164513

# 1950'LERDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDETİN ANALİZİ

Hülya UÇAK

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2002

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

# 1950'LERDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDETİN ANALİZİ

Hülya UÇAK

Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Danışman: Yrd.Doç.Zeliha AKÇAOĞLU

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat-2002

# ÖNSÖZ

1950'lerden Günümüze Çağdaş Türk Resim Sanatında Şiddetin Analizi konulu araştırmamda samimi desteğini esirgemeyen ve sabırla beni yönlendiren tez danışmanım sayın Yrd.Doç.Zeliha AKÇAOĞLU'na sonsuz şükranlarımı sunarım. Aynı zamanda, çalışma dönemim süresince yanımda bulunan tüm dostlarıma, hocalarıma, yazıların dikte edilmesinde bana yardımcı olan edebiyat öğretmeni Ümit ALOĞLU'na, görüşmelerim sırasında bana atölyelerinde gözlem yapma imkanı veren değerli sanatçılar İrfan ÖNÜRMEN, Sezai ÖZDEMİR ve Yavuz TANYELİ'ne teşekkür ederim.

Hülya UÇAK

# İÇİNDEKİLER

ÖZ . . . . . ii
ABSTRACT . . . . . iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI . . . . . iv
ÖNSÖZ . . . . . v
ÖZGEÇMİŞ . . . . . vi
RESİMLER LİSTESİ . . . . . viii
GİRİŞ . . . . . 1

## Birinci Bölüm

## ŞİDDET

1. ŞİDDET . . . . . 4
2. PSİKOLOJİK AÇIDAN ŞİDDET . . . . . 6

2.1. Şiddet ve Saldırganlık . . . . . 6

3. ŞİDDETİ DOĞURAN NEDENLER . . . . . 10

3.1. Sosyal Nedenler . . . . . 10

3.1.1. Aile İçi Şiddet . . . . . 10
3.1.2. Kültür ve Kültürel Farklılığın Yarattığı Şiddet . . 11
3.1.3. Kitle İletişim Araçlarının Yarattığı Şiddet . . . . 13

3.2. Ekonomik Nedenler . . . . . 14
3.3. Siyasi Nedenler . . . . . 14

İkinci Bölüm

ŞİDDET VE SANAT

1. YARATICILIK . . . . . 17

1.1. Şiddetsel Tepkinin Yaratıcılığa Yansıması . . . . . 18

2. ŞİDDET VE SANAT İLİŞKİSİ . . . . . 25

2.1. Çirkin Olanın Estetiği ve Endüstri Bunalımı . . . . . 25
2.2. Siyasetin Rolü . . . . . 30
2.3. Sanat-Etik ve Tutkulardan Arınma: Katharsis . . . . . 31

Üçüncü Bölüm

1950'LERDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ
TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET

1. 1940-1960 YILLARI ARASINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET . . . . . 34
2. 1960-1970 YILLARI ARASINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET . . . . . 41

3. 1970-1980 YILLARI ARASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET . . . . . 65
4. 1980 YILINDAN GÜNÜMÜZE KADAR OLAN SÜREÇ İÇERİSİNDE TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET . . . . . 78

SONUÇ . . . . . 166

KAYNAKÇA . . . . . 169

# RESİM LİSTESİ

**Resim 1: Dominic Steuer, Kosova Savaşı, 2000** . . . . . 8

**Resim 2: Davut Aydoğdu, Armut, Yaş 12** . . . . . 9

**Resim 3: İrfan Önürmen, Yatakta, 2000**
(Passion San.Gal. 2000, s.5) . . . . . 11

**Resim 4: Orhan Peker, Boğa, 1963-64**
(Batur, 1995, Res.18) . . . . . 12

**Resim 5: Orhan Peker 1963-1964**
(Batur, 1995, s.75) . . . . . 12

**Resim 6: Antonio Cosentino, Bomonti'de Kurban Bayramı 1997** (Karavit, 1999, s.18) . . . . . 13

**Resim 7: Piet Mondrian, Gün Işığında Yeldeğirmeni, 1908**
(Herald, 1971, s.27) . . . . . 19

**Resim 8: Piet Mondrian, Çiçek Açan Elma Ağacı, 1912**
(Herald, 1971, s.29) . . . . . 20

**Resim 9: Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyahla Kompozisyon, 1921** (Herald, 1971, s.29) . . . . . 20

**Resim 10: J.Louis David, Marat'ın Öldürülmesi, 1793**
(Gombrich, 1999, s.484) . . . . . 27

**Resim 11: Herman Nitsch, 80th Action, 1984**
(Regent's Wharf, 1996, s.338) . . . . . 29

**Resim 12: Mümtaz Yener, Fırın, 1940-41**
(Berksoy, 1998, Res.10) . . . . . 37

**Resim 13: Abidin Dino, İsimsiz, 1951-52**
(Avcı, 2000, s.145) . . . . . 38

**Resim 14: Abidin Dino, Neden?, 1951-52**
(Dino, 1999, s.23) . . . . . 38

**Resim 15: Francisco Goya, Büyük Cesaret! Cesetlere Karşı!**
**Felaketler No: 39, 1811** (Berksoy, 1998, Res.7) . . . . . 40
**Resim 16: Nedim Günsür, Savaş, 1960**
(Durakbaşa, 1999, s.19) . . . . . 44
**Resim 17: Nuri İyem, Köylü Kadın, 1973**
(Özsezgin, 1998, s.46) . . . . . 46
**Resim 18: Cihat Burak, 19 Mayıs 1960, 1960**
(Gürel, 1994, s.49) . . . . . 48
**Resim 19: Cihat Burak, Şairin Ölümü "Nazım Triptiği" 1970'li Yıllar**
(Gürel, 1998, s.13) . . . . . 50
**Resim 20: Cihat Burak, Dev Yarasa, 1970'li Yıllar**
(Berksoy, 1998, Res.91) . . . . . 53
**Resim 21: Neşet Günal, Duvar Dibi I, 1963**
(Ergüven, 1996, s.128-129) . . . . . 54
**Resim 22: Neşet Günal, Sorun, 1964**
(Berksoy, 1998, Res.94) . . . . . 56
**Resim 23: Komet (Gürkan Coşkun), Bindik Bir Alamete, 1972**
(Oktay, 1995, s.50) . . . . . 57
**Resim 24: Komet, Mahkum Etme Yargılama, 1976**
(Oktay, 1995, s.13) . . . . . 58
**Resim 25: Yüksel Arslan, Arture, 1963-64'lü Yıllar**
(Edgü, 1982, s.15) . . . . . 59
**Resim 26: Yüksel Arslan, Arture, 1964**
(Edgü, 1982, s.11) . . . . . 60
**Resim 27: Mehmet Güleryüz, Dansöz, 1967**
(Freeman, 1998, s.15) . . . . . 62
**Resim 28: Mehmet Güleryüz, Dansör, 1965**
(Freeman, 1998, s.14) . . . . . 63

**Resim 29: Abidin Dino, Acının Resimleri, 1967**
(Avcı, 2000, s.19) . . . . . 64
**Resim 30: Abidin Dino, Acının Resimleri, 1967**
(Avcı, 2000, s.20) . . . . . 64
**Resim 31: Bedri Baykam, 68 Olayları, 1971**
(Baykam, 1999, s.162) . . . . . 66
**Resim 32: Seyit Bozdoğan, Büyük Burjuva Banyoda, 1977**
(Berksoy, 1998, Res.96) . . . . . 67
**Resim 33: Seyit Bozdoğan, Sınıfta Vurulan Öğrenci, 1979**
(Berksoy, 1998, Res.99) . . . . . 68
**Resim 34: Nedret Sekban, 1 Mayıs 1977, 1977**
(Berksoy, 1998, Res.97) . . . . . 69
**Resim 35: Mustafa Ata, Kızıl Toprak, 1977**
(Beykal, 1995, s.62) . . . . . 71
**Resim 36: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, 1978**
(Giray, 1999, s.95) . . . . . 72
**Resim 37: Mehmet Güleryüz, General Serisi, Operasyon, 1973**
(Çalıkoğlu, 2001a, s.40) . . . . . 74
**Resim 38: Mehmet Güleryüz, Sıkıştırılmış Maymun, 1974**
(Çalıkoğlu, 2001a, s.35) . . . . . 75
**Resim 39: Mehmet Güleryüz, Tırmanan Maymun, 1977**
(Çalıkoğlu, 2001a, s.34) . . . . . 75
**Resim 40: Neşe Erdok, Saltanat, 1977**
(Ergüven, 1997a, s.26) . . . . . 76
**Resim 41: Neşe Erdok, Saltanat Serisinden "Dilenci", 1977**
(Ergüven, 1997a, s.25) . . . . . 77
**Resim 42: Kasım Koçak, Abdurrahman Çelebiler, 1988**
(Berksoy, 1998, Res.119) . . . . . 82

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

**Resim 43: Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim, 1996**
(Berksoy, 1998, Res.121) . . . . . 83
**Resim 44: Kasım Koçak, Çizim, 1996**
(Berksoy, 1998, Res.120) . . . . . 84
**Resim 45: Özer Kabaş, Adak Balığı, 1992**
(Berksoy, 1998, Res.117) . . . . . 85
**Resim 46: Cihat Aral, Yıkım II, 1989-1990**
(Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 1993, s.14) . . . . . 86
**Resim 47: Cihat Aral, Hücrede I, 1991**
(Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 1993, s.20) . . . . . 87
**Resim 48: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, 1985**
(Ergüven, 1997a, s.183) . . . . . 88
**Resim 49: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, 1987**
(Ergüven, 1997a, s.207) . . . . . 89
**Resim 50: İbrahim Çiftçioğlu, Eylülde Av, 1987**
(Uçkan, 1995, s.90-91) . . . . . 91
**Resim 51: İbrahim Çiftçioğlu, Gayrettepe Portreleri, 1988**
(Uçkan, 1995, s.120-121) . . . . . 92
**Resim 52: İbrahim Çiftçioğlu, Gayrettepe Portreleri, 1989**
(Uçkan, 1995, s.113) . . . . . 92
**Resim 53: İbrahim Çiftçioğlu, Işık Biraz Daha Işık, 1993**
(Uçkan, 1995, s.186) . . . . . 93
**Resim 54: Yavuz Tanyeli, Filli Resim, 1997**
(Soysal, 1997, s.14-15) . . . . . 95
**Resim 55: Yavuz Tanyeli, Sabaha Karşı, 1999**
(Kalaycı, 1999a, s.1) . . . . . 97
**Resim 56: Abidin Dino, Ak La Ka Ra, 1986**
(Avcı, 2000, s.27) . . . . . 98

**Resim 57: Abidin Dino, Ak La Ka Ra, 1986**
(Avcı, 2000, s.71) . . . . . 98
**Resim 58: Bedri Baykam, İç Manzaralar Serisi No: 8, 1987**
(Baykam, 1999, s.272) . . . . . 100
**Resim 59: Bedri Baykam, Kubilay'ın Odası, 1987**
(Baykam, 1999, s.333) . . . . . 100
**Resim 60: Bedri Baykam, Günah Odası, 1987**
(Baykam, 1999, s.280-281) . . . . . 101
**Resim 61: Bedri Baykam, 555 K Sergisinden Genel Görünüm, 1990**
(Baykam, 1999, s.344-345) . . . . . 102
**Resim 62: Bedri Baykam, Sessiz Göstericilere Polis Dayağı, 1988**
(Baykam, 1999, s.340) . . . . . 102
**Resim 63: Bedri Baykam, Kuvay-ı Milliye Sergisinden Bir Görünüm, 1994** (Baykam, 1999, s.355) . . . . . 103
**Resim 64: Sezai Özdemir, Mezara Koyuş, 1994**
(Ergüven, 1997b, s.96) . . . . . 104
**Resim 65: Sezai Özdemir, İstiklal Caddesi'nden (Tinerciler) II, 1994**
(Ergüven, 1997b, s.93) . . . . . 105
**Resim 66: Sezai Özdemir, Bir Şizofrenin Anı Defteri'nden IX/1993-1996**
(Ergüven, 1997b, s.23) . . . . . 106
**Resim 67: Sezai Özdemir, Anı, 1999**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 107
**Resim 68-69: Sezai Özdemir, Anı, Detay, 1999**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 108
**Resim 70: Sezai Özdemir, Katharsis, 2001**
(Kahraman, 2001, s.46) . . . . . 109
**Resim 71: Mustafa Ata, Ağıt-Anadolu, 1982**
(Beykal, 1995, s.65) . . . . . 110

**Resim 72: Mustafa Ata, Memleketim, 1981**
(Beykal, 1995, s.63) . . . . . 111
**Resim 73: Mustafa Ata, Sınırsız Özlem, 1983**
(Beykal, 1995, s.81) . . . . . 113
**Resim 74: Mehmet Güleryüz, Motorad III, 1996**
(Çalıkoğlu, 2001a, s.64) . . . . . 114
**Resim 75: Mehmet Güleryüz, Nekahat, 1998**
(Çalıkoğlu, 2001a, s.99) . . . . . 115
**Resim 76: Mehmet Güleryüz, Portre, 1999**
(Çalıkoğlu, 2001a, s.132) . . . . . 116
**Resim 77: Mehmet Güleryüz, Sünnet, 1999**
(Çalıkoğlu, 2001a, s.150) . . . . . 116
**Resim 78: Mehmet Güleryüz, Kavgacılar, 1999**
(Çalıkoğlu, 2001a, s.142) . . . . . 116
**Resim 79: Mehmet Güleryüz, Neşe, 2000**
(Çalıkoğlu, 2001a, s.156) . . . . . 116
**Resim 80: Kemal İskender, Barbarları Beklerken, 1990**
(Berksoy, 1998, Res.118) . . . . . 118
**Resim 81: Mustafa Horosan, Başkalaşma, 1994**
(Ergüven, 1995, s.30) . . . . . 119
**Resim 82: Mustafa Horosan, Sevgi Hiç Yoktu, 1990**
(Ergüven, 1995, s.45) . . . . . 120
**Resim 83: Mustafa Horosan, Çok Se/k/sli Bir Öykü 1, 1995**
(Ergüven, 1995, s.47) . . . . . 122
**Resim 84: Mustafa Horosan, Susma, 1990'lı Yıllar**
(Ergüven, 1995, s.116) . . . . . 122
**Resim 85: Mustafa Horosan, Kördüğüm, 1995**
(Ergüven, 1995, s.94) . . . . . 123
**Resim 86: Alp Tamer Ulukılıç, Korku Tacirleri, 1988**
(Ergüven, 1996, s.74) . . . . . 125

**Resim 87: Alp Tamer Ulukılıç, Çığlık, 1996**
(Giray, 2000, s.21) . . . . . 126
**Resim 88: Alp Tamer Ulukılıç, Kayıp Portre, 1996**
(Ergüven, 1996, s.65) . . . . . 126
**Resim 89: Alp Tamer Ulukılıç, Karpuz Soğutma Makinası, 1999**
(Giray, 2000, s.5) . . . . . 128
**Resim 90: İrfan Önürmen, Çığlık, 1988**
(Çalıkoğlu, 1999, s.25) . . . . . 129
**Resim 91: İrfan Önürmen, Mekan Düzenlemesi, Dolap ve İçine Sıkıştırılmış Gazete Küpürleri, 2001** (Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 131
**Resim 92: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 132
**Resim 93: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 132
**Resim 94: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 132
**Resim 95: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 132
**Resim 96: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 133
**Resim 97: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 133
**Resim 98: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 133
**Resim 99: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001**
(Sanatçı Özel Koleksiyonu) . . . . . 133
**Resim 100: İrfan Önürmen, Linç, 2001**
(Kahraman, 2001, s.21) . . . . . 134

**Resim 101: İrfan Önürmen, Protesto, 2001**
(Çalıkoğlu, 2001b, s.44-45) . . . . . 135
**Resim 102: Hakan Gürsoytrak, Madımak (Herşey Öyle Sıradan ki), 1997** (Karavit, 1997, s.33) . . . . . 137
**Resim 103: Hakan Gürsoytrak, SSK'da 23 Nisan, 1999**
(Deveci, 1999, s.2) . . . . . 138
**Resim 104: Hakan Gürsoytrak, Kondu I 1999, 1999**
(Yüksel, 2001, s.3) . . . . . 139
**Resim 105: Hakan Gürsoytrak, Kondu II 2000, 2000**
(Yüksel, 2001, s.3-4) . . . . . 140
**Resim 106: Hakan Gürsoytrak, Kondu III 2001, 2001**
(Yüksel, 2001, s.4) . . . . . 140
**Resim 107: Hakan Gürsoytrak, Çocuk, 2000**
(Yüksel, 2001, s.1) . . . . . 141
**Resim 108: Selahattin Yıldırım, Şiddet Masalları, 1997**
(Kantürk, 2001, s.19) . . . . . 142
**Resim 109: Selahattin Yıldırım, Yatışma, 1994**
(Kantürk, 2001, s.11) . . . . . 143
**Resim 110-111-112-113: Selahattin Yıldırım, İntiharın İzinde, 2001**
("Bir Yaşam Öyküsü", 2001, s.28-29) . . . . . 144
**Resim 114-115-116: Selahattin Yıldırım, İntiharın İzinde, 2001**
("Bir Yaşam Öyküsü", 2001, s.30-31) . . . . . 145
**Resim 117: Serdar Şencan, 1999**
(Kalaycı, 1999b, s.1) . . . . . 146
**Resim 118: Serdar Şencan, Ekonomiden Sorumlu Devlet Bakanı, 2001**
(Yüksel, 2001, s.10) . . . . . 147
**Resim 119: Serdar Şencan, İşgal Kuvvetleri Beklemede, 2001**
(Yüksel, 2001, s.9) . . . . . 147

**Resim 120-121: Metin Talayman, Adsız, 1999**
(Talayman, 2001, s.17) . . . . . 148
**Resim 122: Metin Talayman, Adsız, 1999**
(Talayman, 2001, s.18) . . . . . 148
**Resim 123: Cemil Ergün, Bir Düşün İzleri, 1998**
(Çiftçioğlu-Kantürk, 1998, s.429) . . . . . 149
**Resim 124: Mehmet Güreli, Hayat Yorgunu, 2000**
(Rona, 2001, s.30-31) . . . . . 150
**Resim 125: Savaş Çekiç, Şiddet, 1994**
(Çekiç, 2000, s.50) . . . . . 151
**Resim 126: Savaş Çekiç, Konu: Düşünce ve İfade Özgürlüğü, 1994**
**Müşteri: Pandora Kitabevi** (Çekiç, 2000, s.48) . . . . . 152
**Resim 127: Charlie, Neredesiniz? (Suç Haritası), 1997**
(Karavit, 1997, s.27) . . . . . 153
**Resim 128: M.Aka Gündüz, 1997**
(Karavit, 1997, s.47) . . . . . 154
**Resim 129: M. Aka Gündüz, 1997**
(Karavit, 1997, s.48) . . . . . 154
**Resim 130: Memed Erdener, Extramücadele, 1999**
(Karavit, 1999, s.29) . . . . . 155
**Resim 131: Olivier O.Olivier, Resim ve Tehlike, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.3) . . . . . 156
**Resim 132: Alp Tamer Ulukılıç, Kompozisyon, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.7) . . . . . 156
**Resim 133: Ergin İnan, Goya İle Birlikte, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.4) . . . . . 157
**Resim 134: Celalettin Tandoğdu, Değişen Birşey Yok, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.9) . . . . . 157

**Resim 135: Temür Köran, Gölge, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.10) . . . . . 158
**Resim 136: Doğan Paksoy, Vurun Kahpeyi, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.6) . . . . . 158
**Resim 137: Yavuz Tanyeli, 3 Teşrin-i Evvel 1223, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.5) . . . . . 159
**Resim 138: Altan Çelem, Ölmek İçin Güzel Bir Gün, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.12) . . . . . 159
**Resim 139: Asaf Zeki Yüksel, 3 Mayıs Cudi, Ya Sev Ya Terket, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.11) . . . . . 160
**Resim 140: Mahir Güven, Hep Aynı Hikaye, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.8) . . . . . 160
**Resim 141: Serdar Şencan, Savaş Sürüyor, 2000**
(Üstünipek, 2000, s.13) . . . . . 161
**Resim 142: Komet, Goya, 3 Mayıs 1808, 1808**
(Üstünipek, 2000, s.1) . . . . . 161
**Resim 143: Hüseyin Karabey, Sessiz Ölüm, 2001 (Belgesel)**
(Karşı Sanat Çalışmaları Tanıtım Metni, 2001) . . . . . 162
**Resim 144: Yerli Mallar ve Yurttan Sesler Sergi Davetiyesi, 2001** . 163
**Resim 145: Mustafa Horosan, İsimsiz, 1998**
(Çalıkoğlu, 2001b, s.35) . . . . . 163
**Resim 146: İrfan Önürmen, Arşiv II, 2001**
(Çalıkoğlu, 2001b, s.43) . . . . . 164

# GİRİŞ

1950 sonrası Türk Resim Sanatı'nda şiddet temasının incelendiği bu tezde ilk önce şiddet ve saldırganlık tanım ve kavramları açıklanacaktır. İlk anlamıyla şiddet eylemleri huzursuzluk karşısında gösterilen davranışlar olarak tanımlanmasına rağmen, şiddetin bireysel ve toplumsal olmak üzere sosyoloji, psikoloji ve diğer bilimlerle olan etkileşiminden dolayı tanımı zorlaşmaktadır. Bunun sonucu olarak şiddet eylemlerinin nedenleri çok çeşitlilik göstermektedir. Bunlar sosyal, ekonomik ve siyasal olmak üzere üç grup altında açıklanmaktadır.

Şiddeti yaşayan sanatçılar, dünyanın bu olumsuz durumuna karşı duyarlılık göstermişlerdir. Sanatçıların psikolojik duygu durumları da yaratıcılıkta büyük rol oynamaktadır. Şiddet eylemlerinin sorun haline gelmesi ile Türk Resim Sanatçıları şiddet sorununa karşı duyarsız kalmamışlar ve yaratılarında şiddetin etkilerini sorgulamaya ve yansıtmaya başlamışlardır. Sanatın bir yönüyle insan hayatını iyiye ve güzele ulaştırma, kültürel ve yaşama ait değerlerini yükseltme işlevinin olduğu düşünülecek olursa, şiddete karşı da bir tavır alması beklenmektedir. "1950'den Günümüze Kadar Olan Türk Resim Sanatında Şiddetin Analizi" konulu araştırmanın hareket noktası, bu tavır ve bilincin oluşumuna yönelik bir araştırma ve değerlendirme olacaktır. Türkiye'de şiddetin yaşamın her alanında görülmesi, sanatçıları bu alanda duyarlı kılmaktadır. Sanatçının şiddet toplumundaki görevi, insanların yaşanan olumsuzlukları anlaması, değerlendirmesi ve yorumlamasıyla yaşamı daha olumlu kılmak yönünde olabilir. Sanatçı bilgisi ve sezgileriyle hareket eden kişi olarak olumsuzlukları daha önceden görerek, harekete geçmektedir. Ayrıca sanatçı, şiddeti tüm gerçekliğiyle göstermekle kalmamakta, şiddet ortamının yarattığı tahribatın düzeltilmesine de olanak sağlayabilmektedir. Sanatçı yaşam deneyimleriyle şiddeti

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

görselliğe kavuşturmaktadır. Bunu da insanın iç dünyasını yansıtarak, içindeki iyi ile kötüyü göstererek yapmaktadır.

Türk Resim Sanatı'nda, şiddet ve saldırganlık içeren yapıtların incelenmesiyle Türkiye'deki toplumsal olumsuzlukları ve değişimin hangi yönde olduğu ve niteliği üzerine bilgiler edinilebileceği varsayılmaktadır. Bu araştırmanın amacı; "Türk toplumunda görülen şiddet eylemlerinin Türk Resim Sanatı'na ne şekilde yansıdığını incelemektir." Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

i. Şiddet ve sanat ilişkisi kurulabilir mi?
ii. Şiddet ve saldırganlığın yaratım sürecindeki etkileri nasıl olmaktadır?
iii. Türk Resim Sanatı'nda şiddet ve saldırganlık konulu yapıtlar hangi dönemlerde yoğunluk kazanmıştır?

Türk Resim Sanatı'nın şiddet konulu yapıtları toplumsal oluşum ve değişim sürecine göre benzerlik ve farklılık göstermektedir. Bu değişim kültürel, toplumsal ve siyasal yapının bazı önemli olay ve olgularına göre 1940-1960, 1960-1970, 1970-1980 ve 1980'den günümüze kadar olan dönemler ile koşutluk göstermektedir. Araştırma tarihsel ve betimleme yöntemine göre yürütülmüştür. Tarihsel yönteme göre, araştırmada olaylar tarihsel süreç içerisinde araştırılıp gözlemlenmiştir. Buna göre, araştırma şiddet eylemleri ve saldırgan davranışları açıklayan, yaratıcılık hakkında bilgi veren, Türk ve Dünya Sanatının yer aldığı kaynaklardan -sosyoloji kitaplarından ve sanatçı kataloglarından- yararlanılarak yürütülmüştür. Betimleme yöntemine göre de 1980 sonrası resim sanatının incelenmesi Yavuz Tanyeli, İrfan Önürmen, Sezai Özdemir, Hakan Gürsoytrak örneklerinde incelenip gözlemlenmiştir. Yapıtların değerlendirilmesinde sanatçılarla da görüşülerek doğrudan görüşlerine başvurulmuştur. Bunlara bağlı olarak araştırma da görüşme ve tarama yöntemine göre veriler toplanmıştır. Taramalardan elde edilecek veriler için, Türk Resim Sanatı'nın tarihsel sürecinde şiddet içeren toplumsal gerçekçi yapıtlar incelenmiş,

örneklendirilerek açıklanmış, sanatçının saldırganlık dürtüsünü harekete geçiren oluşumlar araştırılmış, dönemler arası farklar ve benzerlikler karşılaştırılmıştır.

Bu araştırmada; Türk Resim Sanatı'nın 1940 yıllarından başlayarak 1950 sonrası ve günümüze kadar olan şiddet ve saldırganlık konulu yapıtları ele alınmıştır.

Örneklem olarak alınan yapıtların seçimi şu kıstaslar göz önüne alınarak yapılmıştır.

i. Şiddet ve saldırganlığın konusu olması,

ii. Şiddet eylemleri ve saldırgan davranışların nedenleri,

iii. Resimlerin ait olduğu dönem ve aynı dönemde yer alan sanatçıların diğer dönemlerdeki yapıtlarının incelenmesi.

Tarihsel süreç içerisinde ele alınan yapıtlar resimlerin yapıldığı dönemin toplumsal yaşam ve siyasi gelişmelerle ilişkilendirilmiştir. Bu bölüm yorumları sanat eleştirmenlerine ait yorumlarla desteklenmiştir.

Araştırmada kültürel ve siyasal değişmelerle şiddet ve saldırganlığın niteliği ve yönelimleri saptanarak, Türk Resim Sanatı'nda şiddet ve saldırganlığın yapıtlardaki yansıma biçimi irdelenmiştir.

# Birinci Bölüm

# ŞİDDET

## 1. ŞİDDET

Şiddet teriminin kökeni, Latince violentia'dan gelmektedir. Violentia; şiddet, sert acımasız kişilik, güç demektir. Violare fiili ise şiddet kullanarak davranmak, değer bilmemek, (kurallara) karşı gelmek anlamını taşımaktadır. Bu sözcükler vis ile bağlantılıdırlar. Vis sözcüğünün, etken güç, bir cismin gücünü kullanma olanağı yani etkinlik, değer, yaşam gücü anlamlarını kapsadığı da görülmektedir (Michaud, 1995, s.6).

Şiddet sözlük tanımı olarak; 1. "Bir devinimin, bir gücün, bir davranışın derecesi, yeğinlik, sertlik, 2. 'Bir devinimden doğan güç, 3. (duygu ya da davranış için) aşırılık, yeğinlik, 4. Karşıt tutumda, görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, sert davranma, sertlik olarak tanımlanmaktadır (Püsküllüoğlu, 1995, s.1429).

Şiddetin Fransızca'daki sözlük anlamına bakıldığında "bir kişiye güç veya baskı uygulayarak kendi isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak, şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme, işkence, vurma ve yaralama olarak da tanımlanmaktadır (Ünsal, 1996, s.29). Sözcüğün Fransızca açıklaması, acı çektirme, yaralama ve işkencenin psikolojik boyutuyla da nitelendirilmiştir.

Kavram olarak da şiddeti açıklarken bir tek tanımlamaya gidilemeyeceği görülmüştür. İlk anlamıyla şiddet, huzurun karşıtıdır. Huzursuzluk karşısında yaratılan

eylemler kargaşa ortamını yaratmaktadır. Toplumsal oluşum sürecinde kargaşa, dengelerin bozulması ile başgöstermektedir. Kargaşa ile anlatılmak istenen düzen bozuklukları ve kanunlara saygısızlıktan doğan karışıklıktır. Buna göre; şiddet sözcüğü kargaşanın mutlak adıdır (Michaud, 1995, s.11).

Şiddet sözcüğünün günlük kullanım dilindeki karşılığı ise, güçtür. Bundan dolayı şiddet dendiği zaman anlaşılan bedensel davranışlar ve eylemlerdir (Michaud, 1995, s.6). Gücün kullanılması ile bedende bir iz bırakılmaktadır. Burada söz konusu olan salt fiziksel kaba gücün kullanılmasıdır. Ancak, şiddetin kaynağının, hedeflerinin ve amacının kime, nasıl ve niçin uygulandığının da bilinmesi gerekmektedir.

Sosyolog Nieburg olayları ele alan nesnel bir tanımlama yaparak şiddeti; "Kişileri veya malları yaralamaya ya da yok etmeye yönelik doğrudan veya dolaylı eylem" olarak tanımlamaktadır (Michaud, 1995, s.8). Bu tanımlamaya göre şiddet; kapsamı ve sonucu belli olan eylemleri oluşturmaktadır. Şiddet durumlarını ve eylemlerini açıklayan daha kapsamlı bir tanımlamaya gidildiğinde; "Bir karşılıklı ilişkiler ortamında, taraflardan biri veya bir kaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin ... bedensel bütünlüğüne veya törel (ahlaki, moral, manevi) bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır" (Michaud, 1995, s.9) denmektedir. Ayrıca, şiddetin zamana yayılma özelliği vardır. Ekonomik nedenler hazırlayarak beslenmeyi engellemek, zamanla açlıktan öldürmek, şiddetin zamana yayılmış biçimleridir. Şiddet, sadece bedene ve mala zarar vermek demek değildir. Ruhta da zararlar yaratmaktadır. Bu; geleneklere, inançlara baskı yaparak, tehditlerle, ahlaki yaptırımlarla gerçekleştirilmektedir.

Ünsal yaptığı araştırmada şiddeti, Fiziksel Şiddet ve Dolaylı Şiddet olarak ayırmıştır. Fiziksel şiddet; insanın bedensel bütünlüğüne karşı dışarıdan yöneltilen, ... acı veren sert bir edimdir. Hukuksal açıdan fiziksel şiddet yalnız mala verilen zararı

değil; kurbanın canına, sağlığına, ... ve bireysel özgürlüğüne karşı da bir tehdit unsurudur. İnsan başkalarına şiddet uyguladığı gibi intihar eyleminde bulunarak şiddeti kendisine de yöneltebilmektedir. Ayrıca Ünsal, grupların gösterdiği şiddeti "Kollektif Şiddet" olarak ele almıştır. Ünsal'a göre kollektif şiddeti; kanlı terör eylemleri, gösteri yürüyüşleri, grevler, iç savaşlar, uluslararası savaşlar, ihtilaller, soykırımlar, acımasız diktatörlük rejimlerinin uyguladığı kitlesel şiddet ve imha eylemleri oluşturmaktadır (Ünsal, 1996, s.31).

Devamlı enflasyon, kronik yoksulluk, eğitimsizlik, yönetimde kayırma, yolsuzluk, yaygın trafik kazaları, çevre kıyımı, ekonomik göçü planlamak ve yaptırımlarla insanların üzerinde baskı kurmak, kişi onurunu zedeleyici her türlü oluşum şiddetin kapsamındadır.

Günümüzde ise, şiddetin boyutları alabildiğine genişlemiştir. Jean Baudrillard, şiddetin çağdaş biçiminin anlamını yorumlarken caydırma, barıştırma, nötralize etme, denetleme şiddeti, genetik şiddet, iletişimsel şiddet, uyuşturucular sayesinde, tıbbi korunmayla, ... medyatik düzenlemeyle kötülüğü olan her şeyi ortadan kaldırmaya ... yeltenen şiddeti belirtmiş, şiddetin çağdaş anlamının karşılığının nefret olduğunu, nefretin saf ve duyarsızlaşmış, insanın kendisiyle savaşım halinde olan bir tutku olarak yansıdığını vurgulamıştır. Nefretle birlikte duyulan hınç çağdaş dünyanın şiddetidir (Baudrillard, 2001, s.79, 80, 81).

## 2. PSİKOLOJİK AÇIDAN ŞİDDET

### 2.1. Şiddet ve Saldırganlık

Mayer'e göre; insan davranışlarının anlaşılması için insana özgü zihinsel süreçleri inceleyen bilime psikoloji denmektedir (Atkinson, 1995, s.16). Bireyler birbirlerinden davranış ve duygu durumlarının nitelikleri bakımından ayrılmaktadır.

Davranışlar, bireyin iç ve dış uyarıcılara karşı yaptığı tepkilerin bütünüdür. Her davranım da bir gereksinim sonucu ortaya çıkmaktadır (Binbaşıoğlu, 1989, s.29). Gereksinimlerin doyurulmaması sonucunda bireylerde ortaya çıkan davranış bozuklukları saldırganlık içgüdüsüyle şiddet eylemine dönüşmektedir. Dönmezer'e göre saldırganlık kişiliğin oluşması için zorunlu, canlının sosyal ve coğrafi ortamda yerini alabilmesini sağlayan doğuştan gelen bir istidattır (Dönmezer, 1996, s.215). Canlılar yaşamlarını devam ettirebilmek için çevrelerindeki dünyaya az ya da çok saldırıda bulunmaktadır. Doğaya uyum için bu zorunlu olsa da, saldırganlık; hakim olmak, yenmek ve yönetmek için, güçlü ve şiddetli bir hareketi gerekli kılmaktadır. Saldırgan davranışlarda amaç, bir işi bozmak, engellemek, düşmanca yaralamak, hırpalamak ve tahrip etmektir. Şiddet ve terör saldırganlığın çeşit ve dereceleridir (Erten, Ardalı, 1996, s.143).

J.Dollard'ın kuramına göre ise; saldırganlık huzursuzluk karşısında gösterilen tepkidir (Michaud, 1995, s.71)

Saldırgan davranışların nedenini araştıran psikologlar, saldırganlığın iki şekilde ortaya çıktığını savunmuşlardır. Freud'a göre; saldırganlık doğuştan gelen bir dürtüdür. Freud yaşama içgüdüsüyle dünyaya gelen insanın ... saldırganlık ve ölüm içgüdüsünü de beraberinde getirdiğini kabul etmiştir. Ayrıca Freud, cinsellik ve saldırganlık içgüdülerini birbiriyle bağdaştırarak ... bunların ortak davranış ve eylem biçimi olarak dışarı yansıdığını, kimi kez de birbirine ters düşen davranış ve eylemler olarak ortaya çıktığını vurgulamıştır (Köknel, 1996, s.36).

Buna göre; saldırgan davranışların doyumundan haz duyulması saldırganlık dürtüsüyle cinsel içgüdü arasında sıkı ilişkiler olduğunu göstermektedir. Cinsel sapkınlığı olan sadistler başkalarına acı vermekten haz duymakta ve böylece cinsel doyuma ulaşmaktadırlar. Mazoşistler ise; kendilerine acı çektirmekten haz duyarak, cinsel doyuma ulaşırlar. Bu tür cinsel sapma gösteren insanların cinsel gelişme dönemlerindeki takılma ve saplantılar göz önünde bulundurulmalıdır.

Bandura'nın kuramına göre, saldırgan davranışların bir diğer nedeni, saldırganlığın toplumsal bir öğrenme olmasıdır. Öğrenme ile saldırgan davranışlar taklit edilmektedir. Çevredeki modeller, çocuğa yansımakta ve şiddet eylemleri davranış biçimine dönüşmektedir. Buna göre; televizyonda, bilgisayar oyunlarında görülen şiddet eylemleri, çocukların saldırgan davranışları taklit etmesine neden olmaktadır. Şiddet içeren ve hedefi sadece yakma, yıkma, öldürme olan bir bilgisayar oyunundan sonra çocuk resim yapmaya başlamış, yaptığı resimlerde koyu renk lekeleri kullanmış; sonunda resmi karalayıp yok etmiştir. Çocuk, öğrendiği ve bastırdığı şiddeti, resim yaparak yansıtmıştır (Resim 1).

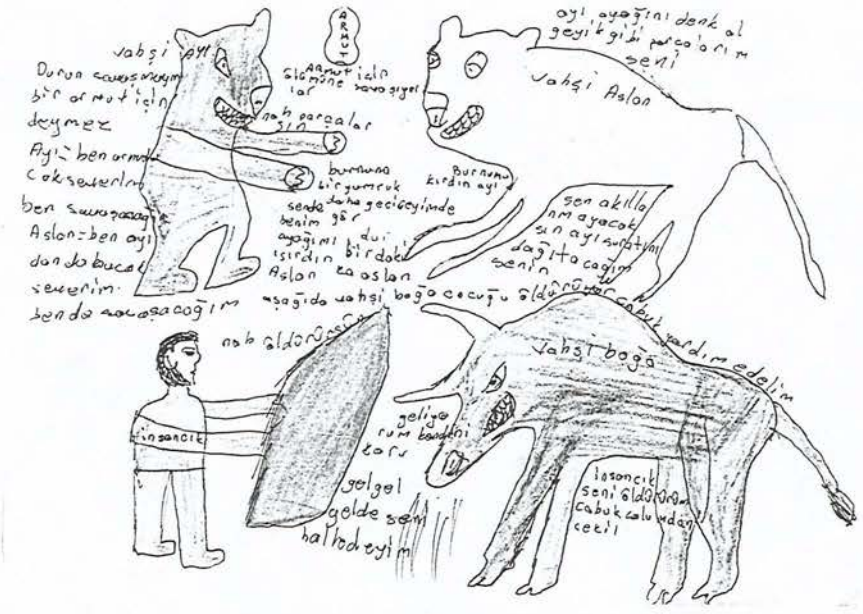


**Resim 1: Dominic Steuer, Kosova Savaşı, 2000.**

Dominic, Kosova Savaşı olduğunu söylediği resmini boyarken, her bir renk ve çizgide, yüzüyle savaş mimiklerini, sesiyle savaş seslerini çıkarmış, hatta resimde fırçasını arada göze batan bir bıçak gibi kullanmıştır. Göze batan bir fırçadır ve kırmızı lekenin kan olduğunu söylemiştir. Çocuk, resimde bir taraftan öldürmekte ve bir taraftan da hilfe (imdat) diye bağırmaktadır. Yüzün gülen bir yüz olmasına karşılık

çocuk, daha sonra açık bir leke ile ters yönde dudak yapmıştır. Sol üst köşede uçak bombalar atmaktadır. Zemindeki dört çizginin bomba olduğu çocuk tarafından söylenmiştir. "Hilfe" kelimesinin altında bir tabanca olduğu göze çarpmaktadır. Çevredeki modellere bakarak çocuk, davranış olarak geliştirdiği şiddeti taklit etmiş sanat yoluyla dışa vurmuştur.

Bir diğer çocuk resminde ise; ayının, aslanın, boğanın ve insanın armut uğruna gösterdikleri mücadele görülmektedir. Çocuk, bu resimde insanı diğer vahşi primatların yanında savunmasız ve zavallı göstermektedir (Resim 2).




**Resim 2: Davut Aydoğdu, Armut, Yaş 12.**

Çocuk resimlerinde görülen gerçeklik, şiddetin dünyalarında bıraktığı izi tüm gerçekliğiyle yansıtmaktadır.

# 3. ŞİDDETİ DOĞURAN NEDENLER

## 3.1. Sosyal Nedenler

### 3.1.1. Aile İçi Şiddet

Ailede görülen her türlü şiddet sosyal şiddettir. "Aile içi şiddet kullanan insanların daha çok fakir alt kültürlerde yetiştiği ve şiddete dayalı eğitim gördükleri bilinmektedir. Birbirlerine karşı şiddet kullanan ailelerde, şiddetin toplumsal bir gerçek olarak algılandığı ve erkeklik gösterilerinin saldırganlığa yol açtığı belirlenmiştir" (Michaud, 1995, s.57).

Aile içi şiddeti doğuran nedenler kapsamına ekonomik sıkıntılardan dolayı tahammülün azalması, ruhsal rahatsızlıklar ve buna bağlı olarak cinsel sapmalar girmektedir. Cinsel sapmaya yönelen insanlar, taciz, tecavüz ve zorla alıkoyma gibi yollarla insana fiziksel ve psikolojik acı verilmesine neden olmaktadırlar.

Aile içinde görülen cinsel şiddet biçimi, daha çok eşi istemediği halde, onunla zorla cinsel ilişki kurulmasıdır. Godenzi'e göre "cinsel şiddetin uygulanmasında aslolan, şiddete dayalı cinsellik değil, cinsellik görünümlü şiddettir" (Godenzi, 1992, s.19).

Bu şiddet biçimini kullananlar, kadının ruhuna ve bedenine zorla el koymak istemektedirler. Gelişen teknoloji ile her şeyin kolay tüketilmesi, cinselliğin de bir haz duygusu olmaktan çıkmasına ve sömürülmesine neden olmuştur. İrfan Önürmen'in "Yatakta" (2000) isimli yapıtı cinsel ilişkinin hızını göstermektedir. Resimdeki figürlerin kıyafetlerinin bir kısmının duruyor olması bu tüketimin hızını yansıtırken, cinselliğin şiddet görünümüne bürünmesini de vurgulamaktadır. Kolaj tekniği, boya

sürüşleri ve fırça darbelerindeki hareketlilik tüketim hızının şiddetini arttırmaktadır. (Resim 3)



**Resim 3: İrfan Önürmen, Yatakta, 2000.**

### 3.1.2. Kültür ve Kültürel Farklılığın Yarattığı Şiddet

İnsanlar, bireysel ve toplumsal sorunlarının çözülmesinde, içinde yaşadıkları kültürün öğelerinden yararlanmaktadır. Kültürün değişmesine ayak uyduramayan ülkelerde şiddet eylemlerinin, saldırgan davranışlara dönüştüğü görülmektedir. Özellikle gelişmekte olan ülkelerde ekonomik bunalım, sanayileşme, kötü kentleşme, dengesiz gelir dağılımı, işsizlik gibi sorunlar insanların toplumla olan maddi ve manevi ilişkilerindeki dengeyi bozmaktadır (Köknel, 1996, s.68). Kültürün çatışması ve yozlaşması, bağnazlığı gündeme getirebilmektedir. Bununla birlikte düşüncelerin özgür bir biçimde ifade edilmesine izin verilmemesi, kitapların toplatılması, sanat ve sanatçıya yönelik her türlü engelleme, kültürün yozlaşmasına neden olabilmektedir.

Şiddet ve saldırganlık kavramları kültürel farklılıklar nedeniyle toplumlar

arasında ayrım göstermektedir. Örneğin; İspanya'da yapılan boğa güreşleri, dışarıdan bakan kişi için, güçsüz kılınan boğanın yavaş yavaş öldürülmesi; bunun da geniş bir izleyici kitlesinin gözlerinin önünde olması, insani değerlere aykırı gibi görünürken, durumun İspanyol halkı için farklı bir nitelik kazanarak ulusal bir kutlama, şenlik havasında yaşanmasına, boğa ile erkeğin özdeşleştirilmesine neden olmaktadır.

1963-1964 yıllarında İspanya'ya giden Orhan Peker "İspanyol Defter"ini tutmuştur. İspanya'nın "büyük tema"larıyla yüzleşmeye soyunmuş, boğa güreşlerinin tören estetiği içinde arena-matador-boğa üçgenini işlemiştir defterinde. Peker'in resimlerinde, kan kırmızısı ve ölüm siyahının buluşmasıyla oluşan sert ve sıcak üslup (Batur, 1995, s.57) boğanın bir tür ölüm gerçeğinin simgesi olduğunu gösterebilme başarısına ulaşmıştır. (Resim 4-5)



**Resim 4: Orhan Peker, Boğa, 1963-64**



**Resim 5: Orhan Peker 1963-64**

Boğanın öldürülmesi İspanyollar için güç gösterisi ve şenlik havasında olmasına rağmen Orhan Peker, arenanın kanlı gösterilerinden etkilenmiştir.

İslam dünyasına özgü dini bir inanç olan "kurban kesme" olayı, Türkiye'de, İspanya boğa güreşlerini aratacak tarzda bir katliamı yansıtmaktadır. Kurban, insanlık tarihi kadar eskidir. Kurban kesmenin ... dayanışma ve sosyal yardım fırsatı olmaktan çıkarak gösteriye dönüşmesi, ... insanları olumsuz yönden etkileyebilmektedir (Ergil, 2001, s.41). Kurban Bayramı, amacı dışında gerçekleştirildiğinde şiddetle doyurulan duygular olarak, insanın saldırganlığını daha da arttırabilmektedir. (Resim 6)




**Resim 6: Antonio Cosentino, Bomonti'de Kurban Bayramı, 1997.**

### 3.1.3. Kitle İletişim Araçlarının Yarattığı Şiddet

Kitle iletişim araçlarının şiddeti olağanlaştırıp, sık sık görüntülerle göstermesi toplumun, şiddet içerikli olayları kanıksamasına yol açmaktadır. Şiddetin abartılarak bol kanlı gösterilerle görüntülendirilmesi toplumları duyarsızlaştırmaktadır. Duyarsızlıkla birlikte umutsuzluk, gelecekten kaygı duyulmasına neden olmaktadır. Her şeyin kötüye gittiği mesajı, yılgınlık yaratabilir ve tüm bu olumsuzlukların sistemden kaynaklandığı düşüncesi ile insanlar farklı arayışlar içerisine girebilirler.

Jean Baudrillard (2001, s.79)'a göre; ekrandan yayılan şiddet, yapmacıklı sanal bir şiddettir. Kitle iletişim araçları şiddeti yayınlıyormuş gibi yapmaktadır, ancak

yaptıkları insanları şiddete teşvik etmektir. Şiddetin asıl nedenlerinin gösterilmemesi, sınıf şiddetine ve tarihsel şiddete yer verilmemesi, sanal, içeriksiz bir şiddet yaratmaktadır. Yalancı, yapmacıklı şiddet yenilik getirmemektedir. Yalancı şiddetin yaptığı nesnesi olmayan, etten kemikten arınmış bir şiddettir ve bu şiddet nefreti doğurmaktadır. Şiddeti modern kılan kitle iletişim araçlarıdır ve korkulması gereken de şiddetin psikolojik olarak devam etmesi değil, teknolojik olarak devam etmesidir.

### 3.2. Ekonomik Nedenler

Ekonomik şiddet çok boyutludur. Ekonomik nedenler, savaş, terör, sosyal patlamalar, aile içi kavgalar, kültürel çatışmalar, siyasi buhranlar, eğitimde yanlış uygulamalar biçimlerinde şiddeti doğurmaktadır.

Bir ülkede yaşanan enflasyon, gelir dağılımındaki eşitsizlik, işsizlik oranının yüksekliği, sosyal güvenlik olanaklarının yetersizliği ekonomik şiddeti yaratan ögelerden bazılarıdır. Ayrıca, işsizlik ve geçim sıkıntısı gibi nedenlerden dolayı insanların göçe zorlanmasının altında yatan temel neden de ekonomiktir.

Ekonomik şiddet ... türlü mala verilen zarar olarak insana yönelik fiziki şiddetten ayırt ... edilse de bu durum dolaylı olarak insana yönelik fiziki şiddete yansıyabilmektedir (Ünsal, 1996, s.33). Miras paylaşımından dolayı çıkan kavgalar, tarafların birbirine şiddet uygulamasına yol açarken bunun altında yatan sebep ekonomik kaygılar da olabilmektedir.

### 3.3. Siyasi Nedenler

Michaud, siyasi şiddeti, dağınık siyasi şiddet (arbede, ani eylem, ayaklanma), iktidara karşı (aşağıdan) şiddet, iktidar şiddeti (yukarıdan düzenin korunması, baskı,

terör, zorbalık, dayak, darbe), terörizm ve siyasi topluluğun ... çökmesini hedefleyen şiddet (iç savaş) olarak sınıflandırmıştır (Michaud, 1995, s.19).

Buna göre siyasal şiddet, fiziksel gücün meşru ve yasal olmayan biçimlerde kullanılması olarak ele alındığında bireysel şiddetten, dinsel ve etnik çatışmalara, devlet teröründen, askeri müdahalelere, uluslararası çatışmalara kadar çeşitlilik göstermektedir.

Siyasi şiddeti kullananların bastırma, susturma ve yok etme yöntemi işkencedir. İşkence bir insana maddi ve manevi yapılan aşırı eziyeti anlatmaktadır. İşkence itiraf amaçlı beden üzerinde zor kullanılarak, kişiye zarar verme güdümüyle yapılmaktadır. İşkencede amaç; "İtaatkâr, kurallara, düzene ve kendini kuşatan otoriteye boyun eğmiş ve bu otoriteyi içselleştirmiş bir birey yaratmaktır" (Keskin, 1996, s.121).

Foucault'ın araştırmasına göre; 17.yy.'ın ortasından 18.yy.'ın sonuna kadar işlenen suçların niteliği ne olursa olsun hükümrana karşı işlendiği varsayılmıştır. İşkence, halka açık infazlar şeklinde gerçekleştirilirken amaç, hükümranın gücünün kanıtlanması ve suçun tekrar edilmesinin engellenmesidir. Günümüzde, açık alanlar yerini kapalı mekanlara, başka bir deyişle hapishanelere bırakmıştır. Hükümranın yerine iktidarlar geçmiştir. "Süresi, kuralları, aletleri belli bir "oyun" olan işkence, "modern" çağda ... az sayıda uzman karşısında onlar için seyirlik olarak yapılmaktadır (Ergüden, 1996, s.110).

Günümüzde işkencenin her biçimi, dünyanın her yerinde, insanlık dışı bir davranış, insana yöneltilen yıkıcı, yok edici şiddet eylemi ve insanlık suçu sayılmasına rağmen, işkencelerin kapalı kapılar ardında, kimliksizleşen ve ezilen insan üzerinde büyüyen bir saldırı biçimi olarak devam ettiği söylenmektedir.

Siyasi şiddetin uluslararası yansıması ve en ağır olanı savaştır. Savaş insanların

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

ve toplumların ... birbirlerini yakma, yıkma, yok etme amacına yönelik saldırgan davranışların ve şiddet eylemlerinin bütünü olarak tanımlanmaktadır. Savaşların amacı insanların sorunlarına şiddet yoluyla çözüm aramalarıdır. Genel olarak savaşların temel nedeni ekonomiktir. Ekonomik nedenin altında din, mezhep, tarikat, etnik yapı, siyasal inanç ve ideoloji, politik görüş gibi insanlar arasında çatışmaya yol açan görünümler vardır. İnsanın ruhsal yapısında bulunan kızgınlık, öfke, kin, nefret gibi duyguların ya da güçlü; üstün olmak gibi beklentilerin siyasal amaçlarla beslenmesi, toplumlarda, uluslararasında savaş nedeni sayılmaktadır (Köknel, 1996, s.189).

Hukuksal açıdan savaşlar, kuvvetin kurallar çerçevesinde uygulanmasından dolayı şiddet sayılmamaktadır. Şiddetin savaş biçimi devletler tarafından resmi kılınmaktadır. Savaş'ın resmi kılınmasına kitle iletişim araçları da hizmet etmektedir. Savaş, devletlerarası bir hakmış gibi gösterilmekte ve güçlünün, güçsüzü öldürmesi tepkisiz kalabilmektedir.

## İkinci Bölüm

# ŞİDDET VE SANAT

## 1. YARATICILIK

Yaratıcılık, yeni olanı ortaya koyma yetisi içerisinde olan sanatçının varlığını ortaya koyarken duyumsadığı duygular ve gerçeklikler bütünüdür. Yaratıcılıkta önemli olan önceden olmamış birşeyi, var olandan yola çıkılarak yeni bir senteze ulaştırılması ve bu sentezle yaratılan nesneye ya da kavramlara yeni anlamlar yüklenmesidir. Sanatçı yaratma ediminde bulunurken duygularına ve sezgilerine başvurarak, karşılaştığı dış gerçekliği yeni olanla anlamlandırmaktadır.

Sanatsal yaratıcı süreç, imgelerle düşünülen ve simgelerle aktarılan bir süreci kapsamaktadır. İmge zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şeyleri anlatmaktadır. Ruhbilim açısından imge, duyu ve duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilincine yansıyan benzeri, hayal imajdır... Ayrıca, imge duyularla algılanan ve uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylardır (Koçak, 1995, s.43).

Yaratıcılıkta ... fikirleri çağrıştıran ve düşünceyi resimleştiren imgelerdir. Simgeler ise, biçim değiştirerek imgenin yerini almaktadır. Simge, ... imge halinde algılanan ve düşünme süreçlerinde kullanılmak üzere verilen formlar, biçimler, kavramlaşmış işaretlerdir (San, 1985, s.20, 21).

Sanatsal yaratım süreci sonucunda, yapıtta "mecaz"ın doğuşu görülmektedir.

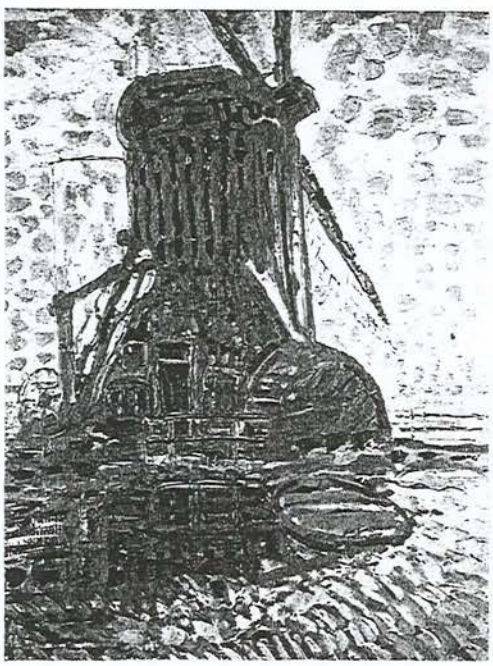
Mecaz, ... anlam aktarımı ya da benzetme yoluyla elde edilen yeni düzenlemeleri yeni form ve kavramları karşılamaktadır. Bir resmin, çizgi, renk ve uyumuyla taşıdığı anlamı aynı zamanda başkalarına aktaran bir mecazdır (San, 1985, s.18).

Yaratıcılık sosyo-kültürel yapıyla da yakından ilişkilidir. Buna göre yaratıcılık, toplumun ekonomik veya sosyal yapısının sanatçının kişiliği tarafından sorgulanıp, düşünceleriyle yoğrulup, yeni-özgün bir biçim almasıdır (Artut, 2001, s.120). Yaratma ediminde bulunan sanatçı yaşamı aşma ve olumlama ediminde bulunurken etkilendiği olayları görselliğe dönüştürmektedir.

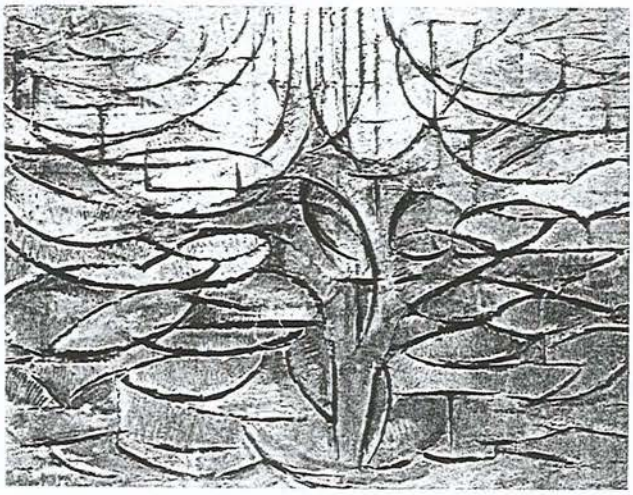
### 1.1. Şiddetsel Tepkinin Yaratıcılığa Yansıması

İlk insanlar tüm gerçekliğiyle avlayacakları antilopu duvarlarına resmetmişlerdir. Avını tanımak insanın yeteneklerini geliştirmesine ve yaşamını sürdürebilmesi için zorunlu olmuştur. Böylece av ve savunma araçlarını, saldırıda kullanmak üzere oku ve yayı; korunmak için kalkan ve miğferi (Gombrich, 1997, s.18) yapmışlardır. Günümüzde insanoğlu kendi türünü devam ettirebilmek için savaş makinalarını bilimsel buluşlar aracılığıyla var etmekte ve insanı yok etmeye yönelmektedir. Bu konuda geliştirilen savaş teknikleri insan yaşamını tehdit etmeye devam etmektedir. Bununla birlikte cinsel törede, evlilik biçimlerinde, aile yapılarında, eğitimde, dinde, teknolojide ve modern yaşamın her alanında kökten değişikliklerde gözlemlenmektedir. Günümüzün içinde bulunduğu bu koşullarda duyarlılıkla yaşamak cesaret gerektirmektedir. Cesaret "umutsuzluğa rağmen ilerleyebilme yetisidir" (May, 1998, s.40). Sanatçı kişiliğinde ise cesaret, kendi özgün fikirlerini açıkça ortaya koyabilme yetisi olarak görülmektedir. Sanatçı yaratırken, topluma, çevresine, dünyaya ve yaşadığı güne olan sorumluluklarıyla hareket etmektedir. Bir sanatçının döneminin ahlaksal ideallerini dile getirebilmesi için, çağının, kanlı olaylarına korkmadan bakması, onları kendi içinde yaşaması gerekmektedir. Sanatçı farkında olduklarını bilinçli bir şekilde yaratılarına aktarabilmektedir.

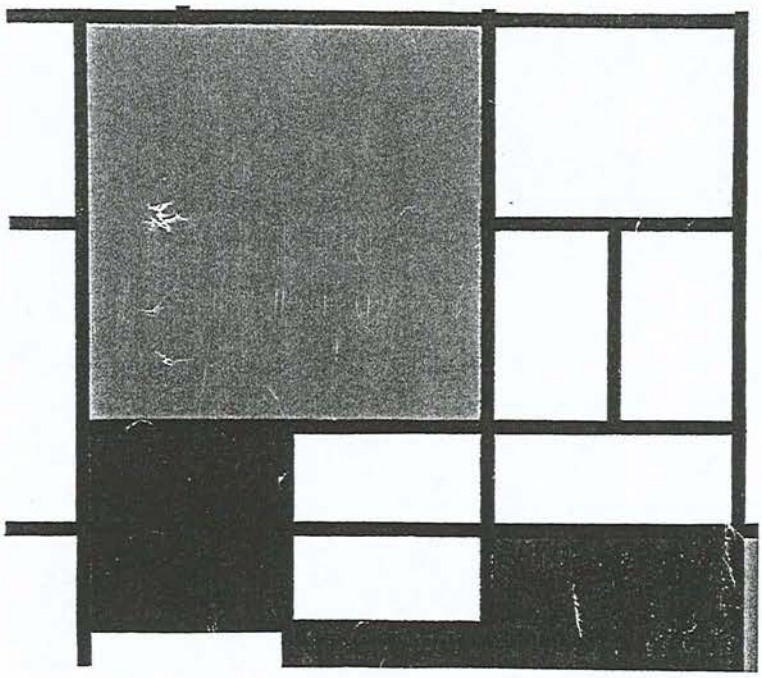
Sanatçının farkına vardıklarını yapıtlarına aktarabilmesi için bir karşılaşmanın olması gerekmektedir. Rollo May'ın araştırmasına göre; yaratıcılık, karşılaşmadaki yoğunlukla belirlenmektedir. Yaratıcı kişi karşılaştığı bir nesneye, renge, çizgiye veya dünyadaki olaylara tutkuyla bağlanmakta ve onunla yoğunlaşmaktadır. Karşılaşma bir fikir ya da hayalle de olabilmektedir. Ayrıca Rollo May'e göre, yoğun karşılaşma sanatçının kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır. Bunu da Mondrian'ın resimlerini örnek olarak incelemek suretiyle açıklamıştır. Mondrian, resimlerine gerçekçi çalışmalarla başlamış, 1910'larda "ağaç"ın altında yatan anlamı sorgulamış ve giderek onun resimlerinde doğa, kare ve dikdörtgenlerle ifade edilir olmuştur. Mondrian'ın resimlerinde dünyası yansısını bulmuştur. 1920-1930'larda askeri güç, faşizm, komünizm egemendir ve insanın kendisinden ve doğadan yabancılaştığı bir dünyada olduğu görülmektedir. Mondrian'ın resimleri böyle bir dünyada kendilerini dışa vurmaktadır. "Tüm" yitmişliğine rağmen bireyi bir olumlamadır bu. Bu yüzden ... Mondrian'ın yapıtları, bu insana karşı politik gelişmelere direnebilen bireyselliğin kurulabilmesi için bir arayıştır (May, 1998, s.72). (Resim7, 8, 9)



**Resim 7: Piet Mondrian, Güneş Işığında Yeldeğirmeni, 1908.**



**Resim 8: Piet Mondrian, Çiçek AçanElma Ağacı, 1912.**



**Resim 9: Piet Mondrian, Kırmızı Sarı, Mavi ve Siyahla Kompozisyon, 1921.**

Bilimsel buluşlar ve teknik ilerlemeler sanatçının yaratılarından büyük rol oynamaktadır. Günümüzde yaratıcılık bilimin yaratılarını uygulamaya yönelmektedir. Yaratıcılığın teknik uygulamaya yönelmesi uygun gibi gözükse de aslında bu

psikolojik bir savunmaya hizmet etmektedir (May, 1998, s.87). Bu noktada teknolojinin sanatsal yaratıcılıktaki varlığı, onun varoluşuna tehdit oluşturmaktadır.

Her çeşit dogmacı görüş (siyasi, bilimsel, ekonomik, ahlaksal) sanatçının yaratıcı özgürlüğü tarafından tehdit edilebilmektedir. Sistemleri yıkan, sanatçılar ve yaratıcı kişiler dogmaya inananlar için kaygı uyandırıcıdır. Özellikle kapitalist sistem, sanatçıyı denetim altında tutmak istemektedir. Bu yaratıcılığın doğasına aykırıdır ve sanatın ruhsuzlaşmasına neden olmaktadır. Yaratıcılığın engellenmesi, sanatçıyı öfkelendirecek ve bu öfke sanat yapıtıyla dışa vurulabilecektir. Sanatçının öfkesi yapıtında başkaldırı şeklinde eyleme geçmektedir.

Sanatçı alışılmış bayağı ve basit olanı yadsıyarak insan için, insanın yararına olan yeni üretimler ortaya koyarak, şiddetin insana yöneltilen haksızlık boyutunu haklılığa çevirmek için çalışmaktadır.

Yaratıcılıkta kaygı ve kendini gerçekleştirme çabası sanatçıyı kapsamaktadır. Yaratıcılıkta kaygı, endişe ve korkudan duyulan bir güdülenme olduğu düşünülmektedir. Sanatçının yaratma edimiyle organizmasında meydana gelen yıkıma karşı tepki göstermesi güdülenimlerinden kaynaklanmaktadır. Korku ve kaygı insana aittir ve insan varlığının en derin yerinde saklanmışlardır. "Heidegger korkuya hazır olmak" demektedir. En ufak bir olayda korkabiliriz. Kaygı daha derin bir düzeneğe ait sayılmaktadır. Pierre Mannoni, kaygıyı "her bireydeki bir tür gizli eğilim, bir içerik bekleyen bir boşluk biçimi" olarak tanımlamakta ve bir içerik bulunduğunda, yani belirli bir nesne kararsız kaygıyı ele geçirdiğinde, kaygı korkuya dönüşmektedir. Örnek olarak "Komet'in dünya-varoluşsal oluşun tedirginliğini ya da dünya-kaygısını taşıdığını söylenebilir. Sanki teknoloji uygarlığının dışladığı yaşamdan sürgün ettiği metafizik kaygıyı, geri getirmek, iç yaşamı güçlendirecek bir savunma düzeneği kurmak istemektedir" (Oktay, 1995, s.22)

Baron, yaratıcı bir kişinin ... karmaşıklığı sevdiğini, yargılarında bağımsız,

kendine güvenli ... baskı ve sınırlandırmalara karşı çıkan kişilik yapısında olduğunu söylemiştir (San, 1985, s.12). Baskı ve sınırlandırmaların olduğu bir toplumda sanatçı, kendi özgür iradesi ile yaratmaktadır. Özgürlüğü tehdit altında kalan sanatçı, hiddetlenmektedir. Çünkü, kendini topluma ve çağına karşı sorumlu hissetmektedir. Bu bağlamda yaratıcılık ve şiddet arasında bir bağ kurmak mümkündür. Bu bağ, insanın varoluşunun yaşamla birleştiği noktadadır.

Sanatçı, ölümsüzlüğün hizmetinde, dünyayı ve insanları ölümsüz kılmayı istemektedir. Sanatçının bu istekleri yaratıcılığını daha da arttırmaktadır. Şiddet eylemleri, yaşamı varoluşun ve sonluluğun içine kapatan bir tepki olarak görülmektedir. Sanatçıda ise yaşam duyan ve tepki gösteren bir etkinliğin yansımasını bulmaktadır. Gorki'nin deyişine göre "sanat artık bir şey uğruna ya da birşeye karşı savaş olmuştur" (Ziss, 1984, s.61).

Psikolojik ve psikanalitik kuramlar da yaratıcılığı açıklamaya çalışmışlardır. Bu açıklamaların doğrulukları yanında yetersiz kaldıklarıda bilinmektedir. Bu kuramcılar yaratıcılığı nevroz'lu insanın dışavurumu olarak görmüşlerdir. Otto Rank buna karşı çıkarak, "nevrotik tip" ile "yaratıcı tip" arasındaki farkı belirtmiştir. Ona göre nevrotik tip; salt yıkıcılık düzeyinde kalmakta, yaratıcı tip ise yıkıcı aynı zamanda yapıcı ve yaratıcı olmaktadır. Rollo May, Rank'ı destekleyerek "Yaratıcılığın ... ciddi psikolojik sorunlarla bütünleştiğini de vurgulamıştır (Yetişken, 1998, s.39). Örnek olarak Van Gogh, psikolojik sorunlar yaşamış, bunu resimlerinde yansıtmıştır.

Ayrıca, Antony Storr yaratıcı bireylerde görülen şizoid olma olasılığı üzerinde durmuştur. Şizoid kişi "dokunmayan, dokunulamayan, yakın ilişkileri önleyen soğuk ve mesafeli kişidir". Storr'a göre tüm bu fenomenler sevgi için duyulan bastırılmış bir özlemi gizleyen karmaşık bir maskedir (May, 1998, s.17). Şizoid'in nedeni çocuklukta bulunamayan sevgi ve güven olarak gözükmektedir. Van Gogh, çocukluğunda sevgi ve güveni bulamamış, resim yaparak bu eksikliği gidermeye çalışmıştır.

Sanatçılar tamamlanmamış karmaşık bir düzenle karşılaştıklarında, kendilerine ait yeni bir düzen kurmaya uyarılarak yaratma eylemine geçmektedirler. Yaratıcılığın engellenmesi, sanatçıyı öfkelendirecek ve sanat yapıtıyla dışavurulabilecektir. Anlamsız olan anlamlıya çevirildiğinde düzensiz bir şeye düzen getirme başarıldığında doyurucu duygular ile karşılaşılmaktadır.

Dış dünyada düzen duygusu yaratma isteği sanatçıda ağır basmaktadır. Dış dünyada simetri ve düzen fikrinin insanlara barış ve doyum duygusu verdiği bir gerçektir. Yaratıcılığın düzenle ilgili yönleri Freud'un "anal" evresinden kaynaklanmaktadır. Bunlar; kaostan düzen yaratma isteği arzusu, tam denetim dileği; ilgisiz, düzensiz ve zevksiz olanı çıkarıp atma gereksinimi ve yetkinliğe ulaşma çabasıdır (Storr, 1992, s.222). Bu yetkinliğe sanatçı ancak, yaratma ediminde bulunarak varabilmektedir.

Çevresel etkilenimler ve iç çatışmaları karşısında sanatçının sorgulamaları karşı gerilimle birlikte bir şiddet oluşturmaktadır. Buna göre, sanatçı nesnel bir anlatım içerisine girme ihtiyacı duyacaktır. Yaratma isteği sanatçıda bir sorun haline gelerek sanatçı eseri ortaya koyarken varlığına şiddet uygulayabilmektedir. Sanatçı bu gerilimle birlikte, yaratım sürecinde yıkıp, yapma yeniden üretme savaşımı içerisine girebilecektir. Harrison Gough "Sözgelimi, sanat yapıtı biçim ve uzam gerilimlerini yeniden düzene sokar, dengeler ve bunu yaparken de gözlemciye bir yüzleşme ve doyum duygusu vererek onun içsel gerilimlerini yatıştırır." (Storr, 1992, s.188). Sanatçı yalnızca dünya ile yüzleşmez, kendi iç gerilimlerini de bir doyum noktasına ulaştırır. Buna göre sanatçı, çevresel etkilenim sürecinde ve sonrasında kendi iç gerilimleriyle de çatışmaktadır. Sanatçı eserini tasarlarken, kendisine ve eserine bir şiddet uygulayabilmektedir.

İnsanlar kendi iç dünyalarını anlama kavrama ve denetleme içerisinde bulunuyorlarsa, dış dünyalarını da aynı kavrama ve denetleme içerisinde olmalıdırlar.

Buna göre; kişinin ne düşündüğünü ve hissettiğini anlaması, kendi kimliğini bulmasının bir bölümüdür, yaratıcı yapıtlar üretmede bunun bir yoludur (Storr, 1992, s.270).

Freud, "Sanat yapıtlarının bir yüceltme ürünü olduklarını ve dolayısıyla ilkel, cinsel ve büyük bir olasılıkla saldırgan, içgüdüsel itilerden türeyerek sonunda bunların yerini aldıklarını vurgulamıştır. Anna Freud yüceltmeyi, "içgüdüsel amacın daha yüksek toplumsal değerlere uygun bir biçimde yer değiştirmesi" olarak tanımlamaktadır (Storr, 1992, s.16). Buna göre, sanatçı kendisinin yerine geçebilecek sanat yapıtları üreterek kendisini yüceltmektedir.

Kişiyi yaratma eylemine yönelten, karşıtlıklar arasındaki gerilim ve bu gerilimi çözmek için duyulan gereksinimdir. Kişiyi yaratmaya yönelten kimlik arayışıdır. Kimlik arayışının kökünde sağlam bir ego gelişimi vardır. (Storr, 1992, s.262) Meksikalı sanatçı Frida Kahlo (1907-1954) trafik kazası sonucu yaşadığı ameliyatlar, başarısızlıkla geçen hamilelikler ve acı içinde geçen bir yaşam sürmüştür. Kahlo yaşadığı her olayı, ruhsal durumunu ve kimlik arayışlarını metaforlarla tuvale yansıtmıştır (Rona, 1997, s.927) Bedeninde ve ruhunda duyduğu acı karşıtlıklar yaratmış, gerilimi azaltmak için yaratma eylemi içerisinde bulunmuştur. Yaşam ve ölüm ikilemini irdelemiş, acıyı ve cinselliği sorgulamış, duygusal ve sosyal bakımdan duyarlı eserler ortaya koymuştur. Buna göre, Kahlo'da görülen güçlü ego gelişiminde, kendini kabul, sorumluluk, özdenetim, dayanıklılık, entellektüel beceri söz konusudur.

Kendini gerçekleştirmiş sanatçı Kahlo, yaşama ve sanatına karşı duyduğu gerçek sevgiyle, güven duygusunu harekete geçirmiştir. Bu bağlamda kişisel güven duygusu şiddet ve saldırganlık itilerini düşürmektedir.

Sanatçının kuşkuculuğu, karşıtlıklara karşı duyduğu iç çatışmalarından doğmaktadır. Sanatın uyarıcı niteliği, yaratıcının yetenekleriyle birleşerek varlık kazanmaktadır.

# 2. ŞİDDET VE SANAT İLİŞKİSİ

## 2.1. Çirkin Olanın Estetiği ve Endüstri Bunalımı

Çirkin olanın estetiğine değinilmeden önce, sanatta güzel kavramına kısaca değinmek gerekmektedir. Platon'un çağında sanat yapıtının estetik bir haz yaratması beklenmemektedir. O dönemde sanat faydalı bir iş olarak değerlendirilmektedir. Genç antik çağdan Rönesans'a kadar da sanat, etkinlik, marifet, hüner ve beceri olarak görülmüştür. Platon da gerçeklik, idealar dünyasıdır. Aristoteles; Platonun görüşüne ek olarak sanatı taklitle birlikte hem yansıtma, hem de yaratma olarak nitelemiştir. Yansıtma kuramı iki yoldan incelenmiştir. Sanatı genel tabiatın yansıması olarak görenlere göre, yalnız doğanın yansıtılması değil insanın tabiatı, davranışları, uygarlığı gelenekleri de anlatılmak istenmektedir. Sanatta yansıtılan, genel tabiatta görünenin altında yatan gerçekliktir. İkinci olarak; sanatın ideal tabiatı yansıtması görüşüne göre; sanat yapıtının zevk verebilmesi için çirkin şeyleri atıp yalnız güzeli, hoşa gideni yansıtması ya da gerçekte bulunmayan güzeli yeni yetkinlik ile belirtmesi gerekmektedir (San, 1985, s.33).

Aristotelesle birlikte sanatın çirkin olanı da yansıtacağı görüşü belirmiştir. Aristoteles, çirkin olanın yansıtılması ile doğada tiksinmeden bakamayacağımız şeylerin, sanat yapıtında zevke dönüştüğünü söylemiştir. Daha sonra Lessing, Laokoon adlı kitabında, sanatta çirkin olanın yansıtılarak, ancak güzel olandaki güzelliğin karşıtlık yaratılarak farkedilebileceğini vurgulamıştır. Belinski de Gogol ve arkadaşlarını savunarak, çirkin olanın ... gerçekçi tarzda yeniden yaratılmasının; o çirkin olan şeyin güzel olan şey açısından açığa çıkarılarak yargılanması olduğunu söylemiştir (Kagan, 1993, s.145). Bielinski 1840'larda sanatın amacının toplumsal faydacılık olduğu görüşünü geliştirmiştir. Toplumsal faydacılık ilkesi Çernişevski'de de görülmektedir. Ona göre sanatın dile getireceği her şey yaşamda vardır. Plehanov'a göre; ... sanat ... yapıtının ... anlaşılabilmesi için herşeyden önce sanatçının içinden geldiği toplumsal (sosyal) psikolojiyi bilmek gerekmektedir (San, 1985, s.39).

Toplumsal gerçekçilik, sanatçının ... güncel yaşamda seçtiği konuları bir sorunsala yükselttiği ve bunları yapıtının odak noktasına yerleştirdiği oranda toplumsal gerçekçi sayılmaktadır. Bu yolla toplum ve bireyi, toplumsal ve gerçek yönleriyle yansıtmayı amaçlamaktadır. Amaç, toplumsal sorunlarla izleyiciyi karşı karşıya getirmek, izleyicinin kafasında iyiye doğru gelişimini başlatmaktır (Berksoy, 1998, s.12). Eleştirel gerçekçi sanat; toplumsal gerçekçilikle yakından ilişkilidir. Ona göre, toplumsal olumsuzluklar gerçeğe uygun bir biçimde yansıtılmalı, izleyicide de bunları değiştirme isteği uyandırmalıdır. Eleştirel gerçekçi sanat, yönetici sınıflar tarafından "çirkinliğin estetiği" gibi sözlerle eleştirilmiştir (Berksoy, 1998, s.10). Bunun nedeni; eleştirel gerçekçiliğin, adaletsiz bir toplum düzenine ait olarak gelişmesi ve bundan dolayı da çirkin olanı yansıtmasıdır. Eleştirel gerçekçilik, yeryüzünde insanların güzel yaşayabilmeleri idealiyle çeliştiği için sanatın çirkin olanı açığa çıkarması gerektiğini düşünmüştür. Çirkin olanı yadsımayarak olumlamıştır (Kagan, 1993, s.145).

Sanatçı içinde bulunduğu toplumun şiddet eylemlerinden kendini soyutlamamış, bu olayların yarattığı dehşetten etkilenerek yapıtlarına yansıtmıştır. Anlatımcı sanat, insanın yaşantısını ve toplum içindeki konumunu, saçma, kaygılı, acılı, trajik ve komik yanlarıyla aktaran bir dil olmuştur. Trajik olan o an çözülemeyen bir çatışma durumuyla gündeme gelerek, belli bir dönemdeki çelişkileri ve sorunları belirginleştirip, izleyiciye de bunları değerlendirme olanağı sağlayan bir durumdur. Sanatta trajik olan, idealin gerçekliğe dönüştürme mücadelesi olarak duyumsanabilir. Dünya üzerinde ideali için mücadele eden sayısız örnekler bu konuda verilebilir. Fransız ressam J.Louis David devrim yöneticilerinden ve ideali için savaşan Marat'ı "Marat'ın öldürülmesi" (1793) tablosuyla ölümsüzleştirmiştir. Marat idealini gerçekleştirmek ve yerleştirmek için savaşan, acı çeken bir insandır ve banyo yaparken öldürülmüştür. (Resim 10)




**Resim 10: J.Louis David, Marat'ın Öldürülmesi, 1793.**

Trajik olan bir insanın ölümünü ve acı çekişini insanda çağrıştırmaktadır. Fakat her ölüm trajik olarak da görülmeyebilir. Ölümün trajik boyutu; yaşamın insan idealinin odak noktasında yer alması durumunda ölüm trajik görülmektedir.

Sanatta trajik olanda olduğu gibi komik olanda da ideal ile bir çelişki hali görülmektedir. Ancak komik olanda; idealin çelişkisi gülme yoluyla ortadan kaldırılmaktadır. "Gülme insana ait bir özellik olarak, toplumsal olayları belirginleştirip değerlendirme olanağı veren estetik bir kategoridir" (Ziss, 1984, s.301). Sanatta komik olan değişik biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Komiğin biçimleri olarak yergi, ince alay ve gülmece sıralanabilir. Sanatta yerginin, bir olayın yergisel verilişiyle gerçekleşerek gülmeyi yok ettiği görülmektedir. Goya'nın gravürlerinde izleyicinin gülmediği söylenebilir. Goya'nın gravürleri, izleyiciye kızma, öfkelenme, tiksinme duygularını daha çok hissettirmektedir. Genelde toplum ve insanlar için tehlikeli olabilecek bir şeye karşı gülmeyle karşılaşılmamakta daha çok yerginin olduğu görülmektedir.

Resim sanatında sanatçılar gülmeceye ve yergiye yer vermektedirler. Portre

resminde, güncel ve savaş resimlerinde, tarihsel resimlerde gülmece ve yergi uygulanmıştır. Özellikle bu yöntem eleştirel gerçekliği resim sanatına yerleştirmeye ve yaptıkları resimlerle yaşam üstüne "yargı" da bulunmaya çalışan gezici ressamlar da görülmektedir. Onlar, yaşamdaki kötülükleri, adaletsizlikleri açığa çıkararak, yargılamaya çalışmışlardır (Kagan, 1993, s.192).

Ayrıca komik olanda ince bir alaya da yer verilmektedir. Alay; onaysızlığı, dalga geçmeyi, dıştan bir tanımın, ... övgünün ardında yatan şeyin açığa çıkarılışını kendi içinde gizlemektedir (Kagan, 1993, s.188). Türk resim sanatında alaya yer veren sanatçılardan biri olan Kasım Koçak, eleştirel düşünme yöntemiyle, alaylı bir tutuma yapıtlarında yer vermektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren teknolojik ilerlemeler olmuş, endüstrileşme hız kazanmıştır. Endüstrileşme ile kentlere göçler yaşanmış, değer bunalımları olmuştur. Endüstrinin yarattığı bunalımlar insanı mekanikleştirmiş, makinaların insan üzerindeki baskısı şiddet ve saldırganlığı arttırmıştır. Birey özgürlüğünü yitirmiş ve doğaya karşı da bir duygusuzlaşma başlamıştır. Sanatçılarda topluma yabancılaşmışlar, ölüm, özgürlük gibi konuları ele almaya başlamışlardır. Özellikle Ekspresyonist ve Sürrealist anlatımlar 20. yy.'ın başında endüstrileşmeye karşı hız kazanmıştır. Endüstrinin getirdiği bunalıma ve toplumsal gerçeklere karşı sanatçılar içlerindeki isyanı biçimlendirmişlerdir. Sanatçılar mekanik ve duygusuz yaşama karşın tepki ve nefretlerini dile getirmişler, bilinçaltlarındaki ruhsal birikimlerin bir başkaldırısı olarak ürünlerini ortaya koymuşlardır. Bu başkaldırı renklerde bir karşıtlık, biçimlemelerde bir kabalık ve hoyratlık olarak kendini göstermiştir (Turani, 1998, s.70).

1916'da Dadaistler, savaş ve savaş sonrası ortamının yarattığı bunalım içinde bir çılgınlık gibi görülmüş ve sanat tarihinde bir kargaşa ve anarşi olayı olarak nitelendirilmiştir (İpşiroğlu, 1991, s.95). Dadaistler, iç güdüleri ile sıradan ve seri üretimle ortaya çıkan bir nesneye yeni anlamlar yüklemişler ve böylece yapıtlarını

oluşturmuşlardır. Endüstrileşme içinde görülen sürrealistler, Dada'nın bireyselliğini daha da ileri taşıyarak hayalleriyle başbaşa kalan sanatçının bilinçaltı ve rüyalarındaki izlenimleri yansıtmışlardır. Sürrealist sanatçıların amacı, düşleri ve fantazilerini yansıtma yoluyla, sanatı uygarlığın, disiplinine ve kurallarına karşı kullanmaktır. Modern gerçeküstücülüğün en önemli ressamlarından biri olan Salvador Dali resimlerinde her türlü çirkinliği incelikle ve itici bir içtenlikle çizmiştir. Sanatçının resimlerinin hastalıklı bir hazla da çizilmiş olduğu görülmektedir (Kagan, 1993, s.146).

Endüstri çağının sanatçıları dış dünyanın temalarıyla ilgilenmiş, ancak yaşadıkları ortamı onaylamak ya da eleştirmek yerine, kendi iç dünyalarına yönelmişlerdir. Bu döneme karşı içlerindeki tepkiyi duygularından yola çıkarak anlatmışlardır. Boyaları tuvale fırlatmışlar, çıplak insan vücutlarını yere serili bir kumaş üzerinde gezdirmişler, sokak gösterileri düzenlemiş ya da 1960'ların başında bir kuzudan hareketle şiddet ve cinselliğin içiçe geçtiği etkinlikler düzenlemişlerdir. Herman Nitsch, çarmıha gerilmiş bir kuzuyla ölüm ve kendini kurban etme güdüsünü yansıtmış ve bu gösteriler aracılığı ile ... sado-mazohist içgüdülere ışık tutmaya çalışmıştır (Ergüven, 1995, s.56-57). (Resim 11)



**Resim 11: Herman Nitsch, 80th Action, 1984.**

Çağdaş sanat içinde bulunduğu toplumun şiddet eylemlerinden etkilenerek şiddeti yapıtlarında yansıtmıştır. Bunu yaparken, eyleme öncelik tanıyarak, seyirlik hale gelen şiddeti her an bir sanat eseri olarak gösteriye dönüştürmüştür.

Fluxus hareketlerinde (1961) toplumsal kaygıların estetik düşünceden önce geldiği görülmektedir. Bu hareketleri benimseyenler yaratımla yok oluşu, daha genel olarak geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapmışlardır. Böylece, burjuva tavır ve tutumunun şemalarını kırmak istemişlerdir. İlk Fluxus hareketleri, sokak gösterileriyle, elektronik antimüzik konserleri, 1960'lı yılların ... anarşi ortamının saldırgan libidinal enerjisinin boşaltılması için fırsat oluşturmuştur (Batur, 1995, s.66).

Böylece, "en önemli sanatçıların eserlerinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar dile getiriliyor ve aynı zamanda taşıdıkları etkileyici enerjiyle bu koşullara karşı zafer gözlemleniyordu" (Lynton, 1982, s.265).

### 2.2. Siyasetin Rolü

Sanat, sonu olmayanı ve evrensel bağlamda insani olanı konu edinmesine rağmen; idealist, estetik siyasetin zamansalı ve geçiciyi kapsadığını, bundan dolayı sanatın siyasetle bir ilgisi olamayacağını savunmuştur. Bu görüşü destekleyen yazarlardan Benedetto Crace; "siyasete bağlı her türlü sanatsal yaratımı, "sanatımsı", diye nitelemiştir. R.Collingwod ise, "sanatın izleyicide siyasal heyecanlar uyandırmasını sanatsal yaratım için zararlı görmüştür". Bu görüşü savunan Fin yazar Pentti Holloppa da "sanatçı, yapıtına siyaset karıştırırsa sanatçı olmaktan çıkar" demiştir. Ancak ... sanat tarihi göstermektedir ki; insanlığın kültür hazinesini oluşturan "bağımsız sanat ürünleri değil, ilerici-siyasal fikirlerin etkisini taşıyan, yaşamla sıkı ilişkileri olan, tartışmacı ve dövüşken sanat ürünleridir (Ziss, 1984, s.58-59). Toplumsal gerçekliği yaratıcı gücüyle birleştiren bir sanatçı olan Daumier'in ölüm cezasını simgeleyen gyotinin yıkılışını onayladığı gravür çalışması, sanat ve siyaset

arasındaki dengelerin araştırıldığı bir yapıt olması bakımından dikkat çekmektedir (Özsezgin, 1996, s.22). Sanatçının içinde bulunduğu ve yaşadığı siyasi buhranlar, toplumun olumsuz koşulları, Daumier'in yaratmasında büyük rol oynamaktadır. Sanatçı döneminin diktatör rejimini, şiddet içerikli yansıtabilmektedir. Picasso'nunda dediği gibi "Sanatçı, dünyadaki ateşli, mutlu ya da korku verici olayları yansıtmaya ... hazır siyasal bir varlıktır" (Ashton, 2001, s.166).

Ziss'in deyişine göre; siyasetin yapıt içindeki rolü, onun ustaca boyanmış bir ideoloji olması değildir. Siyasal anlam, yapıtın dokusunda bulunarak, asla ondan önce gelmemelidir ve bu anlamın yapıtta özerk bir biçimde gösterilmemesi gerekmektedir.

Siyasal yaşam, demokrasiyi yozlaştırarak (engelleyerek) sansür ve baskı ile insanın özgürlüğünü kısıtlayabilir. Bedri Baykam'ın "Demokrasinin Kutusu (1987)" adlı yapıtı, Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyolojik, politik ve cinsel gerginlikleri yansıtması açısından örnek teşkil etmektedir.

### 2.3. Sanat-Etik ve Tutkulardan Arınma: Katharsis

Sanat ve tutkulardan arınma Katharsis'i açıklayabilmek için ilk olarak etik kavramının ne olduğunu ortaya koymak gerekmektedir. Bunun nedeni, etik ilişkilerin, sanat olgusundan önce gelmesinden dolayıdır. Etik " ... Ahlaksal olanın özünü ve temellerini araştıran, insanın kişisel ve toplumsal yaşamındaki ahlaksal davranışları ile ilgili sorunları ele alıp, inceleyen ... iyi nedir, ya da ne yapmalıyız gibi soruları kendisine ödev olarak koyan bir felsefe dalıdır (Akarsu, 1984, s.74).

Sanatın konusu, insandır ve sanat insana ait değerleri ortaya koymaktadır. Bir tanımlamaya gidilecek olursa sanat, "bir duygunun bir tasarımın veya güzelliğin ifadesinde kullanılan metodların tümü ve bu metodların sonunda ulaşılan üstün yaratıcılıktır" (Erinç, 1995, s.20). Sanat insanın duygu ve düşüncelerini aktarma, kendini ifade etme yollarından biridir ve sanatta insana ait değerlerin korunabilmesi

için bir mücadeleye girilmesi söz konusudur. Bu, onun, etik yanını yansıtırken insanları etkileme yönü, estetik ve eğitimsel işlevine bağlanmaktadır. Sanatın toplumsal gerçekleri de aktardığı düşünülecek olursa sanat insanların davranışlarını betimleyerek ahlaksal ilkelere destek olur ve olumsuzluklarla savaşmaktadır (Kagan, 1993, s.63).

Aristoteles, sanatın, ahlaki bir amaç taşıdığını öne sürmüştür. Ona göre sanat, estetik bir hoşlanma duygusundan çok ürettiği ahlaki değerlerle belirlenmektedir. Bu ahlaki değer ise, katharsiste, arınmada nesnelleşmektedir. Katharsis; bireyin, estetik deneyim ve yaşantılar yoluyla, olumsuz duygularından, yıkıcı tutkularından arınması durumudur (Cevizci, 1999, s.498-499).

Sanatçı, yadsıdığı olumsuz gerçeklerden uzaklaşmak ve tutkularından arınmak amacıyla, sanat etkinliğinde bulunmaktadır. İnsan ruhunun tutkulardan arınması, bireyde, estetik hazı uyandırmasının yanısıra, ahlaki bir haz unsuru olarak da görülmektedir.

## Üçüncü Bölüm

# 1950'LERDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET

Atatürk; Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndan zaferle çıkarak Lozan Antlaşmasıyla Türkiye'yi tam bağımsız ve ulusal bir devlet yapmıştır. Aydınlanmanın temellerini atarak, modernleşme sürecine bir ivme kazandırmıştır. Yeni bir uygarlığın atılımını yaparak "akla", "bilime" ve "laik toplum" düşüncesine önem vermiştir. Sosyal, siyasal ve kültürel alanda ilerlemeler olmuş, egemenlik milletin sayılmış, medeni yasa kabul edilmiş, alfabe değiştirilerek okur yazar oranı arttırılmıştır. Ekonomik alanda da sanayileşmenin önü açılmıştır.

Tüm bu olumlu gelişmeler sürerken 1938'de Atatürk'ün ölümünü izleyen tarihlerde II. Dünya Savaşı başlamış, daha önceki yılların umutlu başlangıçlarına, özellikle ekonomide, korkunç savaşın yarattığı yokluklar Türkiye'yi de etkisi altına alarak kalkınmanın hızının yavaşlamasına neden olmuştur.

Tüm bu gelişmeler ışığında belli bir ilerleme dönemine girmiş olan çağdaş Türk sanatının toplumsal olaylardan etkilenmesi doğaldır. Sanat tarihsel gerçeklerden ayrı düşünülmemektedir. Türkiye'de sosyo-ekonomik yapının sorunlarla dolu oluşu, kültürel yapıyı da etkilemektedir. Ülke sorunları toplumsal bir olgu olan şiddeti içinde taşımaktadır. Türkiye tarihinde görülen olumsuzluklar, Türk sanatına da yansımıştır.

# 1. 1940-1960 YILLARI ARASINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET

Her ne kadar II. Dünya Savaşına girmemiş olsa da Türkiye, savaştan etkilenmiştir. Bu savaş tek parti yönetiminde olan Türkiye'ye zor günler yaşatmıştır. Atatürk'ün başlattığı atılımların yavaşlamasını istemeyen dönemin partisi tarım alanında da köklü önlemler almıştır. Kombinalar, köylerin birleştirilmesi, toprak reformu ve köy enstitülerinin kurulması bu atılımların başında gelmektedir.

Hasan Ali Yücel köy enstitülerinin önemini hissetmiş Cumhuriyet'i kuranların, "Fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür kuşaklar" yetiştirmeyi hedeflediğini bununda eğitimle olacağını görmüştür. Eğitimi "laik" bir zemine oturtmak ve bu niteliğiyle köylere varıncaya kadar yurt düzeyine yaymak, üretimi ve emeği esas almak, köy enstitülerinin niteliğini belirtmektedir. Köy enstitülerinin dışında, teknik eğitim, sanat eğitimi ve halk eğitimi seferberlikleri başlamıştır. Tercüme bürosu kurulmuş (1941), dünya klasikleri çevrilmiş, Halk Evleri'nin, kültür, sanat, tiyatro ve spor alanlarındaki çalışmaları arttırılmış, halk evleri kitaplıkları gençlerin hizmetine açılmıştır. Tüm bu atılımlar milli eğitimin halka ve batıya yönelme programının bir parçası olmuştur (Berksoy, 1998, s.112).

Kemalist kültür politikası millet ve medeniyet öğelerinden oluşmuştur. Bu görüşe göre Avrupa uygarlığından teknik alınacak bu arada Türk'ün ruhu korunacaktır. Aynı yıllarda Ziya Gökalp ve yandaşlarının, modern Türkiye'nin kültür sentezinin, biçim batıdan alınıp, içerik yerli kaynaklara dayandırılarak sağlanacağını savunan görüşler, dönemin sanat politikasıyla uyum içindedir. Köy kültürü ve batı tekniği sentezi çağdaşlaşma inancı ve savaşımı verilmiştir. "1950'li yıllarda ressamlardan çoğunun folklorik öğeleri yapısalcı, kubist yöntemlerle tuvallerine aktarması bu düşüncelerin sanata yansıyan yönünü oluşturmaktadır. 1940-60 yılları arasında yaşanan olaylar, aydınlar arasında toplumsal bilinçlenmeyi güçlendirici rol

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

oynamıştır. Öyle ki, 1940 sonrası sanatında gerçekleri olduğu gibi yansıtma ereğinin temelinde, bu ulusal ve toplumsal bilinçlenmenin yattığı söylenebilir" (Berksoy, 1998, s.113).

1950-60 yılları Türk toplumunun ziraat, sanayi, kitle haberleşme araçları, yol ve taşıt vasıtaları, zirai makinalaşma gibi alanlarda, kalkınma seferberliğinin "altın çağı" olmuştur. Fakat "kalkınma ideolojisi"ni teşkil etmekte olan manevi yapı unsurları takviye edilmemiş ve iktisadi liberalleşme düzeni ahlâk dışı bırakılmıştır. Manevi temellerin atılmamış olması, iş adamlarının ve burjuvazinin hayat tarzını ve dünya görüşünü olumsuz yönde etkilemiş, haksız kazanç sağlama, zengin olma tutkusu, lüks hayat yaşama isteği, ön plana geçmiştir. Bununla birlikte farklılaşan - kutuplaşan gruplara bir yönelme görülmektedir.

Türkiye'de şiddet hareketlerinin nedenlerini oluşturan köy enstitülerinin kapatılması, hızlı sanayileşme, taşra kültürünün-gece kondu kültürüne dönüşmesi halk arasında protesto gruplarının oluşmasına neden olmuştur. Köy enstitüleri kapatılmasaydı, Türkiye'de baş gösteren göç yaşanmayacak, köy üniversiteleri ve konservatuarları her yıl yeni mezunlar verecek, köylerin, köylünün ve kentlerin kaderi değişecekti (Dündar, 2000, s.5).

Türkiye'de çok partili döneme geçilmesiyle birlikte, iktidarlar kendi fikirlerinin dışındakileri dışlamış, güçsüzleştirmiştir. İktidarların tavırları demokrasi ve düzeni yozlaştırmakta gecikmemiştir. Partisel yöntemlerle birlikte Türkiye'de şiddetin toplumsal yaşamın bir parçası olduğu görülmektedir (Kongar, 1999, s.202).

Çok partili dönem Türkiye'de aydın kesimin, şair, yazar ve sanatçıların suçlandıkları yasaklanmalara uğradıkları bir dönemdir. Düşünce kısırlığının oluşturulmaya çalışıldığı bu dönemde de, sanatçılar engellenmeye çalışılmış ve manevi şiddetin baskıcı rolü görülmüştür.

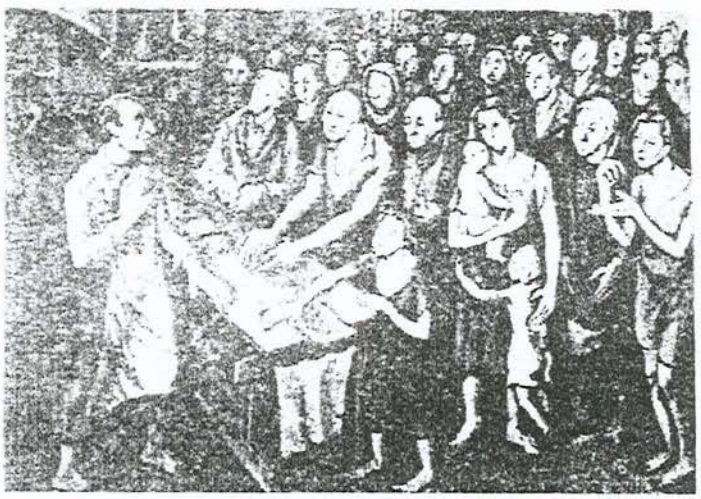
Manevi şiddetin, özgürlükleri kısıtlaması, susturma politikaları sanatçıları yollarından ayıramamıştır. Sanatın ve barışın elçiliği için çalışan Nazım Hikmet, sanatını inandığı değerler uğruna yaşatan, evrenselliği duyumsatan, bireyselliği toplumsallık içerisinde yakalayabilmiş bir değerdir. Şiirlerinde, anlatımda kullandığı imgelerde dil tutumunda insan değerini içselleştirmiştir. Şiirlerine düşünce yapısal olarak yerleşmiştir (Bozoklar, 1999, s.359).

Türk sanatında 1940-60'lı yıllar, Yeniler grubunun toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmesi ve toplumun yaşantısını yansıtması açısından önemli bir dönem olmuştur. Yeniler grubuyla birlikte toplumun sosyal gerçeğinden ayrı düşünülemeyen şiddet, eserlere konu olmaya başlamıştır. Yeniler grubu Türk resim sanatında, doğa sevgisine bağlı bir anlayışla yapılmış; portre, peyzaj, natürmort türünde çalışmaların yoğunlaştığını ve batı taklitçiliğinin egemen olduğunu görmüşlerdir. Onlar, sanatçının yaşadığı toplumun gerçeklerinden uzak fantaziler yaratmasından yana değillerdi. Resmin, salt biçimsel açıdan yenilenmesiyle sınırlı bir çağdaşlığa karşı çıkarak, içerik sorununun belirleyici olduğu bir çağdaşlığı öngörmekteydiler.

Grubun kurucu üyeleri; Kemal Sönmezer, Nuri İyem, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Selim Turan, Fethi Karakaş, Agop Arat, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Avni Arbaş'dır. Abidin Dino'da yeniler grubunun çalışmalarını desteklemiş, bir süre sonra da gruptan ayrılmıştır.

Yeniler grubunun kurulduğu yıllar İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllardı. Türkiye fiilen savaşa katılmamıştı. Fakat dolaylı olarakta olsa bundan etkilenmekteydi. Türkiye'de genel bir sıkıntı, kısıtlılıklar ve yoksulluk yaşanmaktaydı. Dönemin kısıtlılığını, açlığını, fakirliğini içinde taşıyan bir ressam olan Mümtaz Yener, savaşın acısını "Fırın" isimli tablosuyla yansıtmıştır. (Resim 12)

Savaş en eylemsel haliyle direkt bir şiddet biçimidir ve savaşlardan en çok zararı halk görmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nda ekmek karneye bağlanmıştır. Ekmek almak için fırına giden sanatçı, fırının önünde müthiş bir kalabalık görmüştür. Hamile kadınlar, yaşlılar, çocuklar sırada beklemektedirler. Yokluğun göstergesi olarak yalınayaklı çocuklara da rastlamak mümkündür. Resim sefaleti göstermektedir. İnsanların yüzlerindeki üzgün ifade, bedenlerinin zayıflığı dikkati savaş yıllarının insan üzerinde bıraktığı psikolojik etkiye götürmektedir.



**Resim 12: Mümtaz Yener, Fırın, 1940-1941.**

Mümtaz Yener'in kalabalık figürlü resimlerinde, toplumsal yaşamın bir parçası olan insan ve onun içinde yeraldığı toplumsal çevre, birbirini tamamlayan ve bütünleyen temalar olarak görülmektedir. Yener de insan, toplum gerçeğini oluşturan dinamik bir elemandır. Yapıcı ve yaratıcı güç insan gerçeğinden kaynaklanır. Dolayısıyla sanatın ileteceği bütün toplumsal mesajlar, insan gerçeği üzerine kurulu olmalıdır (Özsezgin, 1994, s.333).

Toplumsal gerçekçi sanat, toplumun içerisindeki gerçekleri yansıttığından dolayı, dönemlerin aynası durumundadır. Belge niteliği taşıyan toplumsal gerçekçi çalışmalar, şiddetin ve saldırganlığın da estetize edilerek görsellik kazanmasına neden olmuşlardır.

Yeniler grubunun bir süre üyesi olan Abidin Dino, Paris'te yaşamış bir ressam olarak 1950'li yıllarda "İşkence" olgusuna yer vermiştir. 1951 yılında arkadaşı Ozan Ahmet Arif'in yaşadıklarından yola çıkarak, dışavurumcu bir teknikle çizdiği "işkence desenleri" onun sanat kariyeri boyunca ele aldığı temalardan biridir (Resim 13-14).



**Resim 13: Abidin Dino, İsimsiz, 1951-1952.**



**Resim 14: Abidin Dino, Neden?, 1951-1952**

Pera'nın keşleri, Çukurova'da pamuk işçileri, saltanat, kurtuluş savaşçıları, Paris caddelerinde 68 direnişçileri gibi konulara da değinen sanatçı 1994'te Galeri Nev'in İstanbul ve Ankara'da düzenlediği etkinliklerle anılmıştır (Berksoy, 1998, s.118). İşkence desenleri Türkiye İnsan Hakları Vakfı tarafından kitaplaştırılmıştır.

Abidin Dino, tarihe "1951 Tevkifatı" diye geçen tutuklanmaları bir dizi desenle yansıtmıştır. Paris'te Cezayir Savaşı sonrasında uygulanan işkenceleri de resimlemiştir. Abidin Dino bireylerin, toplumların özgürlüğü için mücadele etmiş, kendi sanatsal kimliğini de eserlerinde ifade etmiştir (Avcı, 2000 , s.146.)

Abidin Dino'nun "1951 Tevkifatı" için yaptığı desenler sanatçının yaşam içindeki rolünü ve sanatçı sorumluluğunu aldığının bir göstergesidir. Dışsal bir olayı içselliğe dönüştüren Dino, yaşamı daha görünür kılmak adına yaptığı işkence desenlerini hiçbir zorlama ve etki altında kalmadan, gerçekçi ve ekspresif bir tarzda yansıtmıştır. Ayrıca bu desenler onun varoluşunun, yaşamsallığının da ifadesidir.

Goya'nın 1811 yılında yaptığı baskı resimlerinde görülen saldırgan ve kışkırtıcı tavırların sergilendiği dönemiyle, Abidin Dino'nun "İşkence Desenleri" izleyiciye mesaj birlikteliği sağlaması açısından benzerlikler göstermektedir. Goya yaşadığı dönemi gerçekçi ve kişisel bir üslupla aktarmıştır. Güncel olaylara karşı takındığı tavır ve döneminin çarpıklıklarının, yolsuzluklarının karşısında duran bir sanatçı olmuştur. Goya'nın "Savaşın Felaketleri"ni yansıtan 82 çizimden oluşan baskı resim çalışmaları onun savaşa yaklaşımını belirlemektedir (Berksoy, 1998, s.24). "Büyük Cesaret! Cesetlere Karşı! Felaketler No 39" (1811) isimli baskı resimlerinde görülen savaşın göstergesi, açık infaz şeklinde, işkencenin en zalimini yansıtmaktadır. Parçalanan bedenler, sanatçının psikolojik izlenimlerini vermektedir.



**Resim 15: Francisco Goya, Büyük Cesaret! Cesetlere Karşı!, Felaketler, No: 39, 1811.**

Goya savaşın felaketlerinde iktidar ve toplum ilişkisini parçalanarak ölen ve ağaca asılan bedenlerle, Dino "İşkence Desenleri"yle toplumun yanlışlıklarını ve çelişkilerini yansıtmışlardır. Her iki resimde ilettikleri mesaj açısından benzerlikler görülmektedir.

Goya ve Abidin Dino güncel yaşamdan seçtikleri konulardan olan işkencenin ve savaşın boyutlarını araçlarıyla birlikte görselliğe kavuşturmuşlardır. İşkence konusu sanatçı resimlerinde yapıtın odak noktasında bulunarak, gizlilikle yürütülen bir eylem olma niteliğini kaybetmektedir. Her iki resim toplumsal ve gerçekçidir. Toplumsaldır çünkü, toplumun sorunlarından haberdardır ve bunlara duyarlı yaklaşmaktadır. Gerçekçidir çünkü, teknik öyle anlatımcı bir güce sahiptir ki sonuçta sanatçının konu hakkındaki kişisel duygu ve düşünceleri herkes tarafından açıkça anlaşılır bir ifadeye dönüşmektedir (Berksoy, 1998, s.12)

Bu bağlamda sanatçılar, saldırgan ve şiddet içeren davranışları ve iletileri eleştirel

gerçekçi bir bakış açısıyla izleyiciye sunarak, olumsuzlukları düzeltme, değiştirme, haberdar etme hissini uyandırabilmektedir.

Yeniler grubuna tekrar dönülecek olursa 1940-1960'lı yıllarda yaptıkları toplumsal gerçekçi sanatın 1970'li yıllarda da daha aktif bir biçimde devam ettiğini ve kimi çevreleri rahatsız ettiğini vurgulamak yerinde olacaktır. Mümtaz Yener'in "Fırın" isimli tablosu içeriğinden dolayı bazı çevreleri rahatsız etmiş, tablo polis zoruyla sergiden çıkarılmıştır.

İktidarların sanatı baskı altına alarak kontrol sağlama, bastırma ve susturma çabaları sayesinde şiddet bir egemenlik aracı olarak kullanılabilmektedir. Daha önce de sanat ve şiddet ilişkisinde bahsedildiği üzere, iktidarlar, şiddet kullanımlarını, kendi düzenlerini yıkmak isteyenlere karşı bir "önlem" olarak uygulayabilmektedirler. Tüm bu bireysel çabaların dışında toplumsal sanatın, Yeniler'den sonra bir grup etkinliği halinde belirmesi 1959 yılında kurulan "Yeni Dal" grubuyla gerçekleşmiştir. İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Taze ve heykeltraş Vahi İncesu'dan oluşan grubun toplumsal içerikli çabaları uğradığı baskı ve kovuşturmalardan dolayı kısa süreli olmuştur. Grup 1963'te dağılmıştır (Berksoy, 1998, s.120).

Ayrıca 1950'li yıllar Türk ressamlarının soyut sanatın etkisi altında kaldığı yıllardır. Bu dönemde şiddet etkili çalışmalara rastlanamamıştır.

## 2. 1960-1970 YILLARI ARASINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET

1960 ve 1970 yılları Türkiye'nin bunalımlı dönemleridir. Yine 1960 ve 1970'li yıllar şiddet gösterilerine sahne olmuştur. Bu durumun nedeni olarak da; 1961 Anayasasının kabulünden sonra partiler arasında ortaya çıkan çatışmalar

gösterilmektedir. Bu dönemde kitleler, özellikle gençler, Türkiye tarihinde görülmemiş biçimde siyasallaşmışlardır. Bilinçlenme safhasının yaşandığı o günlerde gençler sokaklara dökülmüş, bu siyasi gelişmeler sonucunda da askeri bir darbe yaşanmıştır. 1968 olayları üniversite öğrencilerini harekete geçirmiş, yetersiz buldukları eğitim olanakları, mezuniyet sonrası yaşayabilecekleri işsizlik tehlikesi ve Batı Avrupa'da görülen benzer olayların etkisiyle, dersleri boykot etmeye ve kimi kez de binaları işgal etmeye başlamışlardır (Kongar, 1999, s.167). Böylelikle öğrenciler arasında görülen şiddet ve saldırganlık hareketleri hız kazanmıştır.

Düzen değişikliği istekleri artık silahlı eylemlerle ifade edilir olmuştur. Bu toplumsal ve siyasal gelişmeler, Türkiye'nin hızlı kentleşmesi, dünya kapitalist sistemine karşı eylemlenme çabası ve genişleyen modernleşme olgusu ile birleşmiştir. Tüm bu gelişmeler sanat ortamını da etkisi altına almıştır. 1960 ve 1970 yılları arasında ve sonrasında da, bir yandan toplumsal-siyasal sorunlar çevresinde kimi resimsel arayışlara yol açarken, bir yandan da sanatta ulusallık konusu tartışılmaya başlamıştır (Oktay, 1995, s.11).

Türkiye 1960 ve 1970 yılları arasında şiddet gösterilerine sahne olurken, sanatçılarda bu durumdan etkilenmişler ve yapıtlarında dönemin öfkesini yansıtan şiddet oluşumlarını konusal, içerik ve biçim olarak yansıtmışlardır. Özellikle 27 Mayıs 1960 hareketi, toplumsal düşünceleri ve gerçekçi çalışmaların oluşmasına ortam sağlamıştır. Yine bu yılların kültürel ve siyasi çalkantıları, kentleşme ve modernleşme çabaları yeni sanatsal açılımlara da neden olmuştur. Böylece Türk sanatında figüratif sanata duyulan ilgi artmıştır. Figüratif sanata ilginin artması şiddet ortamının ifadesini yine figürde bulacağı izlenimini vermiştir. Sanatın kitleleri eğitebileceği düşüncesi sanatçıların sorumluluğunu arttırarak, toplumsal gerçekçi çalışmalara hız vermiştir.

Sanatçı, bilim adamının sezgisine sahip olan kişidir. Sanatçıları... yaratan da çevresinde olağan karşılanan şeyleri sürekli gözleyen araştıran, sorgulayan kişiliği olmalıdır (Bozoklar, 1999, s.368).

Dönemin görüşlerini içselleştirmiş resim sanatçıları, Cihat Burak, Nedim Günsür, Neşat Günal, Nuri İyem ve Gürol Sözen'dir. Bu sanatçılar 25.6.1968-10.7.1968 tarihleri arasında İstanbul Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi Galerisi'nde "Resim Sanatı ve Toplum" isimli sergilerini açmışlar ve figüratif resmin örneklerini yansıtmışlardır.

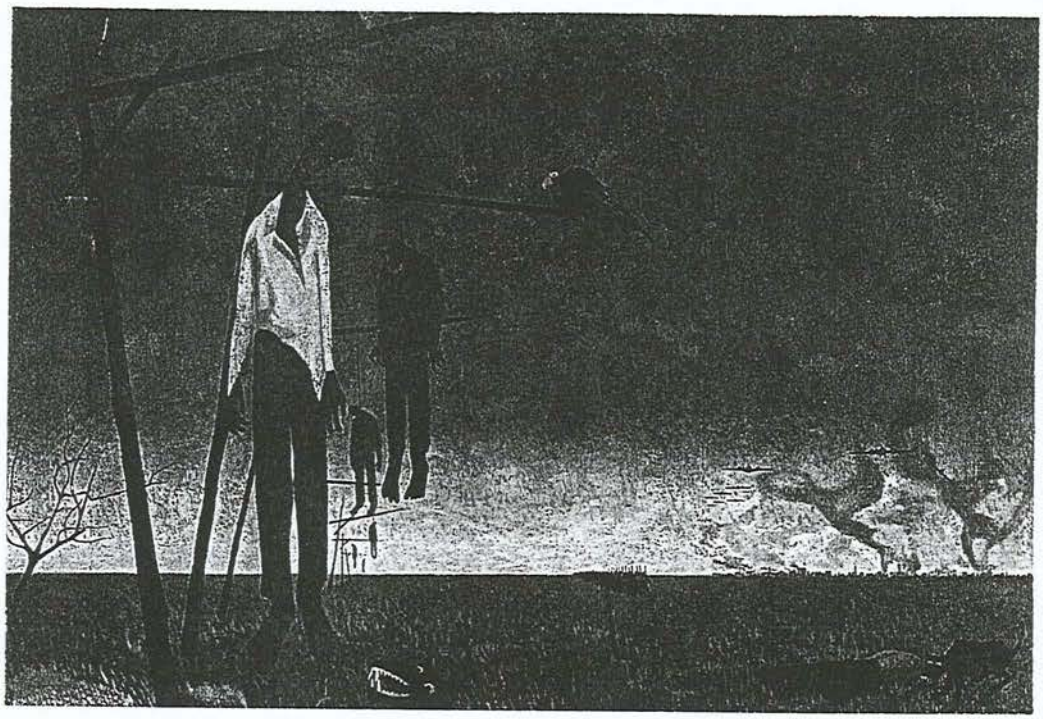
Figüratif sanatın önemli isimlerinden biri olan Nedim Günsür, çevresiyle somut ilişkilerde bulunan insanı anlatan bir sanatçıdır. Önceleri Onlar Grubu içinde yer alan Günsür, Paris'te bulunduğu süre (1948-52) boyunca soyut sanata yönelmiş, yurda dönüşte ise yeni arayışlar içerisine girmiştir (Berksoy, 1998, s.123).

Nedim Günsür 1955 yılında Zonguldak'a resim öğretmeni olarak atanmıştır. Burada madencilerin zor yaşam koşullarına, grizu patlamalarına, göçüklere, sakatlıklara ve ölümlere tanık olmuştur. Bu tanıklığını resimlerine aktarmıştır.

Nedim Günsür, Bayram yerlerinin ressamı olarak bilinmektedir. Oysa ressam savaş gibi toplumsal acı içeren konuları da ele almıştır. Paris'te eğitim gördüğü yıllar ve sonrasında Cezayir Bağımsızlık Savaşı, resimlerine konu olmuştur. Savaş, coğrafya üzerinde iktidar mücadelelerini anlatır. Savaşa insanlar katılırlar; şehit olurlar, kahraman olurlar. Onların ölümlerinden birileri hep kazançlı çıkar. Resimde zulme ve şiddete, yırtıcı kuşlarla birlikte coğrafya da tanık olmaktadır.

Nedim Günsür'ün "Savaş" resminde, çatısı ince direklerle çakılmış darağaçları, incecik adamları taşımaktadır. Adamlar ince ama etkili, çarpık ama sağlam durmaktadırlar. Yerde yatan bir adamın hemen yanında bir Çakal, resmin alt ortasında asılan adamın ayaklarını izleyerek sol üst köşedeki Baykuş'la bakışmaktadır. Yerden göğe doğru kalkan bulutlar görülmektedir. Yangın dumanlarından sonra, uzaklarda uçaklar görülmektedir. Uçaklar bütün bu yıkımı yaratıp geldikleri yere dönmektedirler. Kuşlar, Akbaba, Köpekler ve Çakallar ise darağacındaki insanların

yere düşmesini sağlayacak bir ağırlık gibidirler. Darağaçlarının dikilmiş olduğu toprak, aşınmış ve devam etmekte, belli ki bu resim görüntünün yalnızca bir kısmını oluşturmaktadır. Bu manzara benzer karelerle yinelenebilir gibi gözükmektedir (Durakbaşa, 1999, s.24-26). (Resim 16) Savaş resimlerinde görülen gri, bulanık ve puslu hava bu resimde de koyu renk kullanımıyla sağlanmıştır.



**Resim 16: Nedim Günsür, Savaş, 1960.**

Savaş, tarihin değişmez olgularından biridir ve ne demokrasiyle ne de uygarlıklarla ortadan kalkmamıştır. Savaşın sebepleri bireylerin birbirlerine uyguladıkları şiddetin sebepleriyle aynıdır. Açgözlülük, kavgacılık ve gurur ruhu, yiyecek, toprak, doğal kaynaklara ulaşma arzusu ve egemenlik kurma isteği, savaşı ağır izler bırakmaya olanaklı kılmaktadır. Sebebi her ne olursa olsun savaşlar insanı önemsiz kılmaktadır. Ölüm kaçınılmazdır. Nedim Günsür 1960 tarihli "Savaş" resmini sosyal gerçeklik olarak dramatikliğiyle ve duyarlılıkla resmetmiştir.

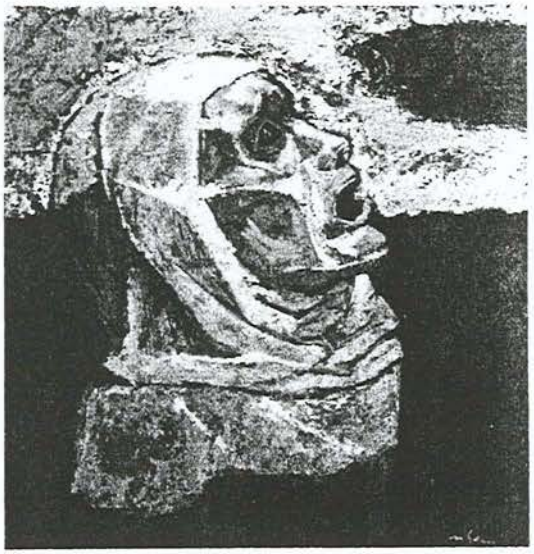
Yeniler grubunun da önde gelen isimlerinden olan Nuri İyem 1948'de soyut sanata yönelmiş, 1965'te açtığı sergiyle soyut çalışmalarına son vermiştir. Figüratif eserler vermeye başlamıştır. Özellikle anıtsal, köylü kadın başlarıyla kendine özgü bir resim dili oluşturmuştur. Bir desen ustası olan İyem, çizgiyle biçimlendirdiği bu anıtsal başlarda yüz ifadelerini de kullanarak toplumsal mesajlar vermeyi amaçlamaktadır (Berksoy, 1998, s.122).

Gecekondulaşma 1950'lerde başlamışsa da, daha sonraki yıllarda hız kazanmış ve 1960-1970'li yıllarda sanatçıların ilgisini çekmiştir. Gecekondu olgusunun sanayileşmeyle bağlantısı açıktır. Sanayileşmenin ülke yüzeyine dengeli bir biçimde yayılamaması, sanayileşme sürecinin ısrarla büyük kentler kıyısında toplanarak denetimsiz büyük nüfus hareketlerine yol açması, gecekondu birimlerinin oluşmasında etken olmuş ve bu olay giderek hava ve su kirliliğinin kısaca çevre kirlenmesinin çok büyük boyutlar kazanması gibi diğer vahim sonuçları da beraberinde getirmiştir (Tansuğ, 1993, s.60). İnsan sağlığını tehdit eden her türlü çevresel koşullar şiddeti göstermektedir.

Kentin bu sağlıksız ortamında yaşayan insanlar sanatçılar, sosyologlar ve mimarların ilgisini çekmiş, kent ve içinde yaşayan insan konuları resmedilmeye başlanmıştır. Köyden kente göç olgusu gecekondulaşmayı meydana getirmiş ve Nedim Günsür, Nuri İyem gibi sanatçıların resimlerine konu olmuşlardır. Varını yoğunu yüklenip, köyünü terk eden tarım işçilerinin yarattığı yoğun nüfus hareketinin bir göstergesi Günsür'ün ve İyem'in resimlerine yansımıştır. Nedim Günsür'ün gecekondu yıkımlarındaki arbedeleri konu alan resimleri, sanatçının savaş resimlerini yansıtan sembolik yapıtlarıyla bağlantılı olarak görülmektedir (Tansuğ, 1993, s.61). Savaş ve gecekondulaşma yokluk ve fakirleşmeyi beraberinde getirmektedir. İnsanların bedenine ve yüzüne her iki durumda da yaşanılan acılardan dolayı bir ifade yansıması kaçınılmazdır. Sanatçı böylesi bir benzerliği simgesel olarak bağdaştırmıştır. Şiddet ve saldırganlık olgusu her iki durumda da sözkonusudur.

Nuri İyem İstanbul ve çevresinin gecekondu kadınlarına, köyden kente gelerek

bu yaşamın güçlüklerine katlanan insanların yaşamına işaret etmektedir. Tek kadın başlarının yanında kadın grupları, bir köy kasaba görüntüsüyle birleşenler, büyük kente göçü simgeleyen resimler, ele aldığı konulardır. İyem'in ikili, üçlü, dörtlü büyük kadın başları, kimi zaman durgun kimi zaman ezik bakışlarında, öfkeyle kısılmış çizgilerinde, insancıl duyguyu ileten anlamlı bakışlarında yaşamları hakkında izleyiciye ipucu vermektedir (Berksoy, 1998, s.122). Böylesi ifadeler, insanların maddi ve manevi şiddetin içerisinde bulundukları izlenimini yaratabilir. (Resim 17)



**Resim 17: Nuri İyem, Köylü Kadın, 1973**

Kırsal bölgelerden büyük kentlere gelen insanlar önce kendi toplum yapılarından, kültürlerinden ayrışırlar (Köknel, 1996, s.178). Bu ayrışma sonucu, bireyler gecekonduların dar alanlarına kendilerini sıkıştırırlar. Dar alanda yaşama zorunluluğu olan bireylerde öfke, kin, nefret, endişe, kaygı gibi duygu durumları oluşmaktadır. Gecekondu ortamının fiziksel koşulları kadını direkt olarak etkilemektedir. Maddi ve manevi sıkıntılar içerisine giren kadın kısıtlanır. Köyünde emekçi, ekip-biçen üretken kadın, şehir yaşamının dar çerçevesinde çaresiz kalmaktadır. Kentte yaşama zorunluluğu içinde kalan kadın kimliksizleşerek, kimlik arayışı içerisine girecektir. Türkiye'de şiddetin ana sebeplerinden birini de bu

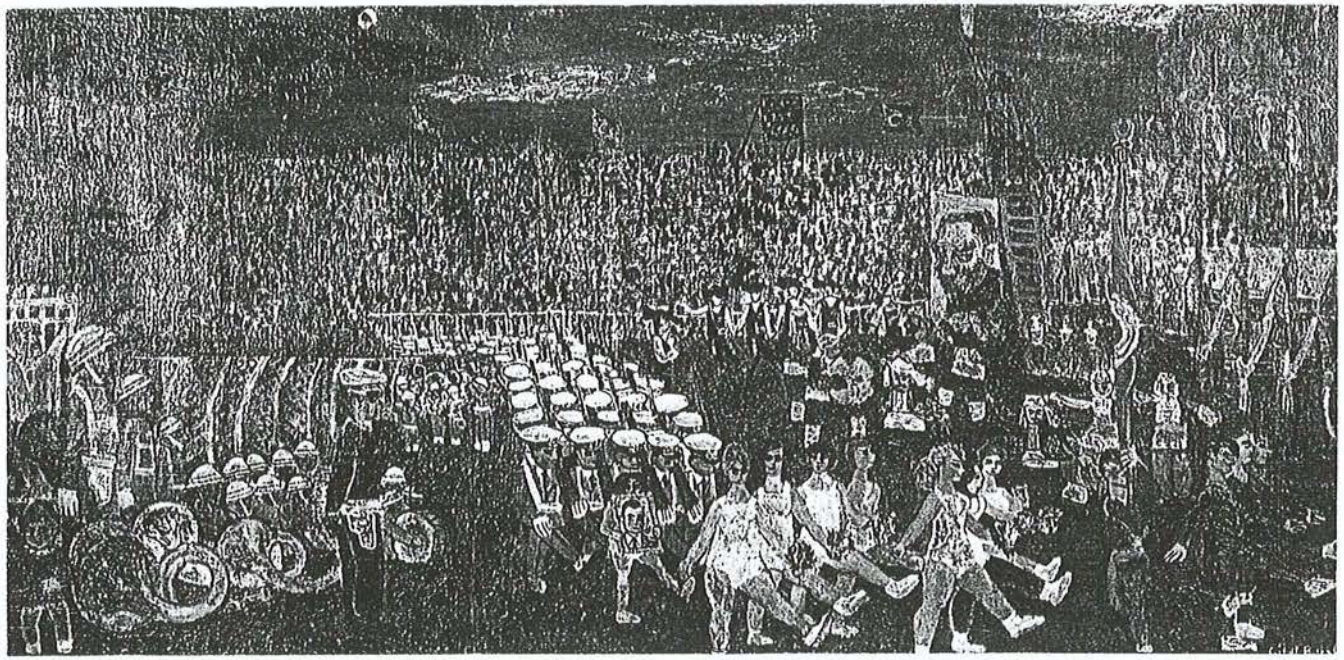
oluşturmaktadır. İyem'in portre ve figürlerinde görülen kadın tiplemeleri bu sıkıntıları ve acıları yaşayan kadını vurgulamaktadır.

Türk resim sanatında Cihat Burak, çürüyen eskiyen ruhu boyaya döküp, çürümez eskimez kılan bir yaklaşım içerisine girmiştir. Eğitim formasyonu mimarlıktır. Anlatım dili iğneleyici ve mizahi öğeleri içinde taşır. Cihat Burak, Nedim Günsür'ün aksine halktan insanları işlemek yerine daha çok yönetici ve zengin sınıfın eğlence alemlerini konu alan mizahi resimler yapmıştır.

Günsür ile Burak arasında göze çarpan bir diğer fark da Burak'ın diğerlerinde olduğu gibi günlük yaşamdan alınma sahneleri tuvale aktarmak yerine, görünmeyeni görünür kılmak için gerçeküstü fantazilere başvurmuş olmasıdır. Bu fantazilerde yanyana getirdiği karşıt unsurlar sayesinde çarpıcı bir etki elde eden sanatçı, görüntünün ardındaki gerçekleri, eleştirel bir yaklaşımla gözler önüne serme yoluna gitmiştir. Toplum yaşantısının çelişki ve açmazlarına alaycı bir bakış açısıyla eğilmektedir (Berksoy, 1998, s.125).

Mimarlık eğitimi almış olması, onun resimlerinde çizgisel bir üslubu benimsemesine, dekoratif ve mimari öğelere yer vermesiyle bağlantılı olabilmektedir. Belli bir sanatsal yetkinliğe gelmiş olan kişi, onu etkileyen, harekete geçiren, coşturan, kızdıran, çıldırtan veya sevindiren önemli, toplumsal veya kişisel bir olayın veya olayların dürtüsüyle kendini aşmaktadır. Buna göre; Cihat Burak kendisini toplumdan uzak görmeyen, resimlerinde toplumun sosyal ve politik gerçeklerini mizahi bir yönle eleştiren bir sanatçı kimliğindedir.

Demokrat partinin sonunun geldiği, ülkenin gergin bir ortam yaşadığı dönemde 28-29 Nisan olayları, ünlü 555K'nin ardından gelen "19 Mayıs 1960" töreni ve Cihat Burak'ın 27 Mayıs ihtilalini konu almasına neden olmuştur. 27 Mayıs ihtilalinin yaşandığı o günleri Cihat Burak ulusal bayram niteliğinde yansıtmıştır. Bu resimde 1960 Türkiye'sini panoramik bir görünümü ile kendi yaşamının ayrıntılarını çarpıcı bir kompozisyonla ele almıştır. (Resim 18)



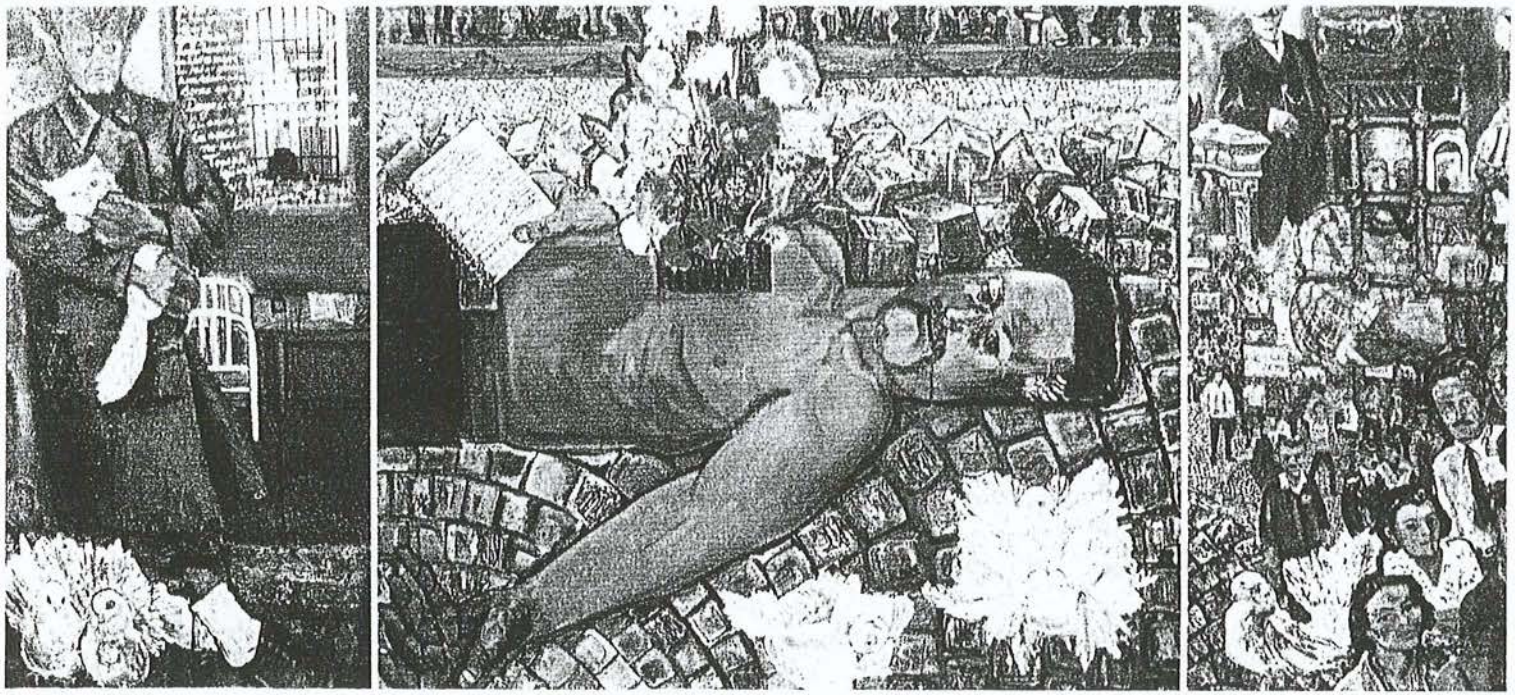
Resim 18: Cihat Burak, 19 Mayıs 1960, 1960

Resmin gerilimli bir atmosfere sahip olmasını sağlayan, kirli mavi gökyüzü lekesinin üstünde, gri kırmızı renkte dört adet Türk Bayrağı dalgalanmaktadır. "19/555K/25660" rakamlarının yazılı olduğu pano, resmin asıl mesajını vermektedir. Resimde şeref locası, sevgi ile işlenmiş Atatürk portresi, mehter takımı, jimnastikçi grup, Harp Okulu öğrencilerinin ulusal bir bayram niteliğindeki geçit töreni resmedilmiştir. Önde yürüyen jimnastikçi kız 28-29 Nisan olayları şehidi Turan Emeksiz'in resmini taşımaktadır. Bu resimle, Atatürk portresi arasında bir iletişim sezilmektedir (Gürel, 1994, s.49).

Halk oyunu oynayan folklorcular, marşlar çalan askeri ve elleri arkasında töreni izleyen bir polis memuru resmedilmiştir. Resimde yer alan mehter takımı ve askeri bando iki farklı çağın simgesel kapsamları bakımından yer almış olabilirler. Resim, renkleri ve kurgusu ile yalın, içten, basit ve çarpıcı boya tekniği ile gerçekleştirilmiştir. Sanatçı bu resimle 60 gençliğinin heyecanını paylaşarak, 27 Mayıs Devriminin sekiz gün öncesinin gergin, elektrik ortamını toplumsal belleğe mal etmiştir. Bu resim Cihat Burak'ın ilk önemli politik ve sosyal içerikli resmidir (Gürel, 1994, s.50).

Türkiye'yi ve tüm dünyayı sarsan 68 olayları buna bağlı olarak gençlerin protesto yürüyüşleri, işgaller, boykotlar, gösteriler, mitingler gençliğin coşkusunun hissedildiği bir dönem olarak yaşanmıştır. Sanatçılar da bu coşkuları eserlerine konu etmişlerdir.

Bu yıllarda Nazım Hikmet'in şiirleri, trajik yaşamına ilişkin anı kitapları, mektupları peşpeşe yayınlanmıştır. Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" resmi aslında 68 olaylarının ve "Şairlerin boşuna ölmediklerinin" resmidir. 68 olaylarının yaşandığı dönem, Nazım Hikmet'in beşinci ölüm yıldönümünün anıldığı yıllara rastlamaktadır. Cihat Burak, resmi 1970'li yıllarda yapmıştır. Tablo Nazım Hikmet'in ölümünü konu almaktadır. Üç bölümden oluşan tabloda, şair orta kısımda yerde yatmaktadır ve göğsünden çiçekler fışkırmaktadır. Elinde kağıt parçası tutan şairin, bu anlamda resmedilmesi onun sanatının evrenselliğine işaret ediyor gibidir (Resim 19).



Resim 19: Cihat Burak, Şairin Ölümü "Nazım Triptiği" 1970'li Yıllar

1938-68 sürecini birbirine bağlayan ve bazı çevrelerin zihniyetinin hiç değişmediği eleştirisini yadsınamaz ve es geçilemez şekilde dile getiren resimsel motif ise, triptiğin sol ve sağ bölümlerindeki "kemerli hapishane penceresindeki kahverengi saksıdaki tek küçük kırmızı çiçek resmi"dir. Triptiğin soldaki bölümünde kucağındaki bir Ankara kedisini okşayan şairin gerisindeki bu pencerenin üzerine onun 1938'de Ankara Merkez Komutanlığı cezaevinden yazdığı, "Bir Cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektupları"nın bir bölümü el yazısıyla-beyaz boya ile işlenmiştir;

*"Bugün pazar.*
*Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar.*
*Ve ben ömrümde ilk defa gökyüzünün bu kadar benden uzak*
*bu kadar mavi*
*bu kadar geniş olduğuna şaşarak*
*kımıldanmadan durdum.*
*Sonra saygıyla toprağa oturdum,*
*dayadım sırtımı duvara.*
*Bu anda ne düşmek dalgalara,*
*bu anda ne kavga, ne hürriyet, ne karım.*
*Toprak, güneş ve ben...*
*Bahtiyarım..."*

Triptiğin sağ bölümünde parmaklıklar arkasındaki pipolu Şadi Alkılıç'ın yanı başında, çok küçük olarak aynı çiçek görülmektedir. 1938'den 1968'e değişen bir şey yoktur, sanki...Resmin en önemli anlatımı, Nazım Hikmet Ran'ın yaşamının, hem de Türkiye'nin resmin yapıldığı tarihlerdeki ortamının, kısaca özetini veren imgelerin ustaca içiçe örülmesidir (Gürel, 1998, s.11).

Şairin elinde tuttuğu kopuk defter sayfasında "memleketim memleketim..." mısralarının okunduğu görülmektedir. Şair granit taçlarıyla döşenmiş sokakta, cansız bedeniyle yatmaktadır ve ağzından sızan kan taşların aralarına akmaktadır. Kanın ağzından akması; ölümü birebir o an olmuşcasına yaşanmasına yol açmaktadır. Güvercinlerin birbirlerine kurlarını sürdürmesi, hayatın herşeye rağmen devam

ettiğinin mesajını vermektedir. Saksıdaki minik kırmızı çiçek, hapsedilmiş özgür düşünceyi, Nazım'ın göğsünden çıkan çiçeklerle ölümsüzleşerek, simgeleşmişlerdir. Orta pano da resmedilen, resmi kıyafetli insanlar (politikacılar) Fransız stili koltuklarda oturarak hiç bir şey üretmiyor hiç bir şey yapmadan gözlerinin önünde memleketine hasret son nefesini veren Nazım'ı seyretmektedirler. Parke taşlarının kiminin sökük kiminin diziliş itibariyle biçimleri simgesel bir anlatımı da taşımaktadır. Burada hem 68 olayları anlatılmakta hem de devrimci düşünce ile sokak olgusunun iletişim bağları görsel olarak kurulmaktadır. Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" ile, mekansal, duygusal ve politik olarak otuz yıl sonra ortak duygular, kesişmeler hissettiği Nazım Hikmet'i anmak, düşünce özgürlüğü konusunda çarpıcı bir iletiyi topluma yöneltmek ve de "kendini sanatıyla varetmek" istediği söylenebilir (Gürel, 1998, s.12).

İnsanların temel hak ve özgürlüklerinin kısıtlandığı dönemlerde, şiddet tehdidi ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, saklanarak görünmez hale getirilmeye çalışılan şiddeti, görünür kılmak cesaretini, Cihat Burak gibi, imgelere dönüştürerek göstermektedir.

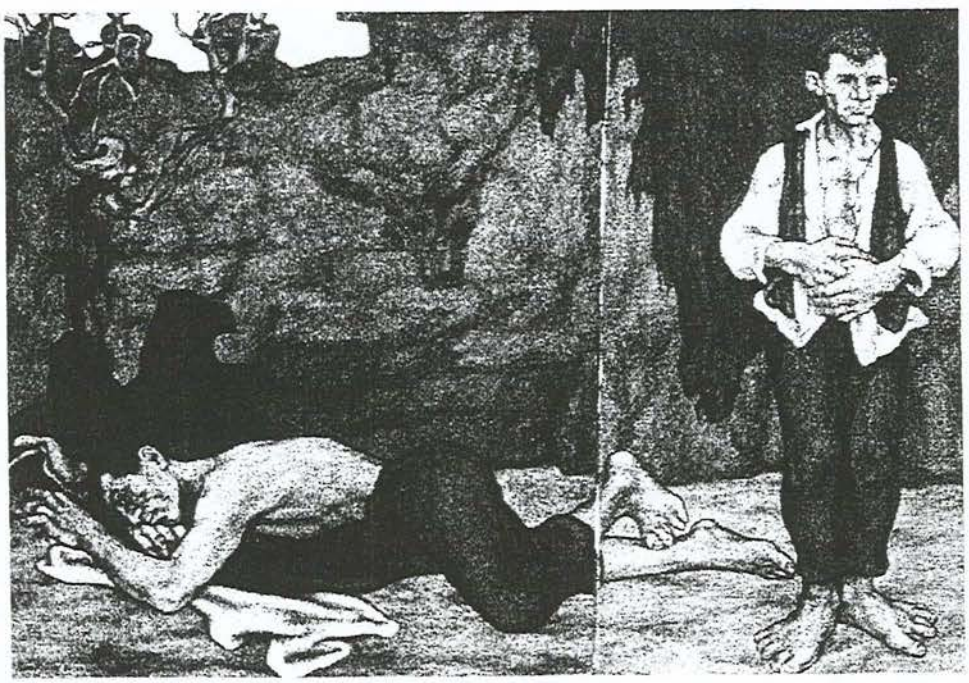
Düşünce adamlarının şairlerinin yaşama hakkının kısıtlandırıldığı dönemlerde düşünce özgürlüğünden bahsetmek olanaksız gibi gözükmektedir. Demokrasinin yozlaştırılması, güven bunalımını var etmiştir. Özellikle 1961 anayasasının demokrasinin iktidarlara karşın korunmak için çıkarılması güven bunalımının göstergesidir. Düşünce özgürlüğünün kısıtlanması toplumda kitapların ve romanların toplanmasıyla başgöstermiş ve yine bu dönemde insan değersizleştirilmiştir. Cihat Burak, çok yönlü aydın ve sanatçı kişiliği ile ülkesinin kritik yaşam tarzlarına tavır almış, toplumuna gereken mesajı vermeyi bunu duygu ile aktarmayı bilen bir sanatçı olmuştur.

Cihat Burak'ın "Dev Yarasa" isimli gravürü Türkiye'nin üzerine çöken karanlığı ve yaklaşan şiddeti göstermektedir. Güneş aydınlığı sunarak ışık yayarken,

köyde geçmiş, kırsal kesim insanının, yokluklar içindeki yaşam mücadelelerini yakından gözlemlemiştir. Yokluk içerisindeki insanın yaşamını sorgulamıştır. Yoksulluk, bezgin insanların dramı, kurak kıraç topraklar..., gerçekler, trajik dramatik bir anlatımla ele alınmıştır. Her resim duruşu, oturuşu, giyinişi, çevresi ve vermek istediği mesajla öncelikle sanatçının düşüncesinde şekillenip sonra plastik bir anlatımla tuvallere aktarılmaktadır (Ersoy, 1998, s.82).

Resimlerinde figürleri ve doğa elemanlarını abartmış, deformasyona uğratmıştır. Anadolu toprağını ve bu toprağın insanlarını pastel renk tonlarıyla ve geliştirmiş olduğu Duvar Resmi tekniği ile toprak dokusu vererek işlemiştir.

Neşet Günal, insanı ve yaşadığı çevresini sorgular gibi figürlerini resmetmiştir. Günal'ın 1963 tarihli "Duvar Dibi I" isimli tablosu böylesi bir sorgulamaya ışık tutmaktadır.(Resim 21)



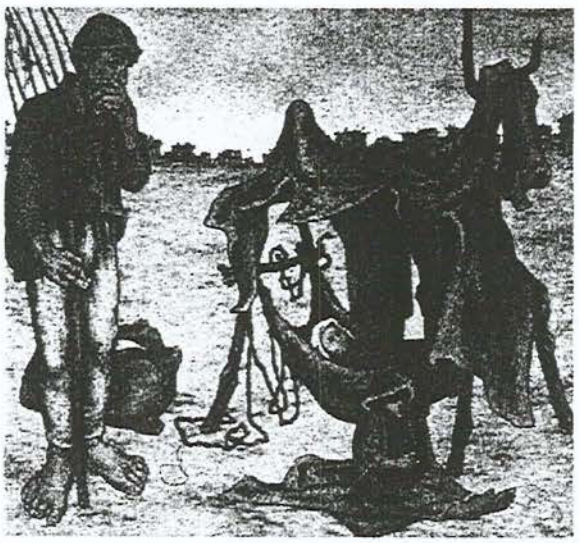
**Resim 21: Neşet Günal, Duvar Dibi I, 1963**

Köy adamlarının yaşamı sorgulamaları ve eziklik bir arada bulunmaktadır. Ayakta duran figürün çaresiz duruşu ve bakışı, izleyiciye hak edilmeyişinin çelişkisini yaşatmaktadır. Aynı izlenim yerde yatan figürün izleyici ile kurduğu iletişim (göz teması) duygularımızın sınırlarını zorlamaktadır.

Günal'ın resimlerinde doğa; insanlarla bütünleşmiş, zayıf ve güçsüz kalmıştır. Doğa'nın çorak ve güçsüz kalması; insanların yaşam koşullarının ağırlığına, ellerine ve ayaklarına da yansımıştır. Çalışan emekçi toprakla içiçe olan köylü insanının bedeninin parçalarıdır bunlar.

İster köyünde yaşasın, isterse kentlere göç etsin, insanın yaşam mücadelesi yokluklar içerisinde devam etmiş ve insan bulunduğu mekanların çelişkilerini yaşamak durumunda kalmıştır. Günal resminde, yaşamdan yola çıkarak Brecht'in bir sözünü, bir kez daha doğrulamaktadır; "Sanatın çıkış noktası yaşamdır". Özellikle korku ve yılgınlık dönemlerinde sanatın önemi artmıştır. Yaşanan... korkunun, yılgınlığın ve teslimiyetin aşılabilir duygular olduğunu sanat aracılığıyla kavramaktayız (Bozoklar, 1999, s.8). Neşet Günal, yaşadığı toplumun, bölgesinin, halkının sorunlarının tanığıdır, sorunlarla mücadele etmesi gerektiğinin de bilincinde olan bir sanatçıdır.

Günal'ın 1964 tarihli "Sorun" isimli yapıttan esinlenerek ürettiği beş büyük tablo bulunmaktadır. "Sorun-Sorum" ismi altında bir sergi açması sanatçının karşılaştığı "toplum sorunlarını" resme dönüştürmeyi bir "sorumluluk" olarak kabul ettiğinin göstergesidir. O sanatına insancıl bir tavırla yaklaşır ve ona göre sanattaki gerçek aynı zamanda da insanların ve toplumun gerçeğidir (Berksoy, 1998, s.127). (Resim 22)



**Resim 22: Neşet Günal, Sorun, 1964**

Sanatçının Duvar Dibi serisinin konularından olan korkulukların 1980'li yıllarda da toplumun sosyal gerçeğini yansıtarak devam ettiği görülmüştür. Sanatçının ele aldığı resimsel elemanlar köy çocukları, köy kadınları, korkuluklar, köyün coğrafi özellikleridir. Günal, tüm bu yapıtlarında konu ve nesneyi ele alış biçimiyle yaşam şartlarının zorladığı insanları betimlemiştir.

Komet (Gürkan Coşkun) gerçek dışı, düşsel bir mekanda tek renkli yüzeyler oluşturarak insan ilişkilerini irdelemektedir. Komet'in resimlerinde fantazi ile gerçek, düş ile yaşanmışlık içiçe geçmiş durumdadır(Ersoy, 1998, s.136). Komet reel dünyayı kendi iç dünyasındaki düşlemlerini kurgulayarak imgelere dönüştürmektedir.

Komet'in güzel sanatlar akademisindeki öğrencilik yılları (1960-1967) ile mezuniyetinden Paris'e gidişine kadar geçen süre Türkiye'nin bunalımlı dönemlerine rastgelmiştir (Oktay, 1995, s.10). Komet 1960 ve 1970 yıllarında Türkiye'nin siyasal ve toplumsal çalkantılarının uzağında durmamıştır. O, tavrını sanatçı sezgisiyle birleştirmiş ve politik değerlerden çok, estetik değerlere bağlı kalmayı bilmiştir. Komet, resimlerinde gündelik yaşam deneyimlerini, güncel olguları ve popüler temaları (Oktay, 1995, s.10-12) kendi süzgecinden geçirerek ele almaktadır.

Komet'in 1972 tarihli "Bindik Bir Alamete" isimli tablosu onun toplumsal göndermeler içinde bulunduğu döneme işaret etmektedir.(Resim 23)



**Resim 23: Komet, Bindik Bir Alamete, 1972**

Tablolarında gerilimli fırça darbelerine, şiddet öğesi içeren figürasyona rastlansa bile, tuvale içselleşmiş olan kader, eleştiriyi Kara-Mizah sınırında kalmaya yönelmektedir (Oktay, 1995, s.16). Sanatçı resminde toplumsal konuyu gerçeklik bazında ele alırken, kendi resim anlayışı olan düşsel ve gizemli bir dünyayı da kurgulamıştır.

Komet'in 1976 tarihli "Mahkum Etme-Yargılama" adlı resminde yine güncel soru bağlamında imâ ve göndermelere rastlanmaktadır. (Resim 24) Arka plandaki beşli figür grubunun aydınlık, ışıklı olarak resmedilmesi siyah-beyaz kontrastlığı yaratarak resimsel ve görsel etkiyi arttırmaktadır. Figürlerin kimi ayrıntıları (Peruklar, yakalıklar) mahkumiyete belirgin bir tarihsellik kazandırmaktadır. Resimde söz konusu olan güncelin sınırını aşmaktır. "Komet, bir yargılamayı değil, genel anlamda yargılamayı resmetmektedir ve yakın geçmişi ya da güncel olmayan tarihi anımsatmaktadır. Bu noktada Constable'in "resim sanatında hoşa gitme, temelini yanılsamada değil anımsamada bulmalıdır" (Oktay, 1995, s.13) sözü, Komet'in günceli yansıtmayı amaçlamadığını, tarihin belleklerdeki izlerinin unutulmaması gerektiğini vurgulamış olabilir.



**Resim 24: Komet, Mahkum Etme Yargılama, 1976**

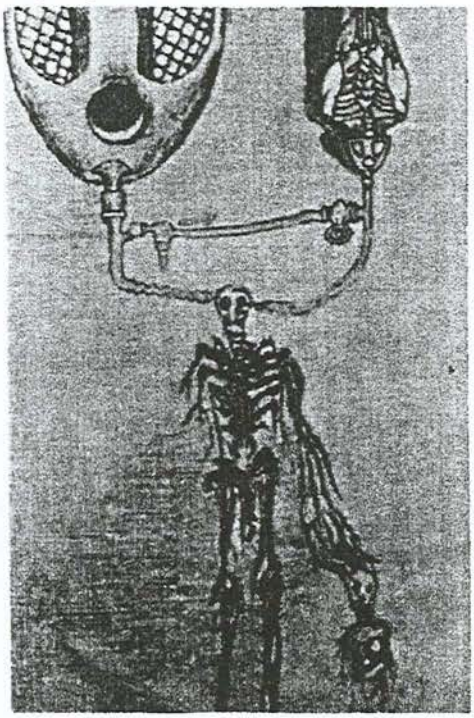
Komet'in erken tarihli kimi kalabalık figürlü ve toplumsal içerikleri olan resimlerinde, şiddet öğesine rastlanmaktadır. O biçimi yumuşatarak, tuhafı olduğu kadar korkuyu da estetize etmektedir. Korkutucu olanı gizlemek için estetize etmemektedir, korkunun varlığını kabul etmek için bunu yapmaktadır (Oktay, 1995, s.28). Şiddet insanlar üzerinde korku ve tedirginlik yaratmaktadır. Korkunun üzerine gidilmesi böylesi bir gerçeğin etkisini azaltacak belki de yokedecektir.

Komet tuvalinde kendi dünyasını yaratmaktadır. Resimlerinde görülen figürler ve nesneler gerçek dünyadandır. Ressamın düşlemlemeleri izleyicinin iç dünyasında yeniden şekillenmektedir. Resimleri gerçek üstücü olmamasına rağmen hem gerçek üstücü hem de dışavurumcu etkilere de rastlanmaktadır.

Türkiye'de 1950'lerde görülmeye başlanan soyut sanat akımı 1950'lere kadar görülen toplumun sosyal gerçeğini, insanların yaşam mücadelesini ve politik açmazlara karşı tepkisini, figüratif resim aracılığıyla gözler önüne sermiştir. Türkiye'de 1950'lerde görülen soyut sanat akımını benimseyen Yüksel Arslan cinselliği resimlerinde fantastik bir yolla anlatmıştır. 1950-1960 yılları arası Türkiye'de gerçeküstücü yaklaşımların batı ve yerel kaynaklı oluşumu görülmüştür.

Bu anlamda en ilkel davranış biçimi olan cinselliği ve yine toplum gerçeklerini anlatan Yüksel Arslan'dır.

İnsan varoluşunun cinsel güdülere bağlandığı bilinmektedir. Cinsellik içinde şiddeti barındırmaktadır. İnsan tabiatla ilk karşılaştığı anda ürkmüştür. Sebahaddin Eyüpoğlu'na göre Yüksel Arslan; insanoğlunun ürkmesini, tedirginlik yaşamasını cinsellik teması ile anlatmak istemiş olabilir (Tansuğ, 1986, s.249). Ressamlar resimlerinde cinselliği yüceltmişlerdir. Yüksel Arslan ise, yüceleştirme ile cinsellik gerçeğine mistik bir yaklaşım katmaktadır. Gerçekle yüz yüze gelmenin bulanıklığını yaşatmaktadır. Bu bulanıklık gerçeği, sanatçıyı bir anlamda da soyuta yaklaştırmaktadır. Soyut ve somutu bağdaştırmaktadır. Sanatçının 1961'de Paris'e gittiği görülmektedir. Orada da çalışmalarını devam ettirmiş ve psikologların ilgisini çeken Arture dizisini gerçekleştirmiştir. 1967 ve 1968 yıllarında İstanbul'da kalan sanatçı bir sergi düzenlemiştir. Ankara'da düzenlediği bu serginin resimleri "müstehcen" ihbarıyla yargılanmıştır. Bu sergiyi kapsayan resimleri sanatçının "Artures" dizilerinden oluşmuştur. (Resim 25)



**Resim 25: Yüksel Arslan, Arture, 1963-64'lü Yıllar**

Arslan, atların ve insanların çiftleşmelerini çizerek cinsellikte yaşanan mutsuzluk ve yalnızlaşma duygularına gönderme yapmıştır. Ressam ya da kendi deyimiyle çizer-boyar; mezar taşlarını insanlaştırarak yaşam ve ölüm ikilemi içerisindeki insan kaygılarını betimlemiştir. (Resim 26)



**Resim 26: Yüksel Arslan, Arture, 1964**

1970'lerde Karl Marx'ın Kapital yorumlarını gerçekleştirip kitaplaştırmıştır. "Yüksel Arslan' Kapital resimlerine götüren güç, hiç bir ideolojik saplantı değildir. Bu sadece onun mizahçı öfkesinin bir göstergesidir" (Tansuğ, 1993, s.23).

Sanatçı güçlere karşı duyduğu tepkiyi, mizahi yönüyle ele almıştır. Kapitali oluşturanlar, gücü temsil eden parayı ellerinde tutarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. "Yüksel Arslan'da herşey çizgidir. Çizgi bir yorum, bir analiz, bir saldırı ve hepsinden çok bir hümour aracıdır onda" (Tansuğ, 1993, s.21). Çizgi bir anlatım aracıdır. Her türlü duygu durumu çizgiyle ifade edilebilir. Yüksel Arslan, çizgi ile üzüntü ve sevinçlerini, saçma ve anlamlıyı, acı olanı ve tatlıyı anlatma yoluna gitmiştir.

Hayata ve kendisine karşı kaygı gütmeyen sanatçı neye ve ne için ürettiğini bilemeyecektir. Sanatçının ister toplumsal isterse psikolojik çözümlemeye çalıştığı bir sorunu olmalıdır. Sanatçı yalnız ve tedirgin bir insandır. Sanatçının içsel sorumluluğu malzemeyle bütünleşerek, dile gelmelidir. Yüksel Arslan'ın cinsel toplumsal içerikli resimleri, düşünsel boyutta sorun olarak karşımıza çıkar ve çözülmesi gereken sorunlar gibidir.

Yüksel Arslan'da görülen figürsel ve nesneler arasındaki iletişimler, Mehmet Güleryüz'ün eserlerinde, korkunç imgelere dönüşmüşlerdir.

Mehmet Güleryüz konu olarak insanı ele almaktadır. Sanatçı biçimlendirdiği şeyi gerçeğe dönüştürmeye değil, ortaya koyduğunun gerçek olması gerektiğine inanmaktadır (Çalıkoğlu, 2001a, s.5)

"Güleryüz, hem nesne hem de figür bazında çoğunlukla en sıradanı gösterirmiş gibi yapar, fakat gözlediği ve göstermeye çalıştığı daha çok nesne ve insanın dış çehresinin görünmeyen yönleridir. Kıskançlık, haset, çaresizlik, keder, sapkınlık... gibi en yalın hallerle ilgilidir gösterdikleri" (Çalıkoğlu, 2001a, s.6). Bu tür duygu durumları insanı şiddete yönelterek saldırganlaşmalarını sağlamaktadır.

Mehmet Güleryüz'ün 1967 tarihli "Dansöz" isimli tablosu cinsellik, şiddet ve bir çeşit alaycı utanma duygusu; aynı zamanda hayvan-baştan çıkarıcılığı ile doludur (Freeman, 1998, s.15). Güleryüz insan yüzü ve bedeni ile hayvan yüzleri ve bedeni arasında bir biçim oluşturmaktadır. Onun için yüz, insanın iç güzelliğinin vücuda yansıması değildir. Daha çok varoluşuna dayanamayan bireyin mahkumiyetliklerinin yansımasıdır.

"Resimde çıplak veya az giyimli kadın figürü, kahverengi ve toprak sarısı üzerine kan rengi ince bir boya tabakası ile boyanmış bir zeminde düştüğü izlenimi veren bir pozda tuval üzerinde acaip bir açıyla uzanmıştır. Yüzü maskelidir ve ağızdan

dışarıya, yarı yenmiş bir yemek veya dilin şehvetli bir resmi gibi kağıt bir para (tuval yüzeyine kolajlanmış) sarkmaktadır" (Freeman, 1998, s.15). (Resim 27)



**Resim 27: Mehmet Güleryüz, Dansöz, 1967.**

Mehmet Güleryüz'ün resimleri anlatımcı, aynı zamanda toplumsal düzenin eleştirisine yöneliktir. Tuval yüzeyine uyguladığı teknik ve figürlerdeki deformasyonun boyutları gergin bir ortam yaratmaktadır.

Genel olarak Güleryüz'ün resimlerinde bir sinirlilik hali görülmektedir. Bu dönem resimleri; Manav 1966, Doğada Üç Kişi 1965, Dansör 1965, Tutku 1967, Sohbet 1968, Çadır Tiyatrosu 1968 ve 1970 tarihli Otobüs Biletçisi sayılabilir.

Mehmet Güleryüz'ün imgeleri büyülü bir hileyle ortaya çıkmışlar gibi bir gizemi taşımaktadırlar. Figürleri resim yüzeyinde herhangi bir yere yerleşmiş değillerdir, yönelimleri yüzeysiz ve devriktir, parçası oldukları gövdeyi biçimlendirirken raslantısal ve dolaçlamadırlar (Freeman, 1998, s.14).

Ele aldığı figürler insan başlı, fakat hayvana benzeyen bir yapıdadır. Güleryüz, çirkini resmederken izleyicide de bir "ürperti" yaratmaktadır (Çalıkoğlu, 2001a, s.7). Kahraman'a göre, resim itici olsa da, estetik bir oluşum sağlanabilmektedir. Çirkinin ve kötünün imgesel olarak resmedilmesi gerilimi arttırırken, haz da

uyandırabilmektedir. Sanatçı, içten gelen duygu durumlarını dışa vurmaktadır. Gösterilenin korkunçluğu sanatçının içten davranışıyla bütünleştiği taktirde izleyici ile bir bağ kurulabilir.

Birçok sosyal ve siyasal gönderilerde bulunarak kendisiyle bir hesaplaşma içerisine girmektedir. Toplumsal haksızlıklarda askeri darbelerde, politik arsızlıklarda kendi manifestosu ile çatışarak, çevresinde rastladığı kötülüğü, kötülüğün benzerini, aynısını, birey olarak kendi içinde arayıp ortaya çıkarmaktadır (Çalıkoğlu, 2001a, s.7).

"İktidarın, siyasetçilerin ve generallerin yerine geçen hayvanlar, başka nesnelerle kavuşarak ürkünç hale dönüşen figürler, abartılmış organlar, varoluşun baskısına dayanamayan bedenler... her biri gerçeğin dönüştürülmesiyle ortaya çıkan görünüşlerdir" (Çalıkoğlu, 2001a, s.8).

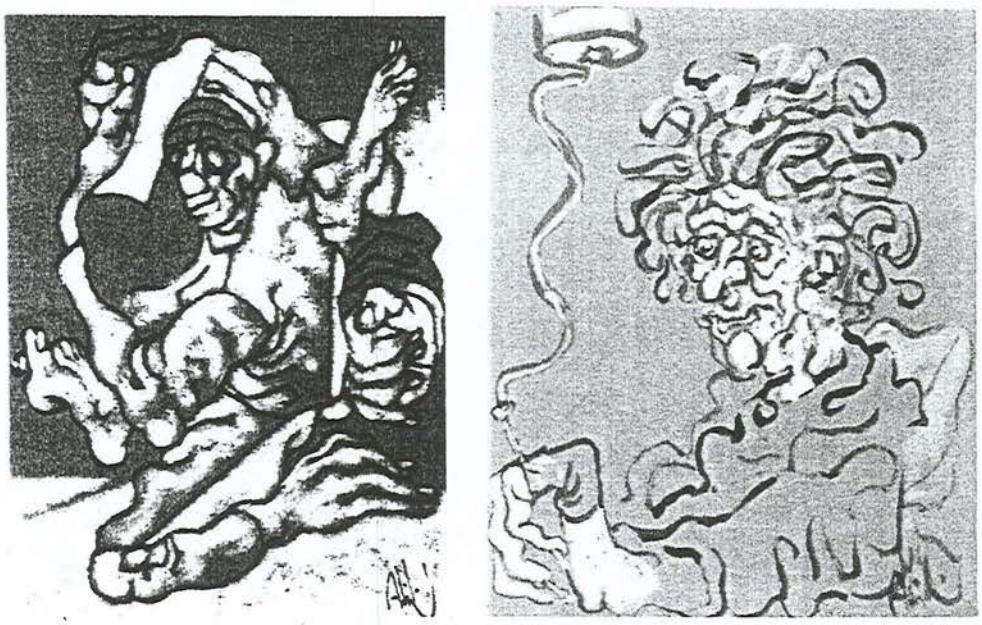
Özellikle 1965 tarihli "Dansör" isimli tablosu Güleryüz'ün 1965 imgesini yansıtması açısından önemlidir. Resimdeki figürün sallanan erkeklik organı ile ayakta durup kollarını kaldırması bu imgeyi yaratmaktadır. Cinselliği, gözüpekliği ve bir çeşit şeytani teşhirci olan bu yapayalnız uğursuz figür, izleyeni perçinleyerek, psikolojik olarak sanrıymışçasına dans etmekte ve alay ediyor gibi gözükmektedir (Freeman, 1998, s.14). (Resim 28)



**Resim 28: Mehmet Güleryüz, Dansör, 1965**

Sanatçıların ruhsal durumları ve bedenlerinde duydukları acı resimlerinde görsellik kazanmıştır. Abidin Dino'nun tekrarlayan hastalıkları ve yaşadığı ameliyatlar ruhunu ve bedenini sarsmış, "Acının Resimleri"ni yapmasına sebep olmuştur. 1967 yılındaki ameliyatında hastanede geçen günlerini bir tür "Hastane Günlüğü" denebilecek desenlerden ve renkli resimlerden oluşan yapıtlardan üretmiştir. Bu resimlerinde renkler silinmiş, beden çizgiyle eritilmiş, güçsüz bırakılmıştır. Aragon'un "acının rengi yoktur" sözünü hatırlamış ya da aksine sızlayan bir çizgi düğümünde, bitkin suratları, gemlenmiş bir hızı, insan boyunda bir lirizmi yakalayabilmiştir (Avcı, 2000, s.19).

Sanatçı mutluluğun resmini yapmamış ama "Acının Resimleri"yle bu acısını biraz olsun hafifletmiş ve indirebilmiştir. Abidin Dino Acının Resimlerini sağlığını yitirmesine karşı içindeki isyanın bir tepkimesi olarak görmüş olabilir. (Resim 29-30)



**Resim 29-30: Abidin Dino, Acının Resimleri, 1967**

Günümüz Türk resminde insan figürüne ağırlık veren anlayışın etkileri, soyut resmin en geçerli olduğu 1950'li yıllarda da varlığını sürdürmüştür. Bir dönem soyut resimle ilgilenen kimi sanatçılar 1960'dan sonra figüratif çalışmalara yönelmişlerdir.

Çağdaş Türk resmi batılı temellere dayanmakla birlikte zaman zaman ulusal veya yöresel eğilimlerin ilgi odağı olduğu çalışmalara da yer vermiştir. Kaynak olarak ülkenin koşulları, insanları, yaşamı ve bölgesel görüntüleri farklı yorumlarla ortaya çıkmıştır (Ersoy, 1998, s.78).

1970'lerden sonra sanatçılar daha çok bireysel çabalarla kendi arayışları doğrultusunda çalışmışlardır.

## 3. 1970-1980 YILLARI ARASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET

1960 sonrasında Türkiye'de yaşam siyasi bir nitelik kazanmıştır. 12 Mart 1971 Muhtırası ile ordu her alanda kendini hissettirmiş, koalisyon hükümetleri çığ gibi büyümüş ve 1961 Anayasasının kısıtlandığı dönemler başlamıştır. Muhtıra ile şiddet eylemlerinin somut örnekleri de görülmüştür. Bu dönemde, aralarında profesörlerin, yazarların, öğretmenlerin ve aydın kesiminden kabul edilen binlerce kişi gözaltına alınmıştır. Gözaltına alınanlarla ve tutuklananlara yapılan işlemler sonunda Türkiye'de yeni bir "işkence yazını" doğmuştur (Kongar, 1999, s.176).

Türkiye'yi çıkmaza sokan terörün her alanda kendini hissettirmesi, içinden çıkılmaz bir hal alması tüm toplumu direkt olarak etkilemiştir. Böyle bir buhranın yaşandığı Türkiye'nin içten içe yıkıma uğraması toplum bilinci taşıyan bireyleri, aydınları ve sanatçıları etkilemektedir.

Küçük yaşlarda resim yapmaya başlayan Bedri Baykam "68 Olayları"nı konu alan resmini 14 yaşında yapmıştır. 1957 yılında Ankara'da doğan Baykam'ın çocukluk ve gençlik yıllarında iyi bir eğitimden geçmesinde aydın ve üretken bir ailenin çocuğu olmasının rolü büyüktür. Baykam'ın çocukluk ve ilk gençlik

resimlerinde, günümüzdeki resimleri hazırlayan öğelerin saf ve yalın görüntüleriyle karşılaşılmaktadır. Doğal devinimlerdeki, koşan, el-kol sallayan-insan figürleri, toplumsal etkinlikleri gösteren kompozisyonlar ve yazı yazarmış gibi yaptığı desenler (Madra, 1999, s.34) söz konusudur. Baykam 1957'den 1987'ye kadar Fransa ve ABD'de bulunmuştur. Babasının etkin siyaset içinde olması onun bilgilenmesini ve olayları işlemesini sağlamıştır.

Tüm dünyanın şiddet gösterilerine sahne olduğu 68 olayları Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. Bedri Baykam "68 Olayları" isimli resmini çizgisel-desen üslubuyla ele almıştır. (Resim 31)



**Resim 31: Bedri Baykam, 68 Olayları, 1971.**

Konu itibariyle çizgilerde dramatik bir akıcılık söz konusudur. Dönemin çatışmalarını yansıtan resim anlatımcıdır. Çizgiler konunun anlatımcılık yönünü vurgularken, dış görünüşü gerçekçi bir tarzda ele almıştır. Resimde görülen toplum polisi bu günkü adıyla çevik kuvvet, beyaz miğferlidir. 1960-1970'li yıllarda toplum polisi adıyla anılmaktalar ve halk arasında "Furukolar" denmektedir. 68 Olayları

gençliğin trajedisinin yaşandığı bir dönemdir. Bedri Baykam bu trajediyi anlatımcı-çizgisel ve gerçekçi bir üslupla ele almıştır.

Sanatçıların siyasal görüşleri dönem dönem incelendiğinde Türk Sanatında ki toplumsal gerçekçi çalışmaların devrim niteliğine büründüğü görülmüştür. Şiddetin olumlanması, sanatçıları da rahatsız etmiştir. 1969 devalüasyonunun getirdiği fakirleşme, Kıbrıs Barış Harekatının getirdiği yokluklar, siyasi cinayetler, kutuplaşmış gençlerin birbiriyle sürekli çatışma halinde olması, çok sayıda gencin öldürüldüğü ve idam edildiği bu dönemin sonlarındaki askeri darbe (12 Eylül 1980) ile Türk sanatçılarının yapıtlarında hiciv, mizah ve eleştirel yaklaşımlar ağırlık kazanmıştır (Gürel, 1996, s.56).

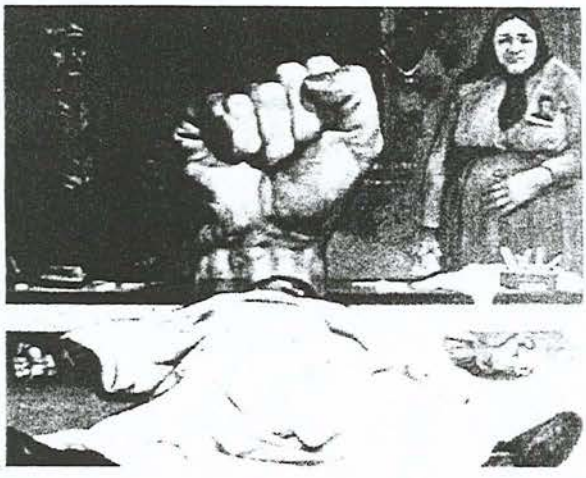
Seyit Bozdoğan 1967 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Tiyatro Dekoru Bölümü'nden mezun olmuştur. Devlet bursuyla 1969-1974 yılları arasında Berlin'e gitmiş burada resim eğitimi almıştır. Sanatçı Almanya'da faşizmi ve savaşı hedef alan protestoların etkisi altında kalarak politik sanata yönelmiştir. 1974 yılında Türkiye'ye dönmüş ve 1 Mayıs (1976), Büyük Burjuva Banyo'da (1977) isimli çalışmaları yapmıştır. İki resimde biçim ve yaklaşım bakımından Berlin'li sanatçıların yapıtlarıyla benzerlik taşımaktadır (Berksoy, 1998, s.130). (Resim 32)



**Resim 32: Seyit Bozdoğan, Büyük Burjuva Banyoda, 1977**

Banyo yapan burjuva, küvetin içerisinde ağzında piposu, güneş gözlükleriyle ve kahvesiyle tam bir banyo keyfi yaşamaktadır. Elinde tuttuğu gazeteden çok hoşnut gülmektedir. Arka fonda görülen; vurulan, ezilen, dönemin insanı burjuvayı hiç ilgilendirmemektedir. Burjuva kesimini simgeleyen kişiler, çalışan, üreten insanın nefretini kamçılayan ve gidişattan pek de rahatsız olmayarak, şiddeti olumlar bir şekilde resmedilmiştir.

Sanatçı o dönemi politize ederek işlemiştir. Bozdoğan'ın (1979) tarihli "Sınıfta Vurulan Öğrenci" isimli tablosu ise dönemin yaşanan işçi hareketini sergilemektedir. (Resim 33)



**Resim 33: Seyit Bozdoğan, Sınıfta Vurulan Öğrenci, 1979**

Yaşanan toplumsal olaylarla birlikte, dönemin şiddet gösterilerini sanatçı konu etmiştir. Bozdoğan'ın resimlerinin şiddeti yansıtmasının yanında slogan niteliği taşıdığı söylenebilir. Sanatçı, Meksikalı ressamların dışavurumcu büyük yüzeylere uyguladıkları sanattan etkilenmiş... fakat kendi resimlerinde aynı başarıyı gösterememiştir (Berksoy, 1988, s.130).

Bozdoğan 1985'den beri yaşadığı Almanya'nın Köln şehrinde Türk işçilerinin yaşadığı sorunları resmetmektedir. Bozdoğan'ın son dönem yapıtları farklı anlatımlara

sahiptir. Bunun sebebi sanatçıların dönem ve ortamlar arasındaki farklılıkların etkisi altında kalmalarıdır. Önceleri politik bir sanata yönelen bu sanatçılar "öğrencilik yıllarında şahit oldukları siyasi olayların etkisinde zamanla daha farklı arayışlar içine girmişlerdir" (Berksoy, 1998, s.131)

Yaşanan dönem itibariyle özellikle sosyalist gerçekçiliği yansıtan çalışmalar yapan Bozdoğan'dan sonra Nedret Sekban görülmektedir.

Nedret Sekban'ın "1 Mayıs 1977" isimli tablosu kanlı sonuçlanan 1 Mayıs işçi hareketinin resmidir. (Resim 34)



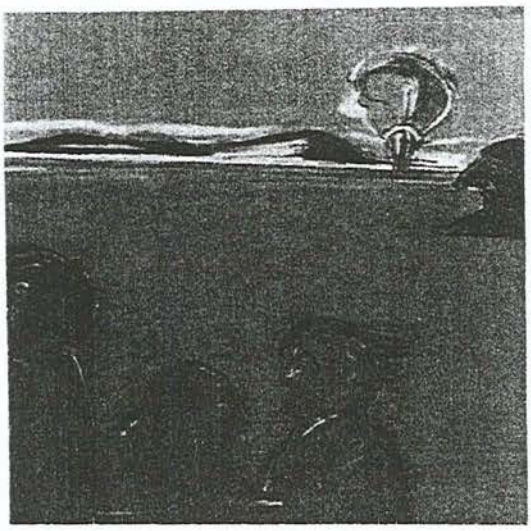
**Resim 34: Nedret Sekban, 1 Mayıs 1977, 1977**

Dönemin 1 Mayıs olaylarını yansıtan sanatçılar olmuştur. Bu sanatçılardan biri de Mustafa Ata'dır. Mustafa Ata, 1971'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Adnan Çoker atölyesinden mezun olmuştur. İnsanı yaşadığı çevreyle ilişkilendiren ve onun yaşadığı dramı resmeden bir sanatçıdır. Ata'nın resimleri uzay ve espas ilişkisi kurarken bu figürler ölümle sonsuzluk içinde kaybolup gitmektedir. Onun resimleri yaşamın en temel karşıtı üzerine kurulmuştur. Bu karşıtlık doğum ve ölümdür (Ersoy, 1998, s.73).

Mustafa Ata'nın resimlerinde dönem dönem farklılıklar görülmektedir. Bir dönem huzurlu, dingin yapıtlar ortaya koyarken, bir dönemde de hırçın, hareketli, coşkulu, şiddetli renk patlamaları görülen resimler yapmıştır (Beykal, 1995, s.50). Sanatçı kendi iç çelişkileri ve dışsal olayları algılarken, şiddetin görünen yanını değil, altında yatan sebepleri sorgulamaktadır. 1970 döneminde sakin, dingin ve dramatik bir etkiyle şiddeti, sembollere dönüştürerek, resimlerini kurgulamıştır. Konu, renk ve içerik olarak resimleri şiddete yansıtır. Konu itibariyle şiddetin yaşanmış gerçeğini duyumsayarak, içerikte imgeye dönüştürüp tabloyu kurgulamaktadır. Renk ve fırça sürüşleriyle sanatçı karşıtlıklar oluşturarak da şiddeti verebilmektedir.

1977 yılı sanatçının toplumsal içerikli resimlerinin başlangıcıdır. Toplumsal olaylar, kişisel yaşantısındaki etkilenmelerle birleşerek dışa yansımaktadır. Bu dönemde resimlerini dramatik ve sembolik bir anlatımla, figürlerini ıssız bir doğa içerisine yerleştirerek yalnızlaştırmaktadır (Beykal, 1995, s.56). Sanatçının resimlerinden bazıları; Aydınlığı Bulana Değin, Geliştirilememiş Beyinler, Günümüzün Yaşamından Bir Kesit, Memleketim, Abdi İpekçi'ye Saygı'dır.

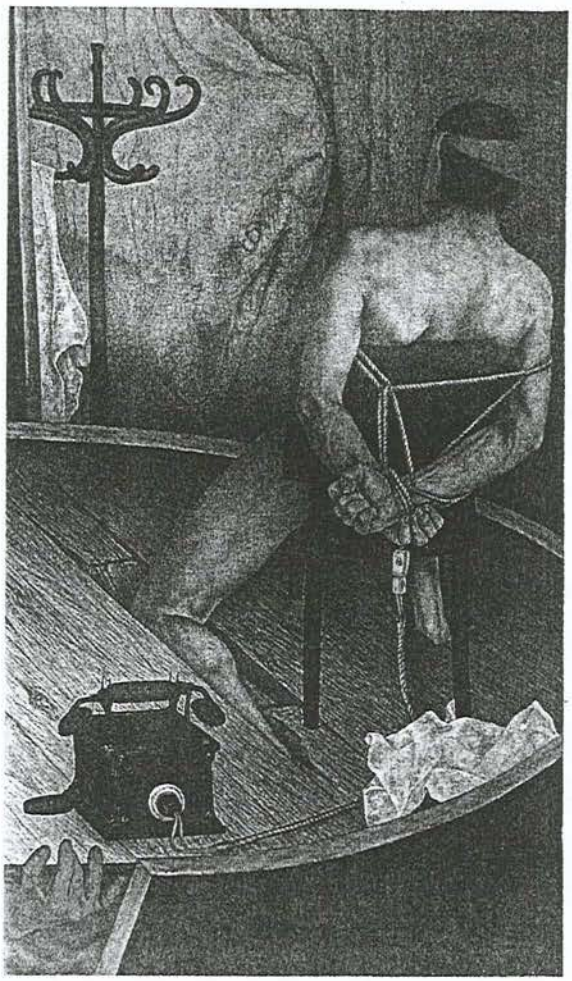
Sanatçının "Kızıl Toprak" isimli tablosu 1977'de Taksim'de 1 Mayıs gösterilerinin kana bulanmasıyla pek çok kişinin ölmesi ve öldürülmesine ağıt olarak gerçekleştirilmiştir. Ufuk çizgisinin yer ve göğü ayırdığı dar ve üst mekanda patlayan bombalar görülmektedir. Patlayan bombaların etkisiyle gökyüzü, fırtına öncesi sessizliği yaşıyormuş gibidir. Kırmızıya boyanmış geniş yeryüzü, kana bulanmış Taksim meydanını sembolize etmektedir. Altta kesik ve karmaşa halinde üçlü figür grubu yeralmaktadır (Beykal, 1995, s.60). Şiddeti temsil eden kırmızı renk bu resimde geniş bir alan kaplamıştır.(Resim 35)



**Resim 35: Mustafa Ata, Kızıl Toprak, 1977**

Sanatçı 1980 döneminde de toplumun gerçeklerine ışık tutan, ölümü ve yaşamı simgeleyen resimleriyle görülecektir.

Şiddetin diğer bir boyutu olan işkence sürekli sanatçıların resimlerine konu olmaktadır. İşkenceyi resimlerine konu eden bir diğer sanatçıda Aydın Ayan'dır. B.R.Eyüboğlu ve N.Günal atölyelerinde eğitim gören Aydın Ayan'ın 1978 tarihli "Elektrik İşkencesi" isimli tablosu 12 Mart Muhtırası sonrasında, siyasetin tırmanışa geçtiği sancılı bir dönemin ürünüdür. Aydın Ayan kendi resim anlayışını şöyle dile getirmektedir: "Hemen her resmimde konu olarak insanı ele alırım. Bu ele alış her zaman insanı resmetme biçiminde olmasa bile anlatılan gene insandır... Resimlerim bir şeyler anlatırlar... görünmeyeni de gösterme bağlamında... resimlerim gerçekle örtüşen düşüncenin geniş açılı olarak resmedilmesidir" (Berksoy, 1998, s.131). (Resim 36)



**Resim 36: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, 1978**

Elektrik işkencesi o dönemde sıkça gündeme gelmekte, öykülere, romanlara ve hatta güncel haberlere konu edilmektedir. Ayan'ın resminde işkence olgusu, fırçasında kazandığı anlatım gücünü sergilemektedir. İşkence söyleminin en çok gündeme geldiği 1970'li yılların ürünü olan resim, yarattığı sanatsal değer ve duygusal aktarım açısından önemlidir.

Resimde, tahta döner bir platform üzerindeki elleri arkadan bağlı olan adamın sırtı işkenceyi yapana ya da izleyiciye dönüktür. Adamın gözleri kırmızı bir bez parçasıyla bağlanmıştır. "Gözleri, renklerin anlamlarının irdelendiği dönemde ciddi sıkıntılar yaratan kırmızıyla kapatılmıştır" (Giray, 1999, s.94).

Platform üzerinde duran siyah renkli telefona bağlı kablolar, ellere kadar uzanmaktadır. Elektrik akımının verildiği gencin vücudunun tüm kaslarının şiddetli karşı koyuşu, direnişi ile kasılmasının yarattığı şiddetli gerilim görülmektedir. Sıkılan eller gibi, vücudun kasılan tüm kasları direnişin gücünü belirlemektedir. İşkenceye maruz kalan kişi tüm direnciyle kasılmaktadır ve bir ayağı bu direnç ile tahta platformu parçalamıştır. Resimde elektrik işkencesinin insanlığa yakışmayan bir biçimde yer altından yönlendirilen güçler tarafından yapıldığı anlatılmak istenmektedir. Resimdeki kırmızı lastik eldiven kirli işlerle uğraşan elleri simgelemektedir. Eldiven yavaşça platformun yüzeyine doğru uzanmakta ve bu noktada komut iletişiminin kurulduğu telefonla buluşmaktadır. Resimsel anlatımda telefon işkencenin zamanını, süresini ve dozunu belki de sonlandırılmasını belirleyerek korku ve umut simgesi olmuştur. Yerde bulunan havlunun kıvrımları, arka fondaki perdenin arkasında beliren yüzle hareketlilik kazanarak bütünleşmektedir. Benzer bir havlunun askıda aynı kan lekeleri ile asılı durması işkencenin boyutlarını göstermektedir (Giray, 1999, s.94).

İşkence olgusunu elektrik verilerek elleri arkadan bağlı figürle gerçekçi bir anlatımla ele alan Ayan'dan sonra, Mehmet Güleryüz işkenceyi General Serisi (1973) ile işlemiştir. Bireyin yaşantısının geleneksel otoriteden önde geldiğini düşünen Güleryüz'ün resim düzlemini üç boyutlu dünyaya uzanan bir düşünce ve eylem yelpazesi oluşturmaktadır. Güleryüz tüm çalışmalarında nesnelere, canlılara ve figüre belirgin sorumluluklar yükleyerek sembolik bir yaklaşım içerisine girmektedir (Çalıkoğlu, 2001a, s.17). Mehmet Güleryüz 1970 ve 1974 yılları arasında burslu olarak Paris'e gitmiştir. Güleryüz'ün Paris yaşantısı onu Türk sosyo-kültürel gruplaşmasıyla ve ulusal politik varlığıyla, ilişkisinin farkındalığını arttıran durum ve koşullarla karşı karşıya bırakmıştır. 1971 yılında Türkiye'de meydana gelen 12 Mart darbesi ve Paris yaşantısının çalkantılı ortamı sanatçının, üslubunu belirleyen kaygıların yansımasıdır.

Güleryüz, sanatçının gelişen olayları izleyen, çözümleme ve eleştirme pratiğiyle biçimlendirilmiş bir felsefesi ve inancı olması gerektiğini düşünmektedir (Freeman, 1998, s.17).

Güleryüz'ün General Serisi'nden olan "Operasyon"da (1973) sanatçı malzeme olarak kağıt hamuru kullanmıştır. (Resim 37) Resim üzerine kasap önlüğü giymiş kişinin ameliyat masasına yatırmış olduğu erkek figürüne yaptığı işkenceyi anlatmaktadır. İri bedeniyle işkenceci masaya yatırdığı figürün kemiklerini ayıklamış ve ete dönüşen bedenin başında, mekanla birlikte gösterilmiştir.

> "Duvarları yosun tutmuş karanlık bir mahzen ya da yönetimsel kararların alındığı bir makam odası... Her iki durumda da uyum sağlanabilecek belirsiz bir mekân söz konusudur. Ayrıca yüzü aleni bir basbayağılık ve oburluk taşıyan ve yaptığı işi rutin bir eyleme dönüştüren işkenceci ile kendisine yapılan cerrahi operasyondan geriye kalan bedeniyle mağdur arasında hacimsel olarak gizli bir uzlaşma vardır. Bu uzlaşma aynı zamanda fazla rahat, sorunsuz ve süsleyici hale gelmiş olan figür heykeline karşı da bir tepki taşımaktadır. Mehmet Güleryüz'ün "İşkenceci"si politik bir karşı çıkış olarak nitelendirildiğinde tahrik edici bir kimliğe bürünmektedir. Canan Beykal'a göre; Güleryüz'ün "Generaller" serisi 12 Mart 1971 askeri darbesinin kınanmasını da simgelemektedir" (Çalıkoğlu, 2001a, s.18).



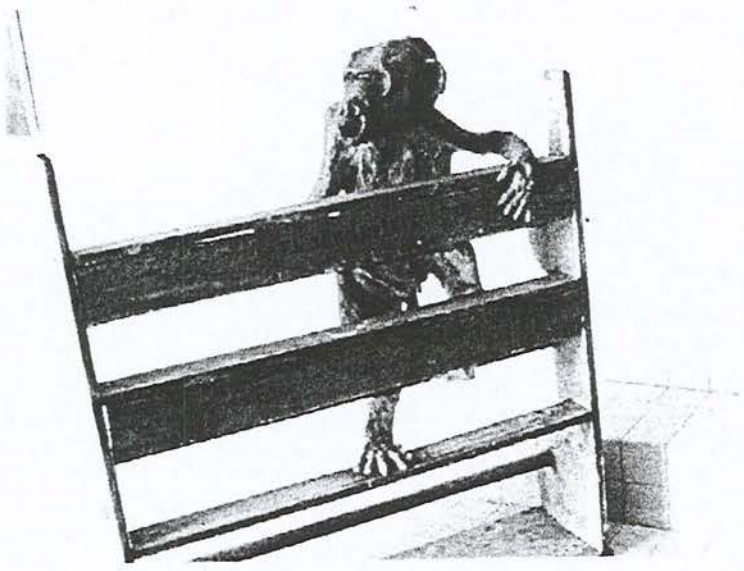
**Resim 37: Mehmet Güleryüz, General Serisi, Operasyon, 1973**

Güleryüz'ün "Maymun" insan karışımı Generalleri, (Resim 38-39) dönemin Başbakanı Messmer ve İçişleri Bakanı Marcell'in küstah bakışları, işkence gören erkek figür, arkasından ne çıkacağını bilmediği kapıyı açmakta tedirgin bir politikacı,

kukla Lenin'i bir top üzerinde gezdiren kapitalist... Hepsi de yüz ve bedenlerinde karşılık bulan ruhsal karanlıklarını, gerilimli bir ekspresyonla dışavuran kahramanlardır (Çalıkoğlu, 2001a, s.19). Yönetimde söz sahibi olan kişilikler, Güleryüz'ün eserlerinde çarpıtılarak işlenmiş, sanatçı bu kişilere duyduğu öfkeyi ve şiddeti biçimlerini bozarak vermiştir.



**Resim 38: Mehmet Güleryüz, Sıkıştırılmış Maymun, 1974**



**Resim 39: Mehmet Güleryüz, Tırmanan Maymun, 1977**

Neşe Erdok Türk Resim Sanatının figüratif, gerçekçi, dışavurumcu ve çevremizde gördüğümüz sıradan insanların beklentilerini, çelişkilerini, yalnızlıklarını ve hastalıkları biçimsel anlatımı ile ele alan (Ersoy, 1998, s.88) bir sanatçıdır. Figürlerinde abartı ve deformasyon söz konusudur. Bakanın dikkatini çekmesi sağlanmaktadır. "Erdok resimlerinde izleyenleri acı, hasta, mutsuz bakan, küstah yüzlerle karşı karşıya getirerek onların bilinçlenmelerini ve kendi eleştirilerini yapmalarını amaçlamaktadır" (Berksoy, 1998, s.132). Eserlerinden bazıları, Gece Vapuru (1990), Ayakkabı Boyacısı (1979), Isınanlar (1981), Disiplin ve Ceza (1985)'dır.

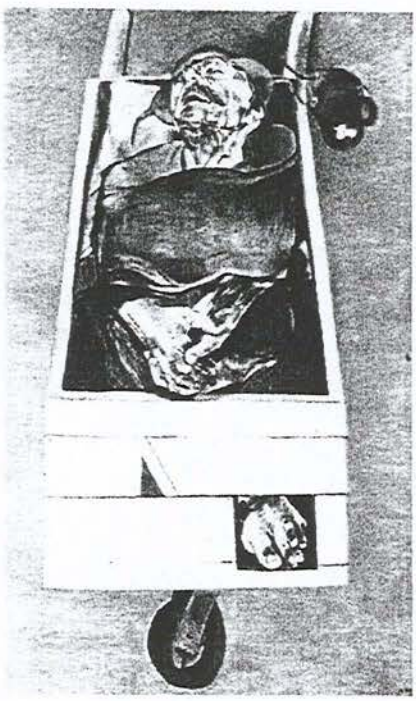
Günlük yaşam içerisinde acı çeken, ölüm ile bitkisel yaşam arasında can çekişen figürleri tabuttan farksız araçlarda ele alan Erdok Saltanat dizisini 1977 yılında işlemiştir. (Resim 40)



**Resim 40: Neşe Erdok, Saltanat, 1977**

El arabasında birbirine karışmış iki figür soyutlamayla ele alınmıştır. Gösterilen sahnenin neye gönderme yaptığı bilinmemektedir. Gösterilen ortadadır ve görünmeyen gizli güç izleyenin düşüncesinde anlam bulmaktadır (Ergüven, 1997a, s.24).

Yaşamın içerisinde yerlerini bulamayan bu figürler, yitirilen yaşamın anlamını sorgulamamızı sağlamaktadır. İnsan değerini yitirmektedir bu resimlerde. Ayaklardaki ve el arabasındaki beyaz renk ruhani bir ölümü vurgular gibidir. Beden parçaları fonla kaybedilmiştir. Portrelerdeki ifadeler acı çeken insanın görünen yanını verirken, acı çekmelerine neden olan görünmeyeni sorgulama imkanı sağlamaktadır. İnsan benliğinin sınırlarını zorlamakla birlikte saltanat dizisi, yaşamın içindeki diğer yaşamların aranmasını ve neden sorusunun sorulmasını olanaklı kılmaktadır. Mavi ve beyaz renklerin kullanılması bir sonsuzluk ve ölüm duygusu yaratıyor gibidir. Yaşam tüm gerçekliği ile görünür kılınmaktadır. Neşe Erdok'un bir diğer Saltanat Serisinden olan "Dilenci" adlı yapıtı sanatçının kendine özgü dünyası ile resim diline ilişkin ipuçları vermektedir. (Resim 41)



**Resim 41: Neşe Erdok, Saltanat Serisinden "Dilenci", 1977**

Ergüven'e göre "Resmi tam ortadan ve diklemesine bölen figürdeki el, ayak ve yüz gibi üç temel ayrıntı başlangıçta kendilerini önceleyen bir bütüne göre tasarlanmış olmalarına karşın, uygulamada tersine dönüştür bu" (Ergüven, 1997a, s.24). Her iki saltanat resminde imgeselde tabut niteliği taşıyan biçimler yaşamsal kaygıların ve acıların göstergeleri gibidirler. Çaresiz sokakta yaşamak zorunda kalan insanın tercih etmediği sosyal şiddetin yaşandığı bir durumdur bu. Yaşamak ve ölüm aynı kavramlardır onlar için. Buna göre sanat yapıtı ve izleyici arasında kurulan bağ ile duygu bütünlüğüne gidilmektedir. Sokakta yaşamanın zorluğunu gören izleyicinin düşüncesinin gelişmesi ile duygu dünyası da gelişecektir.

Sanatçı alıcıya ulaşarak ortak bir dil bulma arzusu içerisindedir. Çağlar boyunca iyilik-kötülük üstüne düşünceler üretilmiş, kötülük olmadan güzelliğe ulaşılamayacağı saptanmıştır. Şiddetin estetize edilmesi, çağdaş insanın kendini bulma sürecinde sanatsal yaratının önemini ortaya koymaktadır. Sanatçının birey olarak haksızlıklar ve yanlış uygulamalar karşısında sesini yükseltmesi, onun aydın olma sorumluluğunun bir göstergesidir. Neşe Erdok, sanatçı sorumluluğunun bilincinde, toplumuna karşı kaygılı, aydın bir kimlik olarak duyarlılıkla eserlerini ortaya koymaktadır.

## 4. 1980 YILINDAN GÜNÜMÜZE KADAR OLAN SÜREÇ İÇERİSİNDE TÜRK RESİM SANATINDA ŞİDDET

1980'li yıllara gelindiğinde, Türkiye'de artık bir sanat piyasasının oluştuğunu söylemek mümkündür. Özel galerilerin açılmış olması, sanat eğitimi veren kurumların yaygınlaşması ve düzenlenen bianellerle sanat ortamı bir hareketlilik kazanmıştır.

Bu yıllar Türk sanatında bilimsel araştırmalarında başlangıç yılı olmuştur. Sanat tarihçileri resim sanatı tarihine ilişkin incelemelerde bulunarak bir gelişim çizgisi yakalamışlardır. Türk resminin geçmişi ve geleceği irdelenmeye başlanmıştır. Geçmişi olmayanın geleceğininde olamayacağı savı gündeme gelmiştir. Bununla birlikte genç

kuşak sanatçıları Türk resim sanatının özgün eserlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Sanatçılar sanat üretimleri karşısında yaşamlarını kazanma şansını yakalamış ve ilk kez profesyonel sanatçı olarak isimlerini duyurmuşlardır. Kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle sanatçılar evrensel değerlerin kaynaklarına ulaşmışlardır. Sanat etkinliklerini kitaplar, televizyonlar, dergiler, bilgisayarın sağladığı internet olanakları ile dünyaya açılabilme şansını yakalamışlardır.

Bu gelişmelerin yanısıra Türkiye'de hızla gelişen kitle iletişim araçları, lüks tüketim mallarının Türkiye'ye gelmesi, birçok malın kolay alınıp satılmasına ve tüketilmesine yol açmıştır. Kitle iletişim araçlarıyla Amerikan yaşam tarzının tüketim ideolojisinin yaygınlaştığı ve uygulanan ekonomik politikalarla halkın tüketime özendirildiği görülmektedir.

1980'li yıllarda Türkiye'nin yaşadığı bunalımlı kanlı terör olayları, her on yılda bir karşılaştığı darbeler, yürütülen yanlış politikalar sıcak şiddet ortamı yaratmıştır. Günümüzde de soğuk şiddetin bireyleri içten içe etkisi altına aldığı bir sürece girilmiştir. Yavuz Tanyeli; sıcak savaşı insanı yaralaması, yok etmesi yıkımlarla sonuçlanması ve görünen yanı ile sıcak şiddete benzetmiştir. Soğuk savaşı da görünmeyen içten içe pazarlıkların yapıldığı soğuk şiddet olarak belirtmiştir.*

Gelişen teknoloji ve zengin olma tutkusu insanlarda bir duyarsızlaşma yaratmış; bu duyarsızlaşma yaşamın her alanına yansımıştır. Yeni ve başka bir yaşama duyulan ilgi beraberinde popüler kültürü getirmiştir. Popüler olan, gelip geçici, kalıcılığı olmayan kolay tüketilen ve insanın duygusal ve düşünsel yapısına katkıda bulunmayan tüm olguları içermektedir. "Popüler kültür; reel yaşamın yerine başka türlü bir yaşam alabileceğini düşünmenin yollarını tıkamakta, bu kırgınlıkları hafifletmekte var olanı benimsemenin acısını, utancını hafifletmektedir" (Oktay, 1997, s.31).

Bir benzetmeye gidilecek olursa, 1980'lere kadar Türkiye'de sıcak şiddet sürerken, 1980'den sonra soğuk şiddetin görünmeyen yanının insan hayatına ve

*Sanatçıyla 16 Ağustos 2001 tarihinde yüzyüze yapılan görüşmeden derlenmiştir.

duygularına nüfuz ettiği görülmektedir. Eğlence ve hoşa giden tüketilmeye başlanmıştır. Yaşamın gerçeklerinden kaçınma ilgilerin farklı yönlere çekilmesi, kitleleri yanıltmaktadır. Toplum ve sanatçılar artık birşeye karşı tepki gösteremez olmuştur. Çünkü popüler kültür getirisi düşünme ve sorgulama yetisinden uzaklaşıp, kolay olanı yeğlemektir. Böylece sanatta da artık kolay tüketilen halkın eğlence anlayışına hizmet eden yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Sanat piyasaya hizmet eder duruma gelmiştir."Bugün resim sanatının içinde bulunduğu bu karmaşık durum aynı zamanda onun yozlaşmasının da sebebi olmaktadır" (Ersoy, 1998, s.31).

Türk sanat piyasasının canlanması nitelik yönünden iyi eserler üretildiği anlamına gelmemelidir. Bu noktada her alana sızmış olan popüler kültürün ikonolojik yönü üzerinde de durmak yerinde olacaktır. "Yunanca etken sözcüğünden gelen ikon, insanın eleştirisiz ve tartışmasız kabul ettiği, bağlandığı ve saygı duyduğu nesne anlamına"(Oktay, 1997, s.31) gelmektedir. İkon'lara bu anlamları yükleyen insanın kendisidir. İnsanların toplumsal konumları, İkon'lara yüklenen anlamına ilişkin verilerde bulunmaktadır. Tüketim ideolojisinin bulunduğu toplumlarda ikonlar üretilmekte ve bunlar satılmaktadır. Toplumsal yaşam biçiminin kısırlaştığı, sanatın bir meta haline geldiği ülkemizde ister alıcı ister sanatçı açısından bakılsın kolay-hoşa giden ve bakanı rahatsız etmeyecek gerçeklerden uzak çalışmalar alınıp satılmakta ve tüketilmektedir. Buna göre; hoşa gidenin alınıp tüketilmesi bağlamında, Türk resim sanatında ikon ideolojisine gönderme yapılabilir.

Schiller "Kolay anlaşılan rahatlama veren yapıtları seven tüketicileri onlar bu bayağı sanatın içinde hoş bir tepki bulurlar ve eşit olmadıkları güzelliği keşfetmek için güç harcamayı istemezler" (Oktay, 1997, s.17) diyerek tepkisini ortaya koymaktadır.

Jean Baudrillard'ın bir sözü Türkiye'deki kültürel ve sanatsal 1980 sonrası dönemine işaret etmektedir. "Bizim tanık olduğumuz şey, ticaretin maddi kuralların ötesinde reklamlar medya ve görüntüler aracılığıyla her şeyin bir gösterge sanayine

dönüşmüş olmasıdır. En marjinal veya en sıradan veya en müstehcen şey bile estetikleşiyor, kültürleşiyor, müzikal bir hal alıyor" (Çalıkoğlu, 1999, s.5).

Tüm bu yanılsamalara rağmen kendi üslubundan, sanatçı kimliğinden birşey yitirmeyen, topluma karşı sorumlu Türk Sanatçıları'nın olduğu bir gerçektir.

1980 sonrasında Türk sanatında şiddet ve saldırganlık içeren yapıtlar irdelenirken, sanatçıların toplumun sosyal gerçekçilik ilkesinden uzaklaşmadıkları, işkenceyle birlikte cinsellikte şiddet ve sanatçının iç çatışmaları sonucu dışavurumcu bir tavırla ele aldığı eserlerde görülecektir.

1980 sanatı incelenirken dönemin sosyal şiddet gerçeğini toplumsal yönden ele alan sanatçı Kasım Koçak'tır. Akademi de Neşet Günal'ın öğrencisi olan Kasım Koçak, Özdemir Altan'ın atölyesinden mezun olmuştur. Koçak'ın resimlerinde dönemlere göre farklı üsluplar görülmüştür. Akademiyi bitirme ödevi olarak madencileri ve madenciliği işlemiştir. Kozlu'da işçilerle birlikte ocağa inmiş ve buradan edindiği izlenimleri, bir dizi yapıtla ortaya koymuştur. 1980'li yıllarda sanatçı doğup büyüdüğü şehirler olan Tokat ve Sivas'taki Anadolu insanının resimlerini yapmıştır. Bu dönem resimlerine örnek "Bozkırın Dilsizleri, Asılı Fidan" verilebilir. Bu resimler Anadolu insanının sevinç ve üzüntülerini yansıtmaktadır. Sanatçının "Ölü Kuşlar" dizisi erdemsizlik ve iyi eğilimlerin ölümü gibi simgesel anlamlar içermektedir (Berksoy, 1998, s.136).

Sanatçının portreleri, ele aldığı konularla uyum içerisindedir. 1980'li yılların ortalarına doğru sanatçı resimlerinde mizaha ve alaya yer vermeye başlamıştır. Bu dönem resimlerinden bazıları şunlardır. Muzur Keçiler, Kuşsuz Yem Satıcısı, Köstekli At, Direksiyonlu Deliler, Maymun Padişahlar'dır. 1989 sonrasına ait resimleri; Dev Aynasında Cüceler, Mal Pazarı, Maymun Eksperler, Tarlabaşı Yıkımları gibi yapıtlar isimlerinin de ele verdiği, eleştirel bir yaklaşımın ürünleridir.. Sanatçı bu resimlerde

karakter tipine göre, insan ve hayvan fizyonomisi arasında (Berksoy, 1998, s.137) ilişki kurmaktadır.

Sanatçı "Abdurrahman Çelebiler" dizisinde (1988) kendini her konuda bilgili göstermeye çalışan insan tiplemelerini ele alarak, portreleri eleştirel bir tarzda keçi kafası olarak işlemiştir. Resimde bu kesime karşı bir alaycılık ve mizahi duygu işlenmiştir. Sanatçının mizahi ve alaylı bir şekilde ele aldığı bu figürler topluma şiddet uygulayanlar olabilir. Bu tiplemeler kendi düşüncelerini karşı tarafa kabul ettirmeye çalışan şüpheli kişilere benzemektedirler. İnandıkları tek görüş, kendi doğruları gibidir. Bu tür durumlarda kişilerin duygu ve düşüncelerine bir saldırıdan söz edilebilir. Toplum adına karar veren inatçı kimselerdir bunlar. (Resim 42)



**Resim 42: Kasım Koçak, Abdurrahman Çelebiler, 1988**

Sanatçının bir diğer şiddet içeren resmi de "Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim" (1996) isimli çalışmasıdır. (Resim 43)

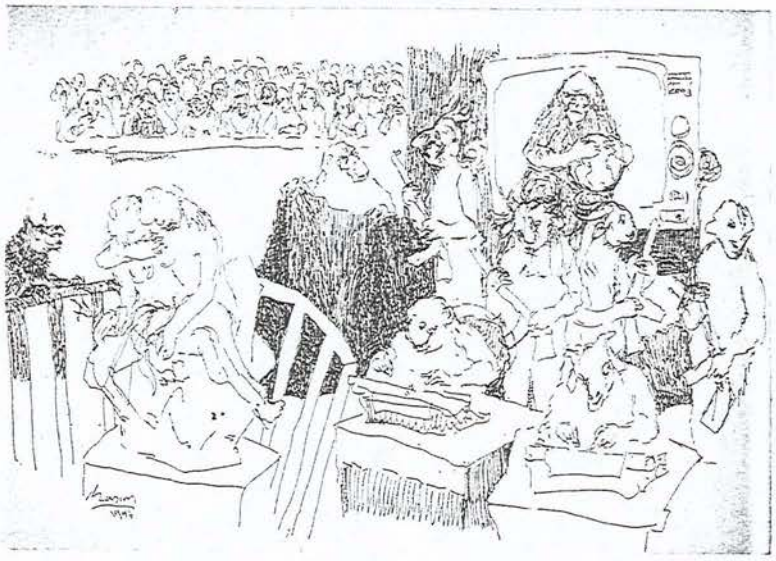


**Resim 43: Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim, 1996**

Toplumsal açıdan da çalkantılı bir döneme işaret eden bu resim adeta çağın bir imgesi gibi durmaktadır. Bir taşın üzerinde duran kör deli, izleyiciye doğru salladığı gömlek kollarıyla, hem tehdit eden kişi, hem de kurban konumundadır. "Nasıl Grünewald'ın Isenheim sunağında yer alan "Çarmıha Gerilme" konulu resmi olasılıkla din savaşlarının insanlık üzerinde açtığı yaralara dikkat çekiyorsa, bu resim de hem düzenleniş hem de konu itibariyle toplumun içinde bulunduğu açmazların çarpıcı bir ifadesidir" (Berksoy, 1998, s.137).

Resimdeki figür görmemesine ve deli olmasına rağmen, olumsuzluğun farkına varmış alay ediyor gibidir. İnsanları delirtecek bir oluşumun varlığı açıktır. Sanatçı görünen gerçeğin, arkasına gizlenmiş görünmeyeni izleyicinin görmesini sağlayarak, toplumun içinde bulunduğu kör şiddeti, gören gözlere iletmek istemektedir. Bilindiği gibi bakmakla görmek arasında fark vardır. Görmek dikkat gerektirdiği gibi, olayların üzerine eğilmenin gerekli olduğunun bilincine varılmasını da sağlamaktadır. Sanki resimdeki karanlık gölgeler kötülüğün geleceğini bildirmektedir.

Kasım Koçak'ın 1996 tarihli çizimi yine bu dönemin gidişatından rahatsız olduğunu gösteren, eleştirel bir yapıttır. Figürlerde, maymun ve keçi portreleri görülmektedir. Resimde görülen mahkeme salonu, kişileri eleştirken alay da etmektedir. Mahkeme şenlik havasında geçiyor gibi, kimse kimseyle ilgilenmemekte ve herkes yaptığı işten zevk duymaktadır. Resimde arka fonda görülen jüri üyeleri simgesel olarak toplum bireylerini yansıtmaktadır. Ortada bir olumsuzluk vardır ve bu olumsuzluğu giderecek, şiddeti önleyecek birşeyler yapılmalıdır. (Resim 44)



**Resim 44: Kasım Koçak, Çizim, 1996**

Kasım Koçak ele aldığı konularda düzeni ve toplumu eleştirirken, belki de diğer yandan da saldırgan güçleri de engellemeyi ister.

Şiddeti bir diğer yönüyle ele alan sanatçı Özer Kabaş, deniz temasını işlerken, denizin sakin ve durgun havasını her an coşup, kabararak, insanı içine alacak bir yaklaşımla irdelemektedir. Burada insan gerçeğini, dışavurumcu bir yaklaşımla, doğa ile ele almıştır. Sanatçı resimlerinde ele aldığı konularla güncel yaşama doğrudan gönderme yapmamakta, altındaki gerçeği göstermek istemektedir. Kabaş'ın "Adak Balığı" (1992) isimli tablosu, kabaran coşkun denizin anlatımıyla fırtınalı bir atmosferin ifade edildiği bir yaklaşımı sergilemektedir. Resimdeki ritm, hareketlilik

izleyicide gerilim yaratmaktadır. Erkek ve köpek figürünün bedendeki kasılmaları ve portrelerindeki ifadeler şiddet ve saldırganlığı anlatmaktadır. Renklerin mavi ve sarı tonlarıyla ele alınması atmosferde bir karanlık hissi yaratmaktadır. Böylece renk gerilime hizmet etmektedir. (Resim 45)



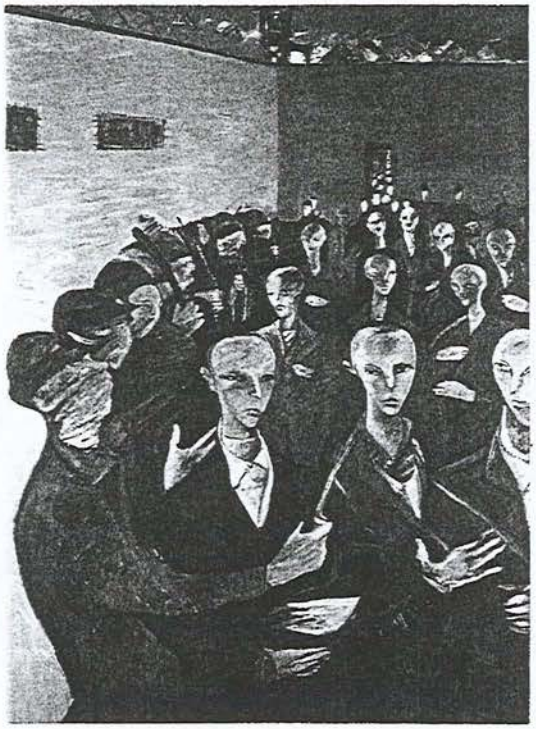
**Resim 45: Özer Kabaş, Adak Balığı, 1992**

Özer Kabaş, 1962-76 yıllarında eleştirel resim yaparken 1976'dan sonra deniz adamlarının yaşam savaşımına yer veren dramatik boyutlara varan ve mitolojik çağrışımlar yapan simgesel bir yolla resimlerini anlatmaktadır (Berksoy, 1998, s.134).

1943 yılında doğan Cihat Aral, 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Neşet Günal atölyesinden mezun olmuştur. 1970'li yıllarda kent insanlarını, çocuk bahçelerinin neşe ve canlılık havasını yaşamı olumlamaya yönelik yaklaşımıyla irdeleyen... Cihat Aral, 1970 ve 1974 yıllarında Paris'te uzmanlık eğitimi görmüş, bu dönemde resimleri daha düşsel ve renkli bir görünüm kazandıktan sonra giderek buruklaşmaya başlamıştır. Yine bu dönemde tuval yüzeyini kaplayan figürlerde dramatik unsurlar belirginleşmiş... koyu biçimlerin çevrelediği acı çeken insan yüzleri, kasılmış eller, çökmüş omuzlar, bükülmüş dizler gibi vurgusal ögeler

çalkantılı bir toplumsal hareketliliğin yaşandığı 1970'ler ortamını özetleyen biçimsel amblemlere dönüşmüştür (İskender, 1993, s.5).

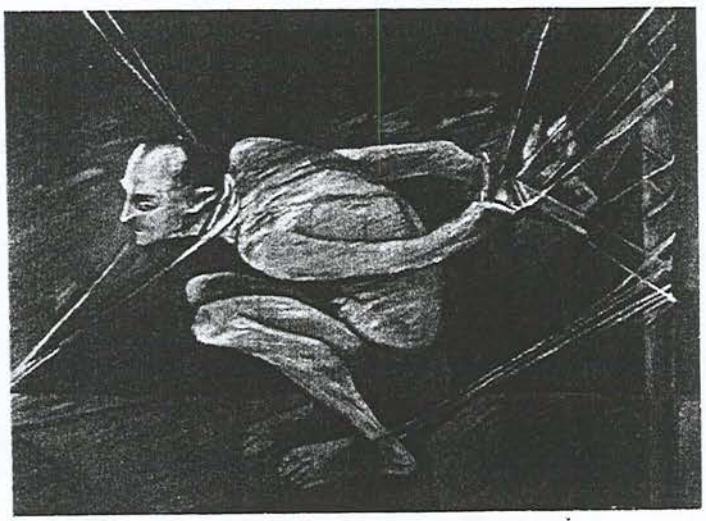
1980 sonrasında Cihat Aral; Türk resim sanatında işkence olgusunu, acı çeken, ezilen, insanı içeren ve kapsayan şiddeti yansıtmasıyla görülmektedir. Cihat Aral'ın, Hücrede, Askıda, Koğuşta, Zinciri Bekleyiş, ve Yıkım isimli resimleri işkence olgusunu yansıtmaktadır. İşkencede Abidin Dino'da görüldüğü üzere insan bedenine ve duygularına bir şiddet uygulanmaktadır. (Resim 46)



**Resim 46: Cihat Aral, Yıkım II, 1989-1990**

Resimde yaşanmış olaylar bütün acısıyla sergilenmektedir. "Dış gerçeklikler, yaşantılar, gözlemler sanatsal imgelere dönüşmektedir bu resimlerde" (Aksın, 1993, s.6). Ellerinde işkence aletleriyle yüzleri belirsiz kişiler bir grup mahkumu çevrelemiştir. Figürler dış görünüşleriyle imgelere dönüşürken gerçeği yansıtmayı amaçlamamakta, insanın yaşadığı dramın altındaki şiddet gerçeğini vurgulamaktadır. Mahkumların yüz ve kıyafetlerindeki mavi renk mekanla ilişkilendirilerek verilmiştir.

Hücre serisinde elleri ve boynundan bağlanmış adam resimleriyle karşılaşılmaktadır. İşkence teması, hücrede kapatılma ve bağlanmayla işlenmiştir. Figürler çıplaktır ve bu çıplaklık da işkencenin bir diğer yüzüdür. Ressamların ele aldığı işkence olgusu, çıplak bedenlere uygulanmaktadır. (Resim 47) Sanatçının işlediği hapishane olgusu yaşanmış tecrübelerden yola çıkılarak kapatılmayla gelen şiddeti anlatmaktadır. Sanatçı binlerce yıldır var olan insan tragedyasını ele almaktadır. Aral bunu, resmin yapısal elemanlarından ödün vermeden, şiddeti; baskıyla çökertilmiş ve içe kapanan figürlerle yansıtmıştır. Resimlerinde hüznün simgesi olan mavi ve şiddeti temsil eden kırmızıyı kullanmaktadır. Aral resimlerinde insanların hapishanede uğramış oldukları, fiziksel ve ruhsal çöküntüyü yansıtarak, işkence ve şiddeti dışavurumcu bir anlatımla ele almıştır (Berksoy, 1998, s.132).



**Resim 47: Cihat Aral, Hücrede I, 1991**

Cihat Aral'ın resimleri, bakan kişinin içini acılarla doldururken, izleyicinin düşünme etkinliğinde bulunmasını da sağlamaktadır. Sanat yapıtı izleyicide haz yaratmalıdır. Buna göre; duyum, duygu ve düşünce, hazzı belirleyen ögelerdir. Sanat yapıtının üzerinde düşünme etkinliği gerçekleşirken, duygusal bir bütünlük de sağlanır.

Cihat Aral, duygu, düşünce ve çelişkileri açığa çıkarırken, izleyicide haz da uyandırabilmektedir. Sanatçının resimleri protesto niteliği taşımaktadır. Bu protesto "bir daha hiçbir zaman böyle olmasın" (Aksın, 1993, s.7) diye düşünülmesi anlamındadır. Cihat Aral şiddeti, gerçekliği ile ortaya koyarken, olumsuzluğu olumluluğa yöneltmektedir.

İnsanın iç dünyasını ele alan, yaşadığı çevreyle ilişkilendiren ve işkence temasını işleyen bir diğer ressam Neşe Erdok'tur. Sanatçı 1985, 1987 ve 1993 yıllarında "Disiplin ve Ceza' konulu resimler yapmıştır. Disiplin ve ceza insana uygulanan bir diğer şiddet ve işkence biçimidir. Saçı kesen kişi insana disiplin uygulamak ve ceza vermeyi amaçlarken, saçı kesilen insanın duygularına ve kimliğine bir şiddet uygulanmaktadır (Resim 48-49).



**Resim 48: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, 1985**



**Resim 49: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, 1987**

Sanatçının kullandığı renkler ele alındığında sarı, çok imkanlılığından dolayı, açılıp beyaza yaklaşması ya da koyulup kırmızıya, yeşile dönüşmesinden dolayı şiddeti ifade etmektedir. Ayrıca sarı şiddeti yansıtmasının yanında masumiyeti ve saflığıda yansıtmaktadır. Siyah renge yaklaşan koyu kahverengi ölüm ve kötülüğü simgelerken, beyaz ve sarıyla oluşturduğu karşıtlık görülmektedir. Sanatçının görüşüne göre; bu resimler karamsarlığı yansıtsa da, iyimserliklerini korumaktadırlar. Sanatçının hayata bakışındaki karamsarlık, yaşama sevincini ortadan kaldırmamakla birlikte, umudunu sürekli canlı tutmasını da sağlamaktadır.

Saç kesmede görülen eller, sinsice tuvalde rol almaktadır. Beden resmedilmemiştir, çünkü eller yeterince tehditkar ve ürküntücü durmaktadır. Makas işlevini yerine getirirken gelebilecek bir tehlikeye işaret ediyor olabilir.

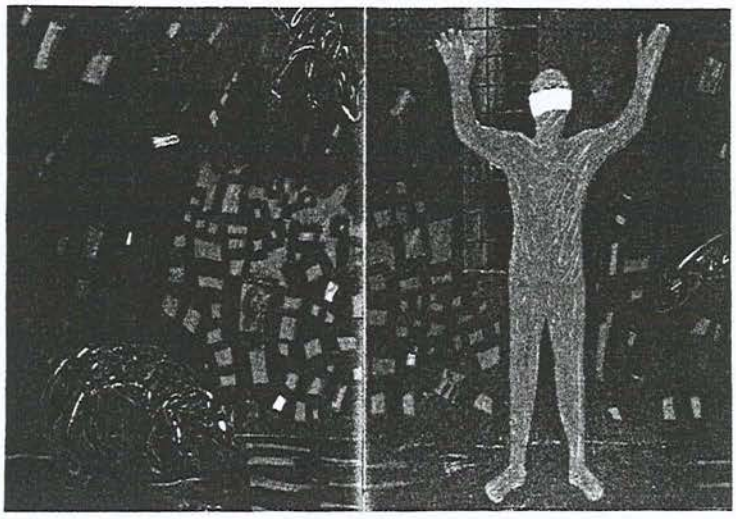
Çağlar boyunca insana yapılan işkenceleri ele alan çalışmalar görülmektedir.

Dışsal olayların içselliğe dönüştürülmesi, insana yapılan zulümler ve çektiği acılar karşısında sanatçılar tavır almaktadırlar. Türkiye'de 12 Eylül döneminde çeşitli nedenlerle 700 bin dolayında insan işkenceye maruz kalmıştır. Ölümler, sakatlanmalar, idam edilmeler ile işkenceler sonuçlanmıştır. Bu baskı ve acılar karşısında sanatçıların duyarsız kalması düşünülemez. İbrahim Çiftçioğlu tarihine tanıklık eden bir sanatçıdır. Resimlerinde vurgulamak istediği, unutulanların, figürleriyle unutulmamasının gerektiğini iletmektir. Figürlerin canlandırdıkları mücadele, şiddet, kan, acı, korku, hüzün ve aşkla dolu efsanelerin, kendi hikayelerinin de olabileceğini vurgulamaktadır. Sanatçı eserlerinde toplumun gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Sanatçının 1986-1987 yıllarında ele aldığı konulardan biri "Arzu Çiçekleri"dir. Bu resimler zorunlu yoksulluğun keskinleştirildiği arzunun inatla büyüttüğü o yoksulluğu yaratan, dayatan beyinlere, ellere karşı, yetiştirdiği isyan çiçekleridir (Uçkan, 1995, s.16).

İbrahim Çiftçioğlu'nun resimleri incelenirken, dönemin sosyo-politik yapısına değinilmesi gerekmektedir. Bu dönemde 12 Eylül darbesinden sonra yürütülen politikalar, insanları yoksulluğa sürüklemiş, yolsuzlukları arttırmış, zengin olma tutkusu bir çığ gibi büyümüştür. Yine bu dönemde ırkçılık artmış, laik bir devlet olma idealinden uzaklaşılmıştır.

"Eylülde Av" (1987) resimlerinde Çiftçioğlu'nun, ellerini yukarı kaldırmış, gözleri bantlı adamları bir tür şiddeti açığa vurmaktadır. Figürler adaktır ve kendilerini iktidar tanrısına adamaktadır. Figürlerin kollarını açması, çarmıh duruşunu çağrıştırmaktadır. Gözlerdeki bantlar, kimlik silinmesine, gizlenmesine gönderme yapmaktadır. Çiftçioğlu kapatılan insanlardaki işkenceyi imgesel bir soyutlamayla ele almıştır. (Resim 50)



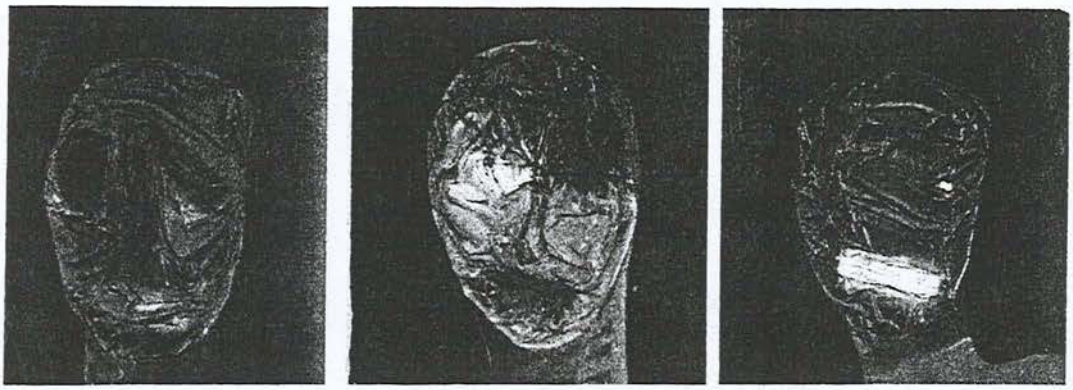
**Resim 50: İbrahim Çiftçioğlu, Eylülde Av, 1987**

"Göz bandı magazin basınında "yakalananların" gözlerinde görülmektedir. Ya utancı çağrıştıran "yüz kızartıcı" bir durumu, ya da görevleri gereği kimlikleri gizli kalsın diye atılmaktadır" (Uçkan, 1995, s.20).

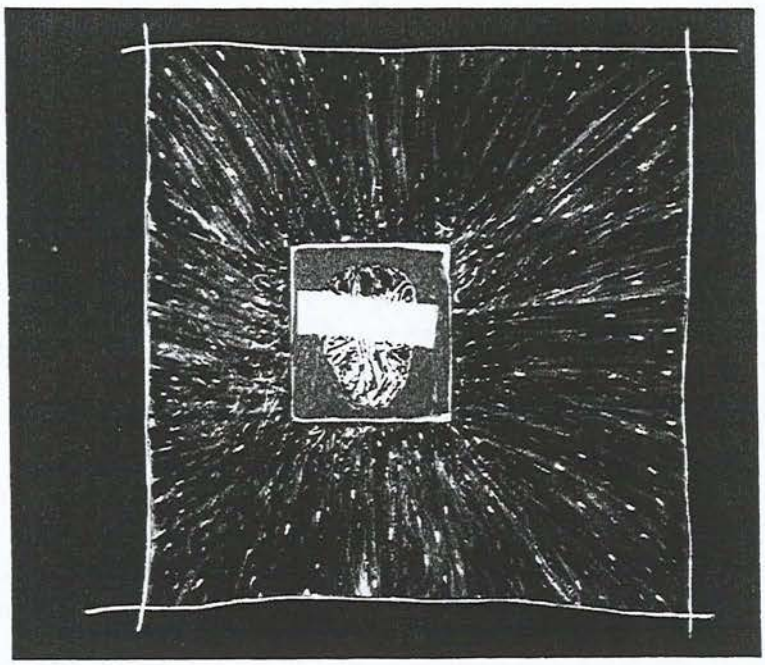
Uçkan'ın görüşüne göre; resimlerde görülen sırtlanlar ya da çakallar leş yiyici hayvanlardır. Gözleri bağlı figürlere sinsice yaklaşıyorlar. Görünmeyen şiddet, sanatçının resimlerinde sırtlanlar olarak simgeselleşmiştir. İşkence'nin yapılabilmesi için kurbanların savunmasız bırakılması, bağlanması, sunulması gerekmektedir. Çiftçioğlu'nun resimlerinde figürler savunmasızdır ve ellerini havaya kaldırmışlardır. Kendilerine şiddet uygulayanlara bir meydan okuma söz konusudur. Sanatçının bu resimleri gözaltında kaybedilen kimliksizleşmiş, işkenceye maruz kalmış insanları anlatmaktadır. Eylül avının ülkesi, yılı bellidir, unutulmaya günümüzde yüz tutmuştur, fakat bu av halen sürmektedir. Soğuk şiddet görünmeyen, gizli kalmış yanıyla sürerken, Çiftçioğlu bu şiddetin saldırganlık boyutunu hatırlatmak istemektedir.

Çiftçioğlu kimliksizleştiren bedene ve duygulara uygulanan şiddeti,

portrelerinde de ele almıştır. "Gayrettepe Portreleri" acının ve şiddetin tanıklarıdır. İfade sabitlenmiştir ve yüzlere uygulanan müdahale görülmektedir. Suskun kendi içine bakan portreler, yaşadıkları acılara tanıklık ediyor gibidirler. Yüzlerdeki dokular, çöpe yazılı naylon torba gibi dururken, parmak izlerini de andırmaktadır. Malzemeyle bütünleşen dokuları, sanatçı şiddetli fırça vuruşlarıyla, spatül darbeleriyle, plastik malzemeyi, boya katmanlarını tuvale dek yırtan bir şiddetle vererek şiddetin izini sürmeyi seçmiştir (Uçkan, 1995, s.24-26). (Resim 51-52)



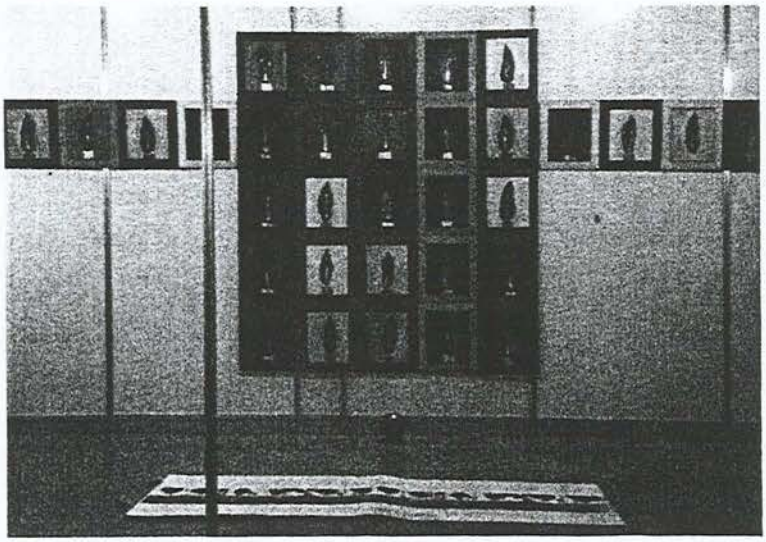
**Resim 51: İbrahim Çiftçioğlu, Gayrettepe Portreleri, 1988**



**Resim 52: İbrahim Çiftçioğlu, Gayrettepe Portreleri, 1989**

Sanatçının baskı, şiddet ve ceza olarak dayatılan yoksunluğa (Uçkan, 1995, s.47) karşı ele aldığı resimlerinden bazıları şunlardır: Karşıda Duvar Dibinde (1986-1987), Esvas, Sarkaç, Tik (1991), Gök Ekini Biçer Gibi (1991-1993), Vaadler (1989), Ah Yanarım Yanarım (1993) sayılabilir. Çiftçioğlu'nun "Önce En Temiz Olan Vurulsun" ve "Işık Biraz Daha Işık" resimleri mezhep ve din kavgalarının Türkiye'deki gerçeğine işaret etmektedir.

Sanatçının "Işık Biraz Daha Işık" (1993) tarihli düzenlemesi Üçüncü İstanbul Sanat Fuarı'nda sergilenmiştir. İbrahim Çiftçioğlu bu düzenlemeyle Sivas'ta gerçekleşen katliamı işlemiştir. Adından da anlaşılacağı üzere resim toplumsal şiddetin tanıklığını yapmaktadır. Sivas, 2 Temmuz'da gösteri / şenlik ve şiddet oluşumlarını bünyesinde birleştirmiştir. 1980'lerin sonundan itibaren aydın ve yazarların öldürülmesi tırmanışa geçmiştir. 2 Temmuz'da gerçekleşen toplu linç girişimi bilançosu en yüksek olanıdır ve Türkiye tarihinde görülen ilk toplu yıkım eylemidir (Coşkun, 1995, s.353). Sivas katliamında bedenlerin yok oluşunu Çiftçioğlu "Işık Biraz Daha Işık" düzenlemesiyle ortaya koymuştur. (Resim 53)



**Resim 53: İbrahim Çiftçioğlu, Işık Biraz Daha Işık, 1993**

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

Sanatçı katliamda yaşamını yitiren aydınların sayısı kadar mum yakmıştır. Mumlar insani bir ışık yaymaktadır. Mumlar dış dünyayı çoktan kaplamış olan, artık içeriye, yüreğimize sızmaya başlamış bir karanlığa karşı insani bir çözüm olarak resmedilmiştir. Işık, hakikat, bilgi, düşünce, ruh, gönül, aşk, özgürlük, mücadele, umut, düş ve hayat gibi kavramları içinde taşımaktadır. "Yüz mum, bin mum yeryüzünde ışık binaları kurarlar" (Uçkan, 1995, s.44). Yapılacak en iyi iş bir mum yakarak, çevresini aydınlatıp kendini belli etmesinden korkmayacak bir şekilde içimizdeki ışığın henüz sönmediğinin gösterilmesidir. Mumlar, şiddeti barışa çağırmakta ve çevresine ışık yayarak özgür düşünceyi devam ettirmektedir.

Bu dönemde görülen şiddet olaylarına, toplumsal gerçekçi bir yönde bakan bir diğer sanatçı da Yavuz Tanyeli'dir. Tanyeli için önemli olan şiddetin analizinde onun çekirdeğine, merkezine ulaşılmasıdır. Tanyeli'ne göre; öküzü parçalayan bir aslanı resmederek şiddeti yansıtabiliriz fakat bu yeterli değildir. Buna göre; onun resimleri, görünenin arkasındaki gerçeği sorgulamaktadır. Şiddetin savurgan yönünü irdelemez, onun gerçeği, yapıcı ve üretken anlamda şiddeti sorgulamaktır.

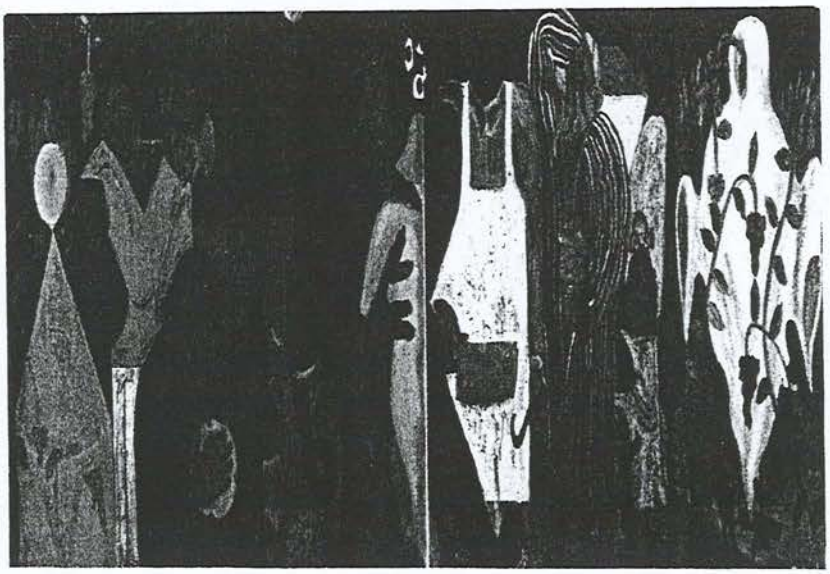
Yavuz Tanyeli, "gerçek ve gerçeküstücü birlikteliğinde şekillendirdiği yapıtlarında toplumsal gerçekleri ve başkaldırıyı işlemekte, gerçekleri alagoriler, simgeler, geriye bakışlar ve keskin yorumlarla, akılcı ve bilinçli kurgulamalar ile çözümlemektedir. Birbirine yabancı figür ve nesneleri biraraya getirerek bilmeceler oluşturmakta, hayvan ve nesne ikonografisi içinde sembollerle düzenin bozukluğunu kara bir mizah anlayışı ile kompozisyonlarına taşımaktadır" (Ersoy, 1998, s.144).

Tanyeli'nin 1997 yılında Atatürk Kültür Merkezi'nde açmış olduğu sergi dinin kendi içindeki iç çatışmalarına, insanlar üzerindeki etkilerine ve çelişkilerine işaret etmektedir. Dogmatik inanç zeminine bağlı toplumlarda, insanlar sağlıklı düşünememekte ve bir düşünceye körü körüne bağlanmaktadırlar. İnsan düşüncesi

gizemli duyguların buyruğu altındayken, gerçeklik dışı bir arayış içerisine girmektedirler. Tanyeli sergi de ele aldığı konuyla, kötü, devasa figürler ve eylemleriyle dünyevi olmayan bir saldırıyı işlemektedir. Kendisi ve dış dünya ile iletişim kuramayan insan gerçeklik ilkesinin dışında kalmaktadır.

Türkiye'de din yoluyla insanları etkilemek adına hurafelerin ve cincilerin yaygınlaşarak varlıklarını sürdürdükleri görülmektedir. İnanç sistemlerine körü körüne bağlı toplumlarda, gerici yoldan çözümler arandığı taktirde insan, deliliğin eşdeğeri olan insanlıktan çıkmaya yönelecektir. Böylesi toplumlarda şiddetin yaygınlaştığı görülmüştür.

Yavuz Tanyeli, resimlerinde toplumsal göndermeler yaparak, izleyiciye günümüzle ve toplumumuzla ilgili aktarmalarda bulunmaktadır. Resimlerinde dışa fışkıran ağır kütleler içinde din göndermeli figürler göze çarpmaktadır. Cin ya da şeytan olgusu görülmektedir. Olağan gibi görünen fakat karanlık bir şeylerin döndüğünü bize gösteren insan kümeleşmeleri göze çarpmaktadır (Soysal, 1997, s.4). (Resim 54)

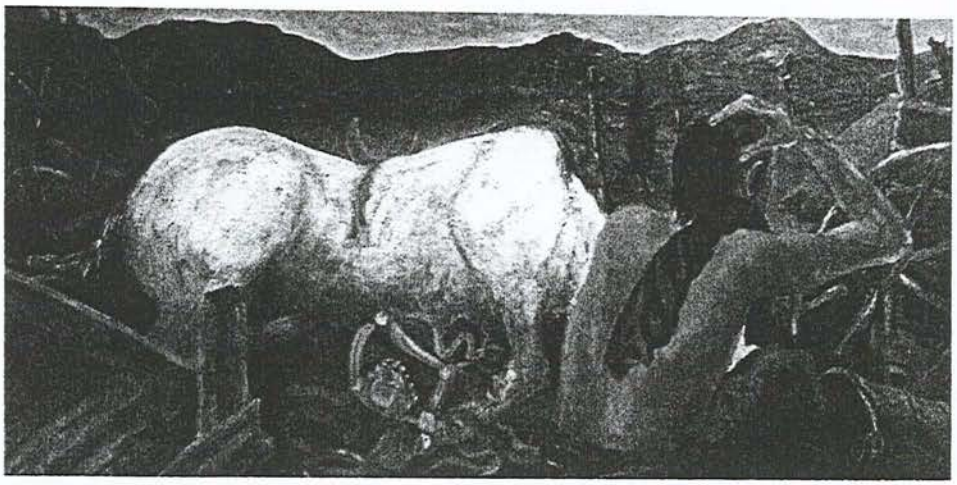


**Resim 54: Yavuz Tanyeli, Filli Resim, 1997**

Dinin sözünü ettiği kıyamet olgusu bazen önde bazende geri planda görülmektedir. Din olgusu politik ve ideolojik söylemde ve toplumsal gerçeklikte gündeme gelmektedir. İktidar kötülüğü, kıyamet günü ve cehennem anlamında-dinin politik-idolojik dışavurumuyla bütünleşmektedir. İnsanlara özgürlük bırakmayan, onları esir almış iktidar adamları din kuşanmış adamlar olarak karşımızdadırlar (Soysal, 1997, s.4).

Sanatçının resimlerindeki boya yoğunluğu ve fırça darbeleri saldırganlık ve şiddet olarak karşımıza çıkmaktadır. Karanlık kişiler koyu tonlarla vurgulanmış ve dikkat çekici sıcak renk gruplarıda görülmektedir. Renkler kişilik belirleyici bir rol üstlenmiştir (Soysal, 1997, s.3). Figürlerdeki kabalık ve portrelerdeki ifadeler kimi zaman şaşkın, meraklı, bir kargaşa ortamı izlenimi yaratırken, şeytansı, kötülük saçan insan dışı varlıklar duygusu uyandırmaktadır. Figürler kötülüğü yansıtırken, portreler anlatımı güçlendirmektedir. Resimlerinde simgesel bir anlatıma başvuran Tanyeli saldırının kime ve neye karşı yapıldığını izleyenle duygusal bir bağ kurarak iletmektedir. Onun saldırısı bilme, anlama zemininin dışındaki, inanç zeminine bağlı oluşumlardır. Toplumsal gerçeklikler insanı inanç zeminine sürüklüyorsa, burada bir terslikten bahsedilebilmektedir. Sanatçı doğrulardan, gerçeklerden, haklılıklardan örülü bir egemenlikçi oluşum içerisinde olması gerekmektedir. Yavuz Tanyeli için önemli olan, dine körü körüne bağlı, tüm düşünme ve sorgulama yetilerini yitiren insanlara ruhani olanın yanlışlıklarını göstermektir.

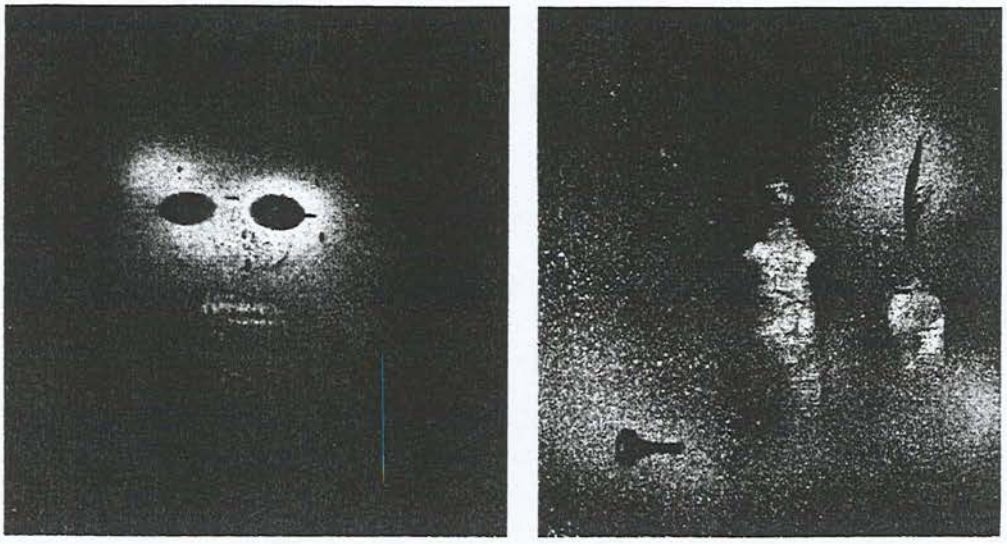
Tanyeli 1999'da "Olmamak" adlı bir dizi resimle "Güneş Tutulması" ve "Deprem" olgularını irdelemiştir. İnsanoğlu zaman zaman doğa olayları karşısında çaresiz kalmaktadır. Doğa acımasız yüzünü deprem'le 17 Ağustos tarihinde göstermiştir. Tanyeli doğa karşısında yapılan insansı yanlışlıklara kahretmekte ve hicivsel bir tavır sergilemektedir (Kalaycı, 1999a, s.1). (Resim 55)



**Resim 55: Yavuz Tanyeli, Sabaha Karşı, 1999**

Caspar David Friedric (1774-1840) "Donmuş Deniz" adlı resminde, buz dağlarının arasına sıkışarak kırılıp ufalanan bir gemi ile insanın doğa karşısında güçsüzlüğünü ele almıştır. (Gürel, 1998, s.63). Yavuz Tanyeli'nin, doğa olayları karşısında insanlığın çaresiz kalışlarını resmetmesi hem bireysel hem de toplumsal şiddeti yansıtması bakımından Caspar David Friedrich'in resmiyle benzerlikler göstermektedir. İçinde bulunulan şiddet çağına doğa olayları da eklenince insanların acıları daha da artmaktadır.

İnsanoğlunun yaşadığı çevre felaketlerinden biri de Çernobil nükleer patlamasıdır. Dünyayı ilgilendiren, bu patlama Abidin Dino'yu derinden sarsmıştır. Sanatçı siyah ve beyazın hakim olduğu bu resimlerinde karanlığın içindeki ışıklar ile umutlarını yansıtmıştır. "Ak La Ka Ra" adını verdiği bu resimler sanatçının insanın geleceğinden duyduğu kaygıyı yansıtmaktadır. (Resim 56-57)



**Resim 56-57: Abidin Dino, Ak La Ka Ra, 1986.**

Galeri New tarafından Mart 1993 tarihinde açılan serginin kitapçığında Abidin Dino resimleri hakkında şunları söylemiştir; "Birkaç aydır dünyaya ardarda çökmüş felaketlerin etkisinden sıyrılamıyorum galiba... Türkiye'de içilen çay, Fransa'nın güneyinde koparılan kekik, Kanada'da eti zehirli sürüler, Ren Nehri'nde su yüzüne vurmuş ölü balıklar... zehir, radyasyon, ölüm, Ortaçağ'ın büyük veba salgınlarını anımsatan AIDS, yangınlar, patlamalar, çılgın saldırılar, zıvanadan çıkmış bir dünya... İşte iyi ya da kötü, son resimlerim böylesi bir duygunun tepkilerini taşıyor. Bu bir karşı koyma; karamsar değil ama karanlık, gizemli değil ama gizleri zorlayan bir resim türüdür belki. Ya resim, zavallı resim ne işe yarar böyle bir çılgın bir ortamda? Belki hiçbir işe yaramaz. Ama belki bir bayraktır resim. Bir beraberlik çağrısı, kara kadere isyan, bir çeşit küfür, bir soru, güzel günlere ağıt, ya da korkuları dağıtan çocuksu bir oyun. Kara içinde ak bir umut, bir sevinç kıvılcımı, ne olursa olsun" (Avcı, 2000, s.27).

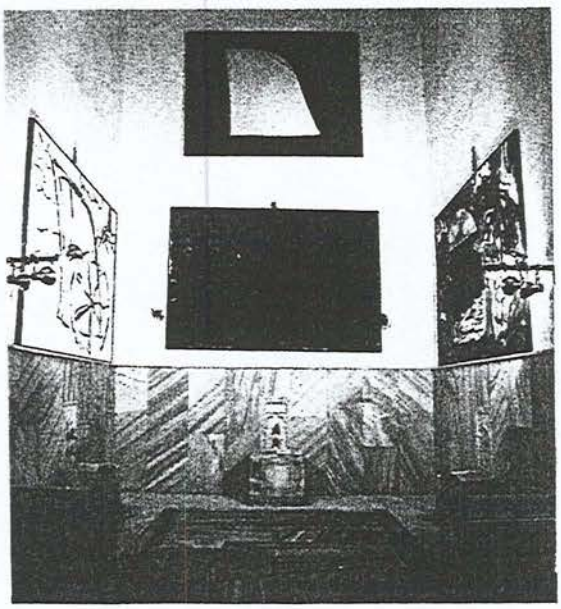
Abidin Dino nükleer patlamadan sonra kendini siyah ve beyaz içerisine gömmüş ve "acı paylaşınca hafifler" dercesine duygularını izleyici ile paylaşmıştır.

Bedri Baykam Amerika'dan 1987 yılında Türkiye'ye dönmüş, politikayla yakından ilgilenmiş ve sanatını da ilerici, çağdaş, laik hukuk devleti olan demokratik insan haklarına saygılı bir Türkiye için kullanmıştır (Baykam, 1997, s.295). Doğaçlama, tavır ve hayalgücü sanatçının üslubunu belirlemiştir.

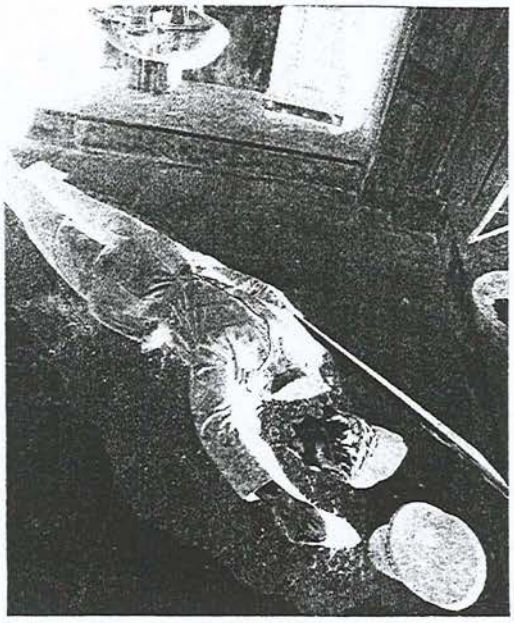
Sanatçının politik görüşlerinin sanatına yansıdığı yıl 1987'dir. 1987 ve 1990 yılları arası Türkiye'de baskıların en yoğun olduğu dönemdir. Sanatçının 1987'de yapmış olduğu "Demokrasinin Kutusu" Birinci İstanbul Sanat Bienali'nde yerini almıştır. "Demokrasi Kutusu" sanatçının, dönemin sansür ve baskısını irdelediği ilk politik içerikli yapıtıdır.

Bedri Baykam'ın "İç Manzaralar" (1987) isimli sergisi o dönem hortlayan irticaya ve buna bağlı olarak şiddete karşı uyuyan toplumu uyarması (Baykam, 1997, s.295) ve toplumsal gerçekleri gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Sergi Mimar Sinan Hamam'ında bir mekan düzenlemesi olarak yer almıştır. Mekanda bulunan resimler okyanus ve köpek balıklarının yüzgecinden oluşmaktadır (Resim 58). Coşkuner'in görüşüne göre; Okyanus sakin görünmesine karşın fırtınanın çıkacağına işaret etmektedir. Okyanus yaşama karşın, tüm hayatı, ölümüyle ve şiddetiyle kavramaktadır. Köpek balıklarının yüzgeci bir tehlikeye işaret ediyor gibidir. Görünmeyen fakat varlıkları bilinen köpek balıklarıdır bunlar. Saldırgan görünmemektedir. Fakat şiddetin orada olduğu, yüzgeçlerle simgeselleştirilmiştir. Resimde görülen köpek balığının yüzgeci tekerleğe dönüşerek, medeniyeti vurgulamaktadır. Medeniyette, doğanın temelinde olan bir şey vardır. Bu da acımasız saldırganlık ve şiddettir (Coşkuner, 1999, s.276-278). Düzenlemenin diğer bir mekanında yer alan "Kubilay Odası" öldürülen genç subaya işaret etmektedir. Bu odada köpekbalığı görünür olmaktadır ve insan doğasındaki saldırganlığa gönderme yapmaktadır. Sanatçı "Kubilay Odası" ve diğer düzenlemeleri ile geri dönülmez kanlı olayların tekrar yaşanmasını önlemek istemiştir. Bakan kişide gerilim duygusu

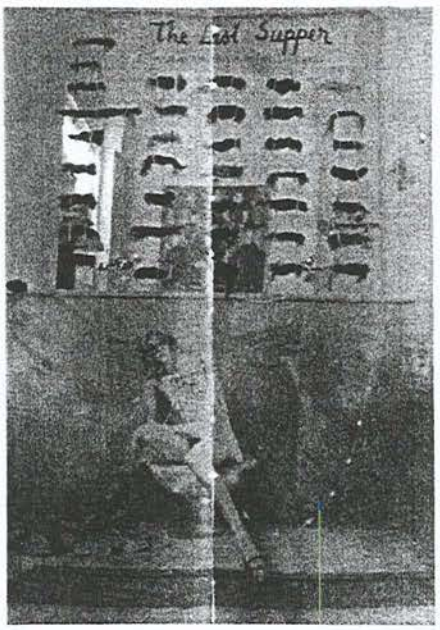
uyandıran "Kubilay Odası" olumsuzu olumluya çevirme adına üretilmiştir. (Resim 59) Sergide bulunan "Günah Odası"nda üç farklı kadınla karşılaşılmaktadır ve bu kadınlar sembolik olarak adlandırılmışlardır. (Resim 60)



**Resim 58: Bedri Baykam, İç Manzaralar Serisi No: 8, 1987**



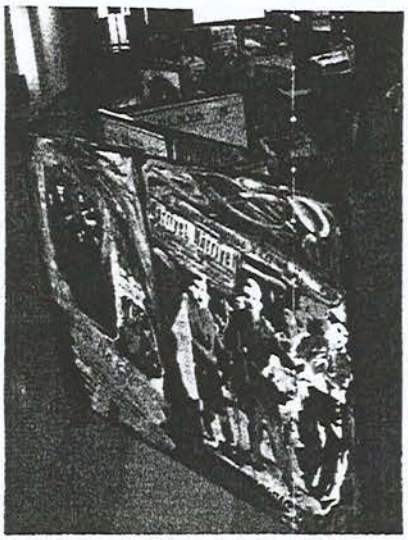
**Resim 59: Bedri Baykam, Kubilay'ın Odası, 1987**




**Resim 60: Bedri Baykam, Günah Odası, 1987**

Bedri Baykam'ın 27 Mayıs'ı ele aldığı ve Uğur Mumcu'nun katkılarıyla gerçekleştirdiği "555 K 27 Mayıs İlk Aşkımızdı" (1990) sergisi politik görüşlerinin sanatına yansıdığı bir diğer mekan düzenlemesidir (Baykam, 1997, s.295). (Resim 61)

Sanatçı, bu sergiyi 27 Mayıs 1960 devriminin, 12 Mart ve 12 Eylül'den neden çok farklı, ilerici bir hamle olduğunu hem merkez sağa hemde bu mirası üstlenmeyi pek istemeyen sosyal demokratlara hatırlatmak amacıyla düzenlemiştir. Sergi esnasında; Uğur Mumcu, Muammer Aksoy, Cemal Madanoğlu, Suphi Karaman, Tarık Zafer Tunaya, Suphi Gürsoytrak, Sami Küçük gibi isimlerle yapılan röportajları, ses kayıtlarıyla mekana müdahaleler yapmıştır. Serginin sloganı "27 Mayıs İlk Aşkımızdı" Uğur Mumcu ile yapılan röportajlardan alınan bir cümledir. Muammer Aksoy, Bedri Baykam ile olan görüşmesinden üç hafta sonra bir suikaste kurban gitmiştir (Baykam, 1995, s.3). Sanatçı bu sergiyle yakın Türk tarihini büyüteç altına alarak şiddeti vurgulamıştır.



**Resim 61: Bedri Baykam, 555 K Sergisinden Genel Görünüm, 1990**

Türkiye'de 1961'de Menderes'in idamından 1972'de üç gencin idamına kadar geçen süreyi, Bedri Baykam bir sergiyle belgelemiştir. (Resim 62) Bedri Baykam'ı derinden etkileyen Che gibi, Deniz'de tüm bir kuşağa idealleri uğruna ölmenin çekinilecek bir şey olmadığının öğretisini kazandırmıştır (Baykam, 1997, s.273). Baykam, 1968 olaylarına ve 1972 yılında gerçekleşen idamlara bir gönderme yapmıştır. Haksız ölümlere karşı tepkisini gösterdiği bu resimlerle şiddete karşı tavrını korkusuzca ortaya koymuştur.



**Resim 62: Bedri Baykam, Sessiz Göstericilere Polis Dayağı, 1988**

1970'li yıllarda toplumsal gerçekçi çalışmalar, farklı bir söylem kazanmış ve bu dönemde gerçekleşen öğrenci olayları, tutuklamalar ve sorgulamalar resim sanatının içinde yer almaya başlamıştır. Bedri Baykam, 1960'lı yılların sürecini 1997'de gerçekleştirdiği anma sergisiyle günümüze bir gönderme yapmıştır. Sanatçının Atatürkçü, laik bir Türkiye'den yana tavrı, onun inandığı değerlerin üzerine gitmesini gerekli kılmıştır. Çok partili dönemle birlikte Atatürk'ün oluşturduğu çizgiden sapılmıştır. Türkiye'de yürütülen politikalarla birlikte demokrasi uygulanamaz duruma gelmiştir. Böylesi bir ortamda şiddetin ve saldırganlığın oluşmasına imkan sağlanmıştır. Bedri Baykam'ın "Kuvay-ı Milliye" (1994) sergisi; Kurtuluş Savaşı, Kemalizm ve Kuvay-ı Milliye üstüne ses bandı oluşturularak, mekan düzenlemesine gidilmiş ve Kurtuluş Savaşı'ndan kalma gerçek silahlarla donatılmıştır. Baykam, Kuvay-ı Milliye Sergisi ile tarihi yorumlamaya çalışmış; güncel politikada yer alan Muammer Aksoy, Uğur Mumcu ve tüm devrim şehitlerine sergiyi ithaf etmiştir (Baykam, 1995, s.15). (Resim 63)



**Resim 63: Bedri Baykam, Kuvay-ı Milliye Sergisinden Bir Görünüm, 1994**

Bedri Baykam, çağının şiddet olaylarını anlayan ve ileriyi gören bir sanatçıdır. Buna göre; Baykam çağını anlamış, ileriyi görerek toplumu yaklaşan tehlikeye karşı uyarmak istemiştir. Mekan düzenlemeleriyle sanatçı, şiddet ve saldırganlık olaylarına işaret etmektedir.

Yaşadığı çevrenin şiddetle dolu olması ve ölümü de bir şiddet ögesi olarak gören sanatçı Sezai Özdemir'dir. Mimar Sinan Üniversitesi Neşe Erdok atölyesinden mezun olmuştur. Sanat eğitimi sırasında litografi ve gravür dallarında sertifikalar almıştır. Sanatçı yaşadığı olay ve olguların resimlerini yapmaktadır. İç çatışmalarıyla, toplumun sosyal gerçeklerini içselleştiren bir sanatçıdır. "Yapıtlarında mutsuzluğu ve karamsarlığı yansıtmakla birlikte yaşamın önemini de vurgulamaktadır". Yapıtlarında ironi, alay, boş inanç, ön yargı, tuhaflık gibi kavramların zıtlıklarına yeni anlamlar yüklemektedir (Ersoy, 1998, s.94). Sanatçının, Mustafa Ata gibi, ölüm ve yaşam ikilemini içsel ve dışsal deneyimlerle kurguladığını söyleyebiliriz. İnsan yaşamının sona ermesinde şiddet ve ölüm karşıtlığını kurmaktadır. Sanatçının "Mezara Koyuş" (1994) adlı tablosu kendisininde resmin içinde yer aldığı, yaşadığı bir olayı sahnelemektedir (Resim 64).



**Resim 64: Sezai Özdemir, Mezara Koyuş, 1994**

Resim, sanatçının annesinin ölmesini yansıtmaktadır. Sanatçı, resimde annesine sarılmış, yüzünde ve elinde oluşan gerginlik ve üzüntüyle görülmektedir. Elinde çiçek tutan adam, ressamın babasıdır. Özdemir'in, babasının ve resmin üst kısmında yer alan el ve ayaklardaki kırmızı renk, şiddeti yansıtmaktadır. Ölüm, insanoğlunun ve tüm canlıların kaçınılmaz gerçeğidir. Umutsuzluk, üzüntü ve bir değerin yaşamını yitirmesini sanatçı bu resimde dile getirmiştir.

Sanatçının sosyal bir gerçekçilik olan, sokak yaşantısını yansıttığı resmi "İstiklal Caddesi'nde Tinerciler" (1994) tablosudur. (Resim 65) Figürlerdeki ifadelerin, acıyı yansıtmamakla birlikte, bir haz alıyormuşcasına narsistçe bir ruh haline bürünmeleri dikkat çekicidir.

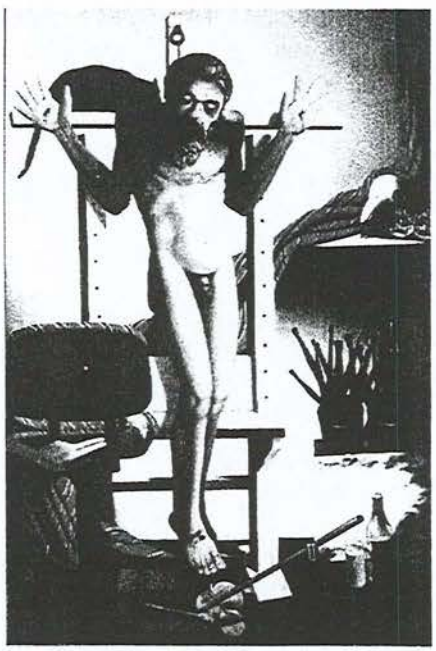


**Resim 65: Sezai Özdemir, İstiklal Caddesi'nden (Tinerciler) II, 1994**

Uyuşturucunun etkisiyle, figürler kendi bedenlerine şiddet uygulamaktadır. Resimde ayağından tramvaya çivilenmiş adam, diğer resimlerinde görüldüğü üzere dinsel bir öğe içermektedir. Bu dünyada yerlerini bulamamış figürler, dinsel ve dünyevi olana bir gönderme yapmaktadır.

Sezai Özdemir'in, 1993 ve 1996 yılları arasında oluşturduğu "Bir Şizofrenin Anı Defterinden" isimli resim dizileri bulunmaktadır. Sanatçı "dünya acısını" kendi bedenine... bu resim dizileriyle yansıtmaktadır. Katlanılmaz hale gelen yaşantının içeriği, bedene bir ıstırap teması olarak yansıtılmıştır (Ergüven, 1997b, s.7). Sanatçı, yaşamın içindeki katlanılmaz hale gelen duygularını, ve acı içinde kıvranan bedenini çarmıh duruşunda şövaleye çivilerken bir anlamda intihara gönderme yapmaktadır. Onun için dokunabilirliği cazip kılan şey, ete kemiğe bürünmüş acıdan aldığı hazdır.

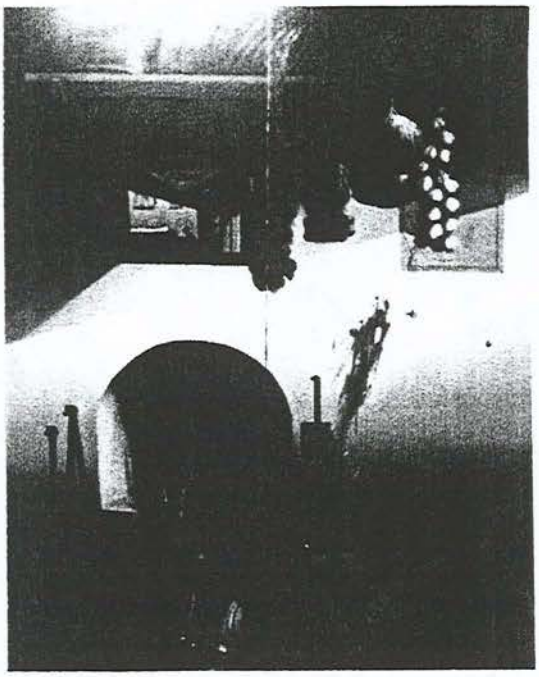
Özdemir'in resimlerinde görülen çıplak bedenler, narsizme işaret etmektedir. "Narsizm, dağıtılmış bedeni tekrar inşa etmekten alınan hazdır" (Ergüven, 1997b, s.12).Çıplaklık insanın en yalın haliyle, herhangi bir süsten uzak doğal durumudur. Sanatçı kendi çıplak bedenini şövaleye çivilerken ona acı vermiş ve ruhunu bu yolla düştüğü karmaşadan korumaya çalışmıştır. Sezai Özdemir'in resmi, ruhuna ve bedenine uyguladığı narsistçe bir acıyı içermektedir. (Resim 66)



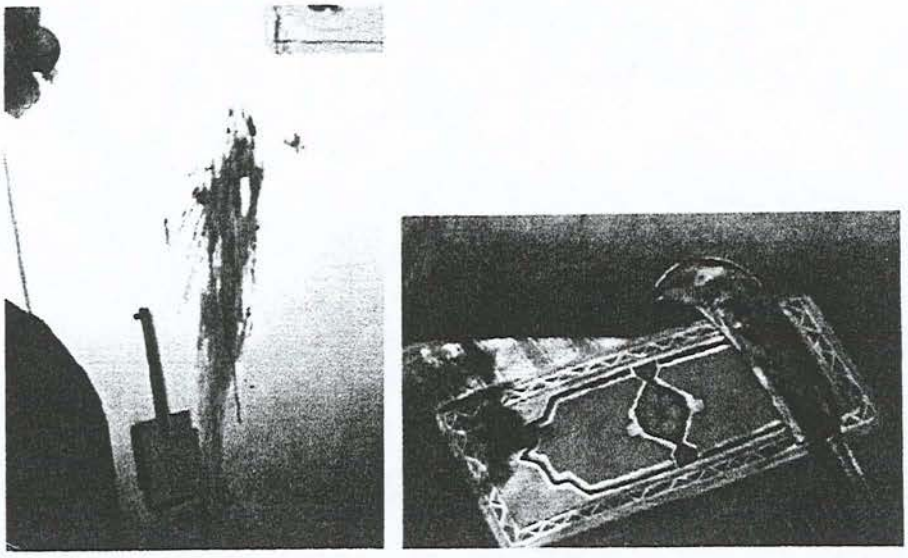
**Resim 66: Sezai Özdemir, Bir Şizofrenin Anı Defteri'nden IXI/1993-1994**

Sanatçının resimde kullandığı kırmızı kumaş ve semboller tablonun gerilim ve şiddetini arttırmaktadır. Çarmıh dünyevi olanı temsil ederken, şövale ile ölüme değil ölüm arzusuna gönderme yapmaktadır. Kurukafa yaşamaktan yorgun düşmeyi, nar üreyip çoğalmayı anlatırken, resimdeki kadın kolu uzaktaki (ulaşılmaz) sevgiliyi, nazarboncuğu resmi ya da çıplak vücudu kem gözlerden korumasını, incir yaprağı ile de Adem ve Havva...'ya (Ergüven, 1997b, s.16-20) gönderme yapmaktadır.

Sezai Özdemir'in 1999 yılındaki resmi yöre terörüne işaret etmektedir. Yöre terörü olmasının sebebi resmin bir köy odasını yansıtmasından anlaşılmaktadır. (Resim 67-68-69) Sanatçı çocukluğunda şahit olduğu bir namus cinayetini resminde tüm gerçekliği ile işlemiştir. Resimde olayın yaşandığı ocak başı ve cinayet aleti olan tahra kanlı bir şekilde görülmektedir. Türk gelenek ve göreneklerinde namus olgusu önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu olgu birçok cinayetin işlenmesine neden olmaktadır. Özdemir'de kendi evlerinde yaşanan bu kanlı olayı resimlemiştir. Sanatçının kendisi ve ailesi bu olaya tanıktır ve bu tanıklık tablodaki aynaya yansıtılmıştır.



**Resim 67: Sezai Özdemir, Anı, 1999**

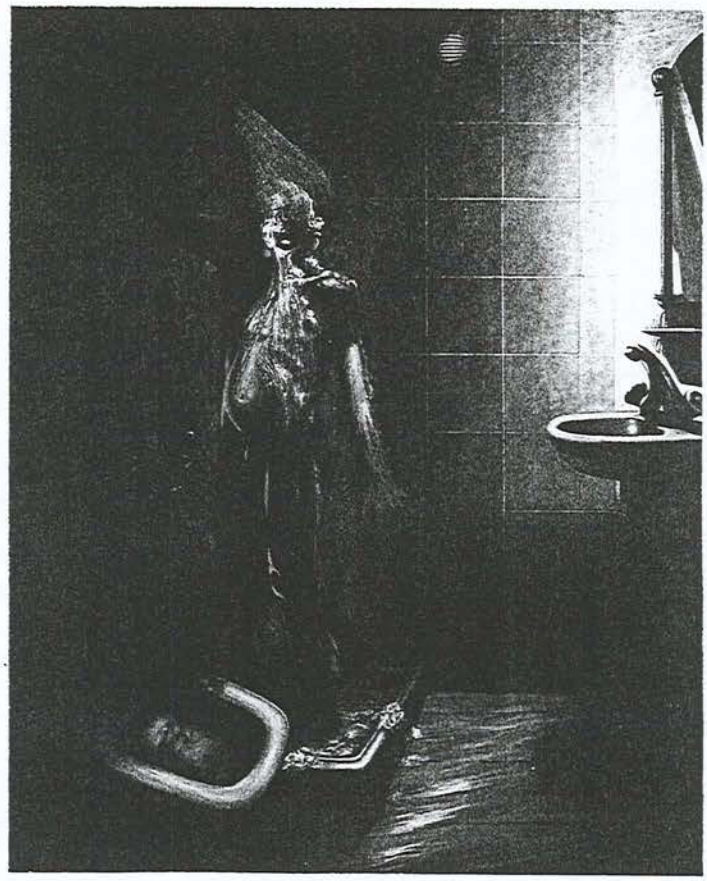


**Resim 68-69: Sezai Özdemir, Anı (Detay), 1999**

Sanatçının "Katharsis" (2001) tablosu, isminden de anlaşıldığı üzere arınmaya işaret etmektedir. Katharsis sözlük tanımı olarak; kişinin estetik deneyim ve yaşantıları yoluyla olumsuz duygularından, özellikle de yıkıcı tutkularından kurtulması durumudur. Sanatın öznede uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu tutkulardan temizlemesi süreci için kullanılan Yunanca bir terimdir (Cevizci, 1999, s.498). "Aristotales'e göre sanatın görevi, insanda estetik bir haz yaratmak değilde, ahlaki bir haz doğurmaktır. Bu ahlaki haz da, ruhumuzun olumsuz duygu ve tutkulardan arınmasından, ruhumuzun temizlenmesinden aldığımız keyiften meydana" (Cevizci, 1999, s.499) gelmektedir.

Sanat yoluyla insan, kimi ahlaki duygularını sanat yapıtına yansıtarak bir boşalım gerçekleştirmiş olur. Özdemir, tablosunda banyo yaparak kimi olumsuz duygu ve tutkularından kendisini arındırmak istemiş olabilir. Bunu kendisinden akan kan ile doğrulamak mümkündür. Kanın rengi olan kırmızı, bu tabloda da şiddeti ve

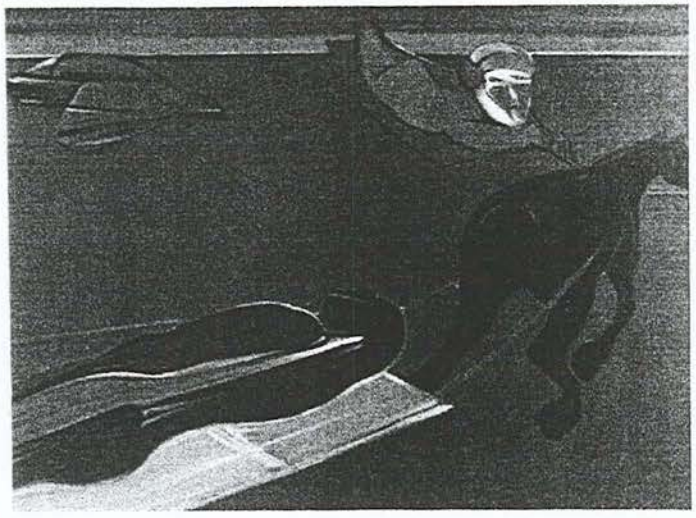
saldırganlığı temsil etmektedir. Sanatçının kendi bedenine ve duygularına şiddet uygulaması da burada söz konusu olabilir. (Resim 70)



**Resim 70: Sezai Özdemir, Katharsis, 2001**

Sanatçı Mustafa Ata, zihinsel düşüncesiyle dünyayı ve yaşadığı ülkesini kavramaktadır. Dünya olaylarını, acılarını, kıyımlarını ve gözyaşlarını sanatçı duyarlılığı ile görmektedir (Beykal, 1995, s.60). 1980'li yıllara gelinmesine rağmen, Türkiye'de olanaksızlıklar içerisinde yaşamlarını sürdürmek zorunda kalan bölge insanlarıyla karşılaşılmaktadır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaşayan insanların, doğasal etkenlerin de gözardı edilmeyerek bir yaşam mücadelesi içerisinde bulundukları bir gerçektir.

Sanatçı "Ağıt-Anadolu" (1982) tablosunu televizyonda izlediği bir haber üzerine yapmıştır. Bu noktada sanatçının bir olayı içsel bir şekilde resmedebilmesi için, o olayın içinde olması gerekmemektedir. Söz konusu olan toplumsal bir olaydır ve sanatçı da bu toplumda yaşayan birey olarak olayı yaşamışcasına etkilenebilmektedir. Böylesi durumlar sanatçının estetiğinde algılam ve duygulam haline gelmektedir. "Anadolu'ya Ağıt" resmi; doğum sırasında hastaneye yetiştirilmek üzere atın terkisine bağlanmış, bir sedye içinde taşınan kadının yolda can vermesini anlatmaktadır. (Resim 71)

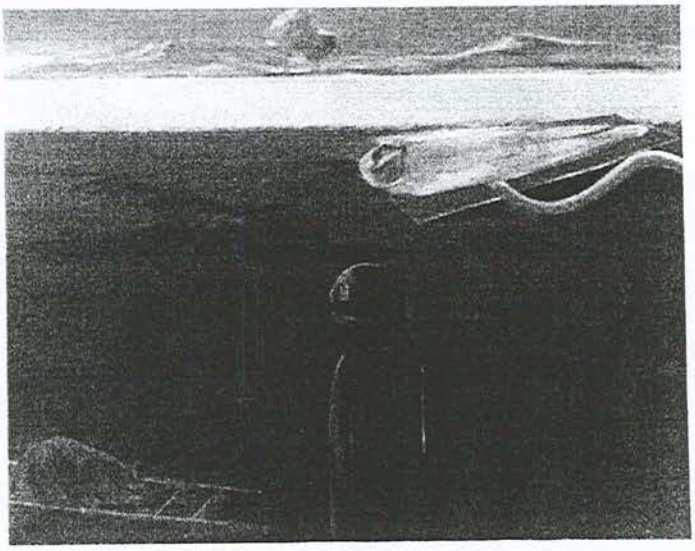


**Resim 71: Mustafa Ata, Ağıt-Anadolu, 1982**

Bu resim adı bilinmeyen Anadolu kadınına bir ağıttır. Siyah, dörtnala koşan at ile sedye resmi diyagonal bir biçimde arşınlamaktadır. Sedyede yatan kadın, atla aynı renktedir ve ölüm karasına bürünmüştür. Sanki at ölümüne koşturmaktadır kadını. Resim koyu valörlü bir atmosferdedir. Yukarıda gökle yeri ayıran pembe çizgi, mor ve siyah ölümün rengini simgelemektedir. Resimde görülen boru üfüren melek, ölüyü ninniler ağıtlarla son uykusuna göndermekte ve bunun acı duyulmadan çabuk olmasını atın kulağına fısıldamaktadır (Beykal, 1995, s.66).

Mustafa Ata dıştaki huzursuzluğu, içsel bir tepi yansıtarak, toplumsal sorunları görmezlikten gelmemektedir. 1980 öncesi ve sonrasında bir değer olan Nazım Hikmet, sanatçıların resimlerinde işledikleri konulardandır.

Mustafa Ata 1981 tarihli "Memleketim" tablosuyla Nazım Hikmet'in şiirindeki gibi, ülkenin yazgısına ve insanlarına sıcak bir bakış vermektedir. Resim, dönemin yoğun siyasal gerginliğinin genç insanların ölümüne bedel olduğunu betimlemesi bakımından toplumsal şiddet içerikleriyle yüklü bir belgedir (Beykal, 1995, s.62). (Resim 72) Issız bir doğa içerisinde ele alınan resim, yer ve göğü ayıran sarı ile şiddetlendirilmiş, son yolculuğuna uğurlanan figürün, mor renkli taşıyıcısı ile ilişki kurulmuştur. Ön planda görülen siyah kıyafetli ve ağzı siyah bir bantla kapatılmış figür, fikir özgürlüğünün kısıtlanmasını anlatıyor gibidir. Sinmiş bekleyen köpek ölüm morunun üzerinde bıraktığı izle görülmektedir.



**Resim 72: Mustafa Ata, Memleketim, 1981**

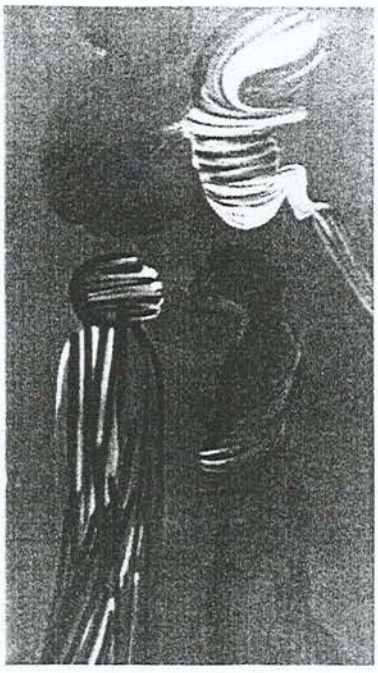
Sanatçı, yaşam ve ölüm ikilemi arasında gerilimleriyle insanlık yazgısını ifadeye dönüştürmektedir. Adamları biçim bulmamış olan Kaos'u temsil ederken, kendisinin

karşıt anlamı olan Kozmos resimde bir evren düzeni yaratacaktır (Beykal, 1995, s.104).

"Ata 1991 yılı resimlerinde, toplumsal içerikli resimlerinde olduğu gibi ölümü simgeleştirmiyor. Oysa şiddet, ölüm tarafından ifade edilendir. O nedenledir ki bu resimlerde doğrudan şiddetin kendisiyle karşılaşılmaktadır. Bunların çağa yansıması sonsuz çeşitliliktedir ama bir yandan şiddet cinselliği, tutkuyu anımsattığı gibi diğer yandan yaşamı, doğumu, yaradılışı, sürekli ile süreksizliğin çarpışmasını da anımsatmaktadır. Kavramların içinde zaten ölüm aklımızın bir köşesinden anımsanılan her kavramla birlikte kendini duyumsatmaktadır (Beykal, 1995, s.132).

Ata'nın tablolarında renk ve figürler şiddeti yansıtmaktadır. Renk kışkırtıcıdır, uyarıcıdır, sembolik ve psikolojik değerler yüklenir. Resimsel anlatımda renk, çizgisel olanın anlamını ifade edecek güce Mustafa Ata'nın resimlerinde ulaşmaktadır. Burada renk, çizginin anlamını üstlenmiş durumdadır. Renklerinde bir enerji ve çekim alanı vardır. Sanatçının 1986 sonrası resimlerinde müthiş bir renk ve kütle patlaması görülmektedir (Beykal, 1995, s.138). Özellikle 1990 sonrası resimlerinde zıt renklerin oluşturduğu rengin şiddeti görülmektedir. Devinim; rengin şiddetiyle ve sürülüşüyle verilmektedir.

Ata, rengin şiddetini resimlerindeki hem hareketlilik hemde durgunlukla vermeyi başarmış bir sanatçıdır. Akıp giden zamanın içinde varolmaya çalışan figürler, kendi düzenlerini kurmak ister gibidirler. Düzensizlikten, düzen yaratma isteği sanatçılarda görülen bir özelliktir. Şiddet bu noktada düzensizdir, bir karmaşa yaratır ve sanatçının fırçasında düzensizlik düzen arayarak, dünyaya yeni bir biçim kazandırmak ister gibidir. (Resim 73)

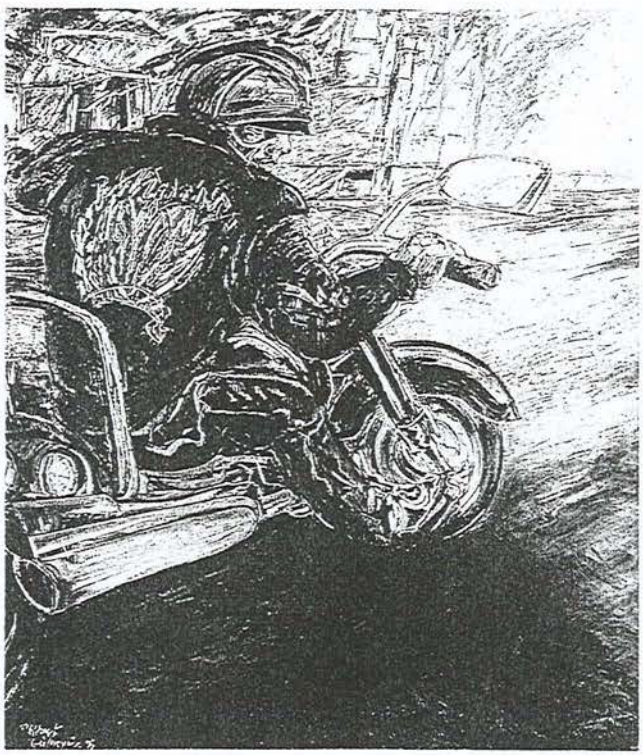


**Resim 73: Mustafa Ata, Sınırsız Özlem, 1983**

Mehmet Güleryüz 1980 öncesi ve sonrasında; bir durumu, ifadeyi, anı olduğundan daha değişik göstermek amacıyla sanatını kendine ait bir mizah duygusuyla ele almıştır. Siyasalın yüzüne geçirdiği maskenin ardında yatanları, betimlemeden değil, duyumsamadan hareket etmeyi benimsemiştir. Sanatçının son yapıtları eleştirel ve kara mizaha yakın tavrını yansıtmaktadır. "Motorad III" serisi (1996) tarihlidir. (Resim 74) 1990 sonrası, lüks semtlerde yüksek mevkiiden insanların bir aksesuara dönüştürdükleri motosiklet ve onun çevresinde dönen güç, hız, gösteriş gibi kavramlara ironik bir gönderme yapmaktadır. Güleryüz yine bu çalışmalarıyla toplumsal bir eleştiri de getirmektedir (Çalıkoğlu, 2001a, s.55).

Resimdeki toplumsal eleştiriye, renkte hizmet etmektedir. Sarının şiddeti, Neşe Erdok'ta olduğu gibi, siyaha yakın renkle kontrastlık oluşturmuş ve karşıtlık yaratmıştır. Resimdeki figür ve motosikletle, sanatçı alay ederek şiddetini ortaya koymaktadır. Alay ve mizansenlik sanatçının kurgusunda saldırgan bir ifadeye

dönüşebilmektedir. "Modern sanatın en keskin silahlarından olan alay ve çatışma açık bir hedefe yönelmiştir" (Çalıkoğlu, 2001a, s.55) bu resimde.



**Resim 74: Mehmet Güleryüz, Motorad III, 1996**

"Bir çalışmasında desene olan empatik bağlılığını sürdürür, ötekinde rengin patlamaya hazır şiddetine başvurur, işaret ettiği içerimin hedefini yitirdiğini hissettiği bir diğer çalışmasında ise, kurguya direkt olarak bedenini, iç sıkıntılarını, aşklarını dahil eder. Ne kadar karanlık olursa olsun, konuyu vücudunda ve zihninde biriktirmeden dışarı çıkarmaz" (Çalıkoğlu, 2001a, s.51).

Biçimleri gerilimlidir ve bu gerilim kullandığı malzemeyle de örtüşmektedir. Genel olarak Güleryüz'ün çizgisinde, renginde, biçimlerinde bir sinirlilik hali görülmektedir. Bu sinirlilik hali, gerilimli fırça vuruşlarını ve ruh halini açığa çıkarmaktadır.

Sanatçının 1998 tarihli "Nekahat" isimli resmi, portredeki gerilimi göstermektedir. Kraft kağıt üzerine akrilikle çalışılan resim, ifadede ve renkte yoğunlaşan bir şiddeti yansıtmaktadır. Çizgilerdeki gerginlik ve rahatlık sanatçının profesyonelliğine işaret etmektedir. (Resim 75).



**Resim 75: Mehmet Güleryüz, Nekahat, 1998**

Mehmet Güleryüz'ün alaycı bir mizansenle ele aldığı, imgelem dünyasındaki gergin insanları, son dönem yapıtlarında da görülmekte ve yaşadıkları çevre ile bir bağlantı kurulmasına neden olmaktadır. Bu bağ gerilimli, sinirli ve saldırganlık doludur. Sanatçının son dönem yapıtlarından bazıları şunlardır: Portre (1999) (Resim 76), Sünnet (1999) (Resim 77), Kavgacılar (1999) (Resim 78), Neşe (2000) (Resim 79).

Genel olarak bu resimlerde, renksel ve çizgisel olarak şiddetin sanatçı zihninde sinirsel bir tepkisi ile karşılaşılmaktadır. Bu resimlerde dış dünyaya ait imgeleri, renge, biçim zenginliğine ve boyama eylemiyle kendisine ait bir gösterim sunmaktadır (Çalıkoğlu, 2001a, s.76).



Resim 76: Mehmet Güleryüz, Portre, 1999



Resim 77: Mehmet Güleryüz, Sünnet, 1999



Resim 78: Mehmet Güleryüz, Kavgacılar, 1999



Resim 79: Mehmet Güleryüz, Neşe, 2000

Figüratif sanatı benimsemiş, insanı yaşadığı çevreyle ilişkilendirmiş bir diğer sanatçıda Kemal İskender'dir.

Kemal İskender, insan figürünü anıtsal bir biçim anlayışı içinde vermektedir. İskender'de figür biçimsel bir nesne olarak değil, fizyolojik toplumsal ve psikolojik boyutu ile "insan" olarak ele alınmaktadır. Gergin, dinamik bir yapılanma içinde hacim ve oluşumu ile organik bir mekan bağlamında betimlemektedir. Figürleri karmaşık bir kurgu içinde, insana özgü duyguları, düşleri, korkuları, bilinçaltının dışavurumunu sağlamaktadır. Deformasyona uğratılmış, parçalanmış bedenlerle veya figürle organik bir biçimde birleştirilerek bütünleştirilen çeşitli hayvan ve nesnelere farklı anlamlar yüklemekte, trajik ürküntü veya korku gibi psikolojik çok boyutlu bir içerik kazandırmaktadır (Ersoy, 1998, s.144).

"Yazılarında toplumsal gerçekçilik ile kendisinin benimsediği ifadeci, eleştirel gerçekçilik arasında bir ayrıma giden İskender, toplumsal gerçekçilerin daha iyi bir toplum adına resim yaptıklarını, kendisinin ise, bireysel bir takım öfke ve eleştirilerini özgün, karakteristik bir resim diliyle tuvale aktardığını belirtmektedir" (Berksoy, 1998, s.134).

Sanatçının çevresel etkilenmeleriyle ve psikolojik ifadeci dışavurumuyla deformasyona uğrattığı figürleri, anıtsallıkları içerisinde şiddeti yansıtmaktadır. İskender "Barbarları Beklerken" (1990) isimli çalışmasında, simgesel ve gergin bir kurgulamayla öfkesini dile getirmiştir (Resim 80).

Resim; Neşe Erdok'un "Disiplin ve Ceza"sında, Mehmet Güleryüz'ün "Motorad" dizisinde kullandığı renk anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Sarı ve kahverengi tonları şiddetin puslu havasını burada da yansıtmaktadır.



**Resim 80: Kemal İskender, Barbarları Beklerken, 1990**

Yaşamın trajik yanını, şiddet ve yılgınlığı ifadeci bir figür anlayışı ile ele alan sanatçı Mustafa Horosan, yüzeysel mekan kurguları içinde bir veya birkaç figürden oluşan kompozisyonlarında bu figürleri cinsel kimlik ve kişiliklerinden soyutlayarak ifade etmektedir (Ersoy, 1998, s.128).

1965 yılında Aydın Karacasu'da doğan sanatçı, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Özgün Baskı Resim sanat dalından mezun olmuştur.

Figürlerine hayvansal nitelikler ekleyen Horosan, bu yönüyle Mehmet Güleryüz'ün resimlerinde görülen hayvan ve insan karışımlı figürlerle benzerlik gösterebilmektedir. Sanatçı resimlerinde; düş ile gerçeğin iç içe geçtiği bir dünyada, sürekli bir olgunun altını çizmektedir. Horosan'ın sunduğu dünya varlığını, birşeylerin

gösterilmiş olmasına borçludur. Buna göre; sanatçının resimlerinde kullandığı yazı, mühür ve damganın işlevleri vardır. Bu işlevlerden biri tanıklıktır. Tanıklık, herhangi bir kayıt işlemi olmanın ötesinde, öznenin o an yaşanmakta olanla eşzamanlı birlikteliğini göstermektedir (Ergüven, 1995, s.96).

Baskı, şiddet ve cinselliğin iç içe geçtiği bir düzende giderek inanırlığını yitiren önceleme, sürekli tehdit etmektedir sanatçıyı. Buna göre; karanlığın istila ettiği yeryüzü Horosan için, "idamla yargılandığı engizisyon mahkemesinde bir duruşma salonu"dur (Ergüven, 1995, s.91). Sanatçının eserlerinde görülen şiddet, seks ve korku gibi yaşantı içeriklerinden hiçbiri imgenin sınırını aşıp, ayrıca dışavurumun iletilmeside değildir, söz konusu resimlerde herşeyin düş mantığına göre kurgulandığı da söylenebilmektedir.

Ergüven'e göre (1995, s.32); Horosan'ın "Başkalaşma" (1994) resmi bir coşkudur. Horosan yöneldiği nesneyi değil, coşkudan kaynaklanan ivediliği resmetmektedir. (Resim 81) Hızına erişilemeyen zamana, başkalaşmaya uğrayan figürün yüzündeki maskede uymaktadır.



**Resim 81: Mustafa Horosan, Başkalaşma, 1994**

Ergüven'e göre (1995, s.32); başkalaşmaya uğramak her canlının kaçınılmaz yazgısıdır. Resimdeki oturan figür, yaşlı bir klan reisini hatırlatmaktadır. Yüzü hayvana benzetilmiştir. Oturduğu taht benzeri koltukta kurgusal muhatabına yönelmiş birşeyler söylemektedir sanki,

Horosan'ın cinsellik içeren resimleri şiddeti yansıtırlar ve bu figürler cinselliğin aksesuarlarıyla temsil edilmişlerdir. Örneğin kol ve bacağı saran meşin kılıfın, bir korunma aracı olmaktan çok, dolaylı yoldan phallusa gönderme yaptığı görülmektedir (Ergüven, 1995, s.41). Sanatçının, cinselliği yansıttığı resimlerinde ölüm ve şiddet konuyla bütünleştirilmiştir. Cinsellik bireyin mahkum olduğu ve içinde tükenilecek bir olgu olarak görülmekte, bedende bu mahkumiyete hizmet etmektedir.

Sanatçının "Sevgi Hiç Yoktu" (1990) resminde görülen sapkın cinselliğin şiddetiyle karşılaşılmaktadır. (Resim 82)



**Resim 82: Mustafa Horosan, Sevgi Hiç Yoktu, 1990**

Resimdeki figür, fantazilerinde sapkın cinselliği yaşayan birinin gerçek yüzünü, ya da kefaretini ödemek zorunda kaldığı tutkuyu göstermektedir. Resim sanatçının bir

bunalım anında yapılmıştır. Bu çalışma resim ve yazının organik bir bütün teşkil ettiği, ilk olarak görünürdeki düz anlamıyla dikkati çekmektedir. Karyolanın hemen yanında insanla hayvan arası bir yaratığın uyarılmış durumdaki cinsel organını emen adam görülmektedir. Arka plandaki kara tahtayı anımsatan siyah leke ve bütün bunların üzerine fırlatılmış kırmızı leke görülmektedir (Ergüven, 1995, s.44). Kırmızının şiddeti resmin gerilimini daha çok arttırmaktadır. Resimlenen sahne cinselliğin şiddetli gösterimini sunarken, kan kırmızısı, fırlatılış itibariyle de psikolojik bir dışavurumu yansıttığı söylenebilir. "Kan şiddetin bir imgesidir" (Bataille, 1993, s.58). Kan yaşamın devamlılığını olanaklı kılmaktadır. Resimdeki kara lekeler, kirliliğin yansımasına da işaret ediyor olabilirler. Bu bağlamda yaşam ve ölüm ikilemi, kan kırmızısı ve kirlilikle şiddeti anlatmaktadır. Yalnız bireyin cinselliğinin böylesi bir erotik şaşkınlıkla resmedilmesi, cinsellikteki şiddeti izleyene aktarmaktadır.

"Horosan için erotizmi cazip hale getiren şey, cinsel edimde "hayvansal kimliği"ni doludizgin yaşama özgürlüğüne sahip insanoğlunun mutlak doğallığı yakaladığı tek yer olmasıdır" (Ergüven, 1995, s.46). Cinselliğin yaşanmasında ve varoluşta acı ve şiddet vardır. Sanatçı cinselliğin, hayvansal kimlikle bütünleştirici rolünü resimlerinde ele almıştır.

Sanatçının bir dizi halinde yaptığı çok Se/k/sli Öyküler 1995 tarihlidir. Bu resimleriyle ve Sevgi Hiç Yoktu'yla soytarılar dünyasına gönderme yapmaktadır. "Çok Se/k/sli Bir Öykü 1" resminde Horosan, cüce soytarı ile atletik yapılı erkeğin arasındaki iktidar ilişkilerini imlediği söylenebilir. Cücenin elindeği organ penis değildir, sömürülüp aşağılanmayı peşinen kabul eden bir düzende, iktidarın gücünü simgeleyen bir silahtır (Ergüven, 1995, s.49). (Resim 83) Horosan ele aldığı sembollerle, izleyicinin görünenin anlamına takılıp kalması yerine, bu görüntünün kime ve neye gönderme yaptığının sorgulanmasını istemektedir. Bu resimde ve diğer resimlerinde görülen maske gerçeğin ardındaki yüzü saklamaktadır.



**Resim 83: Mustafa Horosan, Çok Se/k/sli Bir Öykü 1, 1995**

Sanatçının portrelerinde görülen şiddet, psikolojik ifadenin dışavurumunu görünür kılmaktadır. Maske imgesi; gerçek kimliği saklarken, çoğu zaman bu kimliğin altında yatan, çirkin duyguları gizlemek için kullanılmaktadır. Sanatçının portrelerindeki maske de zamanın koşulu olarak çirkinleşmiş, korkutucu boyutlara varmıştır. (Resim 84-85)



**Resim 84: Mustafa Horosan, Susma, 1990'lı Yıllar**



**Resim 85: Mustafa Horosan, Kördüğüm, 1995**

Figür kökenli olduğu sürece, imgelem ürünü olan her resme gizli bir öykü eşlik etmektedir (Ergüven, 1996, s.28). Figürlerle birlikte mekan ve nesneler bu öyküye aracılık ederken, insanın çevresiyle olan ilişkileri sanatçıların gözardı edemiyecekleri konularla görünür kılınmaktadır. Yaşantının içinde bulunan hüzün, korku, kaygı ve şiddet gibi kavramları fotoğraflardan yola çıkarak resimleyen sanatçı Alp Tamer Ulukılıç'tır. 1957'de Bitlis'in Mutki ilçesinde doğan sanatçı, 1976 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Devrim Erbil atölyesinden mezun olmuştur. Bu yıllarda mizah dergilerine karikatürlerde çizmiştir. Ulukılıç'ın resimleri; fotoğraf yoluyla romantizm'i yansıtırken, dünya acılarını da yaşayan insanları içinde taşımaktadır. Fotoğrafın anlık ve tarihsel belgesinden yola çıkarken, anlamı bugüne taşıyarak izleyici sezgilerine de pay çıkarmaktadır. Fotoğraftaki görüntü, bitimsiz ürpertinin içindeki "dünya sancısı" sanatçının ilgi alanına girmektedir. Korkudan şiddete, acıdan coşkuya dek yaşantının içinde bulunan duygulanımları fotoğraflardan yola çıkarak sergilemektedir.

"Sanatçı bireysel yaşantısı ile toplumsal yaşantının çelişkilerini irdelemekte, anıları yaşam ve deneyimleri, onun kurgularını yönlendirmekte, geniş bir mekan ve tek bir zaman birimi içinde küçülen boyutları ile insan figürü imgelem gücünü zorlamaktadır" (Ersoy, 1998, s.126).

Sanatçı için yaşantının içinde bulunan, korku, kaygı ve şiddet gündeme geldiği vakit, boya ve malzeme ile resme dönüşmektedir. Resimlerinde kare, küp, dikdörtgen, çember gibi formlar figürlerde ve mekanda birbirinden bağımsız olarak işlenmektedir. Renklerdeki zıtlıklar, açık koyuluklar, güçlü renk lekeleri ve patlamaları konuya hizmet etmektedir.

Sanatçının 1988 tarihli "Korku Tacirleri" sessiz bekleyişin varolmaktan kaynaklanan sıkıntıyı değil, dehşet senaryosunu yansıtmaktadır. (Resim 86) Sanatçı tel örgülerle toplama kamplarına gönderme yapmaktadır. Sağdaki adamın asker kıyafetinde olması şiddete resmiyet kazandırmaktadır. Resimde şiddet olgusu tamamlayıcı-karşıt renklerle vurgulanmıştır. Ortada turuncu ve maviyle dikkati çeken durum, bunların dışında-kırmızı ve yeşille çembere alınmıştır. Rengin tamamlayıcı karşıtlığının oluşturduğu keskin pırıltı, vahşetin dolaylı yansımasına bürünmüştür ve şiddetin nabzı bu noktada atmaktadır (Ergüven, 1996, s.72).

Resimdeki figürden çok üzerine giymiş olduğu pardesü ön plana çıkmaktadır. Pardesü burada karanlık işleri sürdüren kişinin, kirli işlerini ve cinayetlerle dolu dünyasını gizlemek için kullanılmıştır. Pardesü izleyicide bir ürkme duygusu uyandırmaktadır.



**Resim 86: Alp Tamer Ulukılıç, Korku Tacirleri, 1988**

Ulukılıç'ın resimlerine katılan simgeler, coğrafya, devlet, ülke, insan ilişkilerini belirleyen imgeleri çağrıştırmaktadır. 1970'lerin sonunda dünya sanatını belirleyen Yeni Figürasyon, Francis Bacon'un yarattığı geleneğin bir devamı olarak ortaya çıkarken, Ulukılıç'ta bu geleneği kendi söylemi ile yorumlamaya yönelmiştir. Bacon'ın otoportreler, eş dost portrelerinde ve konulu resimlerinde görülen bunalım, ıstırap, tutsaklık ve ölümü çağrıştıran gerilim yirminci yüzyıl yeni figüratif anlayışa ışık tutarken, Türkiye'de Alp Tamer Ulukılıç'ta bu anlayışa kendi öznel yaklaşımıyla katılmıştır... Buna göre; Ulukılıç'ta öyküsel bir anlatımla ele alınan figürler arasında kurulan gerilimli ilişkilerin yarattığı hüznü, yalnızlığı ve korkuyu yansıtacaklardır (Giray, 2000, s.4).

Sanatçının bir dizi halinde gerçekleştirdiği Çığlıklar (1996) kendi varoluşuna dayanamayan bireyin kabuslarıdır. Ulukılıç çığlığı yüze yaymak yerine, yüzü çığlığa çevirmektedir (Ergüven, 1996, s.62). (Resim, 87-88)



**Resim 87: Alp Tamer Ulukılıç, Çığlık, 1996**



**Resim 88: Alp Tamer Ulukılıç, Kayıp Portre, 1996**

Resim 87'de görülen portre sanatçının askerlik dönemine işaret ediyor gibidir. Askerliğin özünde yatan katı kuralcılık, göstergenin dokunulmazlığı üzerine kurulmuş olup, her türlü kişisel yorum hakkını ortadan kaldırmaktadır. "Asker bulunduğu

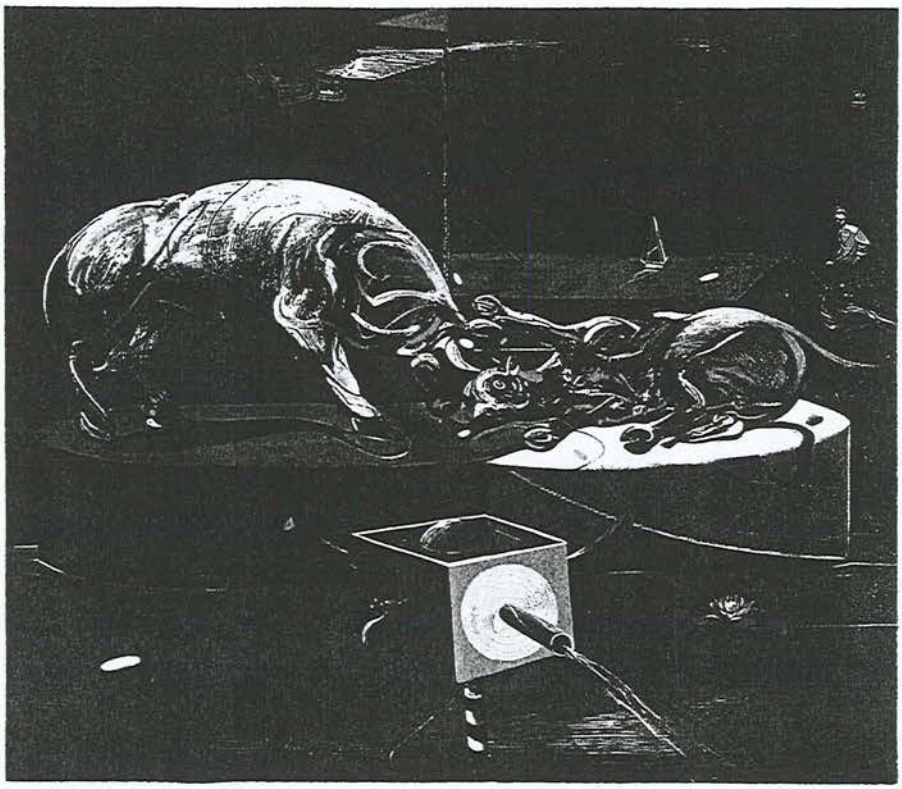
birlikte herşeyden önce bir numaradır; şehit düştüğünde daha sonra başkasının alacağı o numara silinmektedir ilkin" (Ergüven, 1996, s.12).

Ulukılıç portrelerine kendi yaşantı içeriğinden anlam katarak dışavurmaktadır. İnsani varoluş onun için önemlidir. Sanatçının çığlık dizisinde gerçekleştirdiği en vurucu anlam ağıza verilmiştir. Çığlığa dönüşen acı, portrelerin en şiddetli ifadesini vermektedir.

Portrelerde görülen acı içinde atılan çığlıklar, yüzün her kıvrımına yansımıştır. Ölümcül bir atmosferin ve ruhsal çöküntünün varlığından söz edilebilir. (Resim 88) Gözüken koyu lacivert fon, yüze sarmalanmış bant, ağzın çığlık atması ya da bağırması, sarının ve kontrast renklerin zıtlığı içerisinde acıyı ve şiddeti arttırmaktadır.

Ulukılıç'ın son dönem resimleri pasaport bayrak, piknik, boğa güreşleri ve karpuz soğutma kutuları başlıkları altında oluşan serilerdir. Sanatçının karpuz soğutma kutuları resimlerinde görülen "Katharsis" (arınmaya) işaret etmektedir. Ulukılıç için arınma'nın tek karşılığı taşınmaz hale gelenin renklendirilmesidir. Ulukılıç, boya ile arınmaktadır resimlerinde.

Bir kaptan diğer kaba ulaştırılan boru sistemleri ile arındırılmaya imgesel göndermeler yapan... sanatçı Akdeniz çevresinde gelişen şiddet eylemlerini, boğa güreşleri ile... imgelemiştir. Çadır... simgesi ile göçerliliği, piknikler tarım toplumlarının doğaya bağlılığını..., kesilmemiş karpuz ise arındırılmaya işaret etmektedir.(Giray, 2000, s.4). (Resim 89)



**Resim 89: Alp Tamer Ulukılıç, Karpuz Soğutma Makinası, 1999**

Alp Tamer Ulukılıç'ın yaptığı; içe dönük bir insanın hayata karşı ürettiği işlerle bir saldırı başlatmakdır (Giray, 2000, s.4).

Ulukılıç'ın resimlerinde görüldüğü üzere, figürün psikolojik yansımasının portrelerde acı bir çığlıkla bütünleşmesi, İrfan Önürmen'de de görülmektedir. Önürmen, çıplak gözle görülmeyen ama öyle olduğu bilinen hakikatleri figürlerin yüzlerine bakarak bulmaya çalışmaktadır. Önürmen'in "Çığlık" (1988) isimli tablosu, parçalanan kimliğin biçimsel karşılığını yansıtmaktadır. (Çalıkoğlu, 1999, s.24-25). Önürmen'in çığlığı konunun kendisini teşkil etmektedir. Sanatçı siyah renk üzerine beyaz rengi sürerek, çığlığın barındırdığı gerilimi arttırmakta hem de insan fizyonomisini bölüp parçalayabilecek ortam hazırlamaktadır. (Resim 90)



**Resim 90: İrfan Önürmen, Çığlık, 1988**

Önürmen'in resmi bir sorgulamadır. O tek bir kişiyi sorgulamaz tüm toplumu içine alan bir sorgulamaya girişir. Buna göre; figürlerin yüzlerinin tam olarak belirlemesi bunu ifade ediyor olabilir. Çığlık resminde görülen kırmızı renk şiddeti bir kez daha vurgulamaktadır. Figürün acısı ve ızdırabı bakan kişiyi de etkisi altına almaktadır. Bedenin bir kolunun olmayışı yüzdeki gerilimi daha da arttırırken, şiddeti bir ironiye yaklaştırmaktadır.

İrfan Önürmen 1958 yılında Bursa'da doğmuş, 1987 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Neşe Erdok atölyesinden mezun olmuştur. Sanatçının akademi mezuniyet çalışması "pezevenk, mama, sermaye" adlı triptiği onun sosyal görüşünün belirlendiği dönemine işaret etmektedir.Önürmen, toplumun gerçeklerinden uzak durmamaktadır. İçinde yaşadığı toplumun sosyolojik ve psikolojik sorunlarına eğilen yapısıyla sosyal realiteyi göz ardı etmeyen sorumlu bir sanatçıdır (Çalıkoğlu, 1999, s.18-19).

Modern kültürün gerektirdiği yaşam biçiminin, hareket tarzının, iletişim

olanaklarının da kolaj mantığı içinde devam ettiği söylenmektedir (Çalıkoğlu, 1999, s.12). Kolajla malzeme yırtılıp yapıştırılmakta böylece kullanılan teknikle birlikte malzemeye de bir şiddet uygulanmaktadır. "Önürmen kolajı, görüntüyü başkalaştırıp/yabancılaşma adına değil, bölünmüş gerçekliği tekrar bir araya getirme inadı ve inancıyla kullanmaktadır" (Çalıkoğlu, 1999, s.14). Önürmen'in, gazete veya dergilerden aldığı parçaları kesip-birleştirerek ele aldığı konu, çevresinde gördüğü dağılmışlık, bozulma, kirlenme ve absürdlüğü yansıtmaktadır (Çalıkoğlu, 1999, s.15).

İrfan Önürmen, Karşı Sanat Çalışmaları'nın (2001) düzenlemiş olduğu Yurttan Sesler sergisine bir mekan düzenlemesiyle katılmıştır. (Resim 91) Mekan devlet dairesindeki bir odayı içermektedir. Oda kaybolan evrağın yerini sadece dosyalayan memurun bulabileceği Türk işi bir çalışma anlayışına götürmektedir. Kamu dairelerindeki dosya takip yöntemleri, arşiv malzemelerinin bilinmezliği, çelik dolap içerisine yerleştirilen dosyalar ve "yangında ilk kurtarılacak eşya" yazısı, masanın altındaki memurun ayaklarını ısıtacak olan elektrikli soba, Türkiye'deki devlet dairelerinin işleyişini gözler önüne sermektedir. Dosyalama sistemiyle birlikte, duvarlarda linç edilen ve çevik kuvvetin copladığı vatandaşlara ait resimler yer almaktadır. Fişlenen bireyin bürokratik çarkın içerisinde nasıl kaybolabileceğini, sesini duyurmak için dosyalara başvursa bile, belki de hiçbir zaman bu dosyalara ulaşamayacağını ima etmektedir. Dosyalarda aradığını bulmakta bir o kadar da güçtür. Gerçi dosyalara numara verilmiştir ama ararken insanın sinirlenmemesi içten bile değildir. Dosyaların içinde bulunan 1980 sonrası Türkiye'nin sosyo-politik ve kültürel bir yansımasıdır.

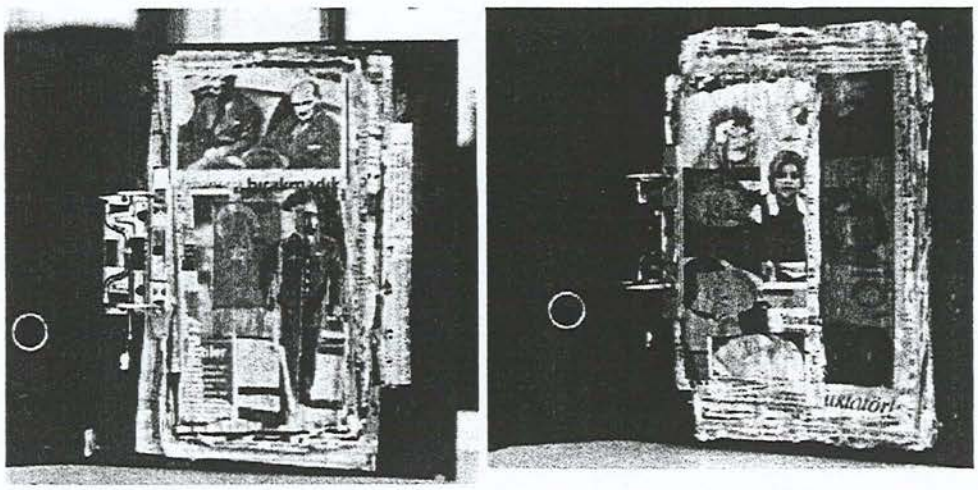
Tüm şiddet gerçeğini bu dosyalarda bulmak mümkün gibidir. Kolaj tekniğiyle düzenlenmiş olan bu dosyalar gazete fotoğrafları, boya ve kumaş parçalarıyla oluşturulmuştur. Kullanılan bu malzemeler yapıştırıcı ile sertleştirilmiş, dondurulmuştur. İrfan Önürmen'in Arşiv isimli çalışması "Dolap ve içine sıkıştırılmış

gazete küpürleri bulunan elli adet klasör" dolabı Türkiye'nin Özal sermayeciliği, çeteler, papatyalar, renkli gece yaşamı, sosyete sayfaları, gazetelerin promosyon amacıyla verdikleri aptallaştırmaya yönelik kağıttan oyunlar, yasaklanan, tabu sayılan erotik dergiler, kayıplar, deprem dosyaları... kısacası kendine ait işleyişi olan toplumun tüm çalkantıları, karmaşıklığı ve değer yargıları bu düzenlemeyle gündeme getirilmiştir.** (Resim 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99)

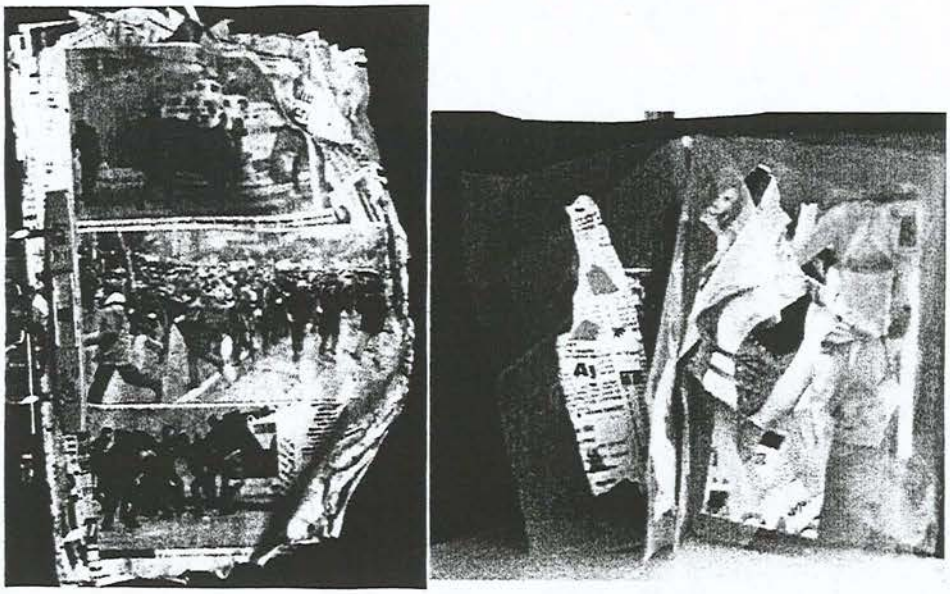


**Resim 91: İrfan Önürmen, Mekan Düzenlemesi, Dolap ve İçine Sıkıştırılmış Gazete Küpürleri, 2001**

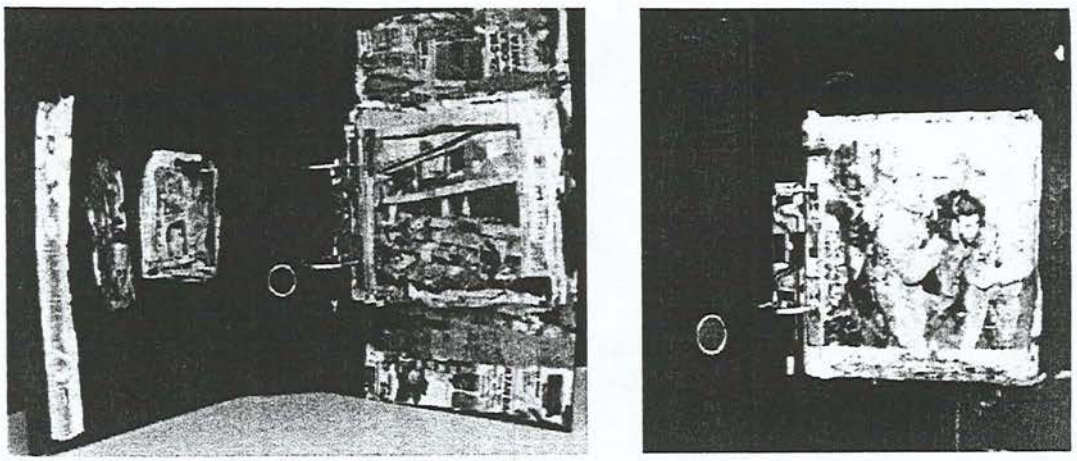
**Çalıkoğlu'nun Yerli Malından Yurttan seslere isimli yayınlanmamış eleştiri yazısıdır.



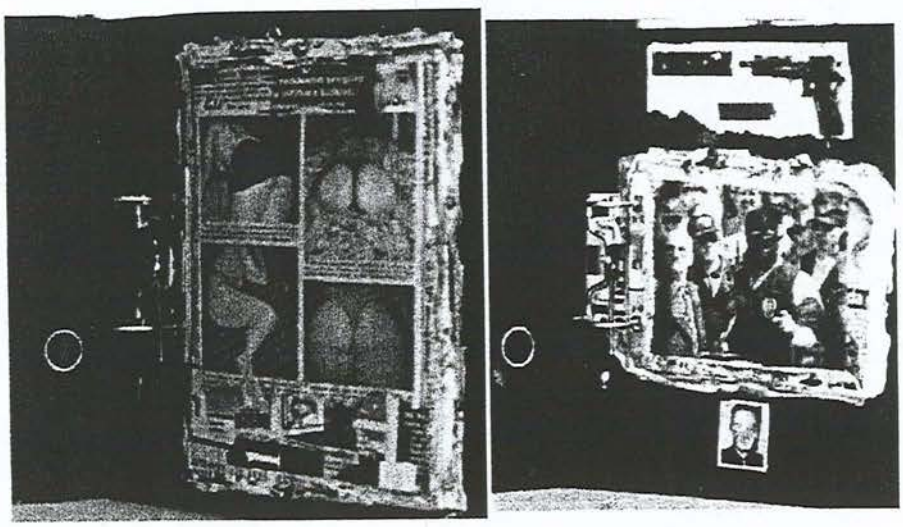
Resim 92-93: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001



Resim 94-95: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001

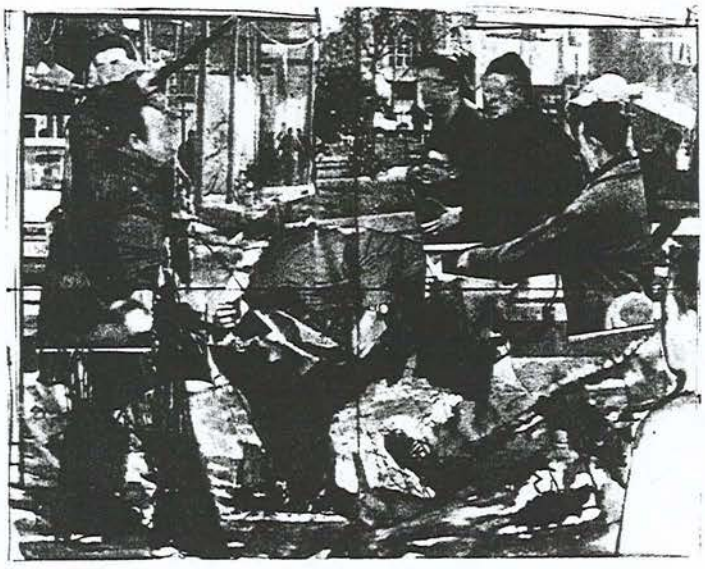


Resim 96-97: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001



Resim 98-99: İrfan Önürmen, Klasör Detay, 2001

Devlet dairesinin duvarlarında asılı duran resimlerden biri de "Linç"tir. Kolaj tekniği ile yapılmış olan çalışma, kurgu itibariyle ve kolajın yırtılıp yapıştırılması sonucu düzenlenmesine koşut şiddetin ve saldırganlığın resmidir. (Resim 100)



**Resim 100: İrfan Önürmen, Linç, 2001**

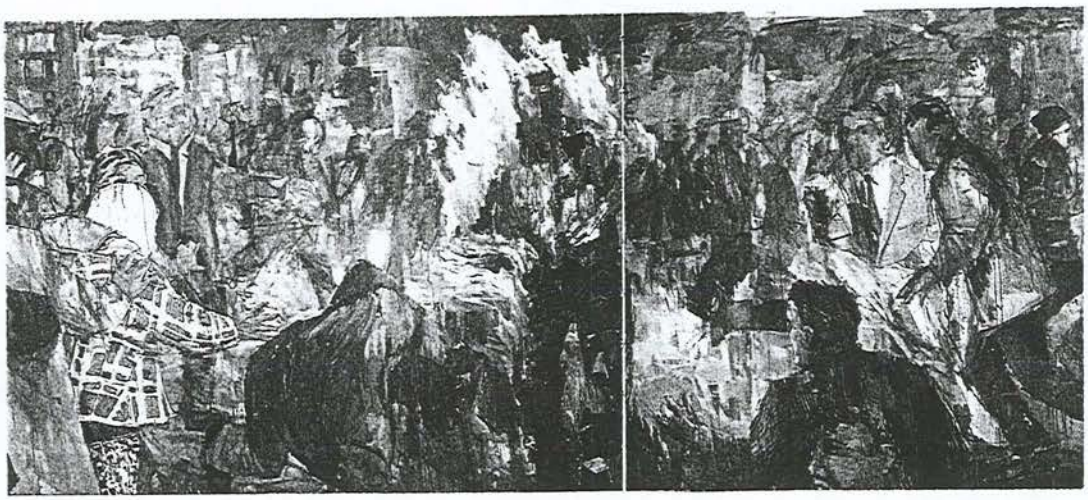
Önürmen'e göre; bir neden olsun ya da olmasın insanlar birbirlerini dövmeye başlıyorlar. Birarada yaşama zorunluluğu içinde olan insanlar, kalabalıklar içerisinde sıkışıp kalıyorlar ve kendilerine ve bir başkasına şiddet uygulamaya başlıyorlar. Türk toplumunda görülen kalabalıklar halinde yaşama, insanlara verilen bir ceza niteliğindedir. Kalabalıklar içerisinde bulunan sağlıksız birey o gruptaki diğer kişiye şiddet uygulayabilmektedir.

Önürmen'in toplumuna ve sanatına karşı sorumluluğu onun sanatçı kişiliğine işaret etmektedir. Önürmen'in deyişine; ne kadar dıştan ya da içten bakılırsa bakılsın sanat bir kurgudur. Her ressamın kendine özgü bakış açısı, görme biçimi ve yorumlama pratiği vardır. Sanatçı, konularını istediği oranda içselleştirme, abartma, soğutma, çarpıtma, proveke etme, duygusallaştırma, anlamlarla oynama, bozma, ayna tutma, konuyu soyutlama gibi (ressamın yaşantısıyla ilgili bir durum) tutum alma

hakkı bulunmaktadır. Bugün Türk toplumu ve dünya öylesine çok imgenin bombardımanı altındadır ki, doğrudan deneyimi birkaç saniye önce televizyonda gördüklerimizden ayırt edemiyoruz. Belleğimiz tıpkı imge kırıntılarının oluşturduğu bir çöplük gibidir. Görüntülere karşı duygusallaşma gündeme gelirken, aynı duygu yoğunluğu ile olaylar algılanmaya başlanmaktadır. Var olan insanı kendi küçük dünyasına iterek tek tip yaşam tarzı bütün dünyayı sarmaya başlamaktadır. Bireyler böyle bir yaşam tarzında aynılaşmaya başlamaktadır. Sanatçılarda bu aynılaşmadan ve duyguların soğumasından kendilerini kurtaramamaktadır.

Bu bağlamda Kendini Yakan Protestocu resmi bireylerin aynılaşan algı ve duygu soğukluğu ya da içtenlik mesafelerinde yerlerini almaktadır. (Resim 101) "Protesto" (2001) resminde görülen bir görüntü gerçekliğidir. Televizyonlarda veya gazetelerde izlenen diğer bütün görüntü gerçeklerinden bir farkı yoktur.

Sanatçı bu resimle, ölüm oruçları sırasında karşımıza çıkan, yaşamdan tüm ümidini kesmiş bireyin kendini çekinmeden yakma anına işaret etmektedir (Çalıkoğlu, 2001b, s.27). Gözünü kırpmadan kendini yakan kişinin görüntülenmesi toplumsal bir göndermeyi içermektedir.



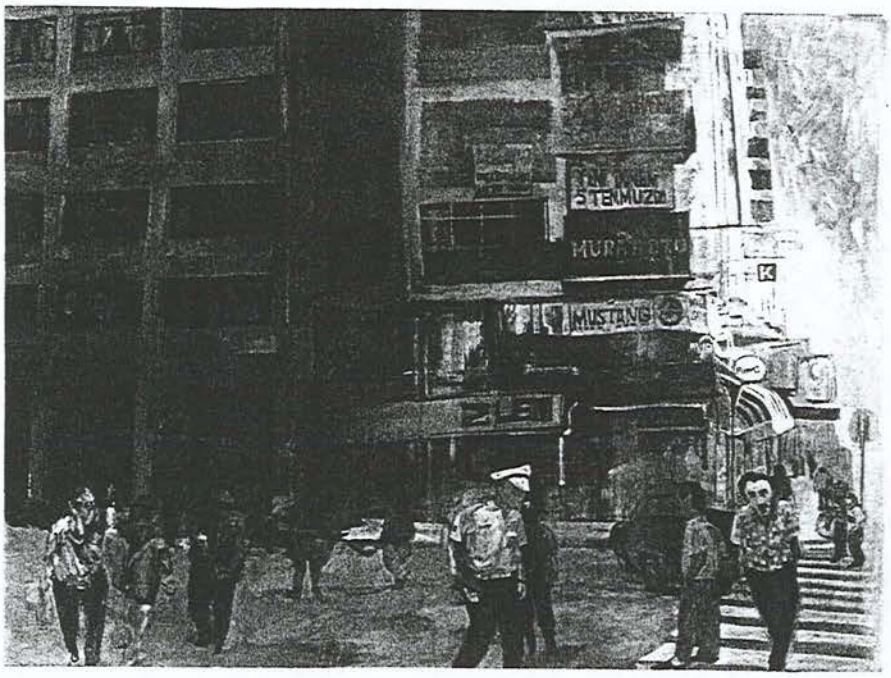
**Resim 101: İrfan Önürmen, Protesto, 2001.**

İrfan Önürmen'e göre; Protesto resmi tüm görünümüyle politik söyleme gönderme yapmamakta fakat resmin konusu itibariyle de politik durmaktadır. Konunun ele alınışı sanatçıyı, eylemin altında yatan politik ya da kişisel nedenlerine katılmak ve içselleştirmek ile ilgili bir durum değildir. Sanatçının içselleştirdiği aynı sosyolojiyi paylaştığı figürün insanlık durumudur ve bireylerin bu duruma verdiği tepkisizliktir.

Türkiye'de sanatını salt resim yapmak üzere kurmayan sanatçı Hakan Gürsoytrak, çevresinde gelişen olumsuzluklara yaptığı resimlerle yanıt vermektedir. Yaşam içerisindeki rahatsızlıklarını kendi figüratif anlatımcı diliyle içselleştirerek tuvaline yansıtırken, kalabalık figürlerle oluşturduğu kompozisyonlarını bir kamerayla izler gibi resmetmektedir. Sanatçının resimlerinde gerçeklik kavramını yeniden sorgulatan, duygusal ve düşünsel anlamda çelişkileri ortaya koyan bir yapı ile karşılaşılmaktadır (Yüksel, 2001, s.10).

Resimlerinde görülen eleştirel figürasyonun dışavurumudur. Sanatçı, toplumun gerçeklerine ışık tutarken, hergün karşılaşılan yaşamın anlık izlenimlerini, gazete fotoğrafları ve televizyon görüntülerinden yola çıkarak yansıtmaktadır.

Gürsoytrak'ın "Madımak" (Herşey Öyle Sıradan ki) (1997) isimli tablosu, Sivas katliamı sonrasında toplumun yaşantı ve düşünsel içeriğinde değişen hiçbir şeyin olmadığına işaret etmektedir. (Resim 102) Madımak Otelinin içindeki aydınlarla yakılması, insan kimliğinin değersizliğine işaret ederken, şenlik ve kutlama havasında gelişen olayın, toplu bir katliamla gerçekleşmesine neden olmuştur. "Madımak (Herşey Öyle Sıradan ki)" resminin çıkış noktası olayın bir gün sonrasına işaret etmektedir. Sanki bu meydanda ve Türkiye'de böylesi bir katliam yaşanmamıştır.



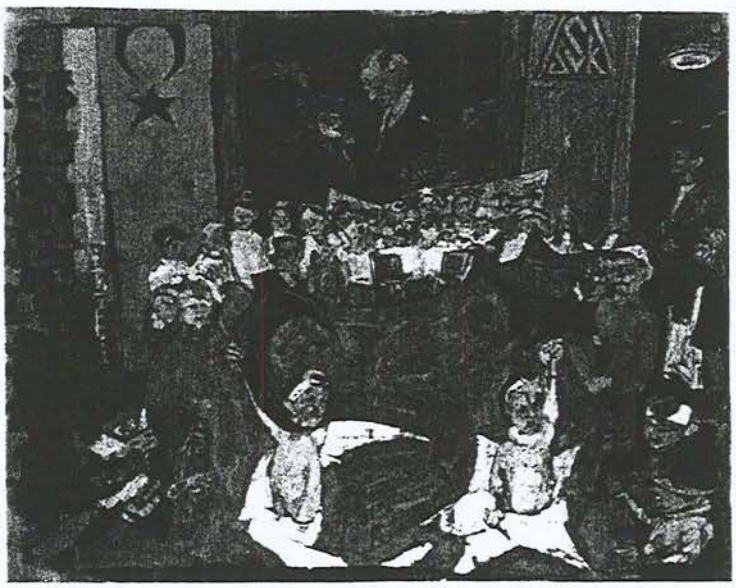

**Resim 102: Hakan Gürsoytrak, Madımak (Herşey Öyle Sıradan ki), 1997**

Sivas katliamı sonrasında ve öncesinde sanatçıların toplumsal çıkmazlara kayıtsız kalmaları düşünülemez. Sanatçı sorumluluğu taşıyan Gürsoytrak, toplumda birşeylerin değişmesi ve görüntünün altındaki gerçekliği vurgulamak istemiştir. Sanat dünyayı değiştirirken, insanın varoluşuna anlam katmaktadır. Unutulmaya yüz tutan gerçekleri, Gürsoytrak bir kez daha gözler önüne sererek sosyolojik bir eleştiri ile resmini kurgulamıştır. Şiddetin desteklenmesi ve olumlanmasının karşısındadır. İbrahim Çiftçioğlu, "Işık Biraz Daha Işık" dizisi ile mumlar yakarak çevresini aydınlatan insanların düşüncelerinin devamlılığını olanaklı kılarken, Gürsoytrak bir gün sonrasında değişen birşey olmadığını fakat umutla bu değişim sürecinin beklendiğine işaret etmektedir.

Gürsoytrak içinde yaşanılan, bilinen fakat unutulan kültür ve imge dünyasını tuvallere aktarmaktadır (Deveci, 1999, s.1). Şiddetin var olduğu ve her an Türk toplumunda kendini hissettirdiği bir dönem daha yaşanırken, sanatçılarında toplum

gerçeği olan şiddeti görmezlikten gelmemeleri düşünülemez. Her an kaygı ve tedirginlik içinde yaşayan, yarın ne olacağını kestiremeyen herhangi bir sağlık ve gelecek garantisinin verilmediği bir süreç yaşanmaktadır. İnsanın sağlığını tehdit eden ve sosyal güvencenin sağlanamadığı günümüzde görülen şiddetin bir diğer boyutuda Sosyal Sigortalar Kurumu'ndan gelmektedir.

Gürsoytrak "SSK'da 23 Nisan" (1999) isimli çalışmasıyla toplumsal bir ironiye parmak basmaktadır. Mekan derinliğinin bozulduğu bu resimde, eğlenen çocuklar, veliler ve "Atatürk ve Köylü" tablosu hiyerarşiyi yansıtırken, resimdeki figürlerin birbirinden bağımsız kendi havalarında işlenmesine neden olmuştur. Resimde vurgulamak istenen olay değilde saf gerçeklik ve bunun yarattığı imgedir. Siyah ay-Yıldız ve bayraklarla simgelenen vurgular öneminin bilindiği ama yine de kanıksanan bir aleme bir eleştiri göndermektedir. Atatürk'ün muhteşem dehasına karşın birşeylerin yolunda gitmediğini vurgulaması (Deveci, 1999, s.1) açısından resmin önemi daha da artmaktadır. Resimlerinde yazıyıda kullanan sanatçı, Türk Bayrağındaki ay ve yıldızı siyaha boyayarak ve SSK imgesi ile olumsuzluğa duyduğu şiddeti görselleştirmiştir. (Resim 103)



**Resim 103: Hakan Gürsoytrak, SSK'da 23 Nisan, 1999**

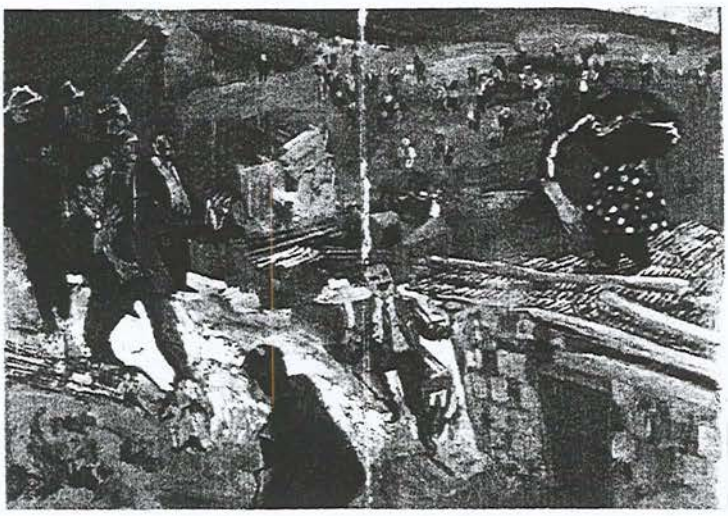
Gürsoytrak'ın 2001 tarihli "Hır" sergisi Türk toplum yapısına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşırken, hergün görülmeye alışılmış trafik kazalarının görüntülerini, adliye salonundan sonra gerçekleşen aile kavgalarını, ekonomik sıkıntı içerisinde olan insanların daha ucuza satın alabilecekleri Halk ekmek kuyruklarını, gecekondu yıkımlarına karşı çaresiz kalmış insanların direnişlerini, kavgalarını yansıtan resimlerle görsellik kazanmaktadır.

Hakan Gürsoytrak'ın resimleri, günlük yaşamın kaosu içerisinde devinen insanların günlük koşuşturma içerisinde farkına bile varılamayacak görüntülerini bir kez daha belgelemesi, farkedilmesi ve izleklerde yer etmesi açısından önemlidir (Yüksel, 2001, s.11).

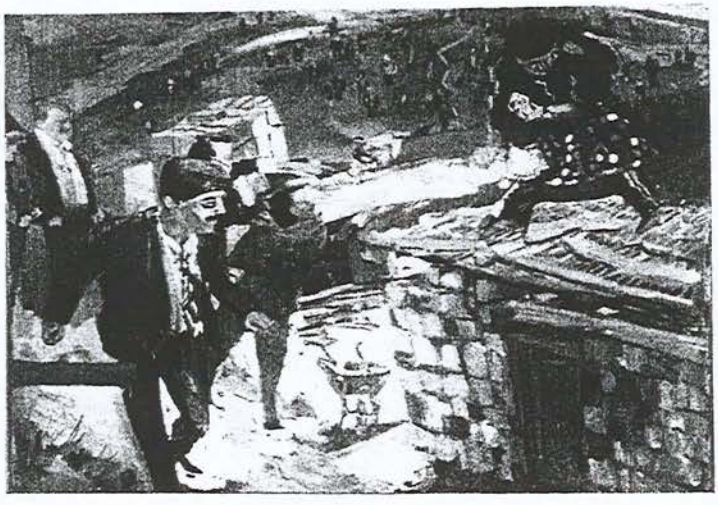
1950'li yıllarda köyden kente göçle başlayan gecekondulaşma sanatçıların resimlerine konu olmuştur. 2001'e gelindiğinde gecekondulaşma oranında daha da bir artış yaşanmıştır. Yine değişen birşey yoktur. Gecekondu yıkımlarını evindeki rahat koltuklardan izleyen insanları bir nebze huzursuz etmelidir. Resimde gecekondusunun yıkılmasını engellemek isteyen kişinin saldırganlığı ve yıkıma gelenlerin bu kişiye uyguladıkları şiddet görülmektedir. Görüntünün altındaki gerçeği sorgulayan Gürsoytrak, bir dizi halinde gerçekleştirdiği "Kondu I 1999", "Kondu II 2000", "Kondu III 2001" ile öteki kişilere gönderme yapmaktadır. (Resim 104, 105, 106)



**Resim 104: Hakan Gürsoytrak, Kondu I 1999, 1999**



**Resim 105: Hakan Gürsoytrak, Kondu II 2000, 2000**



**Resim 106: Hakan Gürsoytrak, Kondu III 2001, 2001**

Olumsuzluklar karşısında tepkisini sanatının diliyle yansıtan sanatçının öfkesi resimlerde bir kez daha biçimlenmektedir.

İnsan kendi türüne bilinçli olarak şiddet uygulayan tek varlıktır. İçindeki saldırganlık güdüsünü toplumsal bir gerçek olan şiddeti dayakla dışavurabilmektedir.

Hakan Gürsoytrak'ın "Çocuk" (2000) resmi küçük bedenlere uygulanan şiddetin acımasızlığını göstermektedir. (Resim 107)



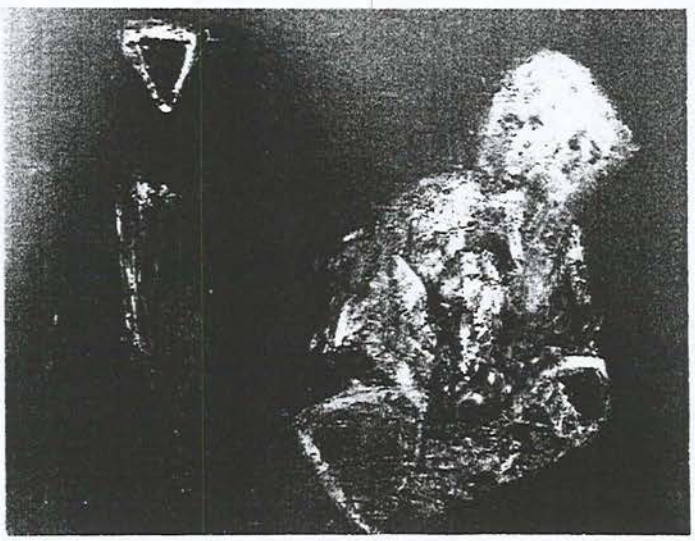
**Resim 107: Hakan Gürsoytrak, Çocuk, 2000**

Dayak sonucu ezilmişlik, bastırılmışlığın hissedildiği portredeki gerilim bakanı sarsmaktadır. Resim söz diliyle kurulamayacak bir ifadeyi anlatmaktadır. Yüzde görülen darbe izleri psikolojik olarak tüm bedeni ve duyguları sarmaktadır. Resme aracılık eden malzeme imgelem gerçeğini daha da arttırmaktadır. Gözdeki bant ve fırça darbeleri sanatçının gerçekliğe tepkisini ve öfkesini bir kez daha göstermektedir. Sanatçı portrede bilinçli bir deformasyona gitmemiştir, deforme olan dayağa maruz kalmış çocuğun yüzündeki gerçektir. Ötekinde insani varoluşla ilgili hiçbir izleğe rastlanmamaktadır. İnsani kimlik ve duyarlılık sanatçının resminde ve izleyicide bıraktığı etki ile oluşmaktadır.

1960 yılında Sivas'ta doğan Selahattin Yıldırım, M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi

Resim Bölümünden 1984 yılında mezun olmuştur. Sanatçının 1997-1998 işlerinde yüz, çehre ve suretin ağırlık kazandığı görülmektedir. Sanatçının amacı toplumla hesaplaşmaktır.

Sanatçı, koyu büyük yüzeylerde renkleri yalın halleriyle kullanmayı yeğlemektedir. Yoğun figür anlayışını, anlatımcı bir kimliğe büründüren renkçi yaklaşımı şiddeti, masumiyeti, sorguyu, yargıyı, infazı tuvallerinde yansıtmaktadır. Figürlerinde ve düzenlemelerinde ifadesini keskinleştiren bu tutum, trajik bir söylemin oluşmasına da yol açmaktadır. Tekli ve çoklu figürlerinde, toplumsal bir şiddet duygusu öne çıkmaktadır. Zaman ve mekanı, renk ve doku aracılığıyla soyutlayarak, dış dünyayı oluşturan parçaları kolaj mantığıyla tuvallerine yerleştirmektedir. Bu yerleştirmeler sonucunda ortaya çıkan görüntü günümüz dünyasındaki korkunçluğa işaret etmektedir. Yaşanılan korkunçluk şiddettir. Sanatçı yaşanmış ve tüketilmiş bir şiddeti resmetmektedir. Sanatçının portrelerinin yüzü yoktur. Kimliksiz bir toplumun mührüne işaret ediyor gibidirler. Sanatçının "Şiddet Masalları" (1997) isimli çalışması işkenceye maruz kalan ve infaz edilen kimliklerle örtüşmektedir (Kantürk, 2001, s.5-6). (Resim 108)



**Resim 108: Selahattin Yıldırım, Şiddet Masalları, 1997**

Resimlerinde kullandığı sandalye imgesi yaşanılan veya yaşadığımız açık şiddet ve infaz ortamını, iktidar ve iktidarsızlığın eşya simgesine dönüşmesini temsil etmektedirler. Sanatçı sorgulayan ve sorgulanan arasındaki ilişkiyi ve resimlerinde kullandığı diğer simgeleri şiddet ve gerilim içerisinde vermektedir. Boyanın ve rengin zeminde bıraktığı izlenim, şiddetin bir göstergesi gibidir. Selahattin Yıldırım'ın "Yatışma" (1994) resmi cinsel ve gizli toplumsal şiddeti içeriyor gibi görünsede başka bir gerçeği yansıtıyor olabilir. Resimdeki figürlerin tamamiyle belirginlik kazanmaması kaçamak bir cinsel haz ve an arayışlarına gönderme yapmaktadır (Kantürk, 2001, s.5,12). (Resim 109)



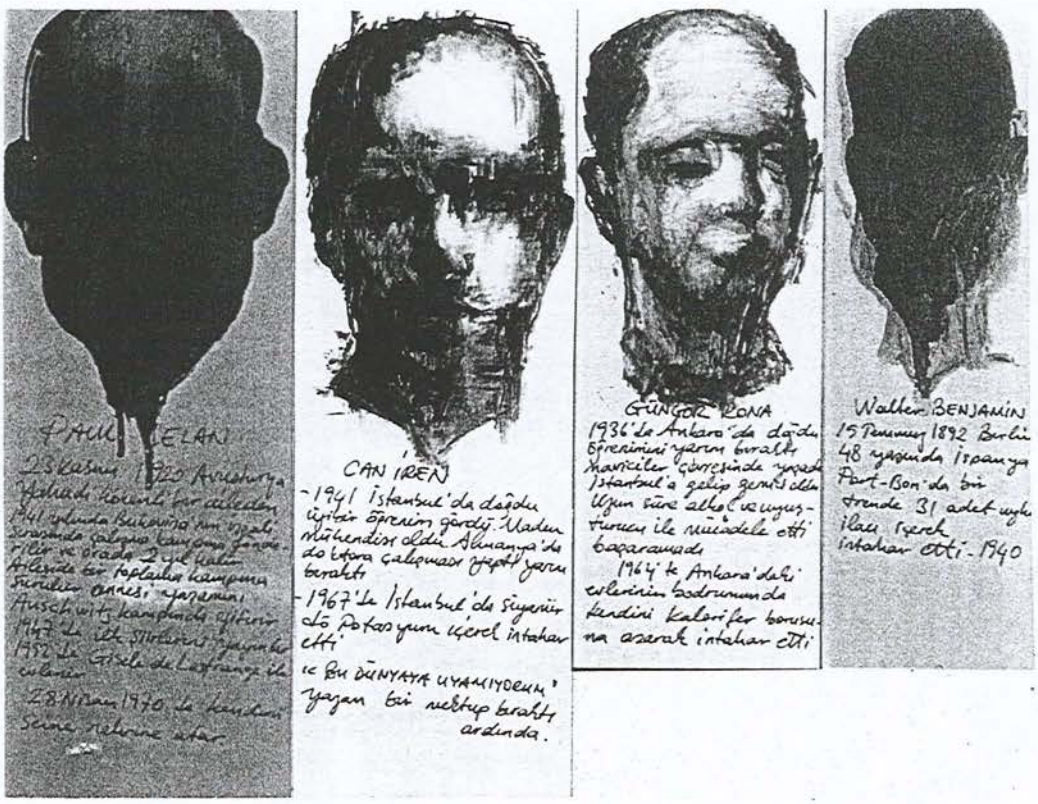
**Resim 109: Selahattin Yıldırım, Yatışma, 1994**

Karşı Sanat Çalışmalarının düzenlemiş olduğu Ölüm=Ölüm (2001) grup sergisine Selahattin Yıldırım, bireyin kendi bedenine uyguladığı bir şiddet biçimi olan intiharla katılmıştır. Sanatçının çalışması "İntiharın İzinde" ismini taşımaktadır.

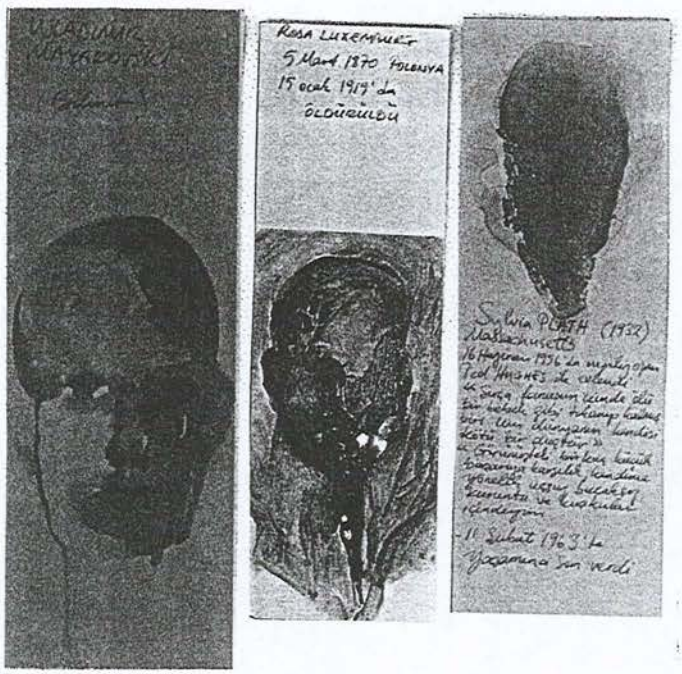
Yıldırım bu çalışmasında Nilgün Marmara'dan, Sylvia Plath'e, Paul Celan'dan, Güngör Rona'ya, Can İren'den, Walter Benjamin'e kadar sanatın farklı kollarıyla

ilgilenmiş ve yaşamlarına gönüllü olarak son veren insanların intihar nedenleri üzerinde yoğunlaşmaktadır... Resimler intihar edenlerin portrelerinden oluşmaktadır. Portrelerdeki kişilerin tercih ettikleri ölüm şeklini sanatçı yazıyla vurgulamıştır. Yazılar ayrıca, ele alınan kişilerin yaşarken katettikleri yolu, umutlarını, hayallerini, dünyayla alıp veremediklerini de içermektedir. Selahattin Yıldırım ayrıca ahlaki bir göndermede yaparak "Yaşam kimsenin vazgeçemeyeceği bir bağıştır" sözünü tartışmaktadır (Çalıkoğlu, 2001b, s.28).

Sanatçının 35x50 cm. kağıt üstüne mürekkeple gerçekleştirdiği orjinaller üstüne fotokopi ve renklendirmeler "İntihar'ın İzinde" resimlerini göstermektedir. (Resim 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116)




**Resim 110-111-112-113: Selahattin Yıldırım, İntiharın İzinde, 2001**




**Resim 114-115-116: Selahattin Yıldırım, İntiharın İzinde, 2001**

Sanatçılar figür geleneği içerisinde söylemek istediklerini yarı insan, yarı hayvan biçimine sokarak da anlatmak istemişlerdir. Bu türden kurgular günümüz dünyasının karmaşasına ayrıca bir gönderme yapmaktadır. Bu sanatçılardan biri de Serdar Şencan'dır. 1960'da İstanbul'da doğan sanatçı 1983'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun olmuştur. Sanatçının masal dünyasını andıran resimleri bir renk cümbüşü içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Resimleri önce düşüncede biçimlenirken toplumsal bir eleştiriyede gönderme yapmaktadır. Sanatçı siyasetin gündelik sıradanlığını, toplumsal çarpıklıkları alaya alarak görselleştirmiştir. Sanatçı, insanın egosundan gelen; hırs, ihtiras, şiddet, açgözlülük gibi olumsuzlukların, toplumda oluşturduğu kutuplaşmaları; ezenler-ezilenler, seçenler-seçilenler, kandıranlar-kandırılanlar, güçlüler-güçsüzler olarak ortaya koyarken bunlar arasındaki ilişkileride sorgulamaktadır (Kalaycı, 1999b, s.1). Ele aldığı konulara çok renkli bir anlayışla yaklaşan Şencan, karamsarlığın içindeki olumsuzlukları, renk cümbüşü içerisinde alaya almaktadır. (Resim 117)




**Resim 117: Serdar Şencan, 1999**

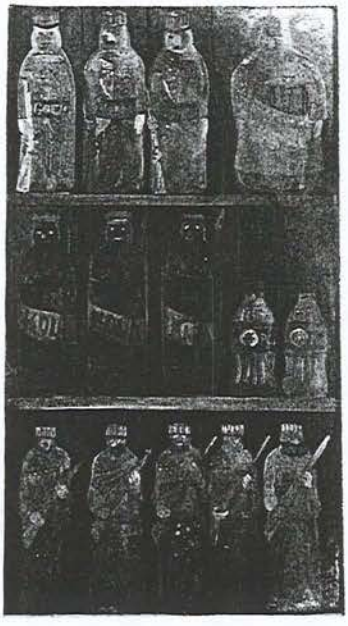
Sanatçı, Türkiye'nin içinde bulunduğu iktisadi ve sosyal çalkantıları kara mizaha dönüştürerek kurgulamaktadır. Toplumun duygularına ve yaşam tarzına yönelen şiddeti böylesi bir kalabalık içinde yansıtan ressam, hayvan yüzlü-insan bedenli figürleri ile düzeni eleştirmektedir.

1980'li yıllara gelindiğinde herşeyin alınıp-satılabilir bir meta haline gelmesi, tüketim toplumunun yarattığı yozlaşma ve ahlaksal değerlerle birlikte insan kimliğinin yok olmasına karşıt Şencan, insanın küçülen dünyasına bir gönderme yapmaktadır. Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik krizi "ekonomiden sorumlu devlet bakanı" (2001) resmiyle alaya alarak yorumlamıştır. (Resim 118) İnsanların yaşam standartlarının düşmesi, yoksulluğa itilmesi, bir şiddet biçimidir. Sanatçı bu öfkesini resminde görselleştirmiştir.

Ayrıca Şencan, tüketim olgusundan duyduğu rahatsızlığı belgelemiştir. (Resim 119) Markalı içeceklerin tüketimi bir madde dünyası yaratırken, hazır vaziyette bekleyen işgal kuvvetlerinin, görünmeyen şiddetini vurgulamak istemiştir.



Resim 118: Serdar Şencan, Ekonomiden Sorumlu Devlet Bakanı, 2001



Resim 119: Serdar Şencan, İşgal Kuvvetleri Beklemede, 2001

1939'da Kadıköy'de doğan Metin Talayman'ın resimleri iyi, sevimli, çılgın çocuksu yanlarının yanı sıra, yaşamların kanlı, çirkin, sevgiden yoksun bölümlerini de kapsamaktadır. Talayman, çağdaşlıkla birlikte gelen insanlararası mekanik ilişkilerin sorgulanması gerektiğini söylemiştir. Sanatçı resimlerinde günlük yaşantılarımızdaki parçalanmanın acıklı bir görüntüsünü sunmaktadır. Sanatçının yaşamının son günlerinde ele aldığı portreleri, "bir jiletle kesilip parçalanmış" (Talayman, 2001, s.2-3) izleklerin melankolik belgeleri olarak algılanabilmektedir. (Resim 120, 121, 122)



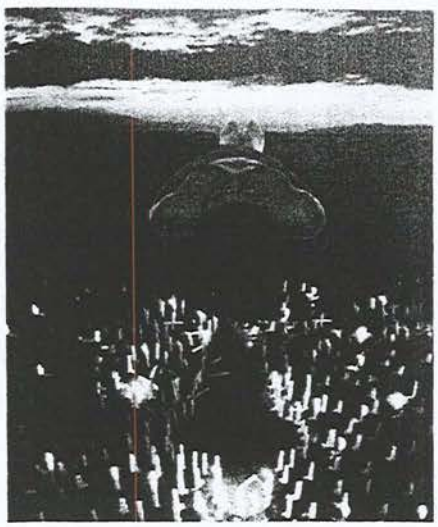
**Resim 120-121: Metin Talayman, Adsız, 1999**



**Resim 122: Metin Talayman, Adsız, 1999**

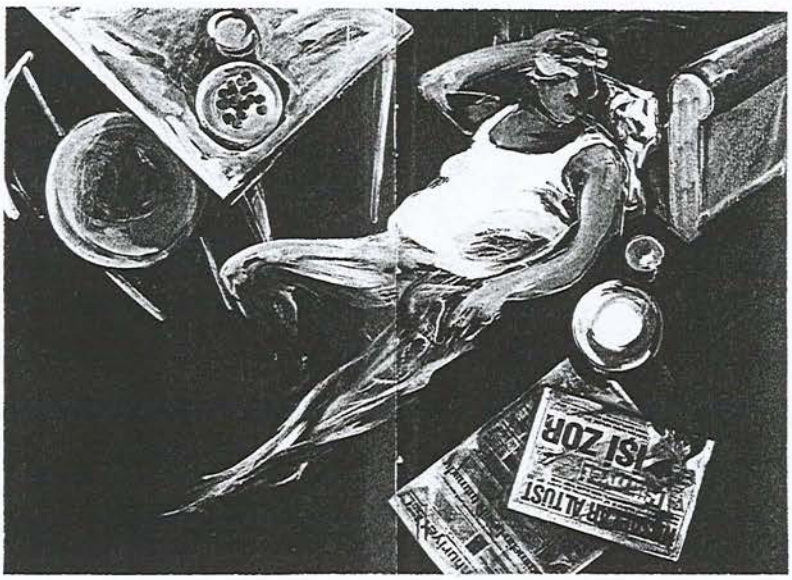
Resimlerin ana teması yüzlerdeki bunalıma işaret etmektedir. İki resimde görülen kırmızı renk kana işaret ederken sanatçının duygu durumu sınırları zorlamaktadır. Sanatçının psikolojik yansımasını resimlerde görmek mümkündür. Zülal'e göre; saldırganlığın şiddete dönüşmesi kişinin psikolojik ve hormonsal yapısıyla yakından ilişkilidir (Zülal, 2001, s.37). Buna göre, sanatçının bunalım anına işaret eden bu yüzler yaşamdan duyulan itkilerin şiddetli bir şekilde yansımasını bulmuş olabilir. Yüzünde beyaz renk olan figür bir maske takmış gibidir ve ölüme işaret ediyormuş gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Artık yüz silikleşmektedir, bedenlerdeki siyah renk yaşamın sonluluğunu hazırlayan etkenlere bir gönderme olarak algılanabilir.

Cemil Ergün'ün sanatı insanın kendini bulma sürecinde, içerisindeki özgürleştirici güce işaret etmektedir. Bireylerin otoritenin karşısında küçüldüğü ve emildiği bir zaman diliminde yaşanmaktadır. Ergün, insanın varoluşunun hep bir çatışma ve çelişmeler ikilemi içerisinde olduğunu söylemiştir. Buna göre sanatçının "Bir Düşün İzleri" (1998) çalışması böylesi bir varoluşun çelişkilerine işaret etmektedir. (Resim 123)



**Resim 123: Cemil Ergün, Bir Düşün İzleri, 1998**

Mehmet Güreli, desen ve figürleriyle, büyük şehirlerdeki yaşamın bireyleri yalnızlığa itmesine, yaşamın içindeki sorunların giderek büyümesi tüm insanların, özelde de yaşam savaşı verenlerin üzerinde yarattığı baskı ve herkesin kendi derdine düşmesi sonucu ortaya çıkan iletişim ve yalnızlığa değinmektedir (Rona, 2001, s.5). Mehmet Güreli'nin "Hayat Yorgunu" (2000) çalışması böylesi bir yalnızlığa gönderme yaparken, toplumsal bir eleştiri de getirmektedir. Günümüz Türkiye'si böyle bir yorgunluğun, yaşam mücadelesi içerisinde yalnızlaşan ve hüzne boğulan insanların görüntüleriyle doludur. (Resim 124)



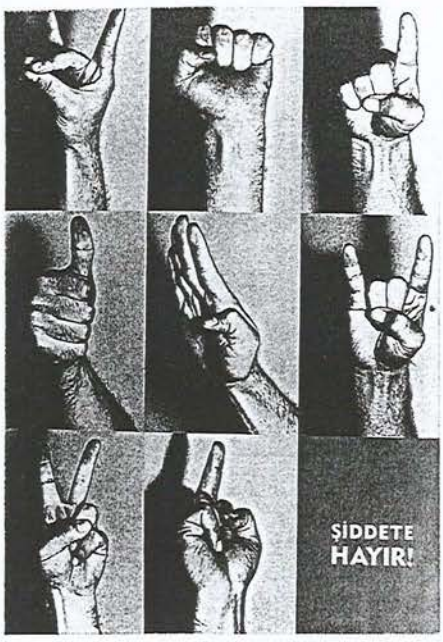
**Resim 124: Mehmet Güreli, Hayat Yorgunu, 2000**

Türkiye değişmekte olan bir toplum süreci yaşarken, dünya üzerindeki ekonomik ve politik olayların dışında kalmamaktadır. Küreselleşen dünyaya katılma sakıncalarını, çekingenliğini ve sancılarını yaşamaktadır. Dünya ile olan ilişkisini ilk olarak siyasal ve teknolojik boyutlarda sağlamaya çalışan, yetersiz ve sağlıksız ekonominin insan üzerinde yarattığı tahribat, yalan yanlış eğitimin kültürel yaşama getirdiği olumsuz çeşitlilik, toplumsal hayatta çalkantılara sebep olmaktadır. Kişi hak ve özgürlüklerinin kısıtlandığı ve duyarsızlaşmaya doğru giden bir dönem yaşanmaktadır. Özellikle 1980 sonrasında değişen toplumsal koşulların insan üzerinde

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

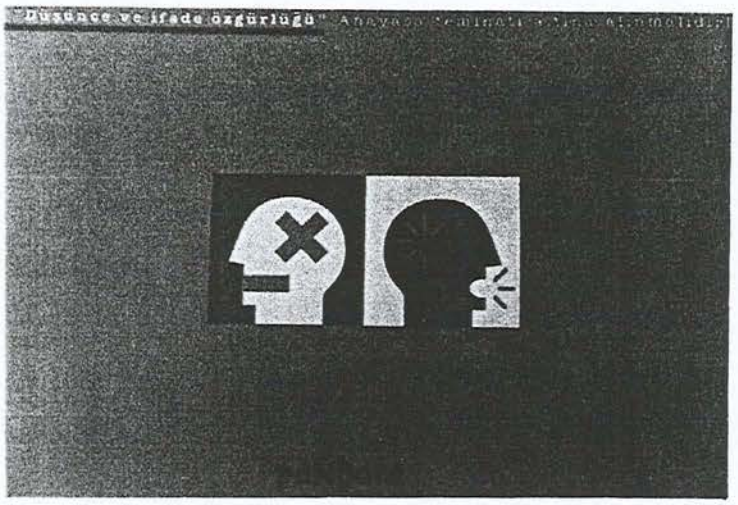
oluşturduğu tahribatı sanatçıların eserlerinde görmek mümkündür. Savaş Çekiç'in "Afiş Tasarımlarında" şiddetli bir kirliliğin, hoşgörüsüzlüğün, sahici olandan uzaklaşmanın, insani ilişkilerde yozlaşmanın derin izleri görülebilir. Sanatçının çalışmaları olumsuzlukların ve yanlışlıkların görselliğe dönüşmesiyle düzeltilebileceği inancı bulunmaktadır. Afişleri uyarı niteliği taşımaktadır. Bu inancını afişlerinde görmek mümkündür. Sanatçının ele aldığı içerikler "Cinsiyet ayrımcılığı, bilinçsiz çoğalma, boyalı gıda, ses kirliliği, düş ve düşünce özgürlüğü" (Kantürk, 2000, s.16-17) sayılabilmektedir.

Savaş Çekiç toplumsal bir sorun olan şiddet'i bir afiş tasarımı olarak vurgulamıştır. 1994 yılında Zülfü Livaneli bir televizyon programında şiddete karşı bir kampanya başlatmıştır. Çekiç bu kampanya için "Şiddet" isimli afişini tasarlamıştır. (Resim 125) Sanatçı tasarımıyla politik bir söyleme gönderme yapmakta ve şiddetin ana kaynağına ulaşmaya çalışmaktadır. Savaş Çekiç; afişlerin asıldığı her yerden çalındığını söyleyerek, eserin amacına ulaştığını vurgulamaktadır (Çekiç, 2000, s.51).




**Resim 125: Savaş Çekiç, Şiddet, 1994**

Savaş Çekiç'in "Düşünce ve İfade Özgürlüğü" konulu afişi Türkiye'de insanların düşüncelerinden dolayı yargılanıp hapse atılmalarının en çok yaşandığı döneme işaret etmektedir. Afiş, bağıran adamlardan oluşmaktadır (Çekiç, 2000, s.49). (Resim 126) Bastırılma ve engellenme sonucu bireyler düşüncelerini özgürce ifade edememektedir. Böylece başkaldırılarla şiddet ve saldırganlık eylemleri görülmektedir.




**Resim 126: Savaş Çekiç, Konu: Düşünce ve İfade Özgürlüğü, 1994 Müşteri: Pandora Kitabevi**

Savaş Çekiç toplumsal sorunlar karşısında tavrını ortaya koyarak, duruşunu ve sözünü sakınmayan bir tasarımcı portresi çizmektedir (Kantürk, 2000, s.15)

Türk resim sanatının oluşum sürecinde sanatçıların belli gruplar altında toplandıkları görülmüştür. Türk sanatındaki grupların gerek geçmiş dönemlerde ve gerekse günümüzde kendi anlarının politik yaşamın etüdlerini yansıtmışlardır. 1980 sonrasında bireysel sanat anlayışlarıyla ve politik söylemleriyle Türk sanatında görülen grup "Hafriyat"tır. Hafriyat'taki grup çalışmasının özelliğinde 80'li kuşağın örgütlenme biçimine tanık olunmaktadır. "Hafriyat grubu lidersizleşmiş, söylem dayatmayan, iktidar kavgası gütmeyen bir gruptur. Gecekondulaşmanın hız aldığı

seksenli yılların ilk yarısında, ilk kat çıkma izniyle birlikte, rant fırsatçılığının körüklediği kaçak kentleşme, bu kuşağı "yeni bir sosyal gerçekçilik"i izleme ve yorumlama fırsatı doğurmuştur. Hafriyat (kazmak, kazarak yeni yaşam alanları açmak), günümüz sosyal gerçekliğinin ta kendisidir" (Karavit, 1997, s.2-3).

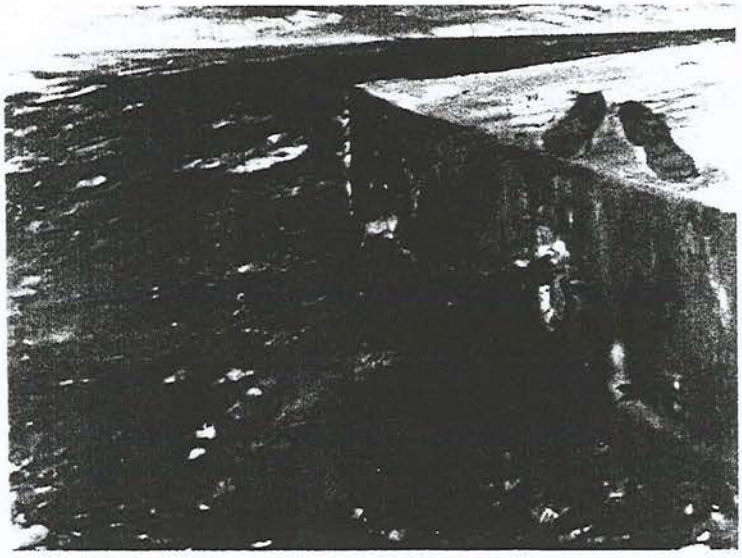
Grubun 1997'de açtığı sergiye katılan sanatçılar; Antonio Cosentino, Cemil Erim Bayrı, Mustafa Pancar, Charlie, Hakan Gürsoytrak, Eyüp Öz, Murat Aka Gündüz'dür. Grup üyelerinden Charlie'nin "Neredesiniz? (Suç Haritası)" isimli yapıtı Türkiye'de görülen şiddetin tabelası gibidir. (Resim 127)



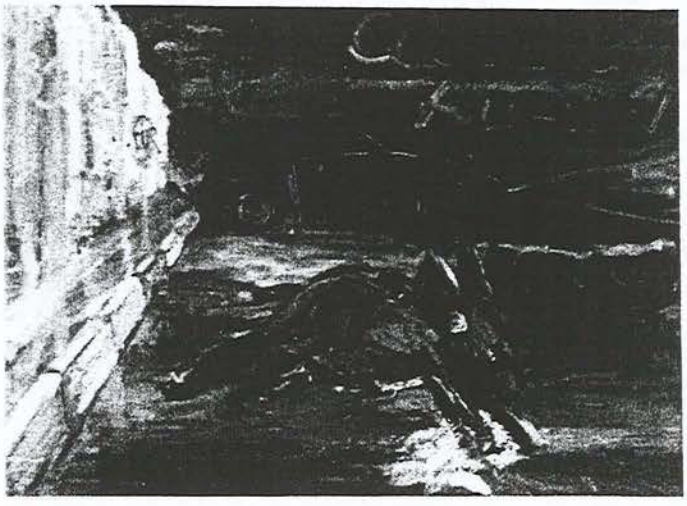

**Resim 127: Charlie, Neredesiniz? (Suç Haritası) 1997**

Aynı sergide yer alan Murat Aka Gündüz'ün çalışması (1997) bir intihara işaret ediyor gibidir. İntihar geriye kalan bir çift ayakkabıyla vurgulanmıştır. Resimde fiziksel, ruhsal ve bireysel şiddetin yansıması görülmektedir. Gündüzün bir diğer

çalışması toplumsal bir şiddet göstergesi olan trafik kazasını içermektedir. (Resim 128, 129).



**Resim 128: M.Aka Gündüz, 1997**



**Resim 129: M. Aka Gündüz, 1997**

Hafriyat grubunun 1999'da açtığı sergiye katılan sanatçılar; Mustafa Pancar, N.Nalan Yırtmaç, Antonio Cosentino, Memed Erdener, Murat Aka Gündüz, Charlie,

Hakan Gürsoytrak, Tina Fischer ve Erim Bayrı'dır. Nalan Yırtmaç'ın defterlerinden alınan çalışmalar toplumsal bir eleştiri taşımaktadır.

Memed Erdener'in çalışması grubun kataloğunda yer alan Extramücadele İşleri Hayat Ansiklopedisi, 1980'lerin Kemalizm Dergisi, 1997'nin ilkokul kitapları ve ilkokul fişleri, ilkyardım kitabı, 1950'lerin Konya Meram Gazetesi, Devrim yıllarının ilk Türkçe afişi, harf devrimi öncesi kitaplar, balıkçılık tekniği kitabı, tıp dergileri, esnaf tabelaları, kartpostallar, bakkal ve kasap paket kağıtları, sahaflarda bulunanlar, doktor reçeteleri ve yazı şablonlarından alınmıştır (Karavit, 1999, s.26). (Resim 130)

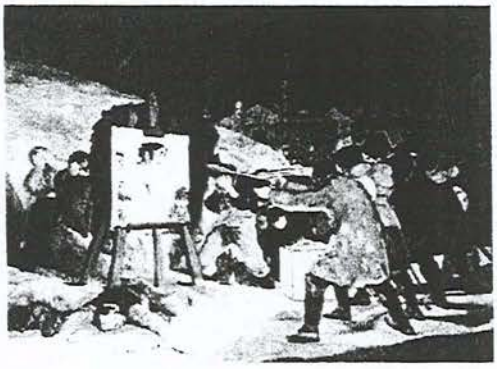



**Resim 130: Memed Erdener, Extramücadele, 1999**

1980 yılı ve sonrasında özel galerilerin sanatı ve sanatçıyı desteklediği bilinmektedir. Teşvikiye Sanat Galerisi Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı resmini konu alan bir sergi düzenlemiştir. Onuncu İstanbul Sanat Fuarına da taşınan sergi, insanlığa eleştiri oklarını yönelten, siyasi ve toplumsal yönü ağır basan ve oldukça dramatik bir konuyu gündeme getirmiştir. Goya'nın resminden yola çıkan sanatçılar insanların birbirlerine yapmış ve halen yapmakta oldukları zulümleri gözler önüne sermişlerdir (Üstünipek, 2000, s.6). Aradan ikiyüzyıl geçmesine rağmen Türkiye'de ve Dünya'da değişen birşey yoktur. İnsanlar birbirleriyle savaşmaya ve zulm etmeye devam

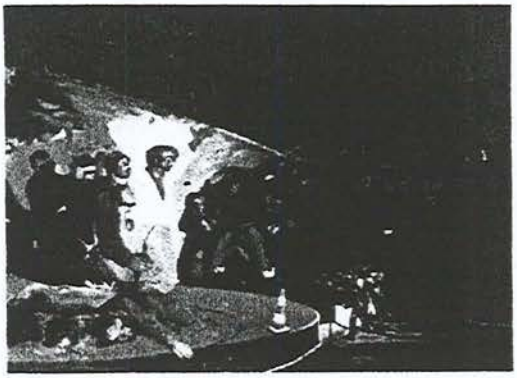
etmektedir. İnsan acılarıyla birlikte yaşarken Türk sanatçıları değişmeyen şiddet ve saldırganlık gerçeğini üslup ve biçim anlayışlarıyla Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmine yorumlamışlardır.

Fransız Ressam Olivier O.Olivier "Resim ve Tehlike" adını verdiği çalışmasıyla ön plandaki askeri, ressam olarak yorumlamıştır. Ressamın elinde tuttuğu silahın namlusuna fırça yerleştirilmiş, bu fırçanın ucuda kırmızı renge boyanmıştır. Ressamın üzerinde bulunan kırmızı renk, açık bir yaraya gönderme yapmaktadır. Olivier insanlığın kanlı tarihi içinde sanatçının konumunu bu resimle belirlemiştir (Üstünipek, 2000, s. 8) (Resim 131)



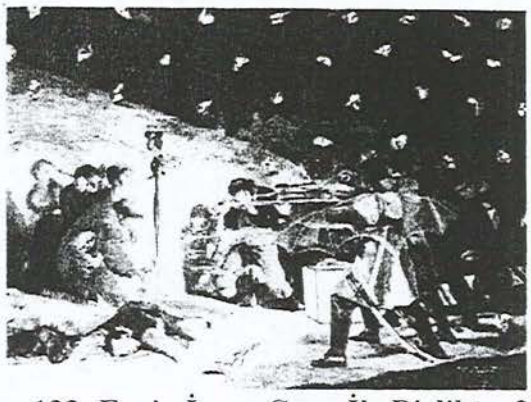
**Resim 131: Olivier O.Olivier, Resim ve Tehlike, 2000**

Alp Tamer Ulukılıç ise, infaz sahnesindeki kurbanları bir kaideye yerleştirip, infazı gerçekleştirenleri onların ayaklarının dibine küçülterek resmetmiş ve böylece ezileni, haksızlığa ve zulme uğrayanı yüceltmiştir (Üstünipek, 2000, s.9) (Resim 132)



**Resim 132: Alp Tamer Ulukılıç, Kompozisyon, 2000**

Ergin İnan, Goya'nın resmini olduğu gibi almış, kendi resimlerinde uyguladığı doğanın mikro kosmozundan eklemelerde bulunmuştur. "Tüm tuval yüzeyine yayılmış durumdaki, küçük çok renkli lekeler, hayatın kaynağı olan hücrelere benzerler ve resmin ölüm temasıyla çelişen bu özellikleri dolayısıyla izleyicide, insanların birbirlerini öldürmelerinin anlamsızlığını çağrıştıran derin bir boşluk duygusu yaratırlar" (Üstünipek, 2000, s. 8) (Resim 133)



**Resim 133: Ergin İnan, Goya İle Birlikte, 2000**

"Celalettin Tandoğdu'nun resminde infazcılar, kurbanlar ve olaya tanıklık eden insanların oluşturduğu kalabalığın arasından sıyrılarak karanlığa karışmaya hazırlanan figürler, siyah pardesülerinin yakalarını yukarı doğru çekerek karanlık yüzlerini saklamaya çalışmaktadırlar(Üstünipek, 2000, s.10). (Resim 134)



**Resim 134: Celalettin Tandoğdu, Değişen Birşey Yok, 2000**

Temür Köran'ın renk ve leke değerleriyle ön plana çıkardığı çalışmasında

kurşuna dizilen figürün arkasındaki mavi gölge, özgürlüğü temsil etmektedir. Askerler, satranç tahtasının üzerinde, yapacakları hamleyi çok iyi düşünmeleri gerekiyormuş gibi durmaktadırlar. Bir tehlikenin işaret edildiği hissi uyandırılmıştır. Resim 135)



**Resim 135: Temür Köran, Gölge, 2000**

Doğan Paksoy ve Yavuz Tanyeli'nin resimleri ise, diğer resimlerden farklı olarak, doğrudan yobazlığın çirkin yüzünü ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır. Doğan Paksoy, "Vurun Kahpeyi" adını verdiği çalışmasında Türk toplumunda yer alan bir yaraya parmak basmaktadır. (Resim 136)



**Resim 136: Doğan Paksoy, Vurun Kahpeyi, 2000**

Yavuz Tanyeli'nin resmindeki uhrevi yaratıklar, şiddet istemekte ve kurban aramaktadırlar (Üstünipek, 2000, s.11) (Resim 137)



**Resim 137: Yavuz Tanyeli, 3 Teşrin-i Evvel 1223, 2000**

Altan Çelem'in çalışması kumsalda geçen bir film setine işaret etmektedir. Gökyüzündeki bulut, boğaya benzetilmiş ve yaklaşan tehlikeyi senaryo olmaktan çıkarmıştır. (Resim 138)



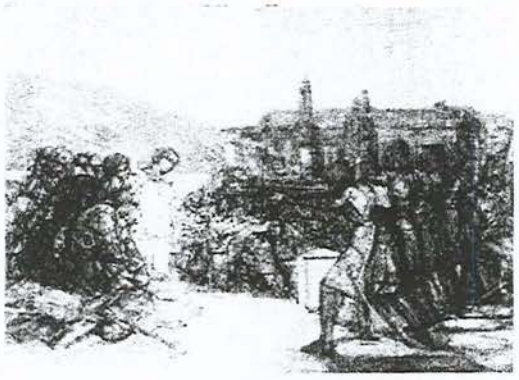
**Resim 138: Altan Çelem, Ölmek İçin Güzel Bir Gün, 2000**

Asaf Zeki Yüksel, olay anının geçtiği zamanı değiştirmiş fakat mekanı olduğu gibi almıştır. "Böylece, insanların her zaman diliminde her coğrafyada birbirlerini nasıl katlettikleri, etkileyici bir şekilde vurgulanmıştır" (Üstünipek, 2000, s.12) (Resim 139)



**Resim 139: Asaf Zeki Yüksel, 3 Mayıs Cudi, Ya Sev Ya Terket, 2000**

Güçlü desen üslubuyla tanınan Mahir Güven, Goya'nın resmini renk ve çizgi üslubuyla ele almıştır. Sanatçı; Goya'dan önce, Goya'nın zamanında ve günümüzde yaşanan şiddete gönderme yapmıştır. (Resim 140)



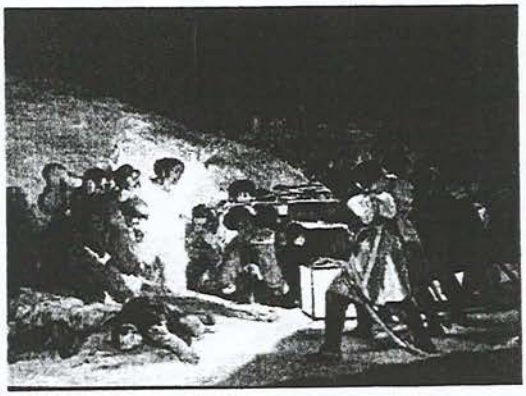
**Resim 140: Mahir Güven, Hep Aynı Hikaye, 2000**

Serdar Şencan'ın resminde, insanlığın yarattığı uygarlık canavarının, sonunda nasıl kendisine yönelen bir tehdit oluşturduğu ve ürettiği teknolojinin kurbanı olan çağımız insanının dramatik ikilemi, Goya'nın resmine yaptığı tek bir müdahale ile belirmiştir (Üstünipek, 2000, s.8). Sanatçı uygarlık canavarını hortum olarak betimlemiştir. (Resim 141)



**Resim 141: Serdar Şencan, Savaş Sürüyor, 2000**

"Komet de, Goya'nın başyapıtı üzerine eklenecek bir şey olmadığına inanmakta ve daha da ileri giderek resmi olduğu gibi, üzerinde hiç oynamaksızın izleyiciye sunma fikrini ortaya atmaktadır. Sanatçı kendisinden neredeyse iki yüzyıl önce yaşamış olan İspanyol meslektaşına ve onun başyapıtına saygısını ortaya koymanın ötesinde, bu acımasız ve bir o kadar aptalca insanlık dramının yüzlerce yıldır değişmeksizin gündemde oluşunu sorgulamaktadır" (Üstünipek, 2000, s.12) (Resim 142)

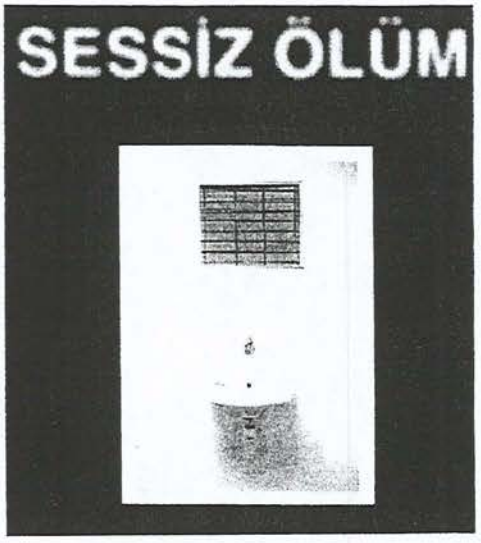


**Resim 142: Komet, Goya, 3 Mayıs 1808, 1808**

İstanbul'da etkinliklerinin sürdüren Karşı Sanat Çalışmaları bir galeri olmaktan çok üretilen veya üretilmiş olan her yapıtı görme ve gösterme noktasında sorgulamayı amaçlayan bir birliktelik kurmuştur. Böyle bir yapılanma içerisinde olan Karşı Sanat Çalışmaları düzenledikleri sergi akımları, paneller ve estetik dersleriyle Türk sanatına ve sanatçısına önemli katkılarda bulunmaktadır.

Toplumsal huzursuzluklarla yaşanan dramatik olaylara karşı tavır takınmışlar ve tepkilerini ortaya koyacak bir karşı sanat hareketi başlatmışlardır. Düzenlenen sergiler arasında; Yurttan Sesler-Yerli Malları, Ölüm=Ölüm sayılabilir. Ölüm=ölüm sergisinde Hüseyin Karabey'in "Sessiz Ölüm" adlı belgesel filmi gösterilmiştir.

Hüseyin Karabey belgesel filmiyle kapatılan bireyin bedeninin yok edilmesinin amaçlanmadığını, kişinin beynini ve düşünme yeteneğini ortadan kaldıracak uygulamalara gidildiğini görselleştirmiştir. (Resim 143)




**Resim 143: Hüseyin Karabey, Sessiz Ölüm, 2001 (Belgesel)**

Karşı Sanat Çalışmaları'nın Yurttan Sesler-Yerli Mallar sergisi evrensel olanla olmayan arasındaki yol ayrımının altını çizerken, yerli mallar kavramıyla sonuna kadar kendisi ve başkası olma arasındaki salınımı vurgulamaktadır (Kahraman, 2001, s.3). (Resim 144)



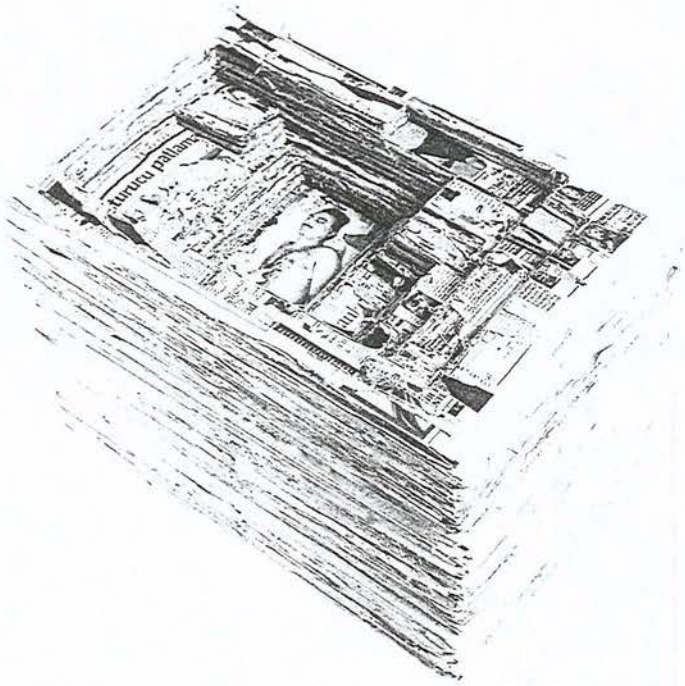

**Resim 144: Yerli Mallar ve Yurttan Sesler Sergi Davetiyesi, 2001**

Ölüm=Ölüm sergisiyle "modernleşme teorisinin ardında bıraktığı döküntüleri, göz kamaştırıcı teknolojinin sonuçlarını ölçme hakkını, ölümün semantik ve söze dökülemeyen cazibesini, 20. yy.'da ölmenin nasıl bir avuntu olduğunu, öznenin, sanatçının, yazarın ölümünü ve ideolojilerin yıkıntılarını görünür kılmaya çalışmıştır" (Çalıkoğlu, 2001b, s.24). Sergiye Juan Batellan Lucas, Mustafa Horosan, Gül Ilgaz, Temür Köran, Ömer Orhun, İrfan Önürmen ve Selahattin Yıldırım katılmışlardır. Mustafa Horosan'ın derisi soyulmuş surat çalışmaları bu sergide yer almıştır. Ölüm kokusunun hakim olduğu bu yüzler çürümeye başlayan insan yüzleridir. "Ölüm sonrası eriyen beden doğal olarak yerleşik tüm estetik anlayışları dışlamıştır" (Çalıkoğlu, 2001b, s.25). (Resim 145) Yaşamın sona ermesiyle birlikte toprak altında çürüyen bedenler ve yüzler izleyende ölüm acısının ruhsal etkisini arttırmaktadır.



**Resim 145: Mustafa Horosan, İsimsiz, 1998**

İrfan Önürmen'in sıkıştırılmış gazete kağıtlarını lahit oluşturacak şekilde üst üste yapıştırarak oluşturduğu dörtlü düzenlemesi, gazetelerin üçüncü sayfasında yer alan ölümleri izleyene hatırlatmaya çalışmaktadır. İçinin oyulmuş olması bakan kişide mezar hissi uyandırmaktadır (Çalıkoğlu, 2001b, s.27). (Resim 146)



**Resim 146: İrfan Önürmen, Arşiv II, 2001**

Dünya üzerindeki teknolojik gelişme insanları ürkütmüş, insana ve çevreye zarar vermeye başlamıştır. Gelecek korkusuyla birlikte insanlar yaşamlarından kaygı duymaya başlamışlardır. Bu kaygıyla sanat yapıtları, güzel sanatlar olmaktan çıkmış; çirkin olanın estetize edilmesiyle, kişide öfke uyandıran bir yapılanmaya gitmiştir.

Sosyolojik gerçeklikleri içeren yapıtlar, düşünceyi ve biçimi sorgular duruma gelmiştir. Şiddet olgusu içinde saldırgan bir tavır takınsada, olumsuz anları, olumluya dönüştürme düzeltme, sorgulama, dünyayı değiştirme çabası içerisinde bir sürece girmiştir.

İnsanın iyi ve güzel olanı yaşaması, düşünsel olanın toplumda ve dünyada var olması, böylesi sanat yapıtlarının anlamını bulmasıyla huzura kavuşabilecektir.

Türk sanatçıları, toplum gerçeği olan şiddeti ruhsal durumlarıyla bağdaştırmışlar, güncel olana karşı estetik bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Sanatçıların şiddet olgusunu ele alışları ve Türk sanatına yaptığı katkıları pekiştirebilmek için kısa bir değerlendirme yapmak gerekmektedir. Sonuç kısmı bu değerlendirmeye ayrılmıştır.

# SONUÇ

Türkiye'de 1950'lerde çok partili sisteme geçilmesiyle birlikte henüz yeni ve özümsenmeyen demokrasi ortamında toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve düşünsel alanda yıpranmalarda başlamıştır. Bunun sonucunda 1950'lerden günümüze Türk toplumu şiddet eylemleriyle saldırgan davranışların tedirginliğini yaşamak zorunda kalmıştır.

Türkiye'de ekonomik dengesizliğin gün geçtikçe artması, siyasal yapılanmalarda görülen çıkar çatışmaları ve sosyal ortamın içinde bulunduğu çıkmazlar karşısında sanatçıların da toplumsal bir gerçek olan şiddeti resmetmesi doğaldır. Türkiye'deki toplumsal ve siyasal çalkantıların, sık hükümet değişikliklerinin ve bunların sonucu özgürlüklerin kısıtlanmasına sanatçılarının duyarlı oldukları görülmüştür. Türk Resim Sanatçıları şiddet ile sanat ilişkisini kurmuşlardır, yaratıcılıklarında şiddetin etkisi olmuştur.

Türk Resmi'nde şiddete ilk tepkiyi Yeniler Grubu göstermiştir. Şiddet eylemlerinin insana ruhsal ve fiziksel zararlar vermesi, sanatçının da bu zararlara görsel ve düşünsel anlamda tepki göstermesine neden olmuştur. Bu tepki sanatçıların gözlemlerine ve duygularına, yer yerde yaşadıklarına dayanan içsel bir durumdur. Türkiye II. Dünya Savaşı'na girmemiştir. Ancak savaşların sonucu olan ekonomik bunalımdan etkilenmiştir. Yoksulluk ve açlık savaş sonrasının kaçınılmaz gerçekleridir. Bu dönemde, "savaş" konulu resimler yapılmıştır. Bu resimler, halkın ve doğanın üzerinde yarattığı tahribatı yansıtmaktadır. Resimler anlatımcıdır ve izleyiciye bir mesaj iletmektedir.

1950'lerde gecekondulaşma başlamış, 1960 ve 1970'li yıllarda hız kazanan bu olgu sanatçıların yapıtlarına konu olmuştur. Bu dönemde, gecekondulaşma

anıtsallaşan, köylü kadın figürleriyle ifade edilmiştir. 1980 sonrasında ise gecekondu yıkımları başlamıştır. Yıkımlar nedeniyle insanların tepkilerinin artması üzerine sanatçılar, eserlerinde gecekondu yıkımları sırasında yaşanan kavgaları konu edinmişlerdir.

1970 ve 1980 döneminde sanatçıların yapıtları devrim niteliğindedir. Bunun nedeni; şiddetin dönemin siyasi iktidarları tarafından olumlanmasıdır. Sanatçıların bu olumlama karşısındaki anlatımları sosyalisttir. Sosyalist gerçekçi yapıtların propaganda niteliği taşıdığı söylenebilir. Dönemin kavgalarının, gençlik hareketlerinin anlatıldığı bu resimler figür ağırlıklı, gerçekçi ve dışavurumcudur. Sanatçılar bu dönemi eleştirirken kara mizaha yakın alaycı bir üslubu benimsemiştir.

Siyasi çalkantılar, öğrenci eylemleri, askeri darbeler yaşanan şiddet ortamı sanatta görselleşmiştir. Gözaltında kaybolan, acı çeken, insan tiplemeleri resmedilmiştir. Bu dönemde, sanatsal yaratmada kullanılan teknikler; acı çeken, işkence gören insanın bedeninde ve ruhunda yaratılan tahribatın anlatım olanaklarını güçlendirmiştir. Kullanılan teknikle birlikte çalışma yöntemi ve malzeme seçimi de şiddeti göstermiştir. Spatül darbeleriyle yaratılan dokular, fırça sürüşleri ve kullanılan kolaj tekniği ile şiddetin etkisi arttırılmıştır.

Türk Resim Sanatı'nda görülen cinsellik teması sanatçıların eserlerinde mutsuzluk, yalnızlık ve sapkın cinsellikle birlikte görülen duygu yitimlerini anlatan şiddeti içermiştir. Bu resimlerde cinsel organlar sembollerle ifade edilmiş, iktidarlara göndermelerde bulunulmuştur. Duydukları tepkiyi sanatçılar, figürün biçimini bozarak anlatmışlardır. Ayrıca, ruhsal olarak olumsuz duygu durumlarından ve yıkıcı tutkularından arınmak için sanatçıların ele aldıkları konulardan biri de "Katharsis" olmuştur.

Uyuşturucunun ruha ve bedene verdiği zararlar göz ardı edilmemiştir. Yaşama

karşı kaygılı ve gerçeğin acısından kendilerini muaf tutmaya çalışan bu figürler dinsel öğeler de içermiştir. Varoluşuna dayanamayan insanın resmedilmesi yapıtlara mahkumiyetlikler şeklinde yansımış, buna figürlerdeki deformasyon ve acayiplikler de eklenerek gergin bir ortam yaratılmıştır. Sanatçılar figürü yarı insan, yarı hayvan karışımı olarak yorumlamışlardır. Bu yorumlarla topluma şiddet uygulayanları alaycı ve mizahi bir üslupla eleştirmişlerdir. Sanatçılar, ruhsal durumlarını yapıtlarına katlanılmaz hale gelen ölüm yaşam karşıtlığı içerisinde aktarmışlardır. Ayrıca teknolojinin getirdiği çevre felaketlerinin sanatçıları kaygılandırdığı görülmüştür. Bu resimlerde renkler siyah ve beyazdır.

Her türlü toplumsal olumsuzluk, psikolojik ve fiziksel şiddet olarak Türk Resim Sanatı'nda görülmüş; sevgisizlik, yoksulluk, yalnızlık, yabancılaşma temaları da sanatçıların yapıtlarında biçim, içerik ve renk olarak yansımıştır. Genellikle kırmızı renk şiddetin rengi olarak görülmüş, renklerin kontrastlığı içerisinde renkler şiddetlendirilmiş ya da kasvetli ve şiddete uygun puslu bir atmosfer yaratılmıştır.

Araştırmada 1950 sonrası Türk Resim Sanatı'nda şiddet ve saldırganlık konulu gözlemlenen eserlerin, 1980 sonrasında daha da artış gösterdiği tespit edilmiştir. Türk Resim Sanatı'nda şiddet eylemlerini konu edinen resimlerin içeriklerinin çözümlenmesiyle elde edilenler, Türk Resim Sanatı'nın Türk toplumunda yaşanan değişim evreleriyle yakından ilişkili olduğu, Türk Resmi'nin toplumun gündeminde çok önemli yeri olan şiddet olgularını saptayıp sorguladığını ortaya koymaktadır. Bunun da ilerde bu alanda toplumsal bilincin ve duyarlılığın gelişmesinde katkıda bulunabileceği söylenebilir.

# KAYNAKÇA

*Kitaplar*


AKARSU, Bedia. **Felsefe Terimleri Sözlüğü,** İstanbul: 1984.

AKSIN, Feridun M. "Pencereden Gelen Soğuk Maviydi", **Katalog,** İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 1993.

ARTUT, Kazım. **Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri,** Ankara: Anı Yayınları, 2001.

ASHTON, Dore. **Picasso Konuşuyor,** (Çev.: Mehmet Yılmaz, Nadide Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınları, 2001.

Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi, **Cihat Aral: Katalog,** İstanbul, 1993.

ATKINSON, Rita, ATKINSON, C.Richard & HILGARD, Ernest R. **Psikoloji,** (Çev.: Kemal Atakay), İstanbul: Sosyal Yayınları, 1995.

AVCI, Zeynep. **A'dan Z'ye Abidin Dino,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

BATAILLE, Georges. **Erotizm,** (Çev.: Mehmet Mukadder YAKUPOĞLU), Ankara: Bilkamat Basım, 1993.

BATUR, Enis. **İspanyol Defteri,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **Tam Ekran,** (Çev.: Bahadır Gülmez), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

BAYKAM, Bedri. **Dönemin Rengi,** İstanbul: Literatür Yayınları, 1997.

_____, **Katalog,** İstanbul: Galeri Nev, 1995.

_____, **I'm Nothing But I'm Everything,** (Der.: Bülent Özükan), İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1999.

BEYKAL, Canan. **Mustafa Ata,** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1995.

BERKSOY, Funda. **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçeklik,** İstanbul: Bakışlar, 1998.

BİNBAŞIOĞLU, Cavit. **Rehberlik,** 6. Basım, Ankara: Binbaşıoğlu Yayınevi, 1989.

BOZOKLAR, Kutsiye. **Sanat ve Mücadele,** İstanbul: Ceylan Yayıncılık, 1999.

CEVİZCİ, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü,** İstanbul: Paradigma, 1999.

COŞKUN, Zeki. **Aleviler, Sünniler ve Öteki Sivas,** İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

COŞKUNER, Erol. "İç Manzaralar", **I'm Nothing But I'm Everything,** (Der.: Bülent Özükan), İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1999.

ÇALIKOĞLU, Levent. **Mehmet Güleryüz,** İstanbul: Artist Yayınevi, 2001a.

_____, "Bu Serginin Yapıtları", **Katalog: Ölüm=Ölüm,** İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları, 2001b.

_____, **Katalog: İrfan Önürmen,** İstanbul: 1999.

ÇEKİÇ, Savaş. **Afişler,** İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2000.

ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim ve KANTÜRK, Turgay. "Yetmişbeşinci Yıla Armağan", **Türk Plastik Sanatları,** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998.

DEVECİ, Abdullah. "Hakan Gürsoytrak Şaka Yapıyor", **Katalog: Köşk,** İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi, 1999.

DİNO, Abidin. **Katolog,** İstanbul: Türkiye İnsan Hakları Vakfı, Galeri Nev, 1990.

DURAKBAŞA, Ayşe. **Katalog: Tematik Sergiler 1,** İstanbul: Elhamra Sanat Galerisi, 1999.

EDGÜ, Ferit. **Yüksel Arslan,** İstanbul, 1982.

ERİNÇ, M.Sıtkı. **Resmin Eleştirisi Üzerine,** İstanbul: Hil Yayın, 1995.

ERGÜVEN, Mehmet. **Mustafa Horasan,** İstanbul: Art Grup, 1995.

_____. **Neşet Günal,** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1996.

_____. **Alp Tamer Ulukılıç,** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1996.

_____. **Neşe Erdok,** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1997a.

_____. **Sezai Özdemir,** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1997b.

ERSOY, Ayla. **Günümüz Türk Resim Sanatı,** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998.

FREEMAN, Nan. **Mehmet Güleryüz,** İstanbul: Galeri Nev, 1998.

GİRAY, Kıymet. **Aydın Ayan,** İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999.

_____. "Alp Tamer Ulukılıç'ın Figüratif Yorumları", **Katalog,** İstanbul: Emlak Sanat Galerisi, 2000.

GODENZI, Alberto. **Cinsel Şiddet, Yaşayanların ve Yaşatanların Anlatımıyla,** (Çev.: Yakup Coşar, Sultan Kurucan Coşar), Ayrıntı Yayınları, 1992.

GOMBRICH, Ernst H. **Modern Sanatın Öyküsü,** (Çev.:Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

_____, **Dünya Tarihi,** (Çev.: Ahmet Mumcu), İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1997.

_____, **Sanatın Öyküsü,** (Çev.: Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.

HOROSAN, Mustafa. **Katalog,** İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi, 1997.

İSKENDER, Kemal. "Zamanın Tanığı Bir Sanatçı: Cihat Aral", **Katalog,** İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 1993.

İPŞİROĞLU, Nazan ve İPŞİROĞLU, Mazhar. **Sanatta Devrim,** 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

KAGAN, M. **Estetik ve Sanat Dersleri,** (Çev.: Aziz Çalışlar), 2. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 1993.

KAHRAMAN, Hasan Bülent. **Katalog: Yurttan Sesler Yerli Mallar,** İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları, 2001.

KALAYCI, Lütfiye. "Serdar Şencan'dan Hicivsel Referanslar", **Katalog: Serdar Şencan,** İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi, 1999a.

_____. **Katalog: Yavuz Tanyeli,** İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi, 1999b.

KANTÜRK, Turgay. **Afişler,** İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2000.

_____. **Selahattin Yıldırım,** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 2001.

KARAVİT, Caner. **Katalog: Hafriyat,** İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 1997.

_____. **Katalog: Hafriyat,** İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 1999.

KOÇAK, Orhan. **İmgenin Halleri,** İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

KONGAR, Emre. **21. Yüzyılda Türkiye,** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

KÖKNEL, Özcan. **Bireysel ve Toplumsal Şiddet,** İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1996.

LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü,** (Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

MADRA, Beral. "Sanat ve Yaşam Arasında Söz ve İmge Arasında", **I'm Nothing But I'm Everything,** (Der.: Bülent Özükan), İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1999.

MAY, Rollo. **Yaratma Cesareti,** (Çev.: Alper Oysal), İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

MICHAUD, Yves. **Şiddet,** (Çev.: Cem Muhtaroğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

OKTAY, Ahmet. **Türkiye'de Popüler Kültür,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

OKTAY, Ahmet. **Komet: Düşlerin Göçebesi,** İstanbul: Galeri Nev, 1995.

ÖZSEZGİN, Kaya. **Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Resmi,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.

_____. **Türk Plastik Sanatçıları (Ansiklopedik Sözlük),** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Passion Sanat Galerisi, **Katalog: İrfan Önürmen,** İstanbul: Tüyap, 2000.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali. **Türkçe Sözlük,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Regent's Wharf. **The 20th Century Art Book,** London: Phaidon Press Limited, 1996.

RONA, Zeynep. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** 2. Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.

_____. "Dışardaki", **Katalog: Mehmet Güreli,** İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 2001.

SAN, İnci. **Sanat ve Eğitim,** 2. Basım, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, 1985.

SOYSAL, Ahmet. **Katalog: Yavuz Tanyeli,** İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 1997.

STORR, Anthony. **Yaratma Dürtüsü,** (Çev.: İpek Babacan), İstanbul: Yayınevi Yayıncılık, 1992.

TALAYMAN, Metin. "Notlar" **Katalog: Karanlığın İçine Doğru,** İstanbul: Akbank Sanat Galerisi, 2001.

TANİLLİ, Servet. **İnsanlığı Nasıl Bir Gelecek Bekliyor?,** İstanbul: Adam Yayınları, 2000.

TANSUĞ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı,** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

TURANİ, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi,** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

UÇKAN, Özgür. **Pentür'ün Eşkiyası: İbrahim Çiftçioğlu,** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1995.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet. "Günümüz Sanatçılarından Goya'nın '3 Mayıs 1808' Resmine Yorumlar", **Ben Olsam,** İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi, 2000.

YETİŞKEN, Hülya. **Estetiğin A B C'si,** 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

YÜKSEL, Nilgün. "Hakan Gürsoytrak Resminde Gerçek Kavramı", **Katalog: Hır,** İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi, 2001.

ZISS, Avner. **Estetik,** (Çev.: Yakup Şahan), İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1984.

*Dergiler*

BATUR, Enis. "Fluxus", **Sanat Dünyamız,** 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 59, Bahar 1995.

"Bir Yaşam Öyküsü", **No Dergisi,** Sayı: 4, İstanbul, 2001.

DÖNMEZER, Sulhi. "Çağdaş Toplumda Şiddet ve Mafya Suçları", **Cogito,** 3 Aylık Düşünce Dergisi, Sayı: 6-7, Kış-Bahar, 1996.

ERGİL, Doğu. "Şiddetin Kültürel Kökenleri", **Bilim ve Teknik,** Sayı: 399, Şubat 2001.

ERGÜDEN, Işık. "Örnek Bir Şiddet Mekanı: Hapishane", **Cogito,** 3 Aylık Düşünce Dergisi, Sayı: 6-7, Kış-Bahar, 1996.

ERGÜVEN, Mehmet. "Şiddet Ya Da Bir Fotoğraf Üzerine Çeşitlemeler", **Türkiye'de Sanat,** Sayı: 17, Ocak-Şubat 1995.

ERTEN, Yavuz ve ARDALI, Cahit. "Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psiko-Sosyal Yapıları", **Cogito,** 3 Aylık Düşünce Dergisi, Sayı: 6-7, Kış-Bahar, 1996.

GÜREL, Haşim Nur. "Cihat Burak ve "19 Mayıs 1960", **Türkiye'de Sanat,** Sayı: 14, Mayıs-Ağustos 1994.

_____. "Sığ Sularda Sanat ve Siyaset", **Türkiye'de Sanat,** Sayı: 22, Ocak-Şubat 1996.

_____. "(Şairin Ölümü) veya Son 60 Yılın Eleştirisi", **Genç Sanat,** Sayı: 52, Aralık 1998.

GÜREL, Ziya. "Bugünün Sanatı", **Türkiye'de Sanat,** Sayı: 26, Kasım-Aralık 1996.

_____. "Tutkunun Kabagüce Başvurmayan Dışavurumu: Doğa Görünümleri", **Türkiye'de Sanat,** Sayı: 32, Ocak-Şubat 1998.

HERALD, Holland. "Mondrian", **Newmagazine Of The Netherlands,** Vol.7, No:1, 1971.

İNAM, Ahmet. "Şiddeti Anlamak", **Bilim ve Teknik,** Sayı: 399, Şubat 2001.

İSKENDER, Kemal. "Cumhuriyetin İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri", **Türkiye'de Sanat,** Sayı: 22, Ocak-Şubat 1996.

KESKİN, Ferda. "Foucalt'da Şiddet ve İktidar", **Cogito,** 3 Aylık Düşünce Dergisi, Sayı: 6-7, Kış-Bahar, 1996.

ÖZSEZGİN, Kaya. ""Siyaseten Sanat", **Türkiye'de Sanat,** Sayı: 22, 1996.

PROUDHON, Pierre-Joseph. "Savaş ve Barış197. Savaşa Son Vermek İçin", (Çev.: Cüneyt Akalın), **Cogito,** 3 Aylık Düşünce Dergisi, Sayı: 6-7, Kış-Bahar, 1996.

TANSUĞ, Sezer. "Yüksel Arslan", **Türkiye'de Sanat,** Sayı: 8, Mart-Nisan 1993.

ÜNSAL, Artun. "Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi", **Cogito,** 3 Aylık Düşünce Dergisi, Sayı: 6-7, Kış-Bahar, 1996.

ZÜLAL, Aslı. "Şiddet", **Bilim ve Teknik,** Sayı: 399, Şubat 2001.

*Gazeteler*

DÜNDAR, Can. "Köyde Çehov Oynandığı Yıllar", **Sabah Gazetesi,** 15 Nisan 2000.