

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZELSANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**“POPÜLER KÜLTÜR” ÜN TÜRK
RESİM SANATI ÜZERİNDEKİ
ETKİLERİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:

20046065 Nimet YALLIALTIN KAPLAN

Danışman:

Prof. Kemal İSKENDER

İSTANBUL - 2008

ÖNSÖZ

Hiçbir olgu, başlı başına kendi kapsamında değerlendirilemez. Tarihten bahsederseniz, biraz coğrafyadan, bolca sosyolojiden, belki iklimden ve ırksal özelliklerden bile faydalanmanız gerekir. Sanatta da durum bundan farklı değildir. Bir sanatçıdan, bir akımdan ya da kavramdan söz edilecekse; dönemin tarihsel özelliklerini, toplumsal olayları ve gelişmeleri, hatta hatta coğrafyanın etkisini dahi hesaba katmak gerekir. Tez için seçeceğim konunun bu anlamda elverişli bir ortam yaratması ve beni heyecanla kaleme sarılmaya yönlendirebilecek bir açılım sunması; ayrıca seçtiğim konunun, her gün etrafımızda, beğensek de beğenmesek de değişen, şekillenen günlük yaşamdan, kültürden de izler taşıması benim adıma önemliydi. Dolayısıyla, resim temelinden yola çıkmış olsam da, tarih ve sosyolojiye olan ilgim; bu çalışmanın aslında bir sosyoloji kavramı olan “popüler kültür” çerçevesinde şekillenmesine neden oldu. Bu çok renkli, çok söz söylemeyi gerektirecek ve bir o kadar da incelenmeye muhtaç konu, ülkemiz söz konusu olduğunda pop star yarışmalarından, minibüs kültürüne, at arabası süslemeciliğinden, dildeki yansımalarına kadar geniş bir yelpazeyi içerse de; konunun kitsch dışında, akademik sanattaki karşılığını araştırmak da benim için ayrıca heyecan verici bir süreçti. Ancak nihayetinde popüler kültür kavramı sosyolojik bir terim olduğu için, haddim olmayarak bu konuda ahkâm kesmek ve bir rota belirlemek durumuyla karşı karşıya kaldım. Umarım kuramsal çerçeveye açıklık getirmeye çalışırken, bir yanılgıya ya da çelişkiye düşmemiş, resim sanatı ve popüler kültürü ele alırken de bir yanlışlık yapmamışımdır. Umarım kullandığım dil, okuyacaklar ve tezden faydalanacaklar için yeterince anlaşılır ve akıcıdır. Ve son olarak, umarım ki, ben bu çalışmayı hazırlarken nasıl yığın kaynak ve “TEZ” den yararlandıysam, bu tez de başkaları için yol gösterici ve ufuk açıcı olsun. Çünkü çok iyi biliyorum ki, bir kaynağa yönlendirilmek bile umut veriyor.

Hocam Kemal İskender’e teşekkürlerimi sunuyorum; bu konuyu seçmemde önyak olduğu ve tüm süreç boyunca bilgisini ve desteğini esirgemediği için. Eşim Melih Eray Kaplan’a teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunuyorum; yüksek lisans yapmam konusunda beni teşvik edip, motive ettiği ve çok beceriksiz olduğum bilgisayar mevhumu karşısında yardımlarını eksik etmediği için. Aileme ayrıca teşekkür ediyorum, tez yazımı süresince küçük oğluma (ve hatta bize) dört koldan bakıp, yokluğumuzu hissettirmedikleri için. Son olarak, şimdi anlamasa da büyüyünce anlayacak olan oğluma...

Mayıs 2008

Nimet YALLIALTIN KAPLAN

ÖZET

Küreselleşmeyle birlikte yerini sağlamlaştıran popüler kültürün evrensel sonuçları bir yana; Türkiye'de bir olgu olarak popüler kültürün gelişimi hızlı; fakat adlandırılıp, araştırılmaya değer görülmesi ise geç olmuştur.

Türkiye'nin 60'lı yıllarla birlikte değişen kent dokusu; kırsal alandan kente göçün önü alınmaz bir boyutta sorun haline gelmesi ve kent yaşamıyla köy kültürünün karşılaşmasından doğan sentez, Türkiye'deki popüler kültür kavramının doğal gelişiminin kaynağını teşkil etmektedir. Hemen her alanı olduğu kadar resim sanatını da etkileyen kavram; önceleri günlük yaşam izlenimleri, popüler temalar ve tavırlar olarak karşımıza çıkarken, 80 sonrasında bazı sanatçılar tarafından bilinçli olarak yönelinen bir alan olmuştur. Tüketim kültürünün etkilerini, popüler nesne ve yaklaşımları, pop sanatı bağlamında tuvallerine ve düzenlemelerine eleştirel bir dille yansıtan bu sanatçılar, kaçınılmaz olarak 'popüler kültürün sanatı' niteliğindeki "kitsch" olgusunu da bilinçli bir şekilde çalışmalarında vurgulamışlardır.

Türk resim sanatında popüler kültüre ilişkin çalışmaların oldukça çarpıcı örneklerinin olmasının yanı sıra, kavramın kapsamının aristokrat çevrelerce ilgi görmemesi, Türkiye'de sanatın yüksek kültüre hitap eder konumu ve resim sanatının halk içinde popülerlik kazanamamasından dolayı Türk resim sanatının bütünüyle popüler kültürün etkisi altında olduğu söylenemez. Türk resmi, neredeyse Cumhuriyet tarihiyle yaşıt akademik çizgisini muhafaza ederek yoluna devam etmektedir.

ANAHTAR KELİMELEER: "Popüler", "Kültür", "Yüksek/ Popüler Kültür", "Sanat", "Türk Resmi".

SUMMARY

Apart from the universality of popular culture, which consolidated its position alongside globalization, in Turkey denominating and investigating popular culture as a phenomenon has been a very slow process.

After the 1960s, the changes in the structure of cities in Turkey - the uncontrolled migration problem from rural areas to cities and the synthesis of city life and village culture - constituted the source for the natural development of popular culture in Turkey. This process, which affected painting as well as other areas, is represented in impressions of daily life, popular themes and behaviours. After the 1980s, it became a subject that most artists dealt with consciously. These artists, who reflected the effects of the consumption culture, popular objects and approaches to their own paintings and work with a critical view, consciously emphasized the art of popular culture -"kitsch" as a phenomenon- in their own work.

Despite many remarkable samples of work on popular culture in Turkish painting, we can't say that Turkish painters have entirely embraced this concept. Painting in Turkey has generally been geared toward aristocratic society which has not shown much interest in popular culture. Furthermore, art targeting high society in Turkey has been unpopular with the middle class. Subsequently, Turkish painting has proceeded coevally to the Turkish Republic's academic knowledge.

KEY WORDS: "Popular", "Culture", "High/ Popular Culture", "Art", "Turkish Painting".

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLER LİSTESİ	V-XI
1. GİRİŞ	1
2. POPÜLER KÜLTÜR KAVRAMI	2
2.1. POPÜLER KÜLTÜR NEDİR?	2
2.1.1. Popüler Kültür Kavramına Giriş	2
2.1.2. 'Popüler' ve 'Kültür' Kavramı	3
2.1.3. Halk/ Folk Kültürü ve Popüler Kültür	7
2.2. POPÜLER KÜLTÜR VE İDEOLOJİ	10
2.2.1. Modernleşme ve Popüler Kültür	11
2.2.2. Kapitalizm ve Popüler Kültür	13
2.3. POPÜLER KÜLTÜR VE KÜRESELLEŞME	17
2.4. TÜRKİYE'DE BATILILAŞMA VE POPÜLER KÜLTÜR ..	20
3. POPÜLER KÜLTÜR VE SANAT	38
3.1. Yüksek Kültür ve Popüler Kültür/ Kitle Kültürü	39
3.2. Frankfurt Okulu	42
3.3. Pop Art ve Popüler Kültür	46
3.4. Postmodernizm	48
3.5. 'Kitsch' Kavramı	53
4. TÜRK RESİM SANATI VE POPÜLER KÜLTÜR	60
4.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatı ve Popüler Kültür ...	61
4.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı ve Popüler Kültür ...	87
5. SONUÇ	131
6. KAYNAKLAR	134
6.1. Kitaplar	134
6.2. Makaleler	137
6.3. Kataloglar	140
7. ÖZGEÇMİŞ	141

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa no.</u>
Resim 3.1. Manet, "Olympia", 1863, Musée d'Orsay, Paris.	49
Resim 3.2. Tiziano, "Urbino Venüsü", 1538, Galleria Degli Uffizi, Floransa.	49
Resim 3.3. Rauschenberg, "Persimmon", 1964.	50
Resim 3.4. David Salle, "Tight as Houses", 1980.	51
Resim 3.5. Citizen Saat Reklamı.	51
Resim 3.6. Cindy Sherman, "Untitled(As Marilyn Monroe)"1980.	52
Resim 3.7. Cindy Sherman, "Untitled",no.53, 1980.	52
Resim 3.8. Cindy Sherman, "Untitled",no.92, 1981.	53
Resim 3.9. İllüstrasyon örneği, www.creativebits.org.	53
Resim 3.10. Mimaride Kitsch örneği.	54
Resim 3.11. İllüstrasyon örneği, "Actors", www.huskworks.com.	54
Resim 3.12. İki Türk Askeri, Kitsch Poster Örneği.	56
Resim 3.13. Bayrak, Kitsch Poster Örneği.	57
Resim 3.14 Bruno Amadio, "Ağlayan Çocuk".	58
Resim 3.15 "Ağlayan Çocuk", www.fbc.1907.net.	58
Resim 4.1. Levni, "Genç Kadın Portresi", 1710-20 yılları arası, kağıt üzerine sulu boya, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, H.2164.	63
Resim 4.2. Nakkaş Osman ve Ekibi, "Kanuni Sultan Süleyman'ın Azgın Su Aygırına Ok Atışı", Hünernâme II, 1588.	63
Resim 4.3. "Meyvacıları Geçidi", Surname-i Vehbi, 1720-30, Topkapı Sarayı Müzesi, A3594, v.159b.	64
Resim 4.4. Nakşi, "Konaklayan Yolcular", 17. Yüzyılın İkinci Yarısı, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, Albüm H.2148, s.8a.	64
Resim 4.5. "Ferhat köşkü nakşederken Şirin'in kendisini şaşırtıp boya çanağını ve fırçalarını düşürdüğüünün resmidir", Malik Aksel'in Anadolu Halk Resimleri kitabından.	65

	<u>Sayfa no.</u>
Resim 4.6. "Mahi Varaka ile Gülşah saz çalup, Mahi Varaka'ya Gülşah'ın resmidir", Malik Aksel'in Anadolu Halk Resimleri kitabından.	65
Resim 4.7. "Ciğerci", Duvar Resmi, Malik Aksel'in Anadolu Halk Resimleri kitabından.	67
Resim 4.8. "Kazak Abdal'ın Nefir Üflemesi", Yazı Resim, Malik Aksel'in Anadolu Halk Resimleri kitabından.	67
Resim 4.9. "Zatü'l- Kürsi", İkd al- Cuman fi Tarih Ehl ez-Zaman, 1693-94, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.5935, v.25b.	68
Resim 4.10. Refail(?), "Kadın Portresi", 'Albüm', 1747, Topkapı Sarayı Müzesi, H.2143, v.2b.	69
Resim 4.11. Şeker Ahmet Paşa, "Orman",1900, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	73
Resim 4.12. Halil Paşa, "Şadırvan", Özel Koleksiyon.	73
Resim 4.13. İbrahim Çallı, "Emirgan'da Çeşme", Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.	75
Resim 4.14. İbrahim Çallı, "Adada Gezintiye Çıkan Kadınlar".	75
Resim 4.15. Nazmi Ziya, "Rıhtımda Yelkenli Tekne", Özel Koleksiyon.	77
Resim 4.16. Feyhaman Duran, "Limanda Kayıklar", 1940, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.	77
Resim 4.17. Hikmet Onat, "Sarıyer Yenimahalle'de Tekneler", 1976, Özel Koleksiyon.	77
Resim 4.18. Ali Cemal(Ben'im), "Biraz Su/ Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri", 1917 Şişli Atölyesi Çalışması, Genelkurmay Karargahı Koleksiyonu.	78
Resim 4.19. Hikmet Onat, "Siperde Mektup Okuyan Askerler", 1917, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	79
Resim 4.20. Sami Yetik, "Topçular", 1928, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	79
Resim 4.21. Feyhaman Duran, "Topkapı Sarayı'ndan", 1964, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.	80

	<u>Sayfa no.</u>
Resim 4.22. Şevket Dağ, "II. Selim Türbesi", 1909.	80
Resim 4.23. Şevket Dağ, "Ayasofya", 1906.	80
Resim 4.24. Feyhaman Duran, "Meyvalar", 1931, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	80
Resim 4.25. Selahattin, "Rajar Kartpostalları".	82
Resim 4.26. Selahattin, "Rajar Kartpostalları".	82
Resim 4.27. Selahattin, "Rajar Kartpostalları".	82
Resim 4.28. Selahattin, "Rajar Kartpostalları".	83
Resim 4.29. Selahattin, "Rajar Kartpostalları".	83
Resim 4.30. Selahattin, "Rajar Kartpostalları".	83
Resim 4.31. Selahattin, "Rajar Kartpostalları".	83
Resim 4.32. Hüseyin, "Mehmet'in Öyküsü Kartpostalları".	84
Resim 4.33. Hüseyin, "Mehmet'in Öyküsü Kartpostalları".	84
Resim 4.34. Ali, "Ali'nin Kartpostalları".	85
Resim 4.35. Ali, "Ali'nin Kartpostalları".	85
Resim 4.36. Ali, "Ali'nin Kartpostalları".	85
Resim 4.37. Mustafa Kemal'in güneş gibi temsil edildiği özgün bir kartpostal örneği.	86
Resim 4.38. Tezhip Muallim Hüseyin Tahirzade, "Sulh ve Zafer"	86
Resim 4.39. Özgün bir çalışma.	86
Resim 4.40. Turgut Zaim, "Uçurtma Uçuran Çocuk", Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.	93
Resim 4.41. Turgut Zaim, "Kavun Satan Yörük Kadını", Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.	93
Resim 4.42. Malik Aksel, "Görücü".	94
Resim 4.43. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Anadolu Motifli Kompozisyon", 1974, Akbank Resim Koleksiyonu.	95
Resim 4.44. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Kırmızı Han Kahvesi", 1975, Akbank Resim Koleksiyonu.	95
Resim 4.45. Cemal Tollu, "Çoban ve Kadınlar", 1965, Akbank Resim Koleksiyonu.	95
Resim 4.46. Şeref Akdik, "Bağda Köylüler", 1962, Akbank Resim Koleksiyonu.	95

	<u>Sayfa no.</u>
Resim 4.47. Edip Hakkı Köseoğlu, "Müşteri Bekleyen Kadınlar", Sadi Öziş Koleksiyonu.	98
Resim 4.48. Edip Hakkı Köseoğlu, "Kapıdakiler", Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.	98
Resim 4.49. Edip Hakkı Köseoğlu, "Savunma", Münevver Köseoğlu Koleksiyonu.	99
Resim 4.50. Edip Hakkı Köseoğlu, "Tavla Oynayanlar", Dr. Günay, Haluk Saner Koleksiyonu.	99
Resim 4.51. Edip Hakkı Köseoğlu, "Vatan Yahut Silistre", 1978-79, Münevver Köseoğlu Koleksiyonu.	99
Resim 4.52. İbrahim Balaban, "Tarlada Çiftçiler", 1977.	99
Resim 4.53. İbrahim Balaban, "Döğen", 1967.	99
Resim 4.54. İhap Hulusi Görey, "Afiş".	100
Resim 4.55. İhap Hulusi Görey, "Afiş".	100
Resim 4.56. İhap Hulusi Görey, "Afiş".	101
Resim 4.57. İhap Hulusi Görey, "Afiş".	101
Resim 4.58. İhap Hulusi Görey, "Afiş".	101
Resim 4.59. İhap Hulusi Görey, "Afiş".	101
Resim 4.60. İhap Hulusi Görey, "Milli Piyango Tasarımı".	102
Resim 4.61. Kenan Temizan, "Afiş".	102
Resim 4.62. Tarık Uzmen, "Fuar Afişi".	103
Resim 4.63. Münif Fehim Özarman, "Kitap Kapağı Resmi".	103
Resim 4.64. Münif Fehim Özarman, "Hayyam'dan Kompozisyon", tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.	104
Resim 4.65. Münif Fehim Özarman, "Kitap Kapağı Resmi".	104
Resim 4.66. Münif Fehim Özarman, "Görücü Usulü", Gazete/ Dergi İllüstrasyonu.	104
Resim 4.67. Münif Fehim Özarman, "Mimar Sinan", 50 Türk Büyüğü kitabından, Yedigün Neşriyatı, 3. Baskı.	104
Resim 4.68. Münif Fehim Özarman, "Dergi Kapağı İllüstrasyonu", Yedigün Dergisi, 22 Ağustos 1934.	105

	<u>Sayfa no.</u>
Resim 4.69. Münif Fehim Özarman, "Portre(Atatürk)", Askeri Müze Koleksiyonu.	105
Resim 4.70. Mehmet Muazzez, "Ortaoyunu", Özel Koleksiyon.	105
Resim 4.71. Mehmet Muazzez, "Kavuklu Hamdi", 1930, Atatürk Kitaplığı.	106
Resim 4.72. Mehmet Muazzez, "Ortaoyunu", 1954, Atatürk Kitaplığı.	106
Resim 4.73. Mehmet Muazzez, "Kavuklu Hamdi Efendi ile Küçük İsmail Efendi", 1929, Atatürk Kitaplığı.	106
Resim 4.74. Mehmet Muazzez, "Karagöz", Atatürk Kitaplığı.	106
Resim 4.75. Camaltı Resmi, "Çifte Şahmaran", Neveser Aksoy Koleksiyonu.	107
Resim 4.76. Camaltı Resmi, Fikret Koroğlu, "Selimiye Camisi", Neveser Aksoy Koleksiyonu.	107
Resim 4.77. Camaltı Resmi, "Ah Mine'l- Aşk", 1933-34, Neveser Aksoy Koleksiyonu.	107
Resim 4.78. Camaltı Resmi, "Hz. Ali ve Oğulları", Ömer Bortaçına Koleksiyonu.	108
Resim 4.79. Camaltı Resmi, "Taksim Anıtı", Ömer Bortaçına Koleksiyonu.	108
Resim 4.80. Camaltı Resmi, Hasan bin Muhsin Ariroğlu, "Mecidiye Kruvazörü", 1908-9, Suna, İnan Kıraç Koleksiyonu.	108
Resim 4.81. Abidin Dino, Eller Kitabından İllüstrasyon Örnekler	110
Resim 4.82. Abidin DinoYüzler Kitabından İllüstrasyon Örnekle	111
Resim 4.83. Abidin Dino, plak illüstrasyonları.	111
Resim 4.84. Abidin Dino, Litografi örneği.	112
Resim 4.85. Abidin Dino, heykelcikler.	112
Resim 4.86. Abidin Dino, heykelcikler.	112
Resim 4.87. Abidin Dino, porselen tabak örnekleri.	112
Resim 4.88. Aydın Ayan, "Bağımsızlık Üzerine", 1981.	114
Resim 4.89. Aydın Ayan, "İnsanın İnsana Ettiğidir", 1983.	114

	<u>Sayfa no.</u>
Resim 4.90. Seyyit Bozdoğan, "Sınıfta Vurulan Öğrenci", 1979.	114
Resim 4.91. Seyyit Bozdoğan, "Büyük Burjuva Banyoda", 1977.	114
Resim 4.92. Nedret Sekban, "1 Mayıs 1977", 1977.	115
Resim 4.93. Nedret Sekban, "Ayaklar II", 1976.	115
Resim 4.94. Aydın Ayan, "Elektrik İşkencesi", 1978.	116
Resim 4.95. Altan Gürman, "Dikenli Engel", Özel Koleksiyon.	118
Resim 4.96. Nur Koçak, "İlhan Askerde", 1981.	120
Resim 4.97. Nur Koçak, "Mutluluk Resimleriniz, 1-8", 1981, Kağıt üzerine kurşun kalem, 10,4x14,6.	121
Resim 4.98. Nur Koçak, "Müdahale Edilmiş Kartpostallar, 1-5", 1981, Karışık gereç, 10,3x15,2.	122
Resim 4.99. Nur Koçak, "Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere", 1978.	123
Resim 4.100. Nur Koçak, "Siyah Gül ve Buse", 1989-90, Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik.	123
Resim 4.101. Nur Koçak, "Ebrusan Vitrini", 1989-2000, Renkli Fotoğraf.	123
Resim 4.102. Nur Koçak, "Ebrusan Vitrini", 1989-2000, Renkli Fotoğraf.	123
Resim 4.103. Nur Koçak, "Yeni İnci II", 1997, Tuval üzerine yağlıboya.	123
Resim 4.104. Gülsün Karamustafa, "Vaat Edilmiş Resimler", 2004	124
Resim 4.105. Gülsün Karamustafa, "Elvisli Seccade", 1986.	124
Resim 4.106. Gülsün Karamustafa, "Kıtaların Birleştiği Yer", 1998, Enstalasyon Görüntüsü, Fridericianum Müzesi, Kassel.	125
Resim 4.107. Gülsün Karamustafa, "Arzu Nesnelere(100 Dolar Limit)", 2000, Enstalasyon Görüntüsü, Crac, Séte.	125
Resim 4.108. Gülsün Karamustafa, "Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri", 2000, Enstalasyon Görüntüsü, Nikolaj Çağdaş Sanat Merkezi, Kopenhag.	125
Resim 4.109. Özdemir Altan, "Soyağacı", 1998.	126
Resim 4.110. Mustafa Altıntaş, "Sirk", 1996.	126

	<u>Sayfa no.</u>
Resim 4.111. Bedri Baykam, "Striptiz(2)", 2001.	126
Resim 4.112. Bedri Baykam, "James Caan", 1991.	126
Resim 4.113. Erdağ Aksel, "Dayanıklı Tüketim Malları",1985.	126
Resim 4.114. İpek Aksüğür, "Şerife", 1982.	127
Resim 4.115. İpek Aksüğür, "Şerife", 1982, Triptik.	127
Resim 4.116. Balkan Naci İslimyeli, "Sanatçının Üçyüzyıllık Uykusunun Resmidir", 1997-98.	127
Resim 4.117. Cihat Burak, "El Ense Çekenler", 1975-77, Porselen Biblo.	128
Resim 4.118. Cihat Burak, "Laleli'deki III. Murat Türbesi Kuşevi", Kırmızı beyaz toprak, 1981.	128
Resim 4.119. Cihat Burak, "Kırkpınar", 1984.	129
Resim 4.120. Cihat Burak, "Masal", 1961.	129
Resim 4.121. Cihat Burak, "Telli Baba", 1984.	129
Resim 4.122. Cihat Burak, "Tüketim Toplumu".	129
Resim 4.123. Cihat Burak, "Sultan Sofrası", 1984.	129
Resim 4.124. Mevlüt Akyıldız, "Gençlik ve Spor Bayramı", 2006.	130
Resim 4.125. Mevlüt Akyıldız, "Cim Bom Bomcular", 1980.	130
Resim 4.126. Mevlüt Akyıldız, "Şahmaran", Camaltı Resmi, 2000	130
Resim 4.127. Mevlüt Akyıldız, "Palabıyık Şahmaran", Camaltı Resmi, 2001.	130
Resim 4.128. Mevlüt Akyıldız, "Avucuma Bir Kuş Konmuş...", Camaltı Resmi, 2005.	130
Resim 4.129. Mevlüt Akyıldız, "Ayağımın Altı Pekmez, Yala Yala Bitmez", Camaltı Resmi, 2005.	130

1. GİRİŞ

Özellikle kapitalist toplumlarda kültürün biçimlenmesinde hatırı sayılır bir paya sahip olan popüler kültür kavramı, Batılı toplumlarca erken farkına varılmış ve çeşitli alt başlıklar kapsamında incelenerek, akademik araştırmalara konu olmuş bir olgudur. Türkiye’de de son yıllarda yapılan akademik düzeydeki popüler kültür çalışmaları, sayıca yeterli olmasa da, sosyolojik literatürümüzde yerini almıştır. Bu çalışma kapsamında ise, popüler kültürün Türk resmi üzerindeki etkisinin saptanması amaçlanmıştır.

Çalışma çerçevesinde öncelikle, popüler kültürün kavramsallaştırılmasına değinilerek, çeşitli düşünür ve araştırmacıların bilgileri ışığında popüler kültürün ne olduğu, popüler kültürü etkileyen ideolojiler, küreselleşme ve popüler kültür ilişkisi ve Türkiye’de popüler kültür kavramının batılılaşma bağlamında gelişimi, ikinci bölüm kapsamında irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde popüler kültür ve sanat ilişkisi ele alınarak, kitle kültürü ve yüksek kültür olgularına açıklık getirilmiş; popüler kültürün sosyal ve sanatsal çerçevede kuramsallaştırılmasında önemli katkıları olan Frankfurt Okulu ve düşünürlerinin görüşlerine yer verilmiş; Pop Sanat, Postmodernizm ve Kitsch konuları popüler kültür bağlamında değerlendirilmiştir.

Dördüncü ve son ana bölüm olan Türk Resim Sanatı ve Popüler Kültür başlığı altında ise Türk resim tarihi, Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası olmak üzere iki bölümde ele alınmıştır. Cumhuriyet öncesi Türk resmine, yüksek sanat ve halk sanatı çerçevesinde yaklaşılarak, minyatür ve halk resimleri irdelenmiştir. Cumhuriyet sonrasında ise Türk resminin tarihsel gelişimi içinde popüler temalar ve tavırlar irdelenerek, popüler kültürü, ürünlerini, mantığını çalışmalarının merkezine yerleştiren sanatçıların, popüler kültüre sanatsal yaklaşım biçimlerine ve pop sanatı çıkışlı çalışmalarına yer verilmiştir.

2. POPÜLER KÜLTÜR KAVRAMI

2.1. POPÜLER KÜLTÜR NEDİR?

2.1.1. Popüler Kültür Kavramına Giriş

Bugünkü haline gelişindeki önemli rolü, Endüstri Devrimi, Modernleşme, Kapitalizm gibi süreçlere borçlu olan popüler kültür kavramı; 1960'larda baş gösteren toplumsal patlamalar, halka ait olanın yani 'popüler'in yeniden önem kazanması, bilimden sanata hatta siyasete dek her alanda kendini göstermiş; bu da kavramın düşünürler tarafından yeniden ele alınmasına ve kuramsallaştırılmasına neden olmuştur. Dolayısıyla popüler kültür kavramının kuramsal olarak 40–50 yıllık bir mazisi olmasına karşın, bilimsel çevrelerce ilgiyle karşılanarak hızla geliştirilmiş ve gözde uğraş alanlarından biri haline gelmiştir. Avrupa ve Amerika'daki birçok üniversitede popüler kültür bölüm ve kürsüleri kurulmuş, bu alanda yapılan çalışmalar desteklenmiştir. Bu konuya verilen önem, bu kısa zamanda oluşan literatürün zenginliği, çelişkileri de beraberinde getirmiştir. Öyle ki popüler kültür konusunda yapılan çalışmalar, tartışmalar ve sorulan sorular çeşitlendikçe, popüler kültür kavramının tartışma ortamındaki konumu da giderek daha da karmaşık ve içinden çıkılmaz bir hal almış, neredeyse popüler kültür kavramının anlamı üzerinde bile bir uzlaşma sağlanamamıştır.

Popüler kültür nedir, endüstrileşme öncesi popüler kültür kavramından söz edilebilir mi; yani 18. yüzyılda Kuzeydoğu İskoçya'da yaygın olan halk şarkılarıyla, 1980'lerin Madonna'sını, Boy George'unu popüler kültür bağlamında aynı şekilde mi değerlendirmelidir. Halk kültürüyle popüler kültür aynı anlamı mı ifade eder, halk mı popüler kültürü oluşturur, yoksa egemen güçler mi popüler kültürü halka dayatır? Bu soruların yanıtlarını ararken, bu konuyla ilgili çeşitli tez ve antitez geliştirmiş

sosyolog ve düşünürlerin görüşlerini kaynak göstermek ve öncelikli olarak popüler kültür kavramını oluşturan iki terime yani ‘popüler’ ve ‘kültür’ terimlerine değinmek gerekmektedir.

2.1.2. ‘Popüler’ ve ‘Kültür’ Kavramı

Bugün popüler kültüre ilişkin çalışmaları etkilediği ölçüde “kültür” ün iki temel tanımının kökleri, 18. yüzyıl sonundan itibaren başlayan ve Raymond Williams’ın “Kültür ve Toplum” tartışması adını verdiği eleştirel geleneğe dayanmaktadır. Klasik ve muhafazakâr olan birinci tanıma göre, kültür bir estetik mükemmellik ölçüsüdür. M. Arnold’un deyişiyle “dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyisini” temsil eder. Bu tanım, yüksek kültür-alçak kültür terimleriyle ifade edilen, kültürel tartışmayı da belirleyecek olan seçkin bir kültür tanımıdır. İkinci tanımın kökü Herder’e dayanmakta ve antropolojiye kaynaklık etmektedir. Betimleyici ve etnografik olan bu tanıma göre kültür, “bir yaşam tarzı”dır. R. Williams’ın terimleriyle kültür; yalnızca sanat ve öğrenimde değil aynı zamanda kurumlarda ve sıradan günlük davranışta belli anlam ve değerler ifade eden belirli bir yaşam tarzına işaret etmektedir.¹ Türk Dil Kurumu'na göre “kültür” kelime anlamı olarak; Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür. Sosyolojik olarak ise, bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünüdür.

‘Popüler’in de günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki türlü tanımı var. Hâkim olan birinci tanımda popüler “yaygın olarak beğenilen, tüketilen” anlamına gelmektedir. Siegelau’a göre İngilizde tanımı ve dilbilimsel kaynağı geç ortaçağdaki “halka ait” anlamından evrilen “popüler” kavramı, sivil toplumun (ortaya çıkmasıyla) yakından ilişkili olarak bugün hâkim kullanımı olan “insanların

¹ MERAL ÖZBEK, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, 75.

çoğu tarafından sevilen ve tercih edilen” anlamına doğru evrim geçirmiştir. Burjuva demokrasilerinin yükselişiyle ve bugün siyasal olarak seçim süreçlerinde ifadesini bulan “popüler egemenliğe” dayalı bir meşruluk talebiyle birlikte belirli bir ‘popüler’ fikri, TV dâhil olmak üzere, hâkim program ve eylemlerin onaylanmasının bir damgası olarak, gerçek bir mitoloji haline gelmiştir... Bu belirli popüler fikri aynı zamanda “kamuoyu” kavramının ardında gizlenen mazerettir (Siegelau, 1983:11).²

İkinci tanım ise kaynağı 18.yüzyılda Herder’e dayandırılan antropolojik tanıma yakın ve ‘halka ait’ anlamına gelmektedir. Williams’a göre ise “popüler”, başlangıçta Latince “popularis” ten türeyerek “halka ait” anlamına gelen hukuki ve siyasal bir terimdi. 16. yüzyılda örneğin popüler hükümet terimi, halk tarafından kurulan ve yürütülen bir siyasal sistem anlamına geliyordu. Ama aynı zamanda, bayağı, aşağı (low) ya da değersiz (base) anlamı da vardı. Sonradan hâkim olan, “yaygın olarak tercih edilen ya da çok beğenilen” i ifade eden modern anlamların içinde ise, beğenilmek için hesaplı bir çaba göstermek de içeriliyordu. Ancak 19.yüzyılda, bu anlamların da ölmemiş olmasına rağmen, popüler tanımında bir perspektif değişikliği olmuş ve halkın üzerinde bir güç kurmak isteyenler açısından değil, halk açısından olumlu bir kavram olarak kullanılmaya başlamıştır. Bugün hâkim olarak kullanılan diğer biçimde ise, popüler teriminde tüm bu anlamlar örtüşmektedir (Williams, 1984: 236–238). Anlaşıldığı üzere Williams, popülerin ‘yaygın’ anlamının yanı sıra ‘aşağı, değersiz ve güdülenmiş’ anlamlarını da içermekte olduğunu söylemektedir. Nitekim bu özellik, popüler kültür ile kitle kültürü kavramlarının aynı anlamda kullanılmasında da kendini açıkça göstermektedir. Buna göre, popüler kültür ya da kitle kültürü 19. yüzyıl sonundan itibaren, gelişmiş kapitalist ülkelerde kitlesel üretim koşullarının ortaya çıkmasıyla birlikte oluşan kitle toplumuna ait bir kültürdür.³

Geniş anlamıyla popüler kültür, geniş bir nüfus tarafından paylaşılabilen inançlar, pratikler ve bunların içerdikleri normların örgütlenmesi olarak anlaşılabilir.

² A.g.k., 81

³ A.g.k., 82.

Kaynağını yerel geleneklerden alan bu inançlar, pratikler ve nesnelere bir yandan ‘folk’ ve ‘popüler’ olanı kapsarken diğer yandan da siyasal ve ticari merkezlerden doğan inançları, pratikleri ve nesnelere paylaşılan kitleyi kapsamaktadır.⁴

Bigsby’ye göre “popüler kültür” teriminin anlamı ve onunla ilgili güçlük, Oxford English Dictionary’de belirtildiği gibi, sıradan bir insan için tasarlanan ve ona uydurulan veya insanların genelince kabul edilen ya da onlar arasında yayılan ve insandan insana geçen biçimindeki iki anlam içerebilmesidir. Bu tanımlardan insanların genelince kabul edilen ya da onlar arasında yayılan ve insandan insana geçen şeklindeki tanım herkesi kapsamaktadır. Sıradan insan için tasarlanan ve ona uydurulan şeklindeki tanım ise sıradan insan dışındaki herkesi dışarıda bırakır. Böylece popüler kültür, bazı zamanlar vasata başvurarak toplumun parçalanmışlığını onaylayarak ve bu sayede sınıf çizgilerini kesen bir olgu olarak ortaya konulur. Bazıları için bu basit bir uyuşturucudur. Diğerleri için ise, farklı sosyal ve eğitimsel geçmişi olanları bağlayan yıkıcı ve özgürleştirici bir güçtür.⁵

Bir diğer güçlük de kültür sözcüğünün genel ve özel her iki anlamının hassaslığıdır. Genel anlam; dilin, mitlerin, ritüellerin, yaşam biçimlerinin, kurumların (dinsel, siyasal, eğitimsel) sembolik formu için açıklandığı biçimde tavrı, toplumun değerlerini ifade eder. Özel anlam ise eğitim, gelişme, duygunun inceltmesi, lezzetler, tezler gibi uygarlığın entelektüel kesitini oluşturan anlamdır.... Böylece karşılaştırma yaparsak, popüler kültür, bazen sergilenen tavırlar ile entelektüel seçkinin dışında kalanların değerleri olarak tanımlanır ve bu, dışarıda bırakılan gruba özgü yaşam biçimleri, ritüeller ve mitler bağlamında açıklanır ya da zaman zaman popüler olarak entelektüel sanatlara karşı nitelik taşır (Bigsby, 1975: 34–35).⁶

⁴ MICHAEL SCHUDSON, “Popüler Kültürün Yeni Gerçekliği: Akademik Bilinç ve Duyarlılık, Çev. Nazife Güngör, 169.

⁵ C. W. E. BIGSBY, Popüler Kültür Politikaları, Çev. Serdar Öztürk, 88.

⁶ A.g.m., 88

Popüler kültüre, ‘popüler’in “ticari” tanımını temel alarak karamsar ve olumsuz bir tavır alan eleştirel yaklaşımlar, kitle kültürünün insanları güdüp yönetme niteliğini öne sürmektedirler. Muhafazakâr hümanist eleştirmenler, kitle kültürünün zevki yozlaştırmasından bahsederken, radikaller bu kültürü kitlelere yanlış bilinçlilik dayattığı için eleştirmektedirler.

‘Popüler’in “halka ait” anlamını baz alan ve kavramı bu anlamda kullanan yaklaşımlarsa popüler kültürü genel olarak olumlu karşılamaktadırlar. Halkın isteğini ve dolayısıyla popüler olanın haklılığını, geçerliliğini, popüler kültür ürünlerini ve popüler yargıları her ne şekilde olursa olsun olumlayan bu görüşe göre; halkın çoğunluğu beğenerek tükettiği ve ürettiği için, popüler kültür yüksek kültüre göre daha üstün ve “popüler” olduğu için daha hakikidir (Jameson, 1979: 130, 133). Örneğin Leslie Fiedler, popüler kültürün “ahlak kurallarına karşı gelen ve ‘diyonyak dürtülere’ dayanan özgürleştirici doğasını kabul etmeyenlerin seçkinciliğini kınayarak, yüksek kültürün giderek artan kurumsallaşmasına karşı çıkmış, sıradan insanı ve eğlenceyi olumlamıştır (Huysen, 1981: 28).⁷

‘Popüler’i “halka ait”, “bağımlı sınıflara ait” olarak tanımlayanların yaklaşımlarına karşı Stuart Hall kültürel iktidar ilişkilerini öne sürmektedir. Bu anlamda, kültürel iktidar ve hâkimiyet ilişkilerinin güç alanı dışında kalan bütünlüklü, hakiki ve bağımsız bir “popüler kültür” yoktur. Stuart Hall’un ‘popüler’in “halka ait” tanımına bir diğer eleştirisi, bu tanımın neredeyse sınırsız bir biçimde genişleyebilecek betimleyici bir içerik (envanter) tanımı olarak kullanılmasından kaynaklanır ve halkın yaptığı hemen hemen her şey, pul toplamaktan güvercin sevmeye kadar, bu tanımın içine girebilir. Böylelikle ‘popüler’i salt “çoğunluk” olduğu için yücelten görüşleri de eleştirmiş olan Hall, “popüler kültür”le “popüler olmayan kültür”, “halka ait olan” la “ait olmayan” karşıtlıklarından çıkışla popüler biçimlerin kültürel değer açısından kıymetlenip, kültürel asansörün tepesine çıkararak kendilerini karşı tarafta bulabileceklerini; başka şeylerinse yüksek kültürel değerlerini kaybedip, popüler olanın içine mal edilerek, bu

⁷ Bkz. (1), ÖZBEK, 85.

süreç içinde dönüşebileceklerini belirtmiştir. Ona göre bu yılın radikal sembol ya da sloganı gelecek yılın modasında tarafsızlaşabilir; bir sonraki yıl da derin bir nostaljinin nesnesi olabilir. Kültürel sembollerin anlamı, bir yanıyla içine alındığı toplumsal alan tarafından, yankılandığı ve eklemelendiği pratikler tarafından verilir. Önemli olan içsel ve tarihsel olarak sabit kültürel nesnelere değil, fakat kültürel (iktidar) ilişkilerindeki oyunun durumudur (Stuart Hall, 1981b: 235).⁸

Popüler kültürü hâkim kültüre karşı sürekli bir gerilim (ilişki, etki ve çelişki) içinde, “hem direnme hem bir boyun eğme alanı” olarak tanımlayan Hall bu bağlamda kendisine yöneltilen eleştirilere karşı “sıradan insanlar ‘kültürel aptallar’ olmadıklarına göre, popüler kültür biçimlerinde kendi hayatlarına ilişkin gerçeklerin nasıl temsil edildiğinin basbayağı farkındadırlar”, “kültürel iktidarın, her yerde ve her zaman, ‘yüksek geleneğe’ neyin dâhil edileceği ve neyin dışta bırakılacağına dair çizginin çizilmesine dayandığını” söylüyor (Hall, 1981b: 235–236) ve bu bağlamda “popüler kültür”ü şu şekilde tanımlıyor: ...iktidarda olanların kültürüne karşı ya da onun adına mücadelenin alanlarından biridir. O mücadele içinde aynı zamanda, kaybedilecek ya da kazanılacak olan şeydir: Boyun eğme ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı yerdir... Popüler kültürün önemli olması bu nedenledir” (Hall, 1981b: 239).⁹

2.1.3. Halk/ Folk Kültürü ve Popüler Kültür

“Halk kültürü üretiminden tüketimine kadar bütün aşamalarında halk içinden çıkan, halkın yaşamının bütünleşik parçası olan, halka ait kültürdür.”¹⁰ Halk kültüründe ortaya çıkan kültürel ürün, onu kullananlar tarafından maddi kaygı taşımaksızın yaratılmıştır. Yöresel oyunlar, gelenekler, giyim tarzı, yemek kültürü, halk kültürünün yarattığı kültürel ürünlere örnek olarak gösterilebilir.

⁸ A.g.k., 87.

⁹ A.g.k., 87.

¹⁰ İRFAN ERDOĞAN- KORKMAZ ALEMDAR, Popüler Kültür ve İletişim, 48.

Popüler kültüre; ‘halka ait’, ‘yaygın’ kültür anlamında yaklaşan kimi görüşler, popüler kültürün, kavramsal olarak 19. yüzyılda yeniden yapılandırılmasından önce de var olduğunu yani insanın sosyal bir çevre içinde üretip, ürettiğini tüketme eğilimini hemen her dönemde gösterdiğini, ancak endüstrileşmeyle birlikte bu kültürel yapının biçim değiştirdiğini savunmaktadırlar. Buna göre; kayıt altına alınmış tarihin imkân tanıdığı müddetçe (-kaldı ki siyasal tarihçiler, devletlerin, kralların ve devlet adamlarının yaşamlarını ele alırken; kültür tarihçileri de seçkin konumdaki sanatçıların ve aydınların yaşamlarını incelemişler, köylünün, işçinin, hizmetçinin v.s. değerleriyle, tutum ve beğenileriyle ilgilenen pek olmamıştır)¹¹ halkın yaşam tarzına yönelik, ritüeller, masal, şarkı, oyun, popüler inançlar, kadınlara ya da erkeklere özgü değerler ve tutumlar gibi özellikleri “popüler kültür tarihi” üzerine araştırma yapan tarihçilerin çalışmalarından öğrenmek olasıdır. Örneğin, bugün hala yer yer devam etmekte olan, İngiliz soytarılarının kökeni çok eskilere dayandığı bilinen gösterileri, 17. ve 18. yüzyıllarda Fransa’da yaygın olan Bibliotheque Bleue (basit piyasa kitapları) ya da 18. yüzyılda Danimarka’dan Fransa’ya Avrupa’nın birçok ülkesinde popüler baskılar, el ilanları, cep kitapları önceki dönemlere oranla çok daha ortak bir paylaşımına sahipti ve yaygındı.¹² Bu yaklaşımdaki genel tutum, popüler kültürün “günlük yaşam kesitleri” bağlamında nitelendirilişinden ileri gelmekte, tarihsel süreç içinde popüler kültür, geleneksel folk kültürünün çağdaş bir değişkeni olarak kabul edilmektedir.

Bunun yanı sıra, 19. yüzyıl popüler kültür sürecinde bir kırılma ve değişme noktası olarak değerlendirilmektedir. I. Dünya Savaşı sırasında asimilasyonu hızlandıran öncü etken konumundaki popüler kültür değişime uğramaya başlamış, kimilerince Caz Çağı olarak adlandırılan 1920’lerde, bir takım değişikliklere uğrayarak yeni bir döneme girmiş ve yeni bir biçimle kendini kanıtlamaya başlamıştır.¹³

¹¹ PETER BURKE, Popüler Kültür Tarihine Dolaylı Yaklaşımlar, Çev. Nazife Güngör, 206.

¹² A.g.m., 215–216.

¹³ JOHN G. CAWELTİ, Popüler Kültür ve Çokkültürlülük, Çev. İsmet Tekerek, 228.

Kimi düşünürler 19. yüzyıl sonu öncesi popüler kültürün, modern kültürden farklı olduğunu belirtmektedirler. Örneğin Ross-Haag, kent proletaryasının ve bir tür kitle üretiminin varolduğu her zaman ve her yerde, popüler kültür öğelerine rastlanabileceğini, ancak bu anlamda popüler kültürün endüstrileşme çağına kadar hâkim olmadığını vurgularken (Ross-Haag, 1957), Lowenthal de ‘modern’ popüler kültür kavramını kullanmış (Lowenthal, 1961), Peter Burke ise, kavrama; geleneksel (endüstri öncesi) ve modern popüler kültür ayrımını getirmiştir (Peter Burke, 1978).

Ancak popüler kültürü tanımlarken kullanılan en yaygın şema, onu modernitenin karşısına koyarak değerlendiren şemadır. Buna göre “popüler kültür”; ‘kültürel şey’lerin teknolojik araçlarla üretimi, geniş iş bölümü etrafında kurulan kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi biçimlerine dayanan bir kültürdür.¹⁴ Bu biçim olmayınca; yani seri üretim, teknolojik çoğaltma, TV veya basın gibi kitle iletişim araçları olmayınca böyle bir kültür biçiminden de bahsedilemez ve düşündürücü bir o kadar da kaygı verici olansa, popüler kültürün gelişiminin göbekten bağlı olduğu kapitalist büyümenin, geleneksel kültürleri acımasızca yok etmekte olduğudur.

Kuşkusuz popüler kültür, endüstrileşmiş bir kültürdür¹⁵ ve bugün artık insanlar (istisnalar dışında) ne kavim ya da kabileler gibi yaşamakta ne de eskiden olduğu gibi kendi maddi ve kültürel metalarını kendileri üretmektedirler. Ahmet Oktay, Türkiye’de Popüler Kültür adlı kitabında halk kültürüyle popüler kültürün birbiriyle karıştırılmaması gereken kavramlar olduğunu açıklamış ve farklı noktaları şu şekilde ortaya koymuştur: Folklorik ürünler halkın gündelik yaşamının dolaysız yansımalarını içermeleri ve dış etkilerle dönüşüme uğramadıkları için hem gerçeklik düzeyleri hem de otantiklikleri açısından önemlidirler. Halk kültürü basit ve anonimdir. Popüler kültür, biçim olarak orta karmaşıklıkta ve bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (üreticisi) vardır. Halk kültürü duyu ya da gelenek aracılığıyla doğrudan aktarılabilen bir yapıyken, popüler kültürün iletimi ya da aktarımı ortam ve

¹⁴ Bkz. (10) ERDOĞAN- ALEMDAR, 34.

¹⁵ JOHN FISKE, Popüler Kültürü Anlamak, Çev. Süleyman İrvan, 40.

teknolojik olarak gerçekleşir ve dolaylıdır. Halk kültürü içinden çıktığı grubun değer yargılarını içerir ve iletirken, popüler kültür, kültürel değerleri ve gelenekleri, yeni formüller biçiminde yansıtmaktadır.¹⁶ Ahmet Oktay'da popüler kültürün kapitalizmle olan bağına vurgulayarak, halk kültüründen farklı ve ideolojik olduğunu belirtmektedir.

Tony Bennett ise, "Popüler ve Popüler Kültür Politikası" adlı makalesinde, kapitalizm bünyesinde halk kavramı ve halk kültürünü Lukacs'dan yaptığı alıntıyla şu şekilde açıklıyor: "Lukacs'a göre kapitalizmde, halkın bir kültürü yoktur, yalnızca bilincinde bile yer almasının gerekmediği bir kültür felsefesi vardır. 'History and Class Consciousness' de öne sürdüğü, proleteryanın deneysel olarak belirlenmiş sınıf bilinci ve kendisine yüklenmiş sınıf bilinci arasındaki ayrımın ışığında, halkın kendi konumunu doğru olarak anladığı zaman sahip olacağı bir bilinçten söz etmektedir."¹⁷

2.2. POPÜLER KÜLTÜR VE İDEOLOJİ

Bugün her an, her yerde karşımıza çıkan, istesek de istemesek de, beğensek de beğenmesek de etrafımızı sarıp kuşatan, popüler kültür ve popüler kültürel metalar; hiç kuşkusuz, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş, modernleşme ve bunların tarihsel birer sonucu olarak ortaya çıkmış olan kapitalizm ve kapitalist topluma geçiş süreçleri sonucunda bugünkü baş döndürücü boyuta ulaşmış, "yerel" ve "geleneksel olma" niteliklerini geride bırakarak, "küresel" ve "modern" kelimelerini literatürüne eklemiştir. Bu başlık altında, modernleşme ve kapitalizm çerçevesinde popüler kültüre yaklaşımlar değerlendirilecek, çeşitli sosyolog ve düşünürlerin görüşlerine yer verilerek, modernleşme ve kapitalizm kavramlarıyla popüler kültür ilişkisi ortaya konmaya çalışılacak, bütün bunların ışığında popüler kültürün ideolojik işlevi anlatılmaya çalışılacaktır.

¹⁶ AHMET OKTAY, Türkiye'de Popüler Kültür, 16.

¹⁷TONNY BENNETT, Popüler ve Popüler Kültür Politikası, Çev. Taşkın Kızılok, 62.

2.2.1. Modernleşme ve Popüler Kültür

II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilen “modernleşme kuramı”, düşünsel kökenleri bakımından, ilerlemeci tarih anlayışının Aguste Comte sonrası pozitivist biçimine dayandırılmış, 1950’lerde öncelikle ekonomi alanında geliştirilerek, temellendirilmiştir.

“Kapitalist endüstrileşme” ile gelen tüm süreçlerin tanımlanarak yapıldığı kavramsallaştırmaya göre “modernleşme”, toplumsal, ekonomik ve siyasal süreçlerin karmaşık bütününe işaret eden bir kavramdır, ki bu da sürekli ekonomik gelişme, endüstriyel yayılma, kentsel büyüme, bürokratik yönetim ve rasyonalite, kitle iletişim araçları, siyasette -demokrasinin en azından görüntüsünü veren- kitle katılımı, büyük sürekli toplumsal planlama, geleneksel kültür ve hayat biçiminin parçalanması, üretkenliğin artırılması ve gelişme konusunda sürekli ısrar şeklinde kendini göstermiştir (Berman, 1978: 54). Berman bu tanıma ‘sosyoekonomik modernleşme’ demiştir. Ona göre modernleşme ve modernizmi bu tarihsel tecrübenin muhtevasını ‘gelişme’ oluşturmaktadır (Anderson, 1988: 319). Gelişme, bir yandan kapitalist dünya sistemiyle birlikte ortaya çıkan devasa nesnel dönüşümlere yani sosyoekonomik gelişmeye; öte yandan, bu dönüşümün etkisi altında kalan bireyin hayatı ve kişiliğinde ortaya çıkan ve bireysel gelişme kavramında ifade bulan bir tecrübeye işaret etmektedir.¹⁸

Popüler kültür ve modernleşme süreci arasındaki ilişkinin kurulmasında, popüler tecrübeye, egemen sınıf(lar) ve bağımlı sınıf(lar) arasındaki iktidar ilişkileri ve popüler gelenek çerçevesinden bakan Stuart Hall’un yaklaşımı aydınlatıcıdır. Stuart Hall tarımsal ve ardından endüstriyel kapitalizmin biçimlenmesi ve gelişmesi sürecinde çalışan halkın, emekçi sınıfların ve yoksulların kültürü üzerinde bir mücadelenin oluştuğunu ve bu gerçeğin popüler kültürün temeli ve dönüşümlerine ilişkin çalışmaların başlangıç noktası oluşturması gerektiğini belirtmiştir. Hall’e

¹⁸Bkz. (1), ÖZBEK, 54.

göre, popüler terimi, popüler sınıfları meydana getiren sınıfların ve güçlerin ittifakına işaret eder: Baskı altında olan, dışlanan sınıfların kültürü... Buna zıt olan taraf (neyin uygun olup olmadığına karar veren kültürel iktidar tarafı) tanımsal olarak tek bir sınıf değil, popüler sınıflardan, halktan olmayan sınıflar, tabakalar ve toplumsal güçlerin ittifakıdır: İktidar blokunun kültürü... Halk ve iktidar bloku; popüler kültür özellikle bu kültürel mücadele alanının kutuplaştığı merkezi çelişki çizgisi etrafında örgütlenmiştir (Hall, 1981b: 238).¹⁹

Modernleşme süreci boyunca, toplumsal güçlerin ilişkileri ve değişen dengesi, kendisini tekrar tekrar, popüler sınıfların kültür biçimleri, gelenekleri ve hayat tarzları üzerindeki mücadelede ortaya koyar. Popüler sınıfların kültürü sermayeyi ilgilendirir, çünkü sermaye etrafında yeni bir toplumsal düzenin kurulması, geniş anlamıyla yeniden bir eğitim süreci gerektirir. Halkın bu reformların sürdürüldüğü biçimlere direnişinin temel alanlarından biri de popüler gelenektir. Popüler kültürün geleneksel yaşam biçimleriyle ilişkilendirilmesi ve gelenekselliğin yalnızca muhafazakâr, geriye dönük ve zaman dışı bir dürtünün ürünü olarak sık sık yanlış değerlendirilmesi bu nedenledir... Bu anlamda kültürel değişme kavramı, kültürel biçimler ve pratiklerin, popüler hayatın merkezinden dışarı itilmesi ve aktif bir biçimde marjinalize edilme süreci içinde kullanılan bir hüsnütabirdir (euphemism). Modernleşmeye doğru uzun yürüyüşte, şeyler, basitçe 'kullanışsız hale düşmek yerine' başka şeyler onların yerini alsın diye aktif bir biçimde kenara itilmektedir (Hall, 1981b: 227–228).²⁰

Stuart Hall modernleşme sürecinde kültürel dönüşüme katkıda bulunacak en önemli kavramlardan birinin de 'reform' olduğunu belirtmektedir: 'Halk' genellikle 'reform'un nesnesidir; 'halkın iyiliği için', 'halkın çıkarlarına uygun olarak'... (dönüştürme)...halkın yeniden eğitilmesinin uzun ve uzatılmış süreci için anahtardır. Popüler kültür, saf anlamda ne bu (reform ve dönüştürme) süreçlere karşı popüler

¹⁹ A.g.k., 57.

²⁰ A.g.k., 57- 58.

geleneklerin direnmesi, ne de onların yerine, üzerine geçirilen yeni biçimlerdir. Popüler kültür, bu dönüşümlerin gerçekleştiği; olduğu alandır (Hall, 1981b: 228).²¹

2.2.2. Kapitalizm ve Popüler Kültür

İlkel zamanların ortaklaşa toprak mülkiyetinin ortadan kalkmasından bu yana, bütün tarih sınıflar arası mücadelenin, ezilen sınıflarla ezen sınıflar, egemen sınıflarla boyunduruk altındaki sınıflar arasındaki mücadelenin tarihi olmuştur.²² İlkel toplumu yıkan üretici güçlerin gelişimiyle birlikte, kölelik ve sınıflar ortaya çıkmış, ardından kölelik rejiminin yıkıntıları üzerinde gelişen ve özel mülkiyette bir evrim olarak gösterilen feodal toplumlar ve onun doğal sonucu olarak burjuvazi ve kapitalist sistem gelişmiştir. O halde nedir kapitalizm; nasıl bir süreç sonucu günümüz kapitalist toplumları ortaya çıkmıştır, popüler kültürle ilişkisi nedir ve söylenildiği gibi hâkim olduğu toplumun kültürünü yok edip kendi ideolojisiyle özdeş olan “ popüler kültürü ” dayatan bir sistem midir?

“ Kapitalizm ” kelimesi, yirminci yüzyılın başlarından itibaren, bugün ifade ettiği en geniş anlamıyla, Werner Sombart’ın *Der Moderne Kapitalismus*’u yayınladığı 1902 yılında kullanılmaya başlanmıştır.²³ Kapitalizm kelime olarak, ‘ kapital ’ ve ‘ kapitalist ’ kelimelerini de içerisinde barındırmaktadır. Buna göre kapital (sermaye), kapitalizmin anahtar kelimesi, olmazsa olmazdır. Kapital elle tutulabilir bir gerçekliktir, ‘ ...basit anlamıyla daha sonraki mal varlığını güvence altına almak için yatırıma ayrılan her türlü maldır. Böylece, sermaye türleri içinde en akıcısı olan parayı; atölyeler, alet edevat gibi üretimi mümkün kılan araçları ve endüstrileşme aşamasından sonra da makine ve fabrikaları içine alır.’²⁴ Buna göre kapitalizm, aralıksız üretim sürecine sermaye ekleme işi, ‘sermayenin sonsuz birikimini esas alan toplumsal ve ekonomik bir sistemdir.’²⁵ Kar elde etme,

²¹ A.g.k., 58.

²² GEORGES POLİTZER, *Felsefenin Temel İlkeleri*, Çev. F. Karagözlü, 281.

²³ FERNAND BRAUDEL, *Maddi Medeniyet ve Kapitalizm*, Çev. Mustafa Özel, 51.

²⁴ ANTHONY GIDDENS, *Sosyoloji Eleştirel Bir Yaklaşım*, Çev. M.Ruhi Esengün- İsmail Öğretir, 47

²⁵ MUSTAFA ÖZEL, *Kapitalizm ve Küresel Rekabet*, 7.

zenginleşme arzusu, elbetteki kapitalizmle birlikte ortaya çıkmış bir olgu değildir. Binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Ancak kapitalizm öncesi sistemlerde ekonomi, bireylerin temel ihtiyaçlarını giderme mantığından hareketle işliyordu. Sistemin esas işlevi kazanç sağlamak değil, ihtiyaçların giderilmesiydi. Kapitalist sistemle birlikte amaç, sermayenin kesintisiz bir süreklilikte birikimine dönüşmüştür: Kapitalizm öncesi toplumların ekonomilerinin de temel özelliği olan ‘ ihtiyaçların karşılanması ’nın yanı sıra, yeni ihtiyaçların ortaya çıkarılması, bunların topluma kabul ettirilmesi ve bu döngünün devamının sağlanması sermayenin sonsuz birikimi amacına hizmet etmektedir.

Gerçek anlamıyla kapitalizmin ortaya çıkışı sanayi devrimiyle eş zamanlı olarak mı gerçekleşmiştir, yoksa sanayi devrimi öncesinde de kapitalizmin varlığından söz etmek doğru mudur? Sermaye birikimi, kapitalizmin ortaya çıkışındaki temel nitelik olarak kabul edilirse, Anthony Giddens’e göre ilk sermaye birikimi onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda Avrupa’da ve büyük çaplı sosyal ve siyasal dönüşüm süreçlerine yol açmıştır. İngiliz tarihçilerine göre ise sanayi devrimi, 1750’lerden itibaren yapılanmaya başlamıştır. Marx, ‘ sanayi çağının ’ başlangıcını onaltıncı yüzyıla yerleştirmiş, ancak ‘ kapitalist üretim için ilk girişimlerin ’, Orta Çağda İtalyan şehir-devletlerinde görüldüğünü de kabul etmiştir. Fernand Braudel ise onbeş ve onsekizinci yüzyıllar arasındaki döneme atıfta bulunarak şöyle demektedir: “ Doğmakta olan her organizma, nihai özelliklerini henüz tümüyle geliştirmiş olmaktan uzak olsa da, böyle bir gelişme için gerekli potansiyeli içinde taşır ve bir isme hak kazanır. Bütün bunları göz önüne alarak bu yeni sermaye nosyonunu kaçınılmaz bir teorik kavram olarak kabul edebiliriz ”²⁶ demektedir.

Marx’ın deyimiyle sermaye birikimi demek, ‘ ücret karşılığı iş ’ yani ‘ üretim araçları ellerinden alınmış olan ’ işçiler anlamına gelmektedir: Feodal toplumda, nüfusun büyük kitlesi hayatını ufak toprak parçalarını işleyerek kazanan köylülerdi. Kapitalizmin gelişimi hızlandıkça çok sayıda köylü, ikna ve baskı yoluyla kırsal

²⁶ Bkz. (23), BRAUDEL, 138.

kesimden büyüyen kentlere taşınmak zorunda bırakıldılar. Geçimlerini sağlamak için iş bulma yönünden sermaye sahiplerine bağımlı olan bir emek ordusu oluşturdular. Makine üretiminin gelişmesi ve fabrikaların yaygınlaşması, bir başka deyişle sanayileşme süreci tarım işçilerinin kentleşmiş endüstri işçileri sınıfına dönüşmesini hızlandırmıştır.²⁷

Georges Politzer Felsefenin Temel İlkeleri adlı kitabında Stalin'den yaptığı alıntıyı şu şekilde aktarmıştır: “Bugünkü kapitalizmin temel ekonomik kanununun başlıca özellikleri ve gereklilikleri şöyle formüle edilebilir: belirli bir ülkedeki halkın çoğunluğunun sömürülmesi ve yoksullaştırılması; başka ülkelerde, özellikle de, geri kalmış ülkelerdeki halkların köleleştirilmesi ve sistematik biçimde soyulması yoluyla maksimum kapitalist karı elde etmek; ve nihayet, savaşlarla ve ulusal ekonominin askerileştirilmesi (militarizasyonu) yoluyla da en yüksek karı sağlamak.” Politzer bu alıntıdan hareketle, kitlelerin sefaletini ve kendi deyimiyle zincirleme giden görülmemiş zorbalıkları, kapitalist kar yarışının kaçınılmaz sonucu olarak görmektedir. Hatta Kore Savaşı'nı örnek olarak göstererek; savaşın, karlarını tehdit eden bir buhrandan korkan Amerikan kapitalizminin büyük sanayicileri tarafından başlatıldığını ve bu durumun onlar için avantajlı bir pazar olduğunu dile getirmektedir. Bu örnek, günümüz dünyasına da birçok başka örnekle uyarlanabilmektedir. Anlaşılmaktadır ki, kapitalizmde temel prensip ‘kar etme’ zihniyetine dayanmaktadır. Bu da üretilmiş olanın sürekli tüketiminin sağlanmasıyla mümkün olabilmektedir.²⁸

Kapitalizm mekanizması içerisinde ortaya çıkan tüketim toplumu, kapitalizm öncesi toplumun ihtiyaca yönelik üretim ve tüketim prensibinin aksine, kapitalizmin karını arttırmaya yönelik tüketim amacına hizmet etmektedir. Kar etmek temel hedeftir ve bunu sağlamak için insanlar tüketmeli, tüketmeye teşvik edilmelidir. ‘Bu süreç, “tüketim ideolojisi” olarak adlandırılan ve hayatımızın anlamını, tükettiğimiz şeylerde bulacağımızı ileri süren (kapitalist) ideoloji tarafından desteklenir. Böylece,

²⁷ Bkz. (24), GIDDENS, 48.

²⁸ Bkz. (22), POLİTZER, 91.

kapitalizmin kar elde etme amacına yönelik işleyişi de meşru hale getirilmiş olur. Herbert Marcuse, tüketim ideolojisinin sahte ihtiyaçlar yarattığını ve bunların bir sosyal kontrol şekli olarak işlevselleştirildiğini ileri sürüyor: “ İnsanlar sahip oldukları mallarla kendi değerlerini anlarlar; yani, sahip oldukları otomobil, müzik seti, ev tipi, mutfak eşyaları aracılığıyla ruhlarını, benliklerini keşfederler. Bireyi topluma bağlayan mekanizma değişmiştir ve sosyal kontrol, yarattığı yeni ihtiyaçlara demir atmıştır.”²⁹

John Fiske’ye göre, geç dönem kapitalizmde pazar ekonomisinin farklılığı metalarından kaynaklanmaktadır: “geç dönem kapitalizm ağzına kadar metalarla doludur, istesek de onlardan kaçmamız olanaklı değildir... Bu metalar ekonomik alanda zenginliğin oluşumunu ve dolaşımını sağlarlar. Bunlar, temel ihtiyaç maddelerinden tutun da gereksiz lüks tüketim maddelerine dek çeşitlilik gösterirler, hatta televizyon programları, bir kadının görünümü ya da bir yıldızın ismi gibi maddi olmayan nesnelere de içerebilmektedirler.”³⁰ Yine Fiske’e göre meta ve tüketici arasındaki ilişkide güç, kapitalizmin özüne uygun olarak metanın üreticilerinin tarafındadır: “ Üreticiler, metanın imalatından ve satışından kazanç elde ederler, tüketici ise üreticinin olabildiğince yüksek kar elde etme arzusu yüzünden ürünün maddi bedelini çok aşan bir ücret ödediği için sömürülendir.” Bu durumda tüketici, hem emek ve işgücü aşamasında, hem de metanın tüketimi esnasında üretici güçler tarafından sömürülmektedir. Sonuç olarak Fiske’ye göre kapitalizmi metaları aracılığıyla “ yaşarız ”; yaşayarak da onu geçerli kılıp güçlendiririz, ona maddi bir ifade kazandırıp, onun suç ortağı haline geliriz.³¹

Geç dönem kapitalizmde tüketim, ister maddi-işlevsel (yiyecek, giyinme, ulaşım) isterse de göstergebilimsel-kültürel (medya, eğitim, dil) olsun, yaşam kaynaklarını ele geçirmenin tek yoludur.³² Kapitalizmin tüketim toplumunda herkes tüketici konumundadır. Tüketime sunulup gündelik yaşamın içine dâhil edilen meta,

²⁹ JOHN STOREY, Popüler Kültür Çalışmaları Kuramlar ve Metotlar, Çev. Koray Karasahin, 137.

³⁰ Bkz. (15), FİSKE, 22.

³¹ A.g.k., 23.

³² A.g.k., 48.

popüler kültürün kendisini oluşturmak için kullanılan temel kaynak halini almaktadır. Başka bir deyişle meta, kültürel bir anlama bürünerek gündelik yaşam kültürünün kaynağına dönüşmektedir. Fiske'ye göre popüler kültür, gündelik yaşam ile kültür endüstrileri ürünlerinin arasındaki ortak kesimde halk tarafından oluşturulmaktadır. Popüler kültür halk tarafından oluşturulur, onlara dayatılmaz; Yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğmaktadır. Popüler kültür, sistemin sağladıklarıyla idare etme sanatıdır (de Certeau, 1984) ve kapitalizmin ona sağladığı kültürel kaynaklardan beslenerek devamlılığını korumaktadır.³³

2.3. POPÜLER KÜLTÜR VE KÜRESELLEŞME

Günümüzün en 'popüler' sözcüklerinden biri haline gelen küreselleşme, kimilerine göre emperyalizmin günümüzdeki yumuşatılmış karşılığını, ulusal kültür kimliklerini yerinden eden bir düzeni; kimilerine göreyse insanların, coğrafyaların birbirlerine yaklaşmasını, dünyanın küçülmesini ve aynışmasını ifade etmektedir. Yine bugün, küreselleşme kapsamında; Amerikan ekonomisi, kültürü, yaşam biçimi neredeyse tüm dünyaya hâkim durumdadır. Dolayısıyla dünya, küreselleşme sonucu Amerikan popüler kültürünün de etkisi altında kalmaktadır. Bu başlık altında küreselleşme tanımlanarak, Amerikan popüler kültürü etkisi sorununa açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

Küreselleşme, ulusal sınırları aşp dünya ölçeğinde iş yapma, yeni uzam-zaman kombinasyonlarında cemaatleri ve örgütlenmeleri bütünleştirme, birleştirme ve dünyayı nesnel olarak ve insanların deneyimlerinde daha çok birbirlerine bağlanmış hale getirme süreçlerine atıfta bulunmaktadır. Küreselleşme, sınırları iyi çizilmiş bir sistem(bir ulus devletin ya da bölgenin mntikasına göre coğrafi olarak tanımlanmış) olarak düşünölen klasik sosyolojideki bir 'toplum' düşüncesinden uzaklaşmayı ve bunun yerini 'toplumsal yaşamın zaman ve uzam boyunca nasıl

³³ A.g.k., 38.

düzenlendiği' üzerine yoğunlaşan bir perspektifin alınışını ima etmektedir.³⁴ Küreselleşmenin birçok farklı tanımı yapılmıştır. Amerikan Ulusal Savunma Üniversitesi küreselleşmeyi “ malların, hizmetlerin, paranın, teknolojinin, fikirlerin, enformasyonun, kültürün ve halkların hızlı ve sürekli bir şekilde sınır ötesi akışı ” olarak tanımlamaktadır. Yine Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Komisyonu da küreselleşmeyi “ sadece ekonomik olmayan, sosyal, siyasal, çevresel, kültürel ve hukuksal boyutları olan bir süreç ” olarak belirtmektedir.³⁵

Küreselleşmenin gelişimi ve tarihi süreci nasıl olmuştur? Bu konu, aynı tanımında olduğu gibi tartışmalıdır. Bazı düşün adamları bu oluşumun 19. yüzyılda başlayıp 1920'lere kadar ilk aşamasını tamamladığını iddia etmektedirler. Bazıları ise küreselleşmenin 15. yüzyılın sonlarında ortaya çıktığını söylemektedirler. Tarihsel süreç izlenecek olunursa; ilk keşifler, ekonomik ilişkilerin ilk adımı olmuştur. 1490 yılında Batı'nın denizler ötesi keşiflere başlamasından önceki döneme I. Dönem Küreselleşme, 1890 yılında misyonerlik faaliyetlerinin ardından gelen ticaret şirketlerinin dünyaya yayılması II. Dönem Küreselleşme olarak düşünülebilir. III. Dönem Küreselleşme ise 1890 yılından sonraki günümüze ulaşan oluşumlardır. Avrupa Birliğinin 1951 yılında oluşumu ile küreselleşme, ekonomik kimliğinin yanında kültürel kimlik kazanma durumuna gelmiştir.³⁶

Küreselleşme süreçleriyle ilgili dinamikler, son yıllarda hız kazanmış ancak çeşitli ikiliklerin ortaya çıkmasına da sebep olmuştur: Küreselleşme, modern yaşamın belli alanlarını (ulus devlet, üretim ve işletme süreçleri, tüketici yönelimleri...) evrenselleştirse de aynı anda tekilleşmeyi de ifade etmektedir. Küreselleşme, modern toplumsal yaşamın yüzeysel görünüşünde ve kurumlarında 'aynılaşma' yaratma eğilimindedir. Küreselleşme, insanları, coğrafyaları birleştiren yeni küresel, bölgesel ve ulusaşırı cemaat ya da örgütlenme biçimlerini getirirse de

³⁴ MEL VAN ELTEREN, Amerikan Popüler Kültürünün Etkisinin Global Bir Yaklaşım İçinde Değerlendirilmesi, (çev: Emre Arslan), 287.

³⁵ ONUR ÖYMEN, Geleceği Yakalamak: Türkiye'de ve Dünyada Küreselleşme ve Devlet Reformu, 26-27.

³⁶ A.SEDA SERDAR, Yeni Dünya Düzeninde Gölgede Kalan Kavram: Ulus-Devlet, 21.

aynı zamanda cemaatleri, ulus- devlet sınırlarını bölebilir ve parçalayabilir. Küreselleşme, farklı kültürlerin yaşam tarzlarının ve toplumsal pratiklerin yanyana bulunmasını gerektirir. Bu durum sınırları güçlendirir ve sosyokültürel farkları ve önyargıları birleştirir. Ancak eşzamanlı olarak, içinde düşüncelerin, bilgilerin, değerlerin, yaşam biçimlerinin melezleşmesinin yaşandığı ortak kültürel kimlikler ve toplumsal uzamlar yaratır.³⁷

Bir toplumu oluşturan kültürel her kimliğin; kendine has görünümü, yer-yurt bildiği bir coğrafyası, köken ve dünü bugüne bağlayan gelenek anlayışı vardır. Ayrıca ulus düzeyinde düşünüldüğünde bireyleri birbirine yaklaştıran tarih bilinci de bir toplumu ayakta tutan en temel kaynaklardan biridir. Mel Van Elteren'e göre stillerin, yerlerin ve imajların küresel pazarlaması, uluslararası seyahat ve küresel medya ağları, iletişim sistemleri toplumsal yaşama dahil oldukça, kimliklerin özgül zamanlar, yerler, tarihler ve geleneklerden kopuşu da artacaktır. Elteren bu savını desteklemek için savaş sonrası Avrupa gençliğinin ardılı olan kuşağı örnek göstermektedir ve bu insanların Amerikan popüler kültürünün çeşitli formları içine adeta "demirlemiş" olduklarını ifade ederek, Wim Wenders'in *İmlaf der Zeit* (1977) filminden şu alıntıyı yapar: "Amerikalılar bilinçaltımızı sömürgeleştirdi".

Küreselleşme tanımı gereği her ne kadar tüm yerküreyi etkileyen bir olgu olsa da, Stuart Hall'un da belirttiği gibi; küresel ağları yönlendiren Batı toplumlarının (Japonya da dâhil) endüstrileri tarafından üretilmiş Batı modernitesinin imgelerini, kimliklerini içeren Batılı bir olgudur. Bugün ortaya çıkmış olan 'küresel' kültür, büyük çoğunlukla Amerikan etkisindedir. Amerika Birleşik Devletleri'nin kitle iletişim araçlarını kullanımı konusunda savaş sonrası gösterdiği ilerleme, devasa bir yerli pazara sahip olması, kitle üretimi ayrıca Amerikan kültür endüstrisindeki (film, müzik, ticari radyo ve televizyon, reklâmcılık vb.) gelişme popüler kültür formlarının içerde ve dışarıda yayılması için olanaklı koşullar sağlamıştır. 1920-1930'lu yıllardan bu yana Avrupa ve diğer toplumlar gerek görsel işitsel, gerek kültürel anlamda Amerikanlaşma eğilimi göstermiş; örneğin caz, rock müziği adeta Avrupa

³⁷ Bkz. (34), ELTEREN, 288- 289.

kültür dağarcığının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Ancak bu durum bütünüyle tepkisiz kalmamış, Avrupa kültürünün Amerikan egemenliği tehdidine karşı devlet politikası düzeyinde en kuvvetli direnişi gösteren ülke Fransa olmuş, 1 Ocak 1996'dan itibaren tüm Fransız radyo kanallarında, en az %40 Fransızca müzik yayınlanması zorunlu hale getirilmiştir). Özellikle Hollywood, popüler kültür alanında en fazla etkiye sahip olan sektörlerden biridir. Amerikalı yetkililer, Hollywood filmlerini Amerikan tarzı yaşamın gürültüsüz propagandası olarak görmüşlerdir ve bu sektör hiçbir dönemde ciddi bir rekabete maruz kalmamıştır. Ayrıca sadece Amerika'nın maddi kültürel ürünleri değil aynı zamanda Amerikan kültürel ve davranışsal pratikleri, yaşayış tarzları ve bunlarla bütünleşen ideolojiler de Amerikan popüler kültürünün dışarıdaki önemli araçları olmuşlardır. Bugün McDonald's ve Lewis gibi Amerikan mal ve hizmetleri, özgürlük, rahatlık, kısıtlanmamışlık ve daha genel olarak Amerikan yaşam biçimiyle ilgili olumlu fantezilerle güçlü bağlantıları nedeniyle Rusya, Çin gibi komünist rejimlerde yaşamış ve halen yaşayan sıradan insanlar için bu nitelikler çekicilik arz etmektedir.

Sonuç olarak küreselleşme; toplumlar arasında tarih boyu sıklıkla yaşanan kültürel etkileşim olgusunu daha geniş coğrafyalara yayarak, daha hızlı ve yoğun bir şekle dönüştürmüştür. Popüler kültür de, küreselleşme olgusu içerisinde aktif ve baskın olan toplumdan daha pasif olanına doğru bir akış çizmekte, içinde bulunduğu toplum (genellikle alt kültür ya da etnik gruplar) tarafından yorumlanarak yeni formlara sahip olmaktadır.

2.4. TÜRKİYE'DE BATILILAŞMA VE POPÜLER KÜLTÜR

Popüler kültür kavramı, daha önce de belirtildiği gibi 60'lı yıllardan itibaren gündeme gelmiş, teknolojinin, kitleler arası iletişimin geliştiği modern çağa ait bir kavramdır. Popüler kültür, geleneksel kültürle modern yaşam biçiminin karşılaşması ve o topluma özgü bir şekilde yorumlanması sonucu yeni bir kültürel formun

oluştugu alandır. Her toplumun geçmişten geleceğe taşıdığı kültürel bilgi birikimi, kendine has nitelikler taşımaktadır. Toplumunu etkileyen ve toplumun bilgi dağarcığına eklenen her bilgi, o toplumun kültürel belleğinde süzülerek ya da toplumun karakterine uydurularak, yorumlanarak kabul görür ya da dışlanır. Her ne kadar küreselleşme sonucu dünya üzerinde bir aynılışmayla karşı karşıya kalınsa da, her toplumda popüler kültürün gelişimi ya da bu gelişimin olduğu alan farklıdır. Türkiye’de popüler kültür kavramından söz etmek için, 1960’lı yıllardan itibaren oluşan ve günümüze dek gelişen toplumsal süreç başlangıç noktası olarak kabul edilse de, öncelikle Türkiye’de halen devam eden batılılaşma ve modernleşme serüveninin seyrine kısaca değinmek gerekmektedir.

Türkiye’de batılılaşma serüveninin mazisi oldukça köklüdür. İlber Ortaylı’ya göre Türkler Anadolu’ya adım attıkları andan itibaren aslında Batı denen dünyanın içindedirler.³⁸ Yüzünü daha en başından, Orta Asya’dan itibaren batıya dönmüş göçebe Türk toplumu, Anadolu’ya gelip Osmanlı İmparatorluğu’nu kurarak yerleşik bir düzeni benimsemiş ve devlet, (büyük oranda) batıya doğru yönelerek topraklarını genişletmiştir. Bu batıdaki toprakları kendi bünyesine katma ideali, 15. yy’ın sonuna gelindiğinde Balkanların tamamının fethedilişi ve Viyana önlerine kadar gelinmesiyle son şeklini almıştır. Tüm bu süreç boyunca Osmanlı özellikle askeri alanda gelişen teknolojiyi takip etmiş, Batılı toplumlarla ticari ilişkilerde bulunmuş; ancak 16. yüzyıl sonlarında, yaklaşık yüz yıllık durağan bir döneme tekabül eden süre içerisinde, imparatorluk güç yitirerek Batılı kurumların baskısı altına girmeye başlamıştır. Osmanlı’da batılılaşma hareketleri de ilk olarak bu dönemde yani batı karşısında yenilmeye başlamasıyla birlikte görülmektedir. Özellikle bu dönemde, III. Ahmet’in hükümranlığı sırada Batı kültürüne karşı gelişen ilgi artmış, Osmanlı aristokrat sınıfı arasında bu kültür günün modası haline gelmeye başlamıştır. İmparatorluk, 17. yüzyıldan itibaren topraklarını kaybetmeye, küçülmeye ve çağdaşı olan ülkelerin gerisinde kalmaya başlamıştır. Artık geç kalınmış da olsa, imparatorluğu yeniden canlandırabilmek, “batı karşısında geri kalmışlığını

³⁸ İLBER ORTAYLI, Son İmparatorluk Osmanlı, 135.

kapatabilmek”³⁹ için; daha çok askeri ve siyasi alanda gerçekleştirilen, modernleşme yolunda atılacak adımlar çözüm olarak görülmüştür: Yeniçerilerin kaldırılması, yeni ve merkezi bir ordunun kurulması, Batılı uzmanlarla tıp okullarının kurulması, kamu hizmetlerinin düzenlenmesi, ilk gazete ve ilk resmi matbaanın açılması, Avrupa’ya elçi ve öğrenci gönderilmesi gibi. İşte imparatorluğun gerilemesi sonucu ortaya çıkan modernleşme ve batılılaşma arzusu, “1839’da -Batı yanlısı reformlara dair çok geniş bir plan olan- Tanzimatı resmen başlatan Gülhane Hatt-ı Hümayununun ilan edilişiyle”⁴⁰ resmi bir nitelik kazanmıştır. Bu sayede imparatorluk resmen Batı etkisi altına girerek, dünya kapitalizmine dahil olabilmek için geleneksel idari sisteminin son kalıntılarını da ortadan kaldırmıştır.⁴¹

Lale Devri’yle birlikte yeşermeye başlayan batılılaşma düşüncesi, 1839’a kadar kendisini askeri ve teknik alanda göstermiş, 1839 Tanzimat Fermanı’yla ekonomiden sosyal ve kültürel yapıya ve oradan da siyasî-idarî yapıya kadar bir modernleşme ve batılılaşma süreci başlamıştır. Tanzimat, sosyal, malî, siyasî ve idarî yönleriyle oldukça geniş bir düzenlemeyi beraberinde getirmektedir. “Tanzimat, Osmanlı devletinde ve toplum hayatında yaklaşık iki yüz yıldan beri süregelen reform ya da ıslahat ihtiyaç, eğilim ve girişimlerinin tatbikata intikal etmiş önemli bir aşamasını oluşturmaktadır. Tanzimat'a gelindiğinde, Osmanlı reform hareketi, öncekilerden farklı olarak, nitelik yön, hız ve kapsam bakımından büyük bir değişiklik gösterdi. Bu reform hareketi, kendi dönemiyle sınırlı kalmadı, I. ve II. Meşrutiyet rejimlerini, birçok fikrî ve siyasî hareketi ortaya çıkardığı gibi, Türkiye Cumhuriyeti'nin temelini oluşturan kurum ve fikirlere de kaynaklık etti. Bunu belediye ve il özel idaresinden, Sayıştay ve Danıştay’a, Bakanlıklardan memur rejimine kadar genişletmek mümkündür. Merkeziyetçilik ve bürokratikleşme, Tanzimat'ın yönetim anlayışının temel özelliğini meydana getirir. Bu nitelikler uygulamada büyük sıkıntıları da beraberinde getirmiştir.”⁴² “Bu dönemde Batılı kurum ve sistemlerle, geleneksel Osmanlı kurum ve değerleri uzlaştırılmaya çalışıldı

³⁹ İLBER ORTAYLI, Gelenekten Geleceğe, 18.

⁴⁰ OĞUR ARSAL, Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924), 29.

⁴¹ A.g.k., 42.

⁴² BİLAL ERYILMAZ, Tanzimat ve Yönetimde Modernleşme, 15- 16.

ve zaman zaman da mücadele etti...”⁴³ İber Ortaylı bu sancılı süreci imparatorluğun en uzun yüzyılı olarak nitelendirmiştir. İmparatorluk, bu ekonomik dönüşüm süreci boyunca, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişte, geleneksel yaşam biçimini, alıştığı teknik altyapıyı değiştirmek, kendini değişen dünyaya uyarlamak zorundaydı. Hedef aldığı Avrupa medeniyeti, sanayi devrimini gerçekleştirmiş, geleneksellikten modernliğe geçişte en az dördüzyıl ileri, kuvvetli ve zengindi. Ancak kapitalist değişim sancuları burada da yaşanmış, herşeyin yıkılıp yeniden yapılandırıldığı bir Avrupa vardı. “İngiltere'nin Sanayi Devrimi diye adlandırdığı dönemde, köyler boşaltılmıştı. İnsanlar yollarda ölüyorlardı. XIX. yüzyılın Londra'sı bizim Tanzimat'çıları korkutmuştur.”⁴⁴

Osmanlı'nın Tanzimatla resmen girmiş olduğu batılılaşma ve modernleşme süreci, toplumun bazı kesimlerince tepkilere, çeşitli fikir akımlarının doğmasına ve örgütlenmelerin gerçekleşmesine sebep olmuştur. Tanzimatı yetersiz bulan dönemin aydınları; maddi manevi batıya bağımlı bir toplum yaratıldığını, kendi kültürümüze sahip çıkılmadığı, buna karşın batılılaşma konusunda da yüzeysel ve şekilci kalındığını savunmuşlardır. Bununla birlikte, aydınlar arasında yarı-karşıt (hem modernleşip güçlenebilme hem önceleri Osmanlı daha sonra yerini Türkçülüğe bırakan milli kültürü koruyabilme) gelişen milliyetçi tavır, Yeni Osmanlılar, Jön Türkler ve sonrasında da İttihat ve Terakki'yle resmi bir nitelik kazanmıştır. Murat Belge, Radikal Gazetesi'ndeki makalesinde, Osmanlı'nın son dönem seçkinlerinin bir takım firelerle, aynı kuşaklar olarak Cumhuriyet döneminin ilk seçkinleri olacağını ifade etmektedir. Kurtuluş Savaşı'nın yönetici kadroları, büyük ölçüde İttihat ve Terakki içinde yetişmiş veya en azından o gelenekten etkilenmiş kişilerdir. Bu devletçi- seçkin grup, Batılılaşma yolundaki devrimleri gerçekleştirmek için baskı ile de olsa, toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal yaşamın her düzeyinde devletin işe karışması gereğine inanıyorlardı. Ekonomik etkinlikler kadar toplumsal ve kültürel yaşamın da devlet tarafından denetlenmesinden yanaydılar. Gerçekten

⁴³ A.g.k., 13.

⁴⁴ MUSTAFA ÖKMEN, “Merkeziyetçilik- Adem-İ Merkeziyetçilik Pratiği Üzerine Notlar”.

başardıkları ise halkın devletle yabancılaşması olmuştur.⁴⁵ Bu durum Emre Kongar'a göre Osmanlı düzeninin bir an önce çöküşüne de yardımcı olmuştur. İbrahim Okçuoğlu'na göre ise, Osmanlı devleti yarı kapitalist bir konumdayken savaşa girmiş ve yıkılmıştır. Bu geçiş sürecini hızlandıran veya tamamlayan ise Türk millî burjuvazisidir.⁴⁶

Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde ise batılılaşma hareketinin daha kararlı ve tutarlı reformlarla uygulamaya konduğu görülmektedir. Başta devlet rejimi olmak üzere sosyal, siyasal, ekonomik ve hukuksal alanda pek çok reform yapılmıştır: Medeni Kanunun Kabulü, Harf Devrimi, kalkınmayı hızlandıracak ekonomik planlamalar gibi. Cumhuriyet Dönemi'nde, hedef 'muasır medeniyetler' seviyesine ulaşmaktır, bunun da yolu batılılaşma, modernleşme, çağdaşlaşma reformlarından geçmektedir. Genç Cumhuriyet'in altı ilkesinden milliyetçilik, laiklik, inkılapçılık ve cumhuriyetçilik, batılılaşma ile yakından bağlantılıdır ve batılılaşma, bu dört ilkenin de başarı ölçütü olarak görülmüştür. Batılılaşma, Osmanlı'nın son dönemlerinde yapıldığı gibi belli kurumların iyileştirilip düzenlenmesi ve teknolojilerin batıdan alınıp uyarlanması olarak görülmemiştir, Batılı bir dünya görüşünün ve yaşam biçiminin topluma kazandırılması biçiminde anlaşılmıştır. Dolayısıyla 1940'ların ortalarına kadarki dönemde Batılılaşma, Batılılaştırma biçimini almış ve toplumsal reformlar "halk için halka rağmen" anlayışı içinde gerçekleştirilmiştir. "Bir diğer deyişle, 'muasır medeniyet seviyesi'ne erişme yolunda ilerlemek için yapılan yeniliklerin 'yukarıdan aşağıya' olacağı ve aşağıdan gelebilecek direnmelerin aşılması için 'inkılapçılık' ilkesine başvurulacağı belirtilmektedir."⁴⁷ Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki, Türkiye'nin batılılaşma serüveninin, halkın içinden çıkmış bir hareket olmayışı görüşü, bugün hala devam eden idari ve toplumsal aksaklıkların nedenleri arasında sayılmaktadır. "Siyasî-idarî değişme, beşerî yönlendirmenin bir eseri olarak yönetimden halka empoze edilen bir süreç izlemiştir. Halkın, bu hareketlerde aktif bir rolü yoktur. Bütün yenilik hareketleri gibi, haklar ve

⁴⁵ EMRE KONGAR, Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, 143.

⁴⁶ İBRAHİM OKÇUOĞLU, Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi, 714.

⁴⁷ LEVENT KÖKER, "Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi", 92.

özgürlükler de tepeden gelmiştir. Bunlar tepeden bir ihsan olarak verildiği için, yine tepeden kolayca geri alınabilmektedir. Türkiye'de hak ve özgürlükler için mücadele etme kültürü gelişmemiştir. Oysa Batı'daki idarî-siyasî değişiklikler, halktan yönetime doğru intikal eden bir etkinin ve mücadelenin sonucudur.”⁴⁸Murat Belge, Türkiye’de Osmanlı’yla başlayıp Cumhuriyet Dönemini de kapsayan, “Batılılaşma-Modernleşme” sürecinin, tabana ait hareketler olarak gelişmediğini ve dolayısıyla içselleşmediğini vurgular: “Türkiye'de 'Batılılaşma' bir 'devlet kararı' olarak ortaya çıktı ve çıktıktan sonra da, hiçbir zaman gerçek anlamda toplumsallaşmadı.”⁴⁹ görüşünü savunmaktadır. Osmanlı’nın son dönemlerinden Cumhuriyetin elitlerine, kavramların yüzeysel ve şekli olarak algılandığını ileri sürmektedir.

Batılılaşma yolunda izlenecek rotanın kuramsal kaynağı, Türk aydınlarını Tanzimat’tan beri etkilemiş olan pozitivist düşüncedir. Bu düşünce, teoloji ve metafizik içermeyen, sadece fiziksel veya maddi dünyanın gerçeklerine dayanan bilim anlayışını savunmaktadır. Deney konusu edilebilecek olguların, yani en geniş anlamıyla bilimsel bilginin sağlam bilgi olduğu görüşü hakimdir. Aynı zamanda sosyolojinin de kurucusu olan Auguste Comte’un sistemleştirip geliştirdiği pozitivist düşünce, bilim ve teknolojiyi çağdaş uygarlık idealinin ana unsurları olarak kabul etmiş ve toplumu bilim yoluyla yeni baştan düzenlemeyi amaçlamıştır. “Pozitivizm insanın dışında varolan ve elverişli (bilimsel) yöntemlerle bilinebilecek nitelikte olan bir ‘nesnel gerçeklik’ alanının varlığını kabul eder. [...] Bu bağlamda, ‘hakikat’i bilenlerin ‘halka doğru’ giderek onlara ne yapmaları gerektiğini öğretmeleri anlamına” gelir (Köker, 1990: 114). Yeni Türk Cumhuriyeti, “muasır medeniyet” seviyesine erişebilmek için Batı’lı toplumlardaki gibi bilim ve teknolojiyi kullanarak iktisadi açıdan hızla kalkınmayı ve sanayileşmeyi gerçekleştirmeyi hedef edinmiştir. Batı’nın üstünlüğüne ancak pozitif bilim ve teknolojiyle sahip olunabileceği, bu sayede güçlü ve bağımsız bir devlet olunabileceğine inanılmıştır. Muasır medeniyet seviyesi, çağdaşlığı temsil ettiği düşünülen Batı toplumlarındaki statükonun erişilmesi gereken bir hedef olarak konulması anlayışına dayanmaktadır. Jön Türkler

⁴⁸ Bkz. (42), ERYILMAZ, 15- 16.

⁴⁹ MURAT BELGE, “Adab-ı Muaşeret” Olarak Modernleşme.

gibi Kemalizmi oluşturan intelligentsia da Batı'ya bakarken buradaki egemen pozitif söylemi dikkate almış ve ideolojisini buna göre biçimlendirmiştir (Köker, 1990: 113).

Cumhuriyet Dönemi'ni şekillendiren Kemalist proje, milliyetçi bir batılılaşma politikası izlemiştir; Türk milliyetçiliği akımının ideoloğu Ziya Gökalp'in çağdaşlaşmayı, ulus olma kavramıyla birlikte ele alan düşüncelerinden etkilenmiştir. Gökalp, Cumhuriyet resmi ideolojisinin oluşmasında ve özellikle kültürel politikaların geliştirilmesinde, kadının toplumdaki yerinden müzik politikalarına, dil kuramına kadar toplumun hemen her alanını kapsayan, Türklük vasıflarından ödün vermeyen hatta bunu aşırı yücelten fikirleriyle etkili olmuştur. Bu dönemde, Orta Asya Türk Tarihi üzerinde önemle durulmuş, 'bizim de hem Avrupalılar, hem de Araplar gibi eski bir medeniyete sahip olduğumuzu' kanıtlamak, millî olmanın şartları arasında mütalaa edilmiş,⁵⁰ örneğin, Avrupa'da o dönem görülen, ırksal özellikleri (kafatası, renk gibi) fiziksel özelliklere dayandırma modası, Türkiye'de de fiziksel antropoloji çalışmalarının başlamasına sebep olmuştur. Prof. Dr. Sina Akşin, bu konuyla ilgili şunları söylemektedir: " Türklerin uygar bir halk olmadıkları savına karşı, Türklerin kökeni olan Orta Asya'nın tarihi ele alınarak, o bölgenin bir uygarlık kaynağı olduğu, hemen bütün insan topluluklarının oradan çıktıkları kuramı geliştirildi. Bu arada çoğu ya da tümü hayal mahsulü bir takım görüşler de üretilmiştir."⁵¹ Bu görüşlerin esin kaynağının Avrupa olduğunu vurgulayan Akşin, uzun yıllar süren savaş ve yenilgilerin halkta bir düşkünlük duygusu ve aşağılık kompleksine yol açtığını gören Atatürk'ün, 'çalışmak', 'övünmek', 'güvenmek' görüşünde olduğunu, dolayısıyla bir miktar hayalin, toplumdaki bu karamsar duyguların panzehiri olabileceğini düşündüğünü savunmaktadır.

Cumhuriyet Dönemi kültür devriminin en önemli adımlarından biri; yazı devrimi, yani alfabenin değiştirilmesi ve eğitim seferberliğidir. Neredeyse bin yılı

⁵⁰ TARIK ZAFER TUNAYA, Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri, 116.

⁵¹ SİNA AKŞİN, Kısa Türkiye Tarihi, 206.

aşkın bir süredir Türk Devletlerinde Arap harflerinin kullanılmasına karşın, harflerin Türkçe'nin ses sistemine uygun olmaması ve okuryazarlığın Osmanlı Devlet'inde çok küçük bir kesime ait bir nitelik olması bu devrimin kısa sürede gerçekleştirilmesine ve kabul görmesine sebep olmuştur. Alfabenin değiştirilmesiyle birlikte, toplumsal yaşamı radikal biçimde etkileyecek değişiklikler de yapılmaya başlanmıştır. Örneğin; sokak levhaları, dükkan tabelaları yenilenmiş, Devlet Denizyolları vapurların adlarını ve vapur tarifelerini yeni harflerle yazdırmaya başlamış, Telgraf Umum Müdürlüğü yeni harflere göre sistemini değiştirmiştir. Yine bu dönemde, halkın büyük çoğunluğu Osmanlıcaı bilmiyor, Türkçe konuşuyordu. Bu sayede Türkçe yaşamış, ancak kültür dili olamamıştır. Dil Devrimi, hem ümmetten millete geçişin ayrılmaz bir parçası hem de okur-yazarlığı geniş kitlelere yaymanın, yani demokratikleşmenin bir aracı olarak görülmüştür. Dil Devrimiyle birlikte, Türkçe'nin arılaştırılması, Arapça ve Farsça ağırlıklı bir dil olan Osmanlıcadan kurtulması çalışmaları başlamıştır: Türk Dil Kurumu kurulmuş, özellikle Atatürk Öztürkçe demeçler verip, yazılar yazmıştır. Ancak geliştirilen yeni dil, Öztürkçe, neredeyse Osmanlıca kadar anlaşılmalıdır. Dilin hızlı ve sürekli bir değişim içinde olması, uygulamada karışıklıklara ve tutarsızlıklara yol açmış, CHP Kongresi'nin 1934'teki tutanakları *Tutulga* olarak, 1938'de *Zabıt* olarak, 1948'de *Tutanak* olarak adlandırılmıştır.⁵² Bu nedenledir ki, dil devrimi ve onun "aşırılıkları"⁵³ zaman zaman eleştirilmiş; ileriki yıllarda, iktidarda olan hükümetlerin farklı yorum ve politikaları, bu devrimin devlet desteğiyle geliştirilmesine mani olmuştur. "Örneğin, 1924 Anayasası'nın dili 1945'te arılaştırılmıştı. 1952'de Demokrat Parti iktidarı 1924 metnine geri döndü (böylece Anayasa, Teşkilat-ı Esasiye Kanunu oldu). Daha sonra da kimi dönemlerde TRT'de bazı Öztürkçe sözcüklerin kullanılması yasaklanmak istenmiştir."⁵⁴ Bununla beraber, 1980 askeri darbesiyle birlikte, Atatürk'ün bağımsız dernek statüsünde kurmuş olduğu Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu devletleştirilmiştir. Cumhuriyet Dönemi siyasetinin dil konusundaki hassasiyeti, kararlılıkla uygulanan politikalar, sonraki hükümetlerin tutarsız ve yüzeysel tavırları sonucu amacına ulaşamamış; bugün

⁵² G. L. LEWIS, "Atatürk's Language Reform as an Aspect of Modernization in the Republic of Turkey", 209.

⁵³Bkz. (51), AKŞİN, 208.

⁵⁴ A.g.k., 208.

gelenen noktada halkta dile karşı bir bilinç gelişmediği gibi, halk arasında yabancı sözcük kullanmak adeta moda olmuştur. Türkçe bugün; reklam ve kitle iletişim araçları yoluyla her gün yeni bir yabancı kelimenin popüler olduğu; tükettirmeye yönelik sektörün dükkan isimlerinden, markalara kadar hemen her alanda yabancı sözcükler kullandığı; daha da vahimi Türkçe kaynaklı sözcüklerin popülerlik adına eğilip bükülerek değiştirilmesi ya da yabancı yazılışa göre düzenlenmesi (örneğin sherbet= şerbet) gibi tamamen ticari kaygıların güdüldüğü bir bombardıman altındadır.

Kültür politikalarının en keskin işletilen alanlarından biri de müziktir ve bu dönemin resmi müzik politikası, büyük oranda Ziya Gökalp'in Türkçülüğün Esasları adlı kitabındaki görüşlerinden yararlanılarak uygulamaya konmuştur. Cem Behar'ın aktardığına göre; "Gökalp'in Türkçülüğün Esasları'nda belirttiği üzere, Türk harsına ait olan yalnızca halk türküleridir. Şark müziği dediği Klasik Türk Müziği ise hem 'eski' medeniyete aittir, hem de 'hasta' Bizans ve Arap kırması olduğu için 'gayrimillidir'. Çağdaşlık ve medeniyet Batı armonisindedir. O halde milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır."⁵⁵ Bu anlayış çerçevesinde Batı müziği yüceltilerek, Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş, Batılı müzisyenler klavuzluğunda Ankara Devlet Konservatuvarı kurulmuş, tiyatro, opera ve bale bölümleri açılmıştır. Bir yandan konservatuar ve orkestraların kurulmasıyla Batı müziğinin gelişim olanakları sağlanırken, diğer yandan halk müziği armonize edilmiş, derlenerek repertuar oluşturulmuş, ancak notaya alma ve söyleme tarzı aşamasında yöreselliği ve bireyselliği aslına uygun şekilde muhafaza edilememiştir. Halk müziği standartlarına uymayan bestecilere yayın yasağı getirilmiştir. Köklü bir geleneği olan Klasik Türk Müziği ise; armonisi, kederi işleyen, miskinleştiren bir müzik olduğu düşüncesiyle, en önemlisi de 'Cumhuriyet'in Osmanlı'yla kültürel bağlarını kopartmak isteyen "Batılılaşma" ideolojisi doğrultusunda geri olarak algılanmış⁵⁶ ve 1926'dan 1976'ya kadar Klasik Türk Müziği eğitimi tüm resmi kurumlarda, kasım 1934'den eylül 1936'ya kadarki

⁵⁵ CEM BEHAR, Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler, 1225–1227.

⁵⁶ Bkz. (1), ÖZBEK, 137.

yirmi aylık bir süre boyunca ise radyodan yayını yasaklanmıştır. Tüm bu yasaklamaların bu müzik türleri üzerinde yarattığı tahribata rağmen, her iki müzik türü de geleneğe bağlı, ancak modernleşen hayat pratiği ve etkilerine de açık olarak, resmi kurumlar dışında yaşamaya devam etmiştir. Örneğin, Klasik Türk Müziği öğrenimi yasaklanmış olmasına karşın Türk Müziği bestecileri beste yapmaya devam etmiş; müzik eğitimi, eski ustalardan alınan derslerle ya da yerel dernek ve cemiyetler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet Dönemi uygulanan müzik politikasının, özellikle radyoda Türk Müziği yasağının, 1960'larda ortaya çıkan arabesk müziğin doğuşunu etkileyen faktörlerden biri olduğu düşünülmektedir. Meral Özbek'e göre bu yasak aydınlar arasında zaten varolan alaturka-alafranga, Doğu-Batı ikilemini perçinlemiş; yasağın yarattığı boşluk sonucu halk, radyodan Batı müziği yerine kültürüne daha aşına olduğu Arap radyolarını dinlemeyi tercih etmiştir: "Bu görüşe göre, 1930'lu yıllarda radyo yasağı sırasında, başta Kahire radyosu olmak üzere Arap radyoları, ardından da 1930 sonlarından itibaren Mısır filmleri aracılığıyla Arap müziği Türkiye'de yayılmaya başlıyor"⁵⁷ demektedir. Ancak Özbek, bu müziğin ortaya çıkışını yalnızca bu etkiye dayandırmamaktadır. 'Devletin resmi kültür politikalarının ve müdahalelerinin' yanı sıra, 'gelişen piyasa güçleri ve modernleşen hayat pratiğinin kentlerde ortaya çıkardığı yeni yaşam tarzı', arabesk kültürün ve arabesk müziğin doğuşunda etkili olmuşlardır. Ona göre; "Arabesk müzik resmi olarak dışlanan ve küçümsenen Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği geleneklerinin –hem sözel hem müziksel bazı ifade öğelerinin- savunularak, kendiliğinden oluşan modernleşen hayat pratiği içinde ve Batı müziği etkisi sonucu oluşmuş 'karma' bir müzik tarzıdır."⁵⁸

Cumhuriyet Dönemi, toplumdaki eski alışkanlıkların terkedilip, Batılı yaşam biçiminin topluma uyarlanmaya çalışıldığı bir dönemdir. Bu doğrultuda da, bireyin yaşam tarzını değiştirmeyi hedef alan, günlük yaşamın her alanını kapsayan bir yenileşme ve değişme süreci yaşanmıştır. Bütünüyle yeni ve modern bir toplum yaratma amacıyla; Avrupai adetlerin topluma benimsetilmesi, toplumun, giyim

⁵⁷ A.g.k., 143.

⁵⁸ A.g.k., 142.

kuşam, eğlence ve müzik gibi alışkanlıklarını değiştirmesi hedeflenmiştir. Aslında, Osmanlının son dönemlerinde elit kesim arasında, Avrupalı davranış biçimlerinin benimsenmeğe başlandığı görülür. Ancak Cumhuriyet Dönemi'nde bu davranış kalıplarının yaygınlaştırılıp, kapsamının genişletilmesi, kurumsallaştırılarak, bütün topluma kabul ettirilmesi söz konusudur. Eski medeniyetin günlük yaşam pratikleri ve geleneklerinden, modern topluma geçişte, gündelik yaşama dair pek çok alışkanlık değiştirilmiştir. Osmanlı'nın son dönemleri; “setre (ceket), pantolon, frenk gömleği giymek, kravat bağlamak, saçları uzatmak, bıyıkları kesmek, tiyatroya gitmek, Beyoğlu yakasında oturmak, kagir ev yaptırmak, konuşurken ve yazarken Frenkçe sözler kullanmak, çatalla yemek yemek, sabahları jimnastik yapmak, yabancı kadınla evlenmek, karı koca kolkola girip sokakta yürümek, birbirleriyle evli olmayan kadınla erkeğin el sıkışması, birbine sarılıp müzikle dans etmek, kolları ve göğüsleri açık dekolte giysi giymek, saat 12'yi öğle ve geceyarısı saymak, şapka giymek alafrangalık sayılmıştır.”⁵⁹ Alafrangalık toplum tarafından yaygın bir hoşnutsuzluğa sebep olmuş; züppelik, sosyetiklik olarak anılarak, aşağılayıcı ve alaycı bir tutumla karşılanmıştır. Osmanlı üst ve orta sınıfları arasında yaygınlaşan “Avrupalılaşıma” alaturka ve alafranga ikilemini doğurmuş, bunun etkisi aile yaşamının iç işleyişine kadar yansımıştır. Batı'dan aletler, mobilya, ve giyim eşyaları almak, aile içinde alafranga tarzda yemek yemek, sofrada önce kadınlara servis yapmak moda haline gelmiş, bütün bir değerler hiyerarşisi yeniden şekillenmiştir. Cumhuriyetle birlikte, Osmanlı'da olmayan aile içinde düzenlenen doğum ve evlilik yıldönümlerini kutlama alışkanlığı yaygınlaşmıştır. “Osmanlı İmparatorluğu'nda tebanın giymesine izin verilen elbiselerden, hatta bunların renklerinden rütbe, köken, etnik ve dinî kimlik açıkça anlaşılabilirken, Cumhuriyet reformlarıyla gelen şapka ve kravat, moda unsuru olmanın ötesinde, dinsel, etnik ve toplumsal (kentli-köylü) farklılıkları eritip ortadan kaldıran bir nitelik kazanmış ve devlete sadakati gösteren bir laiklik üniforması haline gelmiştir.”⁶⁰ Medeni Kanun'un kabulüyle birlikte kadının toplum içindeki konumu da değişmiş, daha önce hiç bir hakkı, aile içindeki konumundan başka toplum içinde aktif bir rolü olmayan kadın; birçok Batılı

⁵⁹ CEVDET KUDRET, “Alafranga Dedikleri”, 267–271.

⁶⁰ SEÇİL DEREN, “Kültürel Batılılaşma”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, 382–427.

devletten önce seçme ve seçilme hakkı elde etmiş, “kadınların yalnız kamu alanında değil, geleneksel alanda da, ama Batılı bir anlayışla, rol oynaması gerektiği düşünülmüştür. 1928’de kurulan Kız Enstitüleri ve daha sonra oluşturulan Akşam Kız Sanat Okulları, ev kadınlığının bile Batılı bir form kazanmasını arzulayan bir zihniyetin ürünleridir.” “Cumhuriyetin ilk yıllarında yeni devletin modernliğini, rejimin ikonografisinde kilit önem taşıyan kadın imgeleri (geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu, okul önlüklü ya da asker üniformalı genç kızlar ya da balo salonunda dans eden tuvaletli kadınlar) simgeledi. ‘Kadın bir pilot,’ ‘Batılı giysiler içinde bisiklet süren kadın,’ liberal, demokratik ve laik bir toplum yaratmayı hedefleyen yüzü Batı’ya dönük Türk modernleşme projesini anlattı.”⁶¹ “İlk kez açıkça kadının (kamusal) toplumsal görevleri ev içi geleneksel rollerinden daha üstün olarak değerlendirilmiş ve meslek sahibi, eğitilmiş kadın, geleneksel ev kadınına göre üstün, saygın bir statüyle ödüllendirilmiştir.”⁶²

Cumhuriyet Dönemi politikaları; 1950’de Demokrat Parti’nin iktidara gelişine kadar II. Dünya Savaşı’nın getirdiği tüm sıkıntılara rağmen, Kemalist projeye bağlı bir şekilde devam ettirilmiş, halkın eğitilmesi konusuna özellikle önem verilmiştir. Atatürk Dönemi’nde açılmış olan halkevleri ve halkodaları, aydınlanma hareketini taşıyaya yayan merkezler olmuşlar, çok kapsamlı içerikleriyle halkı eğitime yoluna girişmişlerdir. İnönü Dönemi’nde ise bunlara ek olarak Köy Enstitüleri açılmıştır. Prof. Dr. Sina Akşin, 1940’lara kadar kırsal kesimin Cumhuriyet’in nimetlerinden pek az faydalanabildiğini, yaşam biçimi ve zihniyetiyle ortaçağda kalmış bir kitle olarak kaldığını belirtmekte ve nüfusun çoğunun cahil olduğu düşünülecek olursa, köy enstitüsü tasarısının çok isabetli bir karar olduğunu vurgulamaktadır. Ancak aydınlanma hareketinin iki önemli halkası olan halkevleri/ halkodaları (1951) ve köy enstitüleri (1954), Demokrat Parti iktidarı döneminde kapatılmıştır. Türkiye’de 1945’lere kadar, yani Amerikan yaşam biçiminin henüz topluma model olmaya başlamadığı dönemde halk, kültür- sanat yoluyla eğitime, aydınlatılmaya çalışılmıştır.

⁶¹ A.g.k., 382–427.

⁶² AYŞE DURAKBAŞI, “Cumhuriyet Döneminde Kemalist Kadın Kimliğinin Oluşumu”, 167–171.

Türkiye’de popüler kültürün gelişimini Cumhuriyet Dönemi magazin dergileri aracılığıyla inceleyen Ahmet Oktay, bu dergilerin 1945’lere kadar eğitimcilik-aydınlatıcılık rolüne değinmekte, “Cumhuriyet’in ilk yirmibeş yılının magazinlerinde edebiyat ve sanat özel bir yer tutmaktadır. Bu tür haberlerin yanı sıra şiire, tefrika romana, tiyatroya, müziğe, yazın ve tiyatro eleştirilerine rastlanmaktadır hemen her sayıda”⁶³ demektedir. Bu tutum dönemin ideolojik yapısıyla da örtüşmekte, Türkiye’nin moderleşme, kalkınma, aydınlanma hedefleriyle hemfikir, aynı zamanda da destekleyici bir tutumdur. Bir kaç örnek vermek gerekirse: “Uyanış’ın 13 Kanunuevvel 1928 tarihli sayısında Ziya Osman’ın (Saba) Necip Fazıl’ın (Kısakürek) Kaldırımlar adlı kitabı üzerine bir eleştirisi yer alıyor. (...) Kaldırımlar’ı ‘duygu itibariyle gittikçe derinleşen bir şiir’ olarak niteleyen Ziya Osman kitaptaki ‘Otel Odaları’ ve ‘Sayıklama’ şiirlerini de başarılı buluyor ama ‘Deniz’ adlı bölümde yer alan şiirleri beğenmiyor ve denizi anlatamadığını söylüyor Necip Fazıl’ın.” “Şubat 1930 tarihli Resimli Ay Dergi’sinin 12’nci sayısında Nazım Hikmet’in imzasız yazdığı ünlü Dokuzuncu Hariciye Koğuşu’na ilişkin eleştirisi yer alıyor. Nazım yazıda Peyami Safa’yı göklere çıkarmaktadır.” “Yedigün’ün 10 Mayıs 1933 tarihli 9’uncu sayısında ‘Ankara Resim Sergisinde Bir Saat’ başlıklı yazıda Güzel Sanatlar Birliği’nin dokuzuncu sergisi tanıtılıyor. (...) Çallı İbrahim Bey’in İstirahat isimli bir Nü’sü çok nazarı dikkati çekmedi. Yalnız modern üslupla çalıştığı iki eseri bir derece vaziyeti kurtardı.” “Yedigün’ün 18’inci sayısında Elif Naci’nin bir eleştirisi görülüyor: ‘Ressamlarımızı İtham Ediyorum.’ Özetle şöyle diyor Elif Naci: Bizim ressamlarımız mukallittir. İçlerinde çok sevdiğim, hürmet ettiğim ustalar ve kabiliyetine pek inandığım çıraklar yok değil. Fakat istisnasız hepsi taklit safındadırlar, yeniler de eskiler de. (...) Ressamlarımızın hepsi birer Avrupa seyahati yapmış ve bir garp üstadının atelyesinde çalışmış ve onu taklide yeltenmişlerdir. (...) Sanat, taklit değildir. Gerçi taklitle başlar ve taklit safından kurtulduktan sonra ‘sanat’ ismini alır.” (örneklemeler Oktay; 72-79).

⁶³ Bkz. (16), OKTAY, 72.

Türkiye’de, 1950’lere gelindiğinde dış kaynaklı politik etmenlerin, ülkenin iç politikası üzerindeki hatırı sayılır etkisi görülmektedir. Başta Batı’da esmekte olan tüketim rüzgarı Türkiye’yi de etkisi altına almış ve ülkede tüketim kültürü yaygınlaşmıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarının hedeflerinden biri olan ‘ürettiğini tüketmek’ anlayışı değişmiş, ‘hazır tüketmek’ biçimine bürünmüştür. Uygulanan tarım politikaları nedeniyle; kırsal kesimde yaşayan nüfus, kente kaymaya başlamış ve kentte yeni muhafazakar bir sınıfın oluşmasına sebep olmuştur. “Truman Doktrini ve Marshall yardımlarıyla ülkede yeni rüzgarlar esmiş bu dönem boyunca kara yolları yapımı ve traktör ithal etme ana politikalar olmuştur. Truman Doktrini 1947’de ülke politikalarını etkilemeye başlamış, bu tarihe kadar demir yolları önemli bir politika olmasına rağmen, bu tarihten sonra karayolları politikası önemli olmaya başlamıştır.”⁶⁴ Ulaşım olanaklarının geliştirilmesine bağlı olarak, ulaşım araçları da ihtiyaçlara yönelik gelişmiş, bu da kentleşmeyi hızlandırarak, toplumsal değişim sürecini etkilemiştir. Böylelikle, alınan kredilerin, dış yardımların yanında Amerikan yaşam tarzı da ithal edilmiştir. 1950-1960 dönemi batılılaşma politikası, ‘küçük Amerika olmak’ hayali üzerine kurulmuştur. Dayanıklı tüketim malları; radyo, buzdolabı, çamaşır makinesi, televizyon gibi ürünlerin ithal edilmesinin yanı sıra, soğuk savaşın sürdüğü bu dönemde (Amerika müttefiki olarak) anti-komünizm politikası güdülerek kapitalizm yüceltilmiş; Hollywood filmleriyle, Amerikan aktör ve aktrislerin yaşam biçimlerini yansıtan haberlerle birlikte kadın merkezli cinselliğe esnek bir bakış açısı yerleşmiş; üst kültürü oluşturan edebiyat, sanat ve kültür olaylarına magazin bir yaklaşımla yer verilmiştir.

Türkiye bu dönemin ardından, neredeyse onar yıl peşpeşe gerçekleşmiş olan askeri darbeler sürecine tanıklık etmiştir. İdamlar, ağır hapis cezalarıyla desteklenen depolitizasyon döneminde, kitleler üzerinde baskı ve korku psikolojisi yaratılarak, pasifize etme yoluna gidilmiştir. Özellikle 12 Eylül darbesinin toplum üzerindeki etkisine değinen K. Boratav; “Sol siyasi akımların susturulduğu, örgütlü ve sendikal mücadelenin felce uğradığı bu ekonomik ve siyasi kriz döneminde özellikle kentli

⁶⁴ ABDÜLKADİR ZORLU, Batılı Bir Yaşam Tarzı Olarak Tüketim: Türkiye’de Tüketim Ürünlerinin ve Kültürünün Tarihi Gelişimi.

emekçilerin saflarında, önceki dönemde kök salmaya başlayan sınıf bilincinin ve yeni yeni filizlenmeye başlamış bir kentli işçi sınıfı kültürünün hızla aşınmaya başladığı gözlenmektedir. Bu aşınma bireyselleşme, dine sarılma, toplumsal yaşam odağının işyerinden ve üretimden mahalleye, semte, semt (veya kent) takımlarına, aile içine kayması gibi eğilimler içinde ortaya çıkmaktadır”⁶⁵ demektedir. Yine Boratav’a göre; kriz koşulları, emeğin ve işçiliğin değer yitirip gözden düşmesine sebep olmuştur. Tüketim kültürü özendirilerek, alt- gelir grupları TV, radyo, basın gibi kitle iletişim araçlarında düzenlenen reklam kampanyalarıyla harcamaya yönlendirilmişlerdir. Özal’lı yıllar olarak da adlandırılan 80’lerin Türkiye’inde burjuva sınıfı iktidarı ve darbeyi destekleyerek güçlenirken; emekçi kesim hem yetersiz ücretlendirmeye ekonomik anlamda gerilemiş, hem de ürün bombardımanı altında tutularak tüketim eğilimleri kısıktılmış, taksitli satış kampanyaları düzenlenip, mülk edinme özendirilmiştir. Popülist stratejilerle kitleler elde edilmeye çalışılmış; serbest ekonomiden, dini ve kültürel ifade üstündeki devlet kontrolünün azaltılmasından yana bir politika yürütülmüştür. Nurdan Gürbilek; 80’li yılları, sınırlarını baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği, bunun yanı sıra yasaklayıcı değil oluşturucu, kısıktıcı bir iktidarın etkili olduğu çelişkili bir dönem olarak tanımlamaktadır: “80’lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir...Bu iki strateji hep birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu olan biçimler olmayı sürdürdüler. İlkinin bastırdığını ikincisi kısıktı, ikincisinin kısıktığını ilki bastırmaya çalıştı. İki strateji, iki iktidar olma biçimi, iki farklı söylem – devletin yasklayıcı söylemiyle daha modern, özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem- 1980’lerde adeta çakışmıştır.”⁶⁶ Gürbilek, toplumun birçok şeyi bu kısa zaman diliminde yaşadığını da vurgular: “Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizmin bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü ve bu topluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye’nin Doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırdığı herşeyin geri dönüşünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve

⁶⁵ K. BORATAV, Türkiye İktisat Tarihi/1908–1985, 127.

⁶⁶ NURDAN GÜRBİLEK, Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi, 7.

reklamcılığı ve bütün bunların hem kalabalıklara hem de aydınlara vaad ettiği yeni imkanları...’’⁶⁷ Bu dönem kolay ve hızlı yoldan para kazanmanın neredeyse iktidar tarafından desteklendiği bir dönem olmuştur. Erdem olarak nitelendirilebilecek insana özgü tüm değerler, geçmişe ait eski moda vasıflar olarak değerlendirilmiş; çalıp çırpmanın, hazıra konmanın, ‘köşeyi dönmenin’ mübah sayıldığı, idealist ve etik davranışların küçümsendiği, tersine dönmüş bir ahlaki değerler sistemi kabul görmüştür. Ne yazık ki, günümüzde de devam etmekte olan bu tutum, artık neredeyse toplum karakteristiğinin bir parçası haline gelmiştir.

Türkiye’de de dünyada olduğu gibi 60’lı yıllarda günlük yaşamı yavaş yavaş etkisi altına alan popüler kültür kavramı, 80’lerde resmi ideolojinin de katkısıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Ünsal Oskay popüler kültürün, üretim ve tüketiminin denetiminin, endüstriler ve toplumsal egemenlik odakları eliyle gerçekleştirildiğini vurgulamaktadır.⁶⁸ Buna göre, 60’lardaki Amerika güdümlü politikalarla, Amerikan yaşam tarzı ve kültürünün etkisiyle tanışan toplum; 80’lerde serbest piyasa ekonomisi, iktidarın Amerikanvari bir popülizmle sunduğu özgürlük vaadi, kitle iletişim araçlarındaki gelişme, özellikle devletin resmi televizyon kanalının yanı sıra özel televizyon kanallarının açılmaya başlaması, basın ve reklamcılık sektörleriyle yönlendirilmeye çalışılmıştır. 80 öncesi dönemle kıyaslandığında piyasadaki en temel üründen en lüksüne kadar görülen bollaşma; dünyaca ünlü markaların (Adidas, Levi’s, McDonalds, Coca Cola, Malboro v.b.) mali gücü olan için rahatlıkla ulaşılabilir olması; kapitalist pazara ait her tür ürün, müzik, sinema, spor, ünlü kişilerin yaşam biçimleri, görüntüleri, televizyon dizileri, programlar kısaca küreselleşmeyle birlikte yayılan tüketim ideolojisi toplum üzerinde kaçınılmaz olarak etkili olmuş, gündelik yaşam kültürü olan popüler kültürü de beslemiştir.

Kitle iletişim araçları, büyük oranda eğlence sanayiinin emrine girerek, çalışan kesimlerin boş zamanlarını hedef almış, televizyon, sinema ve gazeteler aracılığıyla yayılan reklamlarla, kitleler uyuşturulmaya ve tüketme arzusu uyandırılmaya

⁶⁷ A.g.k., 9.

⁶⁸ ÜNSAL OSKAY, Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, 341.

çalışılmıştır. Türkiye’de de, köyden kente en yaygın araç olan televizyonlarda, eğlendirme ve gerçek yaşamın sıkıntılarından uzaklaştırma amacı adı altında, zenginlik vaadeden yarışmalar, burjuva yaşamlarını sergileyen diziler ve filmler, aslında tüketim isteğini kamçılayıcı ayrıca da uyuşturup, pasifize edici birer içeriğe sahiptir. Şükrü Arın “boş zaman süreçlerinin kitleleri her türlü toplumsal sorun karşısında kayıtsızlaştırmanın, apolitikleştirmenin en önemli ve en etkili araçlarından biri olarak görüldüğü”⁶⁹ nü vurgulamaktadır.

Türkiye’de kent olgusunun gelişmesiyle birlikte, 50’li yıllardan itibaren başgösteren ve günümüzde de devam eden büyük şehre göç; ne köylü kalabilen ne de kentlileşebilen bir sınıfın doğmasına sebep olmuş, popüler kültürün gelişimine de zemin oluşturmuştur. Büyük şehrin kenar mahallelerinde ya da varoşlarında, kentin dayattığı modern yaşam biçimiyle geleneksel kültür arasında sıkışmış bir şekilde yaşamaya çalışan bu sınıf, sosyolojik konumları ve olanaklarına göre, popüler kültürü benimsemiş ya da kitle kültürünü popüler kültür haline getirmiştir. Daha önceki bölümde popüler kültürün bir boyun eğme ve direnme alanı olduğu belirtilmişti. Türkiye’de de köy ve kentin yani gelenekselle modern yaşam biçiminin karşılaşması; Türkiye’ye ait bir popüler kültürel form olan arabesk kültürün, adeta bir başkaldırı psikolojisiyle, ait olduğu toplumun bireyleri tarafından şekillendirilmesine ve geniş topluluklar tarafından benimsenmesine sebep olmuştur. Popüler ve arabesk kültür, hızla yaygınlaşıp benimsenen bir taban hareketi, seçkinci olmayan, aşağıdan yukarıya bir kültür hareketlenmesidir. Güce, güçlüye rağmen hayata tutunmaya çalışma, farklı bir çevrede kimlik ve statü edinme isteğidir. “Arabesk kültür, 1950’lerden sonraki kentsel gelişmelerin bir ürünü olan arabesk kültürün temsilcisi olan müziğin kitlelerce dinlenip kasetlerinin alınmasıyla, kitlesel kültürel bir biçimlenme olmuştur.”⁷⁰ Özbek bu durumu bir ‘kamuoyu’ tepkisi olarak nitelendirmiş, 60’lı yılların ‘modernleşme’ sürecine hem bir yanıt, hem de bizzat bu ‘modernleşme’ sürecini oluşturan bir kültürel biçimlenme olduğunu söylemiştir.

⁶⁹ ŞÜKRÜ ARGİN, Boş Zamanın Toplumsal Anlamı Üzerine Notlar, 36.

⁷⁰ Bkz. (1), ÖZBEK, 25.

Gürbilek ise arabeskin 70’li yıllarda doğduğunu, 80’lerde ise resmi olarak dillendirildiğini, adının konduğunu söylemektedir: “80’lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin ‘asıl’ sahiplerinin bu yabancılar akınına geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı. Bir müddet sonra da bazı aydınların ayaktakımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jestin adı oldu arabesk.”⁷¹

Martin Stokes’e göre ise arabesk bütünsel bir anti- kültürdür, trafikten konuşulan dile, politikadan kitsch’e kadar şehir hayatının her alanını kaplayan kaos ve düzensizlik havasında kendini gösteren bir yaşam tarzıdır. Stokes, arabesk kültürün sosyolojik değerlendirmesini yaparken, gecekondulu ve dolmuş kültürü kavramlarına da yer vermiştir. Gecekonduyunun ne biri ne öteki yani ne köy, ne de kent olduğunu belirterek, henüz kullanıma hazır olmayan, sallantıda anlamına gelen ‘tam oturmamış’ ifadesini kullanmıştır. Bu ifadenin aynı zamanda çocukça ya da dengesiz davranışlar sergileyen kişiler ve toplumsal durumlar için de kullanıldığını belirterek, gecekondulu bölgelerinin, şehrin düzensizliğinin ve çözümlüğüünün bir yansıması olduğunu ifade etmiştir. “Özal hükümetinin de açıkça ifade ettiği ‘demokratikleşmiş’ refah üretiminden Türk nüfusunun geniş bir kesiminin gittikçe artan dışlanmasıyla, arabesk kültürüyle özdeşleşen bir periferi kültürü yaratılmıştır.”⁷² Dolmuş kültürünün de arabesk kültürün adeta sembollerinden biri olduğuna değinen Stokes, dolmuş ve kamyon şöförliğünün, göçmenlerin çoğunun kazanç kapısı olduğunu vurgulamıştır. “Arabesk kültürün dolmuş ve gecekonduyla bütünleşmesi dolmuşların içerisinde arabesk sembollerin yer aldığı dekorasyonlardan da anlaşılabilir...arabesk şarkılardan mesajlar içeren çıkartmalar ‘Seni Sevmeyen Ölsün’, ‘Gurbet Kuşları’, ‘Mavi Mavi’ gibi. Bunların yanında, aynı rengarenk plastik çıkartmalara Arap ve Romen harfleriyle yazılmış küçük dualar, ‘nazarlıklar’, plastik çiçekler, arabesk yıldızlarının resimleri,...yanaklarından iri, parlak bir gözyaşı süzülen küçük bir oğlan

⁷¹ Bkz. (66), GÜRBİLEK, 20.

⁷² MARTİN STOKES, Türkiye’de Arabesk Olayı, Çev. Hale Eryılmaz, 154.

çocuğu ve Mekke'deki Kabe'nin resmi önünde dua eden küçük bir kız çocuğu resimleri.”⁷³ Bu dolmuşları, kamyonları süsleyip bezeme işini abartıp, araçlara perdeler, danteller asmak, aile askerlik fotoğraflarını sergilemek, hatta ön panele akvaryum yerleştirmeye kadar gidilmiş, kitsch'te doruk noktasına çıkmıştır. Eğribel'e göre dolmuşun arabesk ve gecekonduyla olan ortak özelliği, devletin karşılayamadığı ihtiyaçlara popüler bir yanıt sunabilmesidir. Gecekondu, göçmenlerin konut sorununa çözüm sağlarken, dolmuş, devletin toplu taşıma sisteminin başedemediği, göçmenlerin ulaşım ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Benzer bir biçimde arabesk de devletin, halkın kültürel gereksinimlerine yanıt veremeyen resmi (özünde Batılı) bir kültür oluşturma çabalarına verilen bir karşılıktır. Tüm bunlar, alternatifsizlik kültürü olarak tanımlanmaktadır.⁷⁴

Günümüz Türkiye'sinde popüler kültür, kitle kültürü, arabeski, dolmuş müziği, gazetesi, dergisi, radyosu, televizyonu, sineması, oyunu, oyuncağı, özelemleri, sevgileri, nefretleri, umutları, hırsları, heyecanları, neyi sevip neyi sevmedikleri (modası), kitle halinde ticari amaçlarla ve statükoyu koruma ve arzu edilen şekilde yön verme çabaları çerçevesi içinde dönüp durmaktadır. Popüler kültür sadece belli malları, kullanışları, etkinlikleri popüler yapmaz, bunlarla birlikte gelen, bunlarla iç içe olan belli dünya görüşleri ve düşünüş biçimlerini de popülerleştirmeye çalışır.

3. POPÜLER KÜLTÜR VE SANAT

Lowenthal'ın, sanatın karşıt kavramı olarak nitelendirdiği kitle kültürü/popüler kültür; Avrupa'da sanayi toplumuyla birlikte, sanatsal ürünlerin hızla çoğaltılması ve toplumun her kesiminde giderek yaygınlaşması şeklinde gerçekleşmiştir. Bu başlık altında yüksek kültür- popüler kültür karşıtlığına

⁷³ A.g.k., 155.

⁷⁴ A. EĞRİBEL, Niçin Arabesk Değil?, 38.

değınilecek, kitle kùltürü ve sanat kavramlarına açıklık getirme konusunda önemli bir yere sahip olan Frankfurt Okulu'nun görüşlerine yer verilecek, popüler kùltür kavramının sanata yansımış en net görüntüsü olan Pop Art'a ve postmodernizme değınilecek ve popüler kùltürün sanatı olarak nitelendirilen kitsh kavramına açıklık getirilecektir.

3.1. YÜKSEK KÜLTÜR VE POPÜLER KÜLTÜR/ KİTLE KÜLTÜRÜ

Terry Eagleton, "Yüksek kùltürün bakış açısı, tıpkı Tanrınıniki gibi her yerden ve hiçbir yerdendir" ⁷⁵demektedir. Yüksek kùltür ve buna bağılı olarak yüksek sanat kavramları, tarihöncesi çağlardan itibaren tanrısal bir kutsallıkla, ruha ve dünyaya ait yüksek değerlerle nitelendirilen kavramlar olmuştur. Dolayısıyla bunun karşıtı olan alçak kùltür ya da alçak sanat tartışmalarının kaynağı da modern öncesi döneme kadar dayanmaktadır. Örneğın Aristoteles, sanatın kendine ait olan fonksiyonunu sezerek, sanatın gençleri yaşama hazırladığını duyu ve hareketlerini düzenlediğini söyler. Bu sebeple sanatın her toplumda ilk felsefe ve ilk düşünce olduğunu kabul eder. Madde ve onun bulanık şeklinden, saf, asil, ruhsal güçleri ayırıp ortaya çıkarmak için, insan tarafından gerçekleştirilen prensibin adına "sanat" demiştir. Aristoteles sanatı, artistik bir yaratma ve taklit olarak görür. Nesnelere sanat için bir bahanedir. Sanat, yüksek ve mistik bir telkin için sebep ve koşulları araştırmaktır. Ayrıca Aristoteles, yüksek ve alçak sanat arasındaki ayrımı, farklı sınıfların yani vatandaş ve kölelerin sanatlarının ayırımına dayandırmıştır.⁷⁶

Modern döneme gelindiğinde ise, 19.yy'ın ikinci yarısından itibaren yoğunlaşan işçi sınıfı hareketleriyle birlikte, yüksek kùltür/sanat- alçak kùltür/sanat

⁷⁵ TERRY EAGLETON, Kùltür Yorumları, Çev. Özge Çelik, 51.

⁷⁶ ARİSTOTELES, Poetika, Çev. İsmail Tunalı.

tartışmaları da gündeme gelmiştir. Buna göre; popüler kültür, yüksek kültürün bünyesinde barındırdığı niteliklere sahip değildir. Yüksek kültür, geçmişten bu güne aktarılan erdem, güzellik, doğruluk gibi soyut kavramların yanı sıra klasikleşmiş sanat ürünlerini de içerir. Keşfedici, yaratıcı, mükemmeli hedefleyen ve devrimci bir kültürdür, geleceğe dönüktür. Yüksek kültür değerli olarak tanımlanan, korunan ve geleceğe aktarılandır. Yüksek kültür seçkin sınıfa ait bir kültürdür. Dolayısıyla bu sınıfın günlük pratiklerinden, düşüncüklerine kadar, tüm yaşam biçimini ifade eder. Kitle kültürü/ popüler kültür ise, yüksek kültürün kavramsal zıddı olarak nitelendirilir. Sayısal bakımdan çoğunluğun kültürü olan kitle kültürü, düşük düzeyli ve genellikle kitle iletişim araçlarıyla iletilen bir kültürdür. David Edgar, yüksek kültür/sanat- kitle kültürü/ popüler kültür ayrımını şu şekilde dile getirmiştir: “İlk olarak, aristokrat modeli vardır; sanatın rolünü soylulaştırmak olarak görür, alanı ulus, örgütlenme biçimi kurum, repertuarı genel kabul görmüş bir kanon ve ona dahil olmayı amaçlayan çalışmalar, temel seyircisi kültürel seçkinlerdir. Geleneksel olarak aristokrat modele karşıt olan da postmodern modeldir; sanatın asıl amacını eğlendirmek olarak görür, alanı pazar, biçimi işletme, seyircisi kitledir...”⁷⁷ Özetle, Popüler kültürün etkili olduğu geniş kitlenin, sanatsal uygulamalardan beklediği temel değerler, onların kolay anlaşılması, doğrudan kavranması ve derinlik gerektirmemesi, böylece sorgulama istememesi şeklinde değerlendirilebilir.

Clement Greenberg, “Yüksek sanattan bahsediyorsak alçak/popüler sanat tanımından da kaçınamayız”⁷⁸ demektedir. Bugün tanımlandığı biçimiyle yüksek sanat- popüler kültür ikilemi, 18.yy’ın hümanist söylemine dayanan ve 19.yy Alman Romantizminde kaynağını bulan modern döneme ait ikilemdir. Radnoti’ye göre Shelling, estetik ürünleri sıradan sanatsal ürünlerden şöyle ayırır: Estetik yaratı, sanatçının kendi tabiatından doğar; sanatın kutsallığının ve saflığının kaynağı, dışsal amaçlardan yani duyusal zevk, fayda ve ahlaktan bağımsız olmasıdır. Halbuki sıradan ürünler, kendi dışındaki nedenler sonucu yaratılmışlardır. Böylece bağımsız ve evrensel bir kavram olarak değerlendirilen sanat, burjuva hayatına ve kapitalizmin

⁷⁷ DAVID EDGAR, *State of Play*, Çev. Özge Çelik, 25.

⁷⁸ CLEMENT GREENBERG, “Avant-Garde and Kitsch”, Çev. Dilek Öztürk, 34-49.

dayattığı pazar mekanizmasının kışkırtmalarına direnen niteliğiyle tanımlanmıştır. Modern sanatın yaygın imajı, pazarın kışkırtmalarıyla kendi sezgileri arasında duran sanatçı imajıdır. Sanatçı du dünyayı “evi” olarak görmeyen ve estetik yeni bir dünya yaratarak, bu dünyaya “hayır” diyebilendir. Sanatsal biçim, günlük hayata karşı çıkar ve verili haliyle gerçek olanı (reel hayatı) aldederek, kendisi gerçek olur. (Sanat “gerçekten daha gerçektir”- Lowenthal)⁷⁹ Sanat eserinin kendisini gerçeklikten (gündelik hayattan) ayırmasının en büyük kanıtı, sanat eseri ile yapıntı (günlük gerçeklik içinde sanat) ayrımında ortaya çıkar. Böylelikle yalnızca modern çağda, yüksek sanat ile endüstrileşmiş alçak sanat ya da kitle üretimine yönelik kültür (popüler kültür) karşı karşıya geliyorlar. Her iki kavram da burjuva döneminin çocuğu; birbirlerinden, kültür endüstrisinin ve kitle kültürünün oluşmasına dayanan aynı mekanizmaya “hayır” ya da “evet” demeleriyle farklılaşıyorlar. Bu anlamda, evrensel sanat kavramı toplumsal ütopyalar dünyasına ait sayılıyor. Sanatın varolan hayata “hayır” diyen tavrında, radikal bir eleştiri ve ütöpic bir standart bulunuyor.⁸⁰

Terry Eagleton, 1960’lı yılların popülist ve yıkıcı kültürel ikliminin aristokrat sanata meydan okuduğunu, postmodernist söylemin yüksek kültürü de kapsıyor görünmesine rağmen, sadece meta üretimine dayalı bir sanat anlayışını desteklediğini vurgulamıştır. Postmodernist sanat anlayışının “tarihöncesi çağlara ait ‘kitle kültüründen’ değersiz ve zevksiz, avangard denemelerden ticari bayağılığa kadar”⁸¹ uzandığını belirten Eagleton, geleneksel yüksek kültürün giderek devre dışı bırakıldığını ve ticari biçimler haricinde neredeyse hiç popüler kültüre ait ürün olmadığını belirtmiştir.

Leavis, Mc Donald, Ross – Haage gibi “yüksek kültür yanlısı hümanist – muhafazakar eleştirmenler kitle kültürüne karşı çıkarken, bireysellik, güzellik, hakikat, yenilik, özgürlük gibi değerleri savunmuşlardır. Kitle kültürünü ise

⁷⁹ Bkz. (1), ÖZBEK, 62–63.

⁸⁰ A.g.k., 62-63.

⁸¹ Bkz. (75), EAGLETON, 146.

zevksizlik, bayağılık, basitlik, kaçış ürünü oldukları ve bireysellik yansıtmadıkları için eleştirmişlerdir. Ancak bu eleştirmenlerde “yanlış bilinçlilik” kavramı yerine “sözümona doyum” ya da olumsuz anlamda “kaçış” gibi kavramlar vardır. Yüksek sanat eleştirmenleri kitle sanatının zihni aptallaştırdığını ve tüketicilerin sanat eserlerinin güzelliğini anlamalarını engellediğini belirtmişlerdir. Böylelikle muhafazakar eleştirmenler daha çok zevkin yozlaşmasından bahsederken Marksist eleştirmenler, esas olarak kitle sanatının kitlelere “yanlış bilinçlilik” dayatmasından şikayet etmişlerdir.⁸²

3.2. FRANKFURT OKULU

Sanat ve kitle kültürü konularını geniş kapsamlı olarak değerlendirip temellendiren, bu konudaki tartışmalara kaynaklık eden Frankfurt Okulu, 1923 yılında, Frankfurt'ta kurulmuş; Hitler politikaları nedeniyle 1933 yılında Almanya'dan sürgün edildikten sonra, Amerika'ya yerleşen, fakat daha sonra, 1950'li yılların başında, Frankfurt'ta yeniden kurulan Sosyal Araştırma Enstitüsü çevresinde toplanan kimi önemli düşünürlerin meydana getirdiği çağdaş harekettir. Okulun önemli üyeleri arasında; Max Horkheimer (filozof, sosyolog, sosyal psikolog); Theodor Adorno (filozof, sosyolog, müzikolog); Erich Fromm (psikanalist, sosyal psikolog); Herbert Marcuse (filozof); Franz Neuman (siyaset bilimcisi); Walter Benjamin (denemeci, edebiyat eleştirmeni) ve Jürgen Habermas (sosyolog, filozof) bulunmaktadır. Frankfurt Okulu'nun ortaya çıkışında, Batı Avrupa'daki sol işçi sınıfı hareketlerinin, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ağır tahribatın, Avrupa'daki sol hareketlerin Moskova'nın denetimi altına giren hareketler şeklinde gelişip Rus Devrimi'nin Stalinizme dönüşmesinin ve nihayet faşizm ve nazizmin yükselişinin etkisi olmuştur. Çağdaş Marksist hareketlerin en önemlilerinin başında gelen Frankfurt Okulu'nun görüşleri, eleştirel teori başlığıyla ifade edilmiştir. Bu bağlamda Frankfurt Okulu düşünürleri, Marx'ın ekonomi politiğe

⁸²T. MODLESKÍ, *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Çev. Meral Özbek, 110.

yaptığı katkıyı önemsemekle birlikte, söz konusu görüş ve katkının günümüz toplumunu anlamak bakımından yetersiz kaldığını savunmuşlardır. Bugünün ileri kapitalizmini analiz edip eleştiri süzgecinden geçiren Frankfurt Okulu düşünürleri, kültür ve modernizmle ilgili problemler üzerinde yoğunlaşmışlar ve bu çerçevede, kapitalist toplumun temel ilkesi olan araçsal akılcılığa karşı tavır almışlardır. Modern toplumda, bürokrasinin ve örgütlülüğün yayılması sonucu, araçsal aklın, eşdeyişle toplumsal yaşamın, araçları, önceden belirlenmiş hedefler doğrultusunda verimli olarak kullanmaya yönelik ilginin yayılması suretiyle daha çok rasyonelleştiğini dile getiren eleştirel teori savunucuları, ekonominin değil de, kültürün önemini vurgulamış ve müzik, edebiyat ve estetik alanında önemli çalışmalar yapmışlardır.

Frankfurt Okulu kuramcıları, Amerikan kitle kültürü çalışmalarını etkileyerek, “yönetilen bilinç”, “güdüp yönetme” kuramlarıyla birlikte, “kültür endüstrisi” kuramını ortaya atmışlardır. Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği’nin müsveddelerinde “kitle kültürü” ifadesini kullandıklarını, ancak bu ifadenin bir nevi çağdaş halk sanatı olarak algılanmaması için “kültür endüstrisi”ni tercih ettiklerini belirtmiştir. Onların dönemine kadar kültürün kendisinin bir "endüstri" ve kültürel varlıkların çoğunun da metalar haline gelmiş bulunduğunu öne sürmüşlerdir. Burada "endüstri" terimi, kültürel yapıntıların (artifact) "standartlaşması" ve "sözde bireyselleşme" ya da farklarının marjinal olmasına (örneğin, televizyon Westernleri ya da film müzikleri) ve bu ürünlerin tanıtma ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesine işaret eder. Sanatsal biçimin bütünselliğine önem vermeyen kültür endüstrisi, yaratılacak "etkinin öncelikle hâkimiyeti" ile ilgilidir. Kültür endüstrisinin öncelikli amacı, gündelik hayatın sorumluluk ve ağır, sıkıcı işlerinden geçici bir kaçış sağlayarak, oyalanma ve zihinsel uzaklaşma yaratmaktır. Bununla birlikte kültür endüstrisinin sunduğu kaçış hakiki değildir. Çünkü onun sağladığı -talepler ve çabalardan yalıtılmış- dinlenme, insanları yalnızca yaşamlarındaki temel baskılardan uzaklaştırmaya ve çalışma azimlerini yeniden üretmeye hizmet eder. Televizyon, sanat, popüler müzik ve astroloji çözümlerinde Adorno, özellikle "endüstri" ürünlerinin insanların kaçındıkları dünyanın yapısını nasıl yalnızca kopyaladığını ve güçlendirdiğini göstermeye çalışmıştır. Kültür endüstrisi ürünleri, hayattaki olumsuz

faktörlerin doğal nedenlere ya da şansa bağlı olarak ortaya çıktığı inancını ve böylece de, bir tür kadercilik, bağımlılık ve yükümlülük anlayışını güçlendirirler. Frankfurt Okulu, modern sanat ve müzik incelemeleri aracılığıyla, çeşitli kültürel olguların doğasını değerlendirmeye çalışmış, boş zaman etkinliklerinin nasıl denetlendiği ve kontrol edildiğini göstermeyi amaçlamışlardır.

Sanat ve kitle kültürü tartışmalarının yaratıcısı olan Frankfurt Okulu, sanatın ütöpik yanını ve kitle kültürünün “güdüp yönetme” niteliğini kuramsallaştırmıştır. Güdüp yönetme (manipulation), etimolojik olarak biçimlendirme, becerme, kafadaki belirli bir amaçla belirli bir materyalin teknik işlemlere tabi tutulması demektir. “Horkheimer’e göre popüler eğlence denen şey uyandırılmış, güdülüp yönetilmiş taleplere yani kültür endüstrisi tarafından bozulmuş olan taleplere dayanır. Bu popüler eğlence endüstrisinin sanatla ilgisi yoktur. Çünkü ekonomik gereksinim ile sanat eserinin bağımsız, içsel gereksinimi (hakikilik) arasında bir karşıtlık vardır...Popülerlik, hiçbir zaman kitleler tarafından dolaysız olarak belirlenmez. Demokratik ülkelerde artık arz ve talep toplumsal ihtiyaçla değil, eğlence endüstrisinin mantığıyla belirlenir. Son karar, eğitilmiş seçkinlerde değil, eğlence endüstrisindedir. Hakikilik, yenilik ve başka bir dünya (utopia) tasarımına izin veren eleştirel mesafenin (negativity), kültür endüstrisi ürünleriyle ilgisi yoktur.”⁸³

Frankfurt Okulu düşünürleri, sanatı metaya dönüştüren kültür endüstrisinin, sanatın özerkliğini ve biricikliğini sarstığını savunarak, yüksek sanata önem vermişlerdir. “Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla birlikte kültürün kendisinde bir endüstri haline geldiğini öne süren Frankfurt okuluna göre özgürleşme ve ütöpik nitelik yalnızca yüksek sanatta mevcuttur. Kitle kültürü ise tüketicileri varolan düzenle uzlaştırmak için kapitalizmin çıkarlarına hizmet etmektedir. Bireyin toplumsal konum ve çıkarlarını algılamasını engelleyen yanlış ihtiyaçlar ve yanlış bilinçlilik, Frankfurt okulunun temel kavramlarıdır(Modleski 1986).

⁸³Bkz. (1), ÖZBEK, 65.

Adorno'ya göre hakiki tecrübenin ve hakiki bireyin varolmadığı çağdaş yaşamda öznel tecrübenin yerini yönetilen bir bilinç almıştır. Bu nedenle, popüler kültür ürünleri, kültür endüstrisinin kotardığı, güdülüp yönetilmiş sözümona tecrübeyi yansıtır. Böylece kültür endüstrisinin ürünleri kültürel egemenlerin istekleriyle sınırlıdır. “Bilinç endüstrisi”nin (Enzensberger, 1974) hakimiyetine yalnızca yüksek sanat direnebilir.”⁸⁴ Özellikle Adorno, yüksek sanatı olumlayarak, kitle kültürü ve teknolojinin gelişimi karşısında geleneksel sanatın kayıplarını değerlendirmiş, sanat eserlerinin mekaniksel olarak çoğaltılıp yeniden üretilmelerinin, sanatın orijinallik ve teklilik özelliklerine aykırı olduğunu savunmuştur. Sanatın tümüyle metalaşması, pazarda alınıp satılan, pazar kurallarına göre biçimlenen, kalıcılığı olmayan bir mal haline dönüşmesi, yani bu yeni kültürel üretim şeklinin ticariliği; Adorno'yu bunun sanat olmadığı yönünde düşündürmüştür.

Frankfurt Okulu'nda teknoloji ve kitle iletişim araçlarının “demokratikleşme” süreçlerine ve popüler kültüre en olumlu yaklaşan düşünür Walter Benjamin'dir. Benjamin, Avrupa'nın göbeğinde yükselen faşizme tanık olmuş ve teknik olanaklarla yeniden üretilebilen sanatı (sinemayı, fotoğrafı), faşist kültürleştirmelerin karşısında bir umut ışığı olarak coşkuyla karşılamıştır. Benjamin, dostu Adorno'nun aksine, kültür endüstrisini yüksek sanatı darbeleyen bir felaket olarak değil, yeni bir çağın başlangıcı olarak görür. Benjamin, sanatın değer ve içeriğinde mekaniksel yeniden-üretimin getirdiği düzeylemeyi (içeriği kitle kültürü düzeyine indirme; materyal değeri, imajların kaydedildiği ucuz maddeye, selüloide indirme), bir bayağılaşmadan ziyade, demokratikleşme olarak nitelendirir. Burada demokratikleşme kavramı; kitle kültürünün yükselişiyle, kıymetli sanat eserlerinin kopyalarının sayısız bir şekilde çoğaltılmaları neticesinde, halkla sanat eserinin buluşması, geniş kitlelere ucuz yoldan yayılması anlamına gelmektedir. Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri adlı yazısında Benjamin, “hakiki” sanatın biriciklik değerinin, kutsal ve kült olandan kaynaklandığını iddia eder. Ona göre sanat yapıtının teknik olanaklarla yeniden üretilebilirliği, “dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törelerin asalağı

⁸⁴ A.g.k., 66.

olmaktan özgür kılmaktadır”⁸⁵. Sanatın, dinselini ve dolayısıyla kutsallığını yitirmesiyle kendini dünyaya ait sıradanlığa vererek politikleştini söyleyen Benjamin; üretim koşullarının değişip geleneksel halesinden (aura) kopan sanat eserinin de politik bir işlev üstlendiğini dile getirir.

Walter Benjamin’in demokratik ve özgür toplum tasarımında, yeni kitlesel sanatı olumlayan tavrı, Postmodernizmin popülist yanıyla da paralellik içermektedir. Huyssen’e göre 1970’lerin sonunda avangardın (kurumsal olarak) yeniden canlanması ve Amerikan Postmodernizminin “yüksek sanat” a “karşı olan” tavrının, avangardla benzer bir yan taşımaya rağmen aynı put yıkıcılığı, özgürleştirici yan taşımıyordu. Çünkü Huyssen’e göre Amerikan postmodernizmde popüler kültürün, tarihsel avangartta olduğu gibi eleştirel estetik ve siyasal projeyle artık ilintisi yoktur. Popüler kültür eleştirel olmayan bir biçimde kabul edilmiş, onaylanmış ve postmodernist deneysellikte artık toplumsal değişme ve günlük hayatın dönüştürülmesinin her sanatsal deneyde gündemde olduğuna dair avangard bilinçlilik yitirilmiş durumdadır: “sanat ve hayat arasındaki aracılığı amaçlayacağına postmodernist deneyler... yalnızca avangard oyunun sonu oldular.”⁸⁶

3.3. POP ART VE POPÜLER KÜLTÜR

Amerikan popüler kültürüne ait ürünleri; Coca-cola’yı, fast food’ları, süperstarları, çizgi romanları sanatsal ikonlar düzeyine yükselten Pop Art başlangıçta, 1950’lerde İngiltere’de doğduğu halde asıl gelişme alanını ABD’de bulmuş, adeta bu ülkenin kimliği ve genel çehresiyle bütünleşmiştir. Pop Art,

⁸⁵ WALTER BENJAMİN, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal.

⁸⁶ A. HUYSEN, “Search for Tradition: Avantgard and Postmodernism in 1970’s”, Çev. Meral Özbek, 23–40.

popular art 'ın kısaltılmasıdır ve bir terim olarak ilk kez İngiltere'li eleştirmen Lawrence Alloway'ın Şubat 1958'de Architectural Design dergisinde yayınlanan "The Arts and The Mass Media" adlı makalesinde görülmüştür. Pop Art 1960'ların başında ABD'de güçlü ve yerleşik bir akım haline gelmiştir. Bir yönüyle soyut (abstract) ekspresyonizme tepki niteliği de taşıyan Amerikan Pop Art'ın önde gelen isimleri Andy Warhol, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Jim Dine, Edward Ruscha, Wayne Thiebaud, Mel Ramos ve David Hockney'dir.

Pop Art, izleyiciye sunulan alımlanması kolay bir sanattır. Çok katmanlı metin okumalarına açık değildir. Ruhsal ve psikolojik bir derinlikten alabildiğine uzaktır; yüzeyin ötesinde anlamlar, örtük ifadeler vaat etmez. Referansı güzel sanatlar tarihinin klasik temalarındansa bugünün sıradan imgeleridir. Pop Art'çılar resim, heykel, filmler ve çevresel düzenlemelerle kendilerini ifade ederken; gündelik yaşam nesnelerini, kitlesel medyayı, reklamları, çizgi roman karelerini, billboardları, paketleri, televizyon ve sinema kişilerini-figürlerini, kamusal mekân nesnelerini konu edinmişlerdir. Yüksek ve alçak sanat ayrımını ortadan kaldırmayı deneyen Pop Art'ın kitlesel izleyici topluluklarını hedef almasıyla, reklamların aynı kitleye yaklaşımı, benzer bir dilsel yapıya dayanır: kısa, net, çarpıcı ve sadece alışıldık bir nesneyi kutsamak üzere onun çevresinde yoğunlaşan parlak ışıklarla tamamlanan düz, dolaylımsız bir söylem. Pop Art, oyunu sever paradik ve ironiktir. Ama, ele aldığı nesnelere, kişiler, durumlar, edimler ve kavramlarla ilişkisi kesinlikle eleştirel değildir. Pop Art, Marcel Duchamp ve Dada hareketinin de etkisiyle, mimesis anlayışından kopmuştur. Ama onun kopuşu avangard ya da devrimci bir niteliğe sahip değildir. Umursamaz bir kopuştur. Sanki "Buradayım, her şeyi görüyorum; hamburgerleri de, Coca-Cola'yı da; Marilyn Monroe, Mao Ze Dung ve Elvis Presley'i de; her şeyi görüyorum, ama sadece görüyorum. Söyleyeceğim hiçbir şey yok" der gibidir. Bu aslında biraz da modern tüketim toplumlarındaki bireylerin bakışıdır. Televizyon karşısında oturup, bu *medium* yoluyla dünyaya bakan tüketicilerin edimiyle, Pop Art'çıları arasında bir örtüşme olduğu söylenebilir. 20.yüzyılın ilk yarısında Avrupa sanatının attığı radikal-devrimci adımlarla

(Dadaizm, Gerçeküstücülük, Kübizm vd.) kıyaslandığında bir kültürel karşıdevrim olarak da görülebilir. Sorgulayıcılık, bilinçlilik, eleştiri ve genel akışa direnme hali onun anlamsal evreninin tümüyle dışındadır. Yani, aslında, bir konserve kutusunun, kola şişesinin, deterjanın markette raflarda duruşuyla bir Pop Art işindeki duruşu arasında hiçbir anlamsal ve çağrışımsal fark yoktur. Her ikisi de Amerikan tüketim toplumunun içindedir, onu onaylar ve onun devamlılığının bir koşuludur (biri somut, güncel, diğeri kültürel); ikisi de satılmak, satın alınmak, tüketilmek için üretilmiştir. Tek bir farkla, Pop Art'ın ürünleri (bunu ne kadar reddederlerse etsinler, üzerindeki sanat halesi nedeniyle), yüksek meblağlarda alıcı bulmaktadır.⁸⁷

3.4. POSTMODERNİZM

“Postmodernizm” teriminin anlamı konusunda düşünürlerce bir uzlaşmaya varılamamakla beraber, hemfikir olunan en belirgin tanımın; postmodernizmin, modernizme karşı bir tepki, modernizmden kopuş olarak kavrandığı tanımdır. 1987’de terimi şu şekilde açmaya çalışan Terry Eagleton; “Belki şöyle bir fikir birliğinden söz edilebilir: tipik postmodernist ürün, şakacıdır, kendi kendiyile dalga geçer, hatta şizoiddir; yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kurcalayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavrı saygısız bir pastiş görünümündedir; kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğu, her türlü metafizik ağırbaşlılığın altını oyar. Bu bazen acımasız bir sefalet ve sarsma estetiğine açılır”⁸⁸ demektedir. Huyssen ise postmodernizmin modern süreç içinde belirmeye başlamasından hareketle oluşan kültürel değişimi şu şekilde aktararak; “Bir düzeyde son zamanların geçici hevesi, reklâm taktiği ya da içi boş gösterisi gibi görünen şey, Batı toplumlarında ağır ağır belirmekte olan bir kültürel dönüşümün, bir duyarlılık değişiminin parçasıdır. “Postmodernizm” terimi, hiç olmazsa şimdilik, bu değişimi ifade etmek için bütünüyle yeterlidir. Söz konusu dönüşümün doğası ve

⁸⁷ M. KUBİLAY AKMAN, Amerikan Tüketici “Rüya”sı ve Sanatı.

⁸⁸ TERRY EAGLETON, “Awakening from Modernity”, Çev. Sungur Savran.

derecesi tartışılabilir, ama dönüşümün kendisinin varlığı tartışmasızdır. Yanlış anlaşılmasın, kültürel, toplumsal ve ekonomik düzenlerde toptan bir paradigma değişimi yaşandığını iddia etmiyorum; buna benzer herhangi bir iddia, açıktır ki, şişirilmiş olacaktır. Ama kültürümüzün önemli bir kesiminde duyarlılıkta, pratikte ve söylem



Resim 3.1

oluşumunda gözle görülebilir bir değişim yaşanıyor. Bu değişim bir dizi postmodern varsayımı, deneyimi ve önermeyi daha önceki dönemden ayırır⁸⁹ demektir. Jameson'un "geç kapitalizm çağının kültürel mantığı"⁹⁰olarak nitelediği, gelişmiş kapitalist toplumlarda 70'lerden sonra endüstri sonrası dönemin kültürü olarak tanımladığı postmodernist kültürün en belirgin özelliklerinden biri, modernist sanat



Resim 3.2

ile popüler kültür ürünlerinin arasındaki sınırın erimesi, her iki kategoriden biçim ve içeriklerin, mimarlıktan edebiyata, sinemaya dek her alandaki ürünlerde iç içe geçmesi sonucu oluşan popülist estetikdir. "Örneğin, postmodernist mimari geçmişten bölük pörçük unsurları eklektik biçimde alır ve kendi keyfine göre karıştırır... Modernist hareketin erken döneminin ufuk açıcı resimlerinden biri olan,

Manet'nin Olympia'sı Tiziano'nun Venüs'ü örnek alınarak yapılmıştı (resim 3.1, 3.2). Ama örnekten yararlanılış tarzı, modernite ile gelenek arasında bilinçli bir kopuşa ve sanatçının bu geçişte aktif bir müdahalesine işaret ediyordu.

Postmodernist hareketin öncülerinden Rauschenberg, 1960'lı yıllarda bir dizi resminde Velazquez'in Rokeby Venüsü'nden ve Rubens'in Süslenen Venüs'ünden

⁸⁹ A. HUYSENS, "Mapping the Post-Modern", Çev. Sungur Savran, 5-55.

⁹⁰ F. JAMESON, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", Der. Necmi Zeka, 53-92

imgeler kullanıyordu (resim 3.3). Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı: Bir sürü başka görüntüyü (kamyonlar, helikopterler, otomobil anahtarları) içeren yüzeye, fotoğrafik bir orijinali ipek basma tekniğiyle eklemiştir.”⁹¹



Resim 3.3

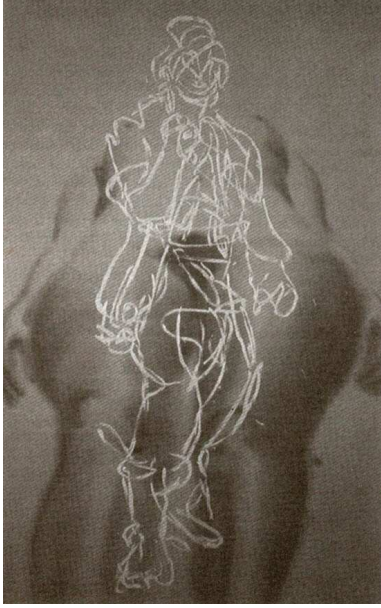
Postmodernistler, Modernizm’in fazlaca ‘akademik düzeyli’ ve ‘yüksek’ sanat anlayışı yerine, ‘alçak’ ve ‘gündelik’ kavramlarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu süreçte sanatçıların, çeşitli çoğaltma yöntemleri, kopyalama ve fotoğrafı kullanma tercihleri, sanatın giderek nesnesizleştirilmesi; orijinal olanın otantikliğine, yaratıcı eylemin sahihliğine ve sanatçının bir usta ya da deha olarak nitelenmesi düşüncesine karşı geliştirilmiş bilinçli bir tepkidir. Walter Benjamin’in “Artık sanatsal üretimde özgünlükten söz etmek mümkün görünmemekte. Sanatın işlevi tümüyle değişti... Ritüele dayalı bir sanat yok artık, politik bir uygulama olarak sanat var...”⁹² görüşü sanatçıların kaygılarını doğrular niteliktedir.

Reklâm sektörü, bu iç içe geçmişliğin en fütursuzca gerçekleştiği alanlardan biri olmuş, “reklâmın ‘kapitalizmin resim sanatı’ olarak kullanılması, sanata reklâmcılık stratejilerini, reklâmcılık stratejilerine de sanatı” sokmuştur. “Örneğin

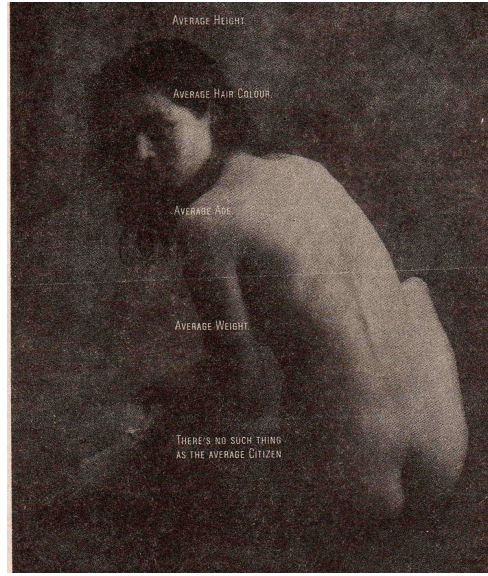
⁹¹ DAVID HARVEY, Postmodernliğin Durumu, Çev. Sungur Savran, 72.

⁹²Bkz. (85), BENJAMİN.

David Salle'in 1980 tarihli *Tight as Houses* (Evler Gibi Sıkı) çalışması, farklı ontolojik dünyaları üst üste getirir (resim 3.4). Citizen saatlerinin bir reklâmında ise aynı postmodern teknik, salt ticari amaçlarla kurnazca kullanılmıştır. (resim 3.5)⁹³



Resim 3.4



Resim 3.5

Zaman kavramının yitirilmesi, anlık ve geçici etki arayışı; sanat yapıtının sürekliliğinin önünü kesmiş ve dolayısıyla derinliğinin yitirilmesi sonucunu doğurmuştur. Jameson (1984), çağdaş kültürel üretimin büyük çoğunluğunun 'derinliksizliği'ni vurgulayarak, görünümler, yüzeyler ve zamana karşı hiçbir dayanıklılığı ve sürekliliği olmayan anlık etkiler konusu üzerinde ısrarla durmaktadır. David Harvey'e göre, kültürel üretimde medya imgelerinin, gösterilerin, "happening"lerin modern dünyada ön plana çıkmış olması, zamansallığın çöküşünü hızlandırmış, anlık ve geçici olana ilginin artmasını sağlamıştır. Kültür üreticilerinin her geçen gün değişip gelişen teknolojileri, medyayı, mülti-medyaı kullanmaları sonucunda modern hayatın gelip geçicilik

⁹³Bkz. (91), HARVEY, 81, 66, 82.

taşıyan özellikleri yüceltilmiştir. Bu durumun aynı zamanda popüler kültür ile ‘bir zamanlar yalıtılmış olarak varlığını sürdüren’ “aydın kültürü” arasında bir yakınlaşmaya da sebep olduğunu vurgulayan Harvey, bu tür bir yakınlaşmanın daha önceden de hedeflendiğini belirtir: “Dada, erken aşamasında gerçeküstücülük, yapımcılık ve dışavurumculuk gibi hareketlerin, modernist bir toplumsal dönüşüm projesinin ayrılmaz bir parçası olarak sanatı halka taşıma çabalarında olduğu gibi, hemen hemen her defasında daha devrimci bir tarzda olmuştur. Bu tür avangardist hareketler, kendi hedefleri konusunda güçlü bir inanç besledikleri gibi, yeni teknolojilere de engin bir güven duyuyorlardı. Günümüzde popüler kültür ile kültürel üretimin



Resim 3.7



Resim 3.6

arasındaki uçurumun daralması, yeni iletişim teknolojilerine bağlı olmakla birlikte herhangi bir

avangardist ya da devrimci içgüdü taşımamakta, bu da birçok insanın postmodernizmi metalaşmaya, ticarileşmeye ve piyasaya yalın ve doğrudan bir biçimde teslim olmakla suçlamasına yol açmaktadır. Bu bir yana bırakılsa da, postmodernizm çoğunlukla “gizemli sanat”a ve avangarda karşıdır, medyada ve herkese açık alanlarda şansını dener. Örneğin Cindy Sherman’ın fotoğraf kullanması ve verdiği pozlarda sanki film karelerinden alınmış pop imgeleri çağrıştırması hiç de raslantı değildir”⁹⁴(resim3.6, 3.7, 3.8). Harvey, tüm bu postmodern süreçte, kültür üreticileri ile halk arasında sayısız temas noktası olduğunu söyleyerek (mimarlık,

⁹⁴ A.g.k., 77.

reklam, sinema, mltimedya olaylarının sahnelenmesi, gösteriler, politik kampanyalar ve tabii televizyon), kimin kimi etkilediğinin çok da açık olmadığını belirtmiştir.



Resim 3.8

3.5. KİTSCH KAVRAMI

Türk Dil Kurumunun tanımına göre; ‘‘ilkel yollardan duyguları harekete geçirmek isteyen sözde sanat eseri; sanat değeri olmayan değersiz eser, bayağı şey, zevksizlik’’, Almanca - Türkçe sözlükte ise ‘‘değersiz eser’’ anlamına gelen kitsch, kitlelerin tüketime yönelik üretilmiş bir popüler kültür ürünüdür. Belirli bir sosyal grubu hedeflemediği içindir ki, kitsch ürünler her sosyal gruba hitap



Resim 3.9

edebilecek niteliklerle üretilir. Kitsch; popüler kültürü başta yapar. Kitlelerin ürünüdür ve bu kitlelerin kitsch ürününü 'olduğu gibi' algılayabilmeleri kitsch'in temel amacını oluşturur. Kitsch, post-modernizm ve küresellik tarafından yüceltilmiş bir olgu olarak, bütün kültürlerde varlığını sürdürmektedir. Kitsch kendini, öncelikle herkesin görüp takip edebileceği reklam - tanıtım alanında duyurmaya başlamış, Birinci Dünya Savaşı'ndan neredeyse günümüze kadar, plastik sanatlardan, mimariye, yazılı ve görsel medyadan insan hayatına sızarak arkasında hatırı sayılır miktarda eser bırakmıştır(resim 3.9, 3.11). Örneğin; mimaride pembe bir motel binasının bahçesinde kocaman bir Rolling Stones simgesinden oluşan kaydırak, taşıyıcı sistemi pembeye boyalı ağaç gövdesine benzer olan kolonlar ya da restoran binasının tepesine konudurulmuş kocaman bir çörek! gibi(resim 3.10).



Resim3.10



Resim3.11

Clement Greenberg, Hermann Bloch, Gillo Dorfles gibi modernist düşünürler kitsch kavramını detaylı bir biçimde ele alınıp, irdelenmişlerdir. Dorfles 300 sayfalık 'Kitsch' adlı kitabında dinden siyasete, mimariden dekorasyona, turizmden sinemaya, gelmiş geçmiş bütün kitsch biçimlerini tanımlamaktadır. Örneğin, klasik resimlerden, heykellerden türetilmiş, teolojik değeri çok yüksek, estetik değeri sınıfsız olan, ama kitlelerce sanata eşdeğer anlamda tüketilen haç, İsa ve Meryem heykelleri ve heykelcikleri, Hristiyanlık kitsch'i ve dinsel tuzaklar başlığı altında irdelenmiştir. Kitabın yazıldığı 1968'de İslam Kültürü çeperdeydi ve Dorfles'in ilgi alanında değildi. Bugün aynı durum İslam için de geçerlidir. Cami mimarisi, Kâbe heykelleri, peygamber resimleri, duvar halıları, hat kopyaları İslam kitsch'i için başlıca örneklerdir.⁹⁵

Kitsch ve Güncel Sanat⁹⁶ adlı makalesinde Kemal İskender; kitsch'i, kelime anlamından genel niteliklerine değin kapsamlı bir şekilde değerlendirerek, Greenberg ve Dorfles gibi eleştirmenlerin görüşlerine ve kitsch olgusuna yaklaşım biçimlerine yer vermiştir. Buna göre kitsch kelimesinin, İngilizce'deki "scetch/eskiz" kelimesiyle ilintili olduğu, bunun yanı sıra Almanca'daki "kitschen/çer-çöp toplamak" kelimesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bugün; banal, bayağı, sıradan, adi, kötü zevk anlamına gelen kitsch, zevksizlik anlamına da gelebilmektedir. İskender'e göre bir olgu, davranış ya da nesnenin, kitsch varsayılabilmesi için; yoğun bir duygusallık içeriyor olması, gerçekçi ve vasat olma niteliklerini taşıyor olması gerekmektedir. "Kitsch, 'güzel, hoş, sevimli' görünümünün yanı sıra; evrensel düzeyde sorgusuz sualsiz kabul görebilecek bir duygusallık içermek; hiçbir yoruma olanak tanımayacak kadar katı ve kuru olmak ve ortalama tipler üzerine kurulan bir standartlığı ya da vasatlığı, içermekle belirginlik kazanır... Alışıl gelmiş klişeler üzerine kurulan kitsch, hiçbir çaba gerektirmeden ilk bakışta algılanabilen ve yansıttığı imaj, görüntü, düşünce, duygusallık ya da benzeri özelliklerin sorgulanmasına gerek duymadan kabul edilen bir olgu, davranış, taklit ya da

⁹⁵ BERAL MADRA, Kitsch Estetiğın Yerine Geçti.

⁹⁶ KEMAL İSKENDER, Kitsch ve Güncel Sanat, 14.

nesnedir.”⁹⁷ Kitsch olgusu içinde “taklit etme” niteliğine de değinen İskender, kitsch’in sanatı, sanatın etki ve sonuçlarını taklit etme özelliğini önemle vurgulamaktadır. Kitsch’in amacı, bir düşünce sonucu sanatsal bir etki ya da yapıt meydana getirmek değil, “güzel”si bir ürün yaratmaktır. İskender’e göre bu durum, dünyayı olduğu gibi, tüm gerçekliğiyle değil, insanların görmek istediği gibi gösterir. Bu da geleceğe bakış gücünü daraltıp, maddi dünyayı sahteletirmekte ve geçmişe bakışı sığlaştırmaktadır.

Baudrillard, Tüketim Toplumu adlı kitabında kitsch konusuna ayrıntılı bir şekilde değinmiştir: “Kitsch- nesne genel olarak yalancı mermerden yapılmış tüm taklit nesnelere, aksesuarlar, folklorik biblolar, “anı eşyaları”, zencilerin yaptığı abajur ya da maskeler yığını, her yerde özellikle tatil ve eğlence yerlerinde hızla çoğalan tüm tecim malları müzesidir. Kitsch söylemdeki “klişenin” eşdeğerlisidir. Güçlülük tanımlanabilir olan, ancak şu ya da bu gerçek nesne ile karıştırılmaması gereken bir kategoridir. Kitsch her yerde büyük bir bütünün planında olduğu gibi bir nesnenin ayrıntısında, foto-romanda olduğu gibi yapay bir çiçekte de olabilir. Tercihen sözde-nesne olarak, yani simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne olarak, gerçek anlamlandırma yoksulluğu ve gösterge, alegorik gönderme, uyumsuz yan anlam bolluğu olarak tanımlanacaktır. Ayrıca kitsch’in iç düzeniyle piyasadaki görünümü

arasında derin bir ilişki vardır. Kitsch bir kültürel kategoridir.”⁹⁸



Resim 3.12

Baudrillard, kitsch'in geçmiş, gelecek, egzotik, folklorik her tür etkiyi kullandığını belirtirken “her yandan ödünç alınmış” ifadesini kullanmıştır (milli değerlerin kullanımına yönelik örnekler resim3.12-13). Bu ödünç alınmış niteliklerle, kitsch nesne düzeyinde

⁹⁷ A.g.m., 14.

⁹⁸ JEAN BAUDRILLARD, Tüketim Toplumu, Çev. Hazal Deliceçaylı- Ferda Keskin, 129.

endüstriyel olarak çoğalmış ve bayağılaştırılmıştır. Baudrillard, kitschin bu



Resim 3.13

çoğalımının kaynağını; “kitle kültürü” olarak, tüketim toplumunun sosyolojik gerçekliğine dayandırmıştır: “Tüketim toplumu hareketli bir toplumdur: Geniş nüfus katmanları toplumsal hiyerarşi boyunca hareket eder, üst bir statüye ve aynı zamanda bu statüyü göstergelerle gösterme zorunluluğundan ibaret olan kültürel talebe ulaşır... Kamunun

“bayağılığını” ya da tapon mal talebini karşılamak isteyen sanayicilerin “sinik” taktiğini suçlamak yararsızdır. Bu görünüm önemli olmasına rağmen “sözde – nesnelere” kümesinin kanser gibi büyümesini açıklayamaz. Klasik çağda bir sanat eserinin kopyası bile “otantik” bir değere sahiptir. Buna karşılık nesnenin başka biçimlerde serpilmesi büyük toplumsal hareketlilik çağlarında olur: Özentencilik ve Barok, Rönesans’ın yükselen burjuvazisi ve XVII.yüzyıl ile ortaya çıkmış olsalar ve doğrudan doğruya kitschin atası olmasalar bile ayırt edici eşyanın bir toplumsal baskı ve üst sınıfların görece iç içeliği konjonktüründe ortaya çıkmasına ve büyümesine tanıklık eder.”⁹⁹

Kitsch nesneyi türetilmiş ve yoksul değeriyle tanımlayan Baudrillard, kitsch’in sınırsız çoğalmasının nedenlerinden birini de bu zayıf değere bağlamaktadır. “Hiyerarşinin tepesindeki “klas” nesnelere niteliklerinin artmasına ve nadirleşerek yenilenmelerine karşın kitsch yayılarak çoğalır. Bu türetilmiş işlev de kitschin “estetik” ya da anti -estetik işlevine bağlıdır. Kitsch güzelliğin ve orjinalliğin estetiğinin karşısına kendisinin simülasyon estetiğini koyar: Kitsch her yerde nesnelere doğalından daha küçük ya da daha büyük olarak üretir, malzemelerin (yalancı mermer, plastik) taklidini kullanır, uyumsuz tarzda biçimleri ve planları taklit eder, yaşamadığı tarzı tekrarlar.”¹⁰⁰

⁹⁹ A.g.k., 129.

¹⁰⁰ A.g.k., 131.



Resim3.14

Kitsch'i düşünsel bir arka plana yaslanma kaygısı olmayan bir tür popüler estetik, bir tür Modern Çağ halk sanatı olarak tanımlayan Uğur Tanyeli, Türkiye'de kitsch'in bu denli gelişimini, avangardın olmayışı bağlamında değerlendirmiştir: “Adını bildiğimiz tüm akımlar, “resmi” sanat evreninin kabul ettiği tüm sanatçı ve tasarımcılar avangart ya da öncü denilen azınlığın içinden çıkıyor. Müzeleri dolduran da bunlar. Sanat, tasarım ve mimarlık tarihi ve eleştirisinin öncelikle ilgilendiklerini de bunlar oluşturuyor. Avangardın sınırından başlayıp “Kitsch”e uzanan alandakilerse, çok

daha küçük bir ilgiye mazhar oluyorlar. Onların yayılma alanları bağlamında çok daha büyük bir toplumsal rol oynadıkları düşünülürse, haksızlığa uğradıkları bile iddia edilebilir. Tasarımcısının üzerinde az düşündüğü ürünler üzerine yorumlayıcı ve tarihçiler de az düşünmeyi yeğliyorlar yazık ki... Avangart yaklaşımlar üretemeyen tüm toplumlardaysa, “Kitsch” alabildiğine özgür geliyor. Çünkü yaratım dünyasının yukarıda sözü edilen ikili dengesi onun yararına bozuluyor”¹⁰¹ demektedir.



Resim3.15

Mehmet Ergüven 1992 tarihli makalesinde, kitsch üzerine oldukça detaylı bir analizde bulunmuştur. Türkiye'nin, pasajlara çöreklenmiş, evlerin başköşelerinde kendine yer edinmiş ‘Ağlayan Çocuk’ resimlerinden(resim 3.12, 3.13), naylon gülle dekore edilmiş pide salonlarına, köy ve kasaba meydanlarındaki Atatürk

¹⁰¹ UĞUR TANYELİ, Türkiye’de Avangart Niye Yok?

heykellerinden, kaset endüstrisinin hükmettiği işitsel duyarlılığa kadar sonsuz bir kitsch cenneti olduğunu ve bu olgunun, Türkiye'nin kendine has koşullarının bir ürünü olarak varıldığını belirtmektedir. Türkiye'de, endüstrileşmeyle birlikte başlayan halkcıl sanatın (Batı'da endüstrileşmeyle beraber, 'boş zaman' kavramının gündeme gelmesi ve bu boşluğu, eğlendirme amaçlı doldurma sanatı), hiçbir zaman Batı'daki gibi varolmadığını, Osmanlı Devleti'nin son günlerine dek hâkim olan kültürel yapının, yüksek sanatla halk sanatı arasındaki mesafeyi daima koruduğunu ve böylece Batı taklitçiliğinin yanı sıra kitsch'in de ithal edildiğine değinen Ergüven, "Nedim'i halk ozanlarından ayıran dil, sanatın her dalında geçerlidir. Öyle ki, Şehzadebaşı'nın bir tür eğlence merkezine dönüştüğü dönemde bile, kendi başına ürettiğini tüketmiştir halk; kanto, tuluat, ortaoyunu vb. hiçbir eğlence endüstrisinin mantığına göre yeniden ele alınmamıştır. Halk yabancı olduğu bir türe (operet) kendi duyarlılığını aşılarken, sonuçta her ikisini birden yitirmiştir. Pasaj ressamlarının bunca rağbet ettiği chalet'li doğa resmi, tanımadığımız bir yapıya duyulan sözde özlemi dile getirmesi bakımından mükemmel bir ithal kitsch örneğidir; pasaj resimlerinin önemli bir bölümü, bitki dokusundan hayvan türlerine kadar Alp'lerin Anadolu'da görülen rüyasıdır"¹⁰² demektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yüksek sanatın kopyasına dönüşen kitsch'in, Osmanlı gibi endüstri devrimine yabancı bir devlete ithal yolla girmesi şaşırtıcı değildir. Çünkü Osmanlı'da bir dinlence olarak sanatsal tüketime yol açan 'boş zaman' bilinci olmadığı gibi, yüksek sanatın kendisi bile, ait olduğu seçkinler arasında tam anlamıyla benimsenmemiştir. Bu ithal kitsch durumu, uzun vadede yüksek sanatın da gelişimini engelleyen bir sorun olmuştur. "Bu durumda kitsch, sezgiyle kendi sanatını arayan yığınların, tıpkı halk sanatında olduğu gibi, üretim ve tüketim sürecini tek başına yönlendirdiği bir etkinliğin ürünü olmuştur; ancak, sosyo-ekonomik koşulların dolaylı baskısıyla, o masumane kendindeliğin yerini hızla popülizm almaya başlamıştır artık. Ne var ki bu kez kitsch, yüksek sanatın yedeği değil, kendisini üretmekte zorlanan halk sanatının yozlaşmış biçimidir burada; arabesk şarkıcıların türküye duydukları yakınlık bunun en çarpıcı kanıtıdır. Bir ara dönem olarak halkcıl sanatın yaşama geçmeyişi, kitsch'in etki sahasını belirsizliğe iterken, gizliden gizliye yardımcı olmuştur ona. Hiç

¹⁰² MEHMET ERGÜVEN, Kitsch Üzerine Çeşitlemeler, 34.

kuşkusuz kitsch'in seçkinler katında ilgi görüp, bunca kolay benimsenmesi de bir bakıma bu gelişmenin sonucudur; çünkü kitsch, yüksek sanatın karşıtı değil, öteki yarısıdır Türkiye'de ve bu, belki de kendine özgü bir postmodern yaşam tarzının sanattaki övülesi izdüşümüdür.”

4. TÜRK RESİM SANATI VE POPÜLER KÜLTÜR

Türk toplumu köklü bir geçmiş ve kültürel birikime sahip olmasına karşın, resim sanatına hiçbir şekilde ilgisi olmamış, gerçek anlamda batı tarzı resim sanatıyla ilgilenmesi, yani resim öğretiminin başlaması ise ancak 19. yüzyılın ortalarında ve bir tür zaruriyet nedeniyle (askeri eğitim amaçlı) olmuştur. Tarihsel süreçle birlikte toplumun yapısı değerlendirildiğinde Türklerin göçebe ve asker bir halk olmalarının yanı sıra, resim sanatının gelişim olanaklarına engel teşkil eden en temel sebeplerin başında, ikon üretimini ve betimlemeyi yasaklayan İslam Dini'ne mensup olmaları gelmektedir. “Kur'an'da açık bir buyruk olmasa da İslam Dini tasviri yasakladığından, İslam sanatçısı soyutlama yoluna giderek, ışık- gölge, perspektif, hacim gibi gerçeği, gerçek olarak tanımlayan her şeyi resimden atmıştır.”¹⁰³ Dolayısıyla İslam Sanatı, değişmeyen biçim ve imgelerle uğraşmak üzerine kurulu bir sanattır¹⁰⁴, bu yüzden bu coğrafyada Batılı anlamda ‘hayalgücü/ imgelem’in var olmadığını söylemek abartılı olmayacaktır.¹⁰⁵ Biçimler ve imgeler dışında, estetik kavramlar, kompozisyon, renk ve hareket örüntüleri de devamlı tekerrür eden kalıplar olarak ele alınmaktadır.¹⁰⁶ Geleneksel Türk Sanatı, Selçuklularla başlayan Osmanlılara dek devam eden zaman dilimi boyunca, yani yüzyıllar süresince, İslam

¹⁰³ M.Ş. İPŞİROĞLU, İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları, 9–10.

¹⁰⁴ İ. AKSÜĞÜR, Türk Resmi ve Eleştirisi 1900- 1950, 224.

¹⁰⁵ A. H. TANPINAR, 19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi, 25.

¹⁰⁶ İ. AKSÜĞÜR DUBEN, “Osman Hamdi’ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış”.

Sanatı'nın felsefesinden ve eserlerinden etkilenmiştir. Türk resim sanatına da İslam'ın etkisi, 1900'lü yıllara dek devam etmiş (örneğin 19. yüzyılda resim çalışmaları başlamış olmasına karşın, İslam'ın etkisiyle figüratif resim yapılmamaktadır), Cumhuriyet Dönemi'nde ise bütünüyle Batılı bir anlayışla resim sanatı benimsenmiş ve çeşitli kültür politikalarıyla halka benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda Türk Resminin gelişimi, Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki ana başlık altında incelenecektir. Popüler kültürün Türk Resmine etkisi, popüler imajlar ve resme yansıma biçimleri değerlendirilecektir. Bu noktada şunu da tekrar belirtmekte yarar var: Hatırlanacağı gibi daha önceki bölümlerde yeri geldikçe popüler kültür kavramının modern döneme, özellikle 60'lı yıllar ve sonrasına ait bir kavram olduğu, kitle kültürü ve tüketim toplumuyla birlikte varlık bulduğu belirtilmişti. Ancak bununla beraber, önceki dönemlerde halka ait, halkın içinden çıkma kültürel hareketler de popüler kültür kategorisinde değerlendirilmektedir. Dolayısıyla modern dönem öncesi Türk Resmine popüler kültürün etkisi, kitle kültürü ya da tüketim toplumu bağlamından çok, halk kültürü çerçevesinde ele alınacaktır.

4.1. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI VE POPÜLER KÜLTÜR

Cumhuriyet öncesi Türk Resmi; Osmanlı Devleti'nde, Batılı anlamda resim sanatının ilgi görmeye başladığı 18. yüzyıl başlangıç noktası kabul edilerek, ancak Osmanlı resim geleneğine ve o dönemin popüler kültüre ait resimsel ürünlerine de kısaca değinilerek, irdelenecektir.

Geleneksel Osmanlı resim sanatı, yüksek kültür ve popüler kültür ürünleri bağlamında iki kategoride değerlendirilebilir. Bu doğrultuda; saray tarafından desteklenen, katı kural ve kalıpları olan, yani belli bir disiplini içeren nakış-resim

(minyatür), yüksek kültüre; halk içinden çıkma, hikâye ve masal resimleri, kahvehanelere asılan resimler ve dini tasvirler, popüler kültüre ait ürünler olarak incelenecektir.

Türklerin resimle olan ilişkisi; yerleşik hayata geçip, şehirlere yerleşmesiyle beraber, buldukları coğrafya ve İslam Dini'nin de etkisiyle, dekoratif sanatlara ve minyatür çizimlerine yönelmeleriyle başlamaktadır. Sanatsal etki bazı Arap unsurlarından ve özellikle de İran'dan gelmektedir. Böylece, Osmanlı Üslubu bazı yerli kültürlerin eklenmesiyle bir Arap, İran ve Türk üslupları karışımından oluşmaktadır¹⁰⁷. Ancak tüm bu etkilenmelerin yanı sıra, Osmanlılar, İslam ve şehirleşme öncesi dönemde varlık bulmuş olan Bozkır Sanatı'nın da etkisiyle, 'hayalci İranlı ve romantik Arap çağdaşları'¹⁰⁸na kıyasla, günlük hayatı daha gerçekçi bir şekilde gözlemleyip, kaydetmişlerdir. Sezer Tansuğ bu farklılığı şu şekilde açıklamaktadır: “ Soyutlayıcı iradenin yenilenmesi ve doğu sanatlarına özgü eski kalıpların aşılarak bir gelişim temposu yaratılması, İslam dünyası içinde sadece Türklere özgü olan bir dinamizmin göstergesidir... Plastik sanat alanlarında eşzamanlılığın (simultanéité) vurgulanması, Türklerin Osmanlı sanatının klasik evresinde soyut nakış zevkini, nesnel bir görüş ve yaklaşımla yeni bir takım düzenlere maletme çabasını doğurmuştur...”¹⁰⁹ Tansuğ'a göre Osmanlı Üslubunu diğerlerinden ayıran temel nitelik, Türk resminin gerçekçi, belgeci ve nesnel günlük yaşama dönük eğilimleridir. Tüm disiplini ve kuralcılığına karşın, sanatçıların nakış-resmi gelişmeye açık bir ruh haliyle ele aldıklarını ve zaman zaman el yazmalarından bağımsız levha resimleri de yaptıklarını söyleyen Tansuğ, İslam resim sanatının Türklerle bir gelişme sürecine girdiğini belirtmektedir.

¹⁰⁷ Bkz. (40), ARSAL, 38.

¹⁰⁸ A.g.k., 38.

¹⁰⁹ SEZER TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatı, 25.

Osmanlılarda minyatür sanatı, Fatih Döneminden III. Ahmet Dönemi'ne kadar büyük bir gelişme göstermiş, sarayda görevlendirilen birçok değerli minyatür sanatçısına geniş imkânlar sağlanarak, minyatürlü el yazmaları hazırlanmıştır. Osmanlı padişahlarının yiğitlik, beceri ve saraydaki yaşamlarından kesitler sunan Hünernâme minyatürleri, padişah çocuklarının sünnet düğünü törenlerini konu alan Surname minyatürleri, padişah portrelerinin sıralandığı yazmalar dönemlerinin ünlü minyatür sanatçıları tarafından 'güncel, kronikçi ve gerçekçi bir duyuşla ele alınmıştır'.¹¹⁰ Ancak minyatür sanatçıların



Resim 4.1

pek az bir kesimi eser sahibi olarak adıyla bilinmektedir. "Hatta adların da çoğunlukla mahlas yani takma ad olduğu anlaşılmaktadır"¹¹¹. Bunun sebebi de sanatçıların eserlerini imzalamayı 'kibir, ortaya çıkardığı eserle böbürlenme' olarak görmeleri ve



Resim 4.2

bir alçakgönüllülük göstergesi olarak ya hiç imzalamamayı ya da lakap kullanmayı tercih etmeleridir. Bununla beraber minyatürlerdeki üslup farkı ve belgelerin ışığında, adı günümüze kadar ulaşmış minyatür sanatçıları da bulunmaktadır: 15. yüzyılda, Fatih Döneminde sarayın başressamlığını yapmış Nakkaş Sinan Bey, 16. yüzyıl Kanuni Döneminde yaşamış Matrakçı Nasuh, Nigari, 16. yüzyıl sonunda III. Murat Döneminde yaşamış Nakkaş Osman, 18. yüzyıl III. Ahmet Döneminde yaşamış Levni, üslupları ve konuları işleyiş biçimleriyle öne çıkmış minyatür sanatçılarıdır(resim 4.1, 4.2).

¹¹⁰A.g.k., 31.

¹¹¹ ADNAN TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, 660.

Osmanlı minyatür sanatı, saray yaşantısının avlanma, elçi kabulü, savaş gibi belli temalarının dışında, gündelik bazı olayların gerçekliğine de değinmiştir(resim 4.2, 4.3, 4.4). Hünername ve Surnamelerde yer alan minyatürlerde saraya ait konuların yanı sıra, halkın da içinde bulunduğu spor müsabakaları, oyunlar, saz âlemleri gibi günlük konulara da yer verilmiştir. Osmanlı minyatür sanatının gerçekçiliğine, bir tür belgeleme ve günü kayıt altına alma şeklinde resimleme olarak bakılabilir. Sezer Tansuğ, bu yaklaşımı değerlendirirken Osmanlı minyatürünün İran minyatüründe olduğu gibi masal ve mitolojik konulara yer vermediğine değinmektedir. Osmanlı minyatüründe efsanecilikle (ki bu alan yani masal, hikâye resimleme halk sanatına girmektedir), gerçekçilik ayrı yollar izlemişlerdir. Tansuğ'a göre Osmanlı sanatının yaşanmış olayları belgeleyen temel yaklaşımı ise dolaysız bir gerçekçiliği işaret etmektedir.¹¹²

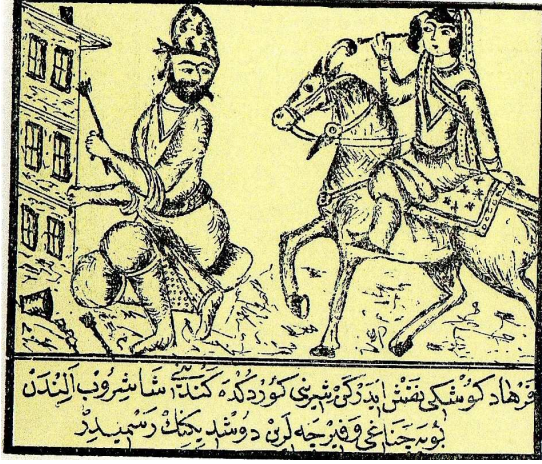


Resim 4.3



Resim 4.4

¹¹² SEZER TANSUĞ, "İstanbul'un Sosyal Hayatındaki Değişimler ve Türk Resim Sanatına Yansımaları", 65.



Resim 4.5

Osmanlı minyatür sanatının karşı kutbunda yer alan halka ait resimler, sanat tarihinin her evresinde halk elinden çıkmış ürünlerde olduğu gibi, avam, değersiz ve sanatsal bakımdan daha geri bir durumda kabul edilmiştir. Minyatürler; sayıca fazla olmayan, elit, okumuş bir kesime hitap etmiş resimlerdir. Halk resimleri ise geniş halk kitleleri arasında yayılmış, popüler konuları içermiş; daha çok eğlendirmeye yönelik masallarda, hikâye kitaplarında; kahvehane duvarlarında; dini sembollerin betimlenmesinde kullanılmıştır. Malik Aksel, Anadolu Halk Resimleri adlı kitabında; “Aydınların Türk sanatı içinde ortaya koydukları minyatürler ne ise, halk arasında da halk resimleri böyledir”¹¹³ demektedir. Halk hikâye ressamlarının minyatürlerin sıkıcı disiplininden kurtulup, insan, manzara, eşya gibi her türlü imgeyi resmetmekte sınır tanımadığını, halka resim zevkini tattırdıklarını belirtmektedir. Minyatürde bile eser sahibinin kimliği hakkında çok az bilgiye sahip olduğuna göre, bu tür halk ressamlarının kimler olduğu konusunda bilgi edinmeyi ummak hayalperestlik olacaktır. Hikâye ve masalları süsleyen resimleri, taş baskıları yapan sanatçıların kim oldukları bilinmemekle beraber, hattatlar tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir. Aksel, minyatürde çizen ve renklendirenin farklı kişiler olması, özel bir dikkat ve



Resim 4.6

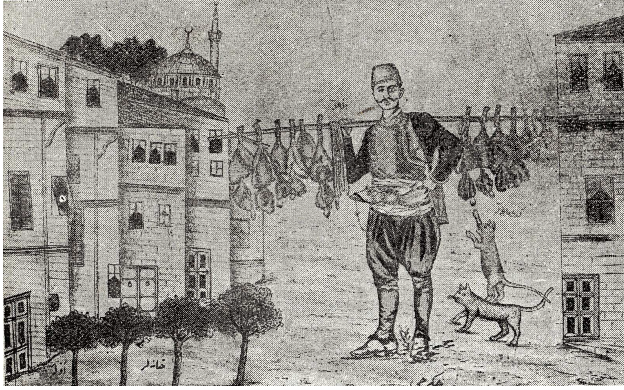
¹¹³ MALİK AKSEL, Anadolu Halk Resimleri, 2.

emekle resmin işlenmesi gibi özelliklerin halk resminde olmadığını, ancak saf, çocuksu bir sanatsal kaygıyla bu resimlerin yapıldığına dikkat çekmiştir. Bu resimlerin hanlarda, bekâr odalarının, kahvehanelerin duvarlarında yer alması, kısacası halk resmi oluşu; dağılıp kaybolmalarına sebep olmuş, bugün bunlara ulaşmak imkânsız hale gelmiştir. Resmedilen masal ve hikâye kitapları arasında en bilinenleri şunlardır; Mahmut ile Elif, Ferhat ile Şirin, Kamil-ül Kelam ile Banu-ü Cihan, Leyla ile Mecnun (resim 4.5, 4.6).

Osmanlı sosyal yaşamının en dinamik mekânlarından olan kahvehaneler ise, Karagöz oyunlarından duvar resimlerine meddah hikâyelerinden, son dönem padişah karikatürlerine dek, sosyal ve siyasal yaşama renk katmış mekânlardır. Buralar duvarların çeşitli resimlerle donatıldığı, dönemin siyasi ve dini geleneklerine uygunluk gösteren sergi mekânları gibidir. “Mekke, Medine resimleri, Hicaz Demiryolu, yıldızlı, süslü hayali köprülerden geçen trenler... Meşrutiyete ait resimler bulunur, bunlar içinde sık sık tekrarlanan “timsal-i hürriyet”, “mader-i hürriyet” ki kahraman-ı hürriyet Enver’ler, Niyazi’ler, bunu istibdat zincirinden kurtarıyorlardı. Keçe külahlı omuzları fişek dolu Hareket Ordusu neferleri, saç sakalı birbirine karışmış Namık Kemal de hiç unutulmazdı.”¹¹⁴ Padişah resimleri de kahvehanelerde yer alan resimlerdendir. Sultan Reşat’ın resimleri Meşrutiyetle birlikte ilk defa gazinolarda, kahvelerde, resmi daire ve dükkânlarda görülmeye başlanır. Ondan önce istibdat döneminde Abdülhamit resmini astırmadığı gibi bulunduranların da cezalandırılmasını emretmiştir. Kahvehanelerdeki en popüler padişahlar ise atını denize sürmüş Fatih Sultan Mehmet, küpesi ve pala bıyığıyla Yavuz Sultan Selim’dir. Aksel, 1908 inkılâbından sonra ilk kez padişah karikatürlerinin kahvelerde görülmeye başladığını, Sultan Hamit’in bu resimlerde kötülenip, küçük düşürüldüğünü belirtmektedir. Bunların dışında Kız Kulesi, Göksu Deresi; denizle ilgili resimler; Hz. Ali, çok popüler bir ikon olan Ali’nin kılıcı Zülfikar, Hz. İbrahim, melek ve koç resimleri; satıcı resimleri (resim 4.7); gayrimüslim tebanın yoğunlukta bulunduğu semt kahvelerinde ise Batı tarzı resimler,

¹¹⁴ A.g.k., 66.

müflis tüccar, Seba Melikesi Belkis, Âdem’le Havva, güzel kız resimleri bulunmaktadır. Ayrıca yazı ile resmin iç içe kullanıldığı levhalar da dönemin en yaygın ve çeşitli şekillerde yapılmış ürünleridir (resim 4.8). “Bu levhaların, evlerde gergef ve nakışla işlenmişleri, kahvelerde ayna üzerine yapılmışları, dükkânlarda boyalıları, boyasızları, el yapmaları, taş basmaları, yaldızlıları, celi, sülüs, rik’a, talik veya dallardan yazılarla yazılmış”¹¹⁵, çok çeşitli ve sıklıkla rastlanan örnekleri mevcuttur.



Resim 4.7



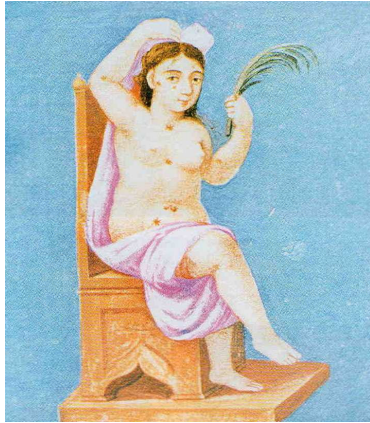
Resim 4.8

Sezer Tansuğ, Osmanlı’da ‘çarşı ressamaları’ diye bilinen bir esnaf grubunun, toplumsal yaşamda rol oynayan çeşitli tipleri, özellikle de meslek erbabını şematik sınırlar içinde belgeleyen resim çalışmaları yaptıklarını belirtmektedir. Bu belgeci faaliyeti, Hollanda ve Flaman’da günlük hayat sahnelerinin tüm detaylarıyla resme yansıtıldığı ‘genre’ türüyle kıyaslayan Tansuğ şöyle demektedir: “Genre resimleri, Avrupa toplumlarının alt katmanlarını oluşturan halk yaşamının resim sanatına yansıdığı en ideal örnekleri oluşturur. Fakat bu resimler de sanatla hayat arasındaki yanılansmış, metaforik ya da eğretilenmiş tüm ilişkiler bağlamında oluşan temel ayrımları yansıtmaktan öte değildirler. Bu bağlamda Osmanlı tasvir sanatını belirleyen gerçekçi eğilimlerin, söz konusu farklılığın temelden algılandığı bir ikilem dengesine sahip olduğu düşünülebilir. Bu özelliğin gündelik hayattan konuların daha

¹¹⁵A.g.k., 52.

dolaysızca ele alındığı, Batı resminin etkilerini yansıtan modern aşamalarda da geçerliliğini koruduğu söylenebilir. Esasen modern çağlarda Batı resminin Türk resim sanatına yön verdiği söylenen etkileri ile klasik çağda İran resminin Osmanlı tasvir sanatı üzerindeki yönlendirici etkileri birbirine benzer. 18. yüzyıl Fransız resminin Fetes Galantes (bahçe eğlenceleri) örnekleriyle, 19. yüzyıl sonlarına ait bazı Osmanlı resimlerinde mesire yerlerindeki çalgılı çengili eğlence sahnelerinin ele alındığı örnekler arasındaki fark, temel mahiyeti itibarıyla İran ve Osmanlı minyatürü arasındaki fark gibidir.”¹¹⁶

Osmanlı’da Batı tarzı resme ilginin uyanışı, 18. yüzyıl başlarında Batılı yaşam biçiminin ve Batı kültürünün günün modası olarak algılandığı bir dönemde başlamıştır. Lale Devri olarak adlandırılan, Avrupa ile sosyal, siyasal ve ekonomik ilişkilerin hız kazandığı bu dönemde, Avrupai yaşam tarzı ve estetik anlayışına karşı bir eğilim doğmuştur (Hemen hemen aynı dönemlere rastlayan süreçte Batılılar



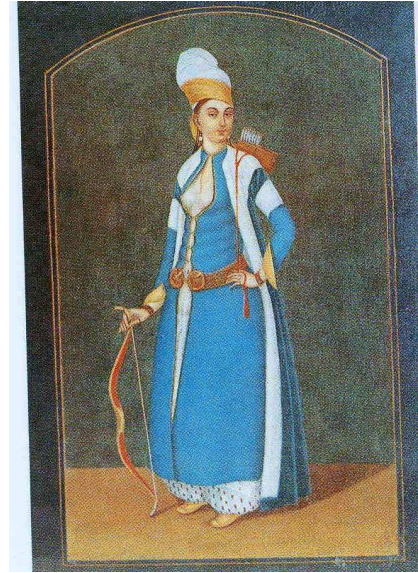
Resim 4.9

arasında da, merak edilen Osmanlı’ya karşı sanatı da kapsayan bir ilgi ve etkilenim, orientalist bir moda gelişmiştir). Saraydan başlayıp toplumun alt tabakalarına kadar yayılan bu etkiyle beraber, geleneksel minyatür sanatı da Batı tarzı resmin teknik ve prensipleri karşısında çözülme sürecine girmiş; sanatçılar, minyatüre perspektif, gölgeleme, üç boyut kazandırma gibi arayışlara girmişlerdir.

Her ne kadar Osmanlı’da Batı tarzı resme ilginin yoğunlaştığı dönem olarak 18.yüzyıl başlangıç noktası kabul edilse de, aslında Osmanlı’daki Avrupai resimlerin

¹¹⁶ Bkz. (107), TANSUĞ, 67.

ilk örnekleri 17. yüzyılın sonlarından kalmadır. 1691 tarihli bir şiir kitabında¹¹⁷, Boğaziçi kıyılarını betimleyen, perspektif hissini vermeye çalışarak, geleneksel çizgisinin dışına çıkan bir minyatüre rastlanmaktadır. Ayrıca 1693'te kopya edilmiş bir astroloji kitabında¹¹⁸, burçları simgeleyen insan ve hayvan figürleriyle, 45 minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürlerin orantıları, gölge ve somutluklarıyla, Batı resmine yakınlık göstermeleri dikkat çekicidir (resim 4.9). “Osmanlılar arasında Avrupai resim tarzına gösterilen eğilime verilebilecek birçok örnek arasında çok çarpıcı olan bir başkası da, 18. yüzyılın ikinci yarısından kalma bir albümde yer alan, tamamen Batılı anlayışlarla çizilmiş portrelerdir (resim 4.10).”¹¹⁹ Bu dönemde önemli görevlerdeki birçok devlet adamı, yabancı elçilerin Osmanlı izlenimlerini görüntülemeleri amacıyla ülkeye getirttikleri Batılı ressamla portrelerini yaptırmışlardır. “Önceleri şahıslara ait albüm ve portrelerle sınırlı olan Batılı resimler, zenginler arasında, hatta bazı taşra eşrafı arasında bile moda haline gelip malikânelerin duvar ve tavanlarına çizilmeye başladı.”¹²⁰ “18. yüzyıl ortalarından sonra konak, köşk, saray gibi görkemli mimari yapıların duvarlarında yer alan ve çoğu manzara temalarından oluşan resimler arasında, bazı alegoriler ve az sayıda natüromortlarla figürlere rastlanmaktadır.”¹²¹ “Bir kısmı hayali manzaralardan oluşan bu resimlerin arasında, bazı motif sembolleriyle belli bir olayı ele alan, belli bir yeri naif, şematik bir üslupla tasvir eden ya da bunlardan daha ‘resimsel’ denebilecek nitelikte örnekler vardır.”¹²² “Anadolu kent ve kasabalarında Müslüman sanatçıların elinden çıktığı tahmin edilebilen resimlerde naif, şematik bir üslup anlayışı daha geçerli olduğu halde,



Resim 4.10

¹¹⁷ *HAMSE-İ ATAİ*, İstanbul Türk- İslam Eserleri Müzesi, No: 1969.

¹¹⁸ *İKD AL-CUMAN Fİ TARİH EHL EZ-ZAMAN*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T 5935.

¹¹⁹ Bkz. (40), ARSAL, 39.

¹²⁰ GÜNSEL RENDA, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700–1850)*, 37.

¹²¹ A.g.k., 38.

¹²² Bkz. (107), TANSUĞ, 42.

İstanbul yapılarının duvarlarında yer alan resimler Batı resminin kurallarına onlardan daha uygundurlar.”¹²³ Duvar resimleri, resimsel değerlerden çok süslemeci bir yaklaşımın egemen olduğu uygulamalardır. 18. yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl sonlarına kadar devam eden duvar resmi uygulamalarının, “resim sanatındaki bireysel çabaların bir karşılığı olmadıkları, bu tür resimlerde anonim nitelikte bir zanaat çabasının egemen olduğu bellidir. Duvar resimleri, değişime uğrayan ekonomik ilişkiler süreci içinde ortaya çıkan bazı zümrelerin beğenisiyle orantılıdır.”¹²⁴

Osmanlı’da Tanzimatla birlikte Batılılaşma yönünde hayata geçirilen pek çok reformun yanı sıra, yeniden organize edilen Bahriye, Harbiye ve Mühendishane Okulları’nda, resmi olarak Batı tarzı resim eğitimi vermeye başlamış; “böylece Batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallar resim eğitiminin programı içinde yer almıştır.”¹²⁵ Daha çok askeri amaçlar doğrultusunda uygulanan resim öğretimi, Avrupa’nın teknolojisini çözümlenmede, Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak gerekli görülmüştür. “Dolayısıyla, teknik resim yapan öğrencilerin (ileriki ressamların) bilgilerini askeri mühendislik mesleği için kullanmaları beklenmektedir.”¹²⁶ Bu amaç doğrultusunda, subaylardan ve askeri okul öğrencilerinden oluşan gruplar, resim eğitimi almaları için Avrupa’nın çeşitli kentlerine gönderilmişlerdir. 1829’da Paris’e eğitim için gönderilen ilk grup, muhafazakâr kesimlerin bu projeye gösterdikleri tepkiden dolayı, sayıları yüzelliden sadece dörde düşürülen askeri okul öğrencilerinden oluşmaktadır.¹²⁷ Bu program gereğince, 1835 ve 1838 yılları arasında plastik sanatlar alanında eğitim almaları için Viyana, Paris, Berlin ve Londra’ya yirmiiki öğrenci gönderilmiştir.¹²⁸ İlk Osmanlı asker ressamlarından İbrahim ve Tevfik Paşa’lar, bu gruptan çıkmış, biri Londra’da

¹²³ RÜÇHAN ARIK, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, 168.

¹²⁴ Bkz. (107), TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatı, 80.

¹²⁵ A.g.k., 51.

¹²⁶ M. CEZAR, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, 321.

¹²⁷ A.g.k., 326.

¹²⁸ Bkz. (107), TANSUĞ, 54.

diğeri Paris'te eğitim görmüştür. Yurtdışında eğitim gören Türk öğrencilerin sayısının artmasıyla birlikte, Paris'te öğrencilerin eğitim programlarına uyum göstermelerini sağlamak ve disiplini korumak amacıyla Mekteb-i Osmanî adıyla özel bir okul açılmıştır. Ancak bu okulun, dış dünyaya karşı kendini kapatması, öğrencilerin yabancı dil bile öğrenememeleri tepkilere, hatta yurda geri çağrılarak cezalandırılmalarına sebep olmuş ve nihayetinde 1860- 1874 yılları arasında hizmet veren okul kapatılmıştır. Bu okulun öğrencileri arasında; Süleyman Seyyid, Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) de bulunmaktadır.

Osmanlı'da Batılı anlamda resim eğitimi askeri okullarda verilmeye başlanmasına karşın sivillerin sanat eğitimi görmelerini sağlayacak kurumlar oldukça sınırlıdır. 19. yüzyıl başlarında, Enderun Nakkaşhanesi'nde resim eğitimi verilmiş, ancak buradan yetişen sanatçıların kartpostal tipi resimler yapmaktan öteye gidemedikleri görülmüştür. Sezer Tansuğ, bu resimlerin Avrupa kartpostallarının kötü birer kopyası niteliğinde olduğunu ve Türk primitif ressamlarının yapıtlarıyla kıyaslanabilecek değer taşımadığını söylemektedir.¹²⁹ 19. yüzyıl boyunca, serbest çalışan daha çok batılı sanatçıların atölyeleri ve Enderun'un sınırlı imkânları dışında sivillere yönelik sanat eğitimi veren diğer kurumlar, 1873'te açılan Darüşşafaka, Fransız ressam Guillement tarafından 1874'te açılan Pera Özel Sanat Akademisi, Tıbbiye Mektebi ve 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi olmuştur.¹³⁰

1936'da İstanbul Güzel Sanatlar Müzesi'nde (bugün Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi), bu asker-ressamlar kuşağı da dâhil olmak üzere 19. yüzyıl Osmanlı sanatçılarının resimlerinin ilk kez sergilenmesinden sonra, sanat eleştirmenlerince bu resimlerin üslubuna Osmanlı Primitif Üslubu, bu üsluba bağlı olanlara da Primitifler denilmiştir.¹³¹ Bu tanımlama, Turan Erol, Sezer

¹²⁹ A.g.k., 87.

¹³⁰ Bkz. (124), CEZAR, 393.

¹³¹ TURAN EROL, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, 96.

Tansuğ gibi sanat tarihçileri ve yazarlar tarafından kesinlikten uzak ve yapmacık olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. İpek Aksüğür Duben, bu üslubun Osmanlı resim geleneğinden Batı resmine geçiş sürecinde doğal olarak geliştiğine; Batı tarzı resmin ilkelerini benimserken, geleneksel Osmanlı resminin etkisinden de bütünüyle sıyrılamayıp, bu geleneğe özgü bazı nitelikleri de bünyesinde taşıyan bir üslup olduğuna dikkat çekerek şunları söylemektedir: “Türk Primitifleri olarak bilinen ilk kuşak ressamlar, figürsüz, sakin, değişmez ve saf bir dünyayı resmetmişlerdi. Doğaüstü bir atmosfer içinde doğalcı imgeler kullanan bu sanatçılar, Türk (Osmanlı?) resminin Minyatür’den Gerçekçiliğe geçişini temsil ederler. Resimlerinin onları ilk geleneğe yaklaştıran birçok yönü vardır. Örneğin bu sanatçılar nesnelere hareket eğilimlerini öngörmek ve onlardan belli uygun armoniler çıkarmak yerine, düzenli veya yan yana konmuş nesnelere değişmezliği tercih etmişlerdir ki, bu Doğu minyatürlerine özgü bir özelliktir. Sonuçta ağaçlar, tıpkı evler ve kuşlar gibi yerlerine mihlanmışlardır; kısacası hiçbirşey hareket etmek veya yerini değiştirmiş gibi görünmek istemez. Kompozisyonda herhangi bir insan figürünün olmayışı veya varsa bile çok zayıf oluşu bu dönemin eserlerinin genel özelliğidir... Resimlerin çoğu fotoğraflardan kopya edilmiş olmalarına rağmen, gerçekçi bir mekânsal yapıdan ve doğru bir perspektif anlayışından yoksundurlar. Onları gerçekçi resmin öncüleri haline getiren faktör, tıpkı ilk Türk romanlarında olduğu gibi, minyatürün ve halk resimlerinin fantastik, doğaüstü içeriğini ve mekânsal anlayışını kısmen dışlamalarıdır. Bir başka deyişle, bu sanatçılar ‘fotoğraf kopyalama’ yoluyla doğayı taklit etmeye çalışırken kendi psikolojik gerçekliklerini resmetmişlerdir.”¹³² Aksüğür’e göre, bütün bunların sonucunda Primitifler olarak adlandırılan bu ilk kuşak ressamlar, farkında olmadan Batı tarzı resme tasavvuf ruhu katmış, resimlerinde geleneksel ahlakı ifade eden bir evren yaratmışlardır. Malik Aksel ise Primitifleri ve dönemin resim anlayışını şu şekilde anlatmaktadır: “Abdülmecid döneminde manzara resmi başladı. Ülkeyi Avrupa’ya özgü anlayışlarla görmeye çalışıyorduk... Tıpkı Türk porselenlerinde olduğu gibi, Türk resmi de mavi ve yeşilin hâkimiyeti altındaydı. Ressamlar Türk hayatını basit manzaralar yoluyla görüyorlardı. Kobalt mavisi bir gökyüzü altında, Boğaziçi’nin

¹³² Bkz. (102), AKSÜĞÜR, 122.



Resim 4.11

suları, villaları, malikâneleri, yelkenli gemileri, kayıkhaneleri, etrafları her türlü ağaçla çevrili tekkeler, küçük camiler, sebze bahçeleri ve kuyuları, açık hava kahvehaneleri... Tarihsel ve şiirsel veçheler üzerinde çalışılıyordu... Sakin, bulutsuz, mavi bir gökyüzünün altında dalgasız denizler ve her şeyin hat sanatında olduğu kadar açık seçik görülebildiği rüzgârsız bir atmosfer uzanıyordu. Bu

manzaralara ‘tabiat-ı sakine’ deniyordu. Bazen birkaç hayali manzara birleştirilerek ‘fikirden’ diye tabir edilen bir kompozisyon meydana getiriliyordu. Bu resimlerde duyarlı bir nezaket, asalet ve sükûnet belirgindi. Devrin bütün ressamı yüksek rütbeli bürokratlardı... Resimlerin çoğu Saray’a sunuluyordu. Açık havada, kalabalık veya halka açık yerlerde resim yapmak hoşgörülüyordu. Sergiler ender, resimler de çoğunlukla satılık değildi. Askeri okullarda sanat dersleri verilmesine rağmen, resimler doğanın içinde yapılmıyordu. Şevket Dağ, Ayasofya’da çalışmak için özel izin almak zorunda kalmıştı... Resimler mağazalarda da sergilenmiyordu. Bu durum birinci dünya savaşına kadar sürdü.”¹³³ Yapılan resimlerin Saray’a sunulduğunun en belirgin kanıtı, ressamların resimlerine attıkları imzanın ardından ‘kulları’ ibaresini eklemeleridir. Bu ifadeyi Hüseyin Giritli, Süleyman Sami, Fahri Kaptan gibi pek çok ressamın yanı sıra Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Hüseyin Zekai Paşa gibi sanatçılar da zaman zaman kullanmışlardır. Tansuğ’a göre bu ifade, Saray’a bir ‘ihsan’ karşılığı resim sunulması olduğu kadar geleneksel alışkanlığın yarattığı çekingenlikten de kaynaklanmaktadır. 1914 kuşağına kadar Türk resim sanatı süreci içerisinde, bahsi geçen sanatçılar dışında yer alan başlıca ressamlar;



Resim 4.12

¹³³ MALİK AKSEL, Bir Devir ve Türk Peyzajı, 686–687.

Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Diyarbakırlı Tahsin, Osman Hamdi'dir. Başlangıçta tamamiyle fotoğraftan kopyalanarak yapılan resimler, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Paris'e resim eğitime gönderilen sonraki kuşak öğrencilerin girişimleriyle doğaya çıkılarak yapılmaya başlamıştır. En yaygın temalar arasında manzara resimleri, natüremort, peyzajla natüremortun bir arada ele alındığı resimler bulunmaktadır (resim4.11, 4.12).

1873'te Ahmet Ali tarafından düzenlenen sergi, İmparatorlukta gerçekleşen ilk halka açık sergi olma özelliğine sahiptir. Bu tarihten itibaren sırasıyla 1876'da (özel bir kuruluş tarafından), 1880'de (ABC Kulübü tarafından), 1881'de (Osmanlı ve Yabancı ressamlar tarafından), 1882'de (Carvana adlı bir ressam, aynı yıl İtalyanlar balmumundan heykellerden oluşan bir sergi açmış), 1883'de (halka açık bir fotoğraf ve resim sergisi), 1884-85'de (Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin sene sonu sergileri. Bu sergiler her yıl düzenlenmeye başlamış, özellikle 1890'dan sonra halktan büyük ilgi görmüştür), 1900'de (Ahmet Ali kendi resimlerini sergilemiş), 1901'le 1903 arası ise oldukça ilgiyle karşılanan üç özel sergi düzenlenmiştir.¹³⁴ “Sanat sergileriyle birlikte, 1870'lere gelindiğinde dönemin gazetelerinde sanat eleştirisi niteliğinde yazılar da yazılmaya başlamıştır,¹³⁵ ancak bunların çoğu ya ahlakçı edebi makaleler veya şahsiarez ve/veya övgülerin dışavurulduğu yazılar düzeyinde kalmıştır.¹³⁶ Türkiye'de bütünüyle plastik sanatlara yönelik çıkarılan ilk gazete, 1910'ların başında ve 18 sayı olarak yayınlanan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'dir. Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ahmet Ziya gibi birçok ressamın da yazılarının bulunduğu gazetede; “sanatı ve Batı sanatçıları tanıtan, bazı teknik konuları açıklayan ve sanatın önemini ele alan yazılara da rastlanmaktadır. Özellikle resmin anlam ve yararı, ‘taklit’le aslına uygunluk sorunları kapsamında estetikle ilgili düşünceler dile getirilmektedir. Ayrıca, Sanayi-i Nefise

¹³⁴ Bkz. (40), ARSAL, 76.

¹³⁵ Bkz. (124), CEZAR, 377.

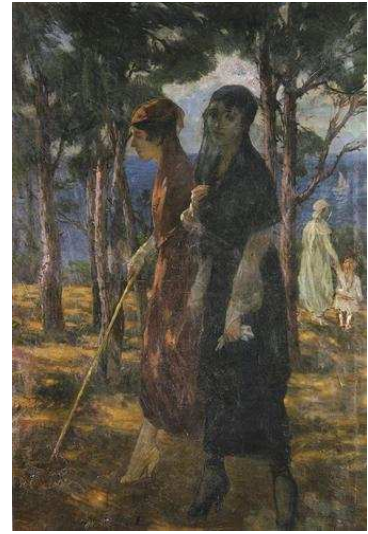
¹³⁶ Bkz. (102), AKSÜĞÜR, 455- 476.

Mektebi'ndeki eğitime yöneltilen eleştiriler bağlamında, sanatta 'millilik' sorunu da tartışılmaktadır.”¹³⁷

1910 yılında devletin Sanayi-i Nefise'de açmış olduğu “Avrupa Sınavı” sonucunda, Paris'e gönderilen Hikmet Onat, Ruhi Arel, İbrahim Çallı ve orada kendi imkânlarıyla eğitime gitmiş olan Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Ülken ve Feyhaman Duran, 1914 Kuşağı olarak adlandırılan grubun çekirdeğini oluşturmuşlardır. Bu ressamlar 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte ülkeye döndüklerinde, beraberlerinde 'İzlenimci Resim Tarzı'nı da getirmişlerdir (resim 4.13, 4.14). Bu sanatçıların Avrupa'da eğitim gördükleri



Resim 4.13



Resim 4.14

dönemde Empresyomizm, çoktan etkisini yitirdiği ve bundan dolayı akademik bir boyut kazandığı halde bu akım, Türk resmi için bir yenilik olarak nitelendirilmiştir. Nurullah Berk, 1914 Kuşağı ressamlarının ne kendilerinden önceki Batı tarzı Türk resim geleneğinin, ne de Fransa'da eğitim aldıkları hocalarının etkisi altında kaldıklarını, bu teknikle Türk resmine yeni ve modern bir hava getirdiklerini ifade

¹³⁷ KEMAL İSKENDER, Resim Sanatımızda Artılar ve Eksiler (1), 15.

etmektedir.¹³⁸ Ayrıca Berk, Halil Dikmen'in 1914 Kuşağı ile ilgili görüşlerini şöyle aktarmaktadır: "1914'de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmiştir... Bu suretle açılan yeni devrede eski tarzdan yavaş yavaş uzaklaşmış ve tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek taze bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla Empresyonizm ismi verilen bu yeni tarzda çalışılmaya başlanmıştır. Artık eski tablolar da görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir."¹³⁹ Adnan Turani ise, o dönemde Empresyonizm'in Avrupa'da artık çağdışı kabul edildiğini ve ressamlarımızın Empresyonizme yüzeysel yaklaştığını belirtmekte, ancak buna rağmen, "ikinci kuşağın", klasik, doğalcı ve romantik hareketlerin bir karışımından ibaret olan eklektik çalışmalarına göre, 'Osmanlı İzlenimciliği'ni bir ilerleme olarak nitelendirmektedir.¹⁴⁰ Bu kuşağın ardından gelen, Avrupa'daki kübist- konstrüktivist akımları benimseyen kuşak, "sağlam bir desenden yoksun, paletleri gelişigüzel boya larla karmakarışık" diyerek 1914 Kuşağı'nı eleştirmişlerdir. 1914 Kuşağı ise kendilerinden önceki Şeker Ahmet Paşa kuşağını ve Türk foto- yorumcularını 'araba ressamları' diye nitelendirmişlerdir (Anadolu ve Rumeli'de at arabalarının üzerine manzara, çiçek, meyve ve benzeri resimler öteden beri yapılagelmiştir, fakat bu resimler halk süslemeciliği alanına girmektedir).¹⁴¹

1914 Kuşağı ressamları, 1916'dan itibaren her yılın Ağustos ayında sergiler düzenlemişlerdir. Bu sergilerde peyzaja olan ilginin yoğun olarak devam ettiği söylenebilir. Ancak bunun yanı sıra, özellikle figür kompozisyonları ve portre gibi temalar da ısrarlı bir biçimde işlenmiştir. Ayrıca, Türk Resim Sanatı'na "deniz teması", 1914 Kuşağı sanatçılarıyla beraber girmiş, "Özellikle Hikmet Onat, sonra da Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı, denizi tema olarak tuvallerine

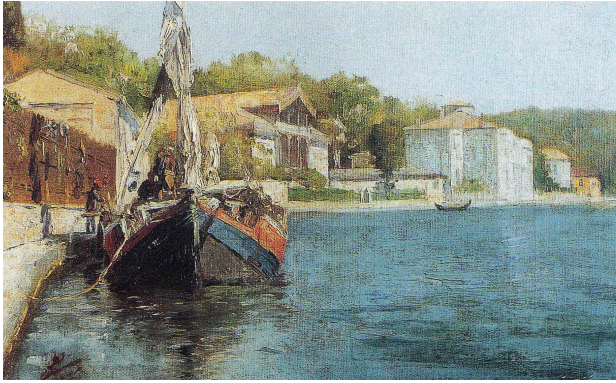
¹³⁸ NURULLAH BERK- KAYA ÖZSEZGİN, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, 23-24.

¹³⁹ A.g.k., 26.

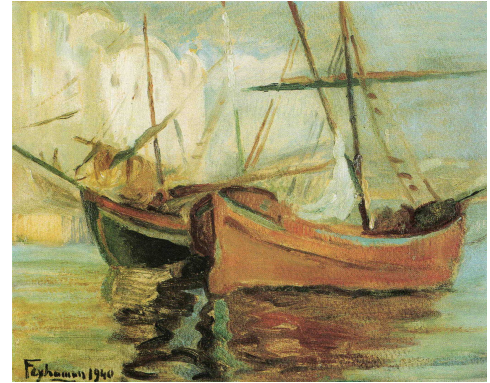
¹⁴⁰ ADNAN TURANÎ, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, 7.

¹⁴¹ Bkz. (107), TANSUĞ, 119.

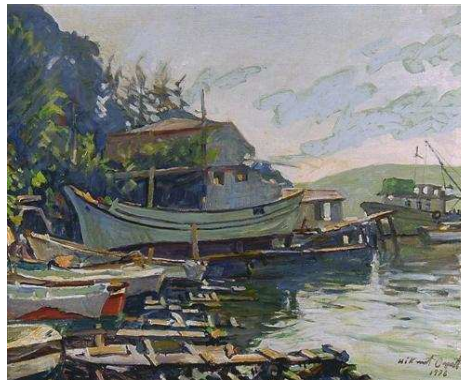
yansıtmişlardır”¹⁴²(resim 4.15, 4.16, 4.17). Çallı Kuşağı da denilen bu kuşak sanatçılarının Türk resminin çağdaşlaşması yönündeki en önemli katkıları, ‘çıplak’ sorununa çözüm getirmeleridir. Sezer Tansuğ, Türk kültür yenilenmesi içinde bu sorunun önemini vurgulayarak, Türk sanat eğitimi programında canlı model kullanımını uygulamaya koymanın hayli sıkıntı yarattığını ve bu süreçte pek çok serüvenin yaşandığını vurgulamaktadır. Çallı Kuşağı sanatçılarının bu sorunu çözmeyi başarmalarını ise, insanı ve dünyayı yeniden kavramada en önemli adımlardan biri olarak nitelendirmiş, varlığı yüzyıllara dayanan bir kabuğun kırılarak, Türk sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışı olarak değerlendirmiştir.¹⁴³



Resim 4.15



Resim 4.16



Resim 4.17

¹⁴² SEMRA GERMANER, “19. Yüzyıl Batı Resminde İstanbul Manzaraları”.

¹⁴³ Bkz. (107), TANSUĞ, 123.



Resim 4.18

Aslında bu döneme mercek altında bakıldığında, I. Dünya Savaşı'nın tüm Avrupa'yı olduğu gibi Osmanlı'yı da doğrudan etkileyen yıkıcı ortamı altında, sanatsal ve kültürel etkinliklerin kesintiye uğramadan devam etmesi, Osmanlı gibi Batılı anlamda sanat yapmayı sonradan öğrenmiş/öğrenmekte olan, hem savaşçı bir gelenekten gelen, hem de sanatçılarının azımsanamayacak bir kısmı asker olan bir toplum için şartırtıcı bir iradedir. Bunun sanat tarihimizdeki en somut göstergesi Şişli Atölyesidir. Şişli Atölyesi,

1917'de dönemin sanatçılarına, savaş temalı resimler yaptırmak amacıyla kurulmuştur. Celal Esad Arseven'in kuruluşunda önemli katkısı olduğu atölyenin, temel kuruluş amacının devlet dairelerine asılmak üzere sipariş edilen 'propaganda amaçlı' resimler yaptırmak olduğu bilinmektedir. Arseven, atölyenin açılması için, yetkililere verilmek üzere bir rapor hazırlayarak, Türklerin Batılılar tarafından yalnızca askeri alandaki başarılarının değil, aynı zamanda kültür ve sanat alanında da yetenekli olduklarının öğrenilmesi gerektiğini, böylece Batılı ülkelerde Türklere karşı bir sempati kazanılacağını vurgulamıştır.¹⁴⁴ Atölyenin kurulma emrini Harbiye Nazırı Enver Paşa vermiş, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat gibi birçok 1914 Kuşağı ressam, savaş sahneleri ve askerleri konu alan resimler yapmışlardır. Zaman zaman bizzat cephelere götürülerek, savaş atmosferi içinde gözlemler yapmalarına olanak sağlanan sanatçılar, atölye ortamında çalıştıkları için, ya gözlemlerini tuvale aktarmışlar ya da atölyeye model olarak getirtilen top, tüfek vb. savaş araçları ve askerlerle kompozisyon oluşturarak resimler yapmışlardır.

Daha önce de kısaca değinildiği gibi, Türkiye'de, Batılı anlamda resim sanatının, cumhuriyetin kuruluşuna kadar olan kısmında gerçekleşen

¹⁴⁴ AHMET KAMİL GÖREN, Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, 40- 44.

uygulamalarında, sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilen belli temalar hâkimdir. İstanbul camileri ve tarihi yapıların görünüşleri, 18. yüzyıl ve sonrasında sanatçılar tarafından ilgi gösterilen temalar arasındadır (resim4.18, 4.19, 4.20).



Resim 4.19

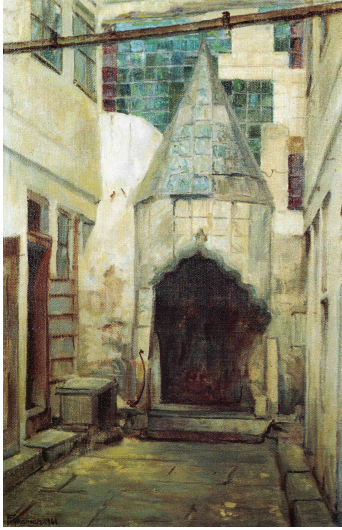


Resim 4.20

Sezer Tansuğ bu tercihi, yeni resim kurallarını yerel bir atmosfer duyarlılığı içinde uygulamak yönünden anlamlı bulmaktadır.¹⁴⁵ Örneğin Muallim Şevket, Şevket Dağ gibi ressam, dinsel mimari yapıların iç görünüşlerini yansıtan resimleriyle (interieur) tanınmışlardır.(resim 4.21, 4.22, 4.23) 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren natürmort türü resimler, sanatçıların çoklukla başvurduğu temalardan biri olmuştur. Batı resminin yaygınlaşmasıyla birlikte çiçek, meyve düzenlemelerinden oluşan natürmortlar, hem tuval ressamları arasında, hem de 18. ve 19. yüzyıllar arasında görülen duvar resimleri temalarında hatırısayılır bir popülerite kazanmıştır (resim 4.24). Dönemin siyasi koşullarının ve savaş ortamının etkisiyle birlikte, Şişli Atölyesi'nde gerçekleştirilen asker ve savaş sahnelerinin konu aldığı resimler, 19. yüzyıl boyunca, yani Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı

¹⁴⁵ Bkz. (107), TANSUĞ, 97.

süreçleri sırasında önemini korumuş, Cumhuriyetin ilanından sonra ise bu temaya olan ilgi azalmıştır.



Resim 4.21



Resim 4.22



Resim 4.23

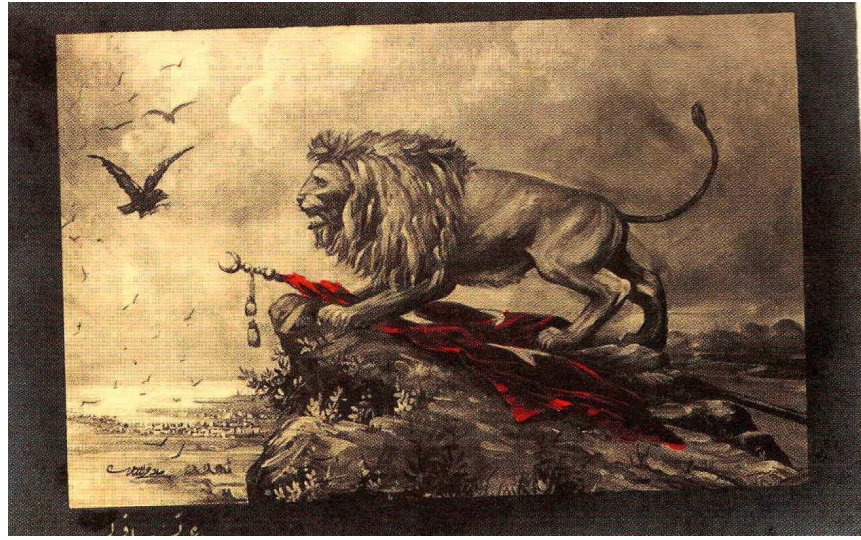


Resim 4.24

Bununla birlikte Cumhuriyet Dönemi öncesinde rastlanan, propaganda içerikli ve çizerlerinin de belli olduğu kartpostallara rastlanmaktadır. Emperyalist Devletler tarafından işgal altında bulunan Türk Ulusu'nun, mücadelesinde haklılığını desteklemek ve bunu tüm dünyaya duyurmak amacıyla basılan bu kartpostallar, Milli Mücadelenin heyecan ve coşkusunu yansıtmaktadırlar. Kısa bir süre öncesine kadar, savaştan sonra ve ticari amaçla basıldıkları düşünülen ancak Osmanlı Devleti'ne ait 1 Haziran 1922 tarihli olanlarına rastlanan(resim 4.25, 4.26, 4.27, 4.31) bu kartpostalların, kurtuluş ve özgürlük ümidi yaratarak halkta milli duygular uyandırmak amacıyla yapıldıkları anlaşılmıştır.

Kaynağı konusunda herhangi bir bilgi bulunmayan Rajar kartpostallarının adı, ilk baskılarının arka yüzünde kağıt markası olarak baskılanmış olan “Rajar” ambleminden gelmektedir. Bu amblemin basılı olduğu kağıda, Kurtuluş Savaşı dışında rastlanmamıştır. Üzerlerinde “Selahattin” isimli bir imzanın bulunduğu kartların, basıldığı yer ve adetleriyle ilgili bir bilgi olmaması nedeniyle, bu kartpostalların Ankara Hükümeti'nin egemen olduğu yerlerde ya da Türk Ocakları'nda basılarak dağıtıldıkları düşünülmektedir. Siyasi içeriğinin yoğunluğu ve tablo tadındaki üslubuyla dikkat çeken Rajar'ın kartpostallarında, bir diğer önemli husus kadının ön planda oluşudur. Bu kartpostallarda kadın, milli mücadelenin, itici gücü; savaşmak, mücadele etmek gereğini savunan bir kıvılcımın tetikleyicisi olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu kadınların gerek vermek istediği mesajda, gerekse pozlandırılmasında Batı'da görülen özgürlük temalı resimlerin etkili olduğu görülmektedir¹⁴⁶(resim 4.28, 4.29, 4.30).

¹⁴⁶ NİLGÜN TUGAYKAN, Propaganda Kartlarında Kurtuluş Savaşı, 29.



Resim 4.25



Resim 4.26



Resim 4.27



Resim 4.28



Resim 4.29



Resim 4.30



Resim 4.31

Savaş süreci içinde meydana gelen gelişmeleri, en ince ayrıntılarına kadar, haber niteliğinde aktaran Mehmet'in Öyküsü kartpostalları, "Hüseyin" imzasıyla, figürlerin karikatürize edilerek çizildiği kartlardır. Bu yönüyle Rajar kartpostallarından öz ve çizim tarzı olarak ayrılmaktadır¹⁴⁷(resim 4.32, 4.33).



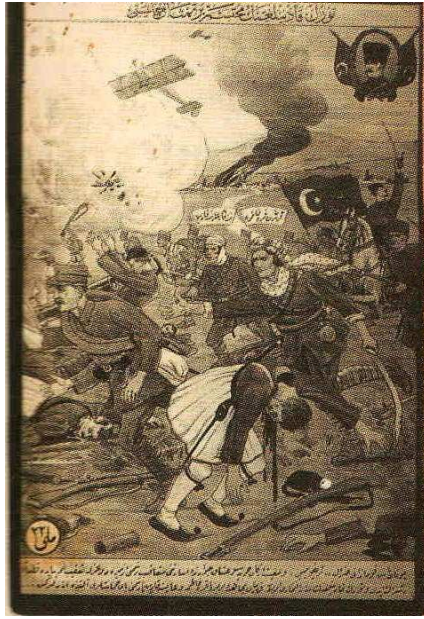
Resim 4.32



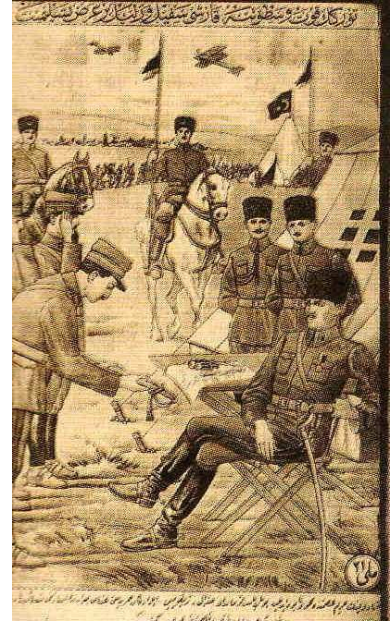
Resim 4.33

¹⁴⁷ A.g.m., 30.

“Ali” isimli çizerin imzasının bulunduğu ve yalnızca savaş sahnelerinin yer aldığı kartpostalların, asker kökenlilerce basıldığı düşünülmektedir. Bu kartlarda savaş alanında kadının da yer aldığı, Nene Hatun, Ayşe Kadın gibi karakterlerin temsili olarak resmedildiği görülmektedir¹⁴⁸(resim 4.34, 4.35, 4.36).



Resim 4.34



Resim 4.35



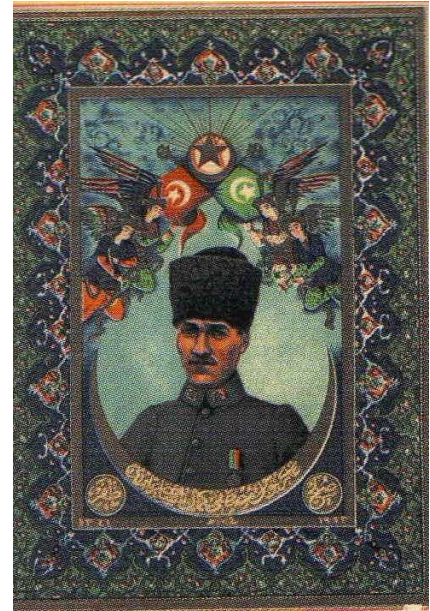
Resim 4.36

¹⁴⁸ A.g.m., 31.

Bunlar dışında özgün çalışmalara da rastlanmaktadır. Mustafa Kemal'in güneş gibi resmedildiği, baskı adedi 10'u geçmeyen kartpostallar bulunmaktadır(resim 4.37). Emperyalizme karşı direnen Müslüman uluslar, Trablusgarp'a saldıran İtalyan emperyalistlerine karşı mücadele veren Şeyh Sinüsi'yi, Haçlı ordularını yenen Selahattin Eyyubi'yi ve Mustafa Kemal'i bir arada resmetmişlerdir(resim 4.39). Bir başka özgün çalışma ise, büyük zaferin hemen ardından, Tezhip Muallim Hüseyin Tahirzade tarafından Mustafa Kemal resmi üzerine yapılan "Sulh ve Zafer" ibareli minyatür çalışmasıdır(resim 4.38).¹⁴⁹



Resim 4.37



Resim 4.38



Resim 4.39

¹⁴⁹ A.g.m., 31.

4.2.CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİ VE POPÜLER KÜLTÜR

20.yüzyılın ilk yirmi otuz yıllık dönemi; Türk toplumu için sıkıntılı ve toplumun sürekliliği açısından hayati bir süreç olduğu kadar, aşama aşama yeni oluşumların gerçekleştiği, Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte yer yer sancılı, ancak son derece kararlı değişim hamlelerinin hayata geçirildiği bir süreçtir. Bu süreç içinde, Türk toplumu için henüz yeni bir etkinlik sayılan sanat çalışmaları önemli bir kesintiye uğramamış, ülkenin içinde bulunduğu bu değişim hamlesi Türk ressam, mimar ve heykeltıraşları tarafından milli mücadeleyi destekleyen bir ortak birlik duygusuyla karşılanmış ve nihayet Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, modernleşme ve kültür politikaları doğrultusunda, sanat hak ettiği değere layık bir anlayışla ele alınmıştır.

Cumhuriyetin ilanını takip eden yıllarda, henüz idari olarak bir düzeni, hatta binası olmayan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sorunları çözümlenerek, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almış ve Namık İsmail kuruma müdür olarak atanmıştır. 1933'de Kültür Bakanlığı'na sunduğu bir raporda Namık İsmail; devletin, tasarlanan sanat işlerini yabancılara değil Türk sanatçılara yaptırması, Cumhuriyet devrimlerini halka yaymak için sanatçılardan faydalanılması, sanatsal ürünlerin yurdun her köşesine götürülerek, halkta sanat zevki uyandırılmaya çalışılması, bir "Devrim Müzesi" kurularak Kurtuluş Savaşı'nı konu alan resimlerin burada toplanması, bu resimlerin röprodüksiyonlarının sanatçılara yaptırılarak, bunların okullara, kışlalara, köylere dağıtılması, bina ve gemilere sanat eserleri konması, sanatçıların sosyal güvenlik haklarına kavuşturulması gibi sanat ve kültür alanında önemle ele alınması gereken konulara dikkat çekmiştir.¹⁵⁰ Böylesi bir talebin Cumhuriyet kültür politikalarında ne derece etkili olduğu bilinmemekle beraber,

¹⁵⁰ ARSLAN KAYNARDAĞ, Eski Bir Rapor Açısından Sanatımız ve Toplumumuz, 88.

sanat ve kültür alanında, aşağı yukarı bu çerçevede bir devlet politikası yürütüldüğü de açıktır.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren gerçekleştirilmeye çalışılan, yeni bir ulus yaratma çabası, 1923–1933 döneminin sonlarına doğru şekillenmeye başlamış, sanat dâhil tüm kurumları içeren yenilenme projeleri uygulamaya geçirilmiştir. Birbiri ardı sıra gerçekleştirilen İnkılâp Sergileri(1933- 1936), Yurt Gezileri ve Sergileri(1938- 1943), Devlet Resim Heykel Sergileri(1939’dan günümüze) sanatta kısa sürede, devlet desteğiyle katedilen yolun sonuçları niteliğindedirler. Bununla birlikte Cumhuriyetin ilanıyla geçmiş döneme nasıl bir set çekildiyse, politik ve sosyal alandaki kadar kesin olmamakla birlikte, sanatta da bir kuşak öncesine dayanan anlayış reddedilmiş, konstrüktivist bir eğilime yönelinmiştir. Bir tartışmada Ahmet Kamil Gören bu konuyla ilgili şunlara değinmektedir: “Bu biçim dilini, o sıralar Almanya ve Fransa’da resim eğitimi alan sanatçıların geliştirdiği görülmektedir. Bu biçimde ‘resim inşa etmek’, Cumhuriyetin ruhuna da uygun düşmektedir. Üzerinde durduğumuz bu dönemde, 1914 Kuşağı yanında özellikle Müstakiller’in ağırlığı daha fazla, bu birlik üyelerinin söylemlerinde Ahmet Zeki Kocamemi’nin dediği gibi: ‘Resim yapmak icat etmek demektir. Taklit etmek değil... Resim bir yapı gibi yoktan var edilir. Bir abide gibi örülür’ anlayışı ön plandadır...” Türk resim sanatında, Müstakiller ve sonrasında kurulan(1933) D Grubu’nun, kübist- konstrüktivist resim anlayışı, 1950’lere kadar, akademi de dâhil olmak üzere etkin bir biçimde uygulanmıştır. “Bu kuşak sanatçıları, Osman Hamdi, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmed’in 1870’lerde başlattığı Batılı anlamda tual resminin biçim diline ve 1914 Kuşağı’yla izlenimcilik olarak ortaya çıkan ve sonradan akademik izlenimciliğe dönüşen söyleme karşı çıkararak; biz bunları artık reddediyoruz, yeni bir ruhla, yeni bir anlayışla resim yapmak istiyoruz demişlerdir. Kuru akademizm ve içi boş izlenimciliğe karşı, Batı’dan kübizm, fovizm, dışavurumculuk ve dönemin diğer çağdaş akımlarını gündeme getirmişlerdir.”¹⁵¹ Bu anlayışın Türk resmine egemen olduğu dönemde, yani 1930’lardan itibaren Kadro,

¹⁵¹ AHMET KAMİL GÖREN, Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları, 82.

Ülkü, Varlık, Fikir Hareketleri, Çığır gibi dönemin dergi ve çeşitli gazetelerinde, bu görüşler tartışılmış; eleştirildiği kadar, geçmişi yadsıyan, artık yeni bir ruhla resim yapılması gerektiğini vurgulayan, hatta sanatın Sovyetler'deki gibi devrime hizmet etmesi gerektiğini savunan Ali Sami Boyar gibi, bu görüşleri benimseyenler de olmuştur.

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanatçı grubu olan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği, 1928'de Ankara'da açtıkları ilk sergide, çeşitli temaları kapsayan, “toplular bir görüşe, bir estetiğe yönelişten çok, çeşitli eğilimleri derleyen serbest bir sanat kürsüsü” olarak değerlendirilmiş; Mahmut Cüda ve Şeref Akdik realizme, Hale Asaf ve Muhittin Sebati bir tür romantizme yönelirken, Refik Epikman Kübizm, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi ise Alman Ekspresyonizmine eğilim göstermişlerdir.¹⁵² Bu sergide sanatçılar, memleket manzaralarının azlığından dolayı eleştirilmişlerdir. Mayıs 1928 tarihli Vakit Gazetesi'nde serginin bu yönüyle ilgili şunlar denmektedir: “Serginin belli başlı eksikliklerinden birisi, memleket resim ve görüşlerinin azlığıdır. Mesela memlekete ait 5- 6 intibaa mukabil, 10 tane Paris'e ait tablo vardır. Bunun bir sebebini belki gençlerin ekserisinin tahsillerini Paris'te yapmış olmaları teşkil ediyor. Fakat bu öyle bir nokta ki, ne de olsa işaret etmekten kendimizi alamıyoruz.” Bu durum, dönemin ‘millilik’ ruhu içinde oldukça yadırganmış, özellikle sanatın mensup olduğu milletin damgasını taşıması gerektiğine inanan ressam ve yazar Elif Naci, Müstakiller'i Batı sanatının bize yabancı gelen dillerini kullanmakla suçlayarak, onları Türkçe konuşmaya davet etmiştir.¹⁵³ Elif Naci, ‘On Yılda Resim’ adlı kitabında bu konuya değinerek; “Resmin eskisi, yenisi, klasiği, modernî olmaz. Sanat daima ve her devirde birdir. Elverir ki, mahalli olsun, elverir ki, samimi olsun. Sanat eseri mensup olduğu milletin damgasını taşıyın. Bizim müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler, Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar, vatandaş Türkçe konuşalım”¹⁵⁴ demiştir. Peyami Safa ise, sanatçıların bir arayış içinde olduklarını, bunun zaman

¹⁵²Bkz. (136), BERK- ÖZSEZGİN, 46.

¹⁵³ Bkz. (135), İSKENDER, 15.

¹⁵⁴ ELİF NACİ, On Yılda Resim, 1923–1933, 26.

zaman ani ‘buluş’lara dönüştüğünü, buna da en iyi örnek olarak Mahmut Cüda’nın natüremortlarının verilebileceğini belirtmiştir. Şeref Akdik’in artık mekanik bir şekilde kendini tekrarladığını da söyleyen Safa, Müstakiller içinde en önemli yeri Hale Asaf’a vermekte, onun dünya çapında bir sanatçı olduğunu dile getirmektedir.¹⁵⁵

1933’de D Grubu’nun kurulmasıyla birlikte, sanatsal ortam, tartışmaların daha da şiddetle yaşandığı bir hale dönüşmüş, grubun Türk resmindeki egemen rolü ise, 1950’lerde soyut resmin benimsenmeye başlamasına kadar devam etmiştir. Başlangıçta Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müritoğlu çekirdek kadrosuyla kurulan grup, takip eden yıllarda birçok sanatçının gruba katılmasıyla genişlemiştir. “D” Grubu’nun kurucu ve sözcülerinden olan ressam ve yazar Nurullah Berk; “hakikatte “D” Grubu Türk resim sanatına bir nevi “rasyonalizm” getirerek ifade tarzlarına bir düzen verme, inşacı bir kaygı doğurma arzusu ile hareket ediyordu. Gerçi bu tez, 1928’de “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar”ın sanat hayatına atılmasıyla öne sürülmüş bulunmuyor değildi. Fakat “D” Grubu bu tezi daha kat’i, hatta daha sistematik bir şekilde sokarak o zamana kadar Türk resminde hâkim olan Empresyonist yumuşaklığa bir set çekmek istedi... Genç sanatkârlar şu fikirde birleşmiş bulunuyorlardı: Resim sanatının başlıca özelliği, form yani şekil, hacim mükemmeliyettir” demektedir.¹⁵⁶ Sezer Tansuğ ise, D Grubu’nun temel çıkış noktasını; empresyonist eğilimleri reddederek, kompozisyonu kübist-konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmak şeklinde ifade etmektedir. “Bu amaca ne ölçüde yaklaştıkları şüphesiz tartışma konusudur. Ancak öte yandan 1934 yılında gruba Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun katılmasıyla, sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve ‘kübist’ denilebilecek eğilimlerle Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları dikkati çeker.”¹⁵⁷ Ancak bu durum, “grubun evrensel amaçlarıyla bağdaşmayan” bir görünüme sebep olmaktadır.

¹⁵⁵ Bkz. (107), TANSUĞ, 169.

¹⁵⁶ NURULLAH BERK, Sanat Konuşmaları(Denemeler), 79.

¹⁵⁷ Bkz. (107), TANSUĞ, 181.

Her ne kadar sanatçılar kübist-konstrüktivist bir anlayış etrafında toplanmış olsalarda, sanatçıların kişisel üslupları kendi aralarında farklılaşmakla kalmamış, birbirleriyle çelişir bir durum yaratmıştır. Önceleri, artık Avrupa’da çoktan beridir akademik sayılan sentetik kübizme ait şematik biçimlerin ortak kullanılması etrafında birleşmiştir. Ancak bir süre sonra grup daha dağınık bir şekle bürünmüş, hatta grubun sözcüsü Nurullah Berk; Cemal Tollu’yu, ‘hocasının etkisinde kalmış bir konstrüktivist’; Abidin Dino’yu ‘illüstratör’; Zeki Faik İzer’i ise ‘lirik’¹⁵⁸ olarak nitelendirmiştir. Sezer Tansuğ da, D Grubu’nun resim kültürünü ülkeye yayan, başarılı çabalarının yanı sıra, kendi içinde çelişen yönüne değinmiş; sanatçıların eski Yunan mitolojisinden esinlenerek, eski uygarlıklarla güncel gerçeklikler arasında hayali bağlar kurmaya yöneldiklerini belirtmiştir. Bu eğilimi, ulusal ve yerel tarihle ilişkilerini güçlendirme isteği olarak nitelendiren Tansuğ, sanatçıların aşırı Batı tutkusu yüzünden bu konuda başarı gösteremediklerini, bunun yanı sıra kente ilişkin resimsel sorunları çözümlenemediğini yeterli olamadıklarını vurgulayarak: “Oysa çıkış noktalarının temelinde kent kültürü vardır. Pek çoğu akademinin resim ve heykel bölümlerinde hoca olarak görev yapan D Grubu sanatçıları, birçok değerli genç sanatçının yetişmesinde rol oynamışlar ve Cumhuriyet döneminin belli bir aşamasını, resim alanında en etkin ve başarılı gruplaşma olarak temsil etmişlerdir.”¹⁵⁹

Bununla birlikte, D Grubu’nun 1937’lerden itibaren akademide söz sahibi olması da büyük tartışmalara sebep olmuş bir konudur. Önceleri akademide hocalık görevi yapan, sonrasındaysa yönetim erkini ele geçiren grubun üyeleri, 1950’lere kadarki süreçte; “hem sergi açan, hem öğrenci yetiştiren, hem de iktidarla ilişkileri düzenleyen konumunda olmuşlar”¹⁶⁰; “hem ülke sanatını ve hem de devletin sanat politikasını tek elden yönlendirme olanağı bulmuşlardır.”¹⁶¹ Bu duruma ilk tepkiyi gösteren sanatçı, 1941’de Yeniler Grubu’nun kurucusu Nuri İyem olmuştur.

¹⁵⁸ KEMAL İSKENDER, Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği, 21.

¹⁵⁹ Bkz. (107), TANSUĞ, 183.

¹⁶⁰ Bkz. (149), GÖREN, 93.

¹⁶¹ Bkz. (135), İSKENDER, 16.

Malik Aksel, D Grubu'na ve Nurullah Berk'in gurubun başarılarına yönelik aşırı abartılı yazılarına karşı son derece eleştirel yaklaşmış bir sanatçıdır. 'Sanat ve Folklor'adlı kitabının Anlaşmazlıklar başlıklı bölümünde Aksel, dönemin Türk resmine ağır eleştiriler getirmiş, halk motiflerini resme aktarmanın 'halk sanatı yapmak' demek olmadığını, reklâm ve şöhret tuzaklarının nice akli başında sanılan insanları baştan çıkardığını söyleyerek şunları eklemiştir: "Elli seneden beri eskijen, yıpranan (modern) sanat hala modern oluyor. Yeniler eskilerin artıklarıyla geçiniyorlar ve gene el değmemiş eser yaptıklarını sanıyorlar."¹⁶² Bu eleştiri, yani Türkiye'de sanatın Batı'dakiyle eşzamanlı ilerlememesi, sanat çevrelerinin olduğu kadar, Türkiye'de sanatın gelişimi ile ilgili biraz bir şeyler okuyan ve akıl yürüten herhangi bir insan için bile düşündürücü bir konudur. Zaten ülkeye geç gelen sanat; topluma bir beden büyük geldiği gibi, aynı zamanda Batı'dakinin de bir adım gerisindedir. Türkiye'de Çallı Kuşağı'yla birlikte sanat ortamı izlenimciliğe yoğunlaşmışken, Batı'da 'ready-made'leriyle Duchamp sanatı temelinden sarsmıştır. Yine, Müstakiller ve D Grubu'yla Kübizm sindirilmeye çalışırsa, Batı Sürrealizm'le, Dada'yla, Ekspresyonizm'le meşguldür. Bu durumda birçok sanat eleştirmenin cevap aradığı soru şudur: Bu sanatçılar; Çallılar, Bedri Rahmiler Batı'da, özellikle de sanat merkezi sayılabilecek Avrupa'nın büyük kentlerinde eğitim görmüşken ve etraflarında da bunca akım ve sanat olayı gerçekleşiyorken neden güncel olana gözlerini kapayarak, artık akademik olmuş sanatları alıp Türkiye'ye dönmüşlerdir? Sanat Dünyamız dergisinde yayınlanan söyleşide, bu soru çerçevesinde fikir yürüten Ahmet Kamil Gören: "İnsan bildiği kadarıyla baktığı şeyi görür. Sanayi-i Nefise'de dönemin koşullarına göre elinden geleni yapan, akademik bir anlayışla yetişen, Batı'daki gibi sanatsal tartışmaların, kavgaların yapılmadığı, sanatın tüm kurumlarıyla yaşanmadığı bir ortamdan çıkan gençler; elbette yurda döndüklerinde Kübizm'den başlayamazlardı. Zaten sanat ortamında da ne buna hazır bir izleyici; ne de yurda dönen sanatçılarda böyle bir girişim çabası vardı. Hatta bu kuşak temsilcilerinden birçoğu bu akımlara karşıydılar"¹⁶³ demektedir. Ahmet Oktay ise durumu Cumhuriyet döneminin koşulları açısından değerlendirerek şunları söylemektedir: "Cumhuriyet bir şey yapmaya çalışıyor: Bir ulus yaratmak. Devlet

¹⁶² MALİK AKSEL, Sanat ve Folklor, 319- 322.

¹⁶³ Bkz. (149), GÖREN, 88.

kurulacak, yeni bir yaşam getirilecek; teknoloji Batı'lı ölçülerde değişiyor, bilim anlayışı değişiyor. Ama Bedri Rahmi ve arkadaşlarının Paris'te karşılaştığı bütün sanat akımları, kurulu düzenin karşısında olan yıkıcı eğilimler; Dada, Gerçeküstücülük gibi. Oysa Türkiye Cumhuriyeti bir düzen kurmaya çalışıyor. Bir toplum yaratmaya çalışıyor"¹⁶⁴ demektir. Yine aynı söyleşiye katılan Uğur Tanyeli ise Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet'e, bu coğrafyada hâkim olan görselliği yorumlama biçiminin; Avrupa'daki görselliğin değişimini, yeni yorumlama şekillerini kavramaya engel olduğunu vurgulamaktadır. Tanyeli: "Osmanlı'nın ve Erken Cumhuriyet'in öğrenmeyi amaçladığı, görsellik teknolojisi aslında sadece perspektifli doğalcı denebilecek resmetme biçimidir. Bütün amaçlarını bunu yapmak olarak tanımlamış bir entelejensia var. Ve o sırada da, gelin görün ki onların öğrenmek istediğini reddeden, onunla hesaplaşan başka görsellikler; Kübizm'in, Kandinsky'nin, Fütürizm'in tanımladığı modern görsellikler oluşuyor. Oysa buradan bakanların Erken Modern görsel sanat hareketlerini anlamaları mümkün değil"¹⁶⁵ demektir.



Resim 4.40

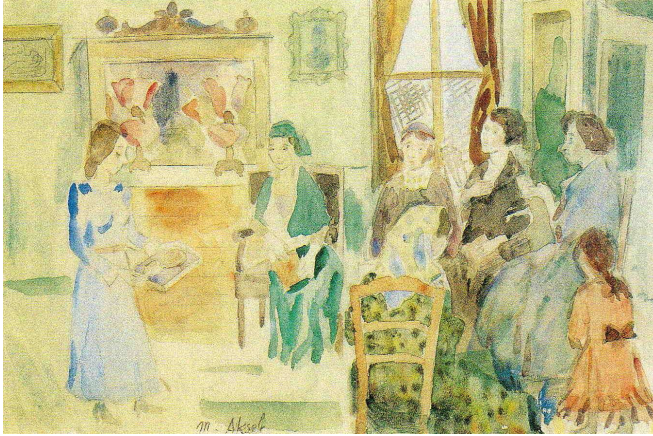


Resim 4.41

¹⁶⁴ AHMET OKTAY, Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları, 86.

¹⁶⁵ UĞUR TANYELİ, Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları, 86.

Cumhuriyet Dönemi'nin politikası gereği, Anadolu'nun kalkındırılmasında eğitim, kültür ve sanat faaliyetleri büyük bir dikkatle ele alınmış, halkevleri açılmış ve halk kültürü araştırmaları yapılmıştır. Aydınlar arasında da halk sanatlarına, kültür ve yaşam biçimine karşı bir ilgi oluşmuş, “edebiyatçılar, musiki alanında kompozitörler, mimar ve ressamlar 1960'lara kadar bu konuya yoğun bir eğilim



Resim 4.42

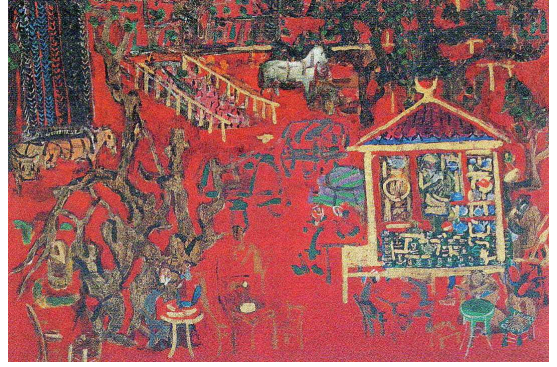
göstermişlerdir.”¹⁶⁶ Sanatçılar arasında köy temasının üzerinde çokça durulmuş, Müstakillerle başlayan bu eğilim, özellikle Turgut Zaim'le doruk noktasına ulaşmış, Anadolu köylü ve göçer yaşamından sahneleri, büyük bir tutarlılıkla, yaşamının sonuna kadar resimlerine yansıtmıştır(resim

4.40, 4.41). Malik Aksel'se halk sanatı, Anadolu ve İstanbul folkloruna ilişkin araştırmalar yapmış, kent yaşamı içinde halkın günlük yaşam biçimine yönelik gözlemlerini resmetmiştir(resim 4.42). Bununla beraber D Grubu'na geldiğindeyse bu temanın daha da artan bir yoğunlukla ele alındığı görülmektedir. Özellikle Bedri Rahmi, yerel motif ve temaları kübist bir üslupla resmetmiş, Anadolu nakış örneklerini geometrik soyutlama yöntemleriyle resmine aktarmıştır(resim 4.43, 4.44). 1938- 1943 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi'nin politikası gereği uygulanan ve amacı halk ile sanatı/ sanatçıyı kaynaştırmak olduğu kadar, Anadolu zenginliklerini ve ülke gerçeklerini resim aracılığıyla kentliye yansıtmak olan yurt gezileri sayesinde Anadolu, köy, köylü temaları neredeyse dönemin bütün ressamlarınca işlenen konular olmuştur(resim 4.45, 4.46).

¹⁶⁶ Bkz. (107), TANSUĞ, 174.



Resim 4.43



Resim 4.44



Resim 4.45



Resim 4.46

Anadolu'nun çeşitli illerinde görevlendirilen ressamlar, resimlerindeki konu seçimi ve işleyiş biçiminde serbest bırakılmış olmalarına rağmen, resmi yapılacak bölgenin Türk özelliklerini yansıtması, oraya özgü motiflerin resimde kullanılması konusunda sınırlandırılmışlardır: "...Faraza Isparta'da çalışan bir sanatkar için, tabiatın cömertliği, medeni hamlelerin zenginliği içinde Ispartalıların giyimi, âdeti, zevklerini ifade eden mahalli sanat tezahürleri... tebaruz ettirilecek ve bu tabloların

Isparta’da yapıldığı derhal anlaşılacaktır.”¹⁶⁷ Bu etkinlik bünyesinde, toplam 48 sanatçı görev almış ve 6 yılın sonunda 675 resimle Yurt Gezileri’ne son verilmiştir. Yurt Gezileri’nin Türk resmine sanatsal açıdan bir katkısının olmadığını belirten Kemal İskender, o dönem Türkiye şartlarında özel koleksiyonculuğun henüz bilinmediğine ve bu faaliyetin en azından sanatçılara maddi destek sağladığına dikkat çekmiştir. Ayrıca sanatçıların halkın içinde bulunduğu koşulları, ülke gerçeklerini yakından görmelerinin de sanata yaklaşımlarını etkilediğini ve toplumsal temaların sanatçılar arasında yaygınlık kazandığını vurgulamıştır.¹⁶⁸

Yurt Gezileri, çoğu kentli olan sanatçıların, Anadolu’nun içinde bulunduğu koşulları, halkın yüzyıllar boyu ihmalinin sonuçlarını yerinde görmeleri açısından etkili olmuştur. Yurt Gezileri kapsamında Siirt’e gönderilen Avni Arbaş: “Siirt’e gelince gördüğüm manzara tahminlerimin ötesinde kötüydü. Otel yoktu. Bir han vardı. Alt katında hayvanlar kalıyordu. Üst katta odalar vardı. Yataklar ve etraf son derece pisti. Su yoktu... Yıkamak mümkün değildi. Geceleri akrep çıkıyordu... Ortalık sinek kaynıyordu. Trahom vardı. Sokakta yürürken adım başı gözleri hasta insanlarla karşılaşıyordum... Resim yapmak için köylere gitmek istedim. Vasıta yoktu... Jandarmalarla birlikte at sırtında köy gezisine çıktım... Ama halk jandarmadan çekiniyordu. Uzaktan köye yaklaşıyoruz. İnsanlar görünüyor. Ama onlar bizi görünce bakıyoruz ortada kimse kalmamış”¹⁶⁹ demektedir. Yine 1943 yılında Bingöl’e gönderilmiş olan Cemal Bingöl ise, izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır: “Bingöl vilayeti, birkaç türlü sıtmasından başka hiçbirşeyi bulunmayan bir yerdir. Her türlü hastalığa müsait olan bu yerde bilhassa doktor adedinin tek ve bazen onun bile bulunmayışı bilhassa memurların maneviyatını fazlasıyla sarsmaktadır. Birkaç yüzü aşmayan nüfusu acınacak şekilde pis, hastalıktır. Kapıların önünden akan pis arklarda yıkanır ve temizlik yaparlar. Çocuklar cılız ve karınları davul gibidir... Çok iptidai olan halk inkılâba katiyen

¹⁶⁷ ULUS GAZETESİ, “CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye İçin Çok Güzel Bir Teşebbüsü, 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor”, 4.

¹⁶⁸ Bkz. (156), İSKENDER, 22.

¹⁶⁹ MURAT URAL(1998), Avni Arbaş, 22.

ısnanamamıştır... Burada kaldığım müddetçe şuna inandım ki, inkılâp bir kültüre dayanmadıktan sonra ne anlaşılabilir ne de sevdirebilir. Halkta kuru bir korkunun verdiği sinmeyi ilk nazarda görürüz... Kendi aralarında ve birbirlerine karşı çok açık ve serbest oldukları halde yabancıya karşı tamamiyle kapalı ve çekingendir.”¹⁷⁰

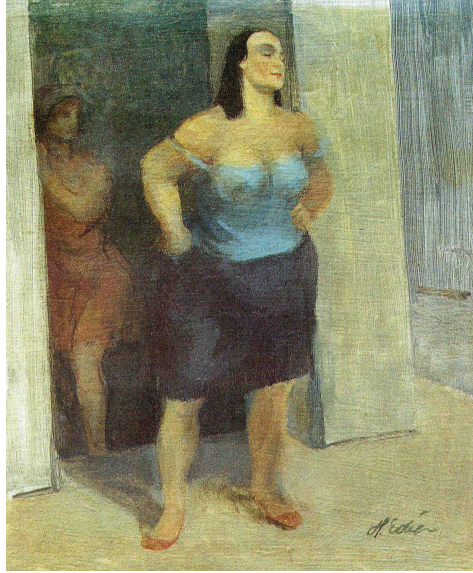
30’lu 40’lı yıllarla birlikte, dönemin ideolojik politikasının da etkisiyle popüler olan köy, köylü temaları zamanla gördüğü ilgiyi yitirmiş olsa da; bugün hala bu temaları içeren resimlere rastlanmaktadır. Bu resimler; gerek konu, gerek işleyiş açısından amatör düzeyde ele alındıkları için, halka beğenisine yönelik bir resimsel ifade tarzının ötesine geçememekte, dolayısıyla günümüz popüler kültürünün kapsamı içinde yer alırken, akademik çevrelerde karşılığını bulamamaktadır.

1940’lı yıllarla birlikte sanatçı çevrelerinde toplumsal bir bilinç gelişmiş; kentin yoksul kesimlerinden yaşam kesitleri, geçimlerini denizden sağlayan insanların yaşam mücadeleleri ilgi konusu olmuş ve bu toplumsal amaç etrafında birleşen bir grup sanatçı tarafından Yeniler/ Liman Grubu kurulmuştur. Nuri İyem, Abidin Dino, Avni Arbaş, Agop Arad, Selim Turan, Nejat Melih Devrim gibi sanatçılarla kurulan; Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Haşmet Akal ve Mümtaz Yener’in de sonraki yıllarda gruba katıldığı Yeniler’in, bir yandan D Grubu’nun aşırıya kaçan Batı yanlısı biçimciliğine karşı çıkıyor olmaları, diğer yandan da toplumsal sorunlara eğilerek, halkın gerçek yaşamına ilişkin kesitleri yansıtmaları, dönemin aydınları tarafından ilgiyle karşılanarak desteklenmiştir. “Ancak Yeniler Grubu’nun toplumsal meseleleri ve halkı hedefler bir boyut sergileyen bu radikal tutumu; D Grubu’nun temel aldığı modernist akımların etkisinden tümüyle kurtulamamaları ve başlangıçtaki amaçlarını biçime dökmelerini sağlayacak ısrarlı arayışlara girememeleri nedeniyle, başlı başına yeni bir sanat dili yaratmaya yetmemiştir. II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da gelişen soyut ve biçimci eğilimlerin

¹⁷⁰ CEMAL BİNGÖL, Bingöl İzlenimleri, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri(1938- 1943), 100- 101.

etkisiyle, grup üyelerinin birçoğu asıl amacından sapmış ve 1952’de ise Yeniler Grubu dağılmıştır.”¹⁷¹

Bu dönemde gruba dâhil olmayan, ancak yine toplumsal ve günlük temalara eğilen sanatçılar da bulunmaktadır. Edip Hakkı Köseoğlu, bir tür sosyal gerçekçilik yaklaşımıyla günlük yaşam kesitlerine ve kent toplumunun aşağı tabakalarına eğilmiş; dikkatli bir gözlemci konumuyla, semt kabadayılarını, sokak kavgalarını, âşıkları, genelev kadınlarını ve pezevenkleri, kumarbaz, satıcı, yoksul ve geçim derdinde olanları resimlerine yansıtmıştır¹⁷²(resim 4.47- 4.51). Yine 50’lerde İbrahim Balaban, toplumsal sorunlara eğilmiş ve köy yaşamının dramatik temalarını resmetmiştir¹⁷³(resim 4.52, 4.53).



Resim 4.47

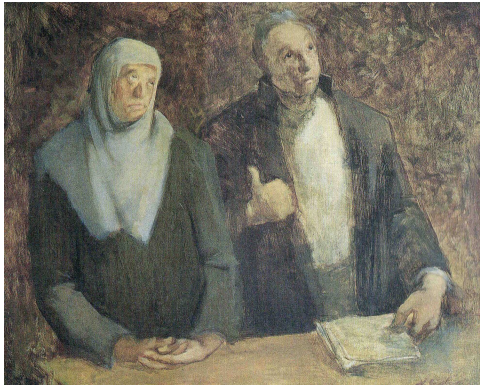


Resim 4.48

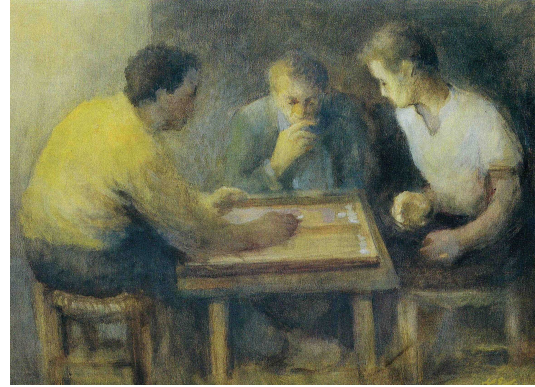
¹⁷¹ Bkz. (156), İSKENDER, 23.

¹⁷² Bkz. (107), TANSUĞ, 221- 222.

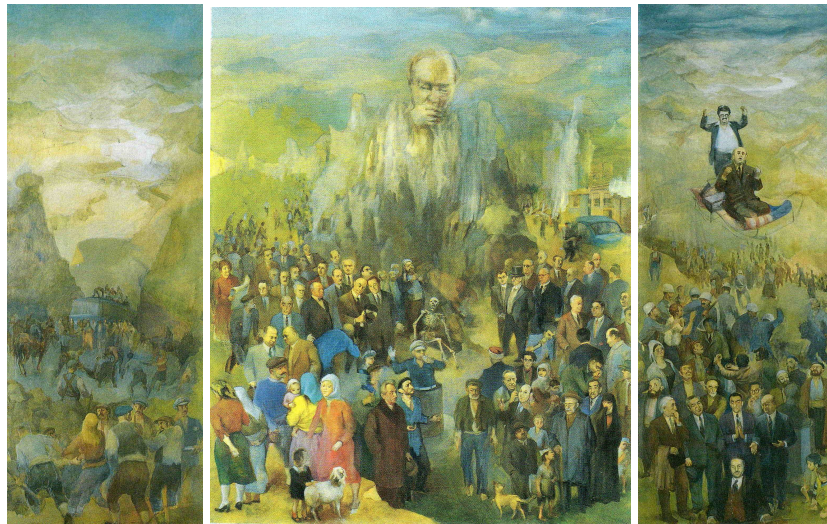
¹⁷³ Bkz. (107), TANSUĞ, 228.



Resim 4.49



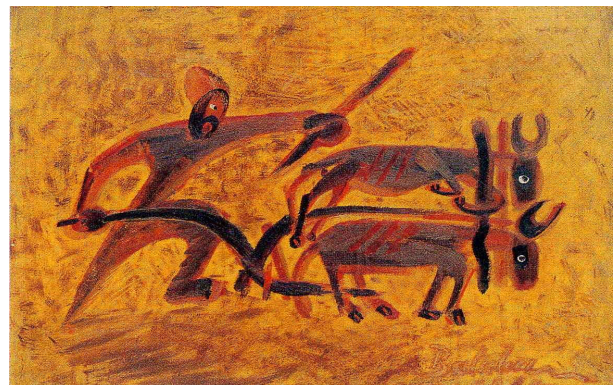
Resim 4.50



Resim 4.51



Resim 4.52



Resim 4.53

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, hitap ettiği kitle geniş halk kitleleri olan yarı sanatsal nitelikte resimsel ürünler de verilmiştir. Bu dönem, hemen her alanda olduğu kadar, bir endüstri toplumu yaratma konusunda da hızla yol alınması hedeflenen bir dönemdir. Bu bağlamda sanayiye teşvik edecek, geliştirecek kanunlar çıkarıldığı, girişimlerde bulunulduğu gibi, üretilen mamulün halkın tüketimine yönelik tanıtılmasını amaçlayan afişler, reklâm duyuruları yapılmaya başlamıştır. Bu dönemin kendi alanında en başarılı ürünler vermiş sanatçısı, İhap Hulusi Görey'dir. Almanya'da eğitim gördükten sonra, Türkiye'deki ilk grafik ürünleri gerçekleştiren İhap Hulusi, 20'li ve 30'lu yıllarda devlet kuruluşları için afişler, Tekel idaresi için etiketler, amblemler ve Milli Piyango İdaresi için bilet tasarımları hazırlamış; tasarımları, Cumhuriyet'in ilk yıllarının ideolojisini ve toplumsal yaşam biçimini yansıtan göstergeler ve ikonlar olarak hafızalarda yer etmiştir. Özellikle afişleri, etkili birer iletişim aracı olarak propaganda işlevi görmüş, Sovyet Rusya'daki gibi toplumun yeni ilkeler doğrultusunda yönlendirilmesine katkıda bulunmuşlardır. Fotoğraftan yola çıkarak, ışık gölge kontrastlığından faydalanan İhap Hulusi, gerçekçi bir görsel anlatımı çalışmalarında uygulamıştır¹⁷⁴(resim 4.54- 60).



Resim 4.54



Resim 4.55

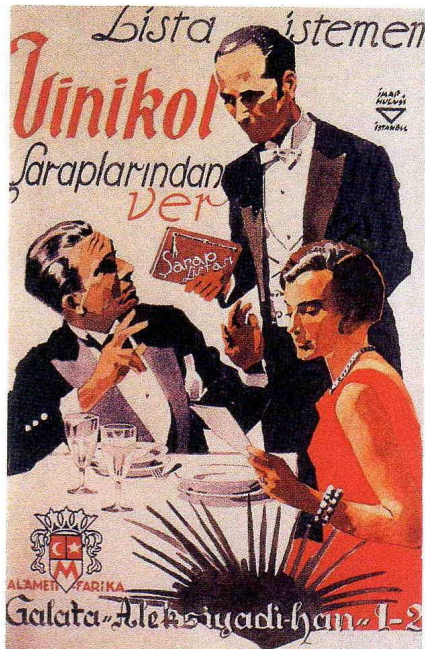
¹⁷⁴ DİLEK BEKTAŞ, Cumhuriyet'in İlk Dönemi'nde Grafik Tasarım (1923- 1943), 197.



Resim 4.56



Resim 4.57



Resim 4.58



Resim 4.59



Resim 4.60

Dönemin grafik sanatlarına damgasını vurmuş bir diğer isim, İhap Hulusi gibi eğitimini Almanya’da tamamlamış Kenan Temizan’dır. Fotoğraftan faydalanarak gerçekçi bir dille illüstratif ürünler veren sanatçı, Almanya’da yayınlanan çeşitli moda dergilerinin kapak ve iç sayfa illüstrasyonlarını hazırlamıştır. Alman film şirketlerinin reklâm ve film tanıtım afişlerini de gerçekleştirmiş olan Temizan, Türkiye’de de Aile adlı derginin logosunu ve Burhan Felek’e ait bir kitabın kapak resmini gerçekleştirmiştir¹⁷⁵(Resim 4.61).



Resim 4.61

¹⁷⁵ Bkz. (172), BEKTAŞ, 197.



Resim 4.62

Sanayi-i Nefise'den ressam olarak mezun olan, ancak kendini baskı resim konusunda geliştiren Tarık Uzmen, kendi kurduğu Foto Litografi atölyesinde, gerçekçi nitelikte resimsel afişler tasarlamıştır¹⁷⁶(resim 4.62).

Sanayi-i Nefise'de resim eğitimi almış bir diğer sanatçı ise, birçok dalda ürün vermiş olması ve popüler kültüre daha çok yaklaşması sebebiyle diğerlerinden ayrılan Münif Fehim'dir. Babasının tiyatro sanatçısı olmasından dolayı, öncelikle tiyatro

dekorları yapan Fehim, Direklerarası'ndaki Ferah ve Turan Tiyatrolarının kapı reklâm resimlerinde Kel Hasan, Naşit, Dümbüllü gibi oyuncularını karakteristik özelliklerini yansıtarak resmetmiştir. Sonrasında İleri, Yedigün gibi gazetelerde grafik işlerini üstlenen, Kelebek dergisinde başçizer olan ve Aydede, Akbaba gibi mizah dergilerinde karikatür çizen Fehim, dergi ve gazete resimlemesinde özgün bir üslup geliştirmiş, ayrıca sayısız kitap kapağı resmi ve tasarımı yapmıştır¹⁷⁷(resim 4.63- 69). Tüval resmi de yapmış olan Münif Fehim ve bu anlayışta işler üreten sanatçıların çalışmalarının, halkın beğenisine yönelik olduğunu belirten Sezer Tansuğ; "Grafik uğraşlar alanında Münif Fehim gibi özgün kişiliklerin temsil ettiği gazete ve dergi illüstrasyonu niteliğinde işler, popüler nitelikte tüval çalışmaları, diğer bazı sanatçıların küçük atölye ortamlarında



Resim 4.63

¹⁷⁶ Bkz. (172), BEKTAŞ, 197.

¹⁷⁷ Bkz. (172), BEKTAŞ, 199.

gerçekleştirdikleri illüstratif çalışmalar yaşamla bağları oldukça sıkı olan uğraşlardır ve okul çevresiyle kıyaslandığında şüphesiz verimlilik yönünden asıl potansiyeli bunlar oluştururlar”¹⁷⁸ demektir. Ancak bununla beraber bu işlerdeki illüstre etme kaygısının yoğunluğundan dolayı, kitsch’e yaklaşan tavır Münif Fehim’in çalışmalarının karakteristiğini oluşturmaktadır. Bundan dolayıdır ki, yağlıboya resimlerinde bile bu nitelik, resme bütünüyle hâkim olmakta ve resimsel becerinin yetkin düzeyde olmadığı göze çarpmaktadır.



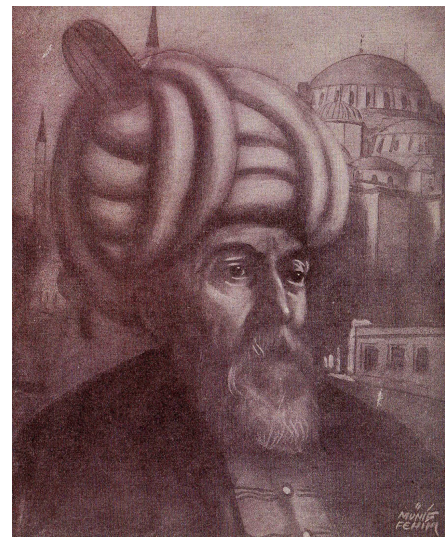
Resim 4.64



Resim 4.65



Resim 4.66



Resim 4.67

¹⁷⁸ Bkz. (107), TANSUĞ, 239.



Resim 4.68



Resim 4.69

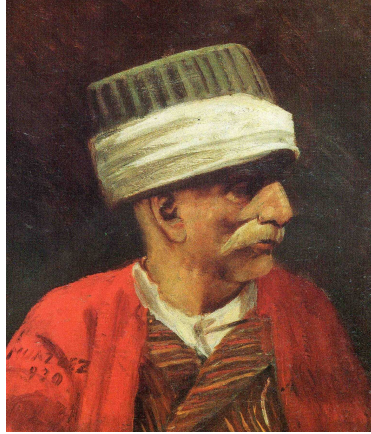
Bahriye Sanayi Alayı Müzikası'ndan ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim bölümünden mezun olan Ressam Muazzez(Mehmet Muazzez), daha çok Ortaoyunu, Karagöz, sünnet düğünü gibi halk kültürünü yansıtan, geleneksel sanat ve eylemleri resmetmiştir(resim 4.70- 74). Kendisi de aynı zamanda bir Ortaoyunu sanatçısı ve Karagöz ustası olan Ressam Muazzez, bunun yanı sıra Güzel Sanatlar Birliği'nin düzenlediği bazı sergilere katılmış, 1930'larda ise Güzel Sanatlar Akademisi'nde idare müdürlüğü de yapmıştır.¹⁷⁹ Türk Sanat literatüründe pek de önemsenmeyen, hatta kaynaklarda adına pek rastlanmayan bu sanatçı ve yapmış



Resim 4.70

¹⁷⁹ , İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ RESİM KATALOĞU, 200.

olduğu illüstrasyon niteliğindeki resimler, ancak Türk Tiyatrosunun geçmişi ile ilgili bilgi vermesi açısından görsel belge niteliğinde değerlendirilebilir.



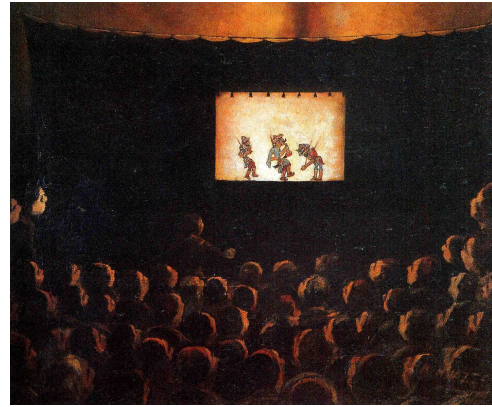
Resim 4.71



Resim 4.72



Resim 4.73



Resim 4.74

Bütün bu bireysel gelişmelerin dışında, 20. yüzyılın ortalarına kadar halk arasında popülerliğini korumuş camaltı resimleme tekniğiyle yapılmış olan resimler; hemen her evin duvarlarını süslemiş, mescit, türbe, tekke gibi dini mekânlarda, kahvelerde, şekerçi, kasap ve berber dükkânlarında sık sık yer almıştır. İlk olarak ne zaman yapıldığı bilinmeyen ancak Antik Roma Dönemi'ne ait örnekleri bulunan bu

resimleme yöntemiyle, Türklerin, Bizanslılar aracılığıyla tanıştığı düşünülmektedir. Canlı ve parlak renkleriyle göze hoş gelen, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarında büyük bir gelişme göstererek döneminde çok moda olan bu resimler, genellikle resim eğitimi görmemiş halk sanatçıları tarafından halk için yapılmışlardır. Çoğunlukla dinsel konulu olan bu resimlerin, nazara, hastalıklara karşı koruyucu bir gücü olduğuna ve buldukları yere bolluk, bereket getirdiklerine inanılmıştır. 40- 50 yıl öncesine kadar çok yaygın olan bu resimler, bugün çok az sayıda yapılıyor olmakla beraber(Mardin’de bir usta tarafından halen yapılmaktadır) bazı eski mahallelerdeki dükkânlarda, dini mekânlarda ve köy evlerinde nadiren görülebilmektedir¹⁸⁰(resim 4.75- 80).



Resim 4.75



Resim 4.76



Resim 4.77

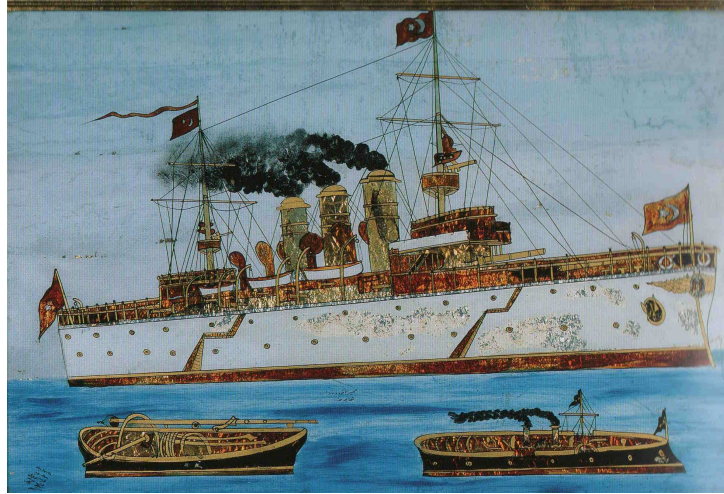
¹⁸⁰ NEVESER AKSOY, Camaltında Devr-i Alem, Pera Müzesi Yayını Sergi Kataloğu, 24- 25.



Resim 4.78



Resim 4.79



Resim 4.80

II. Dünya Savaşı'nın ardından, Varoluşçuluk ve bir anlamda da Freud- Jung düşüncesi temelinde şekillenen soyut, soyut dışavurumculuk, Art informel ve taşızım gibi eğilimler Avrupa sanatına egemen olmaya başlamıştır. Bu etki, Türk sanat camiasında da derhal karşılığını bulmuş ve 1950'lere gelindiğinde Türk resmi soyut eğilimlerin hâkimiyeti altına girmeye başlamıştır. Türkiye'de, 'olup biten her yeniliği modernleşme zihniyetiyle ülkeye getirip uygulamaya sokmak' anlayışında olduğu

gibi, soyut akımların da adeta bir moda gibi algılanıp, Türk resmine giydirilmesi aşamasında, aralarında Yeniler Grubu üyelerinin de bulunduğu pek çok ressam üslup değiştirerek (kaldı ki değişen üslup, üslup mudur bu da tartışılır, değişimin kişisel süreç gereği olması dışında) soyut resme kaymışlardır. Bu gruptan, Abidin Dino, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim gibi sanatçılar Paris'e yerleşerek son gelişmelere ayak uydurmaya çalışmış, Ferruh Başağa ve Nuri İyem'se 'Türk resminin genel eğilimine uyarak dokusal etkilerin başlıca anlatım aracı olarak işlem gördüğü soyut resimler yapmışlardır.'¹⁸¹ Aynı metinde, Türk resminde sıklıkla görülen birbirine bütünüyle zıt üslupsal sıçramaların, sanattaki gelişme kavramıyla ilişkilendirilemeyecek kadar çelişkili bir durum yarattığını vurgulayan Kemal İskender; "D Grubu'yla başlayan ve Yeniler'le yeni bir boyut kazanan tam karşıtına dönüşme türündeki tutarsız çelişkiler, Türkiye'de köklü bir resim geleneğinin olmayışı, sanatçıların dönüşümsel olarak güncelleşen Batı sanatı akımlarını çeşitli nedenlerden ötürü yakından izlemek zorunda kalmaları gibi geçerli nedenlerin yanı sıra, Türk toplumunun 1950'lerle birlikte toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşamaya başladığı tutarsız gelişmelerin belirleyici etkileriyle de açıklanabilir" demektedir. Bunu yanı sıra Ali Avni Çelebi, Turgut Zaim, Malik Aksel, Zeki Kocamemi, Mahmut Cüda, Edip Hakkı Köseoğlu gibi sanatçılar, Türk resminde soyut eğilimleri moda olarak değerlendirmiş; kişisel üsluplarını terk etmedikleri gibi, resimsel etkinliklerine de devam etmişlerdir.

Bu arada yeri gelmişken Abidin Dino'nun resimsel üslubu ve popüler kültür bağlamındaki yerine değinmek gerekmektedir. Aristokrat bir aileden gelen Abidin Dino, ressamlığının yanı sıra karikatür, edebiyat, sinema, tiyatro, heykel gibi sanatın hemen her alanında ürün vermiş bir sanatçıdır. Yazı ve desenleri gazete ve dergilerde yayınlanmış; özellikle Nazım Hikmet başta olmak üzere, gerek kendi yazılarını, gerek birçok yazar ve şairin kitaplarını resimlemiş; yazıdaki ifadeyi desenlerle destekleyerek duyguyu kuvvetlendirmeye çalışmıştır. Ancak bu durum, yani yazılardaki şiirsellik, illüstratif bir üslupla çizilmiş desenlerle birleşince, kitsch'e

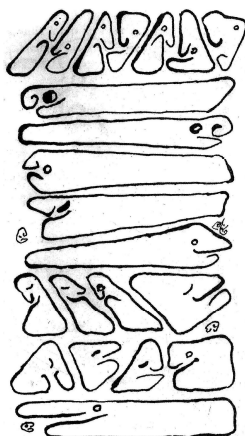
¹⁸¹ Bkz. (156), İSKENDER, 23.

yaklaşan bir görünüme sebep olmaktadır. Örneğin “Eller” kitabında, yazıdaki ifadeyi sembolize eden desenlerdeki ellerin olağandan iri ve abartılı resmedildiği; Dino ve Yaşar Kemal’in beraber yazdığı “Yüzler” kitabında dekoratif unsurlarla birlikte yine abartılmış yüz illüstrasyonlarının kullanıldığı; porselen tabaklarında ve küçük heykelciklerinde, kısacası tüm bu örneklerde, hissettirmek istenen duygunun abartı öğeleriyle desteklendiği görülmektedir (resim 4.81-87). Bu durumun bütününe bakıldığı zaman, yazı ve resmin anlamca birbirine atıfta bulunduğu, birbirinin içine geçtiği; süsleme ve aşırılık unsurlarıyla oluşturulmuş bir güzellik kaygısı göze çarpmaktadır. Bu da kaçınılmaz olarak bu çalışmaların kitsch’e yaklaşma sebebini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra Abidin Dino’nun, yerli ve yabancı sanatçılarla dostluk ilişkilerinin kuvvetli, güncel olana karşı da duyarlı bir sanatçı olması, onun popüler nitelikte ürünler vermesine de sebep olmuş, örneğin kitap resimlediği gibi plak kapakları resimlemiş, futbol müsabakalarının desenlerini yapmıştır.

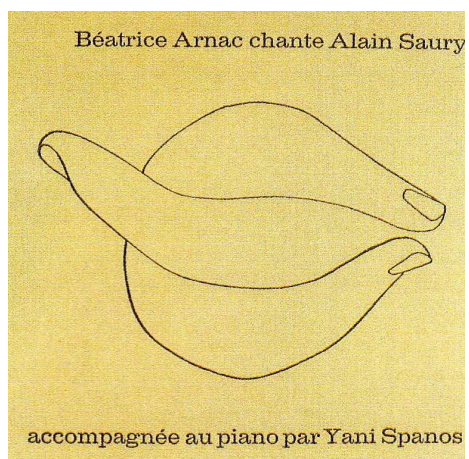
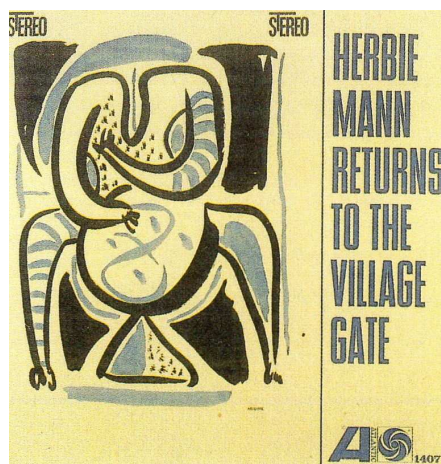


Resim 4.81

“Bizans parmakları. Karanlık çökedursun, yıkık Blacherne Sarayı’na yakın Kariye Camii’nin (eski Saint-Sauveur-in Chora Kilisesi) duvarlarında resmedilmiş kutsal kişilerin elleri, parmakları yavaştan, çok yavaştan kıpırdamaya bir takım işaretler etmeye başlarlar bana(sf. 14). Oldum olası ast- üstlüklerden hoşlanmam, özellikle parmaklar sözkonusu olunca. Başparmak örneğin. Onu başparmak seçen kim? Ya da kendini beğenmiş şahadet parmağına bakın, ne kadar doğmacı, afarozcu, bağınaz(sf. 12).”- ELLER adlı kitaptan.



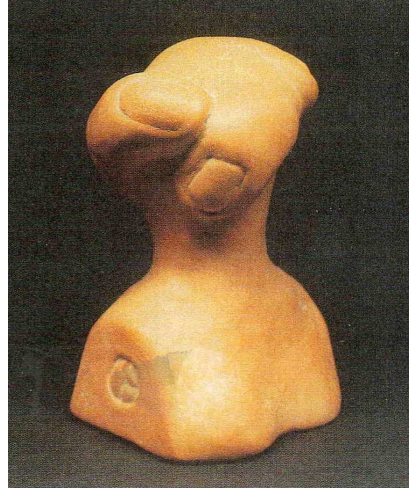
Resim 4.82



Resim 4.83



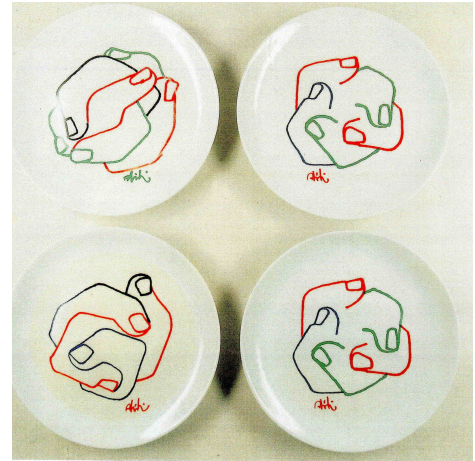
Resim 4.84



Resim 4.85



Resim 4.86



Resim 4.87

Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ferruh Başağa, N. Melih Devrim, Cemal Bingöl, Halil Dikmen, Adnan Turanî, gibi sanatçılar, soyut sanata yönelen ilk sanatçılar arasında anılmaktadırlar. Ancak bu sanatçıların yanı sıra daha önce D Grubu'nda ve Müstakiller'de bahsi geçen ve çoğu akademide hoca olan orta yaşlı sanatçılardan bir kısmı da, dönemin popüler eğilimi olan soyut resmin etkisine kapılmış, adeta 'gençlerden geri kalmamak azminde olduklarını'¹⁸² göstermişlerdir. Bu sanatçılar arasında; Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Refik Epikman,

¹⁸² Bkz. (107), TANSUĞ, 247.

Hamit Görele, Ercüment Kamlık ve her dönem popülaritesini korumuş Bedri Rahmi'den söz edilebilir.

Soyut sanat uğraşlarında sanatçıların bir kısmı 'geometrik- soyut' a yönelirken, bir kısmı da dağınık, hesapsız fırça darbelerinden oluşan dışavurumcu bir yaklaşım tercih etmiştir. Ancak bu yönelimlerin kimi sanatçılarda bir tutarlılık arz etmemesi; figürle soyut arasında gidip gelmeler ya da figüratif resme geri dönmeler, sanatçıların soyut eğilimler içindeki gerçek konumlarıyla ilgili soru işaretleri yaratmaktadır. Bununla beraber, bu durumun, sanatçıların topluma yeni bir şey; yeni bir biçim dili, yeni bir teknik sunarken kabul görüp görmeme çekincesinden, reddedilme endişesinden de kaynaklandığı söylenebilir. Bu çelişkili durumu Türk resminin yumuşak geçişleri olarak niteleyen Ahmet Kamil Gören şu şekilde açıklamıştır: "1950'lerde soyutlama ve soyut çalışmalarının yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde bile sergi açan bazı ressamın, tümüyle soyut örneklerle yer vermediği, yapıtları arasına manzara, ölüdoğa, portre gibi örnekleri de yerleştirdiği görülmektedir. Bu durum belki de yeniliklerin sunulduğu dönemlerde bu yeni kodları çözecek izleyicinin, yeterli eleştirmenin olmamasından ve egemen olan beğenin temsilcileriyle ters düşme çabasından kaynaklanmaktadır."¹⁸³

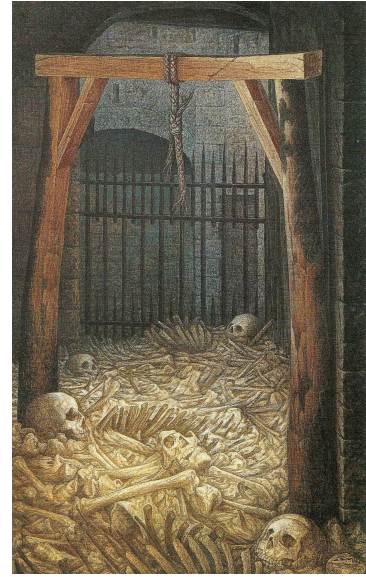
Çağdaş Türk resminde figüratif eğilimlerin, soyut resmin hâkimiyetinin tartışılmayacak kadar etkin olduğu 1955- 1970 yılları arasında bile gerilemeden devam ettiği görülmektedir. Soyut resim yapmakta kararlı olan ressamın dışında birçok sanatçı, 1960'lardan sonra toplumsal içerikli figüratif çalışmalara yönelmişlerdir. Bu yönelişte dönemin Türkiye koşullarının sanatçılar üzerindeki etkisi yadsınmaz. 50'li yıllarda başlayan Amerikan güdümlü batılılaşma politikaları, köyden kente göçün yarattığı sorunlar ve bunların sanatçılardaki yansımaları, sanatçıların figüratif resme ve ülke gerçeklerine kişisel bir üslupla yönelmelerine

¹⁸³ Bkz. (149), GÖREN, 88.

neden olmuştur. Toplumsal içeriği tuvallerine yansıtan sanatçılar arasında; Neşet Günal bütünüyle Anadolu yaşam biçimine eğilerek köy izlenimlerini resmederken, Cihat Burak “bazen gözlemci, bazen düşsel bir yaklaşımla”¹⁸⁴ kentsel yaşama dair görünümleri konu edinmiştir. Ayrıca Nuri İyem, Turgut Zaim, Nedim Günsür, Gürol Sözen gibi pek çok sanatçı, toplumsal içerikli figüratif resimler yapmış, köy ve kent temalarını resimlerine yansıtmışlardır.



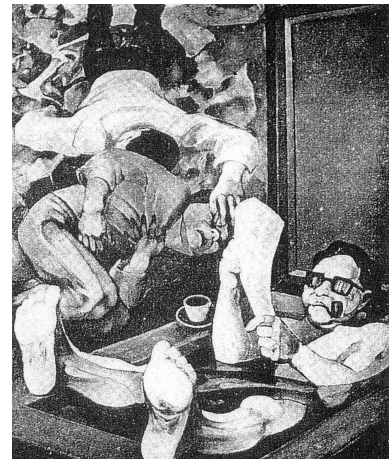
Resim 4.88



Resim 4.89



Resim 4.90



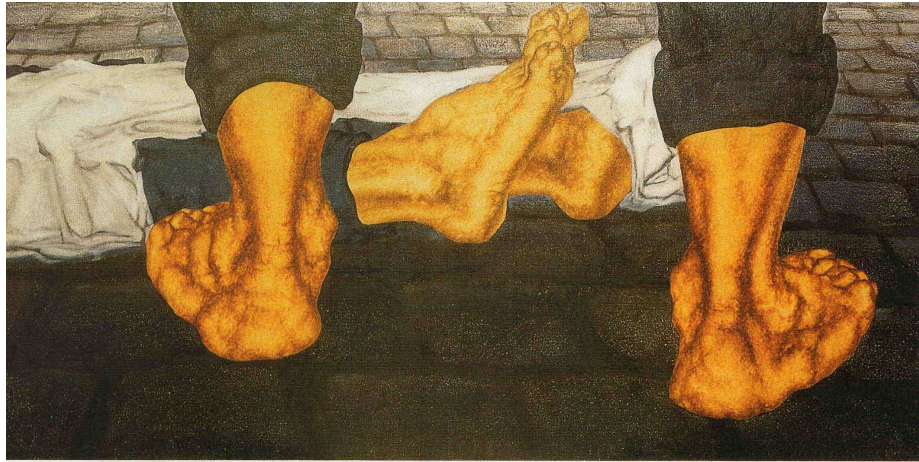
Resim 4.91

¹⁸⁴ Bkz. (107), TANSUĞ, 270.



Resim 4.92

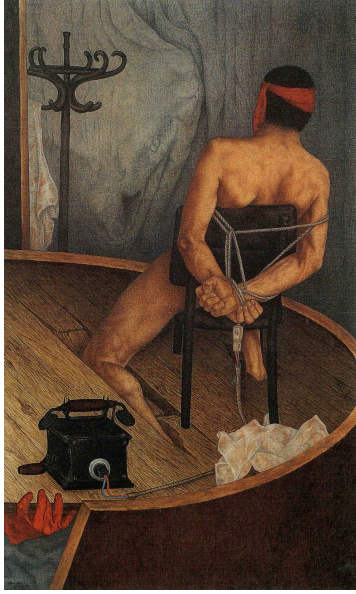
70'li yıllar Türkiye'de toplumsal kutuplaşmaların ve dolayısıyla çatışmaların yaşandığı, sosyo-politik olarak çalkantılı yıllardır. Toplumsal düzeyde tansiyonun çok yüksek olduğu ve bu gerginliğin toplumun her kesimini bir şekilde etkilediği bu dönem, bilindiği gibi 1980'de yapılan 12 Eylül darbesiyle sonuçlanmıştır. Bununla beraber Türk resminde de bu yıllar; sanatsal etkinliklerin hız kazanması, “evrensellik- yerellik, soyut- figüratif, toplumculuk- bireycilik”¹⁸⁵ gibi karşıt eğilimlerde kutuplaşmaya gidildiği ve her eğilimin birbiriyle adeta mücadele ettiği bir dönem olması bakımından hareketli yıllar olarak nitelendirilebilir. Öteden beri kararlılıkla toplumsal gerçekçi tema çerçevesinde eser veren sanatçılar olmasına karşın, 70'lerin Türkiye'sinin içinde bulunduğu çalkantılı toplumsal olaylar, sanatçıların toplumsal gerçekçi çalışmalara daha yoğun bir ilgiyle yönelmelerine sebep olmuştur(resim 4.88-93).



Resim 4.93

Bu yıllara ait bazı çalışmalarda göze çarpan politik söylemdeki güçlülük ve neredeyse sloganvari bir yaklaşımla resim yapmak; ‘taraf olmak’ ve bunu resimle

¹⁸⁵ Bkz. (156), İSKENDER, 25.



Resim 4.94

belli etmek döneme özgü bir yaygınlık kazanmış, ancak bu tutum; zamanla, özellikle 80'lerden sonra gördüğü ilgiyi yitirerek, sanatçıların toplumsal ilgilerini işkence görüntülerinden, kent yaşamının gündelik sorunlarına yöneltmeleriyle sonuçlanmıştır.¹⁸⁶ Aydın Ayan, Nedret Sekban, Seyit Bozdoğan gibi sanatçıların bu döneme ait çalışmaları, siyasal ortama tepki verme amacıyla yapılmış olsalar da, ideolojik söylemin şiddeti resimsel niteliklerin önüne geçmiş gibidir: 1977'deki 1 Mayıs olayının, bir işkence sahnesinin ya da cezaevlerinde ölenlerin, zenginle yoksul, patronla işçi uçurumunun, öğrenci ölümlerinin, kısacası konunun, hikayenin tüm açık seçikliğine rağmen; plastik değerlerin bu titizlikle ele alınmamış olması; amacın resim yapmaktan çok slogan atmak olduğunu

¹⁸⁶ Sanatçıların çevrelerinde olup bitene karşı insani duyarlılıklarını gösteren bu tavır, sanatın muhalif ve boyun eğmeyen niteliğini gözler önüne seren doğal bir tepkidir. Elbetteki sanatçı, yaşadığı bölgenin, dönemin, ülke koşullarının onda bıraktığı etkiyi eserine bilerek ya da bilmeyerek taşımaktadır. Bu yalnızca resim sanatı kapsamında değil, edebiyatta, müzikte kısacası tüm sanat dallarında tarih boyu rastlanan bir olgudur. Beethoven, Viyana'nın Napolyon ordularınca kuşatma altında olduğu bir dönemde yaşamış ve bunu müziğine yansıtmıştır, Gorki Bolşevik İhtilali'nin gerilimli ortamını 'Ana' adlı romanında kurgulayarak aktarmıştır, yine Picasso'nun 'Guernica'sı, Goya'nın 'Sokak Savaşçılarının Kurşuna Dizilmesi' gibi resimler, dönemlerinin ve bölgelerinin önemli olaylarına karşı sanatçıların tepkisiz olmadıklarının adeta birer kanıtıdır. Ayrıca bu eserler, yerel bir mevzunun nasıl evrensel bir forma dönüşebileceğinin de tipik örnekleridir. Ancak bu tercih, yani sanatçının politik bir tavır eserine yansıtma kararı, aynı zamanda çok ince bir çizgi üzerinde yürüme kararı almak gibidir. Politik mesajın dozu, evrenselliği, temanın işleniş biçimi, sanatçının estetik ve entelektüel birikimiyle birlikte hesaplı bir şekilde değerlendirildiği taktirde eser; sloganvari, mesajı izleyicinin gözüne sokarcasına didaktik olma ve en önemlisi de resimsel/ edebi/ müzikal olma özelliğini kaybetme tehlikesinden kurtulabilir. Resimse söz konusu olan; resim yapma, resimsel olma nitelikleri; söz söyleme ve mesaj verme amacının altında ezilmemeli, ikinci plana düşmemelidir. Yani resim, resim olmalı; sloganlaşarak sanatsal niteliklerini yitirmemelidir.

hissettirmektedir. Özellikle Aydın Ayan'ın Elektrik İşkencesi adlı resmi, belli ki iyi etüt edilmeden yapılmış bir resimdir(resim 4.94). Sonuç olarak; 1930'lardan beri, halkçılık, milliyetçilik ideolojileri; Türk resminin ve dolayısıyla Türk ressamlarının itici gücü, tetikleyicisi olmuştur. İpek Aksüğür, bu durumunun eleştiri yazını için çok elverişli bir ortam yarattığını vurgulayarak; 40'lı yıllarda Berk ve Tollu gibi sanatçıların kübist deneylerini bırakarak gerçekçi çizgiye girmelerini, köy, köylü ve inkılâp konulu resimlerin yaygınlaşmasını, yine 70'lerde doruk noktasına ulaşan toplumsal gerçekçi resim bombardımanını bu ideolojilere dayandırmaktadır. Aksüğür; "Toplumsal gerçekçilik; halkçılık ideolojisinin kısır olan felsefi boyutlarına, gerçekçi gözlemciliği üslup ve tavır olarak önerdiği için Neşet Günel ile nefesli bir başlangıç vaat etti. Ne var ki hemen demogojiye dönüşen düşünce boyutu akademik, ezberci, ölü sanatı beraberinde getirdi. 70'lerin ikinci yarısında toplumsal gerçekçiliğin demogojik kapanına düşmeden sağlıklı bir mizah ve eleştiri boyutu getiren M. Güleriyüz, A.Aksoy, Komet, U. Varlık ve bunalımı ifade eden Neş'e Erdok'un çabaları içten ve bireyci yorumları resmimize getiren önemli adımlardır" demektedir. Cumhuriyet dönemi boyunca Türk resminin halkçılık ve milliyetçilik ideolojilerine karşılık verdiğini, ancak ideolojilerin "felsefi sistemlere özgü olan çok boyutlu ve çok anlamlı soyut kavramların esnekliğinden ve alternatif yaratma yeteneğinden yoksun olma" durumlarının, sanatçılara biçimsel gelişmenin temelinde yatan kavramsal olanakları sağlamadığını vurgulayan Aksüğür, Türk resminin ideolojik tavır gösterisi olmaktan öteye gidememe tehlikesi içinde olduğunu belirtmektedir.¹⁸⁷ Ancak bu tehlike 80'lerle beraber etkisini kaybetmiş gibidir. 70'lerin yüksek dozlu ideolojik ortamı, resim alanında bile karşılık bulurken, 80 sonrasında apolitikleştirme politikasının sonucu, bu resimler yavaş yavaş azalmış, köy- işçi temalı toplumcu filmler, müzikler, bugün popüler kültür kapsamında, ezilen kesimlerin başkaldırısının kaynağı olarak farklı bir görünüme bürünmüşlerdir. Türk resminde ise toplumsal içerikli tema 80'ler öncesinde zirvesini yaşadığı popülaritesini bir daha(en azından şimdiye kadar) yakalayamamakla beraber, bugün hala figürasyon temelli toplumsal resim yapan, akademik düzeyde değerlendirilebilecek sanatçılar bulunmaktadır.

¹⁸⁷, İpek Aksüğür İle Görüşme, 22-23.

70'lerle birlikte toplumsal gerçekçi eğilimlerin yanı sıra soyut, figüratif, bireysel ve yenilikçi eğilimler de zaman zaman azalan, zaman zaman artan bir ilgiyle devam etmiş, “fotoğraf ve pop sanatı kaynaklı öğeleri kullananlar, kavramsal ve minimalist akım temsilcileri, foto gerçekçiler gibi ‘yenilikçi’ iddiasındaki çıkışlar, diğer eğilimlere oranla azımsanamayacak bir çeşitlilik göstermiştir.”¹⁸⁸ Bu durumu Türk resim sanatının gelişimi içinde değerlendiren Sezer Tansuğ: “1970’den bu yana üslup eğilimlerinin, bireysel özgünlük yollarını araştıran çok yönlü çabaları yansıtması, Türk resminin ferah ve geniş bir soluğa kavuştuğunun işaretidir”¹⁸⁹ demektedir. “Öte yandan bu eğilimler, son yıllarda daha çok Mimar Sinan Üniversitesi’nin 1977’den bu yana iki yıla bir düzenlediği ‘Yeni Eğilimler Sergisi’, aynı üniversiteye bağlı Resim ve Heykel Müzesi’nin her yıl düzenlediği ‘Günümüz Sanatçıları... İstanbul Sergisi’ ve ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergilerinde



Resim 4.95

önemli bir yer tutmaktadır.”¹⁹⁰ Bu noktadan itibaren, ortaya çıkış dönemi gereği yenilikçi eğilimler kapsamında nitelendirilen, aynı zamanda popüler kültür unsurlarının da çalışmalarında görülebileceği ya da en azından popüler kültürün etkilerinin saptanabileceği sanatçı ve işlerine değinilecektir.

1960’lardan bu yana Batı sanatı bünyesinde gelişme gösteren çeşitli akımların yansımaları, çok geçmeden Türkiye’de de karşılık bulmuş; kapitalizmle birlikte iyiden iyiye yerini sağlamlaştıran tüketim kültürü; popüler kültür bağlamında, geleneksel Türk kültürüyle modern dünya arasında sıkışmış toplumun yarattığı sentezin çeşitliliğinden doğan zengin malzeme birikimi; kimi sanatçıların yenilikçi eğilimler kapsamında sanatsal bir dil geliştirmelerine sebep olmuştur. Örneğin, Pop sanat ve yeni dadacılık kaynaklı tutumuyla bu akımların Türkiye’deki ilk temsilcisi olan Altan Gürman, tuval ve

¹⁸⁸ Bkz. (156), İSKENDER, 25.

¹⁸⁹ Bkz. (107), TANSUĞ, 286.

¹⁹⁰ Bkz. (156), İSKENDER, 25- 26.

yağlıboyayla yetinmeyerek, yalın bir figüratif soyutlama ile deri, dikenli tel, plaka gibi çeşitli malzemeleri resim kadrajı içerisinde kullanmıştır(resim 4.95).

Modern sanat akımları arasında sayılan ve Amerikan kökenli bir sanat olan foto gerçekçiliğin Türk resmi üzerindeki etkisi sınırlı olmakla birlikte, bu akımın Türkiye’deki en önde gelen temsilcilerinden biri Nur Koçak’tır. Tansuğ’un, ‘abartılmış bir figüratif yorum üslupçusu’¹⁹¹ olarak değerlendirdiği Nur Koçak, Türkiye’de foto gerçekçi tavrı kararlılıkla benimsemiş neredeyse tek sanatçıdır. Stüdyoda çekilmiş, rötuşlanmış(resim 4.96), gazete ya da dergilerde yayınlanmış fotoğrafları çalışmalarında kullanmayı tercih eden sanatçı; bu tutumuyla gerçekliğin müdahale edilmiş hallerini, tekniğinin de yardımıyla çalışmalarına yansıtarak gerçekliğe yaklaşmanın yollarını aramaktadır. Sanatçı bu doğrultuda, Kelebek Gazetesi’nin aynı adlı sayfasından faydalanarak, Türk popüler kültüründe önemli yeri olan asker fotoğraflarını kullanmış ve ‘Mutluluk Resimleriniz’ dizisini oluşturmuştur(resim 4.97). Karakalem tekniğini, foto gerçekçi bir üslupla ve büyük bir ustalıkla kullanan sanatçı, “Müdahale Edilmiş Kartpostallar”(1981) serisinde ise yine bu topluma özgü ve düpedüz kitsch olarak nitelendirilebilecek ‘asker ve nişanlısı’ kartpostallarını çeşitli gereçler ve kesip yapıştırma yöntemiyle, kendi boyutuna sadık kalarak sergilemiştir(resim 4.98). Koçak, tüketim kültürü içinde kadının metalaştığını vurgulayan Vitrinler Sergisi’nde ise; kadınların kullanımına yönelik iç çamaşırı, çorap gibi nesnelerin vitrinlere tahrik unsuru olacak şekilde yerleştirilmelerine atıfta bulunmuş ve nesnelerin fetişist özelliklerinin vurgulanma şekillerini resmetmiştir(resim 4.99–103). Aslında küçük boyutlu olan bu nesneler, sanatçı tarafından anıtsal bir boyutta ele alınarak izleyiciye sunulmuş, dolayısıyla bu durum hem içeriğinin değişmesine, hem de resimlerin gerçekteki anlamı dışında farklı anlamlar yüklenmesine sebep olmuştur. Sanatçı bu çalışmalarla ilgili yaptığı bir söyleşide, “ben yüceltmekle yermek, karşı çıkmakla kendini kaptırmak arasında hayli tehlikeli bir ikilem üstünde oynamak istedim, yani o nesnelerin gerçek fetişlere

¹⁹¹ Bkz. (107), TANSUĞ, 295.

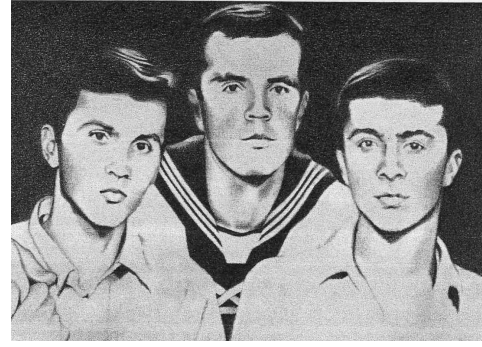
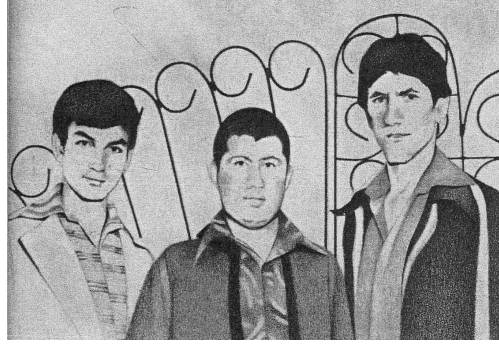
dönmesini arzuladım”¹⁹² demektedir. Ayrıca sanatçının, gerçekte çamaşırların markaları olan isimleri, resimlerinin ismi olarak kullanması reklâm dünyasına bir atıf gibi algılanabilmektedir. Nur Koçak, tüketim kültürü kapsamında öne çıkan, dikkat çeken nesnelere, geleneksel kültürün kitsch’leşmiş objelerini çalışmalarında bilinçli olarak kullanan, bu yaklaşımıyla popüler kültüre özgü sembolleri sanat alanına taşıyan ve ayrıca kadının nesne, kadına özgü nesnelere de fetiş nesne haline gelişini eleştirel olarak ele alan, Türk resminin sayılı isimlerindedir.



Resim 4.96

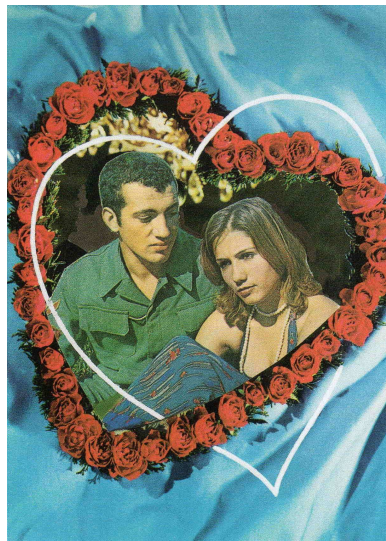
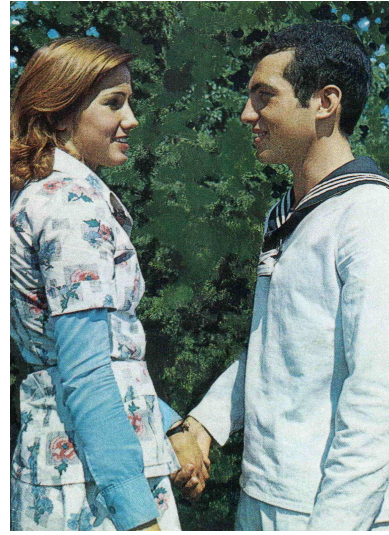
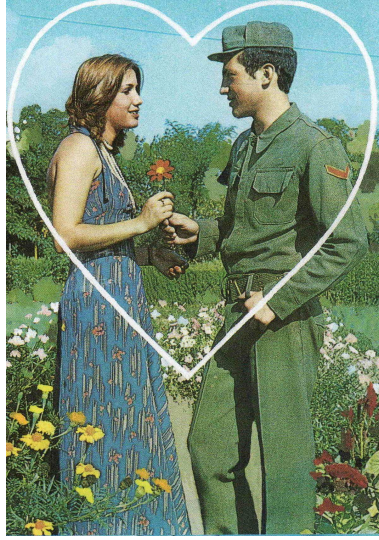
¹⁹² ,ÇAĞDAŞ SANAT 12, “Nur Koçak”.

“Mutluluk Resimleriniz” Dizisi



Resim 4.97

“Müdahale Edilmiş Kartpostallar” Dizisi



Resim 4.98



Resim 4.99



Resim 4.100



Resim 4.101



Resim 4.102



Resim 4.103



Resim 4.104

Türk resminde popüler bir görsellik arayışında olan bir diğer sanatçı Gülsün Karamustafa'dır. Pop Sanatın abartılmış gerçekçiliğinden, grafik anlatımından ve tüketim toplumuna yönelttiği eleştiriden etkilenen ve sanatsal dilini bu doğrultuda geliştiren Karamustafa; çalışmalarında toplumsal değişme ve kentleşmeyle birlikte gelişen kötü beğeni estetiğine, arabesk olgusuna,

yabancılaşma ve kadın soruna eleştirel bir bakış açısıyla değinmiştir. Gülsün Karamustafa, resimlerinin yanı sıra(resim 4.104), popüler imgeler ve kitsch nesnelere kullanarak oluşturduğu 'Birleştirme' ve 'Yerleştirme'leriyle tanınmaktadır(resim 4.106- 108). Karamustafa, anlatım dilini daha çok yerleştirmeler üzerine geliştirmiş, zamanla resim ve birleştirmelerine porselen biblolar, tekstil ürünleri, resimli duvar halıları gibi kitsch nesne ve HAZIR–NESNE'ler eklemiştir. Din kavramındaki kültürel yozlaşmaya değindiği Elvis'li Seccade(resim 4.105), Galata'nın Yeni Müslümanları, İstanbullu Kızım gibi çalışmalarıyla sanatçı, Hıristiyan din ve kültürüne ait kutsal imgelerin, çoğunluğu Müslüman olan bir toplumda günlük kullanım eşyası olarak yer almasından doğan çelişkiye işaret etmiştir. Sanatçı göç kavramının yaşadığı değer karmaşasını; oldukça grafik, illüstratif ve süslemeci bir tarzda, popüler imgeler ve kitsch nesnelere aracılığıyla yansıtmış, 3. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında gerçekleştirdiği, hareketli metal sepetler içine yerleştirilmiş renkli yorganlardan oluşan "Mistik Nakliye"(1992) adlı çalışmasını oluşturmuştur. "Karamustafa Im-port-Export"(1996) projesinde kültürlerarası alış veriş gündeme



Resim 4.105

getiren sanatçı, son dönem çalışmalarında geniş ölçüde fotoğraftan da yararlanmış ve kavramsal yönde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.



Resim 4.106



Resim 4.107



Resim 4.108



Resim 4.109

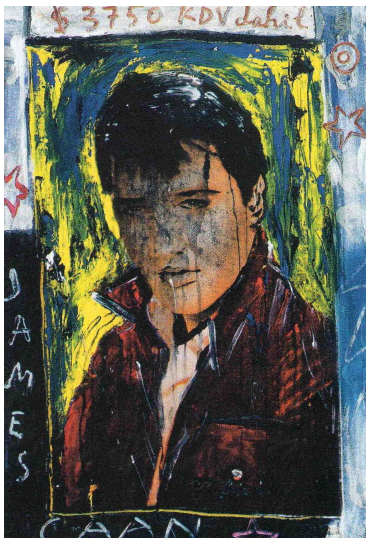
Bununla beraber Türk resminde Pop sanatı çıkışlı çalışmalar yapan sanatçılar, Nur Koçak ve Gülsün Karamustafa ile sınırlı değildir. Özdemir Altan, Nur Gökbulut, İpek Aksüğü, Erdağ Aksel, Burhan Doğançay, Bedri Baykam gibi sanatçılar da, bu eğilim içerisinde değerlendirilmiş olmalarına karşın hiç biri sözü edilen iki sanatçı kadar popüler kültüre yaklaşımları ve bilinçli olarak kitsch'i kullanma tavırlarıyla öne çıkmamıştır(resim4.109- 115).



Resim 4.110



Resim 4.111



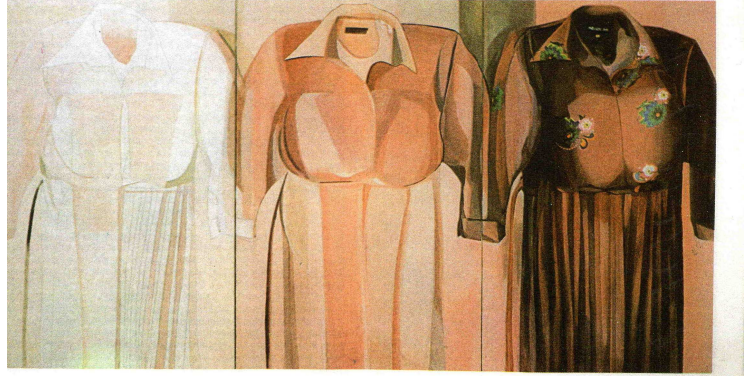
Resim 4.112



Resim 4.113

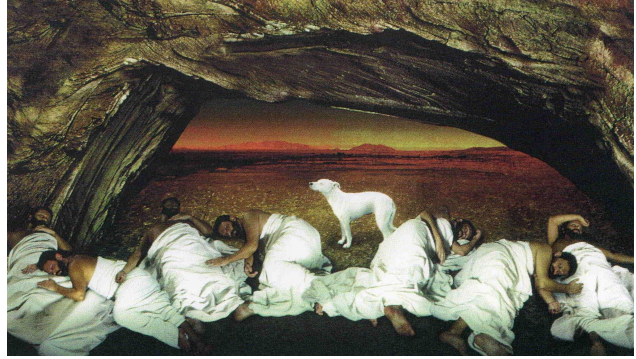


Resim 4.114



Resim 4.115

Ayrıca vurgulamak gerekirse, Pop sanatı eğilimi içinde olmayıp ancak son dönem çalışmaları neredeyse kitsch'e yaklaşan Balkan Naci İslimyeli, çoğunlukla kendi görüntülerini içeren figürasyon ağırlıklı fotoğraflarında; bazen bir evliya, bazen dini bir hikayeyi atfen büründüğü kimlik, bazen de adeta bir peygamber rolüne girerek narsizmi çağrıştıran düşsel ortamlar yaratmaktadır. Ancak bu durum, yani sembollerin ve yaratılmış olan atmosferin 'taslama' içeren görüntüsü, Eyüp, Fatih ya da Ramazan aylarında Sultanahmet gibi dinsel mekânlarda satışa sunulan, enlemesine tahta çubuğa gerilerek rulo halinde satılan dini içerikli posterlerin görüntüsü gibidir. İslimyeli'nin



Resim 4.116

bir çalışmasının altına(örneğin Yedi Uyurlar'ı simgeleyen 'Sanatçının Üçyüzyıllık uykusunun Resmidir'in) yazılacak herhangi bir hadis ya da dua, onu doğrudan bu kategoriye sokabilir ve bu kesimce de fark edilmeden satın alınabilir. Balkan Naci İslimyeli'nin bunu bilinçli bir şekilde yapıp yapmadığı bilinmemekle beraber; bilinçli bir tavır olmadığı takdirde bunun, izleyici kitlesini yanıltıcı, sanatçının gelişiminin olumsuz etkileneceği tehlikeli bir durum arzettiği muhakkaktır(resim 4.116).



Resim 4.117

Son olarak, popüler kültürü, toplumcu ve eleştirel ve hatta alaycı bir üslupla ele alan, ancak daha önce bahsi geçen sanatçıların pop sanatı kaynaklı popüler bir görsellik arayışı içinde olmalarından dolayı da onlardan ayrılan iki sanatçıya, Cihat Burak ve Mevlüt Akyıldız'a değinmeden, “popüler kültür-Türk resmi” mevzuuna son noktayı koymamak gerekmektedir. Türk resminde özellikle pop sanatının bütün görsel niteliklerini benimseyerek, popüler kültür ve

kitsch'i bu anlayışla harmanlayarak kullanan, daha önce detaylı bir şekilde incelediğimiz Nur Koçak ve Gülsün Karamustafa'nın aksine Cihat Burak ve Mevlüt Akyıldız; toplumsal gerçekçi bir üslup içinde halk kültürünü ve popüler kültürü çalışmalarına yansıtmış, diğer bir deyişle popüler kültürü toplumsal gerçekçi bir potada eritmiş sanatçılardır. Her iki sanatçı da köy ve kent kültürünün belirgin temalarına eğilmiştir. Özellikle Cihat Burak, kent yaşamına ve siyasilere, mizahi ve bir o kadar da eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmış; Türk halkına özgü popüler temalardan olan Kırkpınar Güreşleri'ni, Telli Baba'yı, Turgut Özal ve Süleyman Demirel gibi siyasi kişilikleri de tuvaline yansıtmış; ayrıca kitsch sınırlarında dolaşıyor olmakla birlikte porselen biblolar, seramikler ve kuşevleri de yapmıştır (resim 4.117-123). Mevlüt Akyıldız ise naif denilebilecek bir üslupla, halk kültürünü ele almış; milli bayramlar, futbol müsabakaları, eğlence alemleri, piknik görüntüleri gibi konuları işlemiş; ayrıca Anadolu kültüründe hatırı sayılır bir yere sahip olan camaltı resim tekniğiyle şahmaran çeşitlemeleri, “Hz. Fatma'nın Eli” imgesi, “Hz. Muhammed'in Ayak İzi” imgesi gibi Dini/İslami Kitsch örneklerini kendine has mizahi yorumuyla resimlemiştir(resim 4.124-129).



Resim 4.118



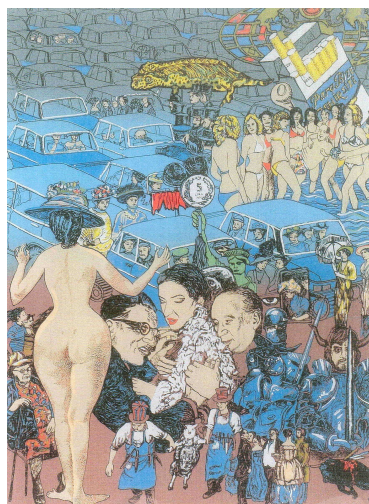
Resim 4.119



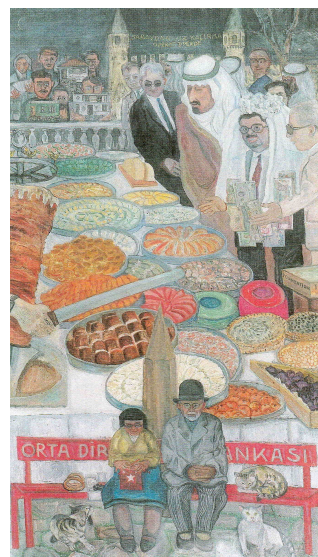
Resim 4.120



Resim 4.121



Resim 4.122



Resim 4.123



Resim 4.124



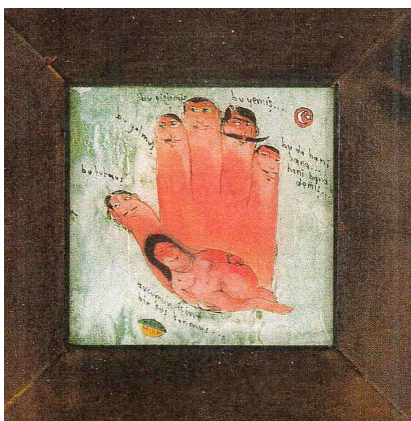
Resim 4.125



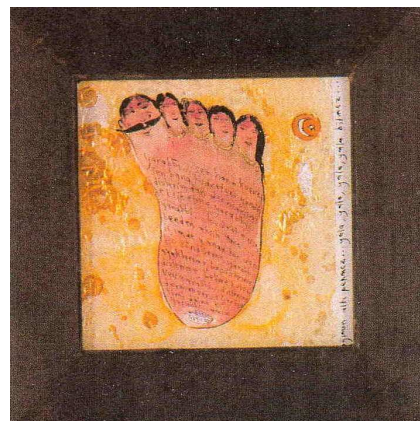
Resim 4.126



Resim 4.127



Resim 4.128



Resim 4.129

5. SONUÇ

Gelişmiş ve gelişmekte olan toplumları etkilediği ölçüde popüler kültür olgusu; bu çalışma kapsamında Türk resmi içerisindeki yeri bağlamında ele alınmış, başlangıçtan günümüze Türk resminin gelişim serüveni dâhilinde, ilkin popüler tema ve yaklaşımlar, sonrasındaysa popüler kültürün sanatı olarak nitelendirilen kitsch kavramı ve Türk resmine yansıma biçimi çerçevesinde irdelenmeğe çalışılmıştır. Çalışmada, popüler kültüre, birçok düşün adamının görüşleri kapsamında, kavramsal olarak detaylı bir şekilde açıklık getirilmekle birlikte, ana hatlarıyla popüler kültür, geleneksel kültürle modern kültürün karşılaşmasından doğan ve geniş halk kitlelerinde, daha çok ezilen kesimlerde karşılığını bulan ve benimsenen bir yorum, bir kültürel alan olarak nitelendirilebilmektedir. Gelişimini ve yaygınlığını büyük oranda kitle iletişim araçlarına borçlu olan popüler kültür, yüksek kültürün ve dolayısıyla sanatın karşıt kutbunda yer almış, ürünleri değersiz ve bayağı kabul edilmiştir. Bu sebeple, popüler kültür kavramı içinde kitsch olgusunun önemi kaçınılmazdır. Kitsch'in, düşünce altyapısını hesaba katmadan gerçek sanatı taklit eder konumu, içerdiği yoğun duygusallıkla salt güzellik etkisini yakalama hedefi ve bunun karşılığında güttüğü ticari amaç, işlevin arka plana itilerek eşyanın abartılı, zorlama ya da alışık olmadık şekilde sunumu, kitsch'i popüler kültürün zirvesine oturtmaya yeterli niteliklerdir. Çalışma kapsamında, Türk resminde kitsch olgusu, özellikle kitsch'e çalışmalarında yer veren sanatçılar ve tam tersi çalışmaları kitsch'i anımsatan, kitsch'e yaklaşan sanatçılara değinilerek, popüler kültür karşısında Türk resminin yeri irdelenmiştir.

Bugün Batı sanatı içinde yüzyıllara dayanan ve Batılı toplumların iliklerine kadar işlemiş olan geleneğiyle resim sanatı, endüstri toplumunun etkilerine karşı 'yüksek sanat' değerlerini koruma savaşına girmiş olsa da, postmodern çağın bozup yapma, eğip bükme girişimleri ve yaklaşım çeşitliliklerinden de nasibini almış,

çeşitlilikten doğan sanatsal bir kaos ortamıyla baş başa kalmıştır. Batının postmodern dünyasında; yapılan, düşünülen, ortaya konan, icracısı tarafından ‘bu sanattır’ denen her şey sanat olarak kabul edilmiştir. Bugün, hâlihazırda devam eden süreçte Batı sanatında ‘yüksek sanat’tan söz edilebilir mi, yoksa artık müzayedelerde çok yüksek meblağlara satılan klasikleşmiş, ustalara ait eserlerin satışlarına mı yüksek sanat olarak bakmalı, soru işaretidir. Sanatın ne olduğu, ne olması gerektiği, modernizm karşısında sanatın konumunun ne olacağı tartışmaları Batılı sanatçı, sosyolog ve düşünürlerce yüzyıllardır tartışılardursun, bugün gelinen noktada Batılı anlamda sanat (belki de çağ-daş olarak, içinden bakıyor olduğumuz için) pek de ilerliyor gibi görünmemektedir. Daha doğru bir ifadeyle “bugün neyin sanat olduğu” bilinmemektedir.

Türkiye’de ise durum Batıya oranla daha basit düzeydedir. Türkiye’de, uzun yıllardır uğraş verilen Batılılaşma, modernleşme ve medenileşme çabaları henüz hala toplumun sindiremediği, içselleştiremediği kavramlar olduğu için, hemen her alanda olduğu gibi sanatsal alanda da toplumsal düzeyde bir gelişme görmeyi beklemek hayalcilik olur. Ancak şunu da gözardı etmemek gerekir ki, bugün Türk resminin geldiği nokta, dini inanç gereği her türlü betimlemeyi reddetmiş bir toplum için takdir edilecek bir gelişmedir. Kaldı ki, küreselleşmenin sahte bir peri masalı masumiyetiyle bütün dünyayı tek bir kültüre, kültür bile olmayan yaratılmış bir kültüre kitleyerek; dili, müziği, sanatı, yerel olan, özgü olan, has olan her şeyi devşirmesi; tüketim kültürünün popüler kültürün diğer bütün kültürel oluşumları bünyesinde erittiği bir dönemde Türkiye’de resim sanatı eleştirel yaklaşımların dışında bu olgulara pek de fazla yenik düşmemiştir. (Tabi bu durumun oluşmasında, resim sanatının hitap ettiği kitlenin sınırlılığını da hesaba katmak gerekmektedir. Türkiye’de resim halk kitlelerine yönelik, popüler bir sanat olmadığı/ olamadığı için bu kültürün etkilerine de çok fazla maruz kalmamıştır. Oysa müzik söz konusu olduğunda durum çok daha farklıdır. Müzik çok daha geniş bir kesimi hedefleyen, resme göre daha yaygın bir sanat olduğu için, popüler kültür olgusundan etkilenimi de daha fazla olmuştur.)

Bugün Türkiye’de resim sanatı, Batıdan aldığı değerlere hala sıkı sıkıya bağlıdır. Modern çağın etkileri bu alanda da kendini hissettiriyor olsa da, Türk resminin akademik çizgide gelişmesi ve Türk resim piyasasının bu doğrultuda şekillenmesi, Türkiye’de resim sanatının büyük oranda ‘yüksek sanat’ bağlamında değerlendirildiğini göstermektedir.

6. KAYNAKLAR

6.1. KİTAPLAR

AKSEL, MALİK (1960), Anadolu Halk Resimleri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No: 868, Baha Matbaası, İstanbul.

AKSEL, MALİK (1971), Sanat ve Folklor, Birinci Basım.

AKSÜĞÜR, İPEK(1983), Türk Resmi ve Eleştirisi 1900- 1950, Mimar Sinan Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul.

AKŞİN, SİNA (2007), Kısa Türkiye Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ARIK, RÜÇHAN(1976), Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, İş Bankası Yayınları, Ankara.

ARİSTOTELES (1987), Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ARSAL, OĞUR (2000), Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BAUDRİLLARD, JEAN (1997), Tüketim Toplumu, Çev. Hazal Deliceçaylı- Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BEHAR, CEM (1987), Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul.

BENJAMİN, WALTER (1994), “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERK, NURULLAH (1943), Sanat Konuşmaları(Denemeler), A.B. Yayını, İstanbul.

BERK, N. - ÖZSEZGİN, K. (1983), Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

BORATAV, KUDRET(1988), Türkiye İktisat Tarihi- 1908–1985, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

- BRAUDEL, FERNAND (1991), Maddi Medeniyet ve Kapitalizm, Çev. Mustafa Özel, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.
- CEZAR, M.(1971), Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, İş Bankası, İstanbul.
- DEREN, SEÇİL(2002), “Kültürel Batılılaşma”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, İletişim Yayınları, Cilt 3, İstanbul.
- EAGLETON, TERRY (2005), Kültür Yorumları, Çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.
- EĞRİBEL, A.(1984), Niçin Arabesk Değil?, Süreç Yayınları, İstanbul.
- ERDOĞAN, İ. - ALEMDAR, K. (2005), Popüler Kültür ve İletişim, Erk Yayınları, Ankara.
- EROL, TURAN (1980), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, C. 1, İstanbul.
- ERYILMAZ, BİLAL (1992), Tanzimat ve Yönetimde Modernleşme, İşaret Yayınevi, İstanbul.
- FISKE, JOHN (1999), Popüler Kültürü Anlamak, Çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları/ Ark, Ankara.
- GERMANER, SEMRA “19. Yüzyıl Batı Resminde İstanbul Manzaraları”, Sanat Tarihi Etkinlikleri VII., (Konferans Notları).
- GIDDENS, ANTHONY (1994), Sosyoloji Eleştirel Bir Yaklaşım, Çev. Dr. M. Ruhi Esengün- Dr. İsmail Öğretir, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- GÖREN, AHMET KAMİL (1997), Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul.
- GÜRBİLEK, NURDAN (1993), Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi, Metis Yayınları, İstanbul.
- HAMSE-İ ATAİ, İstanbul Türk- İslam Eserleri Müzesi, No: 1969.
- HARVEY, DAVID (1997), Postmodernliğin Durumu, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.
- İKD AL-CUMAN Fİ TARİH EHL EZ-ZAMAN, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T 5935.
- İPŞİROĞLU, M.Ş.(1973), İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- KONGAR, EMRE (1995), Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- KÖKER, LEVENT (1990), “Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- NACİ, ELİF (1933), On Yılda Resim, 1923–1933, Gazetecilik ve Matbaacılık TAŞ.
- OKÇUOĞLU, İBRAHİM (1996), Türkiye’de Kapitalizmin Gelişmesi, Varyos Yayını, İstanbul.
- OKTAY, AHMET (2002), Türkiye’de Popüler Kültür, Everest Yayınları, İstanbul.
- ORTAYLI, İLBER (2001), Gelenekten Geleceğe, Ufuk Yayınları, İstanbul.
- ORTAYLI, İLBER (2006), Son İmparatorluk Osmanlı, Timaş Yayınları, İstanbul.
- OSKAY, ÜNSAL (1982), Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, Ankara.
- ÖYMEN, ONUR (2000), Geleceği Yakalamak: Türkiye’de ve Dünyada Küreselleşme ve Devlet Reformu, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ÖZBEK, MERAL (2003), Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÖZEL, MUSTAFA (1994), Kapitalizm ve Küresel Rekabet, İz Yayıncılık, İstanbul.
- POLİTZER, GEORGES (1977), Felsefenin Temel İlkeleri, Çev. F. Karagözlü, Sosyal Yayınları, İstanbul.
- RENDA, GÜNSEL (1977), Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı(1700–1850), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- STOKES, MARTİN (1998), Türkiye’de Arabesk Olayı, Çev. Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul.
- STOREY, JOHN (2000), Popüler Kültür Çalışmaları Kuramlar ve Metotlar, Çev. Koray Şahin, Babil Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, A. H. (1981), 19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Yayınları, İstanbul.
- TANSUĞ, SEZER (1993), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, SEZER (1997), “İstanbul’un Sosyal Hayatındaki Değişimler ve Türk Resim Sanatına Yansımaları”, İstanbul Armağanı-3, Gündelik Hayatın Renkleri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- TUNAYA, TARIK ZAFER (1960), Türkiye’nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri, Yedigün Matbaası, İstanbul.

TURANÎ, ADNAN (1984), *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

TURANÎ, ADNAN (1995), *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

6.2. MAKALELER

AKMAN, M. KUBİLAY (2006), *Amerikan Tüketici “Rüya”sı ve Sanatı*, Öteki İsviçre Dergisi, 30/12/2006 Tarihli İnternet Sayfası.

AKSEL, MALİK, *Bir Devir ve Türk Peyzajı*, Türk Dili, C. 4, No. 47, sf: 686–687.

AKSÜĞÜR DUBEN, İ. (1984), “Osman Hamdi’ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış”, *Yeni Boyut*, Plastik Sanatlar Dergisi, No. 3/21, Mart.

ARGIN, ŞÜKRÜ (1992), *Boş Zamanın Toplumsal Anlamı Üzerine Notlar*, Birikim, sayı: 43, Kasım.

BEKTAŞ, DİLEK (2003), *Cumhuriyet’in İlk Dönemi’nde Grafik Tasarım (1923-1943)*, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 89.

BELGE, MURAT (9 Eylül 2007), “Adab-ı Muaşeret” Olarak Modernleşme, *Radikal Gazetesi* (İnternet Baskısı).

BENNETT, TONNY(1986), Mercer, C., Wcollacott. J., *Popular Culture and Social Relations*, Open Univ. Pres, Çev. Taşkın Kızılok, 22–49, (‘Popüler Kültür ve İktidar’, Der. Nazife Güngör, Vadi, 1999).

BURKE, PETER (1976), *Popüler Kültür Tarihine Dolaylı Yaklaşımlar*, Çev. Nazife Güngör, *Approaches to Popular Culture*, London, 69- 85,(‘Popüler Kültür ve İktidar’, Der. Nazife Güngör, Vadi, 1999).

CAWELTİ, JOHN G. (1996), “Popular Culture/ Multiculturalizm”, Çev. İsmet Tekerek, *Journal of Popular Culture*, Vol. 30. Summer, s. 3–19, (‘Popüler Kültür ve İktidar’, Der. Nazife Güngör, Vadi, 1999).

DURAKBAŞI, AYŞE (1988), “Cumhuriyet Döneminde Kemalist Kadın Kimliğinin Oluşumu”, *Tarih ve Toplum*, 9, 167- 171.

- EAGLETON, TERRY (1987), "Awakening from Modernity", Çev. Sungur Savran, *The Times Literary Supplement*, 20 February.
- EDGAR, DAVID (1999), *State of Play*, Çev. Özge Çelik, Londra.
- ELTEREN, MEL VAN (1996), "Conceptualizing the Impact of U.S. Popular Culture Globally" in *Journal of Popular Culture*, (çev: Emre Arslan), Vol: 30.1, Summer, s. 47-89, ('Popüler Kültür ve İktidar', Der. Nazife Güngör, Vadi, 1999).
- ERGÜVEN, MEHMET (1992), *Kitsch Üzerine Çeşitlemeler*, Türkiye'de Sanat, sayı: 3, Mart- Nisan.
- GREENBERG, CLEMENT (1939), "Avant-Garde and Kitsch", Çev. Dilek Öztürk, *Partisan Review*, 6: 34-49.
- GÖREN, AHMET KAMİL (2003), *Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları*, Sanat Dünyamız, Sayı: 89.
- HUYSSSEN, A. (1981), "Search for Tradition: Avantgard and Postmodernism in 1970's", Çev. Meral Özbek, *New German Critique*, no: 22, Winter, 23-40.
- HUYSSSEN, A. (1984), "Mapping the Post-Modern", Çev. Sungur Savran, *New German Critique*, 33, 5-52.
- İSKENDER, KEMAL (1988), *Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği*, Gergedan, Eylül.
- İSKENDER, KEMAL (1992), *Kitsch ve Güncel Sanat*, Sanat Çevresi, Sayı: 161, Mart.
- İSKENDER, KEMAL (1992), *Resim Sanatımızda Artılar ve Eksiler (1)*, Sanat Çevresi, Sayı: 167, Eylül.
- JAMESON, F. (1984), "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, 53-92 (Türkçesi: Postmodernizm içinde, Der. Necmi Zeka, Kıyı, İstanbul).
- KAYNARDAĞ, ARSLAN(1979), *Eski Bir Rapor Açısından Sanatımız ve Toplumumuz*, Çevre Dergisi, S. 4, Temmuz- Ağustos.
- KUDRET, CEVDET(1984), "Alafranga Dedikleri", *Tarih ve Toplum*, 1, 267- 271.
- LEWIS, G. L. (1984), "Atatürk's Language Reform as an Aspect of Modernization in the Republic of Turkey", Çev. Seçil Deren, Jacob M. Landau (der.), *Atatürk and the Modernization of Turkey* içinde, E. J. Brill, Leiden.

- MADRA, BERAL (5 Şubat 2008), ‘Kitsch Estetiğin Yerine Geçti, Radikal Gazetesi(İnternet Baskısı).
- MODLESKİ, T. (1984), Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies For Women, Çev. Meral Özbek, (NY, London: Methuen Inc. , 110).
- OKTAY, AHMET(2003), Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları, Sanat Dünyamız, Sayı: 89.
- ÖKMEN, MUSTAFA, “Merkeziyetçilik- Adem-İ Merkeziyetçilik Pratiği Üzerine Notlar”, Akademik Araştırmalar e- Dergisi, sayı: 9-10.
- SCHUDSON, MİCHAEL (1987), “The New Validation of Popular Culture: Sence and Sentimentality in Academia”, Çev. Nazife Güngör, Critikal Studies in Mass Communication, Volume 4, Number 1. March, 51- 68, (‘Popüler Kültür ve İktidar’, Der. Nazife Güngör, Vadi, 1999).
- SERDAR, A.SEDA (2001), Yeni Dünya Düzeninde Gölgede Kalan Kavram: Ulus-Devlet, Stratejik Analiz Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 11, Mart: 21.
- TANYELİ, UĞUR (2000), Türkiye’de Avangart Niye Yok?, Arredamento, Şubat.
- TANYELİ, UĞUR (2003), Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları, Sanat Dünyamız, Sayı: 89.
- TUGAYKAN, NİLGÜN (2001), Propaganda Kartlarında Kurtuluş Savaşı, Collection, Sayı: 2, Ocak, Şubat, Mart.
- ULUS GAZETESİ(29 Haziran 1941), “ CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye İçin Çok Güzel Bir Teşebbüsü, 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor”.
- ZORLU, DR. ABDÜLKADİR (2003), Batılı Bir Yaşam Tarzı Olarak Tüketim: Türkiye’de Tüketim Ürünlerinin ve Kültürünün Tarihi Gelişimi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyolojik Araştırmalar, e-Dergisi, 12 Ekim.
- (1983), İpek Aksüğür İle Görüşme, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 16, Ekim.

6.3. KATALOGLAR

AKSOY, NEVESER (2005), Camaltında Devr-i Alem, Pera Müzesi Yayını Sergi Kataloğu, İstanbul.

BİNGÖL, CEMAL (1998), Bingöl İzlenimleri, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938- 1943), Milli Reassürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

..... , (1991), İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ RESİM KOLEKSİYONU KATALOĞU, Kùltür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, No: 4.

..... , (1999), ÇAĞDAŞ SANAT 12, “Nur Koçak”, Mine Sanat Galerisi Sergi Kataloğu.

URAL, MURAT (1998), Avni Arbaş, Milli Reassürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

7. ÖZGEÇMİŞ

1974- İstanbul'da doğdu.

2000- Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu.

2004- Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde 'Yüksek Lisans' programına başladı.

