



**Şeyda BARLAS BOZKUŞ<sup>1</sup>**

**HAYALDEN GERÇEĞE: 1980 SONRASI ÇAĞDAŞ  
TÜRK SANATI'NDA GELENEKÇİ YAKLAŞIM**

**Özet**

1980 sonrası çağdaş Türk sanatında kullanılan geleneksel sanat öğelerin tarih ve modern sanat kurgusu üzerinden incelenecek olan çalışmada çağdaş sanatçıların milli kültür ve geleneksel sanatlara ait öğeleri post-modern kavramlarla nasıl bütünleştirdikleri sorgulanacaktır. Batılışma'dan bugüne Türkiye'deki sanatın gelenekle olan etkileşimi göz önünde bulundurulduğunda çağdaş sanatın tarihi ve modernliği bir arada yorumlaması Türk sanatına yeni bir estetik perspektif kazandırmıştır. Son otuz yılda Türkiye coğrafyasında yerelin moderne ve çağdaş olana aktarımı, minyatür, hat, tezhip, cam, dokuma, halı gibi geleneksel sanat öğelerinin çağdaş sanat video, yerleştirme ve fotoğraf gibi formlara aktarılmasıyla elde edilmiştir.

İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri kapsamında İstanbul Modern'de açılan "*Gelenekten Çağdaş'a: Modern Türk Sanatı'nda Kültürel Bellek*" adlı sergide geleneksel her türlü biçim ve estetiği modern ve çağdaş anlatımla yeniden yorumlanmıştır. Tarih, çağdaş sanat için ne gibi olanaklar sağlar? Anadolu coğrafyasının içinde bulunduğu yerel bir çağdaş sanat yaratmak ne derecede olanaklıdır? Geleneksel ve yerel olanı bugünün yapıtları içerisinde tutmak ne derece mümkündür? Politik tartışmalar çerçevesinden bakıldığında çağdaş Türk sanatı kimliği nasıl kurgulanmıştır?

**Anahtar Kelimeler:** Modern ve Çağdaş Türk Sanatı, Geleneksellik, Kültürel Kimlik, Oryantalizm, İslami Sanatlar

**FROM IMAGINARY TO REAL: TRADITIONALIST PERSPECTIVE IN  
CONTEMPORARY TURKISH ART IN THE POST-1980s**

**Abstract**

The paper will focus on the relationship between contemporary Turkish art and traditional concepts in last thirty years. It will seek to show how contemporary artists

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü  
barlasseyda@hotmail.com

employ national history and aesthetic in their construction of post-modernism. While contemporary art is focusing on the present and also the past of the modern art, some works of contemporary art are bringing together a selection of objects, such as calligraphies, miniatures, stained glass, textiles, tombaks and carpets in the exhibition space. In addition, new forms in contemporary Turkish art such as installation, video art and photography encouraged people to establish visual and conceptual relationships between works of art as well as between history and culture.

As a case study, curated by Istanbul Modern's chief Curator Levent Çalıköğü, "From Traditional to Contemporary: Cultural Memory in Modern Turkish Art" opened at Istanbul Modern in February 2010 will be investigated in the light of the traditional expressions. Analyzing contemporary art in traditional form creates dual narratives in Turkish art history. Considering the negative impact of globalization in local cultures and arts, traditionalism as a protectionist ideology should be reinterpreted in Turkey.

**Keywords:** Modern and Contemporary Turkish Art, Traditionalism, Cultural Identity, Orientalism, Islamic Art

## Giriş

Geleneğe ait düşünce üretim biçimlerinin modern sanata nasıl aktarıldığının sorgulanması ile ortaya çıkan çağdaş sanatta kültürel bellek, Türk sanatında önemli bir sorunsalına işaret eder. 1950 sonrası modern Türk sanatında ulus kimlik oluşturma süreci içerisinde meydana gelen aksama-duraksamaların içerisinde gelenekçiliğin farklı bir biçimde yorumlandığı görülür. Batılılaşma döneminden itibaren gelenekselle modern arasında büyük bir sınır çizilerek yerel olan modern olandan ayrıştırılmaya çalışılır. Türk modernleşmesinin en büyük problemi olan geleneksel olanla modern olanın ayrımı olgusu sanat belleğinde bir kopuşa neden olur. Çağdaş Türk sanatı, 'geleneği unutmak' ya da 'tarihsel kopuş' olarak adlandırılabilir bir süreçten geçtikten sonra tekrar geleneğe dönüş kaygısı içerisindedir.

Bu bağlamda çağdaş sanat eserleri, hem unutmamanın hem de hatırlamanın aracı olarak kültürel belleğin koruduğu kodları içinde barındırır. Küreselleşmenin ve teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği bellek yitimine karşı modern sanatçı tarihsel belleğin getirdiği kültürel birikimi eserlerinde yansıtmaya çalışır. Çağdaş sanat düşünce ve görselliği gelenek üzerinden birleştirerek yeniden biçimlendirir. Çalışmamın temel amacı, *Gelenekten Çağdaşa Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek* sergisinden yola çıkarak resim sanatındaki gelenek ve modernitenin geçişkenliği irdelemektir.

## Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatı'nda Yerellik ve Evrensellik Ayrımı

Filiz Çalışlar'a göre cumhuriyet dönemi Türk sanat tarih, tarihsel ve tarihselcilik süreçleri olarak temel üç bölümde inceler: Tarihleme dönemi (1923-1950), tarihsellik dönemi (1950-1980) ve tarihselcilik dönemi (1980'den günümüze) (Yenişehirlioğlu,1998:172). Bu tarihsel süreçler içerisinde Türk plastik sanatlarının gelişimi sosyo-politik ortamın beraberinde getirdiği dinamiklerle birlikte incelenir.

Doğan Kuban'a göre günümüzün koşullarını zorlamadan gelen her yapıtı, ulusal ortamdan etkilenir. Toplum, kendine özgü koşullara sahip olduğu sürece ulusal sanatı yaratır (Kuban, 2005: 215). Bu koşulların bir kısmı gelenek, toplumsal tarihten gelenler, estetik

değerler ve formlardır. Cumhuriyet dönemi modern Türk sanatının temel amacı evrensel olan Batı tekniğini yeni bir ulusal sanat anlayışı ile birleştirilerek yerel ile evrensel olanı bir arada tutmaya çalışır. Orhan Koçak'a göre 1930'larda Türk resim sanatında yerellik ve evrensellik kavramları arasında bir gerilim vardır. D Grubunun evrenselci (bazı erken dönem eleştirmenlerine göre "aşırı batılı") yaklaşımı ile ulusal sanat anlayışına daha yakın olan sanatçılar arasında oluşan ayırım ileriki yıllarda Türk resmindeki geleneksellik-çağdaşlık arasındaki gerilimin başlangıç noktasını oluşturur (Koçak, 2007:7).

Cumhuriyetin kültürel temellerinin atıldığı 1930'lu yıllar geleneksel ve modern olanın ilk karşılaşma zamanı sayılabilir. Ziya Gökalp'in ulusal sanat yorumları 1940'lardaki milli sanat estetiği düşüncesi oluşturan öğelerin başında gelir. Gökalp'in felsefesinde ulusal sanat özünü, Batı tekniği ile ulusal yani geleneksel olanın birleştirilmesinden alır. *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında milli sanat konusuna önemli bir yer ayırarak sanatın hars'ın oluşumundaki önemine dikkat çeker. Gökalp'e göre milli zevki bulmak için halka doğru gitmek, halk sanatlarından terbiye almak lazımdır. Hakki sanatkar olabilmek için sanatçının bu terbiyeyi alması da yetmez; sanatın evrensel değerlerini ve sanatçıları da tanınması gerekir (Gökalp,1986: 25).

Erken dönem Türk resim sanatında Gökalp'in etkisi cumhuriyetin ideallerini sanat üzerinden pekiştirmesini yardımcı olur. Büyük bir çoğunluğu yurt dışında eğitim almış Türk ressamı Batı tekniğinin Türk resminde yerleşmesini sağlamışsa da Ali Sami Boyar Türkiye'ye yabancı kültürlerin sızdırılmasından yakınmakta ve halkın milli kültürle iç içe geçmesi gerektiğini savunur (Tansuğ, 2005: 170).

Erken dönem Türk resminde yerellilik ve gelenek vurguları Malik Aksel'in yapıtlarında dikkat çeker. Aksel'in Anadolu'nun folklorü, halk resimleri ve dinsel tekke resimleri üzerinde yaptığı araştırmalar geleneksel kaynaklara ulaşılmasında önemli bir kaynak teşkil eder (Aksel, 1960).CHP'nin halkevlerinde açtığı resim kollarında öğrencilere Anadolu halk resmine yönelmeleri teşvik edilir. Müstakiller Grubunda yer alan Zeki Kocamemi ile Ali Çelebi 1930'lu Türk resim sanatında etkisini arttıran geleneksel akım üzerine şu yorumu yapmaktadır.

*"Anadolu toprağı o zamana kadar yeterince değerlendirilmemiş bir konular yumağı olarak gözler önünde durmaktaydı. Ona uzaktan bakmak ya da öykülerde ve şiirlerde işlenen yönleriyle resimsel bir biçim vermek yetmiyordu. Doğrudan doğruya teknikten ve formülleşmiş anlatım biçimlerinden yola çıkarak, Anadolu'nun çevresel özelliklerini resim sanatına konu yapmak sanatçıyı seçmeli Ama bir bakıma asıl sorun bundan sonra başlıyordu: Boşluk içinde yer alan nesnelerin diri görüntüsü, hangi yöresel malzemelere eşlik edecek ve bir ressamı ötekenden ayıracak yorum zenginliği, bu ortak anlayıştan nasıl kaynaklanacaktır"* (Tansuğ, 2005: 172).

Yukarıda bahsedilen Anadolu kültürünün Türk resminde kullanılması öğretisi cumhuriyetin ilk yirmi yılında sanat ve kültür politikasının bir parçası durumundadır. Dönemin önde gelen entelektüellerinden İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'na göre Türk resminde gelenekten daha çok ön planda olması gereken unsur halk kültürü yani folklorik öğelerdir. Baltacıoğlu, kendisinin başyazarlığını yapmış olduğu *Yeni Adam* Dergisi'nde sanat, sanat sosyolojisi ve eğitimi üzerine yazdığı makalelerde kültürel milliyetçi yorumu ön planda tutar.

Baltacıoğlu'na göre "sanat 'ne bir bilimdir ne de teknik. Sanat, estetik değerlerin birleşmesiyle oluşan toplumsal bir olgudur.' Toplumun içinden çıkan bütün değerler ve duygular sanatın özünü meydana getirir. Sanat eseri belli bir kişinin ya da grubun güdümü altında değildir"(Baltacıoğlu, 1937:14). Baltacıoğlu'na göre sanat formu doğadan alır. Sanatın ruhu ise kültürel ortaklığın ruhudur. Sanatçı bu ortak ruhu ve tekniği kullanarak eseri yaratır. Ortak kültürün batı tekniği ile birleşmesinde ise Türk sanatı ortaya çıkar (Baltacıoğlu,1967: 33). Türk sanatının milli olması için Türk resmi halka inmeli ve halkın içinden gelen estetik değerleri de taşımalıdır.

Halkçılık ideolojisi bağlamında CHP'nin, 1938-1943 yılları arasında *Yurt Gezileri*'nde ressamların Anadolu halk kültürüne yaklaşması için farklı bölgeleri gezerek üretim yapmaları hükümet tarafından desteklenir. İlki 1939'da açılan *Yurt Resimleri Sergisi*'nde eserler arasında derecelendirme yapılmadan büyük bir çoğunluğu Maarif Vekaleti ve Cumhuriyet Halk Partisi tarafından satın alınır. Böylece halka inen halk sanatını icra eden sanatçılar destelenir (Öndin, 2003:238).

Yurt Gezileri, Türk resim sanatı içinde dönemiyle kıyaslandığında deneysel bir üslup geliştirilmesine katkı sağlar. Ressamların Anadolu'daki yaşam ve insanı eleştirel bir gözle betimlemek yerine var olan koşulları idealize ederek sanat eserlerine yansıtılmaları dikkat çekici bir husustur. Sanatçıların asıl amaçları sanatın halka yayılmasını ve belirli bir işlev sağlamaktır. Erken cumhuriyet dönemi ideolojisinin ürettiği millilik söylemi 1930'ların köycü söylemi ile birleşerek yeni bir görsel kültür oluşturur.

Bu sayede Türk resim sanatında ilk kez folklorik öğeler görülmeye başlanmış ve sanatçıların yerellik eğilimi artmıştır. Yerel konuların ilk uygulamaları ise Modernizm ve geç Kubizmin etkilerini yansıtan Anadolu manzaraları ve köylü portreleridir. Yurt gezileri İstanbul'a sıkışıp kalmış olan sanatçıları yurt gerçekleriyle, halkla doğrudan yüz yüze getirmesi amaçlanır. Şeref Akdik ve Turgut Zaim'in köy kızı resimleri, Feyaman Duran ve Refik Epikman'ın Anadolu manzara resimleri Halkevleri'nin resmi yayını olan *Ülkü Dergisi*'nde yayınlanmaları halk resmini kitlelere yaymak istenmesinin en büyük kanıtıdır (Edgü, 1998: 205).

Resmin görsel ideolojisi bakımından düşünüldüğünde Yurt Gezileri resim sergileri Anadolu'nun estetik mirası üzerine inşa edilen görsel kimlik vurgusudur(Akgül, 2003:122). Erken dönem Türk sanatındaki Batı tekniği ile ulusal/yerel malzemenin bir arada kullanılması ile ortaya çıkan sonuç Türk sanatının modernleşme sürecinde en büyük handikaplarından biridir. Tarihsel süreç içerisinde *tarihsellik süreci* olarak adlandırılabilir 1950-1980 arası otuz yıllık dönem Türk resminde yeni bir anlayışı temsil eder.

### **1950 Sonrası Modern Türk Sanatında Geleneksel Geç Kalmışlık**

1950'li yıllar Türk siyasal hayatının en önemli dönüm noktalarından biridir. Parlamenter sisteme geçiş, hızlı kentleşme, göç, sanayileşme gibi sosyal değişimler plastik sanatlar alanında etkisini gösterir. Tarihsel sürece bakıldığında cumhuriyet kültürü ideolojik olarak kurulmuş, sanatçıların toplumsal belleği oluşmuştur. Maddi ve manevi değerler, mekânsal çevre, estetik doku kültürel ortamda kullanılmaya, yeniden yorumlanmaya ve tüketilmeye hazır haldedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinde tarihsel olanı geri plana iterek modernliğe kavuşacağına inanılır. Bu nedenle geleneğin göstergelerinden mahrum bırakılarak tuval, yağlı boya ve perspektif kullanarak modernliğe ulaşacağı sanılır. Minyatür,

çini, hat ve tezhip gibi halk sanatları modern resim geleneğine ancak 1950’li yıllarda eklenerek geleneksel kimliği hak eder (Akay, 1998: 59).

Aynı dönemde uluslararası kültür diplomasisi sayesinde Türk sanat çevresinin kültür anlaşmaları imzalamaları, Batı sanat kaynaklarının Türkçe’ye çevrilmesi, eskiye oranla yüksek düzeyde olan Batı sanat dünyası ile olan bilinçli yakınlaşma Türk resim sanatına yeni bir perspektif kazandırır. Hem yerel kaynaklardan hem de Avrupa ve ABD’de etkili olan soyut sanat anlayışını bir arada şekillendirmeye çalışan Türk sanatçıları resim sanatına yeni bir boyut getirmeye çalışırlar. Eserlerinde folklorik motiflerden harekete geçerek soyut biçimleri kullanan Bedri Rahmi Eyüboğlu 1950’li yıllarda ortaya çıkan yeni yerelsellik anlayışının bir örneğini teşkil eder. 1950 sonrası soyut sanatta Türk ressamların yaptıkları çalışmalar evrensel ile yerelin birleşmesine olanak sağlar (Germaner, 1998: 21).

1950’li yıllarda Türk resminde soyut eğilim iki farklı şekilde gerçekleşir. Birincisi, resimdeki her türlü dokusal etkiyi dışlayan geometrik-soyut anlayış, ikincisi ise dışavurumcu dinamizmi yaratan lirik-soyut resimdir. 1952 yılında Nuruallah Berk’in bir dergiye vermiş olduğu röportajda Türk resmindeki temel ayrımın çıkış noktasını vurgular:

*“Bugünün Türk resminde belli başlı iki temayül vardır: Biri çeşitli şekilleri içinde Avrupa modern sanatının peşine düşerek artık karaktersizleşmiş, formülleşmiş tarzları, formülleşmiş tarzları tatbik etmek, öteki, sanatının gücü yettiği kadar, bu sistemden kaçınarak, mahalli rengi ve havası olan bir Türk resminin temelini atma arzusu...Beynelmillelikten kurtulmanın artık zamanı geldi sanırım”* (Koçak, 2007:8).

Türk resim sanatında kendi kültürlerine, geleneklere ve tarihsel kökenlere bağlı bir yaklaşım içinde üretim yapan sanatçılar özellikle 1950 sonrası geleneksel motif ve konuları resimlerine taşıdılar.1953 yılında Türk Sanat Eleştirmenleri Derneği dönemin önde gelen isimlerinden Nurallah Berk, Suut Kemal Yetkin, Fikret Adil, Yaşar Nabi, Burhan Toprak, Hüsametdin Bozok, Cemal Tollu gibi isimlerin katılımıyla kurulur. 1954 yılı Türk plastik sanatları açısından önemli bir yılı teşkil eder. Uluslararası Sanat Tenkitçileri (AICA) kongresi “Doğu Sanatının Batı Sanatı Üzerinde Etkisi” başlığı altında düzenlenir ve kongrenin sonunda üzerinde durulması gereken iki konu: soyut sanat ve Doğu-Batı etkileşimi olarak belirlenir. Aynı yıl Uluslararası Sanat Tenkitçileri (AICA) kongresi etkisi ile İstanbul’da çeşitli sergiler organize edilir.

Yapı Kredi Bankası’nın konusu üretim olan “İş ve İstihsal” adlı resim yarışmasını Spor ve Sergi Sarayı’nda, Moderno’da Sadi Diren’in kişisel sergisi ve Beyoğlu’nda ise Cemal Tollu Atölyesi Sergileri düzenlenir. Akademi’de gerçekleştirilen sergiler ise değişik başlıklar altında “Modern Türk Mimarisi”, “Eski Türk Eşyaları”, “Eski Türk Halılarının Renkli Resimleri” ve “Modern Türk Resmi ve Heykeli” sergileri sanatseverler ile buluşur. Sergi konularına bakıldığında modern ve geleneksel olanın bir arada tutulmaya çalışıldığı göze çarpar. “Modern Türk Resmi ve Heykeli Sergisi,” yabancı eleştirmenlerin gözünde "çağın ruhuna uygun düşmeyen" ve "19.yüzyıl gerçekçiliğinden kurtulamamış" şeklinde eleştirilere maruz kalır. Türk basınında ise sergi hakkında yapılan işlerin teknik ve sanatsal boyutlarından çok katılan sanatçıların çoğunluğunun eski kuşak ressamı olduğuna vurgu yapılır (Elvan, 2005: 14).

AICA kongresi kapsamında düzenlenen faaliyetlerden en çok ses getireni Yapı Kredi Bankası’nın onuncu kuruluş yıldönümü kapsamında düzenlediği “İş ve İstihsal” sergisidir.

Katılımcılar arasında Cemal Tollu, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Eren Eyüboğlu, gibi D grubu bağlantılı ressamın yanı sıra Refik Epikman, Eşref Üren Cevat Develi gibi Müstakiller grubunun usta sanatçıları da vardır. Kongre dolayısıyla İstanbul'a gelen sanat eleştirmenleri Paul Fierens, Lionelle Venturi ve Herbert Read'de yarışmanın jüri üyeleridir. İş ve İstihsal resim yarışması Türk resminin Avrupalı sanat eleştirmenleri tarafından ilk kez değerlendirilmesi açısından büyük önem taşır (Tansuğ, 1992: 37).

Yarışma konusu açısından Türk ressamlarının yıllardır yaptıkları işler için uygundur. Sergi sonucunda Aliye Berger'in "*İstihsal*" adlı eserini birinci seçilerek bir anlamda soyut sanata çok daha yakın duran ve hayal gücünü zorlayan bir yapıt ödüllendirilir. Yarışmada sergilenen eserlerin hemen hemen hepsinde tarlada çalışan insanlar, balıkçılar, Anadolu folklor motifleri, doğa manzaraları resmedilmişken Berger'in eserinin non-figüratif olması jüri seçiminde büyük rol oynar. Heyecanlandırıcı, duygulandırıcı ve farklı bulunan Berger'in yapıtının birinci olması Türk Plastik sanat çevresinde büyük yankı uyandırır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu jürinin iki saat gibi kısa bir süre içerisinde düşünmeden taraflı bir şekilde karar aldığını öne sürer. Eyüboğlu yağlı boya resmin zorluklarını bilmeyen gravür sanatçısı Berger'i "çocuk resimi" yapmakla suçlar, Tollu ise resmin bir konusu olmadığı sadece "gelişi güzel yapılmış bir iş" mahiyetinde olduğunu ileri sürer (Koçak, 2007: 29).

Yarışmanın yarattığı etkiyi göz önünde bulundurduğumuzda karşımıza çıkan tablo, 1930'ların Anadolu Kubizmi mantığı altında yetişmiş sanatçıların 1950'lerin soyut sanat anlayışı karşısında aldığı tutucu tavrıdır. 1950'li yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi etrafında şekillenen merkezî sanat anlayışı, plastik sanatlarda gelişen yeni perspektiflere kapısını kapatır. Bu duruma karşın aynı yıllarda *Tavanarası Ressamları* ya da *10'lar Grubu* gibi yeni şekillenen sanatçı toplulukları etrafında şekillenen soyut sanat anlayışına daha yakın sanatsal oluşumlar ortaya çıkar.

Batı'da 1920'lerde etkisini yitirip sıradanlaşan Kubizm Türkiye'de etkisini 1950'lerin ortasında bile korumaktadır. Sanat eleştirmeni Necmi Sönmez'e göre "*İş ve İstihsal*" sergisi Türk resim sanatına yerleşmiş olan '*Anadolu Kubizmi'nin*' sorgulanması nedeniyle önemlidir. Bu aşamadan sonra ulusal sanat fikri rota değişikliğine uğrayarak Çağdaş Türk Resim'inin estetik temelleri oluşturur. Türk plastik sanatçıları ağırlıklı olarak kendi oluşturdukları resim anlayışlarını soyut sanat tekniği ile birleştirerek geleneksel olanın yorumlanmasında yeni bir yol olarak kabul ettiler. (Sönmez, 1992: 48). Bu açıdan düşünüldüğünde 1950'li yılların sanat ortamında Aliye Berger'in resim yarışmasında birinci seçilen "*İstihsal*" adlı yapıtı 'yerel modernizm'in' ilgi çekici örneklerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.

1950 ile 1960 arası yıllarda çağdaş soyutlama teknikleri deneysel biçimde algılanmış, kavraması, çözümü sorunsal hale gelmiş, gelenekle bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır. 1960 sonrasında özellikle Batı'da eğitim alan ve yaşayan Türk sanatçıların sayısının artması ile birlikte "68 Kuşağı" olarak adlandırılan yeni kuşak sanatçılar çağdaş Türk resminin geleneksel örneklerle olan ilişkisini toplumsal gerçekçi bir üslupla değerlendirilir. Modern Türk Resim sanatının ilk otuz yılında ortaya çıkan sanatçı grupları 60'lı yılların sonlarına doğru artık bireysel üsluplara bırakarak yeni arayışlara girerler.

### Çağdaş Resim Sanatında Kültürel Kimliğin Yeniden Üretimi

1980 sonrası çağdaş resim sanatında tarih ve gelenek kavramları farklı biçimlerde ve farklı görsel bir dil ile ele alınmaya başlanır. Bu süreç içerisinde temel olarak üç faktör gelenekselin

çağdaş sanatla olan bağlantısını sağlar. İlk etken uluslararası alanda ses getiren kültürel miras sergilerinin organize edilmesidir. 1983 yılında Avrupa Kültür Konseyi tarafından desteklenen küratörlüğünü Prof. Dr. Nurhan Atasoy'un yaptığı "*Anadolu Uygarlıkları Sergisi*" ilk kez Anadolu'nun tarihini görsel bir dil oluşturarak sergileme imkanı sağlar. İstanbul Arkeoloji Müzesi, Aya İrine Kilisesi, Topkapı Sarayı'nda gerçekleşen üç ayrı tarihsel dönemi kapsayan (Anadolu Şehir Devletleri, Yunan-Bizans, Selçuklu-Osmanlı) sergi tarihin yeni bir dizine kurgulanmasını sağlayarak çağdaş sanatçılar için yeni bir görsel bütünlük sunar. 1987 yılında ABD Washington D.C'de açılan Kanuni Sultan Süleyman Sergisi ise o döneme kadar yurt dışında düzenlenmiş en yetkin 'Osmanlı Uygarlığı Sergisi' olarak kabul edilir. Kanuni sergisinin ulusal ve uluslararası sanat ortamında yarattığı olumlu etki çağdaş sanatta geleneksel motiflerin kullanılmasını yaygınlaştırdı (Barlas Bozkuş, 2011:170).

İkinci etken ise tarihsel sergilerin dışında sanatçıları etkileyen bir diğer tutumda çağdaş sanatta 1980'lerin sonlarında ivme kazanan mekansal dönüşümdür. İlk "I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisi" olarak belirlenen İstanbul Bienali Türk Çağdaş sanatını uluslararası platformlara taşınmasında etkin bir rol üstlendi. Modern sergi mekanlarının azlığı nedeni ile ilk iki bienalin koordinatörü Beral Madra bienalin konusunu "*Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat Sergisi*" adı altında düzenlendi. Türk ve yabancı sanatçılar Aya İrene, Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya gibi tarihsel mekanlarda çalışmalarına gerçekleştirmek ve sergilemek fırsatına kavuştular. İstanbul Bienali'nin çağdaş sanatçılar için sağladığı olanak, kültürel belleğin diri tutularak görsel sanat algılamasını değiştirdi.

Bu bağlamda, üçüncü etken ise, 1980 sonrasında dünya sanat çevreleri ile Türk sanatçıların etkileşimlerinin çoğalması sonucunda minimalist, hiper-realist, neo-ekspresyonist yorumlar yapan, kavramsal sanatı ve video sanatını seçen, enstalasyon yapan kuşak sanatçıların yetişmesidir (Germaner, 1998: 25). Geleneksel motifleri ve desenleri çağdaş dönem Türk resminde ilk kez Erol Akyavaş'ın 1975'te yaptığı "*Eski Kent*" tablosunda görebiliriz. Osmanlı minyatürlerinde yer alan kale betimlemelerinden yola çıkarak 16.yüzyıl Osmanlı şehrini soyut kuşbakışı görünümünü yeniden kurgulayan eser geleneksel betimlemenin çağdaş uygulama içerisinde sunulduğu önemli bir eserdir. 1990'lı yıllarda post-modern sanat anlatısının etkisi ile yapılan yerleştirme çalışmalarından Handan Börtüçene'nin "*Anadolu Medeniyetleri Müzesi yerleştirmesi*", Halil Akdeniz'in Anadolu'daki tarihsel süreci kronolojik olarak ele aldığı medeniyetin oluşumunun katmanlarını içeren "*Siyah-Beyaz*"adlı eseri çağdaş sanatın tarih ve gelenekle olan bağını yeniden kurgular.

Gülsün Karamustafa'nın popüler kültür öğelerini kullandığı "*Osmanlı Soy Ağacı*" sergisinde Osmanlı kültürünün izlerini taşıyan eserlere yer vererek harem geleneğinden alıntılar yapar. 1980'lerin sonunda Erdal Aksel, Hüsamettin Koçan ve Mevlüt Akyıldız eserlerinde desenleri ve formları deforme etmeden kullanarak hicivsel olarak ele alırlar. Hüsamettin Koçan'ın "*Alanya Tersanesi*" ve "*Anadolu'nun Görsel Tarihi*" adlı eserlerinde Anadolu'nun Türkler tarafından fethedilmesine ve Osmanlı el sanatlarından direk olarak alıntılanma yaparak hayata geçirir. 1990'larda ise genç kuşak sanatçılardan olan Mustafa Altıntaş'ın "*Ingres Erotikamani I-VII*" ve Genco Gülan'ın "*Tekrar-Yeniden İnşa*" adlı video çalışması gelenekselin yeni medya sanatı çerçevesinde kurgulanmasına örnek teşkil eder. Altıntaş eserinde Ingres'in 1863 yaptığı *Türk Hamamı* tablosundan esinlenerek seramik ve kumaşın birleştiği kaplan postu üzerinde erotik göndermeler yapar. Gülan ise daha yakın bir tarihsel perpektife odaklanarak Windows yazılım pencereleri üzerinden Atatürk Cd-Rom'undan aldığı görüntüleri kurgular.1980'li yıllarda teknik açıdan çağdaş sanatın kazandığı ivme

sayesinde 1990'lı yıllarda geleneğe ve İslami sanatlara bağlı gelişen yeni sanatsal denemeler sergiler sayesinde geniş kitlelere ulaşır.

“*Bellekten Modernliğe: İslam Dünyasından Yeni Yapıtlar*” adlı sergide değişik coğrafyalardan 15 sanatçı, işleri aracılığıyla bellek ve modernlik arasındaki ilişkiyi sorguladı. 1997 Venedik Bienali sırasında ve 1998'de İstanbul'da gerçekleştirilen bu sergi İslam ülkelerinde çağdaş sanatla ilgili üretim yapan sanatçıları bir araya getirir. Bu sayede ilk kez Venedik Bienali gibi köklü bir sanat organizasyonda İslam ülkelerinden gelen sanatçılar geleneksel ile çağdaşı bir arada yorumlar.

Aynı yıllarda Borusan Sanat Galerisi'nde küratör Beral Madra tarafından düzenlenen *Aynılık ve Ayrılık*<sup>2</sup> sergisi (1997) İslami sanatlarla çağdaş sanatın geçişkenliğini gözler önüne serer. Teknolojik ve ekonomik gerçekler toplumları geleneksel kültür belleğinden uzaklaştırırken, şu andaki ve gelecekteki belleğin çağdaş sanat yoluyla nasıl şekilleneceğini sorgular. Geleneksel sanatı modernist ve post-modernist eserler aracılığı ile bir araya getirmek çoğu zaman bürokratik engeller nedeniyle gerçekleştirilememiş olsa da *Aynılık ve Ayrılık* sergisi 90'ların sonunda geleneksel vurgunun hakim olduğu sanat eserlerinin bir arada bulunmasına aracılık ederek önemli bir işlev üstlenir. Küratör Madra, aynılık ve ayrılık terimlerini, unutmaya ve hatırlama arasındaki karşıtlıkların ve çelişkilerin yarattığı gerilimleri kullanarak geleneği yeniden üretir. Gelenek aynılıktan güç alır, ayrılıkla ise geleneğin kendisi gibi olmadığını belirterek sanat yapıtını bağımsızlaştırır (Madra, 1997: 3).

Sergide yer alan sanatçıların işleri doğrudan geleneksel sanatlarla bağlantı kurularak oluşturulmuş yapıtlardan meydana gelir. Sabri Berkel, Kemal Önsoy, Murat Morova ve Selda Asan'ın işleri hat sanatının izlerini taşır. Selda Asal'ın el yapımı kağıt parçalarından oluşturulmuş defter yığınları, Murat Morova'nın kitap cilt parçaları, Kemal Önsoy'un ritmik imgelerin kullanıldığı homojen ve kaygan silmeli resimleri 15.yüzyıl Osmanlı sanatına vurgu yapar. Burhan Doğançay ise sergide popüler kültür tarafından sıklıkla kullanılan 'zamanımızın belgeleri' olarak tanımladığı kapı figürlü eseriyle siyasal ve toplumsal olguları sorgular.

Ömer Uluç'un resimlerinde ise minyatürdeki kadın figürlerinin bir benzerini üreterek manevi işlevinin dışına çıkartarak anonim, yabancı, tehlikeli ve erotik hale getirir. Mithat Şen'in insan gövdesini soyut motiflere dönüştürerek ürettiği resimler İnci Eviner'in Batı imparatorlarını simgeleyen kimikleştirilmiş kaftanları deri ve bakırdan ve Komet'in geleneksel kültürün ve etnografik belleğin temsilcisi olan halıyı küresel ticaretin bir nesnesi haline getirmesi aynılık ve ayrılıkların birleşkenlerinin bir göstergesidir. Gerek “*Bellekten Modernliğe*” gerekse “*Aynılık ve Ayrılık*” 2000'li yıllarda yapılan kültürel kimlik ve gelenek temalı sergilere iyi bir temel hazırlar.

### **Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek Sergisi**

İstanbul Modern Müzesi'nde İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri kapsamında küratörlüğünü Levent Çalıkoglu'nun üstlendiği *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek Sergisi* son yıllarda kültürel kimlik ve geleneksel estetik anlayış üzerine temellendirilmiş önemli bir sergidir. Geleneğe ait düşünce ve üretim biçimlerinin

<sup>2</sup> Erol Akyavaş, Selda Asal, Sabri Berkel, Hülya Botasun, Burhan Doğançay, Alev Ebuzziya, İnci Eviner, Altan Gürman, Komet ve Murat Morova'nın eserleri sergi kapsamında sergilenmiştir.



modern sanata nasıl aktarıldığını sorgulayan ve merkezinde dokuz çağdaş sanatçının<sup>3</sup> işlerinin üzerinden bugün çağdaş sanatta geleneğin ne anlam ifade ettiği ne işaret irdelenmektedir.

Sergide yer alan sanatçıların başında Erol Akyavaş gelir. Akyavaş 'ın sanat anlayışı Türk-İslam kültür mirasını çağdaş sanatla oluşturduğu bilinçli bir sentezdir. Sanatçı eserlerinde 1980 sonrasında İslam Sanatlarını çağdaş sanata uyarlayarak İslami kavramları soyutlayarak anlatır. Anadolu'dan derlediği temel figürleri soyut sanat tekniği ile birleştirerek Anadolu tasavvuf mitolojisini soyutlama çabası içine girer. Non-figuratif soyut sanatı 'nakış' olarak tanımlayarak Türk sanatı ile soyut sanat bağlantısını şu şekilde kurar:

*Bizim nakış sanatımızla bu cereyan arasında çok önemli bir bağ var. Her ikisi de etraftaki şekilleri taklit ederek değil, icat edilmiş şekiller ve renklerle düzen kurar. Bizim nakışlarımız etrafı ve dünyayı taklit etmezler ama birbirlerini taklit ederler. Bizim nakışımızın resim alanına dökülmesi için Garp kültürüyle yoğrulmuş bir resim anlayışı şarttır (Çalikoğlu, 2010a: 129).*

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere sanatının erken dönemlerinde Yunus Emre ve Mevlana öğretisinden etkilendiği açıkça belli olan Akyavaş'ın 1980 sonrası sanatta İslami motiflerin belirginleşmesindeki etkisi çarpıcıdır. Beral Madra'ya göre Akyavaş sanatında:

*Simgeleri sert ve katı ideolojilerin karşılığı olarak değil, tinsel zenginliğin karşılığı olarak kullanılır.... 'Kimya-ı Saadet' dizisinden, tinin simgesi olan daire ile madde ve gövdenin simgesi olan kare arasında ülküsel bir uzlaşma söz konusudur.....Akyavaş'ın 80'li ve 90'lı yıllardaki üretiminde birbirini tamamlayan iki yön vardır. Birincisi, büyük Hristiyanlık anlatılarına karşılık veren ve İslamiyet'in tinselliğini, soyutluğunu yüceliğini savunan yönüdür. İkincisi de İslamiyet'in bu aydınlık yönünü savunanları ve savunurken canından olanları gündeme getiren yönüdür (Koçak, 2007: 49).*

1980 sonrasında Osmanlı minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh'un topografik resimleri Akyavaş için zengin bir görsel malzeme olur. Minyatür sanatının minimalist yönünün tersine büyük tuvaler kullanarak geometrik bilinci yeniden uyandırır. Sanatçı resminde çok çeşitli semboller kullanır. Bunların arasında vav harfi ve lam-elif gibi hat sanatı sembolleri ve Kabe de vardır. 1982 tarihli "Zafer Ünü" adlı eserinde labirent kavramı ile bu dünyanın sınırlarından başka dünyaya geçiş yollarını sunar. "Fihi Ma Fih" (İçindeki İçinde) üç temel tek tanrılı dini temsilen semboller kullanır ve soyut bir fikri ayrıntılardan ayırarak sade formlarda istediği evrensel anlamları taşır.

Gelenekten Çağdaşa adlı sergi, günümüzde geleneksel olanın yeniden üretilmesinde temel iki zorluğu karşımıza çıkarır: ilki çağdaş sanatta geleneksel yaşamın ülküselleştirilmesine dayanan bir taklitçilik olgusudur. İkincisi ise, Oryantalist bakış açısı ile üretilmiş nostaljik işlerdir. Modernleşme sürecinin başlangıcında gelenek ve estetiğin sığ bir şekilde algılanması ve dinin sanattan soyutlanması çağdaş sanatta İslami değerler kullanılmasının en büyük zorluğudur. İslami sanatları bir kültür projesi olarak düşündüğümüzde İslami estetiği ve felsefi anlayışının durağan olmadığını görürüz. Yıllar boyunca akademi çevresinde yeterince anlaşılammış olan İslam estetiği ve tasavvuf felsefi son yirmi yılda çağdaş sanatçılar tarafından yeni bir boyutla incelenmeye başlanır.

<sup>3</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, Murat Morova, Engin İnan, Balkan Naci İslimyeli, İnci Eviner, Selma Gürbüz, İsmet Doğan, Ekrem Yalçındağ sergiye katılan sanatçılardır.

Bu yeni akımı temsil eden sergiye katılan sanatçılardan Murat Morova geleneksel formların çağdaş sanatta kullanılması ile ilgili olarak “İslam’ı ve estetiği siyasal hicivden, kaba öykünmecilikten, süslemeci, nostaljik algılayışlardan, folklorik yansımalarından farklı olarak ele almalı ve tartışmalıyız”, şeklinde özetler (Çalikoğlu, 2010:187). Murat Morova’nın geleneği bir süreklilik olarak yorumlaması Gelenekten Çağdaş’a sergisi kapsamında gösterilen işlerinde görülebilir. Hat sanatının etkisinin görüldüğü “*Abdal*” adlı işinde ayna ve üzeri dövme gibi duran motiflerle süslenmiş insan maketini kullanarak ruhun aynaya yansıttığı manevi zenginliğin yollarını arar. “*Atlas*” adlı eserinde ise dünyayı sırtında taşıyan erkek figürü güçlü, kuvvetli idealize edilmiş bir erili sembolize eder. Tasavvuf inancına göre dünyayı baş tacı eden insan değil, vazgeçilmesi gereken bir dünya anlayışına sahip insan vardır. Bu ikilemden yola çıkarak aslında Atlas’ın dünyayı mı taşıdığı yoksa onun altında ezildiği mi sorgulanabilir.

*Hay(i)r* ise üçboyutlu bir heykel/yerleştirilmedir. Demirden yapılmış el formu üzerine 1990’lı yıllara ait Beyoğlu fanzinlerinin kolaj halinde yeniden üretilmesi ile oluşturulmuş sosyal içerikli bir yapıttır. Morova’nın amacı aslında toplumsal olarak dini dil, ırk farkı gözetmeksizin toplumsal olarak hepimizin aynı olduğu ve ortak bir paydayı paylaştığı duygusudur. *Hay(i)r*’da kullandığı parantezle hayırlı ve iyi oluşunun yanında toplumsal farklılığa yapılan zulme hayırdır. Morova’nın sanatında geleneksel öğeler detaylardan çok eserin kendi içerisinde barınır ve direkt bir mesaj vermeye çalışır.

Serma Gürbüz’ün de sanatında var olan geleneksel anlayışı Murat Morova’nın gibi direkt mesaj olarak vermeye çalışır. Sanatında görsel tarihin sorgulamasını yaparken Doğu’nun duygularını taşıyan ve Batı’yı bilen soyut ve romantik bir zaman diliminde mizahi bir dilde tanımlar. Resimlerini olmayan ulvi zamana tanımlandırılarak sınırsız, sonsuz, cinsiyetsiz bir form elde etmeye çalışır. Farklı malzemeleri farklı teknik ve tekrarlarla yeniden üretmeye çalışır. *Karaname*, *Yünname*, *Avrupalılar*, *Deniz Kestaneleri*’nde taklit ve kopyanın dışına çıkarak bir ölçüde bellek sorunundan söz eder. Tarihsel belleğin beraberinde getirdiği birikim ile geleneksel imgeleri yeniden yorumlar.

Sergiye katılan bir başka sanatçı Balkan Naci İslimyeli ise bellek sorunu ve kimlik sorunu tarih bilincinin bir olarak var olduğunu kabullenerek yaptığı işlerde geleneği eleştiren ve yargılayan eserler üretmeyi tercih eder (Çalikoğlu, 2010b: 173). Geleneksel sanatın baskıcı yanlarına çağdaş bir bilinçle yaklaşarak geleneği yeniden okuyarak keşfeder. Geleneğin dinamiğinin moderne zemin hazırladığı “*Suret*”(1998), “*Deja Vu*”(1999), “*Zaman-Sız*”(2002), “*İstanbul: Hava-Su-Toprak-Ateş*”(2009) sergileri ritüellerin dönüştürülmesi ile oluşur.

Kronolojik olarak tarihsel ve geleneksel olana bağlı kalmayan İslimyeli geleneksel estetiği bir toplumun kolektif bilinçaltı olarak yorumlar. Çağdaş sanatın modernizmin getirdiği zinciri kırarak sürekli olarak yenilenmesi gerektiğine inanır. İslimyeli’ye göre “Gelenek, bugünü anlamamızda ve yorumlamamızda, çağdaş bir sanatçı olarak: eklemlemek istemesek de, mutlaka dikkatle bakmamız gereken süreçlerdir (Çalikoğlu, 2010a: 173).

İsmet Doğan ise sergideki geleneksel resmi duvardan kopuk bir biçimde değerlendirerek nesne resmi biçimine dönüştürür. Üç boyutlu mekânlar içerisinde yaptığı renk kodlamaları ile yeni nesnelere üreten Doğan için geleneksel sanat ile geleneksel zanaat ile paralellik gösterir. Görsel olarak geleneksel olandan alıntı yapmak yerine paralellik kurar. Doğan: “Benim sanat olarak yapmaya çalıştığım müdahaleler, bir çeşit modifiye etmek, işaretlemektir. Yöntem olarak imgeler düzeninde yer değiştirmeler, yerinden etmeler gibidir”, der. Doğan’ın sergide yer alan

*Yarık* ve *İmago* dizilerinde simgeler yardımıyla temsili soyutlamalara giderek geleneği yeniden tanımlar.

Bir Anadolu kentinde doğup büyüyen sanatçı Ergin İnan resimlerinde çocukluk yıllarında sıklıkla karşılaştığı Arap harflerine, kitap sayfalarına ve teorik olarak da İslam tasavvufuna yer verir. İnan, son otuz yılda ürettiği resimlerde portre, böcek, embriyonik insanlar, renkli taşlar gibi öğeler sürekli kullanır. “El,” “Ayak” ve “El Görür” serilerinde birçok mistik imgeyi beraber yorumlar.

Bir başka sanatçı, İnci Eviner, işlerinde geleneği kültürel farklılık boyutunda algılanan ve ifade edilen bir olgu olarak tanımlar. Türkiye’nin Batı dünyası karşısında kendisine keskin bir kimlik yaratma çabası Eviner’in eserlerinde sorgulanır. Sanatçı geleneği, dünya kültür farklılığının tanımlanmasında bir öneri olarak kabul eder ve ulusların kendilerini dünyaya tanıttıkları temsil mekanizması işlevi gösterir (Çalikoğlu, 2010b: 58). Sergide yer alan eseri “*Yeni Vatandaş’ta*” kullandığı çintemani motifi ile Batı sömürgeciliğinin doğu kültürleri üzerinde yaptığı tahribatı 19.yy’a ait bir kartpostal deseni üzerinden betimler. Diğer bir eseri “*Arabesk’ta*” ise Batı’nın ötekini tarif ederken yarattığı klişelerden yola çıkarak geleneği toplumsal dinamiği ile algılamaya çalışır. Eviner’de Balkan Naci İslimyeli gibi toplumsal hafızanın ürettiği ve bir arada tuttuğu geleneği eleştirel biçimde yeniden ele alarak onun ürettiği imgeleri bozar. Eviner sanatını yerel sanat tanımlamasının dışında tutarak hem Doğu’nun hem de Batı’nın içinde yer aldığı eklektik bir düzleme oturtur.

*“Hem kendi geleneğim hem de kendi geleneğimden ayıramadığım Batı geleneği içinde koskoca bir sanat dili var. Ben orada boş noktalar bulmaya, boşluklar içinde hareket etmeye çalışıyorum. Aslında son derece politik olan bu boşluklar neyin temsili? Bütün bir sanat tarihini böyle okumak zorundayım, çünkü ben batılı değilim o resmi tarihin içinde yer almadım”* (Çalikoğlu, 2010b: 67).

Geçmişin çağdaş sanatta yeniden değerlendirilmesi ve yeni formlar içinde geleneksel olanın harmanlanması 1980 sonrası çağdaş Türk sanatına yeni bir perspektif kazandırmıştır. Geleneksel her türlü biçim ve estetiği modern ve çağdaş anlatımla yeniden yorumlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, İsmet Doğan, İnci Eviner, Selma Gürbüz, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova ve Ekrem Yalçındağ’ın çalışmaları Türk çağdaş sanatı çerçevesinde ayrıcalıklı bir yer almıştır.

## Sonuç

Türkiye coğrafyasında geleneksel sanat unsurlarının moderne aktarılması son yüz yıllık süreç içerisinde sanat tartışmalarının temel sorunsallarından birini oluşturur. Özellikle bulunduğumuz coğrafyada modernite ve çağdaş terimlerinin üzerinden yapılan kurgular nedeniyle sanatçıların çağdaş sanatta geleneksel bakış açısını kullanması sancılı bir süreci içerir. Kimi zaman sanatçıların kişisel eğilimlerinin dışında gelenekle bağ kurarak çağdaş sanatı bu form üzerinden sürdürmeleri oryantalist bir düşünce ve üretim şekli olarak algılanır. Diğer taraftan küresel sanat piyasası eserleri geldikleri coğrafyaya göre kodlar, değerlendirir ve fiyatlar. Bu ortamda geleneğin hayalden gerçeğe dönüşmesi piyasa güdümlü bir estetik anlayışı beraberine getirir.

Aslında Türkiye’de yaşamış ve yaşayan her sanatçı geleneğin kodlarını sanatlarına farklı biçimlerde taşırlar. Genellikle kimlik tartışmaları sırasında ön planda tutulan toplumsal bellek,

gelenegi çağdaş sanatta canlı tutarak yeniden kurgulanmasını ve hatırlanmasını sağlar; hayali gerçeğe çevirir.

#### KAYNAKLAR

- AKAY, Ali, (1998), “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması,” Toplum ve Bilim, 79, s.24-65.
- AKGÜL, Alphan, (2003), “Sanatçıların Kendiliğinden Felsefesi, Görsel İdeoloji ve Ressamların Yurt Gezileri,” Dipnot: Sanat ve Tasarım Yazıları, n.1, s. 116-122.
- AKSEL, Malik, (1960), Anadolu Halk Resimleri, Baha Matbaası, İstanbul.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı, (1937), Sanat Eseri Nedir?, Yeni Adam, n. 172, s. 14.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı, (1967), Kültürce Kalkınmanın Sosyal Şartları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- BARLAS, Şeyda, (2010), Visions of Aesthetic and Culture in Yeni Adam (New Man), VDM Verlag, Almanya.
- BARLAS BOZKUŞ, Şeyda (2011), Turkey in Global Art Scene: Dual Narratives in In The Politics of International Exhibitions After the 1980s, Boğaziçi Üniversitesi/Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul.
- ÇALIKOĞLU, Levent, (2010a), Gelenekten Çağdaşa: Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek Sergi Kataloğu, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- ÇALIKOĞLU, Levent, (2010b), Gelenekten Çağdaş’a Sergi Konuşmaları: Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- EDGÜ, Amelie, (Ed.), (1998), Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), Milli Resurans Yayınları, İstanbul.
- ELVAN, Nevin, (Ed.), (2005), Resim Tarihimizden “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması Sergi Kataloğu, YKY, İstanbul.
- GERMANER, Semra, (1998), “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri, (Ed. Ayla Ödekan), s. 8-25, İstanbul.
- GÖKALP, Ziya, (1986), Türkçülüğün Esasları, (Ed.Mehmet Kaplan), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KOÇAK, Orhan, (2007), Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- KOÇAN, Hüsamettin, (1998), “Halk Sanatı,” Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri, (Ed.Ayla Ödekan), s. 32-39, İstanbul.
- KUBAN, Doğan, (2005), Çağlar Boyunca Türk Sanatının Anatharları, YKY, İstanbul.

- MADRA, Beral, (1998), Bellekten Modernliğe: İslam Dünyası'ndan Yeni Yapıtlar, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- MADRA, Beral, (1997), Aynı'lık ve Ayrı'lık: Gelenekten Postmodern Sanat Yapıtlarına Bir Bakış, Borusan Kültür Sanat Merkezi, İstanbul.
- MANUKYAN, Ayda Şirin, (1998), "Naif Resimi", Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri, (Ed. Ayla Ödekan), s.40-47, İstanbul.
- ÖDEKAN, Ayla, (Ed.), (1998), Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- ÖNDİN, Nilüfer, (2003), Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat (1923-1950), İnsancıl Yayınları, İstanbul.
- SÖNMEZ, Necmi, (2005), "Çoksesli Bir Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar", Resim Tarihimizden "İş ve İstihsal" 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması Sergi Kataloğu, (Ed. Nihal Elvan), s. 41-53, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (2005), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (1992), "AICA 1954," Sanat Dünyamız, no. 46, s. 2-3.