-Arts'ından esinlenmistir" (Erbay'dan aktaran Sabancılar, 2007, s. 70). Sonraki dönemde ise Türkiye'de açılacak olan Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin temellerine kaynaklık edecektir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Uygulamalı Sanatlar Okulu "Bauhaus" (1919, 1925, 1932)

Bauhaus, 1919 yılında Almanya'nın Weimar kentinde dönemin mimarlarından Walter Gropius tarafından kurulmuştur. Bauhaus; kelime anlamı bakımından *Yapı-Evi* anlamına gelmektedir (*Resim 114*). ". . . 'atölye' tarzında yapılandırılacak olan okula Haus für Bauen, yani 'inşa etmek icin ev' anlamına gelen Bauhaus ismini bu yüzden koymuşlardır" (Meşhur, 2011, s. 24). Bir başka görüşe göre ise; Bauhaus sözcüğü Ortaçağda kullanılan biçimde *Bauhiitte*'den geldiği ayrıca atölyelerinin de katedraller yapan taş ustaları loncalarından geldiği düşünülmektedir (Aslanoğlu, 1988, s. 61). Sonrasında da değinileceği üzere, okulun adı kendi işlevselliği açısından birebir örtüşmektedir. Ancak, sanat tarihini ve sanat eğitimi anlayışını bu kadar etkileyen bir yapının, Willhelm ve Hitler Reich'larının ara döneminde kalan özerk sayılabilecek dönemde ortaya çıkmadığı iddiası bulunulmaktadır. Meşhur'a (2011) göre; kökleri Endüstri Devrimi'nin yoğun bir biçimde yaşandığı İngiltere'ye dayanmaktadır.



Resim 114: Bauhaus, *Dessau*.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-1987-0204-305,_Dessau,_Bauhaus.jpg (Erişim: 03.07.2017).

Dönemin sanat ve zanaat anlayışını bünyesinde taşıyan arts and crafts hareketini baz aldığı savını ileri sürmüştür. Buna kanıt olarak da Londra'da 1836'da kurulan *School of Design*'ı ve açmış olduğu endüstriyel ürünler sergisini göstermiştir. Ayrıca zanaat ve uygulamalı sanatların tekrar canlandırıldığı *Jugendstil* ve *Art Nouveau* (Ozan, 2009), gibi bazı sanat oluşumlarının Bauhaus eğitim yapısını etkilediği görüşünü dile

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

getirmiştir (s. 22). Bu konu hakkında Bunulday (2001), endüstri üretiminin hızlandığı dönemde piyasaya sürülen malların ucuz fakat estetik ögelerden yoksun olduğunu, el yapımı ürünlerin ise gereğinden pahalı olmasının ticari anlamda bir takım uyanışları da beraberinde getirdiğine dikkat çekmiştir (Sarı, 2005). Ticari açıdan getirisi çok olacağı düşüncesi dönemin İngiltere'sinde çabuk algılanmış ve ilk önce 1847'de Art Manufactures'ın kuruluşuna sonrasında ise; Arts and Crafts hareketinin öncü sanatçılarından John Ruskin, William Morris'in kaygılarına sahne olmuştur (Ozan, 2009). Çünkü sanatçılar, seri üretim mallarının estetik değerlerden yoksun oluşuna inanmışlardır. Fakat Batı toplumlarında hızla gelişen endüstrinin toplumsal yaşamda yarattığı gereksinimleri karşılanmama durumunun doğması, güzel sanatlar alanında tasarımı ve işlevselliği ön plana alan tasarım ihtiyaçlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Kırısoğlu'dan aktaran Aydoğan, 2010). Çünkü makine çağının makineleşen figürü olan insan, doğası gereği bulunduğu ortamın gerektirdiğini düşündüğü talepleri doğrultusunda yaşar ve onun için endüstriyel ürünler hem estetik olarak algılanacak pozisyonda olmalı hem de belirli standartlara ulaşmış bir kaliteye sahip olmalıdır (Aslanoğlu, 1988, s. 61). Bu düşünce edimi, Bauhaus ve benzeri tasarım-uygulama okullarının yaygın hale gelmesinin önünü açan gelişmelerdir.

XX. yüzyılın saldırgan ve dogma kırıcı sanat düşüncesi, yalnızca sanat eylemlerinde meydana gelen protest tavır, bağlantılı olduğu her alana sıçramıştır. Özellikle ilintili olduğu sanat eğitimi konusunda, eğitim yöntemlerinin tekrar sorgulanmasını gündeme getirmiştir (Sarı, 2005). Dönemin sanatçılarının ve sanat ortamının yaratmış olduğu yıkıcı olma eylemi, *karşıt-sanat ve karşıt-okul* durumunu yaratmıştır. Geleneksel yapıların hiçbir şekilde çağın hızına ayak uydurumadığını düşünülmesi, eğitim kavramını da içerisine dâhil etmiştir ve 1919 yılında iş eğitimi ve mimarlık temeli üzerine oturtulan ilk okullardan (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008), biridir denilebilir. Bozağaçlı ve Soyşekerci'ye göre; okulun kurulmasındaki hedef, *Büyük Yapı*nın oluşturulmasıdır. Yani farklı mesleklerden kişilerin, geleceğin minik bir prototipinin kolektif bir çalışma içerisinde gerçekleştirilmesi öngörülmüştür (2008). Bu ideal, okulu ve sanat olgusunu birlik ve beraberlik içerisinde çalışmasını sağlayacak, anıtsal sanatlarla dekoratif sanatlar arasındaki tüm sınırlar ortadan kalkacaktır (Oruç, 2009). Hedeflenen amaç dâhilinde Weimar'da bulunan *Güzel Sanatlar Yüksek Okulu* ve *Uygulamalı Sanatlar Okulu*'nu aynı çatı altında birleştirmiştir. Geleceğin yeni minimal

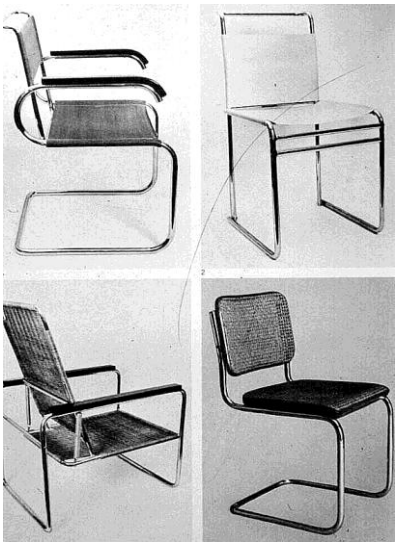
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ürünlerini tasarlayacak olan sanatçıların, el işçiliğini ve ustalığını geliştirmesinin önemli görülmesi (Aydoğan, 2010), atölyelerin bir fabrika gibi çalışıp, üretmesi arzusu içerisine girmiştir.

> 1904 yılında çıkarılan bir yasayla, ilk aşamada altmış bir uygulamalı sanatlar okulunda atölyeler kurulur. Malzemeyi, işlevselliği ve üretim sürecini temel almayan geleneksel eğitime son verilir. Bununla paralel olarak üretimin endüstrileşmesini ve piyasanın kapitalistleşmesini ön plana çıkaran bir modern tasarım pedagojisine geçilir. Bütün sanat ve meslek okulları yenilenirken, öğretim programları da üretimin ve işgücünün yerel niteliklerine göre yeniden düzenlenir (Meşhur, 2011, s. 22).

Walter Gropius, okulun 1919 yılındaki açılış konuşmasında, tüm sanatların mimarlık alanında birleşip, bütünleştiğini ve el sanatlarının da okullarda bölüm bazında öğretilebileceğini, çünkü her çizimin her tasarımın aynı renk ve biçim bilgisini, bilimsellik ve kuramsallığı kapsadığına olan inancını aktarmıştır (Tanilli, 2002). Bu doğrultuda eğitim öğretisi bakımından, insanın görme duyuları, forma ilişkin bilinci ve el becerisi geliştirilmeli, serbest şekilde uygulanabilen teknik bilgiler verilmeli ve deneyler yapması sağlanarak, bilinçli iş üretimine yönelten bir sanat algısı oluşturulmalıdır (San'dan aktaran Oruç, 2009). Fakat devlet, yüksek kalitede ve ihracat odaklı endüstriyel tip yaratılmasını istemiş, fakat Gropius tarafından bu salt ticari odaklı ve özgürlük kısıtlayıcı olarak düşünülmüştür (*Resim 115*). Modernist estetik kalıpları içerisinde oldukça pragmatist bir yaklaşım olarak algılanmıştır. Fakat devletin desteklediği *Werkbund* (Mimarlar Odası), nitelikli ve yetişmiş kalifiye sanatçıların, ayırt etme yoluna gidebilecekleri tipler yaratılmasını istemiştir. Böylece küreselleşen dünyaya ayak uyduracak olan Almanya, dünya çapında bir kaliteyi farklı ülkelere ihraç edebilecekti (*Resim 116*), (Meşhur, 2011, s. 23). Bu bakımdan okulun eğitim yapısı, kendi kompleks binasında atölyeler şeklinde ve usta-çırak ilişkisi dahilinde organize edilmiş, özellikle okul için seçilen hocalar, akademisyen ünvanına sahip olmamasına özen gösterilmiştir. "*Bauhaus* Okulu, Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyolel Feininger, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Marcel Breuer, Herbert Bayer, Gunta Stozl, Gerhard Marcks gibi sanatcı ve tasarımcıları bir araya getirir" (Şahinkaya, 2009, s. 21).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 115: Mies Vander Rohe, *"MR armchair",* 1927.

Kaynak: http://superkenneth2000.blogspot.com/2012/11/talk-about-bauhaus.html (Erişim: 03.07.2017).



Resim 116: Bauhaus metal masa lambası.

Kaynak: http://superkenneth2000.blogspot.com/2012/11/talk-about-bauhaus.html (Erişim: 03.07.2017).

Okul yapısı içerisinde; metal, baskı, dokuma çömlekçilik, sahne ve duvar resmi gibi hem geleneksel hem de güncel sanat üretimlerini sağlayan atölyeler kurulması sağlanmıştır (*Resim 117*). Ders programında; renk bilgisi, deneye, soyutlamaya ve dışavuruma açık olan klasik resim ve perspektif dersi, temel form ve malzeme bilgisi, atölye eğitimi, şantiye gibi birbiri içerisinde hem sarmal hem de üst üste kilitlenen bir ders görme süreci oluşturulmuştur (Sarı, 2005).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 117: J. Albers, öğrenciler ile beraber çalışmaların kritiğini yaparken.
Kaynak: http://www.equilibriarte.net/upload/articles/1418-1336497102.jpg (Erişim: 03.07.2017).

Yenilikçi ve modelden kopya yöntemiyle üretim yapma mantığını kesinlikle reddeden Bauhaus, modernist geleneğe kucak açmıştır (Aydoğan, 2010; Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008). Ayrıca *Vorkurs* (temel eğitim ya da hazırlık kursu) dersleri eklenmiştir. Bu derste günümüz temel sanat ve temel tasarım derslerinin çıkış noktasını oluşturmuştur (*Resim 118*).



Resim 118: Bauhaus atölyelerinden bir fotoğraf.
Kaynak: http://www.schatzdevelopment.com/about/history06.html (Erişim: 03.07.2017).

Vorkurs'un işleyişi; altı aylık bir süreci kapsamış, bu süreç sonunda başarılı olanlar okula devam edebilmiştir. Dersin başına getirilen Itten, kendi yöntemleri

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

sayesinde, cam, ahşap, taş, yün gibi malzemeleri ve ürünleri yakından tanınmasına ve yaratıcılığı ön plana çıkarılmasına uğraşmıştır.

> . . . J. Itten'in eğitimbilimsel çabası, öğrencilerin, öznel yetilerini nesnel biçimlendirme düzeniyle birleştirebilmeleri üzerinde odaklaşıyordu. Itten'in öğretisinde 'yaratıcı özü kurmak [inşa etmek], yaşamın yaşantısal anını yakalamak', 'kişisel ve bireysel gücü ortaya koymak', 'gerçek iş yapmak', 'insanı bir bütün olarak görmek' ve 'insanın kendi kendisini bulmasını sağlamak' gibi amaçlar yer alır (San'dan aktaran Oruç, 2009, s. 63).

Sonraki dönemlerde okulun müfredatına yalnızca teknik eğitim değil, aynı zamanda kuramsal bilgilerin aktarıldığı dersler de eklenmiştir (Meşhur, 2011, s. 24-25). Okulda genel itibariyle zanaat ve sanat okullarından farklı olmuştur. Öğrencilere, *kalfa* veya çırak, öğretmenlere ise; usta ya da *master* şeklinde hitap edilmiştir. Öğrenciler hangi alanda ustalaşmak istiyorlarsa iki usta gözetiminde atölye çalışmalarına katılmak zorundaydılar. Daha önce de bahsedilen genel program yapısını daha derli toplu ifade etmek gerekirse; Program üç bölümden oluşmaktaydı; Hazırlayıcı Öğretim (Temel Sanat Eğitimi), Teknik Öğretim (Mesleki Temel Sanat Eğitimi),Strüktürel Öğretim (Mesleğe Yönelik Çalışmalar, Proje Çalışmaları), şeklindeydi (Bunulday, 2001, s. 9). Program ayrıca,

> 1. Taş, ahşap, kil, cam, boyalar, tekstil malzeme ile çalışılmak üzere pratik bilgiler. Malzeme ve aletlerin kullanılışını öğreten dersler, defter tutma ve teklif krokileri çizmek ve
> 2. Aşağıda esasları ihtiva eden teorik bilgiler:
>
> a. Görünüş
>
> Tabiat Bilgisi
>
> Malzeme Bilgisi
>
> b. Tersim
>
> Düzlem Geometri Bilgisi
>
> Yapı Bilgisi
>
> Çizim Bilgisi
>
> Modelaj
>
> c. Proje
>
> Hacim Etüdleri
>
> Renk Etüdleri
>
> Kompozisyon Etüdleri
>
> d. İlave olarak eski ve modern sanatlar üzerine Sanat Tarihi, Biyoloji ve Sosyoloji gibi bilim dersleri (Gropius'dan aktaran Bunulday, 2001, s. 9).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Okul ortamında hem endüstriyel ürünler biçem bakımından minimal ve işlevselliğinden dolayı estetik bir konuma dönüştürülürken, müzik, şiir, tiyatro gibi sanatsal aktiviteler de okul hayatının içerisine aktif bir biçimde dâhil edilmiştir (Oruç, 2009). Gropius'tan sonra okulun yönetimine getirilen Meyer'in okulun siyasi çizgisini Marksist bir konuma oturtması, Alman hükümeti tarafından hoş karşılanmamıştır. Çünkü okul müfredatına sosyoloji, Marksist teori, fizik, mühendislik, psikoloji ve ekonomi dersleri eklenmiştir. 1925 yılında Dessau'ya taşınmak zorunda bırakılmıştır. Hannes Meyer, Bauhaus'un sosyalist yıllarını gerçekleştirmiştir (Meşhur, 2011, s. 26).

Bauhaus'un kısa bir süre varlık göstermesine rağmen, dünyayı derinden sarsması oldukça önemli bir noktadır. Önemli bir yapının oluşmasında dönemin ünlü sanatçılarının okul kadrosunda yer alması da oldukça dikkate değerdir. Bu isimlerden; Paul Klee, Wassily Kandisky vb. sayılabilir (Aydoğan, 2010). Okul Alman hükümeti ve Naziler tarafından sürekli tacize uğramış ve üç ayrı şehre farklı zamanlarda konuçlanmak zorunda kalmıştır. 1919-1925 yılları arasında Weimar'da, 1925-1932 yıllarında Dessau'da, 1932-1933 yıllarında da Berlin'de yer almıştır. Tüm bu dönemlerinden sonra 11 Nisan 1933 yılında Nazilerin (Bunulday, 2001, s. 16), okulun komünist yuvası olduğunu iddia etmeleri ve yapılan tacizlere dayanamayarak süresiz bir şekilde kapatılmıştır.

Türkiye'de Sanat Eğitimi

Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma hareketlerine başlamış olduğu XIX. yüzyılda yeni eğitim modelleri ve devletin gerçekleştirmeye çalıştığı önemli atılımlarla ülke çağdaşlaşma yolunda önemli bir aşama kaydetmiştir (Ekren, 2006).

> Takip eden yıllarda, Süleyman Seyyid ve Ahmet Ali Bey'in resim eğitimi almak amacıyla yurt dışına gönderilmeleriyle açılan kapıdan, Türkiye Cumhuriyeti ressamlarının da geçmesi ve ülkeye yeni sanat tekniklerini taşıması, dönüm noktası olarak görülmektir. Bütün bu olayların Türk resim eğitiminin gelişimine büyük katkı sağladığı bilinmektedir (Başbuğ, 2010, s. 371).

Osmanlı'da Batılı anlamda sanat anlayışı kabul edilmeden önce, geleneksel tarzda uygulanan halk sanatları dışında ciddi bir biçimde icraa edilen sanatsal uygulamalar genel itibariyle; minyatür, çini, tezhip, hat, mimari uygulamaları, eşyalar, değişik malzemeler üzerinde oyma ve kakma olduğu görülmüştür (Onan, 2005). Tezhip

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ve minyatür gibi uygulamalar yalnızca zengin zümre arasında yaygın olmuş olup, bu sanatların öğretimi de okul çatısı altında değil, Daha çok usta-çırak ilişkisi içerisinde atölye ortamında gerçekleşmiştir (Aydoğan, 2010). Okul bünyesinde ilk olarak resim derslerinin verilmeye başlanması 1773 yılında kurulmuş olan *Mühendishane-i Bahr-i Humayun* ile olmuştur. Okul, askeri bir amaçla kurulmuş olup, resim dersleri ise teknik anlamda öğrencilerin iyi bir biçimde yetiştirilmesi için verilmiştir. Osmanlı'da ıslahat hareketleri kapsamında, 1794 yılında kurulan *Mühendishane-i Berr-i Hümayun Mektebi*'e de resim dersleri konulmuştur (Tanyolaç, 2008). Tıpkı Mühendishane-i Bahr-i Humayun'da olduğu gibi; askeri öğrencilerin resim dersleri ile birlikte; teknik çizimler, arazi krokileri, harita çizimleri yapabilmelerine olanak sağlamak (Bora, 2000), amacıyla resim dersi okulun programına alınmıştır.

> II. Mahmut'un 1825 yılında Yeniçeri Ocağı'nı kapatması ve Mühendishane'yi geliştirmesi ile resim dersinin önemi de artmıştır. 1846 yılında Mühendishane'ye müdür olan Bekir Paşa okulun gelişmesi için çaba harcamış, bakır oyma ile taş baskı tekniklerinin öğretilmesi konusunda tamimler çıkarmıştır. II. Mahmut, 1830 yılında kendi resmini devlet dairelerine astıran ilk Osmanlı Padişahı olarak resim sanatının temelini atmıştır (Tunç'dan aktaran Ünalan, 2005, s. 10).

Resim derslerinin kendi okul programına alınmasını gerekli gören Mekteb-*i Tıbbiye*, 1827 yılında kurulmuştur (Aydoğan, 2010). Bir başka önemli okul ise; Paris'e eğitim amacıyla gönderilmiş olan Türk öğrencilerinin oryantasyonu için kurulan *Mekteb-i Osmanî'dir* (Tanyolaç, 2008). "1860–61 yıllarında Paris'e gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi yetişmelerini sağlamak ve disiplini sürdürmek amacıyla bu kentte Mekteb-i Osmanî (Gören, 2003, s. 96), adıyla bir okul açılmış, uygulanan sıkı disiplin ve öğrencilerin Fransız toplumundan soyutlanmaları gibi nedenlerle 1874 yılında kapatılmıştır" (Genç, 2012, s. 409). Okulun ders müfredatı arasında *Manazır, Resm-i Hatti, Resm-i Taklid-i, Resm-i Mecessem* gibi dersler yer almıştır. Bunun dışında *Hendese-i Mülkiye* (Mühendislik Mektebi), *Galatasaray Mektebi Sultanisi, Darüşşafaka Lisesi*'nde resim derslerinin uygulamaya konulması, *Mekteb-i Bahriye* ve *Mekteb-i Fünûn-i Harbiyye-i Şâhâne*'de resim derslerine daha fazla ilgi ve alaka gösterilmesi önemli gelişmelerdendir (Gören'den aktaran Aydoğan, 2010).

> Batı'nın bilgi ve tekniğinden faydalanmak amacının yanında resim de bu teknik bilgiler arasında Türk subay ve askeri öğrencilerinin hayatına girmiştir. Özellikle resim

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> eğitimindeki perspektif bilgisinin bir şeyi doğru gösterebilmek adına gerekliliğinin esas alındığı bu dersler ilk olarak Mühendishane-i Berri-i Hümâyun'da dördüncü sınıfta yer almıştır. Bu dersler çok kapsamlı olmamakla birlikte daha çok mühendislik ve mimarlık bilgilerine yardımcı olması amacıyla konmuştur (Aydoğan, 2010, s. 21).

Plastik sanatlar eğitimi ilk zamanlar, askeri okullarda mesleki gelişmeye katkı olması bakımından uygulatılmış, ancak zamanla askeri olmayan okulların kurulması ile sanat eğitimi, akademi düzeyinde yerini almıştır (Bora, 2000). 1875 yılı ile beraber resim dersleri askeri liselerde yaygınlaşmıştır. Aynı yıllarda Askeri İdadi Mekteplerinde öğretmenlik yapması için ressamlar getirilmeye başlanmasıyla beraber (Ünalan, 2005), sanat eğitimi alanında çağdaş gelişmeler yaşanmıştır. Ayrıca; derslerinde başarılı olan öğrenciler Avrupa'ya resim eğitimi görmeleri için devlet tarafından gönderilmişlerdir (Onan, 2005). İhtiyaç duyulan yetşimiş eleman açığının giderilmesi ve öğretmenler yetiştirilmesi amacını güden devlet, yeteneklerini daha iyi bir biçimde kullanıp kendilerini ifade etmelerini sağlamaları için ilk olarak 1829 yılında Avrupa'ya askeri ve sivil okullardan öğrencilerin gönderilmesi uygun görmüştür (Ekren, 2006). Amaç yalnızca resim eğitimi doğrultusunda olmamış, aynı zamanda ideolojik, siyasi ve ekonomik güç sağlayan kurumların Batılı tarzda oluşturulmalarını destekleyecek bir nesil yaratılması (Gökçe, 2007, s. 207), amacını da gütmüştür. Ayrıca gönderilen bu ressam grubu, almış oldukları eğitimle kendilerini istenilen şekilde eğitmişlerdir. Çallı kuşağı adı verilen sanatçılar arasında; Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Namık İsmail bulunmaktadır (Başbuğ, 2010, s. 371). Batılı ülkelerde eğitim alıp, yurda dönen ressamlar konusu genel olarak değerlendirilecek olunursa, ". . . 1839'daki Tanzimat Fermanı'yla da benimsenen 'Batı' değerleri'nin; ordu, eğitim, yönetim ve yasama alanlarında radikal bir biçimde uygulamaya konulduğu ve 'Batılı' laik tarzda yükseköğretim kurumlarının açıldığı ve eğitim sisteminin yeniden yapılandırıldığı bir dönem olarak değerlendirilebilir" (Gökçe, 2007, s. 207). Gökçe'nin yapmış olduğu dönem değerlendirmesi, kuram ve uygulama bakımından sistemli bir eğitim yapısı oluşturmaya çabalayan Osmanlı'nın, konu hakkındaki hassasiyetin bir kanıtı olarak görülebilir (2007). Aşağıda yer alan alıntılamada;

> 1851 yılından başlayarak Türk okullarına kabul edilen resim dersleri, Sanayii Mektebinden öğretmen yetişinceye kadar asker öğretmenler tarafından yürütülmüş ve

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> birçok okulda resim dersleri değişik biçimlerde yer almıştır. Cumhuriyet' ten önce kurulmuş olan okullarda verilen resim dersleriyle cumhuriyet sonrasında kurulan okullarda resim derslerinin işlenişi bakımından pek çok farklılık vardır (Bora, 2000, s. 50).

Sözü geçen resim derslerinin okul müfredatlarında yer almaya başlaması, Osmanlı'nın Batılı değerlere sahip olma niyetinin ete kemiğe bürünüşü olarak düşünülebilir. Sanat eğitiminin gelişim evrelerinde gerçekleştirilen reformlar, günümüz sanat eğitimi uygulamalarının temellerinin atılması konusunda oldukça önemli aşamalardır (İlhan, 2003, s. 14). Osmanlı İmparatorluğu yıkıntılarının üzerine kurulan Yeni Türkiye Cumhuriyeti, *Mustafa Kemal Atatürk* önderliğinde, sosyal hayatın hemen her alanında ciddi kararlar alarak yenileşme hareketlerine başlamıştır. Atatürk'ün özellikle eğitime, bilime ve güzel sanatlara verdiği önem herkes tarafından bilinmektedir. Bundan dolayı bu alanların mümkün olan en hızlı şekilde dönüştürülmesi ve iyileştirilmesi için tedbirler alınmasını, yeni uygulamaların gerçekleştirilmesini istemiştir. Üniversiteler, yeni kurulan hükümetin kalkınma sancıları içerisinde oluşturulmaya çalışılmıştır (Timur, 2000). Atatürk döneminde oluşturulan ve sonraki yıllarda güncel hale getirilen *Milli Eğitim Temel Kanunu*'nun, 1973 sayılı kanununda, *Türk Milli Eğitimi*'nin temel amaçları maddeler halinde sıralanmıştır. Özellikle kanunun 3. maddesinde; " . . . ilgi, istidat ve kabiliyetlerini geliştirerek gerekli bilgi, beceri, davranışlar ve birlikte iş görme alışkanlığı kazandırmak suretiyle hayata hazırlama ve onların, kendilerini mutlu kılacak ve toplumun mutluluğuna katkıda bulunacak bir meslek sahibi olmalarını sağlamak . . ." (Gökçe, 2007, s. 220), sözleriyle toplumda refah seviyesinin artırımını sağlayacak kimi edimlerin kişilerin yetenek ve bilgilerine eğitim yoluyla yapılacak olan katkıdan geçtiği vurgulanmıştır. Osmanlı döneminden itibaren Avrupa'ya gönderilen öğrenci geleneği, yeni kurulan Cumhuriyette de uygulanmıştır. Batılı okul örnekleri incelenmiş ve Türkiye'de uygulanmıştır (Üstünipek, 2005, s. 22). Yalnızca kurulan okullar akademi bazında olmamış, eğitimin halka inmesi açısından; *Köy Enstitüleri*, *Halk Evleri* gibi eğitim kurumları oluşturulmuştur. Pek çok açıdan devrimci olarak nitelenebilecek bu uygulamalar hem öğretmen yetiştirmeyi amaçlamış hem de iş birliği içinde çalışarak bireylere toprakla halkla iç içe olunması gerektikleri konusunda bilinçlendirme ve bilgilendirme yapılmıştır (Bunulday, 2001). Kurulan kimi kurumlar hala ayakta olmasına rağmen Köy Enstitüleri ve Halk Evleri'nin

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ömürleri kısa olmuştur. Halkın okur-yazar oranını artırmak isteyen yeni devlet politikası, aynı zamanda güzel sanatlara ve sanat eğitimine verdiği önemi hem sanat eğitimcisi yetiştirme konusunda hem de geleceğin sanatçılarını yetiştirmek için akademiler kurulması yolunda büyük adımlar atılmıştır (Genç, 2012, s. 407). Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi (1883), Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümü (1926), Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (1955), eğitim ve uygulama açısından önemli yapılanmalardır.

Günümüz sanat eğitimi uygulamalarını sağlıklı bir biçimde kavrayıp anlamlandırmak açısından sanat eğitimi tarihini ve sanat eğitimi veren kurumların nasıl oluştuğuna ilişkin kaynak taramasına girişmek oldukça yararlı olacaktır (Dilmaç, 2010b, s. 64). Alt başlıkta Türkiye'de kurulan okulların temellerinin nasıl oluşturulduğu ve yurtdışına gönderilen öğrencilerin ne gibi katkılarda bulundukları incelenecektir.

Sanat Eğitimi Kurumlarının Eğitim Yapılanmaları Açısından Değerlendirilmesi

Türkiye'de eğitim kapsamında gerçekleştirilen 1933 üniversite reformu ile birlikte pek çok yenilik yapılarak, ülke eğitim yapısının yeniçağa özgün bir biçimde donatılmasının önü açılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Batı değerlerine sahip bir toplum yaratılmasını öngörmüştür. Çünkü Şimşek'in de ifade ettiği gibi; "Değişimin kurumlar, toplumlar ve devletler üzerindeki etkisi, mevcut yapıların ve ilişkiler sisteminin yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılmıştır. Ayakta kalabilmek için değişim ve dolayısıyla gelişmenin kaçınılmaz olduğu gerçeğini, . . . kabul etmiş durumdadır" (Şimşek, 2003, s. 191). Değişimin kaçınılmazlığının farkında olan yeni Cumhuriyet, Aydınlanma Çağı'nı yaşamış olan Batıyı yakalamanın önemini görmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden itibaren kabul gören bu anlayışa göre; tüm toplumsal yapılanmalar Batı değerleri ile oluşturulmalıdır. "Çünkü yeni siyasal sistemin yaşanması, toplumun ekonomik, siyasi ve kültürel yapısının değiştirilmesine bağlıydı" (Gökçe, 2007, s. 209).

Tıpkı sanat gibi, sanat eğitimi de Batılı örneklere yaklaştırılmak istenmiştir. Sanat eğitimini Batılı anlamda bir seviyeye taşıma isteğinin temelinde yatan neden ise; askeri, ekonomik, teknolojik, bilim ve sanat alanlarında sürekli bir büyüme gösteren Avrupa'yı yakalama isteğinden kaynaklanmıştır (Timur, 2000). Cumhuriyetin ilanına,

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

günümüze kadar devam eden, sanat eğitimi uygulamalarının etkili ve verimli bir biçimde ilerlemesi için oldukça önemli kararlar alınmıştır (Gezgin, 2003, s. 11). Batılılaşma eğilimi Cumhuriyetin ilanından sonra da hızlı bir biçimde devam ettiği bilinmektedir (Ekren, 2006). Bu anlamda Avrupa'ya, teknolojiyi ve sanat eğitimi yapılanmasını yakından takip etmesi için öğrenciler ve sanatçılar gönderilmiştir. "Avrupa'da eğitim alan sanatçılarımız aynı zamanda yurda dönüşlerinde ülkemizde sanat eğitiminin gelişmesinde de aktif olarak görev almışlardır. Sanayi-i Nefise'nin öğretim kadrosundan, yurdun çeşitli yerlerindeki ilkokullara kadar çeşitli kurumlarda görev yapmışlardır" (Dilmaç, 2010b, s. 63). Bilim, sanat ve teknik alanlarda nitelik ve yetenekli sanatçı ve öğretmenler yetiştirilmesi sorunu Atatürk başta olmak üzere, tüm yöneticilerin ortak kaygısını oluşturmuştur. Çünkü ulusal kültür birliğinin sağlanması bakımından eğitilmiş insan gücünün yetiştirilmesi bir hayli önemsenmiş ve dönemin politikasının temelini oluşturmuştur (Gökçe, 2007, s. 209). Yeni Cumhuriyetin kendine problem edindiği yetişmiş insan gücü sorunsalı, gelecekte muasır medeniyetler seviyesine ulaşma isteğinde olan ülkenin, bu sorunu ne kadar da önemsediğinin adeta bir göstergesidir. ". . . Eğitimin kendisi de tek düzey fabrikasyon üretime dönüşür. Yenilikçiliğin ve yaratıcılığın önü kesilir. Oysa yeni üretim tarzı, analiz ve karar gücü daha yüksek, ekip çalışmasına uyumlu, karmaşık makine ve süreçlere egemen olabilecek nitelikte, yani özetle çok daha iyi eğitilmiş bir işgücünü gerektirmektedir" (Şimşek, 2003, s. 193). Ülkenin selameti açısından yetişmiş iş gücü ile yeni kurulmuş ülkenin temellerinin atılacağı yönetim kademesinin ortak görüşü olmuştur.

Geleceğin ve yeni rejimin teminatı olarak görülen öğrencilerin, o günkü koşullarda Batılı eğitim alma koşulları yeni yapılanan Türk eğitim sisteminde yoktu. Koşulların yaratmış olduğu zorunluluklar nedeniyle; sınava tabii tutulan öğrencilerden kazananların burslu şekilde Avrupa ülkelerine gönderilmesi uygun görülmüştür. Paris, Münih gibi Batıda bulunan sanat merkezlerine gitmeleri kararlaştırılmıştır. Öğrenciler Avrupa'daki sanat eğitimlerini tamamlarken, 1924 yılından itibaren; yurtdışından, sanat eğitimi yapılanmalarını destekleyecekve yeni eğitim sisteminin temellerini atacak, nitelikli hocalar ve sanatçılar Atatürk'ün isteği üzerine Türkiye'ye davet edilmiştir. (Ünalan, 2005, s. 13). Sanat eğitimi alanında yetiştirilmek üzere Avrupa'ya gönderilmesi düşünülen öğrenciler konusu gündeme gelmeden önce; 29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra Mustafa Kemal Atatürk, modern ve çağa

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ayak uyduran bir nesil yetiştirilmesi amacı ile *Maarif-i Misakı* (Eğitim Sözleşmesi) ilan edilmesini sağlamıştır. Amaçlar doğrultusunda;

> Türk milletini, medeniyet safında en ileriye götürmek ve yeni nesilleri, türk olmak haysiyetinin istilzan ettiği bu gayeye en kısa zamanda varmayı mümkün kılacak aşk, irade ve kudretle yetiştirmek için;
>
> a. Milliyetçi, halkçı, inkilapçı laik cumhuriyet vatandaşları yetiştirmek,
> b. İlköğretimi genelleştirerek herkese okuma-yazma öğretmek,
> c. Yeni nesilleri bütün öğretim kademelerinden geçirmek, onları ekonomik hayatta başarılı kılacak bilgilerle donatmak,
> d. Toplum hayatında, dünya ve ahret cezaları korkusundan doğan ahlak yerine özgürlük ve barışın ön plana alındığı gerçek ahlak ve erdemi hâkim kılmak (Gökçe, 2007, s. 213-214).

Olarak belirlenmiştir. Eğitim alanında oldukça devrimci olarak algılanabilecek düzenleme ve değişimlerin, rejimin ve Cumhuriyetin dini öğretilerle çağ dışı gericiliklerle oluşturulmuş bir sistemle ilerleyemeyecek olmasının vurgusu yapılmıştır. Maarif Misakı gibi başka düzenlemeler de eğitim hayatına dâhil edilmiştir. Bunlardan bazıları; 3 Mart 1924 yılında bütün öğretim ve eğitim kurumları *Milli Eğitim Bakanlığı (MEB)*'na bağlanmış, 20 Nisan 1924'te Anayasanın kabul edilmesi ile birlikte yeni Türk alfabesi de kabul edilmiş, *Türk Tarih ve Dil Kurumları, Millet Mektepleri* açılmıştır. *Halkevleri, Halkodaları* gibi kurumlar oluşturulmuş ve okuma-yazma seferberliği hızla başlatılarak halkın bilinç seviyesinin üst noktalara taşınması amaçlanmıştır (Özsezgin'den aktaran Aydoğan, 2010). "Ancak gerçek aydınlanmanın kurumlarda yapılacak değişimlerle ortaya çıkacağını düşünen dönemin idarecileri, geleceğin eğitim biçiminin şekillenmesine yön vermişlerdir. Düşünce devrimleri uygulama biçimlerine dönüştürülerek, toplumda farklı duyguların oluşması sağlanmıştır" (Başbuğ, 2010, s. 375). Özellikle bu reform, yükseköğretim konusunda ülkede yaşanan aksaklıkların giderilmesi amacını taşımıştır (Bunulday, 2001, s. 26). Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin girişmiş olduğu Kültür Devrimi çabaları, modern bilimlere ve toplumsal yaşayışlara akılcı bir biçimde yaklaşmıştır. Bu yöndeki uğraşıların yalnızca bir bölgede toplanıp kalmasını önleme amacı doğrultusunda kültür ve sanat algısı oluşturma edimleri, Anadolu'daki halka yöneltilmiştir. Köklü reformların gerçekleşmesi (Gezgin, 2003, s. 11), ile Türk kültür hayatında önemli bir aşama atlanmıştır denilebilir. Eğitim alanında

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

yapılan reformlar, doğal olarak sanat eğitimi kurumlarının oluşturulma gereksinimini gündeme taşımıştır. Halk tabanına yayılmaya çalışılan okuma-yazma ve kültür sanat edimleri bu tarz küçük eğitim kurumlarının bünyesinde yerini almıştır. Ancak profesyonel anlamda sanatla uğraşacak ve sanat eğitimcisi yetiştirecek akademilere ihtiyaç duyulmuştur. Osmanlı döneminde açılmış olan okullardan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi, gibi akademiler oluşturulmaya başlanmıştır (Ekren, 2006). Akademilerin nasıl bir eğitim sistemi içerisinde yoğrulması gerektiği ve Türk sanat eğitimi anlayışını üst seviyelere çıkarılabilmesi, konusu da bir süre önemli bir sorun olarak görülmüştür. Kafa karışıklığının giderilmesi ve Avrupa ülkelerinde nasıl bir resim eğitimi uygulandığı konusunda incelemeler yapması için Almanya'ya gönderilen İsmail Hakkı Baltacıoğlu (Bora, 2000), tespitlerde bulunmuştur. Cumhuriyetin yeni okullarının göstermeye başlamış olduğu gelişim ve sürekli yapılan iyileştirme çabaları, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na Batıda öğrendiklerini uygulaması ve bazı atılımlar yapması için fırsat vermiştir (Onan, 2005). Öğretmen yetiştirme kursları ve sonra değinilecek olan Gazi Eğitim Enstitüsü, Halk Evleri, Köy Enstitüleri gibi gelişmelerinin temellerinin oluşmasına yardım etmesi açısından aktif bir rol üstlenmiştir. İleriki zamanlarda da güzel sanatlar akademilerinin ders programlarına eklenecek olan resim pedagojisi dersini vermiştir. Daha önce de belirtildiği üzere; Atatürk'ün ve Devletin yerli sanatçı ve eğitimcilerden bir takım istekleri söz konusu olmuştu. Direktifler doğrultusunda yerli sanatçıların ve öğretmenlerin akademilerde görev almaları sağlanırken; 1930'lu yıllarda yükseköğretim kurumlarında yapılan önemli reformlarla beraber, özellikle de 1933 yılındaki üniversite reformunda, birçok yabancı öğretmen okul kadrolarında yer almıştır (Ekren, 2006). Türkiye'ye davet edilen, ünlü eğitimciler; yeni okul ve eğitim politikaları konusunda tespitlerde bulunup, tavsiyeler vermişlerdir (Ekren, 2006). Eğitimcilere bakıldığında bunların, John Dewey, Leipzing, Parker, Steihler gibi isimlerden oluştuğu görülmektedir. Tutulan raporlarda (Üstünipek, 2005, s. 22), okulların kendi amaçları ve işlevsellikleri doğrultusunda araç gereç ve mekân olarak eksiklikler olduğu belirtilmiştir. Alman eğitimci Steihler:

> . . . 'Resim ve el işleriyle öğrencinin yaratıcı yetenekleri geliştirilecek ve sanat eserlerinin değerini anlayacak bir duruma getirilecektir. Bu bizzat sanat değildir. Belki herkesi sanata doğru eğitmektir. Bizzat sanat, ancak bu alanda yaratma gücü olan kısıtlı kişilerce başarılabilir'demiştir. Stiehler Resim-İş derslerinde çevre, yurt bilgisi, halk sanatlarının da dikkate alınması gerektiğini ve Sanat Eğitimi dersleri için özel yetişmiş

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> branş öğretmenlerinin gerekli olduğunu ifade etmiştir (Özsoy'dan aktaran Dilmaç, 2010b, s. 65).

1936'da ise yabancı hocalar bölüm başkanlıklarına getirilmiştir. Bu ve benzer tespitler, değişimin ve köklü gelişimin habercisi olmuştur. Ayrıca, eğitimin her zümreye ulaşmasını isteyen hükümet, cumhuriyetin ilk yıllarında kararlar almış ve kanun haline getirmiştir. Kademe kademe her seviyeden okul için ayrı kanun hükümleri oluşturulmuştur. Araştırmanın kapsamı bakımından özellikle Yüksek Öğretim Kanununda yer alan maddeler, eğitim ve öğretimin hangi çerçevede şekillenmesi gerektiğini vurgulaması açısından önemlidir. Gökçe (2007)'nin aktardığına göre;

> . . . 1739 yazılı Kanun'un 2842 sayılı Kanun'la değiştirilen hükümlerine göre yüksek öğretimin amaçları;
>
> a. İlgi, istidat ve kabiliyetleri ölçüsünde ve doğrultusunda yurdumuzun bilim politikasına ve toplumun yüksek seviyede ve çeşitli kademelerdeki insan gücü gereksinimlerine göre yetiştirmek,
> b. Çeşitli kademelerde bilimsel öğretim yapmak,
> c. Yurdumuzu ilgilendirenler başta olmak üzere, bütün bilimsel, kültürel ve teknik sorunları çözmek için bilimleri genişletip derinleştirecek inceleme ve araştırmalarda bulunmak,
> d. Yurdumuzun türlü yönde ilerleme ve gelişmesini ilgilendiren bütün sorunları, hükümet ve kurumlarla da elbirliği etmek suretiyle öğretim ve araştırma konusu yaparak sonuçlarını toplumun yararlanmasına sunmak ve hükümetçe istenecek inceleme ve araştırmaları sonuçlandırarak düşüncelerini bildirmek,
> e. Araştırma ve inceleme sonuçlarını gösteren bilim ve tekniğin ilerlemesini sağlayan her türlü yayınları yapmak,
> f. Türk toplumunun genel seviyesini yükseltici ve kamoyunu aydınlatıcı bilim verilerini söz ve yazıyla halka yaymak ve yaygın eğitimin hizmetlerinde bulunmak (Gökçe, 2007, s. 222).

Akademi ortamına getirilen yenilikler arasında sayılabilecek *Türk Tezyini Sanatlar Bölümü*'nün açılmış olmasıdır. Fransız sanatçı *Leopold Levy* resim bölümü başkanlığına, Alman heykel sanatçısı *Rudolf Belling* heykel bölümü başkanlığına (Özsezgin'den aktaran Aydoğan, 2010), getirilmiştir. Ayrıca; *Ernest Egli, Bruno Taut* ve *Robert Vorthözer* mimariye, *Philip Ginther* ve *Marie Louis Sue*'nun Tezyin Sanatlar Bölümü'ne getirilmişlerdir (*Akademiye Tanıklık* içinden aktaran, Zeytinoğlu, 2003, s. 16). Yabancı hoca meselesini bir kenara bırakıp akademide yerlerini almaya başlayan

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ve yeni bir dönemin habercisi olarak algılanan Türk sanatçıların atölye geleneğine, yetiştirdikleri öğrencilere değinmek yerinde olacaktır.

Akademi anlamında o günün önemli okullarından biri olarak söylenebilecek; Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi bulunmaktaydı. Yurda dönen Türk ressam kuşağından okulda ilk görev alanlar; *Nazmi Ziya* ve *İbrahim Çallı* kuşağıdır denilebilir. Bu kuşağın yetiştirdikleri öğrenci grubu yeni kurulan Cumhuriyete taze bir kan olması açısından Avrupa'ya gönderilmiştir (Şerbetçi, 2008, s. II). Avrupa'da atılan eğitim adımları, Türkiye'de yankısını bulmuştur. Türk araştırmacılar, sanat eğitimcileri ve sanatçılar eğitim konusunda gerçekleşen devrimi yakından izlemek ve ülkemize taşımak için yerinde incelemeler yapmışlardır. Çünkü Batı'nın her anlamda kendini yenileyen, bilgi ve bilinç seviyesini yukarılara taşıyan gençlerin yetiştirilmesindeki rol; sanatçı-öğretmenlere ait olduğu düşüncesi olmuştur (Başbuğ, 2010, s. 385). Bu konuda Turani (1961), düşüncelerini; ". . . Batı memleketlerinin akademilerinde yalnız öğretmen olarak değil, önce sanatçı olarak yetiştirilmektedirler . . ." (s. 67), şeklinde ifade etmiştir. Tıpkı Adnan Turani gibi düşünen yeni Türkiye Cumhuriyeti, burslar sağlayarak okutmuş olduğu genç ve dinamik sanatçılardan ülke menfaatleri ve halkın kültür seviyesinin üst noktalara taşınabilmesi bakımından bir dizi taleplerde bulunmuştur. Taleplerden birisi sanatçıların çağdaş Cumhuriyet'e uygun bir biçimde yapılandırılan eğitim sistemi içerisinde eğitmen olarak aktif bir biçimde rol almalarıdır. Özellikle de Batıya gidip eğitim almış olan sanatçılara bu hususta çok fazla ihtiyaç duyulacağını hissetmiş olmaları, bu talebi dile getirmeleri için yeterli bi nedendir (Üstünipek, 2005, s. 20). Resim atölyelerinin değerli hocalar tarafından kurulması ile birlikte resim eğitimi anlayışının disiplinize edilmesi sağlanmıştır. Akademilerde hocalar eşliğinde gerçekleştirilen atölye çalışmaları, plastik sanatlar eğitimini belirli kurallara bağlanmasını sağlaması açısından şüphesiz ki çok önemlidir. Atölyelerde özellikle figüratif desen konusuna eğilinmiş ve portre çizimleri öne çıkmıştır. Çallı kuşağının yetiştirmiş olduğu öğrencilerden; Mahmud Cuda, Refik Epikman, Cevat Dereli akademi kadrolarında öğretmen yardımcısı olarak görev yapmışlardır (Başbuğ, 2010, s.385).Yardımcı öğretmenler, Avrupa'dan öğrendikleri eğitim sistemine uygun bir biçimde, yenilikçi bir tavırla girişimlerde bulunmak istemişler, ancak *Güzel Sanatlar Birliği* üyeleri tarafından eleştirilmişlerdir (Dilmaç, 2010b, s. 68-73). Akademide görev alan diğer sanatçı-eğitmenler olarak, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Şeref Akdik,

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Ali Hadi Bara, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlhami Demirci gibi isimler sayılabilir (*Akademiye Tanıklık* içinden aktaran, Zeytinoğlu, 2003, s. 17). Akademilerde kadrolaşmaya başlayan öğretim üyeleri ve öğrencilerinin sayısı git gide artmış, sanatın Anadolu topraklarına ulaşması gerçeği kendini göstermeye başlamıştır (Şırlakoğlu, 2004). Bu bakımdan sanat eğitimcileri, nitelikli öğretmenler yetiştirilmesi konusunda sıkıntılar yaşandığını düşünmüşlerdir. Konu hakkında görüşlerini dile getiren Adnan Turani, ". . . yurdumuzda kaliteli öğretmene olan gereksinme bugün her zamankinden daha fazla önemle ele alınması icap eden bir problem olarak karşımıza çıkmıştır. Kaliteli öğretmen, kendi sahasında esaslı bir eğitim görmüş, branşını sevmiş ve öğretme kudretini kazanmış kimsedir. . ." (Turani, 1961, s. 64), demiştir. Kendi görüşleri doğrultusunda amaçlanan bu öğretmen tipinin kendi sanat eğitimini iyi bir biçimde tamamlamış olması ve öğrencilerine de faydalı olması gerektiğini ifade etmiştir (1961). Bazı sanatçılar dönemin sanat merkezi sayılan İstanbul ve çevresinde olmayı yeğlemiş bir kısmı ise Ankara'ya ve Anadolu'nun küçük kentlerine, liselerde, öğretmen olarak çalışmak için atanmışlardır. Sanatçılardan bir kısmı sınırlı sürelerde çalışmış olsalar dahi Anadolu'da sanatı halka tanıtmaya uğraşmışlardır. Namık İsmail, Sami Yetik, Ratip Aşir Acudoğlu, Cemal Tollu, Eşref Üren, Hamit Görele, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Ercümet Kamlık, Malik Aksel, Fikret Mualla, Hale Asaf (Çeken, 2004, s. 95), gibi sanatçılar; Anadolu'nun hemen her yerinde ortaokullarda, muallim mekteplerinde, askeri liselerde öğretmenlik yapmışlardır. Belirli sürelerde akademi dışındaki okullarda çalışan öğretmenler, sonrasında akademilere geçiş yapmış ve atölyelerini açmışlardır (*Akademiye Tanıklık* içinden aktaran, Başağa, 2003, s. 24). Her sanatçı kendi sanat eğitimi ve estetik anlayışı çerçevesinde ders yöntemleri geliştirmiştir. Örnek olarak bahsedilmek istenirse; Namık İsmail, naturalist bir tarzda eğitimin gerekli olduğunu ancak salt biçimden değil, duyu ve duygularla algılanan gerçekliğin vurgulanmasının önemini öğrencilerine aktarmıştır. Nazmi Ziya, temel eğitim dersinin ve desen çizmenin sanat eğitiminin temeli olduğunu düşünmüş, Hikmet Onat karakalem derslerine girmiş, Nurullah Berk, resim sanatında Doğu- Batı sentezinin gücüne inanmış, Cemal Tollu bir Arkeoloji müzesinin kuruluşunda yer almış ve yazılarında sanat eğitiminin gerekliliği konusunda genç kuşaklara öğüt mahiyetinde görüşlerini aktarmıştır. Ali Hadi Bara ise, akademide bir metal atölyesinin kurulmasına

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ön ayak olmuştur. Ercüment Kamlık, *Renklerin Armon Sistemleri* isimli Türkiye'de ilk defa bu alana değinen bir kitap yazmıştır. İlhami Demirci ise; çocuk resim uzmanı olarak önemli çalışmalara imza atmıştır. Bu ve bunun gibi pek çok örnek saymak mümkündür. Anadoluya sanat eğitiminin taşınmasının elbetteki farklı alt okumaları da mevcuttur. Bunun nedeni belki de sanatın yalnızca akademik ortamda sınırlı kalmamasını ve ilköğretim seviyesinden başlanarak her yaştan ve her meslekten insana hitap edebilmesinin önemi kavranmıştır. Bahsedilen tüm bu uğraşlar ise; sanatın en ücra köşeye dahi ulaşabilmesini mümkün kılmak için sanatçılar ellerinden geleni yapmışlardır (Dilmaç, 2010b, s. 68-73).

Sonuç olarak; Dewey'in esinlenmiş olduğu bir takım doğal ve gelişimci tavrını eğitimin yapılanmalarının bir koşulu olarak görmüştür (Onan, 2005). Sanat eğitimi yapılanması gelişimin ve büyümenin bir koşulu olarak sürekli devinim içerisinde olmuştur. Aslında sanat öğretilmesi zor bir alan olmasının yanı sıra; bilimsel uygulamalarda geliştirilen ölçeklerin bire bir sanat eğitimi yapılanmasında uygun olmadığı açıktır. Her zaman ölçek doğru bir biçimde uygulanamaz. Sosyal alanlarda insan faktörünün konuya aktif bir biçimde dâhil olması bunun nedenidir. Sanat öğretimini gerçekleştiren eğitimci, kendi yaşantısına uygun bir biçimde teknik kullanımına gidebilir yahut sanatın gelişimine uygun bir biçimde yorumlanıp, çağa uygun hale getirilmesi mümkündür (İnce, 2003, s. 122-123). Yukarıda değinilen sanatçıların ve sanat eğitimcilerinin yurtdışından döndükten sonra pek çok kurumda görev alın devingen yapısı dâhilinde bireysel birikimlerini aktarmaları, okul ve atölye uygulamaları bakımından farklılaşma yaratmıştır. Avrupa'da etkili olan ve iki farklı plastik sanat eğitimi anlayışını öğrencilerine uygulayan Bauhaus ve Ecole De Beux Arts'tan etkilenmeler olmuştur. Ancak özellikle Bauhaus'un tasarım dünyasına ve eğitimin hem fiziki hem de kuramsal yapısına getirmiş olduğu pragmatik çözümlemeler, yeni kurulan Türk eğitim sistemini, eğitim kurumlarının fiziki yapılanmasını, derinden etkilemiştir (Artun ve Aliçavuşuğlu, 2009). Etkilenme boyutu yalnızca akademilerde olmamıştır. Aynı zamanda köylerde öğretmen yetiştirmeyi amaçlayan Köy Enstitüleri gibi kurumların da temelini atmıştır. Ancak, konunun kapsamı dâhilinde ülkede sanat eğitimi alanında kurulan okulların tarihçelerinin ne olduğundan ziyade kadrosunda bulunan hocaların ve okulların yaptıkları uygulamalardaki ortaklıklar ve farklılıklar konusuna değinmenin daha önemli olduğu aşikârdır. Çağdaş Türk Sanat tarihine katkı

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

sağlaması bakımından önemli yere sahip olan; Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümü, Halk Evleri ve Köy Enstitüsü, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu, eğitim programlarının uygulanma tarzlarına ve okulların sanat eğitimi anlayışları bakımından benzeşen yönlerine değinilmesi konunun daha iyi anlaşılması açısından yararlı olacaktır.

Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi (1882)

Ülkemizin en önemli sanat eğitimi kurumlarından biri olan Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmadan önce de sanat eğitimi alanında kimi eğitim hareketleri gözlemlenmiştir (*Resim 119*). Özel atölyelerde resim dersleri eğitimi verilmiş (Başbuğ, 2010, s. 373), ve bazı okulların da ders müfredatlarına dâhil edilmiştir. Osmanlı ve Rusya arasında 1877-1878 yılları arasında yaşanan savaş kimi gelişmeleri sekteye uğratsa da, var olan sanat eserlerine sahip çıkacak, yeni eserler üretip, Batılı kültür biçimini yaygınlaştıracak bir güzel sanatlar kurumunun hayata geçirileceği duyurulmuştur (Cezar'dan aktaran, Aydoğan, 2010).



Resim 119: Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi Binası.

Kaynak: http://www.resimbul.com/sonuc/d/universite/mimar-sinan-guzel-sanatlar-universitesi/mimar-sinan-guzel-sanatlar-universitesi-1ddc5f.jpg (03.07.2013).

3 Mart 1882 yılında kurulmuş, okulun müdürlüğüne de Osman Hamdi Bey atanmıştır. Sanat eğitiminin en önemli gelişme noktalarından biri olarak görülen okul, resim, heykel ve mimari eğitimi konularında bir dönüm noktası olarak ifade edilmektedir. Türk sanat eğitimi tarihinde resimin, heykelin ve mimarinin akademik bir disiplin çerçevesinde oluşturulması bakımından oldukça önemlidir (Başbuğ, 2010, s.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

373). Okulun kurulmasının ardından yaşanan bir diğer önemli gelişme ise; kızların da sanat eğitimi almasına olanak sağlaması bakımından 1914 yılında *İnas* (Kız) *Sanayi-i Nefise Mektebi* kurulmasıdır (Vural, 2004, s. 117). Okulun aktifleşmesini ise Müfide Kadri ve Mihri Müşfik hanımlar sağlamışlardır (Bora, 2000). Bu okulda resim ve heykel bölümleri açılmıştır. Görev yapan hocalar arasında; Ali Sami Boyar, Ömer Adil Bey, Feyhaman Duran gibi isimler yer almıştır. Ayrıca; Nazlı Ecevit, Fahrünisa Zeid, Celile Hikmet gibi ünlü kadın ressamlar bu okuldan mezun olmuşlardır. Dönemin şartları düşünüldüğünde kızlara da okul ve eğitim yolunda fırsat eşitliği sağlanması oldukça önemli bir adımdır (Gören'den aktaran, Aydoğan, 2010). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim hayatına başlamasından itibaren yabancı hocaların kontrolü altında olmuş (Başbuğ, 2010, s. 373), ancak yurtdışına göndermiş olduğu kendi öğrencileri ülkeye döndüklerinde akademide görev alabilmişlerdir. Okul tarafından Paris'e sanat eğitimi almaları amacı ile gönderilen; Galip, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Avni Lifij, Nazmi Ziya I. Dünya Savaşı başladıktan sonra ülkeye dönmüşlerdir (Dilmaç, 2010b, s. 11). Okuldan mezun sanatçılar, Türk sanat tarihine *1914 Kuşağı* ya da *Çallı Kuşağı* olarak geçmişlerdir. Grubun üyeleri olarak; İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran ve Namık İsmail sayılmaktadır (Şerbetçi, 2008).

Okul eğitim yapılanması kapsamında Batılı anlamda öğretilen *peyzaj* ve *portre* eğitimine yönelmiştir. Plastik sanatlar, Resim, Mimarlık ve Heykel atölyelerinin yanı sıra; Gravür eğitimi de verilmeye başlanmıştır (*Resim 120*). Okul eğitim yaşamına üç tanesi yabancı, toplamda sekiz hoca ile başlamıştır (Cezar'dan aktaran, Aydoğan, 2010). Osmanlı sanat eğitimi sisteminde canlı modelden desen çizimi çok fazla yaygın olmadığından genelde, ". . . resim dersleri, taş baskı [litografya] çalışmaları, cansız modellerin, peyzajların ya da tahtaya çizilen geometrik ve bitkisel motiflerin kopya edilmesi ve renkli kartpostallardan büyütmeler yapılması biçiminde idi" (Ünalan, 2005, s. 11). Okula kayıt yaptıran öğrenciler öncelikle iki temel atölye dersi almışlardır. Bir yıllık hazırlık sınıfında karakalem desen atölyesinde Hikmet Onat'ın gözetiminde çalışılmış, sonra da öğrenciler yağlı boya resim atölyesinde İbrahim Çallı önderliğinde çalışmışlardır (Giray'dan aktaran Başbuğ, 2010, s. 378).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 120: Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Mimarlık Bölümü'ne ait sınıf ve atölye. Kaynak:http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/DisplayPhoto.aspx?ID=2&DetailID=2&ExhibitionID=12 (03.07.2013).

Her iki sanatçı da öğrencilerine sağlam bir desen kurgusu ve doğru görme biçimlerini öğretmişlerdir. Cemal Tollu, Çallı'nın öğrencilerine sonsuz bir sanat sevgisi verdiğini ve kuvvetli bir neslin yetişmesini sağladığını ifade etmiştir. (Giray'dan aktaran Dilmaç, 2010b, s. 67). Ayrıca Ünalanın aktardığına göre; Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin eğitim yapısı ve yönetim biçimi, Paris'te 1863 yılında kurulmuş olan *Ecole Nationale Superiure Des Beaux-Arts*'dan esinlenilmiştir. Okul anlayışına göre her yıl atölyeden yalnızca bir kişi mezun edilmiş ve Avrupa'ya kalan eğitimini tamamlaması için gönderilmiştir (Ünalan, 2005, s. 11).

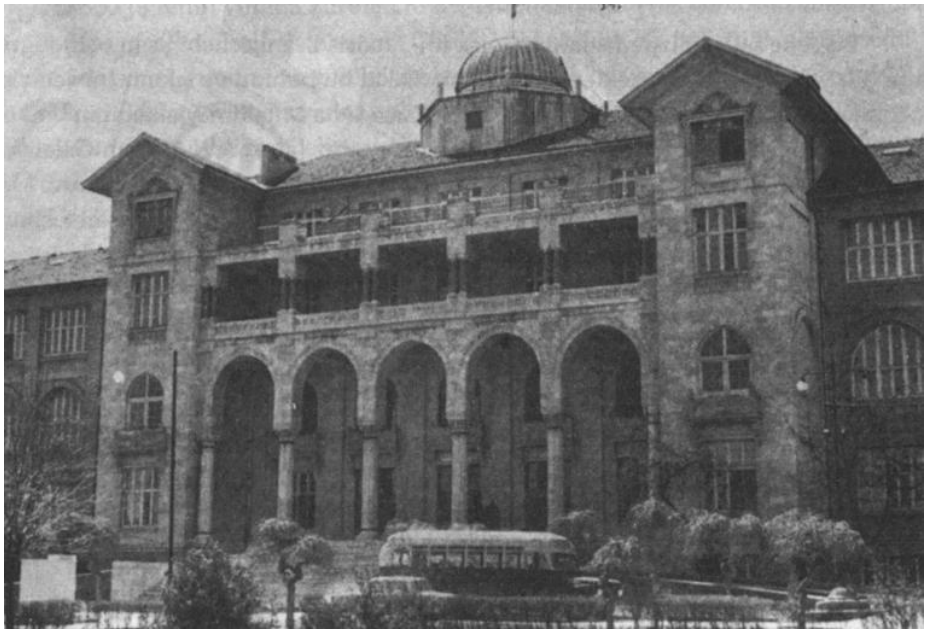
Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi ve İnas Sanayi-i Nefise gibi sanat okullarının olmasının yanı sıra; bazı özel kurslar da yer almıştır. ". . . 1883-1925 yılları arasında bazı özel çabaların olduğu da bilinmektedir. . . 6 Eylül 1921 tarihinde Türk Ressamlar Cemiyeti, Resim Okulu adında özel bir resim kursu, 1922'de Ruhi Bey ve İhsan Bey ise Serbest Resim Atölyesi adlı özel bir atölye açmışlardır" (Aydoğan, 2010, s. 23). Okulların ve atölyelerin Osmanlı döneminde ve Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren hızlı bir biçimde artması, kadınların da sanat eğitimi içerisinde varlık göstermeleri Çağdaş Türk Sanat eğitimi uygulamaları bakımından oldukça önemli bir gelişmedir (Giray, 2003, s. 70). Ayrıca okulun bünyesinde 1927 yılında öğretmen kursu açımlı, resim öğretmeni olmak isteyen öğrenciler için pedegojik formasyon dersleri verilmiştir (Ünalan, 2005, s. 14).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1926)

XX. yüzyılın çağdaşlaşma yolundaki Türkiye'sinde yapılandırılmaya gidilen sanat eğitimi sisteminde, yurtdışındaki okulları incelemesi için gönderilen İsmail Hakkı Tonguç, Bauhaus eğitim sistemini incelemiş ve yurda döndüğünde eğitim yapılanmalarını yakından takip etmiştir. Türkoğlu (1997), Tonguç'un Okul müzesi ve Yapı Kurulunu yeniden inşa ettiğini sonrasında ise Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümü'nün kuruluşunu hazırladığını ve okulun öğretmen kadrosunda yer aldığını ifade etmiştir. Eğitim konusunda ileri sürdüğü uramsal fikirlerine başvurulan Dewey'nin raporundan yola çıkılarak oluşturulan ve Tonguç'un kişisel çabaları sayesinde hazırlanan müfredat programları ışığında resim öğretim metodu adı altında bir ders konulmuştur. Tutulan rapor sonrasında Gazi Terbiye Enstitüsü 1926 yılında kurulmuştur (*Resim 121*), (Dilmaç, 2010b, s. 66).

> . . . 1920'li yıllarda ortaokul öğretmeni yetiştirme ihtiyacı sık sık gündeme geliyordu. Bu ihtiyaca cevap vermek için kurulan ilk eğitim enstitüsü olan 'Gazi Eğitim Enstitüsü' 1926-1927 öğretim yılında ortaokullara Türkçe öğretmeni yetiştirmek amacıyla Konya'da 'Orta Muallim Mektebi' adıyla kurulmuş [2 yıllık] ve daha sonra Ankara'ya nakledilerek yeni bölümler eklenmiştir (Küçükoğlu, 2006, s. 380).



Resim 121: Gazi Terbiye Enstitüsü binası.

Kaynak: http://www.basin.gazi.edu.tr/wp-content/uploads/RB_1.jpg (03.07.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

1932 yılında ise enstitü bünyesinde Resim-İş Bölümü'nün kurulması kararlaştırılmış, atölye ve işlikler kurulmuştur. Yetenekli ve alanında iyi konuma erişmiş sanatçı ve eğitimciler yetiştirilmesi amaçlanmıştır (Dilmaç, 2010b, s. 66).

> Şinasi Barutçu, Malik Aksel, Hayrullah Örs ve İ. Hakkı Uludağ'ın sanat alanında uzmanlık eğitimi için Almanya'ya gidip gelmelerinin ardından Gazi Orta Öğretmen Okulu içinde Resim Bölümü açılmıştır. Batı'da gelişen 'el işleri hareketi' olarak adlandırılan akımın etkisiyle de bağımsız bir 'İş Bölümü' kurulsa da daha sonra bu iki bölüm birleştirilerek 'Resim-İş Bölümü' adını almıştır (Kırışoğlu'dan aktaran, Aydoğan, 2010, s. 25).

Almanya'dan dönen bu isimlere ek olarak Mehmet Ali Atademir ile eğitim ve sanat eğitimi tarihinde çok önemli bir isim olarak lanse edilen İsmail Hakkı Tonguç'da bölümün ilk öğretmenleri arasında sayılmaktadır (*Resim 122*), (Aydoğan, 2010).

> Özellikle 1932-1933 öğretim yılında kurduğu resim-iş bölümü öğrencilerini iyi örgütleyerek, onlara bilinçli bir sanat eğitimi uyguladığı, derslerde, gerçek ders araçları, gerçek eşyalar, gerçek istatistikler yaptırarak, iş ilkesinin önce okul çapında anlaşılmasını, okul çalışmalarına doğru olarak yansımasını sağlıyor. Okulun bodrum katında, resim-iş bölümü ile okul müzesi birimini birlikte çalıştırarak, işlikler, arşivler oluşturuyor, sergiler açıyor (Türkoğlu, 1997, s. 72).

Almanya'ya gönderilen bu dört öğretmen adayının ülkeye dönmesinin ardından bölümün öğretmen kadrosunu yapılandırmışlardır. Öğretmen kadrosunda yer alan Refik Epikman, Gazi Terbiye Enstitüsü'ne bağlı olarak kurulan Resim-iş Bölümü'ünde ders vermiştir. Epikman ile beraber, Malik Aksel ve Zeki Faik İzer de öğretmen kadrosunda bulunmuşlardır (Dilmaç, 2010b, s. 69; Türkoğlu, 1997). Okulun eğitim süresi öncelikle üç yıl olarak kararlaştırılmış, 1978 yılından itibaren ise dört yıllık eğitime geçmişlerdir. Okulun dört yıl olmasının ardından resim, heykel, iş ve grafik anasanat dallarında iyi şekilde yetişmiş resim-iş öğretmenleri mezun etmeye başlamıştır. Bölümde ders olarak yalnızca tekniğe dayalı tuval ya da kâğıt üzerine çizimler yapılmamıştır. Kişinin yaratıcı yönünü, üretimin tüm süreçlerine eğitim yolu ile dâhil edilmesi amaçlanmıştır. Ders kapsamında tekniğe dayalı verilen malzeme bilgileri, sanatsal edime araç olacak ekipmanların kalitesini, yapısını algılayacak biçimde öğretilmiştir (Bora, 2000).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 122: İsmail Hakkı Tonguç.
Kaynak:http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:%C4%B0smail_hakk%C4%B1_tongu%C3%A7.jpg&filetimestamp=20090201211530& (Erişim: 03.07.2013).

Malzemeyi ve kullanılacak yardımcı elemanları tanıma tanımlama ve yaratım sürecinde içselleştirilmesi durumu, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün yapısı itibariyle bir Bauhaus anlayışında olduğu görülmektedir (Ekren, 2006). Fakat geliştirilen program kopya olarak alınmamış, deneme yanılma yoluyla uygulamalar ve program içeriklerin sağlamlaştırılması sağlanmıştır (Türkoğlu, 1997). Bu doğrultuda kurulan atölyelerde öğrenciler; demir işleri, ağaç, mukavva, karışık elişleri ve pedogoji eğitimi almışlardır. O dönemde okulda resim öğretmenliği ve tarih öğretmenliği yapan Malik Aksel, öğrencilerin atölyede *nü* modelden desen çalışabilmelerini sağlamak için bir hayli çaba sarfetmiştir (Üstünipek, 2005, s. 22). Gelecekte öğretmen olması düşünülen bu kişiler, yalnızca resim dersleri vermek için hazırlanmadıkları açıktır. Cumhuriyetin özveri isteyen pek çok yapılanmasında her açıdan yetişmiş olmak için eğitilmişlerdir.

1940'lı yıllar yaşanmaya başlandığı sıralarda Resim-iş dersi özellikle *özgür anlatım* amacını gütmüştür. Daha önce de ifade edildiği gibi, öğrencinin sanatsal yönünün yeni teknikler uygulayarak vurgulanmasının yanı sıra; zihinsel süreçlerinin de yaratım konusunda aktifleştirilmesi düşüncesi okulun temel prensibi haline gelmiştir (Ünalan, 2005). Okulun bir başka özelliği de enstitü içerisinde açılan tüm bölümlerin birbirinden kopuk olmama durumudur. Okulda çalışan her öğretmen diğer bölümlere katkı sağlamak için çalışmışlardır. Resim-iş bölümünün programlarının

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

hazırlanmasından, basılacak kitaplara, yarışmalar düzenlenmesinden gezi organize etmeye kadar her konuda yardımcı olmuşlardır (Dilmaç, 2010b, s.66). Ayrıca; yapı, araç gereç ve malzeme kullanımına ilişkin uygulamalar okulda Tonguç tarafından gerçekleştirilmiştir.

> . . . asıl önemli olan öğrencilere bu alanla ilgi. . . , resim ve elişleri derslerinde nitelikli gerçek araçları yapma, yaratma, alma, bulma çalışmaları yaptırmaktı. Onları yeni eğitim teknolojisi ve teknolojinin görsel örnekleriyle tanıştırmak, bütünleştirmekti. Böylece iş derslerinde bir yandan teknik beceri, estetik duygu ve sanat eğitimi alışkanlıkları kazandırırken, bir yandan gerçekten önemli ve gerekli ders araçları yaptıracaktı (Türkoğlu, 1997, s. 72).

Tıpkı İsmail Hakkı Tonguç'un İstanbul Öğretmen Okulu'nu bitirdikten sonra yükseköğrenimi için Almanya'da Karlsruhe (Baden) Güzel Sanatlar Akademisi ve Beden eğitimi bölümlerinde ders alıp, ülkesine döndüğünde, resim-iş öğretimi üzerinde yaptığı çalışmalar kadar, köy enstitülerinin kurulmasına ön ayak olması örneğinde görüldüğü gibidir. Çünkü o yalnızca bir eğitimci olmamış, diğer kurumların yapılanmasında görev alarak bir yönetici ve sanat eğitimi programı hazırlayıcısı misyonuna da bürünmüştür. Yurtdışı ve yurtiçi pek çok inceleme yapıp, kitaplar yazması (Aydoğan, 2010), eğitime ve sanat eğitimi yapılanmasının ne kadar önem verdiğini gösteren bir kanıt olarak algılanabilir. Ayrıca Ünalan (2005)'ın, araştırma kapsamında ulaştığı bilgilere göre; 1926 yılında Stiehler'in Türk eğitim sistemi doğrultusunda hazırlamış olduğu rapora binayen İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve İsmail Hakkı Tonguç çağdaş anlayışa uygun olarak geliştirdikleri eğitim çalışmaları uzun yıllar boyunca resim derslerinde uygulandığını ifade etmiştir.

Resim-iş öğretmenliğinde yetişen öğrenciler, yalnızca orta öğretimlerde ders vermek için yetişmemişler, ilkokullarda, liselerde ve halk hizmetlerinde de görev almışlardır (Dilmaç, 2010b, s.76). Türkiye Cumhuriyetine çok yetenekli ve değerli sanat eğitimcileri, ressamlar, heykeltıraşlar ve grafik tasarımcılar kazandırmıştır. Bu gelişme çabalarının, Türkiye'nin muasır medeniyetlere ulaşma konusuna ne kadar önem verdiğinin göstergesidir (Erbay'dan aktaran Ünalan, 2005).

Halk Evleri (1932) ve Köy Enstitüsü (1940)

Türkiye'nin eğitim alanında yapmış olduğu reform hareketlerini, eğitim kurumlarının yapılanmalarında ve işleyişinde gerçekleştirdiği dönüşümlerde görmek mümkündür.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Araştırmanın kapsamı dâhilinde sanat eğitimi verilen kurumların anlayışı, öğretmenleri ve günümüze temelleri atılmış olan sanat derslerinin Türkiye tarihindeki erken örneklerine değinilmeye çalışmaktadır. Bununla ilintili olarak hem Türk eğitim tarihine hem de resim sanatı eğitimini elit kesimden halk tabanına ulaştırabilen iki eğitim kurumundan bahsetmek yerinde olacaktır; Halk Evleri ve onun bir başka uzantısı olan Köy Enstitüleri (*Resim 123*), (Ekren, 2006). "Halkevleri, güzel sanatlar yolu ile vatandaşları çalışmaya yöneltmek, yurdu güzelleştirmek, güzel sanatları sevdirmek ve yaymak için kurulmuştur" (Özsoy'dan aktaran Onan, 2005, s. 6).



Resim 123: Akpınar Köy Enstitüsü.

Kaynak: https://www.facebook.com/V.Institutes (Erişim: 03.07.2013).

Halk Evleri ve Köy Enstitüsü yapılanmaları; kuruldukları günden itibaren, yaratmaya çalıştıkları ilerici görüşe sahip olmaları bakımından Türkiye'nin aydınlık geleceğine bir adım olarak yorumlanmıştır (Ekren, 2006). İlk olarak 1932 yılında Halk Evleri kurulmuştur (*Resim 124*). "Sanatı halka yaygınlaştırabilmek ve sanata bilinçli bir yön verebilmek için 1932 yılında Halk Evleri kurulmuştur. Anadolu'nun köylerine kadar yayılan Halk Evleri'nde sanat alanında toplantılar yapılmış, sergiler açılmıştır. 1950'lere kadar en önemli plastik sanatlar etkinlikleri devlet tarafından düzenlenmiştir", (Dilmaç, 2010b, s. 66). Kuruluş amacı halkı sadece okuryazar yapma amacı güdülmemiştir (*Resim 125*).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 124: Halkevi.

Kaynak: http://chpkadin.chp.org.tr/wp-content/uploads/2012/02/halkevi_1.jpg (Erişim: 03.07.2013).



Resim 125: Köy Enstitüsünde öğrencilere ayakkabı yapmayı öğreten usta ve öğrenciler.

Kaynak: https://www.facebook.com/V.Institutes (Erişim: 03.07.2013).

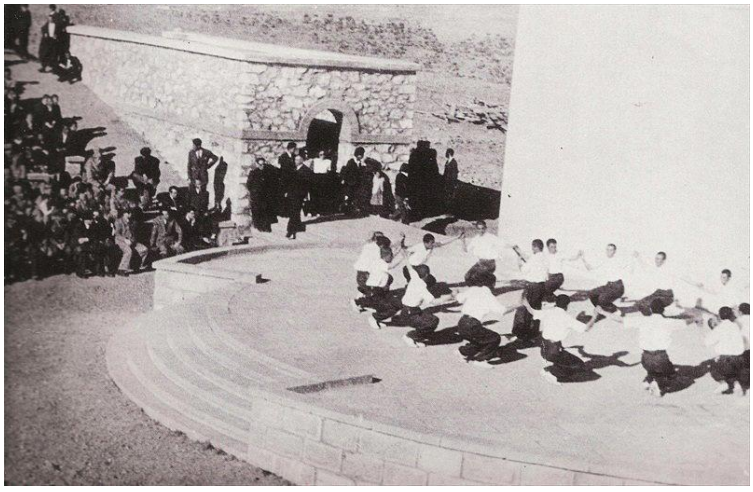
Ayrıca insanların toplumsal ihtiyaçlara cevap verebilecek, kültürlü ve güzel sanatlar alanında kendini yetiştirmiş bireylerin gelişimine katkıda bulunmuştur. Hedeflenen amaçlar dâhilinde çağdaş yöntemler uygulanarak Atatürk ilke ve inkilaplarının benimsenmesi sağlanmıştır.

> . . . Almanya'da incelemeler yaparken Bauhaus Ekolü. . . Bu ekole göre, 'tüm sanatlar bir çatı altında toplanıyordu. Resim, grafik, heykel, seramik, tekstil, vitray, ahşap ve

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> metal üç boyutlu objelerin yapımı ve diğer çalışmalarla bir bütünlük içindeydi. Bu okul, endüstriye geçişte ürünlerin yozlaşmasını önlüyordu. Yalnız sanatçı olacaklar için değil, bütün halkın eğitimden geçmesi gerektiğine inanıyorlardı. Bu nedenle ilk ve orta öğretimde sanat eğitimi önemli bir yer alıyordu (Tonguç'tan aktaran Ülkü, 2008, s. 40).

Tüm bunlara ilaveten daha önce kurulan Türk ocakları ve öğretmen birlikleri gibi küçük teşkilatlar da bir süre sonra halk evlerinin bünyesinde toplanmıştır (Aysal, 2005, s. 270). Bir diğer önemli eğitim ve uygulama okulu ise; Köy Enstitüleridir. Okulun temel noktasında iş eğitimi kurallarına uyumlu bir biçimde (Dilmaç, 2010b, s.66), geliştirilmesi yatmaktadır. Eğitime getirmiş olduğu çağdaş ve yeni bakış açısı, hem uygulama yaptığı dönemlerde hem de sonrasında üzerinde çok fazla tartışılmıştır. "Hazırlıkları 1935'te başlatılıp 1937'de denemesine girişilen enstitülerin, 1940'da yasal bir zemine oturtulduğu görülmektedir" (Aysal, 2005, s. 267). 1940 yılının 17 Nisan günü yasal olarak yürürlüğe girmesinden sonra yapılan her uygulama ve atılan her adım her ne kadar tartışma yaratsa da hala güncel olarak önemini korumaktadır (Alıç, 1990, s. 21). Bu okullar, köylerde cumhuriyetin ilk yıllarında siyasal, sosyal, ekonomik yönleri olan gerçek bir eğitim seferberliği yaratmak, dönüşüm sağlamak, ideal olarak arzulanan köy ve köylü tipini oluşturmayı amaçlamışlardır (*Resim 126*), (Erdem, 2008, s. 187). Prof. Dr. Cevat Alkan (1991)'a göre; Köy Enstitüsü modelinin temeli II. Meşrutiyet döneminde köylerde eğitim hareketlerini geliştirmek adına uygun öğretmen yetiştirme fikrinin gelişmiş aşamalarıdır (s. 4).



Resim 126: Tiyatro oyunu sergileyen Köy Enstitülü öğrenciler.
Kaynak: https://www.facebook.com/V.Institutes (Erişim: 03.07.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Ayrıca Alkan (1991)'in belirttiğine göre, burada yetişen öğretmenler günümüz perspektifinden bakıldığında sosyal çevremizde algılanan öğretmen tipinden bir hayli farklıdırlar. Öğretmenler, *çiftçi-öğretmen* veya *öğretmen-çiftçi* olarak lanse edilmişlerdir. Neden böyle bir nitelemeye gidildiği oldukça açıktır. Uygulamalı bir eğitim modelini benimseyen Köy Enstitülerinin, toplum ve köy yaşamından kopuk olmayışından dolayı, pratikte karşılaşabilecekleri her durumu öğrencilerle yaşayarak öğrenme ve öğretme durumundan dolayı öğretmen sıfatı ifade edilirken, çiftçi vb. tamamlayıcı nitelemelerde bulunulduğu çok açıktır (Karaömerlioğlu, 2006). Baltacıoğlu ve Tonguç'un gerçek yaşamla okulların bağlarının organik bir biçimde devam etmeleri gerektiğini, hayattan kopan eğitim yuvalarının gerçek çağdaşlaşmayı hiçbir şekilde gerçekleştiremeyeceklerini dile getirmişlerdir (Alkan, 1991, s. 3). Hayatın birebir içerisinde olan Köy Enstitülerinin açılmasından önce uygulanmış olan eğitmen okulları projesi, başarıya ulaşmış ve Köy Enstitüsü için *Kızılçullu* ve *Çifteler* Köy Enstitülerinin (*Resim 127*), aktif hale getirilmesinin önünü açmıştır.



Resim 127: Çifteler- Mahmudiye Köy Enstitüsü.
Kaynak: https://www.facebook.com/V.Institutes (Erişim: 03.07.2013).

Hayata geçirilen bu uygulama ile modernleşmeyi ülkenin her köşesine ulaştırmayı kendine amaç edinen ülke, Bauhaus uygulamasını kendi temeline oturtan Köy Enstitüsü modelini hem çağdaşlaşma aracı hem de köy kalkınmasını sağlayan ekonomik düzlüğe çıkmanın bir yolu olarak görmüştür (Alıç, 1990, s. 23). "Bütün sanat ve meslek okulları yenilenirken, öğretim programları da üretimin ve işgücünün yerel

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

niteliklerine göre yeniden düzenlenir. Bu ilke, Sovyetlerin yanı sıra Alman örneklerden esinlenerek kurulan Türkiye'deki Köy Enstitülerinde de uygulanacaktır" (Meşhur, 2011, s. 22). Aydınlık, genç ve dinamik insanlar yetiştirip, Çağdaş Türkiye olma yolunda belirlenen amaç ve özellikleri genel olarak şu şekilde sıralamak mümkündür;

a. Açılacak olan okullardan mezun olan öğretmenler yoluyla köye ve köylülere ulaşabilmenin yolunu açmak amaçlanmıştır (Erdem, 2008, s. 187).
b. Enstitülerde öğretilen çağdaş tarım teknikleri, toprağı ıslah denemeleri ile üretimin ülke gelirine katkı sağlaması için uğraşılmıştır. Köy Enstitüleri yalnızca köy öğretmeni yetiştirmek için değil, aynı zamanda sağlık görevlileri, teknisyenler gibi meslek mensublarını hayata hazırlamak için kurulmuştur (Aysal, 2005, s. 267).
c. Farklı alanlarda uzmanlaşmanın yaratılmasını sağlamak için belirli bir hegemonik yapılanma içerisinde; sağlık, müzik, denizcilik ve balıkçılık, teknik işler, yapı-sanat, tarımcılık gibi birbirinden farklı görevlerin yönetimi ve öğretimi alanında uzman olan öğretmenlere teslim edilmiş, öğrenciler de sorumluluk alarak kolektif çalışma düzeninde iş bölümü yapmışlardır. İki tarafın da sorumluluğu örgütlü bir biçimde gerçekleştirilmiştir (Alıç, 1990, s. 25).
d. Kolektif biçimde konumlandırılan çalışma gruplarına yalnızca erkek öğrenciler kabul edilmemiştir, ". . . Dersler genel/tarım ve zanaat dem gruplarından oluşmuştur. Bu okulların eğitmen yetiştirme bölümlerirne 1938'de köylü kız ve kadınlar alınmaya başlanmıştır" (Alkan, 1991, s. 4).
e. İdeolojik açıdan değişen eğitim sistemi kapsamında ezbere dayalı eğitim anlayışından vazgeçilmiş ve deneysel-raslantısal yol tercih edilmiştir (Ülkü, 2008, s. 38).
f. Köy Enstitülerinin en önemli niteliklerinden biri de öğrenci merkezli, *yaparak-yaşayarak* öğrenme odaklı eğitim anlayışına sahip olmasıdır (*Resim 128*), (Ülkü, 2008, s. 43).
g. Benimsenen modelin dayandığı temel kapsamında; teori ve uygulama bir bütün içerisinde yer almıştır.
h. Gerçek ve somut yaşantılardan soyut genellemelere ulaşma temel dayanak nokta olarak seçilmesi gerekmiştir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

i. Süreçler özellikle basit konumdan karmaşık bir yapıya ilerlerken tümevarım yaklaşımını kullanmak esas olarak alınmış ve soyut ortamda tasarlanan düşünceler, işlevsel tasarımlara dönüştürmeye mümkün olduğunca önem verilmiştir (Alkan, 1991, s. 5).



Resim 128: dikiş-nakış öğrenimi gören bir öğrenci.
Kaynak: https://www.facebook.com/V.Institutes (Erişim: 03.07.2013).

Verilen özellikler ve hedeflenen amaçlar doğrultusunda varlığını en iyi biçimde idame ettirmeye çalışan bu okulların Türk Eğitim sistemi içerisinde taşımış olduğu önemin farkında olan ve her fırsatta dile getiren Mahmut Makal; "Köy enstitüleri milletçe öğüneceğimiz, çok güzel, çok büyük bir makine idi. Üstüne üstelik dışarıdan gelme, gümrükten geçmiş değildi. Yerli malı idi. Bu düzeni kuran bizim maarif ordumuzun çeşitli kademelerinde savaşmış tecrübeli öğretmenlerdi . . ." (2005, s. 9), demiştir. Köy Enstitülerinin kuruluş ve amaçlarına değinmenin yanı sıra, eğitim programında yer alan sanat eğitimi derslerinin içerik ve uygulama açısından ne gibi özellikler taşıdığını bir sonraki paragrafta incelemek eyerinde olacaktır.

Köy Enstitüleri, kendi anlayışları kapsamında, Sanat Eğitimi alanında yetişecek öğrencinin eğitilmesini kendi yetenekleri doğrultusunda olması gerektiğine inanmışlardır. Bu yapılar içerisinde hemen hemen sanatın her dalında bir faaliyet ortaya koyma söz konusu olmuştur. Resim, müzik, şiir, halk oyunları, edebiyat, el işleri, yontuculuk gibi alanlarda köy çocuklarının gereken eğitimi almaları sağlanmıştır (Karaömerlioğlu, 2006). Sanatın her alanında gerçekleştirilen etkinlik veya eğitimin

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

nasıl olduğu konusunu irdelemek yerine, araştırmanın genel sınırları itibariyle, araştırmanın kendisine sorun edindiği nokta resim sanatı adına yapılanlardır. Okul bünyesinde öğretilen ders kapsamında güzel sanatlar, yapı ve el sanatları şeklinde bir yapılanmanın oluşturulması, sanatın birebir kendi sahasını refere etmiştir (*Resim 129*), (Ülkü, 2008, 37-38). Resim sanatı, okulun genel programı itibariyle müzik ve edebiyatla iç içe geçmiş ve yaşayan bir konuma oturtulmuştur. Yaşayan ve amacı sanatçı yetiştirmek olmayan sanat eğitiminin amacı; duyu organlarını kullanabilen, kendi zihinsel süreçlerini oluşturmuş bireyler yetiştirilmesidir (Yıldız'dan aktaran Ülkü, 2008, s. 43).



Resim 129: Açık havada resim çalışması yapan öğrenciler.
Kaynak: https://www.facebook.com/V.Institutes (Erişim: 03.07.2013).

Eğitim alanında yaptığı çalışmalar olduğu kadar pek çok sanat kurumunun oluşurulmasında yapmış olduğu katkıların önemi bilinen isimlerden birisi İsmail Hakkı Tonguç'tur. Tonguç, Köy Enstitülerinde gündelik hayatın birebir içinde yer alan, ülkenin üretim hayatında aktif bir biçimde uygulanan tekniklerin geliştirildiği derslerin (Bora, 2000), hayati durumunu kabul ederken, sanat eğitimi uygulamalarının da insanın mutluluğunu daim edici ve kişilik geliştirici olduğu ifade etmiştir. Sanat eğitiminin hayata ve kişinin kendi dünyasına ait olan tüm değerler üzerinde yaratıcı ve tasarlayıcı süreçler oluşturduğunu vurgulamıştır (Tonguç'tan aktaran Ülkü, 2008, s. 38). Yine

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Candan Ülkü'nün makalesinde aktardıkları ile ilintili olarak; Köy Enstitülerinde birbirinden farklı üç sanat eğitimi programının uygulanması söz konusu olmuştur. 1943, 1947 ve 1953 yıllarında yürürlüğe giren sanat eğitimi programlarında genel itibariyle enstitülerde eğitim, öğretim etkinlikleri kapsamında işe, üretmeye ve beceriye önem veren bir anlayışın hâkim (Alkan, 1991, s. 6), olduğu görülmektedir.

> . . . Sanat dersleri ve atölye çalışmalarına 'Köy Enstitülerinin yapıcı, demirci ve marangoz yetiştiren birer sanat okulu olmadığı' gerekçesiyle yeni bir düzen verilmesine çalışılmıştır. Ancak bu tutumla, öğrencilerin uygulamadan çok sınıf içi çalışmalara, pratik becerilerden çok kuramsal bilgilere önem vermelerine yol açabilecek bir ortam hazırlanmıştır (Ülkü, 2008, s. 40).

Başta pratik eğitimin hâkim olduğu bu yapılanma yerini, düzenlenen sanat eğitimi programları kapsamında sonraki dönemlerde kuramsal sanat eğitimi anlayışına bırakmasıyla beraber, eğitim akademik bir temele oturtulmuştur. Çünkü İlköğretmen okullarının Köy Enstitüleri ile birleşmesinin ardından ve yapılan ilgili düzenlemelerden dolayı, Köy Enstitülerinin okul programları kuramsal bir sanat eğitimi anlayışını destekler konuma gelmiştir (Oğuzkan'dan aktaran Ülkü, 2008, s. 39).

> Köy Enstitülerinde uygulanan 1953 tarihli üçüncü program, . . . eğitim amaçları, ilkeleri ve son üç sınıfta okutulan derslerin türleri ve konuları topluca ele alınmış, yalnız ders dağıtım çizelgeleri farklı bir biçimde düzenlenmiştir. Bir önceki programda 'İş – Resim' diye geçen dersin adı bu kez 'Resim ve Yazı' olmuştur. Programda bu dersin amaçları, izlenecek yöntemler ve kullanılacak araç ve gereçler üzerinde geniş açıklamalara yer verilmiştir. Daha önceki programların önemli bir parçasını oluşturan sanat dersleri ve atölye çalışmaları bu programla kaldırılmıştır (Ülkü, 2008, s. 40).

Kuramsal bir aşamaya çekilen sanat eğitimi edimi, sanat eğitimi alanında bir hayli söz sahibi olan İ. H. Tonguç'un çabalarıyla, Sanat Eğitimi Hareketi ile oluşturmuş olduğu sanat eğitimi uygulamasını, Köy Enstitülerinde ve Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde uygulamaya geçirmiştir (Türkoğlu, 1997). Tonguç kadar öenmli bir diğer sanat eğitimcisi ise; İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur. "Baltacıoğlu, 1910 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından pedagoji ve el işleri öğretimi konusunda incelemeler yapmak üzere Avrupa'ya gönderildikten sonra bu gezilerdeki izlenimleri ve getirdiği yenilikleri ülke çapında yaymak için konferanslar vermiş, kitap ve makaleler yazmıştır" (Etike'den aktaran Aydoğan, 2010, s. 26). Baltacıoğlu da tüm bu eğitim yapılanmaları

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

içerisinde asıl önemli olan noktanın, hayatın birebir etkinlik sahasına nüfuz eden bir eğitim öğretim anlayışının temellendirilmesi konusunda Tonguç ile aynı fikirleri paylaşıyor olmasıdır. "Eğitim-öğretimin belkemiği olanaklardan yararlanma, eğitimi canlı olarak yaşamın içine sokmalıdır. Bu arada doğallıkla yaşam da eğitimin içine sokulacaktır" (Yapıcı'dan aktaran Makal, 2005, s. 23).

Özgürlükçü ve deneysel eğitim anlayışını destekleyen Köy Enstitüleri sanat eğitimini köy ve köylülere tanıtarak, dünya ile ilgili bağ kurmalarını sağlamıştır. Ancak eğitim kurumunun fiziki ve eğitim-öğretim yapılanması muhafazakâr kesimler tarafından eleştirilmiş ve kapatılması yönündeki baskılar sonuç vermiştir (Makal, 2005, s. 134)."27 Ocak 1954 gün ve 6234 sayılı kanunla, 'Köy Enstitüleri' bütünüyle öğretmen okullarına dönüştürülerek kapatılmışlardır" (Aysal, 2005, s. 281). Gerek Halk Evleri gerekse Köy Enstitüsü yapılanmaları toplumun kültür seviyesini muasır medeniyetler seviyesine çıkması ve günümüz eğitim kurumlarına geçişin sağlam bir adımı olarak görülmektedir.

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (1955)

Yeni yapılanan Türkiye Cumhuriyeti ve ekonomisini yeniden harekete geçirmek, sanat eğitimi yapılanmasını üst seviyeye taşımak için yapılan uygulamalı sanat okulu projeleri kapsamında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun açılmasına ilişkin hazırlıklar 1955 yılında yapılmaya başlanmıştır (*Resim 130*), (Kara, 2009). "Almanya'da Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nden yardım alınarak, kuruluşu tamamlanmış" (Ertosun, 2006, s. 115), 1957 yılının Ekim ayında eğitim ve öğretim hayatına başlamıştır. "Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi sanat eğitimi veren kurum olarak 1 Kasım 1955 yılında "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu" olarak kurulmuş, 1982'de alınan kararla Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu adını almış, daha sonra Güzel Sanatlar Fakültesi olarak Marmara Üniversitesi'ne bağlanmıştır" (Tanyolaç, 2008, s. 42). Devlet tarafından oldukça ciddiye alınan uygulamalı sanat okulu modellerinin oluşturulması için, dönemin en önemli ve yetenekli eğitmen kadrosu Avrupa'ya gönderilip, ünlü uygulama okullarına ait eğitim modellerinin incelenmesi sağlanmıştır. Çünkü üretime katkıda bulunacak, yeni tasarımlar yapacak eğitimli kişi ve tasarımcılara olan ihtiyaç oldukça belirgindir. Gerekli olan yapılanma, istenildiği şekilde sonuçlandırılırsa ekonomik anlamda

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

kalkınma hareketi gerçekleşmiş olacağına inanç oluşmuştur. “Bu okulun kuruluş amacı sanayi alanındaki tanıtım gereksinimlerini karşılamaktı” (Bora, 2000, s. 49).



Resim 130: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu.
Kaynak:http://www.anadoluyakasi.net/sanat/2011/05/13/%E2%80%9Ctatbikililer%E2%80%9D-eski-yuvalarinda-bulusuyor/ (Erişim: 03.07.2013).

Okulun kurulma amaçlarından birisi sanayinin ve üretimin gelişmesine katkı olabilir. Ancak, en önemli amaç; “. . . işlevsel sanat yapıtları da üretebilecek çok yönlü sanatçılar, tasarımcılar yetiştirmektir” (Ertosun, 2006, s. 115). Almanya’da önemli bir yere sahip olan Bauhaus Okulu’nu model olarak alıp ve yalnız Avrupa’da değil, pek çok ülkede de bu tarz okulların kurulmasını sağlayan Prof. Schneck, yeni kurulan Cumhuriyet’in durumunu incelemiş, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda beş bölümün açılması gerektiği konusunda devlete öneride bulunmuştur (Boduroğlu, 2010). Bu bakımdan okul yapısında uygulamaya yönelik farklı bölümler ve atölyeler yapılandırılmıştır. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda açılan bölümler olarak; *Mobilya ve İç Mimarlık Bölümü, Grafik Sanatlar Bölümü, Dekoratif Sanatlar Bölümü, Tekstil Sanatları Bölümü, Seramik Bölümü*, o beş bölüm olarak kurulmuştur (*Resim 131, 132, 133, 134*), (Ertosun, 2006, s. 115-116).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 131: Dekor atölyesi.

Kaynak: http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/15572-26-yil-sonra-yuzlerce-Tatbiki-mezunu-sanatci-BULUsTU!...html#.UdQdkPlM_HY (Erişim: 03.07.2013).



Resim 132: Fotoğraf atölyesi.

Kaynak: http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/15572-26-yil-sonra-yuzlerce-Tatbiki-mezunu-sanatci-BULUsTU!...html#.UdQdkPlM_HY (Erişim: 03.07.2013).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 133: Resim atölyesi.

Kaynak: http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/15572-26-yil-sonra-yuzlerce-Tatbiki-mezunu-sanatci-BULUsTU!...html#.UdQdkPlM_HY (Erişim: 03.07.2013).

Atölye olarak ise; Grafik Sanatlar Bölümü atölyeleri; *Tipografi, Röprodiksiyon, Fotografi, Tipo ve Ofset Teknikleri, Serigrafi ve Litografi, Film ve Televizyon Grafiği, Cilt ve Kartonoj, Grafik Teknik Atölyeleri,* Dekoratif Sanatlar; *Duvar Resmi Atölyesi*. Tekstil Sanatları Bölümü; *Uygulama Atölyeleri, Fotografi, El Dokuma, Elbaskı ve Batik, Endüstriyel Dokuma, Endüstriyel Baskı.* Seramik Sanatlar Bölümü; *Yapı Seramiği Dizayn Atölyesi, Endüstriyel Kullanma Eşyası Dizayn Atölyeleri, Seramik Şekillendirme Atölyesi, Teknik Laboratuvarı, Alet Atölyesi* olarak sıralanmıştır (Kara, 2009). Günümüzde ise okul bünyesinde toplamda on üç bölüm yer almaktadır. Canlandırma Film, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik Sanatları, Heykel, İç Mimarlık, Müzik, Resim, Seramik ve Cam, Sinema ve Televizyon, Tekstil Sanatları, Temel Eğitim (*Marmar Üniversitesi*, 2013). Genel olarak okulun yapısı ve kurulan atölyelerin fiziki durumu Almanya'nın ünlü mimarlık ve tasarım okulu olan Bauhaus'un eğitim anlayışı örnek alarak oluşturulduğu gayet açıktır (Ertosun, 2006, s. 115). Okulun eğitim yılı 4 yıl olarak belirlenmiştir. Eğitimin ilk yılında Temel Sanat Eğitimi Dersi tüm bölüm öğrencilerine ortak olarak okutulmuştur (*Resim 135*). İkinci yıldan itibaren ise; öğrencilerin dâhil oldukları bölüm dersleri okutulmaya başlanmıştır. Bölümün uzmanlık alanına bağlı olarak oluşturulan uygulama atölyelerinde eğitime devam edilmiştir. Öğrencinin el-kol koordinasyonunun geliştirilmesi için çeşitli teknik bilgiler ve farklı malzeme kullanımı serbest bırakılmıştır (Boduroğlu, 2010, s. 45-46).

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



Resim 134: Heykel atölyesi.

Kaynak: http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/15572-26-yil-sonra-yuzlerce-Tatbiki-mezunu-sanatci-BULUsTU!...html#.UdQdkPlM_HY (Erişim: 03.07.2013).



Resim 135: Temel Tasarım dersi.

Kaynak: http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/15572-26-yil-sonra-yuzlerce-Tatbiki-mezunu-sanatci-BULUsTU!...html#.UdQdkPlM_HY (Erişim: 03.07.2013).

Usta-çırak ilişkisinde eğitim ve öğretim yapılması da okulun bir diğer özelliğidir. Ayrıca artistik, teknik ve endüstriyel alanlarda yetiştirilmesi planlanan sanatçı adayı olan öğrencilere, gündüz ve gece kursları, sergiler, konferanslar ve bu alana yönelik yayınlar okul tarafından gerçekleştirilerek, öğrencilere mümkün olan en iyi eğitim sağlanmaya çalışılmıştır (Boduroğlu, 2010, s. 45-46). Tüm bu uygulamaların özünde her ne kadar farklılıklar bulunsa da Bauhaus'un eğitim yapısına benzemektedir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> Bauhaus Okulu'na göre biçimlendirilmiş olan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda tüm bölümlerin çalışma programı aşağıdaki gibi üç grupta toplanır:
>
> 1. Malzemeyi Şekillendirme: Malzeme yardımı ile form araştırmaları yapmak.
> 2. Teknik ile Form Güzelliğini Birleştirme: Konstrüksiyon formları, yeniden şekil verme.
> 3. Endüstriyel Şekillendirme: Çoğaltma (röprodüksiyon), uygulama (Artun ve Aliçavuşoğlu'ndan aktaran Boduroğlu, 2010, s. 46).

Okulun eğitim kadrosu Almanya'dan ve Türkiye'den davet edilen öğretim elemanları ile oluşturulmuştur (Aydoğan, 2010). Hatta okulun kurucu kadrosunda Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nün kurucularından olan İsmail Hakkı Tonguç, Hayrullah Örs, Hakkı İzzet, Sait Yada, Ferit Apa, Hakkı Uludağ yer almıştır. Ayrıca;

> Doç. Dr. Sabri Oran Okul Müdürü, Fethi Duyar Müdür Yardımcısı, Hakkı İzzet Seramik Bölüm Başkanı, Sait Yada Grafik Bölümü'nde . . . ve İç Mimarlık Bölümü'nde Cevdet Koçak . . . , Prof. H. Ruland [Tekstil Bölümü], H. Metzger [Umumi Hazırlık Bölümü], H. Schubert [Dekoratif Sanatlar Bölümü], A. Vollme [Mobilya ve İç Mimarlık Bölümü] kurucu kadroda yer almışlardır (Kara, 2009, s. 28-29).

Kara'nın değinmiş olduğu tüm bu hocaların yanı sıra; yalnızca Almanya'dan hocalar ülkeye davet edilmemiş, aynı zamanda Avusturya'dan ve Japonya'dan da farklı zamanlarda hocalar davet edilmiştir (Kara, 2009). Okul hocalarının tamamlanmasından bir süre sonra 1960- 1961 yılında ilk mezunlarını vermiştir (Ertosun, 2006, s. 116). Tıpkı Bauhaus ve onun Türkiye'deki yansıması olarak kabul edilen Köy Enstitüleri, Halk Evleri ve Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü gibi yapılanmaların devamı niteliğinde işlevselliği amaç haline getirmiş ve gerçekleştirmiş bir eğitim kurumudur (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009).

Çağın Sanat Anlayışının Türk Resim Sanat Eğitimine Getirileri

XVIII. ve XIX. yüzyılda başlanan eğitimde çağdaşlaşma, bilimsel odaklı yaklaşım ve edimler, kendini XX. yüzyıl sanat eğitiminde açık ve net bir biçimde sunmuştur (Alkan, 1991, s. 2). Çünkü XX. yüzyıla gelinceye kadar geçen zaman içerisinde sergilenen sanat eğitimi uygulamaları özünde usta-çırak ilişkisine bağlanan zanaat temelli bir yapılanma olmuştur. İlerleyen zaman içerisinde atölyelerin kurumsallaşması meselesi, kendi içerisinde kuramsal eğitim anlayışını da getirmiştir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

> Özellikle gelenekseli reddeden, değişen sanat formlarının üretilmesiyle sanat, herkesin anladığı bir dil olmaktan uzaklaşmıştır. Bu anlamda günümüzün sınırları belirlenemez sanatı evrensel fakat çoklu tarzları içermektedir. Kültürel alt yapı ile küresel unsurların bu şekilde zaman zaman uyumlu zaman zaman da uyumsuz ilişkisi neticesinde toplumların siyasi, ekonomik, bilimsel, teknolojik yapılanmalarının yanı sıra kültürel yapılanmaları, sanat kavramları ve eğitimi de etkilenmekte ve yeniden yapılanma hareketlerine gidilmektedir (Aydoğan, 2010, s.35).

Çağın şartları göz önünde tutulduğunda gerçekleştirilen sanat eğitimi uygulamaları, ülkelerinde önemli yere sahip olan; eğitim, sanat, mimarlık vb. alanlardan uzmanların da dikkatini çekmiştir. Buna istinaden hem ülkenin hem de dünya konjöntürünün getirdiği hassasiyetler, yeni tip sanat okullarının doğmasının zeminini hazırlamıştır. ". . . sanat eğitimi uygulamalarının başladığı tarihten, günümüze gelinceye kadar pek çok değişikliklerle karşılaşılmıştır. Uygulamadaki bu değişiklikler bize yöntem farklılıklarını verir. Sanat eğitimi, yöntemleri uygulayan kişiden kişiye göre değiştiği gibi, zaman içinde de değişmeler gösterir" (Erbay, 1997, s. 65). Burada bahsedilenlerle bağlantılı olarak, teknolojide yaşanan hızlı ilerlemelerle beraber gerçekleşen hız olgusu sanat disiplinlerinde farklılaşmaları yaratırken eğitim de de yöntem ve uygulamaları derinleştirmiş, eğitimi farklı mecralara yöneltmiştir (Edeer, 2005, s. 79). Sanat eğitimi yapılanmasının çağın gerektirdiği şekilde oluşturulması, dünyada 1960'lı yıllarda görülürken Türkiye'de ise 1970'lerden sonra yaşanmaya başlanmıştır (Aydoğan, 2010). Sanat eğitiminin çok gerekli ve önemli olduğu erken tarihlerde yapılan uygulamalara bakılarak anlaşılması da mümkündür. Çünkü ". . . sanat eğitimi, insanın kendisi ile barışık, üretken ve yaratıcı, duyarlı, tam ve bütün bir insan olabilmesinde en etkili yol ve yöntemleri kullanabilen bir yapı sunar" (Alp ve Erkan 2009, s. 2).

Sanat eğitiminin bilimsel bir alana, akla ve deneyselliğe dayanması gerektiğine ilişkin görüşler pragmatist ve progresivist felsefeler ışığında Rousseau, Pestalozzi, Fellenberg, Dewey, vb. gibi düşünürlerin görüşlerinden yararlanılarak oluşturulma yoluna gidilmiştir (Alkan, 1991, s. 2). Bununla ilintili olarak, Edeer, sanat eğitimi sürecinin bir çeşit denemeler ve araştırmalar yumağı olduğunu ve bu süreç içerisinde doğru çözümlemelerin ancak sorunun tespitiyle mümkün olduğunu ifade etmiştir (2002, s. 26). Eğitim modelleri oluşturulmuş ve oluşturulan modellerden yola çıkarak günümüz sanat eğitimi sisteminin ortaya atılan kimi akım ve anlayışların etkisinde olduğu

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

görülmüştür (Oruç, 2009). İnsanların etkinlik sahasına direkt müdahalede bulunan her akım, gerek sanatsal edimlerde gerekse bu edimlerin sistematik bir biçimde öğrencilere aktarılmasında oldukça önem arz etmiştir.

> Bu anlamda sanatsal çalısmalarda disiplinlerarası bir yaklasım sergilenirken sadece görsel değil zihinsel bir yaklasım da ortaya konmaktadır. Sanattaki bu değisimler kaçınılmaz olarak sanat eğitimini de etkilemektedir. Nitekim disiplinlerarası yaklasıma yabancı kalmayan, çağdas malzemeyi zihinsel ya da toplumsal yönde kullanabilen ve kendi kavramını olusturabilen sanat öğrencisi ancak güncel sanata dâhil ya da vakıf olabilecektir (Aydoğan, 2010, s. 30).

Araştırmanın önceki bölümlerinde sık sık değinildiği üzere, anarşizm ve anti-dogmatizm olgusu, kendi içine aldığı dünyayı etkilemiş ve sanat eğitimi içerisinde de bilindik sanat eğitimi uygulamalarının geleneksel kalıplardan çıkmasını sağlamıştır. Funda Oruç (2009), araştırmasında; değişen toplumsal ve sanatsal dinamiklere adaptasyonu kolaylaştıracak sanat eğitimi anlayışlarının özellikle üç yaklaşım üzerinden şekillendiğine değinmiştir. Bunlar sırasıyla; "Sanat Ağırlıklı Sanat Eğitimi, Disiplin Temelli Sanat Eğitimi Yaklaşımı, Disiplinlerarası-Tematik Sanat Eğitimi Yaklaşımları" (Oruç, 2009, s. 64). Araştırmanın sınırlılıkları bakımından tüm sanat eğitimi yaklaşımlarının derinlemesine incelenmesi mümkün değildir. Ancak üzerinde kısaca durmanın önemli olduğu da açıktır. İlk olarak, Sanat Ağırlıklı Sanat Eğitimi Yaklaşımının kullanıldığı en bilinen okul, Bauhaus'tur (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009). Okulun önemli öğretmenlerinden J. Itten, E. Schwerdtfeger ve E. Rottger, sanat için eğitim anlayışı etrafında toplanmışlardır. Derslerinde renk, biçim, kuramsallık üzerine çözümlemeler ve denemeler gerçekleştirmeye özen göstermişlerdir. Bu yaklaşımda genel olarak amaçlanan şey yalnızca sanatçı yetiştirmek değildir. Diğer bir eğitim yaklaşımı olan Disiplin Temelli Sanat Eğitimi Yaklaşımı ile ise; uygulamalı yürütülen derslerin kişinin algı ve duyu, duygu gelişimini geliştirmesine katkıda bulunduğu düşünülmüştür (Oruç, 2009). Bu eğitim modelinin Türkiye'de uygulanışı sırasında yani sanat eğitimi alanında; estetik, sanat tarihi ve uygulamalı derslerin bir arada okutulduğu bir eğitim modeli uygulanmıştır. Uygulama ve eğitim öğretim aşamasında malzeme ve teknik anlamda hiçbir biçimde kısıtlamaya gidilmemiştir (YÖK'ten aktaran Oruç, 2009). Disiplinlerarası-Tematik Sanat Eğitimi Yaklaşımlarında da post modern yapılanmaların ardı ardına sağlamış olduğu farklı alanların birbiri içine dâhil edilmesi;

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

zamanın teknolojik, bilimsel ve pek çok kaynağın karşılıklı etkilenmesi ile yakından ilintilidir. Ayrıca, "Günümüzün estetik özellikleri ile uyumlu postmodern sanat eğitimi, geleneksel yapılanmalar yerine bireysel kimlik ve farklılıkları benimseyerek, disiplinlerarası ve çoklu öğretim müfredatlarını tercih etmektedir" (Aydoğan, 2010, s. 37). Şahiner'in aktardığına göre; sanatın kendine ve kendi alanına ait olan araç-gereçlerle üretiminin ötesine geçmiş olması, farklı disiplinlerden beslenmesinden ileri gelmektedir. Görsel sanatlar olarak lanse edilen tüm alanlar, yazın, drama, dans, müzik, video, film fotoğraf gibi alanlarla ekonomi, siyaset, felsefi (Edeer, 2005, s. 82), konular da etkileşim haline geçmesi kaçınılmaz olmuştur (Şahiner, 2002). Etkileşime giren bilimsel tespit, buluntular veyahut teknik anlamdaki gelişmeler, sanatsal yaratım sürecini derinden etkileyen durumlardır. Dönemin sanat anlayışına uygun bir biçimde yoğurulan sanat eğitimi de oldukça yoğun bir biçimde kendini algılatma yoluna gitmiştir (San'dan aktaran Edeer, 2002, s.26). Etkileşim haline giren tüm yaklaşımlar farklı alanları aynı potada içselleştirebildiklerinden dolayı tıpkı XX. yüzyıl sanat hareketlerinde görülen video-art, happening, enstelasyon, eat art gibi sanatsal yaklaşımların (Aydoğan, 2010), sanat eğitimi alanındaki yansıması şeklinde yorumlamak mümkündür. Başka bir nokta olarak da, sanatta yaşanılan kavramsal olgu hezeyanlarının dışa vurumunu nasıl ve ne şekilde yansıtmalı sorunsalının, içinde bulunulan yüzyılda yarattığı derin etkiler, elbetteki sanat eğitimini durumunu sorgulama içine itmiştir (Eker ve Seylan, 2005, s. 165). Ve salt yansıtmacı eğilim içerisinde varlığını idame ettirmeye çalışan geleneksel yaklaşımlar sanat eğitimi kuramlarında ve uygulamalarında yadsınma yoluna gidilmiştir. Yaratıcı düşüncenin varlığına ve uçsuz bucaksız yapısına güvenilmesi gerektiği konusu gündeme gelmiş ve eğitim yapılanmaları bunu gerektirmiştir (Aydoğan, 2010). Aktarılan bu görüşlere istinaden bilim ve sanat ilişkisinin geçmişte kurdukları bağların incelenerek günümüz sanat ve sanat eğitimi yapılanmalarının içerisinde birbirine eklemlemek gerekmiştir (Edeer, 2002, s. 27). İlhan'ın da Edeer ile aynı fikirde olduğu belirtmiş olduğu şu sözlerle oldukça açıktır. "Bugün araştırmalar ortaya koymuştur ki yaratıcılığın gelişebilmesi için bilim, sanat ve teknoloji birbirini tamamlayan alanlardır" (İlhan, 2003, s.13).

Kısaca söylemek gerekirse eğitim alanının içerisine modern dönemde birbirinden bağımsızlaşan alanların tekrar bir araya gelişinin yansıması olarak yer almaktadır. Biçimsel düşünsel, edimsel ve göstergesel bağlamda eğitim programları

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

oluşturulmuş ve öğrencilere deneysel bir biçimde aktarımı gerçekleştirilmiştir (Dobbs'tan aktaran Oruç, 2009). Deneysel bir biçimde aktarılan sanat eğitiminin yeni çehresini, ". . . sanat eğitiminin gerekliliği, birçok sanat dalını içermesi nedeniyle daha da önem kazanmaktadır" (Ünalan, 2005, s. 9), şeklinde değerlendirmek oldukça yerinde olacaktır. Ünalan'ın değindiği bir diğer nokta ise; sanat eğitiminin neden insan gereksinimleri içerisinde yer aldığı konusudur. Sanat eğitiminin ustalık ve beceri kazandırmak (Yücel, 2009), yerine insanlara estetik duyarlılığı yaratma konusunda yardımcı olacağını, yalnızca kuramsal bilgi ile sınırlı kalmamasının akabinde yaratıcılık konusunda kişileri destekleyebileceğini vurgulamıştır (Gel'den aktaran Ünalan, 2005).

Genel anlamda bir değerlendirme olarak, XX. yüzyılda sanatın ulaştığı anti-dogmatist ve anarşist yapı, sanat eğitimi uygulamalarını başta Avrupa'da olmak üzere ülkemiz sanat eğitimi kurum ve anlayışlarını derinden etkileyip, yönlendirmiştir. Klasik ve geleneksel sanat eğitimi anlayışları terk edilmeye başlanmış ve yerine çağa özgü uygulamalı ve farklı disiplinlerin iç içe geçmesine olanak sağlayan eğitim yapısını konumlandırmıştır (Selçuk, 2011, s. 3884). Bu sayede geleneksel okul öğretilerinde öğretmen odaklı dersler yerine öğrencinin kişisel farklılıklarını göz önüne alan öğrenci merkezli ve farklı malzeme kullanımını destekleyen, öğrencinin bilişsel süreçlerini bu eğitim sürecine dâhil eden bir anlayış kabul edilmeye başlanmıştır.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

YEDİNCİ BÖLÜM
SONUÇ VE ÖNERİLER

XX. yüzyıl, hem sanat yapılanmaları hem de çeşitli mecralarda gerçekleşen değişimler ve gelişimler bakımından devrimci bir süreç yaşamıştır. Sanatın yaşadığı devrim süreci devinimsel yapısından ileri gelmiştir. Toplumsal, siyasi, ekonomik ve ideolojik dönüşümler; sanatın anlamını, çevresini, toplumla olan ilişkisini değiştirdiği gibi, kendi içerisindeki sınırları tek tek yıkarak tüm disiplinlerle kucaklaşmıştır. Sınırlarını yıkan sanat, geçen yüzyılı oluşturan tüm aygıtlardan hesap sorma ve kendi anlamını, neye hizmet ettiğini sorgulama işine girişmiştir. Çağın anarşist ruhu sanatın sorgulayan ve başkaldıran kısmını ayağa kaldırmıştır. Her türlü baskıyı ve şiddeti gerekli gören otoriter ve faşizan uygulamaların karşılığı, kimi zaman yandaş sanatçılar yaratmış kimi zaman ise anarşist bir başkaldırma halinde kendini algılatmıştır. Sürekli dogmalara tapınma hali yaratan rejimler, toplumlar ve kişilerin hâkimiyeti, sanatın dogma-kırıcı bir alana taşınması ile yerle bir edilmeye çalışılmıştır. Yapılan bu yüksek lisans tezinin oluşturulma aşamasında elde edilen verilerde, araştırmanın ana görüşünü destekler niteliktedir.

Yukarıda bahsedildiği üzere; sanatın işlevsel bir araç durumunda görülmesi, bazı zamanlarda yasaklanıp, bazı durumlarda da salt propaganda aracına dönüştürülmesi sağlanıp, ideolojilere hizmet ettirilmesi, sanatı üreten sanatçı figürünü öfkelendirmiştir. Sanatçı üretimini gerçekleştirirken; yorumlayarak, olandan ziyade olması gerekeni ve olmayanı da yaratarak, insanların bilinç düzeyini uyanık bir konuma taşımayı amaç haline getirmiştir. Modernizm ve Postmodernizm evreleri sanatı çepeçevre sarmaya başlaması da bilincin uyandırılması halini beraberinde getirmiştir. Özellikle Dadaların sanatla dalga geçmesi ise; sanatta modernist ve postmodernist geleneği başlatan, anarşist ve anti-dogmatist başkaldırının ilk çıkış noktası olmuştur.

Geçen yüzyılın getirdiği savaşlar, açlık, sefalet, tüketim kültürü ve teknolojinin neden olduğu konformist hayat stilleri, toplumda hassasiyeti en yüksek olan sanatçı figürünü sarsmış, sanatçı da kendi ifade araçları yoluyla halkı uyarmaya çalışan bir televizyon görevi görmeye başlamıştır. Artık sanat geleneksel bir biçimde ilerlemeyi terk etmiş, akademik öğretilere ve onun getirdiği, adeta kutsanmış kurallara boyun eğmeyi terketmiştir.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Sanat üretimi gerçekleştirilirken kullanılan farklı malzemeler, daha da geliştirilmiş; dans ve performans gösterileri, asamblajlar, atık malzemeler, sanat tarihinin en önemli eserlerinin replikası oluşturularak yapılan anlam sorgulamaları ve sanat eseri kavramını yerden yere vuran pisuvarlar sanata eklemlenmiştir. Bunların hepsi insanın doğasında olan özgürlük durumunun bir çeşit dışavurma edimini temsil etmiş ve etmektedir. En etkili eleştiri ve zihinleri harekete geçiren sanat, silahlaşmıştır. Modern sanat anlayışı içerisinde yoğurulan sanatsal düzenleme ve arayışlar, hatları kesin bir biçimde birbirinde ayrılamayacak olan postmodern anlayışla beraber, sanatta aynı kaynaktan beslenen sanat hareketlerinin varlığını gündeme taşımıştır. Sanat hareketlerinin kendisine konu edindiği eleştiri malzemesi; tüketim kültürü, güncel konular, siyasi gündemler, sanatın anlamı ve işlevi hakkında olmuştur. Sanatta yaşanan anlam kaymaları ve biçimsel dönüşümler, Türk resim sanatını da kendi etki alanı içerisine dâhil etmiştir. Batılı sanata yaklaştırılmak istenen Türk resim sanatının gelişimini destekleyecek öğrenciler, yurtdışına sanat eğitimi almaları için gönderilmişlerdir. Eğitimlerini tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönen öğrenciler, çağdaş sanat akım ve hareketlerini tanıtmayı amaç edinen sergiler açmış ve sanatın halka inmesini sağlamak için Anadolu'da geziler düzenlemişlerdir.

Sanatın özgürlükleri ve sınırsızlığı savunan yapısı, her kuruma farklı ölçülerde etki ettiği bilinmektedir. Bu alanın genişleyerek yeni nesillere aktarımını sağlayan en önemli yapılardan biri olan sanat eğitimi kurumlarının anlayışını da etkilemiş ve dönüştürmüştür.

Sanat eğitimi önceki asırlarda özellikle de Orta çağda atölye geleneği ile oluşturulmuş ve bu gelenek ile öğrenciler, alanında usta olan sanatçılar yönetiminde yetiştirilmişlerdir. Usta-çırak ilişkisi içerisinde birbirinden bağımsız oluşturulan atölyeler ve sürdürülen eğitim anlayışı, Rönesans ile beraber dönüşüme uğramaya başlamış, XX. yüzyılda da günümüz güncel okul örneklerinin temelini oluşturacak kurumların hayata geçmesi süreci başlamıştır. Yaşanılan dönüşüm, çağın gereklilikleri üzerine oluşturulmaya başlanmıştır.

Sanat eğitimi kapsamında farklı uygulamaları bünyesinde toplayan, gerek École des Beaux Art's gerek Almanya'da kurulan Bauhaus okulları kendi eğitim metodlarını ekolleştirerek, tüm dünyada sanat eğitimi alanında çığır açmışlardır. Bauhaus, geçmişte uygulanan gelenekselci uygulamalara sırt dönmüş, endüstriyel ürünleri en iyi kalitede

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ve en iyi tasarımlarla üretme mantığını, eğitim yapısını işlevselci bir konuma kavuşturarak hayata geçirmiştir. Yalnızca tasarım ve sanat eğitimi alanında değil, aynı zamanda mimarlık alanında da ekol yaratmıştır. Oluşturduğu devrimci nitelikteki uygulama ve eğitim programları ile beraber, Türkiye'de de etkinlik sahası yaratmış ve Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1926), Halk Evleri (1932) ve Köy Enstitüleri (1940), Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (1955) kuruluşlarında örnek teşkil etmiştir. Okulların uygulama konusunda geliştirdikleri eğitim-öğretim programları ile birlikte, pek çok tasarım ve uygulama bölümleri açılmış, yurtdışına öğrenciler gönderilmiş ve ülkeye döndüklerinde yeni okulların kurulmasında görev almaları sağlanmıştır. Özellikle araştırma kapsamında incelenen ve sanat eğitimi yapılarına değinilen okullar, kuruldukları ilk andan itibaren yeni Türkiye'ye hem nitelikli öğretmenler yetiştirme, hem de ülkedeki her bireyin kültür ve sanat anlayışını Batılı bir konuma eriştirmeye çalışmışlardır. Açmış oldukları atölyelerde göreve getirilen yabancı hocalar, kendi deneyim ve bilgilerini öğrencilerine aktarmış, günümüzün en önemli isimlerinin yetiştirilmesine olanak sağlamışlardır.

Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi, Paris École des Beaux Art's temelli kurulmuş, izlenimci ve klasik resim sanatı anlayışında eğitim vermiştir. Diğer kurulan yüksek okullardan biri olan Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü, sanat eğitimi verecek öğretmen adaylarının yetiştirilmesini sağlamış ve uygulama atölyeleri açmıştır. Okulun temellerini atan İ. H. Tonguç ve İ. H. Baltacıoğlu da Köy enstitülerinin yapılanmalarını sağlamada aktif görev almışlardır. Dönemin en önemli uygulaması olan Köy Enstitüleri ile de köylü gençlere; toprağı ıslah çalışmalarından, imece usulü yapılar oluşturmaya, müzik aleti çalmaktan, resim ve sanat derslerine kadar her alanda eğitim verilmiş ve oluşturulan atölyeler, Bauhaus temelli yapılar olarak konumlandırılmıştır. Halkın ve köylünün aydınlanmasını sağlayan bu girişimler, ne yazık ki dönemin gerici düşünceleri tarafından baskı altına alınmış ve okullar kapatılmıştır. Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu günümüzde de farklı isimler altında hayatlarına devam etmektedirler. Ancak, Halk Evlerinin ve Köy Enstitülerinin kapatılması, ülkenin kalkınmasını sağlayacak köylülerin ve öğretmenlerin yetiştirilmesine vurulan en büyük kettir. Alınan yanlış kararlar, sanat eğitimi konusunda pek çok gecikmenin yaşanmasına neden olmuştur. Ülkemizde Batılı anlamda oluşturulmaya çalışılan eğitim yapılanmaları, Aydınlanma dönemini ve sanayi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

devrimini yaşamayan ülkemiz sanat eğitimi sistemi içerisine çok zor bir biçimde oturtulmaya çalışılmıştır. Günümüzde hala sanat eğitimi ve uygulamaları konusunda aksaklıklar göze çarpmaktadır.

Araştırmanın oluşturulma ve güncel gündemlerin takibi sonucunda edinilen bilgilere göre; günümüz Türkiye'sinde sanat Batılı çağdaşlarına yaklaşmıştır. Malzeme kullanımından, alan sorgulamalarına kadar pek çok uygulama ve anlayışlar, eş zamanlı bir biçimde ilerlemektedir. Ancak sanat, yetersiz ve sınırlı bir kesim içerisinde yayılmıştır. Sanatla dünyanın gerçeklerine dikkat çeken, gönülleri gözleri açık olan mantık ve bilimselliği kendine rehber edinen kişiler, otoriteler tarafından "marjinal gruplar" gibi adlandırmalara maruz bırakılarak hedef gösterilmiş, sanatsal edimler yerle bir edilmeye çalışılmış, sayısı az olan resim öğretmenliklerinin niteliği ve kalitesi düşürülmüş, okullardaki etkililiği de "boş ders" kavramından öteye geçirilmemeye çalışılmış ve çalışılmaktadır. Ülke yönetimi tarafından, mezun olan öğretmen adaylarının atamasının olmadığı ileri sürülerek, "şimdilik" okulların öğrenci alımlarının durdurulması istenmiştir. Bu karar, sanat eğitimine ve sanata verilmeyen değerin ete kemiğe bürünmüş halidir. Verilen karar kısmi bir kapatma kararıdır. Gününü ve geleceğini sorgulayan, aydınlığa yüzünü dönen Türk halkı, geçmişte yapılanları unutmadığı gibi şu anda da gerçekleştirilmek istenen şeyleri asla unutmayacaktır. Geçmişteki kimi çarpık uygulamalara nasıl ki *direniş* gösterildiyse, dikte ettirilmeye çalışılanlara da *direniş* gösterecektir. Bu noktada yapılması gereken en elzem şey, insanların özgürce davranmalarını ve yaşantılarını arada hiçbir sınır veya etiketleme olmaksızın devam ettirmelerinin önünü açmak olacaktır. Mevcut olan sanat eğitimi kurumları en iyi hale getirilmeli ve özellikle de ülkenin doğusunda bulunan okullara gereken hassasiyet gösterilerek, geleneksel yapıdaki hoca kadrolarının çağdaş ve ilerlemeci bir biçimde kendilerini geliştirmeleri için gerekli programların hazırlanması sağlanmalıdır.

Unutulmamalıdır ki dünyayı sanat kurtaracaktır.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

KAYNAKÇA

Akdeniz, H. (1995). Plastik sanatlarda günümüz sanat eğilimlerinin düşünsel dayanakları ve bunun çağdaş Türk sanatına yansıması üzerine bir değerlendirme. *Anadolu sanat,* (3), 6-30.

Akdeniz, H. (1990). *Çağdaş resim sanatında kuram (düşünce boyutu) ve Türk resim sanatına yansıması üzerine bir araştırma.* Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Akgün, S. K. (2009). Ellinci yılına yaklaşırken 27 mayıs ve getirdiği anayasaya kısa bir bakış. *Ankara Üniversitesi Türk İnkilap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi,* (43) 407-454.

Akyıldız, H. (2006). İktisadi ve siyasal dönüşümlerin sosyo-psikolojik dinamiği. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8*(4), 1-15.

Albayrak, M. (1996). "Atatürkçü düşünce sistemi ve liberalizm" ekonomik ve siyasal bakımdan bir karşılaştırma denemesi. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 5*(18), 89-121.

Alıç, M. (1990). Yönetim açısından köy enstitüleri. *Eğitim Fakültesi Dergisi, 3*(1), 21-27.

Alkan, C. (1991). Çağdaş eğitim açısından köy enstitüleri uygulamalarının değerlendirilmesi. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 4*(1-2), 1-6.

Alp, K. Ö. ve Erkan, Z. (2010). Anadolu güzel sanatlar liseleri resim bölümlerinde okutulan mesleki kuramsal derslerin sanat eğitimi sürecine etkileri. *e-Journal of New World Sciences Academy Fine Arts, 5*(1), 1-15, [Elektronik versiyon].

Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20.yüzyıl batı sanatında akımlar. Birinci basım.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Anzerlioğlu, Y. (2006). Hamdullah Suphi'nin kaleminden 1933 yılında Romanya'da komünist hareket. *Ankara Üniversitesi Türk İnkilap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi,* (37-38) 1-14.

Arslan, R. (2010). *Çağdaş sanat manifestoları.* Birinci basım. Beşiktaş: Altıkırkbeş Yayınlar.

Artun, A. (2010). *Sanat manifestoları, avangard sanat ve direniş. Birinci basım.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. ve Aliçavuşoğlu, E. (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı Türkiye'de*

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus. Birinci basım. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aslanoğlu, İ. (1988). Modernizmin tanımı, sınırları, erken yirminci yüzyil mimarlığında farklı tavırlar. *ODTÜ MFD, 8*(1), 59-66.

Atasever, A. (2010). *Milli mücadele döneminde sosyalizm.* Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Aybars, E. (1991). Atatürk ve devrime bakış. *Ankara Üniversitesi Türk İnkilap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 2*(7), 443-453.

Aydın, S. (2008). *12 Mart 1971 öncesinde ant dergisi*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Aydoğan, K. E. B. (2010). *Sanat eğitimi ve sanat eleştirisi: Türkiye'de görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren kurumlar örneği.* Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Aysal, N. (2005). Anadolu'da aydınlanma hareketinin doğuşu: köy enstitüleri. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi,* (35- 36), 267-282.

Aytun, C. (2005). Enformasyon toplumu ve Türkiye. *Akademik Bilişim Konferansı*, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.

Azizzade, T. M. (2012). 1960-70'li yıllarda SSCB'de sosyo-kültürel ortam. *International Journal of Social Science. 5*(5) 209-225.

Bakunin, M. (1998). *Devlet ve anarşi. Birinci basım. Ankara:* Öteki Matbaası.

Başbuğ, F. (2010). 1914 Çallı kuşağı'nın Türk resim sanatına etkisi. *Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi,* (29), 371-392.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim toplumu, söylenceleri/ yapıları. Üçüncü basım.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayhan, H. (2006). *Ulus devlet, modernizm ve postmodernizm.* Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.

Bayrak, C. (1990). Eğitim örgütlerini değişmeye zorlayan dış dinamikler. *Eğitim Fakültesi Dergisi, 3*(2), 111-121.

Biçer, Y. (2008a). Bir özeleştiri nesnesi olarak "iş"-I. *Artist Modern, 1*(85), 64-66.

Biçer, Y. (2008b). Bir özeleştiri nesnesi olarak "iş"-II. *Artist Modern, 2*(86), 56-58.

Boduroğlu, S. K. (2010). *Türk sanat eğitiminin tarihsel gelişimi ve Bauhaus ekolünün*

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Türk sanat eğitimine yansımaları. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Bora, M. (2000). *Eğitim fakültelerinde uygulanan plastik sanatlar eğitimi programlarının sorunlarını belirleme ve bir program önerisi.* Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Bunulday, S. (2001). *Bauhaus'un Türkiye'deki sanat eğitimine etkileri ve yansımaları.* Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Bürger, P. (2007). *Avangard kuramı. Dördüncü basım*. İstanbul: İletişim Yayınları. Ceylan, Ş. Ş. (2006). Francis fukuyama ve tarihin sonu tezi [Elektronik versiyon]. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (10), 233-252.

Chilosi, A. (2008). Poverty and development in historical perspective. [Elektronik versiyon]. *MPRA Paper.* 1-62.

Critchley, S. (2010). *Sonsuz talep, bağlanma etiği, direniş siyaseti. Birinci basım.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

Cook, P. (1985). *İtalya ve yeni gerçeklik*, [Elektronik versiyon], London: British Film Institute.

Çağlar, A. (2000). Tireli kimlikler: teori ve yönteme ilişkin bazı arayışlar. *Toplum ve Bilim Dergisi,* (84), 129-149.

Çeken, B. (2004). Resim sanatında halkbilimsel öğelerden yararlanma. *Milli Folklor, 1*(16), 94-97.

Çetin, U. (2008). *Defter dergisi ve Türkiye düşünce yaşamındaki yeri: modernizm-postmodernizm tartışması örneği.* Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Çetinkaya, Y. D. (2008). *Toplumsal hareketler, tarih teori ve deneyim. Birinci basım.* İstanbul: İletişim yayıncılık.

Çiçek, V. (2010). *19. yüzyıl sonrası resim sanatında ve Türk resminde toplumsal gerçekçi eğilimler*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Çulhaoğlu, M. (2002). Türkiye'de sosyalist düşüncenin doğuşu: konjönktürün başatlığı. *Praksis*, (6), 9-21.

Daldaban, H. K. (2006). *Gerçeküstü resmin oluşumunun nesnenin dönüşümüne bağlı olarak incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.

Dastarlı, E. (2006). *1970-1990 yılları arasında Türkiye'de kavramsal sanatı oluşturan*

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

ortam, koşullar, tartışmalar ve bir kavramsal sanatçı olarak Füsun Onur'un bu süreç içindeki yeri ve önemi. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Demirer, T., Lavabre, M. C., Nahon, P. Özbudun, S., Pages, Y. ve Rey, H. (1998). *Sokakta ve duvarda 1968. Birinci basım*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Demirkol, C. V. (2008). *Batı sanatında modernizm ve postmodernizm. Birinci basım.* İstanbul: Doğa Basın Yayın.

Dieckhoff, A. ve Jaffrelot, C. (2010). *Milliyetçiliği yeniden düşünmek kuramlar ve uygulamalar. Birinci basım.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Dilmaç, O. (2012). Avrupa'da eğitim gören sanatçılarımızın çağdaş türk sanatının gelişimindeki rolü. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(4), 85-101.

Dilmaç, O. (2010a). Paris ulusal güzel sanatlar yüksek okulu, Ecolé Des Beaux Art's ve sanat eğitimi tarihimizdeki yeri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (24), 67-89.

Dilmaç, O. (2010b). 1914-1940 yılları arasında Avrupa'da eğitim alan sanatçılarımızın ülkemizdeki sanat eğitimine katkıları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,13*(23), 63-78.

Duman, M. Z. (2008). Fransız devriminin politik sonuçları ve Tocqueville'in devrime ilişkin görüşleri. *Sosyoloji dergisi*, (19) 103-119.

Ecolé des Beaux Art's. (2013). *Ecolé des Beaux Art's Offical Web Page.* http://www.ensba.fr/l-ecole/histoire-de-l-ecole-et-des-batiments/102-histoire-de-l-ecole-et-des-batiments adresinden, 17.06.2013 tarihinde edinilmiştir.

Edeer, Ş. (2002). Temel tasarım eğitimi ve sanatsal yaratma süreci. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 12*(1-2), 25-30.

Eker, M. ve Seylan, A. (2005). Çağdaş sanat eğitiminde sanatsal ve pedagojik postmodern montajlar. *Eurasian Journal of Educational Research, (19)*, 164-178.

Ekren, S. E. (2006). *Türkiye'de bir eğitim modeli "bauhaus"*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Elmas, H. (2006). Ondokuzuncu yüzyıldan günümüze özgürlük bağlamında sanat neydi, ne oldu. *S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (15), 281-298.

Eracun, S. (2009). *Dolmabahçe sarayı*, [Elektronik kitap]. İstanbul: Asbook.

Erbay, M. (1997). Sanat egitimi yöntemleri üzerine tartışmalar. *Anadolu Sanat Dergisi,*

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

(6), 62-67.

Erdem, Ç. (2008). Cumhuriyet yönetiminin 1930'lu yıllarda köyde ve köylülükte "dönüşüm"ü gerçekleştirme isteğinin bir aracı olarak "köy eğitmen kursları". *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi 10*(3), 187-200.

Erdoğan, İ. (2000). *Kapitalizm, kalkınma, postmodernizm ve iletişim. Birinci basım.* Ankara: Erk.

Ersoy, E. (2008). Tarihsel kapitalizmden güncel kapitalizme küreselleşme. *Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları,* 143-153.

Ertosun, A. (2006). *Türkiye'deki grafik sanat eğitimi ile Amerika'daki grafik sanat eğitiminin karşılaştırılması.* Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Erzen, J. (1977). Türk sanatında "yeni eğilimler" ve sanat bayramı. *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi, 3*(2), 297-310.

Eser, B. ve Yüksel, H. (2012). Korporatizm, faşizm ve solidarizm kavramları ekseninde erken dönem cumhuriyet siyasası üzerine bir inceleme. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi, 8*(16), 181-200.

Fenerci, T. (2004). Bilgi politikaları açısından kapitalist ekonomik sistemde bilgi toplumu olgusu. *Bilgi Dünyası*, 5(1) 74-92.

Fraser, R. (2008). *1968 isyancı bir öğrenci kuşağı. İkinci basım.* İstanbul: Berdan Matbaacılık.

Fülberth, G. (1999). Büyük deneme, komünist hareketin ve sosyalist devletlerin tarihi. Birinci basım. Ankara: Doruk Dizgievi.

Genç, S. (2006). *Kurtuluş savaşının resim sanatına ve sanat eğitimine etkisi* (1917-1940). Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Genç, M. A. (2012). D grubu ressamlarının Türk resim sanatının gelişimine olan katkıları. *İdil Dergisi, 1*(5), 405-417.

Gezgin, A. Ö. (2003). *Akademi'ye tanıklık 1: Güzel sanatlar akademisi'ne bakışlar resim ve heykel. Birinci basım.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Giderer, E. (1995). Kavramsal sanat. *Anadolu Sanat*, (3), 51-64.

Giray, K. (2011). Zaman aşırı soyut: çağdaş Türk resminde soyutun serüveni. *Artist Modern*, (23), 33-39.

Giray, K. (2003). Türk resim sanatında eleştiri. *Anadolu Sanat*, (14), 65-92.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Gorgolini, P. (2010). *The fascist movement in italian life*, [Elektronik versiyon]. *World Public Library Association.*

Gosse, J. (2008). Art on the front lines contemporary artists and politics. *On the Limits and Possibilities of Politics in Art Symposium,* Philadelphia: Pennsylvania Academy of Fine Arts.

Gökçe, F. (2007). *Değişme sürecinde devlet ve eğitim. Dördüncü basım.* Ankara: Tek Ağaç Eylül Yayıncılık.

Gören, A. K. (2006). Değişen tarihsel süreçler, değişen kavramlar bağlamında Türk Resim sanatı tarihi yazımına ilişkin oluşan sorunlar üzerine bir deneme. *Değişen Tarihsel Süreçler Değişen Kavramlar/ Uluslararası Türkiye Estetik ve Sanat Kongresi Kitapçığı İçinde* [63-82], Ankara: Ankara Üniversitesi.

Gören, A. K. (2003). Türk resim sanatı tarihinin yazımındaki bazı güçlükler üzerine bir deneme. *Anadolu Sanat 'Plastik Sanatlarda Eleştiri Sorunu', Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Süreli Dergisi,* (14), 93-103.

Güngör, C. (2007). Devrim nedenleri üzerine bir deneme: olağandışılık ve olağanlık. *Khuka, 3*, 57-76.

Gürkaynak, M. (2011). Avrupa birliği'nin ulusçuluk ve bütünleşme paradoksu. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (24), 1-12.

Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram, 1900-2000, değişen fikirler antolojisi. Birinci basım.* İstanbul: Küre Yayınları.

Heptunalı, Ö. (2007). *Günümüzde plastik sanatlarda yeni sanat yaklaşımları ve bu yaklaşımların sanat eğitimindeki yeri.* Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Hobsbawm, E. J. (2005). *Devrim çağı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Hollingsworth, M. (2009). *Dünya sanat tarihi.* İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Hopkins, D. (2000). *After modern art 1945-2000.* [Elektronik versiyon]. First published. UK: Oxford University Press.

Hosch, W. L. (2010). *America at war, world war II, people, politics and power.* [Elektronik versiyon]. New York: Britannica Educational Publishing.

İlhan, A. Ç. (2003). Sınıf öğretmeni yetiştirme programları ve sanat eğitimi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi 36(1-2), 13-24.*

İnaç, H. (2010). *Faşizmin ve sosyalizmin sosyo-politik kökenleri, Marx-Pareto*

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

mukayesesi. Bursa: Mkm Yayıncılık.

İnce, M. (2003). Sanat egitimi-ögretimiuygulamasında gelişimci-ilerlemeci yaklaşım ve düşünceler. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 13*(2), 121-127.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2010). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi. Birinci basım.* İstanbul: Hayalbaz Kitap.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta devrim. Dördüncü basım.* İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

Jelev, J. (1994). *Faşizm ve totaliter devlet. Birinci basım.* İstanbul: Milliyet Yayın A.Ş.

Joselit, D. (2000). Modern'den postmodernizme yüzey. *Toward a Genealogy of Flatness, Art History, 23*(l).

Kara, İ. M. (2009). *Türkiye ve uluslararası bauhaus sanat ve tasarım fakültelerinde grafik eğitimi program içerikleri ve işleyişler.* Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Karaosmanoğlu, K. (2009). Bir komplo söyleminden parçalar: komplo zihniyeti, sıradan faşizim ve new age. *Ankara iletişim fakültesi, kültür ve iletişim dergisi, 12*(1), 95-126.

Karaömerlioğlu, A. (2006). *Orada bir köy var uzakta erken cumhuriyet döneminde köycü söylem. Birinci basım.* İstanbul: İletişim Yayınları [Elektronik versiyon].

Karataş, E. (2009). Türkiye'de kadın hareketleri ve edebiyatımızda kadın sesleri. *İnternational Periodical For The Languages, Litarature And History Of Turkish Or Turkic, 4*(8), 1652-1673.

Kaufmann, M. (2003). *Aydınlanmış anarşi, siyaset felsefesine giriş. Birinci basım.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Keha, M. K. (2007). Paul K. Feyerabend'in anarşist bilgi kuramı. *Sosyal Bilimler Dergisi, 7*(39), 301-318.

Khudori, D. (2005). Kimlik-temelli toplumsal hareketler küreselleşmeyle yüzleşiyor: karşı çıkış ve yanıt, direniş ve alternatif. *Özgür Üniversite Forumu*, (29), 62-71.

Kılınç, G. M. (2010). Tüketim nesnesi olarak bedenin 1960 sonrası dönemde sanat alanındaki yorumlamaları. *3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu kitabı* içinde (ss 1-8). Konya: Selçuk Üniversitesi.

Kılınç, E. (2008). İhtilal, ihtiras ve ideal, 68 kuşağı hakkında. İstanbul: Ötüken.

Kiper, P. (2004). Küreselleşme sürecinde kentlerimize giren yeni tüketim mekanları ve

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

yitirilen kent kimlikleri. *Tmmob Şehir Plancıları Odası Yayını, 4*(30), 14-18.

Kolektif. (2009). *Mayıs – haziran 68, toplumsal bir patlamanın tarihi ve dersleri. Birinci basım.* Vs Yayınları.

Kovancılar, B. ve Kahriman, H. (2007). Devlet-sanat ilişkisi: sanat desteklerinin dayandığı argümanlar. *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar, 44*(513) 21-33.

Köksal, A. H. (2010).Güncel sanat ve müze barışabilir mi?. *Artist actual,*(35), 20-25.

Köse, D. (2008). *Nietzsche felsefesi, modernizm, ahlak ve immoralizm.* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Küçükoğlu, A. (2006). Türk öğretmen yetiştirme sisteminde eğitim enstitüleri (bir model olarak kazım karabekir eğitim enstitüsü). *Kastamonu Eğitim Dergisi, 14*(2), 377-392.

Kürkçüoğlu, Ö., Sabuncu, Y., Akşin, S., Suğur, N., Yurdusev, A. N. ve Yurdusev, E. (1998). *Dünyanın ve Türkiye'nin yakın tarihi. Birinci basım.* Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Lenin, V. İ. (2006). *Marx, Engels, Marksizm. Dördüncü basım.* Ankara: Sol Yayınları.

Little, S. (2003). . . . *İzmler, sanatı anlamak. Üçüncü basım*. İstanbul: Yapı Yayın.

Macit, M. H. (2006). *Faşizm ve Nazizm. İkinci basım*. Ankara: Savaş Yayınevi.

Makal, M. (2005). *Bozkırdaki kıvılcım enstitülüler. Dördüncü basım.* Ankara: Piramit Yayıncılık.

Marmara Üniversitesi. (2013). *Marmara üniversitesi resmi web adresi.* http://www.marmara.edu.tr/akademik/fakulteler/guzel-sanatlar-fakultesi adresinden, 18.06.2013 tarihinde edinilmiştir.

MEGEP. (2006). *Fotoğraf ve grafik, çağdaş türk sanatı* [Elektronik versiyon]. Ankara.

Meşhur, F. (2011). Bauhaus 1919-1932: Modernitenin huzursuzluğu. *Grafik Tasarım, Görsel İletişim Kültürü Dergisi,* (41), 22-27.

Nehru, J. (1970). *Sosyal devrimler, ulusal savaşlar.* İstanbul: Ant Yayınları.

Oktay, A. (2008). *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları: sosyalist realizm üstüne eleştirel bir çalışma. Dördüncü basım.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Onan, B. C. (2005). *Sanat eğitimi yöntemleri/yeni yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Bursa.

Oruç, F. (2009). *1945 sonrası öncü sanat akımlarının lisans düzeyinde sanat eğitimi*

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

veren kurumların programlarıyla paralelliği. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Oruçoğlu, D. (2007). *1960 sonrası Türk resim sanatında ironi ve lisansüstü eğitimde sorgulanması.* Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Ozan, M. (2009). *Bauhaus okulu ve erken cumhuriyet dönemi mimarisi - iç mimarisine etkileri.* Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Özgen, H. N., Çobanoğlu, Y., Hatunoğlu, A., Karyelioğlu, S. ve Özkaban, E. (1999). Kentte yeni yoksulluk ve günlük hayat ütopyaları. *Gümüldür-Ürkmez VI. Ütopyalar Toplantısı.*

Politzer, G. (2011). *Felsefenin temel ilkeleri.* Ankara: Alter Yayıncılık.

Poulantzas, N. (1980). *Faşizm ve diktatörlük*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Purkis, J. ve Bowen, J. (1998). *21.yüzyıl anarşizmi, yeni binyıl için Ortodoks olmayan fikirler.* Birinci basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rakipoğlu, N. (2008). *Gelenekselci ekol ve modernizm eleştirisi.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Rudé, G. (2010). *İdeoloji ve popüler protesto*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Sabancılar, D. (2007). *Türkiye'de sanat eğitimi algılamaları*. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.

Sabine, G. (2000). *Yakınçağ siyasal düşünceler tarihi. Dördüncü basım*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Sağ, V. (2003). Toplumsal değişim ve eğitim üzerine. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, 27*(1), 11-25.

Sanat Dünyamız. (1995). Sanat dünyamız dergisi. *59,* 3-143.

Sarı, R. M. (2005). *Tarihi çevre içindeki mimari tasarımlarda "-izm"ler; modernizm, postmodernizm, dekonstruktivizm.* Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Savran, S. (1998). *Lenin'i yakmalı mı?* [Elektronik versiyon]. Kardelen Yayınları.

Schapiro, J. S. (1966). *Çağdaş düşüncede toplumsal tepki,* Köprü Yayınları.

Selçuk, G. (2011). Postmodern söylem ve popüler kültür kavramının semantik dönüşümü. *Journal of Yasar University, 23*(6), 3645-3659.

Servan, J. J. ve Schreiber. (1968). *Bir toplumun uyanışı, Fransa'da ve dünya'da mayıs-haziran 1968 gençlik hareketleri.* İstanbul: Sander Kitabevi.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı, bir kültür tarihi. İkinci basım*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sillani, T. (1931). *What is fascism and why?. [Elektronik versiyon]*. New York: *The Macmıllan Company.*

Steiner, A. ve Debray, L. (2009). *Kızıl ordu fraksiyonu, Batı Avrupa'da şehir gerillası. İkinci basım.* İstanbul: Metis Yayınları.

Sürmeli, K. (2012). Dada hareketinden kavramsal sanata. *İnönü Üniversitesi sanat ve tasarım dergisi, 2*(6), 337-345.

Şahin, D. ve Alakuş, A. O. (2009). Çok alanlı sanat eğitimi yöntemiyle sanat eserlerini inceleme dersini işlemenin öğrencilerin sanata ve sanat eleştirisine yönelik yaklaşımları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, *8*(29), 282-302.

Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu.* İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Şahiner, R. (2002). Yeni bir binyılın eşiğinde sanat ve yaratıcılık eğitimi üzerine. *Anadolu Sanat Dergisi*, (13).

Şahinkaya, S. B. (2009). *Bauhaus mobilya tasarımının günümüz mobilya tasarımına etkileri.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm. Dördüncü basım*. Ankara: İmge Kitabevi.

Şerbetçi, F. (2008). *D grubu sanatçılarının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açıları.* Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Şenel, E. (2009). 1970'ten 1990'a kadar Türkiye'de kavramsal sanat. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi,* (28), 311-328.

Şırlakoğlu, A. (2004). *Kültürel yaşam ve sanata etkileri bakımından sanat eğitimi ve sanat eğitimi programlarının önemi.* Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Şimşek, Y. (2003). 20. Yüzyıl eğitim örgütlerinin yönetim anlayışı. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 13*(2), 189-196.

Tanilli, S. (2002). *Yüzyılların gerçeği ve mirası 20. yüzyıl: yeni bir dünyanın aranışında Dördüncü basım.* İstanbul: Adam Yayınları.

Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk sanatı. Sekizinci basım*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanyolaç, B. (2008). *Çağdaş sanat eğitimi üzerine model araştırması*. Yüksek Lisans

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.

Tek, A. (2007). Yeni bir sanat anlayışı II, bugünün sanatının algılanış problemi. *Artist, 4*(77), 50-52.

Tekin, Y. (2002). Türkiye'de ilk sosyalist hareket iştirak çevresi'nin sosyalizm anlayışı üzerine bir değerlendirme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 57*(4) 171-184.

Timur, T. (2000). *Toplumsal değişme ve üniversiteler. Birinci basım*. Ankara: İmge Kitabevi.

Toprak, Z. (2006). Türkiye'de sol faşizm ya da otoriter modernizm 1923 1946, [Bildiri metni] *Osmanlı Bankası arşiv ve araştırma merkezi* [Elektronik versiyon].

Torun, Y. (2006). *Klasik anarşizm, Godwin-Proudhon-Bakunin-Kropotkin. İkinci basım.* Ankara: Savaş Yayınevi.

Touraine, A. (2002). *Modernliğin eleştirisi. Dördüncü basım.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turani, A. (1995). *Dünya sanatı tarihi. Beşinci basım.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turinay, F. (2012). Farklı siyasi fikir akımlarının anayasa ile ilişkilendirilmesi üzerine bir inceleme. *III. Hukukun Gençleri Sempozyumu*, Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Turner, B. S. (2000). *Statü. Birinci basım.* Ankara: Doruk Yayımcılık.

Tunalı, İ. (2007). Yeni sanat üzerine. *Artist, 3*(76), 22-24.

Tuncel, G. (2010). Küreselleşme ve yerelleşme sürecinde altmışsekiz olayları. *Akademik Yaklaşımlar Dergisi, 1*(1), 82-98.

Türk Dil Kurumu. (1968) *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü.* tdkterim.gov.tr/bts/ adresinden, 29 Aralık 2011 tarihinde edinilmiştir.

Türk Dil Kurumu. (2010) *Büyük Türkçe Sözlük.* tdkterim.gov.tr/bts/ adresinden, 01.11. 2012 tarihinde edinilmiştir.

Türkmenoğlu, D. (2007). Toplumsal ve kültürel değişim sürecinde pop sanatı. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 23(2), 95-101.

Türkoğlu, P. (1997). *Tonguç ve enstitüleri. Birinci basım.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık [Elektronik versiyon].

Uçarol, R. (2000). *Siyasi tarih (1789-1999). Beşinci basım*. İstanbul: Filiz Kitabevi.

Uğur, G. (2009). *Anarşist dergilerde değişen söylem: erken 20. Yüzyıl ve 21. yüzyıl*

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

anarşist dergileri arasında karşılaştırmalı söylem analizi. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Ülkü, C. (2008). Sanat Eğitimi, Sanat ve Köy Enstitüleri. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 4*(1), 37-45.

Ünalan, H. T. (2005). *Grafik eğitimi dersinde bilgisayar destekli eğitimin etkililiği.* Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Üstüner, Ö. (2007). *Disiplinlerarası sanat ve sanat eğitimine etkileri.* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Üstünipek, M. (2005). Cumhuriyetin ilk yıllarında 'öteki'nin ressamı olmak ve Malik Aksel. *Journal of Istanbul Kültür University,* (1) 19-26.

Waresquiel, E. D. (2004). *İsyankâr yüzyıl, yirmibirinci yüzyılın başkaldırı sözlüğü. Birinci basım.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Woodcock, G. (1996). *Anarşizm, bir düşünce ve hareketin tarihi. Birinci basım.* İstanbul: Kaos Yayınları.

Vural, D. Ü. (2004). 19. Yüzyılda asker ressamların ve cumhuriyet dönemi Türk ressamlarının hocaları olan bir grup Avrupalı ressam. *TSA, 8*(2-3), 115-126.

Yalçın, A. (1977). *Faşizmin doğuşu*, Ankara: Ekonomik ve Sosyal Yayınlar A.Ş.

Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve sanat, mimarlık, sinema, edebiyat, tiyatro, tasarım. Birinci basım.* Ankara: 2007.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat. Birinci basım.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yücel, B. (2009). *Popüler kültürün sanat eğitimine etkileri.* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ