

ADNAN TURANI’NİN ÇİZGİ KULLANIMI

Feyza AKDER

Yüksek Lisans TEZİ

Sanat Bilimi Anasanat Dalı

Danışman: Prof.Dr. Bahadır GÜLMEZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Eylül 2008

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

ADNAN TURANİ’NİN ÇİZGİ KULLANIMI

Feyza AKDER

Sanat Bilimi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül 2008

Danışman: Prof. Dr. Bahadır Gülmez

Modern Türk resminde kaligrafi yaygın bir biçimde kompozisyonun bir ögesi olarak kullanılmıştır. Kaligrafi harfler yani çizgiler üzerine geliştirilmiş bir geleneksel sanattır. Kaligrafi çizgilerden oluşur ve çizginin plastik özellikleri çizgiyi soyutlamaya yatkın kılar. Bu nedenle gerek Uzak Doğu gerekse İslam kaligrafisinin soyutlamaya yatkın doğası sadece modern Türk resminde değil on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren Avrupa’da gelişmeye başlayan soyut sanat pratiklerinde de kullanılmıştır.

Adnan Turani modern Türk resminde kaligrafiyi soyut eğilimlerle resimlerinde kullanan sanatçılardan biridir. Turani öğrencilik yıllarında ve Almanya’daki resim eğitiminden önce kontur çizgisinin özellikleri üzerine düşünmüştür. Almanya’daki eğitiminden sonra soyut sanat anlayışını değiştirmiş ve olgunlaştırmış, gerek resim gerekse akademik çalışmalarında çizginin kendine özgü karakteri, bağımsız resimsel bir öge oluşu üzerine yoğunlaşmıştır. Adnan Turani’nin bu yönelimi modern Türk resminde süregelen orijinallik, millilik, ulusallık, mahallilik gibi tartışmalarla bağlantılıdır. Turani resimlerinde “memleket iklimini” yaşatmak istediğini belirtir. Bu çabasında kilimler, halk dansları yapan figürleri kullansa da en çok üzerinde durduğu öge kaligrafidir.

Adnan Turani’nin sanat yaşamındaki bu seçimin bir tesadüf olmadığını ve Turani’nin seçiminin modernliğin, dolayısıyla modern sanatın bünyesinde var olan kopuşlar ve süreklilikler ile ilgili olduğunu düşünüyoruz. Bu durum, Turani’nin sanat macerasının büyük bir kısmının dahil olduğu post-modernlik ile çelişkili bir atmosfer doğurmakta ve özgünlük ile ilgili tartışmalarının yeniden doğmasına yol açmaktadır.

ABSTRACT

In modern Turkish painting calligraphy has been used often as a composition element. Calligraphy is a traditional art which is based on lines and letters. Since calligraphy is based on lines, line's plastic characteristics create a connection between lines and abstraction. This characteristic enabled European artists to use line as an element of abstraction as well as traditional Far East and Islamic art.

Adnan Turani is an artist who uses lines as an element of abstraction in his art. Until his educational trip to Germany Turani studied on outlines. After his education in Germany his idea of abstract art changed. Since then he concentrated on line as a free *sui generis* element of art. Turani's inclination to this way is an influence of the discussion about originality, nationality and localness that had been taking place for at least 30 years. Turani has been using traditional elements in his art but he has always been concentrated on lines.

We believe that Turani's choice is not a coincidence but it is an influence of modernity and concepts of modern art.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Feyza AKDER'in "Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı" başlıklı tezi tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sanat Bilimi Ana dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı) :

Üye :

Üye :

Prof. Dr. Atilla ATAR
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Feyza AKDER

Sanat Bilimi Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Ls. 2003 Ankara Üniversitesi, Hukuk Fakültesi , Hukuk Bölümü.

Lise 1997 TED Ankara Koleji Özel Lisesi, Genel Kültür Bölümü.

Yayınlar

“White-Light-Diet”, rh+sanat Dergisi, sayı 49, İstanbul, Mart 2008.

“Mneymosyne Çağdaş Cam Sanatları Müzesi’nde”, rh+sanat Dergisi, sayı 48, İstanbul, Şubat 2008.

“El Görür”, rh+sanat Dergisi, sayı 42, İstanbul, Temmuz 2007.

“İki Ağacın Gölgesinde Mükemmellik”, rh+sanat Dergisi, sayı 37, İstanbul, Şubat 2007.

“Eskişehir Çağdaş Cam Sanatları Müzesi”, Anadolu Sanat, sayı 19, yayıma hazırlanıyor.

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: 03 Ocak 1980 Cinsiyet: Kadın Yabancı dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ ve ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇİZGİ,ÇİZMEK ve ADNAN TURANİ

1. ÇİZGİ,ÇİZMEK ve ADNAN TURANİ.....	4
1.1. Çizgi ve Yazı: Mistisizm, Yücelik, Bilinmezlik mi yoksa Belirleme, İndirgeme, İşaretleme mi?.....	6
1.2. <i>“Tas ve Limon”</i> ’dan <i>“Siyah Yapraklı Çiçek”</i> e Kıvrılan Çizgiler.....	18

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUTLAMA ve ADNAN TURANİ

1. TÜRK SANATINDA SOYUTLAMA.....	37
1.1. Geometrik Soyuttan Lirik Soyuta:Almanya Etkisi.....	38
2.1.2. Sanat İçin Soyut Sanat.....	41
2.2. Çizginin Anarşist Tadı- 1970’ler.....	44
2.2.1. Çılgın Tanrılar: 1980.....	48
2.2.2. Kimlikler-1990’lar.....	51
2.2.3. Aşk- 2000’li Yıllar.....	54
2.3. Turani’nin Soyut Dünyası.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KIRIK AYNANIN KARŞISINDA MODERN SANATIN GERÇEK ÇEHRESİ

3.1. Avangard.....	64
3.2. Yeni, Modern ve Gelenek.....	75
3.3. İkilikler.....	80
SONUÇ.....	88
EKLER.....	91
KAYNAKÇA.....	124

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil-1: Tas ve Limonlar.....	22
Şekil-2: Desen.....	23
Şekil- 3: Soyut.....	25
Şekil- 4: Çıplak.....	26
Şekil- 5: Desen.....	26
Şekil- 6: Çıplak.....	26
Şekil- 7: Yeşil Üzerine Konuşma II.....	27
Şekil- 8: Kaligrafik Düzenleme.....	30
Şekil- 9: Yazısal Deniz Anası.....	32
Şekil- 10: Kaligrafik Düzenleme.....	32
Şekil- 11: Yeşil Şapkalı Kadın.....	33
Şekil- 12: Tuğrani Tuğra.....	34
Şekil- 13: Siyah Yapraklı Çiçek.....	35
Şekil- 14: Türkan'ın Portresi.....	37
Şekil- 15: Güliden'in Portresi.....	37
Şekil- 16: Resim No:1.....	38
Şekil- 17: Resim No:2.....	38
Şekil- 18: Soyut Kompozisyon.....	52
Şekil- 19: Anarşist Kız.....	56
Şekil- 20: Yeşil Üzerine Anıtsal Şarkı.....	57
Şekil- 21: Ahmet'in Alman Sevgilisi.....	60
Şekil- 22: İnsansız Kent.....	62
Şekil- 23: Balıkçı Refet'in Evi.....	64
Şekil- 24: Orkestra'dan Notlar.....	65
Şekil- 25: Kucaklaşma.....	68
Şekil- 26: Dansöz.....	70
Şekil- 27: Kemancı Kız.....	71
Şekil- 28: Bombardıman.....	76
Şekil- 29: Asılmış Adam.....	76

Şekil- 30: Kırmızı Yazı.....	88
Şekil- 31: İstanbul.....	90
Şekil- 32: Mektup.....	91
Şekil- 33: Kaligrafik Notlar.....	92

GİRİŞ

“ (Klee'nin sanatında) Hat bizzat aktif bir varlık olmak için sanatçının şahsından kendisini kurtarır. Serbest ve gayesiz bir şekilde hareket ederek kendine has bir dinamizm ve ruha sahip olur. Böylece (Klee'de) grafik cihet imajiner olup; illüzyonist değildir.”¹

Adnan Turanî, çizgi kullanımını kaligrafinin, yani el yazısının heyecanı ve içgüdüsellliği ile sanatsal yaratıcılığın resimlerinde ortaya çıktığı öge olarak nitелеmektedir. Bu çalışmanın amacı, bütün bu özellikleri ile çizginin günümüzün önemli Türk sanatçılarından biri olan Adnan Turanî'nin resimlerinde nasıl bir anlam kazandığını çözümlemeye çalışmaktır. Adnan Turanî çizgileri, önce soyut resimlerinde hat sanatına yakın bir tutumla, daha sonra da figüratife dönen resimlerinde kendine özgü bir şekilde kullanmıştır. Çizginin Türk sanatı ile geçmişe dayanan hukuku göz önüne alındığında Adnan Turanî'nin çizgilerinin nadir, beklenmedik bir hal içinde olmadıkları daha çok ortaya çıkar. Adnan Turanî, 1960'larda resimlerinde çizgiyi önemli bir resimsel öge olarak kullanmaya başlar. Yazı sanatının icrası ise yüzlerce yıl öncesine dayanmaktadır. Bilindiği gibi çizgi tarih boyunca pek çok şekilde kullanılmaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Batılı anlamda resim yapılmaya başlandığı zaman bile yazı sanatının (hat sanatının) Türk resminde özgünlük sorununa bir çözüm olacağı düşünülmüş, bu inanç 1980'lere kadar sürmüştü.

Çizginin gelenekle kurduğu ilişki bu noktada çetrefilli bir hal almaya başlar. Çizgi geleneksel olarak, özellikle hat sanatında bir estetik değer olarak yer almaktadır. Bu estetik, özellikle din nedeniyle katı kurallara sahiptir. Yaratıcılığın ortaya çıkarılması oldukça zordur. Çizgi, hat estetiği içinde dini kuralların yarattığı bir sınırdır. Belirler, açıklar, işaret eder. Ancak bu gelenekten yararlanmak isteyen, gelenekten beslenmek isteyen modern sanatçılar için çizgi, geleneğin kurallarını gene çizginin kendi nitelikleri ile yıkmak demektir. Çizgi bu yıkım anında karalar, belirsizleşir, helezonlar oluşturur, duygusallaşır. Gelenek ve yaratıcılığın karşı karşıya geldiği bir görsellik olur. Özgürleştirirken yıkmak zorundadır. Çizgi bu anlamda

¹ Adnan Turanî, **Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi**. Birinci baskı. Ankara: Doğu Ltd Şirketi Matbaası, 1960, s. 7.

devrimselleşmiştir. Adnan Turanî kaligrafik öğeleri resimlerinde kullanmaya başladığında gelenekten yararlanmak isteyen, ona sahip çıkmak isteyen genç bir sanatçıdır. Çizgi, yüzyıllar boyunca görsel kültürde neredeyse hep aynı mantıkla kullanıldıktan sonra, yüzyıldan daha kısa bir süre içinde radikal estetiklerin aracı olur. Adnan Turanî'nin yaşamında da, Turanî'ye özgü bir evrim izler.

Adnan Turanî, çizgi geleneğinden gelen, sonra geleneği tümüyle reddedip gene de ondan beslenmeye devam etmek isteyen bir kültürde, profesyonel sanat yaşamına çizgi ile başlamış ve resmini bu yönde geliştirmiştir. Özellikle Adnan Turanî gibi soyut resim yapan veya soyutlama eğilimi taşıyan modern Türk Sanatçıları da resimlerinde kaligrafik öğeler kullanarak belli bir orijinallik yakalamaya çalışmıştır.² Aslında görsel kültürümüzde bir arada bulunabilen soyutlama ve çizgisel ifade Adnan Turanî gibi yaklaşık bir yüzyılın Türk sanatçılarının büyük bir kısmında beslenmek için bir veri olmuş ve geleneği yıkmak için, bir anlamda onu gelenek olmaktan çıkaran bir taraftan da güçlendiren bir eylem haline gelmiştir. Adnan Turanî bu eylemin en radikal isimlerinden biri olduğundan değil, en başarılı ve en tipik örneklerinden biri olduğu için tez konusu olarak seçilmiştir.

Adnan Turanî, doktora tezinden itibaren yazdığı bütün kitaplarında çizgiden söz eder. Kitaplarından ve röportajlarından yola çıkarak şunu söyleyebiliriz ki, çizgiyi kullanmasının iki nedeni vardır. İlki çizgileri serbest bir şekilde, kendine has bir dinamizm ve ruhla kullanmak istemesidir. Adnan Turanî'ye göre, böyle bir kullanım ile sanatsal yaratıcılık ortaya çıkar. Sanatçının çizgi ile ilgilenmesinin ikinci nedeni ise Türk Sanat tarihine özgü bir meseledir.

*“Memleketimiz de uluslararası toplum ortamı tipine yönelmiştir. Bu toplum ortamının sanatı soyuttur. Soyut, bir üslup tarzı değildir, belki bir üslupsuzluk yüzyılın üslubudur. İşte memleket sanatçısına düşen görev, soyut sanatın asgariye indiği sanat unsurlarını, iklimsel mizaca uyarak düzenlemektir.”*³

² Esin Yazar, Yirminci Yüzyıl Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Eylül 1987), s.1-10.

³ Adnan Turani, **a.g.e.**, 1960, s. 21.

Adnan Turanî, çizgi konusunu kitaplarında Batı resim sanatının tarihini inceleyerek ele almıştır. Sanatçının yazdığı *Dünya Sanat Tarihi* kitabının izleği de bu şekildedir. Kısacası Adnan Turanî çizgiyi kuramsal olarak anlatırken Türk Sanat tarihindeki çizgisel plastik geleneğini temel almaz.

Bu çalışmada Adnan Turanî'nin çizgilerini anlamlandırmak için çizgiyi ve çizgiden üretilmiş bir sanat türü olan hat ve yazı resimleri değerlendirilecek. Bu çalışma bir plastik sanatlar eleştiri tezi olmayı amaçlamıştır. Bunu gerçekleştirmeye çalışırken de sanat tarihi verileri kadar çeşitli sanat kuramcılarının yapıtlarından da yararlanmaya çalışılacak. Çalışma sırasında en çok başvurulacak kaynaklardan ikisi Adnan Turanî'nin *Çağdaş Sanat Felsefesi* ve *Resimde Geometri* adlı kitaplarıdır. Bu kitapların etrafına örülen kavramlar, tezin üç bölümündeki tartışmalara Turanî'nin nasıl cevaplar verdiğini belirlemiştir. Ayrıca modern sanat kavramları karşısında Turanî'nin duruşunu belirlemek için özellikle faydalı olmuşlardır.

Tezin ilk bölümü çizgi ve çizmek kavramlarına ayrılmıştır. Birinci bölümün sonunda Turanî'nin çizgisinin nasıl bir seyir izlediği üzerine düşünceler, resimleri yorumlanarak eklenmiştir. Çizginin bağımsız, kendine özgü, soyutlamaya çok elverişli resimsel bir araç olduğu görüşüne varıldıktan sonra, ikinci bölümün konusu soyutlama olarak ele alınmıştır. İlk bölüme benzer bir şekilde, soyutlama kavramı ve soyut sanatın sanat tarihinde ne ifade ettiğinin çözümlenmeye çalışılmasından sonra, Türkiye'de 1950'li yıllardan günümüze soyut sanatın on yıllık dönemler halinde nasıl bir pozisyon aldığı belirlenmeye çalışılmıştır. İkinci Bölümün son alt başlığı Adnan Turanî'nin soyutlama anlayışını toplum ve tarihle karşılaştırıldığı ikinci alt başlıktan sonra bir birey olarak ele alınmasından oluşmuştur.

Üçüncü Bölüm ise, modern sanatın gelenek- kopuş, avangard-isyan gibi olguları ile Turanî'nin modernizme ve terim olarak reddettiği postmodernizme bakışını ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

I. BÖLÜM: ÇİZGİ, ÇİZMEK ve ADNAN TURANİ

Çizgi, geometrinin bir parçası, yani dünyayı ölçmenin bir yoludur ve insan zihninde kavramsallaşır. Çizgi her türlü ifadeye elverişlidir. İşaretlerin çoğu çizgilerden oluşur. Çizgiler düşünceyi kolaylaştıran ve aynı zamanda ilişki kuran bir tasarıma dönüşebilirler. Zihinde pek çok türde tasarlanabilirler. Bu noktada, örneklerinin doğa da olup olmadığı çok da önemli değildir.

Çizginin ifade etmek konusunda bize sunduğu çeşitlilik, birçok çizgisel anlatım biçiminin doğmasını sağlamıştır. Her çeşit matematiksel ifadenin, alfabelerin, grafik ve sanatsal sembollerin çoğu çizgiseldir. Özellikle İslam ve Uzak Doğu sanatında çizgi özel ve soyut bir anlam taşımıştır. Yazının güçlü görselliği ve çizmenin sanatsal boyutları yüzyıllar süren pratiklerle ortaya konulmuştur.

Çizgi, soyutlama eylemine en elverişli plastik öğelerden biri olarak değerlendirilir. Çizginin ne olduğu üzerine biraz daha düşünersek tanımının bile ne kadar yüksek bir hayal gücüne ve sonsuzluğa ulaştığını görürüz. Çizgi noktaların birleşmesinden oluşur. Nokta, tanımlanması oldukça zor bir geometrik öğedir. Çünkü nokta boyutsuzdur. Çoğu zaman iki doğrunun kesişme yeri veya bir kalemin kâğıt üzerinde bıraktığı leke olarak tanımlanır. Noktanın tanımı böyle bir özelliğin ipucunu vermese bile dairesel olarak düşünülür. Hâlbuki boyutsuzluğun şekli olamaz. Aslında üç metreye, üç metre beyaz astarlı bir tuval üzerine, çapı 30 cm olan bir siyah daire çizersek ve bu tablonun adı nokta dersek pek bir itirazla karşılaşmayız; ama bu siyah şekil bir üçgen, altıgen, kare veya yamuk olduğu takdirde itiraz edilebilir. Kısacası çizgiler boyutsuzlukları bileştirip, iki veya üç boyut elde ederler. Biraz daha hayal etmeye devam edersek; bir nokta içinde sonsuz sayıda nokta daha barındırdığına göre, aslında bir nokta çizgilerden, o çizgiler de noktalardan oluşmaktadır ve kâğıdın üzerine kalemin ucunun bıraktığı leke, sonsuza kadar her yöne doğru uzanmaktadır. Çizgiye mistik anlamaların yüklenmesinin nedeni bu geometrik çözümleme değildir muhtemelen, ancak çizginin yapısında kelimenin tam anlamıyla sonsuza uzanan bir

taraf vardır. Bu uzanış aynı zamanda hareketi de beraberinde getirir. Çizginin yapısında bir olasılıklar zinciri vardır.

Geometrik olarak durum böyle olsa da, çizgi hayatın olağan akışı içinde ince ve tek boyutlu olarak algılanır. Aslında bu, görsel ölçütlere göre yapılan bir sınıflandırmadır. Herhangi bir sokaktaki asfalt şeritleri, bir apartmanın tepesinden bakıldığında çizgi olarak görülür. Aynı şerit kaldırımdan içi boyanmış bir dikdörtgen olarak algılanabilir. Bu algılamının nedeni çizginin boyutsuz, ince ve kontrollü olarak tanımlanmasıdır.

Çizginin sanatçılar ve iletişim kurmak isteyen pek çok insan tarafından algılanışı geometrik algılanışından farklıdır. Yaratıcılıkla en çok iç içe geçtiği alan, soyutlamaya elverişli olan yapısıdır. Çizgi tek boyutlu olsa da, onunla ifade edebilmek, çok isabetli noktaları tutturmak ve tutumlu ve sadece temsili yapılmak istenilen varlığın hacmini ve şeklini görsel olarak iyi tanımak mümkündür. Çizgi, sınırlarından giderek, yüzeydeki dokuları canlandırarak veya çizilenin karakteristik özelliklerini ortaya çıkararak “anlatım” konusunda başarı sağlar. Bir çizginin inceliğinden, çizilmiş nesnenin uzaklığını, ışığı alış durumunu, ağırlığını, hangi malzemeden yapıldığını, çizenin ifadesini çıkarabiliriz. Bu da aslında soyutlamanın, soyutladığı nesnenin veya kavramın özelliklerini çok keskin bir şekilde ortaya çıkarmasından kaynaklanır.

Hat Sanatı ve Uzak Doğu kaligrafisi de büyük soyutlamalardan oluşur. Bu iki verinin dışında batılı anlamda Türk resim sanatı içinde soyutlamaya yönelmiş sanatçıların çoğu hat sanatı ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Adnan Turanî bu iki çalışmanın birleştiği geniş grupta yer almaktadır. Bu nedenle, Turanî’nin resimlerini yorumlamaya geçmeden önce soyutlama konusu ele alınacaktır.

Başına buyruk, vazgeçilemeyen, sınır çizen, karalayan, işaretleyen, birleştiren, yücelten, indirgeyen, ne isterse onu ifade edebilen çizginin macerasının kısa bir bölümünü, döneminin tipik bir sanatçısı olan Adnan Turanî’nin resimleri üzerinde inceleyeceğiz.

1.1. Çizgi ve Yazı: Mistisizm, Yücelik, Bilinmezlik mi yoksa Belirleme, İndirgeme, İşaretleme mi?

Patrick Maynard, John Berger ve Rudolf Arnheim, görme, algılama ve çizmek üzerine yazmışlardır. Üçünün de yazılarında çizmek ile kast ettikleri aslında desen çizmektir. Ayrıca Patrick Maynard dışında çizginin zamanla ve varoluşla olan ilgisine açıkça değinen olmamış, çoğunlukla genel belirlemeler yapılmıştır. Bu genellikleri çalışmamızın bu bölümünde özellikle iki boyutluluğu işaret eden çizgiye yoğunlaştıracğız. Adnan Turanî'nin yağlıboya resimleri ve suluboya serilerinde kullandığı çizgiler iki boyutluluğu işaret eder. Sanatçı 1970–1980 yılları arasında doğrudan hat sanatının ürettiği çizgi ile ilgili çalışmalara yoğunlaşır ve bu çizgi iki boyutluluğu işaret eder.

Patrick Maynard, doğanın ve modern yaşamın devamlılığının çizim tekniklerine dayandığını söyler. Modern yaşamın ihtiyaç duyduğu birçok eşyanın ve aletin tasarımı için modern çizim teknikleri geliştirilmiştir. Çizmek, sözcükleri kullanmadan düşündürmektir. Maynard'ın sözünü ettiği teknik çizimler, ozalitler ve bilgisayar destekli çizim programları, çizgisel düşünmenin modern yaşamımızla ne kadar iç içe olduğunu gösterir. Çizmek ve çizgi pek çok şekilde anlamlandırılabilir; duygusal, yazısal, işlevsel ama hepsinin ortak noktası bir ifadenin ortaya konulmasıdır. Çizmek fiziksel bir eylemle ifade etmektir.⁴

Patrick Maynard'ın düşüncelerini benzer belirlemeler yapan bir başka yazar Rudolf Arnheim'dır. Arnheim, kavramların algısal imgeler olduğunu ve düşünce işlemlerinin bu imgelerin ele alınması olduğunu ileri sürer. Düşünme imgeleri

⁴ Patrick Maynard, **Drawing Distinctions- The Varieties of Graphic Expression**. London: Cornell University Press, 2005, pg.35.

gerektirir, imgeler de düşünce içerir. Bu yüzden görsel sanatlar, görsel düşünmenin yuvasıdır.⁵

*“Görme duyusu seçici olarak iş görür. Şekilleri algılamak, basitlikleri ve genelliklerinden dolayı görsel kavramlar olarak adlandırılabilen biçim kategorilerinin uygulanmasına dayanmaktadır. Algılama problem çözümünü içerir.”*⁶

Bu nedenle algılama doğrudan düşünme ile ilgilidir. Rudolf Arnheim, algılama ve düşünme arasındaki ikiliği reddeder. Arnheim’in Görsel Düşünme adlı kitabının en önemli iddialarından biri de imgelerle düşündüğümüzdür.

*“Belli bilişsel işlem tipinin, dil ortamı içinde gerçekleştirilebildiği doğrudur, ama bu yararlı olsa da üretken düşünme değildir. Belli kavramları simgeleyen sözcüklerin, belli tarzlarda birbirleriyle ilişkili olduklarını öğrenmek mümkündür. Bu tür bir ilişkilendirme, sözel materyal ötesinde bir şeye gönderme yapmayı gerektirmez. Enformasyonu erişilebilir kılan bir depolama ve arayıp çıkarma sistemi yaratır sadece. Ama bu iş, makine tarafından yapılabilir ve üretken düşünme gerektirmez.”*⁷

Rudolf Arnheim, doğrudan çizmek üzerine bir yorum yapmamış, imgeleri genel olarak değerlendirmiştir. Fakat imgelerle düşünebildiğimize göre, çizmek de bir düşünme biçimidir. Bu düşünceyi anlamak için çizginin estetiğini ve anlamsal yapısını algılamak gerekir.

John Berger, *O Ana Adanmış* adlı yazısında çizmek ile ilgili şunları sıralar: İnsan algısı görme yetisinin sürekliliğinden dolayı anlık karşılaşmayı unutma eğilimindedir. Üslupçuluk acil bir çizim üretme gereksiniminden doğar. O halde bir kişi anlık karşılaşmanın insanlarda görülen eğilimine karşı koyabildiği vakit çizer. Nesnellik yazıda söylendiği gibi, bir şey sona erdikten sonra geriye kalanlar ise, çizimlerin hepsi – anlık karşılaşmanın unutma eğilimine ve o anın bitişine ilişkin olduklarından- nesnellik taşır. Çizim, bir film makinesinden farklı bir zaman içerir. Çizim fark etmekle ilişkilidir. Fark etmek ise yorumlamakla ilişkilidir. O halde çizmek bir çeşit yorumlamayı içerir. Demek ki, çizmek belli bir özneliği de içerir. “O halde, verili herhangi bir anda,

⁵ Rudolf Arnheim, **Görsel Düşünme**. İngilizce’den çeviren Rahmi Ögdül, Birinci baskı, İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2007, s. 274.

⁶ Rudolf Arnheim, **a.g.e.**, s. 53.

⁷ Aynı, s. 256.

görünümlemler önceden görülmüş olan şeylerin enkazından yorumlanıyorsa, tam da bu yorumun her şeyin bir gün fark edilebilir hale geleceği ve gözden kaybolma akışının sona ereceği fikrine yol açması anlaşılabilir.”⁸ Çizilmiş bir imge, zamanı daha önceki bakma deneyimlerini içerdiğinden, diğer imgelerden farklı bir şekilde, “ birçok anın aynı anda varoluşları” ile kuşatır.⁹

Bu durumda John Berger, Rudolf Arnheim’in görsel algılamının varolması için vazgeçilmez olan seçicilik konusunu çizmek ile bağdaştırmaktadır. Çizmek bu noktada insan düşüncesinin gelişmesi ve yaratıcılığın artırılması için gerçekleştirilen bir direniştir. Berger’in bu konuya neden bu kadar çok önem verdiği *Görme Biçimleri* adlı kitabında açıklığa kavuşur. İnsan algısının veri bombardımanına tutulduğu günümüzde, imgelerin iyi niyetinden şüphelenebiliriz. Sürekli gördüğümüz imgelerin bazıları çeşitli iktidar simgeleridir. İmgeler pasif değildir ve duvarlardaki, reklâm panolarındaki renkli ve sevimli süsler olmaları dışında pek çok işlevleri vardır. İmgelerin anlamları, düşünme eylemi içinde çok can alıcı bir noktada bulunmalarından dolayı daha da kritik bir pozisyon kazanır. Berger’in *Görme Biçimleri*’nde belirlediği duruma, çözüm ürettiği bir yazı olarak da okunabilir *O Ana Adanmış*.

Berger’e göre çizme eyleminin ikinci özelliği nesnelliktir. Nesnellik çizilen şeylerin, bitmekte olan anların doğasından kaynaklanır. Ancak çizimler yorumlama içerdiğinden dolayı öznellik taşırlar. Öznellik çizim yapan kişiye aittir. John Berger, çizme eylemini, görünümlemlerin (bütün görünümlemler anlıktır; çünkü aslında çoğu bir andan oluşur ve sürekli değişir) aslında önceden görülmüş olan şeylerin enkazına göre yorumlanması olduğunu belirtir. Yorumlama ve görünümlemlerin bu özelliklerinden dolayı, çizmek zamana ilişkin bir eylemdir. Bu birikim her insanda farklı olacağı için toplamı öznelleşmiş bir nesnel görünümlemler toplamı olacaktır. Arnheim ise, Berger’in nesnellik olarak adlandırdığı konuyu kısaca şöyle tartışır:

“Bir gözlemcinin otomatik olarak bildiği her şeyin, onun görüş alanının bir parçasına dönüşmediği hatırlanırsa, bu algısal tamamlamalarındaki zekâ da, bilhassa açıklık kazanır. Tamamlama seçicidir.

⁸ John Berger, *O Ana Adanmış*. Üçüncü baskı, İstanbul: Metis Yayınları, Ocak 2003, s.13.

⁹ Berger, *a.g.e.*, s.13.

Görsel bilgi ve doğru beklentinin algıyı kolaylaştıracağı, buna karşı uygunsuz görsel kavramların algıyı geciktireceği ya da engelleyeceği doğrudur. Böylece “önceden- algılanmış” imgelerin etkisinin sadece, prototipleriyle geçmişte ne kadar sık karşılaşıldığına değil, daha önemlisi, verili bağlamın doğasının gerektirdiği şeye bağlı olduğuna dikkat edilmelidir.”¹⁰

İki yazarın geçmiş deneyimlerin etkisi ile ilgili düşüncelerinin sonucu aynı olmakla beraber aralarında bir ayrılık vardır. Berger’e göre geçmiş görsel deneyimler bir “tortudur”¹¹. Bilinç dışı bir artık, görsel bilgi bombardımanı altındaki insanın belleğini adeta kirletmektedir. Arnheim ise belleğin bir kurgu olduğunu ve algılamalardaki seçicilik ile kurulduğunu söyler.

“Düzleştirici ve keskinleştirici eğilimler her ne kadar karşıt olsalar da birlikte çalışırlar. Görsel kavrayışı aydınlatıp yoğunlaştırırlar. Bellekteki imgeyi basitleştirir, ona ayırıcı özelliğini verirler. Bellek, algıdan çok daha akışkan bir ortamdır, çünkü gerçekliğin denetiminden hayli uzaktır.”¹²

Patrick Maynard çizgiyi, bir noktanın sürdürülmesi olarak tanımlar.¹³ Desen yapmak nedir sorusuna ise iki önemli noktaya işaret ederek cevap bulur. İlki, çizmenin iradeye dayanan fiziksel bir eylem olmasıdır. İkincisi ise, çizme eyleminin uzaya göre tanımlanabileceğidir. Bu noktada çizginin boyutu ortaya çıkar.

“Basitçe çizilmiş bir çizgi bizi boyutların arasında dolaştırır. Bir nokta, (üstün körü bir şekilde boyutsuz bir varoluş olarak tanımlanabilir) düz, eğimli, tepeli veya hafif olabilecek devamlı bir yol üzerine çizilir (iki boyutluluk şimdiki zamana ait amaçlarla ilgilidir). Tabi ki bütün bu varoluşlar aslında üç boyutla ilgilidir.”¹⁴

O halde üç yazara göre, çizmek bir çeşit düşünme yoludur. Algılama bir refleks olmanın ötesinde düşünmek ve varolmakla ilgili bir meseledir. Çizme eylemini basit bir insani güdü olmaktan, sadece kayıt tutmaktan farklı bir yere koyar, entelektüel varoluş açısından önemli bir noktaya taşırlar. Çizgi, varoluşun yanı sıra zamansallıkla ilgili verileri de taşımaktadır. Çizmenin ve görselliğin zaman ile kurduğu karmaşık bir ilişki

¹⁰ Arnheim, a.g.e., s. 99-106.

¹¹ Berger, a.g.e., s. 11.

¹² Arnheim, a.g.e., s. 101.

¹³ Maynard, a.g.e., s. 62.

¹⁴ Aynı, s. 64.

vardır ve bu da doğrudan algılama ile ilgilidir. Algılama eylemi şimdiki zamana aittir ancak geçmişten etkilenmektedir. Bellek şimdiki zamanı nasıl algıladığımızı etkiler.

İnsanlık tarihinde bellek ve zaman ile ilgili ortaya çıkmış en önemli ortak kültürel üretimlerden biri de yazıdır. Yazının görselliğini oluşturan alfabeler çoğunlukla birkaç çizginin değişik şekillerde birleştirilmesinden ortaya çıkar. Sözcükler harf dediğimiz bu sembollerin birleşmesinden oluşur, cümleler de sözcüklerden oluşur. Anlamın oluşması ise bunlardan bağımsız olarak kabul edilse bile, yazılı cümlelerin anlamlarının olduğu açıktır¹⁵. Genellikle yazı ile bir ifadenin ortaya çıktığı kabul edilir. Yazının anlamı ve yazma eylemi ile doğrudan ilgilenen sanatsal pratik aslında edebiyattır. Ancak tarih boyunca, yazı görselliğinin plastik sanat türlerine dönüştüğüne rastlanır.

Yazıyı bir plastik sanat olarak değerlendirirken, zaten işlevini ve anlamını ortaya koymakta evrensel ölçülere göre oldukça başarılı bu eylem, aslında yazılı olan şeyin anlamı çok önemli kabul edildiğinden tekrar tekrar yazılmış ve yayılmak istenmiş olabilir. Yazmanın amacı ortaya koymak, saklamak ve yaymak değil midir? Bu şekilde ikili anlam yaratan bir görsellik yaratılmış olur: Yazının, yazıldığı dildeki anlamı ve görsel anlamı. Bu ikisi birbirine paralel olabileceği gibi farklı şekillerde de yazılabilir-tıpkı bir tiyatro metnin farklı şekillerde okunduğu zaman olduğu gibi.

Sanatlar üzerinde tartışmaya başlamadan önce kültürel bir ortak üretim ve insanlık tarihinde bir basamak olarak kabul edilen yazının görselliği üzerine düşünebiliriz. Yazının görselliği çoğu zaman işlevseldir. Farklı dillerin alfabeleri ve dil yapıları birbirinden farklı olduğu için göreceli bir hal olsa da, ortak amaç kolay ve ortak bir ifade biçimi geliştirmektir. Yazılar büyük ölçüde çizgiseldir. Bu görselliği oluşturan her birim, harfler ve noktalama işaretleri, ortak bir geometriden ortaya çıkmış olsalar da birbirlerinden farklıdırlar. Bir araya gelişleri dile ve sözcüklere bağlıdır. Sözcüklerin oluşması, harflerin bir araya gelişlerindeki kendiliğindenlik, yazının görselliğini de ifade edilenden uzaklaştırmış olmalıdır. Alfabeleri meydana getiren çizgiler iki boyutlu

¹⁵ Maynard, a.g.e., s. 62.

çizgilerdir. Yazı görselliğinin şimdiki zamana hitap etmesi ayrıca mantıklıdır. Okumak şimdiki zamanda gerçekleştirilen bir eylemdir.

Ancak Arap alfabesi ve Çin alfabesi gibi, gündelik yaşamda pratikliğin en uç noktalarındaki Latin alfabesinden daha karmaşık ve zor görünen alfabelerin estetik tarafı daha kuvvetlidir. Kuvvetli olan görsellik de ritim ve armoni olarak nitelendirilebilir. Uzak Doğu kaligrafisi ve İslam kaligrafisi bu özelliklerini değerlendirmiş ve felsefeleri birbirinden farklı olsa da benzer temellere dayanan plastik sanatlar ortaya koymuşlardır. Bu iki yazı sanatı da yazma eylemini yazılanların içeriklerine göre düzenlemiştir. Tek başına ele alındığında yazının anlamına göre görselliği bağımsız olsa da, bir sanat haline geldiğinde birbirlerini belirleyen bir hal almışlardır.

Çizgiye, en azından İslam ve Uzak Doğu kaligrafisi'nde mistik, yüce ve bilinmezlikle ilgili bir bağlam yüklenmiştir. Bağlamın nasıl ortaya çıktığı ile ilgili bir iddiada bulunmak bu çalışmanın sınırlarını ve amaçlarını çok aşsa da, yazılanın içeriğinin yazma eyleminin felsefesini belirlediğini söyleyebiliriz. Saygı, titizlik, uzun ve neredeyse çilekeş bir çalışma, aşama aşama erişilen bir ustalıkla İslam dünyası için her şeyin kaynağı olan ilahi iradenin dünya üzerindeki zarflarını oluşturmaktır.¹⁶ Uzak Doğu kaligrafisi ise, derin bir meditasyonla varlığın en uç noktasını görselleştirmeye çalışır. Bu felsefelerin çerçevesinde düşünüldüğünde oldukça cesaret ve bilgelik gerektiren bir eylem karşımıza çıkmaktadır.

Suret, hat sanatı için önemli ve belirleyici bir kavramdır. Hat sanatçıları kavramsal- maddesel, reel ve ideal arasında gidip gelmektedirler. Bu nedenle harfler, sözcük-imge ve resimler olarak adlandırılabilirler.¹⁷ Türk hat sanatı ile ilgili yazılmış eserler arasında İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun sürrealist resim teorisine en yakın açıklaması da budur. Diğer yazarlar bu görüşe neredeyse şiddetle karşı çıkmışlardır.

¹⁶ Annemarie Schimmel, **İslamın Mistik Boyutları**. İkinci baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.427.

¹⁷ Valeri Gonzalez, "The Double Ontology of Islamic Calligraphy: a Word-Image on a Folio from the Museum of Raqqada", **M.Uğur Derman Armağanı (Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler)**. Birinci baskı. Derleyen Irwin Cemil Schick, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000, s.313.

Karşı çıkışın temelinde Arap harflerinin estetik özelliklerinin bir resim sanatı oluşturamayacağıdır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun harfleri insanların çeşitli parçalarına benzetmesi yetersiz bir temellendirme olarak kabul edilir. Esin Yazar ise, tartışmayı bir sanat tarihi verisi ile yatıştırmaya çalışmıştır. Arap alfabesi, İslamiyet'ten önce ortaya çıktığı için, İslam dinin kurallarına göre şekillenmiş olamaz. Ancak Arap yazısı, İslamiyet döneminde önemli bir sanat biçimi haline geldiğinden oluşumunda İslam'ın etkisi de yadsınamaz.¹⁸

Türk-İslam Sanatları ile ilgili yazılmış bütün kitaplarda bu tartışmaya rastlanmaktadır. Tartışmalar, İslam dininde bir resim yasağı olup olmadığı, Türk plastik sanatlarındaki resim pratiğinin içine minyatürlerin ve daha nelerin katılıp katılamayacağı konusuna odaklanır. İleri sürülen savlar yazarların ideolojik görüşlerinin yansımından çok konuyu tarihi gerçekliği içinde ele alma çabasını ortaya koyarlar. Acaba sanat, din tarafından olmasa bile bürokratlar tarafından uygulanan bu baskıya karşı çıkmış mıdır? İslam dini sanatsal yaratıcılığı sadece Tanrı'ya yükleyip, onun sembolleri ile mi yetinmiştir? Bu sorunun cevabı da ayrı bir tez konusu olarak ele alınabilir. Bu nedenle tezimizde bu tartışmalara girmeden, Arap harflerinin ikili bir varoluşa işaret ettiklerini kabul etmekle yetineceğiz. Yazı-resim uygulamalarında harfler doğa betimlemesi amacına yöneldiklerinden sonuçta bir çeşit resim oldukları açıktır. Hat sanatı ile ilgili ise bu çok zor bir tartışmadır. Hat sanatı üzerine yazılan metinlerin çoğunun bu sanatın en büyük gerçekliği olarak ortodoks İslam inancını kabul etmeleri ve konuya eleştirel yaklaşmamaları nedeniyle İsmail Hakkı Baltacıoğlu eleştirilmekle yetinilmiştir. Hat sanatı ile ilgili yazıların çoğunun söylem biçimi, tarihi gerçeklik içinde ele alma iddiası nedeniyle, ortodoks İslam inancının dışına çıkmamaktadır. Aslında bu durum bilim tarihi açısından biraz ironiktir çünkü hat sanatı ile ilgili araştırmaları ilk defa yoğun bir şekilde başlatıp, bütün ömrünü bunları araştırmaya adanmış olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur.

Avrupalı sanatçıların dinin baskısından Rönesans ile kurtulduklarını biliyoruz. Osmanlı İmparatorluğu ise Rönesans'ı Batılı anlamda yaşamamıştır. Türk Modernleşmesi, kendine has özelliklerle gelişmiştir. En radikal hareketi de

¹⁸ Esin Yazar, a.g.e., s. 22.

Cumhuriyet'in kurulması ve laikliktir. Bu nedenle daha önceki yüzyıllarda yaşayan sanatçıların ve özellikle sürekli dini metinlerle uğraşan sanatçıların eserlerinin belki böyle bir soru ile baştan incelenmesi gerekmektedir.

İslam Kaligrafisinde ilk başlarda Allah'ın keliması olduğu için yazılan yazılar çok önemli bir anlam taşımışlardır. Doğu pratiğinde çizgi, mistik inançlarla birleşmiştir.¹⁹ Fakat Uzak Doğu mistizminde odak nokta doğa olduğundan verilen eserler çok daha farklı olmuştur. İslam sanatında yazının doğru ve güzel yazılması Tanrı'nın dünyaya gönderdiği emirler aynı zamanda büyük yaratının sonsuz güzelliğinin ve iyiliğiydi. Ortodoks İslam'da hat sanatı ile ilgili tutum böyleyken, Hurufiler harf simgeciliğine giden yolu açmışlardır. İslam Mitolojisi ile birleşen bazı anlamlar Arap Alfabesinin harfleri ile özdeşleştirilmiştir.²⁰

Yazı sanatlarında neyin yazıldığı, kim tarafından yazıldığı, nasıl bir şekilde yazıldığı belirleyicidir. Başka bir açıdan bakıldığında yazının politik bir tarafı da vardır. Yazı, hakim bir kültürü işaret ettiğinden, düşüncelerin bu dille yazılması ve görselleştirilip hazine değerinde kabul edilmesi, düşüncenin hangi kalıpta kabul edildiğinin görselleşmesidir.²¹ İslam kaligrafisinde yazı görselliğinin bu etkisi zarf-mazruf ikilisi ile açıklanmıştır. Mazruf, Allah'ın kelimasıdır. Zarf, yeryüzündeki insanların onları görünür kıldığı araçlardır, yani harflerdir.

Yazmak İslam dinince önemsenir. Lakin Hz. Muhammet'e verilen ilk emir "oku"dur. Kuran'ın yazılması ve çoğaltılması da politik ve kritik bir süreçtir. İslam dininin semavi bir din olduğunun kanıtı kutsal kitaptır. Bütün kutsal kitapların esrarengiz geçmişleri Hollywood macera filmleri ile kitleleri etkilemektedir. İslamiyet kendi içindeki mücadelesi dışında Halifelik dönemine Hristiyanlık'a ve bu dinden gücünü alan devletlere, putperestlere ve paganlara karşı bir güçtü. İddia edilen sihirli güçleri olmasa bile, belki bunlardan daha güçlü politik etkileri vardı. Hat sanatına konu olan metinler Osmanlı'nın son dönemlerine kadar dini metinlerdi. Divan şiirlerinin bir

¹⁹ Rıza Kuruüzümcü, **Zen ve Batı Resim Sanatı İlişkisi**. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Resim Bölümü), s.1.

²⁰ Schimmel, **a.g.e.**, s. 430.

²¹ Raymond Williams, **Kültür**. İngilizce'den çeviren Suavi Aydın, Birinci Baskı, İstanbul: İmge Kitapevi Yayınları, Nisan 1993, s.92-94.

kısmı da bu yazı ile yazılmaya başladıktan yaklaşık bir yüzyıl sonra Harf Devrimi gerçekleşti. Hat sanatı saf ve derin bir dini inanç dışında politik bir tavrı da sergiliyordu. Hem İslam hem de Uzak Doğu kaligrafisinin katı yazı kuralları her iki kaligrafinin de, yüzyıllar boyunca kendi içindeki minimal değişimlerin dışına çıkmamalarının bir nedenidir. Yazılan metinlerin içeriği, kültür içinde aldıkları anlamlar, katı inanç sistemleri ile korunmuştur.

Bölümün başında Arnheim ve Berger'in düşünme ile ilgili söylediklerinin geldiğimiz bu noktada tekrar tartışılması gerekmektedir. İslam ve Uzak Doğu kaligrafi sanatçıları çizmektedirler ancak bu çizme eylemi, Berger'in tanımladığından çok farklıdır. Çizilenler, kültürün büyük soyutlamalar ile oluşturduğu bazı sembollerdir. Bu sembollerin yazım kuralları, birbirlerine göre ölçüleri, oranları vardır.

Peki, çizilenler veya yazılanlar, düşünme ile nasıl bir ilişki kurmaktadır? Yazılar, çizildiklerinde daima aynı birimlerden, harflerden oluşacaktır. Yazılan cümleler birbirinden farklı olsa da veya İslam sanatlarındaki gibi benzer dini metinler de olsa, harflerin öğrenilmiş kuralları nedeniyle farklı bir algılamaya gerek duyulmayacaktır. Gene de hat sanatı ile ilgili yazılan kitapların çoğunda üsluptan söz edilmektedir. Bir hat sanatçısı üsluba kavuşmak için yıllar boyu çalışır. Hat sanatçısının üslubu, asla yazılanın anlaşılmasına veya yanlış anlaşılmasına yol açmamalıdır. Bu en önemli ölçütlerden biridir. Hatta hat sanatının amacıdır. O halde Batılı deseninden derecesi farklı olan bir öznellik iddiası vardır hat sanatının. Bu iddia, çizginin mutlaka onu çizenden dolayı farklı bir ruh hali olacağı görüşünden kaynaklanır. Bu Grafoloji biliminin psikolojide yerini almasından sonra inkâr edilmesi çok zor bir iddiadır. Fakat özneliliğin sınırlandırılması, hat çizgisinin nesnellik ile kurduğu ilişkide ortaya çıkar. İster Arnheim'ın, ister Berger'in bellek işlevlerine yaklaşımlarını kabul edelim, hat sanatında hatırlanması gereken nokta zarf-mazruf ilişkisidir. Hat sanatının nesneliliği İslam dini, Uzak Doğu kaligrafisinininki ise Zen Budizm'idir. İslam sanatı için yaşamın, Uzak Doğu kaligrafisi için doğanın algılanışı yaygın inançların doğrultusundadır.

İslam ve Uzak Doğu kaligrafisi'nin görselliği bir yazı sanatı olarak adlandırıldıktan sonra, böyle bir pratik içinde yazıyı, yazı olarak değil çizgi olarak

adlandırmak mümkündür. Pratiğin sanat kapsamına girmesi ile plastik durum ön plana çıkar. Önemli bir anlamsal kayma oluşur. Çizgi estetiğini değerlendirirken bu kaymayı aklımızda tutmamız gerekir. Yazının görselliği belirlemeyi, indirgemeyi ve işaretlemeyi sağlarken, aynı imgeyi çizgi olarak algıladığımız zaman anlam, mistik, yüce ve belirsiz olmaya başlar. Nesnellik ile kurulan ilişki belirleyicidir.

Yazı belirler. Yazı, yazılabiliyorsa okunuyordur da; bir dilin ürünüdür ve bir anlama geliyordur. Yazılan, yüklemi ve öznesi ile ilgili bir şeyi/leri belirler. Dillerin ve alfabelerin oluşması büyük bir soyutlama sonucunda gerçekleştiğinden, aslında bir indigeme ortaya çıkarılır. Sonuç olarak yazı, bütün hermeneutik kuramlarının söylediği üzere, işaret eder. Gösterge, gösterilen ve anlam kendi arasında bir ilişki kurar ve bir çıkarımda bulunur. Vardığımız sonuç işaretlenmiş olur.

Fakat yazı, bir iletişim aracı olarak değil görsel bir sanat olarak sunulduğunda yazılanlar yani harfler, sözcükler veya sayılar yazılana ilişkin bir sembol olmaya başlar. Aslında alfabede de birer semboldürler ama ilk sembollük hali belirlidir ve kuralları vardır. İkincisi ise, sezgisel bir şekilde anlaşılan yeni bir semboldür. Konunun bir parçasına değil, onun bütününe aittir ve bunu dilde o kelimenin karşılığı ile açıklamak artık mümkün değildir. Anlamı genişlemiştir, dilin içindeki mantığı genişlemiş ve kesinlikten uzaklaşmıştır.

Mistizm, yücelik ve bilinmezlik üçlüsü insanlık tarihinde önemsenen kavramlar olmuştur. Dinlerin çoğu, iktidar anlayışlarının bir kısmı bu üçlü ile inşa edilmiş ve ortak özellikleri aşkınlık olan bu kavramlar, iktidarların ve dinlerin sembolleri olmuştur. Sanat dünyasında bu kavramlar ikonografiye girmiş ve sık sık kullanılmışlardır. Avrupa resminde dini öneme sahip insanları veya onların mucizelerinin gösterildiği resimlerde kullanılan ışık ve haleler, minyatür sanatında alevlerle gösterilmiştir. Burada kişiler mistik güçlerin, yüceliklerinin ve güçlerinin bilinmezliğini temsilen, ışık veya ateşle işaretlenmişlerdir. Böyle bir ikonografinin çizgisel uygulamaları da bulunmaktadır.

Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, elif, nun, mim, elif-lam harflerinin de mitolojik anlamları vardır. Ancak çizgisel ifade mistik, yücelik ve bilinmezlik çizgi

üzerine birer sanat çıkaran, çizgiyi tek başına bir sanat eseri olarak görebilen İslam ve Uzak Doğu toplumlarıdır. Bunun dışında gelişen çizgisel ikonografi, çoğunlukla devlet işaretleri, aile amblemleri ve bunun gibi grafik öğelerden oluşmuştur.

Elif harfî, yukarıdan aşağı doğru çizilen düz bir çizgidir. Bu harf birliği ve tekliği sembolize eder ve sözcüklerin içinde yazılırken başka hiçbir harfle birleşmez. Aynı zamanda Allah sözcüğünün ilk harfidir. Bu nedenle O'nu sembolize eder. Aynı zamanda tek başına ve dik başlı olduğundan dolayı, şeytanın da harfidir. Nun, balığın karnındaki Yunus peygamberdir veya hokka ve kalem ikilisi'dir. Elif-lam Hz. Ali'nin kılıcı Zülfıkar'dır. Hatta harf simgeciliği yazıyı yazanları konuyla ilgili sembolü başa getirecek şekilde sözcük seçmeye yöneltmiş, Divan Şiiri ise bunun örnekleri görülmüştür.

Harflerle yapılan başka bir görsel sanat olan resim-yazılar, hat sanatı kadar elit bir kitleye hitap etmese de Alevi ve Bektaşiler arasında yaygınlık kazanmıştır. Yazı-resim olarak adlandırılan bu pratiklerde, kadın yüzleri, kuşlar, doğa varlıkları harfler kullanılarak çizgisel olarak oluşturulmuşlardır. Yazı-resimler, halk arasında yaygınlaşmış ancak mezhepler arası gerginliklerden dolayı gizli bir şekilde sürdürülmüştür. Batılı anlamda resim çalışmalarının başladığı zaman çeşitli ressamın yazı resimlerden etkilenmiş ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi bazı sanatçılar çeşitli seriler oluşturmuştur. 1974'de Sezer Tansuğ bu konuda *Amentü Gemisi Nasıl Yürür?* adlı bir belgesel hazırlamış, Mustafa Ata bu çalışmadan çok etkilenerek *Karadeniz'de Amentü Gemisi* adlı bir resim yapmıştır.

Yazı resimlerin, hat sanatından önemli farklılıkları vardır. Her ikisi de harflerin ritmik yapılarına ve soyutluklarına dayansa da, yazı resimlerde mutlaka betimlenen bir doğa varlığı olduğu için taşıdığı ikili anlam daha güçlüdür. Hat sanatında ise özellikle harf simgeciliğinin önem kazandığı noktalarda bu anlam belirir. Hat sanatındaki kompozisyonların-istiflerin oluşturulmasında en çok dikkat edilen noktalardan biri, yazıların anlamlarının doğru anlaşılmasıdır. Aksi, Tanırının sözleri ile oynamak olarak algılanmıştır. Hâlbuki yazı resimlerde kompozisyon daha serbesttir. Hat sanatının estetiği mistizme, yüceliğe ve bilenmezliğe yönelirken yazı-resimlerin betimlediği bir

nesne olduğundan doğaya yönelmektedirler. Yazı resimleri sahiplenilen ve günümüze getiren grupların da dini kimlikleri ön planda olmakla beraber daha serbest bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir.

Fakat yazı resimlerin nesnellikle kurdukları ilişki hat sanatındakinden pek uzaklaşmamaktadır. Çizgilerin hepsi Arap harfleridir. Aleviler ve Bektaşiler, Hurufiler ile kurdukları ilişkiler nedeniyle belki de ortodoks Müslümanlardan daha fazla, harf simgeciliğinden etkilenmişlerdir.

Geometrik birim olarak her zaman ve mekânda eşitliği bu denli yakalamış bir araç olan çizginin, ürettiği sanat biçimlerinin veya tekniklerinin aralarındaki farkın, çizginin farklı eylemselliklerle yapılması ile açıklayabiliriz. Eylemsellikler yazı sanatlarının bağlamıdır. Bağlam o derece önemlidir ki, aslında bu sanatların amaçladığı öznellik ve nesnellikten öte bağlamın gerçekleşmesidir. İslam kaligrafisi bir çeşit ibadet, Uzak Doğu kaligrafisi ise bir meditasyon biçimidir. Görselliğin estetik açıdan başarılı kabul edildiği zaman, yayılacak ve sonsuzluğa kavuşmuş olacak ibadet ve meditasyon. Çizginin insan düşüncesini ifade etmenin başka bir yolu olduğunu kabul edersek eğer, çizme eyleminin bağlamının da önemli olduğunu görürüz. Çizgi sanatlarının estetik kaygılarını da bu şekilde daha iyi açılabiliriz.

Fakat Hat sanatı ve Uzak Doğu kaligrafisi yüzyıllar boyunca icra edilmiş, güçlü ve etkileyici bir görsellik yaratmışlarken bile beklenmedik değişimler geçirebilmişlerdir. Hesaba katılmayan bir olay hat sanatının kaderini Türkiye Cumhuriyeti içinde değiştirmiştir. Harf devrimi ile hat sanatı yüzyıllar boyunca sürdürdüğü bağlamını kaybetmiştir. Çünkü artık çizmenin bağlamı, yani dini metinleri yazma, üç-dört kuşak sonra yaygın anlaşılabilirliğini kaybedecekti. Plastik sanatlar bu şekilde dini anlamdan da arındırılmış oldu. Hat çizgisi plastik sanatlar alanında iki farklı grup tarafından devam ettirilmiştir. Biri geleneksel el sanatları veya süsleme sanatları başlığı altında yaygınlığını kaybetmiş olmasına rağmen hat sanatı geleneğini eskisi gibi sürdüren sanatçılar olmuştur. Örneğin sanat dünyamızda büyük bir saygınlığı olan

Necmeddin Okyay buna örnektir. İkincisi ise batılı anlamda yapılan resimlerin içinde hat çizgisini kullanan ressamlarımızdır²².

Ressamlarımızın çoğu, bu geleneksel hat sanatını birbirinden farklı bir şekilde, bir akımdan çok bir eğilim olarak kullandılar. Bu eğilim, Türk sanatını oldukça meşgul eden Türk Sanatında orijinallik, gelenekten faydalanma ve beslenme sorunlarına bir çözüm olarak görülmelerinden dolayı ortaya çıkmıştı. Sanatçıların hat çizgisini kullanmaları birbirinden farklıydı. 1940'lı yıllarda Arap alfabesinin harfleri birer soyutlama aracı olarak genel kabul gördü. Hat sanatının estetik anlamı bu sefer gene değişmiş oldu. İslam'ın yayılması ile ilgili olan ilk politik anlam harf devrimi ile etkisini epeyce kaybetmiştir. Ancak hat sanatına gene politik bir anlam yüklenmiş bu sefer de kültürün kendine özgü, yüzyıllar sürmüşlüğüne, bir anlamda gücünün bir simgesi olmuştur.

Kültürün kendine özgülüğüne sembolü olmak, Batı kültürüne karşı eşitlik talep etmek demektir. Batının, Orta Doğu'ya karşı halen devam etmekte olan ikinci sınıf muamele anlayışına karşı bir savaştı. Bu savaş, güzel sanatlar alanında bu kadar belirgin olmasa bile tarihi eserler için Osman Hamdi Bey tarafından Osmanlı'nın son dönemlerinde verilmeye başlanmıştı. Tarihi eserleri bir kültürel emperyalizm kurmaya çalışan batılılardan kurtarmak için, müzeler kuran, kararnameler ve kanunlar çıkarılması için mücadele eden ve kazı çalışmaları başlatan Osman Hamdi Bey, Osmanlı müzelerinin görselliğini Batının görselliğine karşı kullanmıştır.²³ Hat sanatının görselliği de bu mücadelenin ön saflardaki bir savaşçısı olarak günümüz resimlerine kadar gelmiştir.

Durum böyleyken, hat sanatı estetiğinin ironik bir şekilde kültürel emperyalizme karşı bir rol aldığını, otantik ve bir yabancı tarafından taklit edilmesi zor yeni bir bağlam edinmiş oldu. Aslında hat yazısının artık nüfusun büyük bir kısmı tarafından anlaşılamaması ile de hiçbir zaman olmadığı kadar çok mistik anlam yüklenmiştir. Büyülü tarafı güçlenmiştir. Ortodoks İslam anlayışlarının sembolü olan yazılar bile

²² Alpaslan, a.g.e., s. 12.

²³ Wendy Shaw, **Osmanlı Müzeciliği**. İngilizce'den çeviren Esin Soğancılar, Birinci baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, s.67.

ezoterik bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Çizgi anlamına gelen “hatt” artık kelimenin tam anlamıyla çizgidir. Yazının, artık tamamen çizgi olarak algılanması mistizmini ve yüceliğini arttırmıştır. Osmanlı yönetiminin üzerinden bir süre geçtiği için, yıkılış dönemindeki kabahatleri sevimli bile olmaya başlamış, imparatorluğun subaylarının devirip yurt dışına sürdüğü hanedana, bütün yaşamlarını Cumhuriyet yönetiminde geçirmiş insanlar bile sempati duymaya başlamışlardır.

Aslında 1940’lı yıllara kadar başta Paul Klee olmak üzere birçok Avrupalı sanatçı Uzak Doğu ve İslam kaligrafisinin soyutlamaya elverişli karakterini fark etmiş ve mistik anlamlarını koruyarak bu estetiği kendilerince kullanmışlardır. Bir on yıl içinde de Amerikan Soyut Ekspresyonizmi bu yazıların estetik nimetlerinden yararlanacaktır. Yazının plastik anlamını ne kadar yetkinleştirseler de, yabancılar-empyrialistler için ikili bir görselliği olan bu sanatı kullanmaları zordur. İronik bir şekilde ne yazıldığını bilmesek bile daha iyi anlamlandıracağımız iddiasında bulunabiliriz. Avrupalıların konuyu bu şekilde kabul etmeleri ise 1970’lere kadar uzanmıştır.²⁴ Zaten o döneme kadar soyut sanatın iktidarı tamamen kırılmış ve devir değişmiştir.

Bağlamı değişince çizgi tamamen yeni anlamlar kazanmıştır. Çizilen yazılar artık tamamen soyut kavramların görselleşmesidir. İslam inancının görselliğin üzerindeki gücünü kaybetmesi ile Batılı anlamda resim pratikleri ile farklı çizgisellik anlayışları da tanınmaya başlanmıştır. Görsellikte yer alan İslam sembolleri artık ibadet biçiminin değil, kültürün birer sembolüdür. Bu nedenle yüzyıllar boyunca katı kurallarla yönlendirilmiş hat sanatı artık özgür yorumlara, soyutlamalara açık bir hale gelmiş, harflerin arasındaki ritim, kompozisyonun genelindeki armoni önem kazanmıştır.

Yapabileceğim en önemli çıkarım, yukarıda açıklamaya çalıştıklarım nedeniyle, aslında Türk sanatındaki batılı anlamda resim pratikleri ile çizginin kültür içinde anlamlandırılmasının farklılaştığıdır. Hat sanatının geleneksel işlevselliği ve anlamı işlevsizleşmiş; çizgiler ve harfler farklı bir pratik için kullanılmaya başlanmıştır. Bu durumu olumlu veya olumsuz olarak değerlendirmek güçtür.

²⁴Yarar, **a.g.e.**, s. 53.

Farklılığın aslında bir özgürleşme olarak kabul edilip edilemeyeceği çok tartışmalıdır. Çünkü çizginin anlamı ve anımsattıkları bir kültür politikasından başka bir kültür politikasına savurmuştur çizgiyi. Çizginin özgürleşmesi, Batı'nın emperyalist kültürel baskısı sonucu orijinalliğin sorgulanmasının ortaya attığı bir çözümde bulması oldukça zordur. Bu soru dışlayıcı bir sorudur ve belki de bireysel olarak ciddiye alınmaması gerekmektedir. Çizgiyi özgürleştiren, bu yollardan geçtikten sonra onunla özgür bir bağlamda ilişki kurmuş sanatçılar olabilirdi. Modernizmin gelenekten başka bir kopuşu olarak değerlendirmek daha uygundur. Adnan Turanî'nin çizgi kullanımındaki değişiklik böyle bir kopuşun göstergesi midir, bu nedenlerle önemli sorudur. Bu kopuş üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır.

1.2. “Tas ve Limon”dan “Siyah Yapraklı Çiçek”e Kıvrılan Çizgiler:

Halil Akdeniz, Adnan Turanî ile ilgili yazdığı biyografide sanatçının yaşamını ve sanatını dört bölümde incelemiştir: 1940- 1953; başlangıç, 1953- 1960; sanatsal kişiliğinin oluşmasına yönelik araştırma ve denemeler dönemi, 1960- 1972; soyut dönemi, 1972- 1978 ve sonrası.²⁵

1940 yılında Adnan Turanî, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne misafir öğrenci olarak kabul edilir. 1940 İkinci Dünya Savaşı'nın başıdır. Bütün dünya sıkıntılıdır. Türkiye'nin sanat ortamında tartışılan en önemli plastik kavramlardan biri de soyut resimdir.

“Soyutlamacı eğilimlerde gelişmeler sürerken Türk resminde çağdaşlaşma ve ulusalcılık konusunda uzun süren tartışmalar sonucunda 1940'larda durum, her iki unsuru birleştiren bir Doğu-Batı birleşimi olmuştur. İslam Kaligrafisi bu birleşime iki açıdan uygun düşmüştür. İlk hat, ulusal kaynaklardan sayılır ve ikinci olarak da plastik nitelikleri nedeniyle çağdaş soyutlayıcı eğilimlere uygundur”²⁶.

²⁵ Halil Akdeniz, **Adnan Turanî- Desenler- Boya Resimler**. Birinci Baskı, Ankara: Enlem 80 Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi, Enlem Yayınları, 1989, s. 19.

²⁶ Yarar, **a.g.e.**, s. 159.

“Batılı anlayışta yağlıboya resim çalışmaların başlangıç tarihinden itibaren hat sanatının resimlerde kullanıldığı görülmektedir. Türk ressamlar çalışmışlar hat sanatını bir resim ögesi olarak kullanmışlar ve bunu çeşitli ufak farklılıklarla “Türk resminde orijinallik sorununa” bir çare olarak düşünmüşlerdir...20. yy Türk resminde “milli sanat” tartışmaları, Türk resminin özgünlüğü konusuyla özdeşleştirilmiş ve İslam kaligrafisi bu süreç içinde söz konusu edilmiştir.”²⁷

1914 yılına kadar yapılan resimlerde, hat sanatının kullanımı, “dinsel mekânların iç ve dış görünümünde yapıların bir parçası biçimindedir”²⁸ ve sanatta millilik ve gelenekten yararlanma tartışmalarının düşünsel temellerine dayanmaktadırlar. Hat sanatı ile ilgili 1905’den beri yazılar yayımlamakta olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti boyunca yazılarını yazacaktır. Ancak 1926 yılına gelindiğinde, Baltacıoğlu ilginç olduğu kadar bir hayli de tartışmalı olan Türk yazısının Sürrealizm ile ilintisi teorisini ortaya koyar. 1930’lu yıllarda ise çağdaşlaşma ve ulusallaşma Türkiye’nin sanat gündemini işgal etmekte olan iki kavramdır. Hat sanatı bu kavramlar ekseninde tartışıldıktan sonra Doğu-Batı sentezi için yararlı bir kaynak olarak değerlendirilmiştir.

“1940’larda ise ilk defa kompozisyonun önemli bir parçası ya da kendisi haline gelir. İlk örnekleri ulusalcılık tartışmalardan kaynaklansa da soyutlayıcı bir anlayışta değerlendirilmesi Türk resminde çağdaşlığa verilen önemin güçlülüğünü gösterir.”²⁹

Adnan Turanî’nin 1946 yılında yaptığı, *Tas ve Limonlar* adlı resimde çizgileri kontur çizgileri olarak kullanılmıştır. Kontur çizgisi sanatçının ilk kuramsal çalışmalarında çok önem verdiği bir konudur.³⁰ Bu konuya ilgili bölümde yer vereceğiz. *Tas ve Limonlar*’da kullanılan çizginin özelliklerini sayacak olursak, resmin yüzeyine göre çok az yer kaplarlar ve renklidirler. Resimdeki perspektifi belirledikleri için üç boyutluluğu andıran çizgilerdir. Bu çizgilerin işlevi resimdeki büyük renk lekelerini birbirinden ayırmak ve yüzeyleri belirlemektir. Renkli olmalarının plastik anlamı budur. Çizgilerdeki renk kullanımı iki görsel etki yaratır. İlki lekeler birbirinden ayrılır, ikincisi

²⁷ Aynı, s. 130.

²⁸ Yazar, **a.g.e.**, s. 134.

²⁹ Aynı, s. 162.

³⁰ Adnan Turanî’nin 1964 yılında yazdığı *Resim Üzerine* adlı metinde Avrupa soyut sanatına değinilen yerlerde kontur çizgisi defalarca vurgulanır. Adnan Turanî, **Resim Üzerine**. Birinci Baskı, Toplum Yayınevi: Ankara, 1964.

ise iki büyük lekenin arasındaki renkli çizgi belirgin bir hal alır. İnce olsa bile renkler sayesinde resmi etkileyip görsel güçlerini de arttırabilirler.



Şekil 1: Adnan Turani, Tas ve Limonlar, 1946, Tuval üzerine yağlıboya, 30x40 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Bu plastik oluşum içinde çizgi nasıl bir anlam kazanır? Çizginin bu resimdeki işlevi, ayırt ediciliği öne çıkarmaktır: Ayırmak ve belirlemek. Modernizm ile epeyce uyuşan bir estetik bu. Bu çizginin anavatanı Avrupa'dır. Hat sanatının çizgisi iki boyutlu olmakla beraber, çerçevelemek, ayırmak veya işaretlemek onun işlevi değildir. Kontur çizgileri kompozisyonu görünür kılar ve düzenler. Bu nedenle resimdeki varlıkları yaşamsaldır. John Berger'in sözünü ettiği nesnellik Matisse resmi olsa da, sanatçının çizgi kullanımı bu tarihte henüz çok öznelleşmemiştir. Öznelleşmiş olsa bile, böyle kurulan bir resimde tıpkı hat sanatının dini dogmalarının öznelliği etkilemesi gibi, doğru ve modern bir resim yapmanın çabası öznelliği engellemektedir.

Adnan Turani'nin 1946 yılında kurşun kalem ile yaptığı, *Çıplak* adlı desen çalışmasına bakarsak eğer, *Tas ve Limonlar*'daki kontur çizgisi kullanımını görebiliriz. Desende çizilen bedenin duruşunu veren çizgilerdir. Duruşu belirlerken, desendeki perspektifi de oluştururlar. Bedenin iç hatları ile ilgili ayrıntılara çok önem verilmemiştir. Uzak Doğu kaligrafisi etkili olduğu ülkelerde desen ise, batılı anlamda sanatta resmin temeli olarak kabul edilmiştir. Bu yaygın görüş, boya maddesi ve çizgi

arasındaki plastik farklar belirtilerek eleştirebilecek olsak bile yaygın kabul görmüş bir görüştür. Hat sanatı ve resim ilişkisi ise istisnai bir durumdur. Bu aşamada zaten Adnan Turanî'nin çizgisel çalışmaları ne hat sanatı ne de kendileri ile ilgili özellikleri kazanmamışlardır. En azından desenlerin ve resmin çizgi anlayışının paralel olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 2: Adnan Turani, *Desen*, 1946, Kurşunkalem, 20x15 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Halil Akdeniz, 1953- 1960 arasındaki dönemi Turanî'nin “sanatsal kişiliğinin oluşmasına yönelik araştırma ve denemeler dönemi” olarak sınıflar³¹. Adnan Turanî bu yıllarda Avrupa'dadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ilk kez bütün üniversiteler ve yüksek okullardan mezun olanların yurt dışına lisans ve yüksek lisans öğrenimi için sınavlar açılmıştır.³²Turani bu sınavları geçer ve Almanya'ya gider.

³¹ Halil Akdeniz, *a.g.e.*, s. 19.

³² Aynı, s. 19.

1954 yıllarında ise hat sanatı ile soyutlayıcı eğilimler arasında özdeşlik kurmaya çalışan sanatçılar arasında ilk kez amacın net bir biçimde belirlendiği izlenmektedir. 1950'lerin ilk yarısı İslam kaligrafisinin soyut niteliklerinin geçmişe göre daha çok ilgi çektiği bir dönemdir. Hat sanatı ile soyutlayıcı eğilimler arasında özdeşlik kurmak şu iki sonuca yol açar: Bir, İslam kaligrafisinin soyut sanat ile ilgisine dikkat çekerek Türk sanatının yurt dışında tanınma olanağının saptanmasını sağlar. İkinci olarak batılıların bu ilişkiyi kabullenmesiyle hem soyutlamacı hem de İslam kaligrafisine olan ilgi artar. 1950'lilerin sonunda İslam kaligrafisini resimde motif olarak kullanmaya karşı çıkan ancak soyut plastik niteliklerini kendi soyutlayıcı eğilimleri çerçevesinde yorumlayarak değerlendiren anlayış, izlendiği gibi 1950 sonlarında yaygınlık kazanan bir görüş olarak belirmektedir. 1940'lardan farklı olarak kaligrafik formların motif aktarımı biçiminde kompozisyonlara girişi eleştirilmiş, sorunun resimsel ve plastik oluşum içinde çözümleneceği fikri ağırlık kazanmıştır.³³

1958 yılında yapılmış olan *Soyut* adlı litografi çalışması ise (şekil 3), *Tas ve Limonlar*'a göre sanatçının kendine daha çok güvenmeye başladığını gösteren bir çalışmadır. Renkler kendine özgü bir önem kazanmıştır. *Tas ve Limonlar*'daki Cezanne ve Matisse'in renk öğretilerine dayanan dikkatli ve tutumlu renkler baskı yüzeyinin tümünü kaplayan özgür bir mora dönüşmüştür. Gene de, morun kendini oluşturan bir mavi ile kullanılması ve kırmızı-gri bir rengin beyaz ve siyah lekelerle birlikte verilmesi renk armonilerinden tamamen vazgeçmediğini gösterir. İşin aslı, sanatçı renk armonilerini bu şekilde kullanmaktan hiç vazgeçmeyecektir. Kırmızı, sarı, mavi, siyah ve beyaz birçok kompozisyon oluşturacaktır. Bu çeşit bir seçim karşıtlıkları en güçlü renkler seçildiği için *Tas ve Limonlar*'daki gibi çarpıcı bir estetik sunar.

Soyut'taki çizgiler hızlı ve coşkuludur. Çizgilerin hızlı atıldığına dair izlenimi bize veren tek bir hareket ile tamamlanmış olmalıdır. 50x60cm.'lik bir yüzeyin yarısını kaplayan, eğilimli bir çizgi ancak hızla çekilebilir. Bu çizginin kontur çizgisinden farklı tarafını buradan anlatmaya başlayabiliriz. Hız, yani çizginin çizilme biçimi, bağlam olarak adlandırdığımız eylemselliği belirler. Hız, hesaplamaadan çok heyecanı anımsatır. Bu çizgiler bir lavi çalışmasıdır. Uzak Doğu kaligrafisi çizgilerinin karakteristiğini

³³ Yarar, a.g.e., s.12-30.

taşımaktadır. Resmin soyutluğu, üzerindeki çizgiler ve lekelerle müthiş heyecan verici bir hal almıştır. Baskının yüzeyinde oluşturulan minik noktalar püskürtme tekniği veya yağlı kalem kullanılarak gerçekleştirilmiş olabilir. Ancak geometrinin hakim olduğu soyut bir resmin içinde noktaların da sokulması oldukça etkileyici olmuştur.

Bu resimdeki çizgilerin ve lekelerin hangisinin önde, hangisinin geride durduğunu anlamak oldukça zordur. Yüzeyin üzerinde sürekli sıralarını değiştirmektedirler. Bu etki aslında en az beş kat baskı ile yapılmış olan litografi tekniklerinden ve litografi malzemelerinin geçirgenliğinden kaynaklanmaktadır. Baskının kompozisyonu yüzeye yaklaşmıştır. Çizgiler artık perspektifi veya yüzeyleri belirlemezler. Uzayda birbirlerinin etrafında dönen karmaşık bir takımyıldız grubu gibi bir halleri vardır. *Tas ve Limonlar*'da çizgilerin yarattığı derinlik duygusunu burada renkler ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 3: Adnan Turani, Soyut, 1958, Litografi, 50x60 cm., Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul.

Bağlam olarak da, Uzak Doğu kaligrafisinin doğa ve evren anlatımına çok yakın bir çalışmadır *Soyut*. Resimde sanatçı çizgiyi bundan sonraki dönemlerinde de yapacağı ve teorik çalışmalarında yazacağı gibi bir heyecan ve sanatsal yaratının ortaya çıkışı olarak kullanmaya başlamıştır. Öznellik apaçık önümüzdedir. Fakat resimdeki nesnellik ve bağlam artık değişmeye başlayacaktır. Daha bilinçli bir hal alacaktır. Sanatçının

sanatsal yaratının ortaya çıktığı ve hesaplanamaz olan bir plastik öğeyi bilinçli kültürel bir tercihle değiştirmesi çelişkilidir. Doğrusu 1958’de yapılmış olan *Soyut* adlı baskıda sanatçının tercihi henüz ortaya çıkmamıştır. *Soyut*’ta gelenekten beslenmekten çok çizgi üzerine düşünceler ortaya çıkmaktadır.

Soyut, Türkiye’deki sanatsal gelişmelerden çok Avrupa’dan etkilenmiş benzer. Uzak Doğu kaligrafisi Avrupa’da daha yaygındır. Adnan Turani’de bu baskısında soyut sanatı tereddütsüz kullansa da, kaligrafi ile ilgili tercihleri çok belirgin değildir.



Şekil 4: Adnan Turani, Çıplak, 1953, Kurşunkalem, 50x65 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Şekil 5: Adnan Turani, Desen, 1946, Kurşunkalem, 20x15 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Şekil 6: Adnan Turani, Çıplak 1956 50x35 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Sanatsal kişiliğinin oluşmasına yönelik denemeler döneminde, 1953 yılında yaptığı *Çıplak* adlı desen çalışmasında önem verilen konular yüzeyler ve harekettir. Çizgiler perspektifi belirler. Bu yılların çizgileri araştırma çizgileri veya ifadeye yönelik bir desen değil, kâğıdın yüzeyi ve modelin planlarını ön plana çıkaran bir desendir.

1956 yılında yapılmış *Desen* adlı çalışmada ise, araştırma çizgileri kullanılmıştır. Araştırma çizgileri ile diğer desen çalışmalarında boş bırakılan yüzeyler çizgilerle belirlenmiştir. Dikkat edilirse, uzanmış olan modelin sol tarafında, düz, kısa karalamayı andıran, hafif çizgiler, modelin eteğinde de devam etmektedir. Aynı şekilde kadının saçlarında da yüzeyin perspektifi ile ilgisi olmayan karalamalar vardır. Turani’nin aynı yıl yaptığı *Çıplak* adlı deseninde, çizgilerin konudan ve işlevden bağımsızlaşması daha radikal bir şekilde görülmektedir. Modelin duruşu incelendiğinde genişgözlü çizilmiş

gibi duran çizgilerin aslında hareket yönünde olduğunu görürüz. Fakat çizgiler hızlı ve coşkuyla çizilmişlerdir. Algılamamanın ve düşüncenin de hızlandığını gösterirler.

1960–1972, Turanî'nin soyut dönemidir. Adnan Turanî, arkaizmi yeniden değerlendirir ve sanat tarihi üzerinde çalışmalar yapar.³⁴ 1960'larda Türk resminde ise soyutlayıcı eğilimlerin değerlendirilmesinde yeni kavramlar ve modern eğilimler içinde mahalli ve Paris ekolü diye adlandırılan kavramlar ortaya çıkmaktadır.³⁵ Diğer taraftan ise Türk resminde özgünlük sorunu hala tartışılmaktadır. 1960'ların sonlarında Adnan Turanî, kaligrafiyi günün sanatında boya sürülüşü ve renk strüktürü açısından ele almakta, günün resim sanatında boyayı tuvale aktarırken tablonun genelini dikkate alarak, boyayı yazı yazar gibi sürmenin önemli olduğunu belirtmektedir.



Şekil 7: Adnan Turanî, *Yeşil Üzerine Konuşma II*, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x100 cm., İş Bankası Koleksiyonu, Ankara.

1972 yılında yapılmış olan *Yeşil Üzerine Konuşma II* kimi zaman mavileşen bir yüzeyin sol üst köşesine doğru yüzeyde uçarmışçasına duran bir bütünden oluşmaktadır ve Adnan Turanî'nin soyut döneminin son yılıdır. Karşımızdaki bütün bir istif andırmaktadır. İstif, birbirinden bağımsız birçok yazı ögesinin bir arada ahenkli bir şekilde sunulması, bir çeşit kompozisyonudur. Resimdeki konuşma bu kompozisyon ile resmin yüzeyi arasındadır. Yeşil ile bütünün içindeki renklerin konuşması Adnan Turanî'nin çok sık kullandığı yeşil-mavi-sarı uyumu ve kırmızı karşıtlığı olarak okunabilir. Bütünden/kompozisyonundan uzanan yatay ve dikey çizgiler resme hat yazısı

³⁴ Akdeniz, **a.g.e.**, s. 22.

³⁵ Yazar, **a.g.e.**, s. 167.

karakterini daha da çok verir. Resme yazısal karakterini veren belki de boyayı yazı yazar gibi sürmektir. Çizginin çizilişi, kâğıt ve divrit arasında, boyanın sürülüşü de, boya ve tuval arasındadır.

Çizgilerin karakteri bize kompozisyonun dışına uzanışları dışında, diğer resimlerde olduğu kadar ipucu vermezler. Resmin yazısal esprisi konuşma noktasındadır. Yazılmış renk-boyaya yeşil cevap vermektedir. Yazılar renklerin yazılarıdır, diğer rengin derinliği ve bütünlüğü, parçalı kompozisyon-istife cevap vermektedir. Kapsayıcı bir bütündür. Kapsayıcılığı renginin özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Hat sanatçılarının yazılarla yakalamaya çalıştığı ideal-reel arasındaki ilişki bu resimde renklerle yakalanmaya çalışılmıştır. Resim bu anlamda diğer incelediklerimizden farklı ve soyuttur.

Boyanın kullanılması böyle bir iddia ile beraber hat sanatından nasıl bir farklılık taşır? Mürekkep, hat sanatının suretlerin oluşması için geçirgenliği ve inceliği nedeniyle daha uygun bir malzemedir. Bu durum tersten de okunabilir. Hat sanatının uygulanmaya başladığı dönemlerde yağlıboya diye bir boya icat edilmemişti. Bu nedenle hat sanatı mürekkebe uygun bir şekilde gelişmiştir. Bu, Adnan Turanî'nin hat sanatının ve geleneğin bir kuralını daha bozduğu ve oyununa devam ettiği başka bir noktadır. Adnan Turanî, suluboya ve mürekkeple hat ve Uzak Doğu kaligrafisi çizgilerini kullandığı soyut çalışmalar yapmıştır. Bu nedenle boyayı tesadüfen veya düşünmeden kullandığını söyleyemeyiz. Farklı bir malzemenin seçilmesi oldukça önemlidir.

Yüzey ve yüzeyin üzerindeki figür-desen-kompozisyon ilişkisi Adnan Turanî'nin özellikle hat sanatından etkilendiği çalışmalarında özgündür. Yüzey pek çok leke ve dokudan oluşur. Ancak bunlar ilk anda görülemeyecek kadar belirsizdirler. Dümdüz bir renk algılanır genellikle. Rengin içinde onu tamamlayan renkler ve zaman zaman karşıt renklerinin grileri de bulunmaktadır. Bu durum yüzeyin bir bölümünde, ondan bağımsız bir başka öge çıkar karşımıza. *Yeşil Üzerine Konuşma II'* de açıkça görülmektedir. Bu durumun, hat sanatının kompozisyon anlayışına benzediği söylenebilir.

Bu dönemde sanatçının ülkenin tartıştığı sanatsal kavramların çerçevesi içinde bulunmakla beraber, kendi sorularını oluşturduğunu ve çalışmalarını bu yönde geliştirdiğini söyleyebiliriz.

1972- 1978 ve sonrası için Halil Akdeniz'in yaptığı yorum "Bir sanatçının, sanatsal bakış açısı ve yorumlama gücü kazanmasıyla, kendine özgü biçimlerin ve üslubun oluşmaya başlaması..."dır.³⁶

1980'lere gelindiğinde ise Türk resminde kaligrafik eğilimlerin temelinde ulusalcılık kaygısı bulunsa da, modern ve çağdaş sanat anlayışları çerçevesinde olduğu izlenmektedir.³⁷ Canan Çoker, kaligrafik işaretleri büyüterek, kaligrafinin ritmik özelliklerine dayanıp doğaçtan yaratıya yönelerek ve kaligrafik işaretlerden sembolik ve motifsel anlamlar çıkarmaya yönelmek olarak kaligrafiyi içte ve dışta kullanılma biçimlerini açıklamaktadır. Nazan İpşiroğlu ise "bugün eski yazı okunamadığı için hat sanatına soyut resim gözüyle bakılıp, zevk alındığını ancak soyut niteliğinin ona bir soyut resimdir demek için yeterli olmadığını savunmaktadır.³⁸ İsmail Hakkı Baltacıoğlu ise, 1905'te hakkında yazmaya başladığı hat sanatı ile ilgili çalışmalarını yaşamının sonuna kadar devam ettirmiş ve Türk yazısının sürrealist nitelikleri olduğunu savunmuştur. Hat sanatı ile ilgili yazarlar arasında gelenekten beslenme konusuna hiç değinmeden, yağlıboya resimlerde bu sanatın kullanılmasının hat sanatının gelişmesine hiçbir pratik yarar sağlamayacağını düşünen yazarlar da vardır.³⁹

1976 yılında yapılmış olan *Kaligrafik Düzenleme* ise Adnan Turanî'nin deyimiyle memleketin iklimini yakalamak üzere yaptığı bilinçli tercihinin sonucunda ortaya çıkar. Bu resim Adnan Turanî'nin yaptığı ilk kaligrafik çalışma değildir. Ancak kullandığı çizgilerin bağlamından ötürü gelenekten faydalanma çabalarını sorguladığı bir resimdir.

³⁶ Akdeniz, **a.g.e.**, s. 25.

³⁷ Yazar, **a.g.e.**, s. 209.

³⁸ Yazar, **a.g.e.**, s. 212.

³⁹ Soysal, **a.g.e.**, s.11.

Resim, hat sanatında kullanılan bir çalışma tekniğine benzemektedir. Karalama adındaki bu teknikte, hattat bir kalem ve bir kâğıt alır. Çizgiler çizmeye başlar. Büyük bir konsantrasyonla o kadar çok çizgi çizmelidir ki çalışmanın sonunda kâğıdın rengi hiç görünmemeli, kâğıdın yüzeyini tamamen mürekkep kaplamalıdır.⁴⁰



Şekil 8: Adnan Turani, Kaligrafik Düzenleme, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x60 cm., Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Ankara.

Resmin bağlamı çok etkileyicidir. Sanat bir sanatçı için kendini vermenin ve sanatı ile varolmanın, çilekeş bir emekle ortaya konulmasıdır. Bir ders almak için çılgınca işleri yıllarca yapmayı kabul eden Sufilerin öykülerine benzemektedir. Bu resim çok uzun yıllar boyunca yapılmış çalışmaları göz önüne alındığında Adnan Turanî'nin en tipik resmi değildir belki ama sanatçının en çok çizgi çizdiği resimdir. Adnan Turanî'nin estetiği daima sade, olabildiğince tutumludur. *Tas ve Limonlar* da bile sezilebilen bu özellik sanat yaşamı boyunca sürecektir.

Kaligrafik Düzenleme özellikle resmin ortasındaki mavi dikdörtgen ve onun üzerinde yer alan Arap harflerine benzeyen soyut çizgilerle yapılmış düzenlemesi ile karalamaları çağrıştırmaktadır. Adnan Turanî renklerle ilgili modern resim kurallarını burada da bırakmamıştır. Turuncuyu anımsatan sıcak bir gri en dış çerçeveyi oluşturur.

⁴⁰ Ferit Edgü, **Türk Hat Sanatı: Karalamalar/Meşkler**. Birinci Baskı, İstanbul: Ada Yayınları, 1982, s. 3.

Onun içinde siyah, siyahın içinde mavi, mavinin üzerinde de beyaz vardır. Resimde Adnan Turanî'nin kompozisyonlarına ait bir özellik daha görülmektedir. O da çerçevelemedir. Adnan Turanî'nin resim organizması olarak adlandırdığı, resimlerinin yüzeyini oluşturan geometrik altyapı, çerçevelemelerden oluşmaktadır.

Kaligrafik Düzenleme'deki çerçeveleme beyaz yazıyı daha da öne çıkarır, adeta resmin dışına fırlatan bir etki sağlar. Resmin çizgileri *Soyut*'taki çizgiler gibi, yüzey bölümlenmesi, geometrik yapı veya perspektifle ilgili bir görev üstlenmezler. Bunlar tamamen bağımsız çizgilerdir. Bu çizgiler soyut düşüncenin ikinci bir soyutlaması olarak yazının soyutlamalarıdır.

Resimde gelenekle hesaplaşma vardır. Kendini bir hat sanatçısı yerine koyup, onların uyguladıkları bir etüt yapmıştır. Fakat bu çalışmanın kurallarını sürekli bozarak renk kullanmıştır. Bazı yerlerde kalın fırça darbeleri vardır, hâlbuki çalışmayı sadece belirli bir kalınlıkta divrit⁴¹ ile bitirmesi gereklidir. Üstelik Osmanlı hat sanatında değil, Uzak Doğu kaligrafisinde fırça kullanılır.

Eğer burada Arap harfleri ile yazılmış bir sözcük olsaydı yazılan şeyin anlamı kadar, yazılma biçimi de güçlü, kendine özgü özellikleri olan, ikili bir varoluş içindeki estetiği işaret ediyor olacaktı ve yazının yazılma biçiminden dolayı bir dinin özellikleri ve geçmişin yansıtılmasına ulaşılır yargısına varabilecektik. Ancak biliyoruz ki, önümüzde bir yazı yoktur.

Soyutlama ile algılanan nesnenin karakteristik özellikleri indirgenir, keskinleşir ve genele yayılır.⁴² Adnan Turanî'nin hat sanatının en keskin özellikleri olarak belirlediği noktalar o vakit bu beyaz yazının genelinde yer alanlar olmalıdır. Bu durum, Adnan Turanî'nin geleneğe nasıl baktığını gösterir.

⁴¹ İ. Gündag Kayaoğlu, "Divritler", **M.Uğur Derman Armağanı (Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler)**. Birinci baskı. Derleyen Irwin Cemil Schick, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 354.

⁴² Arnheim, **a.g.e.**, s. 99-106.

Yazı soyutlamasının yazılma biçimi de çarpıcıdır, çünkü en üste, beyazla yazılmıştır. Aslında hat sanatı süsleme sanatları içinde geçer ve zaman zaman güzel yazı olarak değerlendirilir. Burada ise hat sanatının bilinen titizliği ve düzgünlüğü yoktur. Adnan Turanî 1980’lerin ortasına kadar yazı soyutlaması yapmaya devam edecektir ama yazıların en çok kirlendiği resim bu gibi görünmektedir. Büyük bir mücadele ile yapılmış gibi görünen bu resimde, ona haz veren şey muhtemelen hızla şekilleri belirlemek ve kendini kaybedercesine bir hızla anlamı bulmaktır. *Kaligrafik Düzenleme*’nin çizgilerinin çoğu kollarını iki yana açmış insanı andıran üzerinde yuvarlak olan ince bir dik çizgi ve onu kesen daha uzun bir çizgidir. Bu çizgilerin bir aradaki estetiği, engellenmeyi çağırıştırır. Sanatçı belirlemiş ve işaretlemiştir. Hazla uzun çizgiler çizerek yarattığı gerginlikle resmi bitmiştir.



Şekil 9: Adnan Turani, Kaligrafik Düzenleme, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79x90 cm., İş Bankası Koleksiyonu, Ankara.

Şekil 10: Adnan Turani, Yazısal Deniz Anası, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100 cm., Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Ankara.

Çizgilerin bağlamı, hesaplaşma ve benlik arayışıdır. Bu, kişisel olduğu kadar, toplumsal benliğin aranmasıdır aynı zamanda. Adnan Turanî’nin resimlerinin çok azında böyle bir hava vardır. Ancak kuramsal çalışmalarının çoğunun alt metninde bu arayış yatmaktadır: Nasıl bir dünya üzerinde hangi konumda olduğunu çok iyi bilmek gerekmektedir, aksi takdirde yönetilmek. Bu Cumhuriyet politikaları, solcu öğrenci hareketi ile de örtüşen bir tavidir. Geçmişini bilmeyenin geleceği olmaz sorgulamasının sanata çelişki olarak yansımasıdır bu çizgiler. Diğer bölümlerde inceleyeceğimiz *Yazısal Deniz Anası* ve *Kaligrafik Düzenleme*—1973 1976’da yapılmış olan *Kaligrafik*

Düzenleme'den bu açıdan farklıdırlar. Onların hırçın ve tartışan bir estetiği yoktur. Ne demek istediklerini kesinlikle bilen resimlerdir.

Her ne kadar Adnan Turanî, çizgileri çok yoğun bir şekilde hemen her resminde kullanmışsa da aynı yıl içinde yaptığı resimlerin çizgisellikleri birbirlerinden farklı olabilmektedir. Hepsini 1976 yılında yapılmış olan *Yeşil Şapkalı Kadın*, *Tuğrani Tuğra* ve *Kaligrafik Düzenleme*'nin çizgileri birbirlerinden çok farklı özelliklere sahiptir.



Şekil 11: Adnan Turani, Yeşil Şapkalı Kadın, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x60 cm., Özel Koleksiyon, İstanbul.

Yeşil Şapkalı Kadın, az sayıda, kıvrak ve sanatçının kaligrafilerde kullandığı türden çizgilere sahip olmakla beraber bu çizgiler kontur çizgileridir. *Tas ve Limonlar*'dan farklı olarak buradaki kontur çizgileri perspektif kurmamaktadırlar. Resimde hacim ve üç boyut yoktur. Çizgiler iki boyutlu yüzeyleri ayırmakta oldukları ve yüzeydeki geometrik şekillerin etrafında dolaştıkları için kontur çizgileridir. Kadının yüz hatlarını belli eden kırmızı çizgiler ise ifadeyi ortaya koyan desen çizgilerini anımsatır. Adnan Turanî'nin birçok resminde yüz hatları ayrıntıları ile incelenmez ve düz bir renk ile nerdeyse boş bırakılır. Bu resimde ise renkle ilgili kaygılardan dolayı en son kırmızı çizgiler konulmuş gibidir. Adnan Turanî'nin renk anlayışı gene renk armonilerine göre oluşmuştur: Yeşili oluşturan mavi, sarı ve yeşilin karşıtı olan kırmızı.

Kadının saçlarındaki mor-gri ve etrafındaki sarı-gri ise valörleri çok düşük bir karşıtlık içindedirler. Resmin renk anlayışı kesinlikle uyumludur.

Resimdeki kadın, geometri ile şekillendirilmiş, iki boyutlu hale gelmiş olsa bile aslında Avrupa resminde Matisse'in (şekil 14) ve Van Doegen'in (şekil 15) şapkalı kadınlarını andırmaktadır. Burada Avrupalı çizgilerle, Avrupalı kıyafetler içinde bir kadın durur. Dikkat edilirse Adnan Turanî, hat sanatının çizgisini figürlerinin üzerinde çok nadir kullanmıştır.



Şekil 12: Adnan Turani, Tuğrani Tuğra, 1976, Sulu Mürekkep, 50x60cm., Ankara, Özel Koleksiyon.

Tuğrani Tuğra adlı sulu mürekkep çalışmasında, eğer her harfin Arap alfabesi ile ilgili olduğunu düşünürsek Turanî, te harfi dışındaki yazıyı gene soyutlamıştır. Fakat burada küçük bir şaka da gizli olabilir. Latin alfabesinin yazılış yönünde Arap Alfabesi ile te, diğer tarafta Latin alfabesi ile t harfi bulunmaktadır. Aralarındaki iki paralel çizgi de matematiksel bir sembol olan “eşittir”dir. Bu resimde de gene Kaligrafik düzenlemede olduğu gibi kendini eski zaman sanatçılarının yerine koymuş, oyun oynamış ve yaramaz bir çocuk gibi oyunun kurallarını değiştirmiştir. Üstelik tuğralar padişahlara aittir, Adnan Turanî'nin şakacı yanını görürüz. Bu yazı her ne kadar *Kaligrafik Düzenleme*'ye benzeyecek gibi gelse de aslında malzemeleri ve çizgiyi çiziş bakımından Uzak Doğu kaligrafisini anımsatmaktadır.



Şekil 13: Adnan Turani, Siyah Yapraklı Çiçek, 1986, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

1989 yılında yaptığı *Siyah Yapraklı Çiçek* adlı resim ise daha sonraları yoğun olarak kullandığı çizgi ve leke biçimini taşımaktadır. Renk lekeleri hemen hemen çizgilerin içini dolduracak gibi arkada dururlar ama renkli çizgilerden farklı bir nesne oldukları izlenimi bırakırlar. Çiçeğin üzerindeki çizgilerin bitkinin neresine ait olduğunu çözemeyiz. Somut bir görüntüye ait ipuçlarının olmaması şaşırtıcıdır. Çünkü ilk bakışta bu resim bir natürmorttur. Yani doğa ve nesne ile ilgilidir. Yeşil, kırmızımsı ve siyah çizgiler bitkinin üzerinde yer alır. Çizgiler açıklayıcı, belirleyici değildir. Aslına bakılırsa hiçbir, işlevsellikleri yoktur. O çizgiler resme bir noktadan bağlı gibi değildir. Resmi izleyen göz, plastik öğelerin veya stilin bir tane olduğunu alışkanlık üzerine söyleyebilir. Fakat burada bağlam o kadar kopuktur ki, saksının parlak rengi, parlak yeşil çizgilere, yaprakların siyahlığı, siyah çizgilerin çizilmesi ile ilgili gibidir. Ancak, saksının altında hacim verircesine atılmış dairesel bir çizgi daha vardır, şişenin yanında yatay üç gri, dikey iki mavi çizgi vardır. Bu çizgiler konunun natürmort olarak belirlenmesinden tamamen bağımsızdır. Bu resimde yine mavi- yeşil ve sarı kullanılmıştır. Fakat resimde sarı renk çok baskındır. Resme büyük bir enerji verir. Onun çarpıcılığı, çizgilerin çarpıcılığını ortaya çıkarır.

Siyah Yapraklı Çiçek'in bu özellikleri ne hat sanatına, ne Uzak Doğu kaligrafisine ne de kontur çizgisine benzemektedir. Beklenmedik yerlerdeki çizgiler ve lekeler bundan böyle Adnan Turanî'nin resimlerinde yer alacaktır. Geometrik alt yapı, geometrik yüzeyler olmadan kurulacaktır.

1985 yılında yapılmış olan *Türkan'ın Portresi* adlı desen çalışmasında Adnan Turanî'nin desenlerinde kullandığı çizgiler değişmiştir. Çizgiler dinamik, güçlü ve belirgindir. Bir araya gelip Türkan'ın yüzünü bize tarif etmişlerdir. Ancak bir dakika sonra dağılıp başka bir şekil alıp almayacakları şüphelidir. Anatomi ikinci planda, Türkan'ın yüzünün karakteristik özellikleri ise ön plandadır. Çenesi, yanakları ve göz kapaklarının altındaki hafif kabarıklık, saçlarının şekli, çizgi ile anlatılır. Rudolf Arnheim'in soyutlama ile ilgili sözünü ettiği karakteristik öğeleri alıp, keskinleştirme bu desende hissedilmektedir. Desen her ne kadar bir nesneyi tanımlamaya yönelik bir çalışma olsa da, çizgiler ile bunu yapmak olanaksızdır. Bu nedenle bütün desenler soyutlama içerir. Türkan'ın yüzünde tuhaf bir ayrıntı daha vardır, bu kızın sağ gözünün altında, yüzüyle ilgili olamayacak bir karalamadır.

Yine 1985 yılında yapılmış olan *Gülden'in Portresi* kurşun kalemle yapılmış bir desendir. Türkan'ın yüzünde siyah lekeler de olmadığından bu yüz neredeyse iki boyutlu, yüzeye yakındır. Muhtemelen çok hızlı çalışılmış olmalıdır. Fakat Gülden'in o andaki bütün ifadesini yakalamış gibi bir iddiada çizilmiştir. Orada bulunmadığımız için sanatçımız ne kadar yetenekli ve yetkin olursa olsun bundan fazlasını yorumlamak ileri gitmek olacaktır.



Şekil 14: Şekil 14 Adnan Turani, Türkan'ın Portresi, Kurşun kalem,40x55cm., Özel Koleksiyon, Ankara.



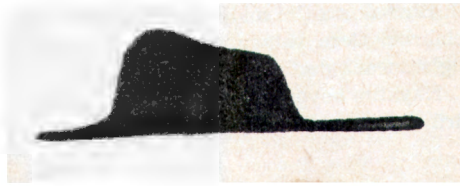
Şekil 15 Adnan Turani, Gülden'in Portresi,1985, Füzen,35x50cm.,Özel Koleksiyon, Ankara.

Adnan Turanî'nin çizgi çalışmalarına kısa bir göz attıktan sonra söyleyebileceğimiz ilk şey, sanatçının üç medeniyetin çizgilerini de kullandığıdır. Kontur çizgileri, Uzak Doğu kaligrafisine ait çizgiler ve hat sanatı kompozisyonları ve çizgileri yağlıboya tablolarında bulunmaktadır. Suluboya ile yaptığı Don Kişot ve Horoz serilerinde ise Uzak Doğu kaligrafisini kullandığı kanısındayız. Desen çalışmalarında ise bu mistik çizgilerin hiçbiri yoktur; soyut çizgiler vardır.

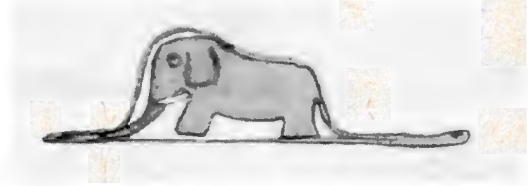
Birçok tez çalışması ve makalede, kaligrafi ve soyut resim çalışmalarını gelenekten yararlanma amacı ile birleştiren sanatçılar arasında sayılmıştır. Turanî, soyut resminin ile birçok çeşit çizgiyi birleştirdiği kesin olmakla beraber, geleneğin onun sanatını tamamen etkilediği biraz kuşkuludur. Üç geleneğin çizgi çalışmalarını kendi özgür çizgisini ararken kullanmış demek daha doğru olacaktır. Aradığı özgür çizgi, yazılarından çıkarabildiğimiz kadarıyla Paul Klee'nin özgür çizgilerinden esinlenmiştir. Zamanının sanatsal tartışmalarının çerçevesinde kalmasına rağmen bu tartışmalar içinde kendine yeni bir alan yaratmış ve bu alanda çalışmıştır. Kısacası Adnan Turanî, sanat yaşamı boyunca kendi çizgisini aramıştır.

II. BÖLÜM: SOYUTLAMA ve ADNAN TURANÎ

Antoine de Saint- Exupery, 1943 yılında yazdığı *Küçük Prens* adlı kitabının girişinde, roman kahramanı pilotun çocukluğu ile ilgili bir boa yılanı anekdotu anlatır. Bu anekdotta soyutlama ile ilgili bir alay bilim adamının önemseydiği kavramları arka arkaya sıralar. Kitabın başında çocuk olan pilot “bir gün balta girmemiş ormanlar üstüne yazılmış, ‘Yaşanmış Öyküler’ adlı bir kitapta bir hayvanı yutmakta olan boa yılanının fotoğrafını görür ve hayvanın avlarını çiğnemedi yutup, altı ayda kımıldamadan onları sindirdiğini okur. Ünlü kitabı Saint-Exupery resimlemiştir. Kitabın ilk resmi, *resim no:1* altı ayda avını hazmeden boa yılanının çocukluğa ait çizimidir. Fakat resim yetişkinlere gösterildiğinde, onlara sadece somut nesneleri ifade eder, örneğin bir şapka.”⁴³



Şekil 16: A. De Saint-Exupery, Resim No 1.



Şekil 17: A. De Saint-Exupery, Resim No 2.

Saint-Exupery, bu anekdotu ile dolaylı olarak soyut estetik anlayışın temel özelliklerini belirlemiştir. Soyut sanat hayal gücü ile bir dünya kurma, yani yaratıcılıkla ilgilidir. Pilotun çocukluğunda izlenimci sanatçıların yeni ve aykırı oldukları, endüstrileşme, bilimsellik ve burjuva değerlerinin hakim olduğu dünyada bir çocuk oyunudur ve çok önemsizliği gerekmez. Fakat çocuk genç bir pilot olduğunda, Birinci Dünya Savaşı’ndan hemen önce soyutlama yeni bir dünya görüşünü ifade eder. Bilim, felsefe ve sanattaki temel kategoriler nesneden özneye kaymıştır.⁴⁴ Kitapta zamanının en ileri teknolojik aracı uçak ile savaşta kullanılacak haritaları çıkarmak üzere yola

⁴³ Antoine de Saint- Exupery, **Küçük Prens**. Birinci baskı, Fransızca’dan çeviren C. Süreya- R. Tomris, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1965, s. 7.

⁴⁴ Tunalı, **a.g.e.**, s. 121.

çıkan pilot çöle düşer. Bu metafor kendi döneminin sanat anlayışını özetler. Teknoloji ve bilim, ruhsal olarak dünyayı bir çöl haline getirmektedir. Çöle düştüğünde, pilotun çocukluk anısı birden bütün yaşamını açıklayabildiği gerçeküstü bir maceraya döner. Küçük Prens yeni dünyanın özgürlük, bireysellik ve evrensellik tanımlarının karakteristik özelliklerinin toplandığı bir figürdür. İktidar hevesi olmayan bir idealdir.

Soyut resim yapan ünlü Avrupalı sanatçılar 19.yy'ın sonunda, maddeden düşünceye sıçramak fikrinden hoşlanmışlardı. Peter Selz bu durumu “sembolistlerin formlar ve renklerle şiddetli duygulanma uyandırma tavırları 20.yy sanatının merkezini oluşturan soyutlama için bir alt yapı oluşturmuştur”⁴⁵ görüşü ile sanat tarihine bağlar.

Soyut sanat ve soyutlama bir eylem olarak önemli bir terimken sanat tarihinde bir akımın ismi olmaktan öte akımların içindeki temel bir özellik olarak kabul edilmiş, akımların üzerinde pozisyon almıştır. Post-izlenimcilik, sembolizm, fovizm, dışavurumculuk, kübizm, fütürizm, yeni-plastikçiler, yapısalcılık, Amerikan soyut dışavurumculuğu (vs) “soyut” çalışmalar sunan akımlardır.

Soyut sanatın en büyük sloganlarından biri evrensel bir dil oluşturma idi. Rudolf Arnheim'in soyutlamayı insan düşüncesine ait temel bir eylem olarak kabul etmesi, bu görüşü desteklemektedir. Soyut sanat modern, evrensel ama gene de biricik ve bireyseldir. İsmail Tunalı, çağdaş soyut sanatta insanın derinliğe, öze, tümel-evrensele ulaşmak için soyuta yönelmesini, Mondrian'dan yaptığı şu alıntı ile örnekler:

*“Soyut, stilizasyon ile gerçekleşmez, yalınlaştıma, yabancı elemanlardan arındırma ile görünüşe çıkmaz. Çünkü soyut daima tinsel- evrensel olanın işlevi içinde biçim veren ifadedir, dışsal olanın en derin biçimde içselleşmesidir ve içsel olanın da en salt biçimde dışsallaşmasıdır.”*⁴⁶

Mondrian bu konuda Wassily Kandinsky'yle hem fikirdir. Mehmet Yılmaz, Kandinsky'yi resimde zararlı oldukları gerekçesi ile doğal görüntüleri ilk eleyen ressam

⁴⁵ Peter Selz, “Fauvism and Expressionism: The Creative Intuition”, **Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics**, Herschel B. Chipp, Berkley, California, U.S.A: University of California Press, 1984, s. 124.

⁴⁶ Tunalı, a.g.e., s. 148.

olarak nitelendirir. Yılmaz Kandinsky'nin sanatını renk, ruhsal anlatım, bireysellik, lirik, sanatçının içindeki denge ve oran, çağının çocuğu olan kompozisyon kavramları ile anlatır. Yazara göre bu sanat, bireysel ve duygusal yöndedir.⁴⁷

Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'de içsellğin, psikoloji terimi olan iç-ben'den çok, dinsel bir içsellik olduğunu ima eder. Ruhsal dediği şey, doğru yolda olan herkesi hissedebileceği evrensel bir şeydir.⁴⁸

Bu kavramlar Kandinsky'nin yazdığı *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitapta da geniş bir şekilde ele alınmıştır. Kitabın “Genel Estetik” üzerine adlı ilk bölümünde Kandinsky sanattan bir din gibi söz eder. “Her sanat eseri çağının çocuğudur” cümlesi ile başlayan bölümün devamında “çağın insanın inanç karmaşasından ve sadakatsizliği” yer alır.

*“Bu insanlar politik olarak cumhuriyetçi, bilimde pozitivistlerdir, sanatta natüralistlerdir... Maddesel bir varlığı olmayan şey, maddesel bir sınıflandırmaya tabi tutulamaz. Geleceğin ruhuna ait olan şey yalnızca sezgiyle tasavvur edilebilir ve bu sezgiye ulaşmada tek yol sanatçının yeteneğidir.”*⁴⁹

Mondrian ise, Kandinsky'den farklı olarak akılcı ve geometriktir. Sanatçının resimleri yatay ve dikeyler üzerine kuruludur, renk de sadece sarı, mavi ve kırmızıya indirgenmiştir. Evrensellik kavramı bu resimlerde de güçlüdür. Bir başka önemli soyut eserler veren sanatçı Malevich ise suprematizm anlayışına yönelmesi bir opera için yaptığı Güneşe Karşı Kazanılan Zafer, çalışmaları. Malevich'in suprematist döneminin ilk olgun ürünü Beyaz Üzerine Siyah Kare' dir. Nöbert Lynton, bu resmin görülebilir her hangi bir nesnenin soyutlaması olmadığını, zaten bir imgeden çok bir işareti andırdığı görüşündedir.

*“Malevich daha sonra yaptığı resimlerde kullandığı öğeleri ve renkleri arttırdı ve ilk resmin durağan kesinliğinden uzaklaşarak, daha akıcı ve uzay duygusu daha belirgin bir resim anlayışına yöneldi.”*⁵⁰

⁴⁷ Yılmaz, a.g.e., s. 79.

⁴⁸ Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. Birinci baskı, Rusça'dan çeviren Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2001, s. 65.

⁴⁹ Aynı, s. 51-54.

⁵⁰ Lynton, a.g.e., s. 79.

“Sığınabileceğim son biçim dediği kare, Malevich’e göre, geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge, susan hiçliğin simgesi idi.”⁵¹ Maleviç’in soyut sanat anlayışı, suprematizm, Adnan Turanî’nin soyut resim anlayışı ile pek benzerlik taşımaz. Adnan Turanî’nin hiçbir nesneyi resminde barındırmadığı zamanlar da bile uzay, Maleviç’in resimlerinde olduğu kadar önemli olmamıştı. Maleviç, geometrik biçimlere tek başlarına önem verirken, Adnan Turanî onlardan bir kompozisyon yapmıştır. Malevich’e göre nesne tutkusu sanattan, toplumun her alanından kaldırılması gerektiği gibi kaldırılmalıydı. Üstelik Malevich’in sanatındaki yıkıcılık ve geçmişi yadsıyıcılık yeni bir Sovyet toplumu sanatının doğmasında faydalı olabilirdi.⁵²

Turanî’nin nesnelere karşı böyle bir tavrı olmamıştır. Nesneleri veya doğayı on yıllık bir süre dışında tamamen reddeden resimler yapmaz. Resimlerinde uzay ve geometri önemli kavramlar olmakla beraber, Malevich veya Mondrian kadar sert bir reddetmeye yanaşmamıştır. Turanî yurda dönüşünde kendi hocalarından farklı bir soyut sanat görüşü olduğunu belirtir. Reddettiklerinin yerine de radikal farklılıkları olan yeni bir estetik düzen getirmez.

Soyutlama, Rudolf Arnheim’a göre insan düşüncesinin en temel sistemlerinden biridir. Dolayısıyla insan eyleminin bulunduğu her yerde izlerine rastlamamız mümkündür. Soyutlamanın Arnheim’a göre tanımı şöyledir:

*“... İnsanın maddi bir çevrede yaşarken maddi ve ötesi bir dünyayı tasavvur etmesi, orada yaşamak istemesi ya da yaşıyormuş gibi hissetmesidir. İster akla yatkın, isterse saçma olsun, yaratıcılık denen şey, heyecan uyandıran asıl iz budur işte: Maddeden düşünceye sıçramak.”*⁵³

Soyut sanat ile ilgili tartışmalar, Mehmet Yılmaz tarafından *Modernizmden Postmodernizme* adlı kitapta şöyle anlatılmaya başlanır:

“Bir zamanlar soyut (non-figüratif) ve soyut olmayan (figüratif-somut) sanat iki uzlaşmaz kamp olarak görülüyordu... Oysa soyut sanat üzerine

⁵¹ Yılmaz, a.g.e., s. 71.

⁵² Yılmaz, a.g.e., s. 72.

⁵³ Arnheim, a.g.e., s. 56.

yoğunlaşan sanatçı ve yazarlar, özellikle 1910- 1930 yılları arasında, bir yandan bu eğilimle yapılan saldırıları göğüslemek, bir yandan da soyut sanatı kabul ettirebilmek için yani bir söylem geliştirmek zorunda kalmışlardı. Bunu da modern düşüncenin özü sayılan eski/yeni sanat bağlamında ele almışlardı.

1910'lara bu tartışmalarla giren sanat dünyası, sanatçıların yeni ürünler eşliğinde sanat denen şeyin ne olduğu, daha doğrusu, ne olması gerektiği üzerine yürütülen zengin tartışmalara sahne olmaya başladı ve sonuçta iş neredeyse modern sanat soyut sanattır noktasına kadar getirildi."⁵⁴

Buraya kadar belirlediğimiz en önemli şey soyut sanatın yeni bir evren algılayışının sonucu sunulan yeni bir estetik olduğudur. Soyut sanat, modern sanata dahil olan diğer sanat anlayışlarından doğa ile kurduğu ilişki noktasında ayrılır. Soyut Sanatın önerdiği düzenleme doğayı ikinci plana iter; gerçek doğadan ayrı bir dünya önerilir.

" Resimsel biçim, doğal biçimin işlevini yitirdiği yerde oluşmaya başlar. Yani doğadaki biçimlerin, muhakkak resimsel unsur haline gelmesi gerekir. Sizin doğadan aldığınız biçimler, bu nedenle geometrik biçimlere dönüşmek zorundadır... Resme el yazısı dinamizmini bu nedenle veriyorum. Benim yaptığım iş, soyut biçimlenmenin gramerini kurmaktır."⁵⁵

Soyut sanat eserlerindeki düzenleme-yeni bir dünya kurma kompozisyon veya harmoni anlayışında belirleyici kavramlardan biri *leitmotif*'dir. Kandinsky kadar Adnan Turanî'nin de üzerinde durduğu bir kavramdır. Kandinsky bu konu ile ilgili Wagner'in müziğini örnek verir. Wagner operalarında karakterlerine teatral çözümler ve ışık kullanımına başvurmadan, leitmotifler sayesinde kişilik yükleyebilmektedir. Bu Kandinsky'ye göre, katışıksız müzikal bir yöntemdir.⁵⁶

Turanî de resimde müzikaliteden söz eder. Leitmotif, resimdeki müzikalitenin kurucusudur. Hakim bir figür anlamına gelen leitmotif, kompozisyonun içinde çeşitli şekillerde tekrarlanarak resme hakim olan bir duygu verir. Tekrarlar ile oluşan bir kompozisyon, ritmi içereceğinden göze hakim olacaktır. Evrensellik iddiası burada tekrar ortaya çıkar. Leitmotif, geometrik olan yani insan aklının dışsal bir öğeye ihtiyacı

⁵⁴ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Birinci baskı, Ankara: Ütopya Yayınları, Şubat 2006, s. 55.

⁵⁵ Sema Öztoprak, **Adnan Turanî-Yaşam Serüveni, Sanat Üzerine Düşünceleri ve Resimsel Birikimi**. Birinci baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mart 2005, s. 212-213.

⁵⁶ Kandinsky, **a.g.e.**, s. 64.

olmadan üretebildiği bir şekil ise bu sanat her insan için anlamlıdır. Aynı nokta sanatçı için öznelliği de doğurur. Çünkü sanatçı, herkes için geçerli araçları bireyselleştirme ve biricikleştirme iddiasını gerçekleştirmelidir.

Adnan Turanî'nin hem non-figüratif hem de doğasal öğelerin kullandığı kompozisyonlarında leitmotifler geometriktir. Genellikle çizgi ile oluşturulmuş geometrik dörtgenlerdir. Turanî resimlerinde tuvalin belli bir yerinde yoğunluk sağlar. Bu yoğunluğun dışındaki yerler boya ile kaplansalar da boşluğu anımsatırlar. Figürlerin, soyutlanan nesnelerin veya sadece geometrik şekillerin içlerinde bulundukları mekân doğal perspektif anlayışına dayalı değildir. Yüzeye yakındır. İsmail Tunalı üç boyutu reddeden kompozisyon anlayışını şu şekilde açıklar:

“Felsefede bu soyutluk ‘öz’, ‘eidos’ kavramlarında dile gelir ve bu da ‘duyusal varlık’, ‘görünümler’ paranteze alındıktan sonra ortak olan şey, yani ‘asıl varlık’tır. Bu öz, bu asıl varlık, soyut sanat teorisinde ‘temel varlık’ kavramında karşılığını elde ediyor... Sanat, varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir. Derinlik, bizi sanat yapıtının götürdüğü öz’dür, varlığın özüdür. Buna göre de öz, temel varlık, derinlik duyusal değil, metafizik bir dünyadır.”⁵⁷

Turanî, bir mekân yerine bir araya topladığı grubun etrafını çizgi ile çerçeveleyerek tuvalde başka bir şey olmasa da üzerine yoğunlaştığı grubu belirler, boşluğun içinde ayırır ve ortaya çıkarır. Turanî'nin resimlerinde derinliği hem grubun içindeki hem de çerçeveleme ile belirlenen yüzeyler sağlar. Üst üste ve yan yana ilişki içindeki elemanlar mekânı değilse bile uzayı ortaya koyarlar. Gruplarının elemanları ise genellikle dörtgenler, üçgenler veya biçim oluşturmaya çizgilerdir.

Soyut sanat için önemli ikinci kavramın sezgisellik olduğuna yukarıda değinmiştik. Sezgisellik, sırf soyut sanat için değil yirminci yüzyılda ortaya çıkan yeni bilim ve felsefe anlayışları için de kilit bir kavramdır, içsellik dolayısıyla öznellik ile ilgilidir. İkinci Dünya Savaşı öncesi soyut eserler veren sanatçıların en azından Avrupa kanadı için ezoterizm sezgisellik ile bağ kuran önemli bir nokta olarak görülür. Turanî'nin içsellik ve ruhsallık kavramlarını yorumlaması Kandinsky'den farklıdır. Turanî'nin resminde akli işlemler önemli yer tutar. Sezgisellik, kendini kaybetme vs.

⁵⁷ Tunalı, a.g.e., s. 147.

onun resimlerinde belki de en çok çizgilerinde ortaya çıkar. Fakat Turanî, resmin oluşmasının ikinci aşaması olan sanatsal heyecan ile oluşturulan çizgilerin ve aşamanın duygusallığı ile ilgili yazmamıştır.

Turanî akla çok önem veren bir sanatçıdır. Bu açıdan kompozisyonunu oluşturma mantığı Mondrian'ın kompozisyon anlayışına benzer. Soyut sanatın sürekli birbirine ödün vermek zorunda kaldığı iki nokta, akıl ve sezgi arasındaki çekişme burada belirginleşir. Evrensellik, evrensel olan akıl ile onun karşısında yer alan sezgisellik, öznellik ve bundan kaynaklanan lirizm olarak iki kavramı daha da açabiliriz. Bu ikililiğin uzantılarını üçüncü bölümde daha ayrıntılı inceleyeceğiz.

Soyut sanat ile ilgili bir ikililiği Wilhem Worringer, 1914 yılında *Soyutlama ve Özdeşleyim* adlı doktora tezinde belirler. Worringer tezini yazarken Kandinsky ilk soyut yağlıboya resmini bitirmişti. Worringer incelemek için daha isabetli bir konu seçemezdi, soyut sanat alıp başını gidecek, yazdığı tezde bütün tez öğrencilerinin gözünü yaşartacak kadar çok okunacak ve basılacak ve başka dillere çevrilecekti. Worringer'in tezinde, soyutlama (*abstraktion*) ve özdeşleyim (*einfihlung*) kavramlarının insan davranışının iki ayrı kutbu olarak kabul eder. “Özdeşleyim genel kavrayıcı bir etkinliktir. Her duyulur obje, benim için varolduğu sürece, daima iki ögenin, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinlimin bileşkesidir.”⁵⁸

Özdeşleyim, maddeyi insanın kendisi ile birlikte, kendisinden dolayı kavramasıdır. Worringer, bu nedenle özdeşleyimin insanın sanat istemini belirleyemeyeceğini düşünür. “Özdeşleyim ihtiyacı, sanat isteminin yalnız organik canlılığın gerçekliğine, yani daha yüksek anlamındaki natüralizme eğilimli olduğu yerde, sanat isteminin bir koşulu olarak görülür.”⁵⁹

Soyutlama özdeşleyimin karşı kutbudur. Worringer bu kavramı şöyle açıklar:

“Soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle transcendal bir renge bürünen

⁵⁸ Worringer, **a.g.e.**, s. 13.

⁵⁹ Aynı, s. 22.

düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma biz tinsel uzay korkusu diyoruz. Agora fobi denen ve bazı insanlarda hastalık halinde görülen korku ile bu tinsel uzay korkusunu karşılaştırırsak, tinsel uzay korkusu deyince, ne anladığımızı daha iyi açıklamış oluruz.”⁶⁰

“Mondrian’ın resimleri modernist resim teorisinin net bir özeti gibidir...Mademki resmin yapıldığı alan bir düzlemde, o halde üç boyutluluk yalanına gerek yoktu. Ne var ki, yarattığı görsel dil, o kadar açık seçikti ki, deyim yerindeyse, bundan sonra sanki hep aynı resmi yapmaya mahkûm etmişti kendini.”⁶¹

2.1.Türk Sanatında Soyutlama:

Soyutlama Türk ve dünya sanatının bazı dönemlerini belirlediği kadar Adnan Turanî’nin sanat yaşamını da belirleyen bir kavramdır. Türk soyut sanatında önemli bir yeri olan Nuri İyem ironik bir şekilde soyut resmi bırakmasını gerekçelendirirken, bir Türk resmi yaratmak ile bir Türk dili yaratmak arasında benzerlik kurar.⁶² Yeni bir Türk resmi gibi, yeni bir Türk dili de gelenekten tamamen kopuşun reddini gerektirecektir.

1950’lilerde yayımlanmış günlük gazete ile bu sabah aldığımız gazetenin Türk dilini karşılaştırdığımızda oldukça büyük farklılıklar buluruz. Hatta yaş grubum için 1950’yi tam olarak anlamak neredeyse imkânsızdır. O halde 1950’lilerde genç bir adam olan Adnan Turanî’nin ve akranlarının ömürleri boyunca, Osmanlıca’nın bir çocukluk anısı olduğunu düşünsek bile Osmanlıca dışında en azından iki farklı Türkçe konuştuklarını söyleyebiliriz. Pek çok sanatçının resim anlayışlarındaki keskin dönüşü dildeki değişim ile açıklamak için büyük ve kapsamlı araştırmalar gerekmektedir ve amacımız bu iddiayı ispat etmek değildir. Ancak toplumun kültürel birikimi üzerine yazarken değinilmeden geçilemeyecek keskin değişimlerin en radikal olanlarından biridir. Türk resmi de, Türk dili gibi pek çok dönüşüm geçirmiştir. Fakat Adnan Turanî’den söz ederken konu soyut resime geldiğinde aynı keskin değişimden söz edemeyiz. Adnan Turanî sanat yaşamında- sanat dilinde keskin bir dönüş yaşamamıştır. Turanî, non-figüratiften doğasal bazı nesnelerin soyutlamasına yönelmekle beraber kompozisyon, renk, çizgi gibi resimsel öğelerin kullanım ve kuruluş mantığı kendinden

⁶⁰ Aynı, s. 23.

⁶¹ Yılmaz, a.g.e., s. 65.

⁶² Antmen, a.g.e., s. 85.

kopuşu yönelik bir izlenim vermez. Bu nedenle Adnan Turanî'nin soyut dönemlerinin arasında Türk Sanatı'nda soyutlamayı değil, Türk Sanatı'nda 1950'den 2000'lere kadar olan değişimlerin içinde Adnan Turanî'nin çalışmalarını inceleyeceğiz.

2.1.1. Geometrik Soyuttan Lirik Soyuta: Almanya Etkisi

Adnan Turanî'nin soyut resimle tanışması, kendi deyimiyle nedenlerini kavrayarak tanışması, Almanya'daki resim eğitimine rastlar. 1956 yılında Adnan Turanî Almanya'daki eğitim hayatının ikinci senesinde, Hamburg Akademisi'nde profesör olan Heinz Trökes ile mektuplaşmaktadır. İkili nihayet buluştuğunda Turanî, “Soyut biçimleme mantığının, doğa biçiminin transformasyonu ile ilgili olmadığını, resimsel öğelerin ne anlama geldiğini, resimsel biçimlemenin, doğa biçimine bağlılığı reddeden bir anlayış olduğunu ” ilk kez Trökes'in ağzından duyar.⁶³

Adnan Turanî'nin öğrencilik yıllarında Türkiye'de hakim olan soyut pratikler kübizime dayanan geometrik soyut eğilimlerdir. Her ikisi de soyut eğilim olmakla beraber doğa ile kurdukları ilişki farklıdır. 1950 öncesi Türk geometrik soyutlama eğilimleri ise doğayı geometrik şekillerde biçimlendirmeye yönelir. Adnan Turanî'nin soyuttan somuta yönelen resimlerinde bile doğaya yönelik biçimlendirme ikinci plandadır. Aslında Adnan Turanî'nin 1953 yılında başlayan yedi yıllık Avrupa serüveni sırasında Türkiye'de sanat, soyut sanat ve sanat politikalarında pek çok değişiklik olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda egemen güç olan A.B.D.'nin yıldızı siyaset, ekonomi ve sanat alanlarında parlamıştır. Savaş sırasında da Türkiye dış politikasında gündeme gelemeyen A.B.D. ilişkileri büyük bir önem kazanmıştır. 1950 yılında da D.P. büyük bir çoğunlukla seçimleri kazanmış ve Türkiye'de çok partili sisteme geçilmiştir.

D.P. iktidarının bir kültür ve güzel sanatlar programı yoktur. Üstelik Güzel Sanatlar Müdürlüğü kapatmış ve 1937'de açılan Resim ve Heykel Müzesi ise sürekli

⁶³ Öztoprak, a.g.e., s. 41.

kapalı tutulmuştur.⁶⁴ Kendine ait bir programı olmadığı halde, bir önceki hükümetin sanat konusunda yaptığı çalışmaları kestiği için sanatı kendi haline bırakan bir iktidardan çok, ona karşı tavrı alan bir iktidar olmuştur.

Çağdaş Türk Resmi’nde soyut sanat, örneklerini 1953 yılından itibaren vermeye başlamıştır. Türkiye’deki ilk soyut sanat sergisinin, 1953 yılında Adnan Çoker ve Lütü Güney’in Ankara Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi’nde açtıkları *Sergi Öncesi* adlı etkinlik olduğu sanılmaktadır. 1954 yılında ise Cemal Bingöl Ankara Helikon Galerisi’nde açtığı *Non-Figüratif* sergisini açmıştır.⁶⁵ Bu dönemde küme oluşumları giderek önemini yitirmiş, bireysel tavırlar ortaya çıkmıştır. Savaş öncesindeki eski sanatsal kümeleşme devinimlerini örnek alan birleşmeler- Tavanarası Ressamları, Onlar Grubu gibi oluşumlar görülse de bu yılların başat söylemi birey üzerine yapılanmıştır. 1950–1960 yıllarını kapsayan on yıllık bir süreçte, soyut sanat modası zamanlama olarak ilk kez Amerika ve Avrupa’daki oluşumlarla karşılaşmaktadır.⁶⁶ Ancak o dönemde Türkiye’de soyut sanat tartışmaları güdümlü sanata karşı bir tepki olarak sürmüştür.

Hâlbuki bu dönem, bireyin özgürlüğüne kavuştuğuna ilişkin çok ciddi tartışmaların yapılabileceği bir dönemdir. Bireyi, Soğuk Savaş propagandası olarak soyut sanat içinde yeniden ileri süren A.B.D. bu tartışmaların odağıdır.

Soyut sanatla ilgili yapılan tartışmaların Türkiye sanat ortamına büyük tartışmalar yaratarak atıldığı bir yarışmalı sergi de 1954 yılında gerçekleştirilen *İş ve İstihsal Sergisi*’dir.

⁶⁴ “1950 sonrasında üç eğilim öne çıkmaktadır: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin sürdürdüğü akademik kübizm, soyut sanat ve köylü gerçekçiliği ya da köylü romantizmi. Soyut sanat tartışmalarının ucu İslam geleneğine dayanıyor ve soyut sanat bizim kültürel kodlarımızda var olduğu savunuluyordu. Ancak Türk ressamları, soyut resme nakışı yerleştirerek varmamış, nakıştan tümüyle ayrılarak batı ressamlarının yolunu tutmuş, bu nedenle de batı resmi son yüz yıl içerisinde değişim ve gelişimleri biraz gecikmeli olarak takip etmiştir. Tavanarası Ressamları o dönemde soyut sanatın akademi dışındaki en önemli temsilcisidir.” Zeynep Yasa Yaman, **1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu**, İstanbul: Toplum ve Bilim, sayı 79, Kış 1998, s.130.

⁶⁵ Ahu Antmen, **Türk Sanatında Yeni Arayışlar**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü-Sanat Tarihi Anan Bilim Dalı- Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, 2005), s. 63–64.

⁶⁶ Yasa Yaman, **a.g.e.**, 1998, s.126.

“1950’li yılların Türk Sanatı’na ciddi bir kırılma noktası da: İş ve İstihsal Sergisi’nde özgün baskı sanatçısı olan Aliye Berger’in birincilik ödülünü almasıdır. Bu bir kırılma noktasıdır; çünkü akademinin sanatsal öğretileri arasında bulunan gerçekçi betimlemeler, izlenimci sahneler ve figür soyutlamasına dayalı üsluplaşmış geometrik stilizasyonlara alternatif olarak soyut dışavurumcu bir anlayışın ödüllendirilmesi, Türk sanatında akademik otoritenin onayladığı yaklaşımları ötesinin arayışını doğuran yeni bir açılım getirdiği iddia edilebilir.”⁶⁷

O yıllarda soyut sanatla ilgili yanıtlanması gereken soru, ‘nesnenin resimden atılması durumunda sanatın toplumla ilgisinin büsbütün kesilip kesilmeyeceği’ olarak düşünülmektedir. Aslında bu, yerinde bir endişe olarak algılanabilir. Soyut sanatın, daha doğrusu modern sanatın ortaya koyduğu yabancılaşma burada izlenebilir. Türk sanat çevrelerinin soyut sanattan duydukları endişe, Adnan Turanî’nin Almanya’da soyut sanatı anlama ve kendine uygun bir sanat anlayışı olarak seçmesinin nedenlerinden de farklıdır. Sanat çevresi, sanatın toplumla olan ilgisini dolaylı olarak sanatın görevini tam olarak yerine getirip getiremeyeceği üzerine yoğunlaşırken, Turanî resmin plastik öğeleri için endişelenmektedir. Adnan Turanî, 1960 yılında sözü edilen değişikliklerin yaşandığı ülkesine dönüşünü kısaca şöyle anlatır:

“Genelde 1925–30 yılları arasında Paris’e gidenlerin, bir Andre Lothe kübizmi ile sentetik kübizmin neredeyse akademikleşmiş deformasyonlarını ülkemize getirdikleri bilinmektedir. Aslında Leopold Levy’nin anlayışı da Turanî’ye göre budur. Ancak, onların Avrupa’daki öğrenimleri sırasında, soyut anlayışların Paris’te büyük gürültü çıkarmakta olduğunu bildiklerine inanmaktadır Turanî. Buna rağmen, onların anlayabildikleri ve doğru buldukları sağlam bir konstrüktif biçimleme anlayışıyla yurda döndüklerini düşünmektedir... Oysa o, Avrupa’da gündemde olan en son anlayışla yurda dönmektedir... Ankara’da Gazi Eğitim’e tayini çıktığında daha önce öğrencisi olduğu hocaları, Turanî’nin çalışmaları karşısında heyecan duyarlar. Hepsi onun yaptığı soyut çalışmalarla ilgilenir. Ondan, bu yeni anlayışın gizini öğrenemeye çalışırlar.”⁶⁸

Bu beyandan çıkarabileceğimiz sonuç, Adnan Turanî’nin Almanya dönüşünde incelediği ve icra ettiği soyut resmi, o sıralarda Türkiye’de yapılandan ciddi derecede farklı bulduğudur. Çünkü bu sözleri sarf ettiği sırada ülkede Batı anlayışında soyut sanat pratiği ve tartışmaları on yıldır devam etmekteydi. Yenilik iddiası muhtemelen lirizm ile

⁶⁷ Antmen, a.g.e., s. 15.

⁶⁸ Öztoprak, a.g.e., s. 58.

ilgilidir. Adnan Turanî'nin Almanya macerası öncesinde Türkiye'de yaygın olan soyutlama anlayışı kaynağını kübizmden alan bir çeşit geometrik soyutlama idi. Turanî'ni ise onu lirizme götürecek bir soyutlama anlayışı bulmuştu bu sayede soyutun daha ileri bir noktasında yer aldığını iddia etmişti.

2.1.2. Sanat İçin Soyut Sanat:

Dönemin soyut sanat anlayışını yazılarında defalarca kınayan aynı zamanda da yeni resim anlayışının bulunduğu iddiasında bulunan Adnan Turanî'nin soyut sanat anlayışı tam olarak neydi? 1960 yılında açtığı bir serginin sonucunda sorulan soru belki bir yanıt olabilir. Adnan Turanî, ressam Haşmet Akal'ın sorusunu şöyle cevaplar:

“Haşmet Akal: Bir sanatçının bugün vardığı anlayışın ne olduğu ve nasıl adlandırılması gerektiğini düşünüyorsunuz?”

Adnan Turanî: İlle de adlandırmak gerekiyorsa ekspresif abstraksiyon diyebiliriz. Ben resmi; psychique dechargement'ı (psikolojik boşalma) resim unsuru araçlarla tespit ederken formalist yönde, en sona kadar gitmek manasında anlıyorum. Tabiidir ki, bir duygudan ya da bir muhiti bir tesirden gelen bu ilk çıkış, tablo yüzeyinde bazen bütüne kayboluyor. Ve onun yerine salt bir form kalıyor.”⁶⁹

Akdeniz, Turanî'nin 1960–72 yılları arasında yaptığı çalışmaları doğadan çıkış noktası aramayan, tümüyle soyut biçimlemeler olduğunu belirtir. Akdeniz'e göre bu dönem çalışmaları genel karakteristiği boyasal mücadeleye dayanan bir resim anlayışı içinde yapılmış soyut kompozisyonlardır.⁷⁰

Türkiye Cumhuriyeti'nde en belirgin özelliği yeni kültürel şekillenme olan 1960'lı yıllar, sanat çevrelerinin olumlu karşıladığı 27 Mayıs askeri müdahalesi ile başlar. 1950'lilerin en çok tartışılan kavramı batılılaşma iken, 60'lı yıllar da kent-kasaba- köy, kentlilik- köylülük olguları ekseninde sınıf meselesi tartışılır. Vilayet Resimleri olayı tekrar gündeme gelir.⁷¹

⁶⁹ Öztoprak, a.g.e., s. 65.

⁷⁰ Akdeniz, a.g.e., s. 21.

⁷¹ Antmen, a.g.e., s. 19-26.

Türk sanatçısı bu yıllarda bir kültürel kimlik arayışına girerken, halkla bütünleşme kaygısı taşıyor, yerel kültür çağrışımları önem kazanıyordu. 1960’larda gündeme gelen, dahası bir tartışma ve çatışma ortamının doğmasına yol açan konulardan biri de soyut sanattan yeniden figüre doğru kesin bir dönüş yapan Nuri İyem’dir. Nuri İyem’in dönüşümü, 1960’lı yıllarda Türk sanatında soyut sanatın yoğun etkisinin söndüğünü gösteren simgesel bir boyut taşır adeta: İyem’in gerekçesi, “biçim ve renklerle kurulan bir resmin bir yerde tıkanıp kaldığı” ve seyirciden koparak bir şey yapılamayacağıdır.⁷²

Nuri İyem, Tavanarası Ressamları ile akademi dışında bir soyut hareket oluşturmuştu. Bir Modern sanat oluşumunun akademi dışında var olması bu hareketi modern sanatın kopuşlarına teorik olarak daha yakın kılıyordu. Peki, Spartacus isyanından neden vazgeçti?

Aslında, İyem’in soyut sanat eleştirisi soyut sanatın, özellikle batı sanatında sanat için sanat görüşünün yıkıldığı bir dönemde yapıldığı için şaşırtıcı sayılmaz. Belki de güçlü bir isyan olmak için geç kalmıştı. İyem’in eleştirisi soyut sanatın (ve modern sanatın) yabancılaşma olgusuna yoğunlaşmaktadır. Yeni bir dil kurma çabası, yeni bir estetik kurma içinde yaşanan toplumun görsel dilinden farklı bir dil kurma elbette yapılan eserleri insanlardan uzaklaştıracaktı. Bu noktada bir karar verilmesindeki en önemli ölçütün sanatçının, sanatın görevi veya anlamı üzerine ne düşündüğüdür. Nuri İyem 1950’lilerde yurt içindeki soyut sanat tartışmalarında taraf değiştirmiş oluyordu. Turanî ise akademik yazıları ile sürekli toplum üzerine düşündüğünü her sayfada hatırlatan bir kişi olmakla beraber, sanatın sanat için olduğu görüşünden hiç vazgeçmemiştir. Turani’yi modern sanata dahil eden en önemli özelliklerden biri de budur.

60’larda hemen hepsi soyut sanatla ilgili yoğun kitap çalışmalarına gömülen Turanî, İsrail’de sergi açar ve eserlerinden biri Rubinstein Müzesi’ne kabul edilir. Turanî, 1969’un sonunda desen, suluboya ve eski litografilerini sergilediği açılışa kadar,

⁷² Antmen, **a.g.e.**, s. 85-86.

başka bir sergi açmaz. İsrail’li bir sanat eleştirmeni, “Turanî, Avrupa soyut okulunun tam bir temsilcisidir ve sanatçı yapısı ile beynelmilelliğini kanıtlamaktadır” der.⁷³

Aslında Turanî’nin, Haşmet Akal’ın sorusunu cevaplayan sözleri A.B.D.’nin soğuk savaş boyunca bir propaganda aracı olarak kullandığı Amerikan dışavurumculuğunun estetik ölçütlerine oldukça yakındır. Fakat Turanî resimlerinde sanatsal çalışmaları sonucunda ulaştığı bu ölçütlerden ödün vermemiş, Amerikan dışavurumculuğundan ayrıldığı nokta olarak geometri ile kurduğu bağı öne sürmüştür. Geometrinin resmin planlamasındaki rolü ile resim bir mantığa oturur. Turanî bu şekilde bir tutarlılık yakalamış olsa da, aslında sanatında daim olacak bir ikililiği de kesinleştirir: Geometri ve lirizm.

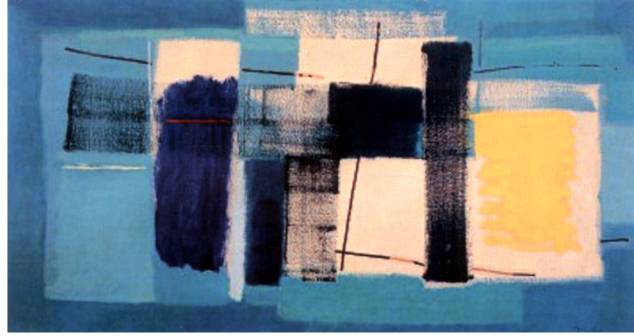
Adnan Turanî’nin 1965 yılında yaptığı *Soyut Düzenleme* adındaki yağlıboyada, Halil Akdeniz’in neden bu dönemi soyut diye adlandırdığının nedenlerini açıkça görürüz.

Soyut Düzenleme, dikdörtgenlerin tekrarlanması ile kurulan bir kompozisyonudur. Leitmotif olarak dikdörtgen seçilmiştir. Resimde kompozisyonu belirleyen etkenler dikdörtgenlerin renkleri kadar yatay ve dikey olarak aldıkları pozisyonlardır. Yatayların ve dikeylerin arasındaki ilişki, gözü tuvalin üzerinde dolaştırırken, renklerin kendi aralarındaki etkileşimleri de derinlik duygusu yaratır.

Soyut Düzenleme aslında bir sürü dikdörtgen ile kurulmuş desek de, geometrik olarak bu doğru değildir. Dörtgen benzeri alanlardaki renk lekeleri bize gestaltçı bir indirgeme yaptırır. Resimde aslında birçok leke bulunmaktadır ve hiçbirisi geometrik olarak dikdörtgen değildir. Karşımızdakiler çok hızlı atılmış izlenimi veren büyük lekelerdir. Görsel olarak dikdörtgene çok benzerler ve bize bu geometrik şeklin çağrıştıracığı sembolleri çağrıştıracaktır. Ancak böylesi bir resme bakarken düşebileceğimiz en büyük tuzaklardan biri de resimde sembol arayışıdır. Turanî, sembolleştirmez. *Soyut Düzenleme*’de geometrinin etkisi renklerle bir araya geldiğinde ortaya çıkar. Sağ alt köşede bulunan sarı leke gözü ilk yakalayan alandır. Bu alanın

⁷³ Öztoprak, a.g.e., s. 75-77.

altında valörü en düşük, hiç boya sürülmemiş gibi görünen bir alan bulunmaktadır. Valörlerin arasındaki bu karşıtlık çok öne çıkmaz daha çok dengeler. Sarı lekenin ilk andaki etkisini biraz azaltan bir durum olsa da gizli bir ışık, kendine doğru her şeyi çeken bir alan yaratır. Yanındaki siyah dikey dörtgen ise ileri çıkar, arkadan gelen yüzey bir boşluktur, boşluğu birbirini dik kesen iki çizgi yüzeyi rahatsız etmektedir.



Şekil 18: Adnan Turani, Soyut Kompozisyon, 100x200 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1965.

Yan taraftaki grup dörtgenler ise tepeden bakılan bir merdiven gibi aşağı inmektedirler. Turanî'nin daha sonraki resimleri ile ilişki kurabileceğimiz kompozisyon ögesi çerçevelemedir. Mavi ve yeşilin karıştığı floresan etkili bir yeşil derinleşip sığlaşarak içerdeki grubu bir arada tutmaktadır.

Dörtgenlerin yerleştirilişi birbirini takip etmektedir. Birinin bittiği yer bir diğerrinin başlama hizasıdır veya birbirlerinden çıkan dörtgenlerin gövdeleri yine birbirleri ile ilişki içindedir. Resme bir süre dikkatli baktıktan sonra ortaya çıkan diğer bir dörtgen ise lacivert dörtgendir. Resmin en koyu lekelerinden biridir. Koyu ve ağır bir derinlik hissi yaratır. Resmin sol tarafı soğuk bir derinlik, sağ tarafı ise asimetric bir sıcak yoğunluk sunmaktadır.

Resim, Kandinsky'nin müzikalite anlayışı ile tinsellik ile bağıni kurmaktadır. Turanî'nin sineztezik bir biçimde olmasa bile özellikle son on beş yıldır müzik ile kurduğu sıkı ilişkiyi de göz önüne alarak, bu benzerliğin bir tesadüf olmadığı kanısındayız. Resimde çözmeye çalışılması gereken kodlar değil, var olan elemanların arasındaki ilişkiler toplamıdır.

2.2. Çizginin Anarşist Tadı- 1970'ler:

1970'lerde başkaldırının tadı dünya düzenini alt üst etmeyi amaçlayan öğrenci hareketleri ile canlanmıştır. Bu dönem, Adnan Turanî'nin çizgilerinin de, tıpkı Klee'de olduğu gibi özgürlük kazandığı yıllardır. Turanî'nin genel sanat anlayışı ve uygulaması değişmemekle beraber çizgisi güçlenmiş, hatta evrilmiştir.

“1970'lerin Türkiye'sinin belki de en belirgin özelliği, ekonomik siyasal, toplumsal ve kültürel temeller üzerinde şekillenen farklı ideolojik yapıların çatışmasından doğan bir karmaşanın, yaşamın her alanına nüfuz etmiş olmasıdır. 1970'li yıllara gelindiğinde Türk sanatçısının kültürel ya da toplumsal arayışlarının “ulusal” tanısı artık tümüyle yok olmuştur... Yerel artık köy olmaktan çıkmış; tıpkı Cihat Burak'ın resimlerinde rastladığımız gibi, toplumsal çelişkilerin dile getirildiği ve köyü de içinde barındıran “kent” e dönüşmüştür. 1970'li yıllara sosyalist gerçekçi bir yaklaşımın hakim olduğu söylenebilir.”⁷⁴

Turanî, 1978'e kadar “doğa biçimlerini resimsel biçimlere dönüştürdüğü ve kaligrafik algı notlarının canlı dinamizminden yararlandığı” çalışmalarına kadar sergi açmaz.⁷⁵ 1970'lerdeki çalışmalarını özetleyecek olursak kaligrafik lekesel esprilerin hakim olduğu, piktural tazeliği içeren resimlerden söz edebiliriz.⁷⁶

1972- 1973 yılları arasında lisansüstü öğrenimini Hacettepe Üniversitesi'nde, *Modern Resim Sanatını Yaratan Etkenler* başlıklı tezi ile tamamlayıp doktora derecesini alan Turanî, yetmişli yıllarda, suluboya olanaklarının sürpriz kurma durumlarından yararlandığı çalışmalar yapar ve New York Desin Bienali'ne katılır.⁷⁷ 1978 yılında *Resimde Geometri İşlemleri ve Sorunları* adlı doçentlik tezini Hacettepe Üniversitesi'nde verir. Turanî bu sıralarda resimsel biçimin anıtsallığında etken olan önemli bir temel büyük motifin olduğu sonucuna varır. Yani orkestral yapının bir biçim motifine bağlanması gerekmektedir.⁷⁸

⁷⁴ Antmen, **a.g.e.**, s. 191-192.

⁷⁵ Öztoprak, **a.g.e.**, s. 121.

⁷⁶ Aynı, s. 124.

⁷⁷ Aynı, s. 112.

⁷⁸ Aynı, s. 119.

Kaya Özsezgin Turanî'nin bu dönem resimleri için şöyle bir yorumda bulunur:

“Adnan Turanî'nin sanatı, renkçi tutumla oluşturulmuş bir çizgi tadını düşündürür genellikle. Her şeyin renkle başlayıp, renkle bittiği sanılan bir yerde, çizgi arabeskinin renk perdesi arkasında varlığını duyurması Adnan Turanî'deki sürekli arama güdüsünün bir yankısıdır. Ayrıca bu arama, doğrudan doğruya spontan ve amaçsız bir gezinti değildir. Son resimlerinde eski Türk kaligrafisinin işlek çizgi düzenini soyut sanatın olanaklarıyla besleyip geliştirme yolunda önemli bir aşama kaydettiğini görmekteyiz... Ancak Adnan Turanî'nin salt kaligrafi adına girilmiş bir çabadan çok soyut ve yenilikçi bir resmin bu kaligrafi ile anlaşılabilceği yönler üzerinde durulmuş ve anlaşmanın ölçüsü nispetinde bu çizgi düzeni, bir hareket noktası olarak önem kazanmıştır.”⁷⁹

1970'lerin Türk sanat çevrelerinde soyuttan figüre dönüş 60'lara göre kesin bir hal alır. Semra Germaner tarafından 68 Kuşağı olarak adlandırılan Mehmet Güleriyüz, Alaettin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun), Utku Varlık ve Neşe Erdok, d Grubu'na mensup hocalarının bir etüt aracı olarak gördüğü figürü farklı bir biçimde yorumlamışlar ve ona yeni anlamlar yükleyerek plastik ifadenin başlıca ögesi yapmışlardır.⁸⁰

“ Türk resminde uzun yıllar nesnel bir öge olarak değerlendirilen figür- bu yaklaşım özellikle d Grubu'nda izlenmekte ve modernizmin göstergesi olarak değerlendirilmektedir.- 1968 Kuşağı sanatçılarının yapıtlarına öznel bir anlam yüklemiş, konuyla, içerikle denk bir kullanıma gidilmiştir. Bu kuşak sanatçılarında öznellik ve ona bağlı olarak anlam, biçim endişelerini aşan bir nitelik kazanmış, bir diğer deyişle biçim anlamı ortaya koymakla görevlendirmiştir. Renk kullanımı da aynı biçimde antılımla uyum içindedir. Anlatım amacıyla figürün ön plana çıkışı yine bu sanatçıların tipik özelliği sayılmalıdır. Figür burada kimliği olan bir varlıktır, bir insandır. Daima insanı konu alan resimlerin ortak yanı, zaman ve mekânın belirleyici olmaması ve gerçekle düşsel olanın birbiriyle kaynaşmasıdır.”⁸¹

Türkiye'de her şeyin değişmeye başladığı bu yıllarda Adnan Turanî'nin resim anlayışında da farklılıklar oluşmuştur. Akdeniz, Turanî'nin 1972–1978 arasındaki

⁷⁹ Aynı, s 124-125.

⁸⁰ Semra Germaner, “1968 Kuşağı Sanatçıları”, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat-Sempozyum Bildirileri** 18–19 Mart 1999.Birinci basım, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 5, 2000, s. 87–96.

⁸¹ Aynı., s. 87-96.

resimlerinde bazı doğasal unsurların resimleşmiş biçimlerinin belirmeye başladığını söyler.

“ Bunlar onun, soyut dönem öncesin yaptığı soyutlama resimlerini anımsatmakla birlikte, dayandıkları temel düşünce ve kavrayış yönünden tümüyle farklıdır.

İlkinde, resimsel unsurların yazınsal içerikten bağımsızlaşarak resmin kendi değerlerine dayanan biçimlenmeye yönelme çabası; ikincisinde ise resimsel unsur ve değerlerle doğayı sanatsal olarak yeniden görme ve yorumlama söz konusudur.”⁸²

Turanî, bu dönemde arkaizm üzerinde düşünmeye ve çalışmaya başlar. Akdeniz, Turanî’nin arkaik bir biçim anlayışına doğru yönelmesini resimde bir kısım değerleri yeniden temellendirme gereksinimi ile ilgili olduğunu düşünür. Turanî’nin 1970’lere ait iki çalışması *Anarşist Kız* ve *Yeşil Üzerine Anıtsal Şarkıdır*.

1977 tarihli *Anarşist Kız*, Adnan Turanî’nin figüre dönüşünü gösteren resimler için seçtiğimiz 1970’ler dönemi örneğidir. Adnan Turanî her ne kadar kendi çizgisini korumuş olsa da dönemden etkilenmiştir. Turanî kendisiyle yapılan röportajların hiç birinde dönemden etkilenmek olarak adlandırmasa da Türk Sanatı’nda figüre dönüş ve 68 kuşağı olgusu varken dolaylı olarak kararlarını etkilemediğini söylemek de bütün ülkeyi dışlamak olur.

Anarşist Kız, yüzün okunması üzerine bir resimdir. Kızın yüzü tamamen soyutlanmıştır. Turanî resmin geneli için turuncu- kırmızı arasında bir renk seçmiştir. Bu resmi politik anlamına daha uygun bir hale getirir. Sosyalistlerin rengi kırmızıdır. Her ne kadar bir sosyalist kendisine anarşist dendiğinde içerleyecekse de, 1970’lerde aktif öğrenci gruplarına üye olan gençler devlet tarafından anarşist olarak adlandırılıyorlardı. Turanî, bu resimde anarşist kızı resmederken ne yaptığını ve nasıl bir isim koyduğunun bilincinde olmalıydı. Üstelik bu zamana kadar komünistlikle suçlanmış, resimleri birkaç sefer propaganda aracı olarak görülmüştür.

⁸² Akdeniz, a.g.e., s. 25.



Şekil 19: Adnan Turani, *Anarşist Kız*, 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Anarşist kızın yüzünde Turanî'nin yazınsal notları, kaligrafik soyutlamaları vardır. Yüzden alinyazısı, kararlılık ve öfke okunmaktadır. Kızın saçları sadece fırçanın izi ile etraftaki atmosferden ayrılmaktadır. Fakat bu portre neredeyse bir dörtgene tamamlanmış, kızın yüzü ise piktural resimleri anımsatırcasına üçgen bir çene ile bitirilmiştir. Kızın yüzü gerçeklik ile ilgisi olmayan, mavi çerçeveli, beyaz yüzeylerle bölümlere ayrılmıştır. Bu resim ile birinci bölümde değindiğimiz resim-yazı arasında bir bağ vardır. *Anarşist Kız* adlı tabloda yazıyı anımsatan kadın yüzü soyutlaması ülkenin 1970'lerdeki politik gerginliğini yansıtır. Resim yazılarda bir kadın yüzünün betimlenmesi, 1970'lerin politik ortamına yansımıştır.

Yeşil Üzerine Anıtsal Şarkı ise, 1975 yılında yapılmıştır. Adnan Turanî'nin resimlerinin isimlerinin bir kısmı, *Yeşil Üzerine Anıtsal Şarkı*'da olduğu gibi, müzikle, daha doğrusu sesle, seslendirmeyeyle ilgidir. Yazı ve notlar okunabilir. Sessiz okunsa da düşüncelerin içinde seslendirilmiş olurlar. Bir şarkı da söylenebilir. Yeşil üzerine söylenebilecek şarkı, bir rengin ressamımıza söylediği bir şarkıdır. Bir rengin ne ile etkilendiği ve onun kendi içinde aradığı diğer renkler, tek başına bir resmi ortaya

çıkarmaktadırlar. Burada renkler, kendi başlarına varlıkları olan resimsel öğeler olarak gösterilmişlerdir.



Şekil 20: Adnan Turani, Yeşil Üzerine Anıtsal Şarkı, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x115 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Anıtsallık ise, resimde yeşil ile ortadaki renkli çizgiler arasında kalan, günün içinde dolaşan gölgeler gibi resmin üzerine vurmuş koyuluklardır. Bu koyuluklar yeşilin ritmini ortaya çıkarır. Resim optik olarak ileriye ve geriye gider. Tablo bir bütün meydana getiren parçalardan oluşmuştur. Böylece resimde karanlık bir etki yaratır. Bu durum aynı zamanda derinden gelen bir ses olarak da yorumlanabilir.

Yeşil Üzerine Anıtsal Şarkı Adnan Turani'nin rengi bir resimsel öğe olarak önemseydiği resimlerden biridir; *Anarşist Kız*'da bu açıdan bu benzemektedir. Kızın etrafındaki ve saçlarındaki kırmızı-turuncu, yüzündeki mavi çizgilerle, tıpkı *Yeşil Üzerine Anıtsal Şarkı*'da yeşilin, kırmızı çizgilerle oluşturduğu zıtlık vardır. Fakat *Anarşist kız*da ikisi arasında dengeleyici başka bir resimsel öğe olmadığından kız, etrafı ile daha yüksek bir karşıtlık içindedir. Gene de hem resmin adından kaynaklanan hem de kızın yüzündeki çizgisellik nedeni ile *Anarşist kız*ın en dikkat çekici yönü yazısal notlarıdır. Her iki resimde Hacettepe'de başlayan yeni bir yaşamın içinde yapılmıştır. Adnan Turani'nin resmi değişmeye başlamış, figüre geri dönüş yaşanmıştır.

2.2.1. Çılgın Tanrılar: 1980

1970’li yıllar da 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ile kapanır. Askeri yönetim iki yıl iktidarda kalır ve 1982’de yapılan seçimlerle yeni bir anayasa ile yeni bir dönem başlar.

“1980’lerde, Devlet, hem de devleti yeniden güçlendirmek, aşkınsalci gücüyle yeniden buluşturmak, resmi ideolojiyi yeniden hakim kılmak, bir tahakküm aracı olarak kullanmak isteyen bir askeri darbenin ardından sorgulamaya açılmıştır. Kültürel planda çok önemli gelişmeler olmuştur. Türkiye tek sözcükle, tüketimin keyfini çıkarmaktadır. Toplum yoğun bir hedonizmle iç içe geçmiştir. Kent yeni bir anlam ve ağırlık kazanmıştır, taşra bütünüyle çözülmüştür. Kitle kültürü, olabilecek bütün boyutlarıyla öne çıkmıştır. 1980’lerin Türkiye toplumuna getirdiği en önemli olgu toplumsal yapının, sözcüğün en geniş anlamıyla, “kapalılıktan” belli bir açıklığa yönelmesidir.”⁸³

1980’li yılların sanatını “Türkiye’de Batı’ya göre gelişmekte olan, Doğu’ya göre çok gelişmiş bir çağdaş sanat ortamı” olarak niteleyen Beral Madra, 1978’den beri gözlemlenen belirlemeler ise şöyle sıralar:

“... Sermaye birikimi ile çağdaş sanatla karşılaşmıştır. Sanat, kentsoylu sınıfın için bulundukları sosyal konumun gerekli özelliğidir. Galeriler kadrolaşmaya ve uzmanlaşmaya başlamıştır. Uluslararası sanat etkinliklerinin ve çağdaş sanat müzesinin gerekliliği gündeme gelmiş ve ilk bienaller yapılmıştır. Artık toplumda bir yer edinmeye başladığını bilincinde olan sanatçılar arasında rekabet eskisine oranla daha güçlü yaşanmaktadır. Sanat yapıtı yalnız bir yorum aracı değil, bireyselliği vurgulayan, kültür gelişiminde etkin bir gücü, sermaye sistemi içinde önemli bir değeri olan ‘özel mal’ durumuna gelmiştir. Kısacası sanat ortamı, değer yargıları henüz tam yerleşmeden oturmaya başlamıştır.”⁸⁴ Madra, 80’li yıllarda ‘ekspresyonist kökenli’ anlatımın yaygın olduğu, toplumsal nedenlerden ötürü ‘bireyin varlığını kanıtlama’ çabasına girdiğini belirtir.⁸⁵

Böylece bireyin sanat dünyasının en yorgun savaşçısı olarak kendini 1950’lerden beri kanıtlamaya çalıştığı davasını bir türlü kazanamadığını da hissederiz.

⁸³Hasan Bülent Kahraman, **Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuşları Eklemlenmeye ve Gereksizliğin Geleneği**. Doğu- Batı, Kasım- Aralık- Ocak 1999, s. 136–140.

⁸⁴ Beral Madra, **80’li Yıllarda Çağdaş Sanat**. Hürriyet Gösteri, Sayı 100, İstanbul, Mayıs 1989, s. 59–64.

⁸⁵ Aynı, s. 61-62.

Akdeniz, Turanî'nin 1982'lerde doğa-figür dışı yapılanmaya doğru gittiğini belirtir.

“ Bu desenlerdeki çizgiler, geleneksel anlamıyla çizgi resmi olan “desen”den bağımsızlaşıp kendi başlarına bir değer ve soyut varlık kazanır gibiler... Bu dönem resimlerinde doğasal unsurlar ve anımsatmalar olmakla birlikte çizdiği ve boyadığı şeyler artık doğa biçiminde değil, onun kendi yaşantısına dayanan kişisel yorumları olmaktadır... Onun, 1978 sonrası resimleri daha bir kaligrafik özellikler taşımaya başlar. Kaligrafinin resim organizmasında yeri konusunda ilginç görüşleri vardır.”⁸⁶

Turanî'nin 1980'lere ait çalışmalarından bu bölümde üzerine konuşacaklarımızın ilki *Ahmet'in Alman Sevgilisi*, ikincisi ise *İnsansız Kent* tir.

Ahmet'in Alman Sevgilisi'nde, kara Ahmet gülümseyerek kendinden bir baş uzun sarışın sevgilisine bakar. Sevgilisi o kadar beyazdır ki neredeyse görünmez. Ahmet'in yanında öylece duruyordur. Ahmet kocaman kulakları kızarana kadar mutlu olur. Yan yana duran iki figür, kendi üstlerinde ellerini birleştirmişlerdir. 1980'li yıllarda Almanya'da artan ırkçı olaylarla, Almanya'ya yerleşen ailelerin ikinci kuşakları çok zor bir topluma uyum sağlamaya çalışırken, gençlerin kurdukları çeteler, kendi içlerine kapanma ve fakirlik içinde zor günler geçiriyorlardır. Almanlar, Türklerin Almanca öğrenememesine hayret etmekten vazgeçmiş ve Türkçe öğrenmeye başlamışlardır. 1980'lerde Alman kadınlar, tıpkı bugünlerde ülkemizdeki Rus kadınlara yöneltile aşırı cinsellik içeren göndermelerle anılır, Türk kadınlarını anne, yabancı ve sarışın kadınlar seks objesi olarak hor görülür. Fakat sevgi ile çizilmiş bu çift birbirlerine bakıp el ele tutuşur. Adnan Turanî soyut resimler yapıyor olsa da, bu sosyal içerikli ve mesajı olan bir resimdir.

⁸⁶ Akdeniz, **a.g.e.**, s. 26-27.



Şekil 21: Adnan Turani, Ahmet'in Alman Sevgilisi, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Resim birbiri ile birleşen üçgenler ve karelerden oluşmuştur. Geometrik biçimlerin arası çok hızlı yapılmış bir desen gibi oluşturmuş, fakat bu sefer fırça ile karalanmıştır. Adnan Turani'nin hızlı resim yaparmış gibi bir izlenim vermesi bazen yanıltıcı olabilir. Adnan Turani hareketleri hızlı yapsa da, bu her zaman resimleri hızlı yaptığı anlamına gelmemektedir.

Jestler sadece o resim yaparken kimsenin görmediği ressamın özgü tuhaflıklardan değil aynı zamanda resimlerinde figürlere yansıyan bir durumdur. Adnan Turani, etrafına karşı kapalı kalmış ve kabuğu kırılması zor, inatçı bir adam olmaktan çok, duyarlı bir insan olduğunu resimlerinde figürlerine yaptırdığı bu jestlerle ortaya koyar.

Resimde kullanılan renkler valörleri düşük ve birbirleri ile uyumlu renklerdir. Kırmızı turuncular ve mavi çizgiler arasındaki kontrast ile Ahmet'in koyu esmer yüzü arasındaki şiddet karşıtlığı çok ılımlıdır. Onlara karşıtlık demek için neredeyse sadece bilimsel olmamız gerekir. Fakat bu hissettirilmeyen karşıtlık resimdeki anlamsal uyumu destekleyen ve onun önemini arttıran bir seçimdir.

Doğal biçimler, doğal bir şekilde resmedilmemiştir. Konuyu bir anda, müthiş bir rahatlıkla belirleyebilmemiz de 1980'lere tanık olmamızdan kaynaklanmaktadır. Bir İngiliz olsaydık, elimiz çenemizde bu resmin önünde ne düşünüyor olurduk? Konuyu tam olarak belirleyemesek de, kapkara kısa bir adamla, sarışın ve uzun boylu bir kadının beraberliği bizi geniş çağrışımlar diyarına atardı.

İnsansız Kent ise Turanî'nin 1980'lerde rastladığımız sosyal içerikli resimlerden bir başkasıdır. Konular 1980'lerde resim çalışmalarında da toplumsal kavramlar üzerine yoğunlaşmıştır. 1980'ler aynı zamanda dünyada çevre sorunlarının yoğun bir şekilde konuşulmaya başlandığı ve kapitalizmin dönüp dolaşıp kendini yok edeceği konuşmalarının yapıldığı yıllardı. Berlin Duvarı yıkılmıştı. Bir on yıl sonra S.S.C.B.'nin yıkılması ile sohbet içerikleri farklılaşacaktı ama 1980'lerde bu kötü bir sezgi olmanın ötesine gitmiyordu.

Adnan Turani'nin bu sohbetlere katılıp katılmadığını tam olarak bilmemekle beraber, insansız kent, bilim kurgu filmlerinin yıkım anından sonra gelen nostaljik şehir panoramalarını anımsatan bir isimdir. Adnan Turanî'nin resim sanatına yatkınlığı kadar resimlerine vurucu isimler koyma sanatında da çok başarılı olduğunu söylemeliyiz. Hatta o kadar ki, ressam bu resimlerin soyutluğunu yaşadığımız dünyada parmağımızı üzerine koyabileceğimiz bir noktaya kadar çeker. Bu belki Adnan Turanî'nin soyut anlayışının bir başka önemli tarafıdır.

İnsansız Kent, dikdörtgenler, üçgenler ve çemberlerden oluşmaktadır. Bu şekiller çizilmiş, içleri çerçevelerini tam kaplamayan bir şekilde boyanmıştır. Resmin ortasında büyük beyaz bir dikdörtgenin karşısında ikinci büyük yeşil dikdörtgen bulunmaktadır. Resimde boyanın kalınlığı farklı derecelerde kullanılmıştır. Boya kullanımı bazı yerlerde çok kalın, bazı yerlerde neredeyse terebentinle sıvılaşmış bir kıvamdadır. *İnsansız Kent* resimsel anlamda insansız olmakla beraber figürsüz değildir; bilakis birçok soyut figürü içerir.



Şekil 22: Adnan Turani, İnsansız Kent, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x90 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Resmin karşısında, bir şehrin giriş kapısında duruyor gibiyizdir. Şehrin içinde değil, dışındayızdır. Şehrin şehir olduğunu apartmanlardan anlarız. Dikdörtgenlerin apartmanlar olduğunu, resmin isminden anlarız; mavi üçgen çatılar bu sayede çok kolay çözülürler. Ressam şehrin dışına neden çıkmak ve şehre oradan bakmak istedi? Şehirlerin ve Berlin duvarının yıkıldığı, sınırlarda öfkeli çatışmaların yaşandığı bir dönemde resme dahil olmayan bir pozisyon neden seçilir? Bugünün şehirlerinde böyle bir manzara mümkün müdür? Aslında bu kadar büyük apartmanlardan oluşmuş bir şehre bakmak için, şehre hakim olabilmek veya şehre hakim bir manzara bulmak için oldukça uğraşmamız gerekir. İstanbul'un manzarası artık filmlerde etkili bir şekilde helikopterle çekilebiliyor. Bir şehre hakim olan bakış ne anlama gelmektedir? Bu aslında politik bir isteği anımsatır. Bir şehrin kurucu ve yöneticileri, ona hakim olabilen insanlardır. Ancak bizim burada incelediğimiz resimde insanlar kalmamıştır veya zaten yoktur; kim bilir, belki onu sadece inşa etmişlerdir. Hazır kendimizi eski Yunan *polis* devletlerinden birisinin üyesi gibi hissederken 1980'lerin en popüler komedilerinden birinin adını politik olaylarla birlikte anabiliriz: ÇILGIN TANRILAR BERLİN DUVARININ ÜZERİNDEN ATLADILAR!

2.2.2. Kimlikler-1990'lar:

“1990’ların Türkiye’sinin kültürel kimlik olgusuyla özdeşleştirildiği söylenebilir. Kimlik, artık kültürün bir temel ve kurucu ögesi kabul edilmektedir. Daha önceki dönemde “kültürden kimliğe” giden bir güzergah izlenirken bu kez “kimlikten kültüre” yönelen bir yörünge kabul edilmektedir. Böyle bir süreç, dikkatle izlenirse görülecektir ki, kültür yalnızca seçkin ve kapalı bir alan olarak tanımlanamamaktadır.”⁸⁷

Haşim Nur Gürel ise 1995 yılında dönemden şikâyetçidir.

“1980–1995 dönemi Türkiye’nin ekonomik, sosyal ve kültürel geleneklerinin alt üst edildiği ve henüz sonuçlanmamış bir süreçtir...12 Eylül 1980 askeri darbesinin depolitize fanusunda yetişen yeni kuşakların bir bölümü dönemin başbakanının ve ailesinin başını çektiği sonradan görme ithal “marka tutkunu” bir yaşam tarzını benimserlerken, bir bölümü de kökten dinci eğilimlerin reaksiyoner yükselişine katılmayı yeğlemişlerdir.”⁸⁸

Gürel’e göre, böylesi bir toplumun kişisel beğenileri ve tarzları oluşmamış yetersiz veya kötü niyetli danışmanları sonucunda, birbirinin tekrarı olan ‘şablon koleksiyonlar’ oluşmaktadır. Bir sanat piyasası oluşmuş olsa da, bu piyasanın ‘önemli sanatçının önemli yapıtı’- ‘alan razı, satan razı’ kurallarına göre işlemesidir.⁸⁹ Sanatsal birikimi ortaya koyacak piyasanın kötü seçimler yapması endişe vericidir.

Türkiye’de 90’lı yıllara gelindiğinde ise, Türkiye sanat çevrelerinde en çok tartışılan konulardan biri İstanbul bienalleridir.

Turanî’nin 90’lı yıllarda yaptığı resimlere vereceğimiz örnekler, “*Balıkçı Refet’in Evi*” ve “*Orkestra Üzerine Notlar*”dır. *Balıkçı Refet’in Evi*, yaz aylarında görmeye alışık olduğumuz, çok çabuk alıştığımız bir kıyıdır. Nostaljik duygunun ve yazın ortasında, zamanın kaybolduğu bir anda hep o kıyıda yaşadığımız yanılsamasının doğmasına yol açan bir isimdir *Balıkçı Refet’in Evi*. Bu resim 1980’ler için verdiğimiz iki örnek resimden farklı olarak çok canlı renklere sahiptir. Resim basit, hatta temel geometrik şekillerden oluşmuştur. Beyaz çizgileri olan kırmızı çatılı bir ev, mavi bir ev,

⁸⁷ Hasan Bülent Kahraman, **Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuşları Eklemlmeye ve Gereksizliğin Geleneği**. Doğu- Batı, Kasım- Aralık- Ocak 1999, s. 136–140.

⁸⁸ Haşim Nur Güler, **Şablon Kimlikler, Şablon Koleksiyonlar... Sığ Sularda Sanat ve Siyaset**, İstanbul: Sevimce Sanat Galerisi Yayınları: 3, 1996, s. 17–22.

⁸⁹ Güler, **a.g.e.**, s. 17-22.

sarı çemberler, siyah ve beyaz boya. Bu canlı, kontrastlığı yüksek ve renkli bir resim olsa bile Adnan Turanî'nin üç ana renk ve siyah- beyaz kontrastı bir arada kullandığı resimlerinden biridir. Evlerin yanında *İnsansız Kent*'tekine benzer bir merdiven vardır. Bütün bunların yanında doğadan alınmamış birçok çizgi de bulunmaktadır. Fakat bu çizgiler insanlar, ağaçlar, balonlar olabileceği gibi Turanî'nin daha önceki yıllara ait kaligrafik soyutlamalarını pek de anımsatmamaktadır. Kaligrafik soyutlamaları anımsatmamakla beraber bu resimdeki çizgiler Turanî'nin resimsel heyecanın bir parçasını oluştururlar.



Şekil 23: Adnan Turani, Balıkçı Refet'in Evi, 70x70 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1990.

Resimdeki geometrik şekiller etraflarına çizgi çizildiğinde her hangi bir şekil oluşturmayan bir bütün içinde birleştirilmişlerdir. Hatta birleştirilmekten öte bir aradadırlar. Resimdeki şekillerin birbirlerinden ayrılıkları ve yan yanlıkları çok kesin olduğu için onların bir aradalıklarını birleşme olarak adlandırmak oldukça yanlış olabilir.

Bu resim 1990'ların metropollerinden çekilmiş, Akdeniz veya Ege kıyılarından birinde sakin minik dalgaları tembel temel kıyıya vurdukları, kumun sesini duyduğumuz saatlerde yapılmış olmalıdır; dingin, hakim ve güçlü bir duygu ile. Gene de *Balıkçı*

Refet'in Evi hayal gücüne olanak veren, izleyicinin resmin karşısında beynin içine ulaşmayı değil, sezgilerine ulaşmayı amaçlayan bir resimdir.

Turanî'nin 90'lı yıllara ait resimlerinden seçtiğimiz ikinci resim de *Orkestra'dan Notlardır*. *Balıkçı Refet'in Evi*'nden beş yıl sonra yapılmış bir resim olan *Orkestra'dan Notlar* yazısal notlarla yapılmış bir resimdir. Orkestranın bütünlüğünü sağlayan bedenlerin canlılığı, bir an orkestra üyelerine ait olduğunu düşündüğümüz bedenleri oluşturan çizgiler bir anda alınan resimsel notlar haline geliverir. Bu notlar biraz da notalara benzer. Müziğin içindeyizdir. Mavi, siyah dikdörtgenin üzerinde durup kollarını iki yana açmış olan orkestra şefi gibi düşünülebilir çünkü diğerlerinden yüksekte ve farklı bir konumdadır. Altındaki iki dikdörtgen işaretlenmiş gibi birbirine simetrik, dış bükey iki çizgi ile onurlandırılmıştır. Belki de orkestradan notlara bu şekilde bakmak yanlıştır.



Şekil 24: Adnan Turani, Orkestra'dan Notlar, 70x70 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1995.

Bu resimde de Turanî, soyutladığı şeyin dışında bir yerdedir. Bakış, onun dışında dinleyiciye ayrılmış koltuklardan gelmektedir. Bu not almak gibi, bir hayat arşivcisinin yapabileceği, bir bilim adamı objektifliği ile resmettiğinin içine karşımadan onu insanların gözlerine yansıtıp, sezgilerine seslenecektir.

2.2.3. Aşk- 2000’li Yıllar:

2000’li yılları henüz sekizincisindeyken kavramsallaştırmak oldukça zordur. Fakat 6–30 Temmuz 2006 tarihinde, Akbank Sanat-İstanbul’da gerçekleştirilen *Günümüz Sanatçıları 25. İstanbul Sergisi* için Evrim Altuğ’nun yazdığı yazı hiç de fena bir özet değildir.

“ ABD’nin Irak’ı işgali ve özellikle 11 Eylül sabahı sonrası zedelenen Dünya dinamikleri, güncel sanatı da etkiledi. Güncel sanat siyasetin acı kokusunu teneffüs edebiliyor. Bu, hem üretilen eserlerin ömürlerini kısaltıyor hem de o eserlerin hazmedilebilirliğini zorluyor... Bu bakımdan bazen eser politik olmasa bile, sırf onu üreten sanatçının jeopolitik soy kütüğü bile, çok önemli bir sergide ya da bienalde rahatlıkla yer bulabilmesi için geçerli akçe olabiliyor.”

“...20. yüz yıl tarihi, Türkiye’ye gereğinden fazla sorumluluk yüklemiştir. A’dan Z’ye orijinal bir şey üretme; bu ülkenin tutkusuydu. Ama bu sadece ülkenin yaşayan sanatçılarının yapabileceği bir şey değildi. Artık soru şudur: Türkiye, hangi alanda orijinal bir şey üretme şansına sahipti ki, kültürel ve sanatsal alanda bunu gerçekleştirebilsin? Bu soru bir kere düşünce biçimi olarak ortadan kalkmıştır.”⁹⁰

2000’li yıllarda Türkiye’nin sanatsal kurumsallaşma açısında oldukça dinamik olduğunu söyleyebiliriz. Bu tarihler Cumhuriyet boyunca en çok müze açılan sekiz yıldır. Türk sanatının eksikliğini hissettiği kurumların açılması, 2000’li yılların Türk sanatı için en belirgin olgu olarak kabul edilebilir.

Müzelerin en önem verdiği ve öne sürdüğü konu eğitim gibi görünmektedir. Eğitime verilen önem üstlenilen kamusal bir roldür. Müzelerimizin tanıtım yazılarında Türk sanatını tanıtmak, dünya ile köprü oluşturma önemli bir görev olarak belirlerler. Koleksiyonlarını oluşturma biçimleri birbirinden farklıdır. Müzeler, müzler gelenek ve biriktirme, bellek oluşturmak ile ilgilidir.

Böyle bir kurumsallaşmanın yanı başında gruplaşma diyemeyeceğimiz ama beraberlik içinde sanat icra edilen sivil inisiyatifler belirmeye başlamıştır. Hafriyat,

⁹⁰ Evrim Altuğ, “Günümüz Sanatçıları 25. İstanbul Sergisi”, **Türkiye Sanat Yılı 2006**. Birinci basım, yayın yönetmeni Zeynep Rona, İstanbul: Sanat-Bilgi Belge Ltd., 2006, s. 70.

Karşı Sanat, Apartman Projesi, Oda Projesi, K2, MentalKİLİNİK gibi toplulukların konuşmalarındaki ortak anahtar sözcükler mekân, sponsorsuzluk, kolektiflik, disiplinler-arasılık, var olma, serbest düşüş, organik ilişkiler, örgütsüzlük ve sokağa dönük olmadır.

2000’li yıllardaki sivil oluşumlar ve inisiyatiflerin, 1990’lardan itibaren de özellikle İstanbul bienallerinde gördüğümüz enstalasyonlarla ilgili olarak Turanî’nin görüşleri kesin, net ve serttir. Turanî, enstalasyonların ve video sanatının plastik sanatlar dışında yer aldığı görüşündedir:

“ Piktürel anlayışın dışında kalan görsel tasarımlar da resim alanının içine sokulmak istenmiştir. Çünkü onlar, piktürel bir biçimleme işlemine tabi tutulmamışlardır. Onlar hazır, üretilmiş maddelerin kompozisyonlarına dayanmaktadır. Ancak Ready-Made’leri bir enstalasyon olarak görmek yanlıştır. Çünkü orada, bir metamorfoz olayı söz konusudur. Bu nedenle Ost Ende’deki uluslar arası sergi komitesi, enstalasyonları aşağı yukarı on yıldır kabul etmemektedir.”⁹¹

Kendi sanat anlayışını şu şekilde ifade eder:

“ Resim bir düşüncedir, resimsel bir düşünme biçimidir, bir eylemdir. Böyle düşününce resmetme olayı bir kişinin kendi psikolojik yapısı ve kültür düzeyi ile tuval yüzeyinde hesaplaşması oluyor ve onun kendi yarattığı alın yazısı not edebilme durumuna geliyor. Benim resme ilişkin çabam, her seferinde ayrı bir serüvene atılarak, bu düşünsel savaşında hiç olmazsa arada bir olumlu sonuç alma niyetine dayanmaktadır.”⁹²

Adnan Turanî’nin 2000’li yıllarda en çok işlediği konular kucaklaşma, keman çalan kadın ve dansöz kızdır. Aşk olarak nitelendirdiğimiz duygu, Turanî’nin resimlerinde yıllar içinde klasikleşen bir imge olarak karşımıza çıkar. Yetişkin bir erkekle yetişkin bir kadın arasındaki ilişki yan yana durmak, sevgili olarak adlandırılmak, öpüşmek, sevişmek ve erkeğin izlediği ve izlemesinin imgeleri olarak basitçe sınıflandırılabilir. Aşkın kaotik ve karanlık, tutkunun burjuva ahlakı ile çeliştiği aşklar, tartışmalı ilişkiler, Lolita’ya aşık olduğu dehşet veren sahneleri uzun uzun büyük

⁹¹ Öztoprak, a.g.e., s. 245-246.

⁹² Aynı, s. 247.

bir içtenlik ve sevgiyle anlatan bir Humbert yoktur bu resimlerde. Genet'nin muzip bir şekilde içini rahatlatan eşcinselliğin yüzyıllar sürmüş aykırılığı, Henry Miller'ın şehvetle dolup taşan dakikaları veya Emily Brönte'nin uğuldayan çayırları da yoktur.

Yine de, Turanî'nin aşk sahneleri, özellikle 1990'lar ve 2000'lerde yaptığı kucaklaşma ve sevişme resimleri erotiktir. Bu sahneler diğer resimlerindeki hemen hemen bütün özellikleri gösterir. Balkonda öpüşen çıplak bir çift dışında mekânı belli olmayan, bu nedenle de çiftin yalnız olduğu hissini uyandıran çiftin uyandırdığı erotik duygu dışında bir şeye odaklanmayan kısacası yargılamayan sahnelerdir bunlar.



Şekil 25: Adnan Turani, Kucaklaşma, 50x50 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004.

Çizginin kullanımı da diğer resimlerinde izlediği biçimdedir bu resimlerde. Resimler ve figürler erotik duyguda yoğunlaşır. Resmin grameri ile ilgili bir seçimden çok, bir sanatçının onu hayata bağlayan bir konuyu tekrarlaması gibi yıllar içinde defalarca karşımıza çıkarlar. Çiftlerin evli oluşuna, sınıflarına veya alt kimliklerine ilişkin bir işaret yoktur. Çok yalın bir şekilde kadın ve erkektir sevişenler.

Çiftlerin aksine sınıf veya statü ile ilgili ayrım, dansöz ve keman çalan kadın resimlerinde ortaya çıkar. İki kadın da müzikle ilişki kurdukları halde toplumsal olarak farklıdır fakat her ikisi de yalnızdır, John Berger'in ünlü anlatımıyla izlenmektedirler.

İkisi de müziğin coşkusu ile kendilerinden geçtikleri bir anda resmedilmişlerdir. Keman çalan kadının⁹³ Modern Türk resmi ile olan hukukundan dolayı eğitilmiş ve iyi aile kızı olmasına rağmen dansöz kadar olmasın ama göğüslerini açacak kadar dağıtmış olması bir noktada eğlencelidir. Müzik bu sefer Turanî'nin çizdiği kadın imgelerinde erotizm ile bağlantı kurmaktadır. Bir kadın müziği bedeninde hissettiği zaman baştan çıkarıcıdır. Modern Türk resmi kadın imgelerinin emek emek entelektüellikle bağ kuran, eğitilmiş, çağdaş kadını; sanatsal yaratı içinde kendini kaybettiği zaman gerçekten büyüleyici bir superisidir.

Dansözler ise eğer çırlıçplak değillerse üzerinde çıplaklığını daha da vurgulayan tül den yapılmış ve hiçbir yerini kapatmayı amaçlamayan bir etek giymektedirler. Dansöz zaten izlenir. Erotik eğlencelerin toplum tarafından en çok kabul görmüşüdür. Eğitilmiş olduğunu hayal bile edemeyeceğimiz dansöz, üstelik bütün bu işi çok büyük bir ihtimalle para karşılığı yapmaktadır. Ve yine kuvvetle muhtemel, karşısında onu izleyen bir kişi değil, bir grup vardır. Ve bu grup rakı içmiyorsa oldukça ilginç bir araştırma yapan gerçek objektifliğin anlamını çözmüş bir grup sosyolog olabilir ancak.



Şekil 26: Adnan Turani, Dansöz, 40x40cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004.

⁹³ Keman Çalan Kız, Türk resminin pek yabancı olmadığı bir imgedir. Minyatürlerde çalgı çalan kadınlara rastlanır. Keman çalan kadın resimleri batılı anlamda Hanedan üyesi sanatçılar tarafından gene Hanedan üyesi veya haremde kadınların resmedildiği tablolarda da yer almıştır. Zeynep Yasa Yaman, **Kadılar, Düşler ve Resimler**. İstanbul: Pera Yayınları, s. Abdülmecid Efendi tarafından yapılan *Saray'da Beethoven* (1917) hiç kuşkusuz sanatçının başyapıtı olarak kabul edilmektedir. *Harem'de Beethoven* adlı yapıt yaygın olarak *Saray'da Beethoven* adıyla tanınmaktadır. <http://www.ykykultur.com.tr/sanatudunyamiz/93/akgoren.html>, 2008.

Romantiklerden beri genç erkek hatta bir kadın sanatçının, kadın bedeninden zevk aldığını söylemesi skandal yaratan bir durum değildir. Adnan Turanî'nin çelişkisi de resimlerinde değil, resimleri ve yazıları arasında ortaya çıkar. Yazılarında 1960'lerden sonra değişen dünyanın ve toplum yaşamının olumsuz özellikleri olarak sözünü ettiği 'geleceği düşünmeden anlık zevkler peşinden koşma' konusunda oldukça kızıdır:

*"...dağınık bir yaşantının sorumsuzluk örneklerinin çoğaldığını görme ve özenme..., çıplaklık ve cinsel özgürlüklü yaşam; erkeklerin erkeklerle, kadının kadınla evlenmesi gibi eskiden düşünülmesi bile toplumca mahkum edilen hallerin doğal olduğuna ilişkin, ayrıksı özgürlük mantığı ve insan haklarının kapsamının genişlemesi; kısacası akılcı olmayan özgürlükçü, geleneksiz, utanma, saygı ve inceliğin azaldığı gelenek dışı yaşam biçimleri...Bütün bu zıt hareket ve davranışların nedeni olarak modernizmin vaad ettiği mutlu toplum ve kent yaşamının gerçekleşmemesi gösterilmekte; birey ve toplumun ruhsal bir çöküntü içine düşmesinden de sorumlu tutulmaktadır."*⁹⁴

Adnan Turanî'nin 2000'li yıllarda yaptığı resimlerin çoğunun konusu müzikle ilişkilidir: Keman çalan kadınlar, orkestralar. Çok işlenen ikinci bir konu ise kucaklaşmadır. Kucaklaşanlar, Turanî'nin daha önce resmettiği çiftlerden farklıdır. Diğer çiftler hep bir sosyal ortamın içinde, en azından giyiniktir. Kucaklaşma resimlerinde ise, çift çıplaktır; birbirlerine sıkı sıkı sarılmıyorlarsa öpüşüyorlardır. Genç oldukları izlenimi verirler, renkler iyice azalmıştır, kontur çizgisi iyice önem kanamıştır. Sanki çok sevilen eski bir şarkı gibi tekrar tekrar resmedilmişlerdir. Bedenlerini var eden, üzerindeki boyadan çok kontur çizgisidir. Hiçbir kıyafet, hiçbir mekân veya eşya yoktur. Bu çiftlerin yüzleri belirsizdir. Romantik ressamımız, erotik resimleri aynı biçimde yapmıştır. Bu resimlerin isimleri de ilk defa yönlendirici bir anlam taşımaz. Adnan Turanî'nin resimleri değişmiştir. Diğer on yıllık süreler birbirini takip ederken, 2000'lerdeki kucaklaşma resimlerinde bu takip sona ermiş, Turanî sanki başka bir dünyaya dalmıştır. Resimlerdeki en soyut öge ironik bir şekilde en belirgin olan çizgidir. Kontur çizgisi ile başlayan sanatçı, kontur çizgisi ile 2000'li yıllarda resim yapmaya devam etmektedir.

⁹⁴ Adnan Turanî, **Çağdaş Sanat Felsefesi**. Beşinci basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2006, s. 184–185.



Şekil 27: Adnan Turani Kemancı Kız, 50x50cm., tuval üzerine yağlıboya, 2003.

Orkestra resimleri 1990’larda başlar. 2000’li yıllarda azalır, yerini 1990’lı yıllarda başlayan Keman çalan kızlara bırakır. Keman çalan kız, kimi zaman arkası dönük, kimi zaman profilden, kimi zamanda piyano çalan bir arkadaşı ile resmedilmiştir. Turanî bu resimlerde kadın boynuna odaklanır. Sağlam bir profili olan Keman Çalan Kız, hep aynı kadınmış gibi görünür. Turanî’nin bu resmi bir model karşısında yapmadığını biliyoruz. Hem sekiz yıl içinde bu modelin fiziksel özelliklerinin değişmesi gerekirdi.

Ancak, Adnan Turanî’nin resimleri modernliğini kanıtlayan hanedan üyelerinden farklı olarak müzikle daha ilgili ve kendinden geçen, ressamın ve izleyicilerin farkında olmayan bir kadındır. Sanki bir kızın müzik yaparken ki ruh hali Turanî’yi etkilemiş ve onu resmetmek istemiştir.

Bu resimlerdeki figürler yüzeye daha çok yaklaşırlar. Yılların çerçevelemesi zayıflamıştır. Bu nedenle ilk defa o kadar uzaktan bir bakış değil, daha yakından bir bakışı sunar bize Turanî’nin kucaklaşmaları ve keman çalan kadınları. Diğer resimlerin yorumlarında bir zorlama olan acaba bu kim veya neresi sorusu burada daha bir meraklandırıcı olur. Turanî Türkiye’de 2000’li yılların kavramları veya sahnedeki yeni

sanat anlayışları ile bağ kurmaz bu resimlerle. Sözleri ile reddettiği gibi, resimleri ile de tamamen reddeder.

2.3. TURANÎ'NİN SOYUT DÜNYASI

Daha önce de değindiğimiz gibi, Heinz Trökes'in atölyesinde soyutlamayı ilk defa sanatında nereye koyacağını keşfeden Turanî, 1960'lı yılların sonuna kadar tam anlamıyla non-figüratif resimler yapmıştır. Turanî'nin soyutlaması ile ilgili ilginç bir nokta, resimlerinde jestlere önem vermesi ve doğasal figürleri, insanları ve çiçekleri soyutlamasını her ne kadar nerdeyse groteske varan bir şiddette yapıyor olmasına rağmen soyutlamasını ve soyutlamayı deformasyondan ayırıyor olmasıdır.

Sema Öztoprak ile yaptığı bir röportajı sırasında, resmederken deforme etmediğini, soyutladığını söyler. Soyut sanatın ilk örnekleri ile ilgili yaptığımız belirlemeler ışığında kolayca açıklanabilir bir durumdur. Soyut sanat, İngilizcesi *deformation* olan eylemselliğin- yeniden form vermenin peşinde değildir. Deformasyon farklı bir bakış açıdır ve yapısökümü ile ilgilidir. Turanî, modern ideolojilere inan bir akademisyen ve soyut sanatla sanatın anlamını keşfetmiş bir kişi olarak bu bakış açısını ret etmektedir. Soyutlamanın tanımlarından çıkarabileceğimiz ise, soyutlama eyleminin genelde bir leitmotif ile ilişkili olduğudur. Bu leitmotif Arnheim tarafından insanın aklındaki masa fikri, Kandinsky tarafından da bir biçimin yılmadan tekrar edilişi ile oluşan sonuçtur. Yani soyutlamada evrensel bir kavrama yöneliş vardır. Daha basit bir şekilde açıklayacak olursak soyutlama karakteristik özelliği alıp onunla karşımızdakini ortaya koymaktadır. Deformasyon, çeşitli iç ve dış kuvvetlerin etkisi ile bir cismin birim şekil değiştirmesi, şekil bozukluğu, orijinal şeklinden başkalaşmaya uğraması anlamına gelmektedir.⁹⁵ Deformasyonda ise bir nesnenin yeniden yapılandırılması söz konusudur.

O zaman şu soruyu sorabiliriz, Turanî yaptığı resimlerde konu olarak seçtiği şeyin hangi özelliklerini karakteristik olarak belirler? Bu bilince veya üst bilince ait bir

⁹⁵ <http://tr.wiktionary.org/wiki/deformasyon>. 2008.

seçim olabilir. Turanî'nin bilinci yani yazıları bize 'o nesnenin heyecanı', diye cevap verir.

Avrupa soyut sanatından şimdiye kadar verdiğimiz örneklerin hepsinde tinsel-evrensellikle ilgili bir bağlam bulunmaktaydı. O vakit yukarıda sorduğumuz soruyu Adnan Turanî'nin tinselliği diye cevaplayabiliriz. Tinsellik genel olarak ruh anlamına gelmekle beraber daha önce adı geçen sanatçıların pek çoğu tinselliği evrensel olarak belirlemişler fakat her birinin tinsellik olarak belirlediği kavramın farklı özellikleri olmuştur. Örneğin Malevich için boşluk ve hiçlik, uzay; Kandinsky için bir din gibi sözünü ettiği sanat ve elbette teozofi öğretileridir tinsellik.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Turanî'nin kitaplarında tinsellik ezoterik içeriklerle bağlanmamıştır. Resimlerinde mistizm ile bağdaştırılabilecek resimsel öge kaligrafi benzeri yazılar olabilir. Fakat ilk bölümde gerek röportajlarından, gerek akademik yazılarından, gerekse resim okumalarından yola çıkarak yaptığımız yorumlarda Turanî'nin hat sanatı geleneğinin aksine yazıyı, mistizmle bağdaştırmadığı sonucuna varmıştık. Ressamımız doğasal soyutlamaya dönmeden önce, yazıyı doğasal varlıkları ifade etmek üzere kullanmıştır. Turanî'nin yazısı da bir çeşit soyutlamadır, yazının soyutluğundan öte, var olan bir yazı geleneğinin soyutlanması ve *Yazısal Deniz Anası* resminde veya kilimlerin üzerindeki piktogramlardan oluşan insan figürleri gibi mistizm ile değil doğa ile birleştirmiştir.

Peki, o zaman Turanî'nin maddeden tinselliğe sıçrayışını nasıl açıklayabiliriz? Turanî'nin aradığı tinselliğin özellikleri nelerdir?

Turanî bir mistik değildir. Siyaset ile ilgilenir, sanattaki değişimleri siyasi ve sosyolojik çözümlemelerle açıklar. Bu açıdan Turanî'nin melankolik bir akademisyen veya sanatçı olmaktan çok dışadönük bir yapısı olduğunu söyleyebiliriz. Bir şehrin nasıl yaşadığı, *İnsansız Kent* adlı resminde olduğu gibi önemlidir. Hatta yaptığı tatiller onun için önemlidir. *Balıkçı Refet'in Evi*, *İnsansız Kent'te* nazaran farklı işlevde bir yaşam alanı resmedilmiştir. Bu yaşam bir kent manzarasına göre daha renkli ve canlıdır. Turanî'nin manzara resimlerinin çoğu insanların yaşam alanları ile ilgilidir. Turanî'nin

özgürlük anlayışı neredeyse bir insanın kendine ait bir yaşam kurmasında özetlenir. Bu işi özgürce yapabilmesi çok önemli ve zordur.

Turanî'nin aradığı tinselliği sadece onun resimlerine bakarak ve onun resmettiklerini nasıl resmettiğini çözerek bulabileceğimize inanıyoruz. Non-figüratif yıllarından sonra figürleri içeren bir lirik soyutlamaya yönelmiştir. İnsan figürüne dönmesinin nedeni tam olarak biçim veya 68 kuşağı ressamı gibi dönemsel bir kaygı olamazdı. Bizce 'dönüşün' nedeni, Turanî'nin insana bakışıdır. Onun insana bakışı ve onun öne çıkardığı özelliklerden ilk anda tinselliği ele alabiliriz. İnsanı tin ve tenden oluşan bir bütün fani olarak ele aldığını düşünmekteyiz. İnsan figürünü kullandığı hemen her resminde tensellik, yıllar içinde giderek yükselen bir ivme ile öne çıkar. Tensellikten kast ettiğimiz dokunma hissidir. Ressamımızın çift olarak resmettiği insanlar kadın ve erkektir. Bu çiftler aşıklar olarak resmedilmişlerdir. Birbirini öpen bir çift, içlerinde bulundukları eylemin doğası gereği dokunma duygusunu canlandırmaktadırlar.

Turanî, akılcı hatta sert bir insancılığı aramaktadır. İnsanların en temel gereksinimleri, evrensel gereksinimleri içinde resmeder. Resimleri doğrudan mesaj verir nitelikte de değildir. Resmettiği konuları, yazıları ve tercih ettiği biçimlendirme ile beraber düşündüğümüz zaman bu sonuca varırız. Sanatçımız insancılığı yaşamın ve toplumsallığın sert koşullarını göz önüne aldığı için duygusal değil gerçekçi olma iddiasındadır. Üstelik seçilen imgelerin hepsi evrensel imgelerdir. Turanî'nin insanları gibi çoğu başka insan da basit kahvaltı sofralarına, sevgiliye, eve ve müziğe ihtiyaç duyarlar. Sözünü ettiğimiz eylemler; müzik, cinsellik, evler (barınma) ve kahvaltı de derinleştirilebilecek konular olmakla beraber insan ölümlülüğünün simgeleridir. Belirlediğimiz bu eylemler, bir Yunan filozofunun erdemli, dünyaya sıkı sıkı bağlı bir yaşam için önereceği kurallar gibidir çıkarttığımız liste. Onun içselliği insan doğasının üzerine ve bu varoluşa duyulan saygıyla ilgili olmakla beraber, insan doğasının berbat bir doğa olduğu fikrinden çok eğitim ile ideallere ulaşabilecek potansiyelde olduğunu söyler. Turanî'nin tinselliği modern ideolojilerin özelliklerini taşıyan ideal insanın ütöpik yaşamına ilişkindir. Ressamımız insanların bedenleri ve yüzlerin oluştururken karakteristik özellikleri sterotiplerden yararlanarak koyması da bunu işaret etmektedir.

Örneğin *Keman Çalan Kadın*, gerçekten de tek ve bir kadın gibidir. On yıla dağılan resimlerdeki yüz hep aynıdır. Yaşlanmaz, saçları değişmez, daima atkuyruğu yapılarak enseden belli bir yükseklikte toplanır. Ahmet ve Ahmet'in Alman Sevgilisi de bu çeşit streotiplerin kullanılmasının ürünüdür.

Bu çeşit bir düzenlilik hemen her resimde leitmotif olarak kullanılan dörtgenlerin düzenliliklerini ve sağlamlıklarını ve kesinliklerini de açıklayabilir. Turanî yazılarında yargılayıcı, resimlerinde ise karardır. Her ikisi de bir kesinlik ve kendine güven gerektirir. Her hangi bir şeyin doğruluğundan emin olmanın büyük bir nimet olduğu günümüzde aslında Turanî, modern sanatın yabancılaşmasını yaşamaktadır. Sanat sanat içindir, Turanî bunu insanlarla ve toplumla bağdaştırmanın bir yolunu bulmuştur.

Etrafındaki görselliği, birebir anı, insanlardan kaynaklanan bir hatırayı resmetmek onun için önemlidir. Gerçeğe bağlı bir temsili de tercih etmez bir taraftan. Her resminde karşımıza çıkan kodlar da oluşturmaz. Seneca'nın mektuplarına benzetebiliriz Turanî'nin resimlerini biraz da. Çizgiselliği tıpkı bir yazı ama hat sanatının da ötesinde kendine özgü, yaşamın heyecanı ile ortaya çıkan 'yazısal notlar' olarak açıklar. Tuhaf bir vakkanüvisttir Turanî. Nesnelliği özneliliğinin içinde var etmeye çalışır.

Zıtlık, nesnellik ve öznelilik dışında bir konu olsaydı belki Turanî'yi politik bir tip olarak açıklamamız doğru olmayacaktı. Resimlerindeki bu ikililik yazılarında Modernizm ve Postmodernizm ile ilgili açıklamalarında da yer alır. Turanî'nin çağımızın olumsuz yönleri olarak eleştirdikleri genellikle modernizmin olumsuzluklarıdır. Toplu taşıma araçlarında seyahat eden bir insanın etrafını algılayamaması kitabında yazacağı kadar ciddi bir konudur Turanî için. İnsanların kitle haline gelmesi, çok uluslu şirketlerin sanat dünyasının içindeki olumsuz varlığı Turanî'yi rahatsız eder. Bir taraftan da modern sanatın ideallerine inanır. Sanat insanın özgürlüğüdür, estetik yaratım süreçleri vardır ve tuval resmi ölmemiştir. Resim yapmaya devam etmesi çağın kandırmacalarına karşı koyması, bir direniştir.

Turanî'nin idealleri resmetmesinin işaretlerini düşünmeye devam edersek, Turanî'nin suluboya ile yapılmış *Bombardıman*, *Asılmış Adam* ve yağlıboya ile yapılmış *Terk Edilmiş Köy*, *İnsansız Kent* dışında olumsuz durumları hemen hemen resmetmemesi bir noktada karşımıza çıkacaktır. Onun soyut dille oluşturduğu dünyada söylenmiş sözler olumlu, en azından nötr durumlarla ilgilidir.



Şekil 28: Adnan Turani, Bombardıman, 1983, Suluboya, 50x70 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Şekil 29: Adnan Turani, Asılmış Adam, 1988, Suluboya ve Kurşunkalem, 50x70 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Bir sanatçı tabiidir ki, istediği konuyu seçer ve bir psikiyatri uzamanı dışında çok azımız seçkiye bakarak onun bilinçüstü ile ilgili bir şeyler söyleyebiliriz. Ancak burada yaptığımız psikanaliz değildir. Turanî soyut bir dil yaratarak, yani bir dil yaratarak aynı zamanda düşünce-hissetme- duyumsama sistemi ile nelerin ortaya konulabileceğini, kısacası neleri hangi imgeleri seçeceğini de belirler. Bu aynı zamanda onun hangi konularda hassalaştığının da bir göstergesidir. Bir sanatçının biçimlendirme anlayışı dolaylı da olsa konularını da belirler. Dolayısıyla Turanî'nin seçtiği konular onun biçimlendirme anlayışı ve bu da tinsellik çözümlemesi ile bağlantılıdır.

Turanî'nin soyutlamasını etkileyen başka bir konu da müzik-resim ilişkisidir. Müzik Turanî'nin son on beş yılını kaplayan önemli bir konu olmuştur. Orkestra resimleri, keman çalan kadınlar ve dansöz kızlar daima müziği işaret eder. Ancak Turanî'nin müzik ile kurduğu ilişki imgelerini resmetmeye başladığında değil, 1960'lerden itibaren müzikalite ile kurduğu bağlarla başlar. Müzikalite Turanî'nin resimlerini kurduğu kompozisyon anlayışında da görülmektedir. Soyut sanat için çok da yeni bir durum değildir bu. Kandinsky ve Klee yirminci yüz yılın başında kompozisyonlarında

sesler en önemlisi armoniler oluşturan sessellikler ile bağ kurduklarını açıklamışlardır. Turanî'nin 1960'lı yılları kapsayan resimlerine böyle bir bakış açısı ile de yaklaşabiliriz.

3. BÖLÜM: KIRIK AYNANIN KARŞISINDA MODERN SANATIN GERÇEK ÇEHRESİ

Sigmund Freud, 1928 yılında *Dostoyevski ve Baba Katili* adında bir makale yayımlar. Freud Dostoyevski'nin günlükleri, roman taslakları, yakınlarının günlüklerinden bir psikolojik sanat tarihi kazısına girişmiştir. Freud makalesinin başlarında “*babasının katilini Dostoyevski için alabildiğine güçlü bir travma, sanatçının buna karşı tepkisi ise ondaki nevrozun belkemiği sayılır.*”⁹⁶ belirlemesini yapar.

Freud'a göre Dostoyevski bu nevroz sayesinde yeteneğini kullanır ve yazmaya devam eder. Dostoyevski'nin bu davranışının altında bugün tartışmalı olan bir fenomen, Oidipus Kompleksi yatmaktadır. Erkek çocuk babasına karşı Freud'un deyimiyle babası ile arasındaki rekabetten dolayı kin ve nefret, bir taraftan da bir sevgi duyar. Sonunda gün gelir çocuk babası ile kendini özdeşleştirir. Çelişkili duygular arasında baba katlinin vakti geldiğinde genellikle etkin olan bir kadın vardır. Sophokles ve Shakespere karakterlerine Rus meslektaşlarından daha farklı yollar çizmişlerdir ama edebiyat dünyasına ‘babanı öldürmeden’ girebilmeni zorlaştıran yaygın bir inanç yerleşmiştir.

Baba figürünü öldürmek bu kadar önemlidir çünkü bir sanatçı yaratıcılığını aklının ve ruhunun bağımsızlığını ancak bu şekilde elde edebilir. Baba figürü iktidardır. İktidara karşı gelmenin çekici taraflarını bir kenara bırakırsak baba figürünü terk eden çocuğun kendi kaynaklarını kestiğini görürüz. Çocuk artık yeni kararlar almak için yeni değerler bulmak ve yeni yargılar geliştirmek zorundadır. Bir yazar olmayacak Dimitri Karamazof için bağımsızlık erkek olmak yani bir kadına sahip olmak, temel varoluşsal bir güdüyü tatmin etmektir. Hamlet ortaya koymak istediği ahlak ve adalet ile varolacaktı. Ophelia olanlara dayanamayıp delirdiği ve sonunda intihar ettiği için

⁹⁶ Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. İkinci basım, Almanca'dan çeviren Kamuran Şipal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 229.

Hamlet'in eşi olmuştu. Kral Oidipus ise kaderini izleyerek, babasının bu kaderi yenmek için yaptığı her hileyi bozmuş ve lanetli yaşamına kavuşmuştu. Peki Adnan Turani kimi veya neyi öldürdü?

Turanî'nin 1950'lerin sonunda yapmış olduğu açıklama, "*hocalarının ondan resminin sırrını öğrenmek istemeleri*" edebiyat tarihinin üç öyküsünün başlangıcına benzemektedir. Yolculuğa çıkan oğlan, yetişmiş ve ustalaşmış olarak yurduna geri döner ve isyan eder?

3.1. Avangard:

Avangard, sözcük anlamı olarak öncü asker demektir. Sanatta toplumun düzen anlayışına sanatları ile karşı gelen ve bu şekilde eser veren sanatçıları belirleyen bir terimdir. Avangard toplumsal olarak yabancılaşma demektir.⁹⁷ Daha özel durumlar için Kral Ubu, Sürrealist resimler, iki dünya savaşı arasında çıkan Marksist sanat dergileri, Kabare Voltaire ve ateşli bir alay sanatçısıdır.

Yaşayan her insan kadar farklı isyan vardır. Avangard da bunlardan biridir, Aksi takdirde her asinin ve sanatçının avangard olması gerekirdi. Dünya isyan tarihinden avangardı seçmemizin nedeni avangardın, zaman zaman modern sanatı tanımlamak için kullanılan iki kavramın, soyut sanat ve avangard olmasıdır. Üçüncü bölümün ilk alt başlığında incelemek istediğimiz, soyut ve modern resimler yapan Adnan Turanî'nin avangard sanat ile dolayısıyla modern sanatın isyanı ile nasıl bir ilişki kurduğunu veya kurmadığını anlamaya çalışmaktır.

Avangard 1848 yılında Fransa'da işçilerin çalışma/sosyal haklarına kavuştukları büyük direnişten önce romantizm akımı ile doğar. Peter Bürger *Avangard Kuramı* adlı kitabında avangardın modernist bir mahiyet aldığını ve modernizmle ortak bir evrime girdiğini, hatta onunla özdeşleştiğini belirtir.

⁹⁷ Ali Artun, "Sunuş: Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", Peter Bürger, **Avangard Kuramı**. Birinci basım, Almanca'dan çeviren Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 14.

“Dolayısıyla, Avangard ile modernizm kavramları arasında temelli bir ayrım okunmaz, her ikisi de yer yer aynı ruhu, aynı bilinci paylaşırlar: Her ikisi de sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ederler.”⁹⁸

Bölümün başında yukarıdaki alıntıda yer alan bir tamlamanın, burjuva toplumunun Türkiye’de çok farklı özellikler gösterdiği, hatta varlığının bile şüpheli olduğunu unutmadan ilerlememiz sağlıklı bir önlem olacaktır. Bu nokta Modern Türk Sanatı’nın nasıl oluştuğu ve geliştiği ile ilgili farklılıkların kaynağı olarak da görülebilir. Türk modernleşmesi, dolayısıyla sanatta Batıya açılışın başka coğrafyalara göre farklılıklar olması kaçınılmazdır.

Ali Artun avangard’ı üç dönemde inceler: 1848 öncesinde romantizmin yükselişi ile topluma yönelen, 1920’lerde sanata başkaldıran ve 1940’lardan itibaren Amerika Birleşik Devletleri’nde Clemenet Greenberg’in başını çektiği görüşler olarak ele alır.⁹⁹

Raymond Willams ise, avangardın metropol¹⁰⁰ temelli, geleneksel üsluplardan başka simge sistemlerinin kullanıldığı bir dil ortaya koyan, genellikle metropole yerleşen göçmenlerin ortaya koyduğu, metropolün iç toplumsal koşullarının özellikle kopuş grupları için özendirici destek yarattığı bir kültür olayı olarak betimler.¹⁰¹

Adnan Turanî’nin sanatı, Ali Artun’un üçüncü dönem avangardı olarak tanımladığı yıllarda gerçekleşmiştir. Fakat Turanî’nin Raymond Williams’ın avangard grupların sosyolojisi ile ilgili ortaya koyduğu özelliklere uyduğu söylenemez. Turani İstanbul’da yetişmiş ve ilk eğitimini Williams’ın metropol tanımına uyan bu şehirde geçirmiştir, daha sonra Almanya’nın avangardı ortaya çıkarabilecek şehirlerinde yaşamıştır. Fakat yurda dönüşünden sonra yoğunlukla bürokrasinin bulunduğu Başkent’e yerleşmiş ve oradan bir daha ayrılmamıştır. Sanatını daima ön planda tutan bir ressam olsa da, geçimini sağladığı meslek akademisyenliktir ve bu meslek kolay kolay avangard hareketleri kaldırmayacak bir disiplinini gerektirir. Kısacası Adnan

⁹⁸ Artun, **a.g.e.**, s. 14.

⁹⁹ Artun, **a.g.e.**, s. 24.

¹⁰⁰ Metropol ile kast edilen göreceli ve özellikle kültürel bir özerklik ve uluslararasılaşma derecesidir. Williams, **a.g.e.**, s. 82.

¹⁰¹ Aynı, s. 82-84.

Turanî, yurda dönüşünden itibaren avangard ile ilişki kuracak bir yaşam biçimini tercih etmemiştir.

Turanî, kitaplarında, röportajlarında veya ulaşabildiğimiz makalelerinde avangard adlandırmasını koyarak söz etmemiştir. Fakat özellikle üçüncü dönem avangardizminin sanatsal çıkmazları ve kavramları Turanî'yi oldukça meşgul eder. Turanî'nin akademik çalışmalarında tartışmayı seçtiği kavramlar Peter Bürger'in Avangard Kuramı adlı kitabında avangardın özellikleri ve kategorileri olarak ele aldığı kavramlarla uyuşur.

Peter Bürger avangardın seyrini toplumsal bir olgu olarak şöyle açıklar:

“ Burjuva toplumunda, sanat fenomenin kendini tamamen açması ancak estetizimle gerçekleşmiştir, tarihsel avangard hareketleri de bu estetizme tepki göstermiştir. ”¹⁰²

Bürger'e göre avangardist sanat eserinde eserin tanımı, yenilik, rastlantısallık, Benjamin'in alegori kavramı ve montaj önemlidir. Bürger'in kitabından bir özet çıkarmaya çalışırsak şu maddeleri karşımızda buluruz:

Avangard Sanatta,

1- “Eserin bütünlüklülüğü ve özerkliği bilinçli olarak sorgulanır, hatta yöntemsel bir şekilde tahrip edilir. Eserin geleneksel birliğinin ortadan kalkması, biçimsel bir tarzda, modernizmin ortak bir özelliği olarak görülebilir. ”¹⁰³

2- “Montaj, alegori kavramının belli bir yönünü daha net bir şekilde tanımlamaya yarayan bir kategoridir. Montaj gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirir ve eserin oluşturulma evresini tarif eder. (141)”¹⁰⁴

¹⁰² Bürger, **a.g.e.**, s. 54.

¹⁰³ Genel anlamda sanat eseri evrensel olanla tekil olanın birliği şeklinde tanımlanır. Bu birliğin bulunmaması halinde sanat eseri tasavvur edilemez, ama sanat tarihinin değişik dönemlerinde bu birlik çok farklı şekillerde gerçekleştirilmiştir. Organik (simgesel) sanat eserinde, evrensel ile tekilin birliği dolayımıdır; buna karşılık organik olmayan (alegorik) sanat eserinde- avangardist eserlerde buna dahildir- söz konusu birlik unsuru sınırsız bir şekilde geriye çekilmiştir...Avangardist eser birliği hepten olumsuzlamaz (dadaistlerin böyle bir amacı vardı gerçi), özgül bir birlik türünü olumsuzlar: Parça ile bütün arasında, organik sanat eserine damgasını vuran ilişkidir bu. Aynı, s. 113.

3- “Tarihsel Avangard hareketler her hangi bir stil geliştirmemişlerdir. Dadaist ya da Sürrealist bir stil yoktur.”¹⁰⁵

4- “ Avangard sanatta malzemenin kullanılmasındaki mutlak kendiliğindenliğin değil, en ince hesaplamaların sonucunda rastlantı oluşur. Ancak hesaplama yalnızca araçları kapsar, sonuç büyük ölçüde öngörülemezdir.”¹⁰⁶

5- “ Alılmayıcının şoka uğratılması bu şekilde yabancılaştırmanın şokla derinleşmesi ve kendini tamamen açması önemlidir.”¹⁰⁷

6- “Tarihsel Avangard hareketiyle birlikte, toplumsal bir alt-sistem olarak sanatın özeleştirisi evresine girer.”¹⁰⁸

Bir eserin bütünlüğünün hangi aşamalarla sağlanacağı *Resimde Geometri* kitabının en önemli konularından biridir. Turanî’nin geometri ve kompozisyonun kurulması ile ilgili açıklamaları, neredeyse bir resmin nasıl yapılacağının reçetesini verir. Bu tavrı, bir çeşit inşacılık olarak üçüncü bölümün ikinci alt başlığında değerlendireceğiz.

Montaj *Çağdaş Sanat Felsefesi*’nde ‘Soyut Sanattan Somut Sanata Geçiş: Montaj Sanatı’ adlı bölümün ana kavramdır. Turanî, *Çağdaş Sanat Felsefesi* boyunca sanatı daima siyasi ve sosyolojik olayların içinde incelemiştir. Toplumların yaşamlarından yola çıkarak gelişmeleri anlatmıştır. Sanatçılar yaratıcı insanlardır ve etraflarında şekillenen dünya içinde kendilerine göre saf tutarlar.

Turanî, montaj sanatını ortaya çıkaran koşulları ve insan tipini, 1945’den sonraki olaylarla bağdaştırır. İkinci dünya savaşı sona erdikten sonra elektronik konforu taşıyan icatlar yaygınlaşmıştır.

¹⁰⁴ Aynı, s. 141.

¹⁰⁵ Bürger, **a.g.e.**, s. 56.

¹⁰⁶ “Avangardist eserin alılmayıcısı, zihinsel nesnelleştirmeler söz konusu olduğunda, organik sanat eserlerinin okunuşuyla oluşmuş içselleştirme tarzının, karşısındaki nesneye uygun düşmediğini görür. Avangardist eser, anlamının yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir izlenim bırakmaz; yaratıldığı kadariyse izlenimse, tek tek parçalara başvurularak açıklanamaz, çünkü artık o parçalar bir amaca tabi değildir. Alılmayıcı, anlam verme noktasındaki bu reddi, şok şeklinde tecrübe eder.” Aynı, s. 152.

¹⁰⁷ Aynı, s. 57.

¹⁰⁸ Aynı, s. 62.

“Çalışma yoğunluğu, kent hareketliliğinin yoruculuğu ve her gün karşılaşılan bölgesel ve uluslararası sorunlar, insanlığı tehdit eden ve sonu nereye varacağı bilinmeyen araştırmalar ve silahlar, onda kendine özgü dünyasını kuracak zaman ve ümit bırakmadığı gibi, fiziksel yapısı ve sinir sistemini de perişan etmektedir.”¹⁰⁹

Turanî'nin tarif ettiği ruh haline Anthony Giddens'in *Modernliğin Sonuçları* adlı kitabında rastlarız. Giddens İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, yıllar süren Soğuk Savaş'ın etkisi ile de güvenlik duygusunun değiştiğini, riskin küresel anlamda yoğunlaştığını, riskin gezegenimiz üzerinde çok sayıda kişiyi etkileyebilecek nitelikteki rastlantısal olay sayısını çoğalttığını, yaygınlaşmış risk bilgisinin oluştuğunu ve uzmanlığın sınırların artık bilindiğini belirtir.¹¹⁰ Giddens'in risk kavramı ile sözünü ettiği sadece fiziksel bütünlüğe karşı bir risk değildir. İş yaşamını etkileyen risk anlayışının, ekonomik ve politik dengelerin riski de önemlidir. Risk anlayışının küreselleşmesi ve farklılaşması toplumun kurumsallaşmasını etkilemiştir.

Güven ve Kişisel Kimlik adlı bölümde, kişisel güven açısından mahremiyetin yirminci yüzyıldaki dönüşümüne temel oluşturduğunu, kişilere duyulan güvenin, yerel topluluk ve akrabalık ağları içindeki kişiselleşmiş bağlantılarına odaklanmadığını, kişisel düzeyde güvenin, tarafların üzerinde çalışacakları bir proje haline geldiğini öne sürer.¹¹¹

Adnan Turanî, Giddens ile İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra olanlarla ilgili hemfikir olmakla beraber toplumların ve insanların sorunları ile ilgili tariflerinde Marx'ın yabancılaşma ve emek kavramlarından da etkilendiğini görmekteyiz. Giddens toplumsal kurumlaşmanın ve toplum yapısının değiştiğini söylemekle beraber insanların kendi dünyalarını kuramayacakları iddia etmez. Bu iddia Marx'ın emek ve sosyal yapı hakkında söyledikleri ile daha çok uyuşmaktadır.

Marx ve sosyal yapıya ilişkin yazdıkları, avangard ve modern sanatı derinden etkilemiştir. Hatta İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Troçki'nin görüşleri Amerikan

¹⁰⁹ Turani, a.g.e., 2006, s. 133.

¹¹⁰ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**. Üçüncü basım, İngilizce'den çeviren Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 122–126.

¹¹¹ Aynı, s. 123.

Soyut Sanatı'nın fikir mimarı olarak kabul edilen Clement Greenberg'in savunduğu görüşler olmuştur. Kısacası Marx'ın görüşlerinin sanat dünyasına ve sosyal yaşama ilişkin görüşleri sanatçıları hala etkilemektedir. Fakat bu etkinin temelleri İkinci Dünya Savaşı'ndan yaklaşık bir yüzyıl önce oluşmuştu.

Adnan Turanî'nin montajı ortaya çıkaran toplum ve insanla ilgili yaptığı bu yorum gibi, montaj sanatı ile ilgili yaptığı yorum da tartışmaya açıktır. Turanî'nin İkinci Dünya Savaşı'na bağladığı montaj sanatı muhtemelen 1960'larda ortaya çıkan *video-art* ve daha sonraları hayatımıza giren *dijital-art*tır. Fakat montajın mantığı olarak kabul edilen sanatsal etkinlikler Kübizme dayandırılır. Mehmet Yılmaz da kolajın bir çeşit montaj olduğunu söylemektedir.¹¹²Norbert Lynton Mehmet Yılmaz ile bu konuda anlaşır gibidir:

*“... kübizmi bir çeşit savsaklama olarak görenler bile, kısa zamanda kurgu (Fransızca'da bir araya getirme anlamına gelen montage) dilini öğrendiler ve bu dili fotografik gerçeklikle, doğalcılığa karşı bir kompozisyon anlayışını birleştiren anlaşılabilir bir sanat olarak kabul ettiler.”*¹¹³

Peter Bürger ise, montajın gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirdiğini ve eserin oluşum evresini tarif ettiğini söyler, resimde montaj sanatsal bir prensip statüsüne sahip olduğunu, sinemadaki montajın ise bu sanatın teknik bir prosedürü olarak ele alındığını, mecranın kendisinden kaynaklanan teknik yöntem olduğunu belirtir.¹¹⁴ Bu yorumu kabul edecek olursak hem video-art hem de dijital-artın sanatsal mecralarına bir bakış atmamız gerekecektir.

Avangard, Benjamin'in alegori kavramı ve modern sanatla doğrudan ilişki içindedir. Bürger'in yaptığı ayrımlardan bir diğeri de organik eser (simgesel, klasist, doğaya öykünen, malzemesine canlıymış gibi davranan, kompozisyonunda bütünlüğe yönelen ve kendini doğanın bir parçası olarak gören sanat) ile organik olmayan-avangardist eser (malzemeyi ona anlam veren işlevsel bağlamdan koparan, malzemede sadece kendisinin kazandıracağı boş bir göstergeye göre, malzemeyi hayatın

¹¹² Yılmaz, **a.g.e.**, s. 337.

¹¹³ Lynton, **a.g.e.**, s. 65.

¹¹⁴ Bürger, **a.g.e.**, s. 141.

bütünlüğünden çıkartıp, yalıtıp, bir fragmana dönüştüren sanat) arasındadır.¹¹⁵ Turanî'nin sanat anlayışı ilkenden çok ikinci tanıma yakındır.

Bu bölümün ikinci alt başlığında daha detaylı incelemek üzere, Turanî'nin kompozisyonunda simgesel öğelerin yer almadığını ve doğa ile bir ilişki kurulduğunda da (figür doğa ile ilişki kurmanın yollarından biridir.) doğaya öykünmediğini belirtmeliyiz. Turanî doğayı duygularıyla (lirizm) ve geometriyi ise akıl ile bağdaştırmaktadır. Turanî'nin boyaya yaklaşımı da, aslında boyanın özdekselliğini (katılığını, maddeselliğini) ve renksel niteliklerini ortaya çıkarır niteliklerdir. Malzeme, Turanî'nin resim pratiğinde oldukça ön plandadır, fakat ortaya konulan imgenin doğada aldığı işlevsel pozisyon ile doğrudan bir ilişki kurmaz. Boyanın sürülüşünden alınan zevk her şeyin üzerine çıkar. Boyanın işlenişi, sürülüşü konuyu neredeyse önemsiz kılar.

Bütün bu konular dışında Adnan Turanî'nin kompozisyon anlayışı bir çeşit montaj anlayışıdır. Turanî resimlerinde çerçeveler çizer. Çerçevelerin içini dolduran veya taşan tuvalin yüzeyine yakın iki boyutlu planlar resmin geometrik yapısını kurar. En son da Turanî'nin sanatsal yaratıcılığın ortaya çıktığı nokta dediği aşama gelir. Yoğunlukla çizgi kullanımdan oluşan bu aşamadaki çizgiler, kadrajı aşar, kolların sonunda eller olmak zorunda değildir, beden de tamamlanmak zorunda değildir. Hatta çoğu zaman Turanî, geometrik şekillerini de tamamlamaz. Çizgilerin ucunu açık bırakır. Türk modern sanatı kadar, dünya modern sanatı içinde de yer alan Turanî'nin, kuramsal olarak montaja bu kadar yüklenmesinin nedenini İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanat politikalarında bulabiliriz.

İkinci Dünya Savaşı'ndan galip çıkan Amerika Birleşik Devletleri her alanda dünyada büyük bir güç haline gelir. Sanat konusunda da iddialıdır. Devlet politikası olarak bir çeşit yeni kültürel emperyalizm gerçekleştirmek için önce Marshall Planı, savaşı izleyen yıllarda da McCarty kültürel politikalarını kullanır. Bu yıllarda iki dünya savaşı arasında çeşitli nedenlerle Amerikalı sanatçılar bir atılım yapmak peşindedirler. Alfred Barr ve aile şirketlerinin yönetip desteklediği sanat politikasının karşısında yer

¹¹⁵ Bürger, a.g.e., s. 136-137.

alan Clement Greenberg ve içinde bulunduğu sanat grubu Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nu sivriltilirler ve ister istemez devletin sanat politikaları ile örtüşen bir anlayışta Amerika Birleşik Devletleri'nin sanat propagandasının büyük bir parçası haline gelirler.

“Bilindiği gibi, avangardın geleneksel yapısı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde yeniden canlanır. 1939- 1948 yılları arasında Clement Greenberg, avangard kavramıyla birleştirebileceği formalist bir sanat teorisi geliştirir.”¹¹⁶

“Amerikan Avangardları Meyer Schapiro ve Clement Greenberg, Alfred Barr'ın soyut sanat anlayışının bir özgürlük yanılsaması olduğunu savunarak işe başlarlar. Soyut sanat fildişi kulede değildir. Schapiro'nun savunduğu gibi soyut sanat toplumsal dokunun parçasıysa, çatışmalara ve çelişkilere tepki veriyorsa, eleştirel bir sosyal bilinci ifade etmek için soyut bir dilin kullanılması teorik olarak mümkündür. Böylece soyutlamanın eleştirel bir dil olarak kullanılması, Partisan Review ve Marxist Quarterly tarafından dile getirilen acil bir ihtiyaca yanıt verir: Bu sanatçının siyasal partiler ve totaliter ideolojiler karşısında bağımsız konumda olması ihtiyacıdır. Daha sonra eleştirel, avangard soyut sanat kavramına dönüşecek bir açıklığın tohumları atılmıştır.”¹¹⁷

Greenberg kültüre yönelik en ciddi tehditlerden birinin kiç olduğunu düşünmektedir.¹¹⁸ Turanî ile Greenberg'in bu noktada çok önemli ortak yönleri vardır. İlkın yazar da ‘kiç’i kültüre ve sanata yönelik büyük bir tehdit olarak görmekteirler. Turanî, kiçi “geçmişin herhangi bir sanat eserine ya da işine hayran olan, fakat onun kalitesini sağlayan biçimleme disiplinine ulaşamamış bir kimse tarafından cüret edilerek yapılan, seviyesiz bir özentı ürünü” olarak tanımlar.¹¹⁹ Turanî'ye göre kiç, çağımızın insanının yaşantısızlığı ve çağdaş kültür düzeyine gelmemesi sonucu doğmuştur ve eğer kiç geçen yüzyılda başıboş bırakılmış olsaydı, bilim ve tekniğin bütün olanaklarına rağmen içinden çıkılamayacak bir felakete yol açardı.¹²⁰

İkinci ortak nokta ise, soyut sanatın evrensel özgürlüğe giden toplumsal yollardan biri olduğuna inanmaktadırlar. Üçüncü olarak sanat piyasasının oyunlarını

¹¹⁶ Serge Guilbaut, “Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock veya Troçkizm'den ‘Yaşam Merkezi’nin Yeni Liberalizmine”, çeviren Esin Soğancılar, editör Ali Artun, **Sanat-Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**. Birinci basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 231.

¹¹⁷ Aynı, s. 234.

¹¹⁸ Aynı, s. 236.

¹¹⁹ Adnan Turani, **a.g.e.**, 2006, s. 57.

¹²⁰ Aynı, s. 58.

göz ardı etmek istemezler. Greenberg, soyut sanatın toplumun dışında yer almadığını söylerken bu görüşünü daha sonradan tekrar formüle etmiştir.

“Greenberg, açısından resim ancak, yeniden fildişi kulesine dönmeye karar verdiğinde önem kazanabilir; oysa bir önceki on yıllık dönemde bu kule büyük bir enerjiyle yıkılmaya çalışılmıştır. Bu bağımsızlık tavrı onun daha önceki eleştirel eserlerinin (1939) ve pek çok sanatçının Soğuk Savaş’ın ilk yıllarındaki kışkırtıcı politik propagandaya katılma, bu propagandayla bütünleşme konusunda duydukları endişelerin doğal bir sonucu olmuştur. İşte Greenberg’in modernist bağımsızlığı yeniden yorumlayarak engellemeye çalıştığı, bu bütünleşmedir.”¹²¹

Belirtmemiz gerekir ki, Greenberg’in Amerikan Soyut Dışavurumu’nu, özellikle Jackson Pollock’u desteklemesi ve onun hakkında sürekli olarak yazması, Adnan Turani ile sanat kuramı üzerine anlaşılmadıkları en önemli nokta gibi görünmektedir.

İkisinin de ulusalcı tarafları vardır. Greenberg, Amerikan Sanatı’nın yaşam dolu, canlı, güçlü ve dobra dobra yönünü bir enternasyonalizme dönüştürmek ister.¹²² Turanî içinse memleket iklimi önemlidir.

Turanî’nin iklim olarak adlandırdığı, coğrafyanın karakteristik özellikleridir. Bu kavram 1990’larda popülerliği artan etnik kimlikten daha farklı özellikler taşır. Halkın yaşamını çözümleyip; bu yaşamın karakteristik özelliklerinden yola çıkarak evrensel, ideal bir insana kısacası bir soyutlamaya, bir Küçük Prense ulaşmak amaçtır. Turanî *Kırmızı Yazı* adlı tablosu üzerinde bu özellikleri tartışabiliriz.

Kırmızı Yazı 1973’de, Turanî’nin piktogramların anlamı üzerine yeniden düşünmeye başladığı yıllarda yapılmış bir özgün baskıdır. Kırmızı ile ortaya çıkan imge, uçarlı püsküllü, dokunmuş bir yüzeyin üzerindeki tuğra benzeri kırmızı bir kompozisyon/istif ve belli belirsiz dans eden iki insan figürüdür. Turanî gelenekten üç öğeyi bir araya getirmiştir: Dans, kumaş dokuması ve geleneksel yazı.

Bu öğeler baskı sanatlarının özelliklerine uygun bir şekilde üst üste yerleştirilmişlerdir. Püsküllerin inceliğine ve kumaş dokusunun etkileyici bir biçimde

¹²¹ Serge Guilbaut, *a.g.e.*, s. 243.

¹²² Aynı, s. 242.

verilmesine rağmen resim sade bir his uyandırır. Resmin grameri/alt yapısı dörtgenlerden oluşur. Fakat resme hakim olan kırmızı renktir. İstif, Turanî'nin diğer kaligrafi kullanımlarında olduğu gibi eski harflerle yazılmış anlamlı bir bütün oluşturmaz. Geleneksel yazı değil, onun estetiğini bire bir taşıyan çizgilerin dinamikleri bir bütün oluşturulmuştur.



Şekil 30: Adnan Turani, Kırmızı Yazı, 1973, Ağaç ve Linol Baskı, 20x20 cm., Özel Koleksiyon, Ankara.

Bu noktada Turanî'nin geleneksel estetiğinin üç ayrı parçasını alıp bir arada fakat gelenekselliğin içindeki işlevlerinden ayrı bir şekilde kullandığını söyleyebiliriz. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse Turanî, kültürde çeşitli işlevleri olan öğeleri bir araya getirmiş fakat işlevselliklerini veya geleneksel bütünselliklerini kullanmamıştır. Sonuç olarak, Turanî'nin bütün bir geleneği reddettiğini söyleyebiliriz. Reddediş her zaman karşıtını içerir.

Adnan Turanî avangardı tüketen üçüncü dönem atılımının ortaya koyduğu sanat kavramları ile bir bağ kursa da, bu dönemin avangardı ile siyasi olarak bağdaşmaz. Amerikan avangardı'na veya Amerikan soyut dışavurumculuğuna karşı çıkışının nedenleri Eva Cockcroft'un gerçekten de şok eden bağlantılarla tekrar sunulur. Soğuk Savaş'ın kültürel politikaları ve Amerikan soyut dışavurumculuğunun başarısı arasındaki bağlantılar hiçbir şekilde rastlantısal olmadığı gibi göz ardı edilebilecek gibi

de değildir. Bu bağlantılar bilinçli olarak o dönemin önemli müzelerin politikalarını belirleyen kişileri ve Avrupalı entelektüelleri korkutmak isteyen soğuk savaş avukatları tarafından da uygulanmıştı.¹²³

*“McCarty dönemi boyunca, gerek Marshall Planı kapsamında gerekse soğuk savaş karşıtı propaganda olarak, CIA’nın da organize edilmesine yardım ettiği pek çok sanatsal aktivite gerçekleştirilmiştir. Plastik sanatlar dünyasında Soyut Ekspresyonizm bu propaganda eylemleri için ideal bir stil oluşturuyordu. Sosyal Realizm’in askeri, geleneksel ve dar doğasının tam karşıtıydı. Yeni, taze ve yaratıcı idi. Sanatsal olarak avangard ve orijinal olan soyut dışavurumculuk Amerika Birleşik Devletleri’nin Paris ile olan yarışını gösterebilirdi.”*¹²⁴

Adnan Turanî akademik yazılarında avangardın tartıştığı önemli noktaları ele alır. Fakat etrafındaki sosyal olgulardan pek umutlu değil gibidir. Dünya değiştikçe, avangardın planladığı güzelliğe ve özgürlüğe kavuşmamıştır. Turanî’nin toplum ile ilgili idealleri de gerçekleşmemiştir. 1960’lı yıllarda yaşanan ekonomik kriz ile dünya zenginliğinin artması ile hayal edilen daha eşit ve daha özgür dünya yerine kıtaların, coğrafyaların ve şehirlerin arasındaki gelir eşitsizliği artmış, bunun dışında gelişen teknoloji konforun yanı sıra genel bir anksiyete hali getirmiştir. 1970’de yaşanan petrol krizi, Vietnam Savaşı, Körfez Savaşı, 12 Eylül, nükleer tehdidin yanı sıra biyolojik silahların ve küresel ısınmanın yarattığı korku ideolojileri veya sanatı öldürmüştür gibi bir iddiada bulunamayız ama güvenlik hissini belki de bir yüzyıl sonrasına ertelemiştir.

Daha önce belirttiğimiz gibi Turanî’nin resimlerinde olumsuz sahneler, konular, kötü örnekler genellikle yoktur. Bunun yerine *İnsansız Kent* adlı tabloda olduğu gibi ince eleştiriler vardır. Turanî’nin ‘kent’ resimlerin çoğu insansızdır ve ince eleştirileri eleştiriyi içerir. Şehir adı özellikler belirtilen *İstanbul* 2001 yılında yapılmıştır. İstanbul, Türk edebiyatı özellikle şiirinin en sevilen konularından biri olmanın yanı sıra Türk resminin hatta tüm plastik sanatlarının en sevilen konularından birisidir. Turanî İstanbul silueti yapmıştır. Özellikle resmin yüzeyde olması bu izlenimi artırır. Beyaz ile işaretlenmiş camiler, kuleler ve Turanî’nin hemen her şehir resminde yer alan yapılardan birine yaslanmış merdiven ile çizgi ikili bir işlevde kullanılmıştır. İlki bir

¹²³ Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, **Art in Modern Culture**, edited by Francis Frascina and Jonathan Harris, England, London: Phaidon Press, 2003, s. 83.

¹²⁴ Aynı, s. 86.

siluet çıkarmaya yaramış ve diğeriyle de resimlerdeki kaligrafik karakter ortaya çıkmıştır. Bu resimdeki çizgi kullanımı şehirlerin içindeki sınırlar veya şehrin anlamının sınırları olarak yorumlayabiliriz.



Şekil 31: Adnan Turani, İstanbul, 60x70 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001.

Genel tanımlardan yola çıkacak olursak, bu resim bir İstanbul soyutlamasıdır. Karakteristik özellikleri bütünlenip, soyut elemanlarla ifade edilmiştir. Diğer şehir resimleri gibi İstanbul’da insansız olarak, mimari öğelerle ortaya konulmuştur. İstanbulda Turanî’nin bu tablosunda insansız bir kenttir. Kent karmaşık ve üst üste yapılarla kurulmuştur. Bu resimde Turanî’nin bağlantı kurduğu estetik ve gelenek, keman çalan kızlar da olduğu gibi modern Türk resmidir. İstanbul silüetinin yeniden üretimidir.

Turanî’nin akademik yazılarında avangard ile ilişki kurduğu noktalar ileri kapitalizme karşı duyduğu öfkedir. Onun tuzaklarına karşı insanları uyarır. Ayrıca kitabında en çok önemsendiği konulardan biri kişinin kendine ait bir yaşam oluşturabilmesidir. Turanî açıkça kendine ait bir yaşamın sanat ile veya ne tür bir sanat ile oluşturulabileceğini söylemez. Turanî bunun politikadan ve ekonomiden bağımsız gerçekleşemeyeceği fikrinde olmalı ki, özgün ve öznel bir yaşamı engelleyecek ekonomi ve politikalara karşı öfkeli. Öfke şimdiye kadar onda aradığımız isyana en yakın duygudur. Turanî’nin bu düzene karşı aldığı önlem onun sanat anlayışının sahte

ve tehlikeli taraflarını görmektir. Turanî bir olumsuzlama üzerinden ne tür bir estetik yaşam kurabileceğimizi betimler.

Mektup adlı tabloda öfkeyi tekrar gözlemleyebiliriz. Mektup genellikle sadece yazı ile bir kimseye veya kişilerle anlatılan bir zarfın içinde gönderilen yazıdır. Mektup denilince kişinin aklına bir metin gelir. Bir metni görselleştirmek soyut sanat ile yaşamını geçirmiş bir sanatçı için büyük bir meydan okumadır.



Şekil 32: Adnan Turani, Mektup, 115x125 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001.

Eğer hat sanatı ile çok ısrarcı bir bağlantı kurmak istersek, birinci bölümde değindiğimiz, anlamın mektup, harflerinde zarf olduğu metaforuna başvurabiliriz. 2001 yılında yapılan resmin bu metaforla ilgisi olsa da, bu ilginin zayıf olduğu kanısındayız.

Yazılanların üzeri karalanmış, yazı yeşil ve koyu mavi boya şeritlerinin altında kalmıştır. Mektup kişisel bir anlatım aracı olduğu için gene 2001 yılında yapılan *Kaligrafik Notlar*'da olduğu gibi kutsallık veya eski yazının sembolize ettikleri ile ilgili bir eleştiri sunduğunu da düşünmeyiz. Bizce Turanî'nin pek çok resminde olduğu gibi bu resimde de özel hayatı ile bir bağ vardır, ancak bunu bilmemizin tez açısından çok da

bir anlamı yoktur. Turanî'nin bu resmi ile 2001 yılında yaptığı *Kaligrafik Notlar* arasındaki bağ, yazının üzerinin karalanmış olmasıdır. Bu tavır işlevsizleştirir, dolayısıyla ret eden bir tavidir. Kısacası Turanî kendine korkacak, saldıracak ve lanetleyecek bir şeytan olarak sadece dini estetiği seçmemiştir. Gündelik yazıların da, sözlerin de üzerleri karalanabilir. Tuvalin yüzeyi altında farklı düzenlemeler görüldüğü halde karalanmış olabilir.

Çizgiler bir bütün olarak değil küçük dinamikler olarak çizilmiştir. Resimde çerçeveleme, konulma ve bir süreç vardır. Turanî'nin soyut yüzeyleri kat kat bir araya getirmesine verilebilecek bir örnektir. Yüzeyler üst üste yerleştirilirken yazı/ çizgiler dışarı taşmışlardır. Kaligrafik notların çoğunda gördüğümüz bu durum, Turanî'nin pek çok figüratif özellikli çalışmasında da gözlemlenebilir. Turanî kompozisyonun gözde yarattığı beklentiyi boşa çıkarır.



Şekil 33: Adnan Turani, Kaligrafik Notlar, 50x50 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001.

Turanî'nin bu yorumu, onun öfkesinin bir taraftan izleyiciye karşı olduğunu da gösterir. İzleyiciye hiçbir noktada zevk vermek gibi bir amacı yoktur. Estetik bir yaşam

kurulması kiçe karşı açtığı savaşta önemlidir; ama onun resimleri estetik yaşam ordusunun kızgın, yaralı süvarileri gibidir.

3.2. Yeni, Modern ve Gelenek:

Bu noktada Turanî'nin bir olumsuzlamadan yola çıkması kısacası yeni bir sanat önermemesi bir problem olarak karşımıza çıkar. Modern sanat ve modern Türk sanatı farklı biçimlerde yeni sanat kavramına aşınadır. Turanî'nin akademik yazılarında şimdiye ilişkin bir ret edişi vardır. Ancak geleceğe ilişkin açık bir önerisi olmadan tartışmalı bir noktada durmaktadır. Turanî'nin geleceğe ilişkin üstü kapalı önerisi sürekliliği talep eder. Bürger estetik bir kategori olarak yeniliğin modernizminden çok daha önce mevcut olduğunu ama modernizmin farklı bir yenilik anlayışı bulunduğunu belirtir.

“Modernizmdeki yeni kategorisi ile bu kategorinin aynı ölçüde meşru olan eski kullanımları arasındaki fark, o döneme kadar hakim olan şeyden radikal bir şekilde kopmuş olmasıdır. Burada yalnızca, geçerli sayılagelmiş sanatsal teknikler ya da stil ilkeleri değil, bütün bir sanat geleneği olumsuzlanır.”¹²⁵

Bürger'in belirlemesi Frederick Jameson'ın yeni ve modern arasındaki ayrımını destekler:

“Yeni söz konusu olduğunda, böylece öngörülen özne, hiçbir özel referans veya sonucu olmayan öncellerinden yalıtılmış bir birey olarak belirlenir; modern söz konusu olduğunda, özne bir dizi benzer olguyla bağlantılı olarak ve farklı bir tipin kapalı ve yok olmuş fenomenal dünyasıyla karşıtlığı içinde kavranır.”¹²⁶

Bu noktada belki de Adnan Turanî ile ilgili modern, modernist veya yenilikçi ayrımını yapmamız gerekir.

Adnan Turanî'nin geçmiş ile çizgi üzerinden kurduğu ilişki bir önceki bölümde gelenekten kopuş geleneğin tümüyle reddi iken, Adorno'nun bu yorumu ile aynı anda

¹²⁵ Bürger, a.g.e., s. 122.

¹²⁶ Frederick Jameson, **Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme**. Birinci baskı, İngilizce'den çeviren Sami Oğuz, Ankara: Epos Yayınları, 2004, s. 22.

gelenek ile bağ kurmanın bir yolu olarak karşımıza çıkar. Bu alıntılar birinci bölümde incelediğimiz eski yazının modern Türk sanatında ilişkin yorumları ve benzer konuları ele alan tezleri tarihsel bakış açısı olarak tersine çevirir. Bu iddiaya göre, aslında hat sanatını ve Türk plastik geleneğini anlamlandırabilmek için ülkenin kendine özgü bir modernizm yaşaması gerekiyordu. Yani modern bir toplumda bugünü anlamak için geçmişini bilmek kadar, geçmişini bilmek için bugünü anlamak gerekmektedir.

“Özünde geleneksel olmayan bir toplumda (burjuva toplumu) estetik gelenek a priori kuşkuludur. Yeni’nin otoritesi, tarihsel açıdan kaçınılmaz olanın otoritesidir. Modernizm stillerin yaptığı gibi eski sanatsal uygulamaları olumsuzlamaz, geleneğin kendisini olumsuzlar. Bunu yaptığı ölçüde, sanattaki burjuva prensibi onaylar. Soyutluğu, sanatın bir kategorisi olarak yeni’yi, modernizm öncesinde sanatın gelişimine damgasını vurmuş yenilemelerden, temaların, motiflerin ve sanatsal tekniklerin yenilenmesinden ayırt eder. Çünkü bu kategorinin, burjuva-kapitalist toplumu karakterize eden gelenek karşısındaki düşmanlığa dayandığını düşünür. Adorno, bundan ne anlaşılması gerektiğini başka bir yerde açıklar: “Burjuva toplumu, mübadele yasasına, denklik yasasına, ardında başka hiçbir şey bırakmayan hesaplara tabidir. Müdahale, özü itibariyle zaman dışıdır-tıpkı orantı gibi... Ama bu, belleğin, zamanın ve anın... irrasyonel bir tür artık haline gelmesi demektir.””¹²⁷

Bölümün başında işaret ettiğimiz uyarı burada da geçerlidir. Türkiye Cumhuriyeti 1960’lardan 2008’e kadar bir burjuva toplumu muydu? Bu sorunun cevabı tartışmalıdır ancak başka bir açıdan verilecek cevap daha açıktır: Cumhuriyet özellikle görsel kültür açısından Osmanlı geleneğinden kurtulmayı amaçlamıştır.¹²⁸

“Modernizimde mesele gelişim değil, bir gelenekten kopuştur. Modernizimdeki yeni kategorisi ile bu kategorinin aynı ölçüde meşru olan eski kullanımları arasındaki fark, o döneme kadar hakim olan şeyden radikal bir şekilde kopmuş olmasıdır. Burada yalnızca, geçerli sayılagelmiş sanatsal teknikler ya da stil ilkeleri değil, bütün bir sanat geleneği olumsuzlanır.”¹²⁹

Sanatta batıya açılan Osmanlı ve Türk sanatçıların büyük bir plastik gelenekten koptuklarını bilmekteyiz. Eğer tezimizi yakından ilgilendiren yazı sanatının batılı anlamda resim sanatı içinde kullanımına bakacak olursak bunun da modern hatta (

¹²⁷ Bürger, a.g.e., s. 120.

¹²⁸ Zeynep Yasa Yaman, *Türkiye’de Kübizm ve Yeni Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı 54, Kış 1993, s 60.

¹²⁹ Bürger, a.g.e., s. 122.

durumdan duruma değişir ama potansiyel olarak) avangard bir taraf taşıdığı söylenebilir.

“Adorno, tarihsel avangard hareketlerinin gerçekleştirdiği, tarihsel açıdan benzersiz bir olgu olan “gelenekten kopuş”u, modern sanatın gelişme ilkesi haline getirme eğilimindedir.”¹³⁰

Bütün bu tartışmanın anlam kazanması için geleneği tanımlayabiliriz.

“ Gelenek, düşünümsel davranış izlenmesiyle topluluğun zaman-uzam düzenlemesinin bir araya getirilme tarzlarından biridir. Yine gelenek, belirli bir etkinlik ya da deneyimi, yinelenen toplumsal uygulamalarla yapılanmış olan geçmişin, bugünün ve geleceğin srekliiliği içine yerleştiren bir zaman ve uzam kullanma yoludur... Modernliğin başat özelliğinin, yeni olana karşı bir açıklık olduğu sık sık söylenir; ama bu tümüyle doğru olmayabilir. Modernliği belirleyen şey, yeninin yeni olduğu için kucaklanması değil, büyük çapta bir düşünümsellik beklentisidir; bu da kuşkusuz, bizzat düşünümün doğası üzerine düşünüm geliştirmeyi de içerir.”¹³¹

Tezin başından beri defalarca sorduğumuz soruyu burada tekrarlayabiliriz. Turanî gelenekle nasıl bir ilişki kurmuştur? Turanî'nin sanat hayatı boyunca en çok yaptığı konulardan biri de kaligrafik resimler/düzenlemeler/notların okuması ile bu sorumuzu cevaplandırmaya çalışacağız.

Tezin bu bölümünde 2001 yılında yaptığı bir *Kaligrafik Not*'u incelemek niyetindeyiz. 2001 yılında Turanî'nin kaligrafik notları daha cesur bir hal almıştır. Harfler veya notlar çok hızlı ve neredeyse hoyratça atılmıştır. Yazı oldukça kirlidir. Fakat bu tablonun diğer kaligrafik notların kompozisyonlarına/istiflerine benzediğini söylememiz mümkündür.

Bu noktada Turanî'nin gelenekten sadece çizgiyi değil, çizgi kompozisyonunu da aldığını ve sıkça kullandığını söylememiz gerekmektedir. izgi kompozisyonun ayrı dinamikleri olan parçalardan oluşması Turanî'nin figüratif kompozisyonlarında da gözlemleyebileceğimiz bir özelliktir. Bu özelliğin sadece ve sadece hat sanatından ve gelenekten kaynaklanan bir özellik olduğunu iddia edecek değiliz. Geometri zerine düşünceler geliştirilerek de bu sonuca varılabilir. Ancak Turanî'nin özellikle *Kaligrafik*

¹³⁰ Bürger, a.g.e., s. 123.

¹³¹ Giddens, a.g.e., s. 43.

Notlar olarak isimlendirdiği tablolarında hat sanatının bu izini ve diğer resimlerine etkisinin olabileceğini tamamen reddetmekle yadsımak anlamına gelir.

Turanî'nin gelenekten hem uzaklaştığı hem de yakınlaştığı nokta özellikle bu tabloda malzeme ve onun kullanımınıdır. Hat sanatı titizlik ve dikkat, sonsuz bir saygı ve vecd ile yapılmalıdır. Kutsallık bu estetiğin bir parçasıdır, tersten söyleyecek olursak estetik kutsallığı öne çıkarmalıdır.

Hat sanatının uygulamasında bu iki şekilde yapılır: Çizgi uygulamaları üzerine delicesine pratik yaparak çizgileri içselleştirerek ve kurallara uyarak. Turanî çizgileri kuralsız bir şekilde içselleştirmiş ve uygulamıştır. Uygulama dışında tavır, içselleştirmenin kural dışılığı hattın temsil ettiklerine karşı yazılı, iktidarda olan kutsallığa karşı bir tavrı içerir ki, bu bir çeşit isyandır. Bu estetik ile kurulmuş bir iktidara isyandır. Bu kurallar sanatçıların üzerinde de bir iktidar kurmaktaydı. Hat sanatının inanılmaz örneklerini zevkle izleyen bir gözün unutmaması gereken belki de bu estetiğin kaynaklarıdır.

Kaligrafik not geriden öne doğru, tıpkı Turanî'nin söylediği gibi, derinlemesine ve enlemesine tahripler bütünü olarak gelişir. Yüzeye doğru yükselen çerçeveler bu resimde bir adım ileri gitmiştir. Beyaz çizgilerin adeta kırmızı çerçeveleri vardır. Bu notlar bir düzen değil bir karmaşa önerirler. Gerçekten de psikolojik bir boşalma olarak niteleyebiliriz. Resmin psikolojik gerilimini sağlayan bir öge de geri plandaki kahverengi tuşların arasındaki kirli sarılardır. Gölgelemlerin kaplamaya başladığı bir alandan tuvalin içinden yüzeyine fırlatılmış boya izlenimi vermektedirler.

Bu resimde rahatlıkla görebileceğimiz, dini bir disiplinin dağıtım aracı ve simgesi olan yazı insani bir boşalma ve strese dönmüştür. Bu dönüşüm ve hava resmin yapılaş tavrı ile ilgilidir. Belli bir estetik gerektirdiği ve simgelediği davranışın çok dışında tekrarlanmıştır.

Eğer gelenek ile bağ kurmak dışında resmi yorumlayacak olursak vajinanın içine doluşan spermlere ve sıradan bir insanın yeryüzüne ve anne karnına gelişinin heyecanını da görebiliriz.

Turanî, *Kaligrafik Düzenleme*'de dingin bir estetiği çağrıştıran pratiklerin estetiğinde öfkeyi bulmuştur. Turanî'nin bulduğu yeni duygu, değer öfkedir. Turanî'nin öfkesi kompozisyonunun eserin bütünlüklülüğünü bilinçli olarak tahrip ettirir. Turanî'ye göre resim, derinlemesine oluşan tahripler bütünüdür. Bu, aynı zamanda fragmanlara ayrılmış bir eser oluşturma evresine işaret eder ki, bizi montaj fikrine götürür.

Turanî'nin resminde Bürger'in avangard ve modern sanat eseri özelliklerinden eksik kalan şok yaratmadır. Turanî'nin estetiği bir şok yaşatır mı? Bu kişisel olduğu kadar toplumsal bir sorudur. Turanî'nin eserleri bilinçli olarak şok yaratmazlar. Turanî bir idealin evrensel düzenin peşinde olduğundan düzenlemeye ve kurmaya yoğunlaşmış ve şok ile yıkacağı noktalardan değil aksine ideal olarak sunabileceği imgeleri üretmiştir. Turanî bu noktada bir devrimci değil, bir idealisttir.

Peki, Turanî'nin resimlerinde sanatın özeleştirisini görebilir miyiz? Adnan Turanî yazılarında ve resimlerinde gelenek ile ilgili nasıl bir düşünümSELLİK geliştirdiğine bakarsak karşımıza yeni bir çizgi anlayışı çıkar. Çizginin yeni anlamı eleştirinin çözümü olabilir. Adnan Turanî'nin öğrencilik yıllarında üzerinde düşündüğü ilk çizgi kontur çizgisidir. İlk iki kitabında Avrupa Resmi'nde bu anlayışın nasıl bir önem taşıdığını anlatır. Çizgi ile ilk hesaplaşması Batı sanatının modern resmi ile olur.

Almanya dönüşü sonrasında ise Turanî daha farklı bir çizgi ile uğraşmaya başlar. Geleneksel yazı sanatının çizgiyi kullanma biçimine yönelik bir kullanım izler. Birinci Bölümde okumaya çalıştığımız *Yazısal Deniz Anası* gibi resimlerinde tinsel ve gizemli bir soyutlama yöntemi olan hat yazısını ve yazı resimlerin estetiğini, bunlar ile ilgisi olmayan doğal nesnelerin soyutlaması olarak izleyiciye sunmaktadır. Bu resimde eski yazının estetiğini kullanılırken işlevi anlamından kopartır. Turanî'nin yoğun olarak 1970'lerde yaptığı bu tip resimleri gelenekten bir kopuştur. Geleneksel estetiğin işlevinden arındırılması ve belki de ona meydan okumadır.

Doğasal figürlerin resminde görülmeye başlanması ile çizgi geleneksel estetik ile bağlarını daha da şiddetle koparır. Kaligrafiyi çok belirgin bir şekilde kullandığı resimleri bilmeyen biri Turanî'nin çizgisinin gelenek ile herhangi bir estetik bağ kurduğunu söylemekte zorlanabilir. Bu noktada yazı geleneğini en çok anımsatan resimsel yön kompozisyonlarında, geleneksel sanatlardaki istifi anımsatan taraflar olabilir. Bu iddia da kendi içinde eleştirilebilir. Turanî, kompozisyon mantığını uzun uzun anlattığı *Resimde Geometri* adlı çalışmasında böyle bir bağdan hiç söz etmemektedir. Turanî'nin son dönem çizgilerini yazısal notlar olarak adlandırır. Hat geleneği ile kalan bağ budur.

Yazısal Notlar, kendi başına bir plastik elemandır. Resimlerde de sanatsal yaratıcılığın ortaya çıktığı ögedir. Jestlerin, rastlantısal olanı oluşturandır.

3.3.İkililikler:

Turanî'ye göre sanatsal yaratı ve coşku resmin belli bir anında kullanılması gereken ve sırası olan bir süreçtir. Resim sanatı ile ilgili yazdıklarında konuyu bu şekilde ele alır. Turanî için gramer önemlidir, deformasyon yapmaz ve leitmotif kullanır. Sanatçımız resimlerde yazılarındaki pek çok şeye rastlasak da, masanın başında akademik yazılar yazan Turanî ile tuvalinin karşısındaki adam birbirlerinden farklı iki kardeş Rus romanı karakteri gibi ayrılırlar. Bu iki kardeşin babaları, sürekli sorguladıkları, yazar kardeşin çelişkilerle dolu bir şekilde onayladığı ama soğuk yaklaştığı, ressam kardeşin ise neredeyse hiç aldırmayıp bağlı kaldığı baba, modernizmdir. İster istemez aşk, öpücük, sevişme ve kadınlarla ilgili imgeler bu çelişkinin, çekişmenin en çok ortaya çıktığı sahnelerdir. Aşkın her türlü lirizmini yaşayan ressam, hayatın dramını hisseden akademik-yazar kardeşir.

Modernizim ikililikler üzerine kurulmuştur. Modern sanatın ikilikleri vardır. Turanî akademik bir yazar ve bir ressamdır. Yaşamda ister post modern dönemde, ister

tamamlanmış bir modernizm projesinde yaşayalım birçok ikililik görebiliriz, yeter ki ikili görmek isteyelim.

Turanî, *Resimde Geometri* adlı kitabında bir taraftan bazı resimsel öğelerin çağlar boyu ne anlama geldiklerini araştırırken, bir yandan da nasıl resim yaptığını açıklar. Turanî'nin 1950 ve 2000'li yıllar arasında soyut resimle yaklaşık bir on yıl geçirip 1970'lerde tekrar figürü kullanmaya başlamasına rağmen görüntüleri birebir tuvale aktaran bir ressam değildir. Ona göre resim bir tasvir değildir yani desen çizip içini doldurmak resim değildir. Resim karışık ve çok yönlü bir işlemdir çünkü Turanî için, resmin oluşma süreci “grafiği üst üste yani derinliğine ve yan yana tahripler bütünüdür”.¹³²

*“Her resim biçimleme sürecinde oluşabilen ve yeni bir mantığa dayanan işlemdir. Resimsel biçimleme sırasında ortaya çıkan durumları değerlendirir. Taslağa dayalı çalışmalarda yaratıcılığın ortaya çıkması olası değildir çünkü bu çeşit bir çalışma resmin organik oluşumunu engeller.”*¹³³

Sanatçı resmi bir organizma olarak tanımlar. Sanatçının doçentlik tezi olan *Resimde Geometri* adlı kitapta Adnan Turanî, resim organizması olarak adlandırdığı yapıt organizmasının oluşum mantığını tek tek figür çizimlerinden başlayarak, öğelerin çoğalması ile ortaya çıkan ilişki sorunları boyunca incelemiştir. Kitabın sonunda vardığı düşünce şudur: “Kısacası, resimsel geometri, yapıt organizmasının oluşum mantığıdır.”¹³⁴

Turanî ile ilgili ortaya koyabileceğimiz ilk çelişki üst üste yaptığımız bu iki alıntıda sezilebilir. Resmin oluşma süreci derinliğine ve yan yana tahripler bütünü ise, resmin süreci kendi başını alıp giden bir zaman dilimi ise, hesaplanabilen ve Turanî'nin hesapladığı geometri nasıl olur da, yapıt organizmasının oluşum mantığı olur?

Adnan Turanî'nin tuvali üzerinde her şeyden önce beliren geometri, resmin grameri sanatsal heyecan ile birleştiği zaman bir yapıt kurulur. O halde yapıtı oluşturan akıl ve heyecandan oluşan bir ikililiktir. Resmin bir olgu, organizma ve zamanı olan bir

¹³² Adnan Turanî, **Resimde Geometri**. Birinci Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 184, 1978, s. 84.

¹³³ Öztoprak, **a.g.e.**, s. 150.

¹³⁴ Turanî, **a.g.e.**, s. 84.

varlıksa, bir çeşit canlılığı da vardır. Bu canlılığın izlerinden bir kısmı da ‘yazısal notlardır’. Yazısal notlar bir sanatçının bir yazarın aklına gelenleri not ettiği gibi bir ressamın görselliği not edişidir. En genel anlamı ile desendir. Ancak sanatçının da kitabında anlattığı gibi bu notlar resim organizmasının oluşması sırasında ortaya çıkabilir. Bunlar sanatçının ellerindeki heyecanı ortaya koyar.

Donald Kuspit, *Sanatın Sonu* adlı kitabında ikillilikten söz eder. Kuspit’e göre bu ikililik aynı zamanda bir çelişkiye de işaret eder, modern sanatsın özünde yer alır ve Modern Sanatın sonu hazırlayan yolun çizilmesinde etkisi olmuştur.¹³⁵

“ Akıl ile duyu arasındaki ayrım modern sanatın başına bela olmuş, onu içinden çökerten bir yarılmaya yol açmış, sonunda da yok etmiştir.- modern sanat hiziplere ayrılmış, bunların hepsi kontrolden çıkmış, birbirinden bağımsız olarak yayılmıştır. Her ne kadar bu durum müthiş bir özgünlüğe yol açarak başlangıçta yaratıcılığı kamçılarmış olsa da sonuçta görünüşe göre salt akıldan (kavramsal sanat ya da idea sanatı denilen sanat) ve salt duyusalılıktan oluşan bir sanat çıkmıştır ortaya.

Modern sanat tarihine entropinin egemen olduğunu öne sürüyorum, öyle ki modern sanat giderek yaratıcı damarın acizliği gibi görünmektedir; daha keskin bir ifadeyle söyleyecek olursak, modern sanatın yaratıcı imgelem ve yaratıcı sezgiyle- imgelemi güçlü sezgi de diyebiliriz- neredeyse hiçbir ilgisi kalmamıştır.”¹³⁶

Estetik yaratım sürecindeki ayrıma benzeyen bir ikili sanat tarihi sınıflamasında da karşımıza çıkar: Geometrik Soyutlama ve Lirik Soyutlama. Lirik Soyutlama “İnformel Sanatın değişik bir biçimidir. Temsilcileri arasında özellikle Camille Bryen, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean Paul Riopelle ve Wols sayılabilir. Lirik Soyutlama hiç kuşkusuz en azından görsel olarak Soyut Dışavurumculuğa çok yakın Avrupai bir eğilimdir.”¹³⁷ Lirik Soyutlama eski Yunanca Pathos kavramı ile anlatılabilir.¹³⁸ “Pathos (Yunanca: πᾶθος) Retorikteki üçlü ikna kodlarından biridir.

¹³⁵ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*. Birinci baskı, İngilizce’den çeviren Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 56.

¹³⁶ Aynı, s. 56.

¹³⁷ *Sanat Dünyamız*. Sayı 59, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., Bahar 1995, s. 27.

¹³⁸ Abdullah Cem Özal, *İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2006) s. 16.

(Diğer ikisi logos ve Ethostur.) Pathos dinleyicinin duygularına hitap eder. Aristo'nun retorik felsefesi içinde yer alır.”¹³⁹

Modern sanatın başlangıcında yer alan geometrik soyutlamalar ethosa, lirik soyutlama da öznel ve duygusal bir alan yaratan pathosla ilişkilendirilebilir. Pathos duygulanım, gelenek kırıcılık, düzensizliğe yakınlık ile daha insancıl yanları ile Dioysos; Ethos da akılla kavranan düzen ve gelenek ile Apollon'a benzer.¹⁴⁰

Adnan Turani'nin sanat yaşamı boyunca sürekli ilgilendiği geometrik öğeler ve geometrik dil, Geleneksel Türk ve İslam sanatlarında ethostan farklı özelliklere sahip ezoterik bir akıla işaret ederken, Modern Türk Sanatının içindeki yerini ise Cumhuriyet'in yeni estetik arayışında bulur.

*“Türkiye’deki Kübizm yansımaları Avrupa’daki gibi toplumsal, endüstriyel, kültürel, siyasal vb. değişmelerin, sanatsal geçmişin bir sonucu olmamıştır. Batıda kendiliğindenlik taşıyan Kübizm devinimleri, bizde programlı olarak devşirilmiş, yeni Cumhuriyet’in yeni sanatı, ‘Kübizm’ olarak belirlenmiştir. Bu yeğlemenin arkasında, yeni devlet sanatını düşünceye dayalı bir temele oturtma isteğinin yanı sıra, yeni bir geleneğin çağdaş uygarlık düzeyi ile koşut olması niyetleri yatmaktadır.”*¹⁴¹

Geometri farklı bir anlamda Türk sanatında yer almaktadır artık. Geometrik estetik ile Türk Modernleşmesinin Arasında bağ kuran Zeynep Yasa Yaman, makalesinde İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun *Demokrasi ve Sanat* adlı kitabında kübizm ve demokrasiyi bir arada anlatışına değinir.¹⁴² Yasa'nın *Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite* adlı makalesi ise şöyle biter:

*“Ankara, hem kültürel ve sanatsal etkinliklerde söz sahibi olmaya niyet eden yeni bir kent olarak Cumhuriyet’in başkenti kimliğiyle, hem modern resim repertuarına girişiyle Türk sanatında önemli ve farklı bir yer edinmiştir. Gerçekten de modernite, Avrupa resminde nostalji ile ilişkilendirilirken Türkiye’de çağdaş ve modern olmanın ideolojik aracı olarak kullanılmıştır.”*¹⁴³

¹³⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Pathos>

¹⁴⁰ Abdullah Cem Özal, **a.g.e.** s. 17.

¹⁴¹ Zeynep Yasa Yaman, **Türkiye’de Kübizm ve Yeni Sanat**. Sanat Dünyamız, Sayı 54, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., Kış 1993, s. 66.

¹⁴² Aynı, s. 60.

¹⁴³ Zeynep Yasa Yaman, **Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite**. Sanat Dünyamız, Sayı 89, Yapı Kredi Kültür Yayıncılık A.Ş., Güz 2003, s. 227.

Adnan Turanî Ankara’da, Gazi Resim Enstitüsü’nde akademik resim eğitimini alır ve Almanya dönüşünden sonra hep Ankara’da yaşar ve akademik yaşamına bu şehirde devam eder. Ankara’da ethos kelimenin orijinal anlamı ile değil akılla kurduğu ilişkide yaşanır.¹⁴⁴

1920’lerden Turanî’nin soyutlamalarını yaptığı 1950 ve 1960’lara dönüp Turanî’nin geometri ile kurduğu ilişkiyi inceleyebiliriz. Böyle bir inceleme sırasında en büyük kaynağımız Turanî’nin yazdığı *Resimde Geometri* adlı kitabıdır.

Turanî için geometri akli işlemlerdir. Geometrinin bu şekilde nitelendirilmesi bizi belli bir noktaya götürür. Dünyanın ölçülmesi, aklın öne çıkması ve ethostur ilk anda. Peter Halley, *Geometrideki Kriz* adlı makalesinin girişinde değişimi şöyle özetler:

“Bir zamanlar geometri değişmezlik, düzen ve oran göstergesi iken, günümüzde bir dizi değişken gösterilen’e (signified) ve sınırlama ile engelleme imgelerine işaret etmektedir. Geometrideki biçimci proje gözden düşmüştür. Artık Konstrüktivistlerin ve Yeni-Plastikçilerin yaptığı gibi biçimi biçim olarak (geometri şeklinde) irdelemek olanaklı görünmemektedir; benzer şekilde, Minimalistlerin önerdiği gibi, geometrik biçimi imleme (signifying) işlevinden soyutlamak da mümkün değildir. Bir bakıma, bu biçimci görüşler zamanla geçerliliğini yitirmiştir; ayrıca, çarpıtılmışlar ve kuşaklar boyunca akademik zihniyetli geometrik klasikçilik savunucularının burjuva idealizmine uyacak şekilde değiştirilmişlerdir.”¹⁴⁵

Makale geometrinin anlamını önce Foucault’un *Hapishaneler*’ine, ikinci olarak Baudrillard’ın *Benzeşim*’lerine bağlayarak devam eder. 1970’li yılların geometrik sanatının (soyutlama ile ilgisi olmakla beraber daima ve doğrudan onu kast etmez) artık geometrinin yansız, saf akılla ve ölçümle, nesnellikle olan ilgisinin sorgulanmak zorunda kaldığı bir dönem olarak belirler.

¹⁴⁴ Ethos (□□□□, □□□□) Yunanca bir sözcük olup, “alışlagelmiş yer” anlamına gelmektedir. "adet, alışkanlık" dilimize farklı şekillerde çevrilebilir. Bazı olasılıklar “başlangıç noktası”, “ortaya çıkış”, “mizaç” buradan da “karakter”e ulaşılabilir. Ethos, bir otoriteye doğrudan başvurarak savını güçlendirmeye yarayan bir retorik tekniğidir: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ethos>, 2008.

¹⁴⁵ Peter Halley, *Geometrideki Kriz*. Sanat Dünyamız, Sayı 76, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat A.Ş., Haziran 2000, s. 217.

“ Şehirlerde, fabrikalarda ve okullarda, konutlarda, ulaşımda ve hastanelerde geometrik yapıların her yeri saran varlığı, eylemin ve hareketin (ve bütün davranışların) belli kanallara yönlendirilebileceği, ölçülebileceği ve normalleştirilebileceği yeni bir mekanizma olarak ve gelişen sanayi çağının aşırı kalabalık nüfusunu denetlemede, sanayi üretimini azami düzeye çıkarmada yararlanabilecek bir araç olarak görmektedir.”¹⁴⁶

1980’lerde ise “neden-sonuç, etken-edilgen, özne-nesne ayrımının sona erdiği bir ortamı” betimlemektedir geometri. Foucault hapsedilmekten, Baudrillard ise engellenmekten söz eder. “Bu ortamda hastane, hapishane ve fabrikanın katı geometrilerinin yerini şehirlerarası otoyolların, bilgisayarların ve elektronik eğlencenin yumuşak geometrileri almıştır.”¹⁴⁷

Baudrillard’ın bu yorumu, Turanî’nin geometrisini ve çizgisini birleştirebilir. Fakat böylesi bir yorum için Turanî’nin çizgilerinin, renklerinin ve boya kullanımının anlamının gizli bir iktidar anlayışı ile ilgisi olması gerekir. Ancak özellikle çizgiler genellikle geometrinin karşısında, geometrinin bir ögesi olsa bile akılcılığını ve hesaplanabilirliğini ortadan kaldıran bir öge olarak karşımıza çıkar. Üstelik Turanî’nin geometrisinin genelde dörtgenler ve üçgenler üzerine kurulduğundan yumuşak değil keskin olduğunu söyleyebiliriz. Turanî Baudrillard’ın yumuşak geometri olarak ortaya koyduğu otoyollar, bilgisayarlar ve elektronik eğlencenin fanatikçe karşındadır. Bilakis bunların sanatın ve kültürün en büyük düşmanı olan kiçi doğuran nedenler olarak görmektedir.

Şehir manzaralarını oluştururken kullandığı yataylar ve dikeylerle ilgili açıklamalar ise Foucault’nun açıklamalarına daha yakındır. Şehirlerin kuruluş mantığından ve geometrisinden duyduğu rahatsızlık, bir insanın özgürlüğünü, onun kendine özgü bir yaşam kurmasını engellemesidir.

Turanî, geometriyi sevmediği şehirleri oluşturmakta kullandığı gibi, sevdiği şeyleri biçimlendirmek için de kullanır. Turanî için geometri resimsel bir ögedir. Geometri onun için herhangi bir şeyi simgeleştirmeden anlatabileceği çözümdür. Bu aynı zamanda sanatçının son yirmi sekiz yılda kullandığı araçla ilgili yeni bir

¹⁴⁶ Halley, **a.g.e.**, s. 218.

¹⁴⁷ Aynı, s. 221.

anlamlandırma ile uğraşmadığının da göstergesidir. Turanî ileri kapitalizmin meselelerinden yorgun düşmüş bir özgürlük savaşçısının tavrını takınır.

Adnan Turanî'nin geometrik biçimlerin türevlerini çizgi ile oluştur. Tuvale yakın, üst üste konulmuş planlar, en son aşamada atılan çizgilerle bir şekil haline gelir. Turanî'nin cetvelle çizilmiş andıran çizgileri pek azdır. Çizginin enerjisini ortaya çıkarmak istediğini söyler. Çizginin büyük bir enerji ile ortaya çıktığı bir karalama onun düzeni hatırlatabileceği gibi çığırından çıkma ve isyanı da anımsatır. Geometrik gramerin üzerine, hesaplanan, öğrenilen ve çalışmayı gerektiren alt yapının üzerine çizgiyi çizmek ve hatta çoğu zaman taşımak alt yapının karakterini sorgulayan bir hal alır. Üstelik Turanî'nin resimlerinde tamamlanmış bir şekil görmek, yani ucu kapanmış bir çizgiye rastlamak oldukça nadir bir durumdur. Aklın ve hesaplanırlığın üzerine hayatın belirsizliğini çizmektedir. Sanatçımız, akli karalamakta, onunla alay etmekte, fakat belli bir dereceye kadar, hatta son aşamaya kadar da onsuz olamamaktır.

Turanî'nin resimleri çıldırmaz, çığırından çıkmaz, hatta bu nedenle insanı da yormaz. Akıl ve çılgınlık, Ethos ve Pathos, Ankara ve Turanî sürekli itişirler. Çığırından çıkma isteği aklın ve tutulan tarafların güvencesi modern sanatın ikililiğini, modern yaşamın çelişkilerini yansıtır.

Adnan Turani'nin resimlerinin Lirik Soyutlama sınıfına dahil olduğu yaygın bir kanıdır. Fakat Turanî'nin dünyaya bakmanın bir yöntemi olan lirizm ile kurduğu ilişki akademik yazılarında sorunlu, resimlerinde ise gözlemlemeye değerdir.

Geometrik biçimler Adnan Turanî'nin resimlerinde alt yapıyı oluştur ancak bunlar Turanî'ye göre resimsel heyecanı ortaya koymak için yeterli değildirler. Sanatçı müzikte, notanın vurgulayıcı şekilde kullanılmaması halinde sesin çekiciliğinin de ortadan kalkacağına değinir. Bu düşünceye paralel olarak da, “Resme el yazısının dinamizmini bu nedenle veriyorum. Benim yaptığım iş, soyut biçimlemenin gramerini kurmaktır” açıklamasını yapar. Çizginin doğa karşısında ve doğaya dönük eserlerde nasıl ortaya çıktığını açıklar ve günümüzdeki bağımsız durumdan söz eder. Turanî'ye

göre bazı yazısal biçimlendirmeler sanatsal yaşantıyı da beraberinde getirir ve sanat bu en son aşamada oluşur.

“...Bu nedenle sanatçının kaligrafik notlarının kompozisyonuna varması için, büyük leke ve çizgileri bir defada yerine oturtma gücüne ulaşması gerekiyor. Ben resmin üzerine oturacağı büyük zemin ile ilgili alt yapıyı çözdükten sonra onun üzerine resimsel üst melodiye biçimlendiriyorum.”¹⁴⁸

Leitmotif, motiflerin akışı arasında muayyen aralıklarla tekrarlanan esas motif, bir kompozisyona tekrar ederek özellik veren temadır.¹⁴⁹ Turanî'nin sıklıkla tekrar ettiği geometrik biçim dörtgenlerdir. Bu biçimler 1960'lı yıllarda tam olarak tamamlanmış geometrik biçimler olmakla beraber, biçimleri hiçbir zaman cetvelle çizilmiş bir titizlik içinde değildir. Turanî boyayı ve boya kalınlığını kullanmaktan bir haz alır. 1960 dönemi için resimlerde çizgisellik öne çıkmamakla beraber, boyayı sürüş biçimi yazısal notlar ile yansıttığı hazzı, sanatsal yaratıyı yansıtır biçimde ana dayalı görülmektedir.

Geometrik biçimler olarak adlandırdığımız biçimlerin yüzyıllar boyunca üzerine simgesel ve matematiksel pek çok anlam yüklenmiş olmasına rağmen, kesinlik içeren bir sonuca işaret etmezler. Yaratıcı bir sanatçı matematiksel kesinlik içeren bir görselliği kullandığında bile yaratıcı olabilir ve bu büyüleyici olsa da şaşırtıcı değildir.

“Aslında cetvel yahut gönyenin katkısıyla çizilen geometrik biçim, Platon'un felsefesinde gizli bir leitmotive'i çağırıştırır. Katı, başka bir değişle algılamaya zorluk çıkarmayan belirli biçim güzelliğinin ön koşuludur burada.”¹⁵⁰

Adnan Turanî'nin geometriyi ele alışı yukarıda sözünü ettiğimiz tartışmalardan çok farklı bir noktada devam eder. Geometri resim sanatının iskeleti ve grameridir. Dünyayı algılama biçimi olmaktan çok algılanan heyecanın veya yaşantının aktarılması, izleyicinin algılaması noktasında önemlidir. Geometri soyut bir dilin grameridir. Gramer ile anlamlı hale gelen, kurulan dil gibi, Turanî'nin resimleri de bu anlamda kurulur.

Turanî'nin renk seçimi de bu inşacılık ile ilgilidir. Yoğunlukla üç ana rengi, beyaz ve siyah ile kullanır. Tuvallerindeki diğer renkler bir renk araştırmasının sonunda

¹⁴⁸ Öztoprak, a.g.e., s 76.

¹⁴⁹ Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitapevi, Kasım 1993, s. 83.

¹⁵⁰ Mehmet Ergüven, **Geometri Üzerine Çeşitlemeler**, sy 153, Sanat Dünyamız, Sayı

elde edilmiş hissi uyandıran ışıklılık güçleri düşük grilerdir. Ana renklerin arasında onların güçlerini arttırmak için veya ortalığı karıştırmadan sessizce durmaları için tuvale sürülmüş gibidirler. Fırça darbeleri genelde çok kalın kullanılan boya nedeni ile griler üzerinde belirginleşir. Resmi izlerken bu darbelerin yer yer güçlenen yer yer dinginleşen ritmi öne çıkar. Turanî'nin renkleri güçlü olduğu oranda tutumludur. İki büyük kontrastın bir aradalığı iyi bir neden olarak gösterilebilir.

Beyazın yoğun kullanımı iki şekildedir. Boya tüpünden çıkan beyazla, başka renklerle çok yoğun şekilde karıştırılan beyaza çok yakın diğer renkler. Bu renk seçiminin yapıyı öne çıkardığını iddia edebiliriz.

İncelikli hesaplamaların üzerinde ise kurulan yapıya aykırılaşan çizgiyi görürüz. Turanî, renklerde olduğu gibi çizgi kullanımında da tutumludur. Çizgi bağımsız bir resimsel öğedir. Sanki Turanî'nin düşünerek oluşturulacağını ima ettiği ilk aşamaya karşılık gelen bir zıtlıktır.

Sanatçının çizgileri yüzeyler üzerinde kimi zaman onlara aykırı çerçeveler çizer, sonra figürler bu çerçevelere uymadan belirir. Düşünmenin ve hesaplanmanın aksine aklın dışına çıkarcasına tamamlanmayan bedenlerden uzanan kollar bacaklar tuvalin dışında çıkar. Geri plandaki alanlara inat ince ve az yer kaplayan bir kırılmadır çizgiler. Az kullanılmasına rağmen etkilidirler. Akli, geometriyi kompozisyonun olmazsa olmaz ama ikincil derecede önemli elemanı olarak bırakırlar.

Turanî'nin kurduğu gramer o kadar güçlüdür ki, çizgi kendi kendine bir köşe de çıldırsa da onu yıkamaz, onsuz olamaz. Sahnede sadece bir yıkım yoktur. Karalama, hırpalama ve yoğun stres vardır. Turanî bir ikililiği yaşatmak ister sanki. Bir öğenin anlam kazanmasından çok, bu bir aradalığın, kavganın, barışın aynı nefesi solumasını ister.

Üstelik bu çıkarımlarımızın temeli yoğunlukla sanatçının, *Resimde Geometri* adlı kitabıdır. Kısacası bu durum Turanî'nin bilinç üstü ile ilgili değil, tam olarak bilinci ile ilgilidir. Turanî bir ikilikle resim yaptığını uzun uzun açıklar, örnekler, öğütler.

Geometri ve soyutlama Turanî için evrensel bir dil oluşturur. Turanî resimlerinin alt yapısında, gramerinde dörtgenlerden oluşan asal geometrik biçimler yerine neden amorf biçimleri kullanmadığı da bu nokta da yöneltilebilecek iyi bir sorudur. Biz bu konuyu bu sefer sanatçının bilinçüstü olarak kabul edip artık rahat bırakıyoruz. Son bir not olarak, geometrik soyutlamanın daha çok sanatçının akademideki öğretmenlerinin benimsediğı daha katı bir görme biçimi olduğunu ve kübizmi ilgilendirdiğini, Turanî'nin ise lirizmi içeren farklı bir soyutlamayı benimsediğini söylemekle yetiniyoruz.

SONUÇ

Adnan Turanî çizgiyi heyecan, içgüdüsellik ve yaratıcılık ile beraber anar. Bu çalışmanın amacı, Adnan Turanî'nin resimlerinde çizginin nasıl bir rol oynadığını araştırmaktır. Turanî'nin çizgiyi kullanışı, kontur çizgisinden karalama çizgisine dek uzanmıştır. Turanî'nin çizgisinin tavrı, sınırlamadan üzerini karalamaya, akılcılıktan bir çeşit öfkeye dönüşmüştür. Turanî kaligrafi geleneğinden çizgileri kullanma biçimi, çizgileri yaparken kullandığı malzeme ve resimlerinin amacı ile ayrılmıştır. Bu ayrılış Turanî'yi kaligrafi geleneğinin simgelediği mistizm, kutsallık ve bunların çağrıştırabileceği baskıları da eleştirir bir noktaya ulaştırmıştır. Fakat kutsallık eleştirisi dolaylı, üzeri örtük ve sessiz bir eleştiridir.

Turanî pek çok geleneğe ait ve pek çok farklı işleve sahip çizgiyi kullanmıştır. Kontur çizgisi, kaligrafik çizgi, doğasal öğeleri soyutlayan çizgi ve Turanî tarafından ulaşılmaya amaçlanan kendine özgü bağımsız karakteri olan çizgi, sanatçının resimlerinde yıllar içinde görülürler. Turanî birçok tez çalışması ve makalede kaligrafi ve soyut resim çalışmalarını gelenekten yararlanma amacı ile birleştiren sanatçılar arasında sayılmıştır. Aslında sanatçı üç medeniyetin (Batı, İslam kaligrafisi, Uzak Doğu kaligrafisi) çizgilerinin bütün özelliklerini kullanır. Kısacası sanatçımız çizginin bütün gelenekleri ile uğraşmıştır. Turanî'nin resimlerinde çizgi akademik temelleri olan yenileşmeler yaşasa da (Turanî çizgi konusunda Paul Klee gibi sanatçılardan esinlense de yaptığı akademik çalışmalarla çizgisinin akademik temellendirmelerini kendi oluşturur.)

Turanî'nin resimleri, yapıldıkları dönemin Türk ve Batı sanatından radikal bir şekilde kopmazlar. Turanî'nin gelenekten radikal kopuşu ile modern Türk sanatına dahil olan bütün sanatçıların yaşadığı isyan aynıdır. Hatta D.P. iktidarına kadar devletin kültür politikası ile desteklenmiş bir tavidir. Daha da ileri gidersek modern sanattan

bekleyeceğimiz bir kopuştur. Başka türlü ifade edecek olursak Turanî'nin resimlerini modern resim sınıflamasına sokmamızın en büyük nedenidir.

Turanî, gelenek ile sırf çizgi aracılığı ile ilişki kurmaz. Gelenek ile ilişkili kültür öğelerini onun resimlerinde ikiye ayırabiliriz. İlki, kültürün içinde yüzyıllardır yer etmiş gelenekler, eski yazı, kilim, halk dansı figürleri, Yunus Emre gibi konulardır. İkincisi ise Osmanlı'nın son döneminde başlayan sanatta Batı'ya açılış macerasının başından itibaren sürdürüle gelmiş pratiklerle ilgili geleneklerdir.

Modern Türk sanatı olarak adlandırabileceğimiz bir asırı yeni tamamlamış bir pratiği gelenek olarak adlandırmanın ne kadar doğru tartışılabilir. Fakat Turanî'nin bazı imgelerinin bu pratikten kaynaklandığı görürüz. Keman çalan kadın, dansöz kız, peyzaj, horoz, kahvaltı sofralı natürmortlar Modern Türk resminde tekrarlanan konulardır. Ayrıca Turanî edebiyat ile ilgi de kurmuştur. *Susuz Yaz*, *Kırmızı ve Siyah* ve *Donkişot* üzerine resim yaptığı kitaplardan bazılarıdır. Edebiyat ile kurduğu ilişki ilustiratif değil soyuttur.

Turanî'nin kompozisyonlarında doğaya öykünmediği gibi simgesel öğeler de yer vermez. Turanî geleneksel öğelerden bu kadar yararlanmasına rağmen işaretleri, çizgileri veya renkleri simgeleştirmez. Turanî, “*Soyut biçimleme mantığının, doğa biçiminin transformasyonu ile ilgili olmadığını, resimsel öğelerin ne anlama geldiğini, resimsel biçimlemenin, doğa biçimine bağlılığı ret eden bir anlayıştır*”¹⁵¹ görüşüne 1950’li yıllardaki Almanya gezisinden itibaren sağdık kalmıştır. Turanî soyutlar.

Turanî'nin seçtiği konulardan ki bu konuların çoğuna resimlerine verdiği isimler sayesinde birinci elden ulaşırız, kültürle ilgidir. Edebiyat, resim, müzik ve geleneksel sanatlar onun resimlerini besler. Fakat Turanî'nin en ciddi ve iddialı kullandığı kültür ögesi eski yazı/ çizgidir. Bütün bu konuları, gelenekleri ve kültürleri çizgi ile soyutlar/yorumlar. Turanî'nin iddiası çizginin özgünlüğü, ifadesel özellikleri ile geometrik yüzeylerin ve renklerin arasında gelişir.

¹⁵¹ Öztoprak, a.g.e., s. 41.

Turanî'nin gelenekten hem uzaklaştığı hem de yakınlaştığı nokta özellikle malzeme seçimi ve kullanımıdır. Hat sanatı titizlik ve dikkat, sonsuz bir saygı ve vecd ile yapılmalıdır. Kutsallık bu estetiğin bir parçasıdır, tersten söyleyecek olursak estetik kutsallığı öne çıkarmalıdır.

Turanî'nin çizgisinin yaşadığı döneme ilişkin özgünlüğü üzerine tartışabiliriz. Kaligrafik öğeleri kullanan pek çok sanatçı, modernizmden kopuşu Turanî gibi yaşamışlardır. Turanî'nin isyan ettiği ve Bürger'in deyimiyle bağlarını kopardığı gelenek ile bütün ülke bağlarını kültür devrimi ile koparmıştı. Turanî'nin *Yazısal Deniz Anası* gibi resimleri ülkenin din anlayışı ve kutsallıkla ilgili görüşlerini çok yaratıcı bir şekilde eleştirmektedir. Ancak Turanî'nin sanatçı olamaya soyunduğu yıllarda soyut resim ve soyut resmin içinde kaligrafinin kullanılması özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nde yaygın bir tercihtir. Turanî resimsel anlamda yenilikçi değil, yaptığı seçimler konusunda başarılı bir sanatçıdır.

Yeni ve modern arasında yaptığımız ayırım ile yukarıdaki paragrafta Turanî'ye yönelttiğimiz eleştirinin onun resmini modern sanat olmaktan çıkarmamasını açıkladığımızı düşünüyoruz. O kadar ki, Turanî çağına karşı koymuştur. 1950'lilerde yaptığı gözde bir seçimken 1970'lerde durum değişmeye başlamıştır. Turanî bu noktada etraftan etkilenmemeyi seçmiştir. Akademik yazılarında gözlemlediğimiz yaşam biçimi değişikliklerini şiddetle eleştirmesinin bir nedeninin de onun bu tavrı ile ilgili olduğunu düşünüyoruz.

Turanî'nin resimleri çıldırmaz, çığırından çıkmaz, hatta bu nedenle insanı yormaz. Akıl ve çılgınlık, *ethos* ve *pathos*, çığırından çıkma isteğı aklın ve tutulan tarafların güvencesi modern sanatın ikililiğini, modern yaşamın ve modernizmin çelişkilerini yansıtır. Turanî'nin resimlerinden ve yazılarından okuyabildiğimiz iddia da onun resimsel anlamda yenilikçilikten çok resimsel kaliteye önem verdiğidir. Turanî'nin üzerinde yoğunlaştığı sanatsal ve resimsel sorunlar bu sonucu destekler. Ressamımız için orijinallik, yaratıcılık ve sanatsallık çok önemlidir. Fakat geleneğı göz ardı etmek onun için politik bir tehlike olduğu kadar kiçe varan anlamsız bir estetiğın üreticisidir de. Gelenek ve orijinallik bir arada var olabilmelidir. Gelenek diye adlandırdığımız

batılı anlamda resim geleneği ve Türk plastik sanatları geleneğini aynı anda içerse bile çözüm olarak sanat ortaya konulabilir. Sanatçı defalarca bu sorunun üzerine gitmiş, onunla uğraşmaktan yılmamıştır. Bu hem Adnan Turanî’yi ürettiği kalitede yenilikçi olarak değerdendirmemizi kolaylaştırır hem de batılı anlamda Türk plastik sanatlarında sık uygulanan bir çözüme kendi içinde yeni bir yol açmış olur.

Kaynakça:

Akdeniz H., **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler.** Birinci baskı, Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 2004.

Adnan Turani- Desenler- Boya Resimler. Türkçe'den İngilizce'ye çeviren Prof. Dr. Ahmet Kocaman- Prof. Dr. Gönül Uçele, Ankara: Enlem Yayınevi, 1989.

Alparslan A., **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi.** Birinci baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Arnheim R., **Görsel Düşünme.** çeviren Rahmi Ögdül, Birinci baskı, İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2007.

Baltacıoğlu İ.H.,**Türklerde Yazı Sanatı.** Birinci Baskı, Ankara : A.Ü. İlahiyat Fakültesi, 1958.

Berger J.,**O Ana Adanmış.** İngilizce'den çeviren Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Üçüncü baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Çalikoğlu L. (Hazırlayan),

Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar Ve İnisiyatifler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayıncılık, 2007.

(Hazırlayan), **Çağdaş Sanat Konuşmaları**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2005.

Ergüven M., “Resimde Ulusallık Üzerine”, **Yoruma Doğru**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

Germaner S., “1968 Kuşağı Sanatçıları”, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri/18-19 Mart 1999**. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 5, 2000,

Giddens A., **Modernliğin Sonuçları**. İngilizce’den çeviren Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Gonzalez V., “The Double Ontology of Islamic Calligraphy: a Word-Image on a Folio from the Museum of Raqqada”, **M.Uğur Derman Armağanı (Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler)**. Derleyen Irwin Cemil Schick, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000.

Güler H.N., **Şablon Kimlikler, Şablon Koleksiyonlar...Sığ Sularda Sanat ve Siyaset**. İstanbul: Sevimce Sanat Galerisi Yayınları: 3, 1996.

İbn Arabi, **Harflerin İlmi**. Birinci Baskı, Bursa: Ara Yayınları, 2000.

İpşiroğlu M., **İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Jameson F., **Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine Bir İnceleme**. İngilizce’den çeviren Sami Oğuz, Ankara: Epos Yayınları, 2004.

Klee P., **Çağdaş Sanat Kuramı**. Almanca’dan çeviren Mehmet Dünder, Ankara: Dost Yayınları, 2006.

Lynton N., **Modern Sanatın Öyküsü**. İngilizce'den çevirenler Sadi Öziş- Cevat Çapan, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2004.

Lyotard J.F., **Postmodern Durum**. Fransızca'dan çeviren Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınevi, 2000.

Maynard P., **Drawing Distinctions- The Varieties of Graphic Expression**. London: Cornell University Press, 2005.

Öztoprak S., **Adnan Turani-Yaşam Serüveni, Sanat Üzerine Düşünceleri ve Resimsel Birikimi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mart 2005.

Rona Z., (Yayın Yönetmeni) **Türkiye Sanat Yıllığı 2006**. İstanbul: Sanat- Bilgi- Belge Ltd Yayınları, Sanat- Bilgi Belge Dizisi: 7, 2006.

Schick I.C., “Sunuş”, **M. Uğur Derman 65 Yaş Armağanı**. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000.

Schimmel A., **İslam'ın Mistik Boyutları**. Almanca'dan çeviren Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.

Shaw W., **Osmanlı Müzeciliği**. İngilizce'den çeviren Esin Soğancı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Soysal A., **Hüsnühat**. Birinci Baskı, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2004.

Tansuğ S., **Şenlikname Düzeni**. Birinci Baskı, İstanbul: de Yayınevi, 1961.

“Kilim Üstüne”, **Karşıtı Aramak**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983.

Tunalı İ., **Felsefenin Işığında Modern Resim**. Altıncı baskı, İstanbul: rh+sanat yayınları, Mart 2003.

Turani A.,

Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi. Birinci baskı, Ankara: Doğu Ltd. Şirketi Matbaası, 1960.

Resim Üzerine- Resim Üzerine Genel Bilgiler- Resim Teknikleri Üzerine Genel Bilgiler. Birinci baskı, Ankara: Toplum Yayınevi, 1964.

Resimde Geometri- İşlemleri- Sorunları. Birinci baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978.

Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2003.

Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2004-a.

Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2004-b.

Worringer W., **Soyutlama ve Özdeyleşim**. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1985.

Yasa Yaman Z., **Kadınlar, Resimler, Öyküler**. Birinci Baskı, İstanbul: Pera Yayınları, 2007.

Yılmaz M., **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Birinci baskı, İstanbul: Ütopya Yayınları, Şubat 2006.

Williams R., **Kültür**. İngilizce'den çeviren Suavi Aydın, Birinci baskı, İstanbul: İmge Yayınevi, 1993.

17. yy Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyum Bildirileri (19- 20 Mart 1998). İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998.

Sürelî Yayınlar:

Altan Ö., **Dekoratif, İllüstratif, Tutucu, Anlatımcı Olmadı mı “Özgün ve Türk Resmi Değil” Deyip Çıkıyorlar.** Sanat Çevresi, Sayı 199, İstanbul, 1995.

And M., **“Halk Resmi”nin En Eski Örnekleri ve Bu Konuda Başlıca Kaynaklar.** Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 154, İstanbul, 1975.

Atagök T., **Yarışmalı Sergiler ve Kendini Yenileyen Bir Sergi: Resim ve Heykel Müzeler Derneği’nin Düzenlediği Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi.** Anons, İstanbul, Temmuz- Ağustos-Eylül 1993.

Türkiye’de Plastik Sanatlarda Anlayış Düzeyi. Sanat Çevresi, Sayı 199, İstanbul, 1995.

Ayaz M., **Hocam Adnan Turani.** Sanat Çevresi, Sayı 52, İstanbul, 1983.

Beykal. C., **Modern Sanat mı? Ne Ola Ki O?.** Sanat Çevresi, Sayı 199, İstanbul, 1995.

Büyükişliyen M.Z., **Çağdaş Türk Resminde Adnan Turani.** Sanat Çevresi, Sayı 52, İstanbul, 1983.

Çalıkoğlu L., **Maya Sanat Galerisinden Geriye Kalanlar,** Sanat Dünyamız, İstanbul, 2000.

Edgü F., **İslam Hat Sanatının İncelikleri ve Batı’ya Etkileri: Yazı Sanatının Resim Sanatından Ayrımı Yoktur.** Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 206, İstanbul, 1976.

Ergüven M., **Geometri Üzerine Çeşitlemeler**. Sanat Dünyamız, Sayı 76, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., İstanbul, Haziran 2000.

Ersoy A., **Günümüz Türk Resmine Genel Bir Bakış**. Sanat Çevresi, Sayı 199, İstanbul, 1995.

Germaner S., **1950'den Günümüze Türk Resmi**. Sanat Çevresi, Sayı 199, İstanbul, 1995.

Günay V., **Adnan Turani İle Söyleşi**. Sanat Çevresi, Sayı 52, İstanbul, 1983.

Yarar Dal E., **Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler**. İstanbul: Türkiye'de Sanat, İstanbul, Kasım/Aralık 1991.

Hançerlioğlu O., **Güzel Sanatlar- Non Figüratif**, sayı 372, Varlık, Ankara, 1 Temmuz 1951.

Kabaş Ö., **Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Çağrışımlar**, Milliyet Sanat, Yeni Dizi: 131, İstanbul, 1 Kasım 1985.

Kahraman H.B.

Türk Resminin Son On Yılının Eleştirel Portresi, Urart Sanat Galerileri, 1992.

Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlmeye ve Geleneksizliğin Geleneği, Doğu- Batı, Kasım-Aralık-Ocak 1999.

Madra B., **80'li Yıllarda Çağdaş Sanat**, Hürriyet Gösteri, Sayı 100, İstanbul, Mayıs 1989.

Moral Ş., **Modern Türk Sanatı**, Sanat Çevresi, Sayı 199, İstanbul, 1995.

Özsezgin K.

Otuz Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi Sanatımızdaki Eğilimlerin Panoramasını Çiziyor, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 133, İstanbul, 1975-a

1975, Plastik Sanatlarda Özgün Bireşimlere Ulaşma Yılı Oldu Ama, Bazı Bürokratik Engeller Aşılamadı, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 164, İstanbul, 1975-b.

Şiirsel Soyuta Kişisel Bir Katkı, Sanat Çevresi, Sayı 52, İstanbul, 1983-a.

- Berk N. **1973-1983 Resim Sanatımızda Verimli Bir Dönem, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983-b.

Çağdaş Türk Resminde Yenileşme Süreci ve Bazı Sorunlar- Türk Resminde Modernleşme Süreci, Galeri Baraz, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, 1987

Turani A., **Resimsel Serüven**. Sanat Çevresi, Sayı 52, İstanbul, 1983.

Yasa Yaman Z.

Demokrasi ve Sanat. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Anadolu Sanat, Sayı 1, Eskişehir, 1990.

Türkiye’de Kübizm ve Yeni Sanat. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sanat Dünyamız, Sayı 54, İstanbul, Kış 1993-a.

Türk Resminde “non-figüratif” Tartışmaları ve “Tavanarası Ressamları”. Türkiye’de Sanat, İstanbul, Mayıs/ Ağustos 1993-b.

Yurt Gezileri ve Sergileri ya da “Mektepten Memleketime Dönüş”. Bağlam Yayınları, Toplumbilim, Sayı 4, İstanbul, Haziran 1996.

1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu. Toplum ve Bilim , Sayı 79, Bağlam Yayınları, İstanbul, Kış 1998.

Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme. Dipnot, İstanbul, Kış-Bahar, 2004.

Zeytinoglu E., **Genç Etkinliğe Nasıl Bakmalıyız?.** Hürriyet Gösteri Dergisi, İstanbul, Ağustos 1995.

Zaman İçinde Bilinmeyi Arayan Ressam Adnan Turani. Sanat Çevresi, Sayı 258, İstanbul, 2000.

Tezler:

Antmen A., Türk Sanatında Yeni Arayışlar, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü-Sanat Tarihi Anan Bilim Dalı- Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı onaylanmış Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Semra Germaner, İstanbul, 2005.

Bangir G.,Sanatçı, Sanat Eğitimcisi ve Sanat Yazarı Olarak Adnan Turani, T.C. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Resim Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1994.

Gökdoğan D.,Soyutlama ve Kaligrafi, T.C. İstanbul Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Bitirme Raporu, İstanbul, 2002.

Kayserili M.E., Cumhuriyet Döneminde Türk Resminde Lirik Soyutlama

Yaklaşımları, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Erzurum, 2001.

Kılınç N., Melankoli Kavramı Üzerine Resimsel Çözümler, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Mersin, Mayıs 2006.

Kuruüzümcü R., Zen ve Batı Resim Sanatı İlişkisi, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Resim Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Özal A.C., İnförmel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze, Sanatta Yeterlilik Tezi, Abdullah Cem Özal, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir 2006.

Yarar E., Yirminci Yüzyıl Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Ankara, Eylül 1987.

Yasa Yaman Z., 1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu, T.C. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara, Ekim 1992.

Yıldız B., Soyut Resmin Düşünsel Dayanakları, Yüksek Lisans Eser Metni, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı, İstanbul, Haziran 2000.

