

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

**1970 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA İNSAN
FİGÜRÜNÜN TEMATİK BAĞLAMDA
DEĞERLENDİRİLMESİ
(Yüksek Lisans Eser Metni)**

HAZIRLAYAN:
20096321 SÜLEYMAN ÇAĞLIYAN

DANIŞMAN:
YRD. DOÇ. AHMET UMUR DENİZ

İSTANBUL - 2010

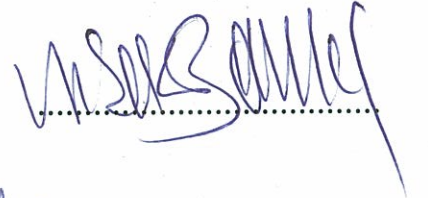
Süleyman ÇAĞLIYAN tarafından hazırlanan 1970 Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 15 / 02 / 2010

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

İmzası :

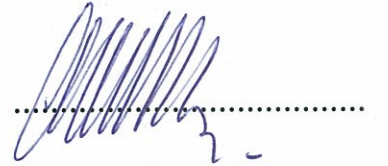
Jüri Üyesi : Prof.Nedret SEKBAN



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.A.Umur DENİZ (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.A.Rıdvan KUTLUKAN
(MSGSÜ. Mimarlık Fak.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no:

ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	VII
RESİM LİSTESİ	VIII
1. GİRİŞ	1
2. CUMHURİYET'İN İLANINDAN 1970'E KADAR TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELİŞMELER	
2.1. Cumhuriyet Dönemi Toplumsal Gelişmesine Şematik Bakış	
2.2. Cumhuriyet Dönemine Bakış	2
2.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği	4
2.4. 1940 Sonrası Türk Resim Sanatı'nı Yönlendiren Gelişmeler	5
2.5. 1950-1960 Döneminde Toplumsal Gelişme.....	5
2.6. 1950-1960 Döneminde Kültürel Kimliksizleşme.....	5
2.7. D Grubu.....	6
2.8. Toplumsal ve Yerel Yönelişler: Yeniler, Onlar ve Bağımsızlar	7
3. 1960-1980 DÖNEMİ TOPLUMSAL GELİŞMEMİZ	9
4. 1960-1980 DÖNEMİNDE SANATTA YÖNELİMLER	11
5. 1960 SONRASININ SANAT ORTAMI, ÖZNELİĞE VE	12
ELEŞTİRİYE YÖNELMEDE BİR DÖNÜM NOKTASI	
6. 1960-71 DÖNEMİ TÜRKİYE'SİNDE RESİM SANATINA BAKIŞ.....	16
7. 'TEMATİK FİGÜR' ANLAYIŞININ BELİRMESİ	20
8. 1970-1980 DÖNEMİ RESİM SANATINA BAKIŞ	24
8.1. Türkiye'deki Ressamların 1970'lerdeki Yönelişleri ve	24
Sanat Ortamını Biçimleyen Etmenler	
8.1.1. Dönemin Siyasi ve Sosyal Durumu	24
8.1.2. Sanat Ortamı	25
9. 1980-2000 DÖNEMİ TOPLUMSAL GELİŞMEMİZ	30
9.1. Dönemin Türkiye'sinde Şu Gelişmeler Yaşanır.....	30
9.1.1. Ekonomik Alanda Gelişmeler.....	30

9. 1.2. Siyasal Alanda Gelişmeler.....	31
10. 1980-2000 DÖNEMİ KÜLTÜR VE SANAT DİNAMİKLERİ	32
11. 1980-2000 DÖNEMİNDE TÜRKİYE'DE RESİM SANATI	33
11. 1. Dünya ile Eşzamanlı Olarak Türkiye'de Yeni Dışavurumculuk	34
11. 2. Türk Yeni Dışavurumculuğunda Farklı Eğilimler.....	36
12. FİĞÜR AĞIRLIKLI RESİM.....	37
13. TEMATİK BAĞLAMDA İNSAN FİĞÜRÜ RESMİ YAPAN RESSAMLAR VE SERGİLER.....	42
14. ÖZGEÇMİŞ	106
15. SONUÇ	107
KAYNAKÇA.....	116

ÖNSÖZ

80'li yıllarda, başka yerlerde olduğu gibi sanat pazarı ciddi bir canlanma yaşadıysa da, bu sanat yatırımı bilgidен, öngörölü bir planlamadan yoksundu. Yerel sanat pazarı, sanatçının içe dönük durumunda bir açılma yaratmış olabilir ancak ona uluslararası rekabet içinde yer alma olanağı vermedi.

Türkiye'de modern-sonrası üretimin özellikleri 80'li yılların ortasında gündeme geldi. Modernin yüz yıllık geleneğinin bir biçimde tüketilmesi ve modernin kendine yeni açılımlar araması anlamına gelen bu süreç, Türkiye'de kendine özgü nitelikte - Modernizmin tamamlanmamışlığı içerisinde gerçekleşmeye başladı. Her şeyin sonu geldi duygusu Türkiye'de 80'den sonra yaşanmaya başladı. Modernden köktenci bir kopuş yaşandı mı sorusuna gelince, bunun yanıtı, Türkiye'de her yönüyle tamamlanmış bir Modernizm yaşandıysa, bu Modernizmle hesaplaşma da her yönüyle gerçekleşmiştir. Yaşanmadıysa, hesaplaşma da tamamlanmamışlık içindedir, olmalıdır. Eğer Türkiye'de modern sanat sürecinde, söz gelimi 1920'lerle 1950'ler arasında Konstrüktivizm, Dada ve Sürrealizm gibi belkemiği olan akımlar yaşanmamışsa, büyük ölçüde tinselliğe yatırım yapan Dışavurumculuk ve toplumsal gerçekliğe yatırım yapan eğilimler yeğlenmiş ise, bu bir tamamlanmamışlık göstergesidir. Toplumsal eleştiri, Sürrealist imgeler ve kavramlar 1970'lerden başlayarak resimde görülür.

Çalışmanın Amacı:

1970'den itibaren resim sanatımızın öncesi ile ilişkilerini kurarak, günümüze kadar süreçte oluşan eylemleri eser metni şeklinde ortaya çıkarmaktır.

ÖZET

Türk resim sanatı tarihinde, yetmişli yılların figür resmi anlayışı söz konusu olduğunda, o tarihin öncesinden itibaren, dünyada ve Türkiye’de yaşanan sosyal-kültürel duruma, dönemin politik rüzgarlarına ve bu coğrafyadaki resim anlayışını şekillendiren genel çerçeveye de kısaca değinilmesinin gerekliliği, açıkça görülmektedir.

Toplumsal bilincin oluşmasında etken olan sosyal ve politik olaylar sanatın tavrını da belirlemektedir. Sanatçı kalıplaşmış toplumsal değerleri yargılamak, aynı zamanda insan yaşamını riske eden sosyal, ekonomik, dinsel ve politik olaylar karşısında ürettikleriyle, düşünceleriyle, eylemleriyle tepkisini gösterir. Çağımızın son elli yıllık insanlık tarihinde daha önce görülmedik bir hızla değişen sosyolojik, politik, ekonomik değişimlere uğramıştır. Buna paralel olarak da sanat sahnesi belli periyotlarda radikal değişimlere sahne olmuştur. 1960 sonrası tüm dünyaya dalga dalga yayılan toplumsal hareketler ve günümüz dünyasında karşı karşıya olduğumuz toplumsal faktörlerle toplumları etkisi altına alan düşünce sistemleri ile paradoksal bir bağ vardır. 60’larda kamusal alanda kişinin özgürlük ve hakları adına başlayan hareketler, 70’li yıllarda siyasal platformlara taşındı. Cinsel, ırksal, sınıfsal vb. ayrımcılık içeren her kavrama karşı başkaldırı dönemi bu dönem. Şimdi 21.yy.’ın başlangıcında sancılı ve uzun bir süreçte elde edilmiş kişisel hak ve özgürlüklerimizden global ölçekte karşı karşıya kaldığımız terör yüzünden kendi onayımızla vazgeçmek olgusu ile karşı karşıya kalmış bulunmaktayız. Sanat dünyasında tüm bu olaylar kısa zamanda yansımalarını buldu. 60’lardaki özgürlük hareketleri sanatta karşılığını, yerleşmiş tüm klasik estetik ve güzellik anlayışında başkaldırıda buldu. 70’li yıllarda sanat da bir anlamda siyasallaştı. 1980’li yıllar teknolojik gelişimin kazandığı hızlı ivme ile sanatın da gözü kamaştı. 90’lara damgasını vuran ise internetin toplumsal yaşama girmesi ve tamamen farklı bir iletişim modelinin insan ilişkilerinde köklü bir devrim yaratarak sanal bir ortam yaratmasıdır. 1960-1980 yılları arası çağdaş sanat 1990’lı yıllarla kıyaslandığında kimlik, benlik, toplumsallık, ayrımcılık v.b. kavramları tekrar sanatın gündemine sokan ve etkinlikler açısından da Post-Modern sonuçlara dönük bir ivme içerisindeydi. 1990’lı yılların sanatı soğuk savaşın bitiminden büyük ölçüde

etkilenmiş, internetin ve yeni iletişim modellerinin sosyal hayatta yarattığı değişimleri irdelemiştir. Bu parlak göz kamaştırıcı olguların etkisinde sanat dünyası, genellikle optimist bir yaklaşımın hakim olduğu bir süreci yaşamıştır. Fiziksel varlığın sanal karşısında Materyalist yapısına odaklanmış diğer taraftan sanal varlığı sorgulayan sanat anlayışı hüküm sürmüştür. Sanal sosyolojik gerçeklerle ilgilenen sanatçılar 1990 sanatının şekillenmesinde yeni teknoloji ile çalışmanın toplumsal değişim için bir fırsat olacağı düşüncesi içerisinde hareket etmişlerdir. Net sanatının altın yılları olarak kabul edilen 1990'lı yıllarda sanatçılar yeni bir estetik dil geliştirmekle kalmadılar, küresel bir birlik de oluşturdular. Ancak; siber ortamı global köy haline getiren sanatçılar yaşamın gerçeklerinden uzakta sanal ortamın boşluğunu gerçek olmayan nesnelere doldurarak yeni bir gerçeklik kategorisi sunmaya çalışmaktaydılar. Bugün yaşanan kültürel, politik ve ekonomik değişimler, sanatçıların gerçek yaşamın günlük olaylarına bakmasına, bugün var olanlar üzerine düşünmesine ve geçmişin etkilerini gelecekle ilişkilendirerek olasılıklar üzerine yapıtlar üretmesine neden olmaktadır. Artık sanal ortamın sınırsızlığında kendini var etme yerine popüler kültürle kendi yaşadığı çağı irdeleyen sanatçı tavrı öne çıkmaya başlamıştır diyebiliriz.

Anahtar kelimeler: Figüratif, toplumsal, politik, sanat, gerçekçilik

SUMMARY

When we think about the understanding of the 70s' figure painting in the context of Turkish painting history; the need of notion of the socio-cultural situation of world and Turkey, the political waves in the era and other effectors of understanding of painting in the area is obvious.

The social and political elements effecting the common senses also determine aspects of the Art. While artists are judging the rigid social moralities in the mean time also show own reactions against human life threatening social, economical, theological and political events. In the last fifty years of human history we observed fastest changes in sociology, politics and economy. According to those changes Art also changed radically in periods. The political waves happened after end of 60s have paradoxal link with the today's political views that we face. The movements for human rights and dignity happened in 60s in public areas has been moved in to political platforms at 70s. This era now known as the movement against sexist, racist etc. However now we are facing to lose all the rights we gained with passion and pain at the time because of the terror applied to us at global scale.

In the world of art all those changes found itself in art very shortly e.g. in 60s parallel to the freedom movements, in art there was a change in classical aesthetic and understanding of beauty. In other words Art became political in 70s. In 80s with the advancements in technology art also fascinated. Moreover most important event was the entry of internet in social life and creating a virtual platform for people to meet. When we compare the modern art of 1960-80 and 90s, it was again trying to involve the concepts e.g. identity, individuality, publicity and it was facing towards the results of post-modernism. The art of the 90s affected greatly by the end of Cold War and studied the effects of internet and other new communication methods on public. Under the effect of these advancements the world of art lived an optimistic era. The understanding of art at 90s was focused on the materialist structure of physical entity against virtual and in the mean time it was judging the virtual entity. The artists studied the virtual social realities thought that use of modern

technologies would be a better opportunity for social evolution. The artists developed a new aesthetic language and formed a global union in 90s, which is accepted as golden age of Net art. In the other hand artists who turned the cyber platform into a global village was trying to publish unreal entities that far from realities of life. The events happening in political, economical and cultural areas make artist to study today's world, make links to future and produce art under those predictions. However by now we can conclude that an artist manner, which chooses to study the age in the context of popular culture instead of trying to survive in limitless platform of cyberspace has been developed.

Keywords: Figurative, social, political, art, realism

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Mümtaz YENER, “Karıncalar Geliyor”, 1968

Resim 2: Neşet GÜNAL, “Yaşama Neşesi”, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78x148 cm.

Resim 3: Neşet GÜNAL, “Dörtlü Güzellik”, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 136 X126 cm

Resim 4: Neşet GÜNAL, “Üç Güzel”, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185 X 149 cm.

Resim 5: Neşet GÜNAL, “Yaşantı I”, 1958, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x140 cm.

Resim 6: Neşet GÜNAL, “Mola”, 1962

Resim 7: Neşet GÜNAL, “Toprak Adam”, 1974

Resim 8: Neşet GÜNAL, “Korkuluk VIII”, 1988

Resim 9: Neşe ERDOK, “Saltanat”, 1977

Resim 10: Hüsnü Koldaş “Kızıldere” 1976 180x141 T.Ü.Y.B.

Resim 11: Seyit Bozdoğan “Karanlıktan Aydınlığa” 1979 147x122 T.Ü.Y.B.

Resim 12 : Hüsnü Koldaş “1 Mayıs” 1978 178 x 267 T.Ü.Y.B.

Resim 13: Hakan GÜRSOYTRAK, “Madımak (Her Şey Öyle Sıradan Ki)”, 1997

Resim 14: Avni MEMEDOĞLU, “İstanbul”, 1998

Resim 15: Kasım KOÇAK

Resim 16: Fuat ACAROĞLU

Resim 17: Mustafa ÖZEL

Resim 18: Serdar ŞENCAN

Resim 19: İrfan ÖNÜR MEN

Resim 20: Mevlüt AKYILDIZ

Resim 21: Mehmet GÜLERYÜZ “Maymun Ailesi ”

Resim 22: Mehmet GÜLERYÜZ “Denizci I”

Resim 23: Özer KABAŞ

1. GİRİŞ

Toplumsal gelişme yapışik katmanlar halinde bir bütünlük oluşturan üç ayak üzerinden izlenebilir. Bu üç ayak, ekonomik, siyasal ve kültürel gelişmedir. Sanatsal faaliyet form ve içerik olarak toplumsal gelişmeden dolaysız etkilenir. Bu bağlamda sanatın özgür bir faaliyet olduğu gerçeği bir çelişki oluşturmaz. Çünkü aradaki ilişkiyi sanatçı kendi özgür seçimi ile kurar. Başka bir deyişle, toplumsal gelişmenin sanat üzerindeki etkisini şekillendiren özne, bizzat sanatçının kendisidir.

Sanatın tarihsel pratiğine bakarsak sanatçının toplumsal gelişme ile kendi sanatı arasındaki ilişkiyi genellikle iki biçimde kurduğunu görürüz. Sanatçı bunu ya toplumsal gelişmenin ortaya koyduğu yalın gerçeklikten kaçarak ya da o gerçekliği felsefi, düşünsel veya estetik süzgeçlerden geçirmek şeklinde yapar. Her iki durumda da sanatçının yarattığı ürünler, kaçılan ya da ele alınan toplum gerçekliğini ima eder.

1970 sonrası dönemde yaşanan toplumsal gelişmelerin genel olarak sanat ve özel olarak resim sanatı üzerindeki etkilerini anlayabilmek için önce toplumsal gelişmenin tabi olduğu tarihsel devinim eksenini tespit etmek gerekir. Çünkü birbirinden bağımsız ve birbiriyle çatışan bütün toplumsal olay ve olgular son tahlilde belli bir tarihsel gelişme eksenini etrafında toplanmaktadır. Bu eksen bize sanatın içinde gerçekleştiği en genel ideolojik mekanı verdiği için önem taşır...

Bu nedenle bu çalışmada şöyle bir yöntem izledim:

- 1- Toplumsal gelişmemizin ana eksenini görebilmek için 1923-2010 arasındaki zamana özet olarak baktım.
- 2- Sonra bu dönemin ikinci yarısına, birbirinden ayırt edilebilir dönemler halinde baktım.
- 3- Her dönemi, toplumsal gelişmenin ana mantığı yönünden tanımladım.
- 4- Dönemin toplumsal gelişmesinin genel olarak sanat üzerindeki etkilerini inceledim.
5. Dönem sanatı içinde resim sanatının ana çizgilerini görmeye çalıştım.

2. CUMHURİYET'İN İLANINDAN 1970'E KADAR TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELİŞMELER

2.1. Cumhuriyet Dönemi Toplumsal Gelişmesine Şematik Bakış

“Toplumsal gelişmenin yönünü ve kapsamını belirleme açısından Cumhuriyet dönemini 1923-1950 , 1950-1960, 1960-1980 ve 1980-2010 gibi dört dönemde görmek mümkündür. Birinci dönem, dünyadaki eğilime paralel (Rusya ve İngiltere) devlet eliyle sanayi altyapısının oluşturulması ve sermayedar zümrenin yetiştirilmesidir. İkinci dönem, kapalı kır ekonomisinin ticari üretime açılması, köye traktör, veteriner, ziraat mühendisi, suni gübre gibi modern tarım elemanlarının sokulmasıdır. Üçüncü dönem “her şey”in içeride üretilmesi adına “ithal ikameci” dönemdir ve fabrikalaşma, kentlerin varoşlarıyla birlikte büyümesi, kırsal nüfusun çözülmesi, barajlaşma ve enerji üretiminin hızlandırılması gibi olgular bu üçüncü dönemde yer alır. Dördüncü dönem dışa açılma ve küreselleşme sürecine entegre olmak şeklinde tanımlanabilir. Ben eser metninde zamansal mekanını oluşturan üçüncü ve dördüncü dönemlere odaklanarak bakacağım.

2.2. Cumhuriyet Dönemi Sanatına Şematik Bakış

Türkiye’de modernleşme süreçleri esas itibariyle 1870’li yıllarda başlar ve 1908 Devrimi’nden itibaren hızlanır. Buraya kadarki modernleşme genelde üst yapıyla sınırlıdır ve sanatta modernleşmeyi birebir etkilemiştir. Çünkü, bu dönemin düşüncesi, siyaseti ve sanatı, “elit” bir düzlem ilişkisiyle Avrupa modernleşmesinin bir parçası olmuştur. Türk modernleşmesinin topluma, dönüştürücü bir kuvvet olarak etkine bulunması Cumhuriyet’in kurulması ile birlikte başlar.

Türkiye Cumhuriyeti Avrupa’ya göre geç, dolayısıyla genç bir Cumhuriyet’tir. Düşünce elit’i ise devlet eksenine odaklanmıştır. Sanat, devlet eliyle gelişen Türk modernleşmesinin genişlettiği ideolojik mekanda, modernleşmenin temel kavramlarını ve Batı estetiğini Türk toplumu ile buluşturmaya adanmış öncü bir faaliyet olarak işlev görmüştür. Cumhuriyetten sonra Türk düşünce dünyasının modern düşünce sistemine adaptasyonu bakımından en dikkate değer dönemeç, 30’lu

yılların ortasına denk gelen “çeviri hareketi”dir. Edebi tüm dünya klasiklerinin büyük bir özenle Türkçe’ye çevrildiği bu hareket Türk toplumunun düşünce evrenini Batı’nın düşünce evrenine yaklaştırmakta büyük bir adım olmuştur. Ardından eğitim sistemini üretimle bağlantılı bir modele doğru iten ve 10 yıl kadar süren Köy Enstitüleri uygulaması gelir. Aydınlanma düşüncesini kırsal kesime taşıyan ve aralarından pek çok edebiyatçının çıktığı, Köy Enstitüleri'nden yetişen kuşak olacaktır.

İkinci Dünya Savaşı'nın basıncı altında siyasi sistemin otokratizme meyeldiği kısa bir dönemin ardından Avrupa’da başlayan demokratikleşme dalgasına Türkiye’nin de ayak uydurduğunu ve 1950 yılında yeni bir siyasal sisteme geçtiğini görürüz. Bu dönem aynı zamanda kültürde popülizmin giderek etkin olacağı ve “popüler sanat” için yer açacağı bir dönemdir.

Türkiye’de Batı anlayışına dönük resim sanatında figür sorununun bilinçli bir şekilde ele alınışı 1914 sonrasına rastlar. Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektepleri için çıplak model ve hatta model sorununun başlı başına bir olay haline geldiği ve dinsel bir fanatizmin hüküm sürdüğü Cumhuriyet öncesi Türkiye’inde, bırakın eleştirel bir gözle figürü ele almayı, figür sorununa el atmak neredeyse olanaksız gibidir. Resme figürün, özellikle çıplak insan figürünün girmesi ancak cumhuriyet döneminde sağlanabilmiştir. Çallı ve Namık İsmail "nü", Feyhaman Duran "portre", M. Ruhi Arel, Sami Yetik ve H. Avni Lifij güncel yaşam içindeki insan figürlerinin çeşitli örneklerini vermiştir. Tam anlamıyla izlenimci sayılamayacak bir biçimcilikle hareket eden Sami Yetik, savaş ve kahramanlık temalarını, Ruhi Arel ise yaşmaklı kadın, kuran ve gergef gibi yerli konuları işlemişlerdir. Yerellikleri biçimsel özelliklerinden çok konularından kaynaklanmaktadır. İbrahim Çallı, Rus ressamı Alexis Grishenko’nun etkisiyle yaptığı Mevleviler dizisinde biçimsel düzene daha fazla ağırlık vermiş, ayrıntıların ayıklanmasına dayanan bir yüzeysellik anlayışı içinde düz ve ince sürülmüş renklerin uyumunu aramıştır. Lifij’in “Kalkınma ve Savaş Alegorisi” gibi yapıtları ile Çallı’nın “Top Arabası” ve Ruhi Arel’in “Taşçılar”ı, Türk resminde yeteri kadar değerlendirilemeyen “kompozisyon” türünün, ilk tutarlı örnekleridir. Dahası bu

kompozisyonlar, peşin bir yerel ve folklorik beğeni ile hareket etmediği gibi, konuyu besleyen duygunun özüne inen bir bilincin ürünüdürler.”¹

2.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Osmanlı ressamlar cemiyeti ve uzantıları ile onları izleyen müstakiller, D Grubu, yeniler vb. gruplaşma hareketleri arasında biçimsel gelişim ve süreklilikle sonuçlanan bir etki-tepki diyalogu yoktur. Bu bağlam içinde gruplaşma eylemleri Batı sanatında İzlenimciler'le birlikte başlayan akımların tepkiselliğinin kendilerinden öncekilere karşı çıkma kapsamı içinde benimsenmesinden ibarettir. Daha çok bir önceki kuşağın sanatsal alandaki etki ve egemenliklerine karşı koymak gibi ortak çıkar kaygılarından kaynaklanan gelişmelerdir. Avrupa'daki Kübizm ve Konstrüktivizmmmm uzantısı eğilimlerden etkilenen müstakiller de Çallı kuşağını "sağlam bir desenden yoksun ve paletleri gelişigüzel renklerle karmakarışık" ya da "Paul Albert Besnard Ekolü"nü'nün kötü taklitçileri gibi deyişlerle küçümsemeye çalışacaklardır. Kimi üyelerinin adlarına Galatasaray Sergileri'nde de rastlanan ve sonraki yıllarda sayıları giderek artan müstakiller, 1929 ile 1940 yılları arasında İstanbul ve Ankara başta olmak üzere çeşitli kentlerde 20'yi aşkın sergi açmışlardır.

Cevat Dereli ve özellikle Turgut Zaim, diğer müstakillerden yerel eğilimleri nedeniyle ayrılırlar ancak Dereli, Anadolu halkının uğraş biçimlerini şematik kuruluşlar içinde ele alan anlatımıyla daha dekoratif ve biçimci bir yerelliğin temsilcisidir. Hiçbir dış etki altında kalmamaya özen gösteren Zaim ise çeşitli folklorik öğelerle çevrili yaşantısı içindeki yörük köylülerini mutlu ve iyimser bir bakışla yansıtan resimleriyle yerel ve halka dönük olarak nitelendirilen bir anlayışın ilk bilinçli ürünlerini vermiştir. Zaim'in yerelliği daha çok görüntü ve motifle sınırlı bir anlatıma dayanır. Ali Çelebi'nin “Yaralı Asker”, “Berber”, “Sebzeci”, “Kuşbaz” gibi resimlerinde biçimler arası ilişkilerin oldukça güç kavranabilir bir yapı sergilemesi, konusal yaklaşımını engellemediği gibi, duyarlı ve özgün bir sonuç da elde edilmesini sağlar.

¹ İSKENDER, Kemal, “Cumhuriyet Dönemi Türkiyesi'nde Resim”, Sf: 1682

2.4. 1940 Sonrası Türk Resim Sanatını Yönlendiren Gelişmeler

1940'ların başlangıcı Türk resim sanatını uzun yıllar etkileyecek olan bazı yeni gelişmelere sahne olmuştur. Bunlar, resim ve heykel müzesinin, ressamlarının yurdun çeşitli bölgelerine gönderilmesi programının uygulamaya konulması ve ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin gerçekleştirilmesidir. Sanat "milli değerleri" halka benimsetebilecek bir araç olarak işlem görmüş, öte yandan 1932'de kurulan Halkevleri ile de halkın eğitim düzeyinin yükseltilmesi ve kültürünün geliştirilmesi amaçlanmıştı.

2.5. 1950-1960 Döneminde Toplumsal Gelişme

Türkiye'nin demokratik siyasal sisteme geçmesi ile soğuk savaşın başlaması aynı tarihe rastlar. Bu nedenle Türkiye demokratik siyasal sistemini geliştirmede büyük güçlüklerle karşılaşır. NATO'ya girer, Kore Savaşı'na katılır. Marshall Yardımı alan ülkelerden biri olur. ABD ile stratejik ittifaklar kurar. Bütün bunlar belli bir kültürel yabancılaşma eşliğinde yaşanır. Türk toplumunun tarihsel gelişme eksenini giderek yitirdiği ve yeni bir toplumsal hüviyet kazandığı 1950-1960 döneminin kaydetmeye değer bir başka özelliği kırsal kesimin kentlere bağlanması, kentlerde büyük imar hareketlerinin başlatılması, tarımda makineleşme süreçlerinin hızlanmasıdır. 1950'de 7 bin olan traktör sayısı 1959 yılında 85 bine ulaşacak, 1957 yılında Keban Barajı Projesi başlatılacak, tarımda suni gübre kullanımı baş döndürücü bir hızla yükselecektir.

Toplumun kültürel gelişmesinin tarihsel eksen sapması, beraberinde kültürel çatışmaları ve arkasından da siyasal kamplaşmaları artıracaktır. CHP'liler ve DP'liler berberlerini, kahvehanelerini, fırınlarını kasaplarını vb. birbirinden ayıracaklardır. Türkiye'ye füze sistemleri yerleştirilecek ve böylece Türkiye soğuk savaşın ileri karakol ülkelerinden biri durumuna gelecektir.

2.6. 1950-1960 Döneminde Kültürel Kimliksizleşme

Yeterince oturup olgunlaşmamış ve elit kalmış modern kültürün karşısına, demokrasinin bir nimetiymiş gibi algılanıp desteklenmesinden dolayı yeni bir paradigma şeklinde çıkan ve yaygınlaşan popüler kültür ile birlikte aslında Türkiye yeni bir kimlik tartışmasına sürüklenmiştir. Asya ve Ortadoğu toplumlarıyla

ekonomik, siyasi, kültürel ilişkilerini büsbütün koparmış ve toplumsal kimlik açısından beslendiği tarihsel damarları kendi eliyle kurutmuştur.

Bu dönemin kültürde “kimliksizleşme” olarak tanımlanmasına şiddetli itirazlar olmuştur ancak direnç sadece modernleşmeye karşı kesimlerden gelmiş olsaydı bu itiraz haklı olabilirdi. Bu dönemin kültürel süreçlerine özellikle sanat dünyamızdan önemli bir itiraz geldiği de akılda tutulmalıdır. Mahmut Makal, Talip Apaydın, Fakir Baykurt gibi daha bir çok “köy romancısı” modernleşmenin değerleriyle milli kimliğin altını birlikte çizmeye çalışmışlardır. Kemal Tahir’i ve Atilla İlhan’ı da edebiyatçı ve düşünür olarak aynı kategoride görmek gerekir. Kimliksizleşmeye itirazın belirgin olarak yükseldiği alanlardan biri de sinema olmuştur ve Metin Erksan, Halit Refik gibi yönetmenler tarihsel-toplumsal ana doğrultumuzu yitirmekte olduğumuza dikkat çeken filmler yapmışlardır. Toplumsal gelişmenin eleştirisiyle uğraşan sanatçılar kadar konudan kaçan kültür ve edebiyat adamları da olmuştur.

2.7. D Grubu

“D Grubu, Çallı kuşağının renkçiliğine deseninin sağlamlığını katarak, düzen ve kuruluşa ağırlık veren bir biçim anlayışı ile hareket etmiştir. Gerçi Müstakiller de Çallı kuşağının İzlenimciliğine karşı çıkarak, Kübizm ve Konstrüktivizmde sağlam düzen kuruluşlarını aramışlardı. D Grubu ise Müstakiller’in yeni anlayışlarını daha aşırı bir boyut içinde ve militan bir tutumla geliştirmiştir. 1950’lerden itibaren ülke sanatı üzerinde etkili birer söz sahibi olmuşlardır. Turgut Zaim, Bedri Rahmi ve hatta Eren Eyüboğlu, daha o dönemde, yerel kökenli geleneksel motiflere yönelen anlayışlarıyla grubun amaçlarına ters düşen yönelişler içindedirler. Elif Naci, Abidin Dino ve Arif Kaptan zamanla yeni arayışlar peşinde çeşitli kalıplara gireceklerdir. Zeki Faik İzer ise bir tür soyut dışavurumculukta karar kılacaktır. Nurullah Berk ve Cemal Tollu belki de grubun anlayışına yöneltilen Batı sanatı taklitçiliği eleştirilerinin etkisi altında, minyatür ve Hitit sanat biçimleri aracılığıyla, güncel gerçekleri dile getirmeyi deneyeceklerdir.”²

² A.g.e., 1684

2.8. Toplumsal Ve Yerel Yönelişler: Yeniler, Onlar Ve Bağımsızlar

Toplumun yoksul kesimleri ile İstanbul limanı çevresindeki balıkçıların yaşam biçimlerine yakınlık duyan genç sanatçılar “Yeniler” adı altında toplandılar. 28 Mart 1940’ta Gazeteciler Cemiyeti’nin Beyoğlu lokalinde açtıkları “Liman Resim Sergisi” ile sanat hayatına atıldılar. Grup 1940-1952 yılları arasında 20’yi aşkın sergi açtıktan sonra 1952’de dağılarak üyeleri “Türkiye Ressamlar Cemiyeti” saflarına katılmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar ve gazeteci Fikret Adil, yazılarında “millilik” ve “özüne dönme” düşünceleri çerçevesinde Yeniler’i desteklemiştir. Yeniler, D Grubu’nun aşırı Avrupa sanatı taraftarlığına ve biçimciliğine karşı toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla birleşmişlerdi. Onlara göre sanat ve resim toplumun sorunlarına dönük olmalı, gerçek yaşamı yansıtmalı, halkın güncel uğraşlarını betimlemenin yanı sıra, sevinç ve üzüntülerini de dile getirmeliydi. Yeniler’in bugünkü ölçülere göre toplumcu sayılamayacak ama D Grubu’na oranla içeriği vurgulamaya daha fazla önem veren tutumları, kendi içinde kavranabilir bir bütünlüğü olan bir resim dili yaratmaya yetmemiştir. Çünkü Yeniler, toplumsal konuların resimsel anlatımının gerektirdiği biçimlere yönelmek yerine, geleneksel ve Cézanne kökenli biçim modellerinin birleşimi bir anlayışla hareket ettiler. Daha başlangıçtaki amaçlarından kısa süre sonra saptıkları için kalıcı ve tutarlı bir sonuç da elde edemediler. Nuri İyem ise soyut döneminin ardından tekrar figüratif resme dönmüş, Anadolu köylüsünün “mutlu dünyasını” şematik bir anlatımla ifade etmekte karar kılmış görünmektedir. Yeniler’i izleyen “Onlar” bir grup olarak etkili olmamakla beraber, Onlar’ın bazı üyeleri daha tutarlı bir yol izlemiş görünmektedir. Etkinlikleri 1952 yılına kadar sürmüştür. Nedim Günsür, toplumsal içerikli bir yaklaşımla Anadolu insanının dramını, son yıllarda ise kent insanın yaşantısını ele alan ürünler verdi. Turan Erol ve Orhan Peker daha şiirsel ve boyasal bir boyut içinde hareket ederek, resimlerinde kırsal ve kentsel Anadolu görüntülerini kendiliğinden bir fırça işçiliği aracılığıyla özümstediler.³

Nitekim 1959’da kurulan ve içlerinden bugüne sadece İbrahim Balaban’ın kaldığı “Yeni Dal” grubu, biraz da 1961’de açtıkları sergide yer alan “sosyal realizm

³ A.g.e., 1688

cereyani” kapsamındaki eserlerinin suç ögeleri içerdiği gerekçesiyle kovuşturmayaya uğramasından dolayı, verimli olamamıştır. Aralarında İsmail Altınok, Cemal Bingöl, İhsan Cemal Karaburçak gibi isimlerin yer aldığı “Siyah Kalem” grubu üyeleri, birbirleriyle bağdaşmayan eğilimleri nedeniyle, grupsal bir boyut içinde irdelenemez. Nedim Günsür’ün yanı sıra Neşet Günal, Cihat Burak, İbrahim Balaban böylesi bir yolu izleyen ressamların başında gelir. Genelde, geçmişin gruplarının kozmopolit biçimciliği ile 1960’larda resim sanatına egemen olan soyut anlayışlara karşı bir tepki ve aynı zamanda giderek derin bir boyut kazanan toplumsal ilginin bir ifadesi olarak gelişen eğilimler figür ve konu ile sınırlı halk duyarlılığını aştığı oranda özgürdür; bu duyarlılık içinde boğulduğu zaman ise kısır bir verimle sonuçlanmıştır. Günal, ilk grup içinde yer alır. “Toplumsal gerçekçiliği ya da yerelliği ile tanınmış birçok ressamın elinde bir folklor resimlemesi (illüstrasyon) açmazında tüketilen Anadolu köylüsünün yaşam biçimi, Günal’ın “Toprak Adamları” dizisinde insancıl bir kaygı eşliğinde dingin ve anıtsal bir biçime dönüşür. Burak’ta naifliği çağrıştıran bir yaklaşım belirginlik kazanır. Ancak Burak, yer yer fantastik ve bazen de düşsel ve çocuksu havanın egemen olduğu resimlerinde, toplumun bazı kesimlerini alaylı bir dille eleştirir. Anılarını ve kişisel ilgi alanlarını konu aldığı zaman da birbirinden farklı imgeleri bütünleştirerek şaşırtıcı, duyarlı ve hatta duygusal sonuçlar elde eder.”⁴

⁴ A.g.e.,1688

3. 1960-1980 DÖNEMİ TOPLUMSAL GELİŞMEMİZ

1960'lı yılların başlangıcında, Marshall yardımlarını da arkasına alarak savaşın hasarlarını gidermiş, fiziki ve teknik altyapısını yenilemiş ve Keynesyen ekonomik siyasete geçerek yüksek kalkınma hızlarına ulaşmış ve refah toplumunu hedefleyen bir Avrupa görürüz. Türkiye ise niçin bu gelişmenin dışında kaldığını kendine soran bir ülke durumundadır. Bu soruya radikal bir siyasi cevap 27 Mayıs 1960'ta askeri bir müdahale ile verilir. Yeni ve o güne kadar hayal bile edilmemiş ölçüde demokratik, ama aynı zamanda merkezi siyaseti ve denetimi güçlendiren bir anayasal rejim kurularak işe başlanmış, kalkınmada "planlı döneme" geçilmiştir. Bu değişimin altüst edici sonuçları olmuştur. Üreten Avrupa gibi "Üreten Türkiye" yaratma politikası öne çıkarılmıştır. Gerçek anlamda sanayileşme, "ithal ikameci" yaklaşımla bu dönemde başlatılmıştır. Dönem kalkınmada tam anlamıyla bir dönemeç olmuştur. GAP projesi hızlandırılmış, Ereğli ve İskenderun demir-çelik fabrikaları, Seydişehir Alüminyum tesisleri ve benzeri ağır sanayi tesisleri birbirini izlemiştir. Tofaş ve Renault-Oyak otomotiv sektörünün temelini atmışlar, traktör fabrikaları çoğalmış, Kamu İktisadi Teşebbüsleri büyütülmüş, enerji üretimi yükselmiş ve sanayi toplumunun ilk renkleri Türkiye'de somut olarak ortaya çıkmıştır.

Döneme, araya bir askeri müdahale (12 Mart 1971) girdiği için 1960-1970 ve 1970-1980 olarak ikiye bölüp bakmak da mümkündür. Dönemin ilk yarısındaki sanayileşme kırsal nüfusu kentlere çekmiş, metropol kentlerimizin (İstanbul-İzmir-Ankara) varoşlarında, yeni bir kültürün doğmasına da temel oluşturacak bir gecekondulaşma başlamıştır. Otomobil sahibi kişi sayısında patlama olmuş, eğlence merkezleri hızla artarken eğlencenin biçimi ve içeriği de yenilenmiştir. Türkiye "Tüketim toplumu" rüyasını bu dönemde görmeye başlamıştır.

Hızlı ve yaygın sanayileşme işçi-işveren ilişkilerinde modernleşmeyi ve modern davranışın kurumsallaşmasını da beraberinde getirmiştir. İşçilerin sendikalaşması genişlemiş grev ve direnişler toplumun tümünün dikkatini çekecek ölçüde yükselmiştir. Marshall, Demirdöküm, Kawel, Haliç Tersanesi vb. modern işçi davranışının örnekleri başarılı sonuç verince Türkiye sınıfsal davranışlar bakımından tam bir Avrupa toplumu hüviyetine doğru yürüyüşünü hızlandırmıştır.

1968 yılında Avrupa’da, Üniversite gençliğinin başlattığı demokratik tepki hareketi dünyada 12 ülkede yükseldi. Türkiye 12 ülke arasında yer aldı. Görünüşte ABD’nin Vietnam’ı işgaline ve burada yürütmekte olduğu savaşın vahşetine tepki olarak gelişen 1968 gençlik hareketleri, aslında “Tüketim Toplumu”na tepkiyi ifade eden bir felsefi temel üzerinde yükselmişti. “Tek Boyutlu İnsan” a tepkiydi. Bireyin “varoluş” şeklini sorgulayan ve tek bir bireye bütün insanlığın kaderinden sorumlu olduğunu hatırlatan, bunun da koşullarını “hemen özgürlükte” gören 1968 felsefesi herhangi bir tarihsel devrime benzemedi ama yarattığı kültürel ve sanatsal sonuçlar bakımından büyük devrimlerden de geri kalmadı. Döneme özgü siyasal gelişmelerden biri olarak, 1965 seçimlerinde, Sosyalist fikirleri savunan Türkiye İşçi Partisi’nin ilk kez TBMM’ne girmesi ve 15 milletvekili ile grup kurmasıdır. Türkiye İşçi Partisi dönemin aydın katmanlarının sempatisini kazanmış ve o güne kadar benzeri görülmemiş bir “sol aydın hegemonyası” kurmuştur. Bu gelişme dönemin sanat alemini derinden etkilemiştir.

Türkiye’deki durumu “sosyal uyanış toplumsal gelişmenin önüne geçti” şeklinde gören 1971 Askeri Müdahalesi, özgürlükçü anayasal düzenin sınırlarını daralttı. Bununla, ileri giden “sosyal uyanışı” geri çekmek amaçlandı. Böyle bir siyasal-toplumsal proje elbette başarılı olamazdı. Daralan anayasal çerçeveye rağmen 1970 sonrasında özgürlükçü toplumsal hareketler ve modern işçi hareketleri daha da güçlenerek gelişti. Bu gelişme tutucu karşıtını da yarattı ve Türkiye neredeyse iç savaşa benzer silahlı çatışmaların sahnesi haline geldi. 12 Eylül askeri müdahalesi bu toplumsal çatışmayı başka bir düzleme aktarmak suretiyle, 1980’de durdurabildi.

4. 1960-1980 DÖNEMİNDE SANATTA YÖNELİMLER

Bu dönemde sanatın bütün alanlarında hızlı bir “politikleşme” görmekteyiz. Bunun yanı sıra büyük kentleri kuşatan gecekondulaşma ve varoşlaşmanın yarattığı, ne köylü ne kentli olan yeni bir insan modelinin sanatsal faaliyete geniş bir boyut olarak eklendiğini de kaydetmek gerekir. Bu zemin üzerinde bir yandan popüler kültür ve sanat ürünleri yaygınlaşırken, diğer yandan özgürlükçü ve eleştirici sanatsal faaliyet de bu genel tablo içinde kendine kitlesel denebilecek bir temel ediniyordu (Arabesk ve Rock ilişkisindeki gibi). Sinema, sanayileşmenin çekim gücüyle kırsaldan koparak kentlere gelen insanın bu yeni alemdeki parçalanma sürecini trajik ve komik yönleriyle görüyor ve çarpıcı ürünlerle yükseliyordu. Aynı insanı içinde biriken öfkesiyle gören başka bir yaklaşım da Yılmaz Güney sineması denilen ekolü yaratacaktı. Kentlerin absorbe edemediği kırdan göçün bir bölümünü Avrupa ülkeleri “göçmen işçi” olarak kendine çekmiş ve kırdan koparak Avrupa uygarlığının ortasına düşen bu insanın şaşkınlığı ve kıvranışı Türk kültür ve sanatında özgün bir sayfa oluşturmuştu. Dönemin, neredeyse doğrudan siyaset mertebesinde politikleşen sanat dallarından biri de tiyatro olmuştu.

Dönemin 1970 sonrası bölümündeki toplumsal olayların sanatsal faaliyete etkileri bakımından çokça yapılan bir değerlendirme, ürünlerin “politik”, bu nedenle aynı zamanda “vulger” olduğu yönündedir. Şiddet bu dönemde görünür biçimde yükselmiş, sanatsal faaliyete damgasını vurmamış olsa bile sanatçının şiddete ilgisiz kalmasını da engellemiştir. Bu dönemin önemli bir gelişmesi de TV yayınlarının devlet eliyle başlaması ve yaygınlaşması olmuştur. Devlet denetimli TV yayınlarına, kendini popüler kültürden arındırmış bir çizgi hakim olmuştur. Bu gelişmenin dışarıda ve toplumda üretilen kültürün giderek yozlaşan bir savrulmayla bağlantısı olduğu söylenebilir.

5. 1960 SONRASININ SANAT ORTAMI, ÖZNELLEĞE VE ELEŞTİRİYE YÖNELMEDE BİR DÖNÜM NOKTASI

“1960’lı yıllar tüm dünyada II. Dünya Savaşı sonrasında bir rahatlama ve gelişme dönemi olarak nitelenmektedir. Türkiye’de de 1961 Anayasası’nın sağladığı olanaklar çerçevesinde, özellikle gençler üzerinde önemli etkiler yaratacak olan bir dönem başlamıştır. Bu dönem Cumhuriyet’in kültür tarihinin atılımcı dönemlerinden biridir. 1968 yılı dünyada olduğu kadar Türkiye’de de siyasetten kültür yaşamına kadar her alanda derin izler bırakmış bir uyanış ve değişim dönemi olmuştur. Yazın dalında açık etkilerinin izlendiği 1960-1970 arasında, plastik sanatlar alanında, o yıllarda etkin olan soyut sanata bir alternatif olarak Mehmet Gülerüz (1938 İstanbul), Alaattin Aksoy (1942 Trabzon), Komet-Gürkan Coşkun (1941 Çorum), Utku Varlık (1942 Bolu) ve farklı bir sanatsal kimlik sergilemekle beraber Neşe Erdok (1940 İstanbul) gibi genç sanatçıların figüratif anlatıma yöneldikleri, yaşama, kendi iç dünyalarına ve toplumsal eleştiriye yönelik bir tavrı yapıtlarında yansıtmak istedikleri anlaşılmaktadır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin plastik sanatlar alanında öncü rolünü güçlü biçimde sürdürdüğü, “D Grubu” temsilcilerinin çoğunun atölye hocası olarak bu kurumda görevde bulunduğu bu dönemde, öğrenciler arasında yeni bakış açılarının oluşması ve bunun plastik dile dökülmesi dikkat çekicidir. 1968 Kuşağı sanatçıları “D Grubu’na” mensup hocalarının bir etüt aracı olarak gördüğü figürü farklı bir biçimde yorumlamışlar ve ona yeni anlamlar yükleyerek plastik ifadenin başlıca ögesi yapmışlardır.”⁵ İç dünyalarını ve düşüncelerini evrensel bir bakış açısıyla ve çeşitli boyutlarıyla ürettikleri işlere yansıtan genç sanatçılar, insani değerleri, bazen komik, bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düşlem ve gerçeğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesneliliğinden arınarak tümüyle öznel bir nitelik kazanmıştır. Sanatçıların kendilerine, özne olarak yapıtlarında sık sık yer vermeleri yaşamlarıyla sanatı iç içe görmelerinin bir göstergesi gibidir. Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ve Neşet Günal gibi Cumhuriyet dönemi resminin önemli temsilcilerinin 1960-1967

⁵ GERMANER Semra, “1968 Kuşağı Sanatçıları, Cumhuriyetin 75. Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri”, 18-19 Mart 1999, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 5, Sf: 87-96, 2000, İstanbul

yılları arasında öğrencisi olan bu sanatçı grubu, Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra Fransa'ya, 1416 sayılı yasa uyarınca devlet bursuyla Paris'e gönderilen ve Akademi'ye dönen son sanatçı gruplarından biri olma özelliğini de taşımaktadır. Kendilerini bir grup olarak tanımlamamalarına ve farklı eğilimlere yönelmelerine karşın yaşadıkları dönem, aldıkları eğitim, buldukları çevre Paris ve İstanbul'da gibi pek çok ortak nokta bu sanatçılar için belirleyici olmuştur. Yapıtlarında izlenen ifadeye yönelik tavır, insan figürünün özel anlamlarıyla ele alınışı, kişisel kimlik arayışları bu sanatçıların ortak yönlerini oluşturmaktadır. “Atölye Eğitimi ve Etkilenilen Kaynaklar 1968 Kuşağı sanatçıların Türkiye'de resim sanatına getirdikleri yeniliklerin öğrencilik yıllarından başlayarak atölye eğitimine ve etkilendikleri kaynaklara bağlı olduğu izlenmektedir. Sanatsal ifadeyi “D Grubu” hocalarının Post-Kübist sanat anlayışı paralelinde bir atölye eğitiminin dışında arayan bu sanatçılar örgütlü bir hareketle olmasa bile böylesi bir atölye eğitimine karşı çıkmışlardır. Buna karşı Akademi'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde sürdürdüğü ve öğrenciyi araştırmaya yönelten tavrın onları yüreklendirdiği söylenebilir. Antik sanatın yanı sıra, sanat tarihinin çeşitli dönem ve ustalarını yaratıcı bir kaynak olarak kullanmak, 1960'lı yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi resim atölyelerinin özelliklerindendi. Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Nurullah Berk gibi “D Grubu” üyelerinden olan atölye hocalarının yapıtlarında antik kaynaklı mitolojik konulara sık rastlanmakta, ayrıca Yunan-Roma ya da Anadolu mitolojisinden konular gerek mezuniyet konularını gerekse yıl sonu sınavları için kompozisyon konusu olarak verilmektedir. Mitolojik konuların Post-Kübist formlar içinde sunulması bu genç kuşağa ilginç gelmemiş, buna karşın yapıtta "ifadeyi" vurgulayan ustalara yönelmişlerdir. Örneğin; 1965-67 yıllarında Akademi'nin resim atölyelerinde bir Goya hayranlığı dikkat çekmektedir.”⁶ Bu etkiler özellikle Alaattin Aksoy'un yapıtlarında sonradan belirgin bir biçimde izlenebilmektedir. Mehmet Güleriyüz'ün ilk çalışmalarında prehistorik dönemlerin mağara resimlerinden esinlenmeler görülür. 1970'li yılların yapıtlarında etkileri devam etmiştir. Yine aynı bağlamda Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kurucularının katkısıyla hazırlanmış ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde sergilenmiş olan "Avusturya Fantastik Sanatçıları"nın

⁶ A.g.e.

yapıtlarının 1965-1967 yıllarının öğrencisi üzerinde Sürrealist ve düşsel anlatımlarıyla etkili olduğu söylenebilir. Aynı yıllarda Mezopotamya (Asur-Sümer) sanatına ait kitaplarda yer alan örneklerin, kabartma ve mühürlerin, Utku Varlık gibi genç sanatçı adaylarının ilgi alanı içinde olduğu; desen ağırlıklı ve az boyalı Pieter Bruegel ve diğer Flaman ressamalarının Neşe Erdok'un erken dönem çalışmalarının esin kaynağını oluşturduğu izlenebilmektedir. Tüm bu ve benzeri yöneliş ve etkilenmeler genç sanatçıların gereksinim duydukları yeni ifade tarzlarına uygun biçim ve plastik dil arama çabalarından kaynaklanmıştır. Öte yandan bir diğer ilginç gözlem de bu yıllarda Türkiye'de genç kuşağın politik bir uyanış içinde bulunmasına karşın resim öğrencilerinin ve genç sanatçıların doğrudan politik konulara yapıtlarında yer vermemeleridir. Türk resminde açık biçimde politik içerikli resimler 1970-80 arasının toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak bir tür Sosyalist gerçekçilik olarak ortaya çıkacaktır. 1968 Kuşağı'nın politik olandan çok eleştirel olanla, ulusaldan çok evrensel olanla ilgilendiği görülmektedir. 1968 Kuşağı sanatçılarının yapıtlarında öznel bir anlam yüklenmiş, konuyla, içerikle denk bir kullanıma girmiştir. Bu kuşak sanatçılarında öznellik ve ona bağlı olarak anlam, biçim endişelerini aşan bir nitelik kazanmış, bir diğer deyişle biçim anlamı ortaya koymakla görevlendirilmiştir. Renk kullanımı da aynı biçimde anlatımla uyum içindedir. Anlatım amacıyla figürün ön plana çıkışı yine bu sanatçıların tipik özelliği sayılmalıdır. Figür burada kimliği olan bir varlıktır, bir insandır. Daima insanı konu alan resimlerin ortak yanı, zaman ve mekânın belirleyici olmaması ve gerçekte kurgusal olanın birbiriyle kaynaşmasıdır. Türk resminde 1870'lerde başlayan perspektif kullanımıyla gerçekçi bir mekân kurma isteği, 1930'ların Modernizm'i ile yerini konstrüktif bir mekâna bırakmış, 1968 Kuşağı'yla bu konstrüksiyon anlayışı tamamen terk edilerek, özellikle Mehmet Güler yüz, Alaettin Aksoy ve Utku Varlık'ın yapıtlarında mekân, konunun öznelliğini güçlendiren, gerçek dışı ve tanımlanamaz bir nitelik kazanmıştır.⁷ Bu sanatçıların resimlerinde güncel olan, yaşanan ama açıklanamaz olan duygular bir arada anlatılır. Sanatçıların yapıtlarında yer alan, tanımadığımız ama bir geçmişleri olduğunu sezdiğimiz kişiler, aşkları, hüznüleri, keder ve korkularıyla seyirciye sunulur. Bu yapıtlarda çoğu kez ince bir toplumsal

⁷ A.g.e.

hiciv, kurgunun ve duyarlılığın dünyasını canlandırır ve resme, belki de ilk kez, alışlagelmişin dışında bir eleştirel bakışı dahil eder... Toplumsal görüşleri kadar iç sorunlarını da yapıta katan bu sanatçılarda ilk kez, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir ki tüm bunlar 1960'lı yılların sonlarına kadar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir.

“Tahmin edilebileceği üzere, resimdeki bu yeni bakma biçimi ve eleştirel figür deformasyonları, dönem dönem tepki ile de karşılaşmıştır. O döneme kadar alışlagelmiş olan figür etütleri, doğa etütleri, enteriyör'ler, yeni kuşak sanatçıların “söz söyleyen olma” talebini karşılamamakta, eleştiri, hiciv, gelenekte takip edilen yolun dışına çıkarak, gerektiğinde figürü çarpıtıp deforme ederek, resimde yerini almaya başlamaktadır. Fakat tahmin edileceği üzere bu dönüşüm çeşitli alternatiflerin sürekliliğiyle ve yavaş yavaş olmakta, toplumda yeni bir bakış olarak kendisine yavaş yavaş yer edinmektedir. Yetmişli yılların resim tarihi kanımca, en azından on yıl öncesi bir dönemle birlikte ele alınarak okunabilir... Ve bu okuma yapılırken de daha önce değindiğim gibi, dönemin yerel ve evrensel siyasal, ekonomik sorunlarına, resim anlayışını hazırlayıcı koşullara da eş zamanlı olarak bakılmalıdır.”⁸

⁸ A.g.e.

6. 1960-71 DÖNEMİ TÜRKİYE’SİNDE RESİM SANATINA BAKIŞ

Dönemin resim üretimine bakıldığında, oldukça geniş bir yelpazede ürün verildiği ve pek çok alternatif bakışın, pek çok farklı resim anlayışının aynı dönemde boy gösterdiği görülmektedir. Ve yine aynı döneme bakıldığında, kendisinden sonraki kuşağın resim anlayışını hazırlayan koşulların yavaş yavaş oluşmaya başladığı gözlemlenebilir.

1960’larda ve 1970’lerde figüratif sanatın en önemli savunucularından Neşet Günal’ın toplumsal içerikli tuvaleri, Cihat Burak’ın halk sanatından izler taşıyan bezemesel nitelikli resimleri, Orhan Peker’in lekeci bir yaklaşımla oluşturduğu hayvan resimleri ve bozkır görünümüleri, Dinçer Erimez’in ölü-doğaları, iç mekan resimleri ve figür çalışmaları, Devrim Erbil’in minyatürü anımsatan görünümüleri, Özdemir Altan’ın sanayileşmenin insan üzerindeki etkilerini konu alan yapıtları ve Nedim Günsür’ün naif anlatımlı resimleri figüratif eğilimin bu dönemdeki çeşitliliğini gösteren örnekler olarak gösterilebilir. Fakat genel olarak resim anlayışına, “toplumsal gerçekçi” olarak anılan bakış hakimdir. Düşüncenin kavramsal olarak geliştiği bu dönemin düşünsel ortamı, tüm sanat dallarını besleyecektir. Edebiyattan sinemaya, tiyatrodan şiire ve müziğe, bütün sanat dallarında bu akımın örneklerinin çoğaldığı bir dönem yaşanır. Bu dönem içinde, resim sanatında da birçok sanatçı toplum gerçeklerini yorumlayan resimler üretmeye özen gösterecektir. Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik, 1960’lı yıllarda yeni bir eğilim olarak ortaya çıktı. Özellikle kırsal kesim insanının yaşamını, öncelikle de dramını konu alıyordu. Daha önce Cevat Dereli, Şeref Akdik gibi ressamın eserlerinde bağ bozumu, meyve toplayanlar, okuma yazma seferberliği gibi konular işlenmiş, CHP’nin, bir sanatsal politika oluşturmak amacıyla başlattığı, “Yurdu Gezen Türk Ressamları” projesi ile ressamlar, kendi coğrafyalarına daha yakından ve detaylı bakma olanağı bulmuş, halkla başka türlü bir empati ve özdeşlik kurmuş, yoğun bir biçimde yerelliğe açılmışlardı.

Ancak 1960’lı yılların toplumsal gerçekçiliği, bu yurt gezilerinde verilen ürünlerden farklı olarak, yeni bir düşünce tarzının savunucusu olmak iddiasındaydı. Benzeri bir oluşum, Avrupa sanatında da, daha öncesi bir dönemden başlayarak

yaşanmaktaydı. Örnekleme gerekirse, Fransız resim sanatında, toplumsal gerçekçi düşünceyi savunduğunu açıkça belirterek bu anlayışta resimler üreten ilk sanatçı Gustave Courbet olmuştu. Paris'in yoksul semtlerinde yaşam savaşı veren işçileri, kötü adamları, avukatları ve politikacıları kara bir mizah anlayışıyla eleştiren resim-karikatürleriyle Honoré Daumier'de ona katılacak; edebiyat alanında ve tiyatrodaki da, bu anlamda bir gerçekçilik anlayışı, yaygınlık kazanacaktı. Amerikan sanatında 1930'lu yıllarda gelişen toplumsal gerçekçilik, "Amerikan- Yaşam Resmi" adı altında ün yapacaktı. Avrupa'da gerçeküstü sanat, Amerika'daysa 1960'lı yıllarda yaygınlaşan foto-gerçekçilik, toplumsal gerçekçiliğin hızını kesen akımlardır. 1950'li yıllar, Türkiye'de ise kentleşme olgusunun hızlandığı yıllardır. Tarımdan sanayiye dengesiz geçiş ve göç, kentlerin çevresinde düzensiz ve sağlıksız yerleşim alanları (gecekondular), denetlenemeyen, çözümlenemeyen ve hızla büyüyen sorunlar 1960'lı yıllarda bütün sanat dallarına kaynak oluşturacak yeni veriler ve gerçeklerdir. Türkiye'de 1960 askeri müdahalesinin hemen ardından, toplumsal gerçekçiliğe duyulan ilginin artması rastlantı sonucu değildir. Edebiyattan sinemaya, tiyatrodan şiire bütün sanat dallarında bu akımın örneklerinin çoğaldığı bir dönem yaşandı. Bu dönemde resim sanatında da birçok sanatçı toplum gerçeklerini yorumlayan resimler üretmeye özen gösterdi. Bunların bir kısmı, klişeleşen ve ancak slogan değeri taşıyan eserlerdi. Neşet Günal, bu alanda özgün bir anlatıma ulaşmayı başaran en önemli isim olarak gösterilebilir. 1960-80 yılları arasında yeni figüratif araştırmalar çoğalmıştır. Bu yönde çalışan sanatçılar arasında Avrupa'nın Ekspresyonist akımlarına mensup sanatçılarından etkiler kazanmış olanlar vardır. Oscar Kokoschka'dan etkilenen Orhan Peker bunlardan biridir. Bu kuşaktan ressamların, kendilerinden sonra yetişen genç kuşağın yeni figür eğilimlerine yön verenler arasında olduğu ifade edilebilir. Neşet Günal'ın yanı sıra Akademi öğretim kadrosu içinde ön planda yeri olan diğer yeni sanatçı hocalar (D Grubu'ndan hocaları izleyenler) figüratif yenilenme eğilimleri yönünde, her biri kendilerine özgü etkinlikler içine girmişlerdir... Akademinin D Grubu üyeleri ve diğerlerini izleyen yeni atölye hocası kuşağı, gelenek sorununa eskilerden daha duyarlı bir biçimde yaklaşabilmişlerdir. O dönem içinde yaşanan büyük toplumsal hareketler, dengelerin bozulması, kırsal kesim insanın sorunlarına yeni boyutlar katacaktır. Bu gelişim 1960'lı yıllarda bütün sanat dallarına kaynak oluşturacak veriler verecektir. Sosyal

demokrat fakat plastik niteliklere sahip olmayan yapıtlar olacaktır. Toplumsal gerçekçiliğin farklı bir söylem kazanması 1970'li yıllarda gerçekleşecek ve bu dönemin öğrenci olayları, tutuklanmalar ve sorgular resim sanatının üretimi içinde yer almaya başlayacaktır. Toplumun sorunlarına açılan yorumlarıyla Haşmet Akal, Neşet Günal, Duran Karaca, Neş'e Erdok, Fevzi Karakoç, Kadir Ata, Aydın Ayan, Balaban, Ramiz Aydın ile Cihat Özegemen, Alaattin Aksoy, Seyyit Bozdoğan, İbrahim Çiftçioğlu bunların dışında kalacak ve bu alanda özgün bir anlatıma ulaşacaktır. 1970'ler düşünce katmanlarında yeni oluşumların ortaya çıktığı dönemdir. Çünkü, Materyalist gelişimler gösteren dünya üzerinde bu yıllar, yeniden insan ve onun özgür düşüncelerini gündeme getirecek arayışlara açılır. Dönemin getirdiği büyük değişimler sonucu, Descartes'ci düşünceler yerini varoluşçu görüşlere bırakmaktadır.

Bu yeni anlayışın oluşması, Türk resminde bu türden bir karşılıklı ya da karşıt diyalog ilişkisinin görülmesi, köken olarak yaklaşık olarak 1930'larda başlar. (Çallı kuşağı İzlenimciliği dışında 1930'lar öncesinin Türk resmi; sanat kavramını ve bu kavram aracılığıyla da doğayı tanımaya dönük bireysel girişimlerde oluşmaktadır. Çallı kuşağı İzlenimciliğinin ise kendinden önce oluşmuş herhangi bir genel eğilime karşı çıkmak gibi, dolaylı bir amacı yoktur.) Bu bağlamda 1930 ve 1940'larda katı bir biçimcilik anlayışını temsil eden "D Grubu"nun 1955/70 arasının soyutçuluğu izlemiştir. 1940'larda karşı görüşü temsil - en ortaya çıkan liman ya da diğer adıyla yeniler grubunun toplumsalcılığı ise 1950 ve 60'larda belli bazı bireysel girişimlerce sürdürülmüştür. Gerek "D Grubu"nun estetik anlayışı gerekse 55/70 arasının soyutçuluğu tartışma götürmez bir şekilde Batı sanatı kökenlidir. Böyle bir anlayışa karşı oluşan tepkinin doğallıkla ulusal ve yerel bir karakter içermesi gerekir. Ne var ki, yeniler grubu toplumsal bir sanat üretmeyi ne denli amaçlamış olurlarsa olsun, sonuçta diğerleri yanında, ulusal ve yerel nitelikleri de içeren bir biçim anlayışı oluşturamamış ve "D Grubu"na karşı çıkarken de "D Grubu"nun koşutundaki bir yaklaşımla hareket etmiştir. Böyle bir davranışın, hiç değilse bir başlangıç olarak yadırganacak bir yanı yoktur. Çünkü ünlü sanat tarihçisi ve kuramcısı Arnold Hauser'in de işaret ettiği gibi; kendinden önceki bir anlayışa karşı çıkan her yeni anlayış en azından başlangıçta, karşı çıktığı anlayışın üslubu ile hareket etmek

zorundadır. Ancak yeniler, bu başlangıcı gerçek bir içeriğe, bir diğer deyişle de radikal bir yeniliğe dönüştürememiş ve bu yüzden de 1950'lerin ortalarından itibaren atmosfere hakim olmaya başlayan soyutçuluğa karşı duramamıştır. Üslupsal nitelikler açısından ele alındığında görülecektir ki; D Grubu'nun Post-Kübit biçimcilik anlayışı bütünüyle tarihsel ve dönemsel olanı yakalamaya dönük bir yaklaşımı temsil etmektedir. Ancak yakalayabilmiş midir? Bu soruyu olumlu cevaplamak zordur, çünkü D Grubu'nun Türk sanatına, Post-Kübitizm'i getirmeye çalıştığı o aşamada batı sanatı Sürrealizm ve yeni Nesnelcilik vb. gibi yeni sanat akımlarına geçmiştir. Gene de, D Grubu'nun evrensel ya da dönemsel bir ruh yakalamakta ısrarlı çabalarının olduğu söylenebilir. Gerçekte üsluplaşmamının açık bir belirtisi olan yetersizlik ve yapaylığa karşın D Grubu Türk sanatı üzerindeki egemenliğini 1970'lere kadar korumuştur. D grubu'nun bu gücü aslında devlet desteğini arkasına almış olmasından ve ülkenin sanatının yönlendirilmesinde neredeyse tek "merci" olan akademinin kadro ve yönetimine egemen olmasından kaynaklanmaktadır. Bu konumdaki D Grubu, kendi görüşüne ters düşen içerik ve insan sorunları ağırlıklı hiçbir anlayışa yaşam hakkı tanımamıştır. Genelde bu denli tek benci bir yaklaşımın mazur görülmesi beklenemezse de, unutulmamalıdır ki; hem Batı anlayışına dönük resim sanatı hem de demokrasi kavramı Türk toplumu için henüz çok yenidir. 1950'lerden itibaren Türk toplumunun yaşadığı olaylara bağlı olarak her on yılda bir yeni bir toplumsal ve düşünsel yapılanma içine girdiği ya da sokulduğu bir gerçektir. 1950'de iktidarın el değiştirmesiyle başlayan yeni yönelişler, bilindiği gibi izleyen on yılların başlangıcına rastlayan askeri müdahalelerle günümüze kadar sürdürülmüştür. 1960'lar, Türk resminin gelişim süreci içinde bir tür kuluçka dönemi sayılabilir. Sınai ve tarımsal kalkınmanın giderek ivme kazandığı; şehirleşmenin ve köyden kente göçün artışına koşut olarak yan ve alt kültür biçimlerinin oluşmaya başladığı bu yıllarda 27 Mayıs hareketi sonrasında göreceli özgürlük ortamı, batıya ve çeşitli düşünce boyutlarına açılmaya zemin hazırlamış; içerik ve insan sorunları ağırlıklı sanatsal yaklaşım da batı kökenli biçimci akımlara karşı durabilecek yeni anlayış ve yapılanmalara yönelmiştir.

7. 'TEMATİK FİGÜR' ANLAYIŞININ BELİRMESİ...

1960'lar boyunca, o yıllardaki ortam koşullarının, az çok ideolojik çalkantılara yetenek değerlerinin elverişli yanıtları verilebildiği oranda oldukça yoğun atölye deneyimleri kazanan ressam kuşağı yetişti. Bu kuşak, 1970 başlarındaki birkaç yıllık Avrupa, daha doğrusu Paris yaşantısından sonra, çağdaş Türk sanatının tarihsel bir değişim atağını gerçekleştirdi. "Figüratif formasyona ifadeci, içerik boyutları geniş, bir yenilenmenin izlerini düşürmeyi başardı. Kentsel oluşum, yeni demografik patlamalara da yol açan o dönemde, ekonomik sistemlerin büyüme temposuna yatkın bir işlev kazandı. Aynı dönemde liberal yatırımlara imkan veren bir stok bilincinin sermaye kesiminde yaygınlaşması da gözlemlenebilirdi. Nitekim, bu olgular dolaylı bir biçimde de olsa, sanatsal ortam ilişkilerine yansdı ve 1980'li yılların başına doğru uzanan bir gerilim süreci, şiddetlenerek yabancılaşan toplumsal ölçütlerin tam bir ekseni haline geldi. Birkaç yetenekli sanatçının üslup başarılarını sürekli kılmak suretiyle temsile yöneldikleri figüratif yenilenmenin koşulları, yukarıda kısaca özetlenen genel çerçeve tablosu dışına pek çıkmamaktaydı. Ancak bu tabloya, sanatçıların çocukluk yaşantılarına değin uzanan ruhsal ve düşünsel serüvenlerinin yanı sıra, Avrupa yaşantısı içinde elde edebildikleri olanaklar da belli bir katkıda bulunuyordu. İddialı olmaya hak kazanan kişilikli bir üsluplar grubunun, ortak tema ve biçim eğilimlerini yansıtan küçük gruplaşmalarından da elbette söz edilebilirdi. Ama söz konusu figüratif yenilenmenin, ilerde sürüp gidecek bir üsluplar polemliği ötesinde bağımsızca gerçekleşebileceği yoğun kişisel doğrultuları da yok sayılmazdı. Nitekim, bağımsız özgünlüğü, figüratif bir güç kaynağı olarak taşıyıp koruyan Neşe Erdok'un konumu, bu yönelişin tipik bir örneği idi.

1966-68 yıllarına bakıldığında, bu yıllarda, Türkiye'ye dünyadaki devrimci öğrenci hareketlerinin yankıları gelmiştir."⁹ Vietnam savaşı, Amerikancılığın, Emperyalizmin ve Kapitalist değerlerin çarpıklığını göstermeye başlamıştır. Türkiye, sanayileşme sürecine girmiş, kente göç hız kazanmış, köy ve mahalle düzeni çözümlenmeye başlamıştır. 1965'ten önce geçerliliğini koruyan tek siyasal ideoloji (Atatürkçülük) ve başka geleneksel değerler, toplumda ve dünyadaki yeni gelişmeler

⁹ AKSÜĞÜR İpek, Milliyet Sanat Dergisi, Sf: 26 Kasım. 1978, sayı: 297

sonucu duyulan gereksinmelerle zorlanmaya başlamıştır. Bundan böyle siyasal sorunlara (Komünizm'den Faşist ulusalcılığa kadar) değişik ideolojik boyutlar aranacak, iyimserliğin yerini gerçekçilik alacak ve sorunsal, kişisel düzey yerine toplumsal düzeyde değerlendirilecektir. 1965'ten bu yana ideolojik arayış, daha önce görülmeyen biçimde süreklilik ve yoğunluk kazanacaktır. Toplumsal ve siyasal bilinç, özgürlük ve çok yönlü gerçekçilik doğrultusunda yol kat edecektir. Günümüzde yeni bir dünya görüşünün, özgün bir felsefenin, bütünleştirici bir düşünce modelinin oluştuğu söylenemez; ancak, arayışın, özde ve biçimde daha belirgin çizgiler kazandığı vurgulanabilir. Resimde “1960 Kuşağı” da bu gelişimi yansıtmaktadır... “1960 Kuşağı, hemen 1965'i izleyen uyanış döneminin ilk ürünlerini vermiştir. Konu ne olursa olsun (ister Güler yüz'ün erotik temaları, ister Aksoy'un askerlik anıları, yoksul çocukları, ister Erdok'un sakat insanları, otoportreleri, ister Varlık'ın tutukevi hücreleri, metrodan manzaları, isterse Komet'in insan manzaları) bu sanatçıların ortak yanı, tavır olarak toplumsal bilinci içermiş olmalarıdır. Sanatsal açıdan başarı düzeyleri ne olursa olsun, bu ressamın konuları ile, atmosferleri ile toplumdaki değişimi, bunalımı, geleneksel değerlerin ve iyimserliğin yıkılmaya yüz tutuşunu yansıtır. Resimleri karanlıktır, umutsuzdur, hüznüldür. En başarılı örnekler gravür ve desenlerde görülür. Malzemenin kendi nitelikleri (renksizliği, çizgiye dönük oluşu) sanatçıların yansıtmak istedikleri ruhu destekler. Güler yüz'ün erotizm teması özellikle geleneklere başkaldırıcı niteliktedir. Cinsel duyguların bastırıldığı geleneksel bir toplumda bu duyguları en yalın düzeyde işlemek uyarıcı ve eleştirici bir etkinlik taşır. Bu kuşağın önemli niteliklerinden biri, toplumsal bilinç düzeyini resimde yansıtmaya çabası, ikinci önemli niteliği ise, konuyu işlerken tek anlamcılıktan, propagandacılıktan ve öykülükten kaçınmak istemeleridir.”¹⁰ Eğer resim devrimci olacaksa gerçeği anlatacaksa ve onu değiştirecekse, bu gerçeği akıl yolu ile nesnel düzeyde işlemez; çünkü gerçeğin özü çok yönlüdür, çok katlıdır, karmaşıktır ve akıl dışı (imgelem) dünyasında kalan yanları vardır. Sanat yapıtında mantık dışı anlamı “fantastik” yansıtır. Sanatçılar fantastik anlamı değişik alanlarda aramışlardır. Figürleri biçim yönünden çarpıtarak (Aksoy, Güler yüz ve Komet), doğa dışı bir ışık kullanarak (Komet, Aksoy, Gürman,

¹⁰ A.g.e., sf: 26

Varlık) Gerçeküstü'yü çağrıştıran bir atmosfer yaratmışlardır. Komet ve Varlık ayrıca fantastik mekan düzenlemesi ile de yansıtırlar. Komet, Rönesans perspektifi ile kurduğu açık doğa görüntüsü içinde beklenmeyen olaylar ve nesnelere yerleştirir. Düz, yalın, geometrik çizgilerle, buğulu, sisli bir düş dünyasını üst üste bindirerek karşıtlıklar oluşturur. Tema yalnızlıktır; insanın doğadan yabancılaşmasıdır; kutsi şeylerle alaydır. Sergideki resimlerde, onun başka resimlerinde görülen anlam dolgunluğu ve görsel etkinlik yoktur. Anlamda yavan, biçimde belirsizlik vardır.

“Neşe Erdok'un resimlerinin özelliği soruna toplumsal düzey yerine kişisel düzeyde eğilmiş olmasıdır. DGSA'yı 1963'te bitiren Erdok, 1972 yılına kadar Avrupa'da yaşamıştır. Resme yaklaşımında Avrupa'nın figür ve portre geleneği, akılcılığı ve nesnel gerçekçiliği görülmekte, yaratıcı-fantastik düzeyi ve anlamda çok katlılığı, akılcı Avrupa geleneğine bağlı kalarak aramaktadır. Nesne ile ruh arasındaki çelişki, resimde yaratılmak istenen anlama göre bir sentez oluşturacaktır. Mehmet Gülyüz'ün desenlerinde güçlü bir fantastikle anlatılan 'kara mizah' vardır. İnsanlar hayvana, hayvanlar insana benzer. Kalabalıklar tam belirlenmemiş bir mekanın içine yerleştirilerek zaman ve mekan boyutu destanlaştırılır. Bazı kez figürlerin nesnel boyutları doğaya göre gerçekdışı bir orana bürünür. Gülyüz anlatım olarak figüre bir ayrıcalık tanımaz. Bu açılardan sanatçı minyatürü ve doğu felsefesini çağrıştıır. Gülyüz'ün yapıtlarında perspektif yoktur, gene Batı'da üçüncü boyutu oluşturan resim içi plan'lar da yoktur; boşlukla figür arasındaki ilişki planlar düzeyinde kurulmamıştır.”¹¹

Gülyüz'ün desenlerinde malzemenin nitelikleri, biçim ve anlamı birbirleri ile bütünleşirler. Çarpıtılmış bir uygarlık, çarpıtılmış bünyeler içinde, gerçekdışı bir dünyada, mürekkebin yalınlığı ile, desen çizgisinde sezilen güven içinde anlatılır. Balkan Naci İslimyeli'nin resimleri tarihsel bilinci anlam ve biçim bütünlüğü içinde yansıtan çok boyutlu yapıtlardır. Yoğun bir gerçeküstü duygusu yaratan sanatçı, batıdaki Gerçeküstücüler'de görüldüğü gibi, nesnelere arasındaki şaşırtıcı ilişkileri ve sembelleri bilinçaltının ve akıl-dışının gerçek olduğunu kanıtlamak amacıyla kullanmaz. Amaç gerçeküstü öğelerin anlamın özüne katkıda bulunmasıdır. Batı

¹¹ A.g.e., sf: 27

akılcılığının tersine Balkan Naci fantastik gerçeğin içine yerleştirir. “Resimlerinde gerçeküstü esprisinin gerçeğin vazgeçilmez bir parçası olduğunu savunur. Örneğin "huzur evi" tablosunda artık yaşamını yitirmiş yaşlı bir kadın, bunun bilinci içindedir; özlemini çektiği analığın gerçekleşmeyeceğinin bilinci içindedir; huzurevinde bir tutuklu gibi yaşamdan koparıldığının bilinci içindedir. İslimyeli acımasızca gerçekçi olan bu bilinci, seçkin simgeler ve yoğun bir fantastikle yansıtır: Yaşlı kadın dimdik oturur, sanki genç kız gibi kolunda bir çocuk vardır, Çocuğun karnında bir makine, çocuk bir oyuncaktır. Kadın da bebekte bir anda bizim için robotlaşır, cansızlaşırlar, giderek hortlak görünümünü alır. Kadının arkasındaki açık pencereden sanki havası boşaltılmış gibi dingin ve cansız olan odaya uçuşan bir perde girer; Resmin buyurdukları burada bitmez, devam eder: Buradaki ve öbür yapıtlarındaki fantastik metaforlarla, seçkin bir simgecilikle gerçeği her tür gizemcilikten kurtarmak amacını güder. Resimde öyküyü bütün ayrıntılarıyla anlatmasına karşın sanatçı 'öykücülük' yanlısına düşmez. Anlam, öykünün ötesinde dördüncü botuta sığar ve orada sanatçı, seyircisini ısrarla metafizik bir diyalog içine çeker. İslimyeli yapıtlarında zaman boyutlarını; geçmiş, şimdiyi, geleceği işler. Geçmiş kişisel zaman boyutlarında ele aldığı gibi tarih boyutunda da ele alır. Şimdiki zaman, geleceğin bilinci içinde oluşmaktadır. Sanatçının bilinci ve seyirciden beklenen bilinç resimde birleşir. Gelecek zaman ise resmin görüntü boyutunun ötesinde, dördüncü boyutta okunabilen gerçeği olduğu gibi kabullenmiştir, uyumdur. İslimyeli'nin resimlerinde gerçek ne denli acımasız ya da gülünç olursa olsun umutsuzluk ve yadsıma sezilmez.”¹²

¹² A.g.e., sf: 27

8. 1970-1980 DÖNEMİ RESİM SANATINA BAKIŞ

8.1. Türkiye’deki Ressamların 1970’lerdeki Yönelişleri ve Sanat Ortamını Biçimleyen Etmenler

8.1.1. Dönemin Siyasi ve Sosyal Durumu

1970’li yıllarda, dünyada yaşanan siyasi ve sosyal olayların, Türkiye’ye de yansmasıyla, Türk resminde toplumsal ve eleştirel gerçekçilik, en parlak dönemini yaşamış ancak, 1980 – 2000’li yıllarda etkisi azalarak, devam etmiştir. Akademik bir grup sanatçı, desene dayalı resim eğitiminden geçmiş olmanın etkisiyle de, 1970’li yıllarda, toplumsal-eleştirel gerçekçi eserler üretmeye girişmişlerdir. Ressamların bu tavırları, Türk resminde figüratif anlayışa zenginlik katmış, resimde psikolojik yapıyı öne çıkartmış, gelişim sağlamıştır. Ancak resimlerin içeriğini anlayabilmek için, öncelikle o dönemde yaşanmış siyasi ve sosyal olayları kısaca bir hatırlayalım. 1961 Anayasasının getirmiş olduğu demokratik ortamda gelişen, ulusal bağımsızlık yanlısı ve sol siyasi görüşten yana olan işçiler, memurlar, aydınlar, gençler; sendikalarda, meslek örgütlerinde, partilerde ve derneklerde örgütlenecek, daha etkin konuma gelmişlerdir. 70’lerin başında bu etkinlik daha da artmıştır. Ancak, ülkede iktidarı elinde tutan egemenler, bu etkinliği kabul edemediler. Bu uyuşmazlık, çatışma ve gerginlik doğurmuştur. Ekonomik, sosyal ve siyasi bunalım oluşmuştur. 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, halk demokratik hak ve özgürlüklerinin daha da genişletilmesini, üretimden hakkı olan daha çok payı almayı, eşit ve dengeli paylaşmayı, eskisine oranla daha çok istemektedir. 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 içerisinde 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, belli çevrelerce tartışılmıştır. Toplumu 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 (kışkırtma) ve propagandacı eleştirel gerçekçilik. Eleştirel gerçekçi sanat, Türkiye'de ilk olarak, ülkenin bu çalkantılı döneminde ortaya çıkmıştır. Önceki yıllarda, sanat görüşü aynı olan ressamlar, 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.

8.1.2. Sanat Ortamı

70'li yıllarda, soyut resmin tartışılmaz egemenliğine karşın, figüratif eğilimler hiçbir zaman bütünüyle ortadan kalkmamış, toplumsal içerik ve yerel temalarla beslenen figüratif anlatım biçimleri, kimi ressamlarca ısrarla geliştirilmiştir. Olayların da gösterdiği gibi figüratif resim, özle biçimi can alıcı bir şekilde birleştirebildiği zaman soyutun asla görmediği bir tepkiyle karşılaşmıştır. Nitekim 5-15 Mayıs 1956'da Ankara'da büyük millet meclisi binasına konulacak resimlerin seçilmesi amacıyla açılan 'Vilayet Tabloları Sergisi'nde de bazı yapıtlar, yurt gerçeklerini oldukları gibi yansıttıkları için ve toplumsal içeriklerinden ötürü, siyasi

iktidar çevrelerinin hışmina uğramış ve sergi dışı bırakılmıştır. Bu baskıya karşı çıkan B. R. Eyüboğlu, siyasi iktidarın bazı temsilcileriyle çatışmak zorunda kalmıştır.

Her şeyden önce bir gerçeği yinelemekte yarar var: 1955-70 arasının soyutçuluğu hariç Türk resmi, başından beri figürasyon ağırlıklı bir gelişme göstermiştir. Hatta d grubu bile, daha çok figürü temel almıştır. Ne var ki, d grubu ve uzantılarının yaklaşımı bağlamında figürün ele alınış biçiminin hiçbir anlamı yoktur. Çünkü bu bağlamda eşya ile figür arasında hiçbir fark yoktur. Bu bağlamıyla figür, psikolojik yapısı, duyguları ve bilinçaltı olmayan basit bir “şekil”dir sadece. Oysa 1970’lerde figürasyon çerçevesinde verime dönüşen bireyselci ifadenin temel özelliği, dış görünüşün ardındaki asıl gerçeği yakalamak ve hatta eleştirel bir tutumla insanın psikolojik ve toplumsal ilgi boyutlarını olanca zenginliğiyle sergilemektir. Böyle bir eğilimin ortaya çıkmasında sosyal ve ortamsal koşullar kadar, 1960’lardan itibaren akademideki resim atölyelerinde d grubu ve uzantılarının anlayışı dışında kalan yeni bir sanat eğitimi kavramıyla hareket eden Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal gibi sanatçı hocaların da yadsınamaz bir etkisi olmuştur. Çünkü o yılların akademisinde d grubu kökenli hocaların atölyelerinde Hoffman ve Andre Lhote kökenli bir tür Post-Kübizm dogmatizmine dayanan bir sanat öğretisi izlenirken; Eyüboğlu son derece serbest bir yaklaşımla öğrencinin çeşitli kaynaklara eğilmesine olanak tanımış, Günal ise özellikle başta insan ve toplum sorunları olmak üzere geniş bir ilgi yelpazesi bağlamında çeşitlenen yönelişlere öncelik tanımıştır. Nitekim günümüzde gündemden kalkmış gibi görünmesine karşın, 1970’lerde sık sık geçen “eleştirel gerçekçilik” adının nitelediği anlayışı temsil eden ressamların hemen hemen hepsinin Eyüboğlu ve Günal atölyesinden yetişmiş olmalarının başkaca bir anlamı olmasa gerektir.

Toplumsal bilincin neden olduğu beklentilerin ülke olanaklarını aştığı 1970’lerde bir yandan yoğun toplumsal çalkantılar yaşanırken, öte yandan da düşün ve sanat alanında toplumsalcı davranış biçimleri adeta kodlanarak tabulaştırılmıştır. Buna bağlı olarak da toplumsalcı ifade her şeyin üzerinde tutulmuş ve bireysel ifadenin küçümsenerek bir anlamda baskı altında kalmasıyla sonuçlanmıştır. Bu dönemde toplumcu gerçekçiliğin iki farklı boyutta geliştiği görülmüştür.

1) Dış görünüşe bağlı gerçekçilik

2) Ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçilik

Dış görünüşe bağlı gerçekçilik, gerçekte Türk resminde sadece 1970'lere özgü; bir diğer deyişle ilk kez bu yıllarda ortaya çıkmış bir eğilim değildir. Buna karşılık, plastik değerlerin ikinci planda tutularak ya da özellikle kitleleri ajite etmeye dönük bir propaganda aracı olarak kullanılması 1970'lerin en yoğun ve belirgin sanatsal eğilimini oluşturmaktadır. Aslında sanatsal düzeyi bir hayli düşük olan bu anlayış büyük bir oranda, nitelikli bir yaklaşımla toplumcu gerçekçi bir eğilimi temsil eden sanatçıların aleyhine olmuştur. Özellikle ajitasyon ve propaganda amaçlı eğilimin en genel geçer sanatsal davranış biçimine dönüşmesi, bireyseli ifadenin gene bu yıllarda serpilip gelişmesine engel olamamıştır.

Türk resmi için yeni sayılan bu türdeki bir figüratif gelişmeye koşut olarak soyut sanatın kendi boyutu içinde kristalize olmaya başlaması; minimal ve kavramsal sanatlar ile "çok boyutlu uygulamalar" olarak adlandırılan eğilimlerin ilk örnekleri 1970'lere rastlar. Ne var ki kavramsal ve minimal sanat ürünleri ile çok boyutlu uygulama örnekleri sadece ilk kez ortaya çıktıkları 1970'lerde değil, 1980'lerde de genel geçer ve gerçek sanatsal üretimin çok düşük bir yüzdesini oluşturmaktadır. (örneğin bu eğilimlerin 1978'de Ankara ve İzmir'de açılan "Çağdaş İstanbul Resmi" sergisindeki oranı %2; 1983'te Ankara ve İstanbul'da açılan "la peinture en turquie" sergisindeki oranı ise %5 dolaylarındadır.) oysa bu eğilimlerin temsilcilerinin basın yayın ve medya yoluyla yaratmayı başardığı imaj bu oranın kat be kat üstündedir. İşte hem sanat ortamının hem de sanatsal değerlerin bulandırılarak çeşitli sapmalara uğratılmasının tek nedeni, bu imajın aslıyla orantısız bir şekilde büyütülmüş olmasıdır. Kaldı ki, bu imajın aslını da, minimal ve kavramsal sanatlar ile çok boyutlu uygulamaların arı biçimleri değil melezleştirilerek özünden kopartılmış ara biçimleri oluşturmaktadır.

1970'ler, Türk resminde evrensel ve yerel, soyut ve somut gibi karşıt eğilimlerin berraklaşmaya dönüştüğü ve bazı sentezlere ulaştığı bir başlangıcı yaşar. Yaşlı kuşak sanatçılarının bir kısmı giderek ağırlık kazanan yeni gelişmelere ayak uydurmaya çalışırken bir kısmı da kendi bireysel üsluplarını derinleştirmeye

yönelirler. Genç kuşan içindeki tutarlı kişilikler ise geçmişe oranla daha belirgin bir biçim-içerik bütünlüğü ile yeni arayışlara girişirler. 27 Mayıs Devrimi'ni izleyen sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmelerin pek çok alanda olduğu gibi Türk resmi üstünde de biçimleyici etkileri olmuştur. Devrimle birlikte gelen özgürlük ortamında toplumsal konuların rahatça tartışılabilir bir boyut kazanması, yerli ve yabancı yayınlardaki artış ve bunların izlenebilir hale gelmesi, sanatsal çevrelerde yeni bilinç ve eğilimlerin belirmesine yol açmıştır.

1964 yılı içinde Brüksel, Paris, Münih ve Viyana gibi Avrupa başkentlerinde açılan 'Çağdaş Türk Sanatı' sergisinin Batı'da uyandırdığı izlenimler, ulusal resim sanatı düşüncesinin gelişmesini sağlamıştır. Bu ortamda ve bu etkiler altında yerellik-evrensellik karşıtlığı içinde resimsel eleştirinin temel ölçütleri ya da karşı anlayışlara yöneltilen suçlamalar aranmaya başlanmıştır. Yerel ve toplumsal değerlere denk düşecek biçimlere ulaşmanın mantık ya da duygusallığı ile hareket edenlerle sınır tanımaz evrensel sanat kurallarına bağlanmayı savunanlar arasındaki çekişme toplumdaki sosyo-ekonomik ve kültürel değişimlere koşut olarak alabildiğine keskinleşen bir boyut kazanmıştır.

Bu ortam ve koşullarla geline:

1970'lerde resim sanatı, deforme edilmiş bir İzlenimcilik ile Kübizm sonrası arkaizmini durmadan yineleyen melez tutumların dışında beş temel anlayış doğrultusunda biçimlenmektedir.

Soyutçular,

1. Soyut ya da figüratif biçimci yaklaşımlar,
2. Soyutlanmış figüratif biçimde lirik arayışlar,
3. Yerelci ve toplumcu eğilimler,
4. İfadeci ve eleştirel (figüratif) yaklaşımlar.

Soyut ya da figüratif biçimci yaklaşımlar alabildiğine çeşitlilik gösterirler. Bu amaçtaki anlayışlar daha çok Batı'da 1960-80 yılları arasında gelişen Pop-art ve Marcel Duchamp'tan kaynaklanan Dadacılık akımlarının etkisi altında gelişmiştir.

Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban ve Hüsni Koldaş gibi ressamalar ise toplumsal sorunları, anıtsal bir biçimcilik anlayışı aracılığıyla ele alan bir eğilimi temsil ederler. İfadeci ve eleştirel bir nitelik taşıyan figüratif yaklaşımlar, İstanbul'daki daha çok sanat eğitimi veren kurumların öğretim kadrolarında yer alan genç sanatçıların etkinlik ve amaçlarında belirginlik kazanan bir anlayış olarak görülmektedir.

Bazı toplumcu eğilimlerin de kendileriyle ortak biçimsel amaçları paylaştıkları bu sanatçıları arasında Alaattin Aksoy, Neşe Erdok, Mehmet Gülyüz, Ergin İnan, Kemal İskender, Balkan Naci İslimyeli, Özer Kabaş ve Paris'teki üretimlerini zaman zaman açtığı sergilerle Türkiye'ye taşıyan Gürkan Coşkun (Komet), Utku Varlık gibi ressamalar yer almaktadır.

1970'ler düşünce katmanlarında yeni oluşumların ortaya çıktığı dönemdir. Çünkü, materyalist gelişimler gösteren dünya üzerinde bu yıllar, yeniden insan ve onun özgür düşüncelerini gündeme getirecek arayışlara açılır. Sanatın, aklın ve düşüncenin katmanları üzerine eğilişinin bu yıllara rastlaması rastlantının ötesinde bir anlam taşır. Düşsellik, bilinçaltının durdurulamayan varsıllığı, düşüncenin ve aklın özüne ulaşma çabaları estetik bir duyarlılıkla yakalanmaya çalışılır. Hatta düşüncenin altının ötesine, maddenin özüne uzanan ussal bir serüvene, gerçekçi bir yaklaşımla açılmayı amaç edinir kimi sanatçıları. Utku Varlık, Mehmet Gülyüz, Komet, Burhan Uygur, Alaattin Aksoy, Neşe Erdok, bu anlatımın çevresinde düşünsel olarak bir bütüncüllük göstermelerine karşın ayrımlı konuları, ayrımlı anlatım biçimleri ve yorumları ile dikkati çekerler. Bu örnekler arasından, özellikle ifadeyi resmin anıtsal plastiğiyle bütünleştiren az sayıdaki sanatçıdan biridir Neşe Erdok...

9. 1980-2000 DÖNEMİ DÖNEMİ TOPLUMSAL GELİŞMEMİZ

Bu dönem dünya tarihinin gelişme doğrultusunu etkileyecek önemde gelişmelerle doludur. En önemli gelişme 1979 yılındaki İran İslam Devrimi ile kendini göstermiştir. İran İslam Devrimi İran'la sınırlı bir devrim olarak kalmamış, Batı medeniyeti ile İslam dünyası arasındaki ilişkileri altüst etmiştir. Aynı yıl Nikaragua, gerçekleştirdiği bir bağımsızlık devrimiyle birlikte ABD mihverinin dışına çıkmıştır. Hemen arkasından SSCB'nin Afganistan'ı işgal ettiğini görmekteyiz. Soğuk savaş daha da ısıtan bu gelişmelere Batı medeniyetinin cevabı topyekün bir karşı saldırı niteliği taşımaktadır. İran'a başarısız bir Amerikan askeri müdahalesi, Türkiye'de askeri bir yönetimin (12 Eylül) kurulması, Polonya'da Batı yanlısı bir sendikal hareketin kışkırtılması, Irak'taki Saddam yönetiminin İran'la on yıl sürecek bir savaşa sokulması, İsrail'in Lübnan'ı işgal etmesi, Yunanistan'ın NATO'nun askeri kanadına geri dönmesi gibi olaylar Batı'nın kendini tahkim etmesi olarak anlaşılmıştır. Arkasından ABD'nin, Yıldız Savaşları denilen ve dünya tarihinin en büyük askeri bütçesi gelmiş, 20. yüzyılın büyük değişmelerle sona ereceğinin işaretleri gözükmuştür. Nitekim, ele aldığımız dönemin ilk yarısı sona ererken Berlin Duvarı yıkılmış (1989) Avrupa'nın siyasi coğrafyası değişmiş, SSCB dağılmış, sosyalist sistem çökmüş ve soğuk savaş bitmiştir. Fukuyama bu değişimi, "Tarihin Sonu" diye nitelendirmiştir.

Dünya tarihi çapındaki bu değişimlere "milli sınır"ları kaldıran, finansal sermayeye sınırsız dolaşım imkanları sağlayan, üretimden çok ticaretin gelişmesine önem veren monetarist ekonomi siyaseti eşlik etmiş, sonuçları da "küreselleşme" olarak adlandırılmıştır.

9.1. Dönemin Türkiye'sinde Şu Gelişmeler Yaşanır:

9.1.1. Ekonomik Alanda Gelişmeler:

Monetarist dünya ekonomik gelişmesine uyum sağlamak için ekonomik sistem adım adım libere edilecektir. İthal ikamesinden ve iç pazar için üretimden vazgeçilecek, ihracat için üretim politikası benimsenecektir. Karma ekonomik modelden çıkılıp kamu ekonomisinin özelleştirilmesine başlanacaktır. Tarım

üretiminden büyük ölçüde vazgeçilmesi, Dünya Ticaret Örgütü'ne girilmesi, iç ve dış borçlanmaya dayalı iktisat politikasına bağımlı hale gelinmesi dönemin karakteristik özelliği olacaktır. Eskiden “dışa bağımlılık” olarak tanımlanan anormal durum genelleşecek, normalleşecek ve adına “küreselleşme” denilecektir. Küreselleşme (globalizasyon) denilen ve iktisadi ilişkiler alanıyla sınırlı tarihsel olgu, akademik gayretlerle de desteklenerek yirmi yıl gibi bir zaman aralığı içinde felsefe, siyaset, kültür, sanat vb. bütün faaliyet alanlarını kapsar bir kavram haline dönüştürülecektir. Türkiye de bu tartışmaların içindedir. 1980-2000 döneminde insanlığın gündemine yeni bir evrensel olgu daha düşecektir, bu da “Çevre Sorunu”dur. Almanya’dan başlayarak Avrupa’ya ve daha sonra çeper ülkelere yayılan Çevre Sorunu önceleri marjinal bir politik tutum konusu iken, giderek hükümetlerin ve toplumların başlıca konusu olacaktır. Bu gelişme “Yeşil Hareket” adı altında Türkiye’de de filizlenecektir.

9.1.2. Siyasal Alanda Gelişmeler:

1980-2000 arasındaki siyasi gelişmelerin en önemlisi toplumu dar kalıplar içine sıkıştıran 1982 Anayasasıdır. Merkezi devlet güçlendirilmiş, demokrasinin toplumsal tabanı daraltılmıştır. 1984 yılı yazından başlayarak, PKK adıyla kurulan ve Kürtler adına Türk Devleti'ne karşı silahlı mücadele yürüten örgütün ortaya çıkması ve büyümesi dönemin bir diğer toplumsal-siyasal olgusudur. Sendikal hakların anayasa ve kanunlarla daraltılmış olması da demokrasiyi körleştiren faktörden sayılmalıdır. Dünya Ticaret Örgütü'ne girilmesi ve anlaşmaların yapılmaya başlanması ile birlikte küreselleşme olgusu Türkiye için somut bir hadise haline gelmiştir. Ulus devletin vazgeçilmez görünen bazı egemenlik haklarından vazgeçmesi Türk devlet ve siyaset kültürüne yeni bir gelişme olarak girmiştir. 1995 yılında Avrupa Gümrük Birliği'ne girilmiş ve Türk imalat sektörü bu gelişme sonucu büyük sarsıntı geçirmiştir. Döneme özgü ve halen devam eden önemli bir siyasi gelişme ise İslami kimliği aynı zamanda siyasi kimlik olarak kullanan politik bir partinin 1995 seçiminde en büyük parti haline gelmesi ve liderinin Başbakan olmasıdır. Türkiye'nin Batı dünyası ile ilişkilerini risk altına sokan bu gelişmenin önu Post-Modern nitelikli bir askeri müdahale ile kesilmiştir.

10. 1980-2000 DÖNEMİ KÜLTÜR VE SANAT DİNAMİKLERİ

Dönemin ilk yarısına askeri rejim, ikinci yarısına askeri rejimden görece çıkış süreçleri egemen olduğu için bu durumun kültür ve sanat alanındaki gelişmelere etkisi genel anlamıyla olumsuz olmuştur. Sinema ve tiyatro faaliyetlerinde renkli-televizyon yayınlarına geçilmesi nedeniyle 1982 yılından itibaren başlayan hızlı daralma kalıcı bir eğilim haline gelmiş, 1990 yılından özel televizyonların kurulmasıyla ve çoğalmasıyla birlikte kültürün kitlesel boyutunda TV hakimiyeti gerçekleşmiştir. Kültür içinde eğlence boyutu genişlemiştir. Dönemin kültürel bir başka gelişmesi toplumsal temanın gündemden düşmesi bireysel tema'nın ilkel bir basamakta kalarak genelleşmesidir. 1980 öncesinin demokratik ve diri toplumsal değerleri 1980 sonrasında "savrulma" olarak değerlendirilmiş ve çubuğu tersine bükercesine dönülen birey, gerçek anlamda bireyin tam anlamıyla oluşmadığı (Fethi Naci) toplumumuzda yozlaşmış (maganda vb.) birey karşımıza dikilmiştir. Bu durum, vaktiyle eleştiri konusu olan "elit kültür'ü" aranan kültür haline getirmiştir.

Bu kaotik kültürel gelişmenin freni, bir hayli birikim sağlamış ve modernleşmiş olan burjuva kesimden çıkmıştır. Bankalar, holdingler ve sivil toplum kuruluşları kültürel ve sanatsal faaliyetlere koruyucu ve destekleyici açıdan yaklaşmışlar ve toplumun hayat damarlarından hiç değilse birini ayakta tutabilmişlerdir.

11. 1980-2000 DÖNEMİNDE TÜRKİYE'DE RESİM SANATI

1980 Dönemi Türkiye'sinde resim sanatına bakış 1980'lerde güncel olarak rağbet gören eğilimlerin başında yeni Ekspresyonizm gelmektedir. Şimdilerde demode olan bu eğilim sadece bazı orta kuşak sanatçılarının üsluplarına yansımakla kalmamış, genç sanatçılar arasında da epey taraftar bulmuştur. Gerçekte, başında "Yeni" ön takısına karşın, günümüz Ekspresyonizm'inin 1910'ların ekspresyonizmi ya da Amerikan soyut dışavurumculuğundan önce yer alan ve Freud ile Jung kökenli imajların temel biçimlerini oluşturduğu Ekspresyonizm'den hemen hemen hiç bir farkı yoktur. Yeni ekspresyonizmin batı sanatında gündeme gelişi daha çok Clement Greenberg'ün kuramsal temelini çizdiği Formalizme karşı bir tepki olarak değerlendirilmektedir. Yeni Ekspresyonizm'in Türk sanatında gördüğü göreceli yaygın ilginin nedenleri ne olabilir diye düşünüldüğünde, bu nedenler, kısaca şöyle sıralanabilir:

1) 1980 sonrasında özellikle yaratılan de-politizasyon ortamının, aslında muhalif olmayan bir anlayış olan Yeni Ekspresyonizm'in yaygınlaşmasında etkili bir rolü olmuştur. Bu yönüyle Yeni Ekspresyonizm'in, 1970'lerdeki ajitasyon ve propaganda amaçlı duygusallığın kişiselleştirilmiş bir uzantısı olduğu söylenebilir.

2) Toplumun genelindeki batı öykünmeciliği, sanatsal planda da benzeri bir öykünmeciliğin gelişmesini doğrudan ya da dolaylı olarak özendirmiştir. Öte yandan batı sanatının son on yıldır gündeme getirdiği Post-Modernizm'in genel bir dönem olarak Türk sanatını etkilemediği söylenemez. Ancak daha önce de işaret edildiği gibi, Türk sanatında 1960 ve 70'lerde gelişmeye başlayan yeni figürasyon bugünkü düzeyinin yanı sıra, özellikle yaşadığı imaj patlamasını da, Post-Modernizm'e değil büyük oranda kendi geçmişine borçludur. Gene de, 1980'lere figüratif eğilimlerde görülen her olguyu ya da değişikliği bu anlayışların artı hanesine yazmak mümkün değildir. Çünkü, figürasyon adı altında gerçekleştirilen üretimin bir bölümü bu alandaki bir derinleşmeye özdeşken, bir diğer bölümü de aynı orandaki bir çözülmeye eşittir. Sonuç olarak denilebilir ki, hangi eğilimden olursa olsun, günümüzde "duvarı süsleyen nesne olmaktan çıkıp zihinsel bir işlemin konusu haline geldiği" öne sürülen sanat yapıtının geleceğini; yani gerçekten zihinsel bir işlemin

konusu haline gelip gelmediğini, biçimcilik ağırlıklı anlayış ile içerik ve insan sorunları ağırlıklı anlayış arasındaki ilişkilerin sanat ortamına yansıyan biçimleri belirleyecektir.

11.1. Dünya ile Eşzamanlı Olarak Türkiye’de Yeni Dışavurumculuk

1980’li yıllarda, başka yerlerde olduğu gibi sanat pazarı ciddi bir canlanma yaşadıysa da, bu sanat yatırımı bilgiden, öngörülü bir planlamadan yoksundu. Yerel sanat pazarı, sanatçının içe dönük durumunda bir açılma yaratmış olabilir, ancak ona uluslararası rekabet içinde yer alma olanağı vermedi.

“Türkiye’de modern-sonrası üretimin özellikleri 80’li yılların ortasında gündeme geldi. Modernin yüz yıllık geleneğinin bir biçimde tüketilmesi ve modernin kendine yeni açılımlar araması anlamına gelen bu süreç, Türkiye’de kendine özgü nitelikte Modernizm’in tamamlanmamışlığı içerisinde gerçekleşmeye başladı. Her şeyin sonu geldi duygusu Türkiye’de 80’den sonra yaşanmaya başladı. Modernden köktenci bir kopuş yaşandı mı sorusuna gelince, bunun yanıtı, Türkiye’de her yönüyle tamamlanmış bir Modernizm yaşandıysa, bu Modernizmle hesaplaşma da her yönüyle gerçekleşmiştir. Yaşanmadıysa, hesaplaşmada tamamlanmamışlık içindedir, olmalıdır. Eğer Türkiye’de modern sanat sürecinde, söz gelimi 1920’lerle 1950’ler arasında Konstrüktivizm, Dada ve Sürrealizm gibi belkemiği olan akımlar yaşanmamışsa, büyük ölçüde tinselliğe yatırım yapan Dışavurumculuk ve toplumsal gerçekliğe yatırım yapan eğilimler yeğlenmiş ise, bu bir tamamlanmamışlık göstergesidir. Toplumsal eleştiri, surrealist imgeler ve kavramlar 1970’lerden başlayarak resimde görülür; Neşet Günal bu eğilimin kaynağı olarak gösterilir.

Bu bağlamda örneğin 80’li yıllarda toplumsal eleştiri 1930-40 yılları arasında doğan Mehmet Gülerüz, Özer Kabaş ve 1940-50 arasında doğan Neşe Erdok, Komet, Alaattin Aksoy, Nur Koçak’ın resimlerinde belirginleşmiştir. 1950-60 arasında doğan kuşak ise, toplumsaldan bireyselle doğru bir yol almıştır. Siyaset dışında kalan, bilinçaltını ve bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı bir çok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri gibi) vurgulayan bir

eleştiri içeren resim üretilmiştir. Bu resim geçmişten tam anlamıyla kopuk olmamakla birlikte, kendi başına buyruk bir nitelik taşır. “¹³

“Bu çelişkileri yaşayan bireyin sesini çıkarabilmesi ise Batı toplumlarındakinden çok daha ezici bir baskıyla engelleniyordu (en azından 80’li dönemler). Hiçbir TürkYeni Dışavurumcusu elinde fırça ya da püskürtme boya ile sanatsal amaçla olsa bile duvarlara resim yapamaz, yazı yazamazdı. Sanatçı bireye tanınan özgürlük alanı tuvalin boyutlarıyla sınırlıydı. Çelişkileri bu denli iç içe yaşadığımız halde insanlar arasında iletişimin bu denli koparılmış olması şaşırtıcıdır. Bugün espasın hala kimin tarafından yaratıldığı, kimin kimden önce kullandığı, kimin kimden daha iyi desen çizebildiği ya da figür mü yapılsın yoksa soyut mu gibi ilkel, zırva sorunların tartışıldığı bir sanat ortamının toplumsal, ekonomik, politik sorunlar karşısında acizliği ve bu büyük yaşamsal sorunlar yanında sanatın kendi küçük, doyumsuz savaşımını sürdürmesi belki de ülkemize özgü en dramatik görüntüdür. Ülkemizde Batı sanatındaki kuramlar, bildiriler, dizgeler, yöntemler oluşturulamamıştır.”¹⁴

“Türkiye 80’lerde patlak veren Yeni Dışavurumculuğa, olayın gerçek oluşum biçimiyle, yani Minimal ve Kavramsal sanata bir tepki, yeni bir kuşağın bireysel, özgün yaklaşımı, arada geçen akımların sentezinden etkilenmiş Yeni bir dışavurum olarak algılamadı. Olay biçimsel açıdan, kendi ortamında, tutucu izlenimci resme karşı modern bir tavır olarak basite indirgendi ve 1910’un Avrupa’sı gibi yaşadı. Batı’daki ilgi Minimal ve Kavramsal akımların 70’li yıllarda getirdiği boşluğu doldurma sevdalarından, bir tuval resmine dönüş tavrı getirdiğindedir. Bizde farklı algılanması da doğaldı çünkü Türkiye zaten tuval resminden çıkmamıştı ki ona dönüş yapsın. Her ne kadar Şükrü Aysan, Adnan Çoker gibi sanatçılar minimal ya da kavramsal sanatı savunmuş olsalar da bu akımlar hiçbir zaman Türkiye’de dolu dolu yaşanmadığından bunların insanlarda yaratacağı bir tuval resmine, boya, insan konulu gerilimli resimlere özlemi de oluşmamıştır. Bunun nedeni tabii ki bu değerli sanatçıların yetersizliklerinden kaynaklı değildir. Türk insanının soğuk, donuk,

¹³ MADRA Beral, “Çağdaş Sanat Merkezi”, <http://www.btmadra.com/articles/articles.html>

¹⁴ BEYKAL Canan, “Dışavurumculuk”, Kalın-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Sayı: 7, 1988

objektif, soyut akımlara karşı aradığı kendine göre açıklamaları, geleneksel tuval olayını ve konuları burada bulamaması ve olayı yanlış şekilde bile anlamaya yetecek bilgi birikimine sahip olamamasıydı.”¹⁵

Ülkemizdeki resim sanatının tuval resmi geleneğinden geldiği, bu nedenle de resimsel sorunların her zaman bu olgu etrafında tartışıldığı görülür. Sürekli biçimsel düzlemde yansıtılan sorunlar sebebiyle, Türk Yeni Dışavurumculuğu'nu Batı sanatındaki görünümü gibi, yani kurama karşı bir çıkış niteliği yoktur- zihinsel sanat olgusunun tüketilmesi ardından gelen bir karşıtlık olarak değerlendirebilmemiz olanaksızdır.

11.2. Türk Yeni Dışavurumculuğunda Farklı Eğilimler

“1980’li yıllarda ülkemizde etkin olarak yaşanan ve hala da önemli akımlardan biri olmayı sürdüren Yeni Dışavurumculuk Akımı'nın kabulünde, uygulamasında ve sürekliliğinde etkin olarak rol oynayan iki kuşak vardır. Biri Mehmet Güleriyüz, Alaattin Aksoy, Komet, Neşe Erdok gibi 60’lı ve 80’li yıllar arasında sergileri ve çalışmalarıyla etkin olan kuşak, diğeri de başını Bedri Baykam’ın çektiği –ki Yeni Dışavurumculuğun 80’lerden sonra Türkiye’de yer tutmasında önemli bir yere sahipti– Hale Arpacıoğlu, Murat Başaran, Murat Sinkıl, Fuat Acaroğlu, Yavuz Tanyeli, İrfan Önürmen, Metin Talayman, Muharrem Pire ve pek çok sanatçıdan oluşan genç kuşak sanatçılar. Bunun yanında 80’li yıllarda resim-sanat ortamına galerilerin ve koleksiyoncuların katılması gibi geç kalmış gelişmelerde bu patlamada ciddi bir yer tutuyordu. Bu anlayışa 1990’dan sonra katılan, Hüseyin Ertunç, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Elif Ayter, Gonca Sezer, Gülden Artun, Murat Morova, Emre Zeytinoglu, Murat Sinkıl, Noyan İnanç, Atilla İlkyaz, Elvan Alpay, Şirin İskit, Selim Atlan, Atlan Çelime, İnci Eviner, Argun Okumuşoğlu, Esat Tekand, Şahin Paksoy, Mahir Güven, Mevlüt Akyıldız ve Kemal Önsoy vb. özgün yapıtlarıyla bu eğilimin ülkemizdeki gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.”¹⁶

Dönemin figür çıkışlarından biri diyebileceğimiz sergilerden ve aldığı tepkilerden bir örnek aşağıdadır.

¹⁵ BAYKAM Bedri, “Boyanın Beyni”, İstanbul, Ekim 1990, sf: 147

¹⁶ <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691>

12. FİGÜR AĞIRLIKLIL RESİM

“Neşe Erdok, Özer Kabaş, Kemal İskender, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Sabahattin Tuncer, Ercüment Tarhan, İrfan Onürmen, Ahmet Umur Deniz’den oluşan ve son yıllarda açtıkları figür ağırlıklı grup sergileriyle dikkatleri çekerek çeşitli sanatsal kavramların tartışılmasına neden olan topluluğun üyelerinden Kemal İskender’le konuştuk.”¹⁷

Neden ve nasıl biraraya geldiniz?

-Ortak bir geçmişi ve sanat görüşünü paylaştığımız için Özer Kabaş dışında arkadaşlarımızın hemen hepsi, Akademi’de Neşet Günal atölyesinden yetiştiler. Tutarlı kişiliği insancıl yaklaşımı ve sistematik eğitim bilinciyle Neşet Hoca’nın hepimizin yetişmesinde etkili katkıları oldu. Biraraya gelişimizin nedeni, sadece gördüğümüz ortak eğitim değil elbette. Daha başka nedenler de var. Bilindiği gibi Neşe Erdok, Özer Kabaş, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş ve ben uzun bir zamandan beri Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde öğretim üyeliği yaptık. Şimdi de aynı Üniversite’nin Grafik Anasanat Dalı’nda görevliyiz. Kurumda geçirdiğimiz yıllarda hem birbirimizi yakından tanıma fırsatını bulduk hem de dünyaya bakış açımız ve sanatsal yaklaşımımız arasında bazı ortak noktalar olduğunun farkına vardık ki bunların da başında insancıl bir yaklaşımla figür ağırlıklı bir resim anlayışı üzerinde odaklanmak geliyordu. Bir araya gelişimizin nedenleri kısaca bunlar.

Genç arkadaşlarımız ise sanatsal gelişmelerini ve bizimle ortak yanlarını başından beri izlediğimiz kimseler.

Bazı sergileriniz "olmadık" tepkiler çekti yanılmıyorsam. Sizce bunun nedeni neydi?

- Evet, Mart Nisan 1988’de Kayaalp Sanat Galerisi’nde açtığımız sergi gerçekten “çarpık” bazı tepkiler çekti. Bu geniş bir kesimden kaynaklanan bir tepki değildi aslında. Kendi sanatlarını Ülke sanatının mihenk taşı saymak gibi yüce bir

¹⁷ Milliyet Sanat Dergisi

densizliği yaşayan, akademik otorite meraklısı bir iki ad ile onların çevresindeki klik yoğun bir karalama kampanyası açtı. Çeşitli basın organlarına demeçler verildi, yazılar yazıldı... Ve bugüne kadar uzanan bir “çağdaşlık” tartışması başladı. Çağdaşlık nedir? Kim çağdaş kim değildir? Diye.. Doğrusu bugüne kadar bu haksız tepkilerin ve karalama kampanyasının nedenini anlayabilmiş değilim. Bir de ilginç olan şu: Bize gelinceye kadar bu tür karalama kampanyadan daha çok laf ve dedikoduyla sınırlı kalırdı. Bize karşı açılan savaş ise bütünüyle basın yoluyla yürütüldüğü gibi son derece organize bir boyut da içeriyordu.

- Neden böyle sert ve organize bir tepki?

- Öyle sanıyorum ki, bu tepkiler sergi broşürümüzde açıkladığımız sanatsal görüşlerimizin yanlış anlaşılmasından kaynaklandı ya da yanlış anlamak bu çevrelerin işine geldi belki de... Çünkü her sanatsal yaklaşımı aynı oranda geçerli sayıp “Batı taklitçiliğini” ve kendi içine kapanma anlamına gelen yerelliğin “bizdenlik” ayrımını aynı oranda reddedişimizi, bunlar kendi konumlarına karşı bir tehdit saydılar. Bu çevreler 1980 öncesinde çeşitli toplumsal eğilimlerle flört etmek zorunda kalmışken 1980’den sonra gittikçe yayılan de-politizasyon ortamında bir yandan sanatsal sorumsuzluğu öngören bir anlayışı yaygınlaştırmaya çalışırken öte yandan da kendi sanatlarını Batı akımlarının 25-30 yıl önceki biçimlerin uyarlama aşamasını yaşıyorlardı. Dahası bir tür yabancılaşma anlamına gelen bu yozluğu eğitime de yansıtımlardı. Aslında ilk sorunuza değinmiş olacağız. Çünkü bizim “figür” kavramı çevresinde bir araya gelişimiz biraz da bu yaygınlaştırılmaya çalışılan genel sorumsuzluğa ve yozluğa kavram kargaşası ve değerler spekülasyonunu yaşayan sanat pazarı, bir yanda sahte çağdaşlık kalkanı arkasına sığınan beceriksizler yığını (beceriksizler diyorum, çünkü bunların bütün beceribildikleri iki çizgi bir noktayı yan yana koymak ya da en fazla renkli dergilerden kesilmiş çeşitli resim parçalarını bitiştiren) bir yanda “sanat buysa eğer bunu bende yaparım” diye ortaya atılan amatörler, bir başka yandan da biz.

-Sizin "figür" ağırlıklı anlayışlarınızı, sanatsal bir yozlaşmaya, bir çarpıklığa kendi duyduğunuz tepki mi belirledi?

-Bu bir önceki kuşağa karşı çıkma sorunu değil yalnızca. Elbette bize karşı oluşturulan tepkinin önde gelen kimseleri altmış yaş dolayında oldukları için biz de önceki kuşak sayılabilirler. Ancak biz, Türk sanat çevrelerinde adeta kurumsallaştırılmış bir bağnazlığa, üstelik de sanatta ilerencilik adına kurumsallaştırılmış bir tekdüzlüğe karşı çıkıyorduk. Örneğin bir dönem gelmiş Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu vb. gibi D Grubu üyeleri Akademi'nin eğitim kadrolarına yerleşmişler. Bunlar Kübizm'in çoktan ortadan kalktığı bir dönem Akademi'de Kübist dogmaları ve kuralları öğretmişler. Bunu da ilerencilik saymışlar. Ancak bu arada dünya sanat kurumlarında ne gibi gelişmeler olmuş, hangi yenilikler geliştirilmiş, bununla ilgilenememişler bile. Ama bunlar bu uygulamayla Türkiye'de sistematik aktarmacılığı başlatmışlar. Ve moda olmuş yürümüş. Moda dediğim şu: Her Batı çıkışlı akım oradan uzun bir zaman geçtikten sonra farkedilmiş. Farkedilir farkedilmezde, çelişkilerinden soyutlanmış, kökeninde taşıdığı muhalefet duygusundan arındırılarak depolitize edilmiş sonra da geriye kalan posası Türkiye'ye aktarılmış. (Bu işlem hala büyük bir hızla devam ediyor.) Adına da çağdaşlık denilmiş. Ve bu çağdaşlık her defasında çok çabuk eskiyerek gündemden düşmüş. Ancak bu günkü taklitçiliğin geçmiştekilerden bir farkı var, geçmiştekiler hiç değilse biraz yetenek sahibiydiler, oysa günümüzdekilerin sanatta "risk alma" maskesi altında yaptıkları saçmalıklar bütünüyle sanatsal beceriksizliklerini örtmek amacını taşıyor. Biz elbette bu saçmalıklara karşı olmak amacıyla belli bir anlayışı benimsemiş değiliz. Aslında başından beri geliştirmeye çalıştığımız sanat anlayışlarımız tepkiselliği dolaylı ve rastlantısal. Daha doğrusu bizim anlayışlarımızın dayandığı biçim ve değerler taklit olmadığı için sanatsal yozlaşmanın başta edildiği bir dönemde yani bir diğer deyişle " Türk sanatının Batı'yı taklit etmekten başka bir çaresi yoktur" mesajının yeniden geçerli kılınmaya çalışıldığı bir aşamada kendiliğinden tepkisel bir boyut kazandı. Kaldı ki sırf oda değil figür, ağırlıklı yaklaşımımızı insani bir içeriği yeniden anlamlı bulmak amacıyla da biçimliyorduk. Figür, insani içerik gibi Resim tarihinin gelişmesinde baş

köşeyi işgal etmiş kavramlar Türkiye'de öteden beri formalist çevreleri rahatsız etmiştir zaten. Bu kavramlarla biraz ilgilenmek bile karşı çıkan bir kimse konumunda olmanız için yeterli bir gösterge sayılabiliyor her nedense.

- Bu kavramların ne gibi bir sakıncası var? İnsanlık varolduğu sürece varolmuş bunlarda?

- Elbette, hiç bir sakıncası yok. Ama bizim için yok. Oysa bu kavramlardan karanlık bir gecede hayalet görmüş gibi korkanlar var. Özellikle günümüzde taklitçiliğin bayraktarlığını yapanlar korkuyor bunlardan. Sanatı salt bir biçimsel oyun olarak değerlendirenler de. Kısaca sanatı işleyecek insani bir özü olmayanlar diyelim.

Bize gelince, biz sanatın sıradan bir oyun olmadığına inanıyoruz. Sanat her dönemde belli gereksinimlerden doğmuş ve belli gereksinimleri karşılamıştır. Bu gereksinimlerde insan ve toplum tarafından belirlenmiştir. Sanat ise bu gereksinimleri karşılama sürecinde yaşanan “yenilikler” silsilesinden başka bir şey değildir. Bu nedenle biz, inanıyoruz ki resim insan için yapılıp, konusu da malzemesi de insandır. Bu gerçek belli bazı spekülatif ve aşırı biçimci akımlar dışında kalan sanat anlayışlarının tümü için geçerlidir. Ben kendi adıma temelinde “insan” olmayan bir sanatı uğraşmaya değer bulmuyorum. Özünde insan olmayan bir sanat için sanatçı olmaya değmez bence.

Ne anlamda insan?

-Bütün boyutlarıyla insanı insan kılan özellikler, sevgiler, çöşkular, özlemler, acılar, düşler, vb. gibi. Ve de bunların zaman ve mekana bağlı özel biçimleri. Belirleyici nesnel koşulları insan eyleminin, insan gerçeğinin tüm çeşitleriyle yansıtılması anlamına gelir bu. Nitekim figür ve insan gerçeğinde bütünleşmekle birlikte yaklaşımlarımız arasında büyük farklar da var. (Bu fark sanatçı olmanın gereği zaten) mizahtan drama bireyselden toplumsala, sadelikten anlatımcılığa, gerçekçilikten gerçeküstücülüğe kadar farklı platformlarda çeşitlenen yaklaşımları temsil ediyoruz. Figür ve insan ama hepimizin figür ve insandan anladığı başka başka şeyler.

-Sizce figür resminin ve insan kavramının Türk resmindeki yeri nedir?

“-Türk resmi başından beri figür ağırlıklı bir gelişme göstermiştir. Sanatta aşırı Batı yanlısı bir anlayıştan doğan D Grubu’nun sanatı bile figür ağırlıklıdır. Ancak onlarda söz konusu olan biçimsel bir figür anlayışıdır. Bir diğer deyişle figür herhangi bir nesne gibi ruhsuz ve katı bir boyut içinde ele alınmıştır. Öte yandan 1955-70 arasında Türk resminde daha çok soyut anlayışlarının etkili olduğu görülüyor. Ve gene bu dönemde “soyut somutun ileri bir aşamasıdır”, düşüncesinden hareketle figür küçümseniyor. Oysa aynı sıralarda figürü sanatının temeli olarak seçmiş ve insani bir içerik çevresinde biçimlendiren önemli adlar var. Sözelimi Neşet Günel, Nuri İyem, Nedim Günsür, Cihat Burak gibi. İnatla ve ödünsüz bir şekilde direnmiş bu sanatçılar kendi anlayışlarında ardından figürün resme en çok girdiği insani içerğin özellikle vurgulandığı 1970’lere geliyor. Ne varki 1970’lerde figür resmini basit bir slogancılığa indirgeyen şematik ve olumsuz yaklaşımların da yeri büyük, en azından nicel olarak. Bundan daha çok gerçek sanatçı kişilikler zarar gördüler. Ve geldik 1980’lere. 1980’lerin değerler kargaşası ortamında soyut resme yeniden dönüldüğünü, dışa açılma politikası bağlamında Avrupa’dan vazgeçilerek, Amerika’nın yeniden keşfedildiğini, öncü, çağdaş, çoğul vs. sanat bağlamında ne olduğu belli olmayan sanat anlayışlarının giderek hızla çoğaldığını görüyoruz. Düşünce ve sanat yankesiciliğinin hızla arttığını da.

Bütün bunlara karşılık insani içerikte bütünleşen figür resminin de giderek bilinç kazandığını ve geliştiğini...”¹⁸

¹⁸ A.g.e.

13. TEMATİK BAĞLAMDA İNSAN FİGÜRÜ RESMİ YAPAN RESSAMLAR VE SERGİLER

“1960’lı yıllarda Yeniler Grubu’nun sanatçılarından Nuri İyem’in 1964’te başlayan ve devam eden toplumcu dönemiyle karşılaşıyoruz. Kadın portreleri, zihnimize yerleşen en önemli eserleri arasında yer alıyor. Akıllarda yer etmesinde ki sebeplerin başında; sıradan portre geleneğinde olmayışlarıdır. Özel bir kişinin karakterini yansıtmıyor, Anadolu kadınının, genel karakterini işliyor. Büyük kadın başlarında, çoğunlukla sitem, acı, öfke, dehşet; zaman zaman sevgiyi ya da ümitsizliği, tedirginliği ifade eden yüzlerle karşılarız.”¹⁹

Yine Yeniler Grubu üyelerinden Mümtaz Yener’in 1965’ten itibaren, karıncalara ve onların yaşamlarına yöneldiğini görüyoruz. 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.

Mümtaz Yener



R.1: “Karıncalar geliyor”, 1968

¹⁹ www.msxlabs.org/.../227058-toplum-hayatini-yansitan-eserler-nelerdir.html

“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. 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.

Cihat Burak 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. 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 hüznü ve tutkuya da yer vermiştir. Hüznü ve acıyı yansıtan en çarpıcı eserlerinden biri, özellikle o dönemde ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve siyasal düzenin etkisiyle ortaya çıkardığı “Şairin Ölümü” isimli resmidir. 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.

Neşet Günal ve Nedim Günsür resim'e ilk başladıkları yıllardan itibaren, toplumsal görüşü benimsemiş bir anlayışta resim çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Neşet Günal, 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... Tam da bu noktada, Neşet Günal'ın resim anlayışına daha yakından bakmakta yarar görüyorum...”²⁰

Neşet Günal'ın Resim Anlayışı ve Dönem İçindeki Rolü

“Neşet Günal, figüratif Türk resminin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren en önemli ve özgün temsilcilerinden biridir.²¹ Neşet Günal 1923 yılında Nevşehir’de dünyaya gelmiştir. İlkokulu Koçhisar’da, ortaokulu Nevşehir’de tamamlayan sanatçının ortaokul yıllarında resme olan merakı, o dönemde sürekli bir resim öğretmeni olmamasına karşın kısa bir süre için sanatçının okuduğu okula resim öğretmeni olarak atanan ressam Kemal Zeren’in dikkatini çekmiş, sanatçının ortaokuldan mezun olmasının ardından öğretmeni ve ilçenin belediye başkanının girişimiyle, 1939 yılında Neşet Günal 13 lira burs ile İstanbul’daki Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne girmiştir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde ilk hocaları Sabri Berkel ve Nurullah Berk’ten desen eğitimi aldıktan sonra, Leopold Lévy’nin isteğiyle Lévy Atölyesi’nde eğitimini sürdüren sanatçı, kendinden yaşça daha büyük olan Nuri İyem, Turgut Zaim, Avni Arbaş, Selim Turan gibi ressamlarla dostluk kurmuş, onların çalışmalarından istifade etmiştir. Sanatçı kendi sözleriyle bunu şöyle ifade eder: “Nuri’lerden, Selim’lerden, Turgut’lardan, hatta Avni’lerden atölyede çok şeyler öğrenmiştim. Çünkü onları çalışırken görüyor, yaptıklarını izliyordum. Onlar uzun yıllardan beri çalışıyorlardı ve bana göre daha deneyimliydi.” Babasını erken yaşta kaybeden Günal, annesi ve kardeşlerine destek olmak amacıyla Devlet Matbaası’nda harita işleri, Ses Tiyatrosu’nun afişlerini yapar, bir buçuk yıl kadar da Ankara Devlet Tiyatroları’nda “realizatör” olarak çalışır. 1946 yılı, sanatçının Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olduğu yıldır. Aynı yıl UNESCO Paris Uluslararası Resim Sergisi’ne katılır ve Avrupa’ya resim eğitimine gönderilmek üzere açılan sınavı kazandığı halde gidemez. 1948 yılında devlet bursu alarak Paris Ecole Nationale Supérieur des Beaux Arts’a fresk ve duvar resmi eğitimi almak üzere gönderilmiştir. Burada önce Lhote’un atölyesine giden sanatçı, Lhote’un biçimci eğitim sisteminden sıkılarak Léger atölyesine girmiştir. Paris’teki eğitimi sırasında

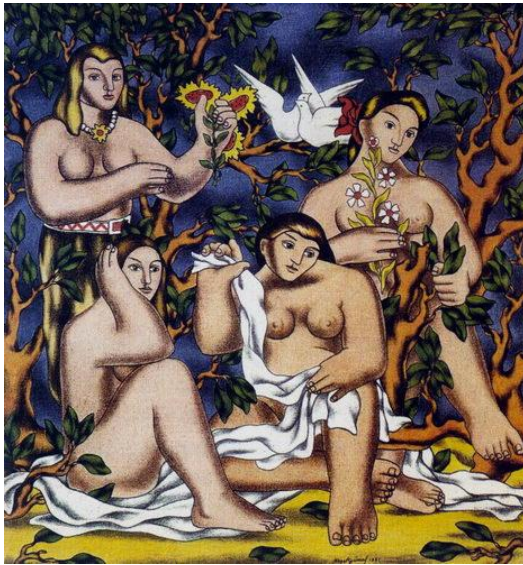
²⁰ A.g.e.

²¹ Antik Dekor Dergisi, sayı 94 sf: 122-129, www.antikalar.com

hastalanan sanatçı iki yıl kadar tedavi görüp, eğitimini tamamladıktan sonra, 1954 yılında ülkesine dönmüş ve burslu olarak gönderildiği için İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne asistan olarak atanmıştır. 1955'te ilk kişisel sergisini Ankara'da Helikon Derneği Galerisi'nde açar. Ertesi yıl Paris Okulu Sergisi'ne katılır, T.B.M.M. binasının resimlendirilmesi için görevlendirilir. Sanatçı burada "Bağlarımız ve Göreme" adlı yapıtlarını oluşturur, ardından Venedik Bienali'ne katılır.



R.2: Yaşama Neşesi”, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78x148 cm.



R.3: “Dörtlü Güzellik”, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 136 x126 cm.

1957-1958 yılları arasında Ankara Hacettepe Hastanesi'ne 30 metrekarelik iki ayrı fresk yapmış ancak bu duvar resimleri yangın neticesinde ortadan kalkmıştır. Bu yıllarda sanatçı bir de İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi'nde 22 metrekarelik bir

duvar resmi gerçekleştirir. 1958 yılı Günel'in İstanbul Şehir Galerisi'ndeki ikinci kişisel sergisini açtığı yıldır.1964'te Güzel Sanatlar Akademisi'ne atölye hocası olarak atanır ve aynı yıl Çağdaş Türk Grafik Sanatları Sergileri'ne ve İstanbul Galeri I'de açılan bir karma sergiye katılır. 1965'te Ankara'da Ajans Türk Matbaası'nın cephesine beton döküm mozaik kabartma işini gerçekleştirir. 1966 yılı sanatçının Tahran Bienali'ne katıldığı, 1969 yılı ise doçent payesini ve 30. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde "Kör Hasan'ın Oğlu" adlı yapıtıyla birincilik ödülü aldığı yıldır. Sanatçı, ertesi yıl profesör olarak atanır.



R.4: “Üç güzel”, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 185 x 149 cm.

“1970-1976 yılları arasında Pakistan'da Çağdaş Türk Resim Sergisi'ne, Yeni Delhi Bienali'ne katılır ve 1976'da Galeri Baraz'da üçüncü kişisel sergisini açar ve Maçka Sanat Galerisi'nde Beş Gerçekçi Türk Ressamı Sergisi'ne iştirak eder. 1975-1980 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü Başkanı olarak görev yapar. 1980-1982 yılları arasında dekanlık görevinde bulunduktan sonra, 1983 yılında kendi isteğiyle emekli olur. Sanatçı 1992 yılına dek altı kişisel sergi daha açmış, 26 Kasım 2002 tarihinde aramızdan ayrılmıştır. Günel'in resminde en önemli iki unsur olan, desende kusursuzluğu yakalama ve figüre sadakat, aslında figürle

başlayarak figürde kusursuzluğu yakalayarak figürü aşmak, onun ötesine geçmek hatta ondan kurtulmak amacını taşır. Sanatçının yaşamına biçim veren ilkelerin resminde de karşılığını aradığını görmek olasıdır. Bir görüntü ya da bir biçim sanatçıyı etkileyen salt unsur değildir, o nedenle Günal'ın resminin başlangıç noktasında bir biçim ya da bir görüntü aranamaz. Toplumsal yaşama biçiminin getirdiği sorumlulukların bilincinde olarak dünyaya bakış ile belirlenen biçime gösterilen özenli ilgi, sanatçının resminde renk ve biçim arasındaki dengeyi biçimin lehine doğru eğilen bir terazi düzeneği ile görselleştirir. Renk konusundaki yaklaşımını sanatçı şöyle ifade eder: “Ben uzun yıllar yeteneğimi, kişiliğimi sorguladığımda gördüm ki, akılcı yanım, yapıcı yanım daha güçlü. Renkçi coşuklara açık değilim. En renkçi olmak istediğim zaman bile rengin kendiliğinden yapının arkasına itildiğini görüyorum. Bu nedenle “deseni” yapıcı, kurucu öge, rengi de yardımcı öge olarak benimsedim.” Günal'ın rengi ikincil bir öge olarak görmesi, onunla hesaplaşma içinde olmadığını göstermediği gibi renge bir takım simgesel anlamlar katarak bu hesaplaşmayı sonraki yapıtlarında devam ettirir. Sanatçının erken dönem çalışmalarına baktığımız zaman onun rengi desene göre ön plana aldığı birkaç deneme ile karşılaşılır ki bu durum uzun sürmez. 1949 tarihli “Çıplak” adlı çalışması buna örnektir. Yatay ve dikeylerin belirlediği kompozisyonda çıplığın üst bölümündeki geometrik biçimde düzenlenmiş renkli alanlar, altta bacak ve ayakların yer aldığı bölümde organik bir hareketle karşıt bir oylumlama tavrı görülür. Burada desenin rengin yanında ikincil planda kalması, figürle mekân arasındaki ilişkinin, rengin biçimi bastırması nedeniyle sınırlı bir motif denemesi haline gelmiş, özellikle Matisse'in etkisi belirgin bir biçimde kendini duyumsatır olmuştur. Öte yandan sanatçının bilincinin süzgecinden geçerek yeniden biçimlendirdiği konu, doğa ile insan arasındaki bağa etki edecek unsurları kabul edemez. Çorak toprak su ile karşılaştığında yaşanan gerçeğin düşselleştirilmiş bir yöreye dönüşmesi tehlikesi, beraberinde insanın doğa karşısındaki çetin savaşını yumuşatabilme ihtimalini getireceğinden kompozisyondan ayıklanmıştır. Günal'ın resminde cinselliğe de atıf yapılmaz, çünkü bu da anlatılmak istenenin, mesajın doğrudanlığının önünde duran bir engeldir. Kompozisyonun solunda elinde yabasıyla duran erkek bir eliyle ağzını kapatmaktadır. Ellerinin ve ayaklarının aşırı derece büyük olarak gösterilişi insanlık durumunun ifadesinde kullanılan bir simge olarak değerlendirilebilir. Bu insanlık

durumunun diğere üyeleri, anneleri ölmüş, biri beşikte diğeri onun yanında yerde oturan çocuklardır ve bu çocuklar seyirciye bakmazlar. Beşiğin formu da oldukça dikkat çekicidir. Anıtsal figürler gibi beşik de iskelet haline gelmiş bir öküzü anımsatır ve yazgının suskunluğuna anıtsallığıyla vurgu yapar. Toprak sarısının egemen olduğu resimde renk çizgi ve desene göre üçüncü sırada kalır. Günal'ın resimlerinde anlatılmak istenen teatral bir düzenleme ile ön plana alınmıştır ve her şey gözümüzün önünde, yalın bir biçimde olur biter. Sanatçı, çocukluğunda doğrudan şahidi olduğu bir görüntüyü, tarlada çalışan annesiyle, hayalperest babası arasında kalan bir çocuğun geçmişe dair yaşantılarına biçim veren bir durumu burada somut, yalın bir insanlık durumu olarak sorunsallaştırmaktadır.”²²



R.5: “Yaşantı I”, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 185x140 cm.

²² A.g.e.

Günel'in üzerinde durduğu ve seriler halinde yaptığı bir başka konu ise korkuluktur. “Korkuluk” serilerinin ilki 1968 yılında yapılmıştır ve sanatçı daha sonra bu seriyi 1980’lerde devam ettirir.

“Yaşantı – I’ de (1958) sıradan bir ayrıntı olarak karşılaştığımız oyuncak korkuluk, yıllar sonra 1980’lere damgasını vuran bir diziye dönüşür. Günel’in yaşamı boyunca bilinçaltında gizlediği korkuluk deneyimini, o güne kadar izlediği yoldan sapmadan, bir dizi olarak gerçekleştirmeye karar verir kendi ifadesiyle, tüm resimleri arasında başyapıt niteliğini en fazla hak kazanmış olan çalışmaları bunlar. Bir başka deyişle, korkuluk dizisine, üzerinde ayrıca durulması gerektiğine inandığı yapıtlar arasında ilk sırayı verdiğini kolayca söyleyebiliriz.²³ Nitekim, söz konusu dizinin oluşum süreci de bunu doğrular; 1980’lerde başlı başına bir dizi oluşturan korkulukların ilk örneği 1968 yılında gerçekleştirmiştir; ancak, burada asıl vurgulanması gereken olgu, yapıtlar arasındaki zaman diliminin fazlaca bir önemi olmayıp, korkuluk temasının ilk günden beri Günel’i meşgul etmesidir; yirmi yıl boyunca yapmayı düşündüğü bu resimler, aslında çocukluk döneminin anılarıyla yüklüdür; Günel’in, öngördüğü resim dili açısından, öznel yaşantı içeriğiyle en fazla bu yapıtlarda hesaplaşma olanağı bulması, bir bakıma bundan kaynaklanır, “Bu dizi benim resmimin bir başka halkası. Yirmi yıldan bu yana yapmayı düşündüğüm resimler. Hepimizin her yerde gördüğü ‘Korkulukların’ Anadolu insanının ve benim çocukluk anılarımda başka bir yeri var. Rüzgar’da çarpınan korkulukların altında yatarken korkuyu yenme çabasını yaşadım. ‘Korkuluklar’, aradan geçen yıllar boyunca, ressam olarak beni düşündürdü; önce etkili ve olağanüstü görüntüleri, daha sonra ilkel üretim biçimlerinin geçerli ortamlarda boy göstermeleri bakımından ilgimi çekti. Onları resimlerimin belirleyici ögesi 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.”²⁴

²³ ERGÜVEN Mehmet, Neşet Günel Kitabı, Bilim Sanat Galerisi, 1996 sy: 166

²⁴ Neşet Günel, bu alıntı Feriha Büyükgünel ve Alpay Kabacalı ile yapılan söyleşi.

Ne var ki, bütün bunların ötesinde, 'Korkuluklar'ın bir başka anlamı daha vardır Günal için: “Bu dizi aynı zamanda umutlar, düşler, korku ve baskılarla geçen uzun yıllarımın resimsel hesaplaşmasıdır.”²⁵

Korkuluğun da, tıpkı sıvası dökülmüş duvar yüzeyi gibi, gerçekte soyut biçimlerden oluşması, bu umut ve düşlerin temsiline kendiliğinden katkıda bulunmaya hazır olduğunu gösterir bize. En azından, malzeme estetiği bağlamında, aslı amorph yapılar (şekil) içeren bir nesnenin temsili, gerçekçiliği zedelemeksizin sentaksla hesaplaşmaya çok daha elverişlidir. Günal, savunduğu ilkeye ters düşmeden, bozkır ortamında gerçeküstücülüğün sınırına dayanmıştır böylelikle. Ne var ki, resmin oluşum sürecini yönlendiren tasarıma baktığımızda, ilginç bir durumla karşılaşırız: Günal'da mekanı (çevre) önceleyen figür tasarımı, korkuluklar dizisinde değişime uğrayıp, gizli bir eşzamanlılığın eşiğine gelir figür ile “figür dışı katkı” arasındaki ayırıcı çizgi silinmeye yüz tutmuştur artık.

Resim, özünde iki ana bölümden (aşama) oluşan parçalar halinde değil, bir bütün olarak tasarlanmıştır burada; korkuluğun altında figürün (insan) yer alması bu gerçeği değiştirmez; bunlar, korkuluğun belirleyici rolü karşısında, tekrarlarla ilgili olmasa bile, yeri geldiğinde kolayca varlığından vazgeçebileceğimiz şekilde, figür repertuarından alınmış hazır örneklerdir çünkü. Buna göre, fazla bir değişikliğe gitmeden figürleri kaldırdığımızda, kendi kendine yeterli olan korkuluğun tek başına resme yeterli olduğunu görürüz.

Öte yandan, sıra dışı görünümüyle gündelik hayatın içinde rahatça gizli bir yabancılaştırma ögesine dönüşebilen korkuluk, Günal'ın altını çizdiği üzere, “yaşama, eleştirel yorumlara, çağrışımlara açık” bir nesnedir. Bu bağlamda, bilinç niteliğini sorgulamak üzere belli bir rol üstlenmeye hazır olmadığı sürece, altında korku dolu saatler yaşanmış bir nesneye ilişkin izlenimlerin temsili Günal'a yetmez. Dolayısıyla, başlangıçta öznel yaşantı içeriğinin belirleyici olduğu korkuluk imgesi, bu konudaki kuşuların aşılabilmesi için yirmi yıl boyunca beklemek zorunda kalmıştır. Günal'da gündelik hayatın mantığı ile sanatçı sorumluluğunun aynı paydayı bölüşmesi yönündeki güçlü eğilim Günal'ın resmini gerçekçi kılan olgu,

²⁵ Neşet Günal, Sedat Simavi vakfi ödülü, konuşma metni.

onun bu gerçekçi tutumundan kaynaklanır ilkönce. Sonuçta her şeyin gerekçelendirilebilir olmasını şart koşar. Buna göre, özellikle 1960'ların ikinci yarısından itibaren, Anadolu'da giderek güçlenmeye başlayan gerici hareketlerin ilk korkuluk resmi için somut bir gerekçe teşkil ettiğini görürüz: "1968'de yaptığım 'Korkuluk' etkileyici, büyük boy resimdir. İlk korkuluk tasarımlarım o yıllarda başlar; konu eleştireldir. 1960'lar, dinsel bağnazlığın iyiden iyiye Anadolu yaşamına uzandıği tarihlerdir."²⁶ Aslında "ilk tasarıyla" altı çizilen olgu, öznel yaşantı içeriğinde çoktan yerini almış bir izlenimin bilinç düzeyine çıkacak ölçüde olgunlaşmasıdır hiç şüphesiz.

Herhangi bir olay ya da nesneye tarafsız (nesnel) yaklaşımın önkoşulu, araya belli bir mesafe koyup, kısmen de olsa ilkin ona yabancılaşmış olmaktır; bu yabancılaşma ise, Günel'in sanatçı kişiliğine yön veren ciddiyetin teminatıdır son çözümlemede; burada, resmedilenin inanılrlılığını, resmedenin olduğunu kollamaya bağlıdır. Bu nedenle, resmini yapmaya başladığında, Günel için öznel geçmişiyle ilgili belli (bireysel) bir anlama mahkum olmayan korkuluk, muhtemel duygu yükünden tamamıyla kopmuştur, artık korkuluğun altındaki çocuğun mahzun ve ürkek tavrı, bulunduğu yerden değil, içinde bulunduğu koşullarda kaynaklanır.

Bütün bunlar, sonuçta yoruma açık yapısıyla bilinç niteliğinin sorgulandıği bir nesne'ye çevirir korkuluğu. Soyut ama fiilen aramızda. Bu olgunun, gerçekliğe gölge düşürmeden, deformasyonu kendiliğinden meşru kılması, söz konusu dizide alabildiğine geniş bir devinim özgürlüğü vermiştir Günel'a. Böylece, o güne kadar malzeme estetiğiyle daha çok töz dönüşümü temelinde yürüyen hesaplaşma, bu noktadan itibaren biçim'i de usul usul kapsamına almaya başlamıştır doğal olarak. Ancak, dış dünyada somut karşılığı bulunan bir objenin temsili söz konusu olmasına rağmen, Günel'in bu soruna son derece temkinli bir biçimde yaklaştığını görürüz.

"Korkuluğun, diğer nesnelere oranla, biçimsel açıdan sunduğu görece imkanlar, içeriğin berhava olmasına zemin hazırlayan gizli bir tuzaktır. Aynı zamanda en azından, böyle bir olasılığa karşı son derece duyarlı davranan Günel'in, azami özen göstererek, kendisiyle çelişmediğine tanık oluruz.

²⁶ Feriha Büyükanal ile söyleşi,

Dolayısıyla korkuya bu denli yatkın atmosfer içeriği, sonuçta Günal'ın ilgi alanı dışında kalır. Bir başka deyişle, bu dizide, ne korkuluğa asılmış olanı sallayan rüzgar, ne kurşuni rengiyle kasvetli gökyüzü karşımıza çıkar; çünkü, burada korkunun değil, bağınazlığın vurgulanması ön plandadır hep. Günal, aynen çocuklarda olduğu gibi, korkulukta da her şeye dışarıdan bakmayı seçip, belli bir mesafe koymuştur araya. Başkası korkuluktan, o ise korkuluk takıntısından etkilenir.

Ne var ki, genelde tinsel bir değişimin izlerini taşıyan bu ve benzeri özellikler, asıl resmin diliyle ilgili alanda somut göstergelere dönüşür. Buna göre, pütürlü tuval yüzeyinin daha önce resme müdahale etmeye yönelik yapısı, kısmen de olsa, korkuluklarda geçerliğini yitirmek üzeredir. Günal, yine desenin belirleyici konumuna sadık kalmasına rağmen, rengin topraksı doku aracılığıyla hizmetinde olduğu töz dönüşümü yanılmasını sarsmaya başlamıştır. Mola'da toprak ile gökyüzünün gizli bir örtüşme aracı olup, tözel ayniyeti pekiştiren renk, daha ilk örnekten itibaren, korkuluklarda bunun dışına çıkar; yer ve gökyüzü birbirinden farklı şeylerdir artık.”²⁷

Neşet Günal



R.6: “Mola”, 1962

“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,

²⁷ A.g.e.

insanla bütünleşen bir şekle dönüşerek, sanatçının işleyiş tarzıyla heykelsi bir yapıya bürünmüş, üslup halini almıştır. Oluşturduğu kompozisyonda, adeta bir tiyatro sahnesini anımsatır düzeyde kurgu, düzen ve sistem görülmektedir. 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 sömürüsü yapmadan, insan varlığını öne sürerek, bir yandan toplumsal gerçeklere eleştiri yapmaktadır.”²⁸

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. “Mola” 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.

²⁸ YILMAZ Başak, **Gerçekçilik Realizm, Türk Resminde 1960’lı Yıllarda ve Sonrasında Toplumsal Gerçekçiliğe Bakış.**

Neşet GÜNAL



R.7: “Toprak Adam”, 1974

Resimdeki gerçekçilik, malzemenin, anlatılmak istenen “Toprak Adamlarla” özdeşleşmesiyle yakalanmıştır. Gerçek olanı malzeme vurgulamaktadır. Toprak gibi, pürüzlü bir dokunun oluşturulmasıyla ortaya çıkmıştır. Sanatçı graintouche 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” olarak anlatılan insanların kaderi değil, onların başkaldırısı, oluşan bu toplumsal sorunun aslında, tüm toplumun, yönetim şeklinin ve uygulanan politikaların yanlışlığının bir göstergesidir. 1980’li yıllara geldiğimizde, “Korkuluklar” teması, ayrı bir önem taşımaktadır. Sanatçı, ilk kez 1968 yılında yaptığı korkuluk resmini, o dönemde, Anadolu’da baş göstermiş olan gerici düşüncelerin bir simgesi olarak gerçekleştirmiştir. O yıllarda yayılmaya başlayan dinsel, bağnaz yapıya karşı bir eleştiri niteliğinde olmuştur.

Neşet GÜNAL



R.8: “Korkuluk VIII”, 1988

Korkuluklar, Neşet Günal’ın sanat hayatının başından beri üzerinde durduğu bozkıra, toprağa, yalınlığa bir başka şey ekliyor. Somut bir nesneyi, gerçeküstücülüğe yakın bir resim tavrıyla eserlerine yerleştiriyor. Korkuluklara bir insan niteliği kazandırarak, onları canlı bir eleman haline getirmiştir. 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.

“Ressam Nedim Günsür, 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. Çok figür kullanımına bağlı olarak, kompozisyona küçük boyuta indirgenmiş figürler yerleştiriyor. Bu biçimsel yapıyı “Orta Direk” romanını resmederken kullanmıştır. Peşinden “Göçerler” serisi gelmiştir. Uzun yolculukları, ardı ardına sıralanmış, yolculuk yapan çok sayıda küçük insan toplulukları halinde

ortaya koyuyor. “Göçerlerin” seri oluşu, gerçekte tek bir tuvalde bitemeyecek olan göçün devamı niteliğindedir.

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. Akademiden bir grup sanatçı, açtıkları sergilerle öne çıkmıştır. Aldıkları eğitimin getirdiği desen alt yapılı resmin getirisi olarak, toplumsal gerçekçi eserler ortaya koymuşlardır. İnsanı, resim aracılığıyla anlatmayı amaç edinmişlerdir.”²⁹

Tam da bu noktada, Neşe Erdok’un resim anlayışına daha yakından bakmakta yarar görüyorum.

Hakkında Çıkan Yazılarda Neşe Erdok:

“Neşe Erdok (1940) Neşe Erdok’ta ifadeci aşkınlık ifadeyi resmin anıtsal plastiğiyle bütünleştiren az sayıdaki sanatçıdan biridir. Neşe Erdok, Sezer Tansuğ 1960’lar boyunca, o yıllardaki ortam koşullarının, az çok ideolojik çalkantılara yetenek değerlerinin elverişli yanıtları verilebildiği oranda oldukça yoğun atölye deneyimleri kazanan ressam kuşağı yetişti. Bu kuşak, 1970 başlarındaki birkaç yıllık Avrupa, daha doğrusu Paris yaşantısından sonra, çağdaş Türk sanatının tarihsel bir değişim atağını gerçekleştirdi. Figüratif formasyona ifadeci, içerik boyutları geniş, bir yenilenmenin izlerini düşürmeyi başardı. Kentsel oluşum, yeni demografik patlamalara da yol açan o dönemde, ekonomik sistemlerin büyüme temposuna yatkın bir işlev kazandı. Aynı dönemde liberal yatırımlara imkan veren bir stok bilincinin sermaye kesiminde yaygınlaşması da gözlemlenebilirdi. Nitekim, bu olgular dolaylı bir biçimde de olsa, sanatsal ortam ilişkilerine yansdı ve 1980’li yılların başına doğru uzanan bir gerilim süreci, şiddetlenerek yabancılaşan toplumsal ölçütlerin tam bir ekseni haline geldi.”³⁰

Birkaç yetenekli sanatçının üslup başarılarını sürekli kılmak suretiyle temsile yöneldikleri figüratif yenilenmenin koşulları, yukarıda kısaca özetlenen genel

²⁹ A.g.e.

³⁰ www.felsefeekibi.com/sanat/isimler-turk/isimler-alfabetik-turk-nese-erdok.html

çerçeve tablosu dışına pek çıkmamaktaydı. Ancak bu tabloya, sanatçıların çocukluk yaşantılarına değin uzanan ruhsal ve düşünsel serüvenlerinin yanı sıra, Avrupa yaşantısı içinde elde edebildikleri olanaklar da belli bir katkıda bulunuyordu.

İddialı olmaya hak kazanan kişilikli bir üsluplar grubunun, ortak tema ve biçim eğilimlerini yansıtan küçük gruplaşmalarından da elbette sözedilebilirdi. Ama söz konusu figüratif yenilenmenin, ilerde sürüp gidecek bir üsluplar polemiği ötesinde bağımsızca gerçekleşebileceği yoğun kişisel doğrultuları da yok sayılmazdı. Nitekim, bağımsız özgünlüğü, figüratif bir güç kaynağı olarak taşıyıp koruyan Neşe Erdok'un konumu, bu yönelişin tipik bir örneği idi.

Neşe Erdok, 1970'li yılların sonlarında ortak grup hareketini oluşturan bazı karma etkinliklerden sonra, figür üslubunun yeni ifadeci arayışları doğrultusunda, kent ortamının dramatik oluşumlarını irdeleyen, bu oluşumların toplumsal katmanlara sızmış bazı uç noktalarını dikkatle yansıtarak bunların anlatımcı işlevlerini benimsemişti. Sanatçının çağdaş Türk figür ressamlığı içinde tartışılmaz bir yer kazandığı ifadeci ölçütler, kişisel bir iç dünyanın ince ayrıntılarıyla, toplumsal kent yaşantısının vizüel sürprizlerini keşfeden üstün bir gözlem çabasını bir araya getirmeyi amaçlıyordu.

Neşe Erdok, ancak kendi ruhsal iç yapısının özgün bireysel derinliklerinde gezinen ve simgesel görünümlere indirgenmiş bir kent ortamı yaratmıştır. O, bu ortamı korkusuz bir figür cesaretinin özgür sevdalarıyla kuşatabilen müstesna kişiliğiyle, çağdaş evrensel duyarlılığın tüm insancıl cephelerine açık bir iradenin temsiline hak kazanmıştır. Neşe Erdok'un figüratif form ve ifadenin gelişmesine özgün katkıları olmuştur. Evrensel sanatın her alandaki çağdaş ustalarını, engin passionlar taşıyan kadınlarının ruhuyla yücelten bir dizi resimde, görsel süblimasyonun ülkemiz sanatında ulaşabildiği en yüksek düzeylerden birini de kapsamına almaktadır.

Bu açıdan bir kez daha bakıldığında, Neşe Erdok'un resmi, çağdaş figürasyonun bu yöresel kesimde yoğunlaşarak nitelikli duyuş incelikleri yansıtan bir uzantısı görünümündedir.

İfade olgusunu duygusal yönde yabancılaştıran ve böylece duyarlılığın sıcak içtenliğini soğuk ve yalnız bir kategoride paylaşmayı bilen bir sanatçı iradesi, resimde metalaşmayı reddeden gerçek bir direncin de göstergesidir. Pazar olgusunun yozlaşmasına verilen en doğru ve kesin yanıt, tuvali inkara kalkışan ve çoğu ancak yeteneksizliğin komplekslerinde temellenen hırslarla, malzeme ve teknik istismarına yönelmiş sözde konseptüel zanaat zıırlıkları değil, üslup bir tuval yeteneğinde metalaşmayı reddederek pazar olgusunu ıslaha yönelten bu tür dürüst ve soylu yaklaşımlardır.

Neşe Erdok, ressam yaşantısının tüm aşamalarında ifadeci anlatım yönündeki özgün çabalarını, figüratif formasyona sıkıca maledilmiş bir aşkınlık içinde gerçekleştirmiştir. Neşe Erdok'un resimleri sürekli bir trajiğın anlık episodlarla yolu kesilen şaşmaz kararlılığını simgeler. İçerik sorunsalının karmaşık yığılımlarını, beklenmedik, meçhul uzantıları yakalayarak reel algılamanın hakkettiği çözümlere ulaştıran ve böylece ifadeyi resmin anıtsal plastiğiyile bütünleştiren az sayıda sanatçıdan biridir Neşe Erdok. İfadeciliğın en çarpıcı boyutlarda işleyen duyarlılığı, ifade olgusuna kişiliğın dürüst ve mustakim ölçütleriyle benzersiz değerler kazandırmıştır. Neşe Erdok'un resmi, seyredeni içeriğın ağına çekebilecek kadar haşın ama aynı ölçüde munis bir ruhsal büyüünün göstergesidir.

Gösteri

Bir portre üzerine çeşitlemeler

Mehmet Ergüven

Uzunca bir adı var resmin: “Perçem Düştü Kel Gözüktü” veya “Ayakları Suya Erdi”. El ve ayakların başrolde olduğı bir Neşe Erdok portresi; ancak, bunun ötesinde hayli yoğun bir içerikle karşımıza çıkıyor sanatçı.

Önce bu adı, başlığı irdeleyelim. Erdok, söz diliyle görüntü arasındaki ilişkiden hareketle tekrar düşünmeye çağırıyor bizi. Aslında söz dilinin resimdeki temsili karşılığı açısından dört somut nesne var bu isimde. Perçem, kel ayak ve su. Gel gelelim bir başka ifade aracına aktarılmış olanın, orada yeniden üretilme koşullarını sorgulamak hiçbir anlam taşımıyor bizim için; çünkü var oldukları dilde de doğrudan kendilerine gönderme yapmıyor bu sözcükler birer eğretileme sadece. Görüntü, düz

anlamın parodisine dönüşmüştür burada; yorumlanmayan söz dili, resmin yorumudur artık.

Sözcüğün düz anlamı ile tuvalde yeniden üretimi, temsil edilenden çok (figür), kaynağında (söz dili) temsil edilmeyi bekleyen ilk örneği nesneye çevirmiştir. Perçem, resimde bir yanılısma olmaktan önce, müdahale edilememiş doğrudan görüntüsü ile söz dili için bir nesnedir bu aşamada; metin ve görüntü örtüşmesine rağmen anlamların bütünüyle. Farklı olduğunu görüyoruz; zira ne resim için geçerli bir başlık, ne de yazıya ışık tutar bir görüntü söz konusudur bu. Örn. aslında sözcüklerin dış dünyada karşılığı olan somut bir nesneye işaret etmesi, bunların gösterilebilir oldukları hakkında hiçbir ipucu vermez bize. Ancak Erdok bir adım daha ileri gidiyor. Buna göre, söz dilindeki uzlaşmış gösterge yığınağı, önce o gidimli dilin kendisinde yalpalamaya başlamıştır resim için öngörülen başlıkta; perçem perçem değildir, tıpkı ayağın ayak olmadığı gibi. Ne var ki, resimde bu nesnelerin müdahale edilmemiş sureti çıkar karşımıza. Görüntü, söz dilinin gösterdiğini değil ayrı anlatım araçları arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi kanıtlamak üzere anlamı sorgular gibidir; çünkü sözcüğe harfiyen uyularak temsil edilen her nesne, sonuçta yanıma açık bir anlamın kaynağını oluşturmuştur kendiliğinden.

Bu bağlamda önce gördüğümüz şeyi betimlemeye çalışalım: Büro iskemlesinde oturan kadın, cepheden görünümüyle resmi tam ortadan ve baştan sona bölmektedir. Figürün dural konumu ile mekanın huzursuz devingenliği arasındaki karşıtlık. Atmosfer (haleti ruhiye) içeriğini sarsıcı bir gerilime dönüştürmüştür. Ancak, olması beklenen bir şeye ilişkin kriminolojik gerilimden ziyade yazgıyı imleyen huzursuzluğun altı çizilmiştir sanki. Kendi gövdesinde sürgün hayatı yaşayan figürün tedirgin ruh hali mekana yansıyor, gerçek ifadesini orada bulmuştur. Tek dikey hat kadının gövdesinden geçmekte olup, bunun dışında yatay ve dikey hatlar mekandan soyutlanmıştır. Karo döşeli zeminin ya da onun muşambadaki illüzyonu alttan yukarıya doğru verevine ilerleyen yan çizgisi ile sırtüstü yatan kedinin gövdesi birbirini keserken, hayvanın yukarı kalkmış ayaklarının da aynı doğrultuda yer aldığı görülür. Kadımla karşılaştırıldığında, kedi mekanın içindedir.

Öte yandan, bu kendine özgü kapalı mekanın taban planına dikkatli baktığımızda, kişilik bölünmesinin asıl burada temsil edildiği görülür. Kadının kafası

üzerinde, yukarı doğru genişleyerek açılan koyu bölüm (dar duvar), sağ ve soldaki duvarların doğrudan kesişmeyip, taban planının en azından beşgen olduğunu göstermektedir bize... Boş, hangi amaçla kullanıldığı belli olmayan bir yer.

Deyimin düz anlamıyla resmedilmesi, anlam ile görüntü arasındaki ilişkiyi tersine çeviriyor. Kısaca anımsamaya çalışalım: Anlam, belli bir görüntünün karşılığı olup, daima kendisini temsil eden önceler bir şeye anlam vermek o görüntü ile bağıntı kuracağımız şeyin (idea, kavram, yaşantı içeriği vb.) önceden var olduğunu kanıtlamaktadır. Oysa bu örnekte görüntünün anlamı öncelediğini, en azından yaratma sürecinde böyle bir eğilimin başat rol oynadığını görüyoruz. İlk bakışta, her şeyin dış dünyadaki karşılığını bildiğimiz tarzda tanınabilir olması sonucu değiştirmiyor. Öyle ki, kadının ne olduğu veya yaptığı sorusu şöyle dursun, yaşını bile tahmin etmekte enikonu zorlanıyoruz. Bir yanda alabildiğine masum kız oğlan kız, öte tarafta erdenliğini koruyan kız kurusu; daha doğrusu ne biri, ne de öbürü öylesine biri.

İki ayağın birbirine bitleştirilmiş biçimde (masumiyetin simgesi) içine girdiği saplı leğende tencere azmanı ise suyun olup olmadığı bile belli değil. Kadının bu leğende ayak banyosu mu yaptığı, yoksa gizli bir işkenceye mi maruz kaldığı sorusu, yine izleyicinin yorumuna bırakılmış. Verebileceğimiz hiçbir hazır anlam yok. Salt görüntüden hareketle anlamlandırma yolundaki çabalar da bir türlü inandırıcı olmuyor. Aynı bağlamda, kadının kucağında tuttuğu kıvrımlı şeyin perçem olduğunu ancak resmin adından çıkarabiliyoruz; kaldı ki, toplanmış saçların iki yanda at kuyruğu oluşturması, kel kafa ile perçemin varlığı ve bu kadına ait olduğu konusunu görmemizi açıkça engellemektedir. Bir tür altyazı niteliği taşıyan, başlık görmeye yardımcı olmasına karşın, tek başına kaldığında kendisine yeni bir anlam arayışına giren görüntü, başlığı yalanlamaktadır.

Hiç kuşkusuz, burada söz konusu olan sorunu, salt anlam ile görüntü arasındaki çatışmaya indirgemek bizi yanıltır; çünkü asıl sorun, görüntüden hareketle keşfedeceğimiz yeni anlamın daha ilk aşamada kendisini ilga edip, yeni arayışları zorunlu kılmasıdır. Anlam, bütünüyle yoruma bırakmıştır yerini; tamamlanmış yorum ise meşruiyetini değil, sonuçta yeni seçeneğin gündeme geldiğini kanıtlar sadece. Burada, tanınabilir şeylerden oluşan bir dünyada her şey yabancıdır bize. Söz

dilindeki ayak, başlıkta nasıl başka bir şeyi imliyorsa resim de söz dilini kuru kuruya tekrarlama yoluyla aynen öyle yapmaktadır.

Erdok'un resimlerinde figürün geçmiş ve geleceğini içeren öznel tarihi, çoğun o figürü aşır içinde yer aldığı mekanda yeniden var eder onu; dolayısıyla mekân ve orada hazır bulunan nesnelere hemen hepsi gizlice dramatis personae (dram kişisinin) tinsel portresine dönüşmüştür. Belli bir ana sıkıştırılan figür donup kalmıştır orada. Bunun için zamanın doğal akışı içinde herhangi bir anı öylece raptetme yerine poz vermenin altı çizilir hep. Bu örnekte de, figürün zamana meydan okuyan meditativ tavrı ile eller arasındaki çatışmada aynı olguya tanık oluruz. Önemli olan avuç içi izleyiciye dönük biçimde bilekten aşağıya doğru bükülmüş elin herhangi bir şeye işaret etmesi değil o anın öylece yakalanıp dondurulmasıdır.

Ellerin zaman karşısındaki bu ayrıcalıklı konumu dikkate alındığında, giderek hem ait olduğu gövde hem de iç mekânla kayda değer bir ilişki içinde olduğu görülür. Michel Tournier, her işi gören bir oyuncu olarak nitelediği el için beden ayrıcalıklı bir nesne olduğunu söyler. Beden başta cinsel organlar olmak üzere, elin oyuncuğudur. Son çözümlemede Erdok, çift yönlü kullanır eli, bir yanda kişiliğin göstergesi (atmosfer için taşıyıcı zemin) öbür tarafta belli bir anda donup kalan görünümüyle zamanı gövdeye rapteden organ. El, her iki durumda da dışta kalarak gövdeyle bütünleşir.

Ancak, burada asıl vurgulanması gereken önemli nokta, elden hareketle, ben ve dış dünya arasındaki gizli (tinsel) özdeşliğin kotarılmasıdır. El gövde adına zarbanı yönlendiren köprüdür; gövdede raptedilen zaman, çevresinde yinelenir.

Erdok, bu örnekte mekânı kendi portresiyle özdeşleştirme yolunda bir adım daha atarak, dipyüzey ile zemin arasındaki sınır çizgisini alabildiğine hassas bir noktaya çekip, öylece bırakmıştır orada. Yalnız el değil, koordinatları alabora olan mekân da zamana tuzak kurmuştur. İç mekân, dramatis personaenin hiçbir yere tutunamadığı boşluktan farksızdır. Erdok'un portre zemin ile dip yüzeyin yığılmasında bulur izdüşümünü. Her şeyin sormak üzere sıraya girdiği ben, bölünerek çoğalmaya başlamıştır sessizce. Ürperti (ihtilaçla kıvranan ben) öznenin yeryüzünü top yekun istila ederek burada sanatçı dünyaya değil kendisine sığmakta (katlanmak) acze

düşmüştür. Erdok'un her resmi, en azından iki defa kendi portresidir, tıpkı bu örnekte olduğu gibi.

Gösteri

Bir Güçleniş Temsilcisi: Neşe Erdok,

Sezer Tansuğ

“DGS Akademisi’nin Sanat Bayramları kapsamında yer alan ve ülkemizdeki en önemli plastik sanatlar etkinliğini oluşturan Yeni Eğilimler sergilerinden ikincisinde (1979) büyük ödülü kazanan Neşe Erdok, Türk resim sanatının figüratif yenilenme süreci içinde artarak süre giden bir güçlenişin temsilcisidir.

Neşe Erdok, Türkiye’de çağdaş yöntemlere uygun sanat eğitiminin kesin, açık ve berrak bir duyarlılık gücünü keşfederek üzerine özenle eğilen nadir isimlerden biri olmuştur. 1940 yılında İstanbul’da dünyaya gelen ve orta öğrenim aşamasında resim sanatına karşı tutkusu belirginleşen sanatçı, Akademi’yi bitirdikten sonra Madrit ve Paris’te beş yılı aşan bir deneyim süreci yaşamıştır.

Akademi’de Çallı ve B. Rahmi’den sonra büyük atölye geleneğinin temsilciliğini üstlenmiş olan Neşet Günal atölyesinin hoca baş yardımcılığında da eğitici yeteneğini kanıtlayan Neşe Erdok, kuramsal çalışmalarında (Yeterlik: Resimde Bakış Diyalektiği, doçentlik: Eski Mısır Sanatında Portre) titiz ve sabırlı bir araştırmacı olduğunu kanıtlamıştır. Neşe Erdok kuramsal çalışmalarıyla, pratik sanatçı uğraşları arasında, arkadaşlarından daha ileri bir denge sağlamıştır diyebiliriz. Yani hem sanatçı uğraşlarında yeterince güçlüdür, hem de sanata ilişkin sorunları irdeleyişi, kendisi için büyük bir ilgi kaynağı olan konularda, her türlü cafcıflı safsata ya da tam tersine kuru kuruya saymaca, sıradan bir iş olmanın ötesinde sağlıklı bir uyumla gerçekleşmektedir.

Çok daha önceleri de belirtmiş olduğumuz gibi, akademiden yetişmiş sanatçılara ait bir sürü sergi izlenimlerinden çok daha fazla, bizi akademinin yüksek eğitici düzeyi ve sanatçı kişiliği onuruna yaklaştırmış olan Neşe Erdok’un ince dost yüreği, disiplinli araştırmacılığı ve zaman zaman ürpertici boyutlara ulaşan ressam hüneridir.

Neşe Erdok biçim ve düzen anlayışının çarpıcılığı, renk kullanımındaysa olağanüstü soyutlayıcı tercihleri yönünden günümüz Türk resminin en özgün ve kişilikli yanlarından birini karşımıza koymaktadır.

Desenin ve boyanın ezelden ebede uzanan çilesine katlanan bir sanatçıdır Neşe Erdok. Her zaman metindir ve her zaman gerçek olandan yanadır. Onun sanatı her türlü kaprisin, kadınca bir dikkat çekme zorbalığının ötesinde, alçakgönüllü ve narin bir ruh yapısının yansıdığı ürünlerden oluşmuştur. Hot be hot, ben bildiğimi okurum diyen bir resim değildir onun yaptığı. Gündelik gözlemlerden edinilmiş özgün tercihlere yeterli bir fantastik dozun katıldığı yaratışlardır. Bu resme dokunan göz, onun serin hatta soğuk olduğunu bilir görür ama en halk ağzı deyişin diyalektik mantığı ve inancına uygun olarak, bu üşümüş el yüreğin sıcak oluşundandır.

Neşe Erdok, figür anlayışını bir tür yalnızlığın resimsel şiirini oluşturma süreci içinde, hem çekici, hem irkiltici bir etkinliğe ulaştırmayı başarmıştır. Günümüzün her yetkin sanatçısı sadece yalnızlığın şiirini yapar. Kentsel yaşamın bir zorunluluğudur bu. Neşe Erdok figür tiplerine yönelttiği tercihlerinde, daima bu yaklaşıma uygun temalar seçer. Yoksul çocukları yalnızdırlar, şu derli toplu, uslu uslu oturan kadın yalnızdır. Figür teması ile kompozisyon ilintisi içinde buluşan her detay bu yalnızlığın bir simgesidir. Ayaklarına çizme geçirmiş, muşamba giysili o seçkin portre adam da yalnızdır. Ama bu resimlerin hiç biri yalnızlıktan yakınmazlar, kendi doğal gerçeklerinin gereğince yalnızdırlar. Her biri yalnızlığın erdemine ulaşmak istiyor gibidir.

Neşe Erdok resminde uzay (espas) sorununu da, yüzeyin gizemli derinliğinde çözümlenmiştir. Şu 1981 yılında bir çok sanatçı Büyük Gazi Atatürk'ün resmini, heykelini yaptı. Ama Gazi'nin o erişilmez yalnızlık erdemi, bir istiklal harbi cephesinde, Neşe Erdok'un yorumundaki kadar duyarlı bir yaklaşımla resmedilmedi. Bu resmin kompozisyon değerleri açısından da, bir, usta elinden çıkmış olduğu için elbet kusur bulunamaz. Ancak yorumun derin ıssızlığında, barışa yürüdüğü bilinen savaş gücünün yalın güveni, o erdemli yalnızlığın engin mizacı içinde gerçek bir resimsel uzay atmosfer oluşturmaktadır.”³¹

³¹ A.g.e.

Neşe Erdok



R.9: "Saltanat", 1977

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 Gülerüz'ün çalışmaları en tipik örneklerdi.

Nedret Sekban

"Nedret Sekban yaklaşık 1980 ortalarından bu yana, bize çevremizde gördüğümüz ama çok olağan ve bildik olduğu için pek de bakmadığımız insanı göstermektedir. Ele aldığı kişiler genelde o denli alelade ve tanıdık kişilerki onlara

bakmamız için pek bir neden yok, ta ki bu aleladelik, o kişilerin içinde buldukları ilişkilerle tikel ve özel bir duruma dönüşsün. Nedret Sekban nesnel bir gözlem ve anlatımla resmettiği insanların aleladelikliğini olağüstü kılıyor, resmiyle onları dönüştürüyor. Bunda ona yardımcı olan ne bir öykü ne de genelde resmettiği insanla ilgili bir nitelik var tersine yaşamın sunduğu koşulların ve binlerce ilişkinin ördüğü özel ağların insanın içine attığı tikel durum bu dönüşümü sağlamasına yardımcı oluyor. Gerçekliğin önemi yaşadığımız dünyayı olduğu gibi göstermesi değil, buna zaten olanak yok ama gerçekliğin önemi gördüğümüz gibi anlatılan dünyanın, bakışımızı her odakladığımızda kendi mikrokozmosu içinde çok özel olduğunu gösterebilmesi. Çarpıtmadan ve abartmadan yansıtılan bir gerçeğin derinliğine inebilecek şekilde ayrıntılarıyla sunulduğunda çok büyük çeşitlilikler ve sürprizler taşınması. Böylece her olağan durumun olağüstü olabileceğini, Gerçeküstücülüğe ve duygusallığa kapılmadan görebiliyoruz. Acıklı da olsa var olan durumun, yani yaşamın kendisinin kendi içinde taşıdığı tüm çeşitlilikleri beklenmedikleri görebilsek o vakit serinkanlılıkla onun olumlu taraflarını bulabiliyoruz.

Sekban'ın resimlerindeki kişiler ile bir karşılaşma ve tanışma sürecine gireriz. Zira genellikle Sekban bu kişileri ise özel karakterler olarak sunmak ister; onun resim serüveni belki de böyle bir tanışmanın ritüelidir. Her yerde gördüğümüzü sandığımız ve de genellikle şu ve bu sıfatla, balıkçı, çiçekçi, demiryolu işçisi olarak bildiğimiz bu insanları Sekban yakından tanımak ister. Belki de onları gerçek tanıdığı için bize tanıtmak istemektedir.

Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan resimler gibi belirli bir öyküyü konu alan resimler ya da Demiryolu İşçileri resimleri öncelikle insanın eylemi ile bulunduğu yer ve durumla kimlik kazandığını anlatan resimlerdir.”³² Bu resimler bize Cumhuriyet döneminde devletin desteği ile sanatçılara yaptırılan türde sosyal tarihimizi anlatan resimleri anımsatsa da arada çok büyük bir fark var. Zira Sekban genel bir konudan başlayarak sonunda bütün gelenekleri bir yana bırakıp bize hep tek tek kişilerle karşı karşıya getiriyor. Onların yüzlerinde, fizikselliklerinde, hatta tutukları, kullandıkları eşyalarda bireylerin intim varoluşsal dünyasını seziyoruz.

³² ERZEN Jale Nejdet, Nedret Sekban Kitabı, Evin Sanat Galerisi Yayınları, Ekim- 2001, sf:

Balıkçılar, deniz insanları, çiçek satan çingeneler, onları çevreleyen, yaşamlarını koşullandıran bir kapsam içinde hep bir tikel ilişki ve tavırları ile bir kişilik sergilemektedir. Bazen aralarında ortaklık kuran biçimsel özellikler görürüz, büyük eller ya da oldukça kaba bir yüz fizyonomisi gibi ama bunlar Sekban'ın olgulaşmasıyla azalan resimlerin ve de resimlenen kişilerin bir çok ayrıntıları yanında gerçekçi duran unsurlardır.

“Resimlerle yaşadığımız bu kişiler bir süre sonra bellediğimizde tanıdığımız insanlar grubuna giriyor; hem de gerçekte tanıdıklarımızdan daha vurgulu imgeleri oluşuyor bellekte. Bu resimlerin çoğu potre sınıfına girebilir. Bazıları Sekban'ın tanıdığı ve ona modellik etmiş kişiler olsa da bazıları düş eseri. Çoğu sanki onun zaman içinde tanayıp unuttuğu ama resimle geri gelen kimlikler. Bu potrelerin poz vermeden, sanaki sanatçı onları kendi görünümünden izliyormuşçasına en doğal halleri ile resmedilmeleri Sekban'ın resimlerine tuhaf bir gizem vermektedir. Bu gizem unsuru böylesine gerçekçi bir resimde oldukça önemli bir nitelik, Sekban'ın resmini basit bir gerçekçilik olmadığını, daha doğrusu gerçekçiliğin yalnızca kolay anlaşılır basit bir doğru olmadığını da gösteriyor. Bilakis gerçeğin bir çok yüzü olduğunu seziyoruz. Ve gerçeğin her zaman sözlerle de ifade edilemeyeceğini, resmin gerçekçi olanın da sözlerle anlatılamayacağını anlıyoruz. Bu da yüzeyde görüneni aşan bir derinlik getirmektedir. Resimlere önce yaşamdan olağan kesitler olarak bakarken, kişiler ön plana çıkmaya başlıyor, kimlikler yavaş yavaş kendini anlatıyorlar. Sekban'ın resimleri bize onun insanlarını teker teker, gider daha yakında, giderek kendi yaşamımıza nüfuz eden şekilde tanıtıyorlar.

Nedret Sekban'ın 1970 ortalarında olgunlaşmaya başlayan resimleri ile son resimleri arasındaki teknik ve de entellektüel gelişme başlıca bu alanda yoğunlaşmıştır. Birçok düşünen genç gibi sosyal konularla ve adaletle ilgilenen Sekban ilk resimlerinde isyan ettiği konuları gündeme getirmekte, işkence, hapis, yalnızlık ve grev sahneleri resimlemektedir. Bunlarla da bize duyurmak istediği acı, abartılmış görüntüler, zincirler, sopalar, işkence aletleri ile değil, sadece beden diliyle anlatılır. Sekban'ın başından beri arı bir gerçekçilikle ilgisi burada belirir. Bu resimlerde çok az öge görüyoruz, resimleri belirli bir sınıfa sokmakta zor. Kendisi Meksika resminden etkilenmiş olduğunu söylemesine karşın bu resimden ancak

İdealizm bakımından etkilendiğini görüyoruz. Yoksa gerek Siqueros gerekse Rivera'nın resimleri son derece abartılı ve kalabalıktır. Belki Sekban'ın bu kişilere yakınlığı bu dönemlerdeki renkçiliğinde ve ışık gölge oyunlarında görülür. Meksika resminde olduğu gibi renkler çok aza indirgenmiş, kütle etkisini arttıran tonalite vurgulanmıştır.

Bu erken resimlere portre demekte kolay değil. Sanki Sekban maddede ve fiziksellikte anlamın aktarılmasını araştırıyor; bunlar daha çok bir durumun resimleri, sanki bu durumu gerçekçi portreleri. Eller, boyundaki adeler ve kasılmalar acıyı, gerilimi, bekleyişi nasıl anlatabilir onun resimleri. Mekan ve içindeki insanın ilişkisini anlatan resimler. Işık ve gölge ilişkisinin yalnızca kütleyle değil, aynı zamanda kütledeki dinamizmi yüzeye nasıl çıkarabileceğinin resimleri. Bu dönem resimlerindeki adelere ve özellikle boyundaki kasılmalara bakınca akla Leonardo'nun son yemek tablosunda Judas'un boyunundaki gerilim geliyor; ya da Leonardo'nun yaşlı kafası çizimlerinde boyun adelerinin gerilimi ve kasılması. Bu referanslar Sekban'ın ya sezgisel olarak ya da gerçekten sanat tarihini bildiği için insan bedenini çok doğru anlatabildiğini söylüyor.

Sonuçta, bütün bu kaygıların giderek Sekban'ın resminin olgunlaşmasında en büyük rolü oynadıklarını söyleyebiliriz. Sekban'ın ilerideki arı gerçekçiliği bu yılların resimlerinin acımasız yalınlığında temellini bulmakta, daha ileriki yıllarda resimlerinde duyduğumuz enerji ve dirilik burada kaslarda, beden bütününe, çevreye, yer çekimine karşı direncinde ilk belirtilerini göstermektedir. Sekban'ın çok az resmi göze hoş görünmeye çalışır; pek az resminde süs ve etki için koyulan unsur vardır. Simgesel kullanımı ise en arı ve gerekli yerde karşımıza çıkar. Zira Sekban'ın yaklaşımında, madde ve maddenin mekandaki durmu varoluş ile ilgili bütün bilgi verebilmelidir. Böylece kimlik kavramı bize en yalın şekliyle sunulur: Maddenin çevreye göre ve onun içindeki ilişkinin etkisiyle bir yaşam ve kişilik kazanması. Erken yıllardan uzanmış bir çıplak tablosu, bu amacı en iyi şekilde ifade ediyor. Bize doğru uzanan çıplak bir kadın vücudu, üzerindeki pencereye oturmuş bir kedi silüeti. Bedenin kendi eklemelenmesi dışında tuval birkaç renk parçasına bölünmüş, hiç bir yerde fazla bir ayrıntı okunmuyor. Soyut bir resimden farkı bir figür bulunması. Sekban'ın bütün resimlerinde sunmaya çalıştığı şey burada da hakim, insanın

kendine özgün bedenselliği ve kimliği ile mekana, boşluğa, dünyaya getirdiği anlam ve bunun sözlerle ifade edilemeyeceği. Sekban resmi ile dünyayı anlamaya çalışıyor ve dünyayı ve insanı anlamının anahtarlarının görsellikte yattığını söylüyor.”³³

“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 Darbe'si 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.”³⁴

Bir Grup Sergisi

“Figür Dört” adlı sergide figürün dayanılmaz gücüne kendini bırakmış dört sanatçının resimleri yer alıyor.”³⁵

Dilek Şener

“Nedret Sekban, İrfan Okan, Temür Köran ve Ahmet Umur Deniz, "Figür Dört" adlı sergide, insan - yaşam, insan - doğa ve insan - toplum olguları içinde gezinerek "figür" kavramını irdeliyorlar. Toplumun etkilendiği doğal felaketleri, sosyal değişim ve etkileşimleri, sanatçı kimliklerinin özgünlüğünde tuvale yansıtıyorlar. Sanatçılar, farklı biçem ve sanat anlayışlarına rağmen bir araya

³³ A.g.e.

³⁴ YILMAZ Başak, Gerçekçilik Realizm, Türk Resminde 1960'lı Yıllarda ve Sonrasında Toplumsal Gerçekçiliğe Bakış

³⁵ <http://www.milliyet.com.tr/2002/06/08/sanat/san19.html>

geliyorlar. Nedeni ise izleyiciye iletmek istedikleri "mesajın" aynı odakta yer alması. Onların ulaşmak istedikleri nokta, gerçek yaşamı tuvalde biçimleyerek, yanımızdan akıp geçen görüntülerle yüzleşmemiz! Daha doğru bir deyişle, insan görüntülerinin, kimi tuvalerde anıtlaşan bedenlerinde, kendimizle ve toplumla yüzleşiyoruz. Serginin hisler dünyamıza yaptığı bu yolculuk, aslında yaşamın hızlı akışında bir an soluklanıp düşünme fırsatını veriyor bize.

Sekban, Okan, Köran ve Deniz'in "Figür Dört" sergisi için üzerinde durduğumuz "mesaj" kelimesine parantez açmak gerekirse: Resimlerdeki temaların içinde yer alan figürler, ortak bir kaygıdan esinleniyorlar. Yaşamın, çevrenin ve toplumun farklı katmanları arasında soluyan yüzler, sanatçıların tuvaldeki resimsel kaygılarını besliyor.

“Nedret Sekban, insan yüzleri ve yaşamları ile toplumun belli bir kesiminin kendi üzerinde yaptığı etkileşimleri konu alıyor. Sanatın da hedefi, yaşamla insan arasında var oluştan beri süregelen savaşımın görüntüleri onun için... Çiçekçilerin ve balıkçıların yaşamlarını konu edinirken; aslında Türkiye gündeminde bir örgü gibi iç içe geçen sorunları resmine aktarıyor. Bu sorunların cereyan ettiği mekânlar ise kompozisyonlardaki etkiyi güçlendiriyor. İrfan Okan'da ise anıtlaşan doğanın içinde sessizliğe bürünüyor insan bedenleri. Bu sessizliğin ardında doğayı kasıp kavuran çalkantılar gibi toplumu sarmalayan sorunlarla sanatçının ince bir hesaplaşması göze çarpıyor.

Temür Köran, tekil-ikili resimlerinde ve portre çalışmalarında insanla iç içe. Arka planda yer alan mekân, yaşamdan alınan kesitlerle fantastik bir dünyanın görüntülerini içeriyor. İkili gruplarda tekrarlanan figürlerle hem kendi içindeki özgürlüğün sınırlarını zorluyor hem de izleyicinin resim karşısında iç ve dış dünya ile yaptığı yolculuğa yeni açılımlar kazandırıyor. Ahmet Umur Deniz, resimlerinde, toplumu derinden yaralayan ve geçen günlere rağmen etkisini sürdüren bir doğal afetin insan dramlarına yer veriyor: Deprem... İşsizliğin, evsizliğin ve yalnızlığın izleri tuvalde donakalıyor. İnsan yüzlerinin ifadesi ve bedenlerin bitkinliğini mekândan arındırarak ön plana çıkarıyor, Deniz.

Figürün geleneksel çizgisinde "Figür Dört" sergisi yeni ipuçlarının peşinde. Sekban, Okan, Köran ve Deniz, insanın ve yaşamın sınırlarını çözmek için yapıtlarında, toplumla birebir yüzleşiyorlar.”³⁶

Karşı Sanat Galerisinde Açılan Pankart Sergisi



R.10: Hüsnü Koldaş “Kızıldere” 1976 180x141 T.Ü.Y.B.



R.11: Seyit Bozdoğan “Karanlıktan Aydınlığa” 1979 147x122 T.Ü.Y.B.

³⁶ A.g.e.



R.12: Hüsnü Koldaş "1 Mayıs" 1978 178 x 267 T.Ü.Y.B.

Çağdaş Romantikler Sergisi

"1970-80 arasındaki çalkantılı dönemin muhalif ve devrimci resimlerine, afişlerine, çeşitli belgelerine yer veren Pankart sergisi, Türk resim sanatındaki bu döneme objektif bir biçimde ışık tutuyor.

Ayşegül Sönmez

Karşı Sanat Çalışmaları'nda, bir ilginç sergi daha. Pankart 1978 başlıklı sergide 70'lerin muhalif sanatçılarının yapıtları ve daha başka birçok döneme ait belge yer alıyor. Elhamra Pasajı'nın içindeki galerinin merdivenlerinden çıkar çıkmaz galerinin kapısında sizi Mehmet Aksoy'un dev bir heykeli karşılıyor. "Başka bir memleket yok," diyor Aksoy, 70'lerde döktüğü bu heykeliyle. İçeride ise geçmişten bir ses, size sergi boyunca eşlik ediyor: Behice Boran'ın 1972 yılında Şili'yi Anma Gecesi konuşması.

Sergiyi hazırlayan Feyyaz Yaman'a göre bu bir hatırlatma. Duvarlarda bugün çok iyi tanıdığımız birçok ressamın, 1970-1980 yılları arasında yaptıkları resimler, ortadaki bir bölümde ise o yıllara ait Cumhuriyet, Dünya, Hürriyet Gazeteleri, Milliyet Sanat Dergileri..".³⁷

Resimlerin yanı sıra duvarlarda çeşitli fotoğraflar, Milliyet Sanat'tan dönemin bu toplumcu - gerçekçi çalışmalarıyla ilgili Kaya Özsezgin ve Cahit Külebi'nin yazıları ayrıca Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları'nın afişleri var. Nevhiz Tanyeli, 1980 tarihli resminde "Kanı görmek istemem kanı" diyor. Zehra Aral, 1974 tarihli ünlü peçete resminde Filistin'de sürüklenen bir kızın haberini veriyor. 1978 tarihli bir başka resminde Aral, bu sefer hep beraber türkü söyleyen ağızları resmediyor. 1978 yılında sıkıyönetim öncesi umudu resmettiği resimde Aral, bu kez "Güzel günler göreceğiz" diyor.

Kasım Koçak'ın 1977 tarihli maden işçileri, emekçinin yanındaki ressamın, maden işçileri ile ilgili bir kompozisyonu. Usta ressam Neşe Erdok'un 1977 tarihli "işçisi" de her zamanki gibi Erdok'un desen yönündeki virtüözlüğünden nasibini almış. Seyyit Bozdoğan'ın 1977 tarihli "Büyük burjuva banyo odası", şişman bir adamın banyo yapışı üzerinden zengin fakir arasındaki uçurumu ve adaletsizliği sembolize ediyor. Gülgün Başarır'ın 1979 tarihli "Kurtuluş ellerimizdesin de" acılı bir annenin arkasında kalabalık bir yürüyüş kitlesi bir pankart taşıyor. Pankartta okunaklı harflerle "Örgütlü bir halkı hiç kimse yenemez" yazıyor. Arslan Eroğlu, 1977 tarihli resminde eli havada bir ajitatörü tanımlıyor. Cihat Aral'ın "Uzlaşmazlık"

³⁷ [Milliyet Kültür Sanat, 18.5.2002, http://www.milliyet.com.tr/](http://www.milliyet.com.tr/)

isimli kompozisyonu ise solda ölümler, kırmızı koltukta oturan zengin bir adam, sağda ağlayan kitleler ve işçileriyle dönemin toplumcu, gerçekçi resminin bir özeti. Sergi duvarlarının birinde 1975 tarihli Milliyet Sanat Dergisi'nden alınmış bir yazı yer alıyor. Çağdaş Romantizm başlıklı yazı, dönemin bu toplumcu -gerçekçi ressamlarına "çağdaş romantikler" diyor ve akımın özelliklerini sıralıyor:

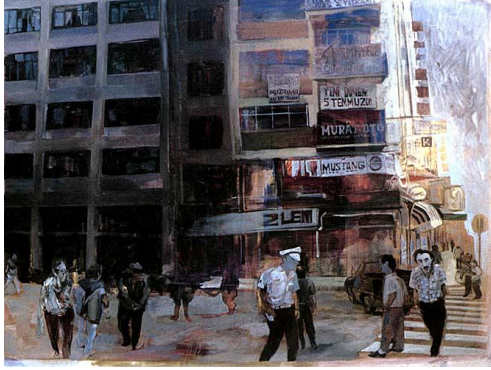
"Yeni romantizm yapıcıdır
 bireyci değildir
 hayalle ilgisi pek azdır
 gerçeğe sağlam bağlarla bağlanmıştır
 hüznü de kederi de başkadır
 kaynağı, ulusal sanattan gelir"

"Pankart sergisi, dönemin muhalif ressamının, sanatındaki ifade biçimini de görmemizi sağlıyor. Dünyada esen rüzgârlardan Türk muhalif sanatçısının içerik olarak çok etkilendiği görülüyor. Ancak ifade biçiminde şişman zengin / zayıf fakir gibi karşıtlıkları içeren kızıl ve kan renginin hakim olduğu resimlerde karar kılmışlar. '78 kuşağının bugün çok iyi tanıdığımız isimlerin resimlerinin, aynı yıllarda Rusya'daki çağdaşlarının Brejnev baskısıyla üretmekten kaçtıklarıyla aynı oluşu şaşırtıcı. Sergide yer alan '76, '77 ya da '78 tarihli resimlerin çoğu illüstrasyonu andıran, herkes tarafından anlaşılması için fazla abartılmış, resim değil, grafik dilinde didaktik yazıların süslediği kompozisyonlar. Bu yüzden de Pankart sergisi, çok önemli bir görevi yerine getiriyor: Muhalif kafanın, içinde bulunduğu düzene karşı savaşında sanatçı olarak bağımsız ve farklı bir dil arayışında özgür olmadığını gösteriyor.

Eleştirmen Kaya Özsezgin'in 1979 yılında mesajın biçimin önüne geçmesi nedeniyle eleştirdiği, Külebi'nin ise 1975 yılında "Sevgiyle, bağışlayıcılıkla karşılanmalı" dediği bu resimlere bir de siz bakın. Bakmanız gereken belki Türkiye'nin en karanlık, çalkantılı bir döneminin sanatçısının zor koşullar altında; hücrede kalmak ya da işkence görmek pahasına yaptığı resimler.

Görmeniz gereken ise 70'li yıllarla ilgili bir resim sergisi. Dünya görüşünde, içerikte ve mesajda muhalif ama dil ve biçem olarak eski, muhafazakâr ve düzene ait olana hiç karşı çıkmayan, yer yer didaktik kimi zaman kitsch.”³⁸

Hakan Gürsoytrak



R.13: “Madımak (Her Şey Öyle Sıradan Ki)”, 1997

AHMET UMUR DENİZ



³⁸ A.g.y.

“Günümüz Türk resminde, toplumsal gerçekçiliği kendi üslubunda yorumlayarak, özgün bir anlatıma ulaştıran Ahmet Umur Deniz çağdaşları arasında, insani duyarlılığı, sağlam duruşu ve resimsel yetkinliğiyle dikkat çeken Deniz, bu sergide ağırlıklı olarak, şehir insanlarının gündelik hayat içinde tekrarladığı, gruplar halindeki yürüyüşlerini konu ediyor.”³⁹

“Sanat tarihinde de örneklerine rastlanılan bu çok figürlü kompozisyonlarda, insan ve yaşam gerçeğinin çelişkileri yoğunlukla hissediliyor. Bir yerden bir yere yetişmeye çalışan insanın, kalabalıktaki yalnızlığı ve akışı içinde farkına varamadan katıldığı, kendiliğinden oluşan bu yapıda sergilediği hareketler gözlemleniyor. Serginin ana temasını, özellikle Haydarpaşa mekanında geçen görüntüler oluşturuyor. Resimlerde; Haydarpaşa, Sirkeci ve Karaköy hattından varoşlara akanlar, yaşam mücadelesine devam edenler izleniyor. Bazen aynı, bazen karşıt yöne hareket eden insan gruplarında, tüm bu karmaşa içerisindeki dinamizm ve ritim olgusu fark ediliyor.

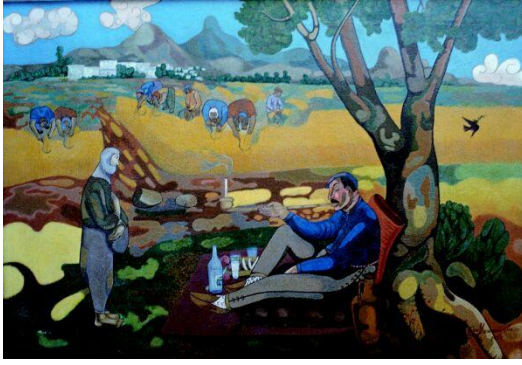
Anadolu’dan binbir umutla gelen milyonlarca insanın İstanbul’a ayak bastığı, denizle karşılaştığı ilk yer olan tarihi Haydarpaşa Garı ve limanının, yeni dönüşüm projesi ile yok edilmesi planlanıyor. Bütün kaygı ve çelişkilerini içinde barındıran ve bu mekana duyarlılığını ortaya koyan Ahmet Umur Deniz, resimlerini Haydarpaşa mekanı içinde kurgularken, insani olmaktan uzak bu gelişmeye dikkat çekiyor. Bu mekanın kaybedilme tehsi, Haydarpaşa’dan şehre dağılan ve çoğunlukla İstanbul’un varoşlarına akan insanların yaşadığı çelişkilerle birlikte betimleniyor. Deniz’in kompozisyonlarında, Anadolu’dan İstanbul’a göç etmiş, daha çok varoş kesimlerde yaşayan, büyük şehri kavrama çabası içindeki insanlar yer alıyor. Geri bırakılmışlık ve yokluklar içinde yaşarken, taşı toprağı altın diye Anadolu’dan İstanbul’a gelen ve burada yaşam mücadelesi veren insanın yaşadığı çelişkiler, Ahmet Umur Deniz’in resminde yoğunlaştığı anlatımları oluşturuyor. Figürlerde büyük şehirde yaşamının zorluğuyla mücadele eden insanın içinde bulunduğu durum gözlemleniyor. Hem içerik hem de resimsel temelde çelişkileri yakalamak üzerine resimlerini oluşturan Deniz, kente ait olamayan insanları, karmaşanın tekrarı içinde resmediyor. Resimler,

³⁹ [Cekirdek Sanat, 29.5.2007 www.arkitera.com](http://www.arkitera.com)

karmaşa ve kalabalığa rağmen gürültü hissini duyumsatmıyor. Çok figürün bir aradalığına ve resimdeki dinamizme rağmen, derin bir sessizlik algılanıyor.

Resim sanatı geleneklerini önemseyen ve eski ustalarla olan yakınlığını sürdüren Ahmet Umur Deniz sergide desenlerine de yer veriyor. Desenler, resimlerin ön hazırlıkları olmalarının yanısıra bağımsız çalışmalar olarak değerlendirilebilir.”⁴⁰

Avni Memedoğlu



R.14: İstanbul”, 1998

“1910'da Dersim'den çıkarak Taşağıl Köyü'ne yerleşen bir ailenin çocuğudur. Çok küçük yaşlarda, köyünde, yumurta üzerine çizdiği portrelerle, sanata olan ilgisini ve yeteneğini açığa vurmuş oldu. Orta öğreniminden sonra, 1944'te İDGSA Resim Bölümü'ne girdi. Galeri bölümünde Seyfi Toray'ın, atölyede Cemal Tollu'nun öğrencisi oldu. 1950'de resimleri nedeniyle tutuklandı ve salıverildi. 1953'te İzmir'e yerleşti. Bir yıl sonra, burada ilk sergisini açtı. 1957'de geldiği İstanbul'da, bir süre reklamcılık ve tabelacılık yaptı. İl İmar Müdürlüğünde çalıştı. 1959'da arkadaşları Marta ve Nejat Tözge, İhsan ve Vahi İncesu, Hikmet Aksüt ile Yeni Dal Sanat Grubunu oluşturdu. Grubun sanat bildirgesini kaleme aldı. 1961'de bu grubun ikinci sergisi nedeniyle, öteki arkadaşlarıyla birlikte tutuklandı. 1962'de TİP'in ilk üyeleri arasında yer aldı.”⁴¹

⁴⁰ A.g.y.

⁴¹ Görsel Sanatlar Ansiklopedisi, Ünlü Türk Sanatçıları" Sanatçı Detayı, www.turkispaintings.com

Avni Memedoğlu'na gore; ‘Sanat sosyal bir olaydır.’ O nedenle de sosyal bir amaca bağlıdır. Bu amaç, sanatçıyı, içinde yaşamakta olduğu topluma ve çevresine karşı sorumlu tutar. Resimlerinde, bu amacına uygun tema ve üslup karakteri ağır basar. Sosyal-eleştirel bir tutumla, topluma ayna tutar. Resimlerine yansıyan konular, çevresinde tanık olduğu ve bizzat gozlemlediği yaşam sahneleridir. Resim sanatımızda Ruhi Arel, Turgut Zaim gibi sanatçılarla başlayıp Neşet Günal, Balaban, İrfan Ertel, Mümtaz Yener ve Nuri İyem gibi sanatçılarla süren toplumsal-gerçekçi sanat anlayışının, orta kuşak temsilcileri arasında yer alır. Toplumcu ve insancı (hümanist) bir sanat anlayışını benimser.

Kasım Koçak



R.15: Kasım Koçak

‘1970-1974 yılları arasında, İDGSA Neşet Günal ve zdemir Atlan atölyelerinde ğrenim gord. 1979'da eşi ressam Aysu Koçak ile İstanbul Maltepe'de bir atölye açtı. Daha sonra bu semtte atölyeler kuran, ya da kendisiyle alışan İbrahim iftioğlu, Vural Yıldırım, Burhan ve Aysen Yıldırım, Celal zgen, Timur elik, Bayram Gümüş, Arif Hikmet Erciyes, Selahattin Yıldırım, Mustafa zel,

Yüksel Diyaroğlu ve Ahmet Akbaş gibi genç sanatçılarla birlikte Maltepe Ressamları'nı oluşturdu. Bu ressamlar, Maltepe'de semt halkına resim satarak tuval resminin sevdirmesine ön ayak oldular. İlk kişisel sergisini 1985'te, İstanbul'da (Edpa) açan Koçak, başlangıcından beri resimlerinde, 1979 tarihli Madenciler'de görüldüğü gibi, sağlam bir desen anlayışı ve kompozisyon kuruluşu ile ayrıntıdan uzak, dramatik bir ışık kullanımının öne çıktığı bir anlatım uyguladı. Anneannem (1983) gibi tek ya da çok figürlü çalışmalarının yanı sıra Ölü Kuş I (1984) ve At Pisliği'nde, Dört Kuş (1985) gibi eserlerinde kuş ve hayvanları betimledi; Bozkırın Dilsizleri (1980) gibi doğa görünimleri ya da Melih Cevdet Anday (1985) gibi portreler yaptı. İstanbul'da serbest sanatçı olarak yaşamaktadır.”⁴²

Anadolu yaşamına ilişkin olarak, görsel metaforlara yönelmekte, bu yaşamın otantik ve eleştirel yorumunu temel almakta, birtakım söylencelerden kalkarak çağdaş anlamda bir ironinin temellerini, klasik-figüratif sanat disiplininin kaynaklanan bir anlayış düzeyinde oluşturmaktadır.

Yavuz Tanyeli

“Yeni Dışavurumcu akımın ülkemizdeki bir diğer önemli siması da Yavuz Tanyeli'dir. İlk resim eğitimini kendisi gibi ressam olan dayısı Orhan Peker'den alan sanatçı, Dışavurumcu bir tavırla, biçim bozmalarından yararlanarak geliştirdiği özgün figür anlayışı içinde, Grek öncesi Anadolu estetiği dahilinde Anadolu'ya ait görme biçimini araştırdığı, geniş fırça tuşlarına ve anlatımcı estetiğe dayanan resimlerinde ve fiber malzemeyle oluşturduğu 'heykel canavar'larında, Doğu ile Batı kültürlerinin görsel dünyaya açtığı zengin yelpazeden, primitif sanatlardan, Siyah Kalem resimlerinden esinlenir.”⁴³ “Sanatın insanlar arasındaki iletişim olanağını, anlatımcı üslubun keskin ve etkili form anlayışını değerlendirerek kullanır.”⁴⁴ Yavuz Tanyeli'nin resimleri yaşanan anların belgesidir. Önceleri klasik eğilimin etkisiyle Empresyonist ve Ekspresyonist doğa resimleri yapan sanatçı, 70'li yılların sonlarında 'trompetçiler' serisine başlar. Adeta hüznle coşkunun bir arada bulunduğu, bugün bile her türlü karmaşık kompozisyonlarda, gene karşımıza çıkıveren çalgıcılardır

⁴² Görsel Sanatlar Ansiklopedisi, Günümüz Türk Sanatçıları" Sanatçı Detayı,

⁴³ <http://www.maksimum.com/kultursanat/haber/39/55431.php>

⁴⁴ <http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=yavuz-tanyel>

bunlar. Diğer yanda sanatçı aidiyetinin farkındalığına dikkat çekmek istercesine doğulu imajını - camili, selvili silüetlerle, sarmaşıklarla, lale motifleriyle, yer yer Osmanlı mezar taşlarıyla, mor salkımlarla vb. göstermek istemektedir.⁴⁵ Figürlerse genelde olumsuz özelliklerle yüklü insan suretleridir. Günümüz sanatçılarının en önemlilerinden biri olan Yavuz Tanyeli, yaşamın içinden, çoğu insan için, sıradan konuları, mizahsal ve hicivsel boyutlarıyla gözler önüne sererken izleyiciyi düşünmeye sevk etme amacı da güder yapıtlarında. Konusu kimi zaman toplumsal gerçeklerimizden biri olan irtica ki burada bir taraftan batıl inançların esiri olan, diğer taraftan çıkar sağlamak için dini siyasete alet eden insanları hicvederken, aslında trajikomik bir toplumsal gerçeğimize de parmak basmaya çalışır. Kimi zaman bir çok sanatçı için sıradan sayılabilecek konuları resmederken kendiyile özdeşleştirir konularını.

Mustafa Ata

“Mustafa Ata, geniş, atak fırça vuruşlarının oluşturduğu renk şeritleriyle, dinamizm yüklü figür soyutlamalarını, varoluşçu bir yaklaşımla ele alır. Dışavurumculuğun coşkunu, etken ve devingen anlayışına kişisel mizaç özellikleriyle yatkın olan Ata, öğrenciliğinden itibaren dışavurumculuğu benimsemiştir. Önceleri dramatik koyu tonlarla ele alınan figür giderek renk şiddetinin azdırıldığı, dingin geri yüzeyin kontrastı olan devingen renkli şeritlerden oluşmuş figüratif elemanlara dönüşmüştür. Mustafa Ata gerçeküstücülük sınırlarında bir dışavurumculuk ortaya koyarken simgesel anlatımlar yüklediği elemanlarında gerek renk, gerekse gürlü ve sessizlik, boşluk doluluk gibi zıtlıkları ressamca bir duyarlılıkla ele alır.”⁴⁶

⁴⁵ ERDEM, Nilgün, “Yavuz Tanyeli’yi Anlamak”, Bodrum Yarımada Gazetesi, Cuma, 29 Haziran, 2006

⁴⁶ BEYKAL Canan, “Dışavurumculuk”, KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Sayı: 7, 1988

Fuat Acaroğlu



R.16: Fuat Acaroğlu

“Fuat Acaroğlu, dışavurumcu çalışmalarıyla 80’li yıllarda öne çıkar. Sanatçı yeni dışavurum, yeni figürasyon olarak tanımlanan bu yaklaşımın Türkiye’deki öncülerindendir. Acaroğlu, yapıtlarını jestüel bir tavırla ele alır. Alegoriyi önemser.

Resimlerinde zamana, geriden / şimdiden / ileriden gelen, duygu bileşkesini oluşturarak bakar. Ona göre, renk kaynama noktasındayken tuvale akar; yeni imgeler, resimlerinde renk soğumadan oluşur. Taze duygular ise soyut / somut kavramlarının döngüsü ile görselleşir.

Fuat Acaroğlu için yeşil, doğayı, canlılığı ve yaşama sevincini simgeler. Sevgi, tutku ve aşk ona göre bordonun sıcaklığında gizlidir. Duygular ise mavi ile göğe yükselir.”⁴⁷ Yağlı pastel, ekolin, akrilik ve yağlıboya gibi türlü teknikleri, üslubunu şımartmadan, öldürmeden kullanmasını bilen sanatçı, devingen, depresif, deli, parçalanmış, doyumsuz, arsız ama bir o denli de kırılğan ve silik kimliklerin uçtuğu jestüel tuvallerinde, türlü detayların yoğrulduğu metropol yaşantısının belleğindeki duygusal tezahürünü ortaya çıkarıyor. İnsan – çevresi çekişmelerini, yoğun renk alanları ve dokusal etkilerle veren sanatçı; “*Benim yaptığım, aslında onaylamadığım ama içinde yaşadığım, karşı çıktığım durumların barındığı gerçek dünyanın, düşsel bir dünyaya taşınması ki, bir sanatçının işi de, kanımca başka şey değil*” der.⁴⁸

⁴⁷ http://www.haberdaret.com/sanathaberleri_oku.asp?haber=67

⁴⁸ ALTUG, Evrim, “Hayatın Karnavalı’nın Bayat Yaşamları”, Radikal Gazetesi, 02/02/2003, http://www.radikal.com.tr/veriler/2003/02/02/haber_64918.php

Mustafa Özel



R:17: Mustafa Özel

“Resimlerine karakterlerin dışında, insanın zihinsel ve duygusal durumunu da yansıtan Mustafa Özel’in başarılı tuvallerinde, insanın ruhsal ve düşünsel çöküşünün insan bedenine yansımaları ve yaşamın uçurumlarını görmek mümkün.

Eserleri acı çeken, direnen, yaşama uyumunu kaybetmiş, deforme olmuş beden üzerine yoğunlaşan Sanatçı aynı zamanda, acıya karşı direnci de özellikle vurguluyor.

Çalışmalarında hayat şartları yüzünden insanın yaşadığı yıkımları, toplumsal işleyişin insan bedenine verdiği zararı gözler önüne sererek, toplumda herkesin yer aldığı bir oyun olan hayatın insan vücudunda bıraktığı enkazı gözlemlememize izin veriyor. Bizlere hayat şartlarına karşı koymaya çalışan insanların mücadelesini, kısacası, “hayatın insana oyunlarını” anlatıyor.”⁴⁹

⁴⁹ ÖZEL Mustafa, (Serap Girgin Baykal, 14.3.2009) www.abvizyonu.com

Serdar Şencan



R.18: Serdar Şencan

“Ressam Serdar Şencan’ın yapıtları, şiddetin at koşturduğu bir düzen içindeki yozlaşmış insan ilişkilerinin, kara mizah ile varsıllaştırdığı bir biçimde resmedilmiş.”⁵⁰

Serdar Şencan’ın çalışmaları, eleştirel sanat ışığı altında ülkesinin politik değişimlerinin duyarlı bir göstergesidir. Şencan’ın resminde vahşi bir düş gücü ile acımasız gerçeğin değişmeceli birleşiminden oluşan katastrofik bir oyun ön plana çıkar. Serdar Şencan, resminde, yalın, alaycı figüratif bir anlatımı renklerle buluşturarak çağdaşlığı yakalar.

Küreselleşmeyi, sonsuz bir tüketim çılgınlığı ile üzerinde yaşadığı canlıyı yok etmeye odaklanmışa bir mikroorganizmaya benzeten Serdar Şencan’ı, bir sanatçı olarak küreselleşmenin eleştirisi en çok besleyen olgudur. Bu bakış, aynı zamanda soğuk savaş sonrası dünyamızın geldiği noktanın eleştirisidir.

Serdar Şencan, resimlerini içerik açısından yazısız karikatürden çok uzak görmez. Quino, Bosc, Steinberg gibi karikatür ustaları ile aynı dili kullanıyor olmak onu mutlu eder. Karikatür ustalarının yalın çizgilerine karşı, pentürde kullandığı sınırsız boyama seçenekleri onun anlatımını varsıllaştırır.

⁵⁰ ALTINEL Cem, www.arsiv.ntvmsnbc.com

1960 doğumlu olan sanatçı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü mezunu. Bugüne dek 6 kişisel sergi ve pek çok karma sergiye katılmış.

Bu son kişisel sergisinde yer alacak çalışmaları tuval üzerine yağlıboya ve akrilik olup öne çıkan yapıtlarda ele aldığı temalardan bazıları sanat ve politika, dünyanın değişimine sebep olan sistemler/düzenler, tüketim toplumu ve sonuçları, iktidar çabaları ve adalet anlayışıdır.

Serdar Şencan Resim Geçidi

“Soba üzerinde, ibriğinden buharı tüten çaydanlığın anlatıldığı türden, bilincin dışında bir düşünce akışına kapılarak yapılmış mutluluk imgelerini bulmayı düşünüyorsanız ArtSumer Gallery’de başlayan Serdar Şencan Sergi’si sizin için yanlış bir adres olacaktır. Bu sergideki resimlerin hemen hemen tümü, estetiği ters ütopyalarda yakalayarak, eleştirel ironi ile pentürün birleşmesinin küreselleşmeye başkaldırısını haykırıyor.

Serdar Şencan, başyapıtı niteliğindeki “Yalan Dünya (anamal yalan mülkiyet)”da üretim çılgınlığının güdülediği tüketim cinnetini, bir film akıcılığında ve ancak Bruegel resimlerinde gördüğümüz her santimetre karenin işlendiği türden bir detayda işleyerek, toplumsal çürümenin içindeki aldatıcı dünyayı depresyona sürüklenmeden hicvetmeyi başarıyor. Resmin sağ alt tarafında, her şeyinin paylaşıldığı ölmüş sahibine yalnızca köpeğinin üzüldüğü bir cenaze alayını görüyoruz. Deliliğe varan tüketimin sembolü olan kredi kartına tapan, adeta hipnotize edilmiş bireyler ile sermayenin hizmetinde ve mutlak itaatinde olduğunu gösteren resmi otoriteleri, abartılı sanal iletişim hezeyanlarını ve benzeri birçok sekansı içeren bu inanılmaz akıcılıktaki devinim dolu resmi sıkılmadan, karşısından ayrılmadan yeni bir şey görüp öğrenebilme arzusuyla izliyoruz. “Çirkinlik Yarışması” isimli resimde ise iktidarların sorgulanmasını görüyoruz. Yalın bir anlatımla, çirkinlerden ve çirkinlikten oluşan bir iktidarın, seçiminin de çirkinlik olduğunu; gücün, eğitimsiz, incelikten yoksun ve şiddet dolu unsurların eline geçtiğinde, adaletin nasıl ortadan kalkabileceğine tanık oluyoruz.

Başlığı “Sanat Politikası - Politika Sanatı” olan yapıtta, politikanın sanat ile örtüştürülmeye çalışılmasını irdeliyor Serdar Şencan. Sonuçta, görmezler ve şakşakçılar tarafından pohpohlanıldığında ortaya yalnızca çirkinliklerin çıkabildiğini ve kişilerin geçmişleri unutulup göz ardı edildiğinde -yani belleksiz toplumlarda- sanatın da kısır bir yozluğun ötesine gidemediğini idam edilmiş insanların gölgesinde izliyoruz.

Bir diğer başyapıt tadındaki “Nafile Yürüyüş - Batan Güneş, Doğan Güneş”, kıyamet öncesi umarsız, cılız bir başkaldırıyı öykülüyor. Şencan’ın bu yapıtında, resmini besleyen; genetik deformasyon, tükenmişlik-yıkkınlık, vurdumduymazlık, silah-savaş-şiddet, bireyden sürüye kayış, eğitim ve estetik yoksunluğunun oluşturduğu sınırlar, bireyin yalnızlık ve iletişimsizliği sonucu içine kapanışı gibi çağımızın sorunları işleniyor. Resmin sağ alt tarafında yer alan gebe kadının karnındaki güneşin, batan bir güneş mi yoksa yitmemiş umudu simgeleyen doğmakta olan bir güneş mi olduğunu karar vermek izleyiciye düşüyor.”⁵¹

İrfan Önürmen



R.19: İrfan Önürmen

⁵¹ A.g.e.

“Son dönem Yeni Dışavurumcu sanatçılarımızdan İrfan Önürmen’in resimlerinde ‘hayat’ bütün hızı, şiddeti ve paramparçalığıyla, bütün gürültüsüyle, acısı ve neşesiyle, bütün siyahları, beyazları ve gri alanlarıyla izleyicinin yüzüne çarpıyor. Günümüzde miadı dolduğu söylenen resimde böylesi bir dinamizmi bulmak, her halde resim sanatının ‘ruhu’yla ilgili bir durum. Ünlü Belçikalı ressam Luc Tuymans’ın dediği gibi resimsel imge, bir temanın aynı anda hem görüldüğü, hem yok olduğu; elle tutulur olanla olmayanın sürekli yer değiştirdiği bir yoğunluğa sahip olabiliyor. Son dönem Türk resminin en özgün sanatçılarından biri olarak nitelendirebileceğimiz Önürmen’in resimlerinde de işte böyle bir yoğunluk var. Söyleşilerinden okuduğumuz kadarıyla resim yapmaya başladığı ilk günlerden itibaren gazete ve dergilerden kestiği fotoğrafları biriktiren sanatçı, böylece zamanın katmanlarıyla ördüğü bir görsel dünya yaratıyor. Bu zaman katmanları arasında askerler ve mankenler, çatışmalar ve sevişmeler, gelenekler ve olası gelecekler hep bir arada! Önürmen yapıtlarındaki bu zamansal boyut, resmin hakkını vererek boyadığı tuvalerde olduğu kadar, üst üste yapıştırılmış gazetelerden keserek oluşturduğu tüfek, tabanca gibi nesnelere ve arka arkaya dizilerek bir tür gölge tiyatrosu gibi kurguladığı ‘tül’ resimlerde de karşımıza çıkıyor.”⁵²

“Resmin geleneksel sınırlarının aşıldığı bu gibi yapıtlarda yine gazetelerdeki ‘aktüel dünya’yla karşılaşmamız; örneğin tüllerin şiirsel ve yumuşak görüntüsü arasında askeri görüntülere rastlamamız, Önürmen’in sanatının arka planındaki düşünsel boyutu sürekli hatırlatıyor. Öte yandan, Modernizm’in katı biçimciliğini dışlayan ama biçimsel kaygının kendisini dışlamayan Önürmen, üst üste bindirdiği öğelerin ya da arka arkaya sıraladığı yüzeylerinde ortaya koyduğu gibi, sosyal meselelerinin yanı sıra resim sanatının derinlik sorunu gibi temel öğelerini düşünmeyi de ihmal etmiyor.”⁵³

İrfan Önürmen’in bir çok teknikte yaptığı resimlerinde (yağlı boya, kolaj, suluboya, mürekkep vb.) bireysel figürler ön plana çıkar. Kolaj ağırlıklı yaptığı resimlerinde, tek veya üçlü (triptik), daha çok yaşadığı toplumda sıradan olan fakat

⁵² ANTMEN, Ahu, “Bugün, Bu Dünya ve Resim”, Radikal Gazetesi. 04/01/2006, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=174805>

⁵³ A.g.i.p.

farklılıklarıyla belirginleşen konu edinmiş, anlarda kişisel özgünlükleri ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Daha belirsiz, üst üste binmiş, daha çok çizgisel, iç içe geçmiş figürlere yer verdiği resimlerinde ise, bu iç içelikle bile figürler ayrıştırılabilir bu da toplum karmaşası içindeki bireyin hem kalabalıklar içindeki halini bireyselliğini aynı anda vurgular. Farklı bir yorumla yaptığı bir diğer tür çalışmalarında ise ilk çalışmalarındaki gibi yine tek figürlere yer vermekle beraber bu sefer sıradan insanlar olmakla birlikte uzak olan bakışını yakınlaştırmış, bakma yerine görmeyi ön plana çıkararak işlediği figürlerinde adeta baskı altındaki bireyin bastırıldığı çılgınlığını atmasını sağlamıştır.

“İrfan Önürmen’in çalışmaları figür çıkışlı ve bölümler halinde farklı tip çalışmalar gibi görünse de aslında tümünde ortak bir yan vardır ki genelde sıradan, sadece kendi çevresinde bilindik insanları önce etiketleriyle, sonra da iç manzaralarıyla resmetmesine rağmen en önemli ortak yan hemen hemen tümünün yüzlerinin silik olmasıdır ki bu onları kişiliksizleştirmeden ziyade çok kişilik kazandırma gayesidir beklide. Çünkü bu figürlere bakan her izleyici onlarda kendi çevresinden birilerini görebilecektir. Herkesin yaşamında bir yer tutan genel toplum içerisinde önemsiz fakat kendi çevresinde yer tutabilen, konumları ve etiketleri ne olursa olsun, bireyler olarak öne çıkabilmektedir.

Önürmen tüm bunların yanında insan cinsel arzularının ve tatmininin de sıradan bir eylem olduğunu, hazzın özgünlüğünü yansıtan, paylaşılan bir olgu olduğunu söylemek isteyen ve bu hazzın anını yakalayan resimleri de alelade insanların, alelade yaşamlarında yer tutan özel anların ve arzu merkezli mutlulukların veya beklide mecburiyetlerin (çünkü bu eylem, genelev sermayesi için kişisel mutluluk amaçlı, isteğe bağlı bir eylem değildir. Tek taraflı tatmin, tek taraflı vazife...) yaşanmışlığını resmeder.

Önürmen, cinsel içerikli resimleri için; “...pornografik çıkışlı olmasına rağmen ruhi ve cinsel sömürü değil, müstehcen bir şekilde tahrik edici yanı ile gündelik yaşamlar, sıradanlıklar, alışkanlıklar, tedirginlikler, sevinçler, bazen de traji-komik ilişkiler ile cinselliği ele aldım. Çıplaklığın incinebilir, kırılğan yanı, asabi zevki ve kışkırtıcılığı... İşte bu resimleri boyamam için birkaç neden” diyor. Resimlerde cinselliğin ele alınmasının sebebi araştırmacının kendi yaşantısının getirdiği

trajikomik, tahrik edici ve kadınlarla olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Kadın figürünün öne çıkmasının sebebi kadın gizemliliği, çekiciliği ve karşı cins üzerinde oluşturduğu duygu yoğunluklarından kaynaklanmaktadır.”⁵⁴

“Çalışmalarında fotoğraf makinesinin spontaneliğinden de yararlanan sanatçı, yakaladığı bu görüntüleri olduğu gibi bırakmaz kendinden de bir şeyler katar. Nereden bakarsak bakalım kurguladığı görüntüler belirgin bir imgelem ürünüdür. Biricikliklerini koruyabildikleri gibi rahatlıkla kendi aralarında özel bir ilişki de kurabiliyorlar ve her seferinde ortaya çıkan sonuç, bir tür tescilli imgeler yumağı gibi tereddütsüz yine İrfan Önürmen tarafından sahiplenilmiş oluyor.”⁵⁵ “Amaçlarının içinde özellikle 90’lı yıllarla birlikte bir kolaj yığını haline dönüşen toplumu deşifre etmek, kimliksizleşen, bir başkası olmak için çırpınan ama bir türlü ‘öteki’ olamayan bireyin çapraşık durumunu göstermek ve bütün bu garipliği kapsar şekilde içinde yer aldığı bütünün değişen yapısını didiklemek.”⁵⁶ “Onun resimlerinde sistemin pompaladığı günübirlik süper kahramanlar (futbolcular, güreşçiler, mafia babaları...) genellikle bir sömürü nesnesi olarak kullanılan hayat kadınları ve para ile tatmin olmaya çalışan erkekler, kent kültürünün dışkıladığı, bütün içerisinde ayrı ama aynı zamanda bütünü ele veren sıradan kahramanlar...”⁵⁷ Onun resimlerinde bu sıradan insanlar hem tanınmış oluyor hem de asla tanınmıyor. Kişiliksizleştirilmiş imgeler halinde olmalarıyla kişileştirmeyi izleyiciye bırakıyor. “Çevresinde gördüğü dağılımlık, kirlenme ve absürdlüğün acı tadını kolajlarında işaretlemeye ve karşısındakine de sezdirmeye çalışıyor Önürmen, bir cesedi bölüp parçalayan bir cerrah gibi, içinde bulunduğu toplumu didikler, aykırılıklara dikkat çeker. Bıkıp usanmadan sokaktaki adamın kimliğini keşfetmeye çalışır, bulduğu tahmini kimliğin varlığından şüpheye düşer, gerçek kimliğin hangisi olduğunu tekrar keşfedene kadar didinir” diyor Levent Çalikoğlu.”⁵⁸

⁵⁴ http://www.odevsitesi.com/odevler/2005_8/145038-cinsel-celiskilerin-sorgulanmasi.htm

⁵⁵ ÇALIKOGLU Levent, İrfan Önürmen Sergi Kataloğu, Kurtuluş, Nisan, 1999, sf: 7

⁵⁶ A.g.e., sf: 8

⁵⁷ A.g.e., sf: 16

⁵⁸ ÇIGIR Celal, “**Parçalanmış Hayatları Kolajla Birleştiriyor**”, Zaman Gazetesi, 08/04/2002 <http://www.zaman.com.tr/2002/04/08/kultur/h1.htm>

Mevlüt Akyıldız



R.20: Mevlüt Akyıldız

“Mevlüt'un Mefhumları (1), Mevkufları (2), ve Mevzunları (3) ... “...ille de ironik resim yapayım, diye yola çıkmadım. Yılların getirdiği birikim sonucu yaşama böyle bakıyorum.”⁵⁹ Yaşamı ciddiye alıyorum ama o ciddiyetin altındaki budalalıklara dayanamıyorum. Biraz ironi, biraz mizah herhalde yaşamın ciddiyetine ve aptallıklarına karşı bir tepki... Bütün özel kanallardaki magazin programlarına bakın, zenginlerin düğünleri, kim kiminle, nerede, paparazziler... Özel hayat kalmadı. Sevgi kalmadı. Son derece bayağı, yapay, yüzeysel ilişkiler yaşanıyor artık. Prototip bir toplum olduk; kafa yormayan araştırmayan...

“...garip bir organizasyonsuzluk var. Düşünce olarak, anlayış olarak insanın dünyası sadece şekil değiştiriyor, o kadar. Bu dizideki ailelerin çocukları da ailelerinden ne görüyorsa onu yapıyorlar. Böylelikle bir düzen bir klan oluşuyor. Parayla her şeyi alabilecekleri zihniyetinden de kurtulamıyorlar... Her ülke kendi özgün değerleriyle vardır, aslında bizim özgünlüğümüz yok, sadece çok iyi taklit yeteneğimiz var; öyleyse neden aristokrasiyi de taklit etmeyelim...

Hep anlatım, hikaye önde, her hikayenin rehberi de farklı farklı renkleri, tabii. Hikayeden hikayeye renkler değişiyor. Bu dizide daha yumuşak renkler, pembeler öne çıktı. Renkler biraz da yaşamımın boyutuyla ilgili. Eskiden daha karamsardım. Şimdi hoşgörü ile bakıyorum herşeye; ironi yine var ama daha bir çelebileştim sanki...

⁵⁹ Gürel Haşim Nur, <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=541>

...Işık ve hikaye, resimlerimde asıl olan. Yağlıboya resmin serüveni de ayrıca çok hoşuma gidiyor...

...En sinirlendiğim şey, resimlerde “Adsız I”, “Adsız II” gibi numaralar konması. Çünkü adsız hiç bir şey olmaz. Bir insanın bir başka insana onu anlatması için bir nitelik koyması lazım, isim çok önemli benim resimlerimde. Çünkü ismin arkasından yola çıkıyorum. Önce ismi koyup sonra resmi yapıyorum...”

Yeni sergisiyle birlikte on dört sene gibi bir aradan sonra hakkında düşünmek ve yazmak fırsatı elime geçince, Mevlüt’ün yirmi yılı aşkın resim serüvenini farklı bir yaklaşımla değerlendirmenin yerinde olacağına karar verdim ve onun 1978- 1999 yılları arasındaki resim üretiminden “kendi öznel değerlendirmem” ile 40 adet yapıtını seçtim. Bu seçtiğim yapıtların şu anki sahiplerinin kimler olduklarını bilmiyorum, ancak Türkiye’nin çeşitli köşelerinde kurulacağına inandığım çağdaş sanat müzelerimizde yer alabilecek nitelikte oldukları düşüncesi ile bu yapıtların ressamını aklama, zamanında bu yapıtları edinme ileri görüşlülüğünü gösteren kimseleri de kutlamak istiyorum. Ayrıca da 1987’den beri vurguladığım “Müze Kalitesi” niteliğindeki eserleri kapsadığına inandığım bu yapıt listesinin, kestirmeden sanatçı hakkındaki düşüncelerimi, yeğlediğim dönemleri de yansıtacak biçimde dile getirmek açısından da yararlı olacağını düşünüyorum.

“Ali baba ve kırk haramiler”, 1999- tuyb, 81x100;

“bronz heykeller dizisi”(ayva kraliçesi, şeftali kraliçesi vb...);

“ay yolcuları”, 1991- cam arkası, 45x56;

“kör fahri’nin kumpanyası” (9), 1992- cam arkası (10), 55x73;

“cite de pera”, 1996- cam arkası, 56x67;

“milletvekilleri serisi” (44 adet)- pişmiş toprak.

Yukarıdaki resimler öncelikle resim sanatının kurallarına ve geleneğine bağlanmaları ve resim dillerinin başarısı ve ironilerinin çok boyutluluğu, göndermelerinin fazlalığı, gizemlerinin kalıcılığı ve toplumlarının tarihsel güncesine düşülen notlar olma özelliklerini taşıdıkları için öne çıkmaktadırlar diye düşünüyorum.

Yapıtların bütününe incelediğimizde ise, Mevlüt Akyıldız'ın çeşitli tekniklerdeki resim üretimini ana temalarına göre sınıflandırmaya çalışırsak altı dönemden söz edebiliriz:

I. 1980- 1984 dönemi; öğrencilik dönemi işlerinden askerlik dönemi'nin sonuna uzanan yapıtlar...

“belle chevre” (1978) den “deve güreşi” (1984) ne uzanan süreç...

II. 1984- 1986 dönemi “kaptan-ı derya”dan “hezarfen”e ve “cennet cehennem”e...

III. 1987- 1988 dönemi “tanrılar ve tanrıçalar”...

IV. 1989- 1992 dönemi “high society”den “hanım hanıma baka baka şıklaşır”a...

V. 1993- 1994 dönemi “pehlivanzadegil”den “kuşkonduzadegil”e...

VI. 1995- 1999 dönemi “güllüzade sülüman”dan “armut cumhuriyeti”ne...

Ve tüm bu dönemlerin kapsadığı yapıtları, “Bağlantılar (Context) / Biçim (Form) / Simgesel Dil (Iconography) / Hava (Mood) yaklaşımımız ile değerlendirdiğimiz ve gerçekleştirilen uygulamaları incelediğimiz zaman bir dizi saptama yapabildiğimizi görürüz:

- Mevlüt Akyıldız'ın yapıtları, kendisinin de dile getirdiği gibi, “Sözel” ile yakın ilişki içerisinde; bu sözel, gündelik dilden veya güncel temalardan kaynaklanabileceği gibi, dilimizde yer etmiş deyimlerden ve özdeyişlerden de çıkış noktası olarak yararlanır; ayrıca bugün “medya” diye adlandırdığımız ortamı da yakından izleyen ve özellikle “magazin”den, “aktüalite”den ve toplumun belirli kesimlerine “cila çeken” şık dergilerden de resimlerine malzeme toplayan veya “çarpıtılmış görsel imgelerin panzehirlerini üretmeyi” kendine görev edinmiş bir ressam kimliği sergiler... Ülkesi ile yerel motiflerle yakından ilgilidir, ancak sırasında evrensel gerçeklere uzanmayı da bilir...

• **Sanatçının Yapıtlarının Biçim ve Kompozisyon Yaklaşımlarında İse Şunlar Dikkatimizi Çeker:**

Üç ana seçim söz konusudur: “Egemen tek figürlü resimler”; “5- 10 kişilik kompozisyonlar” (“Dümbük”, “Tijen Hanım” gibi...);

Çok sayıda figürün yer aldığı kalabalık, büyük kompozisyonlar (“Curcuna”, “Deve Güreşi”, “Cennet Cehennem”, “Kuyruklu Yıldız” gibi...)

Resim sanatının diğer araçları arasında aşağıdaki kutuplar arasında tercihler görülebilir: “Çok renkli kompozisyonlar” “Tek ana rengin ve türevlerinin egemen olduğu yapıtlar”

“Az ışıklı (veya ışık kaynaklı) yapıtlar/ “Aydınlık” resimler

“Portre” niteliğinde yapıtlar (1982 yılı yapıtları örneğin)/ “Prototip” illüstrasyonlar. “Zıt” armoniler/ “Eşsesli” armoniler.

Farklı planlarda, farklı boyutlarda kullanılan figürler ile yaratılan derinlik duyguları... Geri planlarda yer alan tanıdık görünümlemler ile (özellikle İstanbul’dan) resme zaman ve mekan kazandırılması...

(“Curcuna”, “Çengibaşı”, “Saraydan Kız Kaçırma”, “Tenekeden Teyyare”, “Gece Kraliçesi” gibi...)

Ve de tüm yapıtlarında ustalıkla kullanılan “çarpıcı imgeler”, “çarpıcı grafik düzenler” ve duyarlı pentür tadları...

• Yapıtlarının ana fikirlerine veya “ad”larına da, ayrıntılarına da muzip, hınzır simgeler, gizli iletiler yerleştirmek Mevlüt’ün temel yaklaşımıdır. Bu tarz çift anlamlar resimleri daha da çekici kılarlar; örneğin “Turgut Reis” hem bir yerin adıdır, hem o yere adını veren korsanlıktan yetişme ünlü denizcinin, hem de devrin en üst düzeydeki yöneticisinin... Cübbeli “Kurbağa Terbiyecisi”, Osman Hamdi Bey’in ünlü yapıtına atıf yapar... “Kaptan-ı Derya” yapıtındaki tayfaların toprak işçiliği kürekleri kullanmaları da bir türlü denizci bir ulus olamayışımızın herhalde en özlü anlatımlarından birisidir... Ancak Mevlüt’ün en ikonografik ögesi sayısız kılığa soktuğu kadınlardır, bir söyleşisinde de dile getirdiği gibi, “Çünkü kadınlarda takı zenginliği, övünme duygusu daha fazla. Adamların kazanıp kadınların övünmesi.

Evet daha ziyade kız çocuklar ön planda. Erkek adamın erkek evladı olmasa da damadı olur ve kızlar olunca daha zengin düğünler yapılır; gelinlikler konuşulur, damatlıklar konuşulmaz...”. Genelde albenili bir resim hedefleyen yaklaşımı sonucu, çıplak olsun, duvaklı olsun çok daha estetik ve çeşitlendirilmeye uygun bir imge olan kadın figürleri Mevlüt’ün resimlerinde önemli yer tutarlar. Bu kadınların bakışmaları veya bakışmamaları resmin ruhuna katkıda bulunurlar ve saf, şuh, gizemli veya deşifre kimlikleri ile kurgulara renk ve canlılık katarlar...

- Kendisinin belirttiği gibi ressamın uyandırmak istediği genel duygu “ironik”, alaycı, veya “hicveden” bir yaklaşımdır; kendi değerleri ile bağdaşmayan değerlere karşı bir saldırı olarak planlanmıştır Mevlüt’ün her yapıtı... “Ressam Mevlüt Akyıldız arabesk olgusu ile katmerleşen Osmanlı yanımızı, Şarklığımızı, karikatür, kitsch, folklor, hiciv, gerçek yaşam gözlemleri olgularının bazen tümünü, bazen bazılarını kullanarak resimselleştiriyor. Çok zor bir işi, çok yönlü bir sentezi başarmaya çalışıyor. Çok dar, ince, keskin bir bıçağın sırtında yürüyerek karşıya geçmek onun yaptığı; bir kaysa, resim başka bir sanata dönüşecek. Ancak boya ve desendeki bilek yeteneğinin de gücü ile bu zor sınavdan her şeye karşın başarı ile çıkıyor sanatçı”.

Kasım 1985’de yazdığım satırların büyük ölçüde bugünde geçerliliklerini koruduğunu düşünmekteyim; Mevlüt’ün yeni sergisi için hazırladığı yeni yapıtlarından bazıları olan “Horoz Kanto”, “Şiş Kebabı”, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, “Ali Baba ve Kırk Haramiler”, “Gece Bekçileri”, “Horoz Şekeri”, “Palabıyık”, “Kulak Ziyafeti”, “Denizler Altında 20,000 Fersah” gibi yapıtlarının dialarını da inceledikten sonra yukarıda saydığım yaklaşımlarından “gerçek yaşam gözlemleri” olgusunun sanatçının yapıtlarında giderek daha az yer aldığı söylenebilir. Çevreden gerçek kimliklerin portrelerini veya yaşanan çevrelerden, gidilen yeni mekanlardan görünüm notlarını veya tatlarını Mevlüt’ün son yıllardaki resimlerinde giderek daha az izlediğimizi düşünmekteyim. Bunun önde gelen nedeni, muhakkak ki sanatçının toplumumuzun kendisini rahatsız eden özellikleri ile çok dolu olması ve kendisini bunlarla mücadele etmek misyonuna bir anlamda adanması... Ne var ki kendisinin bu mücadeleyi farklı malzemelerle – daha yaygınlaşabilecek görsel imge dizileri ile (Goya’nın gravür serileri gibi) sürdürüp, çevre gözlemlerinin ve gerçek kişi

portrelerinin ve çok figürlü kalabalık kompozisyonlarının tadına varmış kimseleri onlardan yoksun bırakmamasını diliyorum.

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.”⁶⁰ 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. Toplumsal gerçekçi olup, ifadecilik yanı sıra şiddetli ve eleştirel olan Mehmet Gülyüz; 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, Gülyüz insanı yaratık olarak şekillendirirken, beceriksiz, sevimli biçimde yansıtıyor. Resimlerindeki yaratıklar, şiddet oluştururken, şiddetle de karşı karşıya kaldıklarını görüyoruz. Sanatçının üslubunun, Ekspresyonist'lere hatta Georges Grosz’a benzediği öne sürülür. Grosz aslında Almanya’da iki savaş arası figür resminin sol tarafı olan, Neue Sachlichkeit’tir. Gülyüz sadece, ifadeci bir anlatımı, eleştirel, düşünsel bir alt yapı oluşturarak, ağır trajik durumlar sergilemektedir. Yaptığı deformasyonlar obsesif (takıntılı) 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

⁶⁰ [YILMAZ Başak, Türk Resminde 197’li Yıllarda Toplumsal - Eleştirel Gerçekçilik ve Üç Ressam. http://www.cizimmerkezi.com/forum](http://www.cizimmerkezi.com/forum)

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.

Mehmet Güteryüz

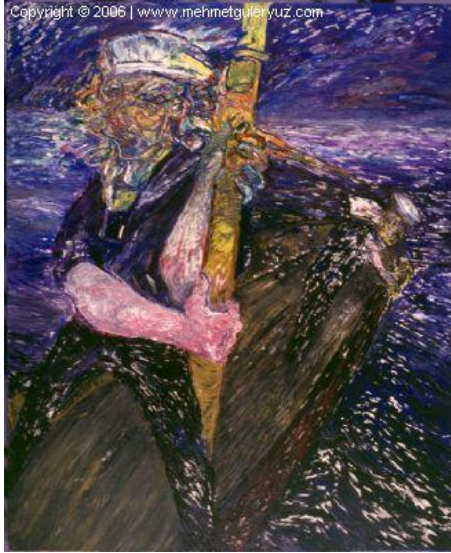


R:21 “Maymun Ailesi ”

1974 hayvana benzetilmiş formlar, maymun ve köpek gibi insanı aşağılayıcı düzeyde eleştireldir. 1980’lerde ifadeciliğin sınırlarını aşan bir resim tavrı ortaya koymuştur. 1988’de yaptığı “Go-kart” isimli resminde toplumdaki zengin sınıfa, eleştirel bir tavırla gönderme yapar. Aynı temayı 1996 yılında yaptığı “Motard III” adlı resminde tekrar gündeme getirmiştir.

Mehmet GÜLERYÜZ, “Motard III” 1996 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.

Mehmet Güteryüz



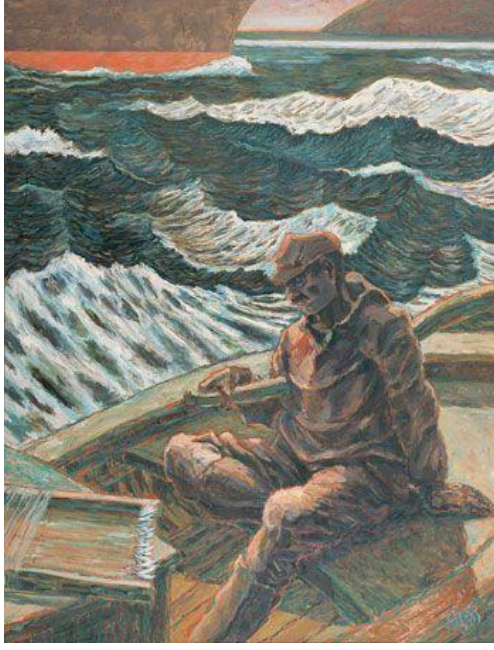
R.22: “Denizci I”

1989 seriden, “Denizci I” 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 boyları, 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 hareketi de eklenince, izleyici duygusal açıdan şiddetle karşılaşılıyor. 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 çözümlenmeleri 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.

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”, “Elemeler” “Kardak Karşılaşması” adlı eserleri ortaya koymuştur. İnsanı yaşadığı hayatla, iç içe bulunduğu toplumsal gerçeklerle, 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 aşır, 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 rengiyle 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” Fotoğrafın yanı sıra, çektiği filmler de resimleri için ayrı bir kaynak teşkil etmiştir.

Özer Kabaş



R.22: Özer Kabaş

“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.

Çeşitli biçimlerde betimlediği teknelerde yaşlı, genç, çıplak kadın erkek figürleri, çocuklar, horozlar gergedanlar, keçiler, köküyle beraber sökülmiş 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. 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)" adlı eseri, 70'li yıllarda yaptığı dikkat çekici eserlerindedir. 1980'lerden sonra konu aldığı hapisane resimleri, yine dönemin toplumsal olaylarını anlatmaktadır. Yıkımı, koğuşları, işkence sahnelerini, hücreleri, yaşanan yoğun göç durumunu anlattığı diziler halinde ki resimlerinde, etkileyici olan şey insan yüzleridir. "Hücrede I" 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 değerın 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.

90'lı yılların başında yaptığı "Yıkım" adlı bir dizi resminde, yüzyıllardır süre gelen 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.

1989-90-95 yılından sonra ürettiği, kalabalık figürlü "Göç" 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.

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. Sanatçılardan, Neşe Erdok, Seyit Bozdoğan, Kemal İskender, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban, Aydın Ayan, Mustafa Ata gibi isimleri de, aynı tavır içinde görüyoruz. Eleştirel ve toplumsal gerçekçiler sonraki 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.”⁶¹

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 Darbe’si 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. Türk resminde “yeni” figüratif eğilimler;

⁶¹ A.g.i.p.

Mehmet Gülerüz, Komet (Gürkan Coşkun), Utku Varlık, Alaettin Aksoy, Cihat Aral, Nur Koçak, Şükrü Aysan, Seyit Bozdoğan, Kemal İskender ve daha birçok genç sanatçı Güzel Sanatlar Akademisi'nce 1969-1972 arasında birbiri ardı sıra açılan sınavlar sonucu, milli eğitim bakanlığı hesabına "ihtisas" yapmak üzere Avrupa'ya gönderildiler. Sanatçıların "görgü" ve bilgilerini artırmak amacıyla ya da "ihtisas yapmak" üzere Avrupa'ya gönderilmeleri Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlatılmış ve cumhuriyetten sonra da gelenekselleştirilmiş bir uygulama idi. Bu yolla Türk sanatına birçok ressam ve heykeltıraş kazandırılmıştı. Öte yandan daha önce aynı yolla Fransa'ya giden Neşe Erdok ile kendi özel olanakları ya da çeşitli burslar aracılığı ile Avrupa'da öğrenim gören Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Erol Kınalı, Hüsamettin Koçan, Zekai Ormanlı, İbrahim Örs, Mustafa Ata, Özer Kabaş gibi ressamların etkinliklerinin başlangıcı da gene 1970'li yıllara rastlar. Yaş ortalamaları 40 dolaylarında olan Türk resminin bu genç kuşak temsilcileri birçok ortak özelliği daha paylaşırlar. Bu sanatçılar 1970'lerden beri kendi geliştirdikleri figüratif-ifadeci bir yaklaşıma dayanan hümanist bir sanat anlayışında birleşmenin yanı sıra içlerinden bir çoğu da sanat eğitimi veren kurumların öğretim kadrolarında çalışmaktadır. Gelişme yıllarından ötürü kimi kaynaklarca "27 Mayıs Kuşağı", sanatsal eğilimlerinden ötürü de diğer bazı kaynaklarca "yeni figürasyoncular" ya da "eleştirel gerçekçiler" diye nitelenen bu ressamların gelişiminde 1960 sonrası özgür tartışma ortamının gerçekten büyük etkisi olmuştur. 27 Mayıs Devrimi'ni izleyen sosyo-ekonomik ve kültürel alandaki gelişmeler sadece akademideki eğitimi etkilemekle kalmamış, serbest sanat piyasasında da çeşitli girişimlere ortam hazırlamıştır. Bunlara koşut olarak özellikle toplumcu görüşlerin yayılması, partiler yelpazesinin çeşitli eğilimleri temsil eder hale gelmesi, Türk aydını kadar Türk sanatçısını da besleyen yeni kaynakların oluşmasına yol açmıştır. Öte yandan yerli ve yabancı yayınlardaki artış ve çeşitli sanat alanlarındaki yenilenmeler o yıllarda sanat öğrenimi gören öğrencilerin yeni bir bilinçle yetişmesini sağlamıştı. Bu koşullardan gelen genç kuşakların D grubu anlayışına dayanan bir figür anlayışı üzerine temellendirilen öğrenimle uyumları elbette beklenemezdi. Figürde belirmeye başlayan yeni yönelişler, usta-çırak ilişkisine dayanan akademideki atölye eğitimi içinde ya genellikle tepki görmüş ya da en azından ilgisizlikle karşılanmıştı. Buna karşın öteden beri alışılmışın dışında

bir hocalık örneği veren Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve özellikle de özgün figüratif yaklaşımıyla yeni yetişenlere öncülük eden Neşet Günal gibi görece genç hocalardan destek gördüler. Figüratif ifadeci bir yaklaşımla bütünleşen sanatçıların gerek dünyaya bakış açıları, gerek üslupsal eğilimleri arasında çeşitli farklılıklar vardır. Bireysel farklılıklarına karşın aralarında Erdok, Güteryüz, Aksoy, İslimyeli ve İbrahim Örs gibi isimlerin bulunduğu sanatçılar insan toplum ilişkileri ile insanın toplumsal ve psikolojik yaşamından kaynaklanan çelişkileri eleştiren yaklaşımla hareket ederler. Varlık, Komet, İnan, Ata, Kınalı, Koçan, İskender ve diğer bazıları ise eleştirel boyuttan büsbütün yoksun olmamakla birlikte tutkular, arzular, zamandan bağımsız istekler gibi insanın geneldeki konumundan ve yapısındaki çelişiklerden kaynaklanan özellikleri işlerler. Gene de bu iki yaklaşım arasındaki ayrım kesin değildir. Oysa son yılların varlığı hissedilen diğer akımlarının biçimsel yaklaşımlarından kesin olarak ayırt edilebilen resim anlayışlarına sahiptirler. Genel çizgileri hem yerelliğin "bizdenlik" ayrımı arkasına sığınan folklorcularınkinden hem de batı sanatının güncel akımlarına ayak uydurmayı ilke haline getirmiş "avant-garde"cularınkinden bütünüyle farklı bir tutumun ürünüdür. Yerel konu ve sorunlara eğilmekte birlikte, kişisel üslup hesaplaşmalarına öncelik tanıdıkları için, yerelliğin dar kalıpları arasında sıkışıp kalmayacak kadar geniş kapsamlı bir biçim dili ile hareket ederler. Nede salt "avant-garde"çilik adına "yeni"liklere yönelirler. Böylesi yönelişleri önleyen etmenlerin başında, insanı insan yapan özellikleri, yani insana temel özellikleri gene insanın kendi yapısından gelen ifade biçimleri ile anlatmayı amaçlayışları gelir. Bu yüzden insan deneyinin her biçimini temsil edebilecek bir nesnel, ancak nesnel olduğu kadar da simgesel bir resim dili arayışı içindedirler. Söz konusu dil, temelde sentetik bir yapıyı içermektedir. Bu özellikleri taşıyan bir dil, her an edebiyat yapmak, öyküsel ya da aşırı anlatımcı bir tavır takınmak gibi tehlikelere açıktır. Nitekim bu sanatçıların bazıları ya da belli dönemleri içinde bir çoğu plastik bir boyuttan yoksun ve illüstrasyonu çağrıştıran sonuçlara kolayca ya da kaçınılmaz olarak düşmektedir. Öte yandan sanatta herhangi bir şeyi mantıksal sonuçlarına kadar zorlamak sanatsal eylemin gerçeği ile bağdaşmayan sonuçlar da getirebilmektedir.

Dönemin etkin sanat faaliyetlerinden biri olan bianellere yapılan bir itiraz:

Hayır! Sanat bu değil

Feyyaz Yaman (Karşı Sanat Çalışmaları)

8. Uluslararası İstanbul Bienali sert tepkilerle kapandı. Talihsiz bir başlıkla yola çıkışın, bundaki payı çoktur. Tarihin ve coğrafyanın en büyük çelişkilerle iç içe olduğu bu sıcak atmosferde, Don Cameron'un "gözü bağlı" yaklaşımı, emperyal kültür ve sanat politikalarınca "kurban" edileceğini ta baştan muştuluyordu. Kısaca özetlersek; Bianel'in "Şiirsel Adalet" olarak seçilen başlığı yanlıştı.⁶² Irak'ın işgali, İsrail'in Filistinliler'e yarattığı terör, her türlü fanatıklılığın yaşandığı cehennem dünyasında, kavramlarla gerçeklik arasında bir turist edasıyla gezinmek tam bir körlüktü. Bunu geçelim artık. Çok uluslu Finans Kapital'in ister "popüler", ister "yüce" sanat üzerinde kültür politikalarının ne olduğunu da daha sonraya bırakalım. Bugün asıl konuşulması gereken dünyada ve bizde Sanatçının (hatta Aydın'ın) ve sanatsal dilin "gerçeklik" karşısında aldığı pozisyon ve tercihtir. Sanatçı 1980'lerden bu yana, siyasetin insanlarla, gündelik hayatta olan bağının koparılıp izole edilmesi stratejileri zaman zamanda açık şiddet uygulamaları, yasaklarla bu güne kadar sürdürüldü. Her alanda olduğu gibi sanatçı ve entellektüel kesimde de iktidar söylemine göre kendini revize edenler "yükselen değerler" olarak "umarsızlıklarını" iyi fiyatlara pazarladılar. 1980'li yılların başında Canan Beykal'ın politik içerikli figür resmine gönderme yaparak Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş'a yönelik yaptığı "Konformizm" eleştirisi bugün "apolitik" sanat dili için kendine dönmüş bir silah olarak patlıyor. Tüm toplumsal ilişkilerin "üretim ilişkileri" üzerine oturduğunu, sanatın "son kertede ekonomi" olduğunu, apolitikliğin politik bir strateji olduğunu unutturmak isteyenler artık ebedi suskunluklarına çekilebilirler.

Sanat Görsel sanatlar "imge'nin" dünyasıdır. Gerçeğe ilişkin en doğru, bütünsel, dolayimsız anlamlandırmalara, içsel ve öznel duyarlılığı ile yaklaşım, sanatçı sorumluluğu kendine ait imgenin üretimden sorumludur. Yaygınlaştırılan egemen söylem, dilin tüm bu sorumluluklarından, soyutlamayı-dolayımılaştırma ile görsel-anlamsal köklerinden koparıp, nesneleştirme ve kavramlaştırma ve bunu da oyun ilişkisi içinde "şeyleştirme" tavrıdır. Bu düzeyde bir popüler dil, anlatım ve tema olarak gerçekliğin kendi (savaş, ölüm vs) üzerine bile konuşsa "kırıcı" saptırıcı

⁶² <http://www.evrensel.net/03/11/27/kultur.html>

bir işlev üstlendi (Hollywood-Bollywood söylemi ve tüm medya dili örnekleriyle karşılaştırılabilir). Bu doğrultuda imgenin gücü anlatıma yani söze indirgenir. 70'li yıllarda sözel ve kavramsal olana ilişkin "Bu resim değil-gidin kitap yazın" diyen kesim, kavram "sözlük anlamına" indirgendiğinde alkışlarla karşılanmaktadır. Modern zamanların "yüce" olana ilişkin, "güzel" olana ilişkin bütün majör söylemleri, postmodern dünya ile "minör" olana indirgenmiş, form ve içerik olarak naif, primitif bir söylemle özdeşleştirilmiştir. Hangi teknik olursa olsun üretimin pratiğinden deney ve bilgi birikiminden uzaklaştırılan "Ben yaptım, ben koydum" oldu tavrı ile var edilenin bu dayanılmaz hafifliği, sanat eseri dediğimiz kalıcı olanın karşısında çözülüyor, "kich" kalıyor. Ayasofya'daki işleri karşılaştırırsak bir Monaliza pürizmine sahip İsa mozağının karşısına konulan para atma oyuncağı, elektronik saat gibi uygulamalar, pet şişedeki su, kağıt vitraylar. Hayır! Sanat bu değil. Evet, bir dijital saat zamanı geniş anlamalı da işaret edebilir ama doğuda zaman kavramı veya bunun karşılaştırması olarak batının zaman kavramını böyle konuşamayız. Hiçbir tinsellik içermeyen bu yerleştirmeleri, sanat tarihinde sadece bir gölge ile "zaman'ı" konuşan çok güçlü örneklerle karşılaştırmak bile onların ruhuna saygısızlıktır.

Sadece komik, bir başka örnek Yerebatan Sarayı'nda sergilenen motorsikletler. Bir promosyon ürün olarak alışveriş merkezlerine yerleştirilen şekliyle, tarihsel kontras bir alana konulunca nasıl bir sanatsal değer kazanır. Gönderme "pop-art" üzerinden bir ilişkilendirme taşıyorsa doğru zamanda, doğru mekanda üretilmiş olanın, oryantalist mantıkla İstanbul'daki satışı, sadece komik, olabilir.

Çok önemli bir noktada "nesne"nin kendi anlamsallığını, referanslar üzerinden ele alıp oluşturulan görsel dil'dir. Günümüzde siyasette de uygulanan bu "referanslar üzerinden konuşma" bireye ve gösterilene, olduğundan daha fazla görünme, daha doğrusu eleştirilen, korunma sağlayan bir sığınma alanı yaratıyor. Beuys'dan, Duchamp'tan, Magrit'ten yapılan göndermelerin hiçbir maskesi olamaz. Bu yüzdendir ki, "parlak zeka" ürünlerinin altında yatan "fikir", kavranıldığında tüketilip bitmektedirler. Molozların anlamsızlığı Salı pazarındaki penceresinde açılıp kapanan stor perde, bizim dışı bakışımızı değil üretenin vizyonunun dar açısını anlatabilir ancak. Kendisinden önce, pazarlama şirketleri garajlarımıza, otellerimize hatta işyerlerimize "sanatsal otomatik pancur sistemi"ni çoktan sattılar bile. Bu yüzdendir

ki; Banel'de sergilenen su boruları, paslanmış demir yığınları, hemen girişte yol boyunca göreceğiniz "molozların" anlamlılığının yanında "anlamsız" kalmaktadırlar. Bu yüzden ki "belgesel" çalışmalar (film veya fotoğraf) görülmeye değer eserler olarak önem kazanıyor. Bu olumsuz örnekler arttırılabilir, olumlu çalışmaları da konuşabiliriz ama sonuç olarak gösterilen "Güncel sanat", çağdaş değildir. Yoksa Dan Cameron'un gösterdiği "alem" buysa kral biziz. Siz yine de gidebiliyorsanız Prado'ya Louvr'a, National Museum'a gidin ya da bir kitap alın, sanat tarihine bakın sağlığınıza kavuşun.

14. ÖZGEÇMİŞ

Süleyman Çağlıyan

- 1977 İstanbul’da doğdu.
- 1997-2002 M.S.Ü.G.S.F. Resim Bölümü 3 nolu atölyeden mezun oldu.
- 2010 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü Yüksek Lisans – İstanbul

SERGİLER

- 2002 Evin Sanat Galerisi Tüyap Sanat Fuarı Karma Sergi
- 2003 Evin Sanat Galerisi Tüyap Sanat Fuarı Karma Sergi
- 2004 Maltepe Sanat Galerisi Kişisel Sergi
- 2006 Maltepe Sanat Galerisi Kişisel Sergi
- 2007 Maltepe Sanat Galerisi Kişisel Sergi
- 2009 Tüyap Sanat Fuarı Direnç Noktası Standı Karma Sergi
- 2009 Tüyap Sanat Fuarı Karşı Sanat Galerisi Karma Sergi

15. SONUÇ

Türkiye’de Batı anlayışına dönük resim sanatında figür sorununun bilinçli bir şekilde ele alınışı 1914 sonrasına rastlar. Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektepleri için çıplak model ve hatta model sorununun başlı başına bir olay haline geldiği ve dinsel bir fanatizmin hüküm sürdüğü Cumhuriyet öncesi Türkiye’inde, bırakın eleştirel bir gözle figürü ele almayı, figür sorununa el atmak neredeyse olanaksız gibidir. Resme figürün, özellikle çıplak insan figürünün girmesi ancak cumhuriyet döneminde sağlanabilmiştir. Çallı ve Namık İsmail "nü", Feyhaman Duran "portre", M. Ruhi Arel, Sami Yetik ve H. Avni Lifij güncel yaşam içindeki insan figürlerinin çeşitli örneklerini vermiştir. Tam anlamıyla izlenimci sayılmayacak bir biçimcilikle hareket eden Sami Yetik, savaş ve kahramanlık temalarını, Ruhi Arel ise yaşmaklı kadın, kuran ve gergef gibi yerli konuları işlemişlerdir. Yerellikleri biçimsel özelliklerinden çok konularından kaynaklanmaktadır. İbrahim Çallı, Rus ressamı Alexis Grishenko’nun etkisiyle yaptığı Mevleviler dizisinde biçimsel düzene daha fazla ağırlık vermiş, ayrıntıların ayıklanmasına dayanan bir yüzeysellik anlayışı içinde düz ve ince sürülmüş renklerin uyumunu aramıştır. Lifij’in “Kalkınma ve Savaş Alegorisi” gibi yapıtları ile Çallı’nın “Top Arabası” ve Ruhi Arel’in “Taşçılar”ı, Türk resminde yeteri kadar değerlendirilemeyen “kompozisyon” türünün, ilk tutarlı örnekleridir. Dahası bu kompozisyonlar, peşin bir yerel ve folklorik beğeni ile hareket etmediği gibi, konuyu besleyen duygunun özüne inen bir bilincin ürünüdürler.

Cevat Dereli ve özellikle Turgut Zaim, diğer müstakillerden yerel eğilimleri nedeniyle ayrılırlar ancak Dereli, Anadolu halkının uğraş biçimlerini şematik kuruluşlar içinde ele alan anlatımıyla daha dekoratif ve biçimci bir yerelliğin temsilcisidir. Hiçbir dış etki altında kalmamaya özen gösteren Zaim ise çeşitli folklorik öğelerle çevrili yaşantısı içindeki yörük köylülerini mutlu ve iyimser bir bakışla yansıtan resimleriyle yerel ve halka dönük olarak nitelendirilen bir anlayışın ilk bilinçli ürünlerini vermiştir. Zaim'in yerelliği daha çok görüntü ve motifle sınırlı bir anlatıma dayanır. Ali Çelebi'nin “Yaralı Asker”, “Berber”, “Sebzeci”, “Kuşbaz”

gibi resimlerinde biçimler arası ilişkilerin oldukça güç kavranabilir bir yapı sergilemesi, konusal yaklaşımını engellemediği gibi, duyarlı ve özgün bir sonuç da elde edilmesini sağlar.

D Grubu üyeleri 1950'lerden itibaren ülke sanatı üzerinde etkili olmuşlardır. Turgut Zaim, Bedri Rahmi ve hatta Eren Eyüboğlu, daha o dönemde, yerel kökenli geleneksel motiflere yönelen anlayışlarıyla grubun amaçlarına ters düşen yönelişler içindedirler. Elif Naci, Abidin Dino ve Arif Kaptan zamanla yeni arayışlar peşinde çeşitli kalıplara gireceklerdir. Zeki Faik İzer ise bir tür soyut dışavurumculukta karar kılacaktır. Nurullah Berk ve Cemal Tollu belki de grubun anlayışına yöneltilen Batı sanatı taklitçiliği eleştirilerinin etkisi altında, minyatür ve Hitit sanat biçimleri aracılığıyla, güncel gerçekleri dile getirmeyi deneyeceklerdir.

D Grubu ve uzantılarının yaklaşımı bağlamında figürün ele alınış biçiminin hiçbir anlamı yoktur. Çünkü bu bağlamda eşya ile figür arasında hiçbir fark yoktur. Bu bağlamıyla figür, psikolojik yapısı, duyguları ve bilinçaltı olmayan basit bir "şekil"dir sadece.

Toplumun yoksul kesimleri ile İstanbul limanı çevresindeki balıkçıların yaşam biçimlerine yakınlık duyan sanatçılar “Yeniler” adı altında toplandılar. Yeniler, D Grubu’nun aşırı Avrupa sanatı taraftarlığına ve biçimciliğine karşı toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla birleşmişlerdi. Onlara göre sanat ve resim toplumun sorunlarına dönük olmalı, gerçek yaşamı yansıtmalı, halkın güncel uğraşlarını betimlemenin yanı sıra, sevinç ve üzüntülerini de dile getirmeliydi.

Gerek “D Grubu”nun estetik anlayışı gerekse 55/70 arasının soyutçuluğu tartışma götürmez bir şekilde Batı sanatı kökenlidir. Böyle bir anlayışa karşı oluşan tepkinin doğallıkla ulusal ve yerel bir karakter içermesi gerekir. Ne var ki, yeniler grubu toplumsal bir sanat üretmeyi ne denli amaçlamış olurlarsa olsun, sonuçta diğerleri yanında, ulusal ve yerel nitelikleri de içeren bir biçim anlayışı oluşturamamış ve “D Grubu”na karşı çıkarken de “D Grubu”nun koşutundaki bir yaklaşımla hareket etmiştir.

Yeniler’i izleyen “Onlar” bir grup olarak etkili olmamakla beraber, Onlar’ın bazı üyeleri daha tutarlı bir yol izlemiş görünmektedir. Etkinlikleri 1952 yılına kadar sürmüştür. Nedim Günsür, toplumsal içerikli bir yaklaşımla Anadolu insanının dramını, son yıllarda ise kent insanın yaşantısını ele alan ürünler verdi. Turan Erol ve Orhan Peker daha şiirsel ve boyasal bir boyut içinde hareket ederek, resimlerinde kırsal ve kentsel Anadolu görüntülerini kendiliğinden bir fırça işçiliği aracılığıyla özümstediler.

1959’da kurulan ve içlerinden bugüne sadece İbrahim Balaban’ın kaldığı “Yeni Dal” grubu, biraz da 1961’de açtıkları sergide yer alan “sosyal realizm cereyanı” kapsamındaki eserlerinin suç öğeleri içerdiği gerekçesiyle kovuşturmayaya uğramasından dolayı, verimli olamamıştır.

Genelde, geçmişin gruplarının kozmopolit biçimciliği ile 1960’larda resim sanatına egemen olan soyut anlayışlara karşı bir tepki ve aynı zamanda giderek derin bir boyut kazanan toplumsal ilginin bir ifadesi olarak gelişen eğilimler figür ve konu ile sınırlı halk duyarlılığını aştığı oranda özgürdür; bu duyarlılık içinde boğulduğu zaman ise kısır bir verimle sonuçlanmıştır.

Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik, 1960’lı yıllarda yeni bir eğilim olarak ortaya çıktı. Özellikle kırsal kesim insanının yaşamını, öncelikle de dramını konu alıyordu. Daha önce Cevat Dereli, Şeref Akdik gibi ressamın eserlerinde bağ bozumu, meyve toplayanlar, okuma yazma seferberliği gibi konular işlenmiş, CHP'nin, bir sanatsal politika oluşturmak amacıyla başlattığı, “Yurdu Gezen Türk Ressamları” projesi ile ressamlar, kendi coğrafyalarına daha yakından ve detaylı bakma olanağı bulmuş, halkla başka türlü bir empati ve özdeşlik kurmuş, yoğun bir biçimde yerelliğe açılmışlardı. Ancak 1960’lı yılların toplumsal gerçekçiliği, bu yurt gezilerinde verilen ürünlerden farklı olarak, yeni bir düşünce tarzının savunucusu olmak iddiasındaydı.

1968 yılı dünyada olduğu kadar Türkiye’de de siyasetten kültür yaşamına kadar her alanda derin izler bırakmış bir uyanış ve değişim dönemi olmuştur. Yazın dalında açık etkilerinin izlendiği 1960-1970 arasında, plastik sanatlar alanında, o yıllarda etkin olan soyut sanata bir alternatif olarak Mehmet Güteryüz (1938 İstanbul), Alaattin Aksoy (1942 Trabzon), Komet-Gürkan Coşkun (1941 Çorum), Utku Varlık (1942 Bolu) ve farklı bir sanatsal kimlik sergilemekle beraber Neşe Erdok (1940 İstanbul) gibi sanatçıların figüratif anlatıma yöneldikleri, yaşama, kendi iç

dünyalarına ve toplumsal eleştiriye yönelik bir tavır yapıtlarında yansıtmak istedikleri anlaşılmaktadır.

Tüm bu ve benzeri yöneliş ve etkilenmeler genç sanatçıların gereksinim duydukları yeni ifade tarzlarına uygun biçem ve plastik dil arama çabalarından kaynaklanmıştır. Öte yandan bir diğer ilginç gözlem de bu yıllarda Türkiye'de genç kuşağın politik bir uyanış içinde bulunmasına karşın resim öğrencilerinin ve genç sanatçıların doğrudan politik konulara yapıtlarında yer vermemeleridir.

Türk resminde açık biçimde politik içerikli resimler 1970-80 arasının toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak bir tür Sosyalist gerçekçilik olarak ortaya çıkacaktır. 1968 Kuşağı'nın politik olandan çok eleştirel olanla, ulusaldan çok evrensel olanla ilgilendiği görülmektedir. 1968 Kuşağı sanatçıların yapıtlarında öznel bir anlam yüklenmiş, konuyla, içerikle denk bir kullanıma girmiştir. Bu kuşak sanatçılarında öznellik ve ona bağlı olarak anlam, biçim endişelerini aşan bir nitelik kazanmış, bir diğer deyişle biçim anlamı ortaya koymakla görevlendirilmiştir. Renk kullanımı da aynı biçimde anlatımla uyum içindedir. Anlatım amacıyla figürün ön plana çıkışı yine bu sanatçıların tipik özelliği sayılmalıdır. Figür burada kimliği olan bir varlıktır, bir insandır. Daima insanı konu alan resimlerin ortak yanı, zaman ve mekânın belirleyici olmaması ve gerçekle kurgusal olanın birbiriyle kaynaşmasıdır.

Bu sanatçıların resimlerinde güncel olan, yaşanan ama açıklanamaz olan duygular bir arada anlatılır. Sanatçıların yapıtlarında yer alan, tanımadığımız ama bir geçmişleri olduğunu sezdiğimiz kişiler, aşkları, hüzneleri, keder ve korkularıyla seyirciye sunulur. Bu yapıtlarda çoğu kez ince bir toplumsal hiciv, kurgunun ve duyarlılığın dünyasını canlandırır ve resme, belki de ilk kez, alışlagelmişin dışında bir eleştirel bakışı dahil eder... Toplumsal görüşleri kadar iç sorunlarını da yapıta katan bu sanatçılarda ilk kez, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştiri, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir ki tüm bunlar 1960'lı yılların sonlarına kadar biçimsel bir çizgide gelişen

Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir.

Toplumsal gerçekçiliğin farklı bir söylem kazanması 1970'li yıllarda gerçekleşecek ve bu dönemin öğrenci olayları, tutuklanmalar ve sorgular resim sanatının üretimi içinde yer almaya başlayacaktır.

Resmimle, eser metnim arasındaki bağlantı....

Eser metni için seçtiğim konu ve baktığım nokta, kendi resmimin strüktürünü kurarken, üzerinde durduğum zeminle önemli bağlar, paralellikler içermektedir.

Öncelikle, resmimde kullandığım dil, toplum içindeki bireyin konumlanışı üzerinde ilerlemekte. Toplum ve birey ilişkisini ele alırken, ister istemez, işin içine günümüzün koşullarını oluşturan , belirleyen, sosyo-politik, çevresel dinamikler de katılmakta. Bu noktada, eser metnime konu olarak seçtiğim, '1970 ve sonrasında, türk resminde tematik figür yapan ressamlar' ile benim inşaa etmeye çalıştığım plastik görüş ve dünya arasında, bakılan, beslenen kaynaklar, toplumla kurulan sorumluluk ilişkisi, ve resimde ,bir tür 'tanıklık' görevinin yerine getirilmeye çalışılması bakımından, ortaklıklar bulunmaktadır. Bu anlamda, resmimi kurarken, o dönem ve o dönemde ürün veren ressamlarla, sürekli bir ilişki içinde olarak, bu coğrafyadaki resim anlayışını şekillendiren politik rüzgarlardan beslenerek, bu temelde bir duruş sergilemek anlamında faydalandım.

Kuşkusuz, toplumsal bilincin oluşmasında etken olan sosyal ve politik olaylar, sanatın tavrını da belirlemektedir. Sanatçı, kalıplaşmış toplumsal değerleri yargılarken, aynı zamanda insan yaşamını çevreleyen sosyal, ekonomik, politik olaylar karşısında, ürettikleriyle, düşünceleriyle, eylemleriyle tepkisini gösterir.

Çağın, son elli yıllık hızlı değişiminde, ben de ressam olarak, ürettiğim işlerle, 'tanıklık' görevimi yerine getirmeye çalışıyorum. Bu hızlı değişimin yol açtığı insansızlaşma, toplum içinde bireyin, dolayısıyla, resmimin öznesini oluşturan

figürün bu yeni konumuna işaret etmeye çalışıyorum. Resmimde figür, bu yeni dünya içinde, yaşadıklarını sorgulayan bir noktada konumlanmakta.

Eser metnimde de değindiğim gibi, sanatçının, toplumsal gelişme ile kendi sanatı arasındaki ilişkiyi, genellikle iki biçimde kurduğunu görürüz. Sanatçı, bunu ya toplumsal gelişmenin ortaya koyduğu yalın gerçekliği gerçeklikten kaçarak ya da o gerçekliği felsefi, düşünsel, estetik süzgeçlerden geçirmek şeklinde yapar. Her iki durumda da sanatçının ürettiği işler, kaçılan ya da ele alınan toplum gerçekliğini ima eder. Ben de resmimi besleyen kaynaklar anlamında, toplumla böyle bir ilişki kuruyorum. Son dönem işlerimde, daha çok, görünen gerçeklik, bir ima yoluyla yer alırken, kurgusal olan, iç meselelere, insanın iç gerçekliğine gönderme yapan bir atmosfer görülebilir.

Fakat, bunu yaparken, Neşet Günel'in figürü, toplum içine yerleştirirken duyduğu, resmine taşıdığı insancıl kaygı, benim de resmimde üzerinde durduğum bir duygu, düşünce ortaklığıdır.

Ayrıca, 1960-80 döneminde sanatta görülen hızlı politikleşme de önemli bir nokta benim için. Bu dönemde, büyük kentleri kuşatan gecekondulaşma ve varoşlaşmanın yarattığı, ne köylü ne kentli olan yeni bir insan modelinin sanatsal faaliyete geniş bir boyut olarak eklenmesi, benim de resmimde, figürü konumlandırırken seçtiğim duruş açısından bir çıkış noktası olmakta. Bu noktada, işlerimle figüraif anlatıma yönelerek yaşama, kendi iç meselelerime, bireyin 'giderek tekilleşen' iç dünyasını ön planda tutarak bakıyorum. Bu bakış, ister istemez, resmimdeki figürü, düşlem ile gerçekliğin bir arada olduğu bir yerde konumlandırmakta. Ele aldığım mekanlar, bu sebeple, gerçek dünyanın ipuçlarını taşıırken, aynı zamanda bir tür kurgu dünyayı da işaret etmektedir.

Eser metnimde seçtiğim ressamlar ve o dönemde üretilen işlerle, resmimin bağlantısı, bu temelde ele alınabilir. İşlerde izlenen ifadeye yönelik tavır, insan figürünün öznel anlamlarıyla ele alınışı, kişisel kimlik arayışları, tezimle resmim arasında en başta kurulabilecek ortaklıklardır.

Resmimde, özellikle gerçeklik ve kurgusal-düşsel olanı birbirine bağlayan bir atmosfer kurarken, desen ağırlıklı ve genellikle flaman kökenli ressamların işleriyle, Neş'e Erdok'un ilk dönem işlerinde kurduğu ilişkiye benzer bir bağlantı, ilişki

kuruyorum.ve resmimde mekan, bu atmosferi güçlendirmek için , konunun öznelliğini güçlendiren, gerçektışı ve tanımlanamaz bir nitelik kazanmıştır. Mehmet Güteryüz, Alaattin Aksoy, Neş'e Erdok gibi ressamaları örnekleyerek eser metnimde de anlattığım bu plastik dilde, güncel olan, yaşanan ama açıklanamaz duygular bir arada izlenebilir. Bu sanatçıların yapıtlarında yer alan, tanımadığımız ama bir geçmişleri olduğunu sezdiğimiz kişiler, aşkları, hüznüleri, keder ve korkularıyla seyirciye sunulur. Bu yapıtlarda, aynı zamanda ince bir toplumsal hiciv, kurgunun ve duyarlılığın dünyasını canlandırır. Ve resme, belki de ilk kez ; yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştirir, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir. Bu temalar, bugün , benim de üzerinde durduğum ve bağ kurduğum temalardır.

Yeni çağda, düşünce katmanlarında oluşan değişimler, materyalist dünya üzerinde oluşan hızlı değişim, bireyi de giderek kendi iç dünyasına hapsetmekte, toplumdan, politik meselelerden ve kalabalıklardan koparmakta, resmin öznesi olan figürü de giderek yalnızlaştırmaktadır. Zaman zaman belirsizleşen insan portreleri, aslında her izleyenin, kendi yüzünü görebilmesi anlamında, figüre kimlik kazandırır. İrfan Önürmen, bu son duruma bir örnek olarak gösterilebilir. Meselenin ironi kısmına baktığımda da, Mevlüt Akyıldız, yakın bulduğum, resimde bir tür toplumsal tanıklık etme noktasında işler üretmekte.

Dolayısıyla, 1970 sonrası tematik figür yapan ressamalarla, bu anlamda bir kan bağımlı olduğuna inanıyorum.

Kimlik, benlik oluşturma problemi, toplumsallık, bireyin içe dönük dünyası ve bu dünya içindeki görüntüsü , resmimin ana strüktürünü oluşturmaktadır. Bu dünyayı oluştururken, geleneğin mirasından da beslenerek, figürü bu çağın sorunlarıyla yüzleştirmeyi amaçlıyorum. Bu anlamda resmim, otobiyografik öğeler de içermektedir.

Kurduğum resimsel atmosfer, realist dünyanın ipuçlarını verirken, aynı zamanda figürün reel dünyadan kopuk halini de ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ve bu amaç doğrultusunda, resimde öznelliğe ve eleştirel bakışa yönelmek, kaçınılmaz olmaktadır.



Paltolu Ömer

K. Ü. Karışık Teknik 2007



Pencere Önünde Bahar

T. Ü. Y. B. 2007



Beklerken

K. Ü. Karışık Teknik (15 x 33) 2007



Genç Erkek Portresi

K. Ü. Y. B. (18 x 12) 2007



Çömelen Adam

K. Ü. Y. B. (14 x 20) 2007



Gözüm Dalmış

K. Ü. Y. B. 2007



İzleyen Kadın

T. Ü. Y. B. 2007



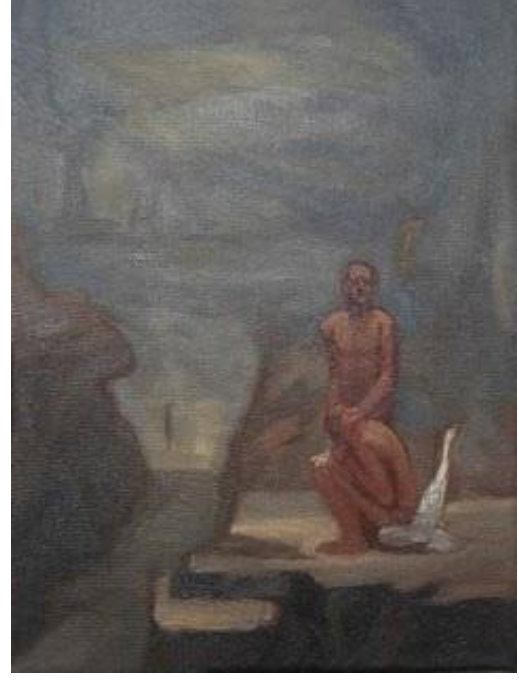
Manzaraya Bakanlar

K. Ü. Y. B. 2007



Düşünceli ve Dalgın

T. Ü. Y. B. 2006



Teselli

T. Ü. Y. B. 2007



Endişeli Kadın

K. Ü. K. T. 2007



Masal Dinleyenler

T. Ü. Y. B. 2007



Teselli 2

T. Ü. Y. B. 2007



Gelecek Kaygısı

T. Ü. Y. B. 2007



Geceye Bakan Kadın

K. Ü. Y. B. (18 x 23) 2007



Ayakta Duran Çocuk

T. Ü. Y. B. 2007



Ahmet'in Önden Portresi

T. Ü. Y. B. 2007



Ahmet'in Yandan Portresi

K. Ü. Y. B. 2007



Göçebe

T. Ü. Y. B. 2007



Hakan Yemek Yerken

T. Ü. Y. B. 2007





KAYNAKÇA

Kitaplar – Süreli Yayınlar;

AKSÜĞÜR İpek, Milliyet Sanat Dergisi, S. 26 Kasım. 1978 sayı 297

İSKENDER, Kemal, “**Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Resim**”, sayfalar: 1682-1688, 1691-1694.

GERMANER Semra, 1968 Kuşığı Sanatçıları, Cumhuriyetin 75. Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri 18-19 Mart 1999, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 5, Sayfalar: 87-96, 2000, İstanbul

FIGÜR AĞIRLIKLIL RESİM- Marmara üniversitesinden dergi ERGÜVEN, Mehmet (1996), Neşet GÜNAL, **Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.**

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

BAYKAM, Bedri, Boyanın Beyni, İstanbul, Ekim 1990, sf: 147

BEYKAL, Canan, “Dışavurumculuk”, KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Sayı: 7, 1988

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

Bilim Sanat Galerisi (1996) Neşet Günal, Sayfaları: 166-168-170

ERGÜVEN Mehmet, Neşet Günal Kitabı, Bilim Sanat Galerisi, 1996 sy: 166

ERZEN Jale Nejdet, Nedret Sekban Kitabı, Evin Sanat Galerisi Yayınları, Ekim - 2001, s: 16

ERDEM, Nilgün, “Yavuz Tanyeli’yi Anlamak”, Bodrum Yarımada Gazetesi, Cuma, 29 Haziran, 2006

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

TANILLİ, Server (2006), **“Uygarlık Tarihi”**, Allkım Yayınevi, İstanbul.

ÖZSEZGIN Kaya (1998), **“Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi”**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

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

Milliyet Sanat Dergisi

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

YILMAZ Başak, **Türk Resminde 1970’li Yıllarda Toplumsal – Eleştirel Gerçekçilik ve Üç Ressam**

YILMAZ Başak, **Gerçekçilik Realizm, Türk Resminde 1960’lı Yıllarda ve Sonrasında Toplumsal Gerçekçiliğe Bakış.**

(1996), Cihat Aral, **“Göç Resimleri (Sergi Kataloğu)”**, Türkiye İş Bankası (Katalog)

(1996), Cihat Aral Sergi Kataloğu, Maltepe Sanat Galerisi, İstanbul Yayınları, İstanbul (Katalog)

ÖZSEZGIN, Kaya – Kortun, V. (2005), **“Mehmet Gülerüz, Teşvikiye Sanat Galerisi”**, İstanbul (Katalog)

Altuğ 2003, Altuğ, Evrim, **“Neşet Günel ile Son Söyleşi”**, Milliyet Sanat Dergisi, 526, Ocak, İstanbul, 2003: 44-45.

Berksoy 1998, Berksoy, Funda, **“20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik”**, İstanbul, Bakışlar Matbaacılık San. Ve Tic. Ltd. Şti., 1998.

Büyüküenal 1992, Büyüküenal, Feriha, **“Neşet Günal ile Söyleşi”**, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, 4, Mayıs/Ağustos, İstanbul, 1992: 45-49.

Büyüküenal 1995, Büyüküenal, Feriha, **“Neşet Günal, Sanatsal Mozaik”**, 4, Aralık, İstanbul, 1995: 60-65.

Ergüven 1981, Ergüven, Mehmet, **“Neşet Günal ya da Görsellik ve Düşünce”**, Sanat Çevresi, 38, Aralık, İstanbul, 1981: 9-11.

Ergüven 1996, Ergüven, Mehmet, **“Neşet Günal, İstanbul”**, Bilim Sanat Galerisi, 1996.

Köksal 1976, Köksal, Ahmet, **“Neşet Günal’ın Sergisi: Orta Anadolu İnsanın Acı Yaşamını Dile Getiren Çarpıcı ve Gerçekçi Duyarlılık”**, Milliyet Sanat Dergisi, 166, 9 Ocak, İstanbul, 1976: 18-20.

Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Alparslan Budak **“Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk Yüksek Lisans Tezi”**, Erzurum 2006

İnternet Yayınları;

<http://www.evrensel.net/03/11/27/kultur.html>

<http://www.milliyet.com.tr/2002/06/08/sanat/san19.html>

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modpainters_artistdetailid=689

http://www.habercumhuriyeti.com/?page=news&id=3241&show_id=14

<http://forum.abonem.com/genel/8018-serdar-sencan-artsumer-gallery-de.html>

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=541>

<http://www.btmadra.com/articles/articles.html>

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F00977AF5B163B0D4C52E>

www.msxlabs.org/.../227058-toplum-hayatini-yansitan-eserler-nelerdir.html

www.antikalar.com

www.felsefeekibi.com/sanat/isimler-turk/isimler-alfabetik-turk-nese-erdok.html

<http://www.milliyet.com.tr/2002/06/08/sanat/san19.html>

<http://www.milliyet.com.tr/>

Çekirdek Sanat, 29.5.2007 www.arkitera.com

Görsel Sanatlar Ansiklopedisi, "Ünlü Türk Sanatçıları" Sanatçı Detayı, www.turkispointings.com

Görsel Sanatlar Ansiklopedisi, "Günümüz Türk Sanatçıları" Sanatçı Detayı, www.turkispointings.com

<http://www.maksimum.com/kultursanat/haber/39/55431.php>

<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=yavuz-tanyel>

http://www.haberdaret.com/sanathaberleri_oku.asp?haber=67

http://www.radikal.com.tr/veriler/2003/02/02/haber_64918.php

www.abvizyonu.com

www.arsiv.ntvmsnbc.com

<http://www.odevsitesi.com>

Millite kültür sanat, 18.5.2002

<http://www.zaman.com.tr>

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=541>

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=174805>

s101 <http://www.evrensel.net/03/11/27/kultur.html>