

**1980'DEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ
TÜRK RESMİNDE KENT İMGESİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

Nuri ÖZÇELİK

Eskişehir 2019

1980'DEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KENT İMGESİ

NURİ ÖZÇELİK

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Rıdvan Coşkun

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Aralık 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Nuri ÖZÇELİK'in “1980’den Günümüze Çağdaş Türk Resminde Kent İmgesi” başlıklı tezi **14 Kasım 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Rıdvan COŞKUN

Üye : Prof. Şemsettin EDEER

Üye : Doç. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI

Üye : Doç. Dr. Oktay KÖSE

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Gülçin KARACA

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

1980'DEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KENT İMGESİ

Nuri ÖZÇELİK

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık 2019

Danışman: Prof. Rıdvan Coşkun

Bu araştırmada, başta süreli yayınlar ve kitaplar olmak üzere birçok kaynak araştırılmış, araştırmanın doğru ilerlemesine yardımcı olacak kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırmanın ilerleme sürecinde yazarın öznel yorumlarının da katılımının sağlandığı bir süreçle konu itibariyle daha açıklayıcı olacağı düşünülmüş yer yer görseller ile desteklenen bir oluşum süreci izlenmiştir. Çalışmanın genel yapısı Türkiye’de 1980’li yıllardan günümüze kadar değişen, dönüşen kentlerin görsel düzlemde oluşturduğu görüntüler, ortaya çıkan kent görünüşleri, bunların nitelikleri ve niceliklerinin araştırılması ve bu oluşan görsel izlerin karakterleri ile çağın sanatçısını etkilemesi, nasıl etkilediği ve de bu etkilenim sürecinde 1980’li yıllardan günümüze tarihlenen süreçte eserler üreten Türk ressamların eserlerinde ele alınış şekli ile ilgilenmiştir. Araştırmanın birinci bölümünde; 1980’lerden, 90’lara kadar olan süreçteki toplumsal dinamikler, kültürel değişimler ve kentsel görünüşler irdelenmiş, içinde bulundukları sanatsal ortam ile ilişkilendirilerek, dönemin ressamlarının kentsel görünüşleri resimlerinde kullanım süreci ele alınmıştır. İkinci bölümde; 1990’lı yıllar ile birlikte değişen kentlerimiz, kentin fiziki yapısındaki yaşanan dönüşümler ve dönemin sanatçıların eserlerinde plastik süreçte kentin nasıl ele alındığı irdelenmiştir. Üçüncü bölümde ise oluşan teknolojik değişimlerle, yaşanan toplumsal dönüşümlerle, bireyin içinde yaşadığı kentlerin de günümüzdeki hale nasıl geldiği açıklanmış, oluşan kentsel dinamiklerin görsel düzlemde 2000’lerden günümüze uzanan sanatçıların yapıtlarında ele alınışı incelenmiştir. Son bölüm olan, dördüncü bölümde ise araştırmacının eserlerine kentsel görünüşlerin nasıl yansıdığı ve araştırma çerçevesinde irdelenen sanatçıların plastik süreçlerinin araştırmacının kişisel sanat hayatına etkileri ve faydaları incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kent, Sanat, Dönüşüm, Değişim, Sanatçı

ABSTRACT

URBAN IMAGE IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING FROM 1980

Nuri ÖZÇELİK

Department of Art

Anadolu University, Graduate School of Fine Art Institute, December 2019

Supervisor: Prof. Rıdvan Coşkun

In this research, many sources, especially periodicals and books, have been searched and the resources that have been used to help the research move forward have been utilized. In the process of the research, a formation process which was supported by visuals was observed in places where the subjective interpretations of the author were also included. The overall structure of the study, ranging since the 1980s in Turkey, the images created by transforming urban visual plane, the resulting city views, to investigate their nature and quantity, and it consists of visual traces affect the artist's age with the characters, how they affect and in this affected the process in 1980 He has dealt with the way in which Turkish painters who produce works in the process dated from the 18th century to the present day are handled in their works. In the first part of the research; The social dynamics, cultural changes and urban appearances in the period from 1980's to 90's were examined, and the process of using the paintings of the period's painters in relation to the artistic environment was examined. In the second part; Turkish cities which changed with the 1990's, the transformations in the physical structure of the city and how the city was handled in the plastic process in the works of the artists of the period were examined. In the third part, the technological changes, social transformations and how the cities in which the individual lives have become today are explained, the visual dynamics of urban dynamics are examined in the works of artists from 2000's to today. In the last part, in the fourth part, how the urban views are reflected in the works of the researcher and the effects of the plastic processes of the artists examined on the personal life of the researcher are explained.

Key Words: City, Art, Transformation, Change, Artist

TEŞEKKÜR

Bu tezi yazarken araştırmalarımda danışmanım olarak derin bilgisini ve tecrübesini benden esirgemeyen, bana her aşamada yol gösteren Sayın Prof. Rıdvan Coşkun hocama sonsuz teşekkür ediyorum. Önceki eğitim süreçlerimde olduğu gibi sanatta yeterlilik eğitimi sürecimde maddi, manevi desteğini eksik etmeyen canım aileme teşekkür ediyorum. Ve sevgili meslektaşım, sanatçı, biricik eşime Deniz Elmas Özçelik'e her aşamada bana gücünü ve desteğini hissettirdiği için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Tarih : 14.11.2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza

Öğrencinin Adı Soyadı

Nuri Özçelik

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 1980'LER TÜRKİYE'SİNDE KENT GÖRÜNÜMLERİ VE RESSAMLARIN ESERLERİNDE KULLANIMI	3
1.1. 1980'li Yıllarda Sosyo-Kültürel Yapı ve Kentleşme	3
1.2. 1980'lerde Değişen Sanat Ortamı Ve Teknolojik Gelişmeler	8
1.3. 1980'li Yılların Kent Görünümlerinin Resim Sanatındaki Ele Alınışı ...	12

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE'DE 1990-2000'Lİ YILLAR ARASINDA KENTLERİN FİZİKSEL DURUMU VE RESİM SANATINDAKİ KULLANIMI	33
2.1. 1990'larla Birlikte Küreselleşen Kentler ve Yaşanan Değişimler	33
2.2. 1990'lı Yıllarda Plastik Sanatlardaki Genel Ortam	35
2.3. 1990'lı Yıllar Ressamları ve Kentsel Öğelerin Plastik Sanatlardaki Yeri	37

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRKİYE’DE 2000’Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE DEĞİŞEN, GELİŞEN, AYRIŞAN KENTLER VE TÜRK RESİM SANATINA PLASTİK BAĞLAMDAKİ YANSIMALARI	55
---	-----------

3.1. 2000’lerden Günümüze Kültürel Ortam ve Kentsel Alanda Yaşanan Değişimler	55
--	-----------

3.2. 2000’lerden Günümüze Türk Sanatında Plastik Alanda Yaşanan Değişimler ve Plastik Süreçlerinde Kentsel İmgeleri Kullanan Sanatçılar	59
--	-----------

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ARAŞTIRMA PARALELİNDE ÜRETİLEN ÇALIŞMALAR	91
SONUÇ	98
KAYNAKÇA	100

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Ahmet Neftçi, 1980’lerin sonuna doğru gelişen Zincirlikuyu iş bölgesi, Fotoğraf	5
Görsel 1.2. Anonim, 1950’li yılların ilk gecekondü yerleşimleri, Taşlıtarla, İstanbul, fotoğraf	6
Görsel 1.3. Sarkis, “Çaylak Sokak”, Enstalasyon, 1986	9
Görsel 1.4. Canan Beykal , “İzmler,” Duvar kağıdı üzerine tampon baskı, sesli entalasyon, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Fotoğraf: İsa Çelik, Sanatçının izniyle, 1981.....	11
Görsel 1.5. Burhan Doğançay, “Mimar Sinan”, 166 cmx368 cm, Tuval üzerine akrilik boya, kolaj, fümaj, 1987, Erol Aksoy Koleksiyonu, İstanbul	14
Görsel 1.6. Hamit Görele, “Ayasofya”, 80 cmx100 cm, Tuval üzerine yağlı boya	14
Görsel 1.7. Erol Akyavaş, “Düşük Şehir-1”, 120 cmx224 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 1982	15
Görsel 1.8. Matrakçı Nasuh, “İstanbul ve Galata”, 31 cmx22 cm, Minyatür, beyan-ı menzil-i sefer-i irakeyn, İ.Ü. Kitaplığı, 1538	16
Görsel 1.9. Mevlut Akyıldız, “Saraydan Kız Kaçırma”, 114 cmx146 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1988.....	17
Görsel 1.10. Mevlut Akyıldız “Tenekeden Teyyare”, 114 cmx146 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1989.....	17
Görsel 1.11. Adnan Çoker “Soyut Mudanya”, 49 cmx42 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1952	18
Görsel 1.12. Adnan Çoker, “Simetri 86”, 130 cmx162 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 1986, Sema ve Barbaros Çağa Koleksiyonu.....	20
Görsel 1.13. Devrim Erbil, “Bir Anadolu Kasabasında Yaşantılar Üzerine Çeşitlemeler”, 125 cmx110 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1977.....	22

Görsel 1.14. Devrim Erbil “İstanbul”, 60 cmx80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1980, Berrin ve Erdem Onur Koleksiyonu.....	24
Görsel 1.15. Naile Akıncı “Eyüp”, 73 cmx116 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1986, Nilüfer ve Veli Boran Koleksiyonu.....	25
Görsel 1.16. Naile Akıncı “Eyüp”, 100 cmx65 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1987, İzmir Devlet Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu	26
Görsel 1.17. Naile Akıncı “Eyüp”, 100cmx65cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1987, Ankara Devlet Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu	26
Görsel 1.18. Turan Erol, “Altındağ 1”, Tuval üzerine yağlı boya, 148 cmx104 cm, 1982-1994, Özel Koleksiyon.....	29
Görsel 1.19. Turan Erol, “Altındağ 2”, Tuval üzerine yağlı boya, 148 cmx104 cm, 1982-1994, Özel Koleksiyon.....	29
Görsel 1.20. Fethi Arda, “Gecekondular ve Apartmanlar”, Tuval üzerine yağlı boya, 80 cmx100 cm, 1975, Özel Koleksiyon.....	30
Görsel 1.21. Fethi Arda, “Ev”, Tuval üzerine yağlı boya, 40 cmx35 cm, 1984, Özel Koleksiyon	31
Görsel 2.1. Salih Zeki, “Kentte Yağmur”, Tuval üzerine yağlı boya, 1990	40
Görsel 2.2. Gül Derman, “Bakır Gemi”, 91 cmx91 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1991	41
Görsel 2.3. Şadan Bezeyiş “İstanbul, Çarşı, Köprü”, 120 cmx110 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1992.....	42
Görsel 2.4. Bülent Şangar, “Kurban”, 240 cmx170 cm, Tuval üzerine serigrafı, 1994	43
Görsel 2.5. Hakan Gürsoytrak, “Harabet, Muhabbet Fıçı Bira”, 77 cmx97 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998	48
Görsel 2.6. Hakan Gürsoytrak, “Birisi var”, 100 cmx120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998	49
Görsel 2.7. Mustafa Pancar, “İsimsiz”, 140 cmx200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003	50
Görsel 2.8. Mustafa Pancar, Tuval üzerine yağlı boya, 1999	50
Görsel 2.9. Antonio Cosentino, Tuval üzerine yağlı boya, 1999	51
Görsel 2.10. Antonio Cosentino, “Haus”, Tuval üzerine karışık teknik, 2008	52

Görsel 2.11. Antonio Cosentino, “Bomonti 1”, 80 cmx120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003	53
Görsel 2.12. Murat Akagündüz, Tuval üzerine yağlı boya, 1998	54
Görsel 2.13. Akagündüz, “Aksaray İski”, 89 cmx116 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001	54
Görsel 3.1. Anonim, İstanbul 2000’li yıllar, fotoğraf	57
Görsel 3.2. Anonim, İstanbul, Mecidiyeköy, Trump Towers A.V.M. ve çevresi, fotoğraf	58
Görsel 3.3. Anonim, İstanbul 2000’li yıllar, Anadolu yakası, Ataşehir bölgesi, fotoğraf	58
Görsel 3.4. Serkan Özkaya, “Pastacı Yamağı kız”, boyutlar değişken, karışık malzeme (elyaf, strafor, yumurtalar, akrilik boya), Fotoğraf: Barış Özçetin, Sanatçının ve Galerist’in izniyle, 2006.....	60
Görsel 3.5. Murat Akagündüz, “Cennet-Cehennem”, Galeri Mana, 2012	61
Görsel 3.6 Eric Göngrich, “Yeni İstanbul”, Fotoğraf: Serkan Taycan, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, 2005	62
Görsel 3.7. Mustafa Duymaz, “Define”, 130 cmx130 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2014	65
Görsel 3.8. Mustafa Duymaz, “Panokent”, Tuval üzerine karışık teknik, 2011	66
Görsel 3.9. İrfan Önürmen, “Arşiv 6-Yeni İstanbul Manzarası 1”, 2008	67
Görsel 3.10. İrfan Önürmen, “Figür No.21”, 195 cmx145 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2002	68
Görsel 3.11. İrfan Önürmen, “Figür No.19”, 196 cmx154 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2000	69
Görsel 3.12. Canan Tolon, “Glitch 2”, 140 cmx180 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007, Tim ve Nancy Howes Özel Koleksiyonu	70
Görsel 3.13. Canan Tolon, “Refleks 21”, 30 cmx30 cm, Ahşap üzerine yağlı boya, 2012	73
Görsel 3.14. Altan Çelem, “İsimsiz”, 150 cmx190 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2010	75

Görsel 3.15. Altan Çelem, “Nişantaşı”, 150 cmx130 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2010	76
Görsel 3.16. Rüçhan Şahinoğlu, “Dışarıda”, Tuval üzerine akrilik boya, 2011	78
Görsel 3.17. Semih Zeki, “Brüt”, 200 cmx160 cm, Tuval üzerine karışık teknik	79
Görsel 3.18. Aslı Vural, “Metropolis 5”, 90 cmx140 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2014	81
Görsel 3.19. Ceren Oykut, “Lego”, Kağıt üzerine karışık teknik, 2009	82
Görsel 3.20. Nalan Yırtmaç, “Halkalı TOKİ”, Tuval üzerine karışık teknik, 2011	83
Görsel 3.21. Emre Tandırlı, “Mega Rüya”, Tuval üzerine yağlı boya, 2012.....	84
Görsel 3.22. Nuri Kuzucan, “Yüzleşme”, 190 cmx200 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2013	86
Görsel 3.23. Nuri Kuzucan, “Gözetleme”, Tuval üzerine karışık teknik, 2011.....	87
Görsel 3.24. Seydi Murat Koç, “No:16”, 140 cmx100 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2010	88
Görsel 3.25. Burcu Perçin, “İsimsiz”, 235 cmx170 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2012	89
Görsel 4.1. Nuri Özçelik, “İnşaatta”, 35 cmx50 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2009	92
Görsel 4.2. Nuri Özçelik, “Antenler”, 35 cmx50 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2009	92
Görsel 4.3. Nuri Özçelik, “İnşaat”, 90 cmx130 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2011	93
Görsel 4.4. Nuri Özçelik, “Zorlu Yerleşkesi”, 50 cmx70 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2013	94
Görsel 4.5. Nuri Özçelik, “İsimsiz”, 100 cmx100 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2016	95
Görsel 4.6. Nuri Özçelik, “İsimsiz”, 100 cmx100 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2017	96

GİRİŞ

Bu çalışmada mimari yapılanmalarıyla, yerleşim biçimleriyle, içinde barındırdığı, sosyal, kültürel, politik mekanlarıyla, mekanlarının tasarımlarıyla, kamusal alanlarıyla toplumsal yaşamın oluştuğu alanlar olan kentler, 1980'lerden günümüze kadar olan bir periyotta ele alınmıştır. Bu ele alış sürecinde kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında, toplumsal hayatın yer aldığı, evler, devlet mekanları, kamu kurumları, sivil mekanlar, parklar, ibadethaneler, ticarethaneler ve bütün bunların fiziksel ve görsel bağlamda değişimleri, dönüşümleri araştırılmış, kentleşme dinamikleri incelenmiş ve kent imgesinin oluşumunun yapısal özellikleri analiz edilmiştir. Çalışma kapsamında çıkarımlar yapılırken, Türkiye'deki kentlerin Bizans, Selçuklu, Osmanlı gibi medeniyetlerin kalıntılarını hangi şekilde barındırdığı, Cumhuriyet'in ilanından bugüne kentlerin nasıl değişime uğradığı ve günümüzdeki karma yapıya hangi aşamalardan geçerek ulaştığı göz önünde bulundurularak resim sanatı açısından değerlendirmeler yapılmıştır. Kentlerin değişimi ve dönüşümü 1980'lerden günümüze ele alınırken, kent görünümlerine etki eden geçmiş dönem yapıları ve güncel etkilerinin resim sanatı ile ilişkisi incelenmiştir.

Araştırma kapsamında görüleceği üzere; yaşayan sosyal bir platform olan, mimari ve yapısal özellikleri açısından sosyolojik, psikolojik, kültürel süreçler karşısında her dönem, dönemin yapısına göre değişimlere uğramış olan kent, bütün bu sosyo-kültürel değişiklerle birlikte sanatın içinde bir etki alanı oluşturmuştur. Sanatçılar eserlerinde kent olgusu kavramlarını işlemiş bununla birlikte o kent kültürüne kent kavramına ait ipuçlarını da tarihsel süreç içerisinde sunan bir dil yaratmışlardır. Bu çalışmada kent imgesinin Türkiye'deki oluşumu, sosyo-kültürel, ekonomik, inançsal, psikolojik etkisi, etki süreçlerinde sanatçıların bunlarla kurmuş olduğu görsel diyaloglar ve bunun tarihselliği araştırılmıştır. Bu araştırmanın amacı 1980'li yıllardan günümüze kentlerin değişimi ve değişirken oluşan kentsel görünümünün ve mimari yapıların kimliklerinin resim sanatında görsel bir anlatımla karşılığını bulmasının, sanatçılarla kurduğu diyalogların yansımalarının araştırılmasıdır.

Araştırmanın içinde 1980'li yıllardan günümüze tarihsel süreç içinde oluşan değişim, dönüşümlerin, kent ve sanat ilişkisi üzerinden karşılıklı etkileşimine odaklanılmış, bu odaklanma sürecinde sanatın alanlarından biri olan resim sanatı üzerinden sorgulamalar yapılmıştır. Sanatın başka alanlarında da kentsel öğelerin etkisini görmemize rağmen, çalışmanın alanı, resim sanatıyla sınırlandırılmış olup,

1980’li yıllardan günümüze resim alanında kent kavramı ile ilişkili eserler üreten sanatçılar ele alınmıştır. Ressamların eserleri ele alınırken karşılaştırma, örnekleme, atıfta bulunma yöntemleriyle saptamalar yapılmış, yorumlamalara gidilmiştir. Konu itibariyle araştırılan kaynaklar ışığında görsellere başvurularak tezin çerçevesinden sapmadan bu alanda eserler üreten ya da dönemsel olarak eserler üretmiş olan sanatçıların eserlerinin değerlendirilme süreci, bulunduğu dönem içerisindeki sanat anlayışı eşliğinde yapılarak, sanatçıların kişisel konu içeriğinde kentsel öğeleri kullanma sebebi çözümlenmiş, kullanım biçimi bağlamında plastik açıdan analizleri yapılmıştır. Araştırmanın temel amaçlarından biri kent kavramının ve anlamının bu tarihsel süreç içerisindeki ilişkilerini, görsel kodlarını ve buradan üretilen görsel imajlarını incelemektir. Bu çalışma alan uzmanlarına, okuyucuya 1980’den günümüze kadar kent ile ilgili oluşturulmuş eserlerin bir seçkisini sunmaktadır.

Konunun, okuyucu ve alanın uzmanları tarafından daha kolay anlaşılması için tez dört ana bölüm ve alt başlıklar şeklinde sunulmuştur. İlk bölümde 1980’li yılların kentsel görünümünün oluşumu ve ressamların eserlerine yansımaları ele alınmış, ikinci bölümde 90’lı yıllardaki kentleşme dinamikleri ve sanatçıların eserlerindeki yer alışı incelenmiş, üçüncü bölümde 2000’li yıllardan günele doğru kentlerimizin değişimi ve resim sanatındaki disiplinlerde hangi biçimlerde sunulduğu analiz edilmiş olup, dördüncü ve son bölümde ise araştırmacının çalışmaları incelenmiş ve tez sürecindeki araştırmaların etkisi analiz edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 1980'LER TÜRKİYE'SİNDE KENT GÖRÜNÜMLERİ VE RESSAMLARIN ESERLERİNDE KULLANIMI

1.1. 1980'li Yıllarda Sosyo-Kültürel Yapı ve Kentleşme

Türkiye 1980'leri çok ağır bir askeri darbeye karşılamıştır. 1975-1980 arasında cereyan eden toplumsal olayların sonuçları çok ağır olmuştur. Ordu yönetime el koymuş, 12 Eylül 1980 günü darbe gerçekleşmiştir. 1980 askeri darbesi binlerce insanın işkence görmesine, yüz binlerce insanın fişlenmesine, onlarca insanın idam edilerek öldürülmesine yol açan bir tarih olmuştur (Kahraman, 2013, s.40). Bu siyasi içerikli askeri darbenin ardından, sivil hükümet kurulmuş, dönemin hükümeti, 1983'te iktidar olmuş ve tüm kurumlarıyla 'devlet' tanımını değiştirmiştir (Girgin, 2014, s.2). 1980'li yıllar Türkiye'de girişimci kapitalizm ruhunun alabildiğine serpildiği ve her türden kanun ve yönetmeliğin, toplumsal uyum yasalarının, uluslararası sermayenin serbest ve güvenli dolaşımına cevap verecek şekilde düzenlendiği bir dönem olarak çıkar karşımıza, esasen bu dönem bir anlamda da Türkiye ekonomisinin çağdaş kapitalist sisteme eklemlenmesinin de başlangıcıdır (Kulahlıoğlu, 2014, s.68). Seksenli yıllar büyük küresel dönüşümlerin ortaya çıkmaya başladığı yıllar olmuş, bu dönemde birçok ülke ile birlikte Türkiye Cumhuriyeti içinde küresel bir kültür platformuna girişin başladığı süreçler meydana gelmiştir (Erzen, 2014, s.77).

Siyasal ve sosyal bağlamda genel olarak bakılınca; Turgut Özal Hükümeti, neredeyse 10 yılı bulan iktidar döneminde Türkiye'yi batıya ve dünyaya belirgin şekilde açmıştır, böylelikle Türk parasının artık yurt dışına çıkarılabilmesi, dergi ve çeşitli malların ithal edilebilmesi, ülkeye resim malzemesinden sanat tarihi kitaplarına, yabancı felsefe dergilerinden tenis racketlerine her şeyin getirilip satılabilmesi sağlanmıştır (Baykam, 2014, s.10). 80'li yıllar yeni kültürel yapıların görünür kılındığı, köyden kente göçün hızlanmasıyla büyüyen gecekondu nüfusunun -Gülsün Karamustafa'nın ilk dönem resimlerine de yansıyan- arabesk kültürü yarattığı dönemler olmuştur (Yıldız, 2008, s.14). 60'lı 70'li yıllarda revaçta olan mektuplaşma kutuları yine 1980'li dönem kentlerinin içinde bir öge olarak yer almışlardır. 1960'lı yılların sonlarına doğru ülkemize giren televizyon 1980'lerde yaygınlaşmış, böylelikle çatıların üstünde bacaların yanında konumlanan, Nedim Günsur'un eserlerinde resimsel imge olarak yer alan; antenler kent görünümüne eklemlenmiştir. Bu dönem Türk sinemasında

kentleşme olgusuna dair eleştiriler, ipuçları veren filmler çekilmiştir. Örnek vermek gerekirse “Bir avuç cennet”, “Fidan” gibi (Şimşek, 2013 s.42). Yine bu dönemde ülkenin dışa açılımıyla; yurt dışı müzeleri gezilebilir konuma gelmiş, sanat alanında algı genişlemesi olmuştur. Sanat eserlerinin bu dönemde edindiği çok katmanlı, renkli, sürprizli, cesur çıkışlar, yaşam alanında görülmeye başlanan çok ilginç konulu dergiler, kanal sayısı artan televizyonlar, kaset kiralama noktaları, ithal mallarla renklenen giysiler, güneş gözlükleri ve ayakkabılarla paralel bir koşuya girmişlerdir.

Özal hükümetinin işbaşına gelmesi ile sosyo-kültürel alandaki bu değişimlerin yanı sıra dışa açık büyüme modeli benimsenmiş, dış kredi musluklarının açılması ve değişen liberal politikalarla, ulaşım, iletişim, kentsel hizmetler, konut, enerji alanında yapılan önemli yatırımlar, yerel yönetimlere aktarılan kaynakların artması ve büyükşehirler için yeni yönetim biçimlerinin getirilmesi, sanatsal kültür merkezlerinin artması, kentleşme hızını da yükselmiştir (Tuna vd, 2012, s.163).

1980’li yılların sanat ortamına geçmeden kent ve sanat ilişkisini kurabilmemiz için genel olarak kentlerin tanımından bahsetmek gerekebilir. Kent ve kentleşme kavramlarının karşılığının çok yönlü yapılara dayandığı söylenebilir. Kentler dinamiği olan ve değişen yapılardır. İçinde birçok yapılanmayı, göstergeyi barındıran ve birbirine etki eden, birbirinden etkilenen ve birbiriyle etkileşim halinde olan bir oluşum olarak kentlerin bu çalışma içerisinde bizi ilgilendiren kısmı görünümleridir. Binaların, betonun, kentsel örgünün oluşumudur. Nasıl oluştuğudur. Oluşum sürecinde kent; belli bir nüfus yoğunluğuna ulaşmış ve bir mekan üzerine kurulmuş, teknolojik, yönetsel, ekonomik, kültürel ve sosyal ortam açısından belli bir olgunluğa ulaşmış, kırsal alanlardan çoğu açıdan ayrılan ve üstün olan, kent bilincinin ve kentsel hizmetlerin oluştuğu, bütüncül bir yerleşim birimi, sistemidir. Kentleşme ise fiziksel veya mekânsal bir süreç olmakla birlikte aynı zamanda sosyal, politik, ekonomik, ideolojik ve kültürel boyutları da olan çok farklı bir oluşumdur, buradan anlaşılabileceği üzere, kentleşme süreci, sadece nüfusun mekânda yer değiştirmesini ifade etmez, kentleşme mekânsal değişimleri oldukça aşan, toplumsal ve kültürel bir dizi değişim sürecini de ifade etmektedir (Rittersberger-Tılıç vd, 2011, s.253). Çok yönlü olan kentleşme sürecinin etkilenmesinde ekonomik ve siyasi yapılanmalar da önemlidir. 1980’li yıllardaki ekonomik ve siyasal yapılanmalar, kentleşme süreçlerinde emek gücünün kentleşmesi olarak nitelenen bir kentleşme dönemini sona erdirirken, büyük sermayenin giderek hegemonyasını kurduğu bir kentleşme dönemini başlatmıştır (Işık, 1996, s.798).

1980'li yıllarda uygulanmaya başlanan neo-liberal politikalarla birlikte, kent ve kentsel araziler üzerinde rant için kayırmacı ilişkilerin ve sermaye birikimin sağlandığı yeni kentleşme oluşumları ortaya çıkmıştır. Büyük sermayenin kentsel alanları tekeline almasıyla birlikte, arsa ve konut piyasası toplumsal grupları ayrıştırıcı bir işlev görmeye başlamıştır. Bunun sonucunda ise kentsel rantlar eşitsiz ve adaletsiz olarak dağıtıldığı için mekânsal ve toplumsal kutuplaşmalar, farklılaşmalar ve ayrışmalar baş göstermiştir (Işık ve Pınarcıoğlu, 2003, s.32). 1980 sonrasında kentleşmenin fiziki dokusunda yaşanan mekânsal ayrışma veya parçalanma ile bu durumun baş gösterdiği büyük kentler bir yanda, lüks yaşam, güvenli siteleri, plazalar, eğlence yerleri gibi ortamlar ile yaşam koşullarının iyiliğiyle karakterize olmakta iken, diğer bir yanda ise nüfusun büyük bölümünün yoksulluk ve düşük gelirli yaşam koşullarında tabi olarak, konut, ulaşım gibi temel kentsel hizmetlerden en alt düzeyde faydalanabilir düzeyde bir yaşam ile karakterize olmaktadır (Doğan, 2001, s.104) (Bkz. Görsel 1.1).



Görsel 1.1. *Neftçi, 1980'lerin sonuna doğru gelişen Zincirlikuyu iş bölgesi, fotoğraf (Kahraman, 2013)*

Dönemin kent görünümüne etki eden 1980'li yılların kentleşme olgusunun, kentsel görünümünün oluşumunu doğru kavrayabilmek için; öncelikle kentleşmenin nedenlerine bakmak sağlıklı olacaktır. Kentleşmenin sebepleri; iletici nedenler, sosyo-psikolojik nedenler, itici nedenler ve çekici nedenler olarak sınıflandırılmaktadır (Keleş, 2002, s.33). İtici nedenler, kırsal alanın mahrumiyetlerinden kaynaklanır, çekici nedenler, kentlerin sahip olduğu olanakların ve hizmetlerin kentleri, kırsala göre daha cazip hale getirmesi olarak yorumlanabilir. Kentleşmenin üçüncü grup nedenleri, iletici nedenlerdir. İletici nedenler, kentleşmenin gerçekleşmesine olanak sağlayan teknoloji, ulaşım ağı ve iletişim araçlarıdır. Son olarak da, sosyo-psikolojik nedenler, kentleri

cezbedici kılması için atfedilen olumlu bir takım özelliklerle ya da nitelemelerle ilgilidir. “Kentin taşının toprağının altın olması”, “kente ait olmanın gururu” gibi her zaman gerçeği yansıtmayan söylemler ya da anlatımlardır. Bu içerikler kentlerin kentleşme hızını arttıran nedenlerdir.

Türkiye’de kentleşme genel olarak karşı çıkılmayan ve ekonomik büyümeye katkısından dolayı desteklenen bir oluşumdur. Ancak, 1990'lara kadar bakıldığında bütünsel bir kentleşme eğiliminden ziyade bölgesel anlamda dengesiz bir kentleşmenin gerçekleşmiş olduğu görülmektedir. Doğu ve Güneydoğu illerinin nüfusu azalırken, Batı, Ege ve Akdeniz odaklı gelişmenin olduğu ve bu bölgelerde nüfusun arttığı görülmüştür (Kıray, 1998, s.29). Bu bağlamda 1980’li yıllar, Türkiye’de, ülke, bölge ve kent gelişmesi açılarından tam bir başıboşluğun egemen olduğu yıllardır denilebilir (Keleş, 1998, s.2333). Ülkemizde kentleşme plansız, hızlı, dengesiz, çarpık ve sağlıksızdır. Kentsel altyapı ve hizmet eksiklikleri ve yetersizlikleri çok yaygındır. Türkiye’de kentleşme ağırlıkla kalkınmaya dayalı olarak gerçekleşmemiştir. Kente göç edenlerin çok büyük çoğunluğu kayıt dışı işlerde çalışmaktadır. Kentleşme alanında uzun vadeli ve sağlıklı politikalar olmadığı için, kentlerde sosyal konut ihtiyacı sağlanamamış ve gecekondulaşma yaygınlaşmıştır.



Görsel 1.2. Anonim, 1950’li yılların ilk gecekondulu yerleşimleri, Taşlıtarla, İstanbul, fotoğraf (Çakır, 2011)

Daha sonraları sanata etkisini ve resimde kullanımını da ele alacağımız kent görünümlerinin en önemli yapısı gecekondulardır. Türkiye'de gecekondulaşmanın 1950'li yıllardaki yanlış politikalarla başladığını biliyoruz (Bkz. Görsel 1.2). Gecekondu kırdan kente göç eden toplulukların temel barınma biçimi olarak inşa edilmeye başlanmış, kentin uzak ve ücra köşelerinde bulunan hazine arazilerine bireylerin kendi imkanlarıyla yaptığı, kente ilk adımlarını attığı, ilk deneyimlerini yaşadığı mekanlar olarak ortaya çıkmıştır. Bu yönüyle, ilk dönem gecekondu değişim değeri için değil, kullanım değeri için inşa edilmiş ve kullanılmıştır (Rittersberger-Tılıç vd, 2011, s.258).

1980'lerden sonra ise gecekondu anlayışında ciddi dönüşümler ortaya çıkmıştır. Gecekondulaşmanın ikinci dönemi diye adlandırabileceğimiz süreçte ise kent çeperindeki hazine arsaları sahipleri tarafından parsellenip satılmaya başlanmıştır (Işık, 1996, s.789). Böylelikle 1980'lerden sonra gecekondu barınma amacının dışına çıkıp, kar elde edilen bir getiri aracına dönüşmüştür. Bu dönüşümün temel sebebi ise 1980'li yıllarda Türkiye kentlerinin büyümesinden kaynaklı olarak mevcut gecekondu alanlarının kent içinde kalması ile gecekondu alanlarının değişim değerinin ve kentsel gelişme potansiyelinin artmasıdır. Bu gelişmelerin etkisiyle çıkartılan gecekondu affı söz konusu konut bölgelerinin iyileştirilmesine hizmet etmemiş, aksine gecekondu sayısı 1965'lerden 1980'lere kadar iki katına yükselmiş ve sonraları çoğunlukla düşük standartlı apartmanlara dönüşmesine neden olmuştur (Doğan, 2001, s.112). Kırdan kente hızlı göç akımının olduğu yıllarda, kullanıcıların kendilerine ve ailelerine kentte bir yer edinmek amacıyla yaptıkları gecekondu artık, kullanım değeri ön planda olan ve piyasa dışı ilişkilerle üretilen bir ürün olmaktan çıkarak ticarileşmiştir. 1980 sonrası ikinci dönemde gecekondu tek katlı kaçak yapılardan çok katlı yapılara doğru bir dönüşüm geçirmiş ve onlar için bir imar iskân affı çıkana kadar bir nevi çok katlı kaçak yapılar haline gelmiştir. Özetle, 1950'lerden 1980'lere kadar düşük ücretli emeğin ve işçi sınıfının barınma ihtiyacına cevap veren gecekondu mahalleleri artık, sosyal devletin erozyonu, ücretlerde dramatik düşüşler ve kent merkezlerinde artışa geçen rant amaçlı oluşum sebebiyle, merkezden kaçan alt-orta ve orta sınıfların seçimleri ile birlikte; giderek apartmanlaşmış ve büyümeye devam etmiştir (Türkün ve Kurtuluş, 2005, s.19). Kent içinde oldukça kötü ve plansız olarak inşa edilmiş olan bu mekânlar, yetersiz altyapı özellikleri ve son

derece kötü çevre koşullarıyla, iyileştirilmesi ve ıslahı mümkün olmayan çöküntü alanları haline gelmiştir.

Yan yana yabancılar kenti görünümünde olan Türkiye kentleri bir yandan geçmişten getirilen ve önemli ölçüde etkileri devam eden geçmişin kentleşme sorunlarını çözemezken öte yandan, bununla eşzamanlı olarak yeni dönemin getirdiği karmaşık ve çok yönlü kentleşme sorunlarıyla da yüz yüze gelmiştir. Böylelikle eskiden beri süren ve yeni ortaya çıkan toplumsal ve mekânsal sorunlar; gecekondulaşma, kıyı yağması, mekânsal ayrışma ve ikili kentsel yapı gibi sorunlar dönüşümlere uğrayarak bir sorun olarak varlığını sürdürmüştür (Işık, 1996, s.801).

Sonuç olarak bakıldığında, 1980’lerde İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentler, sayısı giderek artan çok katlı apartmanlarla, iş merkezleriyle, kent yoksullarının yaşadığı gecekonduyla zenginlerin yaşadığı özel sitelerden, plazalardan oluşan kent parçalarının birbirine eklendiği, bir kolaj gibi eklektik bir yapıda olan ikili bir kentsel görünüme bürünmüştür.

1.2. 1980’lerde Değişen Sanat Ortamı Ve Teknolojik Gelişmeler

1980’lerde kentsel öğelerin resim sanatında kullanımına bakmadan önce dönemin genel sanat ortamına ve sanatsal gelişmelerine bakmakta fayda olabilir. Nasıl ki Osmanlı dönemi kentsel görünümünü resmeden sanatçıları dönemin sanat anlayışı olan minyatür sanatının kurallarına veya temsili anlayıştaki yağlıboya sürüşüne göre değerlendiriyorsak ya da 1935 tarihinde resmedilen, konusu kent, kentli ve kent hayatı olan “Taksim Meydanı” adlı Nazmi Ziya tablosunu ait olduğu dönem içerisindeki sanat anlayışına göre tanımlıyorsak, 1980’li yıllarda eserlerine kentsel görünümleri katarak, onlardan yola çıkarak üretimler yapan sanatçıların da mevcut sanat pratikleri içinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda çağının arkadaşı olan sanatçıların çalışmaları hakkında, doğru çıkarımlar, yorumlamalar yapabilmek için sanatçının içinde bulunduğu sanatsal dinamikleri, bütünsel gelişimleri de irdelemek gerekir.

1980’ler Türkiye’nin başka alanlarda olduğu gibi, kültürel ve sanatsal tarihinde de çok önemli bir dönemeç noktası olmuştur. Bu tarihler, dünyanın tümünde hissedilir bir şekilde küreselleşme ve bilgi ağı toplumu olma süreçlerine ara geçiş olmuştur. Bilgi dijitalleşirken, kendisini gösteren bazı gelişmeler de bu yöndeki dönüşüme yardımcı olacak vasıfta olmuştur. Daha önce bahsettiğimiz gibi tek kanallı ve devlet denetimi altında bulunan televizyon ve radyo tekeli devreye giren yeni televizyon kanallarıyla

parçalanmış bu anlamda özgürleşim söz konusu olmuştur. Yeni iletişim kanallarının devreye girmesiyle Türkiye dünyayla eklemlenme sürecini yeni evrelere taşımıştır.

1980’ler Türk sanatı için önemli bir kırılma noktası olmuş, sanat yapıtı ve onun farklı alanlarla -politik, ekonomik, toplumsal, kültürel- arasındaki ayrım çizgilerinin çökertildiği tarihler olmuştur (Çalıkoglu, 2001, s.28). 1980’li yıllarda ortaya çıkan yeni teknolojik gelişmeler ve onları yorumlayan yeni felsefi düşünce modernleşmenin tamamlandığını savunurken yeni bir dönemin başladığını öne sürmüştür. Batı’da 1950’li ve 1960’lı yıllarda ve yaygın olarak 1980’lerde sürekli ilerleme fikrine odaklanmış ve sanatın kendi sorunları, kendi kendisi ile ilgili olmasını öngören Kantçı modernist söylem yerini, geçmişle bağlarını koparmamış, şimdiyi ön plana alan ve çoğulculuğa, farklılığa vurgu yapan postmodernizme bırakmıştır. Batıyla eş zamanlarda Türkiye’de de postmodernist ifadeler 1980’lerde açıkça ortaya çıkmıştır (Yıldız, 2008, s.13). Sanatta, gerçeğin, bilginin ve insanın yeni bir gözle değerlendirildiği, iletişim teknolojilerinin kullanımıyla, zaman-mekan ilişkilerinin alt üst olduğu, sanatta gündelik nesnelerin kullanıldığı, bir çok etkileşimin bir arada olduğu, gerçeğin bir anlamda sanallıkla yer değiştirdiği, sanata hizmet edecek her şeyin sanatın içine dahil olduğu bir döneme geçilmiştir (Kahraman, 2013, s.36). 1980’li yıllardaki bu sanatsal ve kültürel gelişmeler daha sonra dönüşerek ve gelişerek 1990’lara ve 2000’lere de etki etmiştir.



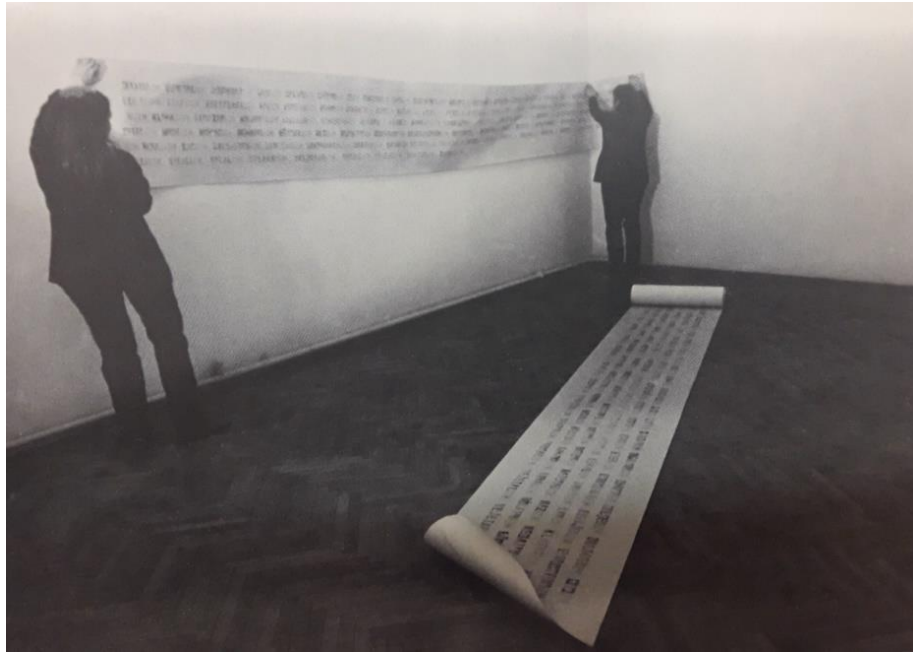
Görsel 1.3. Sarkis, “Çaylak Sokak”, Enstalasyon, 1986 (Kahraman, 2013)

Sanat için bir “devrim”, “özgürleşme” dönemi olarak ifade edilen 1980’lerde çağdaş sanat alanındaki ilk değişim, Türkiye’de kültürün ve sanatın özelleştirilmesidir. İkinci değişim ise, Türkiye’nin uluslararası sergilerde etnik kimlik imajının kozmopolit ve çok kültürlü bir yapıya kavuşması, dönüşmesi olmuştur (Demirbaş, 2016, s.104).

Kültürün ve sanatın özelleşmesi, birçok sanat galerisinin açılması ve koleksiyonerlik oluşumunun yaygınlaşması ile oluşmuştur. 1980 öncesi devletin sanata sahip çıkmamasının, sanatsal belleğin oluşması ve canlı tutulmasında önemli yeri olan müzeleri bütünüyle ihmal etmesinin eleştirildiği ve tartışıldığı dönemler olmuştur, bu bağlamda 1980’li yıllarda İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerde sanatı destekleme işlevinin sayıları hızla artan galeriler tarafından üstlenildiği görülmüştür (Yıldız, 2008, s.20). Yeniliğe açık olan özel galeriler bir çok sanatçıya dönemin farklı disiplinleri dahilinde ev sahipliği yapmıştır (Bkz. Görsel 1.3). 80’li yılların ilk yarısında ardı ardına açılan Artizan Galeri, Urart Galeri, Siyah Beyaz Galeri, Nev Galeri, Galeri Baraz, Maçka Sanat Galerisi, BM Çağdaş Sanat Merkezi gibi galeriler, sanat piyasası ilişkilerinin giderek gelişmesini ve olgunlaşmasını sağlamıştır (Dostoğlu, 1999, s. 203). Yine o dönemde günümüz sanatına ilgi duyan koleksiyonerler oluşmasında da bu galerilerin rolünden söz etmek hiç yanlış olmaz. Koleksiyoner-eleştirmen-galeri zincirinin temellerinin de bu dönemlerde ortaya çıktığı muhakkaktır. Koleksiyonerlik 1980’lerde bir olgudur. Fakat eklektik bir anlayışı yansıtır. Klasik ve modern resim temel tercihtir. Kentteki toplumsal, sınıfsal çizginin dönüşümü ile oluşan yeni burjuvazinin estetik tercihleri henüz önemli ve ayrışık bir farkı yansıtmamaktadır (Kahraman, 2013, s.51).

1980’li yıllarda sanat yaşamı, çağdaş düşünce yapısı içinde yoğrulan, yaratımda sınırları aşan, çoğulcu fikirlerle biçimlenen, bir sanat dilini içermekteydi. 1980 sonrasında dünya ile etkileşim giderek güçlenmiştir. Dışa açılım politikaları ile ülkeler arası giriş çıkışlar kolaylaşmış, böylelikle önceki dönemlere göre Avrupa ve özellikle A.B.D’ye sanat eğitimi için gidenler çoğalmıştır. Türk resmindeki ivme de Avrupa ve Amerika’yla eş zamanlı gelişmeye başlamıştır (Demirbaş, 2016, s.67). 1970’lerde gerçekleşen tekil çıkışlar, 1980’lerde devamlılık göstermiş, hatta daha da güçlenerek, yaygınlaşmıştır. Tekil çıkışlar sergileyen sanatçılar birlikte sergilere katılmaya başlamış, nebulari gruplaşmalar oluşturmuşlardır (Erdemci, 2008, s.274). Daha önce bahsettiğimiz gibi ikinci değişim ise uluslararası sergilerle, bienaller, fuarlar gibi oluşumlarla Türkiye’nin güncel sanatın dinamiklerini yakalamış olmasıdır (Bkz. Görsel 1.4). Bu bağlamda yine özel sektörün destekleriyle yapılan bienallerin önemli bir rolü olduğunu söylemek yanlış olmaz (Kahraman, 2013, s.44). Bu dönemde bienallere ek olarak, Günümüz Sanatçıları Sergileri, Genç Etkinlik Sergileri, Yeni Eğilimler Sergileri, Tüypa Sanat Fuarı, Ankara San Art Fuarı vb. sergiler ve etkinliklerin artması bu yılların

öne çıkan özellikleridir. Bu etkinliklerde; Türkiye'de sanatın çağdaş kavramlara ulaşmasına büyük katkılar sağlamıştır. Çevresini farklı bakış açılarıyla yorumlayan ve plastik anlatımda düşünsel süreçlere öncelik veren neo-ekspresyonist, minimalist, hiper-realist yorumlamalar yapan, video sanatını ve kavramsal sanatı deneyen, enstalasyonlar yapan kuşaklar yetişmiş, gittikçe bağımsızlaşan sanat pratikleri ile 80'lerle birlikte birden tartışılmaz şekilde büyüyen tual ebatları ile gittikçe içeriği polemiğe açılan konuları yansıtan eserler ile farklı tekniklerin kullanımı ile bu sanatçılar aynı zamanda tual resmi geleneğine de yeni boyutlar getirerek, karışık gereçli yapıtlar üretmişlerdir (Germaner, 1999, s.25, Baykam, 2014, s.14).



Görsel 1.4. Beykal , “İzmler,” , Duvar kağıdı üzerine tampon baskı, sesli entalasyon, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Fotoğraf: İsa Çelik, Sanatçının izniyle, 1981 (Baykam, 2014)

1980'lerde gerçekleşen yeni sanat ortamı ve sergiler, bireysel çabaların ve büyük mücadelelerin ürünleri olmuş, 1980'ler Türk sanatında, tarihsel zaman çerçevesi içinde birbirinden farklı sanat anlayışları varlıklarını sürdürmüşlerdir. 80'ler Türk sanatçılarının her biri, içinde yer aldıkları ve bağlı oldukları sanat anlayışlarını kendine özgü bir gerçeklik yorumunda sergilemişler, bu gerçeklik yorumu kimi sanatçılarda dışavurumcu, kimilerinde soyut, kimilerinde içe dönük imgelem gücünün oluşturduğu bir anlatım biçiminde kiminde de avangard bir gerçeklik yorumu olarak ortaya çıkmıştır. “1980'lerin sonuna gelindiğinde sanat farklı bir anlamla karşımıza çıkmaktadır: Artık sanatçı olmak marjinallik değil, özenilen bir şey olmakta;

Türkiye'nin birçok yerinde sanat eğitimi veren fakülteler açılmakta; özel atölyeler resim dersleri vermektedir” (Erzen, 1999, s.208). 80'li yılların genç ressamı, bugün çok kolaymış, sıradanmış ve doğal hakmış gibi algılanan, bir dizi özgürlük alanının açılmasında, topluma, kurumlara, kişilere kabul ettirilmesinde, gelecekleri ve kariyerleri pahasına öncülük etmiş kişilerdir (Külahlıoğlu, 2014, s.67). 80'li yılların bir avuç öncü ressamı, kişisel özgürlüğün, uluslararası değer silsilesinin bir parçası olmanın anlam ve önemini anlamış, sahiplenmiş ve bu değeri kendilerinden sonraki kuşaklara miras bırakmıştır.

1.3. 1980'li Yılların Kent Görünümlerinin Resim Sanatındaki Ele Alınışı

1980'ler Türkiye’de liberalizmin, küreselleşmenin, dışı açılımın net bir şekilde hissedildiği özellikle politika ve düşünce alanında eleştirel söylemlerin yaygınlaştığı, geçmiş yıllara oranla daha çok sayıda Türk sanatçısının Avrupa ve A.B.D’ye gidebildiği, teknolojik gelişmeler ile karşılıklı etkileşimler ile dünya sanatıyla eşzamanlı bir şekilde ilerlemelerin yaşandığı, sanatın yeni nitelikler ve yeni anlamlar kazandığı bir dönem olmuştur. Aynı zamanda çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ile Batı’nın, modern ile geleneğin sorgulandığı sanatçıların bireysel ifadelerine yöneldikleri dönemler olmuştur. Resim alanında olgun örneklerin verildiği, boya geleneğinin devam ettiği bu yıllarda farklı gerçeklik yorumlamalarıyla farklı disiplinlerle farklı çizgilerde yapılan çalışmalarda ortaya çıkmış, sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunlarıyla ilgili çalışmışlar, kırsal kesimden çok kentle, büyük kentin yaşantısıyla ilgilenmişlerdir (Germaner, 2008, s.14). Bu dönemin sanatçıları arasından, kent öğelerine, kent görüntülerine ilgi duyanlar ve kişisel sanat hayatlarına dönemsel ya da uzun süreli olarak kent görünümünü eserlerinde işleyenler, konu edenler olmuştur. Bu sanatçılardan öne çıkanlar ısrarla, uzunca süre, Eyüp, Marmara Adası gibi İstanbul’un belli yerlerini resmeden, resmederken de tarihsel belge sağlayan Naile Akıncı, esprili yaklaşımlarıyla kent ve kentli hayatını resmeden Mevlüt Akyıldız, kentlerin kalıntılarıyla ve imajlarıyla kolajlar düzenleyen Burhan Doğançay, lirik ve topografik resimlemeleriyle İstanbul’u tanımlayan Devrim Erbil, Ankara’nın çarpık yapılanmasını eserlerine taşıyan Fethi Arda ve Turan Erol, Türk-İslam mimarilerinden soyutlamalara giden Adnan Çoker, dini motiflerle, mistik duygularla bezediği kentleri resmeden Erol Akyavaş’tır.

Burhan Doğançay, yolu akademiden geçmeyen ressamıdır. Sanat kariyerine, devlet görevlisi olarak gittiği dünya şehirlerindeki hayat sahnelerini yansıtan zarif bir

izlenimci olarak başlamıştır. Dolaştığı şehirlerin en işlek yerlerine bakmış ve ona gittikçe daha yakından bakarken de aslında onun da bize baktığını fark etmiştir (Koçak, 2007, s. 46). Burhan Doğançay'ın çalışmalarına bakıldığında, sanatının en önemli kaynağının; acımasızlığı, şiddeti, gözle görünür düzensizliği ve yoğun yaşamıyla modern kent olduğu görülmüştür. Doğançay'ı Wisconsin ya da Toscana'nın sakin bir köyünde değil, büyük metropollerin kalbinde, dev kentlerin koşturmacasında aramak gerekir çünkü O, New York'tan Kahire'ye, Paris'ten İstanbul'a dünyanın büyük metropollerini gezerken gördüklerini bize aktarmıştır (Rigaud, 2001, s.10).

Bir çok farklı sanatsal teknikte (taş baskı, heykel, kolaj, akrilik), içinde barındırdığı imgeleriyle kentten yola çıkan, onu sergileyen sanatçı, kentlerin öğeleri olan; telefon kutularıyla, duvarlarla, kapılarla, kapıların üstündeki işaretlerle, yazılarla, yırtık afişlerle ilgili dizi çalışmalar üretmiştir. Öyle ki; kentin göstergeleriyle ilgilenen sanatçı “Her sanatçı duvarlarla ilgilenir çünkü onlar toplumun bir parçasıdır ve bu toplumu yansıtır” demiştir (Flomenhaft, 2001, s.64). “Metro Duvarları”, “Kurdeleler”, “Koniler” bu dizilerden bazılarıdır (Rona, 2008, s.198).

1980’li yıllara tarihlenmesi ve İstanbul’da yapılması itibariyle bu araştırma için, “Koniler” dizisi öne çıkan bir süreçtir. Büyük boyutlu tuvallerden oluşan bu seride sanatçı, gerçek ile kurgu arasında bir anlayışta, kabartma ile kolaj arasında bir teknikte çalışmalar üretmiştir. Bu çalışmalar içinde yer alan “Mimar Sinan” adlı eseri Osmanlı mimarisine ait resimler, detaylar ile örüldüğü için, geleneksel sanatlara açık bir şekilde gönderme yapar durumdadır. Gazete ve dergilerden alınan sayfalardan oluşan konilerle düzenlenen bu eserde, sanatçı kendine özgü biçimde, kendi okuyuşuna göre, dekoratifliğe kaymadan estetik bir yorumlama yapmıştır (Sönmez, 2001, s.95) (Bkz. Görsel 1.5). Osmanlı dönemi ressamı tarafından en yüksek ve en kutsal mekan olarak resmedilen, Cumhuriyet dönemi ressamı Hamit Görele tarafından ise kübist bir yorumla, büyük bir yer kaplayarak, tüm heybetiyle ve gerçekliğiyle resmedilen cami imgesi, değişen toplumsal yapı ve oluşan tüketim furyasıyla artık 1980’li yılların kentlerinin duvarlarını dolduran afişlerden arda kalan parçaların arasında kent yoğunluğunun içinde kaybolmuş bir figür olarak sunulmuştur (Bkz. Görsel 1.6). Öncesinde yüceleştirilen yapı, pop art ve kolaj yorumlamasıyla sadece resimsel kurgunun bir parçası haline dönüşmüştür.



Görsel 1.5. Doğançay, “Mimar Sinan”, 166 cmx368 cm, Tuval üzerine akrilik boya, kolaj, fümaj, 1987, Erol Aksoy Koleksiyonu, İstanbul (Rona, 2001)



Görsel 1.6. Görele, “Ayasofya”, 80 cmx100 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Ersoy, 1998)

Doğançay’ın modernitesinin aksine kentsel kurgusunu gelenekselde arayan, sanatçıdır Akyavaş. O’nun resimlerinin içeriğinde, mimari planlar, ıssız şehirler, çöller, bilinmez diyarlardan gelen hikayeler, söylemler ve anlatımlar barınır. Akyavaş’ın sanatı, bilinmeyenin gizlerini taşıyan bir yapıdadır ve resimlerindeki zaman-mekân kurgusunda da bunu görünür kılmak için uğraşır (Antmen, 2001, s.54). Akyavaş’ın görsel dili, bir edebi metnin hayal ve hakikat arasında inşa etmeye çalıştığı kurgusal gerçeklik arayışına benzer bir yapıya sahiptir. Eserlerinde kimi zaman bir edebi metnin hayali kurgularını merkez alır, kimi zaman da yazı, söz ve dil ve arasında yeni görsel yapısı kurgular (Çalıkoğlu, 2013, s.84).

O'nun sanatında dokunun, tekstürün ve strüktürün etkilerini görmek mümkündür, gerçeküstücü bir anlayışta, mimari mekanları anımsatan dokunuşların hakim olduğu, katmansallığın verdiği çok boyutluluk ile ortaya çıkan kendine has çalışmaları söz konusudur. Akyavaş'ta mimari duygu, 1960'larda yapılan "Odalar" dizisiyle kendinin gösterir ilkin. Perspektif etkisinin ahşap döşeme çizgileriyle vurgulandığı bu dönem resimlerinde içinde birkaç silüet figür vardır ya da odalar boştur. Daha sonraları mekan saplantısı, kale-kentler, duvarlar ve köşeler, piramitler gibi formlarda karşımıza çıkar (Koçak, 2007, s.48). Akyavaş, bu formları formun kendisindeki aşkın duyguları ifade etmek, onların özüne ulaşmak için kullanmıştır. Dönemsel olarak kavramsal çalışmalara da yönelmiş olan sanatçı, son dönem eserlerinde geleneksel Türk sanatından yola çıkmış bir tutumla, hat, tezhip ve minyatür sanatlarından çokça esinlenmeler kullanmıştır. Bu çalışmalarda kimi zaman hat sanatına atıfta bulunan boşlukta uçan bir 'vav' harfi kimi zaman ise minyatürü anımsatan bir topografik yorumlama düzeyinde, mimari oluşumlar görülebilir. Bu tür alıntılarla eserlerini parça bütün ilişkisi dahilinde kurgulamalara tabi tutarak, kişisel sanatının özgün kompozisyon algısı ışığında şekillendirir. Akyavaş, İslam minyatürlerini, motiflerini ve Hat'ı biçim ve estetik için kullanan bir sanatçı değildir. İslam sanatını yaratan düşüncüyü modern sanat ilkeleri ve yöntemleri içinde yeniden değerlendiren ve açılımlara sokan bir sanatçıdır (Madra, 2000, s.32). Bu yüzden Batı'nın rasyonel bakışından uzaklaşan, sezgiyle varılacak derin gerçeklerin, sonsuzluk duygusu veren spirallerin, üst üste kapanmış duvarların, kalelerin resmini yapar, tarihle değil zamanla ilgilenir (Germaner, 2008, s.15).



Görsel .1.7. Akyavaş, "Düşük Şehir-1", 120 cmx224 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 1982 (Erzen,1995)

Geleneksel betimlemeleri ve motifleri çağdaş bir platformda yoğuran sanatçı geleneksel betimlemenin çağdaş uygulama içerisinde sunulduğu bir kurgu yaratmaktadır (Bkz. Görsel 1.7). 16. yüzyıl Osmanlı şehrini minyatürcü gibi bir anlayışta soyut kuşbakışı görünüm ile kurguladığı bu eserinde kimi zaman yandan kimi zaman üstten görünen surlar mimari kentsel yapıya göndermeler yaparken bir yandan da resimdeki denge ve ritim uyuşumunu sağlamaktadır. Matrakçı Nasuh'un Bağdat'a uzanan eski sefer yolunda bulunan kentleri ve kasabaları tasvir eden çizimleri gibi eserinde sanatçı, modern, kuşbakışı peyzajlar oluşturmaktadır (Tansuğ, 1990, s.77) (Bkz. Görsel 1.8). Akyavaş'ın İslam mimarisini akla getiren çalışmalarında; İstanbul Kapalı Çarşı'sının planını görmek mümkündür, ya da Elhamra sarayının, ya da Moğul Köşkünün... (Erzen, 1995, s.11).



Görsel 1.8. Matrakçı Nasuh, "İstanbul ve Galata", 31 cmx22 cm, Minyatür, beyan-ı menzil-i sefer-i irakeyn, İ.Ü. Kitaplığı, 1538 (Shaw, 1994)

Erol Akyavaş gibi kentsel öğelere atıfta bulunan bir sanatçı da Mevlut Akyıldız'dır. Neşet Günel Atölyesi'nde öğrenim görmüş olan Mevlut Akyıldız, hocasının acı ve ızdırap gibi duygularla yoğrulan, yoksulluğu imge olarak öne çıkaran, kırsal yaşamı betimleyen eserlerinin aksine, kentsel yaşamın karmaşıklığını içindeki çelişkili yaşantıları, dünü-bugünü-yarını içine alan bir perspektif anlayışı içinde yorumlamış, kent toplumunun içinde bulunduğu çarpık yaşantıları, alegorik ve eğlenceli

kurgularla resimsel düzlemde ifade etmiştir. Mevlut Akyıldız seksenlerde Cumhuriyet ideolojilerinin farklı açıdan eleştirildiği Türkiye’de halk ve Osmanlı kültürlerinin, kitsch ve popüler kültürün gündeme geldiği yıllarda hem mizahi hem de hicivli bir şekilde öyküsel olan bir resim türü ortaya koymuştur. Genellikle mizahi Osmanlı konularını büyük tuvallerle 1980’lerin kent görünümüyle yoğurarak karmaşık kompozisyonlarla sunan Mevlut Akyıldız gerçekten Seksenlerin açılımlarının ortaya çıkardığı bir sanatçı olarak görülebilir.



Görsel 1.9. Akyıldız, “Saraydan Kız Kaçırma”, 114 cmx146 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1988 (Antmen, 2001)



Görsel 1.10. Akyıldız, “Tenekeden Teyyare”, 114 cmx146 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1989 (Antmen, 2001)

Sanatçının 1988 tarihli resmine bakan bir göz; bir yanda 1915 tarihli Abdülmecit efendi tarafından yapılan Harem’de Beethoven adlı eserinin izlerini yansıtan batılı bir kompozisyon görürken, bir yanda Jean-Leon Gerome’un resimlerinde sunduğu, çölde

geçen kervanlarından bir kare yansıtılmış gibi bir hissiyata kapılabilir. Birbirine yakın tonlarda kullandığı renk ile geçmişle şimdinin mistik bağlarını gözler önüne serer gibidir. Önde ve iki yanda olan Osmanlı Dönemi kalıntıları olan sur duvarlarının arasından uçsuz bucaksız ve nizami olan gökdelenleri görsel olarak sunar. Sanatçı burada eski ile yeniye karşılaştırırken aynı zamanda organik ve inorganik olan yapı karşıtlığını da sunarak izleyeni özeleştiriyapmaya davet eder (Bkz. Görsel 1.9). Sanatçı kompozisyon anlayışı olarak, gerçeküstücü bir bakış açısıyla kurgulamalar yapmaktadır. 1989 tarihli diğer eserinde ise sanatçı topografik bir betimlemeyi tercih etmiştir. Burada da yapımı eskilere dayanan bir teyyare ile 80'lerin yoğun İstanbul'una üstten bakmış. Sanatçı izleyenin zihnini, olmayan ile olabilecek olan arasında bir ironiye sürüklemiştir (Bkz. Görsel 1.10).

Mevlut Akyıldız ve Erol Akyavaş gibi, eserlerinde mimari öğeleri kullanan bir sanatçı da Adnan Çoker'dir. Sanatçı konu itibariyle bu ressamlarla Osmanlı mimarisinden yararlanmaları açısından ortak paydada buluşurken, üslup ve plastik tavır açısından onlardan farklı yerlerde durur.



Görsel 1.11. Çoker, “Soyut Mudanya”, 49 cmx42 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1952
(www.adnancoker.com)

Çoker, 1970'lere kadar olan üslubuyla lirik soyut, soyut dışavurumcu, hareketli soyut gibi ortak özellikleri olan akımların temsilcisi olarak çalışmalar üretmiştir. Bu üretimlerin arasında ilk olarak 1951-55 yılları arasındaki eserlerinde kent öğelerinin formlarına rastlanmaktadır (İskender, 1988, s.18). Bu döneme örnek olacak eserlerinden biri “Soyut Mudanya”dır. Çoker “Soyut Mudanya” adlı eserinde isminden de anlaşılacağı üzere, Mudanya’nın kentsel dokusunun soyut yorumlamasını yapmıştır. Eserdeki öğeler birbirine bitişik olarak algılanan 2-3 katlı evler gibi hissedilmektedir. Tercih edilen sepya, kahve ve eskitilmiş tonlardan kaynaklıdır ki ahşap bir kent dokusu soyutlanmıştır. Kapıların, pencerelerin, çatıların oluşturduğu yatay ve dikey ilişkiler resmin dinamizmine katkıda bulunur niteliktedir. Eserin genelinde dokusal etkilerin çoğunlukta olduğu görülmektedir. Bu dokusal etkiler resme boyut katmakla birlikte yorumlanan kentsel dokunun tarihsel dokusuna da atıfta bulunur niteliktedir. 1980’lere doğru ürettiği eserlerindeki disiplinli boya sürüşlerinin aksine bu dönem eserlerinde serbest fırça vuruşları hakimdir (Bkz. Görsel 1.11).

Çoker 1950'ler ve 1960'lardaki tarz geçişlerinden sonra, zorlu bir yoğunlaşmayla 70'lerde kendi kişisel ve taklit edilemeyecek üslubuna yönelmiştir. Sanat yaşamına soyutla başlayan Adnan Çoker'in 1970-1990 yılları arasındaki çalışmaları bir yandan renk, biçim ve ışığın en aza indirilmesiyle elde edilen bir minimalizme, bir yandan da geometrinin mutlak değerlerine, anıtsallığa, simetriye ve dengeye bağlanan bir sınırlılığa yönelir (Germaner, 2008, s.15). Sanatçı kişisel sanat süreciyle ve mimariyi kullanımıyla alakalı bir söyleşisinde; “Soyut ekspresyonist çalışmalarımın sonradan bu ekspresyonizmi fazla dağınık ve bir kaos halinde gördüğümünden bunu sınırlama isteği doğdu. Bu sınırlama ekspresyonist ifadeyi yavaş yavaş kaldırdı ve dışardan içeriye doğru bir konstrüksiyon belirmeye başladı. Mimarinin bendeki etkileme süreci budur.” demiştir (Koçak, 2007, s.20). Bu söylemden de anlaşılacağı üzere; özellikle resimlerinin içeriksel kısmındaki geometrinin oluşmasında mimari yapılardan alınan esinlenmeler önemli rol oynar; Çoker, resim yüzeyini klasik sanattan sonra unutulmaya yüz tutmuş bir kompozisyon sınavı olarak görür ve bu açıdan simetri üstlendiği esas ilkedir: Geometri ve ışığın kavranabilir görünüşleri içinde ulaşılamayan bir gizemi resimler Adnan Çoker (Kuban, 1994, s.10). Dinsel mekânların, camilerin ve tapınakların kendi içinde birbirini tekrarlayan ve kendi kendine cevap veren mutlak düzen fikri, toplumsal/dinsel gönderim mecburiyetinden kurtulmuş olarak ama yine de vurgulu bir manevilik çağrışımlarıyla Çoker'in işlerinde kendini gösterir (Koçak, 2007, s.20).

Devam eden sanatsal sürecindeki arayışlarında Çoker, geometriyi ülkenin mimari deneyimiyle bağdaştırarak, özgün bir sentez yaratmış, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin pencere, kemer, tonoz ve kubbe biçimlerini incelemiş ve bunları geometrik soyut bir dil, denge ve simetri kavramlarını gözeterek yorumlamıştır. Ortaya çıkan bu geometrik soyut imgeler, siyah zemin üstünde adeta havada asılı gibi durur; ne zeminde, ne de imgelerde -ilk dönem kent resimlerinin aksine- hiçbir fırça izine rastlanmaz. Sanatçının "kalıp biçimler" ve "askı biçimler" adını verdiği bu imgelerde kullandığı gri, pembe ve mor gibi renkler, ton derecelendirmeleriyle parıltılı ışıklar ve metal etkisi kazanır ve kompozisyona yanılsamalı bir derinlik duygusu verir (Rona, 2008a, s.184) (Bkz. Görsel 1.2).



Görsel 1.12. Çoker, "Simetri 86", 130 cmx162 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 1986, Sema ve Barbaros Çağa Koleksiyonu (www.adnancoker.com)

Çoker'in kentsel öğeleri nihilizme giden bir bağlamda soyutlamasının aksine kentsel görünümüleri yine lirik bir anlatımla ama daha gerçekçi ve tanımlanabilir formlarda soyutlayan ve sunan sanatçı Devrim Erbil'dir. Devrim Erbil'in resimlerinde

tema olarak; doğanın bir parçası olan; kuşlar, ağaçlar, deniz, dalga soyutlamalarının yanı sıra Anadolu kent tanımlamaları ve İstanbul görünümüleri yer almaktadır.

Devrim Erbil'in eserlerinde başından sonuna kadar müthiş bir düzen ve sistematik oluşum kendini belli eder, bu düzen anlayışının kökeni bir düşünceyi eksiksiz olarak anlatan kelime dizisindeki kurguya benzer ve dizilimlere temellenen bitimsiz bir çeşitleme üzerine kuruludur (Ergüven, 2008, s.1). Bu dizilimlerdeki sistematığın temelini ritim kaygısı oluşturur. Onun her yapıtında beliren ritim onun imzası ve kişiliğidir. Bu ritim, yapıtların yüzeyinden izleyiciye gelen titreşimlerdir. Titreşimde sonuç itibarıyla bu ilişkilerin belli bir yinleme ilkesine göre ritmize edilmesidir (Ergüven, 1995, s.16). Erbil'deki ritim tutkusunun, müzikle değil, doğrudan doğruya doğayla ilgili bir gerçeğin etkisinde olduğu görülür. Varlığı çepeçevre kuşatan evrensel bir yasallığın ritmidir bu. Güneşin doğup batmasından, mevsimlere; nefes alıp vermekten, doğum ve ölüme kadar saymakla bitmeyecek ritimsel olaylardır söz konusu olan. Böyle bir perspektiften algılanan doğanın resimdeki izdüşümü ritimdir ve burada önemli olan zamanın değil, zamanla var olan kaçınılmaz dönüşüm ve tekrarlara ilişkin uygulanımın görsel kılınmasıdır (Ergüven, 2008, s.21). Erbil, doğadaki yinlemenin matematiksel bir sıra ve benzerlik izlemeyişini ritimle birlikte yoğurarak, çizgisel bir dile de mümkün olduğu kadar sadık kalmaya çalışır; burada çizginin görevi nesnelerin birbirine eklenme sürecindeki sayısal ilişkileri temsil etmektir. Çizgisiyle olduğu kadar, duyarlı fırça dokunuşlarıyla da var ettiği bu ritimle resmin yüzeyinde bir tül oluşturmaktadır sanatçı. Gerilim noktalarının olmadığı tüm yüzeydeki tül, yumuşak fakat hızlı tekrarlamalarla örülmüştür. Geleneksel Osmanlı çini ve mimarisindeki geometrik kompozisyonlara, minyatürümüzdeki yüzeysel istifçiliğe dayanan bu çalışmalarda daim olan fon, yüzeyden, izleyiciye açılan, ulaşan bir hareketin ifadesidir (Atagök, 1984, s.23). Devrim Erbil, çizgi ve minimize edilmiş renkleri yoğurduğu ritimsel hareketlerin biçimselliğiyle yazı etkisi veren, dokularla örülmüş doğa dizilerinde eski İstanbul planlarını ya da kent mimarisi çizimlerini, resmin yüzeyine yayılan bir sistem içinde yeniden oluşturur. Tarihsel kenti nesnel bir yorumla ele aldığı resimlerinde geçmişle biçimsel anlamda ilişkiler sunar (Germaner, 2008, s.15).

Erbil'in süregelen sanat hayatı içerisinde ilk kent konulu eserleri, Anadolu görünümüleri olarak, minyatür anlayışında bir kompozisyon etkisiyle, hocası Eyüboğlu'nun yöreselliğinde (buradaki yöresellik Erbil'in tablolarını oluşturan çizgi ve diğer plastik öğelerin teknik olarak halı dokumacılığını andırmasındandır) oluşmuştur.

Erbil, Anadolu'da kırsal yerleşim bölgelerinin artistik topografyasına yöneldiği çalışmalarda, farklı bir yol izler. Genelde köy, kent, kasaba vb. belli bir yeri konu alan resimlerin en belirgin özelliği, o yörenin simgesi olan yapının başrolde olup, her şeyin ona göre ayarlanmasıyla oluşmasıdır. Bir meydan, yapı, anıt veya oradan geçen bir akarsu, salt estetik yönüyle, o yerleşim bölgesinde sürekli varlığı ile başrolde olan bir ögedir. Erbil, Anadolu'daki yaşam üzerine yaptığı çeşitlemelerde, önce bu olguyu dışlayıp, hemen hiçbir şeyin başat rolde olmadığı bir dünyadan yola çıkar (Ergüven, 1995, s. 72). Erbil bu çalışmaları, yerleşim bölgesi, içindeki ev, ağaç, kulübe vb. yekûnu değil, kutu kutu bir araya getirdiği kendi resimlerinin toplamı olarak sunar. İzleyici, baktığı resmi iki kez ressamın merceğinden görmek zorunda kalır; ev yahut ağaç, resminin resmi ile sunulmuştur bize. Kasaba, aşağıdan yukarı doğru ilerleyen düzenlemede, çok katlı bir evin boydan kesitini anımsatmaktadır; çeşitli boyutlardaki karelere sığışan onlarca oda-ev (Ergüven, 1995, s. 70) (Bkz. Görsel 1.13). Burada kareler aracılığıyla sunulan geometrik kökenli yineleme iradesi, kırsal yaşama egemen olan tekdüzeliği imler (Ergüven, 1995, s. 72).



Görsel 1.13. Erbil, “Bir Anadolu Kasabasında Yaşantılar Üzerine Çeşitlemeler”, 125 cmx110 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1977 (www.devrimerbil.com)

Erbil, Anadolu kasaba ya da kent görünümlerinde kullandığı plastik üslubunu, İstanbul konulu resimlerinde de uygulamıştır. Sanatçı renk, çizgi ve ritimle olan sabırlı savaşını devam ettirmiştir. Dönemsel olarak tablolarında konu ettiğı İstanbul, Kafka için Prag, Henrich Böll için Köln, Pavese için Torino ne ise Erbil için de “O” olmuştur. Her sanatçının, içinde yeniden doğduğu, evreninde yeni kimlikler kazandığı, her şeyin

miladı olan bir kenti vardır. Erbil için de öyledir İstanbul (Karaoğlu, 2018, s.24). Erbil'in izlek olarak sunduğu İstanbul, Hakan Gürsoytrak'ın ele aldığı çarpık kentleşmeyi izleyicinin yüzüne vuran, çarpıklıklarıyla, çelişkileriyle insanı anlam karmaşasına sürükleyen kent görünümünün aksine, kartpostalvari olan görünümüdür. Erbil, İstanbul'un kaosundan ya da çarpık kentleşmesinden, insanı bunaltan kalabalığından ya da ikili-üçlü formda olan mimari yapısından beslenmez. O'nun resimlerinde, bir helikopterin içinden ya da birinci boğaz köprüsü üzerinden tarihi yarım adaya doğru bakıldığında gün batımına yakın saatlerde görünen manzaranın varlığı tanımlanır. O'nun İstanbul'unda gökdelen silüetinin, inşaat vincinin, kirli gökyüzünün yerine, lirik bir anlatımla plastik süreçte kullanılan çizginin, noktanın, rengin ve ritmin oluşturduğu, türlü varyasyonların ortaya çıktığı şiirsel kent vardır. Devrim Erbil'in bitimsiz çeşitleme de olan resimleri kendi içinde şaşırtıcı bir bütünlüğü imler; üstelik önceden alınmış bir kararın sonucu olmaktan çok, kişiliğinin doğal seyri içinde kendiliğinden gelişen bir olgudur bu. Her şey gizli ya da açık, onun çeşitlemesidir burada-organik sürekliliğin varlığı, yapıtlar arası bir ilişki sorunu olmayıp, imgelemede tasarlanmış bir bütünün her defasında yeni parçalara bölünmesinden kaynaklanmaktadır. Yineleme, bütünün varoluşu adına düzenlenmiş, bilinçli uğrak noktalarını temsil eder Erbil'de-döngüsel ve umarsız bir şekilde (Ergüven, 1995, s.8). Sanatçı, geniş kadrajlı bakış açılarıyla bildiğimiz İstanbul'u yeniden tanımlar. Uzaktan bakılan kenti içinde bulunan birçok göstergesiyle, gerçekçi formlarından ödün vermeden, biçimlerini bozmadan içinde barındığı vapuruyla, camisiyle, bulvarıyla, sokağıyla, tren raylarıyla, minareleriyle, evleriyle, apartmanlarıyla kendi süzgecinden geçirerek yeniden yorumlar. Görünen gerçekliği kendi gerçekliğiyle tekrar sunar. Kullanacağı yüzeyi çeşitli büyüklükte dikdörtgenlere bölen Erbil, kırık ve kesik çizgisiyle zaman zaman grafik bir düzene ulaşan resim yüzeyinde çok yönlü bir hareket oluşturur (Pelvanoğlu, 2008, s.190) (Bkz. Görsel 1.14).

Erbil resimlerindeki yüzeyin kendi varlığına özgü düzlemselliğini saklı tutarak yeni bir mekan denemesi yaparken, süre gelen araştırmalarındaki en önemli oluşum, resmin en temel sözcükleri gibi olan çizgilerdir. Devrim Erbil resminin de grameridir çizgi. Çizgi örgüsü resmin ritmik ruhunu yansıtır. Renk ve çizgi bütünlüğü ortak bir gramer oluşturur (Karaoğlu, 2018, s.23). Çizginin, genelde renge oranla daha etkin ve belirleyici bir rolü olduğu kesindir, yalnız betimleyici gücüyle değil, devinim ve ritim konularında da hep ön plandadır çizgi, öte taraftan, figürlerin yerçekimi ile ilişkisi

açısından değerlendirilmesi tartışmaya açıldığında, yine öncelikli olan çizgidir son çözümlemede. Çizgi, tek yanlı bir algılama aracı olmanın ötesinde, giderek kendisine çevirmiştir dünyayı; sanatçının gördüğü dünyada her şey çizgiye dönüşmek için vardır sanki, tıpkı İstanbul'un kent dokusunun çizgiye dönüştüğü gibi (Ergüven, 1995, s.8-10).



Görsel 1.14. Erbil, “İstanbul”, 60 cmx80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1980, Berrin ve Erdem Onur Koleksiyonu (www.devrimerbil.com)

Çizginin ritmik çözümlemeleriyle geniş kadrıjlı topografik İstanbul kent görünümünü resmeden Devrim Erbil'in aksine yakın kadrıjda kent görünümünü resmeden sanatçıdır Naile Akıncı. Akıncı'nın farklılıkları olsa da Erbil'le benzer yanları da vardır. Bunlardan biri de kaos ve karmaşadan beslenen İstanbul'un güzelliklerini sunmasıdır. Elli yıla yakın bir zamandır, hiçbir etkiye kapılmadan ve inandığı yoldan ödün vermeden çalışmalarını sürdürmüştür Akıncı. Yapıtlarındaki çizgisel kurgu ile renk arasındaki denge onun üslubunun değişmez kuralı olmuştur. Sanatçının resimlerinde ne desen renge, ne de renk desene egemen olmadan bir bütünsellik içinde yan yana, tadında ve özgün bir şekilde kullanılmaktadır. Naile Akıncı'nın sanatı, gördüklerimiz ile resim yüzeyinde varsaydıklarımız arasındaki tuhaf denkleğin izini sürer. İlk örnekleri 1950'lerde görülen Eyüp resimlerinden, Etkinlik Adası peyzajlarına, Haliç kesitlerinden, Arnavutköy sırtlarına kısacası titizlikle seçilmiş İstanbul panoramalarına kadar gözüne kestirdiği tüm görünüm, onun, doğa ile kent

ile özdeşlik arayan kişisel görme biçiminin izlerini taşır (Çalıköğlu, 2015, s.3) (Bkz. Görsel 1.15).



Görsel 1.15. Akıncı, “Eyüp”, 73 cmx116 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1986, Nilüfer ve Veli Boran Koleksiyonu, (Çalıköğlu, 2005)

Akıncı, inat ve sabırla varoluşun evine dönüştürdüğü tuvallerinde, kentin hallerinin farklı bir düzenini oluşturur. Kadrajladığı kent görünümü içerisinde, gördüğü tepeleri, ağaçları, evleri, minareleri, boşlukları, girinti ve çıkıntıları her seferinde yeniden tanımlar, onların büyüklük-küçüklüklerini, yerkürede kapladıkları hacmi ve imge olarak karşılık gelebilecekleri lekesel düzenleri iki boyutlu düzlemdeki suretleri ile buluşturur. Naile Akıncı, dünya sanatında benzerine az bulunur bir tavırla İstanbul'un Eyüp semti ile her gün yeniden karşılaşır, kendisi ile birlikte yaşlanan bir coğrafyayı her gün yeni bir biçimde görebilmek için tuval karşısına yerleşir, tekrara düşme tuzağına kapılmadan resmettiği kent görünümünde her seferinde farklı incelikler yakalar (Bkz. Görsel 1.16, Görsel 1.17). Bu yönüyle de sanatçı Morandi'ye benzetilebilir. Akıncı'nın bunca yıldır gördüğü her şey, belirli bir yaklaşma mesafesini özellikle korumuştur. Birkaç yapıttan sonra uzama yansıyanın Eyüp görüntüsü mü, yoksa Akıncı'ya ait bir "manzara - otopotre" mi olduğunu kestirebilmek güçleşir (Çalıköğlu, 2000a, s.40).



Görsel 1.16, 17. Akıncı, “Eyüp”, 100 cmx65 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1987, İzmir Devlet Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Akıncı, “Eyüp”, 100cmx65cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1987, Ankara Devlet Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (Çalikoğlu, 2005)

Akıncı, desene, yapıya ve dolayısıyla üçüncü boyuta çok önem verir. Akıncı'nın ilk yapıtları arasında belirginlik kazanan desen, yapı ve düzen uygulamaları, sanat anlayışının en önemli niteliklerini oluşturmuştur. Bu anlayışı bir gelişim ve yorum çizgisi sürdürerek son çalışmalarına dek egemen olmuştur. Akademi yıllarından başlayarak kübist-konstruktivist bir biçim tarzını, kendine özgü bir dokuyla icra ettiği belirgindir. Akıncı'nın resminin mimarisini oluşturan renk, çizgi ve doku örgüsü ancak bir özdeşleşme arzusu olarak görülebilir. Sanatçı için her kıyı, her ağaç, her ev ve ona ait çatı, resmin yüzeyinde izi sürülebilecek, boşluk içinde yeri bulunup yerleştirilecek bir motif olmuştur. “Bakış açılarını sürekli değiştirerek, dar ve geniş açılı seçimler sonucunda peyzajı oluşturan kentsel dokunun da etkisini tartan sanatçı, bu dokuyla bütünleşen dokunuşlar yapar” (Tansuğ, 1988, s.36). Naile Akıncı'nın resminde denetlenmiş coşku taşkınlıklarının serbest çizim duyarlılığında işlenmesi ile ortaya çıkan bir düzen gücüne, her koşulda kendini korumayı bilen inşacı bilincine de tanık oluruz. Gerçekliği, ait olduğu zamandan ve mekandan soyutlama çabası, bizi bir yönüyle gerçeküstücülüğe, bir yönüyle kurgusal-fantastik eğilimlere götürür.

Naile Akıncı'yı sürekli genç ve dinamik kılan sanatının süreklilik içindeki gelişimidir (Gönenç, 1995, s.174). Bu süreklilik içinde, bütünü oluşturan parçaların tek

tek geometrik özelliklerinin belirginliği yanında, parçalardan bütüne geçişteki renk, valör, açık-koyu dengesi oldukça dikkat çekicidir. Görsel netlik onun resimlerinin temel özelliklerinden biridir. Peyzajlarında ev düzenlerini soyutlaştıran, onlara biçimsel yönden kendi damgasını vuran sanatçının resimlerine bakıldığında zorlama hissini duymak mümkün değildir. İzleyiciyi sıkmayan renk, biçim ve kompozisyon düzenleri, bilinçli bir armoni ile gözü yormayacak şekilde kurgulanan resimlerde amaçsız bir lekeye, dokunuşa rastlanmaz. Konu itibarıyla, Naile Akıncı Eyüp'e geçmişin penceresinden bakar. Böylece bugüne uzanan zamanın boyutunu vurgulamak ister. Geçmiş, yaşanmış ve yaşanmakta olan bir zaman dilimi olarak varlığını korur. Geçmiş, bugünü de içerir. Bir alıntı da söylendiği gibi; “İlk bakışta eski Haliç ya da eski bir Eyüp görünümündeki resim, yapıldığı yerin gerçekliğini de korur. İşte bu farklı zaman dilimlerini bir arada yaşatan, mekanın geçmişini saklı tutan bakış açısıdır” (Gönenç, 1995, s.176).

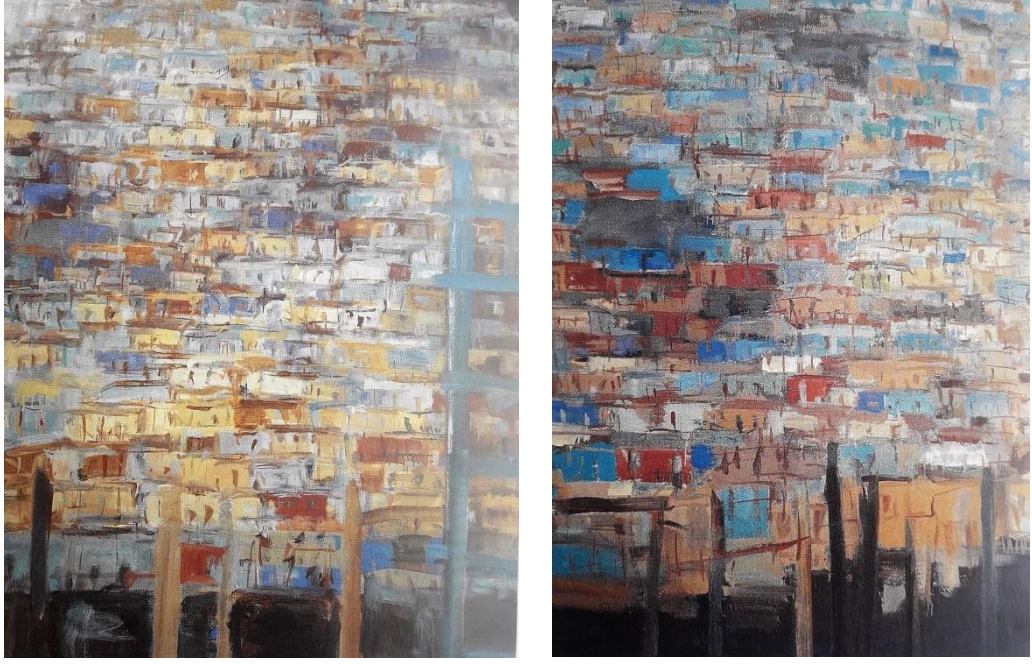
Akıncı'nın yüksek bir konumdan izleyiciye sunulan görünümlerinde şaşırtıcı bir mekan olgusu, topografik özellikler, mimari değerler, doğal doku ve yaşamsallık işlenmektedir. Bu yapılanmada yatay ve dikey öğelerin sağladığı uyum, özellikle 1980 sonrası yapıtlarında, tuval yüzeyine dağılan çizgisel bir düzene dönüşmektedir. Anlatım bütünlüğüne coşkulu bir ritim getiren çizgisel ağ, Naile Akıncı'nın peyzajlarında ve kompozisyonlarında yarattığı öznel bir yorum ve soyutlama olarak dikkati çekmektedir (Özel, 1988, s.15). Resme başlangıç noktası olan kentsel doğa, sanatçının duyarlı çizgi dokusu, tadında boyama tekniği ve armonik leke düzenlemeleri ile biçimsel kurgular yaratarak sanatçının özgün kimliğini ortaya çıkarmaktadır (Ersoy, 1988, s.13). Akıncı'nın neredeyse tek rengin egemenliği altında uysallaşmış gözüken tuvallerinde patlayan; içtenliğidir, dürüstlüğüdür, yeteneğidir, duyarlılığıdır, tekniğe başat oluşu ve sayılanların aynı potada erimesiyle artık iyice çelikleşmiş ustalığıdır.

Bu dönemde kent görünümünü eserlerinde konu edinen başka bir sanatçı da Turan Erol'dur. Akıncı İstanbul'u resmederken, Erol Ankara'yı resmeder, Akıncı keşmekeşliğe, kentsel yoğunluğa ve anti-estetik yapıya değinmezken, Erol tam anlamıyla Akıncı'nın beslenmediklerinden yola çıkar. Sanatçı, dönemsel olarak, tatil yörelerinden görünümüleri, yarım kalmış gemi iskeletlerini, bodrum peyzajlarını, kent yaşamını, kent yerleşimlerini içindeki kodlarıyla birlikte eserlerinde kullanır.

Turan Erol'un resmine genel olarak bakılınca, sanatçının uzun sanat hayatında başlangıçtan bu yana üslup olarak büyük değişimler geçirmeyen, her zaman birbirinden kesin çizgilerle ayrılan ama yine de gizli kalan evrelerin betimlemelerine rastlarız (Berk, 1999, s.5). Tematik açıdan zengin olan Erol'un eserleri, sanatçının istikrarlı yapısı ile sanatının bütünü içindeki aşamaları arasında kararlı dönüşümlerle sürmüştür. Üslubun biçim ile yoğrulma sürecinde sanatçının durulmuş istikrarlı yürüyüşü inandığını belki tam anlamıyla gerçekleştirmesini sağlamıştır. Erol'un resimlerinde biçimsel farklılıklara karşın öz hep sabit kalmıştır: sessizlik ve yalnızlık. Erol eserlerinin genelinde, dışadönük görüntülerle ilgilenen, ileriye, dışarıyı seçen yani gözünü hep dışarıya dikmiş olan bir kişilik olarak belirmiştir. Türk resmindeki çağdaşlarının yanında Turan Erol, anın temsilcisi olarak dış mekan resmine, yapıcı soyutlama ve coşkucu anlatıma eklenebilecek olan sarsıcılık ögesini de dahil etmiştir. İnsanı ağırdan ağıra kuşatan, az renkli, çoğunda terk edilmiş insansız panoromaların sarsıcılığı, ele aldığı motifleri, sanatsal, insancıl ve evrensel kimliklere büründürmüştür (Özgür, 1999, s.63). Bu insansız ve donuk betimlemeler yarım kalmış gemi iskeletlerini ya da bodrum peyzajlarını ya da Ankara'nın kıyı-köşelerini konu alan eserlerine yansımasıdır.

Genel olarak azaltılmış renklerin ve yalnızlığın işlendiği resimlerinin aksine sanatçının eserleri arasında en renkli seri belki de gecekondu temalı olanlardır. Erol'un tedirgin paleti bu seriyle yeni boyutlar kazanmıştır, artık dingin değildir. Üst üste olan evler, bu eserlerde bin bir renge bürünmüştür. Bu ifadeci anlatım düne değin yapageldiği resimler değildir. Soyuttur bunlar, doğada gördüğü değildir, kurduğu, yarattığıdır. Turan Erol'un resimlerinde olan soyut lekeci anlayış 1969'da "Mamak Yolunda Gecekondu" adlı eseriyle başlamış olabilir. Ara ara hep sürmüş olan bu bakış Turan Erol resminde gerçek bir eğilimdir (Berk, 1999, s.9) (Bkz. Görsel 1.18).

Sanatçı için gecekondu, içinde barındırdığı renkler ile var olma çabasının bir göstergesi olmuştur. Ankara'nın gecekondu tepelerinden biri olan Altındağ'ın, üst üste, yan yana hiç nefes alınacak bir alan bırakılmadan tanımlandığı ve resmedildiği bu eserleri ile alakalı olarak Turan Erol görüşünü şöyle ifade etmiştir: "Gecekondu mahalleleri gözümün önünden gitmiyor. Köydeki boz evlere karşılık, bu mahallelerde en canlı renklere boyanmış evler görülüyor. Zehir gibi bir yeşil, bir mor, bir sarı, bir firuze, yığınlar içinde patlar durur. Görülme, ayırmsanma, varlığını kanıtlama isteğinden mi kaynaklanıyor bu renklerin seçimi?" (Şenyapılı, 2008, s.97) (Bkz. Görsel 1.19).



Görsel 1.18, 19. Erol, “Altındağ 1-2”, Tuval üzerine yağlı boya, 148 cmx104 cm, 1982-1994, Özel Koleksiyon (İlhan,1999)

Turan Erol’un renkli gecekondu betimlemelerinin aksine Fethi Arda’ya gelince kent görünümünün nötr renklerde resmedildiği görülür. Zıt yönleri olduğu kadar sanatçının Turan Erol ile dönemsel olarak dingin boya sürüşleri ve genel olarak Ankara’yı resmetmesi itibariyle benzeşik yönleri de vardır. Arda’nın eserlerine dahil olan kent görünümleri ile tanışması 1960’lara dayanmaktadır. Sanatçının sanat hayatında dönemsel olarak ölü doğa betimlemeleri, bodrum peyzajları, istakozlar, balıklar ve başkentin gecekondu yöreleri tablolarında konu olarak yer edinmiştir. Bu konu yelpazeleri arasında araştırmanın kapsamını ilgilendiren kent görünümleri ile Arda’nın yoğun ilgilendiği dönem, 1975-1990 periyoduna tarihlenebilir. Kent ile alakalı olan eserlerinde dönemin kentsel oluşumlarını, mevcut görünümleri ve çarpıklıklarıyla eserlerine aktaran sanatçının kişisel görüşü “sanatçının çevresiyle ilgisini sürdürmesi, çağıyla da ilgisini hiçbir zaman kesmemesi yönündedir” (Özsezgin, 1997, s.34).

Sanatçı, kent ile alakalı olan eserlerinde araştırmanın giriş bölümünde de sosyolojik açıdan ele alınışından hatırlanacağı üzere, büyük kentlerin bir yanda gecekonduyla, bir yanda apartmanlarla ikili yapısının olduğu dönemlerin oluşturduğu görünümünden yola çıkmıştır. Arda, gecekondu/gecekondu-apartman dizilerinde, içinde yaşadığı Ankara ortamından bakmıştır çevresine; dolayısıyla çizgiye ve renge aktardığı şeyler, gördükleriyle sınırlı kalsa bile, büyük apartmanların kıyısında gizlenmiş olan kırmızı çatılı gecekondu görüntülerini yorumladığı peyzajlarındaki amaç; mevcut

çelişkiyi ya da kentsel çarpıklığı aktarmak değil, kentin, biçim mantığına dayalı bir resme malzeme oluşturacak yönlerini bulup tabloya koyabilmektir (Bkz. Görsel 1.20). Arda, içinde barındırdığı karşıtlık ilkeleri dahilinde bir dikey yatay ilişkisi olarak bakmaktadır kente, onu mevcuttaki fazlalıklarından sıyrarak -tıpkı kurumuş bir ağacın kabuğunu soyup gövdeye ulaşırmış gibi- anlatmak istediği şeye yalın dokunuşlarla eserlerini biçim ve üslup üzerinden sorgulayarak resmeder. Kent ile alakalı serilerinde görüntülerin, açık mekan içindeki sert yapısı, boşluğu dolduran heykelsi formları, apartman-gecekondu ikileminin yaşandığı bir ortamda resimsel düzlemi oluşturmuştur (Özsezgin, 1997, s.98).



Görsel 1.20. Arda, “Gecekondu ve Apartmanlar”, Tuval üzerine yağlı boya, 80 cmx100 cm, 1975, Özel Koleksiyon (Özsezgin,1997)

Arda’nın kent ile alakalı resimlerinde, çağdaşları olan, Erol’dan, Erbil’den ya da Çoker’den farklı bir anlatım biçimi görülmektedir. Sanatçı, ilk dönem çalışmalarındaki çizgisel tatta ilerleyen betimlemelerinden ziyade gecekondu-apartman peyzajlarında, binayı oluşturan, yığınları, tuğlaları, alçıyı, betonu, hissetmiş gibi bir duyarlılıkla yağlıboya ve pastel boya aracılığıyla istifçi bir anlayışta eserlerini inşa etmiştir (Bkz. Görsel 1.21). Sanatçı, kendi yolunda giden bu farklı bakış açısını kendi sözleriyle; “Her sanatçının kendine özgü dünyasını çözdüğü biçim ve renkler vardır ve bu ona özgü resimsel dilin kendisidir” diyerek açıklamıştır (Özsezgin, 1997, s.24).



Görsel 1.21. Arda, “Ev”, Tuval üzerine yağlı boya, 40 cmx35 cm, 1984, Özel Koleksiyon (Özsezgin,1997)

Kişisel resim dilini uygularken sanatçı kent ile ilgili eserlerindeki boyasal yoğunluk katmanlarını sanki bir binanın üstüne yapılan işlemler gibi katman katman uygular. Üretim sürecinde yağlıboya ve pastel boya ile uygulama yapan sanatçı, kat kat boya kullanırken, çizginin yapısalcı karakterini bozmayacak bir düzlemde pentüre yoğunlaşmıştır. Resimde boyanın anlamını ve resimsel dilini yaratmadaki oluşum süreçlerinde duyarlı bir tavır benimsemiş olan Fethi Arda, sanatında kullandığı malzeme ve anlatım biçimi arasında doğal geçişimler sağlamaktadır. Kent ile alakalı eserlerinin genelinde doğada pek de karşımıza çıkmayacak nitelikte oluşmuş olan büyük fırça hareketleriyle oluşturmuş olan lekesel imge kurgusu, özgün bir düzen içinde izleyiciye sunulur. Gözlemlenen dünya ve dış-çevre yarı-özel bir anlatım yöntemiyle yorumlanır. Arda'nın çalışmalarında Ankara'nın kentsel dokusunu oluşturan gecekondu imgesinin içinde barındırdığı formlar eserlerindeki soyutlama ve denge-ritim unsurlarının temelini oluşturur, kompozisyonun ana ögesi arasında yer alır. Sanatçının eserlerinde sunulan gecekondu betimlemeleri sosyal ve kentsel bakımdan ironik ya da trajik durumuyla değil, ya da sosyolojik gönderme olarak değil daha çok resimsel bir öge olduğu için eserlerin üretim sürecine dahil edilmiştir. Arda'nın amacı, biçimi

sınırlandırmaktan çok, resim yapma sürecinin getirdiği spontan etkilere açık bir çalışma yöntemiyle kendini bu akışa terk etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE'DE 1990-2000'Lİ YILLAR ARASINDA KENTLERİN FİZİKSEL DURUMU VE RESİM SANATINDAKİ KULLANIMI

2.1. 1990'larla Birlikte Küreselleşen Kentler ve Yaşanan Değişimler

1990'lı yıllarda plastik alanda sanatçıların eserlerine konu olan kent görünümelerini resimsel düzlemde değerlendirmeden önce, 90'lı yılların kentleşme dinamiklerine, sanatsal ortamına ve kültürel parametrelerine bakmakta fayda olacaktır. 1990'lı yıllar çoğu açıdan 1980'lerden devralınmış bir miras olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda bakıldığında özellikle 1990'ların ilk yarısında 1980'li yılların etkilerinin hala sürdüğü iddia edilebilir. 1990'ların ortasından başlayarak küreselleşme süreci Türkiye'de ve Dünya'da ağırlığını hissettirmiştir. Küreselleşmenin taçlandırıldığı bir dönem olan 90'lı yıllarda; elektronik ortamın güçlenmesi gerçekleşmiştir. 1984'te ilk renkli televizyonun kullanılması ardından, 1990'da ilk özel kanalın kurulup kısa sürede sayılarının artması, toplumumuzun dünyadaki siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmelerden daha çok haberdar olmalarını sağlamıştır. Gökyüzünde her an görülen, insan ve kültür taşıyan uçaklar, 1990'ların ikinci yarısında büyük bir hızla dolaşıma giren her türlü iletişime ve kayıt yapmaya elverişli mobil telefonlar, her evde yerini almaya başlayan bilgisayarlar, seyahat edenlerin konforu için tasarlanmış dizüstü bilgisayarlar, tüm dünyayı birbirine bağlayan uçsuz bucaksız internet ağı, yepyeni görüntü teknolojileri, yeni keşfedilen yıldızların bile fotoğraflarını görmemizi sağlayan Hubble teleskopu, kişisel kullanım için el kameraları, tıbbın son harikaları gen haritaları, klonlama ve kök hücre gibi sayısız nefes kesici gelişme 1990'lı yılları belirlemiş ve Dünya-Türkiye eklemlenmesini basitleştirip, hızlandırmıştır (Erdemci, 2008, s.283).

Kültürel, teknolojik gelişmelerin yanı sıra bu dönemde kentsel alanda da değişimler söz konusu olmuştur. Küreselleşme ve çokkültürlülük söylemleriyle tanımlanan New York, Tokyo, São Paulo, Londra, İstanbul gibi kentler, oldukları coğrafya ve ulus-devletlerin sınırlarını aşarak, bilginin dijitalleşmesi ve enformasyon devrimiyle birlikte yeni oluşumlara kucak açıp ticari ve finansal coğrafyanın kalbi haline gelmişlerdir (Sassen, 2000, s.12). Küreselleşen dünyada, çokkültürlü bir yapıda olan İstanbul'da olduğu gibi, büyük kentlerimizi saran gecekondu; 1991 yılında DYP-SHP arasında imzalanan koalisyon protokolü ile ülkemizin bir gerçeği olarak görülmüş,

kentleşmenin üzerindeki tüm engellerin kaldırılacağı, gecekonduların ıslahı ve toplu konut üretimini teşvik için uygun şartlarda kredi olanaklarının arttırılacağı ifade edilmiştir (Özgür, 1998, s.2364). Özal Hükümetinden tanıdık gelen bir anlayışa sahip olan hedefler konulmuşsa da; 1990'lara dönüp bakıldığında on yıllardır devam eden kontrolsüz, çarpık, sağlıksız kentleşme, gecekondulaşma, kentlerde artan suç oranları, derinleşen ve belirginleşen kentsel yoksulluk gibi olgular oluşmaya devam etmiştir.

Bu dönemde kentler içerisinde özellikle nüfusu bir milyonu geçmiş olanlar, artan kent nüfusu içerisinde giderek daha büyük paya sahip olmuştur (Keleş, 1993, s.89). 1990'ların sonundan geriye bakıldığında İstanbul'un Türkiye içindeki kent nüfusu içindeki payı % 24 civarında bir gidişte olmuştur yani İstanbul tek başına Türkiye kent nüfusunun dörtte birini bünyesinde barındırma seviyesine ulaşmıştır (Özgür, 1998, s.2356). Bunun da sebebi 1950-60'lı yıllardaki serbest iradeye dayanan göç hareketinin yerini 1990'ların ortalarında zorunlu göçle gelen yeni bir oluşumun almış olmasıdır. Terör olaylarının ve ekonomik sıkıntıların sebep olduğu zorunlu göç, sahil bölgeleri ve batıdaki merkezlerin yanı sıra Güneydoğu ve Doğu Anadolu Bölgesindeki kentlere doğru da yaygınlaşmış ve gecekondulaşma buralarda da sorun haline gelmeye başlamıştır.

Ülkemizde gecekondularda yaşama oranı 1990'larda daha da artış göstermiş ve kentleşme biçiminin tek yönlü olması, nüfus yığılmalarının belli merkezlerde toplanması sonucunu doğurmuştur. Bu nedenle gecekonduların dörtte üçü büyük kentlerde toplanmıştır (Özer, 1998, s.2345). 90'lı yıllardan başlayarak gecekondu bir başka olguyu da karşımıza çıkarmıştır, yazılı ya da görsel medyada anıldığı şekliyle "varoşlar". Varoşlar; dışarıdan bakıldığında kentlileşemeyen göçmen nüfus, kent yağması ve kentsel çatışma üçgeni çerçevesinde tanımlanan ve ağırlıklı olumsuz içeriği olan bir kavram olarak kentlerin fiziki çeperini bozan bir boyutta yerini almıştır (Ayata, 1996, s.18).

Yine bu dönemde 1995'den itibaren Türkiye kapitalist sistem içinde kentsel dönüşüm adı verilen bir süreç içine girmiştir. Kentsel dönüşüm, başta İstanbul olmak üzere, büyük kentlerde emlak pazarında değeri yükselen bölgelerden yoksulları kovmak, onların yaşam alanlarını, yerel ve uluslararası sermayeye satmak için yürütülen bir operasyon, rant amaçlı bir ıslah ve soylulaştırma projesinin adıdır (Bakçay, 2007, s.36). Bu durumda yine kentlerin ikili yapıda olmasına sebep veren bir oluşum olarak 90'lı yıllara eklenmiştir. Bu dönemde gecekondu-apartman ikiliğinin yanı sıra,

1990'lı yıllarda kentlerin dışında korunaklı zengin konut siteleri oluşmaya başlamış, bu gelişmeye paralel olarak da, kent merkezlerinin içi boşalmaya başlamıştır. “Böylelikle ilk dönemin gecekondulu apartmanlı ikililiği giderek anlamını yitirmiş, yeni ikililik daha çok kentin mevcut dokusunda yaşayanlarla, kentleri terk eden yeni orta-üst sınıf arasındaki bir çelişkiye doğru evrilmeye başlamıştır” (Rittersberger-Tılıç vd., 2011, s.265). Dolayısıyla, kentler, artık birbirinden hem mekânsal hem de sosyal anlamda kopmuş, yoksul ve zengin gettolar oluşmaya başlamıştır. Farklı yaşam tarzlarının ve ilişkilerinin bir arada bulunduğu, mekânsal ayrışmanın derinleştiği, kentsel yoksulluğun arttığı, toplumsal kutuplaşma ve kentsel gerilimlerin zaman zaman patlamalara yol açacak ölçüde yükseldiği bir parçalanmışlığı yaşamaktadır (Doğan, 2001, s.115). Artık kentte yaşayanların özellikleri; ekonomik, toplumsal ve kültürel olarak giderek birbirlerinden uzaklaşması ve farklılaşması olmuştur.

2.2. 1990'lı Yıllarda Plastik Sanatlardaki Genel Ortam

1990'lar, 80'lerde kuluçka dönemi yaşanan sarmal gelişmelerin çıktılarının alındığı, büyük sıçramaların yaşandığı bir dönem, Türkiye'nin hem ekonomik olarak, hem de sanat alanında Batı'ya eklemlendiği bir süreç olmuştur (Erdemci, 2008, s.255). 1990'lar ise Türkiye'de sanatın çağdaş bir çizgiye geçiş yaptığı bir dönem olmuştur. Bu gelişmede rol oynayan birçok unsurdan söz edilebilir ama çağdaş sanatın temellendirilmesinde kullanılan en önemli unsur daha önce bahsettiğimiz gibi küreselleşme sürecidir. Bu süreçte, İstanbul'un sanat ortamı Batı'lı sanatçıların ve sanatla ilgilenenlerin dikkatini çekmeye başlamış, bienaller ve uluslararası sergiler sayesinde dünya ile etkileşim artmış, birçok sanat adamı Türkiye'ye gelmiştir. Ülkemizin sanatsal gelişimi fark edilme olanağı bulmuştur. Uluslararası sanat çevrelerinin katılımı ile gerçekleştirilen panellerde, güncel sanatının içinde bulunduğu durum ilginç tartışmalara yol açmıştır. Bu yıllarda birçok genç sanatçımız Batı ülkelerinde eserlerini sergileme olanağı bulmuştur. 90'larda düzenlenen Yeni Eğilimler sergileri, İstanbul Bienalleri, Sanat Fuarları, Günümüz Sanatçıları sergileri vb. gibi geniş programlı etkinlikler, çağdaş sanat oluşumlarının çeşitli şekillerde geniş zemin bulmasına önemli katkılar getirmiştir.

1990'lı yıllar İstanbul'unda, artık neredeyse yerleşik hale gelmeye başlayan küratör ve grup sergileri söz konusu olmuştur. Bu anlamda, 1990'lar önemli oluşumların olduğu sergi yılları olarak tanımlanmış, kültürleşmenin ve ilerici sanatın ve toplumun, kentin yaşamı içinde bir araya geldikleri bir ortam gelişmiştir ve bu ortamın süzgeci

de sergiler olmaya başlamıştır. Bu tarihlerde eser alım-satımını hareketlendiren ve kurumsallaştıran müzayedeler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Kültürel ve sanatsal bakımdan 1980'li yıllarda Fransa'da çoktan oluşmuş olan ama Türkiye'nin 1990'larda karşılaştığı ve uygulamaya koymaya çalıştığı, sanatın çağdaşlaşması bakımından hayati öneme sahip olan, düşünür-yazar-küratör kuşağının devreye girmesiyle oluşan yeni sergi anlayışı ortaya çıkmıştır (Kahraman, 2013, s.125). Uluslararası sanat bienalleri, bu yeni sergi anlayışını en fazla gerçekleştiren ve ona imkân tanıyan etkinlikler olmuşlardır (Erzen, 1999, s.210). Hem küreselleşme sürecinde hem de Türk sanatının gelişmesinde çokça katkısı olan İstanbul bienalleri, çağdaş sanatın nabzını tutmaktadır. 1990'lı yıllarda, bu bienallerin, bir başka getirisi de Türkiye'de sanat üreten fakat kendisine yerleşik galeri sistemi içinde yer bulamayan sanatçılara da imkan sağlaması olmuş, bu dönemde yerleşik sanatçıdan, yeni bir söz söyleyen, muhalif bir duruşa sahip, yapıtını belli bir toplumsal ve düşünsel kuramla bütünleştirmiş sanatçılar dönemi ortaya çıkmıştır (Kahraman, 2013, s.128).

Türkiye'deki çağdaş sanatsal üretimin uluslararası arenayla karşılaşması yalnızca bienallerin oluşturduğu ortamdan ibaret kalmamış, 90'lı yıllarda Türk ve Avrupalı sanatçılarla, gerek Almanya'da gerek Yunanistan'da yapılan sergiler söz konusu olmuştur (Köksal, 1999, s.174). Yine bu dönemde, sanatsal bağlamda 90'lı yılların önemli yapılanmalarından sivil bir inisiyatif olan Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği öne çıkan bir kurumdur. Düzenlediği sergilerle, tartışmalı toplantılarla, özellikle yayınlarıyla çağdaş sanat ortamında önemli bir alan edinen dernek, 1995'ten beri her yıl düzenlenen Genç Etkinlik sergileriyle de genç sanatçılara özgür bir üretim alanı yaratmıştır (Erdemci, 2008, s.274). Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin sanat ortamına bir başka katkısı da sanat fuarları olmuştur. Bu oluşum 90'lı yılların ikinci yarısında örgütlenme çabasına girişen galerilerin yönetiminde devam etmiştir. Dünyada hemen her ürünün pazarlama ve tanıtma ortamları arasında yer alan fuar fikri, ülkemizde de bu yıllardan beri kullanılmaktadır (Dostoğlu, 1999, s.205). Henüz izleyicisine ulaşmamış sanat yapıtları fuar ortamında, galerilere gitme alışkanlığı olmayan geniş yığınların da sanat eserleri ile buluşması için iyi bir fırsat olmuştur. Bu fuarlar, özellikle gerçek bir uluslararası nitelik kazanması ile birlikte İstanbul ve daha doğumuzdaki güncel sanatın Batı sanat merkezlerine tanıtılıp pazarlanması yolunda önemli rol almıştır.

90'lara tarihlenen bu gelişmeler içinde kayda değer bir sanat etkinliği de, Ankara'daki SanArt Derneği'nin 1992-1997 yılları arasında üç defa gerçekleştirdiği uluslararası sanat sempozyumları ve onlara eşlik eden sergilerdir. Bu sempozyumlar "kimlik", "yasaklar", çevre" gibi çeşitli konular üzerinde odaklanarak, bu konularda çalışan farklı disipline ve ülkelerden kişileri sanatçılarla bir araya getirmekte, kentsel ölçeğe sergi ve performanslarla yayılmaktadırlar (Erzen, 1999, s.210).

Sonuç olarak 1990'lı yıllar kültürel alanda her şeyden daha fazla görsel sanatlar alanının gelişmesine olanak vermiştir. Geleneksel 'plastik sanatlar' kavramı hızla yerini 'görsel sanatlar' kavramına bırakmıştır. Bu dönem bir yandan kavramsal bir dönüşüme tekabül ederken bir yandan da sosyal ve kültürel bir içeriğe sahip olmuştur. Yeni sanat, bilgi kuramında meydana gelen oluşumlara kendini açarak ve kuramsal alanla etkileşimini en üst düzeye çıkararak siyasal ve kültürel bilince doğrudan müdahale eden bir direniş merkezine dönüşmüştür. "1990'larda tüm dünyada gündelik olanın ve sıradan malzemenin, tutum, davranış ve konum olarak sanata girmesine koşut bir biçimde Türkiye de bu olguları sanata taşımıştır. Sanat artık, içinde yaşanan dönemin ister politik, ister sosyal perspektiften olsun, irdelendiği bir dönem olmuştur" (Kahraman, 2013, s.187).

2.3. 1990'lı Yıllar Ressamları ve Kentsel Öğelerin Plastik Sanatlardaki Yeri

1990'lı yılların sanatçıları, özellikle o dönemde Türkiye'de yaşanan sosyolojik ve politik sorunları birinci elden sorgulayan bireyler olmuştur. Sanatçılar 90'lı yıllarda sosyo-politik, toplumsal ve sosyal gerçeklik gibi farklı konulara atıflarda bulunan, sanat ortamındaki değişen olgulara duyarlı olan, plastik anlatımda düşünceye önem veren bir yapıda ilerlemiş ve eserler üretmişlerdir. Böylece 90'lı yıllarda sanatçı ve sanat eserinin önceki dönemlere nispeten daha diyalektik bir gelişme çizgisini yakaladığı iddia edilebilir. Bu dönem sanatçılarının üretimlerini, modern sanatçılardan ve erken dönem çağdaş sanatçılardan ayıran en belirgin özellik belli bir ifade aracı, üslup ve söylem bütünlüğü taşımamalarıdır. Bir sanatçı hem resim, hem video hem de yerleştirme yapabilir, konunun ve durumun gerektirdiği yöntem ve ifade aracını kullanabilir düzeydedir (Erdemci, 2008, s.283). Özellikle 90'ların sonuna doğru, birçok sanatçının video, performans ve enstalasyon gibi sanatsal disiplinlerde gelişkin duruma geldiği görülmüştür (Erzen, 1999, s.209). Bu dönemde, Türkiye'de çağdaş dünyadaki en ileri sanat etkinliklerine katılabilecek deneyimde sanatçılar yetişmiştir. 1990'larda artık

birçok Türk sanatçısı yurtdışında özellikle avantgarde (yenilikçi) olarak tanınmaktadır ve uluslararası düzeyde ilişkiler içindedir.

1990 yılların başlarında, tuval resmi ile enstalasyon arasında yaşanan gerilimden sıyrılan ve farklı etkilere açık olan genç kuşak, 1980 kuşağının deneyimlerinden, televizyon ve popüler kültür ürünlerinden, birebir olarak sokağın jargonundan, yeni baştan şekillenen bir yerellik/evrensellik ikileminden beslenmiş, inter-disipliner bir bilinçte üretimler yapmıştır (Çalıkoğlu, 2001, s.32). Yeni kuşak eleştirel ve sorgulamacı tavırla, 1990'lar Türkiye'sinde tıkanmış, aşırı derecede katılaşmış, düğümlenmiş bir sistemi dönüştürme çabasında olmuş, olabildiği ölçüde bireysel, özgür ve bağımsız kalmaya çalışmışlardır. Tabi ki bu bireysellik çabalarının yanında zaman zaman ortaya çıkan grup hareketleri de olmuş ama onlar da büyük bir akım oluşturmak iddiasında olmadan oluşumlarını sürdürmüşlerdir. Bu kuşak, varlığını geniş ölçüde, sistem dışı olmaya, normatif yapıların dışında kalmaya borçlu olmuştur (Kahraman, 2013, s.160). Radikal deneyimlemelerine devam eden 90'lar sanatçıları, makrodan mikroya dönerek, insanlık için daha iyi bir gelecek öneren toplumsal ütopyalar ve devrimler yerine, mikro ütopyalar ve kişisel devrimler uygulama çabalarına bürünmüşlerdir. Bununla birlikte, 'büyük anlatılar' yerini, yaşadıkları mahalleyi/kenti ya da bir parçası oldukları toplumu/topluluğu iyileştirmeye yönelik sosyal jestlere bırakmıştır (Erdemci, 2008, s.282).

Sanatçıların yapıt için öngörülen öncelik ilişkilerine bakışları değişmiş, sanat yapıtının kendi kendisine işaret etme sorumluluğu ortadan kalkmış, deneyimlemeyi ön plana koyan sanatçılar arasında üsluplaşma yadsınmıştır (Çalıkoğlu, 2001, s.30). Bu kuşak, sanatçıları artık kendi aralarında veya kişisel dünyalarında doğrudan hazır düşünsel yapılara sadık kalıp onlardan yola çıkmamış, tersine daha önce hiçbir dönemin tanık ve sahip olmadığı ölçüde düşünsel katkıyı kendileri sağlamış, düşünce üretmişlerdir. Sanatçılar imge, biçim, kavram ilişkilerini sorgulayarak ürettikleri yeni yapıtlarla sanatsal düşüncelerin nasıl biçimlendiğini ortaya koymuşlardır (Germaner, 2008, s.17). Bu dönemdeki üretimlerde; yüksek kültür yerini aşağı kültüre, seçkin sanat yerini kitle sanatına bırakmış, beğeni kültürlerinin çeşitliliği, kitsch ve abartılı görsellik her an karşılaşılabilecek bir özellik haline gelmiş, 80'li yıllara kadar süren modernizmin çözümlemeci, karşı konulmaz şekilde değerli ve üstün özelliklerine sahip yapıtları 90'larda yerini; düzenlemeye yönelik, kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provakatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devretmiştir (Çalıkoğlu, 2001, s.30).

Bu yapılanma içinde; kimlik politikaları, çokkültürlülük söylemleri, küreselleşme ve küreselleşen dünyada dönüşen kentler, 1990'ların sanatçılarının başlıkları olmuş, sanat yapının, fiziksel ve sosyal çevresiyle, kentsel, kültürel, politik, sosyoekonomik ve tarihsel bağlamlarla içiçeliği ve yapının izleyici/halkla etkileşim içinde olması önem kazanmıştır (Erdemci, 2008, s.282).

Bu dönemde kent olgusuna çalışmalarında yer veren sanatçılar arasında öne çıkan isimler, eski kuşaktan, naif kent dokunuşlarıyla; Salih Zeki, daha çok özgün baskı alanında eser vermiş, primitif yorumlamalarıyla Gül Derman, zamanın izlerini, titreşimi ve mitolojik hikayeleri kompozisyonlarında kentsel uzamda sunan Şadan Bezeyiş iken; yeni kuşak diye adlandırabileceğimiz, 90'lı yıllarda kentsel dinamikler üzerine eserler üreten sanatçılar; plastik birkaç farklı alanda üretimler yapan Bülent Şangar, katışıksız kent ressamlarından oluşan Hafriyat Grubu sanatçıları; Hakan Gürsoytrak, Murat Akagündüz, Antonio Cosentino ve Mustafa Pancar'dır.

Otodidakt ve naif bir ressam olarak tanımlayabileceğimiz Salih Zeki 1990'lı yıllarda kent olgusunu sanatsal sürecine dahil eden ressamlardan biridir. Nesneler dünyasından edindiği duyumları fırça yerine çoğu zaman spatula kullanarak tuvale aktaran Salih Zeki, saf, canlı, parlak renklerle kentsel görünümünü yansıtmaktadır resimlerine. Ayrıntıları önemsemeyen devinim içinde sokaklar, köprüler, kent manzaraları; küçük titreşim tuşlarıyla ve yerine göre büyük yatay çekmelerle spatulanın dinamizmini, ışık, renk ve devinimle birlikte yapıtlarına aktarmaktadır (Ersoy, 1998, s.86). Sanatçı genel resim kurgusu olarak bitmemişlik ya da hayatın kendisi gibi devam edebilecek hissiyatı veren bir düzeyde dokunuşlar yapmıştır. Sanatçı kimi resimlerinde İstanbul'un öğren yerlerini resmetmiş, konu itibarıyla burada sanatçı klişe bir ressam olmak ile olmamak arasındaki ince çizgide gezinmiş, izlenimcilerin yaptığı duyarlılıkta kullandığı dokunuşları ile büyük kentin karmaşasından uzak, denizin üstünde ışıldayan bir yakamozun parlaklığında fırça vuruşları kullanmıştır (Bkz. Görsel 2.1). Sanatçının kent ile alakalı eserlerine bakıldığında, kompozisyonun içine yer yer figürleri de dahil ettiği görülmüş, buradaki kent akışı içinde seçilen genel nötr tonlardaki kurguya ek olarak dışavurumcu bir anlayışla neredeyse tüpten çıktığı halindeki canlılıkta tuvale sürülen sarı, kırmızı, turuncu gibi tonlar ile kompozisyona hareket kattığı görülmüştür. Yeni kuşak gibi, sorgulayıcı, tanımlayıcı, sorun çözmeye odaklı bir derdi olan resimler yapmaktansa, plastik süreçte Salih Zeki'nin izleyene büyük kentin güzel yanlarını sunan üretimler yaptığı iddia edilebilir. Bu bağlamda

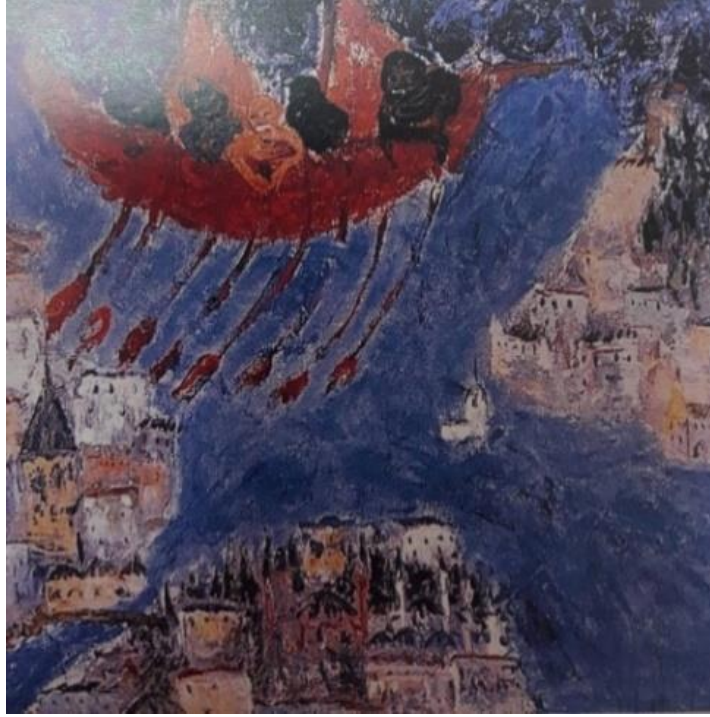
bakıldığında, gördüğü nesneleri, var olan dünyayı var olduğu gibi değil daha natüralist, öznel bir yorumlama sürecinde, ayrıntıya inmeden bir İstanbul sevdalısı olarak resmetmiştir.



Görsel 2.1. Zeki, “Kente Yağmur”, Tuval üzerine yağlı boya, 1990 (Ersoy, 1998)

Daha çok özgün baskı tekniği alanında eserler vermiş olan Gül Derman da kentsel öğelerin kullanımına yer vermiştir kompozisyonlarında. Onun resimleri kaynağını çocuk resimleri, ilkel kabile sanatı, Anadolu Halk Sanatı ve geleneksel minyatür sanatına duyduğu ilgide bulmaktadır. Eski İstanbul resimlerinde uzaktan ve yukarıdan bir bakışla yerden yukarı doğru yükselen köprüler, boğazın maviliği, irili ufaklı gemiler, kız kulesi, sisli sahiller, pastel ve soluk mavi renklerle, güzel, sevimli ve sıcak yaklaşımla ele alınmıştır (Bkz. Görsel 2.2). Son eserlerinde ise; mekanlar gittikçe daha soyut özellikler taşımakta ayrıntısız ve biçim bozmalarla vurgulanmış figürlere yer vermekte, ufuk çizgisi ile derinlik ögesi birleştirilmektedir. Derman’ın çalışmalarında Erol Akyavaş’ın biçimi bozulmuş mimari yapılarıyla Devrim Erbil’in yarı topografik İstanbul görünümünün karışımı bir estetik anlayış ve resmetme tekniği görülmektedir. Sanatçı, kentlere mesafeli ve nötr tonlarla yaklaşmıştır. Eserlerinde tek renk bir gökyüzünün önünde sıralanmış iki boyutlu ve öznel bir yorumlamayla kurgulanmış kent öğeleri sunulmuştur. Eserlerinde ortaya çıkan fantastik yorumlamalar, çizgisellikten uzak lekesel bölünmelerle, saydam renklerle ve izlenimcilerin içten/duyarlı

dokunuşlarıyla şekillenmiştir. İstanbul’u, yöresel kentleri resmettiği eserlerinde düşsel ve öznel bir yorumlama tarzı hakim olmuştur.



Görsel 2.2. Derman, “Bakır Gemi”, 91 cmx91 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1991 (Ersay, 1998)

Eserlerinde kent öğelerine yer veren diğer sanatçı ise Şadan Bezeyiş’tir. 1950’li yıllardan beri sanatsal üslup ve konu bütünlüğüne kent ögesini dahil etmiş olan sanatçı, farklı teknikleri farklı gereçler aracılığıyla deneyerek, kişisel üslubunu oluşturmuş ve figüre, tabiata çevresindeki yaşantıya, olay kurgularına, gerçeküstücülüğe uzanan bir anlayışla değinmeler yapmıştır. Bu gerçeküstücü ve fantastik temalarını oluştururken, renkçi bir görüş doğrultusunda çeşitlemeler yapmıştır. Figürü ve mekanı leke, renk, ışık etkileri ile yoğurarak şekilleri, zamanın ve uzamı şeklinde bitimsiz bir formda sunmuştur. Bu bağlamda sanatçının eserlerinin fütürizme de atıfta bulunduğunu belirtebiliriz. Fütürizm akımının anlayışında barınan, zamanın, hareketin bitimsizliği ya da devamlılığı, Bezeyiş’in eserlerinde sonu görünmeyen köprüler ile şehrin sesinin, tınısının çevreye adım adım yayılmış gibi bir hissiyat veren dokunuşlarla boyanan fırça darbeleri ile, mekan içinde yüzlercesi varmış gibi ışık topu halinde ilerleyen arabalar ve insanlar ile, İstanbul’un en kalabalık yerlerinin yorumlamaları olarak form bulmuştur. Fütürizm akımının öncülerinden Umberto Boccioni’nin kent ile alakalı eserlerindeki dinamik yorumlamalar, biçim bozmalar ve döngüler gibi üslup uygulamalarını Şadan Bezeyiş’in kent ile alakalı eserlerinde de görürüz. Bu bağlamda sanatçının İtalya’da aldığı doktora eğitimi sürecinde etkilenmelerde bulunmuş

olabileceği de düşünülebilir, tabi içerik olarak yerellik öğeleri ile sunularak. Buradaki yerellik öğelerini konu yelpazesinde kent yaşamı ile yoğurarak sunduğu Anadolu, Hitit ve Mısır uygarlıklarından esinlenmeler içermektedir. Sanatçı bu konuları form ve biçim ilişkisi içerisinde leke değerlerinden çok fazla koparmadan, kimliklerini açığa çıkarmadan sürekli devinim içinde renkli fantastik yapı ile yoğrulmuş, strüktürel plastik bir dilde yorumlamıştır (Bkz. Görsel 2.3).



Görsel 2.3. Bezeviş, “İstanbul, Çarşı, Köprü”, 120 cmx110 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1992 (Ersoy, 1998)

Eski kuşağın yanı sıra 90’larda ortaya çıkan genç kuşak arasında da kentsel öğeleri sanatsal sürecine dahil eden sanatçılar olmuştur. Bunlardan biri olan Bülent Şangar; küreselleşme olgusuyla birlikte yaşam tarzları ve kentsel dokudaki melezleşme üzerine yoğunlaşan, küreselleşmenin pozitif söylemlerine ironik bir yaklaşım getiren eserler üretmiştir (Erdemci, 2008, s.291). Bülent Şangar, 1990’larda önce tuval üstüne yaptığı ipek baskılarında, sonra da fotoğraf ve video çalışmalarında, 1980 sonrası Türkiye'sinin politik ve kültürel açmazlarını, militarizm ve şiddetin egemen kılındığı bir toplumu, geleneğin, dinin, baskının şekillendirdiği yaşamları, göç olgusuyla birlikte genişleyen kentlerdeki çarpıklıkları işlemiştir. Şangar, göçün kent yaşamını nasıl şekillendirdiğini gösterdiği, metropol görüntülerine yer verdiği çalışmalarında, özel ve kamusal alandaki şiddeti, baskıyı görünür kılmıştır (Yıldız, 2008, s.450). Şangar çoğu çalışmasında kendini model olarak kullanmıştır. Resim eğitimi almış olan Bülent Şangar, ipek baskılarında, fotoğraflarında, resmin incelikli görsel

organizasyonunu kullanarak kurgulanmış sahneler yaratmış, sanatçı eserlerinde sahnelenen durumları stilizasyona uğratarak, gerçeklikten ironik bir uzaklık yaratmış, böylelikle de görsel durumlar, gerçekliğin belgelenmesinden çok, başka olgu ve kavramları gösteren göstergelere dönüşmüştür (Erdemci, 2008, s.292).



Görsel 2.4. Şangar, “Kurban”, 240 cmx170 cm, Tuval üzerine serigrafi, 1994 (Kahraman, 2013)

Avangard bir sanatçı olan Şangar, genç kuşağın bir temsilcisi olarak, 1990'larda biçimlenen yeni dalganın içinde, 1990'ların ortasından itibaren sosyo-antropolojik denebilecek bir alanda yapıtlar üretmeye başlamıştır. Şangar işlerinde çoğu zaman kent yaşıntısı içindeki insanın gerilimleri ile alakalı göndermeler, ironik yaklaşımlar, eleştiriler sunmuştur. Şangar, toplumsal bilinçle ve bilinçaltıyla yakından ilgilenirken, daha önce ele alınmamış ayrıca ilk bakışta çarpıcı gelen konularla uğraşmaktadır. Bu bağlamda bir örnek olarak; Şangar 1994 yılındaki bir serigrafisinde bir adamın oğlunu İstanbul, Taksim Meydanı'nda kurban edişini göstermektedir. Son derecede çarpıcı, hiç beklenmeyen, sert bir yapıttır bu. Nazmi Ziya'nın tablolarındaki modern hanımefendilerin, şık arabaların bulunduğu Taksim Meydanı artık başka bir haldedir. Devrim Erbil'in uzaktan baktığı naif İstanbul başka bir şekildedir. 1994 yılında Taksim'in ortasına böyle bir görüntünün yerleştirilmesi bu açıdan manidardır. Bir yandan ülkenin içinde bulunduğu kör karanlığı ve kısımları anımsatmakta, bir yandan da geçmişle güncel arasında bağlantı kurmakta, onlara bir cevap olarak biçimlenmektedir tablo. İstanbul, taşranın gelip aktığı bir yerdir. Taksim onun kalbidir. Kurbanın böyle bir çevreyle ilişkilendirilmesi bu defa kent-göçer ilişkisine bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda dönemin çoktan değişmiş olan kent

dokusunu da bu eserden anlayabiliriz. Şangar, bunun yanı sıra Taksim'i bir kurban alanı olarak kullanmak suretiyle çeşitli katmanları bir diyalektik içinde bir araya getirmiştir (Kahraman, 2013, s.172). Bu dönem Taksim Meydanı 'trajik' bir doku içinde verilmiştir (Bkz. Görsel 2.4).

90'lı yıllarda resim sanatı cemiyetinde, grup kurma girişimleri olduğundan bahsetmiştik. Buradaki en önemli oluşum daha sonraları -Hafriyat Karaköy olarak- adı değişecek olan Hafriyat Grubu'dur. Kendilerini "kent gezgini" olarak adlandıran bu grup, farklı sanatçıların dahil olmasıyla birlikte, 1996 - 2009 yılları arasında etkinlik göstermiş, İstanbul kökenli bir gruptur.

Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar, Antonio Cosentino ve sonradan Murat Akagündüz Hafriyat'ın çekirdek kadrosunu oluşturmuş, kuruluşuna önderlik etmiş ve tüm sergilerinde yer almıştır. Gruba bu 4 sanatçıdan başka çeşitli sergilerinde Neriman Polat, Tina Fischer, Ceren Oykut, İrfan Önürmen, Charlie, Tan Cemal Genç, Memed Erdener, Yavuz Tanyeli, Banu Birecikligil, Caner Karavit, Eyüp Öz, Nancy Atakan, İnci Furni, Fulya Çetin, Nazım Dikbaş, Nalan Yırtmaç ve Murat Ertel de katılmıştır.

Türk sanatındaki grup oluşumlarına bakılınca, geçmiştekilerde ve günümüzdekilerde de çağının politik ve kültürel yaşamının etkilerini yansıttıkları görülebilir. Elbette ki Hafriyat grubu da grup olmanın getirdiği (ortak kavramlar, söylemler vs.) genel karakteristiği bu anlamda taşımaktadır. Ancak bireysel lezzetleri hafta sonu galeri gezginlerinin bile sezebileceği düzeyde ayrıntılardan seçilebilir. Grup, baştan bir manifesto belirleyip kendini fikslemek, sabitlemek, kendine emirler yağdırıp kendini hantallaştırmak yerine sanatsal anlayış olarak; ihtiyaçlarını yol üzerinde uğradığı duraklara göre belirleyen bir minibüs gibi olmuştur (Güngör, 2016). Bu bağlamda Hafriyat'taki grup çalışmasının özelliğinde, 80'li kuşağın örgütlenme biçimine tanık oluruz ama tabulaştırılmış körü körüne bir bağlanmadan ziyade değişken ve heterejon bir yapısal anlayışın daha ön planda olduğunu hissedebiliriz.

Hafriyat Grubu kendilerini bir metropol: İstanbul gözlemcisi olarak tanımlamış, popüler kültürün son derece dinamik bir biçimde ortaya çıkarttığı yeni simgelerin, o simgelere ait bağlamların ve söz konusu bağlamlar dizisinin yarattığı pratik yaşam tanımının peşinde olmuştur (Zeytinoğlu, 2004, s.7). Hafriyat, kent ile ilgilenmiştir çünkü kenti kendi floraları, kendi doğaları olarak görmüş, doğulan, ölünen, hayatın

sürdürüldüğü yer olarak iletişim kurmanın kaçınılmaz olduğu bir yer olarak tanımlamışlardır (Güngör, 2016). Hafriyatçılar salınarak kentin sokaklarında gezmiş, kent hayatını gözlemlemiş, resimleriyle alt-kesimlerin sesi olmuş, sokağın dilini resme taşıyarak kentin sosyal gerçekliğini yansıtmışlardır (Yıldız, 2008, s.440). Göçlerle birlikte gelen hareketliliğin melezleştirdiği kent kültürünün "arada" bir oluşum yaratmasından etkilenen sanatçılar, kentin bu ayıksı geometrisinden esinlenen işler üzerinde çalışmış; akademik kuramcıların ürettiği, şık ya da steril örneklerle mesafeli durmuş ve başka bir gerçekliğe bakmıştır (Karavit, 2004, s.15). Daha önce 90'lı yılların sanatçılarının mikro söylemler üzerinde durduklarını belirtmiştik, buradan anlaşılacağı üzere 90'larda ortaya çıkan Hafriyat Grubu'da çalışmalarını yakın çevrelerinde yaptıkları gündelik gözlemlere dayandırmış ve çeşitli nedenlerle dikkatlerini çeken durumları yansıtmışlardır (Hofmann, 2004, s.11).

Hafriyat'ın sanatsal üretiminin ağırlık noktasını resim oluşturmuş, ama heykel ve video da zaman zaman araç olarak kullanılmıştır. Resimlerin kendine has özelliği çoğunlukla çok renklilikte ve resmin yapısında görülen çok çeşitlilikte yatmaktadır. Herhangi bir üslubun peşinden koşmayan, deneysel bir yaklaşımı benimseyen, boyasal resmin doğasını araştıran Hafriyat, alternatif kent kültürü içinde, İş ve İşçi Bulma Kurumu önünde biriken huzursuz kalabalıkları, oto tamirci dükkanını, ekmek kuyruğunu, sıradan, gündelik durumları, gazetelerde, televizyon haberlerinde sürekli maruz kaldığımız görsel klişeleri eserlerinde konu almış, "var olması gerekenle değil, var olanla" ilgilenerek, kendi plastik süzgeçlerinden geçirerek kent belgeselciliği yapmışlardır (Erdemci, 2008, s.296). Kentin kazılan, yıkılan, yeniden yapılandırılan alanlarını, sürekli değişen çehresini, kent hayatının ritmini, kaosunu, kentleş(e)me(me)nin farklı tezahürleri eserlerinde işlemişlerdir (Yıldız, 2008, s.440).

Apartman dairelerinde, şirketlerin kullanmadıkları depo gibi sanat pazarının dışında kalan, kentin unuttuğu mekânlarda kısacası Batı sanat dünyasının konvansiyonlarına uymayan biçimlerde, canlılıkları ve zenginlikleriyle zaman zaman tam bir oryantal pazarı andıran şekillerde sergiler açmışlardır (Erdemci, 2008, s.296). Hafriyat, sözlükteki anlamına uygun bir şekilde yeni yaşam alanları açıp yaşanabilirlik tanımış, doğal olarak topografik yapıyı yenilemiş, akabinde ekolojik gelişimi tahrip etmiş, beraberinde gecekondulaşma ve altyapı sorununu gündeme getirmiş, mimari kurgunun baştan aşağı değişimini öngördüğü, bilinçsiz talanın yön

vereceği rant fırsatçılığını yerle bir etmiş ve en nihayetinde de sosyal ve kültürel mozağin kendi içerisinde çetrefilleşmesine peşkeş çekmiştir (Çalıkoglu, 1998, s.46, Güngör, 2016).

Hakan Gürsoytrak kendi anlatımıyla;

“Hafriyat, aynı dertten müzdarip ressamaların, heykeltıraşların bir araya geldiği özerk, sivil bir toplum hareketidir. Bu grup olmadık yerlerde sergi açar, katalog yapar, söyleşi düzenler. Sanatçıları davet eder, onların katkılarıyla da şenlenir. Hafriyat olarak ortak noktamız kent ressamlığıdır. Kente dair imgeler, bireysel olarak tecrübe ettiğimiz anlar ve anılardır. Bunlar sayesinde seyircinin ve toplumun belleği ile iletişim kurabilmekteyiz. Sanat tarafından aşağılandığı ya da yanlış bulunduğu için bakılmayan ve görüş alanının dışında tutulan konulara, mekanlara ve izlere çevirdik bakışımızı. Buluş değil keşif peşindeyiz. Tıpkı kalabalıkların içinde dolaşan "aylak" gibi, kayıp oyuncakları ganimetlerimizmiş gibi sokaklardan toplayarak ortaya çıkardığımız sergiler açıyoruz. Kente bakış sadece bir konu sorunu değildir, bir doku ve duygudur da. Kentin yaşam hızı bir televizyon zapçısının tüketim hızı ile eşdeğerdir. Kentin içinde eskinin yerine yeninin geçişini ve sürekli tacizini görmekteyiz. Şehircilik planları, mimari düzenlemeler, derme çatma eklemeler, sürekli yamalanmış binalar ve bitmeyen hafriyat çalışmaları, montajcı sanayimizin, yap-takçı zihniyetimizin göstergesidir. Kent modernin mekanıdır ve Hafriyat Türkiye'deki modernleşmenin izlerini sürmektedir. Bundan dolayı işlerimizi bu yamuk geometri, hızın eşiğindeki değişim ve tamamlanmamışlık üzerine kurduk. Şık bir üslupçuluk yerine dağınık, yamalı ama daha içerden bir tavrı olgunlaştırmaya çalışıyoruz.” (Gürsoytrak, 2004, s.19) demiştir.

Gürsoytrak, mimari yapıların detaylarından yola çıkarak, kaostan uzak, steril, planlı, kontrollü, kusursuz simetri ve düzen içinde soyut eserler üreten Adnan Çoker'in atölyesinden mezun olmuştur. Sanat eğitimini soyut sanatın ustalarından birinin yanında almasına karşın, Gürsoytrak Hafriyatçıların çoğu gibi sosyal gerçekçi bir anlayışla devingen, dinamik bir yapıda, doğaçlama bir boyama tarzıyla figüratif çalışmalar yapmayı yeğlemiştir (Rona, 2002, s.92).

Figürü atölye pozu olmaktan kurtarıp hareket kazandırmak amacıyla neredeyse mizahi denilebilecek değişik bir gerçekçilik arayışına girmiş olan sanatçı figürleri herhangi bir kurmacaya gerek duymadan kendi doğal ortamlarında kentsel öğeler içinde resmetmiştir (http-1). Sanatçı resmettiği çok figürlü kompozisyonlarında, günlük yaşamın aksaklıklarını ve olumsuzluklarını keskin bir gözlem gücüyle, mevcut doğallığıyla, kadrajlanan görüntü bir izleyicinin kendi gözünden sunulmuş gibi, izleyende olaya müdahale etme isteği uyandıracak şekilde, adeta belgelemiştir. Bunlar

her gün hepimizin medya aracılığıyla ya da herhangi bir biçimde karşılaştığı kentsel altyapı bozuklukları, dar gelirliilerin yaşam mücadelesi, sokak kavgaları gibi gerçek yaşamın çoğu kez göz ardı edilen iç yüzü, gazete veya dergilerde gözden kaçırdığımız, üzerinde düşünme ihtiyacı hissetmediğimiz ayrıntıların her biri olmuştur. Sanatçının konu seçkileri tamamıyla dış dünya ait olup, dıştan gelen uyaranlarla biçim bulmuştur (Çalıkoglu,1999a, s.42) (Bkz. Görsel 2.5). Onun eserlerinde, Devrim Erbil'in kartpostal gibi bitimsiz bir çeşitlemeyle sunduğu, tarihsel dokusuyla, ı ışık dolu güzel bir gün batımında topografik bir proporsiyonda resmedilen naif İstanbul'un yerine, kavgasıyla, gürültüsüyle, kargaşasıyla, kirli çarpık kentsel yapılanmasıyla, kaosuyla, görülmek, gösterilmek istenmeyen anti-estetik, gerçek İstanbul resmedilmiştir. Ve tüm bu konular Gürsoytrak'ın içerik itibariyle fotografik bir gerçeklikten hareketle ürettiği çalışmalar olmuştur. Sanatçı 21.yy kent yaşamını, güncel ve çarpıcı olayları ile ele alırken, değişkenlik ve geçicilik duygularını izleyiciye aktarmaya çalışmıştır (http-1).

Yapıtlarının hemen hepsinin toplumsal yaşamdan kesitler olmasına karşın Gürsoytrak için toplumsal gerçekçi demek üslup itibariyle pek mümkün olmayabilir, çünkü onun anlatımında dışavurumcu öğeler ağırlıktadır, ayrıca konu, yapıtlarında resimsel değerleri bastırmamıştır. Genç sanatçının çok figürlü kalabalık kompozisyonlarında ana tema merkezde odaklanmakla birlikte konu genellikle çerçevenin dışına taşarak, açık kompozisyon estetiğinde, devamlılık yaratır, bir biçimde tüm tuvale, oradan da sokağa yayılmıştır. Tıpkı televizyon kanallarında izlediğimiz gibi olaya müdahale etmeye çalışan insanlar, olay yerinde toplanan ve boş gözlerle olan biteni seyreden halk, görüntü almaya çalışan kameralar, yoldan yürüyüp geçenler, hepsi bir biçimde sanatçının fırçasına yakalanmıştır. Yüzleri çok belirgin olmayan figürlerinde öfke, bıkkınlık, umutsuzluk gibi duygular rahatlıkla çevremizde gördüğümüz insanların benzer suretlerinde biçim bulmuştur. Onun resimlerindeki figürler çevremizde farkında olmadan yanından geçtiğimiz, birlikte vapura bindiğimiz, aynı kuyrukta fatura yatırdığımız tiplere atıfta bulunmuş ve sanatçının mevcut samimiyetini izleyene kendi fırçasından aktarmasını sağlamıştır. Eserlerde resmedilen kentsel örgü ise her gün içinde hayatın karmaşası, yoğunluğu arasında gözümüzden kaçırdığımız gündelik hikayeler olarak sunulmuştur. Bunların yanı sıra resimlere “Bırak be Abi”, “Romen Pazarı” ya da “Aile Dalaşı” gibi verilen adlar da sanki magazinleştirilen haber başlıkları gibi; bir yandan toplumun sıkıntılarını gündeme

getirirken, bir yandan da bu sıkıntıların yazılı ve görsel basın tarafından magazinleştirilmesine bir tepki olarak konulmuştur (Rona, 2002, s.92).

Tuvalinde klasik çizgiler yerine hayat tecrübelerinin ve dünya görüşünün hakim olduğu bir renkçi anlayış benimseyen sanatçı, sanatın günümüzde bir söz söyleme şekli olduğunu savunarak, eleştirel bir yaklaşımla betimlemeler yapmıştır. Resimlerindeki ilk etki, habersizce çekilmiş bir fotoğraf karesinde gördüğümüz doğal ve özensiz düzen olmuştur (http-1). Gürsoytrak'ın resimlerinde dikkat çeken bir başka öge de hareket olmuştur. Hareket hem figürlerde, hem de sanatçının fırça vuruşlarında kendini göstermiş, daimi bir devinim ile sokak, binalar, figürler hepsi sanatçının ifade biçimine hizmet eder şekilde hareket halinde sunulmuştur. Sanatçı çok sayıda figürü, birkaç fırça vuruşuyla dengeli bir biçimde kompozisyona yerleştirmede giderek ustalık kazanmış ve hem kompozisyonlar, hem de fırça vuruşları önce hareketlenmiş, ardından da hiçbir zorlama olmadan rahatlamıştır. Renk kullanımı da sanatçının resimlerinde dikkat çeken bir olgu olmuş, gri-mavi ya da gri-yeşil gibi pastel, nötr tonların egemen olduğu tuvallerinde renkler birbiri içinde dolaşmış, yer yer kırmızı, sarı ya da kimi başka canlı renklerle de vurgu noktaları oluşturulmuştur (Bkz. Görsel 2.6).

Bir grup olarak, sanatçıların birlikte düşünmeleri, birlikte tartışmaları, birlikte tepki göstermeleri, hatta birlikte çalışmalarını, sonuçta benzer işler üretmelerine neden olabilmektedir, ancak bu dayanışma ortamı onların kendilerine güvenlerini arttırıcı bir unsur olduğundan, eninde sonunda her biri kendi özgün üslubunu bulmuşlardır. Bu bağlamda Hakan Gürsoytrak bunun en iyi örneklerinden biri olmuştur.



Görsel 2.5. Gürsoytrak, “Harabet, Muhabbet Fıçı Bira”, 77 cmx97 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998(Rona, 2002)



Görsel 2.6. Gürsoytrak, “Birisi var”, 100 cmx120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998, (Rona, 2002)

Grubun sanatçılarından Mustafa Pancar ise kent kültürü içerisinde tekil mücadele anlarını görünür kılmaya çalışmıştır. Sanatçının tuvallerinde insan figürünün varlığı üçü beşi geçmez. Eserlerinde direkt bir anlatımdan ziyade, pentürün gerektirdiği tekstür, doku, altyapı gibi unsurlar daha ön plandadır. Sanatçı iyi bir gözlemcidir, onun gözlemleri direkt yaşanmış olan, hatta kişisel yaşantıyla ilgiliymiş gibi görünen imgelerle donatılmıştır. Mustafa Pancar insan-kitle figürlerini birbirlerinden oldukça farklı öznel diller yaratarak yeniden kodlamıştır. Dışarıdan bakan bir izleyici edasıyla doğaçlama lekelerle kurguladığı yapıtlarında birbirleriyle konu olarak hiç bir ilgisi olmayan biçimleri yan yana koymuş, herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği düzenlemeler yapmıştır. Gelişigüzel kadrajlara, isimsiz kahramanlara rastlanan resimlerinde, kentsel alan içindeki sahneler kolaj estetiğinde kurgulanmıştır (http-1) (Bkz. Görsel 2.7, Görsel 2.8).

Mustafa Pancar’ın 90’lı yıllara tarihli işlerinde genel bir izlenimci ve fütürist anlayış hakimken, 2000 tarihli işlerinde yorumlama sürecini ise dışavurumcu ve soyut dışavurumcu etkiler hakim olmuş, 2010’dan sonraki işlerinde ise sanatsal sürecinin içine, tel, kağıt, gibi hariçten malzemeleri dahil ederek kentin öğelerini fiziksel olarak da hissetmek adına, yine kentsel imleri yorumlayan işler ürettiği saptanmıştır. Özellikle yakın tarihli çalışmalarında, tel, kağıt gibi malzemeleri yağlıboya ve akrilik boya malzemelerle bir arada kullanarak disiplinlerarası materyal denemeleri yapmıştır. Plastik yorumlamaların tekrar süzgeçten geçişini sorgulatan bu eserlerle kütle birim ilişkisi üzerinden iki boyutlu yüzeyde kentin üçüncü botunu yakalamaya çalışmıştır.



Görsel 2.7. Pancar, “İsimsiz”, 140 cmx200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003 (Rona, 2004)



Görsel 2.8. Pancar, Tuval üzerine yağlı boya, 1999 (Rona, 2004)

Grubun çekirdek kadrosunun üyelerinden olan Antonio Cosentino'nun eserlerinde gündelik hayattan, bireysel hafızasının diplerinden ve de içinde hayatını sürdürdüğü kentin görsel imgelerinden süzülerek gelmiş olan sayısız anlatıma yer verilmiştir. Sanatçının eserlerinin içeriği toplumdaki eklektik yapıya atıfta bulunmuş, hem ayrıksılıkların hem de bütünselliğin duvarlarına çarpmış ve farklı bir pencereyi aralamıştır; düşünceli ve renkli bir birikim alanını. Nostaljik şehir dokusu, bellek ve anı çağrışımlı bir doğa özlemi, kent gerçeğine ilişkin sosyolojik bir bakış, bu başlıklar onun sanatının ana temalarını oluşturmuştur (Çalikoğlu, 2001, s.290). Geçmişte tükettiğimiz zamanlar, malzemeler, alışkanlıklar ve anılar onun yapıtlarında mutlaka yer almıştır. Hayatın ve onunla birlikte zamanın inanılmaz bir hızla akıp gittiğini, renk ve lekenin uyumlu arkadaşlığı içinde sunmuştur ([http-1](http://1)). Bir arşivci gibi çalışan hafızası görsel ve yazılı olan pek çok şeyi kayda almıştır. Cosentino'nun oluşturduğu oyunsu ve devingen

yapı, metropolleri ve kent mimarisini, insansı vicdanın ve yöreselliğin yok oluşunu, hız ve tüketim gibi kavramları zihinde çağrıştırmaktadır.

Cosentino 1960'ların ortasında yaygınlaşmaya başlayan "kat mülkiyeti" yasasından sonra doğan kuşaktan, yani düzensizlik içinde yaşayanlardan olmuştur. O, yıllar boyu, sürekli inşaat halinde olan İstanbul'un durmaksızın değişen çehresindeki kentsel görüntüleri gözlemlememiştir (Rona, 2004, s.18). Onun kentsel görüntülerinde, genellikle figürden arındırılmış peyzaj ve pastoral görünüm, bir hamlede gerçekleştirildiği belirgin olan çalışmalara dönüşmüştür. Bu tavır soyut karaktere uzanan bir görselliğe doğru genişlemiştir. Ayrıca tuhaf ayrıntılar keşfetme ve görme alışkanlığı Antonio'da giderek had safhaya ulaşmıştır. Alttaki eserde görüldüğü gibi, soyut bir düzlemde neredeyse sadece pencere imgesi hissedilmekte hatta daha dikkatli bakılınca kayığın ön camı olduğu ayırt edilmekte olup, denizin rengi kırmızı tonlarda resmedilmiştir, eserin geneline bakıldığında tam da Hafriyat grubunun hedeflediği gibi bir yarım bırakılmışlığın, devam edebirliliğin, süregelen bir karmaşanın dinamiği hakimdir. Aynı kentsel yaşantı gibi... (Bkz. Görsel 2.9).



Görsel 2.9. Cosentino, *Tuval üzerine yağlı boya, 1999* (Rona, 2004)

Kentsel yaşamın daimi dinamik durumlarından birisi de trafik ve toplumsal yaşantının akışı olmuştur, trafik ve kitleler hareket halindedir ve bu konu üzerinden pek çok metafor alanı yaratılmıştır. "Antonio Cosentino'nun "Haus" isimli çalışmasındaki motosiklet ve Anadol marka araba izleyiciye hem en düşük maliyetle yetkin bir iş görebilme arzusunu göstermiş hem de problemleri asla çözmeyp, öteleme konusunda dünya birincisi olan o günkü iktidar ve yönetime, kapitalist sisteme haklı göndermelerde bulunmuştur (Arapoğlu, 2011, s.39). Bu bağlamda resimde yer alan "Az pilav" söylemi

kanaatkar işçi ve öğrenci menüsünü akıllara getirirken, kent fakirliğine dair farkındalık yaratmak adına göndermelerde bulunmuştur (Bkz. Görsel 2.10).



Görsel 2. 10. Cosentino, “Haus”, Tuval üzerine karışık teknik, 2008 (Arapoğlu, 2011)

Cosentino'nun 90'ların sonlarındaki çalışmalarında kent dokusunu ele aldığı resimleri olmuş, bunlar başlangıçtaki anlatım diline, koyu tonlara ve hareketli fırça vuruşlarına sahip şekilde ilerlemiştir. 2000'li yıllara tarihli resimlerinde ise arasında özellikle figürsüz kent görünümünde bulunduğu yorumlamalar öne çıkmıştır. Sanatçının geniş renk lekeleriyle oluşturduğu apartmanlaşan gecekondu yığınlarında hareketli fırça vuruşlarından uzaklaşmaya başladığını, bunun yerine düz ve geniş renk alanlarını yeğlediği görülmüştür. Özellikle Bomonti çevresinden gerçekleştirdiği bu resimlerinde günlük yaşamın hareketinden kaynaklanan karmaşa yerine dingin bir renk anlayışıyla binaların karmaşasına bırakmıştır. Omuz omuza vermiş askerlik anı fotoğrafı çeken bireylerin kafalarını göstermeye çalışarak itişe kakışa poz verdikleri kareler gibi düzensiz bir şekilde dizilen binalar ile sanatçı kent dokusunun çarpık gelişimini bu kez düzensizlikle değil, sanki yerleşikliğin verdiği bir düzen duygusuyla vurgulamaya çalışmış, bu yerleşiklik duygusunu da izleyiciye huzurdan çok hüzün vererek yaşatmıştır. Bu resimlerin öncekilerden bir başka farkı da renklerin daha açık tonlarda kullanılmış olması olmuştur (Rona, 2004, s.18) (Bkz. Görsel 2.11).



Görsel 2. 11. Cosentino, “Bomonti 1”, 80 cmx120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003 (Rona, 2004)

Kendilerini “kent gezginleri” olarak tanımlayan grubun üyelerinden sanatçı Murat Akagündüz ise eserlerinde, boya kullanımından, mekan tercihlerine, kompozisyon kurgusundan büyük ebatlardaki tuval uzamının değerlendirilişine kadar farklı bir çok yön sunmuştur. Grup içinde romantik ve yalın çizgileriyle dikkat çeken Akagündüz daha içedönük bir anlayış çerçevesinde çalışmıştır. Sağlam deseni ve gizemli renk kombinasyonları ile kurguladığı resimlerinde semboller ve yalnızlık duygusu ön planda olmuş, yaşamın acımasızlığını ve tekdüzeliğini, kent yaşamının bunalımlarını, iletişimsizliklerini ve yozlaşmalarını, gözlemleri ve duyguları içinde harmanlayarak izleyici ile paylaşmış, renk tonlamalarını ve bütünlük sergileyen kompozisyonlarını grup arkadaşlarına göre doğaçlama olmayan bir tavır ile disiplinli bir şekilde ortaya koymuştur (http-1) (Bkz. Görsel 2.12).

Akagündüz, Hafriyat grubunun en içe kapalı ve en öznel dünyasını işaret eden eserlerini yaparken, yalnız ve karamsar dünyasında, entelektüel bir boyutta kaybolmayacak kadar ortak simge ve insani değerler barındırarak üretimler yapmıştır (Çalikoğlu, 1999b, s.42). Kentleşme olgusunun hızlı ve düzensiz değişimi kent yaşantısına sıkı sıkıya bağlanan bu konuyu işleyen sanatçıların resimsel sürecinin oluşumunda en dramatik bölgeyi oluşturmuştur. Kent ve konut yaşantısının parçalanıp dağılarak yeni yaşantı biçimleri içinde yeniden örgütlenmesine yönelik olan bu süreç, şüphesiz, resimsel üsluplardaki gerginliği de sürdürüp gidecektir (Tansuğ, 1990, s.104). Bu gerginlik Murat Akagündüz’ün çoğu eserinde hissedilmektedir. Özellikle 2000 sonrası üretim sürecinde sanatçı, sanki nükleer savaş sonrası terkedilmiş yapılara,

binalara ve yerleşim yerlerine helikopterle bakar ve gördüğü görüntüleri görünür kılıp onları bizlere sunar gibidir. Öylesine soğuk, öylesine gri ve hissiz binalardır, bunlar (Bkz. Görsel 2.13).



Görsel 2. 12. *Akagündüz, Tuval üzerine yağlı boya, 1998 (Çalıköğlu,1999)*



Görsel 2.13. *Akagündüz, "Aksaray İski", 89 cmx116 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001 (Rona, 2004)*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRKİYE'DE 2000'Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE DEĞİŞEN, GELİŞEN, AYRIŞAN KENTLER VE TÜRK RESİM SANATINA PLASTİK BAĞLAMDAKİ YANSIMALARI

3.1. 2000'lerden Günümüze Kültürel Ortam ve Kentsel Alanda Yaşanan Değişimler

Sanat dış etkenlerden etkilenen, gelişen, değişen çok yönlü disiplinlere sahip bir yapıda olmuştur. Bundan dolayı, 2000'li yıllardan günümüze kişisel plastik sanat süreçlerinde kent görünümelerini eserlerine dahil eden sanatçıları ve eserlerini incelemeden önce, konuyu daha derinden anlayabilmek, sebeplerini ve sonuçlarını doğru kavrayabilmek için 2000'li yılların getirdiği değişimler arasında kentleşme dinamiklerine ve genel sanat ortamına bakmak faydalı olacaktır. Türkiye 2000'li yılları teknolojinin hayatın her alanına dahil olduğu, dünyaya eklemlenmenin gerçekleştiği ve dünya ile zamanın ruhunun çoğu alanda yakalandığı bir dönem olarak karşılamıştır. Elektronik dünyanın gücü 2000'li yıllarda yaşanan kültürel değişimin de belkemiğini oluşturmuş, teknolojik alanda ve elektronik alanda bitmeyen bir gelişme görülmüştür. Yeni bir nesil, elektronik dünyanın sınırsızlığı içinde doğmuş ve onunla yaşamaya başlamıştır. “Bu, her şey bir yana, post modern kuramın en önemli önermelerinden biri olan zaman-mekan ilişkisini bir kere daha değiştiren bir gelişme olmuş ve insan eşzamanlı olarak birden çok yerde olmasını hayli aşacak bir özelliğe kavuşmuştur” (Kahraman, 2013, s.202). Yeni teknoloji yeni ideolojiler, yeni platformlar oluşmuştur.

2000'li yıllar, Batı'daki gelişmelere de koşut bir biçimde, bir yandan ayrımların, kutuplaşmaların daha fazla göze çarptığı bir dönem olurken bir yandan da farklılıkların her zamankinden daha fazla bir araya geldiği ve ortak alanlarda bulunduğu bir dönem olmuştur. Bu bakımdan da 2000'li yılların bir değişim dönemi olduğu öne sürülebilir. Değişimin ve kutuplaşmanın en çok yaşandığı ve hissedildiği disiplin ise yine kentsel alan olmuştur. Daha önce bahsedildiği gibi, 1980'ler, baskıcı askeri darbenin tarihine ve ekonomik küreselleşme olgusuna eklemlenmenin ilk adımı olan liberal bir ekonomik modelin uygulanmasına işaret etmiş, küreselleşme süreciyle birlikte İstanbul, bir dizi şiddetli kültürel, toplumsal, ekonomik ve kentsel dönüşümlerden geçmişti. 1980'lerde başlayan, 1990'lar ve 2000'lere uzanan bu 20 yıllık süreç, ikinci bir Boğaz köprüsünün, yeni otoyolların ve bulvarların, yeni yeraltı metrosunun, Asya yakasında ikinci bir

uluslararası havalimanının, yeni limanların inşası gibi radikal kentsel yenilenme projelerine tanıklık etmiştir. Hali hazırda mevcut olan iş, finans ve medya merkezlerinin ve ulaşım ile bağlantılı kent mekânlarının yer değiştirmesi, yeniden yapılandırılması ve yön değiştirmesi, mevcut dengeleri de değiştirmiş ve farklı amaçlara odaklanan yeni yerleşimlerin doğuşuna yol açmıştır (Keyder, 2000, s.123). 2000’li yılların kentleşme dinamikleri, 1990’lardakilerle örtüşse de, yeni boyutlar kazanmıştır. Bu dönemdeki en önemli değişim, kentsel dönüşüm uygulama çabaları olmuştur. Plansız kentleşme ve gecekondulaşma hali hazırda yine devam etmiş olup, bir yandan da süregelen Güneydoğu sorununun yanı sıra, ulaşım ve iletişim imkanlarının artması, küçük kentlerde üniversitelerin kurulması, ekonomik kalkınmanın hızlanması nedeniyle Anadolu’daki kentleşme gücü ve hızı da artmıştır. Yine, bu dönemde de büyük kentlerde ve sahil kentlerinde de hızlı kentleşme devam etmiştir. “1999 yılında Türkiye’de 67 milyon olan toplam nüfus, 2010 yılında 73,7 milyona çıkmıştır. 1999 yılında nüfusun 41,7 milyonu (%61,5) kentte yaşarken, 2010 yılında kentli nüfus 48 milyon ve kentleşme oranı da % 65 olmuştur” (Tuna vd., 2012, s.164). Ülkemizde kentleşme hızı bu dönemde çok yüksek olmuştur.

Kent kavramı bu dönemde çok önemli değişiklikler yaşamıştır ve bu başlı başına önem taşıyan bir unsur olmuştur. Kentleşme, her zaman toplumsal değişimin en önemli göstergelerinden biri olmuştur çünkü diğer etmenler bir yana, kent; görsel ideolojinin dönüşümünde daima asli rolü oynayan bir alan olmuştur (Keleş, 2000, s.19). Mevcutta yaşanan kentsel değişimlerin yanı sıra, kentlerin görsel yapısını etkileyen durumlardan biri de bitmeyen inşaatlar olmuştur. Bilindiği üzere Türkiye 2013 yılına kadar hızlı gelişen bir ülke olmuşken, 2014 başı itibariyle durgunlaşmaya başlayan ekonomik patlama genellikle ekonominin lokomotif olarak görülen çok büyük inşaat faaliyetini beraberinde getirmiştir. Bu inşaat faaliyetlerinde kentsel dönüşüm yanlış anlaşılmış olup, kentsel dönüşümden ziyade kârsal dönüşüm haline gelmiş olan sektör rant amacı güdülen bir süreçte ilerlemiş, kentin çehresini güzelleştirmekten ziyade çirkinleştiren bir anlayışta maddi kazanç odaklı yapılanma mantığıyla devam etmiştir. Bu acımasız hırs yüzünden, İstanbul gibi büyük tarihi önemi olan şehirler zarar görmüştür.

2000’lerle birlikte kentlerimizde artık kimliği somut biçimde saptanamayan, melez, kiç ağırlıklı, lümpen (yoksul, sefil) bir kültürün öğeleri görülmeye başlanmıştır. Kentlerde bir yandan mutenalaşma (seçkinleşme, soylulaşma) oluşurken bir yandan da

alt kültür gelişmiş ve günümüz kentleri heterojenleşen bir yapıda ilerlemiştir. Yine kentler, büyük rant üreten mekanizmalar olmasından kaynaklı durmadan devam eden inşaatlarla, dikey kent haline gelmiş ve bu ortaya zaman zaman oyuncaksı, zaman zaman postmodern, zaman zaman ultra modern bir görüntü getirmiştir. Kent, farklı kesimlerin ısrarları doğrultusunda ortaya çıkan neredeyse beklenmedik denebilecek bazı mimarilere tanıklık etmiştir. Bu dönemde banliyöler, uydu kentler yeni yerleşim merkezlerine dönüşmüştür. Yeni camiler, yeni toplu konutlar, yeni siteler, bir yanda Osmanlı konsepti bir yanda Bauhaus ekolü, bir yanda neoklasik mimari anlayışı ile eklektik bir biçimde, bir kolaj estetiğinde, ortaya tam manasıyla bir tiyatro dekoru çıkarmıştır (Kahraman, 2013, s.31) (Bkz. Görsel 3.1).



Görsel 3.1. Anonim, *İstanbul 2000’li yıllar, fotoğraf (Kızılçelik, 2000)*

Bu dönemde devletin üstlendiği TOKİ oluşumlarının yanı sıra mimari bağlamda kentlerin görünümü etkileyen önemli oluşumlar söz konusu olmuştur. Bunlardan birincisi A.V.M.’lerdir. 2000’li yıllarda gerek kent merkezlerinde, gerekse uydu kentlerde bir AVM salgınının başladığı görülmüştür. AVM sadece bir yapı olmamış, kendine özgü bir hayat tarzı sunmuştur. Bulunduğu mahalleyle bütünleşen ve oradaki yaşamı derinden etkileyip dönüştüren, alt kültürler üreten, sınıfsal ilişkileri yeniden düzenleyen bir olgu olmuştur. A.V.M. daha sonraları Altan Çelem’in resimlerine de konu olacak olan şekliyle, metropol insanın mekanı haline gelmiştir. Yazların serin ve yağışsız, kışların da sıcak ve yağışsız geçtiği bir ılıman iklimle sahip, izole, stabil mekan halinde olan bu yapılar, çevresinin fiziki yapısına aldırmaksızın, Trump A.V.M. örneği gibi, bir yanı gecekondularla, bir yanı yakın tarihli apartmanlarla sarılı işlek Mecidiyeköy’ün göbeğine dikilmiştir (Bkz. Görsel 3.2).

Dönemin mimarlık bakımından getirdiği ikinci çarpıcı özellik toplu konutlar olmuştur. Bunları da ikiye ayırmak mümkündür. İlki, önceden bahsettiğimiz gibi, devletin eski gecekonduaları, kaçak yapıları dönüştürmek maksadıyla uyguladığı toplu konut politikası olmuştur. Bu, modernitenin getirdiği bir soruna yine en katı modernist bir anlayış çerçevesinde çözüm bulma çabası olarak karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Görsel 3.3).



Görsel 3.2. Anonim, İstanbul, Mecidiyeköy, Trump Towers A.V.M. ve çevresi, fotoğraf (<https://www.trumpalisverismerkezi.com/>)



Görsel 3.3. Anonim, İstanbul 2000'li yıllar, Anadolu yakası, Ataşehir bölgesi, fotoğraf (Tuna vd.,2012)

Toplu konut bakımından ikinci bir model ise yeni sermaye için üretilen ve insanları kent merkezi dışında yaşamaya davet eden yeni toplu konut alanları olmuştur. Bunlar daha önce sözü geçen; uydu kentlere işaret etmektedir. İstanbul'da olduğu kadar örneğin Diyarbakır'da da gerçekleştirilen bu uygulama yeni burjuvazinin kendine

özgü bir topluluk oluşturma maksadıyla kullandığı 'kapalı site' anlayışına dayalı, içinde kendi otoparkı, marketi, yüzme havuzu, kendi parkı olan bir yapı sistemi olmuştur. A.V.M.'lerle at başı giden bu uygulamanın asıl önemli yanı içerdiği görsel dil olmuştur. Her toplu konut, birbirinden ilginç ama son kertede hepsi kiç olan, eklektik özellikler arz eden bir anlayışla biçimlendirilmiştir. Kimisi Venedik konseptindeyken kimi yapılar ise Kanuni dönemi İstanbul'unu anımsatan bir mimari anlayışta olmuştur. En son haddine varmış bir aldatmaca olarak elbette sakinlerin kabulü çerçevesinde gerçekleştirilmiştir, çok ucuz bir tiyatro sahnesinde cereyan eden hayatlar ortaya çıkmıştır. İnsanların talep üretmesini sağlayan en önemli etmen de muhtemelen bu olmuştur (Kahraman, 2013, s.209).

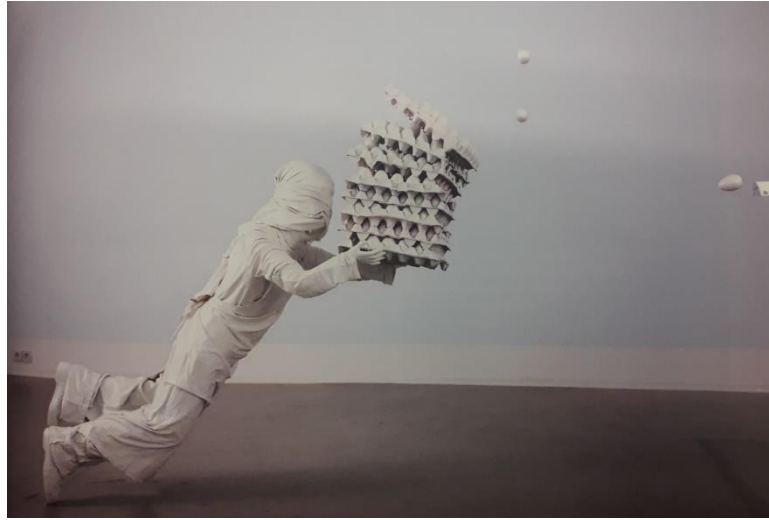
Günümüz kentlerini tanımlayabilmek farklı ölçütlerde kullanılan kent tanımlarının hepsinin bir arada kullanımı gerektirmektedir (Kızılcıkelik, 2000, s.120). Birçok kentimiz bu dönemde çok merkezlilik ve çok boyutluluk gibi olguları içeren çokça tanımlamayı içinde barındıran bir metropolleşme sürecine girmiştir. Kent artık maddi kültürün ve onunla iç içe geçmiş yeni taleplerin dile getirildiği, gergin ve çatışmalı bir mekana dönüşmüştür.

3.2. 2000'lerden Günümüze Türk Sanatında Plastik Alanda Yaşanan Değişimler ve Plastik Süreçlerinde Kentsel İmgeleri Kullanan Sanatçılar

2000'li yıllarda Türkiye'de üretilen sanatsal çalışmalar bazı özgüllüklere sahip olmuştur. Genç bir kuşak tarafından biçimlendirilen bu sanat, geçtiğimiz uzun tarihin içinde olan önemli kopuş noktalarından yola çıkmıştır. Ama aynı zamanda kaynakları, tercihleri ve yönelimleriyle bu sanat kendisinden önceki dönemlerin uzun, yavaş ve nispeten homojen gelişiminden önemli ölçüde de ayrılmıştır. Çeşitli nedenlerden dolayı son dönem sanatsal gelişimi, bazı yapıları kökünden değiştirmiştir. Örneğin; Batı tarzı bir görsel metodolojinin bu dönemde izlenmemesi ve ilişkililiğin çok daha farklı parametrelerle kurulması güncel sanatın hem evrensel bir nitelik kazanmasına yol açmış hem de onu gelenekselliğin dar kalıplarından kurtarmıştır. Bu yeni sanat aynı zamanda büyük bir yaşam pratiği içinden üretilmiştir. Yaşamın bütünlüğünü oluşturan edimsel ve kuramsal her tür gerçeklik yeni sanatın özünü oluşturmuştur. Bu zengin bakış açısı söz konusu olduğunda da daha önceki dönemlerin dar direktifler halinde ve metot anlamında ortaya attığı her türden yaklaşım devre dışına çıkmıştır. Her şeyin sanat olabileceği, her şeyin sanat yapıtına dönüştürülebileceği düşüncesi ister istemez sanatsal alanın neredeyse sınırsız bir zenginlik üretmesiyle sonuçlanmıştır. Sanatçı artık doğanın

nesnel gerçekliğine değil, üretilmiş bir nesnenin yapaylığına da yönelecek bir konumda olabilmıştır. Ortaya çıkan üretimlerde artık bir temsilden söz edilmesi bile hayli kuşkulu bir durum olmuştur. 2000'li yılların kalıba sığmayan, sınıflandırılmayan kısıtlanamayan, zengin konu içerikli sanatı, sanatçılar aracılığıyla heterojen bir yapıda gelişmiştir. 2000'lerin sanatçısı kaynağını, değişen çevreyi sorgulayan, kent, insan, çevre, anılar, kimlik, iletişim ve iletişimsizlik, göç, büyüyen teknoloji, insan ilişkilerinin zayıflığı, bireyselliğin ön plana çıkması, yalnızlık, gelenek, farklı kültür ve coğrafyaların buluşmaları ve zorlukları yenme çabaları, din, etnik sorunlar, varoluş koşulları, savaş, terör vb. gibi yaşamsal ve sosyolojik olgulardan almış, modernin ötesini görmeye çalışmıştır (Germaner, 2008, s.18).

Bununla birlikte dönemin ruhuna uygun bir biçimde 2000'li yılların ifade olanakları, özellikle yeni medyanın ve elektronik/sanal/sayısal ortamın etkisi altına girmiştir. Yirmi birinci yüzyılın ilk on yılında Türkiye'deki güncel sanat pratikleri yön değiştirmiş, çoğullaşmış ve dijital sanat, video, fotoğraf olarak, yerleştirmeler ve performanslar olarak öne çıkmaya başlamıştır. Tuval resmi de bu dönemde çağdaşlık çizgisine yerleştiği haliyle kabul görmüştür (Bkz. Görsel 3.4, Görsel 3.5). 2000'ler Türkiye'nin teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yanında sanatsal üretim bakımından da dünyayla eşzamanlı bir hale geldiği tarihler olmuştur.



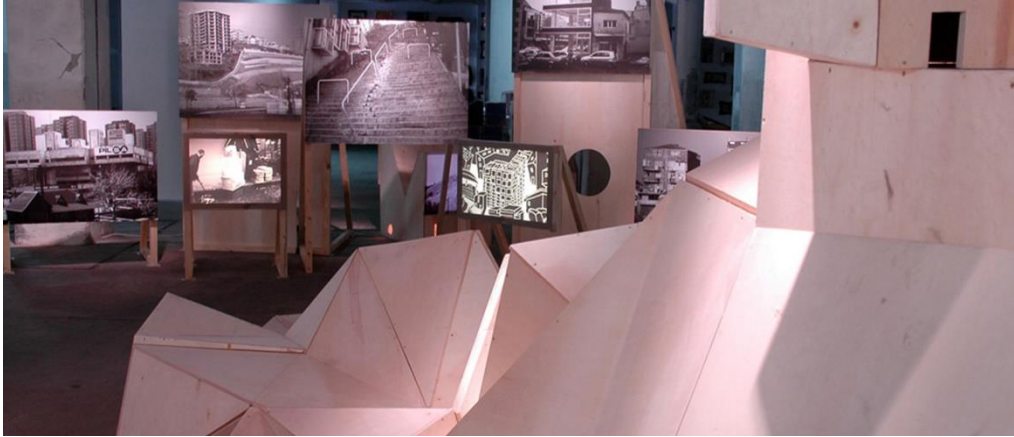
Görsel 3.4. Özge Özgenç, “Pastacı Yamağı Kız”, boyutlar değişken, karışık malzeme (elyaf, strafor, yumurtalar, akrilik boya), Fotoğraf: Barış Özçetin, Sanatçının ve Galerist'in izniyle, 2006 (Kahraman, 2013)



Görsel 3.5. Akagündüz, “Cennet-Cehennem”, Galeri Mana, 2012 (Kahraman, 2013)

2000'li yılların kültürel planda getirdiği en önemli değişim Türkiye'nin dünyayla bütünleşmesi olmuş. Bu döneme popüler kültür damgasını vurmuştur. Sanatın her alanı Türkiye'nin dünyaya eklemlenmesiyle ülkeye dahil olmuş, yeniliklere kolayca ulaşılabilmiştir. Daha önce neredeyse hiç bilinmeyen bazı fuarlar, artık hem galerilerin, hem de koleksiyonerlerin düzenli olarak ziyaret ettikleri, yer aldıkları organizasyonlara dönüşmüştür. 2000 sonrasında Avrupa Birliği uyum yasaları uyarınca desteklenen sanat ve kültür alanındaki yatırımlarla süregelen gelişmeler ile sanat piyasalarında ve elit koleksiyoncu çevrelerde ayrıcalıklı bir konumu olan modern sanatın tarihselliğinin anlaşılmasına ve güncelliğinin sorgulanmasına, dolayısıyla, çağdaş sanatın bu çevrelerce tanınmasına da yol açmıştır (Erdemci, 2008, s.256). Bunların yanı sıra; diğer kentlerle birlikte özellikle İstanbul'da yeni konser salonlarının inşası, önemli orkestraların davet edilmesi, müzik, sinema, caz, tiyatro festivalinin kopmadan sürmesi söz konusu olmuştur. Öte yandaysa 2000'lerin yüksek kültürle ilgili alanında asıl rolü çağdaş plastik sanatlar oynamıştır. Bu damar gerek bienal ile gerekse Contemporary İstanbul çağdaş sanat fuarıyla güçlendirilmiştir. İstanbul'daki galeri sayısında görülen olağan dışı artış da bu duruma koşut olacak biçimde sayılabilecek nitelikte olmuştur (Kahraman, 2013, s.208). İstanbul 2000'lerin başından itibaren kurumsal olarak hızlı ve önemli bir dönüşümün içine girmiştir. Yeni galeriler birbiri ardınca açılmış, bir yandan da yeni kurumlar oluşturulmuş, yeni bir sanatçı, küratör ve eleştirmen kuşağı faaliyet göstermiştir. Ek olarak, sanat-sanatçı inisiyatifleri de sanatın evrenselleşmesinde, uluslararası bağların kurulmasında, ilişkilerin sağlanmasında önemli oluşumlar olarak sayılabilecek durumda olmuştur.

2000’li yıllarda da Türkiye’deki güncel sanat gelişmelerini kavramsal düzeyde, olumlu ve olumsuzluğu yoğurarak bir tartışma ortamında yürüten en iyi zemin İstanbul Bienali olmuştur. Uluslararası İstanbul bienalleri bu bağlamda, kentin çağdaş sanat alanında uluslararası diyaloga açılmasında, batıya ve küresel dünyaya eklemlenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Erdemci, 2008, s.290). 2000’li yılların verimli çağdaş sanat ortamında, 2001 yılından başlayarak; Yuko Hasegawa’nın küratörlüğünde 7. Bienal, 2003 yılında Dan Cameron küratörlüğünde 8. Uluslararası İstanbul Bienali, 2005 yılında Charles Esche ile Vasıf Kortun birlikteliğiyle 9. Bienal, 2007 yılında Hou Hanru küratörlüğünde, 10. Bienal, 2009 yılında WHW adını taşıyan Kolektif küratörlüğünde, 11. Bienal, 2011 yılında Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa küratörlüğünde 12. İstanbul Bienali, 2013 yılında Fulya Erdemci küratörlüğünde 13. Bienal, 2015 yılında Carolyn-Christov-Bakargiev küratörlüğünde 14. Bienal, 2017 yılında ise Elmgreen ve Dragset ikilisinin küratörlüğünde 15. İstanbul bienali gerçekleştirilmiştir.



Görsel 3.6. Göngrich, “Yeni İstanbul”, Fotoğraf: Serkan Taycan, 9.Uluslararası İstanbul Bienali, 2005 (Kahraman, 2013)

Bu bienaller arasında konuyla alakası olması itibariyle, gerek yabancı sanatçılar tarafından gerekse Türk sanatçılar tarafından kentsel öğelerin ve kent olgusunun işlendiği bienallerde söz konusu olmuştur. Bu bağlamda öne çıkan bir örnek olarak alınabilecek 9. Uluslararası İstanbul Bienali 2005 yılında düzenlenmiştir. Serginin başlığı artık başka bir söze gerek bırakmayacak şekilde ‘İstanbul’ olarak saptanmıştır. Bu bienalde İstanbul’un değişimine ve küresel bağlantılar kurmasına atıfta bulunan işler yapılmıştır (Bkz. Görsel 3.6). Daha sonra 10. Uluslararası İstanbul Bienali gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörü olan, Hanru, bienalini ‘sonsuz bir kent metaforu’ diye tanımlamış, yayınladığı kavramsal çerçevede modernite, ulus devlet, üçüncü dünya, emperyalizm gibi politik kavramlara da değinmiştir. Sergide kent, bu

coğrafyanın kendine has modernleşmesinin uzamı olarak ele alınmış ve küreselleşmenin çelişkilerinin aynası olarak sahneye çıkmıştır (Kahraman, 2013, s.236). 14. Bienal, ise ‘tuzlu su’ temasıyla açık ve net bir şekilde, İstanbul’dan ve İstanbul Boğazından bahsederek kentsel değişimlere, toplumsal dönüşümlere şahit toplamaya çalışmıştır. Bu sergiler, bir yandan kenti ilgilendiren güncel konuları tartışmaya açarken, diğer yandan kentle ilgili bir imge üretimine de aracılık etmiştir.

1990’lı yıllara nasıl ki ‘sergiler dönemi’ diye bir yakıştırma yaptıysak, 2000’li yıllara da öznel bir atıf olarak ‘müzeler dönemi’ diyebiliriz. Çünkü, 2000’li yıllarda ülkemizde birçok müze açılmıştır. Bunlar Pera Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Santralistanbul (2013’te kapansa da) sayılabilir. Bu kurumlar arasında, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi; özellikle 8. İstanbul Bienali ile başlayarak günümüze kadar süren, daha da devam edeceği görülen bir şekilde bienallere mekan olarak kullanılmıştır. Bu durumun yanı sıra bir müze olarak hem modern eserleri hem de Türk Sanatına mihenk taşı olmuş birçok eski sanatçının eserlerini koleksiyonunda barındırması itibariyle ayrı bir önem de taşımaktadır. Bir yandan da düzenlediği süreli sergilerle çağdaş sanatın önemli isimlerini ve yapıtlarını Türkiye’ye taşımıştır.

2000’lerdeki sanatsal gelişimlerin önemli kollarından biri de büyük kentlerde özellikle İstanbul’da görülen galeri sayısındaki artıştır. Kendi içinde başlı başına bir konu olan galericilik mesleği ve uygulaması uzun yıllar Türkiye’de sanatın gelişmesinde önemli bir veri olmuştur. Nişantaşı galericiliğin merkezi olurken Beyoğlu, Tophane, Karaköy, Çukurcuma, Tepebaşı bölgeleri de son onbeş yılda güçlenip gelişen alanlardır. Galerilerdeki gelişme; genç sanatçıların desteklenmesini, sanatsal üretimin çoğalmasını, küratörlük mesleğinin gelişmesini, kuramcı ve eleştirmen gibi uğraşları olan kişilerin artmasını, koleksiyonerciliğin yaygınlaşmasını yani sonuç olarak Türk sanatının gelişmesini sağlamıştır.

2000’leri kuşatan zincirin çok önemli bir halkası da İstanbul’da gerçekleştirilen ve kurumsal bir kimlik kazanarak yerleşik hale gelen Contemporary İstanbul sanat fuarıdır. 2005 yılında Türkiye’nin sanat hayatına hizmet vermeye başlayan bu sanat oluşumu küresel sanatın ve güncel sanatçıların etkileşim halinde olmalarını sağlamış, kültür ekonomisini artırmıştır (Demirbaş, 2016, s.108).

Buraya eklenebilecek 2000’lerin bir diğer önemli oluşumu ise sanatçı inisiyatifleridir. 2000’lerin zengin verimi içinde bu konuda elbette birden fazla

girişimden söz edilebilir. Dönemin hemen başında ortaya çıkmış Selda Asal'ın başlattığı bir girişim olan Apartman Projesi olmuştur. Yine daha önce önemini vurgulayarak bahsettiğimiz 1995'ten 2006 tarihli yıllara kadar etkin olan Hafriyat o dönemde öne çıkan sanatçı inisiyatifi olmuştur. Yine 2000'lerin başında yer alan Oda Projesi, Galata'da Şahkulu Sokak'ta bir sanatçı kolektifi olarak projelerini başlatmıştır. Bu projenin içeriğine kent mekanının mevcut potansiyelleri göz önünde tutularak, özel ve kamusal alan kullanımlarına önem verilmiştir (Kahraman, 2013, s.231). Son olarak da Ankara kökenli bir oluşum olan Yaygara İnisiyatifi'nden bahsedebiliriz. YAYGARA Güncel Sanat İnisiyatifi, 2006 yılında kurulmuş, ancak aktif olarak çalışmaya 2008 yılında başlamış bir oluşumdur. Erdal Duman, Veysel Şayii, Şevket Arık, Serkan Demir, Mustafa Duymaz ve Mehmet Ali Uysal'dan oluşan grup elemanları ortaya atılan tartışmalar üzerinden farklı bakışlar geliştirmek üzere bir araya gelmiştir (Beldan, 2012, s.70).

Yaygara İnisiyatifi'nin üyeleri arasından bir sanatçı, eserlerine kentsel öğeleri dahil edişi sebebiyle katışıksız bir kent ressamı olarak öne çıkar; Mustafa Duymaz. Sanatçı genel sanat anlayışı olarak tuval ya da farklı satırlar üzerine eserler üretmiştir. Kentin öğeleri olan inşaatlar, buralarda çalışan işçiler, inşaat makinaları, onların tozları ve homurtuları, elektrik direkleri, telefon direkleri, gökdelenler, yoğun bina strüktürleri gibi içerikler sanatçının eserlerinin öğelerinin örgüsünü oluşturmuştur. Sanatçı bu konu içeriklerini tuvaline aktarmadan önce kentin bu kadrarlarını fotoğraflamaktadır. Kendi çektiği fotoğraflardan yola çıkarak eserler üreterek özgünlüğünü perçinlemekte ve konstrüksiyonlarını oluşturmaktadır. Bu konstrüksiyonları oluştururken, boyasal plastik malzemelerin yanı sıra, kimi zaman kolajdan kimi zaman asemblajdan da yardım almış, kimi zaman da fotokopi makinalarından aldığı devasa uzunlukta çıktılar ile tuval üzerine eserler üretmiştir. Sanatçının eserlerinde çoğu zaman kenti donatan binalara rastlarken bu binaların arasından fişkırın, kapitalizmi afişe eden devasa reklam panoları da görülebilir.

Onun eserlerinde 1980'lerden beri bitmeyen inşaatlarla değişime uğrayan, kapitalizmin, sömürünün, tüketimin yuvası olan büyük kentlerin değişimi, dönüşümü konu edilmiştir. Rantın açlığıyla durmadan göğe doğru yükselen binalar, bir sağa bir sola durmadan bir şeyler taşıyan devasa vinçler, onun resmettiği kent resimlerinin ana elemanları olarak karşımıza çıkmıştır. Onun resimlerine bakarken Gürsoytrak'ın resimlerinde olduğu gibi şehrin sokaklarında gezemeyiz ya da Devrim Erbil'in

resimlerinde olduğu gibi, aşık olunacak naiflikte bir kent görseli göremeyiz. Duymaz mesafeli olarak baktığı kentlerin anti estetik yapısını, izleyen ile karşı karşıya getirmiş, eserlerine konu etmesiyle her gün önünden geçtiğimiz inşaatların, tozun toprağın içine girmiştir. Kendisiyle edilen bir sohbetten akılda kalanlar ile ifade etmek gerekirse; kenti anlamak için inşaatlarda bile çalıştığını dile getirmiş olan sanatçı, kirin, pasın, tozun, çimentonun, alçının varlığına bile yer vermiştir çalışmalarının içeriğinde. O'nun resimlerinde Hasan Bülent Kahraman'ın tiyatro dekoru diye adlandırdığı kentler boy gösterir. Bir yandan gökdelenler bir yanda gecekondular ile eklektik ve zoraki yapıda birleşmiş olan kolaj kentler ortaya çıkar.

Çelik konstrüksiyonların, devasa teknolojik aygıtların, dev makinaların homurtularla saldırdığı dünyanın yıkımıdır Sanatçı'nın konuları. İnşaatın iskelelerin ardından görünen gecekondular, avuç içi kadar gökyüzüne hasretliğin görsel notlarıdır... gri betonarme ve çelik yapılarla kentin eski görüntülerinin yapboz oyunları gibi bir araya getirildiği fotoğraflar ve resimsel bu deneyimler Baudrillard'ın Simulakrum'una birer kanıt gibidirler. Gerçek değildir, gerçeğin ötesidirler (Tek, 2014, s.3) (Bkz. Görsel. 3.7). Sanatçı eserlerini üretirken; son on beş, yirmi yılda gelişme gibi sunulan kimi şeylere tanıklık ettiğimizi, gelişme ya da kentsel dönüşüm adı altında, şehirlerin obez bir biçimde şişerek büyümekte olduğunu ve tüm şehirlerin sorunlu ve şizoid (asosyal, kısıtlanmış) bir tektipleşmeye doğru gittiğini ifade etmektedir.



Görsel 3.7. Duymaz, "Define", 130 cmx130 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2014 (Tek, 2014)



Görsel 3.8. Duymaz, “Panokent”, Tuval üzerine karışık teknik, 2011 (Tek, 2014)

Sanatçı İnisiyatifleri arasında Hafriyat grubuna değinmiştik. Bu gruba etkin olduğu yıllar arasında çekirdek kadrosunun yanı sıra bir çok sanatçı dahil olmuş ya da sergilerinde yer almıştır. Bu sanatçılardan biri İrfan Önürmen'dir. Bir dönem bu grupla adı geçen ve geniş sanatsal konu yelpazesi arasında kent imgelerine de atıfta bulunan bir sanatçı olmuştur Önürmen. Akademi yıllarında Neşet Günel ve Neş'e Erdok gibi figür ustalarından dersler almıştır. Bu açıdan figüre yakınlık duyması ve resim kurgusunu figüratif anlayış üzerinden çözümlemeye çalışması şaşırtıcı değildir. Resim yapmayı eğlenceli bir uğraştan ziyade ıstıraplı ve sancılı bir süreç olarak gören Günel gibi kırsal alanlarla uğraşmamıştır sanatçı ya da kentliyi mevcut gerçekliğinden çok hikayeselleştirerek, karikatürize ederek sunan Erdok gibi bir anlayışta ilerlememiştir resimsel dilinde. Figürlerini mevcut yaşantılarının içinde duygularının yarım kalmışlığı çerçevesinde bedeninin yarım kalmışlığı ile duygulanımındaki içtenliği de katarak resmetmiştir. Hocaları 70'lerin-80'lerin toplumsal yaşamını ve insanını anlamaya çalışırken O'da günümüz insanını ve yaşantısını çözümlemeye çalışmıştır.

Sanatçı figür ağırlıklı oluşturduğu resimlerindeki alan çözümlemelerinde mekanın varlığını olduğu şekliyle yansıtmaya çalışmıştır. Mevcuttaki var olan çarpıklıklarıyla, kırıklıklarıyla, yırtıklıklığıyla, akışkanlığı ile gördüklerini yorumlamıştır. Önürmen, iki boyutlu bir düzleme sınırsız bir olasılık ve çok katmanlılık kazandıran kolaj mantığını, görüntüyü başkalaştırıp/ yabancılaştırma adına değil, bölünmüş gerçekliği tekrar bir araya getirme inancı ve inadıyla kullanmıştır. Bir diğer deyişle, görüntüyü yabancılaştıranlar ile hiçbir şey olmamış gibi davrananlar arasında durarak kendisine yeni bir köprü inşa etmiştir. Toplumu ve sosyal yapıyı kurcalayış mantığı ve kendisine model olarak seçmiş olduğu karakterler, görsel dilinin şekillenmesine etken olan en önemli kaynaklardan birisi olmuş ama O ne kendisine model olarak seçtiği tiplerini

malzemeler aracılığıyla oluşturmak istediği kavramlar farklı göndermelere sahip olsa da temelde yöntem olarak ortak plastik yaklaşımlar ortak olmuştur. Örneğin; gazete ve tül ele alınırsa katman katman çalışma fikri ortak ifade olarak iki çalışma biçiminde de görülmüştür. Sanatçının, tül katmanları ve gazete katmanları yanı sıra beton katmanları ya da tuval işlerinde de temel plastik sorunsallar işlenmiştir. Temelde plastik disiplinler benzeşik olsa da malzeme farklılığı da doğası gereği ulaşılan sonuçlardan kaynaklı olarak duygulanım sürecinde sanatçıyı farklı yerlere götürmüştür. Gazetede katmanlardaki imgeler arasındaki ilişkiler daha çok anlam üzerinden kurulurken, tülde ise bu ilişki renk alanlarının geçirgenliği ve biçim ile ilgili olan bir süreçte şekillenmiştir (Cafer, 2018, s.102) (Bkz. Görsel 3.9).



Görsel 3.10. Önürmen, “Figür No.21”, 195 cmx145 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2002 (Rona, 2003)

İrfan Önürmen'in eserlerinde, sosyal yaşamdaki gözden kaçan ilginç buluşmalar öne çıkmıştır. Sanatçı eserlerini üretirken güncel, sosyal olaylardan beslenmiştir. “Önürmen, çağdaş dünyanın dijitalleşmesine göndermeler yapmakta, kitlesel iletişimi ve bunun yaydığı enformasyonun güvenilirliğini eleştirmektedir” (Wei, 2012, s.84). Sanatçı, gazete, tv ve sosyal medyadaki imajlardan kavramlar üretip yapıtlarında kullanmıştır. Medya üzerinden maruz kaldığı karşılaşma ve elde ettiği görsel imgelerle kurduğu ilişkiler üzerinden yapıtlar üretmiştir. “Önürmen'in resimleri çarpık kentleşme, yozlaşmış toplum ve insanı yiyip yutan sistem, tüketerek var olan günümüz insanı ile ilgilidir (Rona, 2003, s.72). Önürmen ilk günden bu yana, kent

kültürüne ait birey üzerinden, dev bir kolaj yığınınına dönüşen toplumun yapaylık anlarını, yaşanan "kültürel erozyon" söylemini ve nedenlerini araştırmıştır. Onun sanatı, kişisel duyum ve tepkilerle ilgili olduğu için kişi, ortamın her türlü olumlu ve olumsuz sonuçları karşısında duyarsız kalmamıştır (Çalikoğlu, 2000b, s.33). Sanatçının gündelik yaşam görüntülerini kurcalayan, aralayıp görmeyi sağlayan yapıtları, toplumda meydana gelen parçalanmaları toparlama girişimi gibi olmuştur. Bu bağlamda ise yapıtlarındaki içerik yapılanmasıyla toplumsal olana yaptığı eleştiri ve ifade özellikleri bakımından toplumcu-gerçekçi bir sanatçı olarak nitelendirilebilir (Bkz. Görsel 3.10, Görsel 3.11).



Görsel 3.11. Önermen, "Figür No.19", 196 cmx154 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2000 (Rona, 2003)

2000'li yıllarda kentsel çalışmalarıyla öne çıkan diğer sanatçı da Canan Tolon olmuştur. Tolon, küreselleşen bir dünyanın vatandaşı olarak yaşanan, yaşanması olasılığı olan olumlu/olumsuz olaylarla hesaplaşma halinde olmuştur. Tolon kültürel kimliğe hepten karşı durmuş, yaşamını değişik ülkelerde geçirmiş, kökene, geleneklere ve belli bir kültüre bağlılığı, özgürlüğün kısıtlanması olarak görmüştür. Ülke ona göre bulunduğu yer, kültür de orada elde ettiği kazanımlar olmuştur (İpşiroğlu, 2008, s.11).

Canan Tolon, 1980'lerin sonu ve 1990'ların başlarını kapsayan dönemde "yeniden soyut" dedirten kuşaktan Mithat Şen, Kemal Önsoy, Mehmet Refik Gün gibi soyuta yönelen bir sanatçı olmuş, konu olarak farklı olsa da üslup olarak çağdaşlarıyla benzeşik düzeyde olmuştur. Başlarda, doku denemelerinin ağırlıkta olduğu, soyut denemeler

yapmış, 2000'lere doğru soyut formlardan, biçimsel olarak sınıflandırması tanımlaması daha olası olan mimari ağırlıklı resimlerine geçişinde ise yine bu 90'lardaki doku denemelerinin izlerini devam ettirmiştir (Erdemci, 2008, s.278). Sanatçı doku odaklı soyut dokunuşların yanı sıra 90'lı yıllardaki ilk dönem eserlerinde figür betimlemelerine de yer vermiş, 2000'lerden günümüze ise mimari ve kentsel öğeleri eserlerinde kullanmıştır.

Tolon'un çalışmalarında görselleştirilen, siyasallaştırılan, hayal edilen ve hatırlanan ana öğe mekân olmuştur. Bu mekânlar tren istasyonları, fuar alanları gibi alanları temsili olarak çağrıştıran imgeler olmuştur (Antmen, 2002, s.43). Resim alanının yanı sıra, mimarlık eğitimi geçmişine de sahip Tolon, topografik görüntülerle, şehir manzaraları ile ilgilenmiş, eserlerinin oluşum süreçlerinde de bu yapılarla alakalı verilerden yola çıkmıştır. Genel olarak çalışmalarını kontrollü algısal bir soyutlama anlayışında ilerletmiştir (Yayıntaş, 2008, s.404). Rastgelelik sonucu oluşmuş gibi görünen çalışmalarında mekânı yaratırken daima özenle ve akıllıca teknikler uygulamıştır. Belli bir süreçte oluşan, inceleme ve tasarlama gerektiren kontrollü ilerleyen eserlerde, büyük veya küçük boyutlu olsun biçimler daima mimari betimlemelere atıfta bulunmuştur. Biçimsel olarak hassas, ritmik yapılandırılmış, aynı zamanda anlaşılması zor, geçici, tesadüfi ve sürprizli çalışmalar ile izleyiciyi gördüklerini yeniden değerlendirmeye teşvik etmiştir. Sanatçı resimlerinde kolaj veya baskı tekniklerini kullanmamasına rağmen, fotoğrafik bir katmansallık etkisi deneyimi yaşatır (Bkz. Görsel 3.12).



Görsel 3.12. Tolon, "Glitch 2", 140 cmx180 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007, Tim ve Nancy Howes Özel Koleksiyonu (Antmen, 2002)

Tolon, çalışmalarında sıklıkla başvurduğu farklı materyallerden oluşan katmanlar aracılığıyla, bellek yoklaması yapmıştır. Bu yoklama, dönüşen kentin, yiten peyzajın, yok olan doğanın, onlara gömülerek kaybolan belleğin çağrışımlarını temsil eder şekilde olmuştur. Tolon'un çalışmalarında figürsüz manzaralar temel konu haline gelmiştir. Sanatçı hayalet şehirlere, kimseye ait olmayan topraklara ve savaş meydanları gibi boş, terkedilmiş, ıssız ve çorak arazilere odaklanmıştır. Sanatçının dikkati yokluk üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu yokluk tüketim ya da mahrumiyet yüzünden de iflas eden manzaralarda duyulan türden olmuştur. *The Road* (2009) filmindeki, terkedilmiş boş kentler gibi mahrumdur. O, yarım bırakılmış inşaatlarla dolu olan geniş arazilerle daha tamamlanmadan hayalet şehirler haline gelmiş olan manzaralarla boşlukta çürümeye bırakılmış, gerçekleşmemiş hayallerle ilgilenmiştir. Yapıtlarında temsil edilen mekânlarda ne tarih ne hayat vardır; onlar yapım ve yıkım arasında arafta kalmışlardır. Mekanlar, ister evcil, ister endüstriyel, ister kültürel olsun; hapishaneler, sığınaklar, kurumlar ve diğer klostrofobik mekânlar gibi baskıcı ortamlara göndermeler yapmış, çıkışı olmayan yerlerdeki hapsoluğu ve yalnızlığı göstermiştir (Lewallen, 1998, s.32).

Doğal ve insan yapısı uzamlar ve mekânlar Tolon'un resimlerinde ağırlıklı yer tutmuştur (Erdemci, 2008, s.279). Tolon'un odaklandığı konularda temel düşünce; doğada ve çevremizdeki her şeyin yavaş yada hızlı bir değişim içinde olması olmuştur. Doğadaki oluşum bir yapım-yıkım, çözülme, çürüme- yeniden oluşum; tek sözcükle bir değişim sürecidir. En geniş bakış açısıyla, doğadaki değişimden toplumsal yaşama, bireysel yaşama kadar sürekli bir süreç devam etmiştir. Yapıcı ve yıkıcı güçler her zaman iş başında olmuştur. Değişim ve dönüşümlerin ele alındığı Tolon'un resimlerinin hiçbirisi, belli bir yöreyi, kenti, yapıyı çağrıştırmadan herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda olmuş/olabilecek şeyler/yerler olmuştur. Kimi zaman, bir evin penceresi, kimi zaman bir binanın kolonu kimi zaman bir evin çatısı, kimi zaman da bir plzanın katlarındaki farklı yüzeyler, dünyanın ya da Türkiye'nin bir yerinden kopmuş, bellekte sürüklenmiş ve onun eserlerinde karşımıza çıkmıştır. Tolon'nun eserlerine bakarken İrfan Önürmen'nin kentleri ve kentlisi gibi sosyo-gerçekçi, Devrim Erbil'in kentleri gibi lirik ya da Adnan Çoker'in mimari öğeleri ile bezenmiş tabloları gibi simetrik diyemeyiz. Tolon, kendine has katmansallık üzerine kurulu çalışmalarında kentlerini yaratmış, üretmiştir.

Eserlerinde genellikle soyutlamalar ile mimari betimlemeler arasında salınan sanatçı, yerleştirmeleri, tuvaleri, ahşap plaka üzerine çalışmaları ile kentlerin beton yığınının dönüşüne, çarpık yapılaşmanın doğayı sürekli işgaline yönelik anlatımlarda bulunmuştur (Amado ve Kumcuoğlu, 2002, s.228). Kimi çalışmalarında kentlerde yaşanan dönüşümle birlikte yeşil alanlardaki kaçak yapılanma ve kamusal alanın gaspını hicveden eserler üreten sanatçı mülkiyet hakları ve sınırlarının bazen nasıl rasyonel düşüncenin ötesine geçebildiğine ve komedi derecesinde saçma bir boyut kazanabildiğine işaret etmiştir (Erdemci, 2008, s.293). Canan Tolon, temsili olan ile soyut olan arasındaki sınırları aşan tuvallerinde çok farklı alternatif malzemeler kullanmış ve farklı yöntemlere başvurmuş. Yağlıboya ya da genellikle kendi kendine oluşan malzemelerden yararlanmıştır (Yayıntaş, 2008, s.404). Yağlıboyanın yanı sıra, pas ve çimen gibi farklı malzemeler kullanan sanatçı, kimi zaman ise yapay rengi tercih etmeyerek açık havadaki demirle pasın ilişkisi gibi oluşan doğal reaksiyonları tuvale geçirmiştir. O'na göre renk katmanı olayın özüne müdahale etmek gibi gelmiş, kullandığı yöntemler ile tuvallerini daha dolaysız, taklit edilemez, kopyalanamaz ve özgün kılmaya çalışmıştır. Tolon, çim ve pas gibi dönüşüm içindeki organik malzemeleri kullanarak resmini fiziksel dünyayla ilişkilendirmiş ve sergileme süresinde bir değişim sürecine açmıştır (Erdemci, 2008, s.279).

Eserlerinde dokuya çok önem veren sanatçı, ot, saman, küf, pas, kahve telvesi, yağlıboya, metal, toz, tohum, akrilik boya, mylar gibi çok farklı malzemeler kullanmıştır. Sanatçı bu farklı malzeme kullanım sürecini “Pas, ot, hava, yağmur, ısı, güneş ışığı, gibi canlı malzemeler ile değişken ortamlarda çalışınca işler üzerinde sürecin büyük rolü oluyor. Bu da benim çok önemsedğim bir durum. Bunun yanı sıra kullandığım metal, tohum, toz, su gibi ağır, akıcı ve uçucu malzemeler yerde çalışmamı gerektiriyor. Şasi üzerine gerilmiş bir tuval üzerine veya dikey bir yüzeye bu tekniği uygulamam yer çekimi yüzünden mümkün değil... Tuvali yerden kaldırıp göz hizasına getirince dinamik bir değişime uğruyor” (Kazanç, 2011, s.68) sözleriyle açıklamıştır.

Sanatçının plastik uygulamalarında önemli yer tutan süreç ise uzun ve kısa süren olarak iki biçimde sınıflandırılabilir. Şekilde karşımıza çıkmıştır. Buradaki uzun süreli kısım, zaman içinde oluşan değişimlere tekabül etmiş olup örnek olarak ot ve pas ile yapılan uygulamalarda görülmüştür. Sanatçı bazı eserlerinde yağlı boyayla yaptığı düşsel manzara resimlerinin önüne cam koymuş ve camla tuvalin arasını otla doldurmuştur. Bu yapıtlardaki otların kuruma süreci aynı olamayacağı için, sergiye bir

kaç kez giden bir izleyici her defasına değişik bir görünümle karşılaşmıştır. Yine bu bağlamda zamanla değişime uğradığı için paslanma da uzun vadeli bir olay olarak karşımıza çıkmıştır. Kısa sürece örnek ise en kısa zamanda gerçekleşen, anlık denilebilecek oluşumlar olarak saptanmıştır. Örnek olarak kahve telvesi görülmüştür. Tuval yüzeyinde aktığı anda kurumuş, kaygan kâğıt üzerinde yaptığı çöküş görüntüleriye bir başka örnek olmuştur kısa sürece. Bunlarda boya kaygan kâğıt üzerinde çok çabuk kuruduğu için, değiştirilemez nitelikte olan anlık resimler ortaya çıkmıştır.

Tolon'un çalışmalarında eserin ortaya çıkış sürecini oluşturan doku ve süreç ögesinin yanı sıra bir diğer önemli öge de ritim olmuştur. Ritim hem zamansallığı vurgulamış, hem de mekân yaratarak kompozisyonun yapısını oluşturmıştır. Tolon'un resimlerinde mekân, perspektif kurallarıyla oluşturulan alışlagelmiş mekândan çok farklı biçimde oluşmuştur. Onun yarattığı mekânlar, çizginin, açık/koyu tonların, ışığın ritmik düzenlenmesiyle yaratılan, izleyiciyi de içine çeken düşsel mekânlar olmuştur. Ritmik hareket tek yönlü değildir, belli bir yöne doğru giden çizgiler karşı yönden gelenlerle kesişir. Değişik aralıklarla değişik yönlerde doğru birbirinden kaçır, birbirini kovalarmışçasına sürüp gider. Böylece ritim, doku ile birleşip resim yüzeyinde zamanla bütünleşen bir mekân yaratır ve kompozisyonun yapısının oluşmasında temel öğelerden biri olur. Başka deyişle zaman-mekân bütünlüğü sağlanmış olur (Bkz. Görsel 3.13).



Görsel 3.13. Tolon, “Refleks 21”, 30 cmx30 cm, Ahşap üzerine yağlı boya, 2012 (Sandıkçı, 2014)

Canan Tolon resme farklı bir şekilde, geleneğin tam tersi bir anlayışla yaklaşarak, tuval yüzeyinde kat kat, üst üste çalışmış ve her bir katmanda bir diğerinin izini ardında bırakarak ilerlemiştir. Daha önce bahsettiğimiz gibi kontrollü bir soyut anlayışla ilerlettiği çalışmalarında katmanların oluşması ile dokuya, ritme, sürece ait oluşumlar birleşmeye başlamıştır. Eserlerindeki oluşumları kendi sözleriyle bir sergisi için yazdığı açıklamada sanatçı "görüntü katmanları üst üste çakıştıkça yeni görüntüler ortaya çıkıyor. Amacım, birbirini silen katmanların yeni görüntüler yaratması ve herkesin gözünde farklı şeylerin oluşması" şeklinde açıklamıştır (İpşiroğlu, 2008, s.11).

Altan Çelem ise konu açısından benzeşik olsa da üslup açısından Tolon'un aksine betimlemeler, denemeler yapmıştır, eserlerinde. Çelem, kentten beslenmiş, onun hızını, yoğunluğunu, kalabalığını, mimarisini, trafiğini eserlerinde kullanmıştır. Sanatçı, tarihin çeşitli dönemlerinde aldığı isimlerin yanında küresel kent, kozmopolit kent, modern dünya kenti gibi sıfatların yakıştırıldığı kenti, Devrim Erbil'in de konularının başını çeken, şiirsel anlatımıyla birçok bitimsiz varyasyonu resmettiği İstanbul'u eserlerine konu edinmiştir. O'nun, resimsel üslubunu Devrim Erbil'in naif ve net çizgilerle donattığı kontrollü, primitif, monokrom renklerle ördüğü tablolarına benzetemeyiz. Çelem'i belki de İrfan Önürmen'in dağınık üslubunda aramamız daha doğru olur ya da Gürsoytrak'ın hiç çekinmeden girdiği kentin arka sokaklarında aramalıyız veya hiç girmedikleri alışveriş merkezlerinde aramalıyız, sanatçıyla birlikte trafiğe girmeliyiz. Onun resimleri anlamak için arabanın içinde ya da otoyolda simit satan bir simitçi gibi o trafikte takılı kalmalıyız.

Eserlerinde plastik süreçte yağlıboya ile muğlak bir tonlamayı tercih eden sanatçı, orada var olan ama kat kat perdeler arkasındaymış gibi görünen silik, hızlıca resmedilmiş gibi duran ama çok ustaca ve yerinde dokunuşlarla, tuşlarla bezenmiş eserler sunar. Sanatçı izlenimcilerin duyumsallığında ama dışavurumcuların keskinliğinde büyük fırça vuruşlarıyla, boyanın plastik yoğunluğundan ziyade izleyenin zihnindeki bellek ile tamamlanan eserler üretir. Altan Çelem'in ressamlığı hakkında söylenecek şey, onun bir metropol ressamı olduğudur. Ressam her gün içinde yaşadığı, içinden geçip gittiği kenti resmeder. Resimleri kentin çekiciliğine kapılmış birinin, o kenti adım adım gezerken gördüklerinden oluşmuştur. Burada bahsettiğimiz çekicilik turistlerin ilgisini çeken kentin tarihi yerleri ya da manzarası değil, gerçekten kenti kent olarak gösteren, yoğunluğuyla, kalabalığıyla öne çıkan görsellerdir. Onun ilgilendiği kent, naif bir boğaz manzarasının üzerinde süzülen vapuruyla, boğazdaki yalılarıyla

yeşillikler arasında denizden bize görünen İstanbul değildir. Onun İstanbul’unda yoğun trafik, kendi kahrkahasını duymayacak kadar insan kalabalığıyla dolup taşan alışveriş merkezleri konu edinilmiştir. Geniş ve kalabalık caddeler, büyük meydanlar, üzerinde yoğun trafik barındıran otoyollar, köprüler, kuleler, fuarlar, havaalanları, alışveriş merkezleri, limanlar, spor alanları, halk plajları, restoranlar vb... Bunların tümü elbette bir metropol ressamının malzemeleridir ve sürekli biçimde kenti izleyen bir ressamın ilgisini yoğunlaştırdığı yerler olmuştur (Bkz. Görsel 3.14, Görsel 3.15).

Altan Çelem’in resimlerinde, kent artık 19. yüzyıldaki sanayi kenti karakterini çoktan geride bırakmış ve neredeyse kendi kendine kararlar veren ve anlık değişikliklerle insanlara tuzaklar hazırlayan bir kent olmuştur. Yani son derece büyümüş ve değişim hareketlerini hızlandırmış, makineleşmiş bir kenttir. Burada da insanlar tam kargaşanın ortasındadırlar. İşe gidip gelirler, arabalarına binip inerler, en az haftada bir kez A.V.M.’ye alışverişe giderler, arabalar her gün aynı yoları arşınlarlar, devamlı aynı şeyler ile makineleşilir. Altan Çelem bize bu makineleşmiş olayları belleğinden süzüp sunar, yaşamın kurgusunu tüm ipuçlarıyla önümüze koyar. Bize belgeler sunar.



Görsel 3.14. Çelem, “İsimsiz”, 150 cmx190 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2010 (Zeytinoğlu, 2011)

Makineleşmiş kentin içinde gezinen Altan Çelem, bu kentin birçok noktasını seyrederek; oradaki insanları görür. Otomobillerin içindekileri ve dışındakileri, pazara dökülmüş milyonlarca çeşit mallara hücum edenleri, kendilerine sakin bir köşe bulmak amacıyla umutsuzca kaçışanları, robot halinde işlerine gidip gelenleri, otomatik hareketlerle spor yapanları, klişeleşmiş eğlencelere katılanları ya da kendilerine

sunulmuş ve yeni yaşamın gereklilikleri doğrultusunda tasarlandığı iddia edilen sitelerde ikame edenleri ve dahası, bu makineleşmiş ve denetimsizleşmiş kentin hızı karşısında kendilerinden geçmiş birçok insanı. Tümünü seyreder ama bu seyrediş/kalabalıkta kendini kaybeden ve aynı zamanda da görünmez olan birinin seyretmesi gibi değildir. Altan Çelem, kendisinin nasıl bir kentte yaşadığının ve hangi durumda olduğunun ayırdındadır. Çünkü onun seyrettiği yerler bir seçime tabi tutulmuştur. “Kentten uzaklaşıp oraya "bir tepeden de bakmaz" Tam tersi, o da kendini bu makineleşmiş kent akışının kargaşasına bırakmıştır. Yol aldığı yerler, şimdiki kentin o kargaşa alanlarıdır” (Zeytinoğlu, 2011, s.21).

Sanatçı kente, kentin içinden bakma zorunluluğunu; “izleyici ile olan ilişkiyi, onların en alışık olduğu, hep biliyor oldukları bir görsel sunum ile karşılama amacındayım. Sanatın soğuk ciddi ulaşamaz, anlaşılamaz görünümünden sıyrılıp daha kolay bir ilk ilişki kurmak. İzleyici açısından daha kolay bir sorgulama refleksinin kurulması için bunun gerekli olduğunu düşünüyorum. Fakat burada kullanılan dilin samimi, naif bir duyarlılıkta olması şart. Yoksa büyü bozulur” (Çalıköğlu, 2000b, s.33) sözleriyle ifade etmiştir. Altan Çelem’in resimleri, kent görüntülerinin içte biriktirilmiş duygularının yeniden biçimlendirilmesinden çok, ele geçmiş kent fotoğraflarının ya ikinci elden biçimlendirilmesi ya da kente fotoğraf makinesi gözüyle bakıştır. Bir anlamda, ikinci elden "biricik" oluştur (Zeytinoğlu, 2011, s.49).

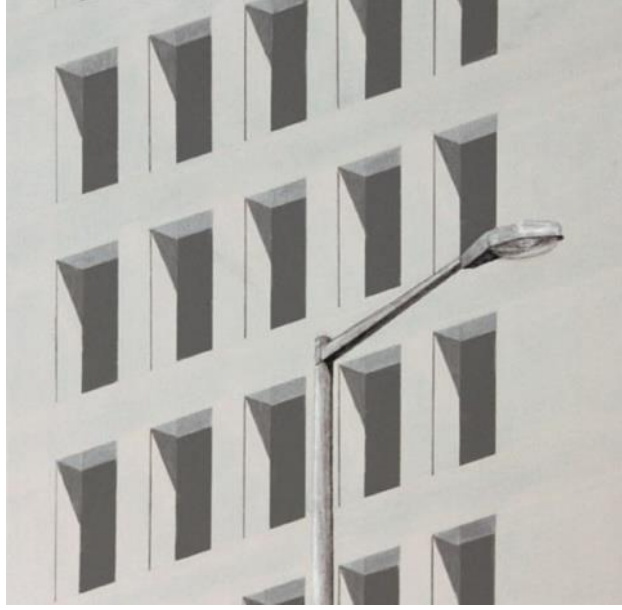


Görsel 3.15. Çelem, “Nişantaşı”, 150 cmx130 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2010 (Zeytinoğlu, 2011)

2000'lerde Altan Çelem, Canan Tolon gibi kimi ressamalar kentin karmaşıklığını ele alıp, kentin kaos öğelerini eserlerine aktarırken, kimi sanatçılar da kentin sakin kısımlarını ele almıştır. Burada bahsettiğimiz sanatçı Rüçhan Şahinoğlu'dur. Eser üretim sürecinde ve sergi açma konusunda oldukça seçici, temkinli ve bilinçli davranan sanatçı; fotoğraf, enstalasyon alanlarında da işler üretmiş olup, bu serisinde ise sokak lambalarını ve onların fonunu oluşturan kent binalarını ele almıştır. Kimi zaman karışık teknikte işler yapmasının yanı sıra bu seri de akrilik boya ile çalışmıştır.

Biraz farklı bir yönelimle, çektiği yüzlerce kent fotoğrafı üzerinden son serisini oluşturan sanatçı, kent imgesinin fragmanlarına yönelerek bu bütüncül boğuculuğun kavranamayan yapısını deşifre etmeye çalışmıştır. Rüçhan Şahinoğlu, bu sokak lambalarının imlediği ıssızlığı tuval çalışmalarıyla gündeme getirmiştir. Resimlerdeki bina cephelerinin soğukluğu ve kimliksizliği gri bir yaşam tarzını akıllara getirmekte olup, bununla birlikte figürlerin yer almadığı çalışmalar insan varlığını dolayımli olarak hissettirmiştir. Kentin ögesi olan binalar, izleyenin içini üşüten ve sanki bir çizgi film sahnesiymiş gibi mesafeli duran bir yapıda betimlenmişlerdir. Binaların can sıkıcı, insanın içini daraltan simetrik yapısı bitimsiz bir his yaratarak yine aslında kentlerdeki binaların çokluğundan kaynaklı olan kentsel beton yığına atıfta bulunmuştur. Bu serisiyle sanatçı tekniğindeki yalınlık açısından benzeşik özellikler taşıyan, araştırma kapsamında ele aldığımız Adnan Çoker'e de benzetilebilir.

Daha önceki işlerinde de de olduğu gibi sanatçı aslında yine iletişimsizlik, yalnızlık ve yabancılaşıma kavramlarına göndermelerde bulunmaktadır. Bu gönderme yapılan kavramları; bir yürüyüş yolu ya da otoyolu aydınlatan sokak lambalarının, kent yaşamı içerisinde kapladıkları alan ya da işaret ettikleri konum üzerinden çözümlemeye çalışmıştır (Arapoğlu, 2011, s.52). Aslında burada kullanılan lambalar, Altan Çelem'in makineleşmiş insanlarına ve kentlerine de bir gönderme niteliğindedir. Bu resimlerdeki kentlerin sokak lambaları tıpkı kentlerdeki insanlar gibi belli saatlerde çalışır, belli saatlerde durur. Sıra sıra olup uzaktan bakıldığında birbirine yakın gibi görünse de tıpkı metrobüste yan yana seyahat edip birbirlerini hiç tanımayan bireyler gibi mesafelidir. Günümüz kentlerinin kalabalık ama iletişimsiz yapısına atıfta bulunur bu seri (Bkz. Görsel 3.16).



Görsel 3.16. Şahinoğlu, “Dışarıda”, Tuval üzerine akrilik boya, 2011 (Kahraman, 2013)

2000’lerden bu yana, İstanbul bir megapole dönüşmüş, dünya güç imparatorluğun merkezi olmuş su, kara ve ticaret yolları üstünden dünya ile yeni ilişkiler kurmuş, bu süreçte çağdaş sanatta da çeşitliliğe dayanan ve türevsel bir yönelimle yer edinmiştir. 2010’lar da ise bu devingen birikim bir hıza dönüşmüş, yepyeni ve çok genç bir sanatçı kuşağı ile heyecan verici bir verim sunmaya başlamış, sanat da artık gündelik yaşamın tamamıyla bir parçası olmuştur. Yeni sanat büyük sorunsalların çok farklı olduğunun bilincinde olmuş, tüm göze çarpan değişkenleri kapsamıştır (Kahraman, 2013, s.31). Yeni sanat ve genç sanatçılar toplumun değiştiğinin, kentlerin değiştiğinin farkında olmuştur. Çünkü postmodern kentlerin en önemli niteliklerinden birisi formlarının sürekli değişmesi, değiştirilmesi olmuştur. Bu değişim, kamuya sürekli kentin inşaat halinde olduğunu, olacağını göstermiştir.

2000’lerin ikinci yarısıyla birlikte hali hazırda metropolün içinde doğmuş olan, onun megapole dönüşünü izleyen, betimleyen bir kuşak ortaya çıkmış, son tahlilde daha önce kentlerde oluşan, kat mülkiyetleri, gecekondular gibi küçük çarpıklıklar, aksaklıklar Cosentino’nun 2000 tarihli eserlerinde kalmış, yeni dönem genç kuşak ile birlikte, tuvalin iki boyutlu satihına, üç boyutlu bitmek bilmeyen uzamlara ve sınırsızlığa ulaşan, beton yığınları, gökdelenler girmeye başlamıştır. Süreklilik gösteren bu formlar, aslında daha önce bahsettiğimiz bu bitmeyen dönüşümü imler gibidir. Bu bitmeyen dönüşümün formları genç kuşaktan Semih Zeki’nin eserlerinde karışımıza çıkmaktadır.

Genç sanatçı eserlerinde genel olarak tuval üzerine çalışmayı tercih etmenin yanı sıra, kağıt üzerine de denemeler yapmıştır. Sanatçı eser üretim sürecinde, alçı, çimento, beton, toz, asfalt, zift, reçine, vernik, akrilik boya, yağlıboya, marker kalem gibi çok çeşitli parametrede malzemeler kullanmıştır. Bu kullanım süreçlerinde Burhan Doğançay'ı anımsayabiliriz üslup olarak, çünkü Zeki de Doğançay gibi, tuvallerinde yüzeyin gerçek dokuya ulaşması adına bu farklı malzemeleri kullanmıştır. Hatta karışık teknik olarak betimlediği çoğu çalışmasında tuval üzerine baskı tekniklerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Eserlerinin üretim sürecinde ve sonrasında dokuya çok önem veren sanatçıyı bu bağlamda da Canan Tolon'a benzetebiliriz, Zeki de Tolon gibi endüstriyel boya dışında, daha önce bahsettiğimiz farklı malzemeleri kullanmakta ve doğal olanın yapay olana karşı savaşını sürdürmektedir. Sanatçı, Tolon'a ayrıca üslup olarak benzemesinin yanı sıra, konu itibarıyla da benzeşik bir anlayış sergilemektedir. Zeki, Tolon gibi bitmek bilmeyen doğa tahribatını, doymak bilmeyen rant arzusunu, kentlerin parsel parsel bölünüşünü, büyüme ve grileşme çabasını irdelemekte ve sanatsal üretim sürecine konu edinmektedir.



Görsel 3.17. Zeki, “Brüt”, 200 cmx160 cm, Tuval üzerine karışık teknik (Arapoğlu,2015)

Sanatçı bu serisinde, zemin sağlamlığı ve İstanbul'un silüetini bozmama sözleriyle gerçekleştirilen ve gökdelenler diyarı haline gelen Maslak'tan bir binanın imgelerini getiriyor izleyicinin önüne. Bu yapı farklı varyasyonlar içerisinde parçalanarak, dönüştürülerek ve gelişerek, gözlerde sterilleşen bir hale gelmektedir. Sanatçı

yapıyı parçalayarak, distopik bir yapıda tekrar bir araya getirmiş, birim tekrarı ile ritimleşen izleklerle, devam eden inşaatların ve kentsel yıkımın, yeniden yapının sınırsızlığını sunmuş, izleyeni dehşete düşüren bir süreçle, resim sanatı içerisinde kentin beton halini göstermiştir. İstanbul kenti artık, Hikmet Onat'ın eserlerinde resmedilen, naif, yeşillikler içinde olan görünümünü kaybetmiş, grileşmiştir (Arapoğlu, 2015, s.4) (Bkz. Görsel 3.17).

Sanatçının çalışmalarında figüre rastlanmaz. Figürler ya mekanın içerisinde ya da yüzeyin ötesindedir. Dikkat edilirse resimlerde doğa görünümü de yer almaz, kapalı bir sistem oluştururken sanatçı, doğaya müdahalenin binaların arkasında devam ettiğini üstü-örtülü biçimde ima etmektedir. Modern binalar kadar, tarihi mekanların görsel etkisi de cezbetmiştir Semih Zeki'yi. Burada sanatçının, yapının kendisinde bıraktığı izlenimleri yansıtan ifadeci bir üslupta çalıştığını söyleyebiliriz. Sanatçının ele aldığı diğer bir olgu da AVM'lerdir. Bıktırıcı bir biçimde yaşam alanlarımızı kaplayan çağın agoraları, Semih Zeki'nin çalışmalarında geçiciliğin ve kargaşanın anıtsal anlatımı haline dönüşmektedir. Burada hareketli, opak, saydam ve çizgisel dokunuşlarla, içinde bulunduğumuz günlük yaşam koşuşturmacasında maruz kaldığımız mekanların, insan yaşamı üzerindeki etkileri görünür kılınmaya çalışılmıştır.

Yerin ve mekanın insanı dönüştürmesi ve insanlığın da doğayı bu müdahaleler ile dönüştürmesinin hareketliliğini gösterme çabası, Semih Zeki'nin temel problemi olmuştur. Bu problematiği ele alan bir başka genç sanatçı ise; Aslı Vural'dır. Sanatçı, son dönem çalışmalarında megapolleri, tabiatın mahvedilişini ve tüm bu devingen düzlemde bitmeden genişleyen, bir karadelik gibi bilinmeze ve yoğunluğa doğru giden şehirler ve bu şehirlerdeki bireyin bu durum içerisindeki dönüşümünü, değişimini ve konumunu işlemektedir. Kentleri ve kent içinde kısıtlanmış bireyi ve çevresindeki yaşamını her yönüyle incelemektedir. Onun çalışmalarında bütün kentlerde yükselerek ufka veda ettiren binalar, bir sağa bir sola dönüp duran vinçler, arı kovanı gibi çoğalan betonlar, bireye sunulan yeni yaşam biçimi ritimsel dokunuşlarla sunulmuştur.

Çalışmalarında genel olarak tuval üzerine akrilik boya ya da yağlıboya çalışan sanatçı, müzik notaları gibi tınısal bağlamda azalarak, çoğalarak ilerleyen birimler üzerinden renkçi bir anlayışla üretimler yapmıştır. Renk karşıtlıklarının kullanıldığı eserlerde, kentlerin öğeleri soyuta giden bir biçim arayışında sunulmuş, bulutlar daire, binalar dikdörtgen, süzülen vinçler ise birer çizgi şeklinde betimlenmiş ve temel sanat eğitiminin en basit öğeleri ile günümüz kentlerinin yoğunluğu, nefes bile almayan

kompozisyonlarla sunulmuştur. Lekenin ve rengin karşılıklı devinimsel hareketler içinde olduğu çalışmalar ile kalabalık kentlere atıfta bulunulmuştur (Bkz. Görsel 3.18).



Görsel 3.18. Vural, "Metropolis 5", 90 cmx140 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2014 (Artam, 2014)

Aslı Vural'da ve diğer sanatçılarda da görüldüğü gibi, bir sanatçının tutturduğu yol her ne kadar kişisel olsa da, nerede ve nereden olursa olsun, içinde bulunduğu sosyal ortamdan kurtulamamış ve doğal olarak bunu da çalışmalarına yansıtmadan edememiştir. Çevresinden etkilenen, çevresinin ona sağladığı kodlardan yola çıkarak değişimin farkında olan bir süreçte ilerlemiştir. Değişimin on yıllarca hep en çok hissedildiği kent olan İstanbul hep yenilenerek, durmadan devam eden inşaatlar içinde yaşanan toplumsal çalkantılar ile birlikte bozulan mimari kimlik ile tanımsız bir hale gelmiştir (Çizgen, 1994, s.22). Kentin sürekli değişmesi ya da değiştirilmesi; Ceren Oykut'un eserlerinde değişen, dönüşen, kırılan, yıkılan, ezen, ezilen, yorulan, yoran İstanbul olarak iki boyutlu kurgularla sunulmuştur.

Yaşadığı şehirden tekinsiz ve çelişkili halleri kayda alan Oykut, İstanbul'da olup onu içselleştiremeyen, umursamaz olduğu kadar gergin kent ve kentli hallerini anlatmaktadır. İstanbul söz konusu olunca hep bir ağızdan dökülen sözcüklerdeki şikayetler; Bizans'tan bu yana kentin inşaatının bitmemesi, Beyoğlu'nun kaldırımı döşenmesi, beğenilmeyip bir daha döşenmesi, kent surlarının restore edilmesi, depremde eskiler ayakta dururken yenilenenlerin yıkılması, yıkılanların yerine tekrar yenilerinin yapılması şeklinde olmuştur. Sanatçı işte tam da, bu bağlamda, kent yaşamındaki dönüşümün asla noktasının konulamayacağını, hele hele İstanbul gibi

kültürel kesişim noktasındaki kentlerde bu daimi akışın sürekli olacağını belirtmiştir eserleriyle.

Eserlerini bu düşünce yapısında oluşturan sanatçı plastik bağlamda ise çağdaşlarından daha farklı bir düzlemde ilerlemiştir. Onun resimlerini araştırma kapsamında şimdiye kadar incelediğimiz sanatçılar arasından ne Çoker’e, ne Cosentino’ya, ne Çelem’e ne de diğerlerine benzetemeyiz. Genelde kağıt üzerine yada duvar üzerine ürettiği eserlerinde kompozisyon algısı olarak benzemese de Devrim Erbil’in monokrom diline yakın bir yalınlıkta, katmanlaştırmadan, çizgi ağırlıklı çalışmalar yaptığını savunabiliriz. Çizginin tanımlama gücü ile birlikte sınırlarını belirlediği kentlerinin sınırsız çeşitlemelerini yapmıştır, onun eserlerinde; İstanbul’dan, İzmir’den izler görülebilir. Bu izler o kentlerin, kurgusal ve karmaşık kentsel yapılarının içinde, bitmeyen inşaatlarının, tadilatlarının, yenilenmelerinin, yıkılmalarının sanatçı tarafından yeniden ele alınışı olarak sunulmuştur. Sanatçı belirli bir mekan ve zemin algısını dert etmeden, kentlerin bir domino taşı gibi birbirine bağlı olan, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek zaman içindeki oluşmuş/oluşan/oluşacak olan kurgularını örümcek ağı gibi tekrar örmektedir. Sanatçı eserlerinde tamamen desenle yüklü olan yüzeyler ile birtakım masalsı elemanları çok dikkatli ve ayrıntılı bir taramayla öne çıkarıp, çizginin izinde, renkten tamamen uzak duran, hatta kaçınan bir ifade dili meydana getirmiştir. Eserlerinin kurgusunda sanatçı “büyük figürlerin hakim konumundan ziyade sayısız küçük figürün minyatürleri ve ön Rönesans dönemi resimlerinin arka planlarını veya Bruegel’in tuallerini anımsatan bir zenginlikte iç içe geçen devinimi ile yüzeyde başlı başına bir serüven oluşturmuştur” (Kahraman, 2013, s.394) (Bkz. Görsel 3.19).



Görsel 3.19. Oyut, “Lego”, Kağıt üzerine karışık teknik, 2009 (Kahraman, 2013)

Ceren Oykut'un sanatsal yaklaşımına yakın bir mantıkta; kentlerdeki bitmeyen değişim-dönüşüm süreçlerine Nalan Yırtmaç'ın bazı çalışmalarında da rastlanır. Kimi eserlerinde popüler kültüre, kimilerinde ise arabesk kültüre yer vermiştir Sanatçı ve çok farklı disiplinde malzemelerle eserler üretmiştir. Toplumdaki aksaklıklardan, kentsel rantlardan, kentsel çarpıklıklardan, kolaj, assemblaj gibi ara teknikleri de sanatsal sürecine dahil ederek, kimi zaman mizahi kimi zamanda trajik yaklaşımlarla çalışmalarında esinlenmelere ve eleştirmelere yer vermiştir.

Bu çalışmasında kentsel dönüşüme atıfta bulunan bir yorumlama sürecine giden Sanatçı; “Halkalı ya da diğer semtlerdeki TOKİ binalarının yapılmasıyla, terörü, uyuşturucuyu, eğitimsizliği ve sağlık problemleri çözülecektir. Bunlar güvenlikle ilgili sorunlardır ve İstanbul'un cazibesini anlatmak için kentsel dönüşüm projeleri ile birlikte Beşiktaş, Taksim gibi merkezi alanların cazibesini sağlamak gerekmektedir. Tabii bunları yaparken ilgili alanların sterilleştirilmesi gerekmektedir: Çünkü sermaye problem istememekte, bu dönüştürüm olmadıkça sermaye oldukça ürkek davranmaktadır. Bu minvalde halk incitilmeden, başka alanlara kaydırılabilir, ne de olsa hep problemleri çözmeden, öteleyebiliriz” (Arapoğlu, 2011, s.39) sözleriyle toplumsal bir aksaklığı vurgulayan bu çalışmasının anlamsal boyutunu açıklamıştır (Bkz. Görsel 3.20).



Görsel 3.20. Yırtmaç, “Halkalı TOKİ”, Tuval üzerine karışık teknik, 2011 (Arapoğlu,2011)

Nasıl ki Cumhuriyet dönemi ressamaları arasında çağının konusu olan, savaş, kahramanlık, gibi konular ön plana çıktıysa; çağının çocuğu olan günümüz ressamı da güncel olanı yakalamaya çalışmıştır. Güncel sanatın konuları arasında kentsel görünümle etrafında dönen modern manzaralar, kent yaşamı, yıkım-yapım gibi konular üzerine üretimler günbegün artarak devam etmiştir. Bu süreçte yine genç kuşaktan Emre Tandırılı karşımıza çıkmaktadır.

Emre Tandırılı çalışmalarında, mega kent haline dönüşen İstanbul'un yoğun ve karmaşık anatomisini, kendine has lirik bir dille, var olan tüm gerçekliği, ağırlığı ve tablonun köşelerinden taşacakmış gibi bir açık kompozisyon kurgusuyla resmetmektedir. İstanbul'a geniş açıdan bakan kadrajlar aracılığı ile kentin kurgusunu, örgüsünü, ritmik ve devam eden bir bağ şeklinde belli bir plastik uygulama dilinin ustalığıyla ortaya koymuştur. Plansız kent mimarisi sanatçının resimlerinde foto-gerçekçi bir tarzda, planlı bir inşaat yaparmış gibi ele alınması ile lirik manzaralara dönüşmektedir. Genelde tuval üzerine akrilik boya ya da yağlıboya ile üretimler yapan sanatçı, tabloda kadrajladığı görüntü ile İstanbul'un boğucu kentsel sıkışıklığını, bina yoğunluğunu nefes alacak bir alan olarak gökyüzünü bile göremediğimiz bir anlatımla sunmuştur (Bkz. Görsel 3.21). Sanatçı sanatsal üretim sürecinde kendisine tutku ile resim yaptıran gücün; yaşadığı bu kaotik kentin, dokusunun içinde saklı olan o muhteşem, renkli, gizemli katmanları keşfetmeye çalışmak ve ideal dünyaya erişmek arzusundan kaynaklanmakta olduğunu açıklamıştır (... , 2011, s.27).



Görsel 3.21. Tandırılı, “Mega Rüya”, Tuval üzerine yağlı boya, 2012 (Erden, 2013)

Emre Tandırlı gerçekçi bakış açısı sunarken, Nuri Kuzucan ise daha soyut ve rastlantısal dokunuşlarla şekillendirir eserlerindeki kent dokusunu. Bu bağlamda plastik dil farklı olsa da bakış açıları içeriksel problematik olarak birbirine yakın disiplinde olmuştur. Nuri Kuzucan'da kentin yoğunluğundan bu yoğunluğun birey üzerindeki baskısından şikayetçi olmuştur. Sanatçı eserlerini figürsüz kompozisyonlardan oluşturmaktadır. Tablolarında insan figürü görünmese de kalabalıkların yoğunluğunu, hissettirerek, metropollerin modern yaşamın işareti ve ölçüsü olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Kuzucan, İstanbul metropollerindeki kalabalıktan yola çıkarak yaşadığımız dönemin portresini çizmektedir. Nuri Kuzucan resimlerindeki sanatsal kaygıyı geleneksel anlamda güzele değinen bir estetik üzerine kurmamış, kapitalist sistemin insan üzerindeki baskısının, zorbalığının sembolü olan günümüz metropolünün mimari öğelerini olabildiğince ürkütücü ama bir o kadar da etkileyici bir şekilde resmetmiştir (Erden, 2013, s.61).

Nuri Kuzucan resimlerini oluştururken adeta bir heykeltıraş gibi çalışmaktadır. Yüzeyler, en son görüntü oluşana dek, katmanlar halinde ve geçirgenliklerini yitirmeden birbirleriyle ilişkili alanlar olarak meydana gelmektedir. Resimleri genel olarak gerçekçilikten uzak ama enteresan bir şekilde de gerçeği zihinlerde çağrıştıran dokunuşlarla, dikey-yatay, yakın-uzak, boş-dolu, açık-koyu gibi temel tasarım öğeleri ile ustaca kurgulanmıştır. Resimlerinin kaynağında teknik olarak geometrik bölünmelerden kaynaklı olarak Richard Diebenkorn gibi isimler ile ilişki kurulsa da, figürler arası kullandığı geçirgenlikten kaynaklı olarak ise Francis Picabia ile ilişkiler de kurulabilir. İnsan üzerinde bıraktığı ruhsal etkilerin temelindeki sadelik, durgunluk gibi hisler ve atmosfer ve ışık açısından ise, Edward Hopper ve David Hockney gibi sanatçıların izleri sezilmektedir (Ceylan, 2004, s.86). Daha spesifik bir bağlamda özündeki kare, dikdörtgen gibi diagonal yapıda olmayan, keskin hatları barındıran formlara bakıldığında Devrim Erbil'in eserleri ile de bağdaşıklık kurulabilir, Devrim Erbil çizginin keskin formunun sıklığı seyrekliği ve çağrışımsal yapısıyla eserler üretirken, Kuzucan'da aynı şekilde daha öne bahsettiğimiz gibi kare dikdörtgen gibi, formlarla ve çağrışımlarıyla eserler üretmiş, onları tanıdığımız formlara dönüştürmüştür.

Kuzucan'ın eserleri ağırlıklı olarak kare kanvas üzerine yapılmış olsa da, içeriklerinde dikdörtgenlerin birçok formunu barındırmaktadır. Dikdörtgenlerin formu Kuzucan'ın kent yerleşimini ele aldığı işlerine farklı bir perspektif katmaktadır. Nuri

Kuzucan; kentsel alanları belirlemek adına bloklar, renkler ve çizgiler kullanır, kentsel mimarinin birliği ve düzenine çelişki olarak eserlerinde geometrik düzensizlikleri bilinçli olarak kullanmaktadır (Artam, 2017, s.61). Eserlerinin plastik arayış sürecinde, akrilik boya, yağlı boya gibi bilinen malzemelerin yanı sıra geometrik yapılarını oluştururken, gazete, film parçaları, karton, yada geçirgen bantlar gibi farklı malzemelerden de yararlanan sanatçı yaratım sürecinde kentsel öğelerden yola çıktığı eserlerini üretirken simetriye önem verir bir biçimde dokunuşlar yapmıştır. Mimari yapıların ayakta durmasını sağlayan simetrik ve dinamik yapısını oluştururken bilinçli doğaçlama dokunuşların takibinde, cetvel, spatula ya da bant gibi keskin ve kapatıcı özelliği olan malzemeler aracılığıyla formlarının keskin kontörlerini koyan sanatçı, tuvallerinde ortaya çıkarmak istediği kentsel biçimlerinin sınırlılıklarını ve sınırsızlıklarını belirlemektedir (Bkz. Görsel 3.23).



Görsel 3.22. Kuzucan, “Yüzleşme”, 190 cmx200 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2013 (Artam, 2017)

Sanatçı eserlerinde, farklı perspektiflerden bakarak çevremizde yer alan kompleks yapıları, katmanları ve mekanları ele almıştır. Kimi çalışmalarında kente üstten bakan, kimi eserlerinde binalara karşıdan bakan, kimilerinde de içinden bakan sanatçı 20. yüzyıl başında fütüristlerin, özellikle Umberto Boccioni'nin kafa yorduğu mekân ve hareket ilişkisine, sabit olan “yüzleşme” adlı eseriyle karşıt bir atıfta bulunarak, görünenin önünden hızla geçen ve bunun neticesinde formların görünümü üzerindeki

hâkimiyetini kaybeden bir insanın gözünden resmedilmiş olanı, fütüristlerin peşinde olduğunun aksine olanı durağanı sunmuştur (Bkz. Görsel 3.22).

Hızlı hareket etmek, zamana sahip olduğuna dair bir yanılgı içinde olan kentli insan tipinin onu kaybetmemek için sıklıkla başvurduğu tipik bir yöntemdir. Kuzucan eserlerinde kimi zaman kompozisyonlarını içten, kimi zaman dıştan kimi zamanda kuşbakışı bir anlayışla üstten resmedişiyle, kimi zaman izleyiciyi nesne durumuna maruz bırakırken, kimi zamanda eserin öznesi haline dönüştürür. Bu kompozisyonları yaparken de izleyicinin en çok tanıdığı bilinçten yola çıkıp kent mimarisini kullanır.



Görsel 3.23. Kuzucan, “Gözetleme”, Tuval üzerine karışık teknik, 2011 (Artam, 2017)

Yirminci yüzyıl kentinin temel özelliklerine bakıldığında tanımlamalar çok parçalılık ve çok katmanlılık, şeklinde olmuştur. Bugün karmaşa, eklektizm, yoğunluk, olgularını barındıran kenttir İstanbul. Buradaki sanatın rolü ise birleştirici olmaktır. Seydi Murat Koç’un eserlerine bakınca kimi sıçramalarda kimi tepetaklak figürlerde sanatın kolektif ve ayrıştırılanı birleştiren tarafı görülür. Eserlerinde akrilik boya, yağlı boya, kolaj, assemblaj gibi teknikler aracılığıyla kentsel öğeleri yansıtan sanatçı, gördüğü, her gün karşı karşıya geldiği kentin parçalarını ondan söküp, kendi kentinde birleştirir. Bu birleşim sürecinde Seydi Murat Koç’un geliştirdiği ve açık bir yabancılaştırma efekti altında somutlaştırdığı görselliği Pop Sanat’ın sembolik motiflerine göndermeler içermekte ve kompozisyonun biçimlenişini bu çizgiden sapmadan somutlaştırmaktadır. Yüzeyde görülen figürler uzak ve rahatsız edici nesnelerin izleyenle doğrudan ilişki kurmayan imgeleridir. Sanatçı özellikle sanatsal

anlatım sürecinde işine yarayacak imgeleri bir araya getirerek kompozisyonlar üretir (Bkz. Görsel 3.24).



Görsel 3.24. Koç, “No:16”, 140 cmx100 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2010 (Kahraman, 2013)

Kentten yola çıkarken, kentin sunduğu imgelemeleri kendi anlayışına göre kompozisyonlara dönüştüren ve sunan bir diğer genç sanatçı da Burcu Perçin’dir. Burcu Perçin’in kolajlarını, pentür geleneği içinde değerlendirmiş, düzenlemelerini yaptıktan sonra tuvale yağlıboya aracılığıyla eserlerini aktarmıştır. Tuvale aktarılmış bu işler, ilk bakışta pentürle savaşıyor görünürler, bunun sebebi ise keşfetmeye çalıştığı kentin katmanları gibi yoğun boya yüklemesiyle şekillendirdiği formların kaynağında aranabilir. İlk izlenim bir kenara bırakıldığında ise, güçlü kompozisyon duygularıyla insanı sarıp sarmalayan boş mekanlar, terkedilmiş alanlar kentin doğasını anlatır bize. Kalın boya kütlelerini birbirinden ayıran tuvalin bant çekilmiş saf kalan alanları ile parçalanmış bütünsel mekanlara atıfta bulunur. Bu kullan-at mekanlara atıfta bulunurken de bilinen pentür geleneğindeki siyah kontörler yerine önceden yerlerini belirlediği alanlara batlarını çekip mekanın sınırlarını belirleyip üzerine boya yüklemesi yapar sanatçı, esere son dokunuşlar yapıldıktan sonra bantlar çekilince, boya yüklemesi yapılan yüzey ile bant çekilerek boyadan korunmuş olan tuvalin saf yüzeyleri farklı katmanlar oluşturur. Böylece zıt bir işlemle ve mantıkla sınırlandırma yapılmış olur. (Bkz. Görsel 3.25).

Burcu Perçin, resimlerinde inşaat alanlarının, bazen harabe izlenimi veren mekanların tedirginlik uyandıran, yabancılaştırma duygusu yaratan, insanı, zaman-mekan eksenlerinde boşluğa iten bir boyutta, ince bir çizgide anlatımlar sunar. Zaman zaman hareketli, zaman zaman oldukça durgun ve donuk bu mekanlar yıkıntı olsun, inşa olsun ifade ettikleri gerçekliğin ötesinde bir anlam derinliği yaratırlar. Yüzey estetiğinin çok farklı ve figürasyondan hayli uzak bir noktasında kendisini ifade eden sanatçı, 2000'lerin gene ilginç ve çekici bir başka alanını oluşturmuştur.



Görsel 3.25. Perçin, “İsimsiz”, 235 cmx170 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2012 (Kahraman, 2013)

Sonuç olarak bakıldığında; araştırma kapsamında 2000'lerin şaşırtıcı bir dönem olduğu söylenebilir. 2000'leri bilinen dünyanın sonu olarak tanımlayabiliriz. 21. yüzyılın ilk yıllarında toplumsal alanda ve kültürel alanda değişimler yaşanmış, elektronik alanda olan yeni olanaklar, dünyayı eski dünya olmaktan uzaklaştırmış, bireyleri birbirinden hızla yakınlaştırıyor gibi görünse de uzaklaştırmıştır. Teknolojinin sunduğu imkanlar ile kentsel yaşam içindeki kurgu da değişmiş, toplumun içindeki birey yaşadığı hayatı ikinci elden yaşar olmuş, tv başında, oturduğu sitenin en üst katında, hissetmeden yaşamıştır. Kentler içindeki bireylerle çok kalabalık gibi görünse de bu kalabalıklar, kendi içlerinde yalnızlaşmıştır. Günümüzün iletişimsiz toplumları sadece daha iyi bir evde oturmak, daha iyi bir arabaya binmek, daha lüks bir yaşam için çalışmaya programlanmış gibi, kafalarını kaldırmadan, soğuk binalarda, soğuk yüzlerle işlerine odaklanmış ve rant hırsına kapılmaya devam etmişlerdir. Bu toplumun içinde yaşayan sanatçı da toplumun bu aksaklıklarını, tüketme hırsını, yaşadıkları kentleri

genişletme ve yükseltme arzusunu eserlerine aktarmışlardır. 2000’lerle birlikte sanatın sınırlarının ortadan kalktığından bahsetmiştik. Burada sanatçı kullanabileceği her malzemeyi sanatına dahil ederek anlatımını genişletmeye çalışmıştır. Sanatçıların kenti yorumlama süreçlerine alçıdan yağlı boyaya, asemblajdan akrilik boyaya, kolajdan çimentoya çok farklı malzeme kullanımları dahil olurken, sanatçılar hiperrealizmden minimalizme bir çok farklı anlayışta eserler üretmiştir. 2000’li yıllar ile kent konulu eserlerin içeriğinde, ne Nazmi Ziya’nın Taksim Meydanında sohbet eden hanımefendilerini, ne de Nedim Günsur’un uçurtmalarını göremeyiz. Günümüz sanatçının kentsel kurgusu gerilimden ibarettir. Çünkü sanatçının yaşadığı kent artık içinde barındırdığı oluşumlar itibariyle gerilim nesnesidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ARAŞTIRMA PARALELİNDE ÜRETİLEN ÇALIŞMALAR

Yaşadığı ortamı seçmek, çok zaman sanatçının tercihlerine bağlı bir alternatif arayışın sonucu olamamıştır. Ancak bu ortamda, ilgisini yoğunlaştıracakları imgeler, bu imgeleri sanatsal biçim ve içerik bağıntılarıyla kalıcı kılacak değerler, sanatçının tercihlerinden geçmektedir. Yaşadığı kenti seçemese de bu kentin içindeki ilgi alanlarını seçebilen araştırmacı, akademideki öğrencilik yıllarında birçok farklı konuyu denemiş, deneyimlediği konu yelpazesi içinde, bünyesinde devinimi, dinamizmi, gelişmeyi, dönüşmeyi barındıran kentsel alandaki yapılanmalara ilgisinin olduğunu fark etmiştir. İlk kentsel yapılanmanın temelini oluşturan, genişlemeyi ve çoğalmayı sağlayan inşaat görünüşleri dikkatini çekmiştir. Kadrajlarını kişisel bakış açısına göre, kendi fotoğraflayan araştırmacı, bu görsellerden yola çıkarak üretimler yapmıştır. İnşaat, inşaat işçisi, hafriyat alanı gibi içerikleri kapsayan bu çalışmalarda araştırmacı denemeler yapmış, tuğla rengini anımsatan pastel turuncular, gökyüzünü dolduran aynı zamanda inşaatın biçimsel yapısının arasından süzülen pastel mavi tonlar ve keskin hatları belirleyen marker kalem, fırça ve kurşun kalem ile yapılan hamleler aracılığıyla üretimler yapmıştır. Araştırmacı ilk denemelerini kapsayan çalışmalarında kağıt üzerine hızlı denemeler yaparak, kurşun kalem, marker kalem, akrilik boya gibi geniş bir yelpazede malzemeler kullanmış, konuya uygun renkler ve tonlarda çalışmıştır (Bkz. Görsel 4.1, Görsel 4.2).

Yaşadığı kentin sokaklarında gözlem yapan araştırmacı, konuya uygun olarak ele aldığı renk paleti ile inşaat alanlarına, bina oluşumlarına, beton ağırlıklı konstrüktif yapılara, demire, toza, toprağa daha yakından bakarak çalışmalarını şekillendirmeye çalışmıştır. Kendine özgü olan yaşamında, ister akıl yoluyla, ister duygularıyla olsun ortaya çıkardığı imgelem ile hayata karşı olan yorumunu ya da bakış açısını sunmuş, yapıtına aldığı her göstergeyi ya da nesneyi, kendi yaşam penceresinden izlediği biçimlere dönüştürmüştür. Çalışmalarını betimleme ve benzetme estetiğiyle ve klasik gelenekle bağlantılı sürdüren ancak klasik geleneğin idealize biçimi ve yansıtmı biçiminden farklı bir düzlemde ele almış olan araştırmacı, bu ele alışıdaki farklılığını plastik yorumlama süreciyle harmanlayıp eserlerinde kullanmıştır.



Görsel 4.1, 4.2. Özçelik, “İnşaatta” ve “Antenler”, 35 cmx50 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2009 (www.nuriozcelik.blogspot.com)

“Estetikle ilgili kuramcılarının çoğu sanatı; imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi olarak tanımlar” (Özsezgin, 1997, s.13). Kentin temel birimini oluşturan binaların inşaat aşamalarından kadrajladığı görüntüyü resmederek, kaydettiği, elde ettiği görünümünü yeniden üretmeye koyulan araştırmacı, içinde dolaştığı, tozunu yuttuğu, her gün önünden gelip geçerek özümsemiştiği imgeyi sanatsal sürecine dahil etmiştir. Görüntünün kendi içindeki kurgusunu kişisel bakış açısından tekrar elden geçiren araştırmacı, iki boyutlu tuval üzerinde üçüncü boyutu ararken bu dönem serilerinde, betonun rastlantısal geçişlerini, ahşabın dokusunu, tuğlanın tozunu, alçının katmansallığını bu malzemelerin kendilerini kullanarak keşfetmeye çalışmıştır. Bu çalışmalarda tıpkı araştırma kapsamında karşımıza çıkan Canan Tolon ve Semih Zeki’nin yaptığı gibi endüstriyel olan akrilik boya, yağlıboya malzemelerinin yanı sıra, beton, zift, talaş, alçı, tuğla tozu gibi hariçten malzemeleri de kullanmış olan araştırmacı yola çıktığı görünümün özüne içinde barındırdığı malzemenin kimyasıyla ulaşmaya çalışmıştır. Örnek vermek gerekirse; tuvalin ıslak zemini üzerine zift sürüldüğünde kendiliğinden doğal geçişler olduğunu, kuruyunca çatlamalar oluştuğunu, alçı, çimento gibi malzemelerin ise boyayla karıştığında nötr tonlar sağladığını ve oluşturduğu katmanlar aracılığıyla doku olarak çalışmaya boyut kattığını araştırmacı bu farklı malzemeler aracılığıyla deneyimlemiştir. Araştırmacının farklı parametrelerdeki

malzeme denemeleri aracılığıyla malzeme kullanımının konunun aktarımına ve algılanmasına yardımcı olduğuna dikkat çektiği gözlemlenmiştir (Bkz. Görsel 4.3).



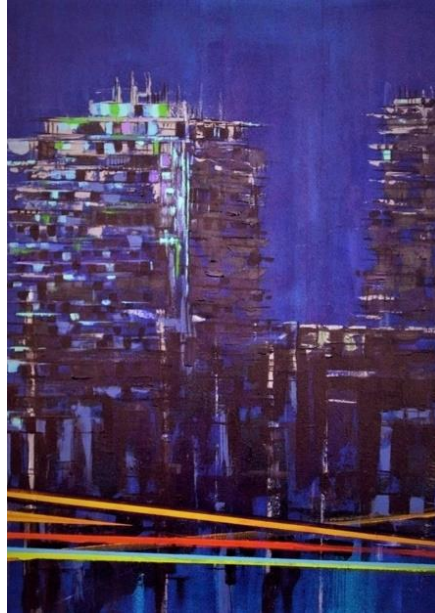
Görsel 4.3. Özçelik, "İnşaat", 90 cmx130 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2011
(www.nuriozcelik.blogspot.com)

Araştırma kapsamında 80'lerden günümüze teknolojik, kültürel, kentsel, sanatsal birçok değişim olduğunu, günümüzün ise çevresel bağlamda birçok veri ile donatıldığını belirtmiştik. Bu yapı içerisinde yaşayan sanatçının birçok imgeyle yüz yüze geldiğini de biliyoruz. Bu bağlamda, günümüzdeki toplum içinde sanatçı da sadece salt gözüyle gördüğüyle ya da kişisel deneyimleriyle yetinmemiştir. Sanatçı, kişisel plastik sürecinde bir eser ortaya çıkartırken, bir tepeye çıkıp tuvalini ve malzemelerini alıp bir yaratım sürecine girmemiştir. O, teknolojinin verdiği imkanlarla, bilgisayar başında, televizyon başında ya da telefon başında, veri bombardırmanına tutulduğu her gün, her an, gazetelerde gördüğü görsellerden aldıklarıyla, telefonuna indirdikleriyle ve de kendi kadrajladıklarıyla toplayıcılık rolünü üstlenmiştir. Buradaki toplayıcılık süregelirken yine sanatçının bilinçli düzeyde yaptığı seçici yapı ön planda olmuş, kentlerin yapısını, kent görünümünün yapısal özelliklerini bu topladığı görseller üzerinden şekillendirmiştir.

Sanatçı yaşamı boyunca, bağlanacağı imgenin ya da imgelerin peşinden koşar, onu ya da onları, kendi anlatım yeteneğinin sınırları -ya da sınırsızlığı- içinde yorumlamaya, böylece de kendi gerçekliğine uyumlu bir düzeye getirmeye çalışır (Özsezgin, 1997, s.13). Biriktirdiği, topladığı hazır görüntüler ve araç-gereçler, bu

düzeyi saptamanın olağan araçlarıdır. Araştırmacı topladığı, edindiği görüntüler aracılığıyla kentin temelini inşaat ile keşfettikten sonra, bina ve binaların birbiri arasındaki ilişkisine ilgisine yoğunlaşmıştır. Bu serilerde, farklı platformlardan elde ettiği görselleri kişisel plastik sürecinden geçirerek yeniden üretmiştir. Burada gerçeklik, kurgulanan günümüz kentlerinin görünümünün üzerinden yeniden yorumlanmış ve araştırmacının kendi gerçekliğine dönüşmüştür.

Konuya örnek olacak şekilde; “Zorlu Center” isimli bir A.V.M’nin mekânsal örgüsü ve kurgusu araştırmacının güncel medya üzerinden karşılaştığı bir gazete parçasından elde ettiği başkası tarafından çekilmiş bir fotoğraftan yola çıkılarak resmedilmiştir. Gecenin lacivert-morluğu, ışıkların cazibesi, hız, hareket ve dinamizm çalışmada ele alınmıştır. Bu dönemdeki çalışmalarda monokrom tonlarda, soğuk renklerle resmedilen yüksek binaların önünde kullanılan elektrik tellerini anımsatan, sıcak tonlardaki, yatay düzlemdeki betimlemeler ile temel renk zıtlıklarına dikkat çekilmiş aynı zamanda da fondaki dikey yapılanmaya karşıt düzlemdeki yataylıklarla kentin içinde barındırdığı zıtlıklardan yola çıkılan kurguya atıfta bulunulmuştur (Bkz. Görsel 4.4).



Görsel 4.4. Özçelik, “Zorlu Yerleşkesi”, 50 cmx70 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2013
(www.nuriozcelik.blogspot.com)

“1980’den günümüze çağdaş Türk resminde kent imgesi” isimli bu araştırma yapılmadan önceki çalışmalarda kentin oluşum sürecine etkide bulunan inşaatlar ve inşaat işçileri araştırmacı tarafından ele alınmıştı. Daha sonraları ise kentsel görünüm araştırmacı tarafından monokrom renk ve biçim zıtlıklarıyla

değerlendirilmişti. Ancak araştırmanın sonucunda elde edilen veriler ışığında, araştırmacı kentsel yapılanma içindeki gözlemleriyle kompozisyon ve kurguya yeni eklenen öğelerin, geçmiş ve şimdi ile diyalog kuran yönlerini, kentin kendi içindeki kimlik arayışlarını, kentlerin ve içinde yer alan onu oluşturan binaların yaşanmışlıklarını ve kimliklerini/kimliksizliklerini irdeleme fırsatı bulmuştur. Bu karşıtlıklar arasında ortaya çıkan diyalektik zıtlıklar aracılığıyla son dönem eserlerinin ana yapısını oluşturmuştur. Gazete, dergi, çekilmiş fotoğraflar ve internet aracılığıyla, elde ettiği görsellerden çalışmalarının kurgusunu düzenlerken, bu ana yapı üzerinde ilerlemiştir. Sanatsal yaşamındaki üretimlerine done sağlayan bu medya gereçleri güncel ve öncül görünümünden oluşmuştur.

Araştırmacının burada aradığı ya da bulduğu şey kimliktir, yaşanmışlıktır. Araştırmacı, içinde dolaştığı ya da sosyal medyada karşılaştığı dünya kentlerinden elde ettiği görselleri, mevcut yapısıyla, çarpıklığıyla, eskimişliğiyle ele almıştır. Bu ele alış sürecinde de daha önceki çalışmalarında Burhan Doğançay'ın kentlerin duvarları ile alakalı yaptığı eserlerinde olduğu gibi görselin barındırdığı gerçekliğe sadık kalır bir gerçeklikte araştırmalar yapmıştır.



Görsel 4.5. Özçelik, “İsimsiz”, 100 cmx100 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2016
(www.nuriozcelik.blogspot.com)

Araştırmacı, Erol Akyavaş'ın mistik kent yorumlamaları, Adnan Çoker'in soyut minimal konstrüksiyonları, Nedim Günsur'un gecekondu hikayelerini anlatan daha primitif eserleri ile ilişkili, “bunlarla ilişkilendirdiğimde kentte onlardan farklı

olabilecek neyi bulabilirim ?” sorgulaması üzerinden, günümüz kentlerinin betonlaşmış, geçmişle bağ kuran, terk edilmiş, eskimiş, yalnızlaşmış, insansızlaşmış bir kent belleğine dönüştüğünü tespit etmiş ve karşılaştığı bu veriler ışığında eserler üretmiştir.



Görsel 4.6. Özçelik, “İsimsiz”, 100 cmx100 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2017
(www.nuriozcelik.blogspot.com)

Bu süreç içerisinde toplumsal hayatta yaşanan kentsel dönüşüm, yıkım, yenilenme ve gelecekçi kent mimari yapıları üzerine yapılan çalışmalar devam ederken kent belleği ile yitirilmiş, terkedilmiş imgelerin izi de sürülmüştür. Kimi eski, kimi yeni olan pencereler, kimi açık, kimi kapalı, kimi de yarım kapalı olan panjurlar, farklı renklerdeki ve modellerdeki kapılar, kimi sağa, kimi sola bakan küçüklü, büyüklü, yamuk yumuk antenler, eğri ya da doğru giden paslanmış su boruları, küçüklü, büyüklü balkonlar, balkonlardaki merdivenler, bisikletler, kovalar, asılı çamaşırlar, çamaşırların desenleri, desenlerinin farklılıkları kentin birimi olan ve içinde var olan binanın kimliğini, o binanın başka binalarla olan ilişkisini, o katta yaşayan bireyin yaşantı düzeyini tanımlayan nesneler eserlerin kurgularının küçük birimleri olmuştur. Kent imgelerinin bu özgün kurguları eserlerde sunulmuştur. Burada imgenin vurucu yüzü ile ilişki içinde olan araştırmacı, içerde yakalanılan imgeler ile izleyene de kendine de hayattan fragmanlar sunmuş, görülen ile zihinde oluşan görüntüler arasında bir düzlemde resmin çok dilli ve çok fonksiyonlu yapısına atıfta bulunan bir yapıda üretimler yapmıştır (Bkz. Görsel 4.6). Araştırma öncesi yaptığı çalışmalardan farklı olarak, boyanın kullanımındaki katmansal yapıya, formun gerçekçi yapısına önem veren

sanatçı, kentin küçük parçalarını ele aldığı eserlerinin üretim süreçlerinde akrilik boya, yağlı boya kullanmıştır.

SONUÇ

Bu araştırma da Türkiye’de 1980 sonrası ortak paylaşım ve yaşam alanı olan kent ve sanat ilişkisi kültürel doku ve dönemsel paradigmalar incelenmiştir. Türkiye kentlerinin; Bizans, Selçuklu, Osmanlı döneminden izler taşıyan mimari yapıları ile köyden kente göçler ile eklektik ve karmaşa yaratan mimariyi öngören çok katlı yapılarla izlenen ve yanlış politikaların eseri olarak gecekondular ile 1980’lerden sonra daha çok ortaya çıkan karmaşık yapıları, 1990’larda gündeme gelen varoşları ile ve günümüz gökdelenleriyle mimari yapısal özelliklerin ve toplumsal yaşam alanlarının Türk resim sanatı açısından önemi, konu içerik ilişkileri araştırmanın temelini oluşturmuştur.

Kentsel dönüşümlerdeki bu değişim ve dönüşümler toplumun içinde yer alan sanatçıyı da görsel olarak olumlu-olumsuz bir şekilde etkilemiştir. Araştırma kapsamında sanatçıların çevresel faktörlerden etkilendiği kent ve kente ait dönemsel belleği yansıtan kültür kodlarını eserlerine yansıttığı görülmüştür. Bu nedenle her dönem içinde barındırdığı mevcut dinamikleri ile kentsel görünümüleri açısından resim sanatında yer almıştır. 1980’lerin kentsel yapılanması içinde üretimler yapan sanatçılar arasında Devrim Erbil kentleri lirik bir anlatımla ele alırken, Burhan Doğançay kentlerin kalıntıları, izleri ile alakalı parçalanmışlıklar üzerinden eserler üretmiş, Fethi Arda kentsel görünümdeki ikilemi eserlerinde görselleştirmiş, Erol Akyavaş’ın ise kimi zaman Osmanlı mimarisine atıfta bulunan bir geçmiş zaman saplantısıyla mistik soyutlamalar yapmış, Adnan Çoker’in ise 1980’ler Türkiye’sinin kentsel karmaşayı barındıran kaosundan tamamıyla uzaklaşmış bir anlayışta Osmanlı mimarisinden yola çıktığı simetrik soyutlamalar yaptığı gözlemlenmiştir.

Ayrıca, 1990’lı yılları kapsayan süreçlerde kentsel yapının değişimiyle ve dönüşümüyle birlikte, ortaya çıkan yeni kuşak sanatçılar arasından kentsel görünümüleri eserlerine taşıyanların, bu genel sanatsal anlayış dahilinde, kentlerin görülmek istemeyen yüzünü gösterdiklerini görmekteyiz. Bu dönemde, kentsel çarpıklıkları, mevcuttaki grileşen kent görünümünü eserlerine taşıyan Antonio Cosentino, üçüncü sayfa haberlerini, sanatsal değeri olmayan gündelik sahneleri, elit kesimin ilgilenmeyeceği gündelik olayları, kentlerin gösterilmek istenilmeyen, göz ardı edilmiş, çöküntü alanlarını eserlerine taşıyan Hakan Gürsoytrak, kolaj, assemblaj aracılığıyla, tül, gazete, kumaş parçası gibi hariçten malzemelerin kullanımıyla kentsel görünümüleri ve kent insanlarını kimliksizleştirip eserlerinde kullanan İrfan Önürmen bu dönemde öne

ıkan sanatçılar olmuştur. 90'lı yıllarda kentlerde meydana gelen/gelmiş olan durumları, değişim/dönüşüm alanlarının mevcut aksaklıklarıyla, anti estetik yapısıyla, özgün yorumlarla sanatçılar tarafından resim sanatına dahil edildiği görölmüşür.

2000'li yıllardan günümüze ise araştırma çerçevesinde görölen bilgilerden yola çıkılarak yorumlamalar yapıldığında toplumsal yaşamın karma bir yapıya dönüştüğü, kentlerin ve içinde yaşayanların ayrışlaştığı, yabancılaştığı görölmüşür. Hali hazırda bu ortamın içinde dünyaya gelen, yaşayan, günümüz sanatçıları da bu verilerden yararlanarak her şeyin sanat olabildiği bir ortamda üretimler yapmıştır. Her şeyin sanat olabildiği ve sanatın üretim sürecine her malzemenin dahil olduğu bu dönemde tanımsız kentleri ve mimari kalıntıları eserlerinde kurgulayan Canan Tolon, günümüz kentlerinin tüketen bir yapıya bürünmesine, durmadan bir dönüşüm/değişim içinde olmasına, bitmeyen tadilat halinde olmasına atıfta bulunan eserler sunan Mustafa Duymaz, kentsel oluşumların temeli olan inşaattan, onun tozundan, çimentosundan yola çıkan yükselen gri blokları resmeden Semih Zeki, kentlerin yoğunluk alanlarını makineleşen yapısını, trafiğini, gürültüsünü eserlerine taşıyan Altan Çelem bu dönemde kentsel görünümlerden yola çıkarak ürettikleri eserler ile öne çıkan sanatçılar olmuştur. Günümüz kentlerinin dikey yapılanmasının, karmaşasının, yoğunluğunun bu dönem sanatçılarının eserlerine yansıdığı saptanmıştır. Bu araştırma da: Kent ve kent kültüründeki toplumsal değişimlerin, binaların birbiriyle olan ilişkilerinin, kısacası kent olgusunun içinde bulundurduğu veriler, kentin görsel kodları aracılığıyla 1980'lerden günümüze sanatçıların plastik süreçlerine kaynak sağladığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- ..., (2011)., Emre Tandırlı, *Genç sanat dergisi*, (199).
- Amado, L. ve Kumcuoğlu, İ. (2002). *İstanbul yaya sergileri 1: Nişantaşı kişisel coğrafyalar küresel haritalar*. İstanbul: Stil matbaası.
- Antmen, A. (2001). Erol Akyavaş retrospektifi. *Türkiye sanat yıllığı 2*, 54-55.
- Antmen, A. (2002). Canan Tolon sergisi. *Türkiye sanat yıllığı 3*.
- Arapoğlu, F. (2011). Parçalanmış bir dünyanın temsili/ Rüçhan Şahinoğlu'nun çalışmaları üzerine, *Artist actual*, Kasım-Aralık, 52-53.
- Arapoğlu, F. (2015). Semih Zeki/Brüt katmanlar. *Sergi kataloğu*, İstanbul: İleri Matbaacılık.
- Artam, T. (2014). Aslı Vural/Birey ve metropol. *Artam dergisi*, (30).
- Artam, T. (2017). Nuri Kuzucan, Dissvolving. *Artam dergisi*, (41).
- Atagök, T. (1984). Devrim Erbil'in Yaşam Ritmi, *Sanat Çevresi*, Şubat (64), 23-25.
- Ayata, S. (1996). Varoşlar, çatışma ve şiddet. *Görüş dergisi*, (6), 18-23.
- Bakçay, E. (2007). Kent dönüşürken kamusal alanda sanatın olanakları, *Art-ist güncel sanat dergisi*, (4), 32-38.
- Baykam, B. (2014). Devrimin kozası ve başroller. *Türk çağdaş sanatının devrim yılları: 80'ler*, 7-28.
- Beldan, Y. N. (2012). Yaygara güncel sanat inisiyatifi paralaks ile bir kültür-kent tipolojisi oluşturuluyor, *Sanat dünyamız dergisi*, (129), 70-75.
- Berk, İ. (1999). *Turan Erol'un Dünyası*, Turan Erol. İstanbul: Mas ofset.
- Cafer, N. (2018). Görünenin ardından: İrfan Önürmen. *Artam dergisi*, özel yaz sayısı, 100-107.
- Ceylan, T. (2004). Nuri Kuzucan/Açık mekan. *Türkiye sanat yıllığı 5*, 86-87.
- Çakır, S. (2011). Türkiye'de göç, kentleşme/gecekondu sorunu ve üretilen politikalar. *S.D.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (23).
- Çalikoğlu, L. (2001). Kimliğin bulgulanması çağdaş olma isteği. *20.yy. ikinci yarısında Modern Türk sanatı*, *Modern Türk*, 24-32.
- Çalikoğlu, L. (1998). Cumalı sanat galerisi 25. yılında. *Milliyet sanat dergisi*, (429), 44-46.
- Çalikoğlu, L. (1999a). Süper Hafriyat iş başında, *Milliyet sanat dergisi*, (457), 40-42.
- Çalikoğlu, L. (1999b) Bir gövde kendini ne kadar temsil edebilir ?. *Adam Sanat Dergisi*, (164), 45-51.
- Çalikoğlu, L. (2000a). Yerli malı haftası. *Milliyet sanat dergisi*, (475), 38-40.
- Çalikoğlu, L. (2000b). *Milliyet sanat dergisi*, (485), 32-37.
- Çalikoğlu, L. (2013). Erol Akyavaş'a dev retrospektif. *Artam dergisi*, özel sayı, 84-85.
- Çalikoğlu, L. (2015). *Eczacıbaşı koleksiyonundan seçmeler*, İstanbul.

- Çizgen, N. (1994). *Kent ve kültür*. İstanbul: Say yayınları.
- Demirbaş, U. (2016). *1980 sonrası Türk resminde dışavurumsal öykünmeler, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, (yüksek lisans tezi) İstanbul.*
- Doğan, A. (2001). Türkiye kentlerinde yirmi yılın bilançosu. *Praksis dergisi*, kent ve kapitalizm özel sayısı (2), 97-124.
- Dostoğlu, H. (1999). Son 25 yılda sanat piyasası. *Cumhuriyet'in renkleri ve biçimleri*, 202-205.
- Erdemci, F. (2008). Büyüyü bozmak, yeniden-yön vermek. *Modern ve ötesi:1950-2000*, 255-305.
- Erden, O. (2013). Nuri Kuzucan'ın resimlerinin konusu nedir? *Sanat dünyamız dergisi*, (134), 58-61.
- Ergüven, M. (1995). *Devrim Erbil*, Bilim Sanat Galerisi. İstanbul: Pınar ofset.
- Ergüven, M. (2008). *Devrim Erbil Kitabı, Titreşimlerin Büyüsü*. İstanbul: İdil Matbaacılık.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı 1950'den 2000'e*. İstanbul: Creative yayıncılık.
- Ersoy, A. (1988). Doğa tutkunu bir ressam: Naile Akıncı. *Sanat çevresi dergisi*, (115), 13.
- Erzen, J. N. (1999). Cumhuriyet'in son çeyreğinde sergiler. *Cumhuriyet'in renkleri ve biçimleri*, 206-211.
- Erzen, N. J. (1995) *Erol Akyavaş*. Ankara: Pan matbaacılık.
- Erzen, N. J. (2014). Seksenlerin getirip götürdükleri, *Çağdaş sanatının devrim yılları: 80'ler*, 77-110.
- Flomenhaft, E. (2001). Doğançay: bir kahramanlık serüveni, *Burhan Doğançay Retrospektifi*, s.59-84, İstanbul: Duran Ofset.
- Germaner, S. (1999). Cumhuriyet döneminde resim sanatı. *Cumhuriyet'in renkleri ve biçimleri*, 8-25.
- Germaner, S. (2008). Türk Sanatının Modernleşme Süreci:1950-1990. *Modern ve ötesi:1950-2000*, 1-20.
- Girgin, E.Ç. (2014). *1980'ler çağdaş Türk sanatın devrim yılları*. İstanbul.
- Gönenç, T. (1995). Naile Akıncı'nın resmi üzerine, *Promat*, (32), 174-177.
- Güngör, O. (2016). Antonio Cosentino ile Hafriyat Üzerine. Röportaj
<http://istanbulmuseum.org/artists/antonio%20cosentino.html> (Erişim tarihi:16.04.2018)
- Gürsoytrak, H. (2004). Yalan Dünya'da Hafriyat. *Yalan Dünya Sergisi kataloğu*, 18-24.
- Hofmann, J. (2004) Yerelden Evrensele ve Oradan Geriye. *Yalan Dünya sergisi kataloğu*, 10-14.
- http-1: [http:// www. hurriyet.com.tr/kelebek/evinde-hafriyat-var- 38442827](http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/evinde-hafriyat-var-38442827), Evin'de "Hafriyat Var", Hürriyet Kelebek. 30.12.2002 - 00:01 yayınlandı, (Erişim tarihi: 16.08.2019)

- Işık, O. (1996). 1980 sonrası Türkiye’de kent ve kentleşme, *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi*, 13, 780-801.
- Işık, O., Pınacıoğlu, M. (2003). *Nöbetleşe yoksulluk: gecekondulaşma ve kent yoksulları: Sultanbeyli örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (2008). Canan Tolon’un son resimleri, *Artist actual*, (16), 10-15.
- İskender, K. (1988). Türk resminin dünü, bugünü ve geleceği, *Gergedan dergisi*, Eylül, 8-32.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de çağdaş sanat*. İstanbul: Mas basım yayıncılık.
- Karaoğlu, İ. (2018). *Devrim Erbil, İkili Bakış*, Eskişehir: Çağdaş Sanatlar Galerisi.
- Karavit, C. (2004). Hafriyat’ın Yalan Dünyası. *Yalan Dünya sergisi kataloğu*, 14-18.
- Kazanç, Ü. (2011). Canan Tolon ve gizli yaşamın süreçleri, *Artam dergisi*, (10), 64-69.
- Keleş, R. (1993). *Kentleşme politikası*. 2. basım, İstanbul: İmge kitabevi yayınları.
- Keleş, R. (1998). Cumhuriyet’in 75. yılında Türkiye kentleşmenin neresinde. *Yeni Türkiye Cumhuriyet özel sayısı*:3, Eylül-aralık, (23-24), 2325-2331.
- Keleş, R. (2000). *Kentleşme politikası*. Ankara: İmge kitabevi.
- Keleş, R. (2002). *Kentleşme politikası*. Ankara: İmge yayınevi.
- Keyder, Ç. (2000). *İstanbul: Küresel ile yerel arasında*. İstanbul: Metis yayınları.
- Kıray, M. B. (1998). *Kentleşme yazıları*. Ankara: Bağlam yayıncılık.
- Kızılçelik, S. (2000). *Sosyoloji yazıları 2*. Ankara: Anı yayınları.
- Koçak, O. (2007). *Modern Ve Ötesi, 50 Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi yayınları.
- Köksal, A. (1999). Türkiye’de çağdaş sanat. *Cumhuriyet’in renkleri ve biçimleri*, s.168-177.
- Kuban, D. (1994). Çoker’in Işıklı Geometrisi, Adnan Çoker Minimaller ve Varyasyonlar. *Galeri B yayınları*, İstanbul.
- Külahlıoğlu, C. E. (2014). Resimde 80’ler dediğiniz zaman orada bi duracaksınız. *Çağdaş sanatının devrim yılları: 80’ler*, 29-66.
- Lewallen, C. (1998). Canan Tolon ile Söyleşi, Canan Tolon Limbo. 32-33.
- Madra, B. (2000). Erol Akyavaş’ın Evet’i Hayır’ı. *Arredamento Dergisi*, Ocak-Mayıs sayısı, 31-35.
- Özer, İ. (1998). Türkiye’de kentleşme, *Yeni Türkiye Cumhuriyet özel sayısı 3*, Eylül-aralık, (23-24), 2334-2352.
- Özgür, F. (1999). *Turan Erol*. Yapı kredi yayınları, (62-68), İstanbul.
- Özgür, H. (1998). Türkiye’de kentleşme ve konut politikalarının yetmiş beş yılı, *Yeni Türkiye Cumhuriyet özel sayısı 3*, Eylül-aralık, (23-24), 2352-2365.
- Özsezgin K. (1997). *Fethi Arda*. Bilim sanat galerisi yayınları, İstanbul.
- Pelvanoğlu, B. (2008). Devrim Erbil. *Modern ve ötesi:1950-2000*, 190-193.

- Rittersberger-Tılıç, H., Deveci, A., Güllüpınar, F., Çağlayan, S., Karkıner, N., Koçak-Turhanoglu, A.F., Çetin, Beklan, O., (2011). *Kent sosyolojisi*. Eskişehir: Açıköğretim fakültesi yayınları.
- Rigaud, J. (2001). Burhan Doğançay Retrospektifi. Duran Ofset, İstanbul.
- Rona, Z. (2002). Hakan Gürsoytrak sergisi. *Türkiye sanat yıllığı* 3.
- Rona, Z. (2003). İrfan Önürmen'in gettoları. *Türkiye sanat yıllığı* 4, 72-73.
- Rona, Z. (2004). Antonio Casentino/Beton denizi. *Türkiye sanat yıllığı* 5, 18-19.
- Rona, Z. (2008) Burhan Doğançay. *Modern ve ötesi:1950-2000*, 198-201.
- Rona, Z. (2008a) Adnan Çoker. *Modern ve ötesi:1950-2000*, 184-190.
- Sandıkçı, D. (2014). Canan Tolon sergisi, *Artam dergisi*, (27).
- Sassen, S. (2000). *The Global City: Strategic Site/ New Frontier. Democracy, Citizenship and Global City*, New York/Londra: Routledge yayınevi.
- Shaw, S. J. (1994). *Osmanlı İmparatorluğu ve modern Türkiye*. (Çev. M. Harmancı) 2. Baskı. İstanbul: E yayınları.
- Sönmez, M. (1998). *Bölgesel eşitsizlik: Türkiye'de doğu-batı uçurumu*. İstanbul: Alan yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2008). İnce hesapların özel kıldığı resimler, *Artist modern dergisi*, (86), 96-98.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanat çevresi dergisi*, (115), 35-38.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk resminde yeni dönem*. 2. basım. İstanbul: Remzi kitabevi.
- Tek, Şinasi (2014). Ufka veda,/Mustafa Duymaz, *Galeri/miz kişisel sergi kataloğu*, 2-3,
- Tekeli, İ. (1998). Türkiye'de Cumhuriyet döneminde kentsel gelişme ve kent planlaması. *75 yılda değişen kent ve mimarlık*, 1-24.
- Tuna, M. Gül, S. S., Gül, H., Kahraman, F. (2012). *Çevre sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu üniversitesi yayınları.
- Türkün, A. ve Kurtuluş, H. (2005). *İstanbul'da kentsel ayrışma*. İstanbul: Bağlam yayınları.
- Wei, L. (2012). C24 Galeri'de İrfan Önürmen sergisi. (Çev. M. Haydaroğlu), *Sanat dünyamız dergisi*, (129), 85-90.
- Yayıntaş, A. (2008). Canan Tolon. *Modern ve ötesi:1950-2000*, 404-409.
- Yıldız, E. (2008). Hafriyat. *Modern ve ötesi:1950-2000*, 440-449.
- Zeytinoğlu, E. (2004). Yer'in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat. *Yalan Dünya sergisi kataloğu*, 6-10.
- Zeytinoğlu, E. (2011). Altan Çelem'in resimleri üzerine. *Teşvikiye sanat galerisi yayınları*, 9-61.