

## 1930'lu yıllarda Türk resim sanatında Modernizm algısı<sup>1</sup>

Çağatay Olgun<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Pamukkale Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi, İzmir/TÜRKİYE.

### ÖZET

Türk resim sanatı, Cumhuriyet'in ilanından sonra dinamik bir gelişim evresine girer. Sanatsal tartışmalar ve eleştirel yaklaşımlar bu gelişim doğrultusunda yeni boyutlar kazanır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal sanat yaratma çabaları ve cumhuriyet ideolojisini destekleyici mahiyetteki etkinlikler üzerine yapılan tartışmalar, dönemin sanatsal perspektifini açıklar niteliktedir. Öte yandan, 20. yüzyıl başlarında Avrupa'da doğan yeni akımlar da bu tartışmalar içerisinde sıkça konu edinilir. Türkiye'de modern sanata ilişkin düşünsel tartışmaların ivme kazanması ise 1930'lu yıllarda başlar. Bu dönemde, Türk resim sanatı tarihi içerisinde öncü roller üstlenmiş iki sanatçı topluluğu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu, Cumhuriyet ilke ve devrimleri paralelinde önemli faaliyetlerde bulunur. Batılı biçimleri deneme ve yayma anlayışı bu sürecin doğal bir sonucu olarak sanatçıların tuvallerinde hissedilir. Sanatçılar, biçimsel açıdan yeni ve zengin denemelerinde, modern sanatın yapısal boyutlarını keşfeder. Kamuoyunda modern sanat algısı, bu süreci yönlendiren başat etkidir. Dolayısıyla, Türk resim sanatı ile ilişkili gelişmelerin kavranması açısından, 1930'lu yıllarda modernizme ilişkin eleştirel yaklaşımların değerlendirilmesi büyük bir öneme sahiptir. Türk kamuoyunda modernizm olgusunun ele alınışı, resim sanatında günümüze kadar gelen başat tartışmalara ışık tutmaktadır. Bu açıdan düşünsel boyutu ve sanatsal etkinliklere karşı yöneltilen eleştiriler, süreci okumamız noktasında birincil kaynak durumundadır. Makale kapsamında, Türk resim sanatında modernleşme fikrinin tarihsel gelişimine yönelik önemli bir evresinin, dönemin sanatçı ve düşünürlerinin söylemleri çerçevesinde değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Elde edilecek sonuçların, Türk resminde modernleşme olgusuna ilişkin bilgilerimize yeni bakış açıları ve değerlendirme olanakları katması beklenmektedir.

### ANAHTAR KELİMELER

Modernizm, modern sanat, resim, 1930'lar, sanat eleştirisi.

## Perception of Modernism in Turkish painting in the 1930s

### ABSTRACT

Turkish painting enters a dynamic phase of development after the proclamation of the Republic. Artistic debates and critical approaches gain new dimensions in line with this development. The Republic of Turkey's efforts to create national art and the discussions on the activities that support the republican ideology explain the artistic perspective of the period. On the other hand, the new movements emerging in Europe in the early 20th century are also frequently discussed in these debates. The acceleration of intellectual debates on modern art in Turkey begins in the 1930s. In this period, two artist groups, the Union of Independent Painters and Sculptors (1928-1942) and Group D (1933-1951), which have assumed pioneering roles in the history of Turkish painting, carry out important activities in parallel with the principles and revolutions of the Republic. The experimentation and dissemination of Western forms are felt on the canvases of the artists as a natural consequence of this process. In their stylistically new and rich experiments, the artists explore the structural dimensions of modern art. The public perception of modern art is the main factor that directs this process. Therefore, evaluating the critical approaches to modernism in the 1930s is of great importance in terms of comprehending the developments related to Turkish painting. The examination of the phenomenon of modernism within the Turkish public sphere

<sup>1</sup> Bu çalışma, yazarın "1930 - 1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

provides insight into the fundamental debates that have persisted in the realm of painting up until the present day. In this regard, the intellectual dimension and criticisms directed towards artistic activities constitute primary sources for us to understand the process. This article aims to evaluate an important phase in the historical development of the idea of modernization in Turkish painting within the framework of the discourses of artists and thinkers of the period. It is expected that the findings to be obtained will contribute new perspectives and assessment opportunities to our knowledge on the phenomenon of modernization in Turkish painting.

### KEYWORDS

Modernism, modern art, painting, 1930's, art criticism.

## Giriş

"*Erken Cumhuriyet Dönemi*" olarak adlandırılan 1923-1938 yılları, kültürün millileştirildiği ve modernleşme yolunda yeniden inşa edildiği dönemi kapsar. Modernleşme ülküsü, Cumhuriyet'in kurucu ideolojisinin temelini teşkil ederken, toplumsal, politik ve kültürel yaşamı şekillendiren en önemli etkidir. 1930'lu yıllar ise "*kafa devri*" söylemi ile tanımlanan özel bir evreye işaret eder. Bu dönemde, kültürel ve düşünsel dönüşümler modernizmin prensipleri çerçevesinde yapılanmış reformlar temelinde gerçekleşir. Cumhuriyet'in düşünsel alanda asli hedeflerinden birisi de Türk kültürünün çağdaş sanatsal normlar aracılığı ile modernize edilmesidir. Bu bağlamda ortaya çıkan en belirgin tavır, sanatta eskinin yerine yeniye kurma istencidir. Dönem şartları neticesinde yeniden yapılanan sanat ortamı ile sanatçıların etkinlikleri yeni ideal ve prensipler doğrultusunda şekillenir (Bozdoğan, 2015: 18).

Türkiye'de 1930'lu yıllarda resim sanatının iletişim işlevi, genç Cumhuriyet'in yenilikçi ve modern değerlerinin topluma ulaştırılmasında diğer sanatlara göre üstünlük olarak değerlendirilir. Resim sanatı, yeniden yapılanan ulusal imgelerin modern ifade yöntemleri ile toplumsal tabana aktarılmasında önemli bir araç olur. 1930'lu yılların okuma yazma oranları düşünüldüğüne, resim sanatı görsel anlamda güçlü bir iletişim görevi üstlenir. Resim sergileri, Cumhuriyet değerlerinin halka ulaşmasında önemli toplumsal etkinliklerdir. Bu yıllarda Galatasaray Resim Sergileri, Ankara Resim Sergileri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergileri, d Grubu Sergileri, İnkılap Resimleri Sergileri, Halkevleri Şube Sergileri, Avrupa'da açılan modern Türk resmi sergileri ve çeşitli kişisel sergiler açılır. Sanatçılar, faal bir sergileme ortamı içerisinde birçok yeniliğin yaşandığı, zengin bir üretim süreci inşa eder (Lüleci, 2015: 178).

1930'lu yıllarda resim sanatında dönemin siyasi koşulları ile paralel olarak ulusal ve yerel duyguların ön planda olduğu eserler üretilir. Biçimsel açıdan çağdaş yeniliklere açık ve dinamik bir ortamda zengin üslup denemelerinden söz etmek mümkündür. Öte yandan, Türk resim sanatının kurumsal ve yapısal problemlerine ilişkin çözümlere yönelik çabalar ivme kazanır. Bu açıdan 1930'lu yıllar, Türk resim sanatının çağdaş ilkeler etrafında temellendiği ve gelecek dönemlere kaynaklık eden bir zaman dilimidir. On yıl gibi kısa bir sürede, yüzlerce resim sergisi, güçlü bir eleştirel ortam ve farklı stillerde üretilmiş yapıtlar bu zenginliğin güçlü birer göstergesidir. Bu etkinlikler içerisinde öne çıkan en önemli tartışma ise modernizm kavramıdır. Sanatta modernizm olgusuna ilişkin yaklaşımlar, Batı dünyasının estetik normlarını anlama ve uygulama çabalarını içerir. Bu noktada, modernizmin girift anlam katmanlarını çözümlenme çabaları Türk sanatında eleştirel ortamı zenginleştiren başat unsurdur.

Modernizm, Batı dünyasına özgü koşulların Rönesans ve Aydınlanma döneminde ortaya çıkardığı düşünsel zemin üzerine inşa edilir. 18. yüzyılda Aydınlanma Çağı boyunca kilisenin birey ve toplumsal yaşam üzerindeki tahakkümüne karşı akıl, doğa ve özgürlük kavramları çerçevesinde yeni bir dünya kavrayışı oluşur. 19. yüzyılda pozitivizmin yükselişiyle Sanayi Devrimi'ne bağlı olarak ortaya çıkan yeni atılımlar bilim, etik, felsefe ve sanatta o ana kadar eş görülmemiş bir hüviyet kazanır. Bu bağlamda modernizm, en geniş haliyle 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, Batı toplumunda bireyin dünyayı anlama ve ifade etme biçimlerinde köklü değişikliklerin görüldüğü bir süreci kapsar.

"*Modern*" kelimesi, içerdiği çağrışımlar çerçevesinde karmaşık anlam ilişkilerine sahiptir. Latince "*modo*" kökünden türeyen "*modern*" kelimesi "*güncel*" anlamına gelir. Bilinen en eski kullanımı

olan "modernus", 5. yüzyılda pagan Roma kültürüne karşı Hristiyanların yeni kültürünü imler (Childs, 2000: 12). Orta Çağ Latincesi'nde ise antiquus'un zıt anlamı olarak kullanılır (Mattick, 2003: 10). 1700'lerin sonlarına gelindiğinde, yeni toplumun simgesi olarak yeniliğe ve değişime karşı olumlu bir ilgiyi tanımlar. Modern kelimesine ilişkin kavramların bağlamsal ortaklıklarına karşın, farklı unsurları tanımlama kapasiteleri göz ardı edilir. Türkçe literatürde modernite, modernleşme, modernizm ve modern sanat kavramlarının belirli bir özdeşlik içerisinde ele alındığı görülmektedir. Modernleşme kavramı Avrupa'da 19. yüzyılın ikinci yarısında bilim, teknoloji, sanayileşme, kentleşme, kapitalizm, milliyetçilik ve kamusal alanın yeniden tanımlanması yoluyla ortaya çıkan süreçlere atıfta bulunur. Bugün ise çoğunlukla Batı dışı ülkelerin Batılı bir modernizm perspektifinde yeniden yapılanmasını ima eder. Modernizasyon kavramı, modernleşme sürecinde bilimsel ve sanayiye dayalı dönüşümleri işaret eder. Modernite ise bu nesnel değişikliklerin sosyo-kültürel içeriği ve yaşama biçimlerine karşılık gelir (Mattick, 2003: 11; Harrision & Wood, 2003: 128).

### Avrupa sanatında Modernizm

Sanatta modernizm, tek bir stilistik özellik ya da yaklaşım ile ifade edilemeyecek kadar çok boyutludur. 19. yüzyılda Fransa'da daha önce benzeri görülmemiş bir biçimde ve hızla değişen sanat ortamı söz konusudur. Gerek Fransız Devrimi'nin yarattığı düşünsel iklim, gerekse de Sanayi Devrimi ile gerçekleşen teknolojik atılımlar sanatsal faaliyetler üzerinde etkili olur. Bu dönemde ortaya çıkan akımlar, Avrupa'nın sanatsal geleneklerini radikal bir sorgulamaya tabi tutar. Sanatçılar, siyasi hegemonya altında şekillenen klasik anlayıştaki akademik eğitime karşı çıkarak teknik ve stili açısından büyük yenilikler getirir. Cezanne, Manet, Gauguin, Braque gibi modernizmin öncü isimleri gerek resim sanatında ortaya koyduğu yeni problemler gerekse de o güne dek süregelen akademizm temelli ilkeler karşısındaki radikal ve cesur girişimleri ile yeni çığırılara öncülük eder. Fovizm, Kübizm, Sembolizm, Soyut Sanat gibi birçok akım ile sanat tarihi içerisinde büyük bir devrim gerçekleşir.

Tarihsel açıdan 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, doğanın taklit ya da idealleştirilmesine dayalı temsili (mimetik) estetik çözülmeye başlar. Wilhelm Worringer'in deyişiyle; sanat eseri doğanın karşısında "otonom bir organizma" statüsü kazanır (1997: 3). Doğaya içkin güzelliğin sanat eserinin bir koşulu olarak görüldüğü yaklaşımlar sona erer. Worringer'a göre (1997: 3); modern estetik, güzelliği başlangıç noktası almayan ve öznenin tefekkür aracılığı ile nesneyi kavradığı yeni bir aşamadır. Bu çerçevede modern sanatı "estetik nesnelcilikten estetik öznelciliğe doğru" bir adım olarak tanımlar (Worringer, 1997: 4). Sanatçılar tarihsel içeriklerden uzaklaşarak kendi zamanlarına ait, radikal bir bireysellik içerisinde güncel konulara yönelirler. Ayrıca modernleşme süreci sanayileşme, kentleşme ve sekülerleşmenin getirdiği değişimlerin etkisinde toplumsal yaşamda yeni biçim ve kavramlar türetir. Modern sanat, sanayileşme, kentsel toplum, savaş, teknolojik değişim ve yeni felsefi fikirler dahil olmak üzere Batı dünyasındaki dönüşümlere karşı bir tepki içerir. Parçalanma ve yeniden şekillenme, hızlı değişim, geçicilik, güvensizlik, hız, hareketlilik, iletişim, dinamizm, kaos ve kültürel devrim gibi olgular 20. yüzyıl dünyasını şekillendiren kilit olgulardır. Söz konusu temalar içerik ve biçimsel yapıları açısından modern ekollerin merkezinde yer alır. Aynı zamanda sanatçıların bu olgulara yönelmesi, sanatsal pratiği yöneten tarihsel normları reddederek radikal sonuçlara varmalarına yol açar (Mattick, 2003: 11, 76).

Doğa bilimlerinin bulguları modern sanatın kendine özgü yapısında biçimlendirici bir etkiye sahiptir. Peter D. Ouspensky, Wilhelm Wundt, Albert Einstein gibi bilim insanlarının X-ışınları, elektronların keşfi, uranyumun radyoaktif özelliklerinin bulunması, kuantum enerji teorisi, hiper-uzay felsefesi, görelilik, dördüncü boyut gibi modern fiziğe ilişkin devrim niteliği taşıyan tezleri yeni bir evren algısına yol açar. Öte yandan Karl Marx, Charles Darwin ve Sigmund Freud'un toplum, doğa ve insan hakkındaki fikirleri, Avrupa'nın zihinsel dönüşümünde şok edici etkiler yaratır. Motor gücü, yeni yakıt kaynakları, ulaşım ve iletişim konusunda yeni araçların ortaya çıkışı ve kimya alanındaki "sentetik devrim" insanlığın üretim ve tüketim biçimlerini kökten değiştirir (Henderson, 2009: 132). Tüm bu gelişmeler, Batı dünyasının zihninde gerçeklik algısına ilişkin tarihsel bir kırılma yaratır. Ampirik deneyimle gözlemlenen dünyanın aslında onu algılayışımızdan

farklı olabileceği fikrini doğurur. Görsel deneyimin yanıltıcı olduğu fikri güçlenir. Fiziksel gerçekliğin, insanın duyuşal deneyimlerinden farklı olduğu düşüncesi, yeni bir gerçeklik algısı yaratır. Bu noktada sanatçıların dünyayı deneyimleme ve ifade biçimlerinde köklü değişiklikler meydana gelir. Sanatçılar, dünyanın nesnel görünüşe ilişkin derin bir şüphecilik içerisine düşerler. Sanat eserinin tarihsel misyonu olan doğayı taklit eyleminden uzaklaşarak gerçeği keşfetmenin yeni yollarını ararlar (Henderson, 2009: 143). Kübizm, Rayonizm, Vortizm, Konstruktivizm, Süpremativizm gibi stillerde uzay, zaman, elektromanyetik ve kütleyle ilişkin bilimsel atıflar içeren eserler görmek mümkündür. Jean Metzinger, Georges Braque, Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Umberto Boccioni, üretimlerine ilişkin açıklamalarda dönemin bilimsel gelişmelerine atıfta buldukları çok sayıda çıkarımlar yaparlar. Bauhaus, De Stijl gibi avangard grupların modern sanatın kuramsal zeminini oluşturan çalışmalarında modern bilimsel teknikler önemli bir yer tutar (Childs, 2000: 21-22).

Modern sanat, gelenekten kasıtlı bir uzaklaşma girişimi olarak yenilikçi ve radikal ifade biçimleriyle karakterize edilir. Modernitenin temel söylemi olarak "*ilerleme*" kavramı, 19. yüzyılın ikinci yarısında sanatsal yaklaşımlarda gereklilik haline gelir. Sanatçılar bilimsel ve teknolojik gelişmelerin ufkunda biçim üzerine sistematik deneylere yönelir. Estetik modernizm ile sanat tarihinde ilk kez sanatın biçimsel olanakları, sanat kavramının tanımlanabilmesi için birer sorgulama aracına dönüşür. Sanatçı için biçimsel tartışmaların amacı, nesnel gerçekliğin temsili durumlarını üretmek yerine, sanatın kendi gerçekliğine ilişkin değerleri ortaya çıkarmaktır. Clement Greenberg, estetik modernizmin davranışsal özünü, bir disiplinin kendisini eleştirmek için o disiplinin karakteristik yöntemlerinin kullanılması olarak işaret eder (Greenberg, 1965: 193-194).

### **Türkiye’de modern sanatın ortaya çıkışı**

Türkiye’de Batılı resim anlayışıyla ilk temaslar 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılda askeri okulların eğitim programları çerçevesinde ortaya çıkar. Mühendishane-i Bahr-i Hümayun (1773), Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn, (1796), Mekteb-i Tıbbiye (1826), Mekteb-i Harbiye (1834) gibi Batılı müfredata sahip okullarda topografya ve askeri amaçlı verilen resim derslerinde geleneksel minyatür sanatının iki boyutlu yapısından farklı olarak, düzlem, perspektif ve üç boyut içeren yaklaşımlar öne çıkar (Özyiğit, 2012: 21-22, 410). II. Mahmut döneminde bu okullarda eğitim gören Ferik İbrahim (1815–3 Ekim 1889) ve Ferik Tefvik Bey’in (1819– 1865/66) sanat eğitimi amacıyla Avrupa’ya gönderilmesi yeni bir evrenin başlangıcı olur. 19. yüzyılda Batılı anlamda resim sanatının ilk temsilcileri olan bu sanatçılar doğanın taklidine yönelik, manzara ağırlıklı natüralist ve foto-gerçekçi resimler üretir. 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, Batı etkisinde gelişen Türk sanatına kattığı değerler bakımından Türk resminin modernleşmesi serüvenini bir adım öteye taşır. Eğitim programı Paris I’Ecole des Beaux-Arts’tan (1648) örneklenerek oluşturulan okul, Türkiye’de resim sanatının akademik disipline kavuşması açısından önemli bir aşamadır (Renda & Erol, 1989: 127; Giray, 1988: 20).

Modern üsluplar ile ilk bilinçli karşılaşma, Sanayi-i Nefise Mektebi’nden 1910 yılında mezun öğrenciler arasında eğitim amacıyla Paris’e gönderilen sanatçılar eliyle gerçekleşir. 1914 Kuşluğu olarak adlandırılan, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Feyhaman Duran gibi sanatçılar, modern Türk resminin ilk temsilcileri olur. Bu sanatçılar Paris’te Fernand Cormon (1845-1924), Albert Laurens ve Jean Paul Laurens’in (1838-1921) atölyelerinde izlenimcilik temelinde akademik içerik ve disipline bağlı bir eğitim alırlar. Öğrenimleri esnasında patlak veren I. Dünya Savaşı sebebiyle 1914 yılında yurda geri döndüklerinde, Türk resim sanatı içerisinde büyük bir devrimin müjdecisi olurlar. Türk sanatına izlenimciliği getirerek, gerçekliğin taklidi ötesinde, duyumsanan gerçekliğe yönelik yeni yaklaşımlara dayalı modern kavrayışlara öncülük ederler. Ayrıca öznelliğe ve kişisel duyarlılığa dayalı sanatçı kimliğinin inşasında büyük rol oynarlar. 1914 Kuşluğu aynı zamanda Sanayi-i Nefise’nin ilk yerli öğretim kadrolarını oluşturarak, Türk resim sanatının modern kuşaklarının yetiştiricileri olur (Öndin, 2011: 99-100; Giray, 2010: 22-23, 37).

Türk resim sanatının modernizm ile temasında ikinci evre Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'dir. 1922-23 yıllarında resim eğitimi için Paris ve Almanya'ya gönderilen bu öğrenciler Ernest Laurent (1859-1929), Lucien Simon (1861-1945), Paul-Albert Laurens (1870-1934), Hans Hoffman (1880-1966) gibi sanatçıların atölyelerinde çalışır. 1928 yılında Türkiye'ye dönerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni kuran bu öğrenciler, Avrupa'daki eğitimleri doğrultusunda realizm, konstrüktivizm, dışavurumculuk ve kübizm üzerine derinlikli araştırmalara girer. 1927 yılında açılan 11. Galatasaray Sergisi'nde, Ahmet Zeki (Kocamemi) Bey (1900-1959) ve Ali Avni (Çelebi) Bey (1904-1993) gibi birkaç genç sanatçı, kübizmden dışavurumculuğa dek her türlü akımın benimsendiği büyük bir üslup değişiminin örneklerini verirler. Müstakiller ile biçimsel deformasyon, zaman-mekân sürekliliği, kent yaşamı gibi öğeler Türk sanatına girer. Türk resminde dışavurumcu eğilimler, modern sanatın temel karakteri olan analitik yaklaşımlar ile öznel ifade süreçlerinin iç içe geçtiği yeni bir estetik modelin ilk örnekleri olur. Türk resim sanatına kattıkları bu çoğulcu anlayış, kendilerinden sonraki ressam ve heykeltraşlara da önemli bir miras olmuştur (Giray, 1988: 20-23, 37).

Türk resim sanatında eski sanat ve modern sanat karşıtlığının açıkça belirdiği evre, 1933 yılında d Grubu'nun kurulması ile başlar. d Grubu, Nurullah Berk, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu ve Abidin Dino tarafından kurulur. Genç sanatçılar, Türkiye'nin modern yüzünü temsil eden yenilikçi ve etkin bir güç olarak yorumlanır. d Grubu sanatçıları, modern kaygılar ile akademik ve empresyonist yapıya karşı tavır alır. Türk sanatının, doğulu kimliğinden sıyrılarak Batılı teknik ve biçimlere yönelmesi gerekliliğini savunur. Grup üyeleri, başta kübizm olmak üzere modern sanatın biçimsel dilini benimser. Resmin yapısal sorunları, formalist değerleri ve kübizmden fütürizme dek geniş stil etkilenimleri ile modern Türk resminde yeni boyutlara öncülük ederler. d Grubu sanatçıları, 1936 yılında Leopold Levy'nin Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünün başına geçmesi ile 1914 Kuşağı hocalarının yerine Akademi'de görevlendirilir. Yetiştirdikleri öğrenciler ile başta non-figüratif ve soyut sanat olmak üzere çağdaş resim sanatımızın kurucuları olur. Grup 1930'lı yılların sonunda modern sanattan önemli ölçüde uzaklaşarak, yeni bir klasisizm arayışı içerisine girer (Özsezgin, 2010: 6; Yasa-Yaman, 2006: 23).

1930'lu yıllarda sanatçı faaliyetleri, Cumhuriyet'in modernleşme ülküsünü temsil eden ilke ve devrimleri paralelinde karşılık bulur. Batılı biçimleri deneme ve yayma anlayışı bu sürecin doğal bir sonucu olarak sanatçıların tuvallerine yansır. Bağımsız ya da bir grup içerisinde etkinlik gösteren sanatçılar tematik olarak birbirine yakınlığı söz konusu olan, ancak estetik açıdan her türlü yeni denemelerin bulunduğu çoğulcu bir ortamda eserler verirler. 1930'larda sanatçıların üslup zenginliklerinin ve 1950'lerden sonra başlayacak olan bireysel üslup arayışlarının temelini teşkil edecek yaklaşımları, modern Türk resminin kurucu unsurları olarak tarihsel öneme sahiptir.

### **1930'lu yıllarda süreli yayınlarda modern sanat algısı**

1930'larda Türk basınında yer alan resim eleştirilerinde, modern sanata ilişkin tartışmalarda artış görülür. Söz konusu dönemin düşünsel boyutu ve sanatsal etkinliklere karşı yöneltilen eleştiriler, bu süreci okumamız noktasında birincil kaynak durumundadır. Modernizm içerikli tartışmaların yoğunluk kazandığı dönem Müstakiller ve d Grubu etkinlikleri ile eş zamanlıdır. "*Eski sanat ve yeni sanat*" ikiliği çerçevesinde yapılan eleştiri ve incelemeler, yazarların estetik değerlere yönelik sorgulamaları sosyal, politik ve kültürel bağlamlara sahiptir.

Celal Esat, Hakimiyeti Milliye Gazetesi'nde kaleme aldığı yazıda; tüm dünyada hızla değişen sanat anlayışının Türk sanatçıları olumsuz etkilediğini düşünür. Celal Esat'a göre modern sanat, doğayı mimetik bir biçimde temsil etmek yerine, sanatçıya içkin duyguların lirik biçimlerde dışa vurulmasını hedefler. Türkiye'de ise modern sanatın özümsemediği görüşündedir. Türk ressamların modern eğilimleri uygulayabilmek için yeterli birikime sahip olmadığını düşünür. Dolayısıyla yeni sanatın anlaşılmadan, salt taklide indirildiğini belirtir. Sanatçıların sürekli yenilik kaygılarını modern sanatı savunanların spekülative tutumlarıyla ilişkilendirir (Celal Esat, 1930: 1). Oysa Esat'a göre, modern sanatı savunan çevrenin sanatsal yetkinliği tartışmalıdır. Söz konusu çevrenin empresyonist ve akademik ressamları küçümsemesi sanat konusundaki bilgisizliklerini yansıtır. Benzer bir durumun Avrupa'da yaşandığına dikkat çeken Esat, kübist ya

da modern sanatçının samimi çabalarını görmenin güç olduğunu savunur. Doğru bir değerlendirme için yeni sanatın ön yargılardan uzak ve düşünsel boyutlarıyla irdelenmesi gerektiğinin altını çizer (Celal Esat, 1930: 2).

Ali Sami, 24 Aralık 1931'de kaleme aldığı yazıda; modernist eğilimlerin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki bazı hoca ve öğrenciler tarafından anlaşılardan sahiplenildiğini belirtir. Modernizme ilişkin yeterli bilgileri olmadığını düşündüğü bu sanatçıları "*Batının züppeliklerini sürdürmekle*" itham eder. 1910 yılında gittiği Paris Güzel Sanatlar Akademisi tecrübeleri çerçevesinde sanatta modernizmi "*çürük ve kof*" bir yaklaşım olarak yorumlar. Modern dönemde sanat dışı pek çok girişimin, yalnızca yeni oldukları gerekçesiyle kabul edildiğini belirtir. Modern sanatın zayıf temellerinin, basın ve sanat ortamı tarafından kamuflle edilerek ekonomik kaygılar çerçevesinde tuzağa dönüştüğünü ifade eder. Modern sanatçıların üretim süreçlerinin para kazanma kaygısı ile yapılan bir çeşit "*düzenbazlık ve şarlatanlık*" olarak niteler (Ali Sami, 1931: 4). Avrupa'da "*snobların tekelinde rant kapısına dönüşmüş*" modern sanatın, Türk kültüründe anlam bulamayacağını savunur. Türkiye'nin yeni sanatın millî değerler çerçevesinde yapılanması gerektiğine inanır. Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimin sahteliklere kapılmadan ilim ve irfan üzerine kurulu millî bir duruş içermesini salık verir (Ali Sami, 1934: 302-306).

Peyami Safa, kübizmin ortaya çıkış koşullarını Avrupa'nın modernleşme süreci ile ilişkilendirir. Kübizmin, varlığın en saf halini arayan modern insanın derin bir sadelik istencinden doğduğunu belirtir. Ancak modern sanatçıların geleneği reddetmeye varan sınırsız bir özgürlüğe sahip olmasını sakıncalı bulur. Bu alanın suiistimal edilmeye müsait olduğuna dikkat çeker. Sınırsız özgürlüğün kısıtlanabilmesi için modern eserlerin "*esnek bir akıl süzgecinden geçirilmesini*" salık verir (Safa, 1936: 7). Böylece modernizmin sorunlu yönlerinin azaltılmasının mümkün olduğunu düşünür. Henri Matisse, Pablo Picasso, Fernand Léger gibi sanatçıların eserlerinde özgürlük ile mantık kuralları arasında dengenin kurulduğu görüşündedir. Bu sayede modern resmin aykırı yönlerinden sıyrıldığını belirtir. Modern stillere yönelen ressamın, "*iç dünyalarından doğan ilhamın*" tesiriyle estetik değerlerden uzaklaşıp farklı arayışlara yönelmesi, sanatın gerilemesi anlamına gelir (Safa, 1936: 8). Modern sanatın, klasik değerlerin sahip olduğu estetik tutarlılığa ulaşamayacağı bir gerçek olarak anlaşılmalıdır. "*Güzel*" kavramını temel alan ve rasyonel ilkelerin ışığında yapılan geleneksel sanatın, modern kaygılar ile "*yolunu kaybeden*" sanatçılar için kurtuluş anlamı taşıdığını savunur. Türkiye'de ise kübizmin Avrupa'nın realitesinden kopuk olarak algılandığına dikkat çeker. Türk sanatındaki kübist eğilimlerin Tanzimat'tan beri Türk insanının zihnindeki hayali bir Avrupa'dan geldiği yorumunda bulunur (Safa, 1939: 7-8).

Halide Edip, modern sanatı özgürlük ve politik içeriği bağlamda ele alır. Modern sanatın başat söylemi olan özerklik mefhumunu Adolf Hitler'in kübizm ve izlenimcilik gibi modern sanat akımlarını yasaklaması üzerinden irdeler. İzlenimciliğin yasaklanmasını, sanatta sınırsız özgürlüğe ilişkin endişeler bağlamında anlayışla karşılar. İzlenimci resmin, alanında uzman olmayan sanatçılar eliyle halkı aldatabilecek aşırılık ve illüzyonlara imkân verdiğini belirtir. Yaşam ve sanatın düşünülenden daha fazla ilişkili olduğu varsayıldığında ise taşkınlıklar içeren sanatın toplumsal kargaşaya yol açacağı, sanatçıları "*aşırı bireyciliğe*" sevk edeceği yorumunda bulunur. Kübizmin, izlenimciliğin kontrol edilemez özgürlük istencine karşı estetik bir tepki içerdiğini savunur. Kübizmi, sanatın kontrol dışı eğilimlerini geometrik çizgilerle sınırlandırmak ve ölçülendirmek olarak tanımlar. Yazara göre kübizmin kontrole yönelik tavrı, toplumsal ve politik yaşamda karşılık bulur. Totaliter ülkelerde, kitleler kontrol altına alınmak istendiğinde ya da belirli bir ideoloji bağlamında konsolide edildiğinde kübizmin yaygınlık kazanmasının sıradan bir rastlantı olarak görülemeyeceği kanısındadır (Halide Edip, 1937: 4).

Mahmut Cûda (1937: 13); modern sanat kavramını, modernleşen dünyanın birey üzerindeki sosyal ve psikolojik etkileri açısından irdeler. Modern sanata ilişkin gelişmelerin çağın ihtiyaçlarına cevap niteliği taşıdığını düşünür. Endüstriyel dünyanın medeniyetin değerlerini değiştirerek taşama biçimlerini temelden sarstığına dikkat çeker. Söz konusu dönüşümler, toplumsal yaşamın önemli bir unsuru olan estetik beğenimizi şekillendiren koşullar üzerinde hissedilir. Cûda'ya göre gündelik yaşam endüstriyel üretimin etkisiyle geometrik formlar tarafından kuşatılır. Fabrikasyon üretim ve yeni tasarım anlayışları ile geometrik uyum başat

beğeni koşulu haline gelirken, geometrik biçimler haz kaynağına dönüşür. Benzer bir dönüşüm, başta fotoğraf olmak üzere görüntüleme ve mekanik üretim sistemlerinin gelişmesi ile ortaya çıkar. Fotoğraf, röntgen, matbaa ve yeni baskı teknolojileri ile resmin tarihsel rolü başkalaşıma uğrar. Söz konusu ortam sanatçılar için yeni bir özgürlük alanıdır. Ressamlar, doğanın taklidine ve konuya bağımlı ifadelerden kurtulur. Bunun sonucunda sanatçılar için sanatın duygusal ihtiyaçları karşılamaktan başka bir anlamı kalmaz. Böylece sanatçının tarihsel olarak özgürlüğünü kazanması mümkün olur (Cûda, 1937: 14). Mahmut Cûda, Türk kamuoyunda modernizm hakkında çıkan olumsuz yorumlara karşısında resim sanatının tarihsel gelişim sürecinin hatırlanması gerektiğini belirtir (Cûda, 1937: 15). Cûda, Batı etkisindeki Türk resminin kökenlerinin “*şaşırlmayacak kadar açık bir şekilde Batı*” olduğunu anımsatır. Cûda’ya göre (1936: 6); bu kaynağın esas etki alanı modern ekollere yönelen gençlerden ziyade genç nesilleri yetiştiren Akademi hocalardır. Çünkü, modern Türk resminin Batılı kaynakları Andre Lhote, Jean-Paul Laurens, Heinrich Hoffman, Simon Hollosy gibi Batılı hocalar ve Avrupa’nın geleneklerinin görülebileceği müzelerdir. Dini, politik ve ekonomik koşulların etkisiyle Batı karşısında tarihsel bir gerilemenin içerisinde olan Türk resim ve heykel sanatının gelişimi için, Avrupa ile sağlanacak temaslar aracılığıyla kalkınabileceğini savlar.

Fikret Mualla Varlık Mecmuası’ndaki incelemesinde; modern resmin, sanatın tarihsel gelişimi içerisinde güçlü bir atılım olduğunu yazar. Sanatta modernizmin başlangıcı olarak 20. yüzyılda izlenimcilikten sonra ortaya çıkan üslupları işaret eder. Türkiye’de ise modern sanatın izlenimcilik ile başladığına dair kabulü eleştirir. İzlenimciliğin Avrupa’da “*klasik*” bir üslup olarak kavrandığına dikkat çeker. Yazara göre, dışavurumculuk, kübizm, dadaizm, sürrealizm ve pürizm, gibi stiller, halk tabanına yayılarak gelişimini sürdürür. Edebiyat alanında Friedrich Schiller, Gotthold Ephraim Lessing, Wolfgang von Goethe; müzik alanında Richard Wagner, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert; resim sanatında Pablo Picasso, Raoul Dufy Andre Derain, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck gibi sanatçıların yapıtlarında sanat ileri bir boyut kazanır. Ayrıca modern sanatın gelişiminde Avrupa’da artan eğitim seviyesinin temel motivasyon olduğuna dikkat çeker. Fikret Mualla’ya göre (Fikret Mualla, 1933: 149) sanat, 18. yüzyılda şair ve yazarlar, 19. yüzyılda müzisyenler tarafından şekillendirilir. Buna karşın 20. yüzyılda modern gelişmeler ışığında resim sanatının zaferini müjdelere bir niteliktedir (Fikret Mualla, 1933: 150).

Malik Aksel (1939: 24); modern sanat üsluplarının yapılanışında insanlığın duyuş ve ifade biçimlerindeki değişikliklerin etkisine işaret eder. Modern sanatın kaynağını, izlenimcilik ve sonrasındaki süreçte sanatçıların öznel yaklaşımları öncelemeyle ilişkilendirir. Ressamların nesnel dünyanın görünüşleri yerine, doğa karşısındaki duyularına yönelmelerini dikkat çeker. Dolayısıyla sezgi ve hayal gücü, resmin temel hareket noktasına dönüşür. Bunun sonucunda öznel yaklaşımlar yoğunlaşır ve ekollerin tek bir sanatçıyla temsil edilecek kadar daralmasına yol açar. Eserler, öznel içeriklerin egemenliğinde tamamen anlaşılma hale gelir (Aksel, 1939: 24). Dolayısıyla, sanatçıların hitap edebildikleri kitleler, küçük topluluklar ile sınırlanarak sanatın tarihsel iletişim misyonu değişir. Dadaizm, sürrealizm, kübizm, fütürizm gibi mimetik estetikten uzaklaşmış stiller düşünüldüğünde, sanatta yeni bir söylem alanının kurulur. Sanat sadece benliğin ifadesi konumuna gelerek tarihsel işlevleri yerine özerk bir yapıya kavuşur. Aksel’e göre (Aksel, 1939: 23); sanat sanat içindir söyleminin güç kazanması bu koşullarda gerçekleşir. Malik Aksel’in bir başka tespiti, izlenimcilik sonrasında estetikte ortaya çıkan istikrarsızlıktır (Aksel, 1939: 24). Modern eğilimler doğrultusunda girift problemlerin ortaya çıktığını, modern ile moda kavramlarının özdeş değerler ile yüklendiğini belirtir. Bu süreçte resmin geleneğe dayanan renk, biçim, perspektif gibi temel unsurları önemini kaybeder. Kübizm ile üç boyutlu düzlem kavrayışı, fütürizm ile zaman-mekân algısı, Dadacılar’da ise sanatın tüm değerleri dışlanır. Sürrealizmin “*beceriksizlik*” övgüsü, soyut resmin ise primitivizme yönelmesi sanatın tarihsel birikimlerinin sona erdiği anlamına gelir. Artık teknik beceri yerine acemilik hâkim olurken, acemilik de saf sanat ya da öz – biçim olarak lanse edilmeye başlar. Basitleştirilmiş eserlerde sanat kıymetleri aranırken, geleneğe dayalı yüksek sanatın ürünleri olan başyapıtlar “*klasik*” ve “*akademik*” gibi nitelermeler ile küçümsenir. Aksel’e göre Batı’nın müze ve galerileri, ivedilikle bu doğrultuda yapılmış eserler ile donatılmıştır (Aksel, 1939: 23-24).

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1938: 7); modernizmin başlangıcını P. Cezanne'in çizgi ve rengin yapısına üzerindeki araştırmalarında görür. Modernizm ile resmin "gökten yere indiğini"; sanatçıların, "sadelik" ve "samimiyete" odaklanarak, açık ve anlaşılabilir bir ifadeye yöneldiğini söyler. Sanatçıların doğaya çıkararak yeni gözlem ve deneyim olanaklarını keşfettiğine dikkat çeker. Yeni motiflere yönelen modern ressamların klâsik anlayıştan uzaklaştığını belirtir. Eyüboğlu'na göre, sanat tarihinde ustalığın sınırlarını belirleyen anatomi ve perspektife ilişkin teknik beceriler yeni sanat ile yıkıma uğrar. Bu durum modern yapıt karşısındaki izleyici için şaşırtıcıdır. Resimlerde, konuları tüm detayıyla görmeye alışmış izleyiciler, yalnızca "özü arayan" modern resmin yeni vizyonunu yadırgar. Eyüboğlu, modern resmin temsili kimliğinden arınma idealinde olduğunu söyler. Bu ideal bağlamında, yeni ölçü ve ölçütler ortaya çıkarken, doğanın taklidine yönelik çabalar ve içerik bilinçli olarak göz ardı edilir. Modern ressam, fotoğrafın ulaşamayacağı değerleri, objektifin kaydedemeyeceği güzellik biçimlerini aramaya başlar. Eyüboğlu, olumlu çıkarımlarına karşın Pablo Picasso'nun fikirlerinden türeyen kübizm, Dadacılık, fütürizm gibi üslupların sanata kötü bir şöret kazandırdığı görüşündedir (Bedri Rahmi, 1938: 8). Kübizmi, "bütün dünyayı bir nezle mikrobu gibi dolaştıktan sonra göçüp gitmekte" sözleri ile tenkit eder. P. Cezanne'in Rene Descartes'in teorik zemininde geliştirdiği analitik ve geometrik yaklaşımların, P. Picasso'nun eserlerinde çarpıtıldığını düşünür. P. Cezanne'da biçimsel öğelerin doğayla bağıni koparmadan yeni değerler kazandığını, P. Picasso'nun ise resmi salt geometriye indirgeyerek, sanatın doğa ile ilişkisini kestiğini belirtir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Dadacıların bütünlük içermeyen çalışmalarını, sürrealizmin tekrarlara dayalı form ve çizgisel yapısını yeni resim olarak kabul etmekte isteksizdir. Bu üslupları, yeni olmak adına sanatın tarihsel birikimini reddeden ve yeni sanatın tarihsel yapısıyla örtüşmeyen yaklaşımlar olarak değerlendirir. Modern sanatın, sanatın geleneksel birikimine çok şey borçlu olduğunun altını çizer (Bedri Rahmi, 1938: 9).

Zeki Faik İzer, sanatta modernizmin tarihselliğinin anlaşılabilmesi için 19. yüzyıldaki gelişim sürecine işaret eder. İzer'e göre (1939a: 12); modern sanatın temelleri, akademizm, romantizm, izlenimcilik ve dışavurumculuğun üzerine inşâ edilmiştir. Bu bağlamda 19. yüzyıl sanatı "Davidlerin, Ingreslerin, Courbetlerin" çabaları ile geleneğin yeniden keşfi ile geleneğin reddi arasında estetik bir gerilim içerir. Temel atrımın, geleneği reddetmek suretiyle yeni bir renk anlayışına yönelen empresyonistler ile Ingres'in klasik anlayışını devam ettiren takipçileri arasında olduğuna dikkat çeker. Bu gerilimin yarattığı kaotik yapıda Nicolas Poussin'in klasik geleneğe içkin rasyonel yaklaşımlara dönülmesi gerektiğini iddia eder. Modern sanatçıların 1930'ların sonundan itibaren, "neo-klasizm" yönelmesinin geleneğin yeniden sahiplenilmesi anlamına geldiğini ifade eder. Modern akımların, kübizm ile açmaza girdiğini belirten İzer, geleneğin resim sanatının yeniden ilerlemesi için zorunlu bir kaynak olduğu görüşündedir. İzer'e göre (1939b: 292) modern sanatın sosyal ve politik yapıyı kapsayan bir başka boyutu vardır. Birinci Dünya Savaşı'nın kaotik ortamında insanlığın "tüm zaafının" ortaya çıktığını söyler. Endüstri toplumunun kendisine özgü koşulları, Batı dünyasını yeni sorunlar ile kuşatır. Tüm dünyada hissedilen ekonomik kriz ve dünya genelindeki sanayiye dayalı sorunlar, toplumu olduğu kadar sanatçılar için de yeni vizyonların belirmesine yol açar. Sanatçılar, sanatın tarihsel süreçlerine tekrar ilgi duymaya başlarken, Batı dışı kültürler estetik araştırma konusuna dönüşür. İzer'e göre sanatçılar, sorunlarla örülü yeni dünyada bulamadıkları "hakikatlerin" kurbanı olur (İzer, 1939b: 293).

Nurullah Berk (1939: 107); modern sanatın tarihsel gelişimi için izlenimcilik öncesinde Batı sanatında görülen üç estetik evreye dikkat çeker. Başlangıç noktası, Louis David ile öncülüğünde, Yunan klâsisizmine bağlı "neo-klâsisizm" evresidir. Eugene Delacroix'nın romantik anlayışı ortak bir idealizmi paylaşmakla birlikte neo-klâsisizmin renk anlayışına karşı bir tepkidir. Gustave Courbet ise bu idealizme karşı gelişen "realist" tepkinin öncüsüdür. Bu aşamada ortaya çıkan izlenimcilikte, rengin havadaki su moleküllerinin titreşimlerini vurgulamak için kullanılmasıyla başlayan "kolorist" stillerin yolunu açar. (Berk, 1939: 108-109). Empresyonist sanatçıların saf renklere yönelmesi, doğa ile yeni temasların kurulması ve ışığın resmin temel konusu olarak önem kazanmasını önemli bir kırılma olarak işaret eder. Nurullah Berk, izlenimci ressamın akademik kurallar ötesinde doğayı rehber edinmesini sanat tarihinin başat dönüşümleri arasında görür. Georges Seurat öncülüğündeki post-izlenimciliği ise izlenimciğin sistemleştirilmesi olarak



tanımlar. Nurullah Berk'e göre (1939: 109), izlenimcilik form ve desenleri eritip parçalarken; Georges Seurat, izlenimciliğin renk anlayışını titiz ve kapsamlı bir çabayla geometrik açıdan geliştirerek, izlenimciliği "*klasikleştirmeye*" çalışır. Modern dönemin esas başlangıcını ise Fovistler temsil eder. Fovizm ile izlenimcilik arasında renk temelli ortaklık yadsınamaz. Ancak fovizmin başat katkısı, renk ve nesnelere geometrik açıdan incelemeleri, elde ettikleri hacim - kütle değerleri ile kübizme giden yolu açmış olmalarıdır. Bu noktada P. Cezanne'nin tarihsel önemi, resim sanatını, izlenimciliğin "*dağınıklığı*" ile fovizmin "*sarhoşluğundan*" kurtarmak için, sanat tarihinin en güçlü dönüşümlerinden birine öncülük etmesidir (Berk, 1939: 111). Berk'e göre, kübizmin 1907 yılında ilk ortaya çıkışından 1930'lu yıllara dek, sanat muhafazakâr ve geleneksel sınırlarından kurtulur. Ancak modernizm hakkında kesin yargılara ulaşmadan önce modern sanatın kaynaklarının çok-yönlü biçimde sorgulanması gerektiğini belirtir. Yazara göre, izlenimcilik ile ortaya çıkan, bir süre sonra spekülâtif nitelikler kazanan modern akımların, sanat tarihindeki geleneksel yapıya yönelik yıkıcı tepkiler içerdiği unutulmamalıdır (Berk, 1939: 107).

## Sonuç

Modernizm, insan düşüncesinin evrimsel sürecinde eşsiz bir kırılmadır. Bu dönemde, Batı'nın geleneğe dayalı değer dünyası yerine modern ilkeler tarafından tanımlanan yaşama biçimleri konur. Söz konusu değişimin hızı, kapsamı ve niteliği o denli büyüktür ki, modernizm üzerine günümüze kadar gelen tartışmalarda bütünlüklü bir tanıma ulaşılabileceği mümkün gözükmemektedir. Öte yandan modernizmin Batı dünyasının doğal gelişimi içerisinde, tarihsel pek çok deneyimin ürünü olarak ortaya çıktığı unutulmamalıdır. Batı dışı coğrafyalarda ise söz konusu süreç ve deneyimler yaşanmamıştır. Bağlam ve etkenleri açısından karmaşık bir sistem olan modernizme ilişkin tecrübeler Batı dışı ülkelerde sancılı süreçler doğurmuştur. Siyaset, ekonomi, felsefe ve sanat gibi alanlarda meydana gelen değişimler, neden-sonuç ilişkileri yeterince kavranmadan, yüzeysel ve biçimsel olarak uyarlanmıştır. Türkiye'de 1930'lu yıllarda modernizmin algılanışındaki kapsam ve yargılar da bu açıdan düşünülmelidir.

Sanatta modernizm, pek çok süreç ve üslubun iç içe geçtiği çok katmanlı bir ortamı tanımlar. Sanatçıların üretim biçimleri ve stillerini belirleyen çok farklı motivasyon kaynakları görülür. Otorite fikrinin reddi, geleneğe karşı şüpheci ve sorgulayıcı yaklaşımlar gibi ortak tavırlara karşın farklı estetik sistemlerin oluşturduğu bir sentezi tanımlar. Sanat, modern dünyayı oluşturan politik, bilimsel ve felsefi sistemlerin etkisiyle yeni ve entelektüel boyut kazanır. Sanatçıların bu yönelimleri, içerisinde yaşadıkları dünyanın realitesinden kaynaklanan bir doğallık içerir. Sanatçılar, yeni perspektifler kazanarak doğaya ilişkin gözlemlerini bir yüzeye aktarmaktan ziyade, resim yüzeyini doğanın işleyişini anlamak amacıyla bir deney alanına çevirir. Modern sanat ile sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki ilişkilerde yeni deneyim olanakları belirir. Türkiye'de Batılı modern sanatçının estetik vizyonunu oluşturan koşullardan bahsetmek güçtür.

1930'lu yıllarda Türkiye'de modernizme ilişkin eleştirilerde yeni sanat fikrine yönelik kuşkulu bir yaklaşım söz konusudur. Modern sanat akımlarının Türk ressamlar tarafından anlaşılmadan uygulandığı düşüncesi, Türk resminin gelişimi açısından sorunlu bir gelişme olarak görülür. Modern sanatın Avrupa'da çözülmeye başladığı ve Batı sanatının neo-klâsizmeye yöneldiği gibi iddialar basında sıklıkla ifade edilir. Ayrıca modern sanatın Avrupa'da kabul görmediği düşünülen kötü örneklerinin Türk ressamlar tarafından sergilere taşındığı fikri öne çıkar. Buna koşut olarak sanatta modern bir ilerlemenin gerekliliğini savunan ve modern sanatın tarihsel süreçteki sürekliliğinin kavranmasına yönelik karşıt bir görüş gelişir. Cumhuriyet'in modernleşme çabaları ile özdeş düşünülen yeni sanat, biçimsel değerlerinden ziyade ideolojik açıdan temsil ettiği anlamlar açısından benimsenir. Modernizm kavramı çerçevesinde sanat dışı düşünceler odağında oluşan fikir ayrılıkları, modern sanata ilişkin derinlikli araştırmaların yapılması noktasında yavaşlatıcı bir etken olarak görülmektedir.

1930'lu yıllarda modern sanata ilişkin değerlendirmelerde, yazarlar tarafından ele alınan temel ölçüt doğaya benzerliktir. Bu yıllarda genç kuşak ressamlar arasında modern sanatın biçimsel açıdan Cumhuriyet'in inkılâpçı yönünü temsil ettiği fikri öne çıkar. Ancak empresyonist kuşak ve

çevresi, sanatçının doğayı gözleme ve aktarma biçimlerindeki radikal değişimleri yadsır. Bu durum, sanat nesnesinin anlatım gücüne yönelik kaygılar ile ilişkilidir. Modern sanatın edebi ve temsili konulardan uzaklaşması izleyici ile sanat nesnesi arasındaki iletişimde olumsuz bir nitelik olarak görülür. Cumhuriyet döneminde resim sanatının halk ile iletişim noktasında üstlendiği sorumluluk düşünüldüğünde, genç Cumhuriyet'in tarihsel anlatılarını ve değerlerini idealleştirecek bir sanatın tabiata benzerliği birincil önemdedir. Dolayısıyla modern sanatın formalist yönü, sanatın toplumsal sorumluluklarında bir gerileme olarak değerlendirilir.

Sürelî yayınlardaki eleştirilerde “yeni sanat” kavramıyla nitelenen modern akımlar başta kübizm olmak üzere dışavurumculuk, konstruktivizm, fütürizm gibi akımları kapsar. İzlenimcilik 1930’lu yıllarda Avrupa’da akademik üslup olarak modern kategoriler dışında incelenmesine karşın, Türk basınında çoğunlukla modernizmin başlangıcı olarak görülür. Yurtdışında eğitim almış genç sanatçıların yazılarında ise modern sanatı oluşturan üsluplara ilişkin kategorik ayrımları anlama girişimleri ön plandadır. Genç kuşak sanatçı ve yazarlar, modern sanatın, sanat tarihi içerisinde süreklilik gösteren bir ardışıklığın ürünü olduğunu düşünür. Bu bağlamda, Batı dünyasının eleştireliliğine koşut söylem ve çözümler üretirler. Ancak bu sanatçıların gittiği atölyelerdeki akademik disiplin, resmin biçimsel öğelerinin statik bir uygulamalar dizisi biçiminde algılanmasına yol açar. Bu biçimsel öğeleri yapılandıran dünyaya ilişkin felsefi ve bilimsel çözümler oldukça azdır. Bunun yerine, modernizmin biçimsel yönü, Doğulu bir duyarlılık ile uzlaştırılmaya çalışılır. Bunun nedeni, Batı’da modernizmi oluşturan süreçlerin Türkiye’de yeterince deneyimlenmemesidir. Bu bağlamda Batılı modern sanatın 1930’lu yıllarda Türkiye’deki varlığı özümsemiş bir ifade biçiminden ziyade, öykünülmüş bir kurallar bütünlüğü olarak tanımlamak mümkündür.

## Çıkar Çatışması Beyanı

“1930’lu Yıllarda Türk Resim Sanatında Modernizm Algısı” başlıklı makalemizin herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur.

## Kaynakça

- Aksel, M. (1939). Sanat ve Yenilik. *Oluş*, 1(2), 23 – 24.
- Ali Sami (1934). Türk İnkılâbının Beklediği Sanat, *Ülkü*, 2(10), 302 – 306.
- Ali Sami (1931, 24 Aralık). Yeni Resmin İçyüzü, *Cumhuriyet*.
- Berk, N. (1939). Modern Sanat: Mektep ve Meslekler. *Güzel Sanatlar*, 2, 107 – 113.
- Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. Metis Yayınları.
- Celal Esat (1930, 27 Mayıs). 1930 Resim Sergisi, *Hakimiyeti Milliye*.
- Childs, P. (2000). *Modernism*. Routledge.
- Cûda, M. (1936, 28 Ağustos). Yirminci Galatasaray Sergisi ve Bir Usulün İflâsı. *Cumhuriyet*.
- Cûda, M. (1937). Modern Sanat. *Ar*, 10, 13 – 15.
- Eyüboğlu, B. R. (1938). Yeniler ve Yeni Resim. *Ar*, 2(3), 7 – 9.
- Giray, K. (1988). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* [Yayımlanmış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi]. Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Giray, K. (2010). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu’ndan Türkiye’de Çağdaş Başyapıtlar*. Türkiye Merkez Bankası.
- Greenberg, C. (1965). Art and Literature, *Spring*, 1965, 193 – 201.
- Harrison, C. & Wood, P. (2003). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing.
- Henderson, L. D. (2009). The Image and Imagination of the Fourth Dimension in 20th-Century Art and Culture. *Configurations: A Journal of Literature, Science, and Technology*, 17, 131 – 160.
- İzer, Z. F. (1939a). Resimde Klasizm. *Oluş*, 1(1), 12.

- İzer, Z. F. (1939b). Tabiat Karşısında Resim. *Oluş*, 1(11), 292 – 293.
- Lüleci, Y. (2015). *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat*. İskenderiye Yayınları.
- Mattick, P. (2003). *Art in Its Time: Theories and practices of modern aesthetics*. Routledge.
- Öndin, N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği 1850-1950*, İnsancıl Yayınları.
- Özsezgin, K. (2010). *Cumhuriyetin Elli Yılında Plastik Sanatlar*. Tunca Sanat.
- Özyiğit, H. (2014). *1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Peyami Safa (1936). Bizde ve Avrupa'da Kübik. *Yedigün*, 188, 7 – 8.
- Peyami Safa (1939). Çarpık Resim Yaşayacak Mı?. *Yedigün*, 326, 7 – 8.
- Peyami Safa (1940, 16 Şubat). D Grubu Sergisi, *Cumhuriyet*.
- Renda, G. & Erol, T. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*. Tıglat Yayınları.
- Yasa-Yaman, Z. (2006). *d Grubu*, Yapı Kredi Yayınları.
- Worringer, W. (1997). *Abstraction and Emphaty: A Contribution to the Psychology of Style*. Elephant Paperbacks.

### Extended Abstract

Modernism, with the values it represents, is one of the greatest intellectual ruptures in human history. This process includes all the radical changes in scientific, economic, political and cultural phenomena since the Renaissance. Modernism has a theoretical unity that emerged from the objective experiences of European society. With the impact of these revolutionary developments in science, economy and politics, it is seen as a new explosion of form in the art of painting. Art moves away from the tradition of imitating objective reality. Instead, phenomena such as individuality, imagination, emotions and psychology become the field of interest for artists. Scientific innovations, new methodologies in philosophy and social sciences, and a new art economy enrich the ways in which art is produced. The intellectual sources of modern art stem from rich theoretical developments. At this point, we should emphasize that modern art is a natural stage of Europe's unique historical development. The development of modernism in Turkey, on the other hand, is very problematic since the specific conditions of modernism did not emerge. Until the beginning of the 20th century, Turkey had not yet completed its industrialization, and there was insufficient attention given to the fields of philosophy and art, as well as a lack of scientific expertise. However, with the establishment of the Turkish Republic, important revolutions took place in all areas of social life. Art, too, has undergone significant developments. However, until the 1930s, there were not enough artists and academics in Turkey who had the necessary knowledge for the development of modern art. For the first time, the curricula of the Military Schools, which began to be opened in Turkey at the end of the 18th century, included formal elements such as perspective, which formed the basis of European painting. Impressionism appears in Turkish painting for the first time with İbrahim Çallı and his friends. However, for modern art to emerge in Turkey with all its qualities, it was necessary to wait for the transition to the Republican regime. As of the end of the 1920s, important styles of modern art such as Expressionism, Cubism and Constructivism become widespread among Turkish artists. The 1930s are very rich years in terms of art, as all these styles are seen. Furthermore, Turkish painters who were trained in European art centers such as Paris and Munich, upon returning to Turkey, trained generations of artists who produced new and modern art at the Academy of Fine Arts. After the establishment of the Turkish Republic, the modernization process in Turkish art enters a dynamic development phase. Because modern art represents the ideals of the Republic of Turkey. Considering the political dimension of modernism in Turkey, styles such as cubism, expressionism and constructivism are the visualization of the progressive goals of the young Turkish Republic in the 1930s. In this context, modern art in Turkey was perceived as a new visual culture representing innovation. In such an environment, art criticism is of great importance for understanding how modern art is thought about. The art criticisms published in the Turkish press during the 1930s contain significant information in terms of demonstrating how modern art is perceived in Turkey. This article aims to evaluate an important phase in the historical development of the idea of modernization in Turkish painting through the discourses of artists and thinkers of the period. The results of the article are expected to add new perspectives and evaluation possibilities to our knowledge on the phenomenon of modernization in Turkish painting. The article analyzes critical writings in various magazines and newspapers published in the 1930s. In the chronological research, the stages of the development of the idea of modernism in the art of painting were investigated. The ideas of artists and writers about modernism were identified and compared with each other. Thus, it was seen how important writers in Turkey perceived modernism in the art of painting in the 1930s. The findings in the article reveal how the idea of modernism was perceived in Turkish painting in the 1930s. In this way, it is aimed to understand the intellectual sources underlying the stylistic developments in Turkish painting.