

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLER

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan
20056132 Başak YILMAZ**

**Danışman
Prof. Kemal İSKENDER**

İSTANBUL_2008

Başak YILMAZ tarafından hazırlanan **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

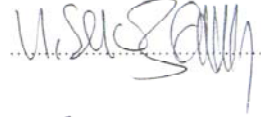
Kabul (Sınav) Tarihi : 10 / 06 / 2008

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

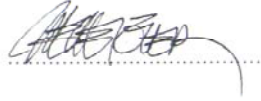
İmzası :


Jüri Üyesi : Prof.Kemal İSKENDER
(Danışman)

Jüri Üyesi : Prof.Nedret SEKBAN

İmzası :


Jüri Üyesi : Prof.Mehmet ÖZER
(M.Ü.Öğr.Üy.)

İmzası :


İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
TEŞEKKÜR	II
ÖZET	III
SUMMARY	V
RESİM LİSTESİ	VII
1. GİRİŞ	1
2. GERÇEKÇİLİK	3
2.1 Toplumsal Gerçekçilik.....	14
2.2 Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit).....	21
3. TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLER	24
3.1. Türkiye’de Cumhuriyet’le Başlayan Kültür ve Sanat Politikaları.....	24
3.1.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	28
3.2. 1930’lu Yıllarda Türk Resminde Toplumsal Amaçlı Girişimler	30
3.3. 1940’lı Yıllarda Türk Resminde Toplumsal Amaçlı Girişimler.....	34
3.3.1. Yeniler Grubu.....	36
3.4. 1950’li Yıllarda Türk Resminde Toplumsal Amaçlı Girişimler.....	53
3.5. 1960’lı Yıllarda Türk Resminde Batıya Açılış ve Toplumsal Gerçekçiler..	64
3.6. 1970’li Yıllarda Türk Resminde Toplumsal ve Eleştirel Gerçekçiler.....	78
3.7. 1980-2000’li Yıllarda Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler.....	116
4. SONUÇ	143
5. RESİMLERİM	147
6. KAYNAKLAR	155
7. ÖZGEÇMİŞ	160

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimin süresince; atölye hocam olarak, resim çalışmalarında gelişmemi sağlayan, hem de danışmanım olarak eser metnimin hazırlık çalışmalarında ve sonuçlandırılmasında desteğini gördüğüm, değerli fikirleriyle bana yol gösteren Prof. Kemal İskender'e çok teşekkür ederim.

Yine resim çalışmalarımı gerçekleştirirken, fikir paylaşımında bulunduğum, eser metnimin oluşum aşamasında tüm sıkıntılarımı paylaşan arkadaşlarıma, dostlarıma teşekkür ediyorum. Bugüne kadar izlediğim yolda bana inanan, yanımda olan, desteklerini her an hissettiğim aileme, sonsuz sevgilerimi sunuyorum.

Mayıs 2008

Başak YILMAZ

ÖZET

Gerçekçilik, sanat tarihinde nesnel ve öznel olarak işlenmiştir. Sanatın toplumsallığı ile gerçekçilik arasındaki ilişki ise; 18. yüzyıl sonunda başlayıp, 20.yüzyılda da hem sol politik görüşler hem de insan ve toplumu eserlerine konu eden sanatçılar tarafından her dönem tartışma konusu yapılmıştır.

Toplumsal gerçekçilik, 19. yüzyılda yaşanan siyasal olaylar ve Fransa’da Gustave Courbet’nin öncülüğünü yaptığı gerçekçilik akımından doğmuştur. 20.yüzyılın başında yaşanan savaşlar ve yapılan devrimler sonrası bireysel, özgür sanat çalışmalarının dışında, dönemin sosyalist akımından hareketle siyasi iktidarların dogmatik düşünceleri doğrultusunda, halkı eğitmek için kullanıldığı da görülmüştür. Avrupa, Rusya, Amerika’da uygulanırken, en başarılı örnekleri Meksika’da verilmiştir. Almanya’da yaşanan toplumsal değişimler, çağdaş sanat akımlarından yararlanan sanatçılar tarafından, Yeni Nesnelcilik tavrı ile saldırganca, eleştiri düzeyi yüksek eserler üretilmiş, toplumsal gerçekçilik yeni bir boyut kazanmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuyla devrimlerin kalıcı hale gelmesi aynı zamanda sanatçılara da destek olmak için, sanatla siyasi ideolojinin doğrultusunda çeşitli etkinlikler düzenlenmiştir. Cumhuriyet’in 10. yılı nedeniyle başlatılan İnkılâp Sergileri, 1939’da aynı amaçla devam eden Devlet Resim ve Heykel sergileri, 1939–44 yılları arasında “Yurdu Gezen Türk Ressamlar” sergilerinde sanatçıların eserleri üslup açısından toplumsal gerçekçi nitelikten çok, idealize edilmiş bir gerçeklikti.

İlk kez toplumsal gerçekçi olmak iddiasıyla Yeniler Grubu adı altında toplanan bir grup ressam, toplumsal gerçekçi eğilimi benimseyerek, çalışmalarını yürütmüşlerdir. Ancak amaçlarını tam olarak gerçekleştirememişler, ileriki yıllarda kendini gösterecek olan, toplumsal gerçekçiliğin ilk adımlarını atmışlardır.

1950’li yıllarda Türkiye’de çok partili sisteme geçiş, sanatta tutucu bir tavrın doğmasına sebep olmuştur. Soyut sanata yönelmişlerdir. Milli sanat oluşturma

derdine düşen sanatçılar ne bu isteklerini gerçekleştirebilmişler ne de, toplumsal gerçekçilik adına bir şey yapabilmışlerdir.

Ancak 1960'lı yıllarda gerçekleşen 27 Mayıs Devrimi ve 1961 Anayasası ile çalışmalar yeniden canlanmış, sanatçılar dünyaya açılma fırsatı yakalamıştır. Aynı zamanda Türk resim tarihi içinde “Beş Gerçekçi Türk Ressamı” olarak nitelendirilen grubun ressamları; Türk resminde figüratif, toplumsal gerçekçi resim karakterine sahip önemli eserleriyle, ardından gelecek olan sanatçıları etkilemiştir.

70'li yıllarda, uygulanan politikalar ve bozulmaya başlayan toplum yapısı, resim sanatına da yansımıştır. Akademik bir grup sanatçı, desene dayalı resim eğitiminden geçmiş olmanın etkisiyle de, toplumsal-eleştirel gerçekçi eserler üretmişlerdir. En etkili eserler bu dönemde üretilmiştir. Türk resminde figüratif anlayışa zenginlik katmış, resimde psikolojik yapıyı öne çıkartmış, gelişim sağlamıştır.

12 Eylül 1980 askeri darbesiyle başlayan siyasi baskı dönemi, sanata da darbe vurmuş, sanatçılar toplumsal içerikli, eleştiri yüklü eserlerden vazgeçip, üslup değişimi göstermiştir. Sanatçılar da, toplumsal içerikli eserlerini üstü kapalı, simgelerle, soyut, dışavurumcu anlatım biçimleriyle üreterek, sanat tavrılarını sürdürmüşlerdir. Bu tavır kimi sanatçılarda kalıcı olmuştur. 1990 ve 2000'li yıllarda sanatçılarda bireyselliklerini öne çıkarma isteği, çabası görülmektedir. Eserlerin yağlıboya tekniğinin dışında; enstalasyon, kolaj, kavramsal sanat, video gösterileriyle sanat izleyicisinin de esere katılımıyla toplumsal gerçekçilik gündemden düşmüş, dar anlamda güncel sanat anlayışı öne çıkmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER:

Gerçekçilik, Toplum, Eleştirel, Neşet Günal, Mehmet Gülerüz.

SUMMARY

Realism has been dealt with objectively and subjectively in art history. And the relation between realism and the social aspect of art has always been an object at issue for both the left wing political views which were initiated towards the end of the 18th century and continued in the 20th century and the artists who make man and society the subject of their work.

Social realism originated from the social events experience in the 19th century and the realism movement in France which was pioneered by Gustave Courbet. It has also been observed to be used in order to educate the common people in accordance with the dogmatic ideas of the political powers starting from the point of view of the socialist movement of the era. The most successful examples were demonstrated in Mexico while it was being implemented in Europe, Russia and America. Social changes experienced in Germany, with the New Generation manner by the artists utilizing from the modern art currents, aggressive and works with high critic level have been produced and social realism has gained a new dimension.

With the foundation of the Turkish Republic various activities were arranged so that the revolutions become permanent and also in order to support the artists along the direction of art and political ideology. The work of the artists in the Revolution Exhibitions that were started because of the 10th anniversary of the Republic, the State Painting and Sculpture exhibitions which continued in 1939 with the same purpose, and in the “Artists Around the Country” exhibitions between the years 1939-44 had a more idealized realism rather than a social realism attribute with respect to their style. A group of artists who gathered with the name The New Ones and who claimed to adopt social realism joined the social realism movement and thereby continued their work as such. However, they were not able to completely achieve their objectives nevertheless initiating the social reality that was to reveal itself in the future years. Shifting to a multiparty system in the 50’s has created a conservative attitude in art. There was an inclination towards abstract art. The artists who were deeply occupied with creating a national art were neither able to fulfill this

wish of theirs nor were they able to do anything for social realism. However, with The Revolution of 27th of May and the Constitution of 1961, the studies wakened once again and the artists had the chance to open to the world. In addition, the artists of the group referred to as the “Five Realist Turkish Artists” within the Turkish painting history influenced the artists who were to follow them in later years with their figurative works in the Turkish painting which have the character of social realistic painting character.

In the 70’s, the implemented social policies and the structure of the society which was ever becoming more corrupt also influenced the painting art. A group of artists from the Academy, with the effect of having had an education based on a knowledge of patters, have produced works which were social criticisms and realistic. The most influential works were produced in this period. Increased the richness of the figurative understanding of the Turkish painting, and put forth the psychological structure in painting thereby achieving progress. The period of social pressure starting with the military coup of 12th of September 1980 also had an impact of art and the artists displayed a change of style by being dispensed with works that have a social content and that are loaded with criticism. The artists have continued their attitude in art by producing their work with covert symbols, abstract and expressionist ways of

Artists too have produced their works with social content in a covered way, by symbols, abstract and expressionist wording and maintained their artistic manner. This manner has become permanent in certain artists. In 1990 and 2000’s, the desire, effort of bringing the individuality of the artist to the surface is seen in the artists. Apart from the oil color technique of their works; with the installation, collage, conceptual art, video shows, social realism lost popularity with the participation of the art viewers and contemporary art notion became prominent in the narrow sense.

KEY WORDS:

Realism, Society, Critic, Neşet Günal, Mehmet Güleriyüz.

RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
2.1 Gustave COURBET, “Günaydın Bay Courbet”, 1854	12
3.1.1 İbrahim ÇALLI , “Şapkalı Kadın Portresi”, 1924	25
3.1.2 İbrahim ÇALLI, “Bir Balo Gecesi” 1929	26
3.1.3. Ali Avni ÇELEBİ, “Maskeli Balo”, 1928	27
3.3.1.1. Nuri İYEM, “Ağıt”, 1986	44
3.3.1.2. Nuri İYEM, “Üç güzeller”, 1975	45
3.3.1.3. Nuri İYEM, 2001	46
3.3.1.4. Mümtaz YENER, “Karıncalar Geliyor”, 1968	51
3.3.1.5. Mümtaz YENER, “Mevleviler”, 1998	51
3.3.1.6. Mümtaz YENER, “Ortadirek”, 1984	52
3.4.1. Nedim GÜNSÜR, “Yaralı Madenci”, 1955	60
3.4.2. Nedim GÜNSÜR, “Balıkçı Kulübesi”	60
3.4.3. Nedim GÜNSÜR, “Göçerler” 1960’lar	61
3.4.4. Nedim GÜNSÜR, “Kızamık”, 1970	61
3.4.5. Mehmet PESEN, “Anadolu Kompozisyonu”, 1979	62
3.5.1. Cihat BURAK, “Şairin Ölümü”, 1967	69
3.5.2. Cihat BURAK, “Dev Yarasa”, 1970’li yıllar	69
3.5.3. Neşet GÜNAL, “Yaşantı-1”, 1958	72
3.5.4. Neşet GÜNAL, “Toprak Adam”, 1974	73
3.5.5. Neşet GÜNAL, “Mola”, 1962	75
3.5.6. Neşet GÜNAL, “Kapı Önü IV”, 1977	75
3.5.7. Neşet GÜNAL, “Çocuklar”, 1981	76
3.5.8. Neşet GÜNAL, “Korkuluk IIIV”, 1988	76
3.6.1. Neş’e ERDOK, “Saltanat”,1977	81
3.6.2. Neş’e ERDOK, “Disiplin ve Ceza”, 1985	83
3.6.3. Neş’e ERDOK, “İstasyonda sabah”, 1988	83
3.6.4. Neş’e ERDOK, “Nesrin Kadıköy Vapurunda Hayretler İçinde”, 1995	84
3.6.5. Neş’e ERDOK, “Bir Vapur Masalı”, 2006	85
3.6.6. Mehmet GÜLERYÜZ, “Motard III”, 1996	87

3.6.7. Mehmet GÜLERYÜZ, “Denizci I”, 1989	87
3.6.8. Mehmet GÜLERYÜZ, “Bir Köşede”, 2005	89
3.6.9. Özer KABAŞ, “Bocurgat”, 1989	90
3.6.10. Özer KABAŞ, “Ağaçlarımı da Götürdüler”,1997	91
3.6.11. Özer KABAŞ, “Adak Balığı”, 1997	91
3.6.12. KOMET, “Gitme Kal”, 1996	93
3.6.13. Seyyit BOZDOĞAN, “1 Mayıs”, 1976	95
3.6.14. Seyyit BOZDOĞAN, “Ön Taraf Arka Taraf”, 1987	95
3.6.15. Kemal İSKENDER, “Dönüşü Olmayan Yolculuk”, 1998	97
3.6.16. Hüsnü KOLDAŞ, “Ölüm”, 1976	98
3.6.17. Hüsnü KOLDAŞ, “Motosikletli Postacı”, 1987	99
3.6.18. Hüsnü KOLDAŞ, “Kırmızı Taş(Zamana Dair)”, 1996	99
3.6.19. Nedret SEKBAN, “Ayaklar II”, 1976	101
3.6.20. Nedret SEKBAN, “Karaköy’de Balıkçılar”,1993	102
3.6.21. Nedret SEKBAN, “Taksim’de Çiçekçiler”, 1996	102
3.6.22. A. AYAN, “Patron”,1978	105
3.6.23. A.AYAN,“Elektrik İşkencesi”,1978	105
3.6.24. Aydın Ayan, “Bir Memleketin Simgesel Portresi”, 1981	106
3.6.25. Aydın AYAN, “Ecce Homo-C/Savaş”, 1995	107
3.6.26. Cihat ARAL, “Ağıt”, 1977	109
3.6.27. Cihat ARAL, “Hücrede I”, 1991	109
3.6.28. Cihat ARAL, “Yıkım II”, 1989–90	110
3.6.29. Cihat ARAL, “Göç”, 1997	111
3.6.30. Kasım KOÇAK, “Abdurrahman Çelebiler”, 1988	112
3.6.31. Mustafa ATA, “Kızıl Toprak”,1977	113
3.6.32. Mustafa ATA, “Abdi İpekçi’ye Saygı”, 1981	113
3.7.1. İrfan OKAN, “Beklenti”, 2000	119
3.7.2. Yavuz TANYELİ, “Kriz Gecesi”, 2001	120
3.7.3. Ahmet Umur DENİZ, “Gece Kâğıt Toplayıcıları”, 2004	121
3.7.4. Ahmet Umur DENİZ, “Topraksızlar”, 2006	123
3.7.5. İrfan ÖNÜR MEN, “Genelev Üçlemesi, Triptik”, 1987	126
3.7.6. İrfan ÖNÜR MEN, “Çılgılık”,1988	126

3.7.7. İrfan ÖNÜR MEN, “İzdüşümler-I-Triptik”, 1994	127
3.7.8. Resül AYTEMÜR, “Otobüs Durağı”, 2000	129
3.7.9. Metin TALAYMAN, “Sohbet”, 1992	131
3.7.10. Sezai ÖZDEMİR, “İstiklal Caddesi”nden (Tinerciler)II” 1994	133
3.7.11. İbrahim ÇİFTÇİOĞLU, “Eylülde Av”, 1987	134
3.7.12. Memet GÜRELİ, “Yaya Geçidi”, 1996	135
3.7.13. Memet GÜRELİ, “Sokak”, 2000	135
3.7.14. Hakan GÜR SOYTRAK, “Madımak”, 1997	137
3.7.15. Hakan GÜR SOYTRAK, “Okulu Kıranlar”, 2005	137
3.7.16. Alp Tamer ULUKILIÇ, “İki Çocuk”, 1987	139
3.7.17. Alp Tamer ULUKILIÇ, “Beyaz Yüz”, 1988	140
3.7.18. Alp Tamer ULUKILIÇ, “Korku Tacirleri”, 1988	141

1. GİRİŞ

Toplumsal gerçekçilik, dünyada yaşanan toplumsal olaylara bağılı olarak biçimlenmiş, temelini gerçekçilik akımından almış bir sanat anlayışıdır. 19.yüzyılın ikinci yarısında kendini gösteren toplumsal gerçekçilik, Türk resim sanatında Cumhuriyet'in kuruluşuyla yerel konuların işlenmesiyle belirmiş, doğal olarak batıda ortaya çıkışından çok sonra oluşum göstermiştir.

Gerçekçilik sanat tarihi boyunca tartışma konusu yapılmıştır. Toplumsal gerçekçilik ve onu takip eden diğer toplumsal içerikli sanat anlayışlarını birbirinden ayırt etmek zorlaşmıştır. Bu nedenle araştırmamızın en önemli aşamalarından biri; kavramların tanımını tespit edip net, anlaşılır biçimde, örneklerle açıklığa kavuşturmadır.

Çalışmanın amacı, Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin oluşumunu, hangi toplumsal koşullarda geliştiğini tespit ederek, günümüze yansıyan sonuçlarıyla birlikte irdelemektir. Toplumsal gerçekçiliğin batı resim sanatında temellerinin atıldığını bilerek, ilk olarak gerçekçiliğin doğuşu, kaynağı, toplumsal gerçekçilik ve bu eğilimden doğan diğer sanat tavırlarını, öne çıkmış sanatçıları tanımak şart olmuştur. Bunları bilmeden, Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin tanımını, yapmak zordur.

Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin oluşumunu ve gelişimini tanımlayabilmek için, Türk resim tarihini Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren günümüze kadar irdelemek gerekiyor. Konuyla ilgi dergilerde çıkmış makaleler, açılan sergilere yönelik yazılar, sanatçı katalogları, eserlerin içeriği ve estetik yapısını inceleyen yazıların dışında geniş kapsamlı bir araştırma ya da kaynak bulunmamaktadır.

Özellikle toplumsal gerçekçi resim tavrında eserler üreten ressamın katalogları, resimleri üzerine yapılmış incelemeler, konuyu irdilemede ve yorumlamada oldukça faydalı olmuştur.

Türk resminde yerel temaların öne çıktığı, toplumsal içeriğe sahip eserlerle toplumsal gerçekçi eserlerin benzerliklerine ve farklılıklarına dikkat edilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşuyla başlayan sanat etkinliklerinde sergilenen eserlerde toplumsal yaşamı, gerçekçi, salt görüldüğü biçimde izliyoruz. Diğer bir grup Türk resmini oluşturma çabasıyla, toplumsal konuları işlerken, estetik bir biçim yaratma koşuluyla betimlemiştir.

Ancak 1960'lardan başlayarak 1970-80'li yıllarda ülkede oluşan ortamla beraber, sanatçıların yaşanan olumsuzluklara tepkisiz kalamayıp, eserleriyle toplumsal bir duruma işaret ederek, toplumsal gerçekçi eserler ürettikleri en etkili dönem olmuştur.

Birinci bölümde Gerçekçilik, toplumsal gerçekçilik ve etki ettiği diğer toplumsal içerikli sanat tavrılarını, dönemlerinde yaşanmış, sanatı etkilemiş ve yönlendirmiş siyasi ve sosyal olaylarla, öne çıkmış olan sanatçılar ve eserlerinden örnekler vererek, batıdaki gelişiminden bahsettik.

İkinci bölümden itibaren Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin oluşumu ve gelişimi, sanatı etkileyen toplumsal olayların tarihi dizilişine göre incelendi. Sanatçılar da, ortaya çıktıkları toplumsal dönemde eserlerinden örnekler verilerek yorum yapılmış, daha sonraki sanat yaşamları bölünmeden, bütün olarak anlatılmıştır. Sanatçıların resimlerinden örnekler verilmiş, öne çıkmış olanlar ayrıntılı biçimde irdelenmiş, kendinden sonra gelen eserleri etkileyip etkilemediği tespit edilmiştir.

Resim sanatında önemli yeri olan toplumsal gerçekçiliğe, bir kez daha dikkat çekmek için yaptığım çalışmanın amacına ulaşmış olmasını umarım.

2. GERÇEKÇİLİK

Gerçekçilik, bilincin dışındaki nesnel dünyanın varlığını, biçimin temeli olarak alan öğretiler üzerine temellenen bir bakış açıdır. Bilgilerimizin, nesnel dünya gerçekliğinden edindiğimiz deney ve gözlemlerimiz sonucu oluştuğunu savunan özdekçi öğretiler, idealizme karşı gerçekçi adı almıştır.

Fransa'da 19.yüzyılın ortalarında doğmuş olan gerçekçilik, aynı zamanda estetik bir kavramdır. İdealizmin karşıtı olan doğalcılıkla (natüralizm) eşanlamli kullanılır. Çağdaş eserler üretmek için konularını genelde toplumsal sınıflardan ve insan gerçeklerinden seçmektedir.

Sanat tarihinde toplum ve insan gerçeklerini ortaya koyan akımları belirtmek için gerçekçilik kavramı kullanılmıştır. Ancak sanatta gerçekçilik iki şekilde ele alınmaktadır. Birincisi, biçimsel gerçekçilikten yola çıkarak, görüneni görüldüğü şekilde biçim, renk, doku özelliklerini izleyene aktarır. Bu gerçekçiliğin nesnel karakterine uygundur. Ancak ikincisinde ise gerçekçilik bir dünya görüşü, tavır, dönem, söz olarak aktarılmaktadır.

Avrupa sanatında mimesis, Rönesans'tan bu yana hep tartışılmıştır. Amaç insanın yaşamını, dünya ve insan geçişini vurgulamak olmuştur. Gerçeklik iki türdür; Biri insanın nesnel yanı yani, dışını işaret ederken, diğeri öznel olan içeriği işaret etmektedir. Dışarıya dönük olanın amacı şekil, kaide, tasvir olup daha soğuk bir tavır ortaya koyar. İçeriye dönük olan, mantık kalıbından çıkıp, şekillerin dağılıp bozularak duygularını, hayallerini ortaya çıkarmasıdır. İki farklı yaklaşım, her ne kadar birbirinden farklı gibi gözükseler de, birbirlerini tamamlayarak, insanı ve dünya gerçekliğini daha geniş boyutlarda anlatabilme olanağına kavuşmuşlardır.

Giotto'dan başlayarak, "doğal olan" sanatın amacı olmuştur. Fakat Avrupa'nın kuzeyinde ve güneyinde doğallık farklı biçim almıştır. İtalya'da sanatçılar, doğada ki

geometrik düzeni temel alarak, doğruyu, ideal güzellik ölçülerini eserlerine yansıtmişlardır. Raffaello eserlerinde doğadaki görüntüyü, günlük hayatta rastladığımız gibi değil, zaman ve mekânı ayrıntılardan arındırıp, açık ve net bir şekilde ana hatları ortaya çıkarmıştır. Işığı ve plastik öğeleri şeklin yapısını bozmadan belirtmiştir.

Raffaello'nun yok etmeye çalıştığı ayrıntıları, kişisel özellikleri kuzeyde, Dürer vurgulamıştır. Raffaello bir portreyi kendine yeter ölçülerde bırakırken, Dürer her çizgiyi, yaşanmışlığın ta kendisi olarak görmüş ve belirtmiştir. Dürer'de gerçekçi ifade, yaşamı olduğu şekilde yansıtma kaygısı son derece açık bir şekilde görülmektedir.

Kuzeyde sadece ideal güzel olan değil içerik de önem kazanmıştır. Doğayı olduğu gibi yansıtmaya çalışmışlardır. Bu ifadencilik, realist bir tavra dönüşerek Dürer'de olduğu gibi karaktere, Grünewald'de hareketli, hissi, abartı ve aşırılığa dönüşmüştür. Colmar'da İsenheim sunağındaki eseri "Çarmıha Gerilme" sanatçının Almanya'da din savaşlarının yaşandığı döneme duyduğu tepkinin bir yansımasıdır. İsa'nın acısı çarpıcı bir biçimde ortaya konmuştur. Çarmıhtaki İsa son derece korkunç bir haldedir. Savaşın insanı ne duruma düşürdüğünü vurgulamaktadır.

Güneyde gerçek, şekilcilikle sınırlı kalırken, kuzeyde şekli aşan bir gerçeklikle karşı karşıya kalıyoruz. Gerçeği yakalamak Avrupa sanatının en temel amacı olduğu halde, İtalyanlar gerçeği ideal güzel olarak betimlerken, kuzeyli güzele ifadeyi katmış ve ifade uğruna kimi zaman güzel olandan vazgeçmiştir. İfadencilik, şekilcilikten ağır basmış ve bu Avrupa'da halkın sanatla daha yakın olmasına, sanatın öznel derinlik ve içsel gerçekliğe erişmesine sebep olmuştur. Rönesans'ın maddi gerçekliğinden sonra fikrin ve hayal gücünün ortaya çıkardığı yeni bir gerçekçi yaklaşım oluşmuştur. Rönesans sonrası ortaya çıkan bu fikircilik tamamıyla ortaçağdaki soyut kavramlara ve zihni varlıklara yönelmiyor sadece maddi gerçeklerle yetinmeyip bunun dışına çıkmak istiyordu.

Güneyde İspanya ve İtalya'da, resimlere 16. yüzyılda hayal gücünün girdiği

görülür. Ancak işlenen konular, ortaçağdaki gibi dini doğruların akıllardaki değişmez kavramları değildir. Sanatçı bu durumu aşarak, kavramları sanatın bir konusu halinde ele alıp, kendi düşüncesiyle serbest olarak betimliyordu. Tintoretto ve El Greco'da karşılaştığımız hayalci yan, ne öznel gerçeklikten ne de maddi gerçeklikten farklıydı. Onlar gerçek yaşamda karşılaşılmasa bile, olması mümkün biçimler halinde eserlerini gerçekleştiriyorlardı. İşçilik bakımından, Rönesans ustalarından hiç de geride değillerdi. Sadece gerçeğe, bir iç derinlik katmak, yeni bir gerçeklik anlayışı oluşturmak amacındaydılar. Bosh ise resimlerinde, ortaçağın hayal ürünü fikirlerinin üstüne çıkarak fantastik bir dünya yaratmıştır. Ancak bu dünya, belli ölçülere sokulmuş, Rönesans'ın dünya görüşüne uyan, üç boyutlu gerçekçi bir dünyadır. Tuhaf, fantastik kimi şekilleri, gerçek dünya mekânı içinde, şaşırtıcı bir unsur olarak sunmuştur. Gerçek dünya mekânı, resimlerinde ağır bastığından, hayal olanı hemen ayırt etmek mümkündür.

Avrupa'da gerçekçiliğin doğabilmesi için, ortaçağdan gelme bu hayal ürünlerinin, insan bilincinde yeniden düşünülüp değerlendirilmesi gerekmiştir. Rönesans sonrasındaki bu fikircilik, sanatta ifadeyi öne çıkartmıştır. Avrupa kuzey ve güney sanatı arasındaki şekilci ve ifadeci fark açık ve net bir biçimde ortaya çıkmıştır. Kuzeyde ifadecilik içinde güney şekilciliği yerleşmiştir. Güneyde şekilciliğe ifade katılmıştır. Yeni gerçekçi duygu güneyde, sanatçıyı hiçbir zaman ifade uğruna güzellik duygusundan vazgeçirmemiştir. Devirler değişse de kuzey ve güney arasındaki sanata yaklaşım özellikleri devam etmiştir.

17.yüzyılda başlayan ve 18.yüzyılın son çeyreğine kadar süren Barok Dönem, Rönesans ve Reform hareketlerine karşı, yeni şekil ve anlayış ortaya koymuştur. Psikolojik yönü olan, duygulara yönelik, coşkulu, heyecanlı, abartılı bir tavır görülmektedir. İtalya'da, Barok resmin öncüsü, kurucusu Caravaggio tarihe geçmiştir. Resimlerindeki gerçekçilik öyledir ki, aynı zamanda doğallığa da ulaşmıştır. Bu doğallık içinde, yaşamın gerçeklerini, en çarpıcı şekilde yansıtmayı bilmiştir. Işık ve gölgeyi keskin bir şekilde kullanması, resimlerindeki en önemli özelliktir. Bu zıtlık, resimlerine dramatiklik katmıştır. Caravaggio, dini konuları

işlerken de, naturalist (doğalcı) bir tavır geliştirmiştir. Modellerini sıradan insanlardan seçerek, gerçekçi bir şekilde tuvale yansıtmıştır.

Ressamlar insanların kişiliklerini ve yaşamlarını gerçekçi bir tavırla yansıtmışlardır. Vermeer, Pieter Brugel, Jan Steen bunlardan bir kaçıdır. Brugel'de gerçek kavramı; daha çok, yaşanılan bir hayattır. Kavramdan çok, üzerinde düşünülen bir gerçektir. İnsan bilincinde hayatı bir bütün olarak düşünürken, bunu hayata geçirdiğinde, birbirinden farklı sahneler şeklinde sunmuştur. Brugel bu durumu bazı tablolarında, hayattan aldığı farklı sahneleri bir bütün halinde hayatın sonsuzluğunu anlatmak için göstermiştir. Yeni bir hayat anlayışından yola çıkarak gerçekliğe mana katmış, varlığın özünü işaret eden, yeni bir sanat görüşü ortaya koymuştur. Köy yaşamından edindiği izlenimlerden, genelde öğretici ve ahlakçı konuları seçerek Bosh geleneğini sürdürmüştür. Psikolojik ve toplumsal içerikli eserlerindeki manzara, kompozisyonun önemli bir öğesidir. Sanatçı köy yaşamını öylesine işlemiştir ki, insanın var oluşunun sembolü haline getirmiştir. Köylüleri, hayatın güçlüklerinden pay almış, yorulmuş, çirkin ve hantal kişiler olarak işlemiştir.

Brugel, dönemin ve bulunduğu ülkenin özelliklerini resimlerine koyarken, ifadeyi öne alarak ve öznel gerçekçi yanı vurgular biçimde eserlerini gerçekleştirmiştir. Güneyde Fransa'da ise 17.yüzyılda Le Nain kardeşler, köylülerin yaşamını güzel ve onurlu bir biçimde yansıtmıştır.

Hollanda ve Flandra'da resim, dinin egemenliğinden çıkarılıp, yaşanan gerçeklere, insani boyutlara getirilmiştir. Bu gelişim, Hollanda'da ağır basarken, aynı dönemde, İspanya ile bağlarını kopartmayan Flandra bölgesi resim sanatında, saray ve aristokrasinin egemenliği söz konusudur. İspanya'da da, aynı tutum geçerlidir. Flandra bölgesinde, Rubens, İspanya'da Velazquez, barok dönemin, resim sanatında en güçlü isimleri olmuştur.

Rönesans'taki gerçekçilik anlayışı, resimdeki teknik yaklaşım, barok dönemde değişmiştir. Rönesans'ta ki, konunun tuval sınırlarında bitişi, barok resimde tablonun dışına taşıyor, dışarıda kalan gerçekle bütünleşiyor, her şeyi bünyesine toplayarak,

yaşamın tümünü işaret ediyor. Bununla beraber, kompozisyon şekli, Rönesans'taki kapalı kompozisyon anlayışı, böylece açık kompozisyona dönüşüyor. Giotto ile gelen, tabiata yakınlık, biçimsel gerçeklik kaygısı, yerini içsel gerçekliğe bırakıyor. Somut gerçeği, tamamıyla bırakmazken, sadece sınırları aşarak, son derece güçlü bir ifadecilik katılmıştır.

Rönesans'ta, kompozisyonda bulunan her nesne, kendi başına ayrı bir yapıtken, barokta tam karşısı, nesnelere, tek olma özelliğinden çıkarak, birbiriyle bağlılık içinde, bütüne hizmet etmiştir. Ana konu, hiç olmadığı kadar içsellik kazanmıştır.

Rönesans'ta çizgisel üslubun getirdiği, resimdeki nesnelere kesin biçiminin ortaya konuşu, barok resimde yerini, ışık ve gölgenin getirdiği sınırsızlıkla, nesnelere belirsizliğe bırakmıştır. Renkte de aynı yaklaşımı göstermişlerdir. Klasizmde, ışık ve gölge, deseni apaçık oluşturmak için kullanılmıştır. Barokta, şeklin gerçekliği, her şeyiyle ortaya konması amaç olmaktan çıkmış, sadece belli temel noktaları vurgulanmıştır. Nesnel gerçeklik, gözün algılayabildiğinden fazla değildir. Barokta, elle hissedilebilir olan dokunma duygusu, gözle sağlanır hale gelmiştir. Yanılsama söz konusudur.

“Velazquez'de saçlar, tıpkı gerçek saçlar gibidir, ama ne tek bir saç lülesi, ne de saç teli kendi başına tasvir edilmiş değildir, hepsi nesnel maddeyle çok uzaktan bir ilişkisi bulunan bir ışık fenomeni haline gelmiştir. Madde hiçbir zaman, Rembrandt'ın geç devri resimlerinde bir ihtiyarın sakalını, geniş fırça sürüşleriyle gösterişindeki kadar mükemmel tasvir edilmiş değildir; ama Dürer'le Holbein'in erişmeye o kadar çabaladıkları, elle tutulacak gibi benzerlikten onda eser yoktur.”¹

Tüm bu gelişmeler sonucunda, her iki sanat görüşü de, sanat tarihinde, doğru olarak kabul görmüştür. Batı sanatında, kuzeyde ve güneyde, bu durum yaşanır. Ancak, İtalyanlarda çizgi, daima, az ya da çok mevcut olmuştur.

¹ Heinrich WÖLFFLIN, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, 53,54.

Gerçekçilik sadece görünen gerçekleri, yaşanmışlıkları değil, yaşanacak olanları, toplumsal ve bireysel olarak yaşanacakları, hayalleri, sezgileri de içine alır. Sanattaki gerçekçiliği, yaşadığımızın dışında bir başka dünya olarak algılayamayız. Sanata yansıyan şeyler, yaşantılar, hissedilenler ve bunun üzerine bir de sanatçının düşündüğüdür. Bunlar sayısızdır ve çok çeşitlidir. İnsan figürü çalışan bir ressam, dönemini, yaşadıklarından aldığı etkileri, dünya görüşünü, söyleyeceklerini de resmine katar. Bir figürün resmini yaparken, çevresiyle, giyimiyle, duruşuyla, tavriyle, duygularıyla, sıkıntılarıyla, sevinçleriyle yansıtır. Sanatçı, yaşadığı topluma duyarlı olan kişidir. Belli bir dönemde yaşar, dönemin sanatsal, sosyal, toplumsal özelliklerinden ve olaylarından etkilenir. Dolayısıyla, tüm bu yaşanmışlıklar resmine yansır.

18. ve 19. yüzyıllara baktığımızda, Avrupa’da toplumsal değişimler olmuştur. Birbirini takip eden siyasal ve sosyal değişimlere sebep olan devrimler yaşanmıştır. Bunlardan biri 1789 Fransız Devrimi, diğeri 18.yüzyılın ortalarında başlayıp 20. yüzyılın başına kadar gelişme gösteren Sanayi Devrimi’dir.

18.yüzyılda yaşanan bu gelişmeler, dönemin sanatına da yansımıştır. William Hogarth eserlerinde, toplumsal düzeni eleştiri getirmeyip, açgözlülük, erdemli olmak, çıkarıcılık gibi insan davranışlarının nasıl iyi ve kötü sonuçlara varabileceğini işaret etmiştir. Konularının yanı sıra, şekil itibariyle de, dikkat çeken yönü vardır. Kendinden önceki ressamı çok iyi incelemiş, eserlerinde gerçekçi tavrı en iyi şekilde ortaya koymuştur. Yaptığı eserler diziler halinde devam etmiştir. Birer tiyatro sahnesi gibidir. Her karakterin bir rolü vardır. Bir diğeri önemli yanı ise; Goya ve Daumier’den önce toplumsal yapıyı, dönemin insanını inceleyen, analiz eden ilk ciddi çalışmalardır.

Goya ise resim sanatında bu döneme kadar hırçın, saldırgan ve çarpıcı bir üslup getirmiştir. Geleneksel resim alışkanlıklarından bağımsız, gerçekçi ve kişisel bir tavır geliştirmiştir. Aynı zamanda bir saray ressamı olarak, modellerinin çirkinliklerini, açgözlü oluşlarını çekinmeden eserlerinde ortaya koymuştur. Toplumdaki yanlışları, eşitsizlikleri, çelişkileri, sömürüleri tuvaline yansıtmıştır. Dönemin yaşanan

gelişmelerine, olaylarına kişisel düşüncelerini de sunarak, eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Bazen bunları, alegorik temalarla vurgulamıştır. Eserlerinde son derece ifade yanı ağır basan, izleyeni etkileyen bir yapı vardır. Bu tavrı, ifadenin gerçekliği olarak değerlendirebiliriz. Fransız ordularının İspanya'yı işgali sırasında isyan ve isyanı bastırmayı konu olarak ele alan sanatçı, romantizm akımının da etkisiyle tarihi olayı resmetmiştir. Özellikle gece kurşuna diziliş sahnesi olan '3 Mayıs' resminde şiddet ve korku doruğa ulaşmıştır.

19.yüzyılda Batı Avrupa'da, yine kapitalist burjuva sınıfı topluma egemen olmuştur. Ancak burjuvazinin karşısına yeni bir sınıf olan proletarya çıkmıştır. Çoğunluğu tarım kökenli olan, köyden, kasabadan çalışmak için kente gelmiş, getirilmiştir. İki sınıf arasındaki sosyal eşitsizlikler ve buna benzer olumsuzluklar, aydın insanlar tarafından eleştirilmeye başlanmıştır. Bu durum yüzyılın sonunda sosyalizmi doğurmuştur. Sosyalizm, toplumsal adaletsizliklere, insanların sömürülmesine tepkidir. Eski çağlara, ilk din kitaplarına kadar uzanır. 19.yüzyılda somut olarak iktisadi ve sınıfsal biçim almıştır. İşçi sınıfının burjuvaziye tepkisinden kaynaklanan, alternatif dünya görüşüdür. Kapitalizm, burjuva yararına, işçinin sömürülmesine hizmet ediyordu. Burjuvazi, üretim araçlarının sahibiydi. İşçi sınıfı gün geçtikçe yoksullaşıyordu. İşçiler durumlarını iyileştirmek için birleşerek harekete geçtiler. Sendika kurma en önemli adımdır. İşçi hareketi sosyalist partileri doğurmuştur.

19. yüzyılda yaşanan toplum düzeni ve düşünce sistemindeki gelişmeyle beraber, sanatta da benzer değişimler ve gelişimler yaşanmıştır. Gerçekçilik, dönemin yaşanan toplumsal olaylarını ve değişimlerini vurgulayan, 19.yüzyıl sanatına yön veren akımlardan biri olmuştur. İş yaşamının sanatta gerçekçi bir şekilde izleyenlere aktarılması, gerçekçilik kavramının Fransa'da olumsuz olarak algılanmasına sebep olmuştur.

Fransa, 1848 yılında, toplumcu bir cumhuriyet isteyen devrimci ayaklanmaya sahne olmuştur. Hükümetten çalışma hakkı ve yeni bir komün kurulması istenmiştir. Ayaklanma bir iç savaşa dönüşmeden, seçimler yapılmıştır. Monarşinin yerini

cumhuriyetçi yönetim biçimi almıştır. Ancak yine muhafazakâr politikacılar yönetimi ele geçirmiştir. Buna karşı tekrar ayaklanmalar olmuştur. Devrim, tüm bu çabalara rağmen başarısız olmuştur. Ayaklanmalar bastırılmış, iktidarı Louis Napolyon ele geçirmiştir. 1848 döneminde yaşanan siyasal olaylar, sanatta gerçekçilik akımının ortaya çıkmasındaki başlıca sebep olmuştur. Courbet, bu akımın ortaya çıkmasına, öncülük etmiştir.

“Bir çiftçi ailesinin oğlu olan Courbet, Paris Komünü sırasında Sanatçılar Birliği’nin başına getirilmişti. Konformizmin hızla yayıldığı, Louis-Philippe’e övgüler dizildiği bir dönemin arkasından 1848 devrimiyle başlayan uyanış yıllarının, Courbet’nin sanatıyla bütünleşmiş olması, bir rastlantı değildir. Devrim hareketi olmasaydı, Courbet’nin sanatı da olmayacaktı. İçinden geldiği toplumsal katmanın yaşamını, tablolarına aktarmakla kalmayan, döneminin olayları içinde, aktif bir sanatçı davranışını benimseyen Courbet, böylece kendi deyimiyile ‘halk enerjisi’ de aşlamış oluyordu.”²

19.yüzyılın ortalarına kadar süren romantizm akımı, tarihi, doğayı, duyguları düş gücüyle, lirik bir anlatımla irdelemiştir. Buna karşı, yüzyılın ortalarında başlayan gerçekçilik (realizm) akımı daha objektif bakış açısıyla, topluma, sınıflar arasındaki çelişkilere ve yaşananlara dikkat çeker.

Gerçekçilik anlayışıyla resim yapan sanatçılardan, Courbet, Millet ve Daumier dönemin başta gelen isimleridir. Gustave Courbet, gerçekçilik akımının öncüsü, kurucusu olarak sanat tarihine geçmiştir. Günlük yaşamı, işçi sınıfını ve onun çatıştığı burjuva sınıfını, insan gerçeklerini konu almıştır. Teknik olarak, gerçekçi görüntüler yaratan, objektif bakış açısıyla, doğal olanı ortaya koymuştur. Güzel olanı değil, gerçeği aramıştır. Dünyayı, nasıl görüyorsa, o şekilde tuvale aktarması, onun resimlerinde samimiliği ortaya çıkarmıştır.

Figürleri sıradandır, kompozisyon kurgusu yine, normal yaşamda rastlanabilir,

² Kaya ÖZSEZGİN, *Siyasetçi Sanat*, 52. (1996)

sıradan görüntülerdir. Seçtiği renkler etkileyici değildir ancak, renkçi yanıyla, gerçekçilik akımından sonra gelecek olan empresyonizm akımının da sinyallerini vermiştir.

“Taş Kırıcılar” resminde, yol kenarında çalışan iki işçiyi, çalışma koşullarının ağırlığını, yalın bir yaklaşımla resmetmiştir. Bu yalınlık, gerçeği net bir biçimde ortaya koyduğundan, çarpıcıdır. Resimdeki kişiler, Courbet’in bizzat gördüğü, tanıştığı kişilerdir, gerçek hayattandır. Biri yaşlı, başında şapkası, eskimiş elbiseleriyle, elinde kazması vardır ve diz çökmüş olarak yer alırken, yanındaki genç, kırılmış taşları toplarken resmedilmiştir. Sanatçı, durumu olağan haliyle işlendiğinden ve herhangi bir başka anlam ifade etmediğinden, resimsel tavır dikkat çekicidir. Bu işçilerin, zor yaşam koşulları Courbet’yi etkilemiş olmalı ki, böyle bir konuyu tabloya yansıtmıştır. İzleyeni, kompozisyonun ne kadar gerçekçi biçimde ele alınmış olması etkiler. Resimsel öğeler de, ön plandadır.

Courbet’in resimlerinin konuları, sıradan olsa da, sanatçı onları adeta tarihsel konularmış gibi, büyük boyutlu tablolarla betimlemiştir. Konuları gerçekçi kılan, etkileyici hale getiren etkenlerden biri de tabloların büyük oluşudur. “Ornans’da Yemekten Sonra” ve “Atölye” adlı resimleri de yine büyük boyutlarda işlenmiş eserleri arasındadır. Özellikle de “Ornans’da Cenaze Töreni” (1850) adlı yapıtı, konu açısından ve kompozisyonda yer alan kişiler bakımından oldukça sıradandır. Hatta portreler, Courbet’in kasabadan arkadaşlarına aittir. Kompozisyon, kalabalık bir köylü grubu ve din adamlarından oluşmaktadır. Resim oldukça detaylı biçimde resmedilmiştir. Ancak, bu sıradan konuyu çarpıcı hale getiren ve durumu yücelten şey; tablonun büyüklüğü ve fotoğrafa yakın bir titizlikle betimlenmiş olmasıdır. Yavan bir gerçeklik değil, resimsel duyarlılık taşıyan fırça kullanımıyla, varolan gerçeklere, objektif bir yaklaşım getirmiştir.

Sanatçının “Günaydın Bay Courbet” (R: 2.1.) adlı yapıtı da hayli ilginçtir. Kompozisyonda, kendisini sırtı dönük biçimde, resim malzemeleriyle kırdı yürüyüşe çıkmışken o sırada, bir arkadaşıyla ve onun yardımcısıyla karşılaşmasını resmetmiştir. Günlük, sıradan bir durumu, sade, abartısız biçimde ortaya koymuştur.

Hatta alışıldık resim ölçüleri, biçim ve renk yaklaşımı açısından da, kalıplaşmış resim anlayışının dışına çıkmış, gayet sıradan bir yaklaşımla işlenmiştir.



Resim 2.1. Gustave COURBET, “Günaydın Bay Courbet”, 1854

Courbet'nin eserlerinde vermek istediği, dönemin burjuva sınıfını şaşırtacak derecede, samimi bir gerçekliktir. “Yeni akımın isim babası olan Courbet 1861 yılında, gerçekçiliği tanımlarken şöyle demiştir: ‘Ben ideal olan ve idealden türeyen her şeyi reddetmekle, bireysel özgürlüğe ve sonuçta da demokrasiye ulaştım. Gerçeklik aslında demokratik bir sanattır.’³

Dönemin diğer gerçekçi ressamı Honore Daumier'dir. Courbet objektif bir gerçekçilik tavrı ortaya koyarken, Daumier daha eleştirel ve analizci bir tavırla eserlerini gerçekleştirmiştir. 19.yy Fransız toplumunda yaşananlara, eleştirel bir yaklaşım getirirken, ışık ve renk biçimiyle, çarpıcı, dramatik etkiye ulaşmıştır. İnsan ve yaşamının hoş olmayan, çileli yanları ilgisini çekmiştir. Paris'in günlük yaşamını, orta sınıf ve daha alt sınıf insanların, trajikomik durumlarını konu edinmiştir. Karikatür etkisine yakın üslubuyla, resimlerinde kara mizah da dikkat çeker.

³ Funda BERKSOY, 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, 34.

Çok sayıda litografi tekniğiyle yaptığı eseri vardır. Yaşanmış bir olaydan yola çıkarak yaptığı “La Rue Transnonain” litografi tekniğinde çalıştığı bir eseridir. “1834’te Lyon’da başlayan bir genel grev hareketine Paris’teki işçilerin de destek vermesi üzerine Nisan ayaklanmasını bastırmak için devriye gezen askerle, kendilerine Transnonain sokağı 12 numaradan ateş açıldığını söyleyerek eve dalarlar ve önlerine gelen herkesi öldürürler”⁴ Bu olay üzerine Daumier bir resim yapar. Evin yatak odası, kompozisyonun merkezinde yere düşmüş, üstündeki gece kıyafeti sıyrılmış, kanlar içinde cansız bir figür, sağ alt köşede bir baş, arka planda dağılmış bir yatak, tepeden odaya yayılan ışık, odanın içinde oluşturduğu gölgelerle resim daha da çarpıcı hale gelmiştir. Sanatçının eserlerinde ki genel bir özellik de, ışığın sıradan kullanımına karşılık, çizginin karakteri belirlemesiyle, ayrıntıların belirgin hale getirilmesidir.

“Üçüncü Mevki Vagon”(1862) adlı tablosu, o dönemde çalışma hayatının şehre kaydığını, kasabalının, şehre gelerek çalıştığını, bunun için devamlı seyahat etmek zorunda kaldığını gösterir. Bu durumun insanlar üzerindeki yıpratıcı etkisini vurgulamıştır. Kompozisyonun önünde, kucığında çocuğu olan bir anne, arkasında sohbet eden bir iki insan, önde duran bir figür ise, yaşlı bir kadın elinde sepetiyle dalgın bir halde durmaktadır. Çizgiyi ve rengi resimde nesneliliği ön plana çıkarmak değil, içeriğini vurgulamak yönünde kullanmıştır. Savaş sahnelerini, bankerleri, avukatları, burjuva insanının yapısını, sanatçıları, oyuncularını, edebiyatçıları da yapıtlarının konusu yapmıştır.

Gerçekçilik akımı içinde, Millet’in resimleri de temel oluşturmuştur. Sanatçı, köy halkını resimlemiştir. Köylülerin yaşam koşullarını ortaya koyar. Ancak Millet’in figürleri, Hıristiyan dinin de etkisiyle, şükretme, yetinme, yaşamı büyük bir ciddiyetle yaşayan nitelikler taşımaktadır. Courbet’in detaycı yaklaşımı, Millet’de arındırılmış, neredeyse soyuta yakın bir biçime bürünmüştür.

“Başak Toplayan Kadınlar” adlı eserinde sanatçı, köylüleri şiirsel bir hava içinde

⁴ Bkz. (3), BERKSOY, 41

yansıtmıştır. Resimdeki ritim duygusu, köylülerin toprakla olan bağının devamlılığını vurgulamıştır. Figürler, detaydan sıyrılmış, formlar kütle halinde ortaya konmuştur. Yüzlerindeki gölgeyle, onlar, ait oldukları köylü sınıfın temsilcileridir adeta. Bu resimde olduğu gibi, başka resimlerinde de yansıttığı sahneleri ve özellikle kişileri genelleştirip detaydan uzaklaştırarak, konuya egemen olmuş ve bu resim tavrı ile sosyal yapının özelliklerini net bir şekilde ortaya koymayı başarmıştır.

Courbet, Daumier ve Millet eserlerinde, toplumun sıradan insanlarına, işçilerine, köylüsüne yer vermiştir. Daumier, içlerinde toplumsal eleştirmen tavrı en güçlü biçimde yansıtmış olanıdır, Millet ise, politikayla dahi ilgilenmeyerek, tutucu bir tavrı ortaya koymuştur. Üsluplarındaki objektif, eleştirel gerçekçi tavrı onları, 19.yüzyıl sonlarında burjuva ve proletarya çatışmasının doğurduğu sosyalist akımın bir parçası haline getirmiştir adeta.

2.1 Toplumsal Gerçekçilik

Sanatın toplumsallığı ve gerçekçilik arasındaki ilişkisi 18. yüzyıl sonu 20.yüzyıl ortalarına kadar hem sol politikalar, hem de toplumsal olaylara duyarlı olan sanatçılar tarafından sürekli tartışma konusu yapılmıştır. Yaşanan sorunların, toplumsal bir devrimle düzeleceği düşünülüp, sanat ve politika üzerine çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Marxist görüş, sanatın gerçeği yansıttığını söylerken, Lenin, insanlardaki düşüncenin toplumsal gerçeklere bağlı olduğunu ve sanata da bunun yansıdığı görüşünü ortaya atmıştır. Sendikalar da, sanatın toplumsal işleve sahip olduğu görüşünde birleşmişlerdir. Toplumsal gerçekçilik, 19.yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan gerçekçilik akımından kaynaklanan bir sanat tavrıdır. Gerçekçilik (realizm) o dönemde yaşanan toplumsal olayları, halkın yaşamını olduğu gibi yansıtan bir sanat akımı olmuştur.

Toplumsal gerçekçi sanat akımı, gerçekçi sanatın bir türü olup, dönemin sosyalist akımından hareketle, eserler üretilmiştir. En önemli temsilcilerinden, sosyo-ekonomik yapının resimlerine temel olduğu ressam Kathe Kollwitz, 19. yüzyılın natüralist resim anlayışından, dönemin modern sanat akımlarını göz önüne almadan, toplumsal eleştirel gerçekçi resim tavrına yönelmiş ve önemli yapıtlar ortaya koymuştur.

1880’li yıllarda Alman edebiyatındaki naturalizm, 20.yüzyılın başına kadar geçen sürede realist-materyalist yönde gelişme gösterir. Giderek, günlük yaşamın özellikle de alt sınıfların yaşamlarının işlenmesini, bunu yaparken, ayrıntılı biçimde ortaya konması gerektiğini, düşünen ustalar, aslında sanatta gerçekçiliğin örneklerini sunmuşlardır.

Sanat tarihinde, naturalizmle gerçekçilik terimi, hatalı kullanılmaktadır. Hâlbuki aynı dönemde ressam Adolp Menzel’in resimleri, naturalizmle gerçekçiliğin farkının en iyi örneğidir. Sanatçının resimleri, işçilik yönüyle en başarılı gerçekçilik örneğini sunmaktadır. Gerçeği yalın biçimde, olduğu gibi, eleştirisiz, yorumsuz olarak tuvallerine yansıtması, dönemin şehir ve sanayi yaşamıyla ilgili kaynak oluşturmaktadır.

Yine aynı dönemde Menzel’in ardından gelen Kathe Kollwitz, toplumsal durumun doğru biçimde eleştirisini ortaya koyarak Goya, Hogart ve Daumier’in geliştirdiği toplumsal eleştirel gerçekçi resmi, 20.yüzyılda sürdüren ilk Alman grafik sanatçısı olmuş, aynı zamanda bir sonraki bölümde değinecek olduğum, “Yeni Nesnelcilik” (Neue Sachlichkeit) resim anlayışına da, örnek oluşturmaktadır. Sosyalist bir tavır olmayan Kollwitz, resimlerinde kendi tarzını oluşturarak, hümanist bir tavır ortaya koymuştur.

Kollwitz ilk döneminde, tarihi olaylar ve edebiyattan etkilenmiş, özellikle izlediği “Dokumacılar”adlı tiyatro oyununun sanatçıda yarattığı etkiyle, 6 tablodan oluşan bir seri meydana getirmiştir. 1844’te Slezya’da yaşanmış bir olaydır. “ Dokuma fabrikalarında, makinelerin el tezgâhlarının yerini almaya başlamasıyla, dokumacılar

arasında beliren işsizli, açlık ve sefalet, onların işverene karşı ayaklanmaların sonucunu doğurmuştur. Dokumacıların isyanı, fabrikatörün tepkisi, ayaklanmanın sebep olduğu karmaşa ve düzenin askeri kuvvetler tarafından sağlanması aynen Hauptmann'ın 5 perdelik oyununda olduğu gibi.”⁵ Kollwitz de bu konuyu farklı tablolarla işlemiştir. Ayrıca “Savaş” isimli grafik çalışmalarını da I.Dünya savaşının ardından gerçekleştirmiştir. Sanatçı eserlerini, insanı temel alarak, onu ilk plana yerleştirerek toplumsal olaylar üzerine kurmuş, ifade gücü yüksek eserler üretmiştir.

20.yüzyılın başında Amerika'da sekiz ressam birleşerek “The Eight” grubu adı altında, toplumsal gerçekçilik eğiliminde, açtıkları tek bir sergiyle bilinirler. Grubun lideri olarak Robert Henri gösterilirken, sergiye Arthur B. Davies öncülük ederken, George Luks, William Glackens, John Sloan, Everett Shinn, Maurice Prendergast, Ernest Lawson katılmıştı. Bu sanatçıların eserlerinde üslup birliği yoktur. Konuları yaşam gerçeklerinden oluşmuştur. Amaçları yalnızca, dönemin Amerikan yaşamını işlemektir. Böylece Amerikan resmi yaratmayı düşünmüşlerdir. Aynı dönemde Almanya'da Kathe Kollwitz'in ifade gücü taşıyan eserlerine karşın, o dönemde Amerika'da yapılan bu eserler duygusuz bir yapı sergilemiştir. Bu sanat tavrı, Amerika'da 1920'lerin sonunda ülkenin ekonomik güçlüğü girdiği dönemde, devlet destekli olarak gerçekleşmiştir. Fakat ilk olarak devlet destekli devrim sanatı olarak bilinen sanat tavrı, 1910–1920 yılları arasında Meksika'da ortaya çıkmıştır.

Meksika, Diaz'ın 30 yıllık diktatörlüğünün devrilmesinin 1910–1921 yılları arasında yaşanan kanlı devrim sonrası, General Alvaro Obregon'un cumhuriyeti kurmasıyla ülkede sanat ve kültürel alanda yenilenmeler olmuştur. Antropolog Manuel Gamio, devrimden sonra, Meksika halkları hakkında açıklamalarda bulunmuş ve onun bildirimleri Meksika resmi için kaynak oluşturmuştur. O dönemdeki resim üslubu, toplumun büyük bir kısmına hitap etmesi amaçlanarak, gerçekçi bir tavidir. 1921 sonrasında, Eğitim Bakanlığındaki Jose Vasconcelos'un öne sürdüğü programda, sanatçılara, halkı eğitmek adına önemli görevler yüklemiştir.

⁵ Bkz. (3), BERKSOY, 57.

1922 yılında başlayan bu sanat hareketi, bakanlığın öncülüğünde hastane ve okul binalarının duvarlarına, halkı eğitmek adına resimler yapılmıştır. Meksika resmi, duvar resmi de demektir. Sanatın toplum için olduğu görüşüne inanan sanatçılar, 1922’de “teknik İşçiler, Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sendikası” kurmuşlar ve kamu binalarına yönelik resimler için, hükümetle sözleşme yapmışlardır. Bu duvar resimleri tarihsel ve alegorik kompozisyonlardır. Meksika’nın geçmişte yaşadığı baskı dönemine yönelik eleştiriler barındırırken, gelecekteki umutlara da işaret eder. Anlatımcı ve olanları betimleyici bir yanı vardır. Dönemin en önemli ressamı, Diego Rivera, Jose Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros ve Rufino Tamayo’dur.

Diego Rivera’nın Avrupa’da kübist ressamlarla arkadaşlıkları olmuş, Braque, Picasso, Gris’ten etkilenmiştir. Pompei’nin ve Rönesans’ın ilk fresklerini incelemiştir. Çalışmaları, çok çeşitli mekânlarda yer alırken, resimlerinde işçilerin yaşamı, proleterya devriminden sonra yeni bir düzenin kurulmasını, anıtsal ve alegorik kompozisyonlarla sunarken, Meksika’da devrim sonrası ülkenin geleceğiyle ilgili kurguladığı resimleri diyalektik bir şekilde ortaya koymuştur. Sosyalist düzenin olumsuzlukları iyileştireceğinin mesajını veren yapıtlar üretmiştir.

Ulusal Saray’a yaptığı “İşçilerin Devrimi” adlı resmi, Meksika’nın devrim yıllarını çarpıcı biçimde yansıtan bir eserdir. Ülkenin yerel karakterine önem vermiş, basit şekiller ve çarpıcı renkleri tercih etmiştir. Rivera’nın kompozisyonları durağan ve statik bir yapıya sahipken, güçlü ve çarpıcı kompozisyonlarıyla David Alfaro Siqueiros gerçekçilikte dinamizm yakalamıştır.

Siqueiros’un resimlerindeki gerçekçiliğin en ilgi çekici yanı, bir konuyu yüzeye dışbükey biçimde yansıtarak, izleyiciyi kompozisyonun etrafında dönüymüş etkisinde bırakır. “Ağlamanın Yankısı” (1937) ünlü eserlerinden biridir. Sanatını, içinde bulunduğu sosyo-ekonomik, politik durumların, sanatçıda derin etkiler bıraktığını, eserlerinden anlıyoruz. Sanatçı resimlerin, topluma en iyi biçimde ulaşmasını istemiştir. Toplumun büyük bölümünün görebileceği mekânların duvarlarına, plastik, slikenli boyalar kullanarak, kimi zaman endüstrinin

yeniliklerinden yararlanarak, teknik araçlarla da, yapıtların sağlam ve etkileyici olması için elinden geleni yapmıştır. Resimlerindeki eleştiri payı, dönemin diğer önemli ressamlarından daha önde olan, ressam Jose Clemente Orozco, aynı zamanda öğreticilik de yapmıştır. Sanatının ilk döneminde ulusal temalar, resimlerine kaynak olmuştur. Devrimin arkasından, yapıtları grafik sanatı ve ekspresyonizmin etkisinde, son derece güçlü hatta insanı dehşete düşürecek kadar ifadecidir. Güncel konulara eleştirel yaklaşım getirmiş, yargıçlar, iskeletler, kitaplar gibi sembolik imgelerle, anlatımını güçlendirirken, insanın yaşadığı acı ve işkenceyi ortaya koymuştur. “Modern Dünyanın Tanrıları” adlı eserinde tüm bu sembolleri görmek mümkündür.

Sanatçı eserlerinde, yaşanan toplumun ve evrensel boyutta dünya sorunlarının, insanda yarattığı karmaşayı, şaşkınlığı betimlemiştir. Meksika’daki Güzel Sanatlar Sarayı Müzesi’nin duvarında bulunan “Katharsis” adlı eseri bu karmaşıklığı en iyi biçimde gözler önüne sermektedir. Üçleme halinde çalıştığı bu eserin, orta bölümü, şiddetle karşılaşan insanlar, tüfekler, gizli güçler ve fahişeler çarpıcı resim üslubunda betimlenmiştir. Orozco, Diego Rivera gibi Amerika’ya da giderek sanatını orada da uygulamıştır. Eserlerinde çizgi ve ekspresyonist renklere verdiği önem, anlatımı daha da güçlendirmiştir. Sanat tarihinde, Meksika toplumsal gerçekçi resminin en kuvvetli temsilcisi olarak anılır.

Devrimden en uzak olan ressam Rufino Tamayo, Meksika’nın o dönemdeki tek tuval ressamıdır. Duvar resimleri de yapmıştır. Resimleri ülkesinin geleneksel sanatlarından etkiler almıştır. Dekoratif bir yöne sahip olan eserlerinde lirik bir hava mevcuttur. Nispeten renk resmi özelliği de taşıyan yapıtlar üretirken, kompozisyonlarında derinliğe rastlanmayacak, yüzey resimleri oluşturmuştur.

Meksika’nın primitif ve arkaik sanatlarını da önemseyerek, batı sanatından aldıkları izlenimlerle eserlerinin alt yapısını oluşturan bu sanatçılar, toplumda yaşananlarla ilgili düşüncelerini söylerken, toplumsal gerçekçi resmin önemli yapıtlarını ortaya koymuşlardır. Ana fikri devrim olan, modern Meksika sanatını, oluşturmuşlardır. Sovyetler Birliği’ndeki sanatçıların da hedefi aynıydı, fakat ülke yönetiminin öngördüğü sanat anlayışı bu yönde değildi. Sanatçılar zaten

uyguladıkları ikon ve öykü baskı resimleri, yerel kaynakları ele alarak oluşturdukları üslupla da, yeterince etkin olamadıklarından, istedikleri toplumsal gerçekçi resme ulaşamamışlardır.

1917 yılına kadar Rusya, demokratik özgürlükleri hayata geçirmemiştir. Dönemin diğer gelişmekte olan ülkelere oranla daha atılımcı ve devrimci bir yapıya ulaşma isteği vardı. Rusya’da, savaş ve 1917 Devrimi’nin doğurduğu sorunlarla başa çıkmaya çalışan aynı zamanda devleti kalıcı hale getirmek için çabalayan devlet adamları, sanatçılardan destekleyici çalışma yapmalarını istemiştir. Rus sanatçılar da ülkelerinin siyasi ve sosyal gelişimine duyarlıydılar. Maleviç, Kandinsky, Tatlin, Rodçenko gibi sanatçılar birbirinden ayrı tavırdıydılar. İçlerinde en sivri uçlarda olanlar Tatlin ve Kandinsky’di. Ancak hepsi, sanatlarını toplumsal bilinç içinde, eleştirel olmayan yapıcı tutumda gerçekleştirmişlerdir. 1920’li yıllarda Vladimir Tatlin ve onu takip eden konstrüktivist sanatçılar, devlet politikası doğrultusunda komünizm için destekleyici olacağını düşündükleri, aslında etkisiz ve anlatılmak istenen güdüleştirici bir üslup ortaya çıkarmıştır. Sovyet halkının çoğu, kültür seviyesi düşük köylü sınıftan oluşmaktaydı. Tatlin’in yaptığı “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” halk için anlaşılması güç bir eser olmuş, hedefe ulaşamamıştır.

1920’lerin sonlarına doğru Sovyet Rusya’daki Komünist parti döneminde, siyasi iktidarın öngördüğü sanat türü sosyalist gerçekçilik olmuştur. Stalin 1920’ler sonrasında tüm sanat dallarının sosyalist gerçekçi tavırda üretilmesini dayatmıştır. Sovyet politikasından yana olan sosyalist gerçekçi ressamlar, aslında geç dönem 19.yüzyıl naturalizminin samimi ve iyi örneklerini ortaya koymuşlardır. Kolayca anlaşılacak bir sanat yolu tercih etmişlerdir. Ancak devrimci sanatın retorik oluşu resmi illüstrasyona dönüştürür. Yaptıkları şey, “ İlk salt teorik dogmanın isteklerine uygun olarak yapay ya da farazi bir olay yarat, sonra da elden geldiğince doğal biçimde bu olayın resmini yap ki, hayattan alınmış gibi görünsün. Böylelikle, doğal olmayana, düzmece olana bir özür olur çıkar naturalizm”⁶ Bu üslupla, kitsch’e varan eserler üretmekten öteye gidememişlerdir.

⁶ John Berger, **Sanat ve Devrim**, Çev.Bige Berker, 43.

1932 yılında Sovyet Merkezi Komitesi, tüm sanatçıları ve sanatçı gruplarını bir araya toplayan “Sovyet Sanatçılar Birliği”ni kurmuştur. Moskova ve Leningrad’da sergiler yapılmış, ortaya çıkan eserlerde, propagandacı yön ağır basmıştır. Amaç, sosyalist bir toplum yapısı oluşturmak, halkı bu yönde bilinçlendirmektir. Ancak fütürist, süprematist ve konstrüktivist eserler de, sergide yer almıştır. 1930’lu yıllarda yapılan, sosyalist gerçekçilik adı altında yapılan eserler toplumca benimsenmemiştir.

Sosyalist gerçekçi sanat tavrını, 40’lı yıllarda Batı’da tekrar ele alan sanatçılar olmuştur. Fransa’da, kübizm alt yapısına sahip ressamlardan Andre Fougeron, Amblard ve Talitzki sosyalist gerçekçiliğin temsilcileri olarak görülür. Eserlerinin gerçekçi olarak nitelendirilmesi, seçtikleri konulardan ileri gelmektedir. İşçiler ve sömürge savaşları resimlerine konu olmuş, sanat değeri açısından ise önemsiz kalmıştır. Yine İtalya’da Renato Guttuso da, nesnel gerçeklikten uzak eserler üretmiştir. Natürmortlarıyla, toplumda yaşananları, sembollere dönüştürerek anlatmıştır. İkinci dünya savaşının olumsuz etkilerini anlattığı eserler üretmiştir. Guttuso’nun resimlerinde yapmaya çalıştığı şey, toplumsal gerçekleri, toplumsal gerçekçiliğin tavrı olarak, çarpıcı biçimde yansıtmaktır. Fakat sanatçı sosyalizmi görüş olarak benimsemiş olsa da, yaptığı eserler daha çok Avrupa’lı ressamların resim üslubundaydı.

Bir resimde sanatçı, yaşanan toplumsal sorunları, çelişkileri eserine yansıtırken, bir sorun olduğunu ne kadar vurgularsa, o derece toplumsal gerçekçi olarak görülür. Bu bir üsluptan çok bir sanat tavrıdır. Toplumsal sorunlara karşı duyarlı davranan sanatçı, konu seçimiyle toplumu işaret ederken, bu konudaki kişisel görüşlerini anlatmaya çalışmıştır. Teknik açıdan, herkesin anlayabileceği şekilde net, açık, gerçekçi biçimde betimlemiştir. 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başında toplumsal gerçekçi resim tavrında birçok sanatçı çaba göstermiştir. Sanatçılar kimi zaman bireysel davranmışlar, kimi zaman yaşadıkları ülkenin yönetim biçimine ayak uydurmuşlar ya da uymak zorunda bırakılmışlardır. Bu doğrultuda bir kısmı toplumdan seçilmiş konularıyla, yerel değerlerin de öne çıktığı, modern sanatlarla sentezler yaparak çok iyi eserler ortaya çıkarmıştır. Buna Meksika resmi en iyi

örnektir. Diğeri ise, siyasi iktidarların, dogmatik düşüncelerine, doğrudan hizmet amaçlı çalışmalar yapılmıştır. Bunun sonucunda ne iktidar isteğine ulaşabilmiş ne de, sanat hedefini bulmuştur.

Toplumsal gerçekçi resim sanatı, Türk resminde de etkilerini göstermiştir. Yaşanan olumlu, olumsuz tüm sosyal ve siyasi gelişmeler, toplumsal olaylar ressamı derinden etkilemiş ve Türk resminde de toplumsal gerçekçi sanatçılar, eserler ortaya çıkmıştır.

2.2 Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit)

Almanya'da 1920'lerin başında ortaya çıkan Yeni Nesnelcilik, sanatta bir diğer gerçekçilik tavrıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminde, savaş yıkıntılarını toplamaya çalışan, aynı zamanda başka ülkelere de savaş tazminatı ödemeye devam eden bir ülkedir Almanya. Versailles Antlaşması'yla Weimar Cumhuriyeti adıyla 1918 'de yeni bir cumhuriyet kurulmuştur. Bu cumhuriyet, sağ ve sol politik görüşlerin yoğun, şiddetli muhalefetine maruz kalmıştır. Cumhuriyet, yıkılma tehlikeleri atlatmıştır. Bu hem iç ilişkilerde hem de, dış ilişkilerde bunalımlara, neden olmuş, toplumu yaralamıştır. Yeni bir anayasa yapılmıştır ve daha sonra Almanya'nın dış borç ve savaş tazminatları ödemeleri 1924 yılında Dawes Planı ile yeniden düzenlenerek ekonomiye bir düzen sağlanınca, bu ortam biraz daha durulmuştur. Yaşananlar Alman sanatında yeni bir sanat tavrını ortaya çıkarmıştır.

Sanatta, sert eleştirel tavır, neredeyse saldırganca olarak nitelenen bir sanat üslubu doğmuştur. Bu dönemde, gerçekçi sanat tavrını gösteren sanatçılar, hiçbir manifesto yayınlamamışlardır. İlk kez, Mannheim Sanat Galerisi müdürü Gustav Friedrich Hartlub, bu sanat yaklaşımını, Yeni Nesnelcilik "Neue Sachlichkeit" olarak isimlendirmiştir. 1925 yılında, aynı isimle, 32 sanatçı ve 124 eserden oluşan bir sergiye öncülük etmiştir.

Yeni Nesnelcilik, dört grupta incelenmiştir. Klasikçiler, Veristler, Rousseau okulunun takipçisi naif sanatçılar, Valori Plastici'nin İtalyan sanatçıları. İçlerinde en etkili, kalıcı ve dikkat çekici olanı, Veristler olmuştur. Bunlar sol görüşlüdürler. Toplumsal olayların olumsuz yanlarını, yapıtlarında eleştirel bakış açısıyla sunmuşlardır. Veristik eğilimli sanatçılar, savaşın yarattığı yıkımdan ve insanlara yaşattığı acıdan etkilenerek, sanatçı duyarlılığı ile yapıtlarını vermiş olmaları, onları aynı paydada buluşturmuştur. Bu sanat anlayışının öne çıkan ressamı, Otto Dix ve Georges Grosz' dur. Onlar aynı zamanda savaşa yakından tanık olmuş kişilerdir.

Otto Dix, savaş karşıtı tavrını, resim ve grafiklerinde çarpıcı olarak yansıtmıştır. Oluşturduğu kompozisyonlarda, konuyu şekillendirecek ayrıntıları daha belirgin hale getirmiştir. Gözden kaçan ayrıntıların, olayın içinde, aslında ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştır. Bu yaklaşım biçimini, “Savaş” isimli baskı çalışmalarında, savaşın dehşetini, savaşın insanlarda yaptığı fiziksel tahripleri, kullanılan kimyasal gazların etkileri, izleyeni dehşete düşürecek biçimde vermiştir. Savaşta başrol oynayan kişiler, uygulanan savaş yöntemleri, kullanılan araçlar, hiciv halinde işlenmiştir. Veristik eğilimli sanatçıların eserlerine, Nietzsche'nin felsefesi de şekil vermiştir. “Friedrich Nietzsche'nin eleştirilerindeki hiçliğe varan acımasız tutumu, Dix'e toplumda gizli olan çirkinlikleri, izleyiciyi adeta şok eden bir doğruculukla açığa serme itisini vermiştir.”⁷ Savaş sonrası, Almanya'nın şehir hayatını yansıttığı eserler de üretmiştir. Şehir insanı, yaşamları, zenciler, hayatından bıkmış fahişeler, barlar, genelevler, cinayetler resimlerinde yer almıştır. “Büyük Şehir” isimli triptik özellik taşıyan resmi de bunlardan biridir. Orta bölümde, kapitalist sistemin zenginleri, yan kanatlarda ise, ülke için savaş vermiş, sakat kalmış olan insanları yansıtmıştır.

Georges Grosz'un eserleri, toplumdaki çelişkileri, çirkinlikleri, siyasi ve ahlaki olumsuzlukları belgeleyici nitelik taşır. Siyasal ve sosyal olayların, özellikle yanlışlıklarını işlemiştir. Nedeni ise, doğrunun düşünülüp bulunmasına, bu yolla işaret etmiştir. Resimlerinde, kübizmi ve İtalyan fütürizmini temel almıştır.

⁷ Bkz. (3), BERKSOY, 83.

Kübizmin olanak sağladığı hareketi, kompozisyonlarında kullanarak dramatik bir etki yakalamıştır. Grosz'un önemli eserlerinden biri olan "Sabah Saat Beşte İdareci Sınıfının Yüzü" adlı resim, sanatçının iki uç noktada yaşayan insanları, tabloyu alt ve üst kısma ayırarak yerleştirmiştir. Alt kısımda, kapitalist sistemin egemenleri olan patronlar büyük bir yer kaplamaktayken, asıl üretim yapan işçiler, küçük bir alanda fakat onların üstünde yer almıştır. Bu tavır, sanatçının haksızlığa olan tepkisinin resmidir. İşçi sınıfına ait olan insanlar, çalışma yaşamının yıpratıcı yönleriyle, vücutlarındaki bitkin, ezilmiş, sömürülmüş halleriyle yansıtılmıştır. Oysaki patron kesimini, paranın yarattığı değer yitimi, fahişe kadınlar, şişeler, kadehler, etrafa saçılmış yiyecekler, emekçinin üretimini savurganca harcamanın çirkinliğini, eleştiren biçimde betimlemiştir.

Nazi rejimi döneminde, Dix ve Grosz'un eserleri yoz olarak görülmüş, yasaklanmıştır hatta sabote edilmiştir. Onlarla birlikte pek çok sanatçının da eserleri yasaklanmıştır. Başta Dix ve Grosz olmak üzere sanatçılar, geç dönem izlenimcilikten, dadaizmden, fütürizm ve ekspresyonizmden etkilenerek, çeşitli üsluplarda eserler üretmişlerdir.

3. TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLER

3.1 Türkiye’de Cumhuriyet’le Başlayan Kültür ve Sanat Politikaları

Meşrutiyet'ten Cumhuriyet dönemine kadar geçen zamanda yaşanan I.Dünya Savaşı, işgaller ve Kurtuluş Savaşı sonunda, Türk milleti yeniden yaşama sıkı sıkıya sarılmıştır. Anadolu topraklarında yaşanan kıyımlar, Türk milletini derinden sarsmış olsa da, Atatürk’ün kurduğu Cumhuriyet, ülkede yeni bir canlanma sağlamıştır. Akıl ve bilimin ışığında, eğitim ve öğretime ağırlık verilmiştir.

Cumhuriyet kurulmadan önce, Osmanlı zamanında sanat, sosyal ve siyasal yapının getirdiği şartlarda yapılmıştır. Resim ve heykel, Sanayi-i Nefise mektebinde bulunan, sanatçılar tarafından üretilmiştir. 1908’de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921’de isim değiştirerek, “Türk Ressamlar Cemiyeti” olarak faaliyetlerine devam etmişlerdir. İlk olarak, Galatasaray Lisesi’nde 1916’da 48 ressamın yapıtlarından oluşan bir resim sergisi açılmıştır. İlerleyen yıllarda, çeşitleri artarak devam etmiştir. 1933’de başlayan İnkılâp Sergileri, 1939’dan başlayan ve her yıl düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, 1938–1945 arasında Yurt Gezileri Sergileri.

Çağdaş bir ülke oluşturmak adına ülke, bu dönemde, sınırlı olanaklara sahip olsa da, her açıdan, gelişim, değişim yolunda adımlar atılmıştır.

Türkiye’de resme siyasetin yansıması, ilk olarak Cumhuriyet’in kuruluşunun ardından olmuştur. Hem Cumhuriyet’in gereklerine uygun bir üslup ve anlayış, hem de Atatürk İlke ve İnkılâplarını destekleyen yapıtlar üretme biçimde, bir tavır oluşturmuştur ressamlar. Aynı zamanda, devletin gerçekçi sanat tavrını sanatçılardan desteklemesi de, cumhuriyet ideolojisini gerçekleştirebilmek için, gerekliydi. Sanatın fonksiyonu, bu amaç için büyük destekti. İlk olarak; Cumhuriyet’in kuruluşu, Atatürk, Kurtuluş Savaşı, Atatürk İlke ve İnkılâpları, kişileri ve gelişmeler heykel ve

anıtlarla yansıtılmıştır. Heykel, Türk sanatı için yeni bir adımdı ve çeşitli teknik çalışmalar için, başlangıç olarak Avrupa’da, yabancı heykeltıraşlara yaptırılmıştır. Bu eserler de, olaylara ve kişilere övgü de söz konusudur.

1914 kuşağı ressamaları, tüm bu gelişmeler içinde doğmuştur. Bu sürece, Atatürk portreleri yaparak, katkıda bulunmuşlardır. Çallı’nın 1914–1924 yıllarını kapsayan, ilk dönemi olarak görülen bu yıllarda, Türkiye’de ki gelişmeleri, batılılaşma eğilimini, tuvallerine aktarmıştır. Toplumsal çevreye, sosyal yaşama, Osmanlı toplumundaki değişimlere, Atatürk’ün devrimleriyle gelen yeniliklerle bütünleşme çabasını, Çallı’nın resimlerine baktığımızda, görebiliyoruz. Şişli atölyesinde, diğer ressam arkadaşlarıyla ürettiği, Kurtuluş Savaşı’nı yansıtan resimleriyle de dönemine ışık tutmuştur. Özellikle, portreleri, figürlü peyzajları, onun üslubu olmuştur neredeyse.

Çallı’nın kadın portreleri, kadını bulunduğu mekânla işlemiş, yaşam şekliyle ortaya koymuştur. “Şapkalı Kadın Portresi”nde (R: 3.1.1) oturduğu koltukla, omuzları açık bir elbiseyle, şapkasıyla, elindeki ağızlıklı sigarası ile kadının sosyal durumunu gözler önüne koymuştur. Çağdaşlık, hissedilmektedir.



Resim 3.1.1. İbrahim ÇALLI , “Şapkalı Kadın Portresi”, 1924

Genç kızları ise, çarliston modasında, şık elbiseleri ile kimi zaman bir parkta, kimi zaman baloda, müziği de hissettiren fırça kullanımıyla, onları dans ederken resmetmiştir. “Bize, bir takım olguların ve yaşanmış gerçekliklerin görüntü antolojisini sunmuştur, kendisi nasıl görmüşse, öyle göstermiştir.”⁸ İzlenimci resmin, tuş tekniğini kullanmış olsa da, nesnelerin genel biçimlerini deforme etmeden işlemiştir. Çallı, üslubu ile gerçekçi olmamış ancak, ele aldığı konular açısından, yaşanan gerçekleri betimlemiştir.



Resim 3.1.2. İbrahim ÇALLI, “Bir Balo Gecesi”, 1929

Ali Avni Çelebi'nin Güzel Sanatlar Birliği'nin 1927'deki 11. Galatasaray Sergisi'nde sunduğu “Vitrin” ve “Natürmort”, Zeki Kocamemi'nin de 7 eseri tepkiyle karşılanmıştır. Sebebi, bu resimlerin, Türk resminde ilk olarak, konstrüksiyona dayalı kübizmden ve ekspresyonizmden etkiler almış, bu yönde biçimlendirme yapılmış olmasıdır. Ali Çelebi, rengi, biçim ve çizginin önüne geçirmemiştir. Bu yanı sıra, kübizme bağlılığını kanıtlar.

⁸ Kaya ÖZSEZGİN, *Türk Ressamları Dizisi-2 İbrahim Çallı*, 26.

İlk çalışmalarından biri olarak değerlendirebileceğimiz “Maskeli Balo”(1928) biçim ve renk olarak, kübizmin etkisinde yapılmıştır. Desen, uyum ve konstrüksiyon bakımından kuvvetlidir. Sanatçının, rengi kullanmakta gösterdiği tavırsa; Hem kübizmin rengi saklama anlayışını, hem de ekspresyonizmin çarpıcı kullanımını, dengeli olarak yansıtmıştır. Çok figürlü bir kompozisyondur. Kent yaşamının, insan üzerinde bıraktığı olumlu, olumsuz etkileri, gerçekleri, yarattığı zıtlıklarla, çarpıcı hale getirmiştir. Konu bakımından, izleyene neşe ve keyif gibi duyguları aktarması beklenirken, düşünce ve hüznün resme hâkimdir. Kompozisyonun ortasında bulunan kızın ifadesi, hüznü yansıtarak, resmin içeriğine işaret etmektedir.



Resim 3.1.3. Ali Avni ÇELEBİ, “Maskeli Balo”, 1928

Sanatçı, I.Dünya Savaşı'nı da anlattığı resimler yapmıştır. “Silah Arkadaşları” adlı eseri buna örnektir. İlerleyen yıllarda, özellikle 1950’lerde, insanı, yaşadığı çevre ile içinde bulunduğu durumları, resimlerinde irdelemiştir. “Hamamda kese”, “Seyyar Satıcı” gibi.

İki genç ressam olan, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin, eserlerinin Türkiye'de sergilenen ilk "kübik" resimler olduğu dönemin yazarları tarafından dile getirilmiştir. Namık İsmail, Yedi Meş'ale gazetesindeki:

"Yeni ve orijinal olmak kaygısı ile dahi, sanatkâr, mecnun ve modacıdan mürekkep olan bu coşan ve buruşan kafiye artık sükûnet gelmeye başlamıştır. Hatta bu hareketin alemdarı olan Picasso bile kübist ve dadaist tarzlardan geçtikten sonra şimdi klasikten daha eski olan, akademik resim yapmaktadır." ⁹ sözleriyle gençlerin tavrını, sanat görüşlerini anlayamadığını yazmıştır. Nurullah Berk ise: "Maskeli Balo, çizgi istifi, figürlerin dinamizmi, kâh olgun, kâh sert renklerin uyumu bakımından, Türk resminde açılan yeni bir çağırın habercisi" ¹⁰ olarak görmüştür.

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, Türk resminde şimdiye kadar hiç önemsenmemiş olan, çizgi, geometrik yapı ile biçimlendirme anlayışını uygulamışlardır. Mekân derinliği, oylumsal değerler öne çıkar. Resimlerindeki öznel deformasyonlarla, ton lokallerin oluşturduğu dikkat çekici görünümle, dönemlerinde Türk resmine yenilik getirerek, öncülük etmişlerdir. Araştırmaya yönelik bir tavır ortaya koyarak, soyut eserlerinde bunları işlemişlerdir.

3.1.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Cumhuriyet'in kuruluşuyla, devrimlerin gerçekleşmesi ve bu gelişmelerin kalıcılığını sağlamak için, sanatla siyasi ideolojinin, gerekli olan etkileşiminden sonra gelişen, daha da önemli sanat hareketleri olmuştur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile "D" Grubu'nun atılımları dikkat çekici olmuştur.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri; izlenimci sanat akımının izinde resim yapan, 1914 kuşağı ressamlarından oluşan, Güzel Sanatlar Birliği üyelerince, beğenilmemiştir. Renk ve ışığı, resimlerinin baş unsuru olarak gören Güzel Sanatlar Birliği üyelerine karşı, desen, hacim, biçim ve mekân unsurları, bu

⁹ Kıymet GİRAY, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, 242.

¹⁰ Gönül GÜLTEKİN, *Ali Çelebi*, 56.

gençlerin resim tavrında öne çıkmaktadır. Farklı bir sanat tavrını ortaya koydukları için eleştiri alan gençler, eserlerini topluma gösterme, anlatma kararı alarak bir birlik kurmuşlardır.

"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" 15 Temmuz 1929'da kurulmuştur. Çeşitli konularda eserler veren grup üyeleri, sanat anlayışlarıyla, Türk resmine yeni ve çağdaş bir tavır getirmişlerdir.

Grup üyelerinin, birbirinden ayrı sanat anlayışlarında eserler üretmeleri, Türk resminde, özellikle konu bakımından çeşitlilik yaratmıştır. Köy yaşamı, tarımsal üretim, vitrinler, bar mekânları, Atatürk devrimleri, ülkenin okuma yazma seferberliği gibi konuları resimlerinde yansıtmışlardır. Bu konular, toplum yaşamının gerçeklerini vurgular nitelik taşımaktadır. Sanatçılar, topluma duyarlı oluşlarıyla, değişen ve gelişen yurt gerçeklerini, resmin güçlü dilini kullanarak, izleyenlere yansıtmayı bilmişlerdir.

Gruptan Mahmut Cuda ve Şeref Akdik resme ilk başladıkları dönemde figür resmi çalışmış, her ikisi de gerçekçi eserler üretmiştir. Mahmut Cuda ileriki yıllarda, natüremorta yönelmiştir. Şeref Akdik'in resimlerinde, ışık ve renk dikkat çekici hale gelmiş, bu unsurların sağladığı olanakları kullanarak, resimlerini gerçekçi anlatımda üretmiştir. "Ayna Önünde Şapkalı Kadın, Şapkalı Çocuk" adlı eserlerinde Türk toplumunun yaşamındaki değişimleri aktarmıştır. Cumhuriyet ve Atatürk devrimlerini, resimlerinde yansıtmıştır. Şapka devrimi, Atatürk'ün çağdaşlaşma yolunda, getirdiği önemli bir yeniliktir. Sanatçının, bu konuyu resmetmesindeki amacı, döneminde yaşanan toplumsal gelişimleri izleyerek, olumlu değişimleri, gerçekleri vurgulamaktır.

Refik Epikman koyu lekeler halinde çalışırken, Cevat Dereli izlenimci yanı ağır basan resimler üretmiş ve giderek geometrik renk lekelerinden, lirik lekesel anlatımlara kaymıştır. Bu tarzda kendini en iyi şekilde ifade etmiştir. Refik Epikman'ın, "Bar, Ağaçlar, Arzuhalci" vb. resimlerinde, konu ve teknik yaklaşım açısından, Ali Avni Çelebi'ye yakın bir tavrı vardır. Nurullah Berk, Lhote ve

Leger'den aldığı eğitimin ışığında, geometrik planları öne çıkarıcı, katı figürleri resimlerinde oluşturmuştur.

1942 yılında, tüm sanatçıları bir araya getirme hedefiyle, Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti adı altında birleşerek, etkinliklerine devam etmişlerdir. Aynı sebep doğrultusunda, 1950'de isimlerini değiştirerek, Ressamlar Derneği'ni kurmuşlardır.

3.2. 1930'lu Yıllarda Türk Resminde Toplumsal Amaçlı Girişimler

Cumhuriyet'in onuncu yılına gelindiğinde, yapılanlar incelenerek, yapılması gerekenler konusunda yeni bir atılım dönemine geçilmiştir. Demokratik yaşamı kavramaya çalışan bir topluma, rejimin getirdiği yenilikleri, faydaları tanıtmak, toplumu bunlara alıştırmak için ve bunların yanı sıra ülkenin kalkınması için programlar hazırlanmıştır. Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma, ancak toplumun her kesiminin bu hedefi benimsemesi ile oluşabilirdi. Afife Batur, gelişmeleri, devrimin ideolojisini, şöyle değerlendirir:

" Devrimler 1923'ten başlayarak beş yıl gibi kısa bir sürede yasal olarak gerçekleştirilmiştir. Ama önce Terakkiperver Fırka, sonra da Serbest Cumhuriyet Fırkası olaylarının da gösterdiği gibi, halk kesimlerine ulaşan bir program içerikle beslenmemiştir. 'Tutarlı bir ideolojik ve örgütsel çaba' konusunda büyük boşluklar bulunuyordu. 30'lu yılların başında Kemalist Devrim'in ideolojisini yerleştirmek amacıyla, bir yandan yerel örgütlenmelerle kitle eğitimine girişildi; bir yandan da bizzat Mustafa Kemal'in kişisel çabalarıyla güçlenen ve zenginleşen bir kurumlaşma başlatıldı. 1928 yılındaki büyük ve önemli yazı devrimlerinden, Latin kökenli yeni alfabenin öğretilmesi ve okur-yazarlık için eğitim seferberliğinden sonra

Halkevlerinin kuruluşu (1932) ve hızla yaygınlaştırılması; Türk tarihinin bilimsel olarak araştırılması için Türk Tarih Kurumu'nun (1931), Türkçenin Osmanlılıktan arındırılması için Türk Dil Kurumu'nun kurulması, programın bilinen örnekleridir. Böylece 30'lu yıllar başlarken etkin bir ideolojik program, tek parti yönetiminin koşullarının da yardımıyla, düşünce ortamının belirleyici çizgisi haline geldi." ¹¹

1930'lu yıllarda, dünyadaki ekonomik kriz nedeniyle, başka ülkelerde olduğu gibi, sanatın devlet tarafından desteklenmesini gündeme getirmiştir. Bu durum Türkiye'de devletçiliği güçlendirmiş ve ilk olarak mimaride bunun etkileri görülmüştür. Bu yıllardaki Sayıştay Binası buna örnektir.

Binanın inşası bittikten sonra mimar Ernest Egli, değiştirilmek istenen bina cephesinde kübik formlar kullanmıştır. Mimaride işlevsel özellikleri öne çıkaran, yalın, dengeli, abartısı olmayan, kübik formlu dış cephe düzenlerine geçilmiştir. Bu çalışmalar, devlet politikasının tercihiydi.

İkincisi ve önemli olanı, Cumhuriyet'in geçirdiği ilk on yılın sonunda alınan gelişmeye yönelik kararlardır. Atatürk bu kararları 10. yıl nutkunda da okuyoruz: "Yurdumuzu dünyanın en mamur ve en medeni memleketleri seviyesine çıkaracağız. Milletimizi en geniş ve refah vasıta ve kaynaklarına sahip kılacağız. Milli kültürümüzü muasır medeniyetler seviyesinin üstüne çıkaracağız." Cumhuriyet Halk Fırkası 1931 yılındaki üçüncü kongresinde, programı hayata geçirmeyi başarmıştır. Bu yıllarda sanatçılar, Batı'nın modern akımlarına merak sarmışlar ve bu yönde uygulamalar yapmışlardır. Bir yandan yazarlar düşünce tarihini araştırarak, sanata katkısı olabilecek felsefi görüşleri anlama, öğrenme çabası göstermişlerdir. Bu çaba, Cumhuriyet'in hedeflerine uygun düşünce geliştirmeye yönelikti. İsmail Hakkı Baltacıoğlu 1931 yılında yazdığı, 'Sanat ve Demokrasi' adlı kitabına, Atatürk'ün belirlediği ülkü olan "Muasır"ı ana konu yapmıştır. Muasır kelimesinin ne anlam ifade ettiğini ve kullanıldığı alanları açıklamıştır.

¹¹ Bkz. (9), GİRAY, 338.

"Kitabın mimari bölümünün çeşitli paragraflarında, şu temel görüşler içinde araştırılmış ve açıklanmıştır: Muasır cemiyetler, demokratik teşkilata malik olan zümrelerdir. Muasır cemiyetlerin en kuvvetli temayüllerinden biri de müsavatchılıktır. Bu cemiyetler, her şeyden evvel ilmin mahsulüdür." ¹²

Atatürk'ün tavrı bu yönde olduğu için, tüm yazarlar, mimarlar, bilim adamları ve ressamlar döneme ve devletin kalkınma programına uyumlu, çağdaş gelişmelere açık bir görüşe sahip olmuşlardır. Bu yolda çalışmalar yapmışlardır.

1933 yılında Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamaları kapsamında başlayan İnkılâp Sergileri de, bu çalışmalardan biridir. Sergilenen resimlerin konuları; Cumhuriyet ideolojisini, bunun getirdiği yenilikleri, gelişimleri ve bu yolda çaba sarf eden, başta Atatürk olmak üzere diğer kişileri yücelten resimlerdi. Yüceltme unsuru, eski çağlardan beri uygulanmıştır. Gotik sanatta İsa, normal insan ölçülerinden daha büyük gösterilmiş, Rönesans'ta diğer insanlardan daha yükseğe yerleştirilmiş, gerçekçi ifadenin oluşmaya başladığı dönem ve kültürlerde, İsa, kompozisyonun tam merkezinde yer almıştır. Bu tür uygulamalar, İnkılâp Sergileri'nde yer alan eserlerde de, gözlemlenmiştir. Bu eserler, Sovyet Rusya'da da, devlet politikası olarak, yapılması zorunlu olan, sosyalist gerçekçi tavra yakındır. Fakat aralarındaki en önemli farkı, Kemal İskender, şöyle açıklıyor:

"İnkılâp Sergilerinde gösterilen yapıtlar, sosyalist realizm anlayışının, çeşitli ülkelerde, örneklerine oranla, içerik olarak daha az "heroik" ya da hamasi; biçimsel olarak ise daha "cılız" ya da yeteri kadar yetkin değildir. Ancak bu ikisi, (ya da daha başkaları arasındaki) benzerlik ise, ideolojinin hizmetindeki, övgü ya da yüceltme çerçevesinde yaratılan sanatın, dünyanın her zaman ve mekân kesitinde geçerli olan değerler ve biçimler sisteminin değişmez yapısından ya da ikonografisinden kaynaklanır". ¹³

¹² Bkz. (9), GİRAY, 339.

¹³ Kemal İSKENDER, *Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri*, 42,44.

İnkılâp Sergileri’nde yer alan bu eserler MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde yerlerini almıştır. Şeref Akdik’in “Halk Mektepleri” isimli resminde, kompozisyonun ön planında, sağda ve solda köylü kadınlar, merkezde daha açık tonlarla betimlenmiş, okuma yazma öğreten, çağdaş, şehirli bir bayan öğretmen ve yanında köylü bir kadın yer almaktadır. Köylünün eğitimi ve özellikle Latin alfabesiyle okuma yazma öğretilmesi, Atatürk’ün yaptığı harf inkılâbı, bu resimde vurgulanmıştır.

Sanatçının “Okula Kayıt” adlı resmi de yine Atatürk’ün eğitim konusuna verdiği önem ve atılımları sergilenmiştir. Bu kompozisyonda da kayıt işlemlerini gerçekleştiren görevli, çocuklarını kayıt yaptırmaya getirmiş olan insanlar, resmin ön planında, merkeze yerleştirilmiştir. Şeref Akdik’in bir başka önemli resmi de “Atatürk Telgraf Başında” adlı yapıtıdır. Resimde siyah ve kahverengiler yoğun olarak kullanılmış, tavanda bulunan lambadan yayılan ışık, mekânı ve Atatürk’ün yüzünü aydınlatmasıyla, konuyu çarpıcı hale getirmiştir. Kurtuluş Savaşı ve Atatürk’ün Türkiye Cumhuriyeti’ni kurmaya çalıştığı dönemde, telgraf, haberleşme adına çok büyük önem taşımıştır.

Atatürk devrimlerinin en önemli özelliklerinden ulusallaşma ve çağdaşlaşma yolunda gerçekleştirilen; havacılık alanında, uçak üretimi, havacı yetiştirme, Türk Hava Kurumu ile kurumsallaşma biçiminde politikalar yer almıştır. Atatürk’ün “İstikbal Göklerde” gibi deyişleri de olmuştur. Buna bağlı olarak, Nurullah Berk’in “Tayyareciler” adlı eseri de bu toplumsal gelişmeleri anlatan bir resimdir. Yine bu gelişmelerin yansıdığı, Zeki Faik İzer’in, Delacroix’nın “Halka Önderlik Eden Özgürlük” adlı yapıtı “İnkılâp Yolunda” isimli resminde yeniden yorumlanmış, sergi içeriğine ve devletin beklentilerine uygun, Cumhuriyet ilke ve inkılaplarını anlatan bir eser meydana getirmiştir. Ancak, olumsuz eleştirilerle karşılaşmıştır.

Sergide yer alan resimler, ressamın üslup olarak kişisel yaklaşım gösterebilir de, ortak yönleri olarak görülen, toplumsal gerçekçilik dikkat çekmektedir. Betimledikleri konularla, kompozisyon kurgularıyla bunu kanıtlamışlardır.

3.3. 1940'lı Yıllarda Türk Resminde Toplumsal Amaçlı Girişimler

II. Dünya Savaşı'nın neden olduğu ekonomik bunalımlar ve Atatürk'ün ölümü Türkiye'de zor günlerin yaşanmasına sebep olmuştur. O dönemde İsmet İnönü tarafından tek partiyle yönetilen Türkiye, savaşa katılmadığı halde, dünyada yaşanan savaşın tüm olumsuzluklarını, yokluklarını aynı anda yaşamıştır. Devlet, toplumda adaleti, sosyal eşitliği bir düzene oturtamamıştır. Zengin, yoksul, işçi, köylü gibi sınıflar arasındaki sosyal farklar giderek büyümüştür.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte başlayan devrimlerin ve çağdaş uygarlığa ulaşma atılımlarının devamı için CHP 1938 yılından başlayarak bazı önemli değişimler ortaya koymuştur. Bunlar başlıca; Kombinalar, köylerin birleştirilmesi, toprak reformu ve köy enstitülerinin kurulmasıdır.

"Gerek kent ve kasabalarda, gerek en yoğun üretici çoğunluğu barındıran köylerde yaşayan yığınlar, Cumhuriyete ve devrimlere, söylenenlere ve yapılanlara, hatta olumlu kanunlara karşın, neresinden bakılsa ilkel bir yaşam içindeydiler... 1935'lere varıldığında, bu sınıfsal çelişkiler ve zorunluluklar bir düğüm noktasına varır: İktidardaki küçük burjuva aydın-bürokrat kadro, gündemine aldığı toprak reformunu ancak 1945'de yasalaştırabilecek ve gerçek anlamıyla hiçbir zaman da uygulayamayacaktır." ¹⁴

Köy enstitüleri, üretim açısından imkânı bol olan, uygun köylerde açılmıştır. Köy enstitüleri uyguladığı eğitim yöntemiyle başarılı olmuştur ve asıl dikkati çeken de budur. Uygulanan yöntemin içeriği; araştırma, gözlem, deney, iş ve üretime dayalıydı. Yaratıcılığa yönelik değil de, ezbere dayalı bir eğitim olursa, eğitimin bireysel ve de toplumsal bir yararı olmazdı. Buna bağlı olarak, yapılan kalkınma planları için gereken beyin gücü elde edilemezdi. Bu nedenle, Köy enstitülerinin uyguladığı yöntem, her alanda benimsenmiş ve uygulamaya geçirilmiştir.

İsmet İnönü döneminde köy enstitüleri ve halk evleri açılarak, topluma evrensel kültür değerlerinin öğretilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, sanat

¹⁴ Server TANİLLİ, *Nasıl Bir Eğitim İstiyoruz?*, 48,50.

politikası oluşturulmuştur. 1939–1944 yılları arasında etkinliklerini gerçekleştiren "Yurdu Gezen Türk Ressamlar" programına tüm sanatçıların katılması istenmiştir.

Her yıl en az on sanatçı, yurdun çeşitli illerinde sanat çalışmaları yapmıştır. Özellikle gittikleri ilin yaşam şeklini, doğasını, yöreye özgü özelliklerini yansıtan resimler yapmaları istenmiştir. Bu çalışmanın ürünleri, İstanbul ve Ankara'da açılan sergilerde topluma aktarılmıştır. Yapılan resimler, Anadolu'yu görmeyenlere ve onun insanını bilmeyenlere tanıtmıştır. Bu çalışma bir süre sonra engellerle karşı karşıya kalmıştır. Ressamların özgür çalışma tavırlarına karşı eleştiri yapanlar olmuştur. Bu karşı çıkışların bir diğeri de, 1945 Yurt Sergisi'ne gönderilen ressamların resimlerinin sergilenmemesidir. Halkevinin bodrum katında, özellikle unutulmuştur.

Tüm bu olumsuz olaylara rağmen, devletin köyleri geliştirme, kalkındırma planı için köy enstitülerini açmış olması, eğitime verdiği önemin işaretidir. Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, programına köy enstitülerinden başka ilk defa teknik eğitim, sanat eğitimi ve halk eğitimi uygulamaları da koymuş ve uygulamıştır. Türk resminde toplumun gerçek yanları yavaş yavaş aktarılmaya başlanmıştır.

"1940'lı yılların hemen öncesinde her biri devlet tarafından gerçekleştirilen üç önemli yenilik, Türk resminin gelişimini etkilemiştir. Bunlar: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşu(Eylül 1937), düzenli olarak devam edecek olan ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin Ankara'da açılması (1939 Ankara Sergievi) ve ressamların yurt sergilerine gönderilmesidir." ¹⁵

Ressamların yurt gerçeklerini bizzat görüp yaşamış olmaları, sanatçıları etkilemiş, Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin yayılmasını sağlamıştır.

¹⁵ Bkz. (3), BERKSOY, 114.

3.3.1. Yeniler Grubu

Türkiye Cumhuriyeti 1933 yılında yaptığı devrimlerle büyük bir değişim geçirmiştir. Çağdaş, evrensel niteliklere sahip, kalıcı bir kimlik arayışına gidilerek, "D" Grubu adıyla toplanan sanatçılardan Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu, Zeki Faik İzer, Türk resminde, modern sanatı oluşturmayı hedeflemişlerdir. Çalışmalarını bu yönde sürdürmüşlerdir.

Temsil ettikleri sanatsal anlayış, kendilerinden önceki izlenimci yaklaşıma, başkaldırı niteliği taşıyordu. Ayrıca, o dönemde yalnızca devlet, sanatın müşterisi konumdaydı. Kendi sanat üsluplarını, devlete kabul ettirmek istiyorlardı. 1933 üniversite reformundan sonra, 1937'de "D" Grubu sanatçılarına, Akademi kadro verilmiş ve devletle olan ilişkileri bu sebeple güçlenmiştir. Akademi ortamı bu ressamlarımıza sanat çalışmalarında rahatlık, güvence getirmiştir.

"D" Grubu'nun, eklektik kübizmi, 1960 ve 70'lere kadar, devlet tarafından desteklenmiş, grubun, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki varlığı, onları ayrıcalıklı kılmıştır. Akademi, devletin, sanat konusunda yapılacak olan, tüm atılımlarına karar veren, tek kurum niteliği taşımıştır. Bu nedenle, Türk sanatına egemen olmuşlardır. Öyle ki, kendilerinin dışında, üsluplarına ve maddi çıkarlarına karşı gelişen, grupları ve bireysel hareketleri engellemeye çalışmışlardır.

Müstakiller ve özellikle "D" Grubu, 1930'lu yıllarda, ülkenin kalkınma ve gelişme hedeflerine yönelik olarak, sanatsal açıdan destek olmayı, kendilerine amaç edinmişlerdir. Ancak, seçtikleri resim üslubu olan, Andre Lhote'nin akademik kübizmi, amaçlarını gerçekleştirmek için, yetersiz kalmıştır.

Fütürizm, kübizm ve konstrüktivizm, tamamıyla, soyut bir biçimlendirme içerir. Üslup, bu nedenle, gerekeni ifade etme, siyasal ideolojiyi yüceltme konusunda, bir şey ifade etmemiştir. Sanat izleyicisi dışında, özellikle halka kendini duyuramamış, toplumsal gerçekçi olabilme özelliğine erişememiştir. Sadece, ele aldığı konular açısından, toplum yaşamından kesitler sunmuştur. D Grubu üyeleri, 1947 yılından

sonra, kendi kişisel sanat anlayışlarına göre eserler üretmişlerdir.

Türkiye'de Batı akımlarını takip etmiş olan "D" Grubu ressamlarının sanat tavırlarına karşı; 1933–1947 yılları arasında 15 sergi açarak kendi insanımızın ve yaşantımızın eserlere aktarılmasının doğru olacağını düşünen, bir grupla genç ressamın hareketiyle karşılaşılıyor. Bundan önce, Türk resim sanatında Batılı akımları savunan görüşlerin, bir grup sanatçı çevresinden aldığı olumsuz eleştirilerden bahsedelim.

Yöresel ya da yerel bir sanat akımı yaratmayı savunmuş olan kimi sanatçılar, "D" Grubu'nun çıkışını haklı gösterecek kanıtların, Türkiye'de henüz var olmadığını düşünüyorlardı. Bu grubu suçlamaya varan yazılarıyla eleştiren sanatçılardan biri de Malik Aksel olup, şu şekilde dile getirmiştir:

" O sıralarda Nurullah Berk bir katalogda, "D" Grubu'nun ilk sergileri kübizm, pürizm ve empresyonizm şeklinde görünerek memleketimizin durgun, akıllı uslu sanat havasında birer bomba gürültüsüyle patladı, ortalığı velveleye verdi diyor. Hâlbuki 1933'te Mimoza dükkânında açılan bu sergiden kimsenin haberi bile yoktu. Fakat genç ve ateşli sanat erleri, bunu böyle görmek, sanatta ihtilal yaratmak istiyorlardı... Aradan zaman su gibi geçti. Kübik resimlerin eskisi gibi itibar görmediğini anlayan aynı zümre, aşırı gittiklerini söyleyerek halka doğru dönmek arzusunu güttüler. Kilimlerin, heybelerin resimlerini yaptılar. Fakat yine bunlarda da bir Paris röprodüksiyon kokusu vardı. İçten ziyade dıştan gelen örnekler, gelenekleşmeğe yüz tutan sanatımızın havasına karıştı. Bu suretle hazır elbise gibi Fransız ekolü kendi biçimimizde uydurulmağa çalışıldı... Halkın zevkini hiçe saymak, onun zevkiyle alay etmek acaba halk resmi yapmak demek midir? Sanatın dost medihlerinden ziyade, acı ve gerçek tenkitlere ihtiyacı vardır. Bunun da artık sırası gelmiştir." ¹⁶

“Gene Malik Aksel'e göre, sanatta bir ihtilal havası yaratmak, gelenekler dışında bir

¹⁶ Kaya ÖZSEZGİN, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt:3*, 43.

sanat oluşturmak, kolay bir iş değildi. Bu tür hareketler, sanatı maddenin baskısından kurtarıp "anlaşılmayan bir dil" e götürmekle, insanlığın toplu duygularını anlatmaktan uzak kalıyordu.”¹⁷

"Yeniler" Grubu bu tartışmaların ortamında, ilk kez belli bir görüşte birleşen sanatçılar olarak çıkış yapmışlardır. Toplumsal gerçekçi anlayışı benimsemişlerdir ve bu yönde hareket etmişlerdir.

Toplumsal gerçekçi düşünceyle resme yeni bir tavır getiren Yeniler Grubu'nu etkileyen şeylerden bir diğeri, dönemin toplumsal gerçekçi edebiyatı olmuştur. 1940'lı yıllardan önce Toplumsal konular edebiyata girmiş ve 20. yüzyılın başında, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yapıtlarında daha çok kendini belli etmiştir. Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali'yle devam etmiştir.

Türkiye’de, toplumsal gerçekçi sanat eğilimi yayılmaya başlamıştır. Kent soylular, işçi-işveren ilişkileri, gecekondü vakası, toprak sorunları, uluslaşma en çok üzerinde çalışılan konuların başında gelmiştir. Bu konular üzerine çalışan toplumsal gerçekçilerden Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz öykü ve romanlarda, Atilla İlhan, Nevzat Üstün şiir, roman ve öykülerde yaşanan toplumsal gerçekleri aktarmıştır.

Cumhuriyet'in II. Dünya Savaşı yıllarında yaşadığı zorlu dönem, bu gelişmelerin ortaya çıkmasında baş sebeptir. Ülkenin aydın kesimi yaşanan sosyo-politik olaylara duyarsız kalamamış ve toplumsal bir uyanma yaşamıştır. Edebiyatta ve resimde toplumsal gerçekçi tarzda yapıtlar ortaya konmuştur.

Yaşanan bu değişimlerden daha önce de resim sanatında konularıyla toplumsal denebilecek yapıtlar verilmiştir. 1914 kuşağı ressamı, yapıtlarında Kurtuluş Savaşı'nı anlatan, halkın o zor ve sıkıntılı savaş ortamında yaşadıklarını, askerlerin kahramanlıklarını anlatan eserler üretmişlerdir. Cumhuriyet'in kurulmasıyla başlayan aydınlanma sürecinde, Türkiye'nin ekonomik üretimini, halkın sorunlarını işleyen,

¹⁷ Bkz. (16), ÖZSEZGİN, 44.

Atatürk'ü ve onun yaptığı devrimleri anlatan eserler üreterek, bu toplumcu anlayışı devam ettirmişlerdir. Ancak bunlar daha çok, övgü içerikli, hamasi yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yeniler Grubu, kendilerinden önce yaşanan bütün bu gelişmeler ışığında, 1940'lı yıllarda Türk resim sanatında yenilik iddiasında olan bir tavır ortaya koyar. "Resim toplumsal gerçekçi yöne ilerlemelidir" düşüncesini benimseyerek, tek konu seçip, bu konu üzerine eserler üretmişlerdir.

İlk sergilerini, Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonunda, 10 Mayıs 1941 tarihinde, "Liman Şehri İstanbul" adıyla açmışlardır. Grup içinde bulunan ressam; Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal, Nejat Melih Devrim, Faruk Morel ve Selim Turan'ın teklifi üzerine D'Grubu sanatçılarından olan Abidin Dino da grupta yer almıştır. Abidin Dino ikinci sergiye katılmamış, aynı zamanda ikinci sergiden sonra Selim Turan'da grup dışında kalmıştır. Bu ilk sergi ve grubun diğer çalışmaları, 1940'lı yılların sonuna kadar çok çeşitli tartışmaların doğmasına sebep olur. Liman konulu sergiden sonra 23 Mayıs 1942 tarihinde yine, Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü'nde açtıkları serginin konusu kadındır. Ancak değişik konularda da resimler sergilenmiştir. Yeniler Grubu, açtıkları ikinci sergiden sonra, olumsuz eleştirilerle karşılaşmışlardır. Orhan Seyfi Orhon'un, Çınaraltı dergisinin 1942 tarihli 37. sayısında yazdıklarından bunu anlıyoruz:

"Türkiye'de resim Türk değildir. Yabancı bir pasaport taşır. Fütürist, kübik veya empresyonist görünerek asıl hüviyetini gizlemeye çabalar. Bizimle hiç bir alakası yoktur. Vatan güzelliklerine şaşkı bakır. Tarihe, kahramanlara karşı kördür. Gider işçileri bulur. Liman amelesiyile konuşur, balıkçılara kollarını açır." ¹⁸

Hilmi Ziya Ülken ise, 1942 tarihli Resim ve Cemiyet adlı kitabında grup için şunları demiştir: "Milli olmak 'ben milliyim!' diye bağırarak değil; fakat kendilerinin

¹⁸ Bkz. (9), GİRAY, 422,423.

olan meseleleri içinden duyarak onları dünyaya aksettirmektir. İstanbul'un içyüzünü yaşayan, kabile kabile köylere giden bu genç ressamlardan hakiki eserler beklemenin zamanıdır. Asıl milli sanatkâr odur ki, demagogların iftiralarına göğüs gererek en mevsuk ve yaşanmış tecrübelerini (hiç bir tasannu ve sahtekarlık katmaksızın) ilan etmekten çekinmez." ¹⁹

"Yeniler" e karşı olan "D"Grubu sanatçılarının yanında akademi müdürü olan, Burhan Toprak da yer almıştır. Gruba en fazla desteği, akademi çevresi dışındaki yazar ve sanatçılar vermiştir. Özellikle resim sanatıyla da ilgilenen Hilmi Ziya Ülken'i bu kişiler arasında sayabiliriz. Onun "Resim ve Cemiyet" adlı kitabını, biraz da grubun, bir tür manifestosu olarak kabul edebiliriz.

"Ülken, Yeniler Grubu'nu "milli resmin can damarına parmaklarını basmış" kişiler olarak selamlamaktadır. Şöyle der Ülken: "Henüz onlardan kendi nev'lerinde mükemmel eser beklemek zamanından uzağız. Fakat en büyük değerleri, sahtelikten, tasannudan ve 'ekol' hastalığından kurtulmak için yaptıkları cehittir. Selim'in, Turgud'un, Nuri İyem'in Kemal'in, Avni'nin, Fethi'nin, Mümtaz Yener'in, Haşmet'in denemeleri vaidlerle doludur. Resimleri karanlık dekor içinde az ışıklı olmasına rağmen, onlar bize aydınlık bir ufuk gösteriyorlar." ²⁰

Hilmi Ziya Ülken'in görüşüne göre, ülkenin bunalımlarını ve acılarını yaşamadan, sorunların ve insanların içinde bulunmadan yapılmış yapay bir edebiyat "milli" olmaktan ne kadar uzaksa, bu yoldaki bir resim de "milli" olmaktan aynı derecede uzaktır. Bu ülkenin balıkçısını, liman amelesini resme konu ederek, "Yeniler", onların sorunlarına sahip çıktıklarını göstermektedirler.

Ülken'in bir diğer görüşüne göre, yöresel girişimler kendi sorunlarını ortaya koymakla, kendi sanat etkinliklerini de yaratırlar. Soyut ve genel biçimlere, sonradan içerik katmak, onları yöresel renklerle doldurmak, sorunu çözümlenmeye yetmez.

¹⁹ Bkz. (9), GİRAY, 423.

²⁰ Bkz. (16), ÖZSEZGİN, 50.

Harmanı, köylüyü ve bozkırı, yurt doğallığı içinde görüp yansıtmak gerekirdi.

Türkiye'de halk ve onun yaşamını anlatan resimler genellikle, ulusal mı yöresel mi diye incelendiğinde, bu kavramlar aynı anlamı taşıyordu. Ancak Yeniler Grubu içindeki her bir ressam, konuları kendi resim anlayışında işler. Bu özgünlüğe rağmen yine de, Batılı resmi de örnek alır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, grubu destekleyici yazılarında, Nuri İyem'in resminde Batılı resmin izlerinin var olduğunu söylemiştir. Ona göre Nuri İyem, rehbersiz, pusulasız, kendi kendine nice geziler yapmış, nice limanlar bulmuş, hatta Braque'ı bile kendi kendine keşfetmiş, dersini almıştır.

Yeniler Grubu'nun üçüncü sergisi, 1943 yılı Temmuz ayında, Eminönü Halkevi Sergi Salonu'nda gerçekleşmiştir. Mümtaz Yener'in 'Fırın' adlı tablosu ve Haşmet Akal'ın 'Natürmort'unda bulunan rakı şişesi, milli ahlak değerlerine aykırı olduğu için serginin açılışında, gençleri ilk sergisini destekleyen Burhan Toprak tarafından, polis kullanılarak çıkartılmıştır. Gruba bunun yanında bir de, olumsuz görüşler yöneltilmiştir.

Burhan Toprak'ın, bu tavrını, şuna bağlayabiliriz; Yeniler Grubu üyeleri, Akademi'de Leopold Levy atölyesinde öğrencilerindedir. Kendisi, Leopold Levy'nin yapmak istediğini, akademiye getirdiği yeni tavrı, modern resim olarak görmüştür ve bu görüşünde yanılmıştır. Aslında Levy, akademik eğitimi savunur ve bu yönde eğitim verir. Ancak, Yeniler Grubu'na, Batının resim anlayışında değil, kendi yetenek ve istekleri yönünde çalışmalar yapmalarını önermiştir. Bu fark, Burhan Toprak'ın tepkisine yol açmıştır.

Dönemin siyasal ve toplumsal durumunu, Yeniler Grubu'nun aldığı tepkilerden anlıyoruz. Böylece resim sanatında ilerleme adına, tartışmalar yapılmaya başlanmış ve bu tartışmaların yönünde sanatçılar eserler meydana getirmiştir. Hiçbir baskı onları, yaşadıkları çevreden kesitler alarak, bunları tereddüt etmeden çalışmalarına aktarmalarına engel olamamıştır. Akademi kapılarına bırakılan fotoğraflardan dolayı

bekçiler onları binaya sokmamışlardır. Özellikle yıldırma amaçlı şikâyetlerle tutuklanmalarına rağmen çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Kendi düşüncelerinde olan sanatçılara da gruplarında yer vermişlerdir.

Nuri İyem grup üyelerinden ve kurucularındandır. Onun sanatını üç farklı dönemde inceleyebiliriz. "Yeniler Grubu" dönemi (1941–49), soyut dönemi (1950–64) ve 1964'ten başlayan toplumcu dönemi olarak bakabiliriz. "D" Grubu'nun sanat anlayışına karşı, 1940'larda, Yeniler Grubu'nun savunduğu toplumsal gerçekçi resme yönelmiştir.

İyem'in bu dönemdeki üslubu, toplumsal olma çabasıyla, biçimsel tavrı ile arasında gidip gelen bir kopukluk yaşamıştır. Bu durumu, yetersizlik olarak değerlendiremeyiz. Aksine, kübizmden yararlanarak, zaman zaman, soyuta yakın çalışmalarıyla, çeşitliliğe ulaşmıştır. Bazen figür, geometrik yapının içinde öne çıkmazken, kimi zaman bunun tam tersi, net ve açık olarak figürle göz göze gelirsiniz.

1940'larda ki bu biçim arama tutkusu, soyut dönemine de yansımıştır. Soyut resimlerinin alt yapısı, yarı geometrik düzendedir. Biçim ve kompozisyonlarda ruhsal bir derinlik vardır. Sert ve yumuşak çizgilerin yarattığı etkileri, kare ve üçgen gibi geometrik formların durağanlığı ve hareketliliğinin oluşturduğu farklılıkları deneyerek incelemiştir.

Soyut çalışmalarında, renklerin neşe ve hüznün etkisini düşünerek, çok çarpıcı uygulamalar yapmıştır. Daha çok beyaz, sarı rengin içinden doğan kahverengiler, mavi lekeler dikkat çeker.

Boyayı kullanım şekli de resimlerine ayrı bir boyut getirir. Kalın boya dokuları yaratarak, resimde hareketlilik elde eder. 1956 yılında ürettiği "Kompozisyonlar" adlı eseri, sanatçının bu tarz çalışmaları defalarca denediği dönemdir. Aynı yıllarda yaptığı "Nü" çalışmaları ise, soyut döneminin başlangıcı olarak görülüyor.

Nü çalışmalarında ve kadın konulu resimlerinde, iç mekânlardan yararlanmıştır.

Bu resimlerini incelediğimizde, sanat tarihinde bildiğimiz odalık resimlerini anımsarken, sanatçının nü geleneğinden gelen etkileri, soyut yorumlara ulaştırdığını izliyoruz.

Kadın figürlerindeki tensellikten uzaklaşarak, biçimsel değerler soyutlanmıştır. Mekândaki derinliği, çizgi kullanımındaki farklılıklarla oluştururken, doğadaki Nü'lere de bu tavrını aktararak, gerçeküstü denilebilecek eserler ortaya çıkarmıştır.

Soyuta yakın eserlerinde, Uzakdoğu sanatının, özellikle ışık ve mekândaki havası hissediliyor. Renk kullanımı kimi zaman neşe ve coşkuyu, kimi zaman da hüznü yansıtıyor. Transparan renklerle, derin esaslara ve bununla beraber kendine özgü formlara ulaşıyor. Genellikle üçgen formlar üzerine yoğunlaştığını, bu konuda Cezanne, Paul Klee, George Braque'ı incelediğini görüyoruz.

“Nuri İyem, 1955–70 yılları arasının soyutçu sanatçıları içinde, biçim repertuarı en geniş olanların ilk sırasında yer alır. İyem'in soyut/cu/luk ilgisi, soyut dışavurumcularınki gibi "jestuel" bir hareket anlayışından değil, daha çok, "klasik resmin kompozisyon kurallarının alt yapısını oluşturan, biçim ve düzen tasarımlarının soyut bir yaklaşım bağlamındaki karşılıklarının aranmasından kaynaklanmaktadır.”²¹

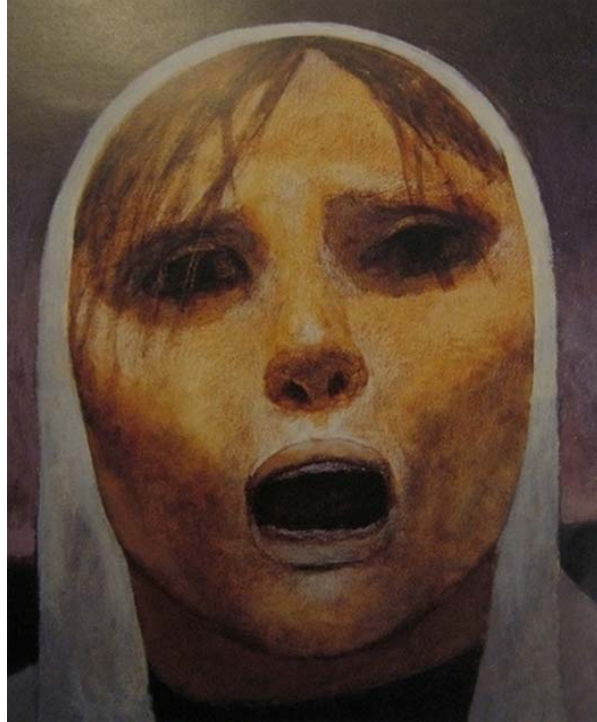
Nuri İyem çeşitli söyleşilerinde, soyut çalışmalarıyla ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır: "Sonradan bende tabiata karşı bir özlem başladı. Bakmadan resim yapmak istemedim. Mütemadiyen kafaya yüklenmek istemedim. İnsanın şuuraltına yüklenildiğinde bir cehennem kuyusu ortaya çıkar. Belki de o şahıs boşalır ama karşısındakine fazla bir şey vermez. Gerçekçi resme döndüm, ama ben bir halk ressamıyım."²² demiştir. Ancak bu soyut çalışmalar da onun ileride yapacağı, toplumsal gerçekçi resmin adımlarıydı. İyem, 1960'ların ortalarından itibaren ortaya koyduğu sanatsal kimliği daha belirgindir. Onun bu dönemdeki eserleri peyzaj,

²¹ Kemal İSKENDER, **Dünden Yarına Nuri İyem 2**, 206.

²² Bkz. (21), İSKENDER, 207.

interior, portre ve kompozisyon gibi resim türlerini içerir. Kadın grupları, köy, kasaba görünümelerini resimlerine konu ederek, diziler halinde çalışmalar yapmıştır.

Nuri İyem, denildiğinde akla gelen ilk şey, kadın portreleri oluyor. Bunlar sıradan portre geleneğinde değiller. Özel bir kişinin karakterini yansıtmıyor, Anadolu kadınının, genel karakterini işliyor. Tek kadın başları, ilk bakışta birbirlerine çok benziyormuş gibi görünseler de, aslında ruhsal durumlarının yüzlerinde oluşturduğu ifade, onları farklı kılıyor. Sanatçı, resimlerinin içeriğinde Anadolu kadınının, sıkıntılarını anlatmaktadır. Büyük kadın başlarında, çoğunlukla sitem, acı, öfke, dehşet; zaman zaman sevgiyi ya da ümitsizliği, tedirginliği ifade eden yüzlerle karşılaşırız. Bunlar anne, kız kardeş, sevgili gibi çeşitli portreler olarak bizlere bakarlar.



Resim 3.3.1.1. Nuri İYEM, "Ağıt", 1986

Büyük kadın başlarının ilk göze çarpan özelliği iri gözleri, başlarındaki beyaz örtüleri ve bunun yanında ağızlarındaki ifadelerde boş değil, aksine çok şey anlatıyorlar. Ayrıca düzgün burunları, güçlü çeneleri ve gergin çökük yanakları,

farklı bir güzellik ortaya çıkartıyor. Yalın bir üslupta işlediği, kadın başları, heykelsidir ve eski freskleri, ikonları anımsatmaktadır.

İyem'in üç kadın başını bir araya getirerek yaptığı kompozisyonlar da, tek kadın başları kadar başarılıdır. Bu başlar, kimi zaman soyut bazen de bir mahallenin arka planı oluşturduğu yüzeyler üzerinde çarpıcı bir görünüm almıştır.



Resim 3.3.1.2. Nuri İYEM, “ güzeller”, 1975

Sanatçının insan ve doğa resimleri, bir ressam gözüyle incelenmiş ve tasvir edilmişlikten uzak, yaşanmış bir anı olarak varlığını ortaya koyuyor. Peyzajlar, insan özlemini içinde barındıran yalnızlığı simgeliyor.

İyem'in, açık görünümleri zenginlikleriyle birlikte, kapalı bir düzen içinde vermesine sebep, klasisizmin getirdiği alt yapıdır. Yüzlerde anıtsal etkiyi yakalarken, fiğurde net bir geometrinin ilerisine ulaşmaktadır.

1980'lere geldiğimizde, Nuri İyem ve onunla beraber olan diğer sanatçıların, üstlendikleri sanat tavrı, ayrı bir önem içeriyordu. 12 Eylül, askeri darbesi, Türkiye'deki aydın kesimi, yeni bir kimlik arayışına itmiştir.

Nuri İyem'in o yıllardaki resimlerinde, gerçekçi özelliğın oluşmasında, rol oynayan şey, sanatçının duygularıyla, dünya görüşünün çelişkisiidir. Ancak ne anlamı ya da düşünceyi tamamıyla bir yana bırakma söz konusudur, ne de duyguları. O dönemde yaşanan, gerçeklere göre, mutluluk içeren, neşeli, olumlu resimleri, sanatçıda var olan toplumsal amacın önüne geçmemiştir.



Resim 3.3.1.3. Nuri İYEM, 2001

“İster manzara, ister ölü doğa olsun, İyem'in resimlerinde çağdaş insanın, bireysel coşku ve tutkularından kaynaklanan palamaların eksikliği hep, status quo ile bütünleşmeyen bir yarın inancı ve mutluluk düşüncesiyle giderilmiş olmaktadır. Egemen ideolojinin tuzağına düşmeden, yarına güvenmek; her gerçek sanatçı gibi İyem'in başarısı da bunda gizlidir; çünkü anlamlı ve doğurgan mutluluğun, başka bir karşılığı yoktur yaşamda.”²³

İyem'in her döneminde, biçimsel üslubu hiç değişmemiştir. Yeniler" Grubu'nda üstlendiği görevi de başarıyla gerçekleştirmiştir. Kişiliğında ve sanatında, belli bir tavır korumuştur. Türk resminin, eğitim programları uygulayan okulları dışında, aktif

²³ Mehmet ERGÜVEN, *Yorumla Doğru*, 156.

olarak gelişimi, Nuri İyem'in çabalarıyla olmuştur.

Yeniler Grubu için Turgut Atalay "resimle halkı birleştirmek isteyen inatçı ve idealist bir grup" olduğunu ifade etmiştir. Sanatçılar, İstanbul insanının sorunlarını irdeleyen 1930 kuşağı, yaşamlarını sıkıntılı şartlarda çalışarak kazananları, ürün, emek ve endişelerini, iradeleriyle birlikte yansıtan yapıtlar ortaya çıkarmışlardır. İstanbul'un güzelliklerinin ortasında, emeği ile yaşama sarılmış insanlar vardır. "Liman Sergisi"nde Atalay balıkçılar, kayıklar, ütü yapan kadın ve bir kıyı meyhanesi resimleriyle izleyiciye, İstanbul'u anlatmıştır. Sanatının her aşamasında, dekoratif bir üslup görülmektedir.

Atalay, okul döneminde portreler, figürler, ölü-doğalar ve bazı soyut resimler yapmıştır. İkinci dönemi olarak adlandırabileceğimiz dönemde halk eğitimi, endüstrileşme, tarımsal gelişme, kadın-erkek eşitliği ve benzeri toplumsal konulu, yağlıboya resimler ortaya çıkarmıştır. Sanatçının eserlerindeki insan figürleri, yapılı hatta heykel gibidir. Figürlerin arkasında, köy manzaraları ve cumhuriyet ideolojisini ortaya koyan, kentsel yapılar görülmektedir.

Turgut Atalay dediğimizde akla ilk gelen "Kağnılar" konulu resimleridir. İstiklal Savaşı içinde kağrı çok işlenmiş bir konudur. Kağrıların yıkılması "Bozgun" kavramının doğmasına sebep olmuştur. Devrilen arabaları ve onu çeken hayvanların dramını resimlerine, motif olarak aktarmıştır. Kağrı motifini kullanması, çocukluk günlerinden edindiği izlenimlerin bir sonucudur. Bozgun, resimlerindeki diğer kağrı motifidir. Bozgun konusunu da yine bu yıllarda işlemiştir. Sanatçı eserlerinde, toplumun yapısını, kültürünü, yaşanan tarihsel gerçekleri eleştirisiz, yorumsuz biçimde betimlemiştir. Konu açısından gerçeği yansıtırken, üslup açısından etkisiz kalmıştır.

1946 yıllarının başlangıcında, gruptan Selim Turan, Abidin Dino, Avni Abraş, Nejad Melih Devrim Paris'e gitmiştir. Dönemin sanatı, Paris Ekolü, 1945'e kadar yaşanmış olan soyut dönemin en verimli ve ihtişamlı zamanı olmuştur. Yeniler Grubu'nun en genç üyesi olan Nejad Melih Devrim yurt dışında hayatını sürdüren ve

Paris'te etkin ve güçlü bir sanatçı olarak bilinmektedir. Yeniler Grubu içinde yer almıştır ancak toplumsal gerçekçi resim tavrı içinde bulunmamıştır. Avni Abraş ise, Grupla başlayan toplumsal gerçekçi tavrını zamanla içsel gerçekliğe, doğrudan yaşadıklarına ve hissettiklerine dönüştürerek bu yönde eserler ortaya koymuştur.

Mümtaz Yener, sanat hayatı boyunca, toplumsal konularda eserler vermesiyle tanınır. Resim sanatında, desen ve renk gibi teknik özelliklerin ustalığı yanında, sanatın gelişimi yönünde, sanatçının hayat görüşünün de, içinde barınması gerektiğini düşünen bir sanatçıdır.

Yeniler Grubu'nun tavrını benimseyen Yener'i resimlerinin topluma yakın, toplumu izleyen, irdeleyen bir misyonu vardır. İnsanı yaşamıyla ele alarak, bedeni ve duyguları üzerine çalışmalar yapmış, çözmeye uğraşmıştır. Eserleri onu, insanın var oluşundan beri mevcut olan, çalışma ve üretme kavramına götürmüştür.

Çalışan insanın resimlenmesi, sadece çalışma koşullarını, bulunduğu durumu göstermekten öte, onu yüceltmektedir. Böyle bir sanat çizgisi, sanatçının toplumsal tavrını ortaya koymaktadır.

Mümtaz Yener, resimlerinde, farklı insan sınıflarını, bunlar arasındaki çelişkileri, çok kalabalık insan grupları halinde resimliyor. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan, günümüze kadar geçen zamanda, yaşanan tüm gelişmeleri, onun eserlerinde buluyoruz. Şehirleşme, işçiler, burjuvazi, entelektüel kesim, sanatçının resimlerinde yer alıyor.

Çalışan ve üreten insandan yola çıkarak üretilen, figüratif resimler, gerçekçi anlayışın birer ürünleridir. Amaç, gerçekliğin vurgulanması, anlatılmak istenen düşüncenin, izleyenler tarafından anlaşılmasıdır. Bu sanat anlayışında, Yener resim anlayışını ve topluma yakın durmanın gereğini de şu satırlarıyla açıklamaktadır:

“Sanat insanlardan, insan ilişkilerinden, sevgiden, toplum düzeninden, doğrudan ve müspet ilimden soyutlanamaz. Öyle sanırım ki soyut ve anlamsız

kavramını, sanat ve sanat eseri oluşunun dışında bırakmak gerekir... Güzeli eleştirmek, kusur bulmak, küçümsemek ve onun değerli yanlarını görmezden gelmek kolay bir yoldur. Genellikle güzel olanı bozarak daha ileriye gideceğini ve daha değerli şeyler ortaya koyacağını zanneden kişilere çok rastlanır. Bence bu kolay ve ucuz bir yoldur. Eğer yeni bir şey yapmaya kararlı isek, güzeli bozarak değil, güzele daha güzel olanı eklemeye çalışarak yapmalıyız. Bu davranışın bir faydalı yanı da, toplumla sanatçı arasında sürdürülmesi gerekli olan diyalogun, koparılmış olmamasıdır.”²⁴

Gün geçtikçe sayısı artan insana, sanatçı gözüyle baktığında gördüğü şey; insanların beraberce düşünüyor, toplu halde yaşıyor, bir arada büyük işler başarıyor ve yaşam mücadelesinde birlikte hareket ediyor oluşlarıydı. Bu durum, onu etkilemiştir. Figürlerin yan yana, bu derece bitişik oluşları, toplumsal yaşama şeklinin ve gücün bir ifadesi olarak, tuvallerine yansımıştır.

Toplumsal olmanın getirdiği, çok figürlü resimlerinde, Neo-klasik üsluptan etkilendiği ve bu yolu izlediği görülmektedir. Ayrıntılı bir üslubu ve ince bir işçiliği vardır. Parçaların bir bütün oluşturması, bu bütünden bir güç doğması, sanatçının ana felsefesidir. “Fırın, Dolmuş Motoru” gibi eserleri, böyle bir resim tavrında gerçekleştirilmiştir. Yeniler Grubu’nun sergileri boyunca da, o dönemdeki izlenimlerinden oluşan resimler yapmıştır. Tersaneler, balıkçılar, Haliç ve halkı, işçileri, fabrikaları konu etmiştir.

1965’ten itibaren, karıncalara ve onların yaşamlarına yönelmiştir. Birlik olmayı, birlikten doğan gücü, yardımlaşmayı, dayanışmayı, toplu halde yaşamının gerektirdiği düzeni, karıncalarda izlemiştir. Bunu insan yaşamına, topluma göndermeler yaparak, karıncaları insanın bir simgesi biçimde kullanarak, eserler üretmiştir.

Yeşilli, mavi, kırmızı karıncalar, onların gayretlerini, işçiliklerini, ince ayrıntılı çalışma yöntemiyle tuvallerine aktarmıştır. “Karıncaların Çoğalışı”, “Kırmızı

²⁴ Mümtaz YENER, **Mümtaz Yener: Retrospektif**, 7,8.

Karıncalar”, “Yürüyen Karıncalar”, “Karıncalar Geliyor” (R: 3.3.1.4.) hatta makinelerle insanı bütünleştirdiği eserlerinin yanında, karıncaları da makineyle bütünleştirdiği eserlerinden, 1989 yılına ait “Robot Karıncalar” adlı eserini örnek gösterebiliriz.

Türkiye’de, çok partili döneme geçilip, 14 Mayıs 1950’de yapılan seçimlerle, Demokrat Parti’nin iktidarı ele alması ile yeni bir siyasal ve sosyal düzene geçilmiştir. 1950’lerde, Yeniler Grubu’nun çözülmeye başlaması, sanatçıların farklı sanat anlayışlarına yönelmesi, başa gelen iktidarın, baskı rejimi uygulamasıyla ilgilidir. Böyle bir dönemde, çoğu sanatçı üslup değiştirmiş, bir bölümü yurt dışına çıkmayı tercih etmişken, Mümtaz Yener, farklı bir tavır koymuştur.

Toplumsal gerçekçi anlayışından vazgeçmemiştir ancak; Ressamlar Cemiyeti’nin karma sergilerine, sanat görüşünü gizleyerek, hümanist yaklaşımını öne çıkararak, katılmıştır. Türkiye Ressamlar Cemiyeti’ne üye olmuştur ve 1969 yılında da, “Karıncalar Geliyor” isimli resmine, Cemiyet tarafından, Altın Baykuş Büyük Ödülü verilmiştir.

1978 yılında, makinelere olan merakını, toplumsal gerçekçi anlayışıyla, kompozisyonlarına aktarmıştır. İnsan beyninin bir ürünü olan, aynı zamanda insanların yardımcısı konumunda bulunan makineleri, “insan-makine” ilişkisinde irdelediği eserler ortaya koymuştur. Makinelerin, insan için önemini, bir gereksinim olduğunu, toplumların ne ölçüde makineye hâkimse, o ölçüde uygarlaşabildiğini vurgulamak istemiştir. “Mevleviler” (R: 3.3.1.5.) adlı eseri çalışmalarından biridir.

Daha ileriki zamanlarda, sanatçının da çalışan ve eserler üreten bir kişi konumunda oluşunu eserlerine yansıtıyor. Hatta makineler serisinde, makinelerle sanatı ve sanatçıları bütünleştiriyor. “Âşık Makine, Bando Mızıkça, Beethoven, Bach” gibi eserler meydana getiriyor.



Resim 3.3.1.4. Mümtaz YENER, “Karıncalar Geliyor”, 1968



Resim 3.3.1.5. Mümtaz YENER, “Mevleviler”, 1998

1978’de İstanbul, Taksim Sanat Galerisi’nde açtığı, ilk kişisel sergisinin ana teması, çalışan insanlardır. O zamana kadar yaptığı, toplu insan grupları, karıncalar, makineler serisindeki eserlerini burada sergiliyor. Sanatçı, kendi kimliğini ve sanat

anlayışını, yağlıboya, çini mürekkebi, tükenmez kalem gibi çok farklı tekniklerde yaptığı resimlerini, bu sergiyle gözler önüne seriyor.

1980 yılından itibaren, insan, doğa, antik uygarlıkları tuvallerine aktarıyor. 1982’de Ankara’da açtığı sergisinde de, bunları ortaya koymuştur. Ayrıca, 80’li yılların başında, Haliç’i resmetme sevdası, Bodrum’a dönüşmüştür. Bodrum’a gelen yerli yabancı turistler ve oluşan kalabalık, tuvallerinde yine, kalabalık insan kompozisyonları olarak karşımıza çıkıyor. Yine sınıflar arasındaki çelişkiler dikkat çekiyor.



Resim 3.3.1.6. Mümtaz YENER, “Ortadirek”, 1984

Mümtaz Yener, toplumsal gerçekçi üslubunu, düşüncesini, sanatının her döneminde korumuştur. Konu ya da içerik ne olursa olsun, onun için önemli olan, hep insan ve onun yaşamı olmuştur. Farklı kompozisyonlarıyla toplumu irdelemiş, eleştirirken yapıcı, insancıl bir yaklaşım sergilemiştir.

İkinci dünya savaşı, aydınlanmanın doruk noktasında olan Avrupa’yı dağıtmış, yoksullaşan insanlar ağır şartlarda ayakta kalma savaşı vermişlerdir. Türkiye’de bu dönemde, yeni kurulan cumhuriyetin getirdiği demokratik ortamda, ressamlar

aydınlanma hareketi başlatmıştır. Türk ressamının amacı, çağdaş bir uygarlık, kültür ve sanat ortamı yaratmaktır. Bunun için sanatçılar sergiler düzenlemişlerdir. Savaş sonrasına denk gelen dönemde bireysel sergiler de açılmaya başlanmıştır.

Yeniler Grubu, kendi sanat anlayışlarında 20 sergi açmıştır. Üyeleri o yıllarda çağdaş sanat akımı olan soyut sanata ilgi duymuşlar ve bu yönde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. 1951'de Çallı'nın başkanlığını yaptığı Türk Ressamlar Derneği'ne katılmışlardır. Grup, zamanın gerçeklerine, toplumsal konulara yönelmiş ancak sanatçıları arasında bir üslup birliği olmayışı doğalmış gibi görünse de, ulusal bir üslup oluşturma çabaları maalesef gerçekleşmemiştir. Bu sebep de onların soyut sanata geçiş yapmalarındaki nedenlerden biri olmuştur. Ancak toplumsal gerçekçilik 1960-70'li yıllarda tekrar canlanacaktır. Yeniler Grubu, devam edecek olan toplumsal gerçekçi resim üslubunun, Türkiye'de yaşanacak büyük atılımların temellerini atmıştır.

3.4. 1950'li Yıllarda Türk Resminde Toplumsal Amaçlı Girişimler

Türkiye 1950'li yıllarda, sosyal ve siyasal açıdan, yeni bir döneme geçmiştir. Demokrasinin gereği olan, çok partili sistem, ilk olarak 1950'de uygulamaya geçirilmiştir. Türkiye için bu, demokrasi adına bir gelişmeydi. 1950 yılında Türkiye halkı, gerçekte, yeni oluşmuş bir sermaye sınıfı, burjuvazi ile toprak ağalarının desteklediği ve dini siyasi araç olarak kullanan, tutucu bir partiyi iktidara getirmiştir.

Seçim yöntemi, ülkedeki çeşitli ekonomik ve siyasal görüşlerin meclise yansımaları sağlaması bakımından, Atatürk'ün düşünceleriyle, devrimleriyle uyumlu olmasına rağmen; Bu görüşü destekler biçimde iktidara gelen parti, aslında böyle bir demokrasi anlayışına sahip olmadığını, ileriki yıllarda göstermiştir. Bu iktidar, çağdaşlaşma yerine, batıya bağlanmayı seçmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında oluşmuş olan, antiemperyalist tavrı terk etmiştir. Demokratik gelişim ve

demokrasi göz ardı edilmiştir. Bir anlamda devlet eliyle desteklenerek oluşturulan, geliştirilen burjuvazi; Batı ile bütünleşme ve işbirliği isteğini saklamayacak kadar güç ve kendisine destek sağlamış, kazandığı iktidarı, kendi hedefleri doğrultusunda kullanırken, hiç bir şeyden çekinmemiştir.

1950 seçimlerini, II. Dünya savaşından sonra oluşan yenedünya siyasi ve ekonomik yapısının, Türkiye’deki uygulaması olarak görmek mümkündür. Çünkü Kurtuluş Savaşı felsefesinin sahibi ve uygulayıcısı olması gereken, geniş halk topluluklarının henüz bu bilince ulaşmadan, karşı görüşte yer alan toplumsal sınıfların iktidara el koyması ve dünyadaki dengelerin, kendi çıkarlarına gelen tarafına geçmeleri hareketi anlamını kazanmıştır. Her ne kadar “Halkın demokrasi isteği” olarak seçim sloganları, yorumları yapılmışsa da, bu hareketin demokrasi hatta çağdaşlık hedeflerini bir kenara koyduğu görülmüştür.

Atatürk’ün ulusal kalkınma, ulusal bilinçlenme ve gelişim içeren ideolojisi, bir kenara bırakılmış, Türkiye’nin kendine özgü nitelikleri dikkate alınmadan tamamen kapitalist bir ideoloji doğrultusunda uygulamalar başlamıştır. “Türkiye’nin benimsediği kapitalist ideoloji, onu kapitalist dünyanın geri teknolojiye sahip ve sömürülen toplumlarından biri yaparken, aynı dünyanın sömürü ilişkisinin öteki ucunda yer alan toplumlar gerek teknoloji gerekse ideoloji bakımından Türkiye’yi çok geride bırakmışlardır.”²⁵

1950–1960 yılları arasında Türkiye’de sanayileşmede yeni hareketler, tarımda makineleşme, yabancı sermaye girişi gibi ekonomik çabalar görülmektedir. Bu durum, toplumun sosyal yapısına da yansımaktadır. Batı toplumlarına benzemeye başladığımız yorumları, değerlendirmeleri yapılmaktadır. Türkiye’nin yeni bir gelişme dönemine girdiği izlenimi oluşmaktadır.

Batı dünyası olarak değerlendirilen gelişmiş kapitalist ülkelerin, örgütlenmelerine katılarak, özellikle Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü’ne (NATO) üye olunarak

²⁵ Emre KONGAR, **Toplumsal Değime Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, 355.

(1952), komşuları ve dünya devletleriyle olan ilişkilerinde, bu ülkelerin ve örgütlerinin görüşleri doğrultusunda tavır belirlemiş, dünyaya böyle bakmaya başlamıştır.

Bu gelişmeler, tartışmalı bir sanat ortamının doğmasına neden olmuştur. Tutucu görüşler ile bilimsel araştırmalara yönelme gereğinin olduğunu savunan görüşler ortaya atılır. Non-figüratif ve geleneksel resim, tartışılır hale gelmiştir. “Modern” kavramı, “non-figüratif” kavramına dönüşmüştür. Diğer yandan, “ulusal” sözcüğü ise “milli” olarak, içe dönük, bağnaz bir yapıyı sergiler niteliğe dönüştürülerek, her alanda kullanılmaya başlanmıştır.

İktidar Demokrat Parti, gelenekselden yanaymış gibi görünen tutucu tavrını, ısrarcı bir şekilde, her zaman ifade etmiştir. Hatta sanat alanında, bilgi birikimlerinin doğrultusunda ortaya çıkan eserler, batının resim özelliklerini taşıdığı için, tepki bile almıştır.

Öte yandan halk, uygulanan resim sanatını anlayabilecek, benimseyebilecek bilgi birikimine sahip değildi. Kimi zaman kabulleniyor, kimi zaman anlayamadığı için görmüyordu. Bu noktada, dönemin politikası ve halkın bu tavrı göz önüne alınarak, yöresel özelliklere, yerel ve geleneksel değerlere ağırlık verilmiş, buralardan edinilen izlenimler doğrultusunda, resim çalışmaları yapılması gerektiği düşünülmüştür.

Geleneksel sanat tavrı, evrensel değerlere ulaşmanın gerekli olduğunu savunan sanatçılar tarafından, içe kapanık bir sanat tavrı olarak görülmüştür. Daha önce, halka yakın, yöresel değerleri öne çıkaran sanat tavrı nedeniyle, geri planda kalan, Turgut Zaim ve Malik Aksel, geleneksel sanat görüşünün ortaya çıkmasıyla, gündeme gelmiş ve değer kazanmıştır.

Turgut Zaim, folklorik konuları, Anadolu yaşamını, yöresel değerleri tuvaline taşımıştır. Tek başına bir portrenin ya da bir figürün gerçekçiliğiyle, anıtsallığa yakınlaşmıştır. Kalabalık grupları resmetmiştir. Minyatür ve ulusal değerlerden yola çıkmış, kişisel tavrını da öne koyarak, evrensele ulaşmayı denemiştir.

Sanatçı, Anadolu'yu ve insanını, yaşamlarını, toplumsal yaklaşımını, iyimser bir bakış açısıyla, resimlemiştir. Toplumsal oluşu yalnızca konularıyla sınırlı kalmıştır. Tek bir portre ya da figürün gerçekçiliğinden çok, kalabalık grupları resmetmeyi tercih etmiştir. Yıpranmış, yorgun ve mutsuz bir şekilde değil, düşünceli, kaygılı ama onurlu, bir halk olarak yansıtmıştır. Şehirli insanların yaşamına eğildiğinde de aynı tavrı göstermiştir. Sanatçının resim anlayışı, kendinden sonra, naif eğilimlerin doğmasına öncülük etmiştir.

Turgut Zaim'in arkasından, On'lar Grubu üyelerinden olan Nedim Günsur, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam'da sanatçının getirdiği resim yaklaşımını, kişisel üsluplarıyla yoğurarak, farklı resim tavırları sergilemişlerdir. Cihat Burak ve İhsan Cemal Karaburçak kendi çabalarıyla, resimlerinin milli olması kaygısından uzak, yalnızca kendi düşüncelerini yansıttıkları eserleri, üretme isteği içinde, son derece doğal ve samimi resimler çıkarmışlardır.

Yaşanan bu sanat ortamında, çoğu sanatçı resimlerine hat sanatlarından, minyatürlerden, kilimlerden aldıkları motifleri yerleştirmiştir. Sanatçılar, seçtikleri bu yolla, milli resmi yakalamanın, özgün anlatımlara ulaşmanın dışından, kalıcı olma isteği içinde olmuşlardır. Bu sanat üslubu, dönemin yazar ve sanatçılarınca da desteklenmiştir:

“Elif Naci: "Efendim, ben öteden beri, belki bin defa, milyon kere tekrarlamışımdır. Türk resmi, Türk sanatı Alplerin ötesinde değil, Torosların eteklerindedir. Efendim, şuna dikkat etmişimdir ki ben, Picasso ve Braque doğmadan yedi yüz sene evvel Selçuk halı dokuyucusu, karanfili stilize etmiş. O kadar yerinde, o kadar Picasso'yu kıskandıracak derecede stilize etmiş ki... İşte modern sanatın Batı'da değil de efendim, Doğu'da doğduğunu, ispat edecek en mühim belge, bu Selçuk halısıdır..." bu görüşlerini "Vatandaş Türkçe konuş" tümcesiyle birlikte slogana dönüştürüp sıkça tekrarlamıştır.”²⁶

²⁶ Bkz. (9), GİRAY, 466.

Tüm bu gelişmeler olurken, Bedri Rahmi Eyüboğlu, yöresel değerlere bilinçli bir yaklaşım göstererek, araştırmaya girişmiştir. Eyüboğlu Atölyesi, geleneksel el sanatlarının sentezleri üzerine çalışmalar yapmıştır. Dönemin önemli sanatçıları, Eyüboğlu Atölyesi'nin gösterdiği doğrultuda eserlerini üretmeye, geliştirmeye çalışmışlardır. Bu sanatçılar On'lar Grubu adı altında toplanmıştır.

Sanatçılardan bazıları, eserlerinde yöresel etkileri kullanarak, özgün bir resim dili yaratmış ve kalıcı olmuşlardır. Doğayı ve yaşam koşullarını, insanları ve yaşamlarını eserlerine yansıtırken samimi, sıcak resim tavrıyla, çalışmalarını sürdürmeye çaba göstermişlerdir. Bu sanatçılardan, Türk resminde yer etmiş olanlar sanatçılarımız arasında; Turan Erol, Fikret Otyam, Orhan Peker bulunurken, Mehmet Pesen ve Nedim Günsür toplumsal gerçekçi sanat tavrında resimler üretmişlerdir.

Nedim Günsür'ün 1943'ten 1993 yılına kadar olan sanat yaşamında, ortaya koyduğu eserlerin hepsi, somut biçimsel yaklaşımla üretilmiştir. Belli başlı resim ilkelerini kendine yol edinmiş ve bunlardan yararlanmışır. Zaman içinde, her yaptığı resim çalışması, bir sonraki çalışma için, hazırlık ve araştırma niteliği göstermektedir. Paris eğitimi sırasında, Leger'den aldığı etkilerle, ilk olarak, soyut resimleri karşımıza çıkmaktadır. Ancak giderek bu geometrik kompozisyon arayışları, daha sonraki resim çalışmalarında, resimlerin alt yapısını oluştururken figür, nesne ve doğanın öne çıktığı çalışmalara dönüşmüştür.

Günsür üslup açısından, yöresel özellikleri öne çıkartırken aynı zamanda, toplumsal gerçekçi resim tavrı da yakalayabilmiştir. Resimlerine bakıldığında, onun elinden çıktığını hemen anlamak mümkündür. Figürü, doğayı, nesneyi tuvale aktarışı, yorumlaması giderek, karakteristik bir yapı almış, sanatçının kendine özgü bir üslubu oluşmuştur.

Fernand Leger'nin çağdaş resim yaratmayla ilgili sorunların başında, geleneği ortadan kaldırmamak gerektiği düşüncesi, Günsür'ü etkiliyor, bu görüş sanatçının resim üslubunda ve sanat görüşünde temel oluşturuyor. Batının resim anlayışıyla, kendi insanını, sorunlarını, toplumun gerçeklerini ve yaşam şeklini anlatamayacağı

sonucuna varıyor. Bu etki, onu kendi topraklarına yöneltip, yaşadığı toplumu yakından incelemeye götürmüştür. Sıkı bir gözlemin ardından oluşan düşüncelerini ve duygularını, yerel bir hava içinde eserlerine yansıtmaya çalışmıştır.

Sanatçı sadece gözlem yolu ile edindiği izlenimleri yansıtmak değil, resimlerinde içsel bir özellik de katma çabası içinde olmuştur. Ferit Edgü'nün deyimiyle, dışa değil, içe vurmanın derinliğinin peşindeydi.

Geçmiş yaşantılar ve geleceğin nasıl olacağı sorunu, onu ilgilendiren temel öğeler oluyor. Geçmiş ve geleceğin sentezini oluşturmaya çalışmıştır. Günsür'ün resimlerinde, tüm zamanlar ve duygu çeşitleri bir arada veriliyor. Mutluluk ile hüznün, yaşlılık ile çocukluk, olanla yetinme ile duruma karşı çıkış, geçmiş ile şimdiki zaman, aynı tuvalde bir araya geliyor.

1952 Paris dönüşünde, Zonguldak Ereğlisi'ne resim öğretmeni olarak atanması, resminde yeni bir adım oluyor. Akademideki yarı izlenimci üslubu, daha sonra Paris eğitimi sırasındaki soyut ve yarı soyut çalışmalarının ardından, Leger'in resimde çağdaşlık sorunuyla ilgili öğretisiyle, Zonguldak'a gidişi, kendisinin dile getirdiği, figüratif ekspresyonizm üslubunda, bulunduğu bölgenin insanlarından madencileri resmetmesine sebep oluyor.

“Dışavurumcu (ekspresyonist) eğilimleri ne denli güçlü olursa olsun, Nedim Günsür'ün figürleri insanın bir var oluş fenomeni olarak küçülüp incelen yapılara indirildiği izlenimlere de yol açmıyor, insana böylesi bir metafizik yönelişten çok, toplumsal bir yorum çabasıyla yaklaştığı, toplum ve dünya karşısında ezilip ufalan bir yapıda onu yeniden biçimlendirmeye yöneldiği figürde, insanın duyularla kavranan, dış erimesine simgesel bir karşılık aradığı görülüyor.”²⁷

Maden işçilerini betimlerken figüratif-ekspresyonist resim tavrıyla resmetmiştir.

²⁷ Sezer TANSUĞ, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, 175.

Kendisinde bu şekilde ifade etmektedir: “Figüratif-ekspresyonist yolun, kendimi ve çevremi anlatabilmek için en olumlu yol olduğuna vardım.”²⁸ Ancak unutmamak gerekir ki, 1950’lerde yaşanan soyut ile somutun çakıştığı bir döneme denk gelmektedir bu çalışmaları ve sadece ekspresyonist bir yaklaşım olarak yorumlamamak gerekir. Ele aldığı konu ve anlatım, yaşanan gerçekleri açıkça ortaya koymaktadır.

Madencileri, başları gizli, donuk bir ifadeyle, sadelik içinde bir görkeme kavuşturuyor. Yaşadıkları bölgenin havasıyla, deniziyle, doğasıyla tuvaline aktarırken; Maden işçilerini, ağır iş koşullarından kaynaklanan, yorgunluk, bezginlik ve buna rağmen umarsızca olan duruşlarını, dramatik bir hava içinde yansıtıyor.

Resimlerde, geometri ve bunun getirdiği şemalaştırma yöntemi, açıkça görülüyor. Şemalaştırma, figür ve nesnelerin yapılarındaki düzende, benzer parçalardan bütüne giden bir kompozisyon yaklaşımında görülmektedir. Ancak bu yöntem, içinde bulunduğu, yakından izlediği yöre gerçeğini resimsel anlatımda en iyi şekilde yansıtmakta yetersiz kalmıştır.

Madencileri ileriki dönemlerde gerçekleştirdiği resimlerinde, zamanla kömürün ve çalıştıkları toprağın, onlarda oluşturduğu fiziksel ve duygusal değişimlerini vurguluyor. Kömüre bulanmış, korkunç varlıklar olarak resmediyor. Bunlar ne duygu, ne de toplumsal gerçekçi bir anlayışın ürünleridir. İşçilerin güçleri, korkuları, umutsuzlukları, dayanışma içinde olup, ama aynı zamanda içlerindeki yalnızlıklarını çarpıcı bir biçimde, simgeleştirmek değil, yalnızca bir resim gerçeği olarak yansıtıyor.

Nedim Günsür 1959'da İstanbul'a yerleşiyor ve bir süre daha maden işçilerini çalışmaya devam ediyor. Ama artık İstanbul'dadır ve yaşadığı kent, içinde bulunduğu ve kendinin de yaşadığı bu şehrin yaşamı ve doğasını resimlemeye başlıyor.

²⁸ Turgay GÖNENÇ, **Nedim Günsür**, 20,21.



Resim 3.4.1. Nedim GÜNSÜR, “Yaralı Madenci”, 1955

1950'lerden sonra İstanbul'a göç eden Anadolu'nun yoksul halkı, kenti doldurmaya başlamıştır. Onların kentte oluşturdukları yaşam şeklini, büyük şehirde tutunabilme savaşını resimlerine konu alıyor. Gecekondular, gurbetçiler, küçük satıcılar, işsizler, inşaat işçileri, balıkçılar, çocuklar, uçurtmalar, antenler, istasyonlar, sokaklar vb. temaları seçtiğini görüyoruz.



Resim 3.4.2. Nedim GÜNSÜR, “Balıkçı Kulübesi”

Sanatçı 1960'ların başlarındaki resimlerinde, edebiyat-resim ilişkisini ele alır. Fakir Baykurt'un "Onuncu Köy", Yaşar Kemal'in "Orta Direk" romanındaki tarım işçileri, onların zorlu yolculuklarını resim yoluyla anlatmayı deniyor.

Figürü işleyişi, değişmiştir. Çok figür kullanımına bağlı olarak, kompozisyona küçük boyuta indirgenmiş figürler yerleştiriyor. Bu biçimsel yapıyı “Orta Direk” romanını resmederken kullanmıştır. Peşinden “Göçerler” (R: 3.4.3.) serisi gelmiştir. Uzun yolculukları, ardı ardına sıralanmış, yolculuk yapan çok sayıda küçük insan toplulukları halinde ortaya koyuyor. “Göçerler”in seri oluşu, gerçekte tek bir tuvalde bitemeyecek olan göçün devamı niteliğindedir.



Resim 3.4.3. Nedim GÜNSÜR, “Göçerler” 1960’lar

Göçler, Çeşme Başı, Gecekondu Yıkımı adlı resimlerinde, “Göçerler”de olduğu gibi, ince uzun espaslar, figürlerde ritmik bir sıralamayla karşılaşıyoruz. Aslında her biri tek bir şahıstır ancak, kompozisyonun kuruluş düzeni, aralarındaki ritmik sıralama, onları bir araya getirmiştir. Yani bir Rönesans ressamının, yaklaşımı gibi çokluklu birliktir.

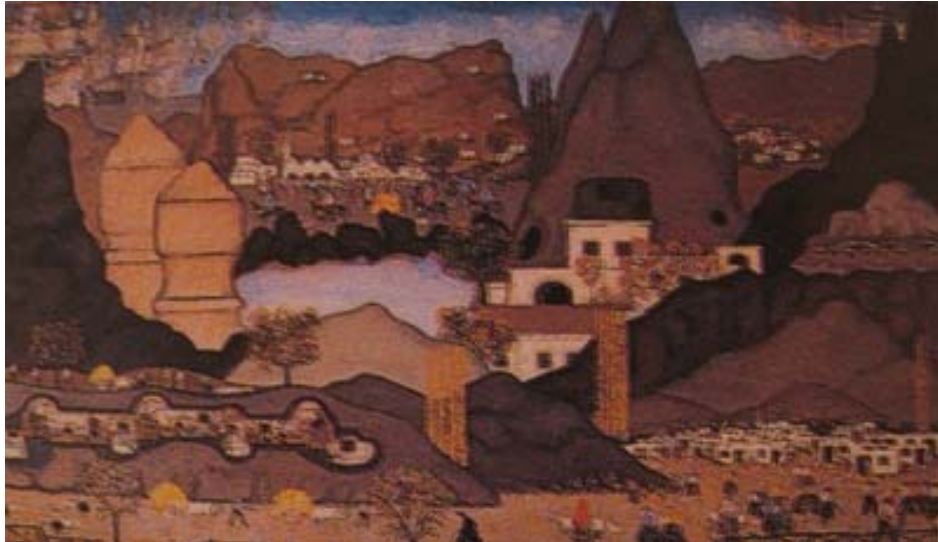


Resim 3.4.4. Nedim GÜNSÜR, “Kızamık”, 1970

Günsür'ün başyapıtlarından sayılan “Kızamık” (R: 3.4.4.) adlı eserinde ise, abartıya kaçmayan, sadelik içinde bir ifadecilikle karşılaşıyoruz. Sessiz bir ağıt oluşmuştur. Yaşamla ölüm aynı tuvalde resmedilmiştir. Biçimsel olarak kompozisyonun kuruluşunda, parçadan bütüne ulaşan, kitlesel bir bütünlük vardır. Bu yaklaşımı ile barok dönemin resim özelliklerinden olan, bölünmez birlikle benzeşiyor.

“Nedim Günsür, içindeki çocukluğu öldürmeyen bir sanatçıdır. Onun resimlerindeki geçmiş ve anın içiçeliği, yitenin ardındaki hüzünlü gülümseyiş, gökyüzlerinde ve simgesel ışıklarda derinleşerek izleyiciye yansımıştır. Günsür, bu derinliği, resmin düşünce boyutu için vazgeçilmez gören, yeni, kendi yarattığı simgesel ışıklarda, resmin gökyüzünü bir düşünce alanına dönüştüren bir tekniğin, duyarlığın ustasıdır.”²⁹

Mehmet Pesen'in resimleri, On'lar Grubu'nun ulaşmaya çalıştığı, çağdaş, özgün ve yerel bir üslup yaratma çabası içinde gelişmiştir. Batı sanatından kopmadan, ölçülü bir deformasyon oluşturmuş, soyutlamalara yönelerek, lirik bir yaklaşım göstermiştir.



Resim 3.4.5. Mehmet PESEN, “Anadolu Kompozisyonu”, 1979

²⁹ Bkz. (28), GÖNENÇ, 23.

İlk resimlerindeki nakış gibi doğayı işleme, giderek soyut üsluba dönüşmüştür. Lekeseli bir anlatım yolunu seçerek, yeni bir resim anlayışı ortaya koymuştur. Yöresel ve ulusal kültürden edindiği izlenimleri, folklorik bir yaklaşımla yorumlamıştır. Bu çalışmaları iki boyutlu olup, 1980 sonrasında üreteceği, minyatürü çağrıştıran resimlerinin temelini oluşturmuştur.

1980'den itibaren, resimlerinde geleneksel değerlerden yararlandığını, istifleme ve düz bir boyama tekniğini kullandığını görüyoruz. Bu nedenle daha yüzeysel ve şematik bir resim anlayışı yansıtıyor. Mimari yapılardan, kenti anlatan sembollerden, köy düğünlerinden kendine konu çeşitlemeleri yapıyor resimlerinin gerçekliğini, içerikte ele aldığı yaşam oluşturuyor.

On'lar Grubu adıyla ortaya çıkan, bu genç sanatçı topluluğu, ilk sergilerinden itibaren, Türk resminde yeni bir soluk olarak görülmüştür. Yaptıkları çalışmalar dikkatle izlenmiştir. Fakat grup olarak, faaliyetleri çok uzun olmamıştır. Grupça açtıkları son sergi, 1954 yılında, İstanbul Amerikan Haberler Merkezi'nde olmuştur. Grup üyeleri, ileriki yıllarda, kendi sanatlarını yaratma çabasına girişmişler, bu nedenle, eserleriyle olsun, yaptıkları diğer sergi faaliyetleriyle olsun, kalıcı olamamıştır.

Batı sanatının etkisinden kurtulup, milli sanatı oluşturma derdine düşen bu sanatçılar, yağlıboya resmi benimseyip, bu yolda atılım yapmak yerine, el sanatlarının süslemeci yanına kaymışlardır. Türk resminde toplumsal gerçekçilik adına önemli yapıtlar veremezken, evrensel boyuta ulaşabilecek, önemli bir resim üslubu da oluşturamamışlardır.

3.5. 1960'lı Yıllarda Türk Resminde Batıya Açılış ve Toplumsal Gerçekçiler

1950 seçimleriyle iktidara gelen Demokrat Parti, çağdaşlaşma yerine, batıya bağlanmayı seçmiş, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında oluşmuş olan, antiemperyalist tavrı terk etmiş, demokratik gelişimi ve toplumsal dinamikleri göz ardı etmiştir. Bu durum, toplumsal gelişimin ihtiyaçlarına karşı bir tavır oluşturunca, toplumsal tepkiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu tepkilerin dürtüsü sonucu 27 Mayıs 1960 hareketi meydana gelmiştir.

27 Mayıs hareketi ile toplumda demokratik hak ve özgürlüklerin geliştirilmesine yönelik düzenlemeler yapılmış, sosyal devlet kavramı yerleştirilmeye çalışılmış, yine batı modeline uygun toplumsal düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. Demokratikleşme çerçevesinde sendikalar yasası, bağımsız yargı anlayışı ve kuruluşları, TRT, Devlet Planlama Teşkilatı, yeni üniversite anlayışı gibi gelişmeler bu hareketle birlikte yeni 1961 anayasasıyla ortaya konmuştur. Bu anlamda sosyal devlet gelişimi görülürken aynı zamanda emperyalist mantık ve hedeflerini hiçbir zaman bırakmamış, batı ile de daha yakın ilişkiler kurulmasını da sağlamıştır.

1961 Anayasası toplumsal gelişimi hızlandıran bir anayasa olmuştur. Yeni yasalar ve olanaklarla birlikte toplumda tarım ve sanayi alanında beş yıllık planlar, düzenlemeler yapılmıştır. Her ne kadar uluslararası finans kuruluşlarının yönlendirmesi ve etkileri olsa bile tarım ve sanayi alanında yatırım ve üretim artışları yaşanmıştır. Gerçekçi ekonomik ve sosyal planlama uygulama çalışmalarına rağmen bu anlayıştan sapmalar yine de görülmüştür. Sosyal alanda bunların sonuçları olarak köyden kente, metropollere yoğun nüfus göçü olmuş, yine aynı dönemde yurt dışına işçi göçü yaşanmıştır. Ancak 27 Mayıs Devrimi'yle iktidardan indirilen gelenekçi liberal siyasi görüş, toplumsal etkisine devam etmiş, güçlenmiş, güçlendirilmiş, yeni anayasanın getirdiği toplumsal gelişimleri engellemeye, hatta geriye dönüşe zorlamaya devam etmiştir. 27 Mayıs hareketine açık karşı tavır ortaya koymuştur. Bu yeni siyasi cepheleşmeye, tartışmalara, oluşumlara neden olmuştur.

1968 yılında Fransa’da başlayan toplumsal olaylar, toplumun yoğun ve aktif politik tavrını ortaya koyuş eylemleri bütün dünyayı etkilediği gibi Türkiye’yi de etkilemiş, toplumsal, politik hareketlilik getirmiş, sanata da yansımaları izlenmiştir. Bu gelişimler 70’li yılları da etkilemiştir.

1961 Anayasası’nın getirdiği olanaklarla, toplumsal eğitim ve kültür alanında yoğun talep oluşmuştur. Toplumsal değişimin getirdiği dışa açılım, dünyayı tekrar tanıma, yorumlama, yeniden bilgilenme isteği basın yayın alanında hareketlilik meydana getirmiştir. Bu anayasanın içeriği toplumca benimsenmiş, bütün alanlardaki gelişmeler, talepler, işler toplumsal anlayış ölçülerine göre değerlendirilmeye başlanmıştır.

Bu yöndeki gelişmeler ışığında, 1960’lı yılların başlarında sanatın topluma yönelik misyonu tekrar gündeme gelmiştir. 1960 öncesinde, batılı akım ve eğilimler Türk sanatına adapte edilmeye çalışılmış fakat bu tavır Türk resmi için yerellikten evrensele giden yolda bir sanat biçimi oluşturamamış, kalıcı olmayan geçici sonuçlar doğurmuştur. 1960’lı yıllara geldiğimizde ise, sanatçılar bu sanat yolunu terk ederek, farklı ve oldukça çeşitli eğilimlere yönelmiştir.

Türk sanatı ve sanatçılarının dünyaya tanıtılması ve kimliğinin, konumunun ortaya konması açısından yapılan en önemli etkinlik “Çağdaş Türk Sanatı Sergisi” olmuştur. Avrupa’da 1963–1964 yıllarında dört önemli sanat ve kültür merkezinde açılan bu sergi 31 ressam, 6 heykeltıraş, 3 gravür sanatçısı olmak üzere toplam 128 eserden meydana gelmiştir. 20 Eylül 1963’de Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı, 14 Ocak 1964’de Paris Modern Sanatlar Müzesi, 18 Mart 1964’de Berlin Haus am Lutzewplatz Salonu, 2 Mayıs 1964’de Viyana Dekoratif Sanatlar Müzesi bu sergiye ev sahipliği yapmıştır.

Brüksel basınında çıkan yazılarda, çağdaş Türk sanatçılarının büyük bir kısmının, Fransız ressamlarının etkisinde kaldığı görüşü belirtilmiştir. “Eleştirmen Raymond Cogniat “Le Figaro” gazetesindeki yazısında; ‘Türk resmi, Batı sanatının araştırma ve problemlerine katılmış ve genel karakterinde benliğine sahip olmaya başlamıştır.

Bugünkü Türk Sanatı, Batı Sanatı içinde hareketli bir rol oynamaya kudretli görünüyor' yorumunu vermiştir.”³⁰

Yerellikten evrensele ulaşmak için yapılan tüm sanat tartışmaları, bu sergiyle ulusal olma özelliğinin ötesinde, sanatın içeriğiyle ters düşmeyen kavramlar üzerinde durulmuştur. Çağdaş bir boyut yakalamanın, yenilikçilikten geçtiği ancak ikisinin bir bütün olduğu gerçeği vurgulanmıştır.

Demokrasinin kısmen de olsa sağlandığı bir ülke ortamında, sanatçılar, toplumsal konularda yapıtlar üretmeyi ön plana almışlar ve özgürce düşüncelerini yansıtan eserler vermişlerdir. Toplumsal gerçekçi resim tavrı yerleşmeye başlamıştır. Bu resim tavrı, topluma bakışa, ifade edilmesi gereken sorunlara farklı bir yaklaşım getirmiştir. İşçilerin çalışma koşulları, kırsal kesimde yaşamını zorluklar, yokluklar içinde sürdürmeye çalışan insan, resim sanatına konu olmuştur. Türk resminde ortaya çıkan bu sanat tavrı, 19.yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan gerçekçilik akımının izlerini barındırmaktadır. Bu dönemde Türkiye'de, resim sanatının dışında diğer tüm sanat dallarında da toplumsal gerçekçilik, çeşitli eserlere yansımıştır.

1968 yılında İstanbul, Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi Galerisi'nde düzenlenen "Resim Sanatı ve Toplum" adlı sergi, toplumsal gerçekçi resim karakterine sahip eserleri barındıran, figüratif sergilerdendir. Sergi Neşet Günal, Cihat Burak, Nuri İyem, Nedim Günsür, ve Gürol Sözen'nin eserlerinden oluşmuştur. Bu serginin içeriğine sahip, 1976 yılında "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" adı altında bir sergi daha açılmıştır. Gürol Sözen sergiye katılmazken, ressam Turgut Zaim 5. isim olmuştur. Neşet Günal ve Nedim Günsür resime ilk başladıkları yıllardan itibaren, toplumsal görüşü benimsemiş bir anlayışta resim çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Nuri İyem soyut resmi bırakıp figüratif resme dönerken, Cihat Burak 60'lı yıllarda resim yapmaya başlamış ve 27 Mayıs Hareketi'nin devamında, çok sayıda eser üretmiştir.

³⁰ Bkz. (10), GÜLTEKİN, 24.

Ressam olarak tanınan Cihat Burak'ın eğitimini alarak yaptığı asıl mesleği, mimarlıktır. Ancak bunun dışında edebiyat, heykel, resim, seramik gibi farklı sanat dallarıyla da ilgilenerek, yapıtlarını çeşitlendirmiştir.

2.Dünya Savaşı sonrası 1953–55 yılları arasında Paris'te bulunduğu ilk dönemdir. Bu dönemde, resim üslubuyla ilgili bir gelişme yaşamamıştır. Ancak, Paris'e ikinci gidişine denk gelen 1961–65 yılları arasında bulunduğu dönemde ise, yoğun biçimde resim çalışmanın ve orada bulunmanın, etkisi resimlerinde ortaya çıkmıştır. Konu çeşitliliği artmış, bir üslup oluşmaya başlamıştır.

İstanbul'a döndükten sonra açtığı sergilerde, Paris'ten edindiği izlenimlerin etkilerini, özellikle kent insanlarını betimlerken ortaya koymuştur. Cihat Burak, Cumhuriyet'in kuruluşunu, bununla gelen gelişimleri, 1960'larda yaşanan 27 Mayıs Devrimi'nin ortamını yaşamış bir sanatçıdır. Kendi döneminin sanatçıları non-figüratif resim tarzına, natürmortlara, peyzajlara yönelirken, sanatçı bu resim furyasına kapılmamıştır. İçinde yaşadığı toplumdaki değişimler, olaylar, kişiler, bu sürecin yaşandığı mekânlar, sokaklar, yaşam şekilleri önemliydi.

Üslup yaratmaktan çok, ifade etmek istediğini açıkça resimlemeyi amaç ediniyor. Onun bu duyarlılığı, resimlerini oluşturmasında büyük bir faktör. Gözlemlediklerini kendine özgü simgeler, fantastik, masalsı bir havayla sunuyor. Yaşadığı zamanın, kendisinde yarattığı hisleri, düşleriyle birleştirerek, kimi zaman esprili, mizahi, alaycı, eleştirel ama bilgece, kimi zaman da sevecen bir yaklaşımla gözler önüne koyuyor.

Tabiat ve hayvanlara da ilgisi, sevgisi büyüktür. Özellikle kediler, aslan ve kuş figürleri, ifade etmek istediğini, düşünce ve davranış biçimlerini simgelemek adına, resimlerinde yer alıyor.

Yaşanan gerçekleri, figürlerin buldukları çevreyle beraber betimlerken, bir nakış havasında, hem gerçekçi, net, açık biçimde işlerken aynı zamanda gizemliliğin altında hüznün ve tutkuya da yer vermiştir.

Burak daha çok kadınlar, hüznü, ölüm, tutku üzerinde dururken, daima toplumsal olayları da vurgulamıştır. “Bir aşamalar süreci içinde üslup gelişiminin uzandığı ayrıntılar vurgulanmadan da olsa, Cihat Burak’ın, tema ilgileri açısından ulaşılabilecek sonuçlar, sıradan ya da popüler tercihlerin ne denli resimsel yorum zenginliklerine erişebildiğini göstermeye yeterlidir”³¹

1970’li yıllarda yaptığı, hüznü ve acıyı yansıtan en çarpıcı eserlerinden biri, özellikle o dönemde ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve siyasi düzenin etkisiyle ortaya çıkardığı “Şairin Ölümü” isimli resmi.

Nazım Hikmet’in ölümü ve yaşamından izler taşıyan bu resmi, üç bölümlü kompozisyon olarak, yağlıboya tekniğinde çalışmıştır. Üç kanattan oluşan bu resim formülü, ortaçağ ikonografisinden alınmış bir düzendir. Orta kısmında, yerde uzanan Nazım, göğsünde bir buket çiçek vardır. Elinde bulunan kâğıt, sanatını göstermektedir. Resmin yan kanatlarında, Nazım’ın yaşamından kesitler yer almaktadır. Resmin üç kanadında da görülen beyaz güvercinler, Nazım’ın sıkça şiirlerinde dile getirdiği, özgürlüğü ve barışı simgelemektedir.

“Şairin Ölümü” , “19 Mayıs 1960” , “Başkomutan” , “Our First Lady” , “Dev Yarasa” isimli eserler, toplumun yaşadığı sosyo-politik olayların eleştirisi açısından önemlidir. Aynı zamanda, üslubunu da temsil eden eserler arasındadır.

Gravür tekniğinden yararlanarak ürettiği “Dev Yarasa” adlı eseri oldukça ilginç bir örnektir. Anadolu topraklarının köklü ve zengin tarihi geçmişini sunarken, asıl işaret etmek istediği şey toplumsal yıkıntı ve gerilemedir. Bu kültür çeşitliliği içinde, toplum aydınlık bir gelecekle kucaklaşması gerekirken, kompozisyonda simge olarak kullandığı yarasa figürünü resme hâkim kılarak, toplumun başına çökmüş bir karanlığa vurgu yapıyor.

Mesleği olan mimarlığın getirdiği malzeme çeşitliliği, resimlerine de yansıyor.

³¹ Sezer TANSUĞ, **Cihat Burak**, 16.

Gerçeklik, boya kullanımındaki farklılık ve çeşitlilikle daha çarpıcı ve çağdaş bir hal alıyor. Sanki bir bina sıvası yapar gibi kullanıyor yağlıboyayı. Kullanım şekli, resim yüzeyini aşarak, figürü kendisi olma boyutuna ulaştırıyor, peinture resminin sınırlarını genişletiyor. Yağlıboyanın dışında, kompozisyonlarının yapısına uygun olarak suluboya, pastel, gravür, çeşitli baskı teknikleri de uyguluyor.



Resim 3.5.1. Cihat BURAK, “Şairin Ölümü”, 1967



Resim 3.5.2. Cihat BURAK, “Dev Yarasa”, 1970’li yıllar

Cihat Burak için, eserlerinde kullandığı dekoratif öğelerin fazla oluşundan dolayı, resim tarzına zaman zaman “naif” yorumu yapılmıştır fakat asla naif denemez. Osmanlı nakışından esinlenmesi, tarihsel bir boyut katmıştır resimlerine. Bunu, batı resim tekniğiyle sentezlemesi, Türk resmine çağdaş bir resim tavrı getirmiştir.

Resim çalışmalarına başladığı günden itibaren, toplumsal gerçekçi tavrını elinden bırakmayan Neşet Günel, 1946’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olup, Avrupa sınavlarını kazanarak, Fransa’ya duvar ve fresk eğitimi için gitmiştir. Sanatçı, öğrenim süreci içinde, eğitim aldığı sanatçılara tam olarak bağlanmamış, onları kopya etmeden çalışmalarına devam etmiştir.

Sanatın özünde insan gerçeği olduğunu ve toplumsal bir yanının bulunduğuna inanmıştır. Kendisi de hassas olduğu konularda, gerçekleri anlatmak istediğini ve bu nedenle resminin eleştirel bir yapıya büründüğünü dile getirmiştir. Ayrıca, eleştirel olmanın, sanatın ve sanatçının bir görevi olduğunu düşünmüştür.

1950 yılında yaptığı “Düşünen Kadın” isimli tablosunda, yalın ve kunt üslubta işlediği figür, o zamandan desen anlayışının biçimlenmeye başladığının habercisidir. Sağlam bir desen, yardımcı eleman olarak kullandığı renk, resmi tamamlayan mekân ve diğer görsel elemanlar arasındaki ilişkileri denemiş, resimlerini bu sistemli çalışmayla sürdürmüştür. Sanatçının yapıtları arasında, birbirinden kopuk, alakasız denemeler görmek mümkün değildir. Fakat buna rağmen, tekrarın tuzağına da asla düşmemiştir. Yalınlık, eserlerini açık bir ifadeye taşımıştır. Yalınlığa ve sadeliğe, ayrıntıları ayıklayarak değil, eklemeyerek ulaşmıştır. Klasizmde yapılan arındırma, Günel’da yoktur. “Nitekim ilkinde çıkarmadan geriye kalan boşlukla karşılaştığımız zaman, diğerinde üzerine bir şey eklenmemiş olanın ciddiyeti daima, daha fazla etkiler bizi; en azından, bunun daha saygın ve tutarlı olduğunu hissederiz. Sahici yalınlık, gerek duyulmayanın doğal yokluğudur; fazlalığın budanması değil”³²

³² Mehmet ERGÜVEN, **Neşet Günel**, 39.

Günel, figürün kendisini açık ve net biçimde ortaya çıkarmak ister. Bir resmin, izleyene ulaşabilmesini, anlatılanın aktarılabilirliğini önemser. Resmi, tesadüfler üzerine kurmaz, en başta her şeyi hesaplar, sorun oluşturabilecek, figürü ve anlatımı örtecek olan ayrıntıları kaldırır. Kendiliğinden, gereksiz ayrıntılar eklemes. Bu resim tavrı, desen resminin ön koşuludur aynı zamanda.

Sanatçının resimlerindeki özen, kompozisyonun oluşumundaki sıra, açıkça görülmektedir. Kompozisyonun biçimi, dengesi, kurgusu sanatçı için büyük önem taşır. En önemli eleman, figürdür. Figürlerin üstündeki giysiler, plastik açıdan güçlü, insanla bütünleşen bir şekle dönüşerek, sanatçının işleyiş tarzıyla heykelsi bir yapıya bürünmüş, üslup halini almıştır. Portreleri tipik köylü şeması halinde işlemiştir. Oluşturduğu kompozisyonda, adeta bir tiyatro sahnesini anımsatır düzeyde kurgu, düzen ve sistem görülmektedir. Göz ilk olarak merkezi figürü, daha sonra yan figürleri, aralarındaki ilişkiyi ve diğer yardımcı öğeleri izleyerek, konuyu kavrar. Karmaşaya izin yoktur.

Resimdeki figürler, illa bir konu için şekillenmemiştir. Sanatçı tek tek var olan figürleri, uygun bir biçimde bir araya getirmek için çabalamıştır. Figürlerinde kaba kalın kumaşlı giysileriyle, kırsallığın zor yaşam koşullarına karşı güçlenmiş kemikli yüzleriyle, derin göz çukurlarıyla, hastalıklarıyla, insanların yoksulluklarını ortaya koymuştur.

Figürlerdeki el ve ayakların büyüklüğü dikkat çeker. El, emeği sembolize etmenin ötesine geçerek, figürün içinde bulunduğu duruma, ayna tutmaktadır. Kadın ve erkek elinin farkı ortadan kalkmış, kaba ve vücuda oranla büyük işlenen eller, toprakla bütünleşmeyi, onun bir parçası olmayı betimlemektedir. Ürettiği eserlerle, izleyene duygu sömürsü yapmadan, insan varlığını öne sürerek, bir yandan toplumsal gerçeklere eleştiri yapmaktadır.

Günel, kullandığı kimi ilginç objeleri, ileriki dönemlerinde yaptığı resimlerinde tekrar ama çok farklı bir biçimde kullanıyor. 1958’de yaptığı, “Yaşantı_I” (R: 3.5.3.) adlı resmin sağ alt köşesinde yer alan, oyuncak araba, kompozisyonda yer alan

çocuklara ait bir elemandır. İlginç olan ise “Bu arabanın içine dikkatle baktığımızda, topun yanı sıra, mavi entarisiyle korkuluğu görmekte gecikmeyiz; Günal, yıllar sonra bir dizi şeklinde gerçekleştireceği korkuluklara ilişkin ilk ipucunu, sessizce burada resmetmiştir sanki.”³³ Aynı resim, “Kapı Önü” resimlerinin de habercisi olmuştur. Yaşam, eşik halinde, açık bir havada akıp gitmektedir. Sanki evin duvarları yok gibidir. Göçebelikten yerleşik düzene geçiş yapılmış gibi görünse de, hala ev ortada yoktur. Sığınılacak bir yerdir sadece. Dışarıyla içerisi eşikle sınırlandırılmıştır. Bu durumun toplumsal yanı; İnsanların, sefaleti bir toprağa kalıcı biçimde yerleşememenin getirdiği kaygı yüzlerinden okunmaktadır.



Resim 3.5.3. Neşet GÜNAL, “Yaşantı-1”, 1958

1962’de yaptığı “Mola” resmi, sanatçının tüm resim anlayışını net biçimde gösteren, üslubunu belirleyen bir eserdir. Üç figür, anıtsal bir düzeyde, devasa boyutlarda karşımıza çıkar. Ait oldukları bölgeyi açıkça vurgulamaktadırlar. Günal’ın büyük figür çalışmasının sebebi, figürdeki alt yapıyı oluşturan desenin kuvvetinin öne çıkmasını sağlamaktır. Aynı zamanda plastik değerler daha net ve

³³ Bkz. (32), ERGÜVEN, 94.

çarpıcı şekilde izlenir hale gelmektedir. İnsan gerçeği Günal'ın resimlerinde, tüm yoksulluğa rağmen erdemiyle, gururuyla, çabasıyla, umuduyla görülmektedir. Figürlerin, biçimi net olarak belirlenmiştir. Resmin içeriğinin etkileyiciliği, kompozisyonunun iyi hesaplanarak çizilmiş olmasından ileri gelir. Desenin sağlamlığı, çizginin netliği, açık ve koyunun belirli oluşu, rengi sorun olmaktan kurtarmıştır. Hatta renksiz olsa bile, resim bitmiş olarak algılanabilir.

Resimdeki gerçekçilik, malzemenin, anlatılmak istenen “Toprak Adamlar”la özdeşleşmesiyle yakalanmıştır. Gerçek olanı malzeme vurgulamaktadır. Toprak gibi, pürüzlü bir dokunun oluşturulmasıyla ortaya çıkmıştır. Sanatçı grain-touche olarak adlandırılan, duvar dokusuna benzer, özel bir tuval hazırlar. Bu doku sayesinde, ışık ve renk şekil alır. Toprağın ve insanın rengi, deseni belirleyen sınır çizgisiyle birbirinden ayrılmaktadır. Resmin içeriğinde “Toprak Adam” (R: 3.5.4.) olarak anlatılan insanların kaderi değil, onların başkaldırısı, oluşan bu toplumsal sorunun aslında, tüm toplumun, yönetim şeklinin ve uygulanan politikaların yanlışlığının bir göstergesidir.



Resim 3.5.4. Neşet GÜNAL, “Toprak Adam”, 1974

“Mola” (R: 3.5.5.) resminde Günel, konusuyla, içeriğiyle, kompozisyon anlayışıyla, evrensel bir anlatımda yakalamıştır. Tıpkı, Rönesans resminde olduğu gibi figürler tek başlarına önemlidir ancak toplu halde resmedildiklerinde de, kapalı bir kompozisyonla, yeni bir anlatım meydana getirmektedir. Resim, çevresindeki mekânla, açık kompozisyon ölçülerinde değerlendirilmektedir. Kompozisyonda tek tek varlığını sürdüren insanlar, aslında toplu halde olduklarında toplumsal güç oluşturmaktadırlar.

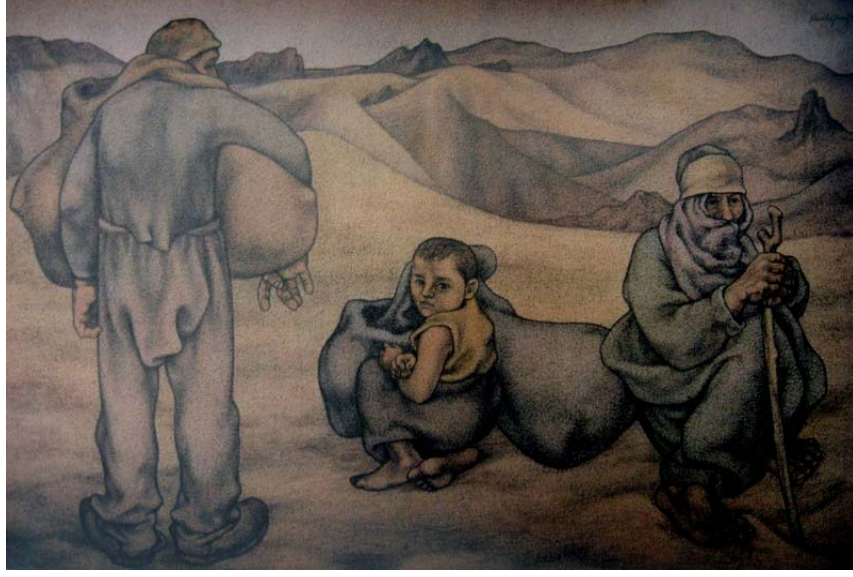
Günel’in resimlerinde, objelerin azlığı, insanın yaşaması için gerekli olan temel ihtiyaçlarından bile yoksun oluşu, fakirliğin diğer bir göstergesidir. Varolan objeler, simgesel hale dönüşmüştür.

Konut fikrinin farklı biçimlenmesi, normal hayatta kullanılan objelerin, çıkarılmasına sebep olmuştur. Mekân, direklere gerilmiş bez parçaları veya taştan, topraktan yapılmış iki duvardan oluşan, kapı ve pencerenin sadece motif olarak kaldığı, harabe şekilde biçimlendirilmiştir.

1970’li yıllarda öne çıkan çalışmalarının ana teması, “Kapı Önü”dür. Bu dönemde yaptığı kompozisyonlarda, dikkati çeken ilk şey duvarlardır. Arka planı kaplayan duvarlar, dökülmüş sıvasıyla, gerçekçi ama bir o kadar soyut resmi anımsatıyor. “Kapı Önü-IV” (R: 3.5.6.) 1977’de, bunu açıkça izleyebiliyoruz. Duvarın önünde bulunan figürler, yaşadıkları yoksulluk içinde, katı duruşlarına rağmen yine de iyimser halleriyle, içinde buldukları durumu net olarak yansıtıyor.

İyimser, geleceğe umutla bakıyor olmalarını, bir bakıma çocuklar simgeliyor. Günel’in resimlerinde, “Çocuk, sadece şefkat duygusunu harekete geçiren masum bir varlık ya da ebeveyninin günahı değil – Günel’da böyle bir şey, resmin kaldıramayacağı denli şahsiyata girer - , düzenin armağanı olarak, göreve davettir.”³⁴ Eserin içeriğindeki amaç, geleceğimiz olan çocukların, yaşadıkları trajik duruma işaret edip, bu durumdan sorumlu olan kişileri göreve çağırmaktır.

³⁴ Bkz. (32), ERGÜVEN, 144.



Resim 3.5.5. Neşet GÜNAL, “Mola”, 1962



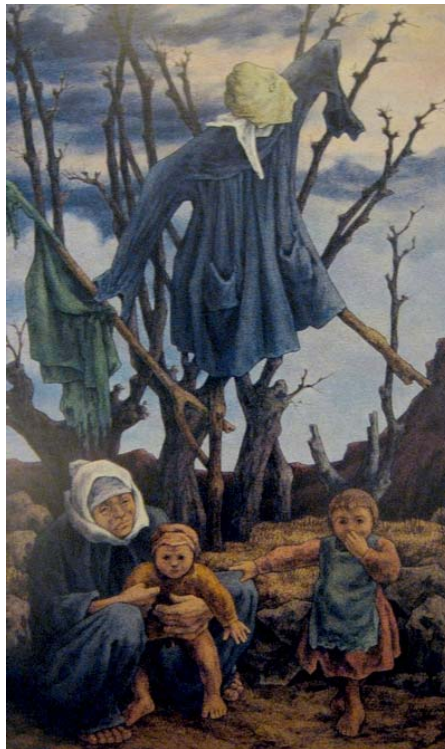
Resim 3.5.6. Neşet GÜNAL, “Kapı Önü IV”, 1977

Çocukları, öne çıkardığı resimleri arasında, en ilginç olanlardan biri, 1981 yılında yaptığı, “Çocuklar” (R: 3.5.7.) adlı eseridir. Arka planda duvar ve resmin üst kenarına sıralanmış çiçeklerle önünde üç kız çocuğunu yan yana görüyoruz. Göz ilk bakışta, ortada bulunan şapkalı kız çocuğunu, diğerlerinden ayırıyor. Utangaç ve biraz hüznüldür. Ait olduğu toplumsal sınıfın, olumsuzlukları karşısında yaşadığı

eziklik ve bunun yanında çocukluğunun masumiyeti son derece dokunaklıdır. Bu özellikleriyle, diğer iki çocuktan, farklı bir ifadeye sahiptir. Ayrıca, kompozisyondaki kurguyla da farklılaşmıştır. Sağ ve sol taraftaki kız çocukları bize dönük ve tabloya simetrik biçimde yerleştirilirken, ortadaki kız, yandan çizilmiştir.



Resim 3.5.7. Neşet GÜNAL, "Çocuklar", 1981



Resim 3.5.8. Neşet GÜNAL, "Korkuluk IIIV", 1988

1980’li yıllara geldiğimizde, “Korkuluklar” (R: 3.5.8.) teması, ayrı bir önem taşımaktadır. 1958’de yaptığı “Yaşantı-I” de bir oyuncak olarak resmettiği korkuluk, artık tüm resimlerinin teması oluyor.

Korkulukları, sanatçı şu sözleriyle açıklıyor: “Korkuluklar, aradan geçen yıllar boyunca, ressam olarak beni düşündürdü; önce etkili ve olağanüstü görüntüleri, daha sonra ilkel üretim biçimlerinin geçerli olduğu ortamlarda boy göstermeleri bakımından ilgimi çekti. Onları resimlerimin belirleyici öğesi yapmanın yollarını arayıp, bir başka ilişkide, bir başka ortama oturtarak korkunun ve baskının simgesi yaptım. Bu simgesel yaratıklar resmimin gerçekçi içeriğinde daha gerilimli bir ortam yaratırken, Anadolu toprağının kıraç görüntüleri de bunların egemenliği altında daha dramatik bir görünüm aldı.”³⁵

Sanatçı, ilk kez 1968 yılında yaptığı korkuluk resmini, o dönemde, Anadolu’da baş göstermiş olan gerici düşüncelerin bir simgesi olarak gerçekleştirmiştir. Bu resim, o yıllarda yayılmaya başlayan dinsel, bağınaz yapıya karşı bir eleştiri niteliğinde olmuştur.

Korkuluklar, Neşet Günel’in sanat hayatının başından beri üzerinde durduğu bozkıra, toprağa, yalınlığa bir başka şey ekliyor. Somut bir nesneyi, gerçeküstücülüğe yakın bir resim tavrıyla eserlerine yerleştiriyor. Korkuluğa eşlik eden ağaç parçaları, kemiksi duran diğer elemanlar, atmosferi daha da çarpıcı hale getirdiğini gözlüyoruz. Her zaman figürün ön planda oluşu, bu resimlerde korkuluğun, kompozisyona katılmasıyla obje ve figür eşit paya sahip oluyorlar. Korkuluğun biçimi gereği ve sanatçının da yaptığı deformasyonla, resimlere hareket geliyor. Bazen korkuluk, figürlerden, hem anlatım yönüyle, hem de biçim yönüyle daha fazla öne çıkıyor. Kimi zaman tek başına, anlatılmak isteneni vurgulamak için yeterli oluyor. Çünkü sanatçı, korkuluklara bir insan niteliği kazandırarak, onları canlı bir eleman haline getirmiştir.

³⁵ Bkz. (32), ERGÜVEN, 166.

Renk anlayışında da değişim söz konusudur. Günal'ın resimlerinde bulunan elemanlar, desen sınır çizgisiyle ayrılıyorken, “Korkuluklar” temasına gelindiğinde, yer ve gökyüzü başta olmak üzere diğer öğelerin, renkleriyle de öne çıktığını görüyoruz.

Tüm bu gelişimler ışığında, Neşet Günal ülkesinin insanını, onun gerçeğini yansıtmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Öz ve biçim birbiriyle örtüşürken, yaşanan gerçeklere nitelik kazandırmış, anlatmaya çalıştığı sorunu, durumu, net biçimde izleyene aktarmayı bilmiştir. Sanatın, toplumsal bir görevi olduğuna inanarak, yaşamı boyunca toplumsal gerçekçi resim üslubunda eserler üretmiştir.

1960'lı yıllarda insan ve yaşamı, içinde bulunduğu sorunların konu alındığı yoğun bir dönemdir. Ancak, 1970'lere gelindiğinde sosyo-ekonomik problemlerin artması, sanat alanında toplumsal gerçekçiliğin daha da şiddetli biçimde gelişmesine sebep olmuştur.

3.6. 1970'li Yıllarda Türk Resminde Toplumsal Ve Eleştirel Gerçekçiler

1961 Anayasasının getirmiş olduğu demokratik ortamda gelişen, ulusal bağımsızlık yanlısı ve sol siyasi görüşten yana olan işçiler, memurlar, aydınlar, gençler örgütlenerek, daha etkin konuma gelmişlerdir. 70'lerin başında bu etkinlik daha da artmıştır. Ülkede iktidarı elinde tutan egemen sınıflar, gerek bu siyasi baskı, gerekse ekonomik düzenin çarpıklıklarının yarattığı siyasi ve ekonomik bunalımın içindeydi.

Bu bunalımın aşılmasına, 1971 yılında, 12 Mart Muhtırası adıyla bilinen askeri “darbe” hareketi yapılarak çözüm bulunmak istenmiştir. 61 Anayasası'nın getirmiş

olduğu demokratik ortamı kaldırmaya yönelik olarak, çeşitli anayasa değişiklikleri ve kanun düzenlemeleri yapılmıştır. Ancak bu da soruna çözüm getirmemiş, özellikle 1973 seçimlerinde, daha önceki dönemlerde, adeta bir şablon haline gelmiş olan siyasi yapıdaki ilişkilerin, değişmeye başladığı görülmüştür. Bu seçimler göstermiştir ki, Türkiye’de halk eski düzenin sürmesini istememektedir. Politik anlayışlar daha gelişmiş, politik tavırlar daha netleşmeye başlamıştır. Ekonomik ve sosyal bunalım devam etmektedir. Dolayısıyla siyasi ortama yansımaktadır. Bu da kısa vadeli çıkar hesapları ile kurulup dağılan, sık sık değişen hükümetlerle ülkenin yönetimini gündeme getirmiştir. Siyasi çalkantılar, ekonomik alana, halkın gündelik yaşamına, üniversitelere keskinleşerek yansımıştır.

Egemen sınıflar bu defa çözümü, terörü, şiddeti toplum içersinde yaygınlaştırarak, kendine karşı tavır gösteren siyasi ve ekonomik unsurları ezmeyi ve dağıtmayı planlamıştır. Bu yıllarda uluslararası alanda da ekonomik, sosyal ve politik çözümler şiddet yoluyla sağlanmaya çalışılmakta, silahlanma yarışı hızlanmakta, siyasi kutuplar arasındaki ilişkiler gittikçe gerginleşmektedir. Bu durum ülkemize doğrudan yansımıştır. Ülkemizde artan şiddetin, dışarıdan da desteklendiği, yönlendirildiği gerek o zaman ki değerlendirmelerden, gerekse günümüzde, o döneme ait yapılan değerlendirmelerden anlaşılmaktadır. O derece ki, 1 Mayıs 1977’de İstanbul’da düzenlenen işçi bayramında kitleye yapılan saldırının, dış destekli yapıldığı ve şiddetin ne boyutlara getirilmek istendiği görülmüştür. Toplumunu bu derece sarsan ortamın, sanatçıları etkilediği tartışılmazdır.

Toplumsal konuların betimlendiği gerçekçi sanat türü, 1970’lerde, iki şekilde gelişim göstermiştir. İlki, her zaman süre gelmiş olan, toplum yaşamını, gerçekçi tavırda işleyen, diğeri ajitasyon ve propagandacı eleştirel gerçekçilik. Eleştirel gerçekçi sanat, Türkiye’de ilk olarak, ülkenin bu çalkantılı döneminde ortaya çıkmıştır. Önceki yıllarda, sanat görüşü aynı olan ressam, gruplar oluşturup, aynı amaç ve resim üslubunda işler yapmışlardır. Ancak bu dönemden itibaren, ressamlar kendi kişisel atölyelerini açarak, her biri ayrı disiplin içinde çalışmalarını sürdürmüştür. Ressamlar, dönemin edebiyat ve tiyatro eserlerinden de etkiler almışlardır. Siyasal ve sosyal bakış açılarından kaynaklanarak, toplumsal gerçekçi

eserler veren yazar ve şairler arasında Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Ahmet Arif, Aziz Nesin gibi isimler yer alır.

1970’li yılların hemen başında gelen Neş’e Erdok, toplumsal gerçekçi ressamlardandır. Erdok’un resimlerinde desen, belirleyici bir öge olmuştur. Eserlerini her zaman, sağlam bir desenden oluşmuş altyapı üzerine inşa etmiştir.

Desenlerinde kullandığı çizgi, sadece kontur olmanın dışında, modelin psikolojisi ve kişiliği hakkında bize fikir vermektedir. Renkçi bir ressam olmamıştır, çoğunlukla nötr renkleri kullanmayı tercih etmiştir. Bu tavır, sanatçının bilinçli tercihidir.

Sanatçı, bir röportajında bu tercihi niye yaptığını şöyle açıklıyor: “Her rengin bir biçimi vardır. Biçimi olmayan renkler, renk tayfinin renkleridir. Doğa renklidir, siyah-beyaza yakın bir resim yaparsanız, tıpkı siyah-beyaz filmler gibi güçlü bir etkiye sahip olurlar. Yani gerçeği anlatacaksınız ama yaptığınız iş gerçeğin ta kendisi olmayacak. Zor ve güzel olan budur. Siyah-beyaza yakın olan her şey bana göre daha sanatsaldır.”_Diyerek, gerçekliği nasıl yakaladığını da anlatmıştır.³⁶

Erdok söylemek istediklerini, resimlerinde insan figürünü kullanarak dile getirir. İnsanı incelerken çevresiyle, toplumsal boyutlarıyla, kişilik yapılarıyla ele alıyor. Bir mekân içinde tek bir figürü, mekânı sadeleştirerek verirken, bazen de figür ve nesnelere arka arkaya sıralanmış dolu bir mekânda, derinlik duygusuyla karşı karşıya kalıyoruz. Bunlar dilenciler, simitçiler, berber, su satan çocuk, tren, vapur, otobüsten insan manzaraları gibi görüntülerdir. Bu figürler, sadece bir fikir olarak değil, Erdok tarafından gözlemlenmiş, incelenmiş gerçekten var olan insanlardır. Sadece bir kişiyi de değil, ondan önce görülen diğerlerinden de izler taşırlar.

Gerçeği yakalamak istemenin yanında, kalabalığın içinde, o insanların, toplumun kurulu düzeni tarafından bir yana itilmişliklerini, izleyene yansıtarak, durumun fark

³⁶ Özkan EROĞLU, “Neş’e Erdok İle Bir Buluşma”, 17.

edilmesini sağlar. Günlük hayatta sıkça karşılaştığımız hatta bizzat içinde yer aldığımız bu sahneleri, sanatçı olabildiğince öznel fakat ilginç bir mizansene dönüştürüyor. Teatral yön ağır basıyor. İlk bakışta, olağan bir durummuş gibi gelse de, dikkatle incelediğimizde, gerçek yaşamda karşılaşamayacağımız pozlarla karşı karşıyayızdır. Soyutlama ve deformasyondan yararlanarak, yaşanan gerçeği resme benzetme çabasıdır, sanatçıda var olan resim tavrı.

70’li yıllarda, ülkenin toplumsal sorunlarla boğuştuğu dönemin bir tanığıdır Erdok. Yaptığı “Saltanat” adlı bir dizi resim, eleştirel gerçekçilik tavrıyla değerlendirilmektedir. 1977 tarihli bu resminde, el arabasında can çekişen figürü soyutlayarak, sanki iki kişi bir bedenden çıkıyormuşçasına bir kompozisyon oluşturmuştur. Kasılmış ayaklar, adeta o insanın ölmekte olduğunun bir göstergesi halindedir. Bu Saltanat dizisinde, “Bir yandan düşkünlerin dünyasına samimiyetle eğilip, kurulu düzeni sorgulamak üzere kışkırtan eleştirel bilinç, öbür tarafta, sacayağını hiciv, ironi ve taşlamanın oluşturduğu merhamet duygusundan kesitler”³⁷ yer almaktadır.



Resim 3.6.1. Neşe ERDOK, “Saltanat”,1977

³⁷ Mehmet ERGÜVEN, Neşe’e Erdok, 28.

El ya da ayaklar, sanatçının tuvalinde bir simge değil, ait olduğu figürün kişiliğine, psikolojisine de işaret ediyor. Yaptığı deformasyonlar veya belirttiği ayrıntılar, estetik biçim olarak kalmıyor, toplumsal sınıf farklılıklarını ve düzeni de gösteriyor. İfadeyle sınırlı kalan el ve ayaklar, dokunma duyusuna özgü hiçbir nitelik taşımazken, Erdok'un hemen her resminde, gerçek hayattaki işlevlerinden uzak, kişiyi imlemektedir. Portre kadar önemlidir.

Bunların bir devamı olarak, ayakkabılar da sanatçının ifade aracı olma özelliğini taşıyor. Sandaletler, çizmeler, ayakkabılar çok çeşitli biçimlerde betimlenmiştir. Resimlerde ayakkabı, insanın “ben” sınırlarını çizen sığınma yeridir.

Erdok hasta, acı çeken, mutsuz insanları, kimi zaman küstahlıkları, toplumun dramatik yönlerini tuvallerine aktararak izleyenleri sorgulamaya, kendi kendilerinin eleştirilerini yapmaya yönlendiriyor. Figürlerdeki deformasyon, resim üslubu olmaktan öteye geçerek, toplumsal, sosyo-ekonomik seviyenin getirdiği sınıfsal düzeye işaret etmektedir. 1980'li yıllarda yaptığı Disiplin ve Ceza serisi, Gece Vapuru (1995), Ayakkabı Boyacısı (1979) sanatçının bu resim içeriğine sahip olan eserlerindedir.

İlk olarak 1985 yılında gerçekleştirdiği “Disiplin ve Ceza” (R: 3.6.2.) adlı tema üzerine kurguladığı resmin devamı, ilerleyen zamanlarda da tekrar etmiştir. İnsanlığa şiddetin uygulanışı, saç kesimiyle simgeleştiriliyor. Adeta, bir ceza niteliğinde olan bu uygulama ile sanki toplumu disipline etme hedeflenirken, aslında kişinin kimliğine yapılan bir saldırıdır.

Neş'e Erdok'un resimlerindeki gerçekliği, jestler de belirlerken, zaman kavramı da bunu tamamlıyor. “İstasyonda Sabah (1988)” (R: 3.6.3.) isimli resminde, sekiz figür bekleyiş içindedir. Bu bekleyişte, figürler birbiriyle ilişkisi olmayan ama bedenleri birbirine yaslanmış adeta bir şahnedeymişçesine düzenlenmiştir. Dondurulmuş bir an gibi görünüyor. Zamanın ilerlediğini düşündüğümüzde, figürlerin hareketleneceğine dair hiçbir veri yok. Bunun sebebi olsa olsa, figürlerin betimlenişinden kaynaklanmakta. Figürler, düş gücümüzü zorlayacak niteliktedir.



Resim 3.6.2. Neşe ERDOK, “Disiplin ve Ceza”, 1985



Resim 3.6.3. Neşe ERDOK, “İstasyonda sabah”, 1988

1995 yılında yaptığı “Nesrin Kadıköy Vapurunda Hayretler İçinde” (R: 3.6.4.) adlı resminde de bu durumun bir benzeriyle karşılaşırız. Ancak bu sefer daha mizahi ve fotoğrafın yakalayabileceği, anlık bir sahne karşımızdadır. Sanatçı bu resimle, yıllardır çok çeşitli biçimlerde ifadeyi yakalamaya çalıştığını, olanakların ne dereceye kadar gidebileceğini gösteriyor. Herhangi bir anı değil, hayalinde düşündüğünü, çarpıcı biçimde yansıtmak istiyor olduğundan kaynaklanan bir donmuşluktur. Nesrin’in pozu, korkuya kapılmış, elleri bize dönük, olaya karşı şaşkınlığını anlatıyor olsa da, kimliğiyle ilgili de ipuçları veriyor. Pabuçları, ojeli tırnakları, yanaklarındaki allık, ruju, saç şekli onun delidolu bir kız olduğu da net olarak okunuyor. Erdok, figürlerde sadece gözlemlediklerini yansıtmıyor, onunla ilgili düşüncelerini de resimlerine dâhil ediyor.



**Resim 3.6.4. Neş'e ERDOK,
“Nesrin Kadıköy Vapurunda Hayretler İçinde”, 1995**

Neş'e Erdok duygularını tuvale yansıtmak için resim yapmıyor. Tam tersine oldukça bilinçli bir yaklaşımı vardır. Hiçbir şeyi rastlantıya bırakmıyor. Bununla birlikte, ideolojisinin sanatına şekil verebilecek ölçüde güçlü oluşu, resimlerinde “kendi beni”ni yakalaması, her resminde Erdok’la karşılaşırız olmak, sanatçıyı ayrıcalıklı kılıyor.

1990'lı yıllarda yaptığı “Gölköy Resimleri” serisinde, o döneme kadar sanatçının resimlerinde görülen, endişe ve kaygı görünürde yerini eğlenceye bırakmıştır oysa dipte yatan anlatım bambaşkadır. Ahmet Oktay bu resimleri:

“ Neş’e Erdok, genel geçer estetik ölçütlerin güvenilirliğini yitirdiği bir tarih döneminin ressamıdır. Bir çözümlüş/çöküş ve bir alçaklık dünyasına ait yani. Böyle bir varsayımdan yana olursak, Goya’dan Picasso’ya aydınlanma geleneğine şu ya da bu ölçüde bağlı kalmış tüm ressamlar gibi Erdok’un da sadece resmetmek değil bir ahlak koymak istediğini öne sürebiliriz. Ölümle yaşam arasındaki tahtıravallide yürümeye çağırıyor seyircisini Erdok. Yüzmenin dirimsel sevincinin karşısına birdenbire “Dibe Dalış” adlı o tuhaf resmi çıkarıyor. Bir iç dinginlik bilinci içinde, yazgıya razı oluş” olarak değerlendirmiştir.”³⁸

Sanatçının 2000’li yıllarda yaptığı “Gece Yolculuğu”, “Oyun Oynayan Kedi”, “Bir Vapur Masalı” (R: 3.6.5.) adlı eserlerinde de, her döneminde olduğu gibi toplum yaşamından, ilginç insan manzaralarıyla karşılaşırız.



Resim 3.6.5. Neş’e ERDOK, “Bir Vapur Masalı”, 2006

³⁸ Ahmet OKTAY, *Resim Yazıları*, 209.

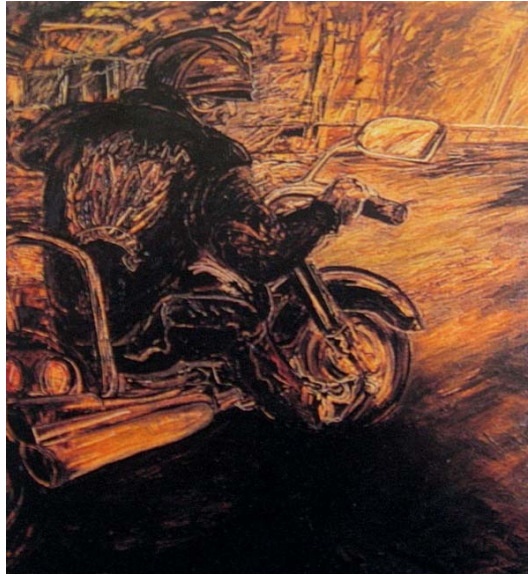
Erdok resimlerinde, insanları yaşadıkları şehirle, buldukları toplumsal sınıflar içinde beklentileriyle, hastalıklarıyla, umutlarıyla, hüznleriyle, yalnızlıklarıyla, hayat mücadelesiyle betimler. Figürlerini anıtsallaştıran sanatçı, kimi zaman ışığın saydamlaştırdığı renklerle resimlerini daha da dramatik bir yapıya dönüştürür. Şehir hayatını irdelerken, insanların toplum düzeninin olumsuzlukları karşısında yaşadığı gerilimi, kendine özgü oluşturduğu resim üslubuyla etkileyici hale getirmesi, Neş'e Erdok'u Türk resminin önemli isimlerinden biri yapıyor.

Toplumsal gerçekçi olup, ifadecilik yanı sıra şiddetli ve eleştirel olan Mehmet Gülerüz, figür ressamıdır. Sirk insanları, askerler, papalar, hayvanlar, denizciler gibi çeşitli karakterleri resimlerinde işlemiştir. Sanatçı resme tiyatrodan yola çıkarak, dünyanın aslında bir tiyatro olduğunu anlatır biçimde konulara yaklaşım gösteriyor. Bacon'da olduğu gibi, figürü sadece görüldüğü şekliyle kurgulanmayıp, insanın varlığının sebeplerini düşündürecek biçimde, onu soyarak betimliyor.

Goya'nın bazı resimlerinde çizdiği, dişsiz yaratıklar, dünya karşısındaki umutsuzluğu anlatır. Onun resimlerinde asla mizah yer almazken, Gülerüz insanı yaratık olarak şekillendirirken, beceriksiz, sevimli biçimde yansıtıyor. Resimlerindeki yaratıklar, şiddet oluştururken, şiddetle de karşı karşıya kaldıklarını görüyoruz.

Sanatçının üslubunun, ekspresyonistlere hatta Georges Grosz'a benzediği öne sürülür. Grosz aslında Almanya'da iki savaş arası figür resminin sol tarafı olan, Neue Sachlichkeit'tir. Gülerüz sadece, ifadeci bir anlatımı, eleştirel, düşünsel bir alt yapı oluşturarak, ağır trajik durumlar sergilemektedir. Yaptığı deformasyonlar obsesif özellikler göstermekte, gerilimi artırmaktadır. Bu tavrı, resimlerine dinamizm getirmektedir. Yapıtları, insanın bulunduğu konum içinde, insanın kendini sorgulamaya yönlendirir. 1973 yılında ürettiği "Generaller" serisi, 12 Mart Muhtırası'ndan sonra, kâğıt hamurundan yapılmış, büyük, üç boyutlu heykellerdir. Dönemin siyasetine, bunu yönlendiren politikacılara, siyasi oluşumların sorgulanmasına yönelik, eleştiri niteliği taşıyor. 1974 yılında yaptığı "Maymun Ailesi" "Provokasyon" adlı eserleri eleştiri boyutu yüksek, şaşkınlık vericidir.

Figürler insan değildir ancak, insanı sembolize etmektedir. Hayvana benzetilmiş formlar, maymun ve köpek gibi insanı aşağılayıcı düzeyde eleştireldir. 1980’lerde ifadeciliğin sınırlarını aşan bir resim tavrı ortaya koymuştur. 1988’de yaptığı “Gokart” isimli resminde toplumdaki zengin sınıfa, eleştirel bir tavırla gönderme yapar. Aynı temayı 1996 yılında yaptığı “Motard III” (R: 3.6.6.) adlı resminde tekrar gündeme getirmiştir.



Resim 3.6.6. Mehmet GÜLERYÜZ, “Motard III”, 1996



Resim 3.6.7. Mehmet GÜLERYÜZ, “Denizci I” 1989

Yine aynı yıllarda “Bala’ya”, “Sandalda I ve II” isimli yapıtların, sorguladığı kavram, kurtarıcılıktır. Kurtarıcı ve kurtarılan anlatılmaktadır. Yalnızlık ve tükenmişlik içinde olan insanın, kurtarılmayı istemesinin, evrensel bir gerçeklik olduğu açıkça izlenmektedir. Resimlerde, doğanın çetin koşulları, onun içinde bulunan insanın yalnızlık durumu resme hâkimdir.

Seriden, “Denizci I” (R: 3.6.7.) adlı çalışmasında, kişi, içinde yaşadığı hayatın, bulunduğu durumun farkındadır. İnsan, hem yüceliğiyle hem de sefilliğiyle aynı anda tuvale yansımıştır. Figür, yaşadıklarını sorgulamaktadır artık.

Uyguladığı resim tekniği ile biçimsel olanaklar, anlatmak istediği kavramlarla bütünleşerek daha etkileyici olmaktadır. İlk dönemlerinde daha net olan resimler, giderek tüpten çıkmış boya, spatülle katmanlar halinde tuval yüzeyini kaplar duruma gelmiştir. 90’lı yıllarda kullandığı renklerden sarıya bir işlev yüklediğini görüyoruz. Sonbaharın, tükenişin, ölümün rengi olarak geçmiş tarihlerde kullanıldığı gibi Güteryüz’ün resimlerine de trajik hava katmaktadır. Bu teknik yaklaşıma bir de sanatçının fırça kullanımındaki hareket de eklenince, izleyici duygusal açıdan şiddetle karşılaşır.

Bu hareket ve hız resmi net olmaktan uzaklaştırıp bir bütün olarak görülebilmesi için, resme geriden bakılmasını şart kılıyorsa da içerik bu hızdan etkileniyor ve resmin eleştiri boyutu artıyor. Sanatçı bu tavrıyla, toplumda yaşananlara ışık tutuyor.

“Güteryüz resminin, elbetteki bir dünya görüşü sorunu vardır. Ne ki bu sorun resimlerde ‘önerilen’ bir dünya görüşü şeklinde belirmez. Ressam, kendi tavrını biçim estetiğinin çözümlenmesi aracılığıyla duyurduktan sonra aradan çekilir ve dünya görüşü, resmedilen figürün öz gerçeği haline gelir. Bu gelişme resmin yüzey estetiğinde değil, derin yapısında, filozofik arayışlarında ortaya çıkar.”³⁹

³⁹ Hasan Bülent KAHRAMAN, “Mehmet Güteryüz”, 10.



Resim 3.6.8. Mehmet GÜLERYÜZ, “Bir Köşede”, 2005

Toplumun her çeşit sınıfını resimlerine konu etmiştir. 90’lı yıllarda da toplumsal gerçekçi sanat tavrını sürdürmüş “Makyaj” , “Çöp Masalları” dizisini, 2000’li yıllara baktığımızda, “Bir Köşede”(R:3.6.8.) “Elemeler” “Kardak Karşılaşması” adlı eserleri ortaya koymuştur.

İnsanı yaşadığı hayatla, iç içe bulunduğu toplumsal geçeklerle, doğayla birlikte betimleyen Özer Kabaş, toplumsal, eleştirel gerçekçi resimleriyle 1970’li yıllarda sesini duyurmaya başlamıştır. Türkiye’de mühendislik okuduktan sonra yurt dışında resim yüksek lisansı yapmıştır. Rengin önemli olduğunu savunan Amerikan sanatına karşın, desenle daha güçlü bir bağ kurmuştur. Desen, kompozisyon ve renk olmak üzere, bu oluşum sırasından vazgeçmeyen sanatçı, deforme ettiği figürleriyle kimi zaman eleştirel gerçekçiliği aşp, fantastik boyutlara ulaşmıştır. Toplumsal sorunlara, yaşanan gerçeklere, içinde bulunduğu ülkenin sosyo-ekonomik ve siyasi yapısına yaptığı eleştiriyi, açık bir dille değil, üstü örtük, esrarengiz bir tavırla ortaya koymuştur. 1967’de yaptığı “Savaş Kulübü” “Sokak” bunlardan birkaçıdır.

70’li yılların sonu ve özellikle 80’lerde çok daha belirgin biçimde deniz konusu üzerine eğilmiştir. Denizdeki güç, insana verdiği coşku, kaygı, sevgi, değişen rengeyle sanatçıyı etkilemiştir. Gericault’un resimlerinde olduğu gibi, gizemli,

fantastik bir dünya yaratmıştır. Denizden faydalanan, yaşamları denize bağlı olan insanları, onların savaşını, trajik boyutlarıyla dinamik ve ifade gücü etkileyici biçimde tuvallere yansıtmıştır. “Kabaş, yoğun alanları görmek, onlar hakkında düşünmek için, mercek içinden bakmıştır. Bir fotoğrafçı, bir akademisyene ya da yoldan geçen birine göre farklı varsayımlar yapar; ama böyle ayarlamalar, sofistike bir toplumda bilinçsizce gerçekleşir. Oysa Özer, geniş ve bilinçli vizyonunu, objelere yaklaşımında bilerek değiştirir. Boyut farklılıklarına ve ışıkla gölgenin kıvrımlarına uyum sağlar”⁴⁰ Fotoğrafın yanı sıra, çektiği filmler de resimleri için ayrı bir kaynak teşkil etmiştir.

Kabaş'ta deniz formu, heykelimsi bir yapıyla karşımıza çıkıyor. Resimde oluşturduğu alanlar, mühendislik eğitiminin de getirdiği bir nitelik olarak, yapısal. Dalgaların ritmi, kullandığı çizgi yapısıyla resimlerine dinamik bir etki sağlıyor. Kabaş'ın resimleri mitolojik öyküleri anımsatıyor. Renk kullanımını oldukça sınırlı tutuyor. Birbirine yakın, koyu renkleri tercih ederken, tuvalde derinliği yakalıyor. Bu renk tavrının içinde, aniden ortaya çıkan parlak renkler görülür. Diğer yandan insanı, yaşamını, sevgisini, diğer insanlarla olan ilişkilerini anlatan şairlerin şiirlerinden etkilenmesi, resimlerinde şiirselliğe ulaşmasını sağlamıştır.

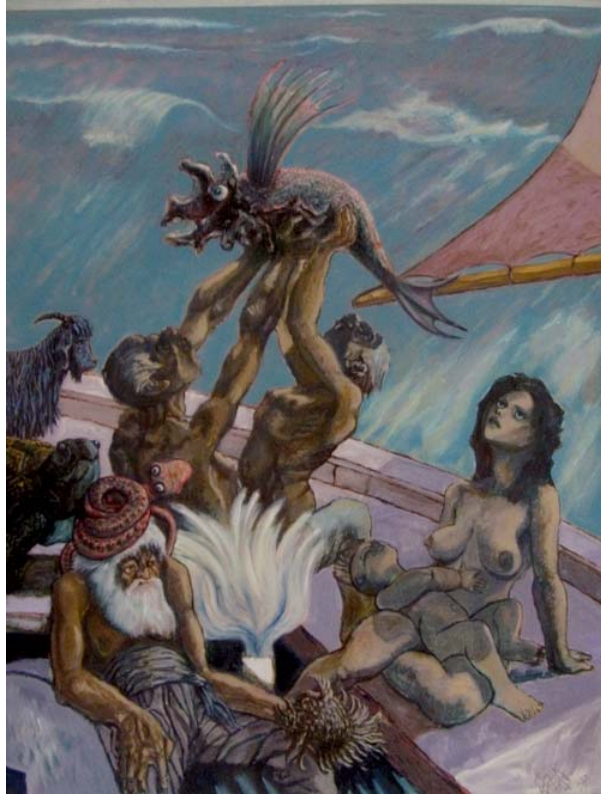


Resim 3.6.9. Özer KABAŞ, “Bocurgat”, 1989

⁴⁰ Mine HAYDAROĞLU, **Özer Kabaş:Retrospektif**, 8.



Resim 3.6.10. Özer KABAŞ, “Ağaçlarını da Götürdüler”,1997



Resim 3.6.11. Özer KABAŞ, “Adak Balığı”, 1997

Çeşitli biçimlerde betimlediği teknelerde yaşlı, genç, çıplak kadın erkek figürleri, çocuklar, horozlar gergedanlar, keçiler, köküyle beraber sökülmüş götürülen ağaçlar birbirine sıkı sıkıya bağlı bir dünyayı sergilemektedir. Öne çıkan öğelerden anne ve çocuk, doğanın sürekli olan doğurganlığını simgelerken, boğa figürü de doğanın eril yanına vurgu yapmaktadır. Tekneler içindeki insanlar sanki denizin o inanılmaz gücüne karşı bir direnme göstermektedirler.

Kabaş, insan ve doğa gerçeğini etkileyici boyutlara varan bir yaklaşımla sergilerken, her döneminde izleyiciyi fantastik bir dünya ile karşı karşıya bırakmaktadır.

Gerçek ile düş gücünün birlikteliğinden doğan yeni bir dünyada, toplumu ve insanı fantastik biçimde vurgulayan Komet, figürlerini dekor niteliği gösteren peyzajlar içinde, bir hayal dünyasına yerleştirmiştir. Doğa değişime uğramış, Komet'in kendisinin de belirttiği gibi “göstermelik” hale gelmiştir. Figürler dünyaya yabancılaşmış, dışlanmış. Yaşama alanlarından olmuş, evi, malı elinden alınmış göçmenler, kaçkınlar, 1967 yılında yaptığı “Zelzele” resmiyle depremzedeler olarak tuvalde yerlerini almıştır.

Poz vermiş biçimde duran figürleri, birbirleriyle olan ilişkileri, tek figürlerin kendileriyle olan ilişkileri bağlamında ele almaktadır. Yaşanan dünya gerçekleriyle doğayı bir bütün olarak yansıtıyor ve bunun toplumsal boyutunu ortaya koyuyor.

1970’li yıllar ve bunu takip eden zamanlarda, toplumun çeşitli sınıflarını, gruplar halinde bir araya getirirken, formlarda ve renk tavrında dağılma gözlemlenmektedir. Sanatçının bu yaklaşımı, o dönemde yaşanan toplumsal bireyler arası bağın, örgütlülüğün siyasi çevrelerce ortadan kaldırılmaya çalışılmasının yansımasıdır. Eserlerinde, böylesi bir duruma karşı koymaya çalışan, bu parçalanmayı umutsuzca bir araya toplamak için çabalayan ama başaramayan insanları resimlemiştir.

“Bindik Bir Alamete” (1972) “Çadırın Önünde Köylüler” (1979) köylü ve şehirli insanlar, aynı grup içinde betimlenmişken, başka bir bakış açısı olarak, insanları

yarattığı uzay boşluğunda, parçalar halinde yerleştirmiştir. Değişen dünyada, insanlar arasında iletişimsizlik doğmaya başlayınca, bedende parçalanma, yok olma söz konusu oluyor. Kimi yerde saydamlaşan figürler, bazen de figürün desen çizgisinin dağılmasıyla, dünyaya karşı yabancılaşmayı getiriyor. Aynı zamanda diğer insanlardan ve o insanların da bizden kopuşunu simgeliyor. Sanatçının 70’li yıllarda insan figürlerini, geometrik formlar içine sokması, dağılmaya karşı bir önlemi simgeliyorken, “Dağılma da, çevrelenme de aranın yitiminin sonucudur ve insanı en büyük yalnızlığının, kimliğini bulamamış ve hiçbir zaman bulamayacak olmasından doğan yalnızlığın ortasına yerleştirir.”⁴¹ Uyguladığı geometrik şekillerin işlevi, çevresi ile dünyayı, insana adapte ediyor.

“Gitme Kal (1996)” (R: 3.6.12.) isimli eseri, tüm bu resimsel öğeleri, sanatçının resim tavrını, bütün halinde sergiler. Kompozisyonda bir sahne görünümündeki arka planı oluşturan peyzaj, ön planda çocuklar ve kadın. Kadının uzaklaşmasıyla çözülen örgü parçasından uzanan iplik, diğerleriyle arasında bir bağ oluşturmaktadır. Bu çözüme, çocuğu geometrik bir çerçeveye alırken, dünyanın küreselleşmesine işaret eder ve bu durumun insanlar arasındaki bağı oluşturduğuna vurgu yapar.



Resim 3.6.12. KOMET, “Gitme Kal”, 1996

⁴¹ Önay SÖZER, *Komet*, 12.

Komet'in resimlerindeki çözülme ve dağılma unsurundan başka uçma, kaçma, havada asılı kalma, düşme şeklinde kurgulanan insanlar, adeta dondurulmuş halde dünyaya olan yabancılaşmaları, bunun yarattığı, bulunduğu yer ve onun dışında her yerde olunabileceği anlamı taşımaktadır.

Komet'in yarattığı dünya, gerçeküstü, karanlık, insanın öz yapısına çok yakın ama hayali ve melankoliktir. Resimlerinde suskunluğun, içten içe büyük bir ses olduğunu hissediyoruz. Sfenks adamlar, akli dengesini yitirmiş küçük kızlar, saklı gülüşmeler sanatçının oluşturduğu puslu fırça ustalığının arkasında olmaları, izleyenin dikkatini farklı ayrıntılara yönlendirmekte. Sanatçı bir portredeki ifadeyi, tamamlanmamış bir hareketin donmuşluğunu ışıklandırılarak gölgeyle veya kompozisyon kurgusuyla, deseni bulunduğu yere sabitliyor. Üzerine gelen puslu hava, maddenin netliğini siliyor. Peinture yerine zaman zaman suluboyanın etkisini yakalayarak bir giz oluşturuyor.

60'lı yıllardan günümüze Komet, toplumsal sorunlara karşı duyarlı yaklaşmış, evrensel boyutta bir hesaplaşmanın, yaşanan olumlu, olumsuz, sosyo-ekonomik, siyasi ve kültürel yaşanan gerçeklere karşı, gerekli olan tavrını, kendi resim üslubuyla oluşturduğu eserlerinde ortaya koymuştur.

Alaattin Aksoy'da aynı dönemde fantastik bir eğilim içinde toplumsal konuları ele alan bir sanatçı konumundaydı. Komet gibi, Aksoy'un da toplumsal eleştirel, düşsel gerçekçi bir resim tavrı vardır. Zaman ve mekân kavramının ortadan kalktığı bir kompozisyon kurgusu içinde, insan ve dünya gerçeklerini hiciv ve kinayeli yaklaşımdaki yorumlarıyla, tuvallerine yansıtmıştır.

Kompozisyonlarında ve figürde şiirselliği yakalamıştır. Form ve içerik birbirini tamamlarken, klasik renk paletini, deforme edilmiş desenlerine uygulamaktadır. İnsan karakterlerini, onların davranışlarını, hareketlerini sorgulayan ve izleyende de bu etkiyi sağlayan eserler üretmiştir.

Berlin'de yüksek resim bölümündeki eğitimi sırasında, Almanya'da 1969–74

yıllarında yaşanan faşizm ve savaş karşıtı eylemlere yakından tanık olan Seyyit Bozdoğan, yurda döndüğü yıllarda da ülkenin yaşadığı sıkıntılı döneme rastlar ve yaşadığı olumsuzluklar onu, toplumsal eleştirel resim dilinde eserler üretmeye iter. Bozdoğan'ın o yıllarda yaptığı resimler, sloganca bir tavrda gerçekleşmiştir.



Resim 3.6.13. Seyyit BOZDOĞAN, "1 Mayıs", 1976



Resim 3.6.14. Seyyit BOZDOĞAN, "Ön Taraf Arka Taraf", 1987

Eserlerinde, insanın yaşamı, bulunduğu sınıf ve o sınıfın yaşam koşulları, diğer toplumsal sınıflarla arasındaki ilişkileri öne çıkarır, izleyeni düşünmeye zorlar. “1 Mayıs (1976)” (R: 3.6.13.), “Büyük Burjuva Banyoda” (1977) adlı resimlerinde, dönemin zengin burjuva sınıfı ile işçilerin buldukları konumu, aralarındaki çelişkiyi sergiliyor.

1979 tarihli “Sınıfta Vurulan Öğrenci” adlı eseri ile o dönemde yaşanan öğrenci olayları, emekçi sınıfın mücadelesinin gücü ve kararlı tavrını ortaya koymuştur. Sanatçı, yansıttığı güçle, bu sınıflara da sanatı yoluyla destek vermiştir bir anlamda.

1985’ten sonra yaşamını sürdürdüğü Köln’de işçi sınıfının yaşadığı toplumsal sorunlara eğilmiştir. 1987 yılında yaptığı “Ön Taraf ve Arka Taraf” (R: 3.6.14.) adlı yapıt, bu konuda ürettiği eserleri arasında dikkat çekici olanıdır.

Son dönemlerinde soyut ve somut öğeleri bir arada kullandığı eserler üretirken, doğanın ilham kaynağı olduğunu gözlemliyoruz. Çeşitli teknikler deniyor, biçim, doku, renk zıtlıklarını bir arada kullanarak, değişik kompozisyonlarla, ifade bütünlüğüne ulaşıyor.

“Vücut Manzaraları”, “Ben ve Yüz Manzaraları” olarak isimlendirdiği yapıtlarında, çıplak insan vücutları bazen doğa ile bir uyum içinde bazen de onun karşısında parçalanmış bir manzara olarak yer almakta, uzam-insan ilişkisini yeni boyut içinde irdelemektedir... Bireyin kendi içine kapanışını özgün renkler ve biçimsel bir dille anlatmaya çalışmaktadır.”⁴²

Bozdoğan, tekniği ya da üslubu ne olursa olsun, her zaman insanı temel alan, onu toplumla ve kendisiyle olan bağlarını irdeleyen bir figür ressamı olmuştur.

Toplumsal gerçekçi ressamların anlatmaya çalıştıkları şey birbirlerinden bağımsız, farklı da olsa, hep insanı anlatmaktadırlar.

⁴² Ayla ERSOY, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**, 74.

Kemal İskender “toplumsal gerçekçilerin daha iyi bir toplum adına resim yaptıklarını, kendisinin ise bireysel bir takım öfke ve eleştirilerini özgün, karakteristik bir resim diliyle tuvale aktardığını belirtmektedir”⁴³

Kemal İskender, toplumsal, fizyolojik, psikolojik düzeyde insanı anlatmaktadır eserlerinde. Anıtsal bir biçim anlayışına sahiptir. Kompozisyon kurgusunda, figürü betimleyişinde dinamik bir yapı izlenmektedir. Sanatçının desene olan hâkimiyeti, resimlerinde sağlam bir alt yapı oluşturmaktadır. İnsanın korkularını, düşlerini, bilinçaltındaki duygularını, figürlerle, hayvan ve çeşitli objeleri bütünleştirerek, anlamlar yükleyerek, çok farklı psikolojik boyutlara işaret etmektedir.



**Resim 3.6.15. Kemal İSKENDER,
“Dönüşü Olmayan Yolculuk (Mavi Kuşlar)”, 1998**

Sanatçı, kendisini etkileyen toplumsal veya bireye özel tüm yaşam konularını, her dönem, özgün, çağdaş resim tavrıyla çok çeşitli insan manzaralarını, kendi üslubuyla tuvallerine yansıtmıştır. Müzisyenler, sokak niyetçileri, balıkçıları ele alıp, işlemiş, bunları aynı zamanda eleştirilerini aktarmak için, simge olarak kullanmıştır.

⁴³ Bkz. (3), BERKSOY, 134.

Hüsnü Koldaş’da resim sanatında 70’li yıllarda, resimsel öğeleri araştırma yolunda adımlar atmış, 80’lerin hemen başında nitelikli eserler üretmeye başlamıştır. Toplumsal olaylara tanık oluşu ve yaşananlara duyarlılığıyla, sanatında, gözlemlediklerini yorumlamasına sebep olmuştur. Tanık olma durumu, sanatçı için aynı zamanda bir sorumluluk da demek anlamındaydı. Koldaş’ın amacı gördüklerini, yaşadıklarını olduğu gibi tuvale yansıtmak değil, yorum yaparak, kendi dünya görüşüyle harmanlayarak izleyene sunmaktı.

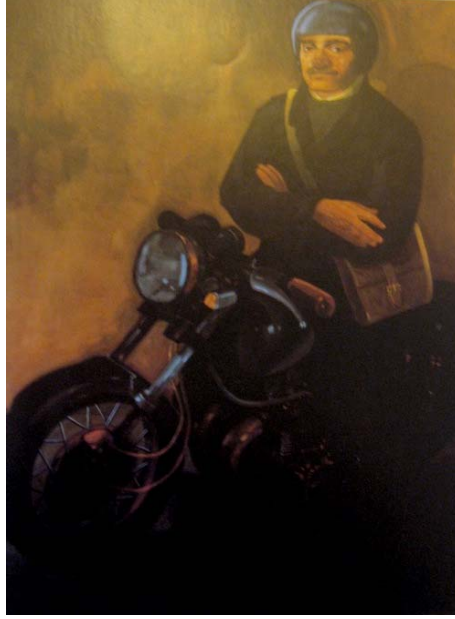


Resim 3.6.16. Hüsnü KOLDAŞ, “Ölüm”, 1976

Sanatçı, “Motosikletli postacı” “Usta-çırak”, “İlaç sıkıcı”, “Sandalcı” “Fenerci” adlı eserlerinde, yaşamda her an karşılaşılabileceğimiz insan tiplerinden esinlendiğini, ancak bunların, sanatçının yorum farkıyla, değişik boyutlara ulaştığını izliyoruz.

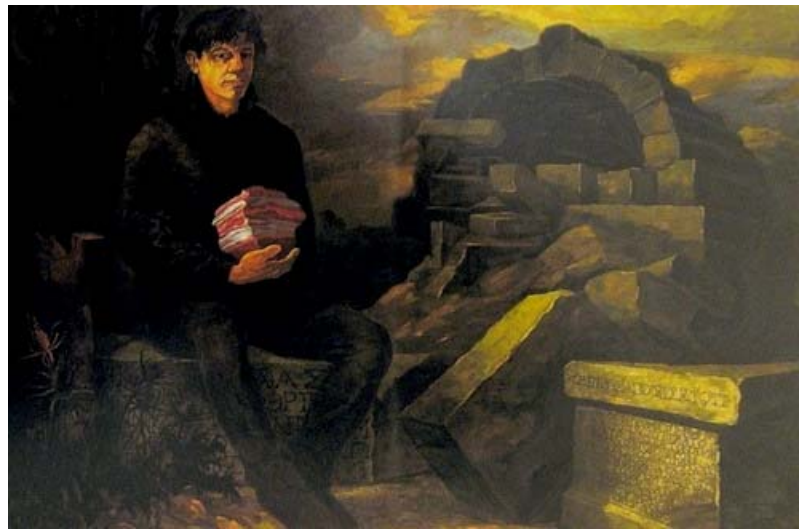
“Bu sıradan kişilere bakış açısına olağan dışı bir anlam yükleyen, (yorum payı) yüzyıllar boyu bir tür resimsel yaklaşımın köklü geleneğini oluşturan örneklerle “Pop-art’ın” aykırılığının olumluyla olumsuzlamak arasında kesin bir yargıya varmaktan kaçınan dışsallığına kadar geniş bir değerler dizgesi arasında gidip gelen bir çeşitliliğe ve zenginliğe dayanmaktadır”⁴⁴

⁴⁴ Kemal İSKENDER, Hüsnü Koldaş Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi 25.Yıl, 4.



Resim 3.6.17. Hüsnü KOLDAŞ, “Motosikletli Postacı”, 1987

Hüsnü Koldaş'ın konularından bir diğeri, Akdeniz'den izler taşıyor. İasos, Euromos Çomakdağ, Myra, Likya ve Aspendos antik kentleri, tapınaklar, kaya mezarlarıyla figürleri bir arada kurguluyor. Şehirden uzak kırsal bölgede bulunan bu tarihi kalıntıların geçmiş dönemlerde yapılmış olmasıyla resimler gizemli bir havaya bürünüyor. Figürler, Koldaş'ın oluşturduğu şiirsel atmosferde izleyene yalnızlık duygusunu yansıtıyor. Heykelsi, durgun görüntüleriyle, antik kalıntıların birer parçası oluyorlar.



Resim 3.6.18. Hüsnü KOLDAŞ, “Kırmızı Taş(Zamana Dair)”, 1996

1970’li yıllarda eleştirel ve toplumsal sanat çeşitli sanat çevrelerince tartışılmış, irdelenmiştir. Sanatçılar, kendilerinin toplumsal sistemde gözlemlediklerini yorumlamışlardır. Kimi zaman propaganda boyutlarına varmıştır. O dönemde böyle bir resim tavrı, yeni bir tavır olarak görülmüştür. Bu tavır sadece toplumsal olmak değil, bir anlamda, “D” Grubu’nun anlayışında devam eden, biçimsel, şematik hale getirilmiş figür tavrına karşı da bir oluşumdur. Bunun ardından, 1977 yılında, 1. İstanbul Sanat Bayramı dolayısı ile “Yeni Eğilimler Sergisi” düzenlenmiştir. Sergide, siyasi anlatılar yer almıştır. Bu sergiden örnek olarak, Seyit Bozdoğan’ın “Büyük Burjuva Banyoda”, Aydın Ayan’ın “Yeni Bir Dünya Doğuyor”, Nedret Sekban’ın “1 Mayıs1977” adlı resimleri sayabiliriz.

Kemal İskender, bu faaliyetlerin yaşandığı dönemde, yeni eğilimin sözcülüğünü de üstlenmiştir. 1989 yılında Urart Sanat Galerisi’nde Erdok, Kabaş, Sekban, Koldaş ve İskender çeşitli tekniklerde yaptıkları eserleri sergilemişlerdir. Bir gazetede, İskender’le yapılan röportajdaki açıklaması şöyledir:

“Bizler köklü bir eğitimden geldiğimiz için yüzde seksen desene dayalı bir resim sanatını savunuyoruz ve desen bilmeden çağdaş resim yapılabileceğine inanmıyoruz. Bizce çağdaş sanat, çağın sorunlarına eğilen sanattır. Ortak noktamız, hümanist bir yaklaşımla figüratif resim yapmamız. Resmimizle resim sanatını anlatmak gibi büyük bir iddiamız yok. Ama insan sorunlarını resim sanatı içinde anlatmak gibi bir amacımız var.”⁴⁵

Çeşitli sergilerde, bu kadro değişik kişilerle, aynı sanat görüşüne sahip olarak devam etmiştir. Nedret Sekban’da bu isimlerden biridir. 1970’li yıllar, sanatçının resminin gelişim yılları olsa da, o yıllara ait düşünce ve tepkilerini, eserlerine yansıtmayı bilmiştir. Yalnızlık, hapis, işkence, grev konularını eserlerine alarak, yaşadığı dönemin gerçeklerini gözler önüne sermiştir. İşçilerin grevleri, sonrasında gelişen işkenceler, dönemin uygulanan politikaları nedeniyle ortaya çıkan düşünce suçlularının hapse atılması, sanatçının tuvallerinde yer almıştır.

⁴⁵ Bkz. (3), BERKSOY, 135.

Bu kompozisyonlarda, yaşanan işkenceleri, insanların acılarını, çeşitli objeler kullanmadan, insanın vücut diliyle, kaslardaki kasılmaları, eller ve yüzlerde acının ifadesini izliyoruz. Bu resimler yaşananların gerçekçi portreleridir.



Resim 3.6.19. Nedret SEKBAN, “Ayaklar II”, 1976

İlk dönemine ait en önemli eserleri, 22 tablodan oluşan, “Kurtuluş Savaşı Destanından Resimler” serisidir. Nazım Hikmet’in “Kurtuluş Savaşı Destanı” adlı eseri, sanatçı için ilham kaynağı olmuş, Türk resminde önceki yıllarda da işlenen bu konuyu, romantizm akımının etkisinde, dramatik bir yaklaşımla tekrar gündeme taşımıştır. Konunun tekrar betimlenip gündeme gelmesi, o dönem ülkede yaşanan siyasi-sosyal olaylara eleştiridir aslında. Kurtuluş Savaşı vermiş bir ülkenin, adeta bundan ders almamışçasına 70’li yıllarda yaşadığı toplumsal dengesizliklere, gönderme yapmıştır. Sanatçı ulusal bakış açısıyla; Karadeniz’de tekneleriyle cephane taşıyan insanları, değişik kompozisyon kurgularıyla, boy, portre ve gruplar halinde betimlemiştir.

Sekban’ın ilerleyen yıllarda ürettiği; bozkırlarda demiryolu işçilerinde, çingenelerde, deniz insanlarında, balıkçılarda, parktaki insanlarda vurgulamak istediği şey; dünyadaki var oluşlarının yanında, yalnızlıkları ve dünyaya yabancı kalıplarıdır. Sanatçı bu insanları, işlerini yaparken değil, dinlenme, bir düşünce halindeyken ortaya koymuştur. Sekban’ın insanları hep bir düşünce, düş âlemi, kendi dünyalarının derinliklerinde dolaşan ifadeleriyle vurgulanmıştır. Demiryolu işçilerini dinlenirken, düşünürken, kahramanca ayakta duruşlarıyla resmetmiştir. Balıkçılarda

da yine aynı şey geçerlidir. Onlara, çevreleriyle beraber dramatik bir anlatım getirmiştir sanatçı. Demiryolu işçilerindeki uçsuz bucaksız bozkırın izleyende oluşturduğu his, balıkçılarda ve denizcilerin arkasındaki deniz ve dalgalar, hatta dalgaların işlenişinden kaynaklanan, ifadecilikle karşılaşıyoruz.



Resim 3.6.20. Nedret SEKBAN, “Karaköy’de Balıkçılar”,1993



Resim 3.6.21. Nedret SEKBAN, “Taksim’de Çiçekçiler”, 1996

Resimlerindeki bir başka dramatik öge de, ışık kullanımından kaynaklanmaktadır. Fener, beyaz bir örtü ya da ateşin yaydığı ışık, kompozisyondaki figürleri toparlayan, bakışları istediği noktaya çeken ama genelde ortada bulunan bir unsur oluyor. “Karaköy’de Balıkçılar” (R: 3.6.20.) adlı resminde ışık ögesini açıkça izliyoruz. Kullandığı ışık ögesi, sembol halini alıyor neredeyse, yüzlere yansıyan ışık, karanlığın içinde, resimdeki hikâyenin içeriğini yansıtıyor. “Sekban resminde gerçekçilik, basit bir hikâye ve eylem anlatımı değil belirli bir durumda insanın var oluşundaki anlamı sosyal ve felsefi açıdan irdelemeye çalışan bir yaklaşım.”⁴⁶

Sekbanın gerçekçiliğinde öne çıkan ve onu oluşturan unsurlardan bir diğeri; yüksek bir bakış açısı ile çiçek satıcılarını boş yer düzleminde betimlerken, doku renk ve kütleyi öne çıkarırken, demiryolu işçilerinde ufuk çizgisini aşağıya çekerek, figürü anıtsal boyutlara getirmiş olmasıdır. Fındıklı parkı serisinde ise ufuk çizgisi nasıl işlenirse işlensin, önemli olan figürlerdeki kütle etkisini yakalayarak gerçeği vurgulamak istemesi olmuştur. Bu iki unsuru bir arada kullanmak illüstratif bir etki yarattığından, çok fazla uygulamamıştır.

Sanatçının kadınlara ayrı bir yaklaşımı olduğunu, Sekban’ın gözünde önemli bir yer tuttuğunu, eserlerinde sıkça kullanımından algılıyoruz. “Ortakiler” serisinden “Taksim’de Çiçekçiler” (R:3.6.21.) çiçek satan çingeneler, giyimleriyle, çiçekleriyle, saçlarıyla, çıplak ayaklarıyla, gülüşleriyle izleyenine ona baktığının farkında olduğunu anlatan bir bakışla bakarken, sorguluyor ve izleyeni resme bu şekilde dâhil ederken, izleyeni de sorgulamaya sürüklüyor.

Sekban’ın gerçekçiliğini ilginç kılan ve eserlerini daha da gerçekçi yapan, ne figürlerindeki işleniş, duruş, ne de mekânla olan bağıdır, en önemli sebebi izleyiciyle arasındaki bu ilişkidir. Aynı etkileyici tavrı, 90’lı yılların sonunda Fındıklı Parkı resimlerinde de gözlemliyoruz. Şehrin karmaşıklığı ve kalabalığı içinde, insanın yalnızlığa sürüklenişini betimliyor. Tıpkı “ortadakiler” gibi büyük ve güçlü ağaçlara yaslanmış, orayı sığınma yeri yapmış insanlar. Figürler, hayattaki beklentilerinden

⁴⁶ Jale Nejdet ERZEN, **Nedret Sekban**, 58.

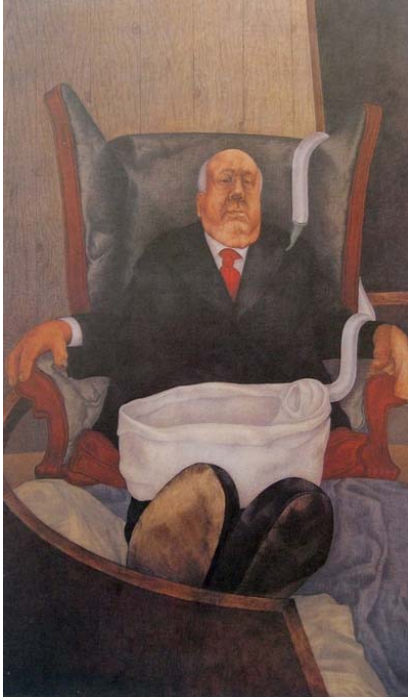
vazgeçmiş, amaçsız, bitkin halleriyle ortadadırlar.

Sekban'ın sanatında “bir yerde özgürlük ve hülyalar peşinde gitmek, bir yerde gerçeğin en gündeliğine odaklanmak, herhangi bir resminde de o resim ne denli gerçekçi olursa olsun bir şekilde maddesel olanın ötesine geçebilme ya da o resim, deniz resimlerinde olduğu gibi ne denli uçsuz bucaksız hülyaların peşinde de olsa, elle tutulabilir ve gerçek yaşantılar sunabilir olmasını sağlıyor”⁴⁷

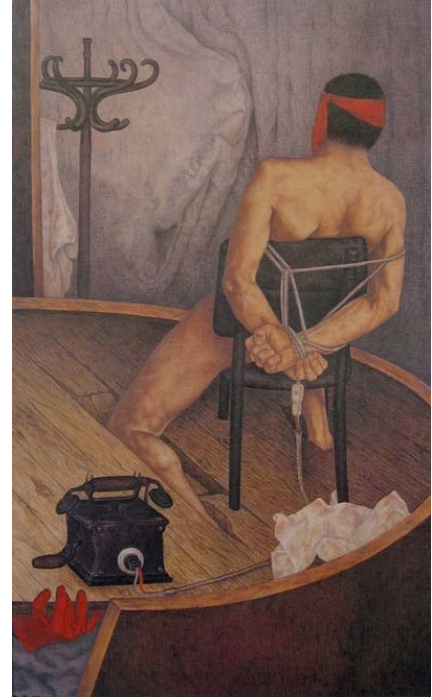
Sanatın hümanist yanından vazgeçmemiş, toplumsal gerçekçi resim tavrını benimsemiş olan Aydın Ayan, kavramsal sanatın öne çıktığı bir dönemde, figüratif çalışmalarıyla dikkat çeker. Sanatını, dünya ve içinde yaşadığı topluma karşı sorumluluğunu bilerek, amaç yönünde sanatı araç olarak kullanıp, bu şekilde işlevsel hale getirerek eserlerini oluşturuyor. 27 Mayıs'ın oluşturduğu ortam, düşünce özgürlüğü sağlamış, bu dönemden Ayan da etkilenecek, bilinçli bakış açısını, Marksist ideolojiyle biçimlendiren ressamlarımızdandır.

1978 tarihli “Patron” ve “İşkence” adlı iki ayrı tuvale yapılmış, aslında tek bir konuyu anlatmaktadır. Kompozisyon aynı mekân içinde işlenmiş olmasından da anlayabileceğimiz gibi, tek bir resimdir. Ayan, 1970–80 yıllarındaki ülkenin sermaye sınıfı ile askeri-siyasi ilişkilerin birbirini kolladığını aktarmıştır. İronik ve plastik vurgular söz konusudur resimde. Patron figürünü, Ara Güler'in çektiği, Alfred Hitchcock fotoğrafından yararlanılarak yapıyor. Kara mizah söz konusu iken, diğer yanda işkenceden acı çektiğini, tüm kas ve duruşundan anladığımız bir figürle karşı karşıyayız. Resmin amacı, duygu durumuna seyirciyi de katmak değil, onun irkilerek geri çekilip, durumu yorumlamasını sağlamaktır. Çeşitli objelerin simgeye dönüştürülmesindeki amaç da budur. Aynı dönemde yapılmış, dikkat çekici eserleri arasında 1977 “Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır”, “Çatışma”, “Piyonların Piyonları” dönemin yaşanan toplumsal olaylarının, sahnesidir. Bunlarda da yine, köpek, kartal, güvercin gibi figürler, simge olarak kompozisyonlarında yer alıyor.

⁴⁷ Bkz. (46), ERZEN, 159.



Resim 3.6.22. A. AYAN, “Patron”,1978



Resim 3.6.23. A.AYAN,“Elektrik İşkencesi”,1978

19.yüzyıl sonu, 20yüzyıl başında dünyada yapılan toplumsal gerçekçi fakat slogan niteliği taşıyan, hatta devlet destekli sanatın ne kadar cılız ve etkisiz kalarak yalnızca slogan halini alan resimlerin, illüstrasyona dönüştüğünü belirtmiştik. Ayan’ın 70’li yıllarda ürettiği eleştirel gerçekçi, slogan yanı ağır basın resimleri için Ahmet Oktay, şöyle bir yorum yapmıştır: “Çalışmalarında, resmi slogana feda etmenin eşğine kadar götüren Ayan, anti-militarizme karşı, barışa sahip çıkma uğruna, örneklerine ancak Üçüncü Reich’ta rastladığımız türden düzmece bir emek ve güç mythos’unun albenisine kaptırmıştır kendisini”⁴⁸

1980’lerde seri halinde gerçekleştirdiği mezar resimlerinin simgelerle dolu olduğunu izliyoruz. Bu eserlerden “Bir Memleketin Simgesel Portresi” (R:3.6.24.) “Dün-Bugün-Yarın” birbirini andıran, hatta devamı özelliği gösteren iki resim gibidir. Her ikisinde de ön planda bebek vardır. “Dün-Bugün-Yarın” adlı resimdeki bebek emekliyorken, diğesinde ölmüştür.

⁴⁸ Bkz. (23), ERGÜVEN, 167.

Toplumsal bir çöküşten, geleceğe dair umutların kalmayışı ve bunun yarımında ölüm olduğunu etkili biçimde anlatırken, sanatçı kendi içinde barındırdığı kaygıyı da ortaya koyuyor.



**Resim 3.6.24. Aydın AYAN,
“Bir Memleketin Simgesel Portresi”, 1981**

Ayan’ın 1980li yıllarda gerçekleştirdiği, gündelik hayattan edindiği izlenimlerini yorumladığı kış resimleriyle karşılaşırız. Sanatçı resmin plastik yapısındaki nitelikleri, kimi dönemlerde yapılmış ve başarısız olmuş olan siyasi anlatılarla değer yitimine uğratmak istemez. Bu nedenle “Kömürcü” “Kışa Hazırlık/ Kırık Balta” adlı eserleri ortaya koymuştur. Modernleşme, sanayileşme sürecindeki bir ülkede, kenarda kalmış küçük insanların yaşam sahneleri işlenmiştir. Çocukluk ve gençlik yıllarının da geçtiği Sivas ve Tokat’tan edindiği gözlemleri de sanatçıyı etkilemiş, resimlerine Anadolu halkının yaşantısını aktarmış.

Anadolu’dan izler taşıyan resimler, sadece görüneni anlatmaz, aslında içerikte yer alan; 12 Eylül döneminin bastırılmış, yalnız bırakılmış, korkutulmuş, itilmiş, evlerine kapanmış toplumdur. Eski dönemlerin insancıl yanını etkileyici hale getirirken, bir

o kadar da izleyende özlem duygusuna yol açıyor.

1980-90'lı yıllarda yurt dışında kavramsal sanat öne çıkmıştır. Ayan'da bu sanatsal gelişimlere kayıtsız kalmamıştır. “Enstelasyon uygulamalarına, benzeleme ve yansıma yöntemlerine ilgi göstermese de Ayan, kavramsal sanata tuval resmi içinde bir yer açıp açamayacağını araştırmaktan kendini alamıyor. “Ayna Resimler” ve “Yansı / sıt/ malar” bu arayışın sergileridir.”⁴⁹

Figüratif resmin gerçekçiliğinden uzaklaşmadan gerçekleştirir eserlerini. Bu resimlerde öne çıkan unsur, yansımadır. Yansıtan, yansıyan ve onu izleyen, asıl olan ve onun kopyası, ters ve düz görüntü, ön ve arka taraf biçiminde çeşitli bakış açılarını da sergilemiştir sanatçı. Resmedilen şeyin gerçekliğini vurgulamak istemiştir Ayan. Resimdeki ayna kişinin kendisiyle hesaplaşma yüzeyini temsil ederken düşünen, sorgulayan insanı bu yolla anlatmıştır.



Resim 3.6.25. Aydın AYAN, “Ecce Homo-C/Savaş”, 1995

⁴⁹ Ahmet OKTAY, Aydın Ayan, 164.

Ecce Homo serisinde, özgün baskı ve yağlıboya çalışmalarında, insana dönük gerçeklikleri anlatırken, sanatçı kendi dünya görüşüyle besleyip, kavramsal sanattan aldığı etkilerle, resim yüzeyinde yeni bir biçim arayışına da girişmiştir.

Ecce Homo, Latince “İşte İnsan ya da insana bakın” anlamına gelmektedir. Aynalara yansıyan insanı göstermektedir izleyiciye. “Ecce Homo-D/Hüzün” “Ecce Homo-B/Umut” isimli eserlerinde insanın duygu hallerini yansıtırken, “Ecce Homo-A/Yitirilmiş Cennet” “Ecce Homo-C/Savaş” (R: 3.6.25.) resimlerinde ise insanın kaybettiği güzellikleri, yaşadığı savaşın şiddetini göstermiştir. Aynadaki insan değil, başka bir görüntü dahi olsa, yine anlatılan insanın yaşadıklarıdır.

Aydın Ayan’ın toplumsal gerçekçiliği, kurgulanmış bir gerçekliktir. Kavramsal yaklaşımlar da gösterse, salt figüratif bir resim de olsa, gerçeklik son derece etkileyici biçimde plastik bir özellik olarak karşımıza çıkıyor olsa da, sanatçı her zaman kendi kurguladığı gerçekle karşı karşıya bırakır izleyeni. Konuyu aktarmak değil, anlatmak oluyor derdi. Ayan’da bilinç ve bilinç dışı, tuvallerinde son derece net, etkileyici bir şekilde ifade alanı buluyor.

İnsan tragedyasını tuvallerinde işleyen Cihat Aral’a baktığımızda, onun resimlerinde her dönem temel konu ve gerçeklik, insanın onuru, özgürlüğü, insanın insanca yaşayabilmesi olmuştur. Eserlerinde, detaydan kaçınarak yalın bir anlatımı tercih etmiş, psikolojinin yoğun biçimde yüzeye çıktığı, eleştirel gerçekçi bir anlatıma ulaşmıştır. “Ağıt (1977)” (R: 3.6.26.) adlı eseri, 70’li yıllarda yaptığı dikkat çekici eserlerindedir. 1980’lerden sonra konu aldığı hapisane resimleri, yine dönemin toplumsal olaylarını anlatmaktadır. Yıkımı, koşulları, işkence sahnelerini, hücreleri, yaşanan yoğun göç durumunu anlattığı diziler halinde ki resimlerinde, etkileyici olan şey insan yüzleridir. “Hücrede I” (R: 3.6.27.) isimli eserinde net biçimde izleyebiliyoruz.

“Çöp İnsanlar” adlı eserleri de dâhil, hiçbir resminde, bu portreler tek bir kişiye ait olmamış, kadın, erkek veya çocuk olsun hepsi de sanatçının tuvalinde, birbirine benzeyen ama ifade yönünden öne çıkan portreler olarak betimleniyor. Yaşamın

zorlukları, haksızlıklar ve insana verilen değerin yitimi sonucu, toplumda oluşan çöküntü karşısında, karanlık, bezgin portreler. Aral aynı zamanda bu tavrıyla, resimlerine protestocu bir yan katmıştır. İnsanların böylesine yılgın oluşuna karşı duyduğu öfkedir bir bakıma.



Resim 3.6.26. Cihat ARAL, “Ağıt”, 1977



Resim 3.6.27. Cihat ARAL, “Hücrede I”, 1991

90'lı yılların başında yaptığı “Yıkım” adlı bir dizi resminde, yüzyıllardır süregelen insanlara yapılan işkenceyi ve bunun sonucu oluşan, bastırılmış ve içe dönük insanları vurguluyor. Şiddeti anlatırken, resimsel öğelerini, izleyeni irkiltecek biçimde vermiyor. Etkileyici olan şey, sade anlatım biçimiyle, yaşanan gerçeklerin derinliğini vurgulamasını bilmesidir. Dışavurumcu üslubun plastik değerlerini kullanıyor, leke ve çizgi dengesini korurken, aynı zamanda pentür resmi niteliği de katıyor. İşkence gören insanların acısının gerisinde, mavi ışık, sevgiyi ve umudu işaret ediyor. En çok kullandığı diğer bir renk olan kırmızı da, resimlerindeki şiddetin rengi olarak yer alıyor.



Resim 3.6.28. Cihat ARAL, “Yıkım II”, 1989–90

1995 yılından sonra ürettiği, kalabalık figürlü “Göç” (R:3.6.29.) ve “Çöp İnsanlar” adlı eserleri, ülkenin politikasının doğurduğu yaşanan sosyal sıkıntıları yansıtmıştır. Kalabalıkla insanlar göç ederek büyük şehirlere gelirler ve bunun sonrasında yaşanan ekonomik sıkıntılar, açlığa ve sefalete neden olur. “Çöp İnsanlar” küreselleşen dünyanın dışlanmış insanları olarak sembol halini alır. Ancak bu kalabalık insan grubu, dayanışmayı da temsil eder.

Sanatçının resimlerindeki gerçeklik, tanıdığı olduğu toplumsal olaylar, doğa ve

insanı içine alan tüm konular, kişisel politik görüşüyle taraflı biçimde, neredeyse tarihsel kanıt niteliği taşıırken, yapıtlarındaki estetik değerlerle şiirsel düzeye de erişiyor.



Resim 3.6.29. Cihat ARAL, “Göç”, 1997

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden maden işçilerini resimleyerek, diploma ödevi olarak sunup mezun olan Kasım Koçak; Toplumsal gerçekçi resmin, temel özelliklerinden biri sayılan, duruma, olaya, zamana tanık olma olgusu, ilk olarak madencilerle tanışmasıyla gerçekleşmiştir. Onları bizzat görmüş ve tanımıştır. Her dönem yeni bir konuya yönelen sanatçı, 80’lerde Anadolu yaşamına yönelmiş, insanların mutluluklarını, acılarını tuvallerine aktarmıştır. Bu yıllarda portre çalışmaları da önemli yer tutar. Sıradan kişi portreleri değil, toplumu yansıtan kadın, ana, köylü tiplmeleri, toplumsal konular açısından dikkat çekicidir. Ele aldığı insanların kişisel duygu ve düşüncelerinin dışında, gündelik yaşam alanlarından edindiği izlenimleri de yüzlerine yansıtmıştır.

Koçak 1980’li yılların sonlarına doğru resimlerine hiciv içeren, alaycı bir tavır getirmiştir. “Abdurrahman Çelebiler” (R:3.6.30.)“Muzur Keçiler” “Direksiyonlu Deliler” “Maymun Padişahlar” , 90’lı yıllara ait olan “Dev Aynasında Cüceler” “Maymun Eksperler” gibi insanın karakterini simgeleyen hayvan figürlerini

kullanarak, eleştiri düzeyi yüksek eserler üretiyor. “Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim” (1996) isimli eseri, toplumun aşamadığı sorunlara işaret ediyor. Taşın üzerinde duran kör deli, üzerindeki deli gömleğinin kollarını sallayarak tehditkâr tavır içerisindeyken, aynı zamanda figür, bulunduğu konumu fark edemediğinden dolayı, içinde bulunduğu toplumun bir avı durumundadır. Koçak bu resmiyle 1970 ve daha sonraki yılların, toplumsal gerçeklerini, resim sanatında öz biçimde sunmuştur.

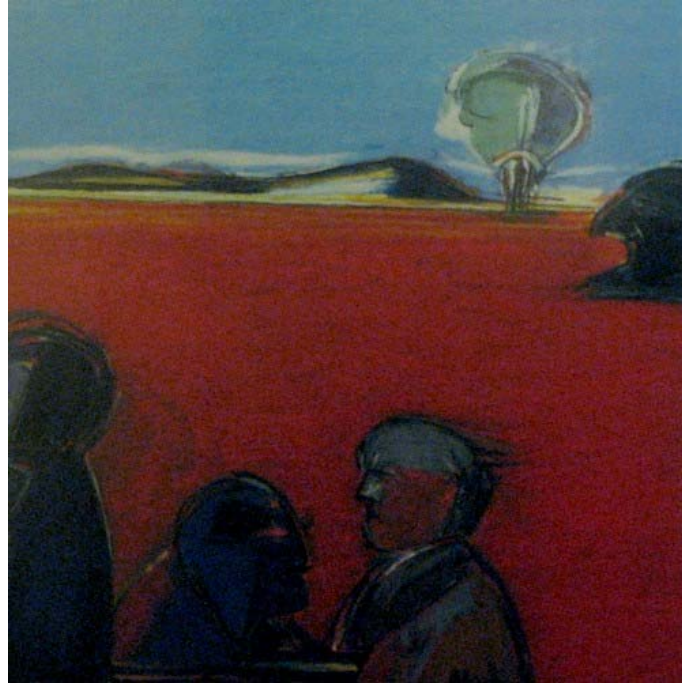


Resim 3.6.30. Kasım KOÇAK, “Abdurrahman Çelebiler”, 1988

Kasım Koçak genellikle resimlerinde toplumun sağlıksız durumunu anlatırken, eleştirel tavrını sürdürüp, yaşanan sorunların ilerde daha çıkmaza girebileceğini düşünerek; izleyeni, toplumu ve hatta bu durumun sorumlularını adeta ikaz ediyor.

1977 yılında dramatik yaklaşımıyla, sembolik hale getirdiği figürleriyle, eleştirel gerçekçi resim tavrında eserler ortaya koyan Mustafa Ata, toplumu, onu etkilediği biçimde tuvallerine aktarmıştır. Bu dönemdeki resimlerinde öne çıkan unsur, buldukları doğa içinde, yalnız kalmış figürlerdir. Sakin, sessiz, boş alanlara yerleştirilmiş figürler; yaşanan acılarla, işkencelerle, katliamlarla sonsuz bir boşluğa dönüşmüş dünyada, insanın yabancılaşmasına rağmen, bilinciyle dünyayı algılıyor oluşuna vurgu yapmaktadır. 1977 tarihli “Kızıl Toprak” (R: 3.6.31.) isimli resminde, aynı yıl Taksim’de, 1 Mayıs İşçi Bayramı kutlamalarında, yaşanan katliamı

anlatmıştır. Ağıt biçimindeki duygu yaklaşımı ile betimlemiştir. Resmin üst kısmında, dar mavi alanda patlayan bombaları sembolleştirdiği biçim yer alırken, tuvalde geniş bir yer ayırdığı, kanı ve şiddeti temsil eden, kırmızı renge boyadığı alt bölümde ise üç figür yer alıyor.



Resim 3.6.31. Mustafa ATA, "Kızıl Toprak",1977



Resim 3.6.32. Mustafa ATA, "Abdi İpekçi'ye Saygı", 1981

1977 yılında yaptığı resimler, toplum ve dünya gerçeklerinin, sanatçı üzerinde yaptığı etkiyle doğrudan ilişkilidir.

“Deleuze ve Guattari, “Sanatçılar tıpkı filozoflar gibidir” diyorlar, “Çoğu kez çok küçümen, kırılğan bir sağlıkları vardır ama bunun nedeni sayrılıkları veya nevrozları değildir. Bunun nedeni yaşamı içinde her kim olursa olsun fazlasıyla kocaman bir şeyi, onlar için fazlasıyla kocaman bir şeyi görmüş olmaları ve bu şeyin onların üzerine ölümün gizli işaretini koymuş olmasıdır. Ne ki bu bir şey, aynı zamanda da yaşanmış sayrılıkları içinde onları yaşatan kaynak ya da nefestir.”⁵⁰

Özetle, Mustafa Ata'nın 1977–86 yılları arasındaki resimlerinden, nasıl bir sanatçı hissiyatı içinde olduğunu algılıyoruz. Bu döneminde, ele aldığı dramatik konuları, kendi üslubuyla, en dramatik yansımalara kavuşturmuştur.

1981 yılında yaptığı “Memleketim” adlı resmi, Nazım Hikmet'in şiirini anımsatmaktadır. O dönemde, ülkenin içinde bulunduğu gerilim, genç insanların kayıtsız kalmayıp, tavır koymalarına yol açmış ve bu uğurda ölümler yaşanmıştır. Mustafa Ata bu gerçeği resminde, bir yazgı gibi işlemiştir. Öldürülen gazeteci Abdi İpekçi'nin anısı için yaptığı, “Abdi İpekçi'ye Saygı” (R: 3.6.32.) resminde de gökyüzü dar bir alanla yer bulurken, geri kalan kısma yerleştirdiği yeryüzü, yeşil renkte betimlenmiştir. Bu eserde dikkati çeken ilk öge, mumya şeklinde işlenmiş cesettir. Ayakucuna konmuş olan yarasaya benzeyen siyah kuş, ölümü anlatırken, kompozisyonun alt bölümünde yer alan iki figür, renklerinden de anlayabileceğimiz gibi, sanki şiddetin sorumluları gibidirler.

1986 yılından sonra, sanatçının resimlerinde değişimler görülür. Büyük boyutlu, sarmal figürler, grup halinde kompozisyonda yerleşir. Sanatçı, kütle ve formda meydana getirdiği çizgisel bölünmeleri, deseni değil renk ya da formun sınırlarını belirlemek için kullanır. Adeta, rengin şiddetinden oluşan ve figürün kendi içinden

⁵⁰ Canan BEYKAL, **Mustafa Ata**, 68.

çıkan ışık yansımaları bölünmeyi oluştururken, şeritler halinde parçalanmaya sebep oluyor. Bu işlenişle, insanın toplumsal baskılardan sıyrılıp, zincirlerinden kurtuluşunu işaret ediyor. Koyu renkli düz arka planlar suskunluğu, karanlığı, sonsuzluğu simgeliyor. Figürlerin herhangi bir insan karakterini yansıtmadan, yalın fakat dinamik biçimde soyutlanmış halleri ise geri planla zıtlık meydana getiriyor.

Sanatçı, uzay boşluğunda hareket halinde olan figürleriyle; İnsanların çevreleriyle aralarındaki yabancılaşma sonucu ortaya çıkan korkularını, tedirginliklerini ve yalnızlıklarını ifade ederken aynı zamanda bu insanların evren için savaşan insanlar olduklarını da ortaya koyuyor.

Sanatçı gerçekçi bir üsluba sahip olmasa da, konu bağlamında yaşanan toplumsal gerçeklerle olan bağı söz konusudur. Önceki dönemlerinde eleştirel gerçekçi resim tavrıyla, şiddeti ölümle simgeleştirirken, bu resimlerinde ölüm doğrudan karşımıza çıkıyor ancak yansıttığı ifade, ılımlı ve ölçülü biçimdedir. Şiddet sadece ölümü değil, cinselliği, yaşamı, tutkuyu, insanın sürekliliğini dile getirirken, her seferinde yaşamın ölümle sonlanacağını duyumsatır.

12 Mart 1971 Muhtırası ile toplumda olup bitenler karşısında tepkisiz kalamayan, görmezlikten gelmesi beklenmeyen sanatçılar, eleştirel ve toplumsal gerçekçiler olarak resim sanatında etkin rol oynamışlardır.

1955 ve 70 yılları arasında ülke politikasının da etkisiyle yapılan soyut çalışmaların dışında, figür resminin devam ettiğini görüyoruz. Eleştirel ve toplumsal gerçekçiler sonra ki yıllarda ve günümüzde de aynı tavırlarını, yine toplumun geldiği noktalara işaret eden bir tavır içinde, bu sefer “ifadeciler” olarak, Türk resmindeki yerlerini koruyorlar. Figüratif tarzda resim çalışan sanatçılar arasında ağırlıkları hissediliyor. Sanatçılar, seçtikleri resim üslubunda eserler üretirken, toplumu temel almaları sonucu, resimlerinde insancıl bir tavır da sergiliyorlar.

3.7. 1980 - 2000'li Yıllarda Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler

1970'li yıllarda ekonomik, sosyal, siyasal sorunlarını iç ve dış alanlarda çözümleyemeyen Türkiye, özellikle ülkeyi yöneten, yönetici sınıf ve bürokrasinin dışa bağımlılığı nedeniyle kendine özgü çözümler üretememiştir. Halkın, bu yönde gelişen, yükselen demokratik hak taleplerini de karşılamak istemeyen iktidar, çözüm olarak, halkın dizginlenmesine ve yeniden şekillendirilmesine karar vermiştir.

Sağ sol çatışması, gençlik çatışması gibi gösterilen ve oluşturulan ki, bu arada pek çok genç, aydın ve vatandaşın hayatına da mal olan ülkedeki siyasi çatışmanın bahane edilmesi ile 12 Eylül 1980'de ordu eliyle, Türkiye'ye planlı bir müdahalede bulunulmuştur. Bu müdahale gerçekten başarılı olmuş, Türkiye'ye gerekli gördükleri ekonomik, siyasal ve sosyal yapı, askeri güç kullanılarak kurulmuştur.

Ekonomik yapıda halkın talepleri göz ardı edilmiş, özellikle büyük sermaye gruplarının ve dış finans gruplarının istekleri doğrultusunda oluşturulmuş "24 Ocak Kararları" adı verilen uygulamalar başlamıştır. O güne kadar kendi öz değerlerimizle oluşturmuş olduğumuz, tarım ve sanayi alanındaki kamu kuruluşlarının ekonomik alandan kaldırılması, "Özelleştirme" adıyla uygulamaya geçirilmiştir. Türkiye'nin kendi ekonomik kararlarını alma ve uygulama gücü, halkın bu konudaki söz sahipliği yok edilmiştir. Bunun sosyal ve siyasal alanda da uygulamaları yapılmıştır. Halkın demokratik örgütleri kapatılmış, etkileri azaltılmış ve sonlandırılmıştır.

Medyanın şirketleştirilmesi, kullanılması, eğitim kurumlarının, üniversitelerin YÖK gibi kuruluşlarla ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın baskıcı uygulamalarıyla, imam hatip okullarının çoğaltılmasıyla başlayan baskılar, toplumun diğer yaşam alanlarında da sürdürülmüştür. Üniversitelerden atılan öğretim üyeleri, öğrenciler, bilim ve sanat alanındaki kişi ve kuruluşlar üzerine yapılan baskılar, 90'lı yıllarda da devam etmiştir. 1993'de Madımak otelinde sanatçılara yapılan saldırı, sürdürülen bu politikaların sivri bir örneğidir.

Halkın yaşam anlayışına, her ne şekilde olursa olsun yalnız para kazanmanın yeterli olduğunu, başka bir şeyle ilgilenmeye gerek olmadığını öneren ahlak anlayışı egemen kılınmış, yeni nesil böyle yetiştirilmiştir. Dünya ve ülkeyle ilgilenmeyen, üretimden daha çok tüketime özendirilen, okul giriş sınavlarıyla şaşkına çevrilmiş, kendine sunulan yaşam biçimini peşinen kabul etmiş, yönetenlere uyumlu gençlik ve toplum modeli oluşturulmuştur.

1991’de Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla birlikte, “soğuk savaş bitti” şamatasına ve “yeni bir dünya düzeni kuruluyor” yutturmacasına inandırılmış olan toplum, bu duruma cılız itiraz seslerini dikkate almazsak, genel olarak alıştırıldığı ve yönlendirildiği biçimde uyum sağlamıştır. Özellikle bu yıllarda 12 Eylül’ün planladığı uygulamaların meyveleri, yönetici sınıflar ve dış bağlantıları tarafından toplanmaya başlanmıştır. Ülke gerek iç, gerekse dış ekonomik, siyasal, sosyal kararlarının alınmasını ve uygulamasını ABD, IMF, Dünya Bankası, AB ve uluslararası şirketlere teslim etmiştir. Ancak halk, sorunların daha büyük boyutlara ulaşması nedeniyle, bu duruma itiraz sesini yükseltmeye ve belirginleştirmeye başlamıştır. Yapılan uygulamalar “21.yüzyıla girdik” şenlikleriyle birlikte 2000’li yıllarda da devam etmiştir.

Görülmektedir ki 12 Eylül’de yapılmış olan müdahale sorunlara çözüm getirememiştir. Bunun yanında Türkiye üzerindeki ve çevresindeki yenedünya planlamalarının etkisi daha görünür, hiç çekince duyulmadan konuşulur, tartışılır hale gelmiş, ülkemizin komşuları üzerinde çeşitli siyasi, askeri saldırılar Türkiye kullanılarak yürütülmüştür. Günümüzde ülkemiz etnik çatışma, derin ekonomik sorunlar, siyasal krizler, rejim tartışmaları, Büyük Ortadoğu Projesi kapsamında alacağı yeni şeklinin konuşulduğu bir ortamdadır.

Doğal olarak bu gelişmeler, halkın tepki ve taleplerini daha da yükseltecektir. Bu durumda yakın ve orta gelecekte ülkemizin düzenli, huzurlu ekonomik, siyasal ve sosyal yaşamının olacağını beklemek yerine, toplumsal çatışma ve çalkantılara hazır olmak gerekiyor. Bütün bunların ışığında Türk sanatına da yansımalar izlenmektedir. 12 Eylül darbesi’nin getirdiği siyasi ortamda, özellikle düşünce suçlusu sayılan,

aydınların hapislere atıldığı, işkencelere maruz kaldığı izlenmiştir. Bu uygulamalar, düşündüğünü diliyle, sanatıyla ortaya koyan aydın kesimde, ürkekliğe sebep olur. Toplumsal tavırdan uzaklaşma görülür.

Resim sanatında toplumsal olaylara duyarlı olan ve özellikle 70'li yıllarda etkin biçimde ortaya çıkan, çoğu İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden Neşet Günal'ın öğrencisi olmuş sanatçılardan; Neş'e Erdok, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Mustafa Ata, Cihat Aral 1980'li yılların devamında da etkinliklerini, sürdürmüşlerdir. Ancak bu sefer, ajitasyon yanı çarpıcı olan, söylemek istediğini direkt ortaya koyan eleştirel gerçekçi resim tavırlarında, 90'lı yıllara gelindiğinde uygulanan politikaların da baskısıyla, değişiklik görülmüştür. Yine toplumsaldır fakat slogancı ya da eleştirel değildir. Kimi sanatçılar, anlatmak istediklerini soyutlayarak ya da simgelere dönüştürerek eserler üretmeye devam ederken, kimisi de tamamen konu ve üslup değişikliğine gitmiştir.

80'li ve 90'lı yıllarda Türk resmindeki ağırlıklarını günümüzde de sürdüren toplumsal gerçekçi resimcılara, onların takipçisi olmuş olan, konularıyla toplumu ve insanı, yaşamını anlatan yeni, genç resimcilerden kimisi yeni figürasyon, yeni dışavurumcu resim tavrını benimsemiş sanatçılar katılmıştır. Bu resimcilerden İrfan Okan resimlerinde, topluma bakarak, şehir yaşamının kalabalık ve karmaşıklığında kaybolan insana, kendi varlığını hissetmesi gerektiğini anlatır. Bu karmaşada kaybettikleri benliklerini ortaya çıkarmaları için uyarmakta ve ipuçları vermektedir.

İnsanlara, kendilerini bulmalarını, gerçek benlikleriyle yaşamalarını işaret eder. Belli belirsiz doğa görünümünü, resim mekânı olarak kurgularken, ortaya koyduğu simgelerin ne olduğu tam anlamıyla çözülemezken, birbirlerinden de bağımsız olduğunu gözlemleriz. Bu simgeler, sistematik biçimde, mekâna yerleşmektedir. İroniye varan bir tavır hissedilir. Sanatçı figür resminin kurallarına dayalı, Post-modern bir resim üslubuna ulaşmıştır. Sosyo-politik olaylara karşı tavrını da eserlerinde ortaya koyan Okan, 1990'larda savaşlarda yapılan katliamları, kimi zaman etkilendiği güncel sorun ya da olayları tuvaline aktararak, çözüm arayışına girer, saklanan gerçeklere değinerek, şiirsel bir dille gözler önüne serer.



Resim 3.7.1. İrfan OKAN, “Beklenti”, 2000

Hareketli fırça darbeleri ile katmanlar oluşturarak kullandığı yağlıboya, sanatçı için adeta bir zevk haline gelmiştir. Boya tabakasının çatlaması, boyanın verdiği diğer refleksler de sanatçı için önem taşıyor. Sadece resim malzemesi olarak değil, ifadenin aracı olarak da kullanıyor. Işık, simge durumuna dönüşüyor. Işığa karşın oluşturduğu koyu değerlerle derinliği yakalarken mistik bir hava oluşturuyor. Işık ve renk kullanımındaki denge, resimlerini bütünleştiriyor.

Son dönem çalışmalarında zaman kavramı ortadan kalkarak, insan esas benliğini arayan bir yolculuğa çıkıyor. Yaşamın monotonluğundan sıkılmış olan insanın, özgürlük arayışındır bir anlamda. 2005 yılındaki “Arza Yolculuklar” adlı sergisinde bu konunun en tipik örneklerini görebiliriz. Okan bu resimlerinde ufka bakan figürlerin umudunu, hayatın sürekliliğini vurgularken, romantizmin etkisiyle de, üslubunda gizemli bir havaya ulaşıyor.

Toplumsal gerçekleri, güncel olayları ve daha çok onu derinden etkileyen, doğa ve özellikle insan hayatıyla ilgili tüm yaşananları resimlerine konu eden Yavuz Tanyeli'nin yaşanan acı olaylara karşı tavrı, isyan şeklinde olur. Rasyonalist bir kurgu içinde sert yorumlarını ortaya koyarken, çeşitli simgeler, alegoriler kullanır.

Özellikle hayvan ve nesnelere toplumun çeşitli durumlarını, kişilerini, sorunlarını kara mizahla anlatmak için sembolleştirir.

1999 yılındaki güneş tutulmasını ve ardından gelen 17 Ağustos depremini sanatçının aynı yıl açtığı bir sergide resimlerine yansıttığını görüyoruz. Güneş tutulmasının yarattığı atmosferi, peyzajlarına öyle işlemiştir ki izleyeni de resme katmaktadır. Yaşanan bu acı olay Tanyeli için kaçınılmaz, derin bir acı hissi uyandırmış olacak ki, bu felaketin doğmasına sebep olan insan hatalarına duyduğu isyanı, yergi dolu anlatımına, romantizmle kattığı hüznün de dikkat çekicidir.



Resim 3.7.2. Yavuz TANYELİ, “Kriz Gecesi”, 2001

Sanatçı, içinde bulunduğu mekânın, toplumun ve doğanın etkisini, kendi düşünceleriyle harmanlamaktan vazgeçmeyen bir yapıya sahip olmasından kaynaklanacak ki, Bodrum’da edindiği izlenimlerin devamını, 2001 yılında açtığı sergideki resimlerinde izliyoruz. “Kriz Gecesi”, “Büyülü Bir Gece”, “Gece, mor Salkımlar, Adamlar”, “Akordeonlu Peyzaj” isimli yapıtları sergideki eserlerindedir.

“Karanlık sıkıntılarında arınmış bir bakışla, etrafındaki her şeyi en ince ayrıntısına, dokusuna kadar inceliyor Tanyeli. Nesnelere, yaşamın ve canlıların oluş nedenlerini, olgunlukla anlamaya çalışıyor. Önceden olduğu gibi varoluş gerekçelerine küskün değil... Bodrum’dan getirdiği iyimser,

kendisi ile barışık, resmin anlamını biçim ve renkle ören dünyanın bir uzantısı...Arada pörtlemiş gözleri olan “yecüc-mecüc”lerle çıkıp geliyor, karıştırılacak yeni çukurların derinliğinden söz ediyor”⁵¹

Gerçek ve gerçeküstücü resim üsluplarını sentezleyerek kompozisyonlar oluşturan Tanyeli, çeşitli alegoriler, simgeler kullanarak, keskin yorumlara giderek kurgulamalar yaptığını görüyoruz.

İnsanın, bulunduğu dünya içinde, yaşam mücadelesini verirken, tüm olumsuz durumlara karşı gücünü koruyup, ayakta durmasını bilerek, umudunu yitirmeden gösterdiği çabalar Ahmet Umur Deniz için resimlerinin çıkış noktası oluyor. Yaşananlara, tanık olduklarına, gördüklerine, son derece duyarlı oluşunu, eserlerinde izliyoruz. “Kâğıt Toplayıcıları” serisinde, toplum içinde itilmiş insanların, zorlu yaşam koşullarına rağmen kararlı, güçlü, umut dolu halleriyle karşı karşıya kalıyoruz. “Gece Kâğıt Toplayıcıları” (R: 3.7.3.) adlı eseri bunlardan biridir.



Resim 3.7.3. Ahmet Umur DENİZ, “Gece Kâğıt Toplayıcıları”, 2004

⁵¹ Levent ÇALIKOĞLU, *Yavuz Tanyeli (Sergi Kataloğu)*, 4.

Eserlerinde yer verdiği bu insanlar farkında olmadan, çevre dengesinin korunmasında önemli bir görev de üstlenmişlerdir. Kâğıtların toplanarak, tekrar doğaya kazandırılmasında rolleri büyüktür. Bir yandan kendi geçimlerini bu yolla sağlarken, onurlu, insani bir davranış içindedirler. Yaptıkları bu işin, evrensel boyutundan bir haber olan kâğıt toplayıcıları, sessiz ve gizemli duruşlarıyla, sanatçının resimlerinde yer alıyorlar.

Sanatçının 2005 yılında açtığı “Yeniden Yapılandırma” adlı sergisinde ortaya koyduğu resimleri, toplumsal gerçekçi resim tavrının güzel örneklerindedir. Toplum ve şehrin özellikle temel sorunlarının çözümleri için “yeniden yapılandırma” adıyla, projeler üretiliyor görüntüsü altında yapılan uygulamaların, aslında topluma ve şehre duyarsız işler gerçekleştirilmesine karşı bir duruştur, sanatçının tavrı. Sanatçı bu uygulamalardan en çok zararı gören insan grubunu ve “Yeniden Yapılandırma” adlı eserinden de anlayacağımız gibi onların yaşam mücadelesini, birlikteliklerini resimlerinde öne çıkararak, yaşanan sorunlara dikkati çekiyor. Kompozisyonlarında, çevreci, dünyanın eşit paylaşılabileceğini, umudun yitirilmeden mücadele edilmesini öneriyor.

Sanatçı, figüratif resimlerinde gerçeği, gerçekçi üslupla yansıtmaktan çok, toplumsal olmayı, eleştirel bakış açısını aktarmayı amaç edinmiştir. İnsan gruplarından oluşturduğu kompozisyonlarını, ışık-gölge, açık-koyu sistematiğine göre şekillendirirken, tek figürlü kompozisyonlarında, mekânında desteğiyle, anıtsal etkiye ulaşmaktadır. Figürlerde umudun izleyene yansması, sanatçının da kendi ideolojisinde barındırdığı umuttur. Resmettiği bebekler, Deniz’in umudunun da simgesidir. Yeni bir doğuşla gelen yeni beklentilerin, yeni başlangıçların sembolüdür.

Deniz, son zamanlarda resimlerine Haydarpaşa Garı’nı, limanını konu olarak seçip, insanların bu mekânla olan derin bağlarını irdelemektedir. 2007 yılında “Yürümek” adıyla açtığı sergisinde, bu konuyla karşılaşyoruz. Yöneticilerin kentsel dönüşüm projeleri adı altında, Haydarpaşa Garı ve Limanı’nın bu kentte yaşayan insanlara katmış olduğu kimliği, kişiliği, bu kente göçmüş insanların orada birikmiş

olan anıları var iken ve halen bu niteliği sürüyorken, tüm bunlar göz ardı ediliyor. Gar ve liman yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya bırakılıyor. Yaşanan bu olumsuz duruma sanatçı kayıtsız kalmıyor.

“Topraksızlar” adlı resminde, geri bırakılmış ve yokluklar içinde yaşarken kırsaldan kopup, taşı toprağı altın diye İstanbul’a gelen ve burada mücadele veren insanın, şehre ait olamama duygusu ile yaşadığı çelişkiler, Ahmet Umur Deniz’in resminde yoğunlaştığı anlatımları oluşturuyor. Göç ettikleri kentin insanı olamayan, yenilgiyi kabul etmeyip geri de gidemeyen bu insanların, büyük şehirde yaşamının zorluğu altında verdikleri savaşım konu ediliyor. Bu noktada, Ahmet Umur Deniz’in “Topraksızlar” (R: 3.7.4.) resminde betimlediği, kendi ülkesinde topraksız kalan insanın yaşadığı yalnızlık, Anadolu’daki insan ve yaşam gerçeğini toplumsal gerçekçi taban üzerinde geliştiren Neşet Günal’ın “Toprak Adamlar”ının dramı ile benzerlik göstermektedir.”⁵²



Resim 3.7.4. Ahmet Umur DENİZ, “Topraksızlar”, 2006

⁵² Asude ÇATALBAŞ, Ahmet Umur Deniz –Yürümek (Sergi Kataloğu), 4.

Sanatçının, “Yürümek” adlı serisi, çok figürlü büyük insan gruplarından oluşmaktadır. Kalabalığı barındıran, insanların birlikteliğinin oluşturduğu dinamizmi izlerken, şehrin gürültüsü yerine, resme hâkim olan şey derin bir sessizlik ve suskunluk oluyor. 1970’lerde ülkede yaşanan göç dalgasını, Nuri İyem de “göç” resimlerine konu etmiştir ve yine onun resimlerinde de benzer bir sessizlik mevcuttur. Sessizlik, derin bir düşünce ve sorgulama süreci olarak, yaşananlar karşısında insanın verdiği tepkidir. Maalesef toplumun karakteri haline gelmiştir.

Türk resminde toplumsal gerçekçi resim tavrıyla önceki dönemlerde de örneklerini incelediğimiz kimisi tek, kimisi grup halinde etkinlik gösteren ressamın eserlerinde, Anadolu insanının yaşam mücadelesini, şehirli ve şehre göç eden insanların yaşamla olan savaşını, toplumda yaşanan siyasi ve soysal olayların yaşama yansımasıyla karşılaştık.

Ahmet Umur Deniz’in de resimlerinde her dönem aynı tavır izlenmektedir. Resimlerini üretirken ustaların izinden giden Deniz’in, figür resmi çalışan eski ustalara olan sevgisi, geleneklere bağlılığı çalışmalarında hissedilmektedir. İzlediği yolla sanatını geliştirmiş, zamanla kendine özgü bir üsluba ulaşmış ve bununla toplumsal gerçekçi tavrıda resim çalışan diğer sanatçılar içinde güçlü bir isim olmuştur.

Bugün figüratif resim çalışan sanatçılar, içerikte toplumu irdelerken, farklı betimlemeler kullanmaktadırlar. Kimisi geleneksel üslupla, görünen figürü olduğu şekliyle tuvale yansıtarken, diğeri insanın kendisi dışında olabildiği her şekilde, insanın dünyaya yabancılaşmış oluşu ile ortaya koymakta. İrfan Önürmen ise insanın yabancılaşmış halini, kopmuşluğunu, parçalanmışlığını bütünleştirmeye çalışıyor tuval üzerinde.

Önürmen yağlıboya tekniğinin yanında kolaj tekniğini, anlatmak istediği toplumu betimlemek için bilinçli olarak seçmiştir. Modern kültürle oluşan, her gün üst üste gelen yeniliklerle dolan yaşamı, sanatçı adeta kolaja benzetmekte. “iki boyutlu bir düzenleme sınırsız bir olasılık ve çok katmanlılık kazandıran kolaj mantığını,

görüntüyü başkalaştırıp/ yabancılaştırma adına değil, bölünmüş gerçekliği tekrar bir araya getirme inadı ve inancıyla kullanır.”⁵³

Ele aldığı figürleri değiştirmek değil, anlık bir durumu yansıtmaktır amacı. Dergi ve gazetelerden aldığı parçaları, bütünleştirme çabası içindedir. Çünkü çevresinde gözlemlediği dağınıklık, bozulmuşluk, kirlenmişlik sanatçıda derleme isteği doğurur. Buna bağlı olarak, sanatçı toplumdaki aykırılıkları, ilginç olan durumları irdeler, saptar.

Tümüyle kent kültürüne ve insanına odaklanıp, yapıyı irdelerken, saptadığı kişilikleri, tuvalde tekrar sorgulayarak, gerçek olan kimliğe ulaşmak için çabalar. Tiplerine baktığımızda, günlük yaşamda karşılaştığımız, daha çok gazete sütunlarından çıkma veya televizyon ekranında izlediğimiz, tanıdık fakat bir o kadar yabancı insan grubu.

Sömürülen hayat kadınları, “kadının satılabilirliği” düşüncesi üzerinden para kazananlar, toplumda kimi güçlerle oluşturulmuş olan sistemin iteklediği gelip geçici kişilikler, kent kültürünün dışında kalmış ama aslında toplumu oluşturan insanlar. Eserlerinin isimlerini incelediğimizde de; Sokak resimleri, Siyah Beyaz’a Dayalı Portreler, Fotokolajlar, Soyunanlar, Kulis, Patron. Önürmen, sosyal gerçeklere bağlı, yaşadığı topluma duyarlı, psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla, yaşadığı dünyanın farkında olan bir ressam. İrdemelerinden ulaştığı sonuçlar resimlerine, çağdaş bir üslupla son derece gerçekçi bir tavırla yansıyor.

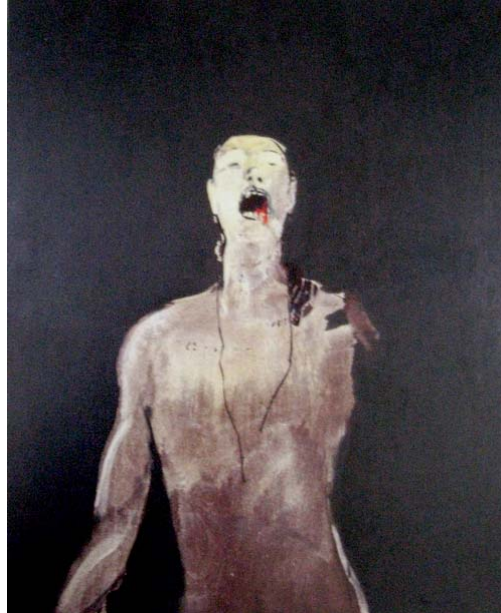
1987 yılında Akademi mezuniyeti için yaptığı resim, toplumsal gerçekçi resim tavrının ilk örneklerindedir. Triptik olarak kurgulanmış olan “Genelev Üçlemesi” (R:3.7.5.) adlı resimde, “pezevenk, mama ve sömürülen kadın” yer almakta. Sanatçı, desen ve pentürü eşit tutuyor, deseni bir alt yapı olarak görmek yerine, vurgulamayı tercih ediyor. Eser yüzey resmi ve üç boyutlu resim arasında gidip gelen bir yapıya sahip. Figürler adeta buldukları noktada poz veren bir konumda.

⁵³ Levent ÇALIKOĞLU, İrfan Önürmen, 14.



Resim 3.7.5. İrfan ÖNÜR MEN, “Genelev Üçlemesi, Triptik”, 1987

“Portreler” serisinde ise gerçekleri görünür biçimde değil, kişilerin çılgınlıklarıyla gerçeği anlatmaya çalıştığını görüyoruz. Yaşananlar, figürlerin yüzlerinde ortaya çıkıyor. Sorgulama ilk olarak kişinin kendisiyle başlıyor ve alınan sonuç aslında toplumun ta kendisi olduğu sonucuna varılıyor. 1988’de yaptığı “Çılgılık” (R:3.7.6.) adlı resim iyi bir örnek oluşturuyor.



Resim 3.7.6. İrfan ÖNÜR MEN, “Çılgılık”,1988

1990’lı yıllarda “izdüşümler” adlı serisinde birbiri üstüne inşa edilmiş figürleri, kontur çizgileriyle iç içe geçmiş kümeler halinde betimliyor. Birbirinden farklı

kişilikler bu resimlerde silüetleriyle bir araya geliyor. Sanatçı, çok yakınında gözlemediği kişilerden anne, arkadaş, sevgili tuvalerine yerleştiriyor. Bu figürlerin iç içeliği, aynı zamanda içerik bakımından, yaşamın da böyle olduğunu vurguluyor. Biçimsel yaklaşımı değişim göstermiş olsa da içerik yine toplum, toplumun sosyolojik ve psikolojik yapısı. Toplumdaki çarpıklığı ve bölünmeye işaret ederken “genelev” temasına yöneldiğini incelemiştik, bu resimlerinde ise, parçalanmanın toplumun bütününe yayılmaya başladığını işaret ediyor.



Resim 3.7.7. İrfan ÖNÜR MEN, “İzdüşümler-I-Triptyk”, 1994

Son dönemlerinde çeşitli malzemelere yönelen sanatçının dikkat çekici “tül işler” i yine özellikle kent insanının yaşadıklarıyla bağdaşmakta. Teşhirciliğe, yaşamların izlenmesine gönderme yapan bu çalışmalarında; “BBG evi” gibi popüler fakat diğer yandan izleyeni şartlandırıcı ve adeta beyinleri uyuşturan, içeriği boş, toplumun büyük bir kısmına ulaşan televizyon programlarından yola çıktığını, içeriğinde kendisinin buna tepkisini ve eleştirisini gözlemliyoruz.

2007’de gerçekleştirdiği bir diğer enstalasyon çalışması, Bağdat Müzesi’nin yağmalanmasıyla ilgilidir. Üst üste yapıştırdığı gazete kâğıtlarından oluşturduğu kütlelerden, uçaklar, silahlar, bombalar, tabletler yapıyor. Yağmalanan Bağdat Müzesi’nin aslında insanlık tarihindeki yerini anlatırken, aynı zamanda medyanın bu konudaki gerçekleri açık biçimde yansıtmıyor oluşuna, sanatçının eleştiri ve sorgulaması var.

Önürmen'in resimlerinin temeli sorgulama tavrına dayanmakta. Toplumsal gerçekçi olurken, eleştirel bir tavır getiren sanatçı, ifadeci üslubuyla, belli bir konuyu ya da kişiyi anlatıyormuş gibi görünse de aslında o tekillik, toplumun tümüne yayılmış olan sorunları yansıtıyor. Süzölmüş bir ironi ve mizah resimlerinde hissedilirken, eserler yaşanan toplumsal yaraları iyileştirici, çözüm getirici bir söze sahip.

Yaşamdan izler taşıyan konuları, renkçi bir yaklaşımla betimleyen Resul Aytemür'ün üslup seçimi; anlatmak istediğini vurgulamanın bir aracı niteliğindedir. Kompozisyonlarında kullandığı figürlerin deseni de sanatçı için, renk kadar önemli bir unsurdur. Ancak, deseni çizgi ile ortaya çıkarmak yerine, renk ve boya katmanlarıyla belirler. Bu tavrıyla, zaman zaman soyut resim tavrına ulaşan sanatçı, eğitimiyle başlayan ve Akademi sonrası da devam eden özgür tavrını, kendine özgü bir üslup yaratma isteğinin göstergesi olduğunu söyleyebiliriz.

Aytemür'ün coşkulu renk kullanımına olan düşkünlüğü, eserlerin içeriğinin gözden kaçmasına yol açmaktadır. Ancak resimleri, sanatçının topluma ve yaşadığı dünyaya karşı olan duyarlılığını içermektedir. Sanatçının 1993 yılında Ramko Sanat Merkezi'nde gerçekleştirdiği sergi için, dergilerde yazılan yazılardan birinde, Nur Nirven; Resul Aytemür'ün dünyada yaşanan insani ve çevresel sorunlara, olaylara karşı ne derece duyarlı oluşundan bahsediyor.

“Resul Aytemür'ün, kalın boya katmanları ile oluşturduğu kompozisyonlarında yalnızca kentlerdeki çevre ve deniz kirliliğini değil, bugüne kadar göz ardı edilmiş başka bir yanı sıra da görüntülüyor: köylerde hasat sonrası anız gibi artıkların yakılması. Böylece, çevre kirliliğinde, ekolojik dengenin bozulmasında kentlerin yanı sıra köylerin de payı olduğuna parmak basıyor. Tümü kendi içinde kısa birer öykü gibi görünen bu resimlerde evrensel bir gerçek yatıyor”⁵⁴

⁵⁴ Abdülkadir GÜNYAZ, **Resul Aytemür**, 10.

Sanatçının eserlerini figür resmi olarak değerlendiremeyiz, Aytemür insanı çevreyle olan bağıyla vurgular. Uyguladığı renkçi tavrında, parlak maviler, yeşiller sanatçının elinde, sert fırça darbeleriyle, ağaç ve bulut kümelerinin hacimsel ilişkilerini irdelediği peyzajlar meydana getirirken, bir bakmışsınız toplumsal konuları anlattığı mitingler, yürüyüşler tuvallerinde yer bulmuş. Eserleri arasında, çok sayıda karşılaştığımız sıradan gündelik yaşam sahnelerinden parklar, sokaklar, deniz adamları, şemsiyeli figürler, çiçekçiler, yol işçileri, balıkçılar ve deniz kıyıları da temaları arasındadır.

Balıkçılar temasını ele aldığımızda; kıyıdaki teknelerinden balıklarını satan, ağlarını denize salmış, sakin, umutla bekleyiş içinde olan ya da, deniz kenarında, oltalarını durgun ruh halleriyle ellerinde tutan balıkçılar, sanatçının kompozisyonlarını oluşturmuştur. Balıkçılarda olduğu gibi, otobüs durakları, yol işçileri ve çiçekçiler temalarında da kurgulanan şey; dingin, hareketsiz, adeta dondurulmuş bir anın görüntüsüdür. Hâlbuki bu temaların kahramanları, günlük hayatta, işleri gereği son derece hareketli bir yapıya sahiptirler. Ancak, sanatçının bu durumu tespit etmekteki amacı; oradaki dramın ruhsal yönünü vurgulamak istiyor oluşudur.



Resim 3.7.8. Resul AYTEMÜR, “Otobüs Durağı”, 2000

Aytemür resimleriyle dünya görüşünü de ortaya koyarken, orta ve alt sınıf insan grubunu tuvallerinde, yaşam koşullarıyla sunuyor. Figürler, doğa ve çevre sanatçının renk kullanımındaki üslubuyla, neşeye ve coşkuya dönüşecek yerde, derin bir hüznün yansıması olarak karşımıza çıkıyor. Rengin çarpıcılığı, yaşanmış acılar karşısında, ruhta beliren isyanın ifadesini temsil ediyor. Aytemür, insan ve doğayı birbirinden ayırmadan betimlerken, yaşamın sorunlarını irdelenmiş, bu yönde izleyenlere birçok şey söylerken, resimde lirik, şiirsel bir anlatım dili de meydana getirmiştir.

Toplumsal gerçeklerle siyasi olarak da yakından ilgilenen bir sanatçı olan Bedri Baykam, 1983 yılında Ankara ve İstanbul'da açtığı büyük sergilerle Türk sanat ortamına ses getirmiştir. Yeni dışavurumcu resim üslubunda, 1.5-2 metre boyunda, akıtma boyalı, grafitili, soyut sanata yakın serbest figürlü eserlerinde sanatçı; Toplumsal gerçeklere eleştirel bir yaklaşım getirmiştir. Bu kadar büyük boyutlarda eserlerin görülmediği ve Yeni Dışavurumculuk adının o güne kadar hiç anılmadığı Türk sanatında, uluslararası bir akımın Dünya'da ve Türkiye'de aynı zaman diliminde sergilenmesi, ele alınması, irdelenmesi ilk kez yapılmıştır. Fakat yanlış yorumlar ortaya çıkmıştır.

“Batı’da minimalizm ve kavramsala bir tepkiden doğan Yeni Dışavurumculuk, Türkiye’de koleksiyonerlerin gözünde, izlenimcilik ve klasik sanata bir alternatif veya bir tepki gibi görülebilmektedir. Bu eşzamanlılığın içerisindeki paralel zaman/mekândaki yerel uçurumumuzdur ve tartışılmaya değer. Türk koleksiyoner, Yeni Dışavurumculuğu, izlenimcilik sonrası gelen Dışavurumculuk veya Fovizm veya Post-expressionism gibi algılamıştır.”⁵⁵

Baykam’ın Yeni Dışavurumcu resim üslubu, çeşitli üç boyutlu düzenlemelerine, kavramsal çalışmalarına insanı uyarıcı boyasal etkiyi de ekleyerek, kendine özgü, ifade yanı son derece kuvvetli, eserler ortaya çıkarmaktadır. Demokrasi, işkence, çevre, politika, tarih, erotizm gibi yaşam olgularını irdeliyor. Eserleri izleyenlere

⁵⁵ Bedri BAYKAM, “Bir Bilançonun İskalanış Öyküsü”, 47.

sorgulayıcı, düşündürücü, endişelendirici hatta korkutucu hisler yansıtıyor. Ürettiği üç boyutlu düzenlemeleri ile izleyenlerle iletişim kuruyor. Baykam'ın sanatının temelini yaşam ve toplum oluştururken, hayatı anlatan tiyatroyu, sinemayı, müziği de eserlerinde kullanıyor. Gerçeküstücü, dışavurumcu ve pop sanatın niteliklerini taşıyan yapıtlarını, farklı zamanlarda üretirken, kolaj tekniğinden de yararlanıyor. 90'lı yıllara ait eserlerinde 27 Mayıs, 12 Eylül, 68'li yılları ve Kuvayi Milliye'yi betimlemiştir. Resim, ses kayıtları, fotoğraflar, gazetelerden parçalar gibi birçok malzemeden yararlanıp özgün eserler meydana getirmiştir.

1960'larda başlayan yeni figürasyon resim tavrının ifadeyi öne çıkaran niteliğinin devamı sayabileceğimiz, 80'li ve 90'lı yıllarda yeni dışavurumculuk üslubunu getiren Bedri Baykam'ın çıkışı ile ona yakın olan Mehmet Gülerüz, Mustafa Ata, Şenol Yoroğlu Türk resmindeki bu değişimi ilk gerçekleştiren kuşak niteliği taşır.

Şenol Yoroğlu açık-koyu leke ve renk unsurlarıyla yüzeysel resimler üretmektedir. Somutu, soyut renk lekeleri, ritmik hareketlerle resimlerine hareket katmaktadır. Gerçekçi bir anlatımı benimsemiş olmasa da toplumdaki çelişiklere işaret etmektedir. Kadın-erkek ilişkilerini irdelerken, kadının toplumdaki yerine, ülkedeki siyasi olaylara, güç ve paraya hâkim olan yöneticilere karşı eleştirel tavrı söz konusudur.



Resim 3.7.9. Metin TALAYMAN, "Sohbet", 1992

Yeni Dışavurumcu ressamlar arasında yer alan diğer bir isim de Metin Talayman'dır.

Sanatçının eserlerinde, insanın toplumda yalnız kalışından etkilendiğini gözlemliyoruz. İnsanın yaşadığı acılara, drama eğilmiştir. Yalnızlık, boşlukla ifade bulurken, tüm yaşamı boyunca insanın bunu hissettiğini, yaşadığını vurgulamıştır. Hayatta yaşadığı içsel yoksunluk, sanatçının kendi kurguladığı gizemli dünya içinde izleyeni etkiliyor.

Tek bir konuyla değil toplumun ve yaşamın tüm boyutlarıyla, geçmişle ve bugünle ele alan, sentezleyen Mevlüt Akyıldız; fantastik, öykücü bir yaklaşımla eserlerini üretiyor.

Yeni figürasyon resim tavrıyla ortaya koyduğu eserlerinde hiciv, alay, ironi söz konusu. Ancak sanatçının bu yaklaşımı; olumsuz yaşam koşullarının ağırlaştığı, toplumsal sorunların acılara sebep olduğu, insanlar arası ilişkilerin bayağılaştığı, çıkar ilişkilerinin çoğaldığı bir toplum ortamında, insanların düşünmeyen, sorgulamayan hallerine olan tepkidir, eleştirisidir.

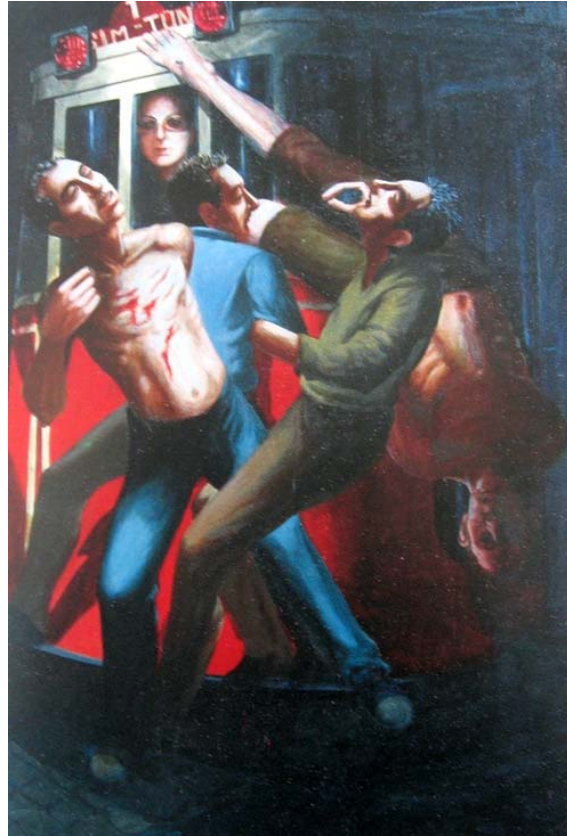
“Osmanlı döneminin yaşam biçimlerinden esinlenerek o dönemin kahramanlarını da gizli bir “humour” duygusuyla ve tarihsel olaylarla bağlantılı olarak eleştirel bir tavırla çağdaş yorumlamalarını yapmakta, çok figürlü kompozisyonlarında, hamam, sandal, havuzbaşı sefaları, harem dairesi gibi konuları eleştirel ve alaylı bir biçimde resimleştirmektedir.”⁵⁶

Karamsar bir yaklaşımla da olsa yaşamın önemini vurgulayan Sezai Özdemir, toplumsal gerçekler karşısında kendi içinde yaşadığı çatışmaları eserlerine yansıtıyor. Yaşam ve ölüm zıtlığını ve de izleyenlere yoğun biçimde acıyı hissettiriyor.

“İstiklal Caddesinde Tinerçiler” (R: 3.7.10.) adlı eseri toplumun sorunlarından biri olan, özellikle sokak insanların tinerle olan bağı, tuhafliklarla anlatırken, sanat tarihine de gönderme yapıyor. Tinerden dolayı yarı baygın halde olan insanı tramvaya ayağından çivilenmiş biçimde kompozisyona yerleştirmiştir.

⁵⁶ Bkz. (42), ERSOY, 126.

Ölüm, çarmıhla simgeleştirilmiştir. Tramvay şehre ait ulaşım aracıyken çarmıha gönderme yapmaktadır. Aynı konuyu işlediği, farklı kompozisyonları da bulunmaktadır.



**Resim 3.7.10. Sezai ÖZDEMİR,
“İstiklal Caddesi”nden (Tinerciler)II” 1994**

Toplumda yaşananlara, acılara, itilmişliklere katlanamayıp, Sezai Özdemir’in tuvalinde bambaşka bir boyut kazanmıştır. Sanatçı, yalın anlatımıyla, kompozisyonlarının kurgusuyla, renk çeşitliliğiyle ve ışık dağılımındaki tavrıyla son derece dikkat çekici, trajik eserler üretiyor.

İbrahim Çiftçioğlu toplumsal gerçeklere, yaşanan olumsuzluklara karşı duyarlı, birebir yaşamış bir sanatçı olarak, eserlerinin çıkış noktasını da bunlara bağlamıştır. İdeolojik, politik ve etik değerler onun dünyasında soyut formlara, leytmotiflere dönüşüyor.

1987’de gerçekleştirdiği “Eylülde Av” (R:3.7.11.) adlı resminde, hemen hemen kompozisyonun ortasına yerleştirilmiş insan figürü, ayaklarından tavana bağlanmış, gözleri bağlı, kollarını iki yana açmış adeta teslim olmuş biçimde betimlenirken, dört bir yanını kuşatmış figüre yaklaşan leş yiyen hayvan türlerinden çakala benzeyen motifler yerleştirmiştir. Çiftçioğlu 12 Eylül yönetimi döneminde yaşamış ve yaşanmış politik baskı olaylarının bir yönünü, simgeleştirdiği leytmotiflerle, seri halinde çalıştığı bir konu olmuştur. Yaşanan din ve mezhep kavgalarını, yaşanan diğer toplumsal olayları imleyen bir tavır göstermiştir.



Resim 3.7.11. İbrahim ÇİFTÇİOĞLU, “Eylülde Av”, 1987

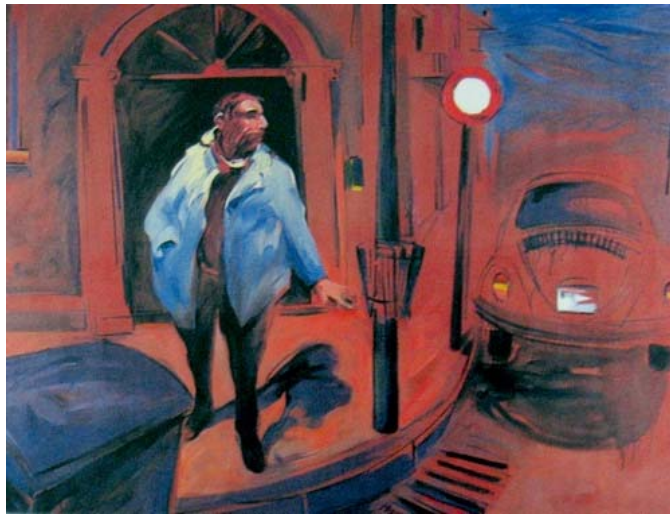
Toplumsal konuları resimlerine konu ederken leytmotif kullanan diğer bir isim olan Memet Güreli’nin, daha çok günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz, sıradan insanları, ağırlıklı olarak erkeklerin yaşamlarını daha fazla betimliyor. İçerikte, büyük kentlerde yaşayan insanın yalnızlığını ortaya koyuyor. Büyük şehrin sorunları, burada verilen yaşam savaşı, insanların gün geçtikçe kişisel ve yaşamsal sorunlarının artarak çoğalması sonucu, toplumsal hayatta var olması gereken bütünlük, dayanışma giderek yalnızlığa ve iletişimsizliğe yol açmıştır.

Sanatçının üslubunda figürler, elle tutulur bir gerçeklik biçiminde izlenemese de, duruşlarından, yalnız oldukları hissediliyor. Kompozisyonlarında köpek figürünü sıkça kullanmasındaki sebebi; insanların yalnızlıklarıyla yaşamak zorunda kaldıkları büyük şehirde, sadık bir dost olarak yorumlanır.



Resim 3.7.12. Memet GÜRELİ, “Yaya Geçidi”, 1996

Hem iç hem de dış mekânda insan grupları, kompozisyonlarını oluşturuyor. Figürlerin dış mekânda oluşunu, sanatçının kompozisyona yerleştirdiği, şehrin parçası olan sokak lambalarından, trafik işaretlerinden, otobüslerden, bina köşelerinden, hatta kimi resimlerinin isimlerinden algılıyoruz. “Yaya Geçidi” (R:3.7.12.), “Sokak” (R: 3.7.13.) adlı eserlerini örnek olarak verebiliriz.



Resim 3.7.13. Memet GÜRELİ, “Sokak”, 2000

Dış mekânda figürler ve nesnelere genellikle gecenin karanlığı içinde beliriyor. Sanatçı iç mekânları resimlerken de aynı şekilde, mekânda var olan nesnelere kompozisyona yerleştiriyor. “Dengeli bir kompozisyon anlayışı geliştirdiği de açıkça gözlemlenebiliyor. Figürdeki hareket ve durağanlık ile koyu tonlarla birlikte özellikle de fonda kullandığı canlı renkler, hep bu dengeyi pekiştiren öğeler. Fırça vuruşlarıyla son derece hareketli”⁵⁷ Memet Güreli’nin eserlerindeki, toplumsal gerçekçi resim tavrı, konularıyla öne çıkmıştır. Özellikle iletişimsizliğin getirdiği yalnızlık ve insanların geneline yayılmış, hatta şehir yaşamının içselliğini kaplamış bir hüznün, resimlerine hâkimdir.

Toplumdan biri olan, sanatçı olmanın bilinciyle, yaşananları daha da derinlemesine hisseden ve toplumsal gerçekleri sorgulayan, irdeleyen Hakan Gürsoytrak, izleyeni toplumda yaşananlarla yüzleştirmektedir.

Resimleri, topluma ulaşmakta güçlük çekmiyor. Gündelik olayları temel alarak, toplumda oluşmuş olan çarpık durumları, eserlerinde betimliyor. Sanatçının çıkış noktası, belleğimizin bir köşesinde birikmiş olan gazete fotoğrafları, televizyon ekranından görüntüler ve haber başlıkları oluyor. Toplumun güncel konusu haline gelmiş trafik kazaları, sel baskınları, eğitim sorunları, şehre göç etmiş fakat şehre ayak uyduramamış insanlar, nüfus yoğunluğu, yoğunluğun meydana getirdiği ekonomik, sosyal sorunlar ve bunlara benzer yaşamdan kesitler sunuyor.

“Olaya sanatçı yorumu katılmıştır öncelikle. Optimist bakış açısidir sorgulanan... Önemlisi, Gürsoytrak’ın yeteneğinin yarattığı değerlerin dünya görüşüyle soğurulup sanata dönüşümüdür. İfadeye dayalı figürsel anlatımlardır... Olaylar ve sıradan yaşamın sınırlarını ironik bir yaklaşımla, optimist bir görüşün karşılaştığı zincirin içinde çözümlenmekte, toplumsal değerleri yakından tanımakta ve bu karşılamayı resimlerinin özüne taşımaktadır”⁵⁸

⁵⁷ Zeynep RONA, **Memet Güreli-Dışardaki (Sergi Kataloğu)**, 5.

⁵⁸ Kıymet GİRAY, **Hakan Gürsoytrak-Toka (Sergi Kataloğu)**, 3.

Sanatçı, “Madımak” (Her Şey Öyle Sıradan ki) (R: 3.7.14.) adlı eseriyle adından da anlayacağımız gibi Sivas’ta yapılan katliamdan sonra, toplumun olaya tepkisiz kalışına, eleştiri yapıyor. Yaşanan olayın ertesinde, olay yerinde hiçbir şey olmamış gibi, sıradan bir gün geçirilmiştir. Bu olay, o dönemde haberlere de yansımıştır. Yapılan katliam, aydın insan grubuna karşı oluşturulmuştur. Olayın bu yanı, ülkede aydın insana değer verilmediğini hatta ortadan kaldırılmak istendiğinin bir göstergesiyken, insanların buna tepkisiz kalması, sanatçıyı etkilemiştir. Gürsoytrak gibi toplumsal gerçekçi resim üslubunda eserler üreten bir ressam için, böylesi bir olaya duyarsız kalmak olanaksızdır. Sessiz düzenin değişip, toplumdaki bu yarannın iyileştirilmesi için, insanları uyarmaktadır.



Resim 3.7.14. Hakan GÜRSOYTRAK, “Madımak (Her Şey Öyle Sıradan ki)”, 1997



Resim 3.7.15. Hakan GÜRSOYTRAK, “Okulu Kıranlar”, 2005

Gürsoytrak, insanı yaşadığı çevre ile tuvallerine yansıtırken, grilerin ağır bastığı bir palet kullanıyor. Akıcı ve hareketli fırça darbeleriyle, lekeci bir yöntem uygulayarak, deformasyona yakın figürlere ulaşıyor. Resimlerindeki ışık dağılımı ise, betimlediği konuyu vurgulamaya hizmet ediyor. Eserlerinde, tuval kenarlarını alelade biçimde boş bırakarak, kompozisyonu bölük pörçük çerçeve içine alan gelişigüzel boyama şekliyle, durum saptaması yapıyor. Resim üslubunda geliştirdiği bu yöntem, sanatçının toplumsal gerçekçi resim tavrının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Hakan Gürsoytrak eserlerinin içeriğinde olumsuz olaylara karşı, iyimser bir bakış açısı barındırırken, kişilere düşünmeyi, yaşananların düzeltilmesi için harekete geçilmesi gerektiğini söylemektedir.

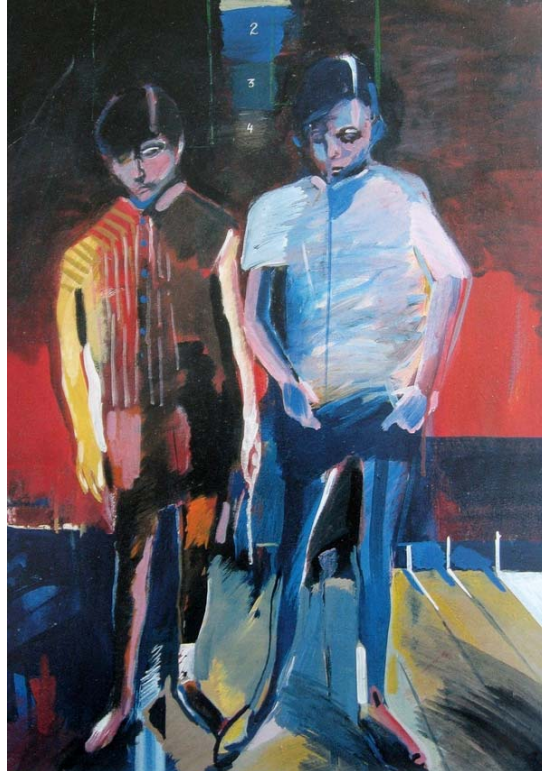
İlk olarak 1996 yılında “Hafriyat” adıyla ortaya çıkan genç ressam grubunun üyelerinden Mustafa Pancar; İstanbul’daki insanların hayatı, şehrin üreten, çalışan insanları ve insan topluluklarını betimler. Grubun ortaya çıkış amacı, toplumdaki gerçekleri, gün geçtikçe değişen ve yaşam koşullarının zorlaştığı şehir yaşamını, tekrar gözler önüne sermektir. Bu amaç, Pancar’ın eserlerinin içeriğiyle örtüşmektedir. Toplumsal gerçekçi resim tavrında, toplumsal konulara eğilen grubun içinde İrfan Önürmen, Murat Akagündüz ve Hakan Gürsoytrak’da yer almaktadır.

İstanbul’un kalabalığı, çelişkileri, düzensizliği sanatçının resim üslubuyla soğuk bir biçime dönüşüyor. Rengin baskın olduğu yapıtlarında ışık daha belirginleşirken, tona yüklendiği resimlerinde renk yerini, geleneksel ışık kullanımına bırakıyor. Kompozisyonlarını kurgularken, kendi çektiği sıradan şehir fotoğraflarından yola çıkıyor. Figüratif, anlatımcı bir üslupla ele aldığı yaşam gerçeklerini, farklı fotoğraflardan edindiği izlenimler doğrultusunda, tuvalde yeni bir kompozisyona dönüştürüyor.

Bireyin toplumla olan bağı, çelişkilerini, kendi anılarından, eski fotoğraflardan, gözlemlerinden yola çıkarak, yalnızca figürü taşıyan, onu imleyen soyut bir mekânda, figüre öncelik tanıyarak eserler ortaya koyan Alp Tamer Ulukılıç,

imgelerini renk, boya ve çizgi bağlamında betimliyor. Her ne kadar yaşanmışlıklarından yola çıkarsa da, resmi salt bununla biçimlendirmiyor.

Alp Tamer Ulukılıç çeşitli temalar üzerine çalışmaktadır. Bunlardan biri çocuklardır. Bu temayla, evrensel boyutta bir anlatım yakalar. Kendi isteğimiz dışında dünyaya gelmiş olmak ve bunun sonucunda yaşam savaşına katılmak zorunda kalmak. Bu durumu yalnızca anne-babanın günahı ve sübjektif tarih olarak yorumlayamayız. Masumiyeti ve dünyayı bilmemenin endişe ve kaygısını sunarken, bir yandan, yaşamın olgun insanlarda meydana getirdiği kişilik haline gönderme yapıyor. 1987 yılında yaptığı “İki Çocuk” adlı resimde; iki erkek çocuk, utangaç bir ruh haliyle yere bakarken resmediyor. Duygu sömürüsüne yer vermeden, anlık bir görüntüyü ele alıyor. Esas vurgulamak istediği o çocuk değil ortada olan tavrın suretidir.



Resim 3.7.16. Alp Tamer ULUKILIÇ, “İki Çocuk”, 1987

Ulukılıç’ın 1988’de yaptığı “Beyaz Yüz” adlı eseri, Francis Bacon’un ortaya koyduğu üslubun etkisinde ürettiği, önemli portrelerden biridir. Boyaya gömülmüş

bembeyaz bir yüz. Sanatçı, portre yapmanın ötesinde, burayı bir alan olarak görüp, sadece tek bir kişi veya tek bir ifadeyi betimlemek yerine, korku, acı, hüznün, ölüm gibi insana ait çeşitli kişisel ve yaşamsal özellikleri sergilemektedir.



Resim 3.7.17. Alp Tamer ULUKILIÇ, “Beyaz Yüz”, 1988

Sanatçı bazı eserlerini kriminolojik gerilimli bir boyuta sürerler. 1988 yılına ait “Korku Tacirleri” adlı resmi de bunlardan biridir. Anlatmak istediğini, doğrudan gerçekçi biçimde yansıtmayı bir kenara koyup, ayrıntıları simgeleştirerek anlamlar yükler. Yaşamın gerçeklerinin ayrıntılarda gizli olduğu düşüncesine inanarak üretmektedir. “Korku Tacirleri”nde sağda bulunan figürün zor seçilebilen apoletinden asker olduğunu algılıyoruz. Koyu renkli pardösüsüyle solda yer alan figür, askerle birlikte resimde, korku ve terör havası estirmekte. İzleyen de ise kaygı yaratmakta. Sanatçı, asker figürüyle Türkiye’de yaşanmış olan 12 Eylül döneminde toplum üzerinde uygulanan baskılara gönderme yaparken, yok yere işlenen cinayetleri ve karanlık işleri de vurguluyor.



Resim 3.7.18. Alp Tamer ULUKILIÇ, “Korku Tacirleri”, 1988

“Sömürüden doğa kirlenmesine kadar bir dizi toplumsal sorunu işleyen Ulukılıç, salt hiciv yahut taşlamayla yetinmeyip, kendisi de anlatılana daima belli bir mesafeden bakmayı yeğler... Sahnelenen olay, yaşamın bütünlüğü içinden öylece çekilip alınmış bir oluntudur sadece... Şakayla ciddiliğin, kurguyla gerçeğin ustaca birbirine geçip, aynı paydayı bölüşmesi, sonuçta gerçek hayatın parodisine bırakmıştır yerini; şiddet ve sağırklar diyalogundan başlayıp, psikolojik takıntılarla bütünleşen cinsel sorunlara kadar her şeyi burada görmek mümkündür” Alp Tamer Ulukılıç, son dönem resimlerinde de aynı tavrını sürdürüyor.⁵⁹

Fotoğraflardan her döneminde yararlanan sanatçı, tekrarın tuzağına düşmeden, tekrarlayacağını hissettiğinde başka bir temaya geçerek kendini tazeleyen sanatçı, yaşamın gerçeklerini işleyerek bugünü yakalar. Kendine özgü duyarlı ve eleştirel yönde biçimlendirdiği toplumsal gerçekçi resim tavrında; metropollerin ekonomiye

⁵⁹ Mehmet ERGÜVEN, Alp Tamer Ulukılıç, 96.

hâkimiyeti sonucu insanların kendine, çevresine olan yabancılaşması, tarihin yok edilmeye çalışılması, insani duyguların giderek yok olması, değer yitiminin yaşanması ve en sonunda insanın varacağı nokta olan ölüm gibi insana ait tüm konuları yapıtlarında betimliyor.

1980’li yıllarla başlayan ve günümüze kadar devam eden yeni dışavurumcu resim tavrı 80’lerde batıyla eş zamanlı yaşanmıştır. Ancak Türkiye’deki yeni dışavurumcu eğilimin meydana çıkışında; 60’lı yıllarda başlayan yeni figürasyon tavrın ve 70’li yıllardaki toplumsal-eleştirel gerçekçi tavrın getirdiği plastik araştırmalar, irdelemeler, konu çeşitlemeleri de, yol gösterici olmuştur. 70’li yıllarda başlayan ülke yönetiminin baskıcı uygulamaları ve 80’lerde 12 Eylül’de yaşanan askeri darbenin etkisi ile insanlarda içe dönük bir kişilik tavrı meydana gelmiştir. Bu baskıcı ortamın sınırlamalarını; sanatçılar, yeni dışavurumculuk tavrıyla aşmaya çalışmışlardır. Yeni dışavurumculuk batıda güncel olmasına rağmen, batının etkisiyle değil Türkiye’nin koşullarından kaynaklanarak, gündeme getirmiş ve uygulamışlardır.

Sanatçıların bireyselliklerini yakalama arzuları, özgür iradelerinin öne çıkması, özgün eserler yaratmalarını sağlıyor. Genellikle yağlıboya tekniği ile çalışılmış eserler olsa da, enstalasyon çalışmaları ve kolajın da etkili biçimde kullanımlarıyla karşılaşyoruz. Fırça kullanımının daha özgürleştiğini, çeşitli unsurların kendilerine ait nesnelere simgeleştirildiğini, renk kullanımında çoğunlukla canlı renkleri tercih ettiklerini, konturların kalın ve etkili biçimlenmesini, somut ve soyutun birlikteliğini görüyoruz. Trajik atmosferlerle karşılaşırken, kimisinde romantizmin sınırlarına varan yaklaşımları, bir diğerinin gerçeküstü, fantastik tavrılarını gözlemliyoruz.

SONUÇ

Resim sanatında toplumsal gerçekçilik anlayışı, yaşanan siyasi ve sosyal olaylarla paralel giden bir sanat tavrı olmuştur. Toplumsal yaşamda eşitsizliklerin, çelişkilerin sürekliliği, toplumsal gerçekçi sanat anlayışını her dönem gündemde tutmuştur. 19. yüzyılda Gustave Courbet toplumsal sorunları, gündelik yaşamı, tuvaline taşımış, bu konuları objektif, salt görünen durumlarıyla betimlemiştir. 19.yüzyılın ikinci yarısında, toplumsal gerçekçi resim anlayışının doğuşuna yol açtığı kabul edilir.

20.yüzyılın başında yaşanan savaşlar, devrimler, sosyalist akımın da, etkisiyle gerek içerik gerekse üslup yönünden toplumu uyarıcı, eleştirel, öneri sunan yapıtlar üretilmiştir. Bununla birlikte ülke yönetimleri de kendi politikaları doğrultusunda toplumu etkilemek, yönetmek için toplumsal gerçekçilikten kaynaklanan sosyalist gerçekçi sanat anlayışını kullanmayı seçmişlerdir. Ancak propaganda içerikli bu eserler, söz söyleme eylemine dönüşerek, kimisi resim olmaktan çıkıp illüstrasyona dönüşmüştür.

Sanat eserinin işlevselliğinin öne çıkarılması, yapısına ters bir tutumdur. Bu sebeptendir ki, üretilen kimi eserler sanatsal değerini kaybetmiştir. En başarılı eserler Meksikalı sanatçıların elinden çıkmış olup, modern sanat üsluplarıyla kendi ülkelerinin yerel değerlerini sentezlemeyi başarmışlardır. Almanya’da ise yeni nesnelcilik tavrının etkisiyle daha da, belirgin ve saldırgan toplumsal gerçekçi eserler üretilmiştir.

Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler, bazı yönleriyle batıdakine benzer bir gelişim göstermiştir. Cumhuriyetin kuruluşuyla başlayan atılımların, toplumsal konuların resimlerde işlenmesi, toplumsal gerçekçi değildir. Resimler işleniş bakımından gerçekçidir ancak idealize edilmiştir. Betimlenen konular, Cumhuriyet’in getirilerine övgü niteliği taşımaktadır. O dönemin eserlerine bakarak, çağdaşlaşma sürecine girmiş bir toplumda, yaşananlar hakkında tarihi bilgi alabiliriz.

Toplumsal gerçekçilik ilk belirtilerini, 1940'lı yıllarda Yeniler Grubu'nun, toplumsal ve yerel temaları seçerek, üslup birliği göstermeden, ulusal anlamda resim oluşturma çabalarıyla kendini göstermiştir. 1941'de açtıkları "Liman Şehri İstanbul" sergisiyle başlayan hareketleri, 20 sergi ile devam etmiştir. 1940'lı yıllarda grubun üslubu ve işledikleri konular çok çeşitli tartışmalara sebep olmuştur. Yeniler Grubu, akademideki yerlerini korumaya çalışan "D Grubu" sanatçıları ve onları destekleyen devlet yönetimi tarafından tepkiyle karşılaşmıştır.

Yeniler Grubu, Türk resminde büyük etkinlik gösteren toplumsal gerçekçiliğin temellerini atmıştır. Fakat çok partili sisteme geçildikten sonra iktidar değişimiyle, devlet tarafından toplumda yaşananların sanata yansması adeta engellenmiştir. Durgun bir dönem geçirilmiş, toplumsal içerikte eserler üretilememiştir.

27 Mayıs Devrimi ve 1961 Anayasası'nın oluşturduğu ortam ile eğitim ve kültür alanında hareketlilik yaşanmıştır. Toplumsal gelişimin getirdiği dışa açılım, dünyayı tanıma, yorumlama, bilgilenme tüm alanlarda yaşama geçirilmeye çalışılmıştır.

Türk sanatını ve sanatçısını dünyaya tanıtmak, kimliğini ve konumunu ortaya koymak adına 1963-64 yıllarında Avrupa'da açılan "Çağdaş Türk Sanatı Sergisi" gerçekleştirilen en önemli etkinlik niteliği taşır. 1968 yılında İstanbul'da düzenlenen "Resim Sanatı ve Toplum" sergisi, figüratif resimlerden oluşurken, toplumsal gerçekçi resim karakterini öne çıkarmıştır. Neşet Günal, Cihat Burak, Nuri İyem, Nedim Günsür eserlerini sergilemişlerdir. İnsan ve yaşamının konu alındığı, yaşanan sorunlar salt gerçekçilik boyutunda betimlenmiş, siyasi bir ideoloji ortaya konmamıştır.

Toplumsal gerçekçi ve eleştirel gerçekçi eserlerin en etkili dönemi 70'li yıllarda yaşanmıştır. Akademiden bir grup sanatçı, açtıkları sergilerle öne çıkmıştır. Aldıkları eğitimin getirdiği desen alt yapı resmin getirisi olarak, toplumsal gerçekçi eserler ortaya koymuşlardır. İnsanı, resim aracılığıyla anlatmayı amaç edinmişlerdir.

12 Mart 1971 Muhtırası askeri darbesiyle yaşanan olaylara tepkisiz kalamayan sanatçılar, yaşananların etkisiyle de, daha iyi bir toplum için, resimlerinde eleştiri yanı ağır basan bir eğilim içine girmişlerdir. Figürde, psikolojinin betimlenmesi de, ilk kez bu dönemde öne çıkmıştır. Bu anlamda; 20 yüzyılın başında, Otto Dix ve Georges Grosz gibi “Neue Sachlichkeit” eğilimi yönünde eserler üreten Mehmet Güteryüz’ün çalışmaları en tipik örneklerdir.

Sanatçılar 70’li yıllarda eleştirel gerçekçi resimler ortaya koyarken, zaman zaman, kendi ideolojilerinin şekillendirdiği ajitasyon ve propaganda yanı belirgin olan eserler de, üretmişlerdir. Söylem öne çıktıkça, plastik açıdan eserler değer yitimine uğrasa da, ortaya çıkanlar eleştirel gerçekçilik adına Türk resminde yapılan önemli örneklerdir.

12 Eylül darbesinin getirdiği siyasi ortamda, özellikle düşünce suçlusu sayılan aydınlardan bazıları, işkencelere maruz kalmış, ağır baskı görmüştür. 12 Eylül 1980 Askeri darbesi ve ardından gelen toplumsal kimlik değişimi ile sanat alanında toplumsal gerçekçilik üslup değiştirmiştir. Baskıcı ortamın getirdiği tedirginlikle, sanatçıların eserlerinde biçim değişiklikleri yaşanmıştır. Eserler içerik olarak toplumu anlatıyor olsa da, ajitasyon yanı yoktur, eleştirel değildir. 1990 ve 2000’li yıllarda yeni figürasyon ve yeni dışavurumcu resim tavrı ile anlatmak istedikleri toplumsal konuları soyutlayarak, çeşitli simgeler kullanarak anlatmaya devam ederken, kimisi tamamen konu ve üslup değişimi göstermiştir.

Toplumsal gerçekçilik, insana, insanı anlatan, dünya gerçeklerini açık, net, sade bir estetik formla ortaya koyabilen sanat tavrı olmuştur. Sanatçıların da, özgür ve demokrat ortamlarda toplumsal gerçekçi tavırda daha çok eser verdikleri görülmektedir. Toplumsal gerçekçi ressamlar, kendilerine özgü üsluplarını kişilikleriyle ve aldıkları eğitimle biçimlendirirken, dünya görüşleri de, etkili olmakta, eserlerinde toplumsal olaylara bakışları da ortaya çıkmakta. Bu bakımdan toplumsal gerçekçi eserlere ideolojik etkiyi unutmaksızın bakmak gerekiyor. Siyasi baskılar veya daha özgür ortam eserlerin yapısına yansıyor, bu yansımanın doğal olduğu kabul edilmelidir.

21.yüzyılda dünyanın geldiği noktada, toplumsal gerçekçi sanat tavrında ürün verenler öne çıkarılmalı, desteklenmelidir. Bu destek ülkemizde de resim sanatının gelişimini besleyecek ana damarlardan birisi olacaktır. Sanat ve sanatçının da toplumsal desteği ve ilgiyi kazanmasına yol açacaktır.

RESİMLERİM

İnsan hayatının her alanına sınırsızca müdahalenin yapıldığı günümüzde; sanatçı, ürününün niteliğini kaybetmeden, toplumla diyalog kurabileceği sanat yapıtlarını üretmeye devam etmelidir. Ben de, sanatsal değere ulaşmış, toplumla rahat diyalog kurabileceğim, anlatmak istediklerimi izleyenlere yansıtabileceğim çalışmalar üretme arzusu içindeyim. Eser metnimi yazarken yaptığım araştırmalar, mevcut olan duyarlılığımı daha da artırdı.

Figüratif, gerçekçi resim tavrında çalışmalarımı yürütüyorum. Tercihimi figür resmi yönünde kullanmamdaki sebeplerin başında, bir resmin temel dayanaklarından olan desene, hâkim olup üslubumda gelişme sağlamak. Hem de toplumsal düzen, yaşam ve insan hakkındaki düşüncelerimi, dünya görüşümü, bende oluşturduğu duyguları, resim üslubum geliştikçe net ve açık biçimde ifade edebileceğimi düşündüğüm bir resim tavrı olarak görüyorum.

Çalışmalarım önceleri, doku, renk, hacimle ilgili sorunlarımı çözmeye yönelik araştırmalardı. Zamanla içeriği de öne çıkarma isteği, eser metnimin araştırmaları boyunca arttı fakat içerikten önce biçimsel yapı, renk ve diğer plastik öğeler arasındaki uyumu yakalama ve estetik yapıya varma hedefi ve tutkusu ağır basıyor.

Resimlerimi tasarlarken, yaşadığım çevre ve ortamı gözlemleyip, esinlenmeye çalışıyorum. İnsanların yaşantıları sonucunda ortaya çıkan ruh halleri ve durumlar resimlerimin içeriğini oluşturuyor. Bu dönem yakınımıdaki kişileri ya da bazen kendimi model olarak seçiyorum. Benim için model aldığım kişilerin kimliğini yansıtmaktan çok, modeli araç olarak kullanıp, anlatmak istediğim anlık bir durum ya da duygu durumuna ulaşmaya çalışıyorum.

Özellikle bir kadın olarak, kadının toplumdaki rolü, etkileri ve kadının yeri dikkatimi daha çok çekiyor. Şimdilik kadınlar resimlerime düşünceli duruşlarıyla yansıyor. Düşünceli olmalarındaki sebep, yaşananlar karşısında durup düşünmenin gerekliliği ya da benim yaşananlar karşısında çok yönlü düşünüyor oluşumun tuvale

yansıması da diyebiliriz. Resimlerimde ifadenin birinci derecede belirlediği portre ve elleri gerçeğe yakın bir üslupla işleyerek öne çıkarıp, ifadeye dikkati çekmeye çalışıyorum. Gerçekçi figürler çalışmanın bana zevk vermesi de, tercih sebeplerimden bir diğeri olduğunu belirtmeden geçemem.

Objeler ve mekân, içeriği destekleyen diğere öğelerdendir. Yer yer parlak renkleri ortaya çıkarsam da, bu durum renkçi bir yaklaşımdan değil, kompozisyonun kurgusu ve içeriğin gereği olarak, hissettiğim noktalarda beliriyor. Tuvalin kimi yerinde pentür etkisini vurguluyorken kimi yerinde yalnızca ince bir tabakayla varlığını hissettirmiş olmam yeterli oluyor. Fırça kullanımında da farklılıklar yaratmaya çalışarak, monotonluğu kırmaya gayret ediyorum.

Zamanla daha da ileriye taşıyacağımı düşündüğüm teknik ve biçim olgusunda, geçmiş ve günümüzde öne çıkmış olan ustaların eserlerini gözlemlememin de yararları bu noktada önemli. Velazquez'le başlayan araştırma girişimlerim beni, Lucian Freud'un resimlerindeki tensel yapıya ilişkin incelemelere doğru götürdü. Eser metninin araştırma sürecinde, toplumsal gerçekçiliğin temelini oluşturan figüratif resimleri derinlemesine irdelemek, figür, mekân ve renk öğelerinin çeşitli kurgularıyla karşılaşmak, bilgi düzeyimi artırırken, bakış açımı da geliştirdi.

Sanat tarihinde görüyoruz ki, sanatçıların yaşadıkları dönem, aldıkları eğitim, içinde buldukları yaşam şekli, etkilendikleri durumlar, olaylar, kişilikleri sanatlarını nasıl biçimlendirdiyse, benim de çalışmalarına yön veriyor. Resim sanatıyla olan ilişkim gün geçtikçe içinde yaşadığım topluma ve sanata karşı olan sorumluluk duygumu da artırıyor.

Bir sanatçının topluma, dünyaya ve sanata karşı olan sorumluluğu içinde barındırdığı sürece, sanat değeri taşıyan eserlere ulaşacağına inanıyorum. Sanatçı olmanın getirdiği bilinç düzeyi, bilgi birikimi ve aydınlık bir dünya görüşüyle üreteceği eserlerle, koyacağı tavrın, toplumlarda meydana gelmiş olan çarpıklıkların, olumsuzlukların düzelmesinde etkili olacağını, uygarlığın gelişimine katkıda bulunacağını düşünüyorum.



Başak Yılmaz

***Kadın*, 2007, Tuval üstüne yağlıboya, 130x100cm**



Başak Yılmaz

***Denizim*, 2006, Tuval üstüne yağlıboya, 130x100cm.**



Başak Yılmaz

***Dönüş*, 2006, Tuval üstüne yağlıboya, 125x100cm.**



Başak Yılmaz

***Kırmızı*, 2007, Tuval üstüne yağlıboya, 125x100cm**



Başak Yılmaz

***Kızıl ve Şal*, 2007, Tuval üstüne yağlıboya, 108x80cm**



Başak Yılmaz

***Genç Kız*, 2008, Tuval üstüne yağlıboya, 130x95cm**

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

ATAÖV, Türkkaya (1995), Turgut Atalay'ın Çizimleri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BERGER, John (2007), Sanat ve Devrim, Çev.Bige Berker, Agora Kitaplığı, İstanbul.

BERKSOY, Funda (1998), 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul.

BEYKAL, Canan (1995), Mustafa Ata, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

ÇALIKOĞLU, Levent (1999), İrfan Önürmen, Mart Matbaacılık, İstanbul.

ERDOĞAN, Tamer (Ed), (2006), Mümtaz Yener:Retrospektif, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ERZEN, Jale Nejdet (2001), Nedret Sekban, Evin Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1992), Yoruma Doğru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1996), Alp Tamer Ulukılıç, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1996), Neşet Günal, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1997), Neş'e Erdok, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1997), Sezai Özdemir, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

ERSOY, Ayla (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

GİRAY, Kıymet (1997a), Çallı ve Atölyesi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

GİRAY, Kıymet (1997b), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

GOMBRICH, E. H. (2002), Sanatın Öyküsü, Çev. E.Erduran, Ö.Erduran, Remzi Kitabevi,İstanbul.

GÖNENÇ, Turgay (1993), Nedim Günsür, Ada yayınları, İstanbul.

GÖREN, Ahmet Kamil (1998), 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

GÜLTEKİN, Gönül (1984), Ali Çelebi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

HAYDAROĞLU, Mine (Haz.), (2008), Özer Kabaş:Retrospektif, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, M.Ş. – EYÜBOĞLU, S. (1953), Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

KONGAR, Emre (1993), Toplumsal Değime Kuramları ve Türkiye Gerçeği, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KONGAR, Emre (2005), Kültür Üzerine, Remzi Kitabevi, İstanbul.

OKTAY, Ahmet (1997), Aydın Ayan, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

OKTAY, Ahmet (2002), Sanat yazıları, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

ÖZDEMİR, SONER (Hazırlayan), (2002), Dünden Yarına Nuri İyem 2, Evin Sanat Galerisi, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (1982), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ansiklopedisi Cilt:3, Tıglat yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (1993), Türk Ressamları Dizisi–2 İbrahim Çallı, Yapı Kredi yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (1998), Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

SÖZER, Ö. – TANSUĞ, S. vd. (2000), Komet, Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

TANİLLİ, Server (1989), Nasıl Bir Eğitim İstiyoruz? , Amaç Yayıncılık, İstanbul.

TANİLLİ, Server (2006), Uygarlık Tarihi, Alkım Yayınevi, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1976), Beş Gerçekçi Türk Ressamı, Gelişim Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1990), Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TANSUĞ, S. – BERK, İ. vd. (1991), Cihat Burak, Ada Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1993), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

WÖLFFLIN, Heinrich (1973), Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

MAKALELER

ARAS, Funda A. (2004), “Savaş Alanında Sükunet-Mustafa Ata Söyleşi” Artist Dergisi, 17, Mart:70-77.

ARAS, Funda A. (2004), “Neş’e Erdok Söyleşi”, Artist Dergisi, 10, Mayıs: 59-63.

AKMAN, Kubilay (2005), “Meksika’nın Yaşayan Modern Sanatı”, rh+Sanat Dergisi, 22, Ekim: 56-59.

BARAZ, Yahşi (2004), “Türk Resminde Bir Fenomen Nejat Melih Devrim”, Artist Dergisi, 18, Nisan: 37-43.

BAYKAM, Bedri (2005), “Bir Bilançonun Iskalanış Öyküsü” Cey Sanat Dergisi, 05/5, Temmuz-Ağustos: 44-50.

EROĞLU, Özkan (1995), “Neş’e Erdok İle Bir Buluşma”, Türkiye’de Sanat Dergisi, 19, Mayıs-Ağustos: 15-19.

GÜNYAZ, Abdülkadir (1997), “Fuar, Bienal ve Yanısıra”, Türkiye’de Sanat Dergisi, 31, Kasım-Aralık: 60-65

GÜREL, Haşim Nur (2006), “Şairin Ölümü”, rh+ Sanat Dergisi, 31, Temmuz-Ağustos: 50-51

İSKENDER, Kemal (1996), “Cumhuriyet’in İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri”, Türkiye’de Sanat Dergisi, 22, Ocak-Şubat: 42-44.

İSKENDER, Kemal (1998), “Gerçeklik ve Naturalizm”, Türkiye’de Sanat Dergisi, 34, Mayıs-Ağustos: 30-37.

KARTALER, Yeşim (2007), “Cihat Burak Retrospektif”, rh+ Sanat Dergisi, 46, Aralık: 67-70.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (1992), “Mehmet Güteryüz”, Türkiye’de Sanat Dergisi, 2, Ocak-Şubat: 4-12.

ÖZSEZGİN, Kaya (2004), “Komet Üzerine Aykırı Bir Söyleşi” Artist Dergisi, 1, Ocak: 23-30.

ÖZSEZGİN, Kaya (1996), “Siyasetçi Sanat”, Türkiye’de Sanat Dergisi, 22, Ocak-Şubat: 52.

PAKSOY, Doğan (1994), “İrfan Okan: Tutku, ayin ve boya resmi”, Gençsanat Dergisi, 3, Kasım

TANSUĞ, Sezer (1996), “Sanat ve Siyasal Yapılanma Süreçleri”, Türkiye’de Sanat Dergisi, 22, Ocak-Şubat: 26-28.

YAMAN, Feyyaz (2006), “Sanat’ın Gerçeklik Durumu”, Cey Sanat Dergisi, 9, Mart-Nisan:18-22.

KATALOGLAR

....., (1996), Cihat Aral-Göç Resimleri (Sergi Kataloğu), Türkiye İş Bankası

....., (1997), Cihat Aral Sergi Kataloğu, Maltepe Sanat Galerisi, İstanbul. Yayınları, İstanbul.

....., (2000), İrfan Okan-Arta Kalanlar, Evin Sanat Galerisi, İstanbul.

....., (1998), Kemal İskender, Evin Sanat Galerisi, İstanbul.

AKAY, Ali, (1994), İrfan Okan-Labirentler, Emlak Sanat Galerisi, İstanbul.

ÇALIKOĞLU, Levent, (2001), Yavuz Tanyeli (Sergi Kataloğu), Garanti Sanat Galerisi, İstanbul.

ÇATALBAŞ, Asude, (2005), Ahmet Umur Deniz-Yeniden Yapılandırma, Evin Sanat Galerisi, İstanbul.

ÇATALBAŞ, Asude, (2007), Ahmet Umur Deniz –Yürümek, Evin Sanat Galerisi, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet, (1997), Aydın Ayan 25.Sanat Yılı, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

EROĞLU, Özkan, (1998), İrfan Önürmen-Artist98-8.İstanbul Sanat Fuarı, Passion Sanat Galerisi, İstanbul.

GİRAY, Kıymet, (1997), Resul Aytemür (Sergi Kataloğu), Emlak Sanat Galerisi, İstanbul.

GİRAY, Kıymet, (2002), Hakan Gürsoytrak-Toka (Sergi Kataloğu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

GÜNYAZ, Abdülkadir (2005), Resul Aytemür, Beyoğlu Sanat Merkezi, İstanbul.

GÜREL, Haşim Nur, (1999), Mevlüt Akyıldız (Sergi Kataloğu), Galeri G.

İSKENDER, Kemal, (1990), Hüsnü Koldaş, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi 25.Yıl, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KALAYCI, Lütfiye, (1999), Yavuz Tanyeli-Olmamak (Sergi Kataloğu), Teşvikiye Sanat galerisi, İstanbul.

ÖZSEZGİN, K. – KORTUN, V. , (2005), Mehmet Güteryüz, Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul.

RONA, Zeynep, (2001), Memet Güreli- dışarıdaki (Sergi Kataloğu), Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul.

UÇKAN, Özgür, (1995), İbrahim Çiftçioğlu, Bilim Sanat Yayınları, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

Başak YILMAZ

DOĞUM TARİHİ VE YERİ

8 Ekim 1980 - İstanbul

EĞİTİMİ

- 1995-1998 Maltepe Kız Meslek Lisesi – Grafik Bölümü
- 2000-2004 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü – Resim İş Öğretmenliği
Prof. Muammer Öner Atölyesi
- 2005-2008 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
Prof. Kemal İskender Atölyesi

KATILDIĞI SERGİLER

- 2004 İstek Semiha Şakir Okulları, Sanat Festivali
- 2004 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi
Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, 2004 Mezunları Sergisi
- 2006 16. İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap
- 2007 17. İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap.

ÖDÜL

- 1998 Meslek Liseleri Grafik Bölümü son sınıf öğrencileri arasında yapılan beceri yarışmasında, İstanbul İl İkinciliği.