T.C
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK RESİM SANATINDA GERÇEKÇİ ANLAYIŞ (1960-1980 DÖNEMLERİ ARASINDAKİ SANATÇILARIN ÇALIŞMALARININ ANA TEMA, FORM VE ANLAM BAKIMINDAN İNCELENMESİ)

NAZAN DİZEN

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ENGİN BEKSAÇ

EDİRNE

2011

T.C

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NAZAN DİZEN tarafından hazırlanan TÜRK RESİM SANATINDA GERÇEKÇİ ANLAYIŞ (1960-1980 DÖNEMLERİ ARASINDAKİ SANATÇILARINÇALIŞMALARININ ANA TEMA, FORM VE ANLAM BAKIMINDAN İNCELENMESİ) Konulu YÜKSEK LİSANS Tezinin Sınavı,Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 12.-13. Maddeleri uyarınca **30.11.2011** günü saat **11:00**'da yapılmış olup , tezin* kabul edilmesine OYBİRLİĞİ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	**KANAAT**	**İMZA**
Prof. Dr. Engin BEKSAÇ (Danışman	kabul edilmesine	
Doç. Dr. Deniz BAYAV	kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. İbrahim DİNÇELİ	kabul edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında ''Kabul Edilmesine/Reddine '' seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	**420602**
Yazar Adı / Soyadı	Nazan Dizen
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 22127431024
Telefon / Cep Telefonu	02165219070 05074985416
e-Posta	artnazo@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Türk Resim Sanatında Gerçekçi Anlayış(1960-1980 Dönemleri Arasındaki Sanatçıların Çalışmalarının Ana Tema,Form ve Anlam Bakımından İncelenmesi
Tezin Tercümesi	The viewing realistic understanding of the Turkish art of painting (1960-1980 Periods Between the artists' work is the main theme is examined in terms of form and meaning
Konu Başlıkları	
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Resim Eğitimi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2011
Sayfa	110
Tez Danışmanları	Prof. Dr. Engin BEKSAÇ
Dizin Terimleri	Türk resmi=Turkish painting Realizm=Realism Biçim=Form
Önerilen Dizin Terimleri	Eleştiri=Criticism Anlam=Meaning
Yayımlama İzni	☑ Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum ☐ Ertelenmesini istiyorum

a. Yukarıda başlığı yazılı olan tezimin, ilgilenenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

05.01.2012

İmza:.....

Yazdır

Tezin Adı: Türk Resim Sanatında Gerçekçi Anlayış (1960-1980 Dönemleri Arasındaki Sanatçıların Çalışmalarının Ana Tema, Form Ve Anlam Bakımından İncelenmesi)

Hazırlayan: Nazan DİZEN

ÖZET

Türk Resim Sanatı Tarihi'nde gerçekçilik olgusu 1960 yıllarından sonra daha çok öne çıkmıştır. Diğer bir değişle, sosyo-politik alanda yaşanan olaylar ressamları etkilemiş, figüratif sanata duyulan ilginin artmasına neden olmuştur.1960'lardan bu yana Türkiye'de artan toplumsal çelişkiler ortamında kentleşmenin yarattığı sonuçlarla, sanatçıların düşüncelerini herkes tarafında anlaşılır bir biçimde yansıtmasına neden olmuştur. Bireycilik artık kaçınılan bir olgu haline gelmiştir.

Sanatçılar bu düşüncelerini, kimi zaman eleştirel, kimi zamanda olduğu gibi aktarma yoluna gitmişlerdir.

Türkiye'de 1970'lerin başından 1980'li yıllara doğru uzanan plastik sanatlara ilişkin gelişmeleri, temeli cumhuriyetimizin kuruluş yıllarında biçimlenen özgür, laik ve halkçı felsefeden ayırarak inceleme olanağı düşünülemez.

1960-1980 yılları arasında sanatçılar kendine uygun anlatım yolunu seçmişlerdir. Bununla birlikte 1961 anayasasının getirdiği özgürlükler; sendika kurma hakkı, dernekleşme, grevli toplu iş sözleşmeli sendikal düzende her türlü federasyon ve konfederasyonlar kurulmuştur. Bunun sonucunda; sanatta da; resim, tiyatro, sahne sanatları, müzik yapıtlarına bakıldığında bireyin daha toplumsal bir açıdan ele alındığı görülür. Siyasal ideoloji özellikle gençler arasında sol, sosyal demokrat eğilimli yönelimlerin gerçekleşmesine sebep oldu. Böyle bir süreç içinde resim yapan sanatçılar bu düşüncelerini eleştirel bir şekilde aktarma yoluna gitmişlerdir.

Resimdeki gerçekçilikten kasıt sadece biçimsel anlamda değil, konunun insanla bağdaşması, insanı ilgilendiren mücadeleleri, sorunları, kavramları farklı destekleyici öğelerle ve simgelerle birleştirerek de anlatması ve 1960-1980 yılları arasındaki geniş bireysel özgürlük alanının sağladığı ortamda sanatçılar konularına daha gerçekçi ve özgün yaklaşabilmişlerdir. Bu dönemin resim sanatına en büyük katkısı ise, modern ve soyut resim kavramı altında toplanılan sanatsal çalışmaların ülkemizde entegrasyona geçişi daha kolay olmuştur.

Resim eleştirisi yapılırken birçok resimsel kavramlar kullanılmaktadır. Bu kavramlar arasından ana tema, form, anlam dahilinde resim eleştirisi gerçekleştirilmiştir. Ressamların çalışmaları önce genel olarak ele alınmış daha sonra

bir eseri incelenerek eleştiriler oluşturulmuştur. Her sanatçı, kendi döneminin özellikleri dikkate alınarak incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Gerçekçilik, Eleştiri, İçerik, Biçim, Öz.

Name of Thesis: Realistic understanding of Turkish Painting (1960-1980 Periods Between the artists work is the main theme is examined in terms of form and meaning)

Prepared by: Nazan DİZEN

SUMMARY

In Turkish Art History, realism fact started to be more important after 1960's. In other words, developments in socio-political areas has affected the artists and it made the interest of the figuratif art to be increased. Since 1960's, with the effects of urbanization, artists could reflect their ideas expressly. Individualism became less important and artists started to focus on objects such as life, life conflict, appreciation and ambitions. Artists chosed to explain their thoughts in such subjects in critical way or literally.

Artists chosed to explain their thoughts in such subjects in critical way or literally.

In Turkey, from the beginning of 1970's to 1980's, the developments in plastic arts could not be analysed seperately from independent, lay and populist philosphy which's basic was shaped in the first years of Turkish Republic.

Between 1960 and 1980 artists chose their own way to express themselves. By way of addition, changes in fundamental law in 1961 gave the rights to take part in syndicates and associations. As a result, individual was analysed more socially in art, theatre and music. Political ideology caused social democratic orieantation especially among young people. In such condition artists expresed their thoughts in a critical way.

Realism in art doesn't only consist of formal facts, it also has the facts of issues about human. Artists could approach to their topics more realistic and original in an independent situation between 1960 and 1980. The greatest contribution of this period to art is passing entegration became easier.

While criticising a painting many artistic concepts are used. Among these concepts, main idea, form and meaning are used as the basic ones to criticise the painting. Firstly, work of artists were handed in generally bu later critics were made by analysing just one work. All of the artists were critised in the properties of their term.

Key words: Realism, Criticism, Content, Form,Self

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusunu belirlememde bana yardımcı olan Prof. Dr. Engin BEKSAÇ'a teşekkür ederim. Ayrıca değerli katkılarını esirgemeyen jüri üyeleri; Doç. Dr.Deniz BAYAV,Yrd. Doç. Dr. İbrahim DİNÇELİ'ye teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **II**
ÖZET ..... **III**
SUMMARY ..... **IV**
RESİMLER LİSTESİ ..... **VIII**

1. GİRİŞ **1**
1.1.Çalışmanın Amacı 2
1.2. Çalışmanın Kapsamı 2
1.3.Çalışmanın Yöntemi 3
2. RESİM ELEMANLARININ KAVRAMSAL AÇILIMLARI **4**
3.1. Resimde Anlam 4
3.1.1. Konu, Öz, Anlam 4
3.1.3. Resimde Anlam Sorunu 7
3.2. Resimde Biçim ve İçerik 9
3.2.1. Resim Sanatında Biçimin Tanımı 9
3.2.2. Öz ve Biçim 13
3.2.3. Resmi Biçim Olarak Değerlendirme 13
3.2.4. Resmi İçerik Olarak Değerlendirme 16
3.2.5. Resmi Öz Olarak Değerlendirme 16
3.2.7. İmgelem ve Biçim 19

3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN OLUŞUMU **21**
3.1. Çağdaş Resmimizin İlk Dönemi; 1914 Kuşağı 21
3.2. İkinci Döneme Doğru 24
3.3. Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği 25
3.4. D Grubu 27
3.5. 1940’ dan Sonra Türkiye’ de Toplumsal Gelişim 28

3.5.1. 1940 Sonrası Toplumsal Yapı……...28
3.5.2. 1940 Sonrası Kültür Politikası……...29
3.6. 1960-1980 Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi……..32
3.7. 1960'dan Sonra Türkiye' de Sanatsal Gelişmeler……...35
3.8. 1973-1983 Resim Sanatımızda Verimli Bir Dönem……38
3.9. 1970-1980 Türkiye' de Plastik Sanatlara Ait Gelişmeler…….47

4. GERÇEKÇİLİK VE GERÇEKLİK 50
4.1. Resimde Gerçekçilik 53
4.2. Gerçek-Sanat İlişkisi 54

5. RESİM ELEŞTİRİLERİ 53
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 51
KAYNAKLAR 53
ÖZGEÇMİŞ 55

RESİM LİSTESİ

Res.1: Yerebatan Sarnıcı, t.ü.y.b 56
Res.2: "Sokak", kağıt üzerine suluboya 57
Res.3: "Ayasofya Camii", t.ü.y.b 58
Res.4: Aydın Ayan "Sokakta", t.ü.y.b 59
Res.5: "Gecekondular", t.ü.y.b 1971 61
Res.6: "Kandilli'de Fıstık ağacı", t.ü.y.b 50x40 1975 63
Res.7: "Natürmort", t.ü.y.b 63
Res.8: "Pınar Türker Portresi", kağıt üzerine suluboya 45x34 64
Res.9: Cevat Erkul "Beylerbeyi İskelesi'nden", t.ü.y.b, 54x65cm 65
Res.10: "İskele", t.ü.y.b 66
Res.11: Emine Fuad, Otoportre, t.ü.y.b 67
Res.12: Emine Fuad'ın fırçasından Hulisi Fuad Tugay, t.ü.y.b 68
Res.13: "Pamuk işçileri", t.ü.y.b 69

Res.14: t.ü.y.b 70
Res.15: Feyhaman Duran "Yemişler", t.ü.y.b 71
Res.16: t.ü.y.b 73
Res.17: t.ü.y.b 73
Res.18: "Güzin Duran'ın portresi", t.ü.y.b 1960 73
Res.19: Fikret Kolverdi "Arnavutköy", 1985 t.ü.y.b 74
Res.20: "Peyzaj", t.ü.y.b 75
Res.21: "Peyzaj", t.ü.y.b 76
Res.22: "Nü", t.ü.y.b 77
Res.23: "Nü", Desen 79
Res.24: "Portre", t.ü.y.b 79
Res.25: "Peyzaj", t.ü.y.b. 80
Res.26: "Mecidiyeköy'de kış", t.ü.y.b 81
Res.27: "Peyzaj" t.ü.y.b 81
Res.28: "Büyükada", t.ü.y.b. 82
Res.29: "Deniz manzarası", t.ü.y.b. 83
Res.30: "Natürmort", t.ü.y.b. 84
Res.31: "Yemişler", t.ü.y.b. 86
Res.32: "Sara", t.ü.y.b. 86
Res.33: "Portre", t.ü.y.b. 87
Res.34: "Nü", t.ü.y.b. 88
Res.35: "Nü", t.ü.y.b. 89
Res.36: "Büst", bronz heykel 89
Res.37: "Kadın", t.ü.y.b. 90
Res.38: "Yaşlı Adam", t.ü.y.b. 91
Res.39: "Demiryolu", t.ü.y.b. 92
Res.40: "Çocuk", t.ü.y.b. 94
Res.41: "Anne ve Çocuk", t.ü.y.b. 95
Res.42: "Köylüler", t.ü.y.b. 97
Res.43: t.ü.y.b 98
Res.44: "Otoportre", t.ü.y.b. 99

Res.45: “Portre”, t.ü.y.b. 100
Res.46: Rüstem Avcıl “Keklikler”, t.ü.y.b. 37.5x 50 cm 101
Res.47: Rüstem Avcıl, “Keklikler”, t.ü.y.b. 35.5x50 cm 102
Res.48: Kendi portresi ve Atatürk’ün resmi önünde 103
Res.49: “İncirler”, t.ü.y.b. 104

1. GİRİŞ

1950'li yıllar Türkiye'de kentleşme olgusunun hızlandığı yıllardır. Tarımdan sanayiye dengesiz geçiş, göç, kentlerin çevresinde düzensiz ve sağlıksız yerleşim (gecekondular), denetlenemeyen, çözümlenemeyen ve hızla büyüyen sorunlar 1960'lı yıllarda bütün sanat dallarına kaynak oluşturacak yeni veriler ve gerçekler ortaya koymuştur. Bu dönemde ortaya çıkan sosyal-kültürel gelişmeler ve sorunlar da sanatsal gelişmeler de zemin hazırlamıştır.

Türkiye'de askeri müdahalesinin hemen ardından, toplumsal gerçekçiliğe duyulan ilginin artması rastlantı sonucu değildir. Sosyal demokrat düşüncenin kavramsal olarak geliştiği bu dönemin düşünsel ortamı, tüm sanat dallarını besleyecektir. 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.

Dengelerin bozulması kırsal kesim insanın sorunlarına yeni boyutlar katmıştır. Bu gelişim 1960'lı yıllarda bütün sanat dallarına kaynak oluşturacak veriler vermiştir.

Türkiye'de 1960 İhtilali'nin hemen ardından, toplumsal gerçekçiliğe duyulan ilginin artmasını bir rastlantı olarak değerlendirmek çok yanıltıcı olur. 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. Bunların bir kısmı, klişeleşen ve salt slogan olarak değer taşıyan 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.[2]

[2] Kıymet Giray, ***Mahmut Cuda,*** İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1982, s.220.

1.1. Çalışmanın Amacı

İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan Ali Çelebi şöyle der;*''Ressam, resim yapan değildir. Resim yoluyla topluma rapor veren kişidir.''*(Berk, 1973 : 120)

Gerçekçilik, sanat tarihinde nesnel ve öznel olarak işlenmiştir. Amaç insanın yaşamını, dünya ve insan gerçeğini vurgulamak olmuştur. İnsanın nesnel yanı, dışını işaret ederken, diğeri öznel olan içeriyi işaret etmektedir.

Günümüzdeki resim sanatına baktığımızda geçmiş dönemlerdeki sanat anlayışını görememekteyiz. Çağın ve teknolojinin değişik anlamlarda gelişmesi günümüz sanat anlayışını da etkilemiştir.

Gerçekçilik kavramı bütünü ile ele alındığında amacı, anlatmak istediği konunun hangi boyutlara ulaştığını, insanlara ne şekilde nasıl aktarıldığını göstermektir. Kendi dönemleri içerisinde incelenen sanatçıların hangi çalışmayı ne zaman, nasıl, hangi tekniklerde ne amaçla yaptıklarını anlamaya ve anlatmaya çalışmaktır.

Sanatçının çalışmalarıyla yansıttığı iç çelişkilerini, özgünlüğünü, eserleri sayesinde anlamlandırarak sanatsal bir bakış açısı kazandırmaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışma 1960-1980 yılları arasındaki Türk Resim Sanatı içerisin de gerçekçi resim üslubunu uygulayan ressamların, çalışmalarının ana tema, form, anlam bakımından incelenmesini kapsar. İkinci bölümde Resim elemanlarının kavramsal olarak açıklanmasını kapsar. Resimde ana tema, form, anlam öğelerinden geniş bir şekilde bahsedilir. Üçüncü bölümlerde; Çağdaş Türk Resim Sanatının oluşumu ve 1914 kuşağından bahseder. Yine; 1940 yılından itibaren gerçekleşen toplumsal, kültürel yapıdan söz edilir. 1960 yılından 1980 yılına kadar ki gelişimi anlatılır. Ayrıca,1960-1980 yılları arasındaki sanat dünyasındaki gelişmeleri de kapsar. Gerçekçi üslupta çalışan sanatçıların isimleri ele alınır. Gerçeklik ve gerçekçiliğin

anlamı, gerçek-sanat ilişkisi, Türk Resim Sanatında gerçekçi üslubu kullanarak çalışan sanatçıların isimlerinden bahsedilir. Dördüncü bölümde, yapılan incelemeler ve araştırmalar doğrultusunda her sanatçısının çalışmaları genel olarak ele alınır ve bir çalışmasının incelenmesi biçim, anlam, içerik bakımından gerçekleştirilir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Araştırma, alan yazın taraması niteliğindedir. Türk resim sanatında 1960-1980 yılları arasında yapıtlar veren gerçekçi resim anlayışını uygulayan ressamların çalışmalarını ana tema, form, anlam bakımından incelenecektir. Bu inceleme gerçekleştirilirken internet, kitap, makale gibi kaynaklardan yararlanılarak araştırma yapılmıştır. Kitap ağırlıklı kaynaklara ağırlık verilmiştir.

2. RESİM ELEMANLARININ KAVRAMSAL AÇILIMLARI

2.1. Resimde Anlam

2.1.1. Konu, Öz, Anlam

"*Resmi anlamaya çalışan kişiler, çoğu zaman en fazla yanılanlardır.*"

Pablo Picasso

Fischer öz ve biçim konusunda şöyle diyor: "*Öz ve biçim sorununun yalnız sanat için söz konusu olmadığını, biçimi birinci, özü ise ikinci derecede önemli saymanın nasıl durumunu tehlikede gören her yönetici sınıfa özgü bir tepki olduğunu göstermeye çalıştım. Şimdi de, bu genel çerçeve içinde ve sanatında toplumla koşullu yasaları ve sorunları olduğunu unutmadan, öz ve biçim sorununun özellikle sanat alanında nasıl çıktığını ele alalım. Önce edebiyat ve sanatta öz kavramını gözden geçirmemiz gerek. Bu terim çok mu belirsiz? Bir sanat yapıtının temasıyla mı, anlamıyla mı yoksa bildirisiyle mi ilgili? Ama belki de "bildiri" sözü fazla propaganda kokuyordur, bir sanat yapıtının anlamı üzerine, ayrıntılarda değil de yapıtın bütününde ortaya çıkan anlamı üzerine konuşmak daha doğru olur.*"[3]

Biçim kompozisyonun öncelikle ele alınması gereken ilk öğelerinden birisidir. Çünkü; her hangi bir nesneye, başka bir görüntüye, resme ve bunun gibi birçok şeye baktığımızda organlarımızdan ilk olarak göz devreye girer. Bakarız ve biçimi görürüz. Gördüğümüz biçimi, gördüğümüz nesne veya olgunun özü ile ilgili düşünmeye başlarız. Birtakım sorular yardımıyla gerçekleştirebiliriz bunu.

Ayrı ayrı özüne, içine girmeden biçimden anladığımız anlamı bir bütün olarak oluşturmaya çalışırız. Tıpkı resim çizerken de olduğu gibi baktığımız nesneyi ya da resme bir bütün olarak görmeye çalışırız. Böylece, anlamın en önemli kademelerinden bütün olarak görme işlemini gerçekleştirmeye çalışmış oluruz.

[3] Ernst Fischer, ***Sanatın Gerekliliği***, Bs.1, De Yayınevi, İstanbul ,1968, s.51.

‘’Önemli olan bir ağacın bir tabloyu tanıtlıyor olması değildir, bir tabloda tanıtlanan ağacın neyi belirliyor olduğudur. Bir tablodaki bir çocuk yüzü yalnızca herhangi bir çocuk yüzü değil aynı zamanda karmaşık ya da bileşik bir anlamlar dizgesidir. Bir çocuk yüzünün şu ya da bu koşulla herhangi bir sunumuna ulaşmak sanatsal kavrama için yeterli değildir, o sunumun ortaya koyduğu özel anlamlara da ulaşmak gerekir.’’[4]

Yapıta baktığımızda sadece bakmış olmak için bakmamalıyız. Gördüğümüz yapıtın, nesnenin ya da herhangi bir şeyin derinine inmeye çalışmalıyız. Evrende her şey sebep sonuç ilişkisi içerisinde gerçekleştirilmiştir. Hiçbir şey rastlantı eseri oluşmamış, oluşturulmamıştır. Bu ve bundan kaynaklanan sebeplerden ötürü de ayrıntıcı olmak, derine inmek gerekmektedir.

Eserin izleyiciye verdiği değeri anlamamız için, izleyicinin eseri dikkatlice izlemesi, eserin derinliklerine inmesi gerekmektedir. Ancak o zaman sanatçı amacına ulaşmış olur. Esinini, yaratımını izleyiciye ulaştırdığını ve onun düşündüğünü görerek.

“*Gerçi konu ile anlam çoğu zaman birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, ama gene de aynı şey değildirler. İki sanatçı ya da yazar bir konuyu öyle değişik biçimlerde yorumlayabilirler ki, yapıtları arasında neredeyse ortak hiçbir şey bulunmaz. Konunun seçimi elbette çok önemlidir, sanatçının ya da yazarın tutumunu anlamamıza yardım eden öğelerden biri de bu konu seçimidir. Konu tek başına belirli bir biçimi belirlemez; öz ve biçim, ya da anlam ve biçim diyalektik bir ilişkiyle birbirlerine bağlıdır.*’’

Bir resim düşünelim. Konusu yoksulluk olan bir resim olsun. Resme baktığımızda konu ilkin eleştiri yapmamızda etken bir rol oynayabilir. Yani; konuya dikkatimizi çekeriz belki elimizde olarak ya da olmayarak. Yorumlamalarımızda biraz daha ileri gitmek isteyelim. Bu kez resme daha dikkatli bakacak oluruz. Artık

[4] Afşar Timuçin, Estetik, Bulut Yayınları,İstanbul 2003,s.13

yavaş yavaş konu arka plana doğru gider. Bakan kişi gördüğü resmi daha iyi anlayabilmek için, daha sağlıklı bir eleştiri yapabilmek adına daha da dikkatli bakacaktır. Baktıkça görecek, gördükçe de resimdeki ayrıntıların farkına varacaktır. İlgisi resmin konusundan ziyade daha çok biçiminin nasıl yapıldığına, boyanın nasıl sürüldüğüne, hangi renklerin kullanıldığına, renk, ışık öğelerinin nasıl kullanıldığı gibi bilgileri araştırıp görmeye çalışacaktır.

"***Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilir, çünkü; öz yalnız neyin sunulduğu değil, nasıl sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derecede toplumsal ve bireysel bir duyarlıkla sunulduğu demektir.***"[5]

Önceden de belirtildiği gibi her resmin bir yapılış amacı ve içeriğinde, derinliklerinde bir anlamı bulunmaktadır. Sunumdan kasıt, eserin sadece biçimsel değerleri değil konusundaki anlamı izleyiciye doğru bir şekilde yansıtıp yansıtmadığıdır. Toplum içerisindeki bireyin kendine has sorunları, değerleri, sorumlulukları bulunmaktadır.Bunların genel olarak iyi bir şekilde esere yansıtılıp izleyicinin bunu doğru algılamasına çalışılmalıdır.Amaç tabi ki de tıpkıbasım,basmakalıp bir düşünce değildir. Fakat, sanatçının yansıtmak istediğinin birebir aynısı olamasa da en azından yakın bir düşünce değeri geliştirmesi çalışılmalıdır.

Örneğin; Nuri İyem' in resimleri yarı figüratif soyutlamaya girmektedir. Yani ne tam soyut ne de tam gerçekçidir. Fakat, izleyici Nuri İyem 'in resimlerine baktığında artık Anadolu kadının yaşamındaki kesitleri, tüm resimlere bakarak birbirleri arasında hem biçimsel hem de konusal bir bütünlük çerçevesi içerisinde kendine has bir yorum süzgecinden geçirmektedir. Tıpkı bir hikaye gibi eserler arasında bağlantı kurarak, birbiri ardına dizilmiş anlamlar çıkarmaktadır. Zaten, izlediği ve kararını verdiği anlam aynıdır, değişmez; Anadolu kadını. Çünkü: görünürlük ortadadır.

[5] Fischer, a.g.e., s.52.

"Resmin anlamı ne olursa olsun(birçok sanat yapıtları zamanın akışı ile değişik şekilde yorumlanabilir), bu anlam her zaman konudan(yani bir kentin üzerinde kümelenen fırtına bulutlarından) daha fazla bir şeydir. Doğalcı bir ressam bir konuyu öyle işler ki, o resim gerçek, 'doğal' bir kente yaklaşan gerçek, 'doğal' bir fırtınadan başka bir şey olmaz.

Bu resme bakan kimse için sanatçının bir fırtınayı saptamakta gösterdiği ustalığı belirtmekten başka yapacak bir şey yoktur. Bu, resmin özünü ya da anlamını en küçük aşamasına, yani elde edilen benzerlik derecesine indirger. Sanat yapıtı, gerçekliğin dıştan görülmüş, özden ve düşünceden yoksun, yeni ve önemli bir gerçekliği getirmeyen basit bir kopyası olur. Gene de iyi yapılmış bir resim olabilir, varlık nedeni de böyle oluşundadır, ama bir sanat yapıtı nesneleri bulup açıklamıyor, onları 'suçüstü' yakalamıyor, doğada olup bitenleri kopya etmekten öte gitmiyorsa o sanat yapıtının derin anlamı ne olabilir?"[6]

Sanat yapıtına baktığımızda genel olarak insanların beğenisi şu şekilde gerçekleşir; ne kadar çok benzemiş! Bir portre veya manzara resmini ele alacak olursak benzemediği zaman bu eserin başarısızlığı olarak adlandırılır. Fakat durum bu şekilde değildir ve olmamalıdır da. Beğeninin göstergesi tıpkı basım değil, daha çok eseri yapan kişinin fırça vuruşlarındaki kendine haslık, doku,ışık,gölge,denge,perspektif gibi resimsel öğelerin haricinde sanatçının eseri resimsel kılmaya çalışmasıdır. Fotoğrafa benzerlikten ziyade daha çok sanatsal bir eser ortaya koymaya çalışmaktır. İşte, özgünlük dediğimiz kavram bu aşamada devreye girebilir.

2.1.3. Resimde Anlam Sorunu

Gombrich'e göre; anlam olgusu, kolay kavranamaz, değişik nitelikler barındıran hayli karmaşık bir yapı sunar. Bu durumda, bir sanat yapıtının anlamı konusunda ne söylenebilir? Gilbert'in Eros figüründen yola çıksa da Gombrich hep, çok genel bir değerlendirmenin yapısını kurmaya çalışır. Ona göre hemen her yapıt

[6] Fischer, a.g.e., s.151.

için, belli anlam katmanları söz konusudur. Bunların ilki betimsel anlamdır (representational meaning). Bu aşamada yorum çok genel bir değerlendirmenin ötesine taşınamaz. Bu anlamı daha sonra bir başka düzeyde sorgulamaya başlarız. Bu aşamada, ilk baştaki genel yargılardan kurtulmak için, yapıtın kaynaklandığı yazılı bir metin ya da başvuru noktası gerekecektir. Ne var ki sorun bununla da bitmez. Çünkü bir kaynak ya da başvuru noktası, sayısız yollarda çeşitli biçimlerde dile gelebilir. Kaldı ki bir metnin görselleştirilmesinin tek yolunun elimizdeki yapıt olmayabileceğini de kabul etmek gerekir. Üçüncü aşama ise eldeki yapıt için simgesel başvuru noktalarının belirlendiği yorumlama katmanıdır. Bu aşama da bütün sezdirme ve anıştırmalarını dikkate alarak yapıtın bağlı olduğu anlamsal dizgeyi çözümleriz.[7]

Hepsinin ötesinde yapıtın gerçekleştirildiği dönemin toplumsal ve tarihsel koşulları, daha sonra araştırmacı için (olası) değişik anlam boyutlarının saptanmasında göz önüne alınması gereken olgulardır. Giderek, bir sanat yapıtı için özellikle belli dönemlerde (savaş ve baskı yılları gibi) code (düzgü) da oluşturulmuş olabilir. Çözümleme aşamasında kimi zaman bunların da dikkate alınması gerekebilir. Bu konuda Gombrich çok ilginç bir örnek verir:

"*İkinci Dünya savaşının en yoğun günlerinde İngiltere'de bir bilim adamı, Danimarkalı fizikçi Niels Bohr'dan bir telgraf alır. 'Maud nasıl?'diye sormaktadır Bohr. Çok güçlü bir bombanın yapımı için nükleer yöntem hakkında ilk kafa yoranlardan biri olan Bohr'dan gelen bu telgraf, bir düzgü içeriyor görünmektedir: M-A-U-D.(M)ilitary (A)pplication of (U)ranium (D)isintegration (Uranyum Ayrışımının Askeri Uygulamaları. İşte, Bohr atom bombası çalışmaları nasıl gidiyor öğrenmek istemektedir. Oysa gerçek bambaşkadır. Bohr aslında İngiltere'deki Maud adlı yaşlı dadısının hatırını sormaktadır.*"

Kuşkusuz kitap bu iki anlamı da içerecek biçimde düzenlenmiş de olabilir. Ancak önemli olan anlam dizgelerini sorgularken özellikle de belli dönemler için son

[7] E.H.Gombrich, *Yaşamı ve Yapıtı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.29.

derece duyarlı davranmaktadır. Yoksa , bütünüyle yanlış bir temel üzerine son derece heyecan verici ve kendi içinde tutarlı bir anlam çözümlemesi oluşturmak işten bile değildir.[8]

Bir yapıtı ele alırken yalnızca sanatçısını değil, dönemin koşullarını da incelememiz gerekir. Dönemin gerek sosyal -ekonomik gerekse siyasi yapısı göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü; yapıt hiçbir zaman tek başına var olamaz. Onu mutlaka etkileyen etkenler bulunmalıdır.

Her dönemin ve sanatçının eseri oluşturduğu zamandaki koşulları aynı değildir. Hiçbir sanatçı aynı şartlar altında resim yapmaz. Çünkü ; değişik olanaklar çerçevesinde yaşamlarını daim ettirirler. Buna dayanarak, yapıtlarının da değişkenlik göstermesi olağandır. Ayrıca, bunda içinde bulundukları dönemden değişik şekillerde ve ölçülerde etkilenmelerinin de katkısı vardır.

2.2. Resimde Biçim ve İçerik

2.2.1. Resim Sanatında Biçimin Tanımı

Doğada sonsuz olan doğanın biçimi dışında bağımsız bir biçimi yoktur. Çünkü doğada sonsuz çeşitliliği olan bir görünümler topluluğu olduğu halde, bunlar karşılıklı olarak etkilenerek, birlik oluştururlar. Böylelikle görünümler ya da nesnenin kişiliğinin tümü olan biçim onunla uyum sağlayan biçimlere bağlıdır. Bunun sonucunda oluşan birlik daha üstün bir biçimdedir. Her üstün biçim daha üstün bir biçimin öğesi olarak sonsuza kadar gider ve doğayı oluşturur. Bu biçimsel durum, karşıt öğelerin işlevsel bir yapı bütünlüğünde bir kişilik kazanmasıyla çevresindekilerden ayrılır.

Biçim genellikle dış biçim olan görünüşle karşılaştırılır. Oysa genel anlamda tüm nesne söz konusudur. Bir ağacın biçiminden, görünüşü, dış biçimini, iç anatomisini, yapısını, kısaca bütünü anlaşılır. Biçimde kendini ayırt ettiren özellik özdür. Öz biçimden dolayı kendi olanağını gerçekleştirir. Her biçimin bir kendine

[8] Gombrich, a.g.e., s.29.

özgünlüğü vardır. Örneğin bir kürenin yuvarlaklığı (evreni simgelemek için ele alınmış olabilir) halenin yuvarlaklığı ve sacın yuvarlağımsı oluşu, bunların çevresinde yaya benzer kıvrımlar vardır. Asanın düş çizgisi resimdeki kıvrımlara oldukça önemli oranda karşıtlık oluşturmaktadır: Öz, maddede vardır. Bu nedenle biçim objektiftir, gerçektir. Duyumlar çok aşağı ve üstün biçimleri algılayamaz. Çünkü duyumlar sübjektiftir. Bu ilişkiler göz önünde bulundurularak anlamlı biçimden söz edilebilir.

"Bell'e göre; anlamlı biçim yaratmanın duygudan çok, düşünmeyle ilgisi vardır. Genelde betimsel biçimin, Bell'in de belirttiği gibi bir diğeri olmadığı söylenir. Eğer bir değer varsa bunun bir betimleme olmasından değil, bir biçim olarak sahip olduğu değerdir."

Bell'e göre; "*Sanat anlamlı biçimler yaratmaktır"*

Bell bunları derken, özellikle resme yeni bir bakış açısı getiriyordu. Onun önermesinin önemi de, insanın bakışlarını geleneksel bir bakıştan ayırmış olmasıydı... Bir bakıma anlamlı biçim estetikseldir." Biçimin algılanabilmesi sürecinde; bilmeye, bilgiye ve düşünceye ihtiyaç vardır.

Biçimin (formun) salt betimlemeden öte tinsel ve ussal bir etkinlik yapabilmesi, seyircinin bilincinin derinliklerine giderek tüm benliğine dokunan ipuçları vermesine bağlıdır. Ancak o zaman sanatçı ile seyirci arasındaki kültür ve beğeni dilinin ortaklığından söz edilebilir. Eserin seyirciyi içine alabilmesi için sanatçının verdiği ipuçları bu ortaklığın uzantılarıdır.[9]

Plastik sanatlarda biçim derinlikle yakın ilişkilidir. Buna karşın resim sanatında biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder. Işığın olduğu yerde renk ve biçim vardır. Işığın olmadığı yerde renklerden söz

[9] İpek Duben, Türk Resmi ve Eleştirisi, Doktora Tezi, MSGSÜ.

edilmez ama bazı biçimler yaşamaya devam eder. Resimsel olan her şey biçimle ilişkilidir.

Bir sanatçının sanatçı olma tanımına girdiği tanımıdır biçemi. Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlayıştaki özelliği, öznelliği, özgünlüğüdür. Sanatçının yapıtının; oluş, deyiş ve yapılış biçimidir. Bir sanatçıya, bir ülkeye ya da bir çağa özgü olandır biçem ya da üslup, tarz, stil. Teknik, renk, söyleyiş ve biçimlendirme özelliğidir. Sanatçının kendine özgü anlatım yoludur. Sanatçı kişiliğinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu Üniversite'de biçim konusunu anlatırken yaşadığı bir anısını şu şekilde anlatır; *1928'den 1941'e kadar Akademide biçim lafı edilmezdi. Biçime bütün akademi öğretmenleri ve öğrencileri form derlerdi.1936 yılında Akademi resim bölümü başına bir Fransız ressam getirildi. Akademi resim bölümüne şef seçilen Leopold Levy bunlardan sonra adı geçen bir ressamdı. Form kelimesinin Akademide biçim oluşu o günlere rastlar.1936'da Levy iki asistanla derslere giriyor, resimleri Fransızca eleştiriyor, asistanlarda Levy'i Türkçe' ye tercüme ediyorlardı. Form kelimesi en çok harcanan kelime idi. Levy'de Paris'te adı en çok geçen heykelci Despiau olmuştu. Çocukluk arkadaşıymışlar. Derslerde sık sık adı geçen Despiau arkasından formdu. Aradan otuz sene geçti, Charles Despiau'dan, Leopold Levy'den bir tek kelime kaldı- biçim. Ama tekrar ediyorum 1930'da Fındıklı'daki Akademide biçim sözü alay konusu olacak kadar hafife alınırdı. Form sözcüğünü kullanan öğrenci form, deforme, diform, formel, reform sözcüklerini duyduğu zaman vatandaş Türkçe konuş derdi.*

Bozuk para gibi harcanan form kelimesinin karşılığını bulmak şart olmuştu. Ve benim dilimce en güzel karşılık ***biçimdi****. O gün bugün bizim atölyede form yerine biçim geçer. Biçim sözü öğretmenlik hayatımda oldukça pahalıya mal olduğu için üstünde bu kadar duruyorum.*

-Renk ışıkla vardır, ışık olmayan yerde renk yoktur. Halbuki biçim karanlıkta da yaşar. Şu Akademi bahçesinde birkaç heykel var ya onlardan birine zifiri karanlıkta çarptınız mı kafanızı kırar.

Bununla biçimin yalnız gözle değil, elle ve avuçla tadılan bir nesne olduğunu anlattığımı sanıyordum. Aradan otuz beş yıl geçti. Gözle tadılan, avuçla tadılan biçimi anlatmanın ne kadar zor olduğunu öğrendim. Renoir'a sormuşlar:

-Bu çıplağın bittiğini ne zaman anlarsınız?

Renoir pervasızca cevap vermiş:
-Kalçasına bir şaplak atmak isteğini duyduğum zaman.

Mikelanj' a sormuşlar, iyi bir heykeli tarif eder misiniz diye:
-Bunu bilmeyecek ne var demiş, yüce bir dağın başından bir heykel yuvarlarsınız, dağın dibine indiği zaman hala kırılmamış bir yeri varsa heykel odur. Biçim üzerine söyleyeceğimiz sözlerin çoğu gözden çok ele avuca sığacak.[10]

Işık olmadan renk oluşmaz. Nesneye veya figüre yansıyan ışık, yansıdığı yerdeki girinti, çıkıntıya göre ışık şekillenir. Işığın şekillenmesi doğrultusunda birtakım şekiller daha meydana gelir. Bu şekiller bize, biçimin oluştuğunun göstergesidir. Bedri Rahmi'nin de dediği gibi; nesneye dokunarak, onu hissetmeye çalışarak biçimini algılayabiliriz.

Sonuçta; gözleri görmeyen insanları örnek alacak olursak, onlar da biçimi dokunarak hissederler ve biçimin dilini bu şekilde anlamlandırıp aktarırlar.

[10] Bedri Rahmi Eyüboğlu, Resme Başlarken,S.346

2.2.2. Öz ve Biçim

Öz ve biçimin birbirine olan karşılıklı etkisi sanatta da, sanat dışında da önemli bir sorundur. Bu sorunu ilk ortaya atan ve yaptığı açıklama parlak olduğu ölçüde yanlış da olan Aristoteles' den bu yana pek çok düşünür ve düşünür-sanatçı "'biçim"i sanatın ana öğesi, üstün ve iç öğesi, "öz"ü ise tam gerçekliği yansıtmaya yetecek ölçüde arınmamış yardımcı bir öğesi saydılar. Salt biçim gerçekliğin özüdür, bu düşünürlere göre; bütün madde olabildiğince bir biçimde erir, biçim olur, biçim yetkinliğine ve böylece salt yetkinliğe erişir. Yeryüzünde her şey bir biçim ve madde bileşimidir; biçim ne denli ağır basarsa, maddenin pürüzlerinden o ölçüde kurtulur, eriştiği yetkinlik o ölçüde büyük olur. Matematik bilimlerin, müzik de sanatların en yetkinidir böyle düşünenlere göre. Çünkü ikisinde de biçim kendi özü olmuştur aynı zamanda. Biçim, Platon'un "İdeası" gibi, maddeyi içermesi gereken bir temel, maddeyi yöneten bir düzenin iç ülkesi olarak görülüyor. İlkel çömlekçinin düşüncelerini yansıtan bir görüş bu: "*Önce şekilsiz bir biçim hazırladım, sonra da şekilsiz maddeyi o hazır biçimin içine döktüm*."[11]

Biçim bütün doğanın yasa yapıcısı ise, sanatta da son söz elbet onun olacak, öz ise daha önemsiz bir öğe sayılacaktır. Bu yüzden, sanatta biçim ve öz sorununu incelemeden önce, doğayı inceleyip doğal varlıkların ''biçim''inin ne demek olduğunu ve her maddenin kendi kesin biçimine yönelip yönelmediğini sormamız gerekir.

2.2.3. Resmi Biçim Olarak Değerlendirme

Daha önce de değinildiği gibi Mısırlı sanatçı, sanatını yaparken belli kurallara ve kalıplara bunu oturtmuştu. Biçimle ilgili gelenekleri değiştirmek adeta olanaksızdı. Bu nedenle de biçim, resmin en temel öğesi sayılmaktaydı. Herhangi bir yapıt önce biçim bakımından yargılanmak durumundaydı. Biçimin başarısı ise 'gerçek'i yansıtma derecesiyle ilintiliydi. Yani biçim, gerçeği yansıtabilmeliydi. Günümüzde de olduğu gibi, her dönemde alıcının eleştirel yaklaşımları 'gerçek'

[11] İbrahim Sağbaş , "Biçim-İçerik İlişkisine Bakış Şekli", Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ.

üzerinde yoğunlaşır. Biçim, gerçeği ne denli yansıtabiliyorsa o denli usta işidir resim. O denli iyi resimdir.[12]

İnsanoğlunun doğası gereği gördüğümüzü bildiğimizden ayırmak, psikolojik anlamda olanaksız olduğu için biçim, her insan için belli bir bilineni yansıtmadır.

Bu konuda Gombrich şöyle diyor: "*İçimizdeki Mısırlıyı bastırabiliriz ama onu hiçbir zaman tümden yenilgiye uğratamayız.*"[13]

Fakat, gerçekten anlaşılan değiştikçe, biçimden beklenen de değişecektir. Örneğin yine Mısır sanatına dönersek, gerçek, bir insanın iki gözünün olması idi. Resim de,bir insanın yüzü ne durumda olursa olsun bu gerçeği,yani iki göz olması gerçeğini biçimlemek zorunda idi. Oysa daha sonra gerçek, iki gözün olması diye ele alınmamış, gerçek, insanın yüzünün duruş biçimi olarak ele alınmıştır. Bu durumda da örneğin profil bir yüzde tek göz bulunması bir gerçek olarak kabul edilmiştir.

Venturi' ye göre de "bugünkü tenkidin gayesi sadece bir resimdeki görüş elemanlarının müşahade edilmesi… Sanatta sadece strüktürden bahsedilmelidir." Resmin biçim öğesindeki gelişme, Wölfflin' in, alanla ilgili ünlü sınıflamasına göre şu basamakları ve kavram çiftlerini içermektedir:

- Çizgisellik ve gölgesellik,
- Düzlemsilik ve derinlik,
- Kapalı şekil ve açık şekil,
- Çokluk ve birlik,
- Nesnelerin mutlak belliliği ve oranlı belirliği.

Salt biçim ölçütünden hareketle yapılan bu gelişmeli sınıflama da varılan sonuç bir anlamda ressamın özgürlüğüne kavuşmasıdır.[14]

---

[12] Sıtkı M.Erinç, ***Resmin Eleştirisi Üzerine***, Hil Yayınları, İstanbul, 1995, s.64.
[13] Gombrich, Ernst Hans Josef, ***Resimde Anlam Sorunu***, Kabalcı Yayınevi, 1995, s.40.

Ressamın esinlendiği konuyu, alıcısına şekli içinde vermek, onun gözleri önünde esinini tıpa tıp bir şekilde sergilemek zorunda değildir. Sadece iletmek istediğini imleyen temel göstergelerin ortaya koyulması yeterlidir. Kompozisyon, ışık ve renk gibi biçimin temel öğelerinin başta gelen sorumlulukları, anlatılanı besbelli bir hale getirmek değildir. İmlenen konu ile birlikte bu elemanlarda bağımsız olarak kendi varlıklarını devam ettirmek durumundadırlar. İşte sanatçının özgürlüğü temelde buradan gelmektedir.

Sanatçı ele aldığı konu gereği, neyi anlatmak istiyorsa onu yansıtmaya çalışmalıdır. Ele aldığı konu üzerinden araştırmalarını yapmalı ve konuyu geliştirmelidir. Konunun özüne giderek yapıtını gerçekleştirmelidir.

Ressama tanınan bu özgürlüğe karşın akademik eleştirinin, yani resmi biçim olarak ele alan eleştirinin katı kuralları egemenliğini yine de sürdürmekte ve kuramsal 'bitişlik', yani şekil olarak tamamlanmışlık ana ölçüt olmaktadır***. Bu eleştiri türünde, artistik bir idealden söz edilemez gibi görünmektedir. 1910'lardan beri eleştiri türü olarak sistematik ve bilimsel bir bütünlüğe sahip olan Wölfflin' in yaklaşımı yine de biçime dayanmakta, onu esas almaktadır. Biçimin önem kazanması ve bu önemin diğer öğelere (içerik gibi, öz gibi) oranla daha uzun ömürlü olması çağımızda Kandinsky' nin başı çektiği 'soyut sanat' denemelerine ve günümüzde özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde görülen salt biçim anlayışına yol açacaktır.***[15]

Biçimin önemi, resmin tekniği ne olursa olsun her zaman ve her yerde karşımıza çıkmaktadır. Bu, yadsınamaz bir gerçektir. Bütün varlıkların temelini ve özünü biçim oluşturmaktadır.

---

[14] Erinç, a.g.e., s.64.
[15] Erinç, a.g.e, s.65.

2.2.4. Resmi İçerik Olarak Değerlendirme

İkinci bir eleştiri türü olarak karşımıza çıkan ‘içerik’, genellikle Venturi’nin ifadesi ile “konu ile içeriğin ayrımlanması ve içerik ile formun birleştirilmesi ilkesine dayanmaktadır.” Klasik eleştiri geleneği resim sanatının da şiir gibi olmasını savunur. “Mademki şiirin bir mevzuu vardır, o halde resminde bir mevzuu olmalıdır. Kısaca eleştiren kendi fantezisini sanatkârın fantezisinin yerine koyacak ve farkında olmadan sanatkarlık yapacaktır.”demektedir Venturi.

Yani, resmin kendi başına ne anlatmak istediğini çıkartmak, çıkarabilmek, görünen ile düşünüleni çakıştırabilmek, alıcı için resme bakmanın ilk yoludur. O halde sözleşme için (resimle alıcı arasında), içerik koşul olarak görülebilir. Resim, sadece görme duyumuz aracılığı ile bize ulaştığı için, görmemizin aynı zamanda bir tanıma olması da kaçınılmazdır. O halde ’içerik’ bizim tanıyabildiğimizi, bilebildiğimizi içermelidir. Ancak ifade edilen kavranabilirse, sınırlılığına karşın yine de geniş bir düşünme olanağı yaratabilecektir.[16]

Etrafımızdaki tüm sınırlılıklara, kısıtlamalara karşın içerik zaten bizim önceden de bildiklerimizi kavramaktadır. Biz, karşımızdaki yansıtmak istediğimizi iyi tanırsak, kavrarsak onu o kadar başarılı bir şekilde aksettirmiş oluruz. Bu sayede, vermek istediğimiz mesaj daha anlaşılır ve net bir biçimde olmaktadır.

2.2.5. Resmi Öz Olarak Değerlendirme

Resmin içeriği, esinlenilen konunun bir özeti, bir yorumu olduğu gibi, aynı zamanda ‘öz’ünde taşıyıcısıdır, onun biçimlendiriliş yoludur. ’Öz’ örneğin Rönesans döneminde ‘din’dir,’iman’dır. 18.yy da ise ‘doğa’dır.19.yüzyılda da ‘insan’dır.

Klasik eleştiri, çağının felsefesine, gününün dünyayı temellendirme ilkelerine dayanarak resme yaklaşacak, bu ilkeleri, bu felsefeyi esas almayan bir resmi reddedecektir. Ya da en azından horlayacaktır böyle bir resmi.

[16] Erinç, a.g.e., s.65.

Marxçı bir eleştiride de ‘öz’, toplum ve sınıf mücadelesidir. Bu özden kaynaklanmayan resim baş yapıt mertebesine hiçbir zaman ulaşamayacaktır bu görüşte olanlar için. Rönesans, insanı düşüncenin merkezine yerleştirmek için çaba harcarken önceki dönemin, karanlık dönemin etkisini de sıfırlayamamıştır. Pek çok resim ekolü-Venedik gibi, Floransa gibi, ya da Almanya, İngiltere gibi-ayrı biçimler, ayrı ölçütler geliştirmiş olsalar bile öz, tanrı ve tanrı temsilcilerinin erişilemez, tartışılamaz gücüdür. Rönesans sadece resimde bir tırmanış(öncesinde ve sonrasında görülmemiş bir tırmanış)olarak kalmamış, günümüzde bile pek çok kişinin (alıcının) resme, hatta tüm sanata bakış tarzını da belirlemiştir. Bugün bile, pek çok kişi tarafından tabu sayılan bazı alanlar, bazı imler vardır ve bunlar resme konu olarak seçilemezler. Dolayısıyla böyle bir im, hiçbir resmin özünü de oluşturamaz. Resimde öz, denilenden (içerikten) çıkan, fakat denmeyen, ama denmek istenendir bir anlamda da, kıssadan hissedir belki de.

Picasso’nun “Oturan Kadın” adlı yapıtında , burada biçimsel özellikleri kübizmle açıklayabiliriz. İçerik ise, oturan soyunuk bir kadındır, bir nü’dür. Fakat öz ise, yalnızlığını saklayamayan, iç dünyası paramparça olan bir kadın.[17]

İçerik ve öz bakıldığında aynı anlam gibi görülmektedir. Fakat içeriğine indiğimizde aynı olmadığını görmekteyiz. İçerik, gördüğümüzün yansıması olmaktadır, öz ise daha derinlere, içerilere gidilerek oluşturulan duyuş ve düşünüşler olmaktadır.

Bir resmin anlamını taşıyan, tartışmasız, o resmin biçim dediğimiz yapısıdır. Biçim değişirse elbette anlamda değişir. İşte bu bütünlüğün peşinen kabul edilmiş olması ve bu kabulün tutuma, davranışa dönüştürülebilir hale gelmesi kaçınılmazdır. Yani, biçimle içeriğin ayrışamaz, ayrıştırılamaz bütünlüğündeki bir parçası olmaktadır.

[17] Erinç, a.g.e., s.67.

Sınırların sanattaki anlamlılığı biçim sorusunu göz önüne aldığımızda daha açık bir şekilde görülür. Biçim, yaratıcı edim için esas yapı ve sınırları sağlar. Sanat eleştirmeni Clive Bell'in Cezanne hakkındaki kitaplarında ''anlamlı biçimi''i, büyük ressamın eserinin anlaşılmasında anahtar koyması boşuna değildir.

"*Diyelim ki karatahtaya bir tavşan çiziyorum. Tahtada 'Bir tavşan var''diyebilirsiniz. Gerçekte tahtada benim oluşturduğum basit çizginin dışında hiçbir şey yok: ne bir çıkıntı, ne bir çentik ne de üç boyutlu bir şey. Tahta aynı tahta.'üzerinde' bir tavşan olamaz. Gördüğünüz sadece, son derece dar bir çizgi, benim tebeşir çizgim. Bu çizgi içeriği sınırlar. Çizgi, resmin içinde kalan ve dışında kalan alandan bahseder, söz konusu biçime getirilen saf bir sınırlamadır. Tavşan ortaya çıkıyor çünkü siz benim iletişimimi, yani, bu çizginin içinde bu alanı ayırma, sınırlama isteğini kabul ettiniz… Biçim tartışmamız başka bir şeyi de ortaya çıkarıyor, gördüğünüz nesne hem sizin öznelliğinizin, hem de dış gerçekliğin bir ürünüdür. Biçim benim beynim (ki özneldir ve bendedir) ve benim dışımda olarak gördüğüm nesne (ki nesneldir)arasındaki diyalektik bir ilişkiden doğup gelmiştir. Immanuel Kant'ın üzerinde durduğu gibi, sadece biz dünyayı bilmekle kalmayız, dünya da aynı zamanda kendini bizim bilme yollarımıza uydurur. Yeri gelmişken uydurmak sözcüğü dikkate değer, dünya kendini 'ile' biçimlendirir, üzerine bizim biçimlerimizi alır.*"[18]

Var olan tüm varlıların bir biçiminin olduğunu söyleyebiliriz. En küçüğünden en büyük boyutlu nesneye kadar tümünün bir iç yapısı, şekli, oluşu, göstergeler bütünü vardır.

Nesneye baktığımızda ilk olarak nesnenin şeklini algılarız. Hangi şekilden oluştuğunu görürüz. Bir nevi, nesneye bütün olarak bakarız. Tıpkı Cezanne'nin dediği gibi; "*ben nesneye baktığımda onu koni, daire, silindir biçiminde görüyorum''*

[18] Rollo May, ***Yaratma Cesareti***, Bs.9, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s.30.

“Günümüzde biçim (form) kavramı, ‘biçimsellik’ (formality) ve ‘biçimcilik’le (formalism) olan ilişkisinden ötürü sık sık saldırıya uğramakta, çünkü- bize söylendiği üzere- her ikisinden de vebadan kaçar gibi kaçılmalıdır. İçinde bulunduğumuz kendi çağımız gibi geçiş zamanlarında, doğru dürüst bir üslubun ele geçirilmesi zorlaşınca, biçimsellik ve biçimciliğin kendi otantiklikleri içinde boy göstermesinin gerektiğine inanıyorum. Ama biçimciliğin sahipsiz eleştirilerine sık sık yöneltilen saldırılarda suçlanan, biçimin kendisi değil, özel çeşitleridir-genellikle, uyumcu, gerçek bir iç, organik çeşitleridir.

O halde, biçim ve sınırlara karşı günümüzdeki başkaldırının, “Sınırsız potansiyellere sahiptir,” haykırışında ifade edildiğini anlayabiliriz. Ancak bu hareketler biçim ve sınırları tümüyle atmaya kalktıklarında kendini-yıkıcı ve yaratıcılıktan uzak bir hal alıyorlar. Yaratıcılık dayandıkça, biçimin yeri asla aşılamaz. Biçim yitecekse, kendiliğindenlik de onunla birlikte gitmektedir.

2.2.7. İmgelem ve Biçim

İmgelem, zihnin uzanışıdır. İmgelem; bireyin, bilinçli zihninin ön bilinç eşliğinde doğup gelen fikirler, itkiler, imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguyla topa tutuluşunu kabullenme yetisidir. “Düş düşleme ve görü görme”, birbirinden farklı olanakları değerlendirme ve bu olanakları elinde tutmanın yarattığı gerilime dayanma yetisidir. Yaratıcı girişimlerde imgelem biçimle yan yana çalışır.

Soru: İmgelemimizi nereye kadar salabiliriz? Dizginleri ona bırakabilir miyiz? Düşünülemezi düşünmeye cesaret edebilir miyiz? Yeni görünümlere gebe kalıp, onların içinde düşüp kalkmaya cesaret edebilir miyiz? Böylesi zamanlarda dünyadaki yerimizi yitirme, tümden soyutlanma tehlikesiyle yüz yüze geliriz. Kabul gören dilimizi, paylaşılan bir dünyada iletişimi olanaklı kılan dilimizi yitirecek miyiz? Kendimizi gerçeklik dediğimiz şeye oturtmamızı sağlayan sınırlarımızı yitirecek miyiz? Bu, yine, biçim sorunudur, ya da başka bir deyişle, sınırların farkına varma sorunu. Psikolojik dille konuşursak, bu, birçok kişinin psikoz(çıldırı) olarak yaşadığı durumdur. Bu yüzden bazı psikotikler hastanelerde duvarlara yakın yürür. Kenarlara yakın olmayı kollayıp, dış çevredeki yerlerini devamlı muhafaza edip

korurlar. İçsel bir konumlayışları olmayan psikotikler, özellikle dışlarında halihazırda mevcut olan ne varsa, el altında tutmaya önem verirler.[19]

İmgelem biçime yaşam verirken, biçim de bizi psikoza sürüklemekten korur. Bu, sınırların gerekmiş olmasıdır. Sanatçılar özgün görümleri görme yetisinde olmaktadırlar. Tipik olarak, güçlü imgelemleri ve aynı zamanda, felaket durumuna düşmelerini önleyebilecek kadar gelişmiş bir biçim duyguları bulunmaktadır. Onların özel düşkünlüklerini ve zararsız kendine-özgü-sapkınlıklarını muhakkak ki hoş görülebilmektedir.

İmgeyle oluşan bir biçimin somutlaştırılmadan kişiler tarafından kabul görmeyebilir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi, gerçeğe yansıtılmadan biçimlendirilmemiş imgelemler bilinç dışı gibi konuları kapsıyorsa insanlar algılayamayabilir. Bunda şu etkili olabilir; kişilerin gördüklerini gerçek olarak algılamaları, benimsemeleri , bir biçimi gerçek olarak adlandırmak için somut olarak algılaması, ispatı gerekebilir.

[19] May, a.g.e., s.130.

3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN OLUŞUMU

3.1. Çağdaş Resmimizin İlk Dönemi; 1914 Kuşağı

Türk resminin 1918-1920 yıllarından sonraki modernleşmesi elbette ki o yıllardan önce yeşermişti. Sanayi-i Nefise Mektebinden, kuruluşundan sonraki durumundan, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi öncülerden söz edebiliriz. Birinci Dünya Savaşının başladığı 1914, birkaç yıldan beri Avrupa'da çalışan genç ressamları memlekete dönmek zorunda bırakmıştı. Fransa'dan, Almanya'dan, İtalya'dan gelenler İstanbul'da toplanmış, yeni bir sanat hamlesine topluca girişmek gereğini duymuşlardı.[20]

Yeni ressamların, geçmişi yarım yüzyılı bulan Batı teknikli Türk resmine katmak istedikleri, getirdikleri yenilikler neydi? Osman Hamdi'lerin, Süleyman Seyyit'lerin, Şeker Ahmet, Zekai Paşa'ların sanatına, Hoca Ali Rıza görüşüne katacakları ne olabilirdi? Bunu memlekete dönüş yıllarında açık ve seçik gösterir belgelere rastlamadık. O yıllarda ne Türk basını, ne toplumun anlayışı, ne de yok denecek kadar sönük kültür hayatı bir sanat ve estetik manifestosuyla ilgilenecek düzeyde değildi.

İlkin toplanmak, sergiler açmak, yeni çığırın temelini atmak gerekiyordu. Eskiden kurulu''Osmanlı Ressamlar Cemiyeti''gereken birleşmede yardımcı oldu. Böylece, bir çatı altında toplanmanın verdiği hız ve güven içinde,Avrupa'dan dönen genç ressamlar ilk sergilerini açtılar.

İlk sergiyi 1874'de Şeker Ahmet Paşa açmıştır. Daha sonraları,1888 ve 1910'larda Beyoğlu'nda, özellikle yabancı sanatçıların, yerli Rum ve Ermenilerin katıldığı sanat gösterileri tertiplenmiş.

Birinci Dünya Savaşının 1914'de patlaması, İstanbul'daki yabancı okul, kulüp ve lokalin elimize geçmesini kolaylaştırmıştı. Bu arada İtalyanların "Societa

[20] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *Elli Yılın Resim Ve Heykeli,* İş Bankası Yayınları,İstanbul 1973

Operaia" lokalini Galatasaraylılar alarak yurt yapmışlardı. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti yalnız Türk ressamlardan kurulu sergilerini 1914-1915 yıllarında burada tertipledi.

Yeni ressamların bu ilk gösterisinde dikkati çeken tabloların hemen hemen tümünde açık, seçik beliren yeni ruh, yeni duyuş, yeni teknikti.Avrupa dönüşü ressamlar oradaki hocalarının etkisinde kalmamış,ya da kaldıysa kurtulmuşlardı.Gerçekten, Galatasaraylılar Yurdu'nda toplanan tablolarda Cormon'lardan, Jean-Paul Laurens'lardan iz yoktu. Fransız akademik ustalarının sanat ideali, çok büyük çapta düzenlemeler yoluyla tarih olaylarını canlandırmak, Rönesans klasiklerini taklit etmekti.Renkten çok gerçekçi,tabiat biçimlerini yakından izleyen bir desene önem veriyorlardı.Ne vardı ki bu desen fotoğrafikti, klasiklerin biçim güzelliğinden yoksundu. Renklere gelince, paletleri koyu, ağır valörlerle yüklüydü. Yalnız Fransa'da değil,bütün memleketlerin akademik ressamları bu tutumda birleşmişlerdi.

Fransız akademizminin ünlü hocalarının atölyelerinde dört yıl çalıştıktan sonra memlekete döner dönmez öğrendiklerini unutan, başka bir yetenekle ortaya çıkan yeni ressamlar, öte yandan, halkın o güne kadar alıştığı, Batı tekniğindeki Türk resminin geleneğine de uymuyorlardı. Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenen tablolarda ne Osman Hamdi'nin ne Şeker Ahmet Paşa'nın ne de Süleyman Seyyit'in bir etkisi görülüyordu.Yeni ressamlar Fransız hocalarından olduğu kadar onlardan da uzaktılar.

Türk resmi, kristalleşmiş biçimlerden kurtulmuş, yeni bir havaya bürünmüştü. Çağdaş resmimizin ilk dönemini temsil eden ressamlara Empresyonist dememiz bu kurtuluşlarından doğar. Empresyonizmin kurucusu Claude Monet'nin *''Tablo tabiata açılmış bir pencere olmalı''* aforizması yeni ressamlarımızın eserlerinde canlanıyor gibiydi.

Halkın, bu eserler karşısında hemen olumlu bir ilgi göstermiş oldukları düşünülemez. Türk resmi, o güne kadar, Osman Hamdi'lerin,Süleyman Seyyit' lerin, Şeker Ahmet Paşa ve Ali Rıza'ların elinde kişisel bir yoruma,bir deformasyon-değiştirmeye yanaşmadan,tablo ile tabiat arasında ayırım yapmadan yürümüştü.

Resim, her şeyden önce tabiatın aynasıydı. Klasisizm ile realizm-gerçekçilik birbirine karıştırılmış, klasisizmden tabiat kopyacılığı, realizm'den de en önemsiz ayrıntılara yer verme anlaşılmıştı. Elli yıllık Türk resmi,1914 dönemine kadar,o sınırlı çerçeve içinde değerli eserler vermişti ama değişmenin,yeni bir havaya kavuşmanın zamanı artık gelmişti.Bu yeni hava,Galatasaraylılar Yurdu'ndaki sergiyi gezenlerin gözüne şöyle çarpıyordu:İlkin,konularda genişleme vardı.Ressamlar açık havaya çıkmış,İstanbul'un çeşitli görünümlerini izleyip şövalelerini diledikleri yerlere kurmuşlardı.

Osman Hamdi dışında hiçbir Türk ressamının yanaşamadığı figür ve portre türleri doğmuştu. Ressam, çıplak kadını da sokmuştu resim sanatımıza ve cesaretin en büyüğü, belki de birçok seyirciyi şaşırtan, utandıran buydu. Ressam, topluluğun da tanığı oluyordu artık. Saray sahneleri, yemiş, çiçek natürmort'ları, eski sokak ve mezarlıklar, park ve bahçeler gibi dondurulmuş konulara sırt çeviriyordu. Bundan böyle ilgisini çeken, yaşayan insanların, kadın ve erkeklerin yüzleri olacaktı.Toplumun keder ve sevinçleri,tükenmez bir konu-tema kaynağı olan İstanbul'un bin bir görünümü plastik sanatımıza girmişti.

Seyircinin dikkatini çeken başlıca değişim, kuşkusuz, yeni ressamların tekniği olmuştu. Tabiatın küçük ayrıntılarına önem vermiyor, gevşek, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin pırıltılarını, akislerini yansıtan renkler uyguluyorlardı. Paletleri kara, koyu karışımlarından temizlenmişti.[21]

[21] Nurullah Berk a.g.e,s.25

Resim ve Heykel Müzesinin ilk müdürü, genç yaşında ölen Halil Dikmen modern resim sanatımızın kurucuları üstüne şu satırları yazmıştı:

"1914'de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti. Şunu da ilave etmek gerekir ki en kuvvetli temsilcileri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat olan bu yeni cereyan,Empresyonist kaideleri yüzde yüz tatbik edememişti. Bir kere Empresyonizm o tarihte Avrupa'da bile sönmüş bulunuyordu, tesir kudreti azalmıştı. Sonra ressamlarımız, Empresyonizmi formülleştirmiş olan Lucien Simon, Chabas, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmişler, onların biraz da akademik olmuş Empresyonizm'ini tatbike başlamışlardı. Bununla beraber 1914 Türk sanatkarlarının her yıl Galatasaray Lisesinde tertipledikleri sergilerle eski klasik resim anlayışı hayli değişmiş, halk, o güne kadar görmediği renk ve serbestlikte yapılmış tablolar seyredebilmişti. Bu suretle açılan yeni devrede eski tarzdan yavaş yavaş uzaklaşılmış ve tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek taze bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla Empresyonizm ismi verilen bu yeni tarzda çalışılmağa başlanmıştır. Artık eski tablolarda görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir."

İlkin Galatasaraylılar Yurdu'nda, sonraları, her yılın Ağustos ayında Galatasaray Lisesinin resim sınıfında açılan sergilerde gitgide daha güçle kendilerini tanıtan yeni ressamlarımızın önde gelenleri, şu sanatçılardı:

Çallı İbrahim, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Ruhi Arel.

3.2. İkinci Döneme Doğru:

1923 yıllarında sanat öğrenimlerini yeni bitiren, ya da çalışmalarının sonuna gelen kimi genç ressamlarda bir kıpırdanış başlamıştı. On yıldır, Galatasaray Lisesinin sınıflarında açılan sergiler modern sanatımızın temelini atan ressamları memlekete tanıtmıştı: Çallı'lar, Nazmi Ziyalar, Hikmet Onat ve Feyhaman'lar

gençlerin hocalarıydı. Hikmet Onat ve Çallı İbrahim atelyelerinde çalışmış olan bu gençler, okulu bitirdikten hemen sonra cemiyet kurmak,sergiler açmak istediler. Böylece, Sultanahmet'te köhne bir evin odasında ''Yeni Resim Cemiyeti'' kurulmuştu. O yıl,Çallı atelyesinden diploma alanların başlıcaları, Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi idi.

Cevat Dereli, Saim Özeren, Elif Naci ve daha başka gençler ''Yeni Resim Cemiyeti'nde bir sergi açmışlardı. Türk resminin bu genç topluluğu çok sürmedi. Bakanlık bir Avrupa yarışması açmış,kazananlar Paris'in yolunu tutmuşlardı.

Refik Epikman'ı, Cevat Dereli'yi , Mahmut Cuda'yı, Muhittin Sebati ve Ali Karsan'ı 1924'de Paris'te görüyoruz.Kimi Güzel Sanatlar okulunda,Lucien Simon ve Jean-Pierre Laurens'la çalışıyordu.

3.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan ikinci dernektir. Buna karşın Cumhuriyet Türkiyesi' nde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Birlik üyelerini 1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde öğrenimine başlayan sanatçılar oluşturur.

1923'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrenimlerinin son yıllarını sürdüren Şeref Kamil, Büyük Saim(Özeren), Refik Fazıl Epikman, Elif Naci, Mahmut Fehmi Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi) Yeni resim cemiyeti adı altında birleşirler.[22]

Müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar birliğinin amacı, gelişmekte olan Türk resim sanatının kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Ayrıca sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri önem verilen bir konuydu.

[22] Gören,a.g.e,s.76-77

Sanatçılarda diğer meslek sahipleri gibi, eğitimini gördükleri alanda çalışma olanaklarını bularak yaşamlarını kazanmalıydılar. Toplumun sanat beğenisinin yaygınlık kazanması, bu soruna çözüm getirecek önlemlerin ilki ve en önemlisiydi. Bu öneriler değer çekişmelerinin kinci ve bölücü ortamında kaçınılarak gerçekleştirilmeliydi.[23]

Müstakiller, Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınma programında kendilerine düşen payı kotarmak için inanç ve güvenle, hırsla çalışıyorlardı. Yeni sanatçıların yetiştirilmesine uygun şartlar sağlamak amacıyla büyük bir özveriyle daha kuruluşunun birinci yılında Avrupa öğrenimi olanağı tanıyan Türkiye Cumhuriyeti hükümetine olan borç ve görevlerini içten gelen bir coşkuyla, inanç ve kararlılıkla sanat kültürünün yükseltilmesine verdikleri çabalarla karşılamaya çalışmışlardır.

Amaçlarını gerçekleştirmek için de yurdun her köşesinde resim sergileri açmayı, Türk resim sanatını tanıtan konferanslar vermeyi, yayın yapmayı, yayın organlarına yazılar yazmayı karar altına alarak birleşecekler ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneğini oluşturacaklardır.

Müstakiller, büyük bir inanç ve çaba içinde Türk Resim ve Heykel sanatını toplumun kültürüne yerleştirmeye çalışmaktadır. En önemli amaçları resim ve heykel sanatının da geleneksel el sanatları gibi benimsenmesini kolaylaştırmaktır. Çini, hat, kilim gibi ve hatta metal gibi Türk evine ve çalışma mekanlarına, lüks sayılmadan, yadırganmadan girebilmesini gerçekleştirmektir. Mobilyalara, ekonomik cihazlara açılan kapıların resim ve heykel sanatına kapanmasını engellemektir. Ne yazık ki o günlerin Türkiye'sinde resim ve heykel hala çok kısıtlı bir çevre için, bir sanat dalı olarak benimsenmektedir. Bu nedenle de birliğin tüm girişimleri anlaşılamamaktadır.[24]

[23] Giray a.g.e.,s.43
[24] Giray,a.g.e.,s.43

3.4. D Grubu

1933 Eylül'ünde beş ressam ve bir heykeltıraş; altı sanatçı arkadaşın, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek oluşturdukları bu topluluk, batı sanatına dönük plastik sanatlar tarihimizin resmi olmayan ilk grup etkinliğidir. Eğer 1933'de D Grubu'nu kurmasaydılar, büyük olasılıkla yurt dışındaki eğitimlerini tamamlayarak 1932' de ülkelerine dönen Zühtü Müritoğlu, Zeki Faik İzer ve Cemal Tollu' da, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile yapıtlarını sergileyeceklerdi.[25]

Güzel Sanatlar Birliği, Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü sanat topluluğu olan grup, Nurullah Berk'in önerisiyle Latin alfabesinin dördüncü harfini simge olarak seçmiştir.[26]

Grup üyelerinin sayısı, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Nusret Suman, Fahrünnisa Zeid ve Zeki Kocamemi'nin katılımıyla giderek artmıştır.

D grubu, devletin 1930'larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda, kültür ve sanat olaylarına ulusal ve yeni bir yön verilmek istendiği süreçte yer almıştır. Çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla Batıyı örnek alan Türkiye'nin, sanatının da yeni olması gerektiğini savunan grup, başlangıçta Osmanlı geleneklerinden, birikiminden yararlanmak yerine batıdaki yeni akımları tanıtma ve deneme yolunu seçerek sergilerle yeni sanat göstermeyi amaçlamıştır.

---

[25] Gören,a.g.e,s.82

[26] Zeynep Yasa Yaman, ''Sanat tarihimizde eski bir konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu mu?, Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı:20, Eylül-Ekim,1995,s.38

3.5. 1940'TAN SONRA TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL GELİŞİM

3.5.1. 1940 Sonrası Toplumsal Yapı

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1940 yıllarından sonraki gelişim süreci Türkiye'nin sanatsal açıdan olduğu kadar, politik, toplumsal ve ekonomik açıdan da önemli bir dönemidir. Bu arada çok partili döneme geçilmesiyle uzun yıllar ülkeyi tek parti olarak yönetmiş olan CHP'nin iktidardan muhalefete düşmesi, yeni bir yapılanma içine giren Türkiye'nin batı olarak gördüğü Avrupa yerine, artık Amerika Birleşik Devletleri'nin öne çıkmaya başlaması toplumu etkileyen etmenlerin başında gelmektedir.

Türk resim sanatında, yeni akımların ortaya çıkmasında tek etkin kurum olan Akademiye karşın bireysel girişimlerin yaygınlaşması, sanatçıların kişisel yaşantılarını ve iç dünyalarını öne çıkarmaları ancak 1950'li yıllardan sonra gerçekleşmeye başlamıştır. İkinci Dünya savaşına girmeyen Türkiye, yine de sıkıntılı bir dönem yaşamıştır. Bu yıllarda yönetimin ülkenin durumunu göz önüne alarak bazı sıkı kararlar aldığı ve bu arada ulusallaşma hareketlerinde bir yükselme olduğu görülmektedir. Bu dönemde sanat ortamının gündemini üç ana konu belirliyordu. Bunlar sırasıyla Ulusal Sanat, Yeni sanat konuları ve Güzel Sanatlar Akademisinin konumuydu. Ulusal Sanat anlayışının savunucuları arasında iki önemli sanatçı öne çıkmaktadır. Bunlardan biri Turgut Zaim (1906-1987), diğeri ise, Malik Akseldir (1903-1987).1933-1936 yılları arasında düzenlenen İnkılap Sergileri, 1938-1943 yılları arasında sanatçılar tarafından gerçekleştirilen Yurt Gezileri, 1939 yılından başlayarak gelenekselleşen Devlet Resim ve Heykel Sergileri yanında Atatürk'ün emriyle 1937'de açılan Resim ve Heykel Müzesi yanında ünlü klasik eserlerin Türkçeye çevrilmesi diğer dikkati çeken hareketlerdir.[27]

7 Ocak 1946 da Demokrat partinin kurulmasıyla çok partili dönem başlamıştır. Çok partili yaşam, büyük toprak ve ticaret çıraklarının iktidar üzerindeki nüfuzunu artırmış, genel oy ve parti rekabeti, işçi köylü kitlesine karşı iktidarların tutumlarını

[27] Ahmet Kamil Gören, 50.yılında Akbank Resim koleksiyonu, Akbank Kültür Ve Sanat Kitapları, İstanbul 1998,s.133.135

değiştirmiştir. Yönetici kadrolar işçiye ve köylüye daha yumuşak davranmak zorunda kalmışlardır. Politikacılar köyleri ziyaret ederek taviz veren bir duruma gelmişlerdir. Geniş halk kitleleri vatandaş olma duygusunu yaşamışlardır. 1960'lı yıllarda uluslararası yaşanan devrimlerden birisi olan insan hakları devrimi Türk insanlarının dil, din, ırk, ulus farklılıkları gözetilmeksizin saygın olduğu düşüncesi evrensel değerler olarak ülkemize yansımıştır.

Türk burjuvazisinin gelişmesine sebep olan çok partili dönem, güçsüz kalmış bir burjuvaziye dayanarak kalkınma zorunluluğu yaratmıştır. Bu çelişkili durum 1950 sonrasında da devam ederek, halk kitlelerinin özlemiyle artan gücü burjuvaziyi tek başına iktidar yapmıştır. Böylece kuvvetlenerek bağımsızlığına kavuşması kendi sınıfsal yaratıcılığını kullanma olanaklarını da sağlamıştır. Bu yaratıcılık 1950'den başlayarak geçmişten çok farklı bir hareketlilik ve gelişmeye sebep olmuştur. 1965-1970 dönemi Türkiye'nin hem sosyal hem de ekonomik açıdan en hızlı geliştiği yıllardır.1950 yılı siyasal bakımdan olduğu gibi Türk kültüründe de farklı bir dönemin başlangıcıdır.

3.5.2. 1940 Sonrası Kültür Politikası

Devletin ülkede toplumsal adalet ve ekonomik dengeyi sağlayamaması farklı kesim ile kent soylu, köylü-işçi sınıfı arasındaki çelişkileri gözle görünür hale getirmiştir. Bununla birlikte, bununla birlikte bağımsızlık ilanından bu yana yürürlüğe konan devrimlerin ve temeli atılan kalkınma hamlelerinin yavaşlamamasını isteyen CHP, 1938 den itibaren tarım alanında bazı köklü önlemler almıştır. Kombinalar, köylerin birleştirilmesi, toprak reformu ve köy enstitülerinin kurulması bunların başında gelmektedir.

Köy enstitüleri, devletin köy sorununun çözümünde eğitime verdiği önemin bir göstergesidir. Dünya klasiklerinin çevirisi, Halkevlerinin kültür, sanat, tiyatro ve spor alanındaki çalışmalarını arttırması, gençlerin halkevi kitaplıklarından yararlanması, milli eğitimin halka ve batıya yönelme programının bir parçasıdır.50'li yıllarda

ressamlardan çoğunun folklorik öğeleri yapısalcı, kübist yöntemlerle tuvallerine aktarması bu düşüncelerin sanata yansıyan yönünü oluşturmaktadır.[28]

1940-50 yılları arasında devletçi ağırlıklı karma ekonomi ilke ve yasalarla uluslaşma, çağdaşlaşma ve demokratlaşmada yol almak isteyen Milli Şef yönetimi, 1946'da çok partili hayata geçişi sağlamıştır. 1950'de Bayar-Menderes liderliğinde yönetime gelen demokrat parti, liberalleşme gereğine karşın, devlet dizginlerini bırakmak istemediğinden, 27 Mayıs 1960 darbesiyle yeni bir yönetime geçilmiştir.

1940-60 yılları arasında yaşanan olaylar aydınlar arasında toplumsal bilinçlenmeyi güçlendirici rol oynamıştır. Öyle ki,1940 sonrası sanatında gerçekleri olduğu gibi yansıtma gereğinin temelinde, bu ulusal ve toplumsal bilinçlenmenin yattığı söylenebilir. Doğal olarak şair ve yazarlarda toplumda beliren çelişki ve sorunları yapıtlarında sergilemekten geri kalmamışlardır. Burada bir parantez açmak gerekirse: toplumsal temaların Türk edebiyatına girmesi 40'lı yıllardan biraz daha öncesine rastlar.'' 20.yüzyılın başında Hüseyin R. Gürpınar' ın yapıtlarında yer yer belirmeye başlayan, toplumu ve bireyi toplumsal ve gerçek yönleriyle sergilemeye çalışan örnekler; Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki (1920-1940) öykü ve roman yazarlarıyla Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali' yle daha sonra yeniler dönemindeki (1940-1960) öykü ve romancılarla gelişerek çoğalmış ''toplumsal gerçekçilik'' adı altında bir akım, bir sanat yolu olmuştur."

İşlenen konuların başında: Uluslaşma ve Batılılaşma özlem yanılgıları, kent soylular, işçi-işveren ilişkileri, gecekondu olgusu, köylü-ağa ilişkileri, toprak sorunları gelmektedir.

Toplumsal gerçekçilik, Güzel sanatlar alanını da etkisi altına almış, ülke gerçekleri zamanla Türk resmine girmeye başlamıştır. Bunda devletin yönlendiricilik payı yadsınamaz. 1940'ların hemen öncesinde her biri devlet eliyle gerçekleştirilen üç önemli yenilik Türk resminin gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Bunlar:

[28] Esin Yazar,''D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri''Yeni boyut dergisi, Eylül 1983,sayı 15,s.6

İstanbul Resim ve Heykel müzesinin kurulması(Eylül 1937), düzenli olarak yinelenecek olan ilk Devlet Resim ve Heykel sergisinin Ankara' da açılması (1939 Ankara Sergievi) ve ressamların yurt gezilerine gönderilmesidir. Bunlardan sonuncusu, ressamların yurt gerçeklerini yerinde görmelerine yol açtığı için ülke gerçeklerine dönülmesini savunan sanat görüşlerinin tuvale aktarılmasından başka bir şey değildir. Bununla birlikte bu tür gezilerin sanatçıların dikkatini ülke gerçeklerine ve halkın yaşam şekline çevirmesinin bir yandan 1933 yılında kurulan D Grubu'nun öncülüğünü yaptığı ve Akademiye hakim olan batı kaynaklı sanat görüşü, diğer yanda ise ona tepki olarak doğayı ve yöresel değerlere yer verilmesini savunan toplumsal bir sanat anlayışının yayılmasına neden olmuştur. CHP' nin öngördüğü sanat programı uyarınca, 1938-44 yılları arasında ressamlar, düzenli olarak yurdun çeşitli bölgelerine gönderilerek bu bölgelerin özelliklerini yansıtan resimler yapmaları sağlanmak istenmiştir. Ortaya çıkan çalışmalar ile toplu sergiler devlet tarafından satın alınmıştır. Sonuçta Türkiye'nin 63 vilayetine 63 ressamın gönderilmesi amaçlanmış ve 1944'te Ankara sergi evinde açılan sonuncu Yurt Sergisinde 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir.[29]

Devletin sanatı koruması ve desteklemesi sanatçılar arasında memnuniyetle karşılanmıştır.

Ressamların yurt gezilerine gönderme yolundaki önerilerin Atıf Kansu ve Rıdvan Nafiz gibi eğitimcilerden gelmesi, CHP' nin eğitim seferberliğinde sanata verdiği önemi göstermektedir.

Kısaca, bu dönemde yurt gezilerine çıkan sanatçılardan beklenen, töre insan ve çevre değerlerini salt bir tasvir güdüsüyle yanında, kökleri Türkiye'de olan bir sanat fikrinin yayılmasına, kaynaklık ettiği düşünülebilir. Öyle ki, ulusal sanat ortamın en çok meşgul eden konuların başında gelmektedir.

[29] Berksoy,a.g.e,s.114

Bir yandan 1933 yılında kurulan D grubunun öncülüğünü yaptığı ve Akademiye hakim olan Batı kaynaklı sanat görüşü diğer yanda ise ona tepki olarak doğa ve yöresel değerlere yer verilmesini savunan toplumsal bir sanat anlayışı vardır.

D grubunun (1933-47) ulusal nitelik içermeyen ve sırf evrensel ya da dönemsel bir ruhu yakalamaya yönelik çabalarının (post-kübist sanat) yarattığı tepki, çok geçmeden Türk insanına, toprağına dönmesini savunan Yeniler Grubu hareketini doğurmuştur. Yenilerin böyle bir savla ortaya çıkmasına kaynaklık eden etmenlerden biri de dönemin toplumsal gerçekçi edebiyatı olmuştur. Fakat tüm bu gelişmenin kökeninde genç Cumhuriyet'in II.Dünya savaşı yıllarında geçirdiği çalkantılı dönem yatmaktadır. Yaşanan sosyo-politik olaylar, aydınlar arasında toplumsal bir bilinçlenmeye yol açmış, bu uyanış sonucunda da edebiyat da ve resimde toplumsal gerçekçi tarzda yapıtlar verilmeye başlanmıştır. Yeniler, akımın resimdeki temsilcisi olarak görülebilir.

3.6. 1960-1980 Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi

Çağdaş Türk resim sanatı: Mahmut Cuda ve Ayetullah Sümer, nesnel gerçekliği renk ve çizgi vurgusuyla bütünleştiren bir uyum kurgusu içinde canlı bir devingenliğe yönelmişlerdir. Bu sanatçıların, bugünün en genç sanatçılarıyla, örneğin Nur Koçak, Zekai Ormancı, Yusuf Taktak, Neveser ve Nevbahar Aksoy, Güngör Taner'in, gerçekliği fotoğraf etkinliğinde abartan çizgileri arasında bir iletişimin varlığından söz edilebilir. Ancak genç kuşağın bu doğrultuyu amaçlayan resimleri, daha çok toplumsal ya da toplumcu gerçekçi bir çizgide bütünleşmektedir. Neşet Günal'ın anıtsal figür oluşumundan kaynaklanan ve giderek toplumsal mesajın vurucu etkisini öne çıkaran bu grubun sanatçıları: Aydın Ayan, Nedret Sekban, Neşe Erdok, Gürol Sözen, İbrahim Örs, Seyyit Bozdoğan, İrfan Ertel genellikle toplum yaşamının çelişkileri üzerinde durmaktadır.[30]

Kimi sanatçılar insanı, yaşadığı toplumun bir üyesi olarak yansıtmakta, kimileri de onun iç dünyasına, içsel yaşamına inerek bilinçaltının anlama ters

[30] Kaya Özsezgin,Mustafa Aslıer, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.4., Tiglat Yayınları, İstanbul 1989, s.17.

düşebilir**. Bireycilik çağdaş resim sanatımızda 1950'lerde kendini yoğun biçimde duyuran, 1960'larda ise şiddetle kaçınılan bir olgudur. Sanatçılarımızın bireysellik kavramını, giderek bireyciliğe üstün gördükleri, bununsa kişisellik eğilimlerini kamçıladığı söylenebilir.**

Kendine özgü olma çabaları, batılı sanatçılara ne pahasına olursa olsun benzememe kaygıları, yukarıda değindiğimiz, grubun başlıca niteliğidir.

Mümtaz Yener gibi toplumsallığı fantastik ölçüler düzeyinde değerlendirenleri ya da Leyla Gamsız Sarptürk gibi gerçekçi figür eğilimlerini leke tadıyla hafifletenleri de sözünü ettiğimiz gruba alma olanağı vardır. Mustafa Ayataç, Dinçer Erimez, Hulisi Mercan, Süleyman Velioğlu, Rasin Arsebük ve Devrim Erbil gibi bir bakıma genç kuşağa bu doğrultuda yol açmış bulunan sanatçılar insan ve doğa kavramını soyutlama planında öne çıkararak, değer ölçülerini farklı yönlerde kullanmaktadırlar.[31]

Ayataç'ta figür, Bedri Rahmi ile başlamış olan nakışçı bir eğilimi anımsatırken, Erimez'de yüzey ilişkileri ağır basıyor. Devrim Erbil'de ise bu ilişki derinlik kavramından tümüyle soyutlanmış grafik öğelere dayanıyor. Gündüz Gölönü'nde bu öğelerin, tıpkı Devrim Erbil'de olduğu gibi bir İstanbul mitosu oluşturmaya yönelik bulunduğunu izlemekteyiz. Şadan Bezeyiş ise, bir orta kuşak sanatçısı olarak, figür illüzyonlarını yoğun fantezi öğeleriyle kaynaştırmakta ve renkçi bir anlayışı benimsemektedir. İstanbul peyzajı, bu kuşakla ve onu izleyen daha genç sanatçılarca artık özgün yorum inceliklerine konu olabildiği ölçüde tercih edilmekte, görüntülerin gerisindeki kültür değerleri, sanat mirası birer düşünce kavramı olarak görsel biçimlere bürünmektedir. Önceki kuşakların önemsiz gördükleri ya da resim planında dikkate almadıkları öğeler, yaşamın içinden türeyen canlı ve devingen varlıklar olarak, genç kuşak sanatçılarının gözünden kaçmamaktadır. Nesnelerin birer simge olarak değerini ilk keşfeden, Hüseyin Avni Lifij(1886-1927)'dir.[32]

[31] Özsezgin, Aslıer, a.g.e., s.23.
[32] Özsezgin, Aslıer, a.g.e., s.25.

İnsanın, bizim insanımızın iç dünyasını, o insanın inceliklerini fantezi eşliğinde kalıcı kılmaya çalışan sanatçı kuşağı, genellikle 1960'lardan sonra etkinliklerini duyurmaya başlayan sanatçıları içerir.

İnsanın, evrensel insan temasından ayrılamayacak yönlerini, içsel dünyasını, tutku ve beğenilerini ortaya serecek çoğulcu eğilimler 1960'lardan sonra gündeme gelmiştir. Bunda, birçok yan etken kadar, dış dünyaya yeni bir göz ve anlayışla açılımın da büyük bir payı vardır. Batı ülkelerine bilgi ve görgülerini artırmak amacıyla giden genç kuşak sanatçıları, artık yaratıcı etkinliğe bir bütün olarak bakmakta, belli atölye disiplinlerine koşullanmak yerine, tüm disiplinleri algılama, süzgeçten geçirme yolunu benimsemektedirler. Belirli birtakım etkiler gene geçerli olmakla beraber, bu etkileri kişilik doğrultusunda aşmaya yönelik çabalarda ağırlığını derece derece duyurmaktadır. Resmimizin çoğulcu niteliği ve görünümü,1950 kuşağıyla anlatımcı bir doğrultuda uç vermeye başlamış, yoğun verimler ise genel planda bu doğrultuya bağlı kalmakla beraber, onu zenginleştirici bir genişlikte, ancak 1960'lardan sonra sanatımızda akım niteliğine kavuşmuştur. İşte fantastik ya da şiirsel gerçekçi tutum, bir grup öncü sanatçının çevresinde böyle bir varlık göstermektedir.

Kimi yerde simgeye kayan, kimi yerde nesnenin soyut etkilerini ön plana getiren, kimi yerde de salt özgün bir duyarlığı amaçlayan bu tutumu benimsemiş öbür genç sanatçılar arasında, İstanbul etkinliğinin üyeleri olarak şu isimleri sayabiliriz: Salih Acar, Necdet Kalay, Tülin Öztürk, Jak İhmalyan, Gül Derman, Kristin Salari, Zeynep Göle, Bihrat Mavitan, Teoman ve Gülseren Südor, Erol Kınalı, Can Göknil, Habip Gerez, Gülsün Erbil, Sabiha Erengönül, Mustafa Ata, Adnan Çoker, Cihat Özegemen, Hüsamettin Koçan, Türkan Rador, Kadri Özayten, Kainat Pajonk, Tomur Atagök, Birim Bozok, Tangül Akakıncı, Yusuf Katipoğlu, Muhsin Kut, Oktay Anılanmert, Tülay Tura ve Kıbrıslı sanatçı Aylin Örek. Bu kuşağın temel yaklaşımını, örneğin Tülin Öztürk'ün şu sözlerinde bulma olanağı vardır; "Sanatta etkilenme çok doğal ve hatta gereklidir.

Ne var ki ilk kez uygulandığı yerin resim evriminde doğal bir gelişme sonucu ortaya çıkan ve bu bağlamda anlamı olan 'olayları', gelişigüzel kotarıp tepeden inme bir biçimde Türk resmine uygulamak, resmimizin kendi anlatım biçimlerini geliştirmesini engellemek açısından sakıncalıdır. Bu tür davranışlar gelişmeyi tümüyle engellemese de yavaşlatabilir ve birtakım geçici yanlışlara yol açabilir."[33]

3.7. 1960'dan Sonra Türkiye'deki Sanatsal Gelişmeler

Doğum tarihleri 1930 civarında olan bir bölük sanatçının 1950'lerde daha çok yöresel ya da yerel bir doğrultuda açtıkları yol, 1960'larda toplumsal dönüşüm ve değişimlerin de zorunlu etkisiyle bu tür bir yeniliği doğurmuş ve geleneksel ölçüleri uygulama davranışları bırakılmıştır. Kübizm ya da konstrüktivizm gibi bir bakıma işlevini tamamlamış akımlar, 1950'lerden sonra kimi sanatçıların –İlhami Demirci, Şükriye Dikmen– yapıtlarında yeni anlam ve içerikler olarak karşımıza çıkmış olsa bile, etkin bir çözüm olarak sonradan fazla benimsenmemiştir.

1960'lardan sonra somut kavramlara kuvvetle yönelmiş olan genç kuşak sanatçılarının, soyut çözümlerde ısrarlı davrandıkları da pek söylenemez. Ancak somut kavramları soyut düzlemlerde ele almak, görüntünün kendinden çok görsel anlamına ve değerine yönelik çabalarda bulunmak, temel ilkelerden biri ve belki de en yaygın olanıdır.

Yaşayan sanatçılar arasında soyut resmin ilk atılımlarını gerçekleştirmiş olan Sabri Berkel ve Zeki Faik İzer gibi sanatçılarda, önce görüntünün ve nesnenin kendinden hareket ederek işe girişmişler, salt soyut düzenlere sonradan geçmişlerdir.[34]

Doğayı bir yerde unutturur görünse de, temel yaklaşım olarak doğadan kaynaklanmak, bizdeki soyutçu eğilimleri birleştiren temel olgudur. Ancak bu

[33] Özsezgin, Aslıer a.g.e., s.35.
[34] Özsezgin, Aslıer, a.g.e., s.41.

olguyu aşan ya da belli oranlarda gerisinde kalan sanat tutumlarının varlığı da gözden uzak tutulmamalıdır.

İstanbul ressamlarının büyükçe bir bölümü, çevre ve insan yorumlarında içtenliğin kanıtı olarak naif öğelerden yararlanma yollarını aramışlardır. Örneğin Cevat Dereli'de, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun erken dönem resimlerinde, Mustafa Esirkuş'ta ve kişiliklerini 1950'lerden sonra duyurmuş sanatçıların önemli bir bölümünde, bu tür yaklaşım izleri seçmek mümkündür. Zaman zaman halk sanatı kaynaklarından, iki boyutlu geleneksel minyatür ressamlığından esinlenen sanatçılar, çizgi ve leke uyumlarında çocuksu bir yaklaşımın özgür, bağımsız havasına yönelmişlerdir. Yetişme biçimleri, böyle bir eğilime uygun olanlar arasında ise, naif duyarlığın belirtileri sahici boyutlara ulaşabilmiştir. Halk yaşamının köke ve geleneğe bağlı ayırıcı biçimlerini, giderek yetkinleşen bir teknik düzeyde, okul ve sanatçı etkilerinin dışında değerlendirmiş olan İbrahim Balaban, bu gruba girecek sanatçılar arasında özel bir yere sahiptir. Gazetecilikten gelme kişiliğiyle sanata da yönelmiş olan Agop Arad'da, saf ve yalın bir içtenlikle kent yaşamından çeşitli sahneleri işlemiştir.

Ayrıca İstanbul'un deniz ve karayı birleştiren doğal güzellikleri de bu yöre sanatçılarını sürekli olarak dış dünyaya çekmekte çeşitli sanat anlayışlarından kaynaklanan soyutlayıcı eğilimler bu bakımdan geniş bir san'atçı kesimini yakından ilgilendirmektedir. İzlenimciliğin zamanla akademik çizgiye dönüşen birikimleri bu yolda sanatçılarımıza zaman zaman dönülen bir kaynak oluşturabilmektedir. Genç kuşağın öncü isimleri bu kaynağa bakmakta pekte istekli görünmemektedirler. Onlara yöre peyzajını da tıpkı insan gibi çağdaş eğilimlerin yarattığı özgün bir yorum ortamına bağlı görmekte bu ortamın değer ölçülerine ters düşmeyecek bir çizgiyi daima göz önünde tutmaktadırlar. İstanbul resmini niteleyen başlıca etkenlerden biri de, bu resmin kent gerçeğine bağlı bir resim olmasıdır. Kent gerçeğinin bütün değişken oluşumları, bu resme belirli ölçülerde yansıyabilmektedir. Evrenselliğe bağlı çabalar, derin bir tarihsellik görüntüsüyle çağdaş yaşam inceliklerinin kucak kucağa yaşadığı bu kentte, uygun bir ortam bulabilmektedir.

Sanatçılarımız bu ortamın kendilerine sağladığı görsel ve sezgisel olanakların bilincini, her şeyin üstünde tutmaktadırlar. Görüntülerin ve oluşumların arkasındaki anlamı kavramak ve bunu plastik bir ifadeyle bütünleştirmek, yeni kuşağın başlıca kaygılarından biridir. Bu yapılırken özgün ve kişisel bir düzey daima göz önünde tutulmakta, çağdaş resmin hiç değilse geçen yüzyılın sonlarından bu yana uzanan deneyimleri okul ya da akım farkı gözetilmeksizin total bir gelenek olarak değerlendirilmektedir. Yorum ayrıcalığı, genç İstanbul resminin özgünleşme aşamasında çizgi ve renk gibi resmin temel elemanlarını soyut, yarı soyut ya da figüratif kademelerde kişisel bir anlatıma vardırmanın da kesin yolu gibi görünmektedir. Bu konuda genç kuşak sanatçılarının daha titiz yöntemleri tercih ettikleri, eleştirel bir tutumu benimsedikleri söylenebilir.

Kişiliklerini 1970'ten sonra duyurmuş olan genç kuşak sanatçıları arasında soyut ya da "non-figüratif" sanat anlayışının, özgün yaklaşım biçimleri söz konusu olduğu sürece ilgi gördüğü söylenebilir. Ancak soyut çizgide özgün sanat belirtileri, geleneksel kültürün aynı nitelikli kaynaklarından hareketle elde edilebilecek bir aşamadır.[35]

1960 kuşağından Yaşar Yeniceli'yi ve 1970 kuşağından Halil Akdeniz'i, Osman Dinç'i, Akgün Büyükişleyen'i bir grup içinde anabiliriz. Yaşar Yeniceli, büyük renk yüzeylerinin ara kesitlerinde hareketlenen leke dokularıyla, doğa görüntülerinin soyutlayıcı sınırlara vardırılmış şiirsel bir anlatımı vurgulamakta, Halil Akdeniz ise katı ve kesin bir geometrizmin görsel olanaklarını, derinlemesine araştırmaktadır.[36]

Toplumcu ya da toplumcu gerçekçi akımın, başkente yansıyan payı da, özellikle yakın yıllarda, genç sanatçıların bir bölümünü ilgilendirecek düzeylere ulaşmıştır. Yalnız Ankara'da değil, genel anlamda Türk resminde, bu eğilime ilişkin çözümlerin, 1940'lardan bu yana yeni anlam ve içerikler kazanmış olduğunu söylemek mümkündür. İster toplumsal, ister toplumcu olsun, sanatı yaşanılan

[35] Özsezgin, Aslıer a.g.e., s.57.
[36] Özsezgin, Aslıer a.g.e., s.82.

ortamların koşullarından soyutlamamak, bu yolla sanata bir işlev yüklemek isteyen eğilimler, "işlevin" görsellik düzeyini gözden uzak tutmamaya özen göstermektedirler.

1933'te, Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılında ilk "İnkılap Resimleri" sergisi, 30 Ağustos 1935'te "Utku plastik Ar sergisi", Ankara Halkevi Ar Şubesinin geleneksel sergileri, bugünkü Opera yapısında Ankara Sergievi'nin 1938'de açılışı ve nihayet 1939'dan başlayarak her yıl düzenli biçimde Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin geleneksel duruma sokulması gibi olaylarla, ortalama kırk yıllık bir sanat geçmişinin biçimlendiği başkent Ankara, İstanbul yanında özgün ve çağdaş Türk resminin oluşumuna katkıda bulunan ikinci bir kent görünümündedir. İzmir'i Türkiye'de Ankara ve İstanbul'dan sonra üçüncü sanat merkezi yapmaya yönelik çabaların, bu alana fazla bir katkı getirmiş olduğunu söylemek güçtür. *Gene de özellikle 1960'lardan sonra, bir bölük sanatçının, bu kentimiz çevresindeki eğitim kurumlarında görev üstlenmeleri ve İzmir Resim- Heykel Galerisinin (müze) etkinliğini genişletmesi sonucunda, belli bir hareketin başladığı gözlenebiliyor.*[37]

Galeri yöneticiliğine 1963'te ressam-heykeltraş Turgut Pura'nın atanması, bu hareketi belli bir çizgiye oturtabilmiştir. Bazı özel kurumların da bu çizgiye katkısı izlenebilmektedir[38]

3.8. 1973-1983 Resim Sanatımızda Verimli Bir Dönem

Türkiye'de 1970'lerin başından 1980'li yıllara doğru uzanan plastik sanatlara ilişkin gelişmeleri, temeli cumhuriyetimizin kuruluş yıllarında biçimlenen özgür, laik ve halkçı felsefeden ayırarak inceleme olanağı yoktur. Sanatçılarımızın bir yandan çağdaş yaratıcı dinamiğe paralel, ama o ölçüde de ülkesel bir sanatı gerçekleştirme yolunda,öte yandan bu sanatı geniş kitlenin kültür ihtiyaçlarına cevap verecek bir düzeye ulaştırma çabasında,bu felsefenin yapıcı ve yönlendirici ilkelerini bütünüyle benimsemiş oldukları bir gerçektir.

---

[37] Berksoy,a.g.e,s.119
[38] Özsezgin, Aslıer a.g.e., s.89.

Konuya bu açıdan yaklaşınca, altmış yılı bulan tarihsel sürecin bütün dönemlerini ve aşağı yukarı dört kuşağı içeren tüm etkinliklerini, bir bütünün parçaları şeklinde değerlendirmek doğru olur. Batıyla doğrudan ve geniş kapsamlı ilişkilerin, yenilikçi bir sanat anlayışı doğrultusunda 1920'lerde izlenimci Türk ressamlarıyla başlamış olduğu göz önüne alınırsa, son on veya onbeş yıllık dilimi, gelişmenin doğal bir uzantısı gibi görmek gerekecektir. Ancak toplumsal ve kültürel yapıdaki köklü dönüşümler, sanayileşme olgusunun ortaya çıkardığı sorunlar, köylerden büyük kentlere ve yerleşme birimlerine göçler, iletişim mekanizmasındaki hızlı gelişmeler ve bunlara bağlı başka yan etkenler, kökü 1970'lerin biraz daha gerisine giden bir oluşumu da, son onbeş yıllık zaman dilimine yansıyan görüntüleriyle hızlandırmıştır.[39]

1970'lerin başında Türkiye, beklentileri olan bir ülke görünümündedir. Doğaldır ki bu beklentilerin içine, kültür çevrelerinin özlemini duyduğu birtakım çözümler de girecektir. Çözümlerin bir bölümü, sanatçının üretmekle yükümlü olduğu sanat yapıtının özel sorunlarıyla ilgilidir. Bir bölümü ise bu yapıtın ulaşacağı kültür çevreleri ve toplum kesimleriyle arasındaki bağlantının konumuna ilişkindir. Sanat yapıtının kendi içinde, biçimlenen ve kuşkusuz geleceğe dönük olarak sanatsal işlevini sürdürecek olan sorunları, bir yönüyle evrensel, öteki yönüyle ülkesel bir karakter gösterir. Zaman zaman birinin ya da ötekinin ağır basmış olması, bir bütünlüğün doğal oluşumunu gölgelemez. Çağdaş resim sanatımız için de, dünden bugüne uzanan tartışmaların ve kuşak çatışmalarının, sanat yapıtının üretimini kamçılayıcı bir işlevi oluşturduğu söylenebilir.

1970'li yıllarda ortamın besleyici katkılarını da göz önünde tutarak, bu üretimin dikkati çekecek bir noktaya gelmiş olduğu gözlenebiliyor. Sanat yapıtının ulaşmayı amaçladığı kültür çevreleri ve toplum kesimleri içindeki yeri ise, genel planda Türkiye'deki kültür sorunlarının çerçevesi dışında düşünülecek bir konu değildir.1970'li yılların bu bağlamda taşıdığı görüntü, sanatın verici ve aktarıcı,

[39] Kaya Özsezgin, ***Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi,*** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s.118

kitlenin ise alıcı işlevindeki dinamiğin biraz daha açıklığa kavuşmuş olmasına ilişkindir.

Son birkaç yılın gelişmelerini, Türk resim sanatının oluşumları içinde değerlendirmeden önce,1970'li yılların, sanat ve kültür yaşamımızda belirgin kıldığı değişimleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Ülkemizde sanat eğitim ve öğretiminin merkez ve ana kurumu niteliğini taşıyan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ya da yeni adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, sanat etkinliklerinin bu kurum dışına taşması ve başka eğitim kurumları tarafından paylaşılması nedeniyle bu niteliğini, ancak resmi planda koruyabilmektedir. Dolayısıyla, sanatçıların akademi çevresinde odaklanmış olan işlevleri, 1970'li yıllara doğru başka yan merkezlere ve öteki eğitim kurumlarına kaymış ya da bu alanda akademinin taşıdığı sorumluluk, başka kurumlarca dengeli bir düzeye aktarılmıştır.

2. Sanatçıların herhangi bir çağdaş akıma ya da eğilime bağlanma çabalarında, giderek bağnaz kalıpların kırıldığı görülebilmektedir. Sanatçılarımızın, Batı'daki çağdaş ve güncel sanat gelişmeleri karşısında dikkatli bir gözlemci tavrını korumakla beraber, bu gelişmelere, kendi kültür gelenekleri, yaşam deneyleri ve çevre olanakları açısından yaklaşmayı tercih etmişlerdir.

3. Toplumsal ve kültürel yapıdaki değişim belirtileri, sanat yapıtına olan ilgiyi yoğunlaştırmış, tablo özel galericilik, onbeş-yirmi yıllık bir aradan sonra Ankara ne İstanbul'da 1970'lerden başlayarak bir meslek aşamasına ulaşabilmiştir.[40]

Kimi yerde, bir yan uğraş niteliği gösteren, kimi yerde ise büyük sayılabilecek yatırım temposuna eşdeğerli bağımsız bir kültür etkinliğine dönüşebilen özel galericilik, aksayan yönlerine rağmen, 1970'li yılların Türkiye'sinde sanat oluşumlarını yönlendirici bir işlev gerçekleştirmekten de geri

[40] Özsezgin, a.g.e., s.120.

kalmamaktadır. Bu olayı, bu bakımdan ülkemizin kültür ve sanat yaşamında yeni bir dönemin belirleyici etkenlerinden biri saymak yanlış olmaz. Özel galerilerinde aracı olduğu sanat piyasasını yaratmaya yönelik çabalar ise, sanatçının ekonomik bağımsızlığa kavuşması yolunda yeni umut ışıkları ortaya çıkarmakla kalmamış, bugüne kadar Türk kültür ve sanatına mal edilmesi gecikmiş olan eski tarihli tabloların da gün ışığına çıkmasını, böylece çağdaş sanatımızın yakın tarihiyle ilgili konuların bir ölçüde aydınlanmasını sağlamıştır.

4. Özel kurumların ve kişilerin, sanatı destekleyici işlevleri, gene yakın yıllara doğru, özellikle özendirici ödüller doğrultusunda hızlı bir gelişme göstermiştir. Önceleri yalnızca devlet sergileri sırasında resmi veya yarı resmi kurumların çok sınırlı desteğine bağımlı bulunan sanatçılar, sanatı bir yatırım alanı olarak değerlendiren özel kişi ve kurumların yakın ilgisiyle karşılaşmışlardır. Bu yolla koleksiyonculuk eğilimleri de, gizli kalmış birtakım heveslerin dışına taşabilmiş, bu alanda ciddi yaklaşımlar kendini gösterebilmiştir.

5. 1950'lere doğru, başta Fransa olmak üzere dış ülkelere ve Batı'nın sanat çevrelerine gidip yerleşerek, Türk resminin batı yakasını oluşturmuş bulunan Türk ressamları, biraz da Türkiye'de son yıllarda biçimlenmeye başlayan sanat ortamının özendirici görüntüsüyle, birer ikişer yurda dönerek yapıtlarını sergileme gereği duymuşlardır. Bu gelişmenin doğal sonucuyla, Türk resminin dışarıya yansıyan ve ortalama otuz yıldan bu yana Türk aydınının ve sanatseverinin yabancısı olduğu birikimi, karma ve kişisel sergilerle Türkiye'ye aktarılabilmiştir. Başta Fikret Mualla olmak üzere Avni Arbaş, Abidin Dino, Utku Varlık, Adnan Varınca, Ömer Kaleşi, Mübin Orhon, Selim Turan, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Oktay Günday gibi sanatçılar, bu birikimin başlıca temsilcileri arasında sayılabilir.

6. Son yılların bir başka ilginç gelişmesi, çağdaş resim sanatımızın en yaşlı kuşağı olarak bilinen sanatçılarla ilgilidir. Yakın yıllara kadar, bir bölümü hiç sergi yapmamış, bir bölümü bir veya iki sergiyle yetinmiş olan bu kuşağın ressamları, gizli ve sessiz köşelerinden çıkarak, galerilerde eski ve yeni çalışmalarını bir arada sergilemişler, böylece kuşaklar arasındaki iletişim ve usta-çırak ilişkileri daha somut

planlarda değer kazanabilmiştir. Şefik Bursalı, Cevat Dereli, Eşref Üren, Ali Avni Çelebi, Malik Aksel, Mahmut Cuda, Hamit Görele, Şeref Bigalı, İlhami Demirci sergileri, doğum tarihleri bu yüzyılın başlarına rastlayan sanatçı kuşağı için, bir tür yeniden doğuş anlamı taşımıştır.[41]

Bu gelişmeye paralel sayılabilecek bir başka etkinlik, veraset yoluyla eski ailelerin koleksiyonlarına geçmiş ya da kenarda köşede unutulmuş olan bazı tabloların, özel galeriler kanalıyla el değiştirmesi ya da resmi koleksiyonlara mal edilmesiyle ilgilidir.

7. 1970'lere doğru sanat ortamında gözlenen bir başka olgu, resim sanatıyla profesyonel ve amatör düzeyde ilgilenen sanatçı sayısındaki artıştır. Hatta amatör ressamlığın bu dönemde giderek bir tür "hobi" olmaktan çıktığı, daha derin bir merak ve heves bağlantısına dönüştüğü, buna bağlı olarak da genel plandaki sanat ilişkilerini olumlu açılardan etkilediği söylenebilir.

İstanbul ve Ankara'da sanat gelişmelerini yakından izleme gereğini duyan amatör bir kesim, özel atölyeler yoluyla kuramsal ve pratik bilgilerini olgunlaştırabilmek için her tür öneriyi ve yol gösterici tutumu kendi yararına değerlendirmekten geri kalmıyor.

Bu kesim, sanat sorunlarının yalnızca elit bir çevre tarafından paylaşıldığı eski dönemlerin de geride kaldığını kanıtlamaktadır. Sergi yoğunluğu, bir ölçüde bu amatör merakla ilgilidir. Resim öğretiminin, resmi nitelikli okullar düzeyindeki potansiyeli yanında, pratik bilgi aktarımına dayalı öğretim işlevi, böylece ülkemizin pek de alışık olmadığı yeni bir çevre kazanmaktadır. Özel galeri sayısındaki artışın da, bu çevreden gelen taleplerle bağıntısı bulunduğu bir gerçektir.

[41] Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem,Remzi Kitabevi 1995,İstanbul ,s.121.

8.1970'li yıllar, İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndeki yıllanmış sorunların yeniden gündeme geldiği ve kamuoyunu ilgilendirecek bir noktaya ulaştığı bir dönem olması bakımından da önemlidir.

9. Uluslararası kültür ilişkileri çerçevesinde Türkiye'de düzenlenen yabancı sergiler, özellikle çağdaş Doğu ve Batı sanatlarını tanıtıcı gösteriler, bu tür ilişkilerin yoğunlaşmasına paralel olarak dikkati çekecek bir gelişme göstermiştir, bundan da Türk sanatçıları yarar sağlamışlardır. Türk resmini dışarıda tanıtan karma sergilerin de gene son yıllara doğru, ülke ayrımı gözetilmeksizin belli bir düzeye geldiği söylenebilir.

Özellikle cumhuriyetimizin 50.kuruluş yıldönümüne ilişkin geniş kapsamlı etkinlikler, daha sonraki yıllar için bir atılım sağlamış ve Türkiye'yi dışarıda tanıtıcı kültürel kapsamlı programlar arasında çağdaş Türk resim sanatı sergileri önemli bir yer almıştır.

Türk resminin son on ya da onbeş yılı, ilk çıkışlarını ve çalışmalarını daha önceki yıllarda gerçekleştirmiş olan kuşağın, araştırmalarını sürdürdükleri bir dönem olmuştur. Bu araştırma disiplini içinde, kişiliğin belirmeye başladığı birtakım somut göstergeleri izleme olanağı da yok değildir. Orta kuşak sayabileceğimiz 1950 kuşağı ressamları ile onları bir kuşak geriden izleyen yaşlı kuşak sanatçıları için, belli birkaç isim dışında büyük ve köklü dönüşümlerin sözü edilemez. Belli bir yere bu tür kararlı bir yöntemle gelmiş oldukları halde, yeni bir araştırma heyecanının dürtüsüyle eski resimlerini arkada bırakanlar ya da bu resme yeni bir aşı yapma gereği duyanlar, genellikle orta kuşak ressamları arasında görülebilmektedir.

Resim sanatımızda öteden beri etkisi, uzun süre yaşarlığı açısından önemli sayılabilecek olan akım izlenimciliktir.

Bu resim türü, 1910 kuşağı olarak bilinen Çallı ve arkadaşlarıyla akademikleşmeye yüz tutmuş bir eğilim halinde ülkemize getirilmiş ve Çallı kuşağının gerisine de bir ölçüde uzayan köklü bir anlayış kimliğini, daha sonraki

ressamlar üzerinde de kanıtlamıştır. Türkiye'de figürden kopmayan, ama figürü belli dozlarda değiştirme veya deforme etme eğilimi gösteren bütün anlayışların kökeninde, bu geç dönem akademik izlenimciliğin bir payı bulunduğu düşünülebilir.

Figüre dönüşün yaygın denebilecek bir eğilim halinde kendini gösterdiği 1970'li yıllar, Türk resminde akademik kökenli izlenimciliğe karşı genç cephesinde kesin tavırların da alındığı bir dönemdir. Bu çıkışın, daha çok genç kuşak sanatçıları tarafından özgünlük adına gerçekleştirdiği söylenebilir. Aşınmış ve çağını kapatmış olan eğilimler karşısında, bu kuşakların ressamları daha duyarlı davranabilmekte, ama Batı'daki en yeni ve güncel eğilimleri de gözden geçirme gereği duyabilmektedir. Eskilik ve yenilik, eski dönemlerde figüre bağlılık ya da figürden derece derece uzaklaşma paylarına göre değerlendirdiği halde, böyle bir bakış yeni yıllara doğru geçerliliğini yitirmekte, onun yerini daha gerçekçi yaklaşımlar ve çözümler almaktadır.

Sanatçılarımızın bir anlamda gelişmelere duyarsız kalamadıkları görülmektedir. Yaşadıkları ortamın genel yapısı itibarı ile tıpkı herkes gibi gelişmelerden etkilenmişler ve bunları çalışmalarına yansıtmışlardır.

İlki 1979 yılında, İstanbul'da bir grup "avant-garde" ressamın çabalarıyla düzenlenen ve o tarihten sonra iki yılda bir geleneksel hale getirilen "Yeni Eğilimler" sergileri, genç kuşağın yenilik eğilimlerine hangi gözlerle yaklaştıklarını açığa koymakta ve bu alanda, kökleri biraz daha eskiye dayanan girişimleri kurumlaştırma amacını gütmektedir. Serginin amacı, her tür özgür bakışın egemen olduğu bir ortamda değişik malzemeleri kullanarak ve her tür tekniği deneyerek çağdaş sanatımıza yeni bir soluk aldırmak, biçim ve içerik ilişkilerini üstün çağdaş standartlarda yeni bir aşamaya götürmektir. Geleceği gözleyen çabalar, bu serginin bildirisi içinde yerlerini almakta, böylece geleneksel yaklaşımlarla bu çabalar arasındaki ayrım kesin çizgilerle kendini gösterebilmektedir.

Fakat her daim karşımıza çıkan sorunlarımızın sanki halledilmiş gibi ve resim sanatı tarihimizde birçok şey rayına oturmuşçasına farklı arayışlara girmek, onları denemek pek olağan görülmemektedir. Varlık kendini gösterdiği sürece sorunlar hiçbir zaman tükenmeyecektir.

1981 yılında (24 Ekim-14 Kasım) düzenlenen üçüncü sergide amaç şöyle saptanmaktaydı: "Yeni Eğilimler sergileri, plastik sanatlar alanında klasik ölçütleri sürekli olarak kırmaya çalışan atılımların; kabul edilmiş sanat anlayışlarını sorguya çeken cesur deneyimlerin gerçekleştirildiği bir alan olmuştur.". Avangard nitelikli eğilimlere, gene akademi çevresinden ve sanatçı kesiminden 1970'li yıllarda yoğunlaşan bir öncülük desteği sağlandığı söylenebilir. Adnan Çoker ve Sabri Berkel, bu sanatçıların başında gelmektedir. Bir dönemin şiirsel soyutlamasından, kendi kültür geleneklerimizle de yeni bir hesaplaşmaya girerek soyut-geometrik bir üslup üreten Çoker kadar, biraz daha eski bir kuşağı özendirici bir görev üstlenmişlerdir. 1970'lerin başında Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayarak yurda dönmüş olan bir grup sanatçı, o tarihlerden bu yana uzanan çalışmalarıyla gene bu çabanın bir yönünü temsil ederler. Farklı yaklaşım ve yönelişler, belki tek bir grup altında toplamamıza olanak vermeyecek sanatçılarda, genellikle kökleşmiş tarzları ve disiplinleri kırmakta başlıca etken olmuştur.[42]

Ama asıl etkilerinin kendi düzeylerine sahip çıkan daha genç sanatçılar üzerinde söz konusu olduğu belirtilmelidir. Sanat alanında ilk sözlerini söylemekte olan sanatçılar, avangardizmi özgün ve kişisel yaklaşımlara yol açabildiği ölçüde benimseme eğilimindedirler. Ama bunun yanı sıra, çağdaş batıdaki sanat gelişmelerine, hiç değilse çağdaşlık düzeyinde ters düşmeme kaygılara da ağır basabilmektedir. Son on yada onbeş yılın sanat ortamımızda atak ve aktif bir çıkışla seslerini duyuran sanatçıları, eski kuşağın yaşayan sanatçılarından da öğrenecek ya da algılanacak birtakım deneyimler bulunduğu gerçeğini bilerek işe girişmektedirler. Eskimemenin gizlerini ele geçirme titizliği, bu çabada önemli rol oynamaktadır. Yorum ve eleştiri ise, onların yapıtlarını birleştiren temel motifler olarak dikkati

[42] Özsezgin, a.g.e., s.125.

çekmektedir. Nihat Kahraman, Alaattin Aksoy, Hayati Misman, Zahit Büyükişleyen, Zafer Gençaydın, Hüseyin Bilgin, Osman Dinç, İpek Aksüğür, Canan Çoker, Neşe Erdok, Nur Koçak, Şükrü Aysan, Erol Kınalı, Orhan Kırangil, Zekai Ormancı, Aydın Ayan, Tomur Atagök, Jale Erzen, Yusuf Taktak, Tülin Öztürk, Nedret Sekban, Mehmet Mahir, Seyyit Bozdoğan, Emel Erkmenol, Altan Tuncay, Nusret Demren, Tamer Akakıncı, Ergin İnan, Kemal İskender, Hayri Karay, Serhat Kiraz, Şenol Yorozlu, Mustafa Ata, Mehmet Güleryüz.[43]

Bilal Erdoğan, Gülsün Karamustafa , İbrahim Örs, Hasan Pekmezci, Doğan Paksoy, Teoman ve Gülseren Südor bu sanatçılar arasında sayılabilir. Onların birleştiren birtakım eksenlerden söz edilse bile, bunlar, kişiliğin mutlak ve değişmez kanıtlar değildir. Soyut anlatımcılıktan toplumsal nitelikli eleştiriye, hiperrealizm ya da fotogerçekçilikten fantastik realizme kadar uzanan çok yönlü eğilimler, bu kuşağın yapıtlarını zaman zaman etkilemiş ya da bu etkilerin doğal birtakım uzantılarından kişisel sentezlere gidilmiştir. Önemli olan formel ya da gelenekçi anlayışların her zaman bu kuşak ressamları tarafından bir tür eleştiriyle karşılanmış olmasıdır. Yeni beğeninin gerektirdiği bütün etkinlikler şu ya da bu biçimler altında, adlarını saydığımız sanatçıların yapıtlarına bir yerlerden kaynamış, ondan ötesi ise çağdaş sanatçı olmanın bilinciyle biçimlenmiştir. Bu ressamların yanında, gene aynı kuşaktan sayabileceğimiz bir bölük sanatçı da figürü ve doğayı deforme etme ya da belli ölçülerde değiştirme eğilimleri, geleneksel yaklaşım biçimleriyle ilgilidir. 1950 ya da 1960 kuşağının çağdaş resmimize usta-çırak ilişkileri içinde hakim kıldığı eğilimlerin, birtakım küçük ayrımlarla devam ettiği bu kuşak ressamları arasında, amatör sayılabilecek zümrenin ağır basmış olması ilginçtir.[44]

Yöresel eğilimlere bağlı kuşağın tutumu da aşağı yukarı, aynı gelişme çizgisinin ürünüdür. Ancak bu yoldaki araştırmalar, düne oranla biraz daha kapsamlı ve çok yönlü olabilmektedir. **Resimde yörenin yaşamına ya da doğasına ilişkin görünümler üretmekle eş anlamlı sayan oturmuş ve bir anlamda resmileşmiş eğilim, genç kuşağı tatmin etmemekte, daha özgün ve ülke gerçekleriyle uyumlu**

[43] Özsezgin, a.g.e., s.125.
[44] Özsezgin, a.g.e., s.125.

gerçeklere yöneltmektedir. Gelenek, Tarih, Çevre yaşamı ve çağdaşlık gibi kavramlar, bu konudaki bilimsel çalışmalara paralel bir etkinlik halinde sanata da yansımaktadır. Doğaya, çevreye ve bizim insanımıza bir gelenek açısından yaklaşma eğilimlerinin, sanatta yeni anlatım seçenekleri deneme çabalarını yoğunlaştırdığı gözlenebiliyor. Bu konuda, orta kuşak ressamlarının da öncü niteliklerini koruduklarını söylenebilir. Son on yıl içinde kişisel sergileriyle daha önceki etkinliklerini biraz daha belirgin kılan Hüseyin Bilişik, Mehmet Güler, Duran Karaca, Mustafa Pilevneli, Balkan Naci İslimyeli, Ruzin Gerçin, Mustafa Ayaz, Devrim Erbil gibi ressamların yanında Sübütay Özer, Habip Aydoğdu, Fahrettin Baykal, Hasan Akın, Veysel Günay, Ramis Aydın, Nazan Sönmez, Yusuf Çöloğlu, Ruhi Görüney, Haydar Durmuş, Lütfü Çetin, Haldun Naziker, Cuma Ocaklı, Şener Demirkol yöresel eğilime değişik yollarla giren sanatçılardır.[45]

1970'li yıllarda özel kurum ve kuruluşların Türk sanatını ve sanatçısını desteklemek, özendirmek amacıyla düzenledikleri ödüllü yarışmaların giderek geleneksel bir içerik kazanması ise, bir yandan başarılı genç kuşak sanatçılarının yeni bir atılım yapmalarına olanak sağlamış, bir yandan da eski kuşak ressamlarının bugüne kadar çeşitli nedenlerle ihmal edilmiş değerlerini yeniden gündeme getirme fırsatı yaratmıştır.

3.9. 1970-1980 Türkiye'deki Plastik Sanatlara Ait Gelişmeler

1970-1980 arasındaki dönem cumhuriyet tarihinin en karışık ve huzursuz dönemidir. Bu huzursuzluğun bireylere yansımasından daha doğal bir şey düşünülemez.

12 Mart Muhtırası'na öncelik oluşturan öğrenci ve işçi gösterilerine karşı 12 Mart 1971 tarihini izleyen dönemde pek çok teknik hatalarla dolu önlemlerin yetersizlik ve bir oranda yanlışlığı, 1975-1976 yıllarından sonra tırmanışa geçen ve giderek şiddete dönüşen eylemlerin çok önceden teşhis edilebilmesini engellemiştir. Siyasi eylem maceralarına tepeden tırnağa karşı olan ve hiçbir eylemciyle hiçbir

[45] Özsezgin, a.g.e., s.126

ilişkisi olmayan, hiçbir örgüt tanımayan birinin, sonunda takipsizlikle de sonuçlansa bir aya yakın süre gözetim altında tutulması bu yanlışlığın en tipik göstergelerinden biridir.[46]

1970-1980 yılları arasında arasındaki sosyal-ekonomik bulanıklık ve tıkanmanın bireysel ruhlarda yarattığı gerginlik herkes için kaçınılmazdı. Aynı dönemde resim sanatı, siyasal eylemciliğe dolaylı ya da dolaysız yatkınlık gösterme eğilimleri bir yana bırakılırsa belirgin bir üslup kargaşasını da yansıtıyordu. Öyle bir ortamda yeni bir kuşak hareketinin sağlıklı bir bütünlüğe erişmesi güçtü. Paris deneyimi genç sanatçılara belirli bir güven kazandırmış olabilirdi, ama bu güvenin bireysel bir üslup mekanizmasına yansıdığı koşullar artık profesyonel bir ortama da gereksinme duyuyordu. Sanat galerilerinin 1970'li yılların ortalarından itibaren kentin elit bir kesiminde açılmaya başlaması, ortamın sosyal-ekonomik yönden bunalımlı olmasına karşın yeteri kadar ilginç bir olaydı.

Fakat gene de Türkiye'de liberalleşme eğilimlerinin o dönemde özellikle ekonomik alanda güçlenmesini sürdürdüğünü, 24 Ocak 1980 ekonomik kararlarının da bu sürecin bir ürünü olarak ortaya çıktığını kabul etmek zorunluluğu vardır. 1950'lerden bu yana süregelen liberalleşme, sanat yapıtının maddi karşılığını görebileceği bir ortama çeyrek yüzyılı bulan bir kıvranma sonucu ulaştı. Ama başlangıçta hiç de yeterli değildi.

Melda Kaptana ve Cumalı gibi daha önce(1970 başlarında)açılmış olan galeriler profesyonel bir tavır belirlemişlerdi, ama Baraz, resim tüccarlığından yana hepsine, daha sonra açılanlara da taş çıkarttı. Mehmet Güleryüz, Melike Abasıyanık Kurtiç gibi önemli sanatçıların da sergileri önce Galeri Baraz'da açıldı. Yani, bu galerinin nitelikli sanatçıların tümünü kendi galerisine bağlamak gibi idealist bir eğilimi de vardı, ama bu eğilim hiçbir zaman pek silinmediği halde tüccarlığın ağır bastığı görüldü. Fakat işin ilginç yönü, Yahşi Baraz bir yandan Hilton Oteli'ndeki şube galerisinde turistlere basit suluboya peyzaj satışlarını da sürdürdüğü halde, en

[46] Sezer Tansuğ, ***Türk Resminde Yeni Dönem***, Bs.4 , Remzi Kitabevi, 1995, s.112.

nitelikli sanatçıların yapıtlarını toplamayı ihmal etmiyor, hatta yaşayan, üretimi güncel olarak süren sanatın koleksiyonlara girmesi için çaba harcıyordu.[47]

1980'li yıllar ileride sanatta büyük atılımlar, büyük değişmeler değil, galeriler ve koleksiyoncular sorunlarıyla karşılaşılacağı gözlemlenir. Sanatsal gelişmelerse, bazılarının giderek kendi üslup alanlarında ustalaşmalarının sınırını pek de aşıyor değildir.

Öte yandan yenilenmelere örnek olarak gösterilecek olaylar yeni fov, yeni ekspresyonizm gibi 1980'lerde tüm dünyada yaygınlaşan akımların ülkeye yansıtılmasıdır. Bu iki ana eğilimi birbirinin alternatifi olarak kabul edersek, daha önceki dönemlerde figüratif ve soyut sanat türleri arasındaki bağlantıların bir eş modelini kurabiliriz elbet. Ama nedense bu akımların ürünleriyle yeterli düzeyde bir açıklama coşkusu içinde karşılayamıyoruz."[48]

Bunu engelleyen etkenlerden biri, öteden beri yakın bir coşku ilişkisinin anılarıyla yüklü olarak öncekilerin ustalaşma ve yeni deneyimlere girişme süreçlerini izlemek zorunda bulunuşumuz. Mehmet Güleryüz'ün, Komet'in, Neşe Erdok'un, Ömer Uluç'un, Yüksel Arslan'ın, Cihat Burak'ın, Adnan Çoker'in, Erol Akyavaş'ın bize daha neler verebileceğini düşünüp önemsememiz.

[47] Tansuğ, a.g.e., s.114.
[48] Tansuğ, a.g.e., s.116.

4. GERÇEKÇİLİK VE GERÇEKLİK

İnsanın düşünsel etkinliklerinden en önemlisi olan sanatta yaratıcı süreç imgeler halinde düşünmeyi içine alır. İnsan algılarının doğal gereği olarak bu imgeler sanatçının zihninde dış dünya yoluyla oluşur. Sanatçı, yarı gerçek gibi görünen bir şeyi kafasında kurduğu zaman bile aslında gerçeklik dediğimiz bütünün bileşik parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten, yeniden ortaya koymaktan başka bir şey yapmıyordur.

"Hieronymus Bosch, Ermiş Antonius'un Günaha Teşviki adlı tablosunda, odasına kapanmış çile çeken insana saldırmak üzere cehennemden boşalan canavarların resmini yaptığı zaman gerçekliğin kendisine bolca sunduğu verilerden yararlanıyordu. Bir köşeye çekilmiş ermişin sabrını, inanç gücünü sınayan bu şeytanlarla zebaniler bütün o büyülü görünüşlerine karşın aslında hep olağan şeylerden yola çıkılarak yapılmıştı. Bosch, çevresinde her gün rastladığı doğal varlıklarla insan yapısı eşyanın görsel öğelerini resimde bir bileşime sokmuştu sadece. Bunların doğal orantılarını değiştirmiş; kap kacak, bıçak, miğfer gibi günlük nesneleri böceklerin kuyruklarına, antenlerine bağlayarak, hayvanların gövdelerine örümcek, çekirge biçimi vererek, canlı organizma parçalarını en alışılmadık bileşimler içine sokmuş; bu canavarlara zırhlar giydirmekle kendi çılgın hayalinin ürünü olan bu yaratıklara insan coşkularını kuşandırmış, giderek cehennem zebanilerinin birer hınzır soytarı gibi hareket etmesini sağlamıştı. Bosch'un bu resimleri günlük yaşamdan değişik gibi görünse de aslında bütünlükle kendi çağının günlük değerleriyle kavramları sistemine oturur. Callot'un fantastik resimleri ya da Goya'nın Capricho'ları gibi, sanatçının gerçeklikle yüzeyde bir benzerlik kurmaktan kendisini bilinçli bir biçimde alıkoyduğu yapıtlar bile en azından gerçeklikten nesnel olarak edinilmiş zihinsel, coşkusal ve görsel izlenim öğelerine dayanır."[49]

[49] Boris Suçkov, ***Gerçekçiliğin Tarihi***, Çev. Aziz Çalışlar, Bs.1, Adam Yayınevi, İstanbul 1982, s.9.

İmgemizi ne kadar kullanırsak kullanalım, gerçekçilikten yararlanmaktayız. Zaten imgeyi oluştururken de gördüklerimizden faydalanmaktayız. Bu çok olağan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat sırf görünürdeki gerçekliği temsil etmekle kalmaz. Bir sanat yapıtı gerçekliğin bir benzerliği olsun diye düşünülmemiştir. Sanatta yaratış, dış dünyanın nesnelerinden bir hayli farklılık taşıdığı gibi, gerçeklikten çıkarsanan izlenimlerin ve kavramların özümlenişinden de bir farklılık taşır; insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini, çevresindeki dünyaya olan tavrını yansıtır. Zihinsel ve düşünsel özel bir biçimi, insanın yaratıcı güçlerinin etkin bir anlatımı olarak sanat, önünde sonunda gerçeklikten çıkarsanır, ama, belli bir ölçüde de gerçeklikten bağımsızdır. Goethe, gerçeklik ile sanat arasındaki bu zengin, karmaşık diyalektik ilişkiyi gösterecek incelikte zekaya sahip biriydi. Sanatın amacının doğrudan doğruya doğal olayların temsil edilmesine indirgeyen Diderot'yla tartışmaya girdiğinde şöyle yazıyordu Goethe: "*Sanat doğayla enine boyuna yarışa girişmez, doğal olayların yüzeyinde yol alır. Ama sanatın kendi derinliği, kendi gücü vardır. Bu yüzeyde olayların en seçkin yanlarını yakalar; orantıların akla uygun yetkinliği, güzelliğin dorukları; anlamlılığın, soylu tutkuların erdemliliği gibi bu olaylarda düzenli olarak varolan şeyleri açığa kavuşturur.*"[50]

Bizler doğayı kendi adına hareket ediyor olarak görürüz; sanatçı ise bir insan olarak, insan adına hareket eder. Bizler doğanın bize sunduğu şeylerden yaşamımıza ancak bir parçasını, istenen şeyleri alırız, bu da bize haz verir; sanatçının insana sunduğu şeyse, derinine bütünlükle inilebilir ve duyularımızın hoşuna gidecek bir şey olmalıdır; tümüyle haz vermeli, dinlendirebilmelidir insanı; ruhun gıdası olmalı, onu eğitmeli, soylu kılabilmelidir.[51]

Zaten sanatçı da kendisine yaşam veren doğaya teşekkür borçludur; karşılığında ona ikinci bir doğa verir; duyulardan, düşüncelerden doğmuş, insan tarafından yetkinleştirilmiş bir doğa.

[50] Suçkov, a.g.e., s.11.
[51] Suçkov, a.g.e. s.12.

Doğa yüzyıllardan beri ressamların esin kaynağı olmuştur. Esaslı bir şekilde bakacak olursak etrafımıza; esinlendiğimiz, etkilendiğimiz, duygularımızı ortaya çıkaracak, amacın sadece güzelliği yansıtmak değil her şeyi ile varlığın özünün anlamlandırmak olduğu bir kez daha karşımıza çıkar. Şöyle bir soru gelebilir aklımıza; ressam doğadan neden esinlenir? Neden doğa onun için bu kadar önemlidir? Çünkü; bizler doğanın bir parçasıyız. Doğadan besleniyoruz, doğayı soluyoruz, en önemlisi de doğadan öğreniyoruz. Rengi, kokuyu, sesleri, ritimleri, heyecanı, coşkuyu ve daha birçok şeyi. Tıpkı, öğrenmenin sonsuz olduğu gibi doğanın sonsuzluğunu içimizde bir yerlerde, derinliklerde yaşamamız gerekmektedir.

Ama sanatçı da doğanın koymuş olduğu yasalarla kurallara, doğanın kendisiyle çelişmeye düşmeyen, sanatçının en büyük zenginliğini oluşturan bu yasalara uygun olarak hareket etmesi gerekir,çünkü bu yasaların yardımıyla sanatçı kendi yeteneklerinin zenginliklerini olduğu kadar doğanın da korkunç zenginliğini özümleyip işleyebilir."[52]

Ressam eline fırçasını aldığında doğanın renkleriyle dans edebilmeli, renklerin zenginliğini, farklılığını, tek bir rengin yüzbinlerce çeşidinin olduğunun farkına varabilmelidir. Farkındalığın farkına varmak, olağan ve doğal görünen varlıkların, nesnelerin aslında sıradan değil üstün ötesi varlıklar olduğunu yaşamalıdır.

Herhangi bir imgenin temeli gerçekliktir. Doğaldır bu, çünkü sanat en eski çağlardan bu yana insanlığın konuşmakta olduğu bir çeşit özel dildir; nasıl kendi karşılığı bir kavram olmadıkça bir kelime var olmazsa, gerçek sanat da bir imgeyi kendi içeriğinden, yani, ister doğa alanında, ister insan düşüncesi ve duyguları alanında olsun, ki bu da maddi dünyanın kendisi kadar gerçekliğin bir parçasıdır, bir imgeyi nesnel olarak var olan belli bir şeyler ilintisinden soyamaz.

[52] Suçkov, a.g.e, s.12.

4.1. Resimde Gerçekçilik

Cezanne ile ilgili Picasso şöyle diyor:

"*Kimse yeterince dikkatli davranmıyor. Eğer Cezanne Cezanne olmuşsa, bunun nedeni kesinlikle şudur: bir ağacın önünde durduğunda öyle dikkatli, öyle sabitlenmiş gözlerle bakar ki, tıpkı öldürmek istediği hayvanı izleyen bir avcıya benzer. Gözleri bir yaprağa takılmışsa, elinden kaçıp gitmesine izin vermez. Yaprağı yakaladıktan sonra dala sahip olur; ve böylece, ağaç ondan kaçamaz hale gelir. Sadece yaprakta kalsa bile, bu da önemlidir. Resim bundan başka ne olabilir ki zaten?.. Ressam tüm dikkatini nesnesine vermeli… Ah keşke herkes bunu yapabilseydi!*"[53]

Gerçekçilik: Goethe bir zamanlar şu sözleri söylemişti: "*Başkalaşım düşüncesi saygıdeğer olduğu ölçüde tehlikeli bir yetenektir. Biçimsizliğe yol açar, bilgiyi silip ortadan kaldırır. Merkezkaç kuvvet gibidir başkalaşım düşüncesi; ona karşı bir ağırlık bulamazsak sonsuzlukta yitip gidebilir. Karşı ağırlık derken, gerçekliğe dönüşmüş bir durumun kendini öne sürmesini, herhangi bir dış etkenin özünü değiştiremeyeceği merkezcil bir kuvveti, özellikle belirtme dürtüsünü söylemek istiyorum.*"

Goethe Sanat Yapıtlarının Gerçeği ve Gerçeğe Benzerliği adlı incelemesinde, Zeuxis'in bir resmiyle ilgili bilinen bir hikayeyi ele alarak şunları yazıyor:

"*Büyük ustanın resimlerindeki kirazları yemek için kuşların resmin üzerine konduğunu elbette hatırlıyorsunuzdur. Bu da kirazların büyük bir başarıyla çizilmiş olduğunu kanıtlamıyor mu? Hayır. Bence bu daha çok, o kiraz resmine bayılanların gerçek kuş olduklarını kanıtlıyor. Ama bu, benim o resmi çok güzel bulmamı önleyebilir mi? Size daha yeni bir hikaye anlatayım mı? Bilimsel bir açıklamadansa bir hikaye dinlemeyi çoğu kez yeğlerim. Doğayla uğraşan büyük bir bilginin evcilleştirdiği hayvanlar arasında bir de maymun varmış. Bir bu maymunu bilgin uzun aramalardan sonra kendi kitapları arasında bulmuş. Bakmış hayvancık daha*

[53] Dore Ashton, ***Picasso Konuşuyor*** ,Bs., Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2001,s.179.

ciltlenmemiş bakır basması bir kitabın dağınık sayfaları arasında oturuyor. Maymunun bilim karşısındaki bu büyük merakına şaşıran bilgin biraz yaklaşıp da açgözlü hayvanın kitapta resmini gördüğü bütün böcekleri yediğini anlayınca şaşkınlığı daha da artmış, bayağı öfkelenmiş… Açgözlü maymun da tat ve besleyicilik bakımından gerçek böceklerin resimdeki böceklerden çok daha üstün olduğunu elbette anlamıştır, bir başka deyişle, doğa her zaman sanattan daha 'doğal'dır, sanat bu bakımdan hiçbir zaman doğayla boy ölçüşemez."[54]

Bu sözler, doğanın ve gerçekliğin birbiriyle çatışan iki temel eğilimini hem şiirsel, hem de düşünsel bir biçimde dile getiriyor. Goethe'nin merkezkaç kuvvet, Hegel'inse "iteleme" dediği şey madde parçacıklarının değişmeyen bir hızla sonsuzluğa kaçma yönsemesi, buharlaşıp yok olma yönsemesidir. Dediği birleşme, kümeleşme, enerjinin yığışma yönsemesi Bunun karşısında ise merkezcil kuvvet, Hegel'in "çekim"vardır. Düzenli, örgenli bütün maddelerde bu iki yönseme de yürürlüktedir: bir yanda tutucu yönseme, "sert direnme", gerçekleşmiş bir örgütlenme biçimine bağlanma, süredurum; öbür yanda devrimci yönseme, sürekli devinim, olduğu gibi kalmama niteliği, sürekli değişim. Bu iki yönsemenin sürekli çatışması ve bu çatışmanın madde ile enerji arasında sağlanan belli bir dengeyle durmadan giderilmesi olmaksızın kesinlikten uzak gerilim içinde varlığın da, yokluğun da gerçek-dışı olduğu, yalnız aralarındaki etkilenişin, oluşumun gerçek olduğu bir durumdur.[55]

4.2. Gerçek-Sanat İlişkisi

Sanat, sanatçı ve toplum ilişkileri irdelendiğinde gerçek ve sanat ilişkisine de değinmek gerekir. Gerçek çok değişik tarzlarda görünür. Güneşin renkli oluşu bir gerçektir. Fakat güzel midir? İzlenimciler güneşin renkleriyle doğayı resmederek, doğanın atmosfer oyunlarına, objenin gerçek formlarını feda etmişlerdir. Gerçekler çok değişik olabilir ve her zaman görülen ya da bilinen anlamı taşımayabilirler. Her sanatçı doğanın gerçek tarafını yakalamıştır.

---

[54] Dore Ashton, ***Picasso Konuşuyor*** ,Bs., Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2001,s.182
[55] Fischer, a.g.e., s.133.

Örneğin Picasso "*Bir sanatçı objenin etrafında dönmelidir. Ancak böyle doğanın gerçeğine ulaşabiliriz*''demiştir.

Gerçekleri saptama iki yoldan olur: Bilim yoluyla ve sanat yoluyla. Bilim doğanın gerçeğini tarif ve tesbit eder. Sanat da, izleyicisine gerçekleri sezdirir. Gerçekle birlikte oluşan ve sanat, sanatçı, toplum ilişkilerini etkileyen bir faktör de mizaçtır. Bir sanatçının yapıtının toplum tarafından seçilmesi ve sevilmesi rastlantı değildir. Her dönemin belli bir mizacı vardır. Her devrin değişik olan ve kendisine hak kazandıracak bir mizacına, o devrin mizacı denmektedir. Her çevrenin de kendine özgü mizacı vardır. Yıllar, sosyal olaylar ve etkileşimler bu mizacı değiştirir.

5. RESİM ELEŞTİRİLERİ

5.1. Ali Sami BOYAR

(İstanbul,1880-İstanbul,1967)

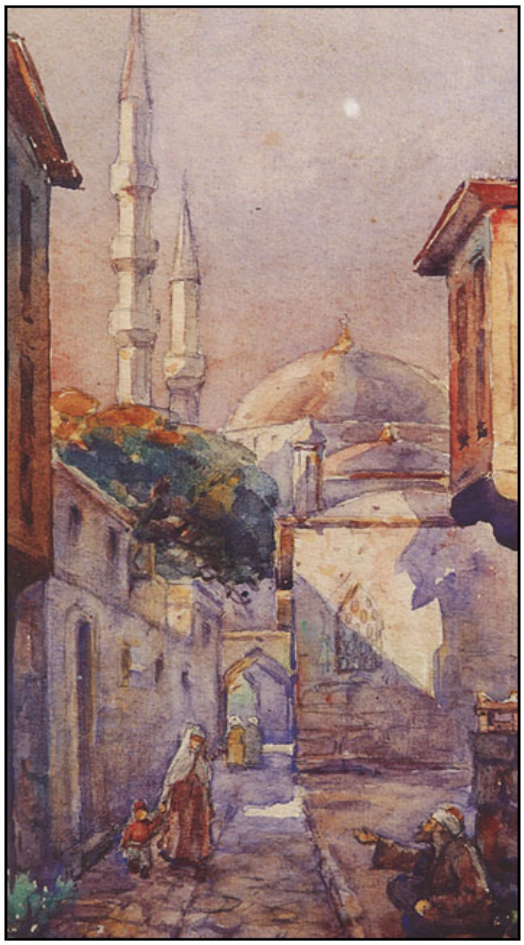
1892'de Bahriye Mektebi'ne girdi. Kaymakam Şükrü Bey'den resim dersleri aldı. 1899'da Harbiye sınıfına ayrılarak 1901'de teğmen rütbesiyle mezun oldu. 1902'de kaydolduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Osman Hamdi Bey, Salvatore Valeri, Ömer Adil Bey ve Joseph Warnia Zarzecki'den eğitim aldı. 1917'de Celal Esad Arseven'in girişimiyle deniz temalı resimler üretmek amacıyla açılan Şişli Atölyesi'nde İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Arel, Ali Cemal Ben'im ile birlikte görev aldı. Birçok okulda resim öğretmenliği yaptı ve müze müdürlüğü görevlerinde bulundu.



Res.1: Yerebatan Sarnıcı, t.ü.y.b

Boyar'ın, çalışmalarında döneminde birlikte çalıştığı sanatçılardan etkilendiği görülür. Resimlerine baktığımızda İstanbul'un değişik mekanlarını resmettiğini görürüz. Konu olarak dış mekanı kullanır.

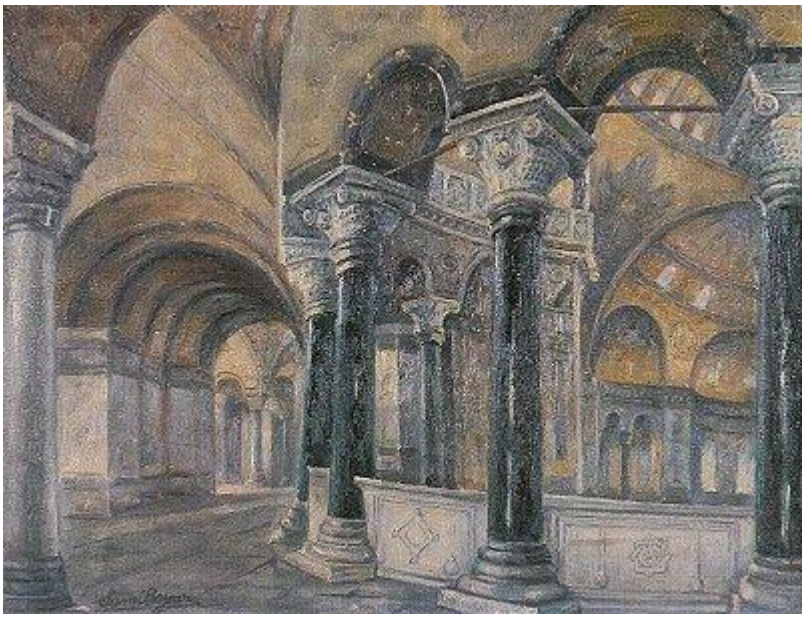
İstanbul'un tarihi güzelliklerini, doğal zenginliklerini fırçasının elverdiği ölçüde gerek suluboya gerekse yağlı boya kullanarak yansıtmaya çalışır.



Res.2: "Sokak", kağıt üzerine suluboya

Mekanlarında, dikey yatay dengesine dikkat eder. Belli ölçülerde resimlerinde gerçekleştirerek dengeyi sağlamaya çalışır. Buradaki örnekte de görüldüğü gibi bazı resimlerinde mekanla birlikte figürde kullanır.

Resimlerinde o zamana ait değerler, tarihsel öğeler, biçimler kullanır. Bunları gerek insanların kıyafetlerinden gerekse mekanı inceleyerek anlarız.



Res.3: "Ayasofya Camii", t.ü.y.b

Boyar'ın konu olarak tarihi mekanları ele almasını müzelerde müdürlük görevinde bulunmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu sayede, mekanlar sadece tarihi eser olarak kalmamıştır. Tuval yüzeyine gerçekleştirilen bu mekanlar, o zamanki mimari değerlerini, görüntülerini bize göstermesi bakımından büyük önem taşır.

Işık, bazı resimlerinde tek taraftan gelir, bazılarında da iç mekan olduğu için ışık yayılmıştır. Bazen suya yansıyarak renk ve ışık oyunları yapar. Mekanın genel rengini de etkiler.

Ön planda kullandığı rengi diğer alanlara da taşır. Böylece, resminde bir denge ve bütünlük oluşturmuş olur.

Kullandığı sıcak, soğuk renk ilişkisine dikkat ettiğini görürüz. Ön plandaki renkleri daha koyu yapmıştır. Arkaya doğru gidişte bu koyuluğun açıldığını görülür. Böylece, mekansal derinliği de gerçekleştirmiş olur.

5.2. Aydın AYAN
(Trabzon 1953)



Res.4: Aydın Ayan "Sokakta", t.ü.y.b

Aydın Ayan'ın bu çalışmasına baktığımızda, insanlığın anlamını, insanlık kavramını, yaşam gerçeği, hayat mücadelesi aklımıza gelebilir. Bazı sebeplerden ötürü topraklarını bırakıp büyük şehire türlü umutlarla gelen bir insan olarak da düşünebiliriz. Mekansal olarak değerlendirdiğimizde, sokakta geçen bir yaşam görürüz. Kim bilir belki de figür yüzünü gizleyerek, sokakta yaşamak zorunda olduğu için çaresizliğini gizlemek istiyor olabilir. Ben buradayım, hep buradaydım fakat beni görmediniz, görmüyorsunuz dercesine isyan niteliğinde bir saklanış da olabilir. Çünkü; isyan, sadece sesin çıkarılması ile değil, sessiz de gerçekleştirilebilen bir olgudur. Belki de bir küskünlük. İnsanların ona karşı duyarsızlığının bir küskünlüğü.

Soğuktan korunmak zorunda olduğu kalın , iç içe geçmiş kumaşların arasında adeta kaybolmuştur. Fakat, bilerek saklanmak amacı ile de kumaşlar içine sarınmış

olabilir. Bu yüzden figürün biçimselliği fazla anlaşılamamaktadır. Sadece yaşlı bir kadın olabileceği tasvir edilebilmektedir. Yaşlı ve yorgun çıkan bir kadın.

Mekansal derinlik perspektif etkisi ile sağlanmıştır. Bu perspektif etkisi önden arkadaya doğru renklerin açılmasıyla da gerçekleşmiştir. En arkadaki kapının soğuk renkte kullanılması, arkaya doğru gidişi etkili kılan sebeplerden biridir. Figürde kirli renk tonları hakimdir. Figürün, o anki şartlarını izleyiciye daha iyi yansıtmak ve konu bütünlüğünüsağlamak açısından böyle bir renk kullanımına gidildiği söylenebilir.

Yatay bir figüre karşın en arkadaki dikey kapı şekilsel dengeyi sağlamakta yardımcı olmuştur. Yerdeki döşemelerin oluşu da resmi dinginlikten kurtarmış ve resme bir hareketlilik sağlamıştır. Hatta döeşemelerin üzerindeki desenler de kumaştaki kıvrımlarla bütünlük ve denge oluşturmaktadır. Böylece,şekilsel bütünlük tamamlanmış olur.

5.3. Ayhan TÜRKER
(Diyarbakır 1938)

Dış gerçekliğe ve doğaya yönelik çalışmalara ağırlık veren ressamlar, bu gerçeğin bir parçası olan insan varlığını, elbette ihmal etmekte istemezler. Gördüğüne bağlı kalmak, gözlemlerini fazla değiştirmeden tuvale de aktarmak isteyen sanatçılar için insan portresi, her zaman tükenmeyen bir ilgi kaynağı olagelmiştir. Türk resminde, bu türün verimli ürünlere konu olduğu dönemin, 1910 kuşağı ressamlarıyla başladığı söylenebilir.

Her yüzün farklı, hatta bunun kendine özgü ifadeyle de bağlantılı olduğunun kabulü, portre resmine yeni ve geçerliğini günümüze kadar sürdürecek önemli bir boyut eklemiştir. Batılı izlenimciler gibi Türk izlenimcileri de bu gerçeğin farkında olmuşlardır.



Res.5: "Gecekondular", t.ü.y.b 1971

Doğadan peyzaj çalışmalarının yanında, portre, figür ağırlıklı çalışmalar da yapmıştır. Doğa ve insan gerçeğini yansıtma yoluna gitmiştir.

1960'larda insan ve portre ağırlıklı denemeler, çalışmalar yapmıştır. Portrelerinde yağlıboya ve suluboya tekniğini kullanmıştır. Daha çok eskizlerinde suluboya tekniğine yönelik çalışmalar yapmıştır. Burada, tek renk armonisinden faydalanır. Yüzdeki ifadeleri insanların psikolojisini, o anki ruh hallerini yansıtmaya çalışır.

Figüratif çalışmalarında portre ağırlıklı çalışır. Figürlerin yer aldığı mekan figürde ve portrede kullanılan renklerle oluşturulmaya çalışılır. Figürde kullanılan renklere uygun olarak mekan rengi oluşturulur ve derinlik bu şekilde sağlanmış olur. Resmettiği kişinin yüz ifadelerini doğru bir şekilde yansıtmaya dikkat eder. Yalnızca yüz ifadesini değil, karşısındaki modelinin ruh halini, o anki psikolojisini de çalışmalarında gösterir.

Figürlerde çoklu kompozisyon kullanmaz. Genel olarak kişilerini tek, boş bir mekanda resmeder. Figürlerinde kullandığı rengi dengeli bir şekilde resmin her yerine dağıtarak resimsel bir denge oluşturur. Figüre vuran ışığın geldiği yön bellidir. Bu sayede, ifadeler daha anlaşılır bir şekilde yansıtılır.

Ayhan Türker'in 1970'lerden itibaren yoğunlaştığı çalışmalarının arasında peyzaj resimleri onun kimliğini ve kişiliğini en somut biçimde belgeleyen türlerdir. Kullandığı teknik genelde yağlıboya ve suluboyadır. Yağlı boyaya göre suluboyaları daha spontan bir görünüm kazanır. Bu durum, suluboyanın transparan etkisinden kaynaklanır.

Manzaralarını yansıtırken bazen bütün bir alandan kesit alarak onu bize yakınlaştırır. Bazen de geniş bir alanı bize göstermeye çalışır. Manzarayı, birbirini izleyen planlar dahilinde derinliğe doğru genişleyen görünümlerle resmeder.



Res.6: "Kandilli'de Fıstık ağacı", t.ü.y.b 50x40 1975
(Türker'in bu çalışması, Hoca Ali Rıza'nın Üsküdar evleri çalışmalarını yansıtır)

Belirlilik ve mekansallık, nesnenin yapısına bağlılık, modelasyon, mükemmellik, netlik peyzajlara göre ölü doğa resimlerinde daha ön plandadır.



Res.7: "Natürmort", t.ü.y.b

Manzaralarında kullandığı ışıkta ışık belli bir yerden gelmez. Paletinde kullandığı renkler zengindir. Çünkü doğadaki renkleri aksettirmeye çalışır. Yeşil, mavi, kahverengi, sarı başka bir güzellik ve değerde tuvaline yansır.

Türker'in 1980'li yıllardaki konuları biraz daha çeşitlenir. Küçüksu kasrı, Torba, Şile, Paşabahçe dalgakıranı sanatçının konuları arasında yer alır. İstanbul'un belki de keşfedilmeyen, farkına varılmayan yerlerine bir nevi dikkat çekmek istemiştir. Bunu kendi anlayışıyla başarılı bir şekilde yansıtır.



Res.8: "Pınar Türker Portresi", kağıt üzerine suluboya 45x34

5.4. Cevat ERKUL
(1897 Selanik-1981 İstanbul)

Sanat eğitimi almak istedi, fakat ailesi destek vermediği için hukuk öğrenimi gördü. Bu süreç içerisinde Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde Hikmet Onat atölyesindeki çalışmalara katıldı.1946'da Güzel Sanatlar Birliğine üye oldu. Güzel Sanatlar Birliği'nin düzenlediği sergilere, Devlet Resim ve Heykel Sergilerine, değişik karma sergilere katıldı. Resimlerinde "Boğaziçi Manzaraları" geleneğini sürdürdü. İzlenimci bir yaklaşımla gerçekçi yapıtlar verdi, daha çok denizi konu alan resimler yaptı.



Res.9: Cevat Erkul "Beylerbeyi İskelesi'nden", t.ü.y.b, 54x65cm

Erkul, resimlerinde boşluk ve doluluğa dikkat eder. Resimlerinde kullandığı öğeleri yer yer yarım resmederek dengeyi sağlamaya çalışır.

Kullandığı rengi, resmin her alanına eşit şekilde dağıtmaya çalışır. Sıcak ve soğuk renk dengesine dikkat eder. Paletindeki renkler zengindir. Böylece resminde gözle görülür bir bütünlük sağlanmış olur.



Res.10: “İskele”, t.ü.y.b

5.5. Emine Fuad Tugay
(İstanbul 1897-1975İstanbul)

İlk kadın ressamlarımızdan olan Emine Fuat Tugay 1897 yılında İstanbul'da doğmuştur. Öğrenimini özel dersler alarak tamamlamış ve ilk resim derslerini Prof. Albert Mille'den almıştır. Zürih Güzel Sanatlar Okulu'nda resim eğitimi almış ve 1918 yılında eğitimini tamamlamıştır.



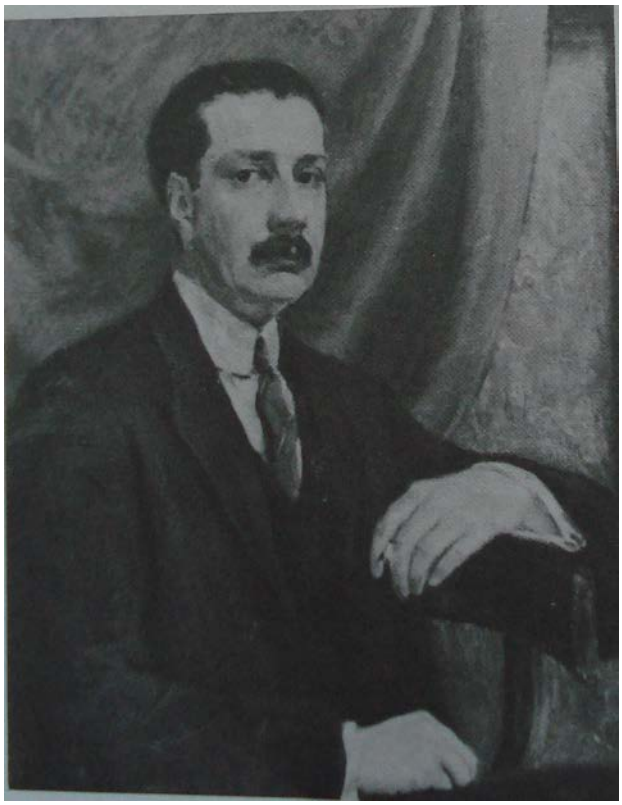
Res.11: Emine Fuad, Otoportre, t.ü.y.b

Çok sayıda portre ve otoportre ayrıca gravür çalışmaları yapan Emine Fuad, figüratif ağırlıklı resimler yapar. Resimlerinde mekan olgusunu derinlikli bir şekilde kullanır. Özellikle burada da görüldüğü gibi mekanda perdenin bir kısmını göstermesi resme devamlılık hissi kazandırır. Çünkü; perdenin başlangıç ve bitiş noktası görünmez. Figüre bakıldığında sanki evinin köşesinde oturan ve o anı resmedilen bir insan figürü hissi uyandırır. Bu durum ayrıca figürde aidiyet ve

varoluş duygusunu daha çok düşündürebilir. Figür, izleyiciye gülümseyerek bakar. Buradan, izleyici ile iletişim kurmaya çalıştığı izlenimini edinebiliriz.

Fuad, figürlerini bulunduğu dönemin içerisinde resmeder. Kişilerin o dönemde giydikleri kıyafetleri, mekanla bütünleştirerek dönemsel özellikleri dolaylı olarak bize yansıtır. Buradaki kadın, döneme özgü modern kadın imgesidir.

Işığın belli bir yerden gelmesiyle hacimlendirme, ton değerleri belli bir düzen etrafında seyreder.



Res.12: Emine Fuad'ın fırçasından Hulisi Fuad Tugay, t.ü.y.b

Burada da figür tek olarak ele alınmıştır. Yine izleyiciye bakar. Fonda perdenin hareketi öndeki kıvrılmış kollarla devam eder. Böylece resimdeki hareket ve devinim devam etmiş olur.

Hulisi Fuad burada, resmi kıyafetle resmedilmiştir. Belki insanların aklında resmi bir görüntü verilmek istenmiştir. Hulisi Fuad'ın normal yaşamında da mesleği itibariyle siyasetle ilgilenmesi onun yaşam şeklini etkiler. Sanatçı eşini bu şekilde resmederek sosyal yaşamının da işi ile bütünleştiğini yansıtmaya çalışmış olabilir.

5.6. Faruk CİMOK
(Hatay 1956)

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Devrim Erbil atölyesini bitirdi. Konularında figürlerini genel olarak güneyin pamuk işçilerini, kalabalık amele gruplarını konu almıştır. Günümüzde de İstanbul yaşamını ve özellikle Beyoğlu'nun nostaljik ortamını resmeden resimleriyle tanınır.

Cimok'un resimlerinde insan yaşamının mücadelesini görüyoruz. İşçi kesiminin sıkıntılarını, sorunlarını biraz karikatürize ederek gerçekçi bir anlayışla ele almıştır. Hatay'da doğmasının konularında etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Ele aldığı işçiler, Hatay'ın pamuk işçileridir. Kıyafetleri, yüz şekilleri köylülerin yaşamındaki gibidir. Konuyu daha iyi anlatmak adına Cimok, figürlerde hafif abartmalara girmiş olabilir.



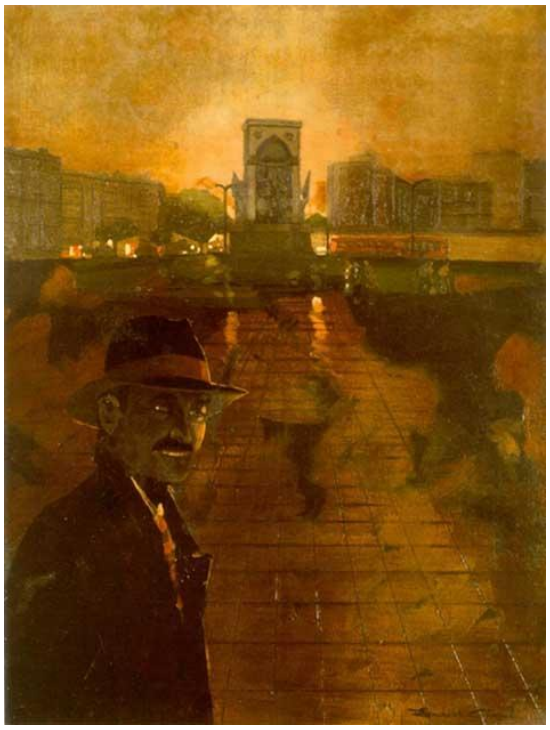
Res.13: "Pamuk işçileri", t.ü.y.b

Burada insanlar kalabalık resmedilerek iç içe yansıtılmışlardır. Bir kargaşa ve hareketlilik göze çarpar. Figür dağılımları dengeli gerçekleştirilmiştir. Figürlerin bazılarının ellerindeki araç gereçler de hareketliliğin devamını sağlamada yardımcı öğe görevini üstlenirler. Yüzlerdeki değişik ifadeler bile aynı işlevi gerçekleştirir.

Bir kısmı izleyiciye bakan figürler, iletmek istedikleri mesajı daha iyi yansıtmak ister gibi adlandırılabilirler.

Renk olarak kahverengi tonları hakimdir. Bunun sebebi, toprakla çalışan emekçi işçilerin yaşamlarını daha iyi yansıtmak, renkleriyle yaşamlarını bütünleştirmek için olabilir.

Işık öğesi her yerden gelir. Pamuğun beyaz rengi de burada ışık etkisi gösterebilir. Açık koyu değerler dengesi olabildiğince gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Uzaktaki figürlerde daha koyu renkler kullanılarak derinlik etkisi yaratılmak istenmiştir. Ön kısımda daha açık renklerin kullanılmasıyla ön arka ilişkisinin daha iyi verilmek istendiği söylenebilir.



Res.14: t.ü.y.b

5.7. Feyhaman DURAN
(İstanbul 1886-İstanbul 1970)

1895'de Galatasaray Sultanisi'ne girdi.1908'de çalışma yaşamına atıldı. Aynı yıl Galatasaray Sultanisi'nde güzel yazı öğretmenliğine başladı. Tevfik Fikret, okulun öğretmenleri Viçen Arslanyan Efendi ve Şevket Dağ, Feyhaman'ın yeteneğini fark ederek eğitim için Paris'e gönderilmesini sağladılar. 1911'de Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde anatomi öğretmeni Paul Richet ile Akademi Julien'de Jean Paul Laurens'le çalışmalarını sürdürmüştür. Birçok yerde resim dersleri vermiştir.

"Sanatkar, kendi işinin kaidesini kendi yaratabildiği zaman orjinaldir."

Feyhaman Duran



Res.15: Feyhaman Duran "Yemişler", t.ü.y.b

Feyhaman Duran, ortaöğretimi sırasında portreler resmederek resim yapmaya başlamıştır. Konularında genel olarak manzara ve iç mekan resimleri yapmıştır. Empresyonist eğilimlerde çalışmalarını sürdürmüştür. Ancak, empresyonizmi tamamıyla düşündüğü söylenemez. Resimlerine yeri gelince daha gerçekçi, yeri

geldiğinde de daha anlatımcı hava vererek bu akımı kendine uyarlamayı başarmıştır. Empresyonizm'i kendi yeteneği ve beğenisi ile birleştirerek kendine has bir üslup gerçekleştirmiştir.

Duran'ın çalışmalarına baktığımızda, aydınlık renklerden oluşan ve sıcak renklerin hakim olduğu bir yapı görürüz. Bu sayede sanatçının renge ne kadar duyarlı olduğunu anlarız. Renkler birbirini tamamlayıcı öğe olarak karşımıza çıkar. Renkte aşırılık kullanmayan Duran, boyayı kullanırken çiğlikten kaçınır. Renkleri olgun ve duyarlıdır. Gerek natürmortlarında gerekse manzaralarında bunu görebiliriz.

Sanatçının tablolarındaki renkler de, bazen de fırça vuruşlarında diğer akımlar üzerinde de denemeler yaptığını anlayabiliriz.

Natürmortlarına baktığımızda da genel bir bütünlük ve dengenin sağlanmış olduğunu görürüz. Dağınık bir şekilde kurulan bu kompozisyonda, soğuk renklerin sıcakların önüne ve arkasına dengeli yerleşimi ile bütünlük gerçekleştirilir. Tek bir yönden gelen ışık, objelerin her yerine dağılarak hacim ve renk değerlerini çeşitlendirir. Kullanılan nesnelerdeki şekilsel değişiklikler; yatay, dikey, dairesellik öğeleri de resmin bütünlüğünü sağlamaya yardımcı olur.

Duran'ın sanatında yalnızca görüneni aktarma olarak anlamadığını, görünenin arkasındaki anlamı, güzelliği de kavramaya çalıştığını görürüz. Yıllardır, doğanın belli görünümlerini tekrar tekrar resmetmesi, doğada bir anlam bulunduğunu açıklar ve sanatın da ancak bu yolla gelişebileceğine inandığını bize gösterebilir.



Res.16: t.ü.y.b



Res.17: ‘’Portre’’ t.ü.y.b.



Res.18: “Güzin Duran’ın portresi”, t.ü.y.b 1960

5.8. Fikret KOLVERDİ
(İstanbul 1920)

Galatasaray Lisesi'ni bitirdi. Vecih Bereketoğlu'nun resimlerinden etkilendi. Konularında İstanbul'un gezici mahalle pazarları, eski sokaklar, yıllanmış, neredeyse döküntü halindeki yapıları, kısaca İstanbul'un yaşamı ilgi alanı olmuştur.



Res.19: Fikret Kolverdi "Arnavutköy", 1985 t.ü.y.b

Sanatçı, İstanbul'un fark edilmeyen mekanlarını resmederek onların dili olmaya çalışmıştır. Belki de bakıma muhtaçlıklarının ve zamana karşı direnmelerinin isyanını resmetmek ister sanatçı.

Eski yapılar da yaşanmışlıklarımızın en belirgin tanıklarıdırlar. Binalara ait objeler, işlemeler, kullanılan malzemeler bile bize o döneme ait bilgileri kolayca verebilir. Kaybedilen, yok olan kültürel değerlerimizin unutmamamızı sağlamaya çalışır sanatçı.

Tekneler ve denizde bu eski yapıların bütünleşen objeleri olmuştur. Bir anlamda, hem resmi tamamlar hem de o dönemle ilgili bize bilgi verir.

5.9. Hasan Vecih BEREKETOĞLU
(1895-1971)

Çallı kuşağı izlenimcileri içinde değerlendirilen Bereketoğlu, Ankara'da bulunduğu yıllarda ölü doğa ve portrelere, bozkır görüntülerine ağırlık vermiştir. Açıkhava ressamı olarak çoğunlukla Kadıköy ve çevresini, Kurbağalıdere, Fenerbahçe, Çamlıca ve Boğaz sırtlarını resimlerinde konu olarak kullanmıştır.



Res.20: "Peyzaj", t.ü.y.b

Resimlerinde çoğunlukla dış mekanı kullanan Bereketoğlu'nun çalışmalarına baktığımızda sanatçı duyarlılığını açıkça görürüz. Öğeler arasındaki biçim ve renk ilişkileri olabildiğince sanatsal bir düzeyde yansıtılmaya çalışılır.

Ressamın manzara çalışmasındaki sebep hem doğanın renklerinden olabildiğince faydalanmak hem de büyüsüne kapıldığı güzellikleri ölümsüzleştirmek olabilir. Bu çalışmasına baktığımızda, dingin, sakin, huzur veren bir manzara görünümü aksettirir bize. Denizde dalgalanmalar yoktur. Resimde kayalıklardaki girinti ve çıkıntılar hareketi sağlamaya yardım eder. Işık uzaktan bir yerden hafifçe

belirir. Yakındaki öğeler daha koyu resmedilir. Amaç; bize yakında olduğunu hissini vermek olabilir. Bu perspektif öğeleri yine resimdeki bazı objelerin boyut farklılıkları kullanılarak da resmedilir.

Resimde, bir kısım dolu, diğer bir kısımda daha boşmuş gibi görünür. Ressamın dengeyi sağlamak istemesinden ve öğeleri daha görünür kılmaya çalışmasından olabilir.

Işığın geldiği yer bellidir. Işık yavaşça denize de yansır.Böylece denizin rengini de ister istemez etkilemektedir.



Res.21: "Peyzaj", t.ü.y.b

5.10. Hikmet ONAT
(İstanbul 1882- 1977 İstanbul)

Hikmet Onat, çağdaşları gibi, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde, sanatları ve öğretim sistemleri her zaman tartışmaya açık olan yabancı ressamlardan eğitim almıştır.

Onat, İzlenimci bir üslup anlayışını benimser. İzlenimci tavrı, Paris'te gördüğü eğitimden etkilenmesinden kaynaklanır. Bu üslup onun, ışık ve renk değerleri ile ilgili araştırmalar yapmasını sağlar.

Hikmet Onat kuşağından bu ışık oyunları ile ayrılır. Deniz ve dere kıyılarında kullandığı saydam su yüzeyleri üzerinde keskin ışık oyunları uygulaması onun sanat yaşamındaki belirgin farklılıklardandır.



Res.22: "Nü", t.ü.y.b

İstanbul'u resmettiği görünümlerinde, portrelerinde, figürlü kompozisyonlarında, mimari yapıları resimleyen tuvallerinde güçlü bir perspektif uygular.

Fırça vuruşlarını dinamik bir şekilde kullanarak resmine katar. Lekeler, bozulmayan bütünsellik içinde coşkun ve canlı renklerin kullanıldığı görülür. Işıkta genellikle beyaz kullanılır.

Onat, gerçekleştirdiği "nü" çalışmalarının çoğunu Paris'teki Akademi'de gerçekleştirmiştir. Resimlerini, gerçekçi üslupta resmettiğini görürüz. Amaç sadece insan vücudu, anatomisini yansıtmak değil, figürün sanatsal ve estetik yapısını da ortaya çıkarmak olduğunu söyleyebilir. Figüre cinsel obje gözüyle bakılmaz. Çünkü; o artık sanatsal bir öğe olmuştur. Sanatçı modeline bakarken, natürmortta çizdiği bir obje görünümüyle bakar.

Bu resme bakıldığında Onat'ın üslup özelliklerini görebiliyoruz. Işığın tek bir noktadan gelmesi, bize karanlığın içinden çıkan bir figür görüntüsü verebilir. Işıkta kullandığı beyaz renk, genel olarak ten etkisi yaratmasında ressama yardımcı olmuş olabilir.

Gözümüzü rahatsız eden, fazlalık hiçbir öğe yoktur. Bacağın ve kolun hareketi zıt yönlerde sağlanarak şekilsel bir bütünlük oluşturulmaya çalışılır.

Model hafifçe arkaya doğru yaslandığını görürüz. Bu durum, durağan gibi görünen figür öğesinin hareketlendirilerek resimde bir döngü meydana gelmesini sağladığı görülür. Figürün yüzündeki hafif gülümseme izleyici de düşünsel bir etki yaratabilir. İzleyiciye bakmaması daha doğal bir görünüm kazandırılmasına yardımcı olur.



Res.23: “Nü”, Desen



Res.24: “Portre”, t.ü.y.b

5.11. İbrahim SAFİ
(1898-1983)

Sol tarafta Eminönü, sağda Karaköy görülür. Manzaranın odak noktasında Yeni Camiyi görürüz. Burası, Haliç'in Marmara'yla buluştuğu merkezdir. İstanbul'un yaşamı burada akar. İlerilere bakınca Galata'yı görürüz. Güneşin kızıl ışıklarının günün ilerleyen saatlerinde griyle mavi karışımı bir renk olabileceği kaçınılmazdır. Günün son ışıkları, İstanbul'un diğer güzelliklerini resmetmeye yardımcı olur.

İbrahim Safi'nin yaşamında İstanbul'un çeşitli görünümlerinde değişik renk ve ışık armonileri kullanıldığı görülür.

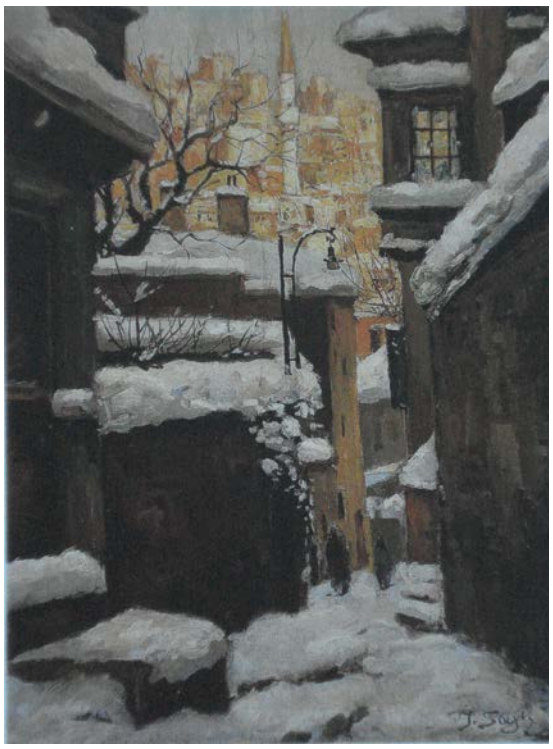


Res.25: "Peyzaj", t.ü.y.b.

Kafkasya'da dünyaya gelen Safi, resim öğrenimine Rusya'da başlar. Birinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'a gelir. Bu yıllardan başlayarak sürekli resim üreten Safi, 1950'li yıllardan sonra kendisi için yoğun bir sanat ortamı yaratma çabası içinde yaşayacaktır.(Tansuğ, s.4-5)

Sanatçının özellikle manzara resimleri üzerinde çalıştığı görülür. Kent görünümleri arasında İstanbul'u daha çok kullanarak onu ayrıcalık tanıdığı izlenimi verir. Safi, İstanbul'un tarihi yapılarını, kıyılarını, sokaklarını, her gün başka bir köşesini resmeder.

"Mecidiyeköy'de kış" çalışmasında olduğu gibi mevsimlerin çekici özelliklerini yansıtan resimler de izleyicilerin dikkatini çeker.



Res.26: "Mecidiyeköy'de kış", t.ü.y.b



Res.27: "Peyzaj" t.ü.y.b

5.12. Kenan TEZCAN
(İstanbul 1895-İstanbul 1980)

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde Valeri'nin öğrencisi oldu. Albaylığa kadar yükseldi. Bursa, İstanbul, Ankara'da çeşitli sergilere katıldı. Asker ressamlar derneğinin üyesiydi. Hocası Valeri ve Hoca Ali Rıza'nın etkisinde kaldı, manzara resimlerine ağırlık verdi.



Res.28: "Büyükada", t.ü.y.b.

Renkçi bir anlayışa sahip olmadığını görürüz. Işık tek noktadan gelir fakat bazı yerlerde dağılıyor hissini de uyandırabilir.

Kemal Tezcan'ın resimlerine baktığımızda sakinlik görürüz. Onun resimlerinde yansıttığı deniz, sakin bir denizdir. Dalgalı değildir. Fazla öğe kullanmayı sevmediğini görüyoruz.

Bu resme baktığımızda Tezcan'ın sakin tavrını izleyebiliriz. Yağlıboyayı suluboya gibi çalışmıştır. Boyayı, daha çok inceltmiş ve yer yer transparan etkisi kullanmıştır. Bu da bize, bir yağlıboyadan ziyade, suluboya izlenimini vermektedir.

Resimde, denizin olduğu kısım boş gibi görünür. Bu, resimdeki ağaç olan kısma bakmamızdan sonra gözümüzün dinlenmesi ve resimde bütünlük sağlanılması için uygulanmış olabilir. Deniz, ufukta kaybolup gitmiştir. Resmin devamını izleyicinin imgesinde oluşturmasını istemesinden kaynaklanmış olabilir. Kullanılan soğuk renklerin içinde, resmin bazı kısımlarında kullanılan sıcak renklerinde varlığını görürüz. Bu sıcak tonlar yer yer gerek ağaca, gerekse çimenlere Yerli yerinde yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bize aksettirdiği ağaç, çok hareketli ve dallı değildir. Fakat resimdeki dinginliği dallarındaki bu az miktardaki hareketle birazda olsa kırdığını görüyoruz. Bazı kısımlarda az da olsa insan kullanılması, orada insanların yaşadığına, kullanılan bir alan izlenimini bize yaratmasına yardımcı olabileceğini görürüz.



Res.29: "Deniz manzarası", t.ü.y.b.

Tezcan'ın bu resminde de izlenimci tavrını görürüz. Buradaki deniz, biraz daha hareketlidir. Hareketin, gemiden çıkan dumanlarla biraz daha arttırıldığını görürüz. Gemiler arasındaki mesafeler eşit olarak yansıtılmaya çalışılmıştır. Boyut farklılıkları, rengin uzağa gidildikçe soluklaşması gibi perspektif öğeleri kullanılarak resimde derinlik oluşturulmaya çalışılmıştır. Buradaki amacı; anın hangi zamanda gerçekleştiğini izleyiciye düşündürmek, imgesinde canlandırmaya çalışmak olabilir.

5.13. Mahmut CUDA
(Fethiye 1904- İstanbul 1987)

"*Gerçekçilik, benim doğal eğilimim, bu eğilimde ilerlemek de tek amacımdır. Uygulamalarım ise, eş doğrultuda, fakat ayrı gerçek araştırmalardır."* (Cuda 1973, s.23)

Yapıtlarında üslubu ile güzelin hem nesnel, hem öznel olduğu görüşünü savunan Cuda, doğadaki güzelin tüm güzelliği ile algılanabilmesi için sanatçının süzgecinden geçmesini zorunlu kılar.

Anlatımı gerçekçilik üzerine kuran Cuda, doğanın ya da doğadan seçilen nesnelerin figürlerin bu görüş doğrultusunda yorumlanmasına yönelir. Mükemmeliyetçilik kimliği, formların düzeltilmesine, ayrıntıların arındırılmasına kurgulanan bir uygulamayı yapıtlarında oluştururken, kompozisyondan renge, renkten forma uygulanan işçilik, mekan derinliğini önemseyen uygulamalarıyla daha özgün bir hal alır.



Res.30: "Natürmort", t.ü.y.b.

"Bir natürmort yapabilmek için,bir elma ile bir ressam birbirlerini düzeltmeli,birbirleri ile savaşmalıdırlar. Yeryüzünün ışıkları olmaksızın nasıl biçimler anlamsızlaşırsa,biçimler olmadan da ışıklar çok şey kaybeder."[56]

Albert Camus

Burada da doğadan seçtiği bir konuyu bize yansıtır. Nesnelerin bulunduğu boşluk içindeki yaptındaki nesneler arasındaki kurgulama belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkar. Böylece, objeler arasındaki anlamsal değerler de sağlanmış olur.

Üç boyutlu olarak algıladığımız mekan, modleye verdiği önemle desteklenir. Nesnelerin oylumlu görünümlerini kazandıran ayrıntılar, tonlar yitirilmeden, yarım gölgeler soğuk olmak üzere değişik renklerle kaynaştırılarak aktarılır.

Buradaki önemli özelliklerden biri de bir nesneden diğer nesneye geçişte, büyük bir ustalık ve duyarlılıkla uyguladığı pasajlardır. Doğal bir görünümü yansıtan yumuşaklığı, buğulu bir hava ile dolu mekanın oluşmasındaki gizemi bu pasajlardaki başarısına bağlayabiliriz.

Konularını bu denli yansıtan Cuda, yaşamındaki bir anı saptamamızda yardımcı olabilir. Resimlerindeki bütünlük estetik öğelerin yerli yerinde kullanılmasıyla sağlanabilmiştir. Resimde dengeyi sağlayan bu ayrıntıları renk, değer, biçim, ritm, denge, düzen yardımıyla uygulamıştır.

Tuval yüzeyindeki tüm nesneler, geometrik sistemler içinde toplanmaktadır. İç içe giren paralelkenar ve üçgenlerin oluşturdukları geometrik düzenlemeler, ilk bakışta farkedilmez. Fakat dikkatli bakıldığında, konunun rahat algılanması ve uyum içinde verilmesini sağlar.

Geometrik düzenlemelerini sağladığı bu uyumu,renk değerlerinin dengeli dağılımı güçlendirmektedir. Başarılı anlatım ve uyumlar sağlayan geometrik renk değerleri kompozisyonuna, ritm özelliğide katar. Tuval yüzeyindeki düz ve kesişen

---

[56] Albert Camus,Sanatçı Ve Çağı,Bilgi Yayınevi,s.44

çizgilerin durağan görünümleri,yuvarlak ve kıvrımlı çizgilerle hareket ve dinamizmi sağlar.



Res.31: "Yemişler", t.ü.y.b.



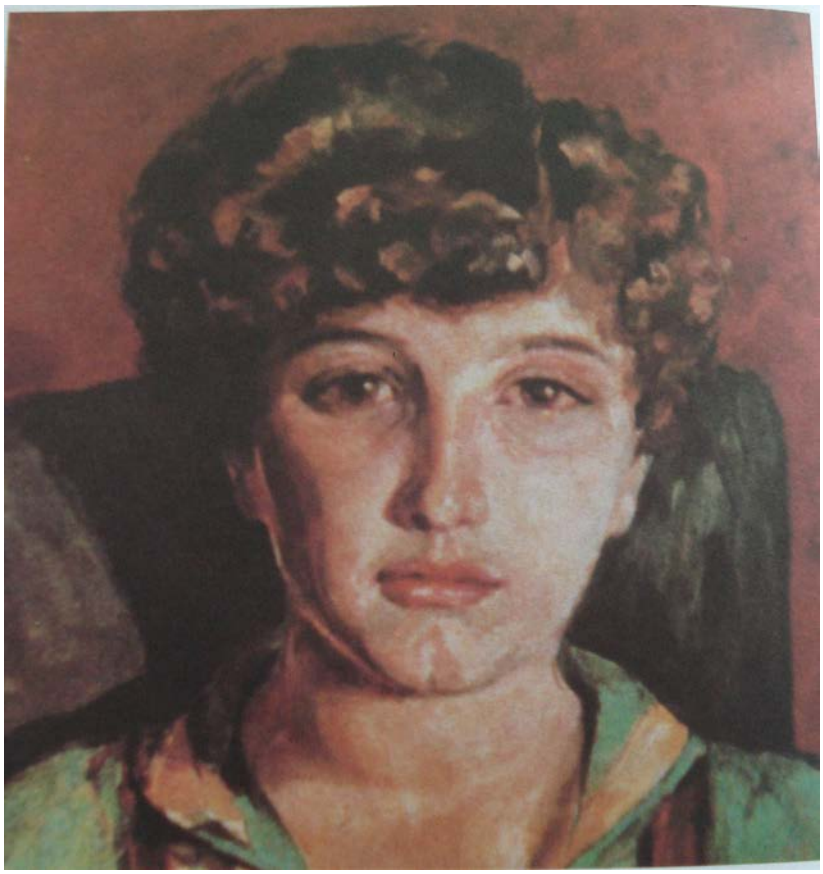
Res.32: "Sara", t.ü.y.b.

81. Melek Celal SOFU
(İstanbul 1896-1976)

Güzel sanatların değişik branşlarında çalışmalar yapmıştır. Bununla ilgili Türkçe ve Fransızca kitaplar yayımlamıştır. Yurtta ve yurt dışında, köklü kültürüyle tanınan bir sanatçımızdır.

Kadın duyarlılığını, konusunu resimlerinde başarıyla işlediğini görürüz. Kadınlarını, yaşadıkları anda ve zamanda resmederek bize bir nevi belge niteliğinde eserler bırakmıştır.

Resim, heykel, hat, süsleme, el işleri gibi konularda eserler vermiştir. Kompozisyonlarında genellikle tek figürler kullanır. O kadar duyarlılıkla ve düzen etrafında gerçekleştirir ki, figürler bize zaten tekmiş görüntüsü vermez. Bir anlamda, figürün yalnızlığı ona katılan anlamla gider denebilir.



Res.33: "Portre", t.ü.y.b.

Burada da görüldüğü gibi yüze kattığı ifade, gözlerdeki anlamla daha çok tamamlanır. İzleyiciye bakan bu kız sanki kendi hikayesini anlatmaya çalışıyor gibidir.

Sofu'nun yaşadığı dönem itibariyle kadınların birçok alanda ses getirmesi pek olanaklı değildi. Özellikle sanatla ilgilenen kesim, maddi durumu iyi olan ve belli seviyedeki insanlardı.

Ressam burada, kendisi gibi resim yapabilme fırsatını edinememiş, ses çıkaramayan kadınların sesi olmaya da çalışmış olabilir.

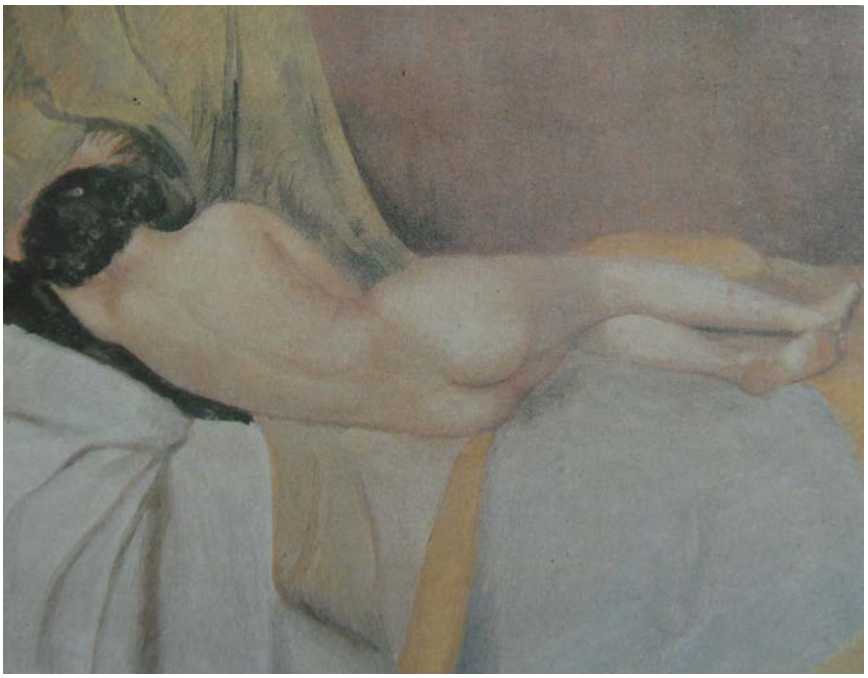
Yüzdeki renk dengesine baktığımızda, her alana yayılan renk değerleri görürüz. Bu hem dengeyi sağlamış, hem de resme bütünlük katmıştır. Sıcak tonların hakim olduğu bu resimde, gömlekte soğuk renk kullanılarak resimsel bir dil elde edilmiş ve yine denge sağlanmış olur.

Figürlerine baktığımızda da izleyiciye arkasını dönen, yüzünü göstermeyen figürler görüyoruz. Buradaki amaç yine, kadının toplumsal anlamdaki değerinin, birçok alandaki yerinin fazla yer almamış olması olabileceğini düşünebiliriz. Başka bir sağlamada da, nü modele duyarlılığın ve o anki koşulların buna pek izin vermediğini de anlamlandırabiliriz.

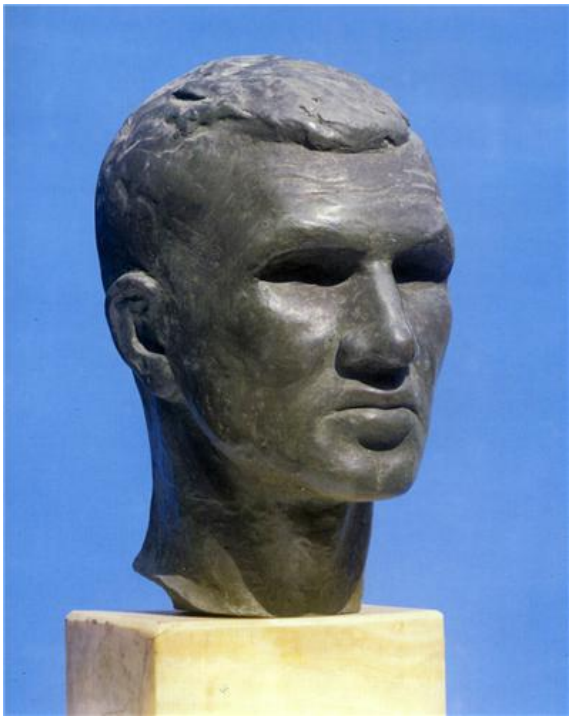


Res.34: "Nü", t.ü.y.b.

Bu düşüncelere rağmen Sofu'nun kendine has, başarılı bir resim dilinin oluştuğunu görüyoruz.



Res.35: "Nü", t.ü.y.b.



Res.36: "Büst", bronz heykel

5.15. Nazlı ECEVİT
(İstanbul 1900- 1985 Ankara)

Nazlı Ecevit de dönemindeki nadir kadın sanatçılarımızdandır. Tarihsel özellikleri yansıtan figürleriyle o dönemdeki insan yaşamını yansıtması, sanatsal duyarlılığıyla ilgimizi çeker.

Buradaki kadın figürüne baktığımızda, toplumdaki yerini belli eden bir kadın izlenimine kapılabiliriz. Başka bir anlamda da, toplumdaki yerini edinmeye çalışan, zamanına göğüs geren bir kadın.

Yansıttığı figürlerinde onların ruhsal yapılarını da izleyiciye vermeye çalışır. İzleyiciye bakmayan bu kadında, diğer sanatçıların çalışmalarından farklı olarak tam poz vermiyor görüntüsü yaratmak istenmiş olabilir. Figürün yalnız kullanılması, kadının toplum içerisindeki yalnızlığını bize anlatmak istiyor olabilir.



Res.37: "Kadın", t.ü.y.b.

Kıyafetlere baktığımızda modern bir kadın görüntüsü anlaşılır. O dönemdeki kadınlar yavaş yavaş toplumda yer etmeye çalışıyor ve çeşitli mesleklere sahip olabiliyorlardı. Artık kadının eğitim alması, meslek sahibi olması ve değişik mesleklerde çalışması yavaş yavaş toplum tarafından kabul edilen bir olgu haline gelmişti.

Sanatçı duyarlılığını resimlerindeki renk ve kompozisyon dengesinde de görebiliriz.

Soğuk varyasyonun ağırlıklı olduğu bu resimde, fondaki sıcak renk değerleri de kullanılarak resme bir bütünlük sağlanmış olur. Hem figürde hem de oturduğu koltukta yer alan kumaş desenleri de resimde bütünlük sağlamamıza yardımcı öğelerden biridir.

Kol ve bacağın yarattığı şekilse zıtlık da yine dengeyi sağlamamıza yardımcı unsurlardan biridir.



Res.38: "Yaşlı Adam", t.ü.y.b.
Nazlı Ecevit'in öğrencilik çalışmalarındaki ilk örneklerindendir.

5.16. Nedret SEKBAN
(1953)

Sekban'ın resimlerinde de sanatçı duyarlılığını görürüz. Trabzon'daki değişik insan kesitlerini resmetmesi, burada doğmuş ve yaşamış olduğundan kaynaklanabilir. Bu yöre insanını daha iyi tahlil ederek, psikolojik ifadelerinin de başarılı bir şekilde yansıtılmasını sağlar.

Sekban'da hocası Neşet Günal'dan etkilenmiştir. İlk öğrencilik yıllarındaki çalışmalarına baktığımızda ellerin ve ayakların yani emekçi kesiminin abartılı bir şekilde resmedildiğini görürüz.



Res.39: "Demiryolu", t.ü.y.b.

Resme ilk baktığımızda şu sorularla karşılaşabiliriz: Ben neredeyim? Nereye doğru gidiyorum? Bedenim hala yorgun mu? Bir yerlerde yolculuk mu var? Mekana baktığımızda tren rayları görürüz. Trenin anlamı, yolculuk etmek; göç etmek, gurbet, seyahat etmek anlamlarında da kullanılabilir.

Yaşam uçsuz bucaksız bir serüvendir ve biz insanlar bu serüvende ilerlemeye olağanca hızımızla devam ediyoruz.

Buradaki insan sanki nereden geldiğini anlayamamış, yolunu kaybetmiş hissi uyandırır bize. Asıl gayesinin yaşamak için çalışmak olduğunu bilsek de, ilk olarak böyle bir izlenim de uyandırabilir. İzleyiciye arkasını dönüşü iletişim kopukluğu değil tam tersine daha çok anlam katmaktır. Amacın, izleyiciyi düşündürmek ve merakta bırakmak olduğunu da söyleyebiliriz.

Sola doğru kafasını çevirişi resim de hem bir devamlılık hissi uyandırır, hem de derinlik sağlar. Belki beklediği birileri vardır, ya da o anda sol taraftan bir tren yaklaşmaktadır. Bir emekçinin dinlenme anıdır, ya da yeni tamir ettiği tren raylarında bir aksama görmüştür. Gözlemlerimiz dahilinde, bu konu ile ilgili bir çok ihtimali sayabiliriz.

Figüre baktığımızda, özellikle tıpkı Neşet Günal'ın çalışmalarındaki gibi eller, ayaklar büyüktür. Çünkü; karşımızda bulunan insan bir emek insanıdır. Her zorluğa göğüs geren ve gerektiğinde canı pahasına olursa olsun çalışmasını sürdüren. Renkler, Günal'da olduğu gibi toprak renkleridir. Gökyüzü karanlık ve hava kasvetli yansıtılmıştır. Figürün, o anki ruh halinin kullanılan renklere de bir yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Yani, konunun yansıtılış şekli ile kullanılan renkler arasında sıkı bir bağ kurulmuştur. Tüm renkler birbirine uyumludur. Tek rengin değişik armonileri kullanılmıştır. Böylece resme baktığımızda gözümüz yorulmaz ve resimde bir bütünlük sağlandığını görmüş oluruz.

Biçim, olması gerektiği gibi yansıtılmıştır. Yani sanatçının istediği gibi. Fakat tam soyuta gitmeyen, herkesin anlayacağı biçimde bir biçim değişikliği yoluna gidilmiştir. Figür ve elindeki nesne dikey olarak yerleştirilmiştir. Sıraya koyacak olursak önden arkaya doğru bir gidişle; figürün elini beline koyduğu kolu, figürün kendisi, elinde tuttuğu nesnesi, figürün önündeki tren rayları, tren raylarının önündeki başka bir nesne, arkaya doğru görülen dağlar… Bunların hepsi, bize derinlik hissi vermektedir. Bu derinlik hissi, renklerin koyudan açığa doğru gidişi ile de daha çok desteklenmiştir. Figürün kıyafetinin daha koyu oluşu hem dikkatimizi

figüre çekmek hem de ana karakterimizi belirlemek olabilir. Mekanda önceden belirttiğimiz gibi, derinlik hissini uyandırmak ve arkaya doğru gidişi gerçekleştirmek için daha açık renkler kullanılmıştır. En açık renk, en uzakta olan gökyüzüdür. Sırasıyla arkada ufuktaki dağlar, öne doğru yaklaştıkça kendisini belli eden zemin renkleridir. Soğuk renk varyasyonunun kullanıldığı bir resimdir diyebiliriz.

Sekban'ın, resmi yapmış olduğu dönemlerde, hocasının etkisinden tam da kurtulamadığını söylemek mümkündür. Sonuçta amaç aynıdır; emekçi insanı, düşündürerek yansıtma çabası. Emekçi, toplumcu insan adı üzerindedir ki yalnızca kendisini düşünmez, çevresindeki insanların da sorunlarına duyarsız kalamamaktadır. Burada yansıtılan sadece bu figürün mücadelesi değil, resme baktığında kendisini onu yerine koyan kendisinden de bir parça bulan tüm insanların hikayesidir de denilebilir.



Res.40: "Çocuk", t.ü.y.b.

5.17. Neşet GÜNAL
(Nevşehir 1923-2002 İstanbul)



Res.41: "Anne ve Çocuk", t.ü.y.b.

"*İnsan ki, kadından doğmuştur, günleri kısadır ve sıkıntıya doyar. Çiçek gibi çıkar ve solar ve gölge gibi kaçar ve durmaz''.* [57]

Kadın olgusu yüzyıllardır süregelen ve işlenen bir konudur. Neşet Günal'ın konusu sadece kadınlar değildir tabiî ki. Gerek çalışan köylünün hayatı, gerekse bu insanların hislerinin bir anlamda yansıtılması, diğer bir deyişle ifade edilmesidir. İnsanın bulunduğu ortama yenik düşmesini değil, orada yaşamaya zorlanmış olmasını sorgulayan bir yaklaşım söz konusudur.

[57] Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Bs. 2, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009, s. 100

Günal'a göre insanın doğayla ilişkisi, üretim ilişkilerinin tarihidir. Öyleyse, sürekli başroldeki insanın, abartılmış el ve ayaklarla anıtsal boyutlarda verilmiş olması, doğadan çok üretim ilişkileri karşısındaki onurlu direnme gücünün simgesidir onda. Tarlanın ıssız bir yerinde toprağını yeşertmeye çalışan bir kadın, bir köylü kadını. Buradaki kadın, sadece köy hayatında çalışan kadın değildir. Evde anne, eş, dışarıda kadın. Sorumlulukları olan, yapması gereken işleri olan ve bu işlerinin ertelememesi gereken bir kadın vardır karşımızda. İşine öylesine dalmıştır ve bir an önce bitirmesi gerekmektedir ki ayağında çözülen ayakkabısını bile fark edememiştir bu kadın. Öyle ki, bir kadının en büyük hissiyatı, en hassas noktası annelik olmasına rağmen, işini bitirmeye, önündeki toprağını ekmeğini çıkarmak için bir an önce çapalamaya uğraşmaktadır. İşini bir an önce bitirmesi gerekir. Çünkü onu evinde başka sorumluluklar beklemektedir. Bir yandan da annedir ve bakması gerektiği çocuğunu yanı başına bırakmıştır. Tabi, bu bırakmışlık ilgisizlik değil, tam tersine diğer bir sorumluluğunu da yitirmeyen annenin olağan bir uğraşısıdır.

Yerde oturan çocuk, bir yandan annesinin varlığıyla kendince bir korunma içgüdüsü sağlamakta, bir yandan da izleyiciye bakmaktadır. Bu bakış, bir yardım, isyan çağrısı gibidir. Çalışmak zorunda olan annesinin yakarışlarına tercüman olmaktadır. Annesinin başını yerden kaldırarak onunla ilgilenememesinin, ayakkabılarının bağının çözüldüğünü fark edemeyişinin bir isyanıdır. Ben buradayım, annem burada, biz buradayız demektedir. Burada sadece anne ve çocuğun yakarışı değil, tüm Anadolu insanının yakarışı, hayatının bir kesiti sunulmaktadır. Yani yine genel bir köy insanının hayatına sesleniş vardır burada. Eller yine çalışmanın verdiği kuvvetlilikle kalınlaşmış ve kemikleşmiştir. Zamana ve yaşamının zorluklarına direnen, göğüs geren, yıkılmamaya, pes etmemeye, her şeye rağmen ayakta kalacağının mesajını verir. Buradaki ana tema kadının çalışması, bu çalışma olgusuyla birlikte oluşturulan sonuçlardır.

Zamanın tanığıdır çocuk. İzleyiciye yardım isteyen gözlerle bakarak çaresizliğinin, isyanının, sahipsizliğinin şeklini gözler önüne sermektedir. Gökyüzü; umuttur, sonsuzluktur. Şimdi de karşımıza umuda ve sonsuzluğa ulaşmak isteyen bir kadın olarak çıkıverir.

Gökyüzünün beyazıyla, kadının saçındaki beyaz renk birbirine yakındır. Günal, desen tadında gerçekleştirmiştir çalışmalarını. Figürler oldukça kütleli, hacimsel, fark edilir bir şekilde resmedilmiştir. Yere paralel oturtulan çocuk dikey yerleştirilmiş anne ile şekilsel zıtlığı paylaşır. Önde, açık renkten arkaya doğru ileriye gidişi, derinliği simgeleyen bir renk perspektifiyle karşılaşırız.

Renkler toprak renkleridir. Bulunduğu, yaşadığı, emek verdiği toprağın renkleridir. Kahverengi tonları saçlarda, kazma sapında, kazmada, çocuktaki saçta, kıyafette, toprakta, arkada kullanılan mekânda görülür. Kadının ayakkabısının rengiyle, çocuğun kıyafetinin, kazmanın rengi aynıdır. Bu renkleri, birer nokta olarak kabul ettiğimizde, noktaları birleştirirsek bir üçgen çıkacaktır. Simetrik olarak renkler yerleştirilmeyerek, başka bir deyişle zıtlık oluşturularak denge sağlanmış olur. Kadının kıyafetindeki sarı tonu ile çocuğun önlüğündeki sarı tonu aynıdır. Çocuğun saçına vuran ışık kısmında da sarı tonu vardır ki bu ton diğer yerlerde kullanılan sarı renklerden biraz daha koyudur. Pütürlü bir yüzey kullanmasındaki amaç, toprağın çalışmalarındaki ana öğeyi oluşturmasındandır.

Toprak, biz var olamasak da yaşamımızın her noktasında yerini alır. Başka bir anlamda, topraktan geldik, toprağa gideceğiz izlenimiyle toprağın ne kadar kutsal olduğu vurgulanmaktadır.



Res.42: "Köylüler", t.ü.y.b.

5.18. Osman Zeki ORAL
(Karadeniz Ereğlisi 1925)

Osman Zeki'nin resimlerine baktığımızda insan ve mekanı birlikte ele aldığını görürüz. Figürleri, resmin içerisindeki öğelere dengeli bir şekilde yerleştirerek gözle görülür bir bütünlük sağlamış olur.

Şekiller arasındaki diagonel ilişkiler de bu düşünceyi destekler.

Ressam, içinde bulunduğu, gözlemlediği o anı sanatçı duyarlılığıyla resmeder. Soğuk renk ağırlıklı çalıştığını görürüz. Renksel dengeyi, sıcak renkleri resmin belirli yerlerine yayarak, açık koyu değerler desteğiyle gerçekleştirmiştir.



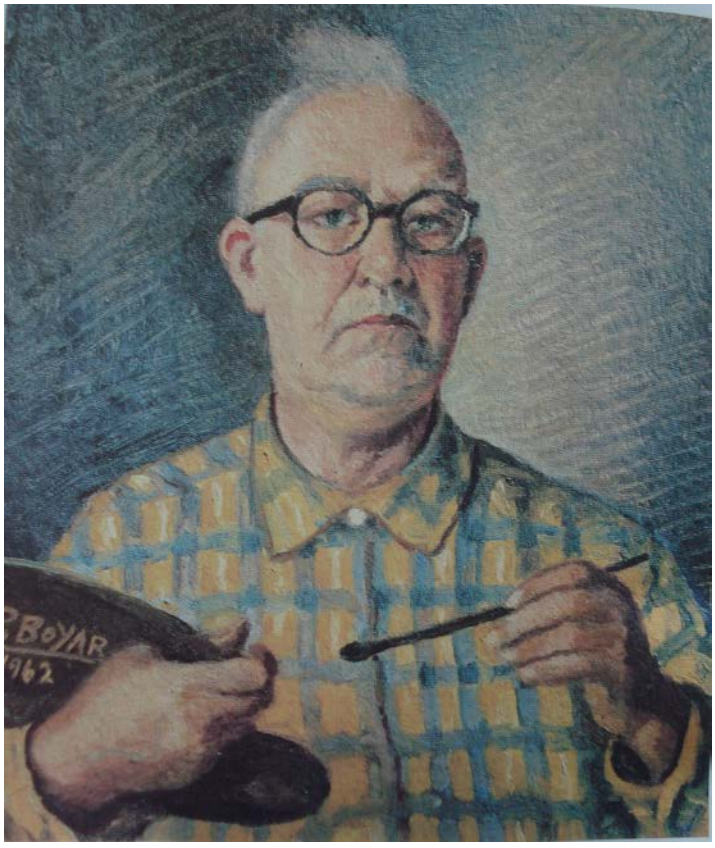
Res.43: t.ü.y.b

Ön plandaki tekne daha net ve koyu renklerle yapılarak soğuk renk kullanılmasına rağmen önde ve yakın hissi yaratır. Uzaktaki figürler daha küçük, yakındakiler daha büyük resmedilerek derinlik, ön-arka ilişkisi sağlanmış olur. Kumdaki dalgalanmalar resme hareketlilik kazandırmıştır. Ayrıca arka kısımda yer alan denizdeki dalgalanmalar da kumdaki dalgalanmaları desteklemektedir.

5.19. Pertev BOYAR
(İstanbul 1897-İstanbul 1981)

Sanatçının çalışmalarına baktığımızda, birçok konuyu çalıştığını görürüz. Kullandığı figürlerdeki portre etkilerine baktığımızda, atölye etkisinden kurtulamadığını görürüz.

Portrede kullandığı ışık bir tek yönden gelmektedir. Bazı resimlerinde bu ışık yer yer dağılmıştır ve hacim etkisini yaratır.



Res.44: "Otoportre", t.ü.y.b.

Yine portrelerinde yaşamın kesiti, anını yansıtmaktan ziyade atölyedeki poz veren model görünümünü yansıtır. Gerçekçi üslupta çalışmasındaki sebep, maddenin özünü daha iyi kavramak, rengi daha iyi yansıtmak isteme çabasından kaynaklanabilir. Renk ilişkilerine bakıldığında, açık koyu renk değerlerinin düzenli bir şekilde dağıldığını görürüz. Figürler bazen elleri ve kolları değişik şekillerde

resmedilerek bir hareketin oluşturulmasına sağlanılmış bazen de poz veren model izleyiciye bakarak yüzündeki anlamı da ressamın aksettirmesine çalışmıştır.



Res.45: "Portre", t.ü.y.b.

Buradaki şapkalı kadın portresinde de bu şekilde uygulanmıştır. Koyu renk dengesi daha hakimdir. Fon, açık renk yapılarak, hem figürün daha çok öne çıkması hem de anlaşılması sağlanmıştır. Işık belli bir yerden keskin bir şekilde gelmektedir.

Resimdeki durağanlık, şapkayla kırılmaya çalışılmış olabilir. Fonda kullanılan renklerden figürün yakasına da kullanılması, yine resimde dengeyi ve tamamlayıcılığı sağlayan öğelerdendir.

Konu olarak bakıldığında, kadının sıradan bir kıyafetle değil de iş yaşamında kullandığı bir kıyafetle karşımıza çıkmış olabileceğini düşünebiliriz. İş yaşamı veya özel yaşamında kendisine gösterdiği özen, toplumdaki yerini belli etmeye çalışması gibi düşüncelerde söylenebilir.

5.20. Rüstem AVCIL
(Trabzon 1912)

Avcıl, realist çalışan, klasik ekol kurallarına bağlı bir sanatçıdır. O paletine hakim, aydınlık ve parlak renklerde, gerçekçi bir renkçi sanatçıdır. Empresyonist denemeleri de vardır ve bunlar da başarılıdır. Özellikle hamasi konularda kompozisyonlar meydana getirmiş bulunan sanatçı daha çok peyzaj ve natürmort konularıyla ilgili eserler vermiştir.

Avcıl'ın çalışmalarına baktığımızda, Batı sanatında kullanılan "Vanitas'dan" etkilenmiş olabileceğini söyleyebiliriz. Özellikle kekliği ele aldığı konularında bunu daha belirgin olarak görmekteyiz.

Buradaki keklikler dağınık bir şekilde, belki de yaşam alanlarında ölü bir şekilde resmedilmişlerdir. Ölüm sebepleri pek belirgin değildir.



Res.46: Rüstem Avcıl "Keklikler", t.ü.y.b. 37.5x 50 cm

Fakat ortamdaki dağınıklığa bakarak, başka bir hayvanın saldırısına uğramış olabileceği fikri edinilebilir. Ya da salgın bir hastalık kurbanı olmuş olabilirler.



Res.47: Rüstem Avcıl, “Keklikler”, t.ü.y.b. 35.5x50 cm

Buradaki kuşlara baktığımızda da ayaklarından bağlanmış olmaları bilinçli bir şekilde kurban edilmiş olabileceği izlenimini yaratabilir. Dağınık bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Yere yaklaştıkça kompozisyonda yığılmalar görülmektedir. Sadece bir alana bilinçli bir şekilde yığılıyor gibidir. Üçgen bir kompozisyon izlenimini verir bize.

Kullanılan renklerde açık koyu dengesi belirgin bir şekilde görülür. Kuşların kanatlarındaki geometrik şekilsel değişimler de resimdeki denge unsurunu gerçekleştiren öğelerdendir.

Işıkta kullanılan açık renk dengesi, fonda da kullanılarak resimde bir bütünlük sağlanmaya çalışılır.

5.21. Sabiha BOZCALI
(1903-1988)

Doğum ve ölüm tarihleri bazı kaynaklarda farklı verilmektedir. İlk kadın ressamlarımızdan olan Bozcalı, figüratif ve natürmort çalışmalarına ağırlık vermiştir. Paletinde zengin renk kullanımına dikkat ettiğini görüyoruz. Özellikle natürmortlarında doğanın renklerini zengin bir şekilde kullanmaya çalışmıştır.

Bozcalı'nın bu çalışmasının renkli örneği bulunamamıştır. Bu yüzden, şekilsel itibariyle birtakım değerlendirmeler yoluna gidilecektir.



Res.48: Kendi portresi ve Atatürk'ün resmi önünde

Bozcalı resimlerinde kadın imgesini, o zamanın özelliklerini kadının gerek objesinde gerekse kıyafetlerinde kullanarak yansıtmaya çalışır.

Buradaki kadının bakışı, kendine güvenen özgür ve iş sahibi olan bir kadın bakışıdır diyebiliriz. Şapkanın ve atkının hareketli bir şekilde yansıtılması, resimde devamlı bir devinimi sağlamaya yardımcı olur.



Res.49: "İncirler", t.ü.y.b.

Bu çalışmasına baktığımızda da incirleri hem gerçek incir görüntüsünde yansıtmış, doğal şekline bağlı kalmış hem de biraz doğal renginden dışına çıkmış olarak görebiliriz.

Hepsi aynı boyutta görünür. Fakat aralarında boyut farklılıkları vardır. Bu farklılıkla denge ve derinlik, mekan ilişkisi oluşturulmaya çalışılır.

İncirlerin üzerindeki dokulara kadar ayrıntılar yapılmıştır. Kumaşın hareketliliği ile bu ayrıntılardaki hareket, bir bütünlük ve devinim sağlar.

Kumaşın rengi soğuk yapılarak incirlerin altına yerleştirilmiş hissini daha çok verir. Sıcak renklerle resmedilen incirler, bize daha yakınmış görüntüsünü verir.

Arkadaki incirler daha soğuk renklerle yapılmıştır. Bu da yine mekanda derinliği, ön arka ilişkisini sağlayan öğelerdendir.

Aralarındaki geometrik ilişkiler de resimde devamlılığı sağlayan yardımcı öğelerden olmuştur. İncirlerin tam dairesel olmayan formu, kareye yakın bir kompozisyonla dengelenmeye çalışılmış olabilir. İncirlerden birinin, açılmış bir şekilde resmedilmesi, simetrikliği bozmaya yardımcı olmaya çalışmış olabilir. İncirlerin saplarının da değişik yönlerde resmedilmesi, asimetrikliği kıran öğelerden olabilir.

O anda yenmeye hazır olarak masaya koyulmuş bir incir gurubu olarak adlandırılabilir. Ressam belki de bilinçli bir şekilde atölyesinin bir köşesine çizmek için özellikle yerleştirmiştir. Ya da masaya koyduğu incirlerin şekilsel ve renksel bütünlüğü dikkatini çekerek onları resmetmesine sebep olmuş olabilir.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Günümüzdeki resim sanatımıza baktığımızda çok farklı anlayışlar gözlemlemekteyiz. 1960 yıllarında da farklı fikirler vardı. 1970'ler ve 1980'lerde de, bundan sonraki dönemlerde de çok farklı inişli çıkışlı anlayışlar, değişik fikirler benimsenmiştir. Bu şekilde olmasının en önemli sebeplerinden birisi de, sosyal, ekonomik, politik, kültürel hareketlilikler ve değişimlerdir.

Sanatçı, resmini yaparken yapacağı resmin bir anlamı olmalıdır. Bir konusu, sanat adına, estetik adına bireylere ve topluma vereceği bir mesajı olmalıdır. Çevremizdeki her varlığın bir biçimi, görünümü, yapısı vardır. Bize düşen, bunların farkına varmak ve kendi mesajımızı, savunumuzu, yansıtmak istediğimizi sanat aracılığı ile yansıtmamızdır.

Nesnelere ve figüre baktığımızda yüzeysel bir şekilde bakmamalıyız. Anlamını, içeriğini iyi çözümlemeye çalışmalıyız. Ancak o zaman gerçekten bir resme bakmış olmanın hazzını duyarız.

Her sanatçı döneminden etkilenmiş, bunu yapıtlarına da yansıtmıştır. Belirgin olarak görülen bu farklılıklar, ressamın sanat anlayışını da etkilemiş ve daha derinlikli bir şekilde konularını ele almasını, resimde kullandığı öğelerde daha tutarlı ve dikkatli olmasını sağlamıştır. Bu sayede, estetik değerlere bağlı ve daha resimsel, nitelikli çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak; 20 yıllık bir süreyi içeren 1960-1980 yıllarını kapsayan araştırmamız göstermektedir ki başta görsel sanatlar ve diğer sanat alanlarında birey ve toplum adına önemli gelişmeler olmuştur. Türk Resim sanatı içinde özenle incelenmesi gereken bu dönemden sonraki gelişmeleri anlamada alt yapı oluşturarak ve daha sonraki dönemlere ilişkin resim sanatında oluşan değişim ve dönüşümlerin neden-sonuç ilişkilerine ışık tutacaktır. Sevindirici olan; 1960 – 1980 yılları arasındaki bu çok önemli dönem; başta resim sanatçıları, sanat tarihçilerimiz, sanat

eleştirmenleri ve üniversitelerde görev yapan tüm bilimsel kadroların dikkatinde olup; yeni çalışmalarla daha da aydınlanacak, Türk Resim sanatı ve sanatçılarının önünü aydınlatacaktır.

KAYNAKLAR

1. Arzen Nejdet Jale,*Nedret Sekban,*Evin Sanat Galerisi Yayınları,
2. Ashton Dore, *Picasso Konuşuyor,* Ütopya Yayınevi,İstanbul 2001
3. Ayan Aydın, *Syshipos'un direnci 35.sanat yılı retrospektif sergisi*,Türkiye İş Bankası Yayınları,İstanbul 2007
4. Berk Nurullah, Gezer Hüseyin, *Elli Yılın Resim Ve Heykeli,*İş Bankası Yayınları,İstanbul 1973
5. Berger John,*Görme Biçimleri*,Bs.12,Metis Yayınları,İstanbul 2006
6. *Boyar Pertev*,Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayınları,İstanbul 2002
7. Camus Albert, *Sanatçı Ve Çağı,Bilgi Yayınevi,İstanbul*
8. Elibal Gültekin, *Şeref Akdik,Hayatı,Sanatı Ve Eserleri,*
9. Ergüven Mehmet,*Yoruma Doğru*,Yapı Kredi Yayınları,İstanbul 1992
10. Ersoy,Ayla *500 Türk Sanatçısı,*Akdeniz Yayıncılık,İstanbul 2004
11. Eyüboğlu Bedri Rahmi, *Resme Başlarken,*Bilgi Yayınevi,Ankara 1986
12. Ergüven Mehmet, *Görmece,*Bs.1,Metis Yayınları,İstanbul 1998
13. Fıscher Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, Bs.1,De Yayınevi, İstanbul 1968
14. Galeri B Koleksiyonu Kataloğu
15. Giray Kıymet, *Hikmet Onat,*Yapı Kredi Yayınları,İstanbul 1995
16. Giray Kıymet, *Mahmut Cuda,*İş Bankası Yayınları,İstanbul 1982
17. Giray Kıymet,Türkiye İş Bankası Resim koleksiyonu,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
18. Gogh Van *Theo'ya Mektuplar,*Yapıkredi Yayınları,İstanbul 2004
19. İperoğlu Metin Gül, *Feyhaman Duran Resme Adanmış Bir Yaşam,*Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, Ankara 2002
20. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu*,İstanbul büyükşehir belediyesi kültür işleri daire başkanlığı Yayınları,İstanbul 1991
21. Josef Gombrich, Ernst Hans, *Resimde Anlam Sorunu,* Kabalcı Yayınevi 1995
22. Leppert Richard,*Sanatta Anlamın Görüntüsü,*Bs.2,Ayrıntı Yayınları,İstanbul 2009
23. May Rollo, *Yaratma Cesareti,* Bs.9,Metis Yayınları, İstanbul 2005

24. M. Erinç Sıtkı *Resmin Eleştirisi Üzerine,* Hil Yayınları,İstanbul 1995
25. Kuban Doğan, *Sanat Tarihimizin Sorunları,*Çağdaş Yayınları,İstanbul 1975
26. Oktay Ahmet, *Resim Yazıları, Birinci basım,Bilim Sanat Galerisi,İstanbul 2002*
27. Özsezgin Kaya*, Aslıer Mustafa, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. 4., Tiglat Yayınları, İstanbul 1989
28. Özsezgin Kaya,*Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi,*Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanb Tansuğ Sezer,*Türk Resminde Yeni Dönem*,Bs.4 ,Remzi Kitabevi 1995ul 1998
29. .Özsezgin Kaya,*Ayhan Türker Bir İstanbul İzlenimcisi''*
30. Sağbaş İbrahim,*Biçim İçerik İlişkisine Bakış Şekli,*Y.lisans tezi,Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı,İstanbul 1990
31. Suçkov Boris,*Gerçekçiliğin Tarihi*,Bs.1,Adam Yayınevi,İstanbul 1982
32. Thomson George,*İnsanın Özü*,Bs.3,Payel Yayınevi,İstanbul 1987
33. Toros Taha,*İlk Kadın Ressamlarımız,*Ak Yayınları, İstanbul 1988
34. Tunalı İsmail,*Sanat Ontolojisi*,İnkılap Kitabevi,İstanbul 2002
35. Türk Ressamları Dizisi,Yapıkredi Yayınları
36. Wölfflın Heınrıch,*Sanat Tarihinin Temel Kavramları,*Bs.1,İ.Ü Edebiyat Fakültesi
37. Yayınları,İstanbul 1973
38. Yaman Yasa Zeynep,*Kayıt,*Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası,Ankara 1993
39. Ziss Avner,*Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Birliği Estetik,*De Yayınevi,İstanbul 1984
40. http://www.genckafe.net/forum/biyografi/21252-sabiha-bozcali-1903-1998-a.html
41. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=718
42. http://lebriz.com/Default.aspx?bhcp=1
43. http://www.sanalmuze.org/
44. http://www.msgsu.edu.tr

NAZAN DİZEN

1982 yılında İstanbul/Okmeydanı'n da doğdu.

İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladı.

2003 yılında Dumlupınar Üniversitesi M.Y.O Pazarlama bölümünden mezun oldu.

2008 yılında Abant İzzet Baysal Üniversitesi Resim-iş Öğretmenliği Resim Anasanat bölümünü bitirdi.

2008 yılında Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-iş Öğretmenliği Resim Anasanat Dalı bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı.

Katıldığım Sergiler:

Lions kulübü "öğretmenler günü" konulu liseler arası resim yarışması üçüncülük ödülü /1999 İstanbul
Abant İzzet Baysal Üniversitesi'n de gerçekleştirilen birçok okul sergisi/2004-2008 Bolu
Mehmet Yücetürk kültür merkezi karma resim sergisi/2007 Bolu
Çukurova Üniversitesi resim yarışması sergisi /2006 Adana
Kültür Ve Turizm Bakanlığı "Esere ve emeğe saygı"konulu resim yarışması sergisi/ 2008 Ankara-Kayseri-İzmir
Çanakkale kaymakamlığı''Çanakkale Kahramanı Havranlı Kocaseyit'' konulu resim yarışması sergisi /2009 Çanakkale
Trakya Üniversitesi yükseklisans öğrencileri resim sergisi/ 2009 Edirne
Feminart Uluslar arası ''Kadın tuvalinde su ''konulu sanat festivali kapsamındaki resim sergisi /2009 Trabzon
Çanakkale Kara Ve Deniz Savaşları konulu resim yarışması sergisi /2009 Çanakkale
Çorlu Kültür Ve Sanat Derneği ''Türkiyem''konulu resim yarışması sergisi/2010 Çorlu
Güzelliğin çoğaltılması sokak sergisi/ 2010 İstanbul
Deniz Müzesi Sanat Galerisi karma resim sergisi/ 2010 Beşiktaş- İstanbul
Fabrikart''biçimde aşk''konulu uluslar arası resim festivali sergisi/Kapadokya 2010
Trakya Üniversitesi yükseklisans öğrencileri karma resim sergisi/İstanbul Natulius alışveriş merkezi/ 2011 İstanbul