

173472

**TÜRK RESİM SANATINDA
TOPLUMSAL GERÇEKÇİ
EĞİLİMLER**

Fatma DOĞAN
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2003

TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ EĞİLİMLER

Fatma DOĞAN

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

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mart 2003
(Eskişehir)**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ EĞİLİMLER

Fatma DOĞAN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mart, 2003

Danışman: Yrd.Doç. Zeliha AKÇAOĞLU

Yeniler Grubu'nun 1940 yılında toplumsallık iddiasıyla başlayan sanat anlayışı toplumsal gerçekçi eğilime öncülük etmiştir. Günümüze kadar figüratif yenilenmelerle devam eden bu eğilim; sosyal, kültürel ve ekonomik olayları çarpıcı bir gerçekçilikle yansıtmıştır.

Güncel olayları yansıtırken dünyada egemen olan sanat olaylarından etkiler alan sanatçılar konularını döneme damgasını vuran olaylardan seçmişlerdir diyebiliriz. Sanayileşme ve köyden kente göç, özgürlük arayışları ve öğrenci olayları başlıca konuları arasındadır.

Günümüze kadar yeni figürasyon, yeni dışavurumculuk, eleştiri içeren anlatımcı resimlerle ve teknolojinin getirdiği imkanlarla bireysel ve grup etkinlikleriyle toplumun aynası olmuşlardır.

ABSTRACT**THE SOCIAL REALISTIC TRENDS IN TURKISH PAINTING ART****Fatma DOĞAN****Painting Main Branch Of Art****Anadolu University Social Sciences Institute, March, 2003****Supervisor: Yard.Doç.Zeliha AKÇAOĞLU**

The art comprehension of the Yeniler Grubu, which began in 1940 with an assertion of sociality, paved the way for the social realistic trend. This trend reflected social, cultural and economic events with an influential realism and continued until today with figurative renewing.

The artists, who picked their themes as the most important themes of those periods, were effected by the dominant art events of the world while reflecting current events. The main themes of them were industrialisation, migration from rural area to urban area, searching for freedom and the student incidents.

Until today the new figuration, new expressionism has been the mirror of the society with descriptive paintings involving criticism, the new means of technology, and with personal and group activities.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Fatma Doğan'ın “**Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçi Eğilimler**” başlıklı tezi ../../.... tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Sovadı**İmza /**

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Zeliha AKÇAOĞLU
Üye : Prof. Ayşegül ÖZEN
Üye : Yrd. Doç. Leyla VARLIK ŞENTÜRK


Prof. Dr. Numan AYDIN

ÖNSÖZ

Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçi Eğilimler konusunu seçmekteki amacım, tarihsel gerçeklerden ayrı tutamadığımız resim sanatının siyaset, kültür, ekonomi, sosyoloji ve hatta felsefe ile olan ilişkilerini açıklığa kavuşturmakta diyebilirim. Dünyada gelişen olaylar toplumları ister istemez etkisi altına alırken resim sanatını da büyük ölçüde etkilemiş, ve çağdaş Türk resim sanatında zaman zaman toplumsallık iddiası ile güçlü yapıtlar üretilmiştir. Toplumsallık konusuna karşı ilgim ve bu alandaki çalışmaların azlığı beni bu çalışmayı yapmaya yönlendirmiştir.

Bu çalışmanın her aşamasında samimi desteğini esirgemeyen ve beni sabırla yönlendiren danışmanım Yrd. Doç. Zeliha Akçaoğlu'na sonsuz şükranlarımı sunarım. Ayrıca çalışma dönemim süresince bana destek olan saygıdeğer hocam Prof. Gönül Gültekin'e, aileme, öğretmen arkadaşlarıma ve tüm dostlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

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

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SANAT

1. Toplumsal Gerçekçilik.....	4
2. Toplumsal Eleştirel Gerçekçilik.....	7
3. Toplumcu Gerçekçilik.....	12
4. Yeni Nesnelcilik.....	13
4.1. Verism (Doğruculuk).....	15
5. Amerikan Resminde Toplumsal Gerçekçilik.....	16

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ EĞİLİMLER

1. 1914 Kuşağı ve Ruhi Arel.....	22
2. Cumhuriyet Kuşağı İçinde Edip Hakkı Köseoğlu.....	24
3. Köy Enstitüleri.....	26
4. Yeniler Grubu.....	28
5. 1950'lerde Toplumsal Gerçekçi Eğilim.....	32
6. 1960'larda Yeni Figürasyon Eğilimi İçinde Toplumsal Gerçekçilik.....	39
7. 1980'lerde Yeni Dışavurumcu Eğilim ve Sonrası.....	55
SONUÇ.....	93
KAYNAKÇA.....	96

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Menzel, “Sokak İşçileri”, 1870’li yıllar

Berksoy, 1998, Resim: 26.....4

Resim 2: Van Gogh, “Patates Yiyenler”, Tuv/Yağ, 1885

Walther, 1997, s.14.....5

Resim 3: Meunier, “Maden İşçilerinin Dönüşü”,1895

Berksoy, 1998, Resim: 24.....5

Resim 4: Kaethe Kollwitz, “Anne ve Ölü Çocuk”, 1903

The 20th Century Art Book, 1996, s.246.....6

Resim:5 Goya, “Plate 12 of Los Caprichos”, etching and aquatinit,1799

Wilson, 1989, s.244.....8

Resim:6 Goya,. “The Wounded Mason”, Tuv/Yağ, 1786-87

Gudiol, 1986, resim:42.....8

Resim 7: “Otto Dix, “Dedicated to Sado-masochists”, Watercolor, black ink on paper, 1922

The 20th Century Art Book, 1996, s.115.....9

Resim 8: Wolfgang Petrick “Turistler”, 1970.

Berksoy, 1998, Resim: 74.....10

Resim 9: Peter Sorge “Tien-Tien”, 1985.

Berksoy, 1998, Resim: 78.....10

Resim 10: Renato Guttuso “Çarmıha Gerilme”, Tuv/Yağ, 1940-41

Berksoy, 1998, Resim:70.....11

Resim 11: Diego Rivera “Distribution of the Arms. Mexiko City”, Tuv/Yağ, 1928

The 20 th –Century Art Book, a.g.e., s.390.....12

Resim 12: Deyneka “Petrograt’ın Savunulması”, 1927

Berksoy, 1998, Resim:73.....13

Resim 13: Andrey Goncharov “My grandsons”, 1970

The Kirghiz State Art Museum, 1985, s.192.....13

Resim 14: Otto Dix, “Büyük Şehirden Ayrıntı”, Tuv/Yağ, 1927-28

Karcher, 1992, s.152.....14

Resim 15: George Grosz, “Toplunun Temel Direkleri”, Tuv/Yağ, 1926

Özdin, 2001, s.44.....14

Resim 16: George Grosz, “Metropolis”, Tuv/Yağ, 1917.	
Dietmar, 1994, s.218.....	16
Resim 17: Otto Dix, “Prag Caddesi”, Tuv/Yağ, 1920.	
Özdin, 2001, s.46.....	16
Resim 18: William Glackens, Tuv/Yağ,	
www.google.com/ashcan school/William Glackens (18.07.2002).....	17
Resim 19: George Bellows, “42 Çocuk”, Tuv/Yağ, 1907.	
Haydaroğlu, 1996, s.41.....	18
Resim 20: John Sloan,”Kum Fırtınası”, Tuv/Yğb, 1906	
from the Metropolitan Museum of Art, 1993, s.17.....	19
Resim 21: Philip Evergood, “Ağlama Anne”	
Berksoy, 1998, Resim:62.....	20
Resim 22: Ben Shahn, Açlık, 1946	
Berksoy, 1998, Resim:65.....	20
Resim 23: Jörg İmmendorf, “Cafe Deutschland I”, Tuv/Akrilik, 1977-78	
Scheps, 1996, s.291.....	21
Resim 24:Namık İsmail, “Harman”, Tuv/Yağ, 1923.	
Özsezgin, 1996, s.205.....	23
Resim 25: Ruhi Arel, “Taşçılar”, Tuv/Yağ, 1924.	
Özsezgin, 1996, s.76.....	24
Resim26:Edip Hakkı Köseoğlu,“SokakKavgası”,Tuv/Yağ,	
Özsezgin, 1982, s.151.....	26
Resim 27: Leopold Levy, “Rıhtım”, Konturplak üz./Yağ,	
Özsezgin, 1996, s.90.....	28
Resim 28: Nuri İyem, “Sünger Avcıları”, Tuv/Yağ, 1951	
İyem, 2002, s.99.....	29
Resim 29: Mümtaz Yener, “Fırın”, Tuv/Yağ, 1941.	
Berksoy, 1998, Resim:82.....	31
Resim 30: İbrahim Balaban, “Kına Gecesi”,Tuv/Yağ, 73x100	
Özsezgin, 1982, cilt:4, s.45.....	32
Resim 31: Nedim Günsür, “Grizu Patlaması”, Tuv/Yağ, 1958	
Ergüven, 1994, s.64.....	33

Resim 32: Nedim Günsür, “Kızamık” Tuv/Yağ, 1970	
Tansuğ, 1976, Resim:7.....	34
Resim 33: Neşet Günal “Toprak Adamı”, Tuv/Yağ, 1974	
Ergüven, 1996a, s.83.....	35
Resim 34: Neşet Günal “Baba-Oğul”, Tuv/Yağ, 1961	
Ergüven, 1996a,s.78.....	35
Resim 35: Neşet Günal, “Yaşantı I”, Tuv/Yağ, 1958	
Ergüven, 1996a, s.95.....	36
Resim 36: Neşet Günal “Korkuluk VIII”, Tuv/Yağ, 1988	
Ergüven, 1996a, s.189.....	37
Resim 37: Neşet Günal “Kapı Önü”, Tuv/Yağ, 1977	
Ergüven, 1996a, s.121.....	38
Resim 38: Cihat Burak, “19 Mayıs 1960”, Tuv/Yağ, 1960	
Gürel, 1994, s.49.....	41
Resim 39: Cihat Burak “Eğlenenler”, Tuv/Yağ, 140x140	
Özsezgin, 1982, s.115.....	42
Resim: 40: Cihat Burak, “Başkomutan”, Tuv/Yağ, 1969	
Kalaycı, 1999a, s.46.....	43
Resim 41: Nuri İyem, “Gözler”, Tuv/Yağ, 1996	
Giray, 1998, s.145.....	44
Resim 42: Nuri İyem, “Davul-Zurna”,Tuv/Yağ.	
Giray, 1998, s.233.....	45
Resim 43: Nuri İyem, “Gecekondu ve Kadınlar”, Tuv/Yağ, 1997	
İyem, 2002, s.242.....	46
Resim 44: Neşe Erdok “Perçem Düştü, Kel Gözüktü, Ayakları Suya Erdi”, 1994	
Eroğlu, 1995, s.14.....	47
Resim 45: Neşe Erdok, “Gece Vapuru”, Tuv/Yağ, 1995	
Ersoy, 1998, s.89.....	47
Resim 46: Neşe Erdok, “Kadıköy Vapurunda Sabah”, Tuv/Yağ, 1993	
Eroğlu, 1995, s.16.....	48
Resim 47: Mehmet Güleryüz “Dansör”, Tuv/Yağ, 1965	
Freeman, 1998, s.40-41.....	50

Resim 48: Mehmet Güleriyüz “Dansöz”, Tuv/Yağ, 1967	
Freeman, 1998, s.40-41.....	50
Resim 49: Mehmet Güleriyüz “Otobüs Biletçisi”, Tuv/Yağ, 1970	
Freeman, a.g.e., s.16.....	51
Resim 50: Mehmet Güleriyüz “Kuzu ve Çıplak”, 71,5x82	
Özsezgin, 1996, s.277.....	52
Resim 51 İbrahim Örs “Çantalı”, Tuv/yağ, 102x122	
Özsezgin, 1982, cilt:4, s.45.....	53
Resim 52: İbrahim Örs, “Kağıt Oynayan Kadın”, Tuv/Yağ, 130x162	
Ormancı, 1985, s.12-13.....	54
Resim 53 İbrahim Örs, “Assolist”, Tuv/Yağ, 1983	
Ormancı, 1985, s.12-13.....	54
Resim 54: Seyyit Bozdoğan “Büyük Burjuva Banyoda”,Tuv/Yağ. 1976	
Berksoy, 1998, Resim:98.....	56
Resim 55: Aydın Ayan “Kuş Yemi Satıcısı”,Tuv/Yağ, 1976	
Giray, 1999, s.51.....	58
Resim 56: Aydın Ayan “Simitçi/Vitrin”, Tuv/Yağ, 1978	
Giray, 1999, s.79.....	59
Resim 57:Cihat Aral “Maden İşçilerinin Yürüyüşü”, Tuv/Yağ, 1991	
A.K.M. 1993, s.10	61
Resim 58:Cihat Aral “Dışardakiler”, Tuv/Yağ, 1991	
A.K.M. a.g.e.,s.11.....	61
Resim 59: Cihat Aral “Çöp İnsanları”, Tuv/Yağ, 1998	
Tematik Sergiler I, 1999, s.9.....	62
Resim 60: İbrahim Çiftçioğlu “Vaadler” Tuv/Yağ, 1989	
Uçkan, 1995, s.126.....	63
Resim 61:Hüsnü Koldaş “Usta-çırak”, Tuv/Yağ, 1985	
Berksoy,1998, Resim: 110.....	64
Resim 62: Nedret Sekban, “ Kanal İşçileri Ateş Başında”, Tuv/Yağ, 1990	
Erzen, 2001, s.41.....	65
Resim 63: Nedret Sekban “Başlar Gece Vardiyası”, Tuv/Yağ, 1990	
Erzen, 2001, s.46.....	66

Resim 64: Nedret Sekban “Tinerciler”, Tuv/Yağ, 2002

Katalog, 2002, s.11.....67

Resim 65: Özer Kabaş “Adak Balığı”, Tuv/Yağ, 1992

Berksoy, 1998, Resim: 117.....68

Resim 66: Kasım Koçak “Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim”, Tuv/Yağ, 1996

Özsezgin, 1996, s.291.....70

Resim 67: Kasım Koçak “İsimsiz”, Tuv/Yağ, 2001

Özdem, 2001, s.48-49.....71

Resim 68: Kasım Koçak, “İsimsiz”, Tuv/Yağ, 2001

Özdem, 2001, s.48-49.....71

Resim 69: Bedri Baykam, “Demokrasinin Kutusu”, Sunta/Kar.tek. 110x110x220, 1987

Baykam, 1999, s.327.....72

Resim 70: Bedri Baykam “555K Olayının İç Yüzü”, Sunta üz./fotopentür, 1990

Baykam, a.g.e., 349.....74

Resim 75: Mevlut Akyıldız “Deli Saraylılar Tören Geçidi”, Tuv/Yağ, 1994

Kalaycı, a.g.e., s.49.....75

Resim 76: Hakan Gürsoytrak, Madımak (Herşey öyle sıradan ki), Tuv/Yağ, 1997

Karavit, 1997, s.33.....76

Resim 77: Hakan Gürsoytrak, “Halk Ekmek Kuyruğu”, Tuv/Yağ, 2001

Katalog, “Hır”, 2001, s. 12.....77

Resim 78-79-80: Hakan Gürsoytrak, “KonduI. KonduII, KonduIII”, 1999, 00,01

(Katalog, 2001, s.8-9).....78

Resim 81: Mustafa Pancar “Nusaybinli Dolmacılar”, Tuv/yağ, 1997

Karavit, 1997, s. 24.....79

Resim 82: Serdar Şencan “Ekonomiden Sorumlu Devlet bakanı”, Tuv/Yağ, 2001

Yüksel, 2001b.....80

Resim 83: Serdar Şencan “Tüketim Tanrısı”, 2001

Yüksel, 2001b.....80

Resim 84: “Çevre Kirliliği”, 2001

Yüksel, 2001b.....80

Resim 85: Yavuz Tanyeli “Olmamak”, Tuv/Yağ, 1999	
Kalaycı, 1999c, s.5-6.....	82
Resim 86: “Olmamak” Tuv/Yağ, 1999	
Kalaycı, 1999c, s.5-6	82
Resim 87: Yavuz Tanyeli, “Sabaha Karşı”, Tuv/Yağ, 1999	
Kalaycı, 1999c, s.2.....	83
Resim 88: Sezai Özdemir, “İstiklal Caddesi’nden Tinerciler”, Tuv/Yağ, 1994	
Ergüven, 1997, s.92.....	84
Resim 89: Alp Tamer Ulukılıç, “Çıglık”, Tuv/Akrilik, 1996	
Ergüven, 1996b, s. 212	85
Resim 90: İrfan Önürmen, “Pazarlık”, Tuv/Yağ, 1988	
Çalıkoğlu, 1999, s.35.....	87
Resim 91:İrfan Önürmen “Protesto”, Tuv/yağ, 2001	
Çalıkoğlu, 2001c,s.45.....	88
Resim 92: Selahattin Yıldırım “İntihar’ın İzinde”, Tuv/Yağ, 2001	
Çalıkoğlu, 2001c, s.50.....	89
Resim 93: Mehmet Güreli, “Durak”, Tuv/Yağ, 2000	
Rona, 2001, s.32.....	90
Resim 94: “Hayat Yorgunu”, Tuv/Yağ, 2000	
Rona, 2001, s.30-31.....	91

GİRİŞ

Tarihsel akış içerisinde sanat, toplumların yapılarının, dünya görüşlerinin, inanç ve davranışlarının nasıl değiştiğini göstererek geçmişten günümüze bir bağ kurar. Bu durumda kaynağını toplumların geçmişlerinden ve geleneğinden alan sanat, insandan gelip insana dönen bir yol izler. Çağının sözcüsü olarak sanatçı ise, toplumun geçmişinden aldığı izleri kaybetmeden yeniyi dönüştürerek yeni anlatımlar sunan kişidir. Dolayısıyla sanat tarihinde toplum ve sanatçı ilişkisi hiçbir zaman kesilmemiştir. Sanatın toplumsal işlevi, farklı kültürlerden insanları ortak bir çizgide buluşturarak birleştirici olmasıdır. Sanat yapıtı duygu ve düşüncelerin yanı sıra içinde bulunduğu toplumun ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel yapısına uygun olarak gelişir Toplumsal gerçekçi resimlerle yansıtılmaya çalışılan ise, sorunların giderilmesi için öneriler getirmek yerine bunları göz önüne sermektir. Anlatılmak istenen toplumsal bir sorun olduğuna göre insan yaşamındaki olayların resme girmesi de hiç kaçınılmazdır. Diğer sanatsal anlatım ve biçimlere baktığımızda gerçekçi ve figüratif resim, halka daha çabuk ulaşmış ve kabul görmüştür. Sanat yapıtı toplumun tüm gelişmelerini, acılarını ve sevinçlerini anlatıyorsa toplumsaldır diyebiliriz.

Bu araştırmanın birinci bölümünde Toplumsal Gerçekçi Sanat Eğilimi içinde Toplumsal Gerçekçilik, Toplumsal Eleştirel Gerçekçilik, Toplumcu Gerçekçilik, Yeni Nesnelcilik, Verism, ve Amerikan Resminde Toplumsal Gerçekçilik terimlerine açıklık getirilirken bu eğilimleri benimseyen sanatçıların resimleriyle de desteklenecektir.

İkinci bölümde ise, 1940 yılına kadar bireysel yönelişleriyle kendini gösteren 1914 Kuşağı içinde Ruhi Arel, Cumhuriyet Kuşağı İçinde Edip Hakkı Köseoğlu'nun toplumsal gerçekçi çalışmalarından başlanarak günümüz sanatında toplumsal olayları resimleyen sanatçı ve yapıtlarından bahsedilecektir. Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin belirgin ve güçlü olarak başlaması, 1940'larda Yeniler Grubu ile olmuştur. Toplumsal ve yerel yönelişle toplumun sorunlarını yansıtan yeni yapıtlar vermişlerdir. D Grubu'nun aşırı biçimciliğine karşı bir tepki olarak halkın sevinç ve üzüntülerini irdeleyip gerçek yaşamı yansıtmışlardır. Estetiksel kaygıları bir tarafa bırakarak tamamen sosyal gerçekleri anlatmayı hedeflemişlerdir.

Bu araştırmada, Türk resim sanatındaki toplumsal gerçekçi eğilimin, Türk figüratif resminin gelişimine katkıları olduğu hakkında bilgi edinilebileceği varsayılmaktadır.

Bu araştırmanın genel amacı; Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi eğilimin nasıl ve hangi etki ile başladığını, nasıl geliştiğini, Türk resminin gelişmesindeki önemini ve katkılarının neler olduğunu ortaya çıkarabilmektir. Bu amaçlar doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıtlar aranacaktır.

1. Çağdaş Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi eğilim, hangi etkilerle, nasıl başlamıştır?

2. Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi eğilimin yoğunluk kazandığı dönemler ve bunlara ilişkin ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel yapının bu eğilimin gelişmesindeki etkileri neler olmuştur?

3. Toplumsal gerçekçi resimlerin toplumsal yaşamdaki gerçekleri ne ölçüde yansıttığı ve sanatçıların ne ölçüde başarılı olabildiklerine yanıt aranacaktır.

1940'dan günümüze kadar olan süreçte Türkiye'de yaşanan ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel olaylar ve olgular göz önüne alınarak hazırlanan araştırmada, tarihsel ve betimleme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada olaylar tarihsel bir süreç içinde değerlendirilirken Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik ile ilgili sosyoloji kaynaklarından ve sanatçı kataloglarından yararlanılmıştır. Betimleme yöntemine göre ise, günümüz toplumsal gerçekçi sanatçılarının yapıtları incelenmiştir. Grsel olarak ve İnternet aracılığıyla günümüz sanatçılarının resim sergileri gezilip, gözlemler yapılmıştır. Bunlara bağlı olarak bu araştırmada literatür taraması ve gözlem yöntemine göre veriler toplanmıştır. Taramalar ile elde edilen bilgiler yanında, konuyu destekleyecek biçimde toplumsal gerçekçi sanatçıların yapıtlarından örnekler verilerek açıklamalar yapılmıştır.

Bu araştırmanın evreninde; Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi resimlerin başlangıç dönemi ve günümüze kadar olan tarihsel süreç içinde sanatçıların yapıtları ele alınarak, bu eğilimin bir sanat etkinliği olarak ortaya çıkması ile birlikte oluşan yeni sanat anlayışı ve getirdiği yenilikler, çelişkiler ve sonuçta ortaya çıkan bireysel

farklılıklar açıklanarak çözümlenmesi yapılmıştır. Bu araştırmanın örnekleminde ise, Türk resim sanatında 1940'lerden günümüze toplumsal gerçekçi sanatçılar ve yapıtları dönemlere göre incelenip, sanat eleştirmenlerinin yorumları ile desteklenmiştir.

Sonuç bölümünde de genel amaçlar doğrultusunda ve veriler ışığında yorumlara gidilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SANAT

1. Toplumsal Gerçekçilik

Toplum, aralarında belli, dil, din, ırk gelenek-görenek, ahlak ve kültür birliğinin bulunduğu bireylerin oluşturduğu gruptur. Sözlük anlamı ile “Tarihsel bir süreç içerisinde aynı toprak parçası üzerinde birada yaşayan ve temel çıkarlarını sağlamak için işbirliği yapan insanların tümü” (Türk Dil Kurumu, 1988, s.1484) olarak tanımlanır. Tarihsel gerçeklerden ayrı tutamadığımız sanat ise, toplumların yapısı ve yaşananların gerçek bir ifadesidir. Bu nedenle sanat ile toplum arasında sürekli bir etkileşim olmuştur. Sanatçı ise, toplumsal yaşamı ve bireylerin yaşadıkları gerçekleri sanatsal biçimlere dönüştürerek gözler önüne serer. Bu nedenle toplumsal gerçekçi resim, konusunu birey ve toplumdan alan, gerçeği olduğu gibi tüm çıplaklığı ile yansıtan bir sanattır diyebiliriz.

Resim 1: Menzel, “Sokak İşçileri”, 1870’li yıllar



Berksoy, 1998, Resim: 26

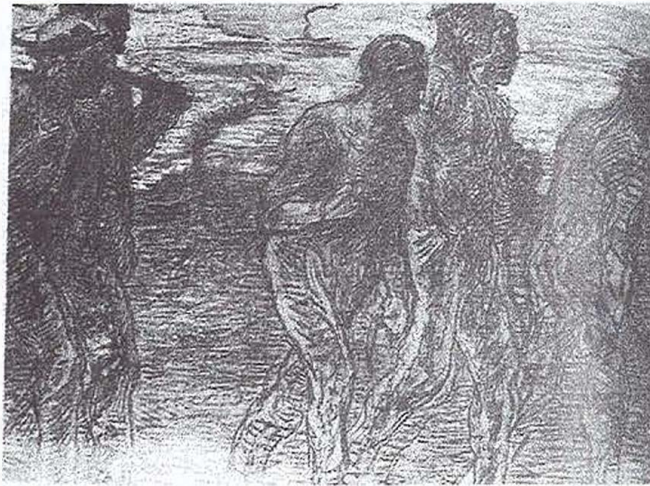
Topluma ve sorunlarına karşı anlatımcı bir özellikle yaklaşan toplumsal gerçekçilik, izleyiciye belli bir mesaj iletir. Toplumsal yaşamı, herkes tarafından açıkça anlaşılır bir anlatıma dönüştürür. Yaşantı içindeki olayları doğalcı bir yaklaşımla anlatır. Toplumsal gerçekçi anlatım biçiminin ortaya çıkması 1930’larda Amerika da ekonomik bunalım sonucu gerçekleşmiştir. Fakat daha öncesinde 19.yüzyılın sonlarına doğru Hollanda’da Van Gogh, Rusya’da İlya Repin, Fransa’da Theophine Steinlen, Almanya’da Heinrich Zille, Adolf Von Menzel Belçika’da Constant Permeke ve Constantin Meunier gibi sanatçılar toplumsal gerçekçi anlayışta yapıtların öncü örneklerini vermişlerdir.

Resim 2: Van Gogh, “Patates Yiyenler”, Tuv/Yağ, 1885.



Walther, 1997, s.14.

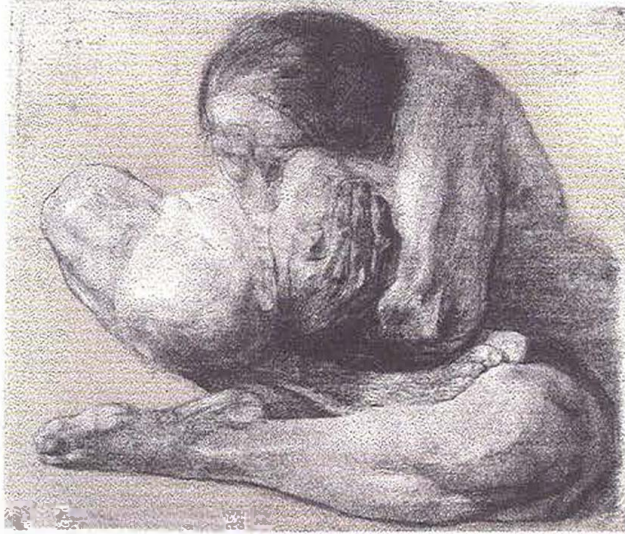
Resim 3: Meunier, “Maden İşçilerinin Dönüşü”, 1895



Berksoy, a.g.e., Resim: 24

Belçikalı Meunier, maden işçilerin ve endüstri bölgelerindeki emekçilerin yaşamlarını işlemesi ile toplumsal gerçekçi bir tavır sergilemiştir. Meunier'den sonra 20.yüzyıl toplumsal gerçekçi resim sanatının en önemli temsilcisi, Alman kadın grafik sanatçısı Kaethe Kollwitz (1867-1945) olduğu söylenebilir. Kollwitz, sosyal çalkantıların yoğun olduğu bir dönemde figüratif ve mesaj içeren resimleri ile dönemin olaylarına ışık tutmuştur “çünkü onun resimleri fakirlik, açlık, işsizlik, enflasyon ve toplumsal eşitsizlik gibi sorunların altında ezilen halkın yaşamından sahneleri içermektedir”(Berksoy 1998 s:53).

Resim 4: Kaethe Kollwitz, “Anne ve Ölü Çocuk”, 1903



The 20th Century Art Book, 1996, s.246

1920’li yıllarda Almanya’daki ekonomik bunalımın etkisi ile toplumsal-eleştirel sanat anlayışının ürünleri verilmeye başlamıştır. Otto Dix (1891-1969) ve George Grosz (1893-1959) gibi Alman sanatçıları bizzat Birinci Dünya Savaşı içinde bulunarak, tüm savaş gerçeklerini gözler önüne sermişlerdir. Savaşın olumsuzluklarını ve gerçeklerini figürü deforme ederek anlatmaya çalışmışlardır. Figürdeki deformasyon, toplumsal eleştirel gerçekçi resmin içinde anlamı güçlendirmek için yapılmış, savaş dönemi yapılan resimlerde en önemli anlatım ögesi olmuştur.

Kaethe Kollwitz, Otto Dix ve onun çağdaşı Alman resim sanatçısı George Grosz’un resimlerine baktığımızda; Grosz ve Dix, haksızlığa karşı duydukları öfkeyi,

toplumdaki çarpıklıkları ortaya çıkarıp felaketlerin bir daha tekrarlanmaması için çabalarken Kollwitz ezilmiş insanlara duyduğu yakınlığı ve hüznü dile getirir. Toplumdaki çarpıklıklara dikkat çeker ve eleştiride bulunmaz. Kollwitz, varolan durumu gözler önüne sererken Grosz ve Dix bu durumların düzeltilmesi için gereken yolları izleyiciye gösterir. Amerika'daki The Eight Grubu ve çalışmalarında Amerikan günlük yaşamını anlatmışlardır. Resimlerinde olaylara yorum getirmekten kaçınmışlardır. Bu nedenle de The Eight Grubu sanatçılarının 1930'lardan sonraki Amerikan toplumsal-gerçekçi hareketin biçimlenmesine katkıda bulunduklarından bahsedebiliriz. O dönemde Amerika'ya gelen Meksikalı Diego Rivera (1886-1957), Jose Clemente Orozco (1883-1949) ve Alman sanatçı Grosz'un eleştirel resim biçimleri Amerikalı genç sanatçıları etkilemiştir. Kaethe Kollwitz, 1920'lerde Almanya'da başlayan Yeni Nesnelcilik akımına öncülük ederken The Eight Grubu'da 1930'lu yıllarda Amerika'da şekillenen sosyal gerçekçilik akımının öncüsü olmuştur diyebiliriz.

Bu nedenle toplumsal gerçekçi anlatım, tüm sanat akımlarının biçim ve tekniklerinden yararlanmış, her ülke sanatçısı, kendi ülkesinin ekonomik, kültürel, siyasi ve toplumsal yapısına göre toplumsal gerçekçi yapıtlar üretmiştir.

2. Toplumsal Eleştirel Gerçekçilik

Toplumdaki olumsuzlukları alıcısına mesaj verircesine ileten ve alıcısında da tüm bu çarpıklıkları değiştirme isteği uyandıran bir sanattır. En önemli temsilcileri İspanyol Francisco de Goya, Fransız Honore Daumier ve Theophine Steinlen, Belçikalı Constantin Meunier, Rus İlya Repin, Alman Kaethe Kollwitz, Meksika'da Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jose Clemente Orozco ve İtalyan Renato Guttuso'dur.

Toplumsal eleştirel gerçekçiler, dönemin ekonomik ve siyasi bunalımlarına tepki verir ve düzelmesi için propaganda niteliğinde resimler yaparak seslerini duyurmak isterler. Sorunları saptamak ya da birebir yansıtmaktan çok içinde bulunan şartları değiştirmeye yönelik çalışmalar yaptıkları söylenebilir. Goya, 1799 yılında yapmış olduğu toplumsal eleştirel gerçekçi baskı çalışmalarıyla, gündelik hayat içindeki insanların gösteriş ve budalalıklarını, aptallıklarını figürleri karikatürleştirerek eleştirmiştir. Bu çalışmaları ile politik içerikli yapıtlarına bir zemin oluşturmuştur. Daha

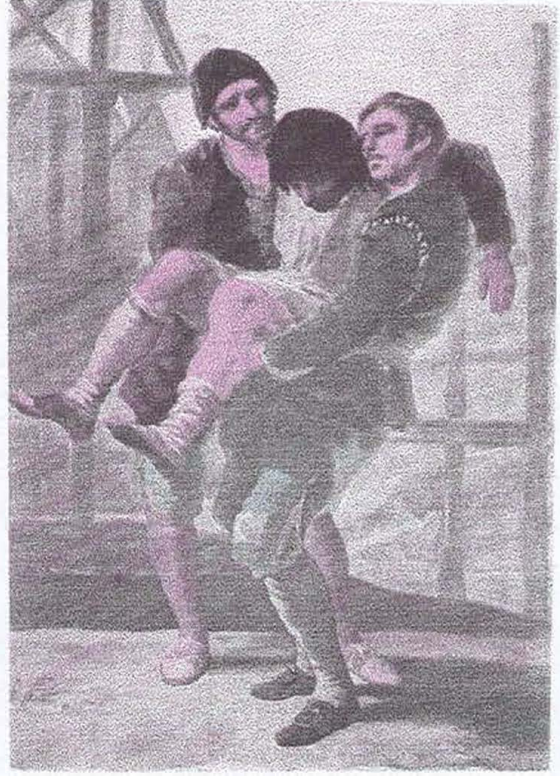
sonraki yıllarda saraydaki basitlikleri hicivsel anlatımı ile eleştirerek çağdaşlarına örnek olmuştur. Resimleri, toplumsal eleştirel bir anlatım içermesiyle birlikte Klasik resim anlayışının dışında, insan sevgisine ve duygusallığına önem veren Romantizm Akımı içerisine de girdiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte Goya, Romantizm ile toplumsal eleştirel gerçekçiliği bir arada kullanan sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Romantizm ile gerçekçilik doğrudan doğruya birbirlerine aykırı olan görüşler değildir; romantizm daha çok eleştirel gerçekçiliğin ilk evrelerinden biridir” (Fischer, 1995, s.102).

Resim:5 Goya, “Plate 12 of Los Caprichos”, etching and aquatint,1799

Resim:6 Goya,. “The Wounded Mason”, Tuv/Yağ, 1786-87



Wilson,1989, s.244



Gudiol, 1986, resim:42

Daha sonra Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı ortamındaki olaylar, Almanya’da Otto Dix (1891-1969) ve Grosz gibi sanatçıları etkisi altına almış ve savaşın insanlar üzerinde bıraktığı olumsuzlukları eleştirel gerçekçi bir dille ifade etmişlerdir. Dix, estetiğe önem vermeden yapmış olduğu resimleriyle güzelliğin

yansımadan ibaret, sanal bir gerçek olduğu görüşüyle güzel olan ve görünen her şeye karşı çıkmıştır.

“...Onun estetiğini ‘çirkin’ belirler. Verism olarak adlandırılan tarzı güzelliğin yanılsamacı görüşüne karşı olmaktadır. Dix’in gerçekçiliği ürkütücü ve şok etkisi yaratan bir gerçekçiliktir. Gerçekçi tutumuna karşı Dix’in resimlerinde soyutlama oldukça yoğundur. İnsanın ve toplumun deformasyonunu sergiler. Dix’in toplumsal eleştiri biçiminde yansıyan sanatsal tavrı, çağının korkusuz bir gözlemcisi olarak evrensel bir kimlik kazanır. Alegoriler ve İncil’e göndermelerle İsa’nın acılarını insanın savaşta çektikleriyle özdeşleştirir” (Dal, 1992, s.55-56).

Resim 7: “Otto Dix, “Dedicated to Sado-masochists”, Watercolor, black ink on paper, 1922



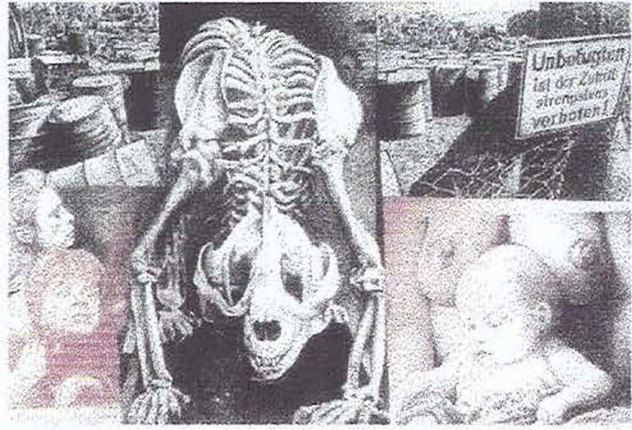
The 20th Century Art Book, 1996, s.115

Bununla birlikte Dix ile Goya’nın resimlerini karşılaştırdığımızda benzerlikler bulmamız mümkün olacaktır. Her iki sanatçı da toplumsal haksızlıkları anlatırken, alışılmadık birbirine karşıt unsurları bir arada kullanırlar. İfadelerindeki keskin anlatım, güncel olaylara karşı eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Savaşın acımasızlığını, iğrençliğini, çirkin imgeler kullanarak simgelerle ifade etmişlerdir. Bunu da insan figürünü çarpıtıp, yüzleri çirkinleştirerek yapmışlardır. Eleştirel gerçekçi resimleri ile savaşı betimleyen Goya ve Dix, dönemlerine ışık tuttıkları gibi resimleri için de belge niteliğindedir diyebiliriz. Bu durumda 19. Yüzyıl başında Goya’nın ve Daumier’in

toplumsal eleştirel gerçekçi resimlerinin, 20. Yüzyıl başında Kollwitz, Grosz, Dix gibi ressamlar arasında köprü oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Resim 8: Wolfgang Petrick “Turistler”, 1970.

Resim 9: Peter Sorge “Tien-Tien”, 1985.



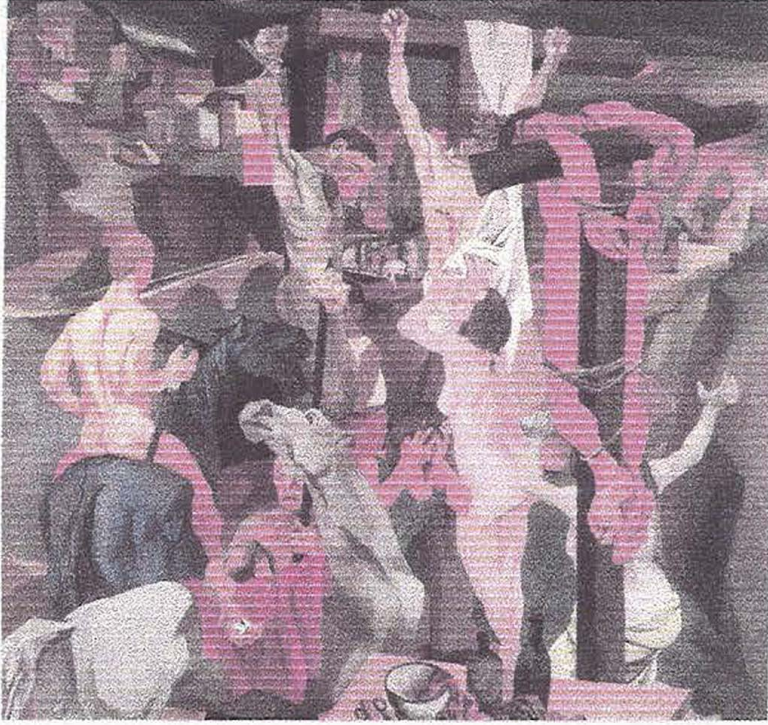
Berksoy, 1998, Resim: 74

Berksoy, a.g.e., Resim: 78

1960'lı yıllarda ise Avrupa sanatına hakim olan toplumsal eleştirel gerçekçilik, Almanya'da 'Berlin Grubu' (Peter Sorge, Wolfgang Petrick) ile sesini duyurmuştur. İtalya'da, İkinci Dünya Savaşı'nda bizzat bulunan Renato Guttuso, toplumsal eleştirel gerçekçi resmin ilk örneklerini vermiştir. Almanların İtalya'da yaptıkları katliamları anlattığı resimleriyle savaş gerçeğini gözler önüne sermiştir. Guttuso, biçime ağırlık vererek yaptığı çalışmalarıyla modern sanata evrensel bir dil kazandırdığı gibi Berlin Grubu'nun öncülerinden olarak kabul edilebilir Grup elemanlarından Wolfgang Petrick (1939) ve Peter Sorge (1937)'nin çalışmaları 60'lı yılların eleştirel gerçekçi sanatını açıklar niteliktedir. İletişim araçlarının insan üzerindeki etkilerini gösteren resimleriyle medyanın gerçekleri yanlış ve istenildiği gibi yansıttığını anlatmaya çalışmışlardır. Berlin Grubu'nun çalışmaları "...hem kamuoyunun dikkatini dünyada olup bitene çekmeye çalışan yeni Dadacıların gösterilerine hem de kapitalist düzenle alay eden pop gerçekçiliğine karşı bir alternatif oluşturmuştur" (Berksoy, 1998, s.99). Toplumdaki çarpıklıkları, İkinci Dünya Savaşı'nın vahşetini ve kapitalizmin gücünü sebepleri ile birlikte göstererek sanatsal bir sorumluluk üstlenmişlerdir. Grosz, kendi zamanının

eleştirisini karikatür tekniğini kullanarak yaparken 60'lı yıllardaki sanatçılar, toplumsal eleştirel anlatım tarzlarını iletişim araçlarıyla yansıtmışlardır.

Resim 10: Renato Guttuso “Çarmıha Gerilme”, Tuv/Yağ, 1940-41

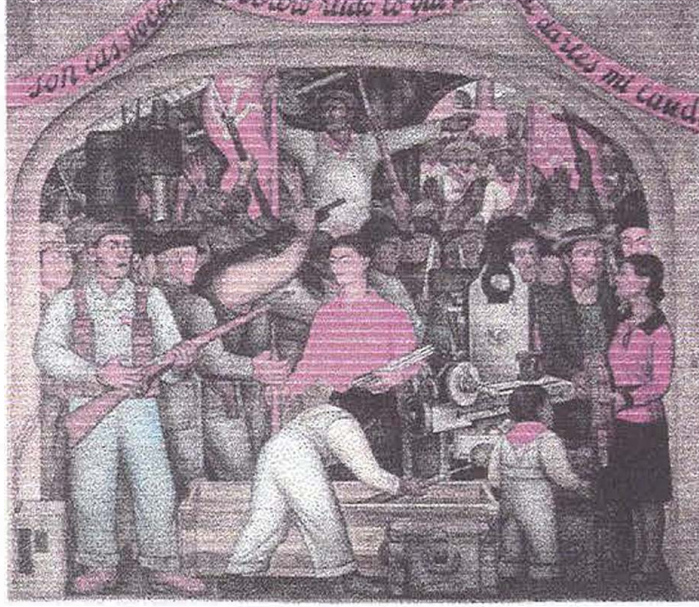


Berksoy, 1998, Resim:70

Diğer yandan Amerika'ya baktığımızda, savaşlar ve insanların hayatta kalma çabaları, Avrupa'yı etkisi altına aldığı gibi Amerika'yı da etkisi altına almıştır. Hem Birinci Dünya Savaşı hem de İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri, Meksika'da fazlasıyla görülmüştür. Bunun sonucunda oluşan özgürlükçü hareketler, yönetimde bulunan diktatör Diaz'ın devrilip sosyalist bir hükümetin başa geçmesiyle daha da belirginleşerek yeni bir siyasal oluşumun başlamasına neden olmuştur. “Meksikalı sanatçılar Meksika devrimi aracılığıyla ülkelerinin gizli ama canlı gerçekleriyle tanışırken, bununla eş zamanlı olarak modern sanatı da tanımışlardı” (Ayataç, 1993, s.27) Sanatçılar, toplumun içinden yükselen seslere hükümetin de desteğini alarak karşılık vermişlerdir. Dönemin sanatçılarından Rivera, Siqueiros, Orozco ülkedeki önemli tüm binaların üzerine yaptıkları özgürlüğü anlatan duvar resimleri ile toplum tarafından kısa sürede kabul görmüşlerdir. Sanatta büyük bir yükselişin yaşanmasından dolayı bu döneme “Meksika Rönesansı” da denmektedir. Topyekün bir sanatsal etkinlikle Meksika

sanatını toplumsal gerçekçi temellere oturtmuşlardır. Böylece Rusya’da yapılamayan devlet destekli toplumcu sanatı kendi ülkelerinde başarıma şansına sahip olmuşlardır.

Resim 11: Diego Rivera “Distribution of the Arms. Mexiko City”, Tuv/Yağ, 1928



The 20 th –Century Art Book, a.g.e., s.390

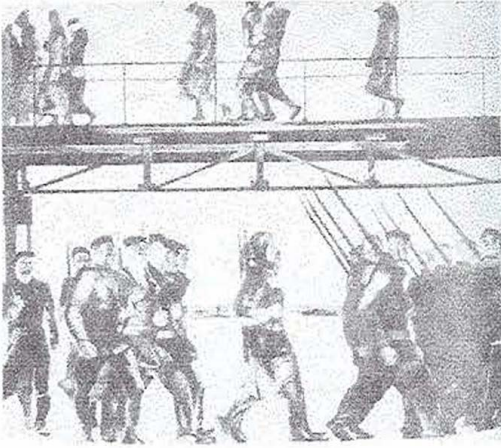
3. Toplumcu Gerçekçilik

1934 yılında Rusya’da resmi sanat görüşü olarak ilan edilen toplumcu gerçekçilik için Marksist estetiğin bir dönemi olarak gelişen, Rusya’ya özgü bir halk sanatıdır diyebiliriz. Hükümet, Komünizm düşüncesini ve yapılan devrimleri tüm gerçekliği ile yansıtarak toplumu sanat yoluyla etkilemek istiyordu. Bu nedenle sanata büyük anlamlar yüklemeye çalışıyorlardı. Hükümete göre sanat, amaçlarını gerçekleştirmekte bir tür araçtı. İşçi sınıfını iktidara getirerek sınıfsız bir toplum oluşturmayı amaçlayan hükümet sanatı da bu durumda propaganda aracı olarak kullanıyordu. Sanatçılar, yaptıkları resimleriyle olmayan bir toplumu varmış gibi göstererek çalışan işçileri iri, güçlü ve memnun olarak yansıtıyorlardı. Fakat gerçekte böyle bir yaşam yoktu. Dolayısıyla toplumcu gerçekçi eğilim için toplum yapısındaki varolan olayları değil de varolması gerekenin çözüm yollarını arayan sanat anlayışdır diyebiliriz. Toplumsal gerçekçilikte ise varolan toplumsal yaşam anlatılırken sanatın ne olduğu sorusuna karşılık bulunur. Ve halkın anlayabileceği biçimde sanat yapılmaya

çalışılır. Toplumcu gerçekçiler, propaganda ve ironi yüklü anlatımlarıyla gericiğe koşut olarak barış ve demokrasiden yana tavır almayı amaçlarken Kapitalist düzene karşı yapmış oldukları başkaldırıyla da eleştirel gerçekçilerle birleşirler. Daha iyi, güzel bir yaşam amaçları doğrultusunda figürü deforme ederek gerçeğin gözler önüne serileceğine inanırlar. Dönemin sanatçılarının resimlerinde yaptıkları deformasyon, genellikle işçi sınıfını yücelten, abartılı görünümle kendini gösterir. “...toplumcu gerçekçilik, uzun yıllar Rus sanatına egemen olmakla birlikte bir süre sonra ilk ivmesini kaybetmiştir. Akımın en önemli temsilcilerinden Deyneka, Andrey Goncharov ve Yuriy Pimenov geliştirdikleri lirik ve anlatımcı üslupla öne çıkmışlardır” (Rona, 1997.cilt:3, s.1809).

Resim 12: Deyneka “Petrograt’ın Savunulması”, 1927

Resim 13: Andrey Goncharov “My grandsons”, 1970



Berksoy, 1998, Resim:73.



The Kirghiz State Art Museum, 1985, s.192.

Toplumsal gerçekçilik ile toplumcu gerçekçilik arasındaki en önemli fark ise, toplumsal gerçekçilerin biçim birliğinin olmamasının yansısı toplumcu gerçekçilerde biçim birliğinin olmasıdır diyebiliriz.

4. Yeni Nesnelcilik

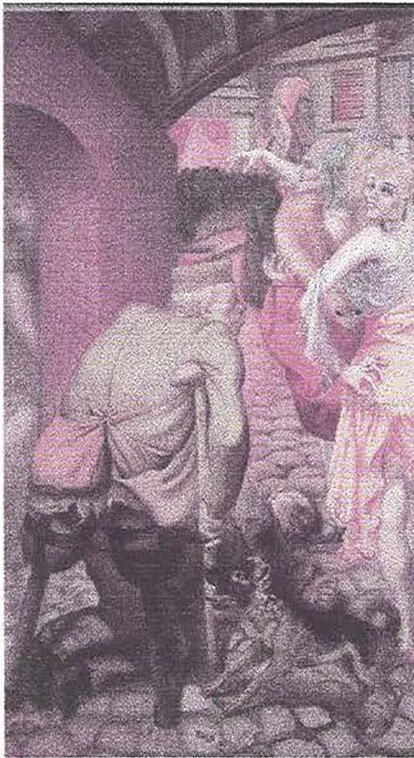
Birinci Dünya Savaşı’ndan yenik çıkan Almanya’nın politik, sosyal ve kültürel ortamını eleştirel bir üslupla sorgulamayı amaçlayan bu sanat, adını ilk kez Mannheim Sanat Salonu’nda açılan bir sergiden alır. “Savaş sonrası resimlerle açılan bu sergideki

sanatçılar, hiçbir açıklıktan çekinmeden, doğa biçimini reddetmeden resim yaptıklarından dolayı Nazi Almanyası'ndan da ilgi görebiliyorlardı" (Turani, 1995, s.611).

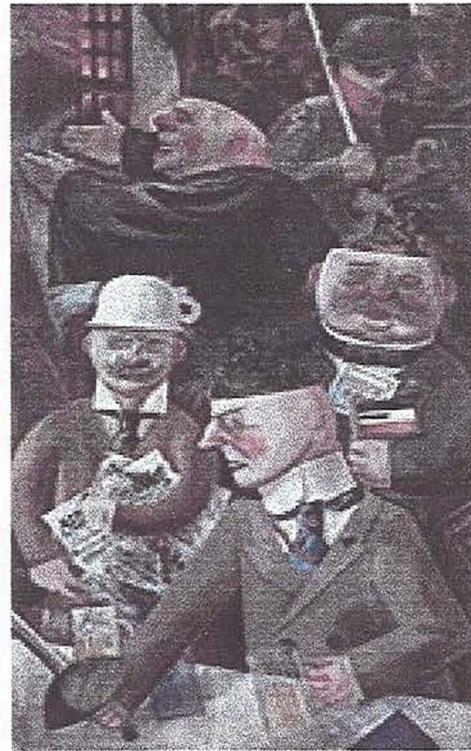
Yeni Nesnelcilik akımını benimseyen sanatçılar, savaş sonrasında Almanyadaki ekonomik ve sosyal bunalımın toplumun kendi gerçeği ile yüzleşmesi sonucu kurtulabileceğine inanmışlardır. Bu nedenle resimlerinde hayatın olumlu ve olumsuz yönlerini anlatmışlardır. En önemli temsilcileri, Dix ve Grosz'dur. Bunun yanı sıra Raoul Hausmann, Hannah Höch, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Simone Lassig ve Otto Griebel gibi sanatçılarda Yeni Nesnelcilik akımına daha sonra katılmışlardır. Onlara göre sanat, toplumsal değişim ile birlikte, insanın içinde bulunduğu yaşam gerçeğini yansıtır. Bu bağlamda Rus toplumcu gerçeği sanatçılarıyla fikir yönünden ayrılırlar.

Resim 14: Otto Dix, "Büyük Şehirden Ayrıntı", Tuv/Yağ, 1927-28

Resim 15: George Grosz, "Toplumun Temel Direkleri", Tuv/Yağ, 1926



Karcher, 1992, s.152



Özdin, 2001, s.44

"Toplumcu gerçekçilikte sanat, hedeflenen toplumsal yaşamı dile getirir. Almanyanın içinde bulunduğu kaotik ortam göz önüne alındığında, hedeflenen

toplumsal yaşamdan ziyade yaşamın kendisi Yeni Nesnelcilik akımı ile betimlenir” (Özdin, 2001, s. 44). Rus toplumcu gerçekçiler, eleştiri yapılmaksızın, toplumun içinde bulunduğu sosyal durum resmedilmeyip beklenen, arzu edilen yaşamı betimlerken Yeni Nesnelciler, içinde bulunulan yaşamın kendisini tüm çıplaklığı ve gerçekliği ile eleştirirler. Ancak haksızlıkların ve sömürülerin olduğu gibi yansıtılması ile toplumun gerçek tepkisini vereceğine inanırlar. Özlenen, beklenen bir yaşamın, hakkını savunan bir sanat anlayışı ile mümkün olabileceğini düşünürler. Bu durumda sanat, baskı altındaki bireylerin kendi gerçekleri ile yüzleştikleri bir yer olacaktır.

Yeni Nesnelcilerin konuları çoğunlukla, toplumun ezilen kesimi ile bankerler, sanayiciler, politikacılar, işsizler, savaşın sakat bıraktığı insanlar, dilenciler, askerler ve hayat kadınlarıdır. Kapitalin insanları nasıl sömürdüğünü izleyiciye göstermek için mekan olarak, barlar, gece klüpleri, müzikholler, dans salonları gibi eğlence yerlerini kullanmışlardır.

Yeni nesnelcilik, empresyonizm ve ekspresyonizme de tepki niteliğindedir. Nedeni, birinin sosyal gerçeklere yer vermemesi diğerrinin ise biçim yanlısı olmasıdır diyebiliriz.

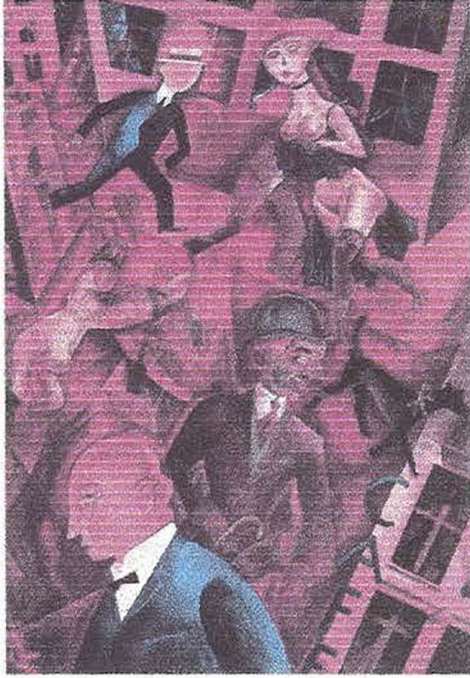
4.1. Verism (Doğruculuk)

Toplumsal eleştirel gerçekçi resmin bir kolu olarak Almanya’da oluşan Yeni Nesnelciliğin içinde gelişmiştir. Otto Dix, George Grosz, Warner Scholz, Dressler, Kurt Günther, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt gibi Alman sanatçıları, savaşın olumsuzluklarını ve siyasi çarpıklıkları karikatürleştirmişler ve dönemi güçlü bir anlatım tekniği ile eleştirmişlerdir. Veristler, içinde bulunulan durumun tüm kötü görünümelerini ve çarpıklıklarını yargılayarak, resim sanatına farklı bir açıdan yaklaşmışlardır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra ABD’de ve Meksika’da sanatçılar savaştan sonra, devletin destek olduğu bir sanat örgütlenmesi içindeyken Almanya’da devletin sanata destek olmaması nedeniyle sanatçılar baskı ve yargı görmüşlerdir. Otto Dix, resimlerinde ordunun iticiliğini ve insanlar üzerindeki baskılarını göstermesiyle devlet tarafından dışlanmıştır.

Otto Dix'in resimlerinde "ne pahasına olursa olsun gerçeği tüm çıplaklığı ve iticiliği ile betimleme tutkusunu belirtir. Çarpıcı çizgi kullanımı ve duygusuz yaklaşım prensibinin yanında konuya dolaysız bir tavırla yaklaşıp izleyicinin karşısına kendi yaşamından bir kesitle çıkar. Biçim yanlısı bir sanat görüşünü kesinlikle reddeder (Berksoy, 1998, s.13-14).

Resim 16: George Grosz, "Metropolis", Tuv/Yağ, 1917.

Resim 17: Otto Dix, "Prag Caddesi", Tuv/Yağ, 1920.



Dietmar, 1994, s.218

Özdin, 2001, s.46

Veristler, genellikle toplumun olumsuz yanları ile ilgilenmişlerdir. Bu nedenle biçimi değil anlatımı ön planda tutmuşlardır. Grosz'un daha önceleri Berlin Dada akımının en önemli temsilcisi olması, Verism'i seçmesinde büyük etken olmuştur. Verism akımı ile birlikte savaşta bizzat yer alması sonucu savaş karşıtı ve karikatür tekniğinde birçok eser üretmiştir. Dix ile birlikte yapmış oldukları savaş karşıtı resimler, dönemin belgesi olma niteliğindedir diyebiliriz (Berksoy, a.g.e., s.81).

5. Amerikan Resminde Toplumsal Gerçekçilik

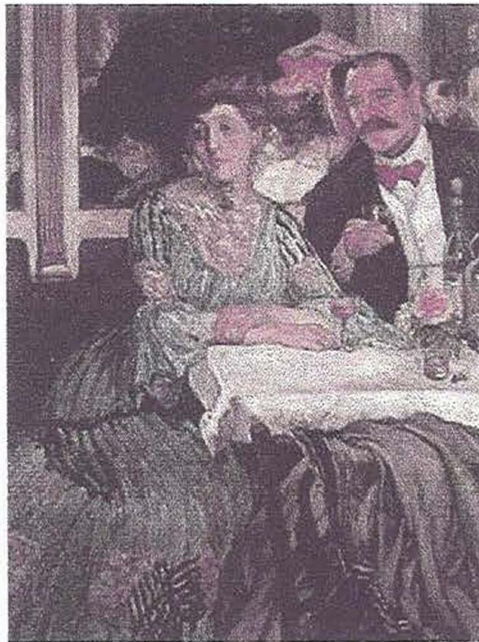
The Eight Grubu, 1890'lı yılların sonunda ilk olarak Philadelphia'da biraraya gelen sekiz kişiden oluşan bir grup hareketidir. Avrupa sanatından kopmak isteyen

Amerikalı sanatçılar tarafından, akademik sanata karşı günlük yaşamın tüm yönlerini anlatmaları ile farklılaşırlar. Robert Henri öncülüğünde John Sloan, William J. Glackens, George Luks ve Everett Shinn gibi sanatçılardan oluşan grup, 1904'te bir araya geldiklerinde yapmış oldukları resimlerden dolayı "New York Gerçekçileri" ismini almışlardır.

Amaçları Avrupa etkisinden arınmış bir Amerikan sanatı oluşturmaktır. Toplumsal içerikli konuları gerçekçi bir yaklaşımla işleyen grup sanatçıları; sıradan insanları, yoksul halkın yaşamını ve kent dokusunu tuvale aktarmışlardır. Estetik açıdan büyük yenilikler getirmemiş ancak Amerikan sanatına bir canlılık kazandırmışlardır" (Rona, cilt:1, 1997, s.8).

Amerika'daki çağın empresyonist sanatçıları hedef alarak "The Eight" adı altında açtıkları sergi ile büyük tepki almışlar ve gruba eleştirmenler tarafından "Çirkinlik Havarileri" ya da "Çöp Bidonu Okulu" (Ashcan School) adı verilmiştir. Grubun fikir babası olan Robert Henri daha sonra çeşitli okullarda öğrenciler yetiştirerek yeni sanatın oluşumuna katkıda bulunmuştur. "Henri; Hals'a hayranlık duymuş, İzlenimcilerden etkilenmesine karşın Manet'in gerçekçiliğini, paletin koyu tonlarına ve fırça ustalığına ilgi duymuştur" (Rona, 1997, cilt:2, s.775). Öğrencileri arasında George Bellows, Edward Hopper, Eugene Speicher, Stuart Davis, Arthur Davies, Maurice Prendergast, Rockwell Kent ve William Glackens gibi önemli sanatçılar vardır.

Resim 18: William Glackens, Tuv/Yağ,



[www.google.com/ashcan school/William Glackens](http://www.google.com/ashcan_school/William_Glackens) (18.07.2002)

Bunlardan Glackens, daha çok orta sınıfın yaşam biçimi ile ilgilenmiş, onların dinlence ve eğlence konularını almıştır. Renoir'ın erken dönem çalışmalarına ilgi duymuş ve 1913 Armory Show sergisinde de Renoir'ın güncel konularını, pembemsi tonlarını anımsatan çalışmalar sergilemiştir. Henri'nin öğrencisi George Bellows, dini törenleri, boks karşılaşmalarını ve sokak sahnelerini resmetmesi açısından farklı bir konuyla kendini göstermiştir. "George Bellows, spor karşılaşmalarına duyduğu ilgi nedeni ile resimlediği yapıtlarında yüksek hızda bir fotoğraf makinesinin betimleyebileceği hareketleri ustaca yakalamıştır. Hatta şiddeti bu denli canlı ve açık biçimde ele alması ile olay yaratmıştır" (Rona, 1997, cilt: 1, s. 219).

Resim 19: George Bellows, "42 Çocuk", Tuv/Yağ, 1907.



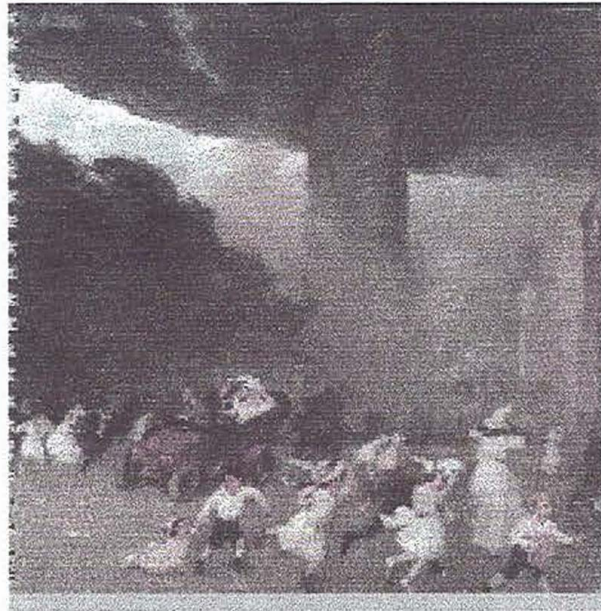
Haydaroğlu, 1996, s.41.

The Eight Grubu'nun başlattığı gelişme daha sonra (1930) iki gruba ayrılır. "Birincisi Amerikan Yaşam resmi (K.H. Miller, Regionald Marsh, Guy Pene Du Bois, İsabel Bishop, Raphael Soyer, Louis Bouche), ikincisi Amerikan Bölgesel Okulu (T.H. Benton, John Stuart Curry, Grant Wood, Charles Burchfield)'dur. Bölgesel resim okulundaki sanatçılar kırsal kesim yaşamını resimlerine aktarırlarken, diğeri ise, şehir yaşamından konuları aktarmışlardır (Berksoy, 1998, s. 65).

İç karartıcı paletlerinden ve kentin arka bahçelerini, yatak odalarını tiyatroları, parkları, dans salonlarını, berberleri, boks müsabakalarını konu alarak seçmeleri ile birlikte Amerikan sanatının yönünü belirlemişlerdir. Onların anti-akademik fikirleri Ulusal Sanat Akademisi ile aralarında anlaşmazlığa yol açmıştır. 1908'de New York

Gallery Macbeth'te açtıkları sergi büyük başarı getirmiştir. Ulusal Sanat Akademisi'nin sanat adına hiçbir şey yapmadığını savunan bir grup Amerikalı sanatçı, Amerikan Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği "Association of American Painters and Sculptures" adı altında sanatı gündemde tutabilmek amacıyla birleşmişlerdir. Arthur Davies ve Walt Kuhn başkanlığında toplanarak Avrupa'da oluşan yeni sanat akımlarını Amerika Birleşik Devletleri'ne tanıtmak için Avrupa'lı sanatçıların yapıtlarını Amerika'ya getirmişlerdir. Armory Show adı altında New York'ta 17 Şubat 1913'te düzenlenen sergi büyük bir yankı uyandırmıştır. Sanatta büyük bir devrim niteliği taşıyan Armory Show Sergisi, Amerikan halkına Avrupa'daki sanat akımlarını bir arada görme şansını veriyordu. Avrupa Sanatının Amerika'ya girmesi anlamını taşıyan bu serginin Amerikalı koleksiyonerlerin estetik bilinçleri değiştirdiğini söyleyebiliriz. Bu tarihten sonra modern sanat Amerika'da hayatın içine girmiş ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra New York sanatın başkenti olmuştur (Baraz, 1998, s.2-7).

Resim 20: John Sloan,"Kum Fırtınası", Tuv/Yğb, 1906



from the Metropolitan Museum of Art, 1993, s.17

Armory Show Sergisi'nden sonra John Sloan, teknik olarak modern sanatın etkilerinden faydalanmaya başlamıştır. Sergiden önce 1906 yılında yapmış olduğu "Kum Fırtınası Beşinci Cadde" isimli resmi kendisinin şahit olduğu ve ön çalışmaya gerek duymadan bellekten tuvale aktardığı bir manzardır. New York'un bir caddesinde

geçen Kum fırtınasını betimlerken kısa bir zaman içinde anlık görünümle olayları birkaç fırça tuşuyla yansıtmıştır. Onun ve diğer arkadaşlarının Amerikan kent yaşamını anlatan çalışmaları daha sonra 1930'lardaki ekonomik çökme ile başlayan toplumsal gerçekçi resim sanatına geçiş oluşturur.

1929'larda Amerika'da başlayan ekonomik bunalım, sanatla uğraşanlara da yansımıştır. Alfred Barr ve Holger Cahill gibi sanatçılar yeni bir sanat galerisi açarak burada sanatçılara iş imkanı sağlamışlardır. Afiş tasarımı, heykel, grafik ve duvar resmi alanlarında çalışan Amerikalı sanatçılar, toplumu eleştiren ve sorgulayan temalara yönelmişlerdir. İki savaş arasındaki dönemde Orozco, Rivera gibi Meksika'lı duvar resmi sanatçıların ve George Grosz'un Amerika'ya gelmeleriyle buradaki sanatçıların sanat görüşlerinin biçimlenmesinde ekili oldukları söylenebilir. Grosz'un Amerikan sanatının ve sanatçıların oluşmasında yeri çok önemlidir. Bu sanatçılardan aldıkları etkilerle Amerikalı ressamlar (Ben Shahn ve Philip Evergood) insan ve mekan ilişkisine dayandırdıkları kompozisyonlarla, toplumun bir parçası olan insanı ele alarak resimler yapmışlardır.

Resim 21: Philip Evergood, "Ağlama Anne"
Resim 22: Ben Shahn, Açlık, 1946



Berksoy, 1998, Resim:62



Berksoy, 1998, Resim:65

Günümüzde yeni sanat akımları oluşmuş ve bu akımlar doğrultusunda sanatçılar modern sanat tekniklerinden yararlandıkları gibi toplumsal gerçekçi eserler de

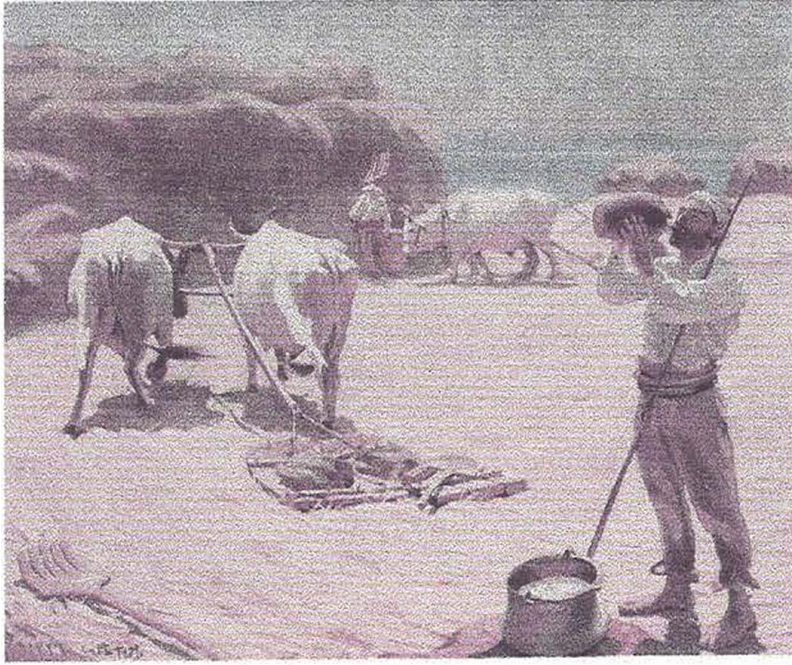
İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ EĞİLİMLER

1. 1914 Kuşağı ve Ruhi Arel (1880-1931)

1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle Avrupa'dan Türkiye'ye dönen sanatçılardan İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne ilk Türk resim hocaları olarak atanmışlardır. Daha sonra 1914 Kuşağı adı altında bir grup kuran Çallı ve arkadaşları, Batıdan aldıkları eğitimin sonucunda yaptıkları resimleri toplumla paylaşmışlardır. Amaçları, doğada bir anlık oluşan görüntülerle yaşamdaki konuları birleştirerek doğayı resmetmektir. Serbest fırça darbeleriyle yapmış oldukları resimlerinde, peyzaj, natürmort ve portredeki süregelen anlayışın dışında, ışığın nesne üzerindeki renk değişimlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Böylece resim sanatında önemli bir aşama katedilmiştir. Konu olarak, Kurtuluş Savaşı ve kazanılan zaferleri, Atatürk'ün devrimlerini anlatmışlar bununla birlikte savaştaki acıları, halkın direnişini, tifüs salgınını, toplumun ulusal duygularını destansı bir şekilde yorumlamışlardır. İbrahim Çallı, fırçanın hızlı kullanımı ve renk coşkusu içeren resimlerinde zaman zaman lirizme de yer vermiştir. Işık ve havanın etkisini sıcak renk tonları ile en çok Nazmi Ziya göstermeye çalışmıştır. Nazmi Ziya, genellikle rengi titreşimlerle parçalayan motiflerden yararlanmıştır. Hikmet Onat ise, İzlenimci anlayışta İstanbul Boğazını konu alan çalışmalar yapmıştır. Gerçekçilik ile İzlenimcilik arasında yer alan Feyhaman Duran için ise Türk portre sanatına yenilik getiren sanatçıdır diyebiliriz. Portre resmini fotoğrafik görüntülerden çıkararak renkçi bir anlayışla yansıtmıştır. Avni Lifij, alegorik düzenlemeleri ile simgeselliğe önem vermiştir. Namık İsmail'in sanatı için ise, İzlenimci ve dışavurumcu bir yaklaşımının yanı sıra hiçbir anlayışa tümüyle bağlanmadığını söyleyebiliriz. Güçlü bir açık hava ressamı olan Namık İsmail, ünlü 'Harman' resmi ile sanatı hakkında bilgiler verir.

Resim 24:Namık İsmail, “Harman”, Tuv/Yağ, 1923.

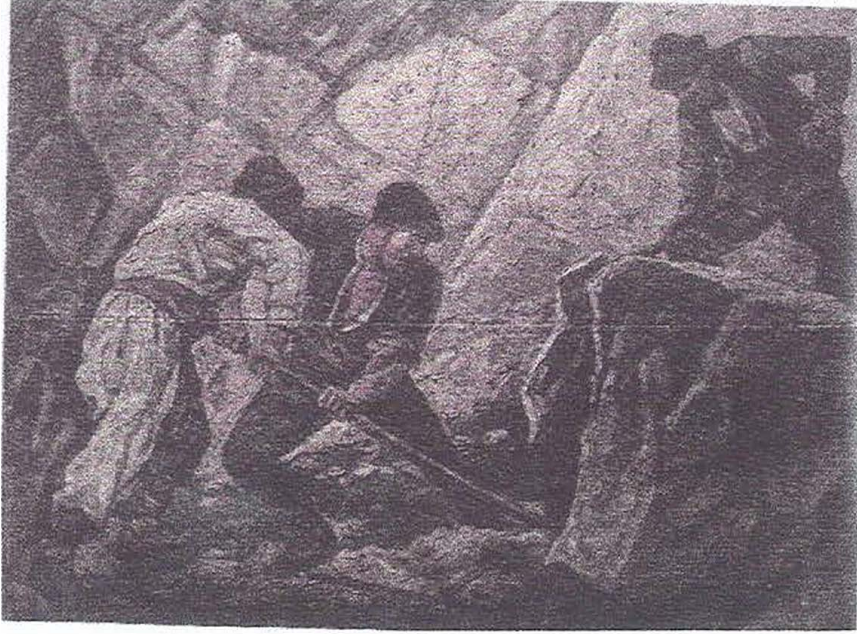


Özsezgin, 1996, s.205.

İzlenimci anlayışta çalışan diğer ressamalardan Şevket Dağ, Hayri Çizel, Mehmet Ali Laga, Hasan Vecih Bereketoğlu ve Ali Rıza Beyazıt gibi sanatçılar da genellikle rengi öne çıkartan anlatımları ile dikkati çekerler. Bu gruptan Ruhi Arel ise toplumsal yaşamı konu alan bir tutum içerisinde sosyal yaşamdaki gerçekleri yansıtmıştır.

1914 Kuşağı sanatçıları, Kurtuluş Savaşını destanlaştıran resimler ve portre, natürmort, peyzaj gibi çalışmalar yaparken, aralarında yalnızca Ruhi Arel toplumsal gerçekçi yapıtlar vermiştir. Ruhi Arel’in İzlenimciliğin tekniklerini kullanarak yaptığı ‘Türk Ordusu’nun İstanbul’a Girişi’ adlı tablosu Atatürk’ün İstanbul’a denizden gelişinde coşkuyla karşılanmasını anlatmaktadır. Bu nedenle Ulusal duyguları içtenlikle dile getirmesi ve kullandığı teknik açısından önemli bir çalışmasıdır diyebiliriz. İzlenimci eğilimine karşın toplumsal gerçekçiliğe yaklaşan anlatımı ‘Taşçılar’, ‘Halı Dokuyan’ ve ‘Gergef İşleyen’ gibi yapıtlarında kendisini daha çok gösterir. Böylece 1914 Kuşağı içinde seçtiği konularla farklılık gösterir.

Resim 25: Ruhi Arel, “Taşçılar”, Tuv/Yağ, 1924.



Özsezgin, a.g.e., s.76.

Ruhi Arel, ‘Taş Kırınlar’ isimli resminde; kırsal yaşamın yorgun, aynı zamanda üretken ve azimli insanlarını yansıtmaya çalışır. “Türkiye Cumhuriyeti’nin erken dönemini belirleyen bu resim, bir üretim ve kalkınma dinamizmini ortaya koymaktadır” (Tansuğ, 1999, s. 226). Figürlerin mekan içerisindeki kompozisyonları ve hareketleriyle insan-doğa ilişkisinin toplumsal boyutlarını vurgulu bir anlatımla yansıtmaya çalışır. ‘Figürlü kompozisyonların ustası olan Ruhi Arel, toplumsal yaşam konulu yapıtlarında; desen ve kuruluş yönünden de güçlü bir sanatçı olduğu kadar gözlemci ve gerçekçi yanıyla da dikkati çeker’ (Gültekin, 1992, s. 36). İnsan yaşamını en ince ayrıntısına kadar gözlemleyen Arel, yaşamdaki gerçekleri kişisel üslubuyla yansıtmıştır. Ruhi Arel, Çallı Kuşağı arkadaşları ile 1940’larda kurulacak, ilk toplumsal gerçekçi hareket olan Yeniler Grubu’nun temellerini atmış ve kurulmasında da etkili olmuştur.

2. Cumhuriyet Kuşağı İçinde Edip Hakkı Köseoğlu (1904-1990)

Cumhuriyetin kurulması ile birlikte demokratikleşme hareketi başlatan Atatürk, bu kapsamda Batı dünyasınca kabul edilmiş çağdaş ve modern kalkınma planını uygulamaya koymuştur. Çağdaş uygarlık düzeyine çıkmak ve ulusal kimlik bilincine varabilmek için Türk ulusunu birlik, eşitlik ve özgürlük içeren inkılaplarıyla

bilinçlendirmiştir. Çağdaşlaşma hareketini “...memleketler muhaliftir fakat medeniyetler birdir” sözü ile başlatan Atatürk, 1924’den 1938 ölümüne kadar büyük bir Aydınlanma dönemi başlatmıştır. Dünyada, Türkiye Cumhuriyeti ismi ile yeni, demokratik, laik bir ülke kurulmuş, kanunlar önünde herkes eşit haklara sahip olmuştur. Atatürk’ün getirdiği reformlar kapsamında öncelikle, öğrenim birleştirilerek (1924) alfabe Arap harflerinden Latin alfabesine çevrilmiştir. Böylece okur-yazar oranı artmış, tüm yurt çapında okuma-yazma seferberlikleri düzenlenip eğitim öğretim özendirilmiştir. Daha sonra Hukuk Yüksek Okulu açılmış (1925), Türk Medeni Kanunu kabul edilmiş (1926), Anayasada Laikliğe aykırı maddeler çıkarılarak (1928), kadınlara seçme ve seçilme hakları verilmiştir. 1933’te Darülfünun kaldırılarak İstanbul Üniversitesi kurulmuş, Yüksek Ziraat Enstitüsü (1933)’nün yanı sıra 1935’te de Dil Tarih Coğrafya Fakültesi kurularak yüksek öğrenim başlatılmıştır.

Atatürk, çağdaşlaşma hareketi ile başlayan eğitim sürecinde güzel sanatlara da büyük önem vermiştir. 1924 yılında resim sanatı konusunda yetiştirilmek üzere Avrupa’ya sanatçılar gönderilmiştir. 1928’de Avrupa’dan dönen bir grup sanatçı modern resim akımlarını Türk resim sanatında uygulamaya başlamışlardır. Cumhuriyet Kuşağı sanatçılarından Edip Hakkı Köseoğlu, Ulusallaşmanın getirdiği toplumsal gelişim ve değişimden etkilenmiş ve 1930’larda günlük yaşıntıdan aldığı konuları yapıtlarında işleyerek, toplumsal gerçekçi anlayışta çalışmalar yapmıştır. Dolayısıyla Türk Resim Sanatı’nda Cumhuriyetin ilk kuşak sanatçılarından Edip Hakkı Köseoğlu için Ruhi Arel’den sonra toplumsal gerçekçi eğilimin ikinci kuşak öncüsüdür diyebiliriz.

Köseoğlu, çevresinde gördüğü ve yaşadığı her şeyin resmini yaparak, toplumsal yaşamın her yönünü konu çeşitliliği ile aktarmaya çalışmıştır. Kendine özgü biçim anlayışı ile yapmış olduğu resimlerinde kent yaşamının içindeki kahveleri, tavra oynayanları, satıcıları, genelev kadınlarını, ayyaşları, kırsal yaşamın kavgalarını, yorgun, ezik, duygusal ve çalışkan insanlarını çağdaş bir anlatımla biçimlendirmiştir. Toplumun her kesiminden insanların güncel yaşamlarını ele aldığı resimlerinde, kompozisyona büyük önem vererek anlamı güçlü kılmaya çalışmıştır. Resimlerindeki figürler, mekan içerisindeki hareketleriyle kişiliklerini, varoluş çabalarını anlatmaktadır. Detaya inmeyen, sert, açık-koyu kontrast değerleri ile ortaya koyduğu

kompozisyonlarında, figürleri bulundukları psikolojik durumları ile yansıtır. 1930'larda yapmış olduğu 'Mandalar', 'Sokak Kavgası' 'Balıkçılar' gibi çalışmaları gerçek yaşamın görünümünü anlattığı resimlerindendir

Resim 26: Edip Hakkı Köseoğlu, “Sokak Kavgası”,Tuv/Yağ,



Özsezgin, 1982, s.151.

Köseoğlu'nun “Sokak Kavgası” isimli resmine baktığımızda dikkatimizi çeken ilk şey, figürlerin psikolojik durumlarıdır. Her figüre tinsel bir anlam yükleyen Köseoğlu, sıcak kahverengi tonları ve ışık-gölgeleriyle seyirciyi kendi gözlemlediği olayın içine aniden çekmektedir. “Sanatçının bu tür resimlerinde dikkatli gözlem tutarlılığı vardır. Çağdaş kent yaşamının aşağı tabakalarına duyulan ilgi herhangi bir siyasal tavır belirleme amacı olmaksızın gene de bir tür sosyal gerçekliktir” (Tansuğ, 1999, s.222). Resimlerinde toplumsal gerçeklere yer vermesine bağlı olarak İstanbul'daki balıkçıların yaşamını yansıtmayı, 1940'larda kurulacak olan Yeniler Grubu'nun çalışmalarına bir örnek teşkil etmektedir.

3 Köy Enstitüleri

1935'te CHP Kurultayı toplanarak köylere öncelik verme politikası kapsamında kararlar almış ve Atatürk Saffet Arkan'ı Milli Eğitim Bakanlığı görevine atayarak Köy

Enstitüleri'ni kurması için görevlendirmiştir. 1937'de ilk Köy Enstitüleri Eskişehir, Çifteler'de kurulmuştur. Bu politika kapsamında ilk olarak köylüden alınan aşar vergisi kaldırılmıştır. Devlet çiftçiye destek kredisi açmış, toprak reformu ile tarımda güçlü kararlar alınarak köylüler toprak sahibi yapılmıştır. Kombinalar, köylerin birleştirilmesi, Köy Enstitülerinin kurulmasının yanısıra 1932'de kurulmuş olan Halkevleri ile tüm halk, kültür, sanat, spor, tiyatro alanlarında girişimlerde bulunmaya teşvik edilmiştir. Daha sonraki yıllarda Milli Eğitim bakanı olan Hasan Ali Yücel, Türkiye'de ilk defa Milli Eğitim Şurasını ve Türk Neşriyat Kongresini toplamıştır. Tercüme Büroları kurularak (1941), Dünya Klasikleri Türkçeye çevrilip halkevleri kitaplıklarından yararlanan gençler, Batıya yöneltmiştir. Köy Enstitüleri'nde yetişen gençler, din ile bilgiyi birbirinden ayırarak, çağdaş eğitim sistemini benimseyen Cumhuriyete ve Atatürk ilkelerine bağlı öğretmenler olarak yetiştirilmiştir. Bu amaçla kurulan Köy Enstitüleri için, öğretmeni eğitmen yapan kurumlardır diyebiliriz. İkinci amaçları, eğitim ve öğretimin işle birleştirilmesidir. Müfredata eklenen İş Eğitimi dersleri ile “emeğin kutsallığına inanarak, durmadan çalışma prensibi ile ilerleyip bilginin derslerin yanında hayat savaşı içinde kazanılabileceğine inanıyorlardı” (Eyüboğlu, 1999, s.23). Bu kapsamda toprağı tanıma, ağaç dikme, hastalıklarla savaşım, makine kullanma, kooperatif idare etme gibi çalışmalar uygulamalı olarak yapılmaya başlamıştır. Köy Enstitüleri'nin kurulmasında Atatürk tarafından Milli Eğitim Genel Müdürlüğü'ne atanan İsmail Hakkı Tonguç şunları söyler “Köy Enstitüleri ürün elde edici bir iş eğitimi için değil, topyekün millet idealini benimsemiş bir kitle yetiştirmek amacıyla kurulan araçtır ve öyle olmalıdır” (Altunya, 2000, s.19). Tarım ve teknik alanlarda birçok uygulamalı öğretim yapan Köy Enstitüleri, eğitim sistemine ilk kez ‘usta öğretici’ kavramını getirmiş önemli bir kurumdur. Ne var ki proje ilk ürünlerini vermeye başlamışken bu atılım durdurulmuştur. Halkın seviyesini yükselten tek kurum olan ve kişiyi ancak doğup büyüdüğü köyde istihdam etme amacını güden Köy Enstitüleri, 1948'de birçok öğretmenin görevden alınmasıyla son bulmuştur. 1953 yılında İlköğretim kurumlarının programı ile birleştirilmiştir.

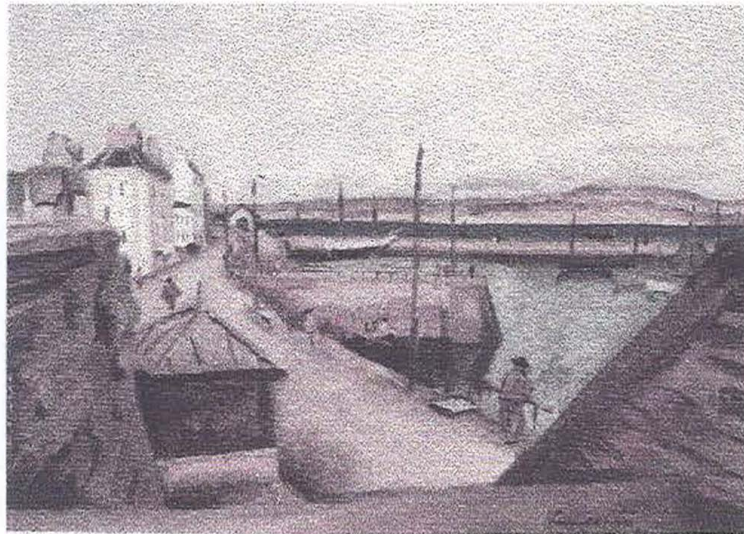
Çağdaş, kültürel ve teknik gelişmelerin geniş halk kitlelerine yayılması için devletin bilinçli olarak yapmış olduğu çalışmalar, sanatın gelişmesinde de önemli olmuştur. Devletin desteklediği ‘İnkılap Sergileri’ (1933-1937) ile Atatürk devrimleri resimlerle anlatılmıştır. 1937'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin açılmasıyla buralardaki

İnkılap sergilerinde sergilenen çalışmalar sanata destek amacıyla devlet tarafından satın alınmaya başlamıştır. Bu sergileri “Halkevleri Resim ve Heykel Sergileri” (1936-1939) ve İnkılap sergilerinin bir devamı olan “Ankara Halkevi Birleşik Resim ve Heykel Sergileri” (1937-38) izlemiştir. Bu sırada, CHP’nin ‘Ressamların Yurtiçi Gezileri Programı’ (1938- 1943) ile sanatçılar, halkın yaşantısını, yörenin tarihi ve doğal zenginliklerini tanıtmışlardır. Her yıl on şehre gönderilen on sanatçı gönderildikleri yörenin özelliklerini ve doğal görünümünü anlatan sayısız çalışmalar yapmışlardır. 1939 yılında düzenli olarak Devlet Resim ve Heykel Sergileri açılmaya başlamıştır. Böylelikle Türk resim sanatına yeni bir hız kazandırılmıştır. Tüm bu gelişmeler olurken 1939 yılında İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Türk resim sanatçıları kendi kendilerine bir şeyler yapma çabaları içerisinde girmişlerdir. Yeni arayışlarla, imkansızlıklar içerisinde resim sanatına katkıda bulunmaya çalışmışlardır.

4. Yeniler Grubu

İlk sergilerini İstanbul Limanında açmaları nedeni ile ‘Liman Grubu’ olarak bilinen Yeniler Grubu’nun toplumsal gerçekçi anlayıştaki yapıtları 1941’de Türk resim sanatında büyük bir çığır açmıştır. Grubun oluşmasında öncelikle akademideki 1914 Kuşağı hocalarının ve Leopold Levy’nin etkilerinden söz etmek mümkündür.

Resim 27: Leopold Levy, “Rıhtım”, Konturplak üz./Yağ,



Özsezgin, 1996, s.90.

Levy, 1936'da Türk Hükümeti'nden aldığı bir çağrı ile Paris'ten İstanbul'a gelmiş, 1949'a kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümü başkanlığını yapmıştır. Yenilikçi bir anlayışı benimseyen Levy, akademik kurallara bağlanmayarak, öğrencilerinin kendi üsluplarını geliştirmelerinde onlara büyük destek vermiştir. Rengi ikinci plana atarak yaptığı çalışmalarıyla eleştirilere yol açmıştır. Yeniler, toplumsal gerçekçi anlayışları ve Türk toplumunun yaşantısından görüntüleri yansıtmalarından dolayı da Levy'nin desteğini kazanmışlardır. Yeniler Grubu önceleri on ressamla kurulmuştur. Bu ressamlar sırayla Nuri İyem, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Avni Arbaş, Selim Turan, Mümtaz Yener, Agob Arad ve Fethi Karakaş'tır.

Resim 28: Nuri İyem, "Sünger Avcıları", Tuv/Yağ, 1951



İyem, 2002, s.99

Yeniler, ilk sergilerini 28 Mart 1941'de Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu Lokali'nde düzenlemişlerdir. Bu sergide İstanbul Limanı ve çevresindeki yoksul halkın, balıkçıların yaşam görüntülerini konu olarak almışlardır. Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Abidin Dino, Agob Arad, Heykeltraş Faruk Morel ve afiş sanatçısı Yusuf Karaçiray yapıtlarıyla tamamen biçimi reddederek halkın yaşamını

tüm gerçeği ile yansıtmaya çalışmışlardır. İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği ekonomik, siyasi, kültürel ve toplumsal sorunlara koşut olarak D Grubu'nun aşırı biçimciliğini reddedip yeni bir sanat oluşturmuşlardır. Böylece resim sanatında ulusal ve figüratif resmin gelişmesinde büyük katkıları olmuştur. Yeniler Grubu'nun toplumsal gerçekçi konuları kendi anlayışları ile işlemelerinin yanı sıra yöntem ve teknik açısından batıdan etkiler aldıklarını söyleyebiliriz.

Selim Turan ve Abidin Dino Liman Sergisi'nden sonra gruptan ayrılmışlardır. Daha sonra gruba Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş katılmışlardır. 1942'de 'Kadın' konulu yeni bir sergi daha açarak, Türk resim sanatında etkilerini bir kat daha hissettirmişlerdir. Yeniler Grubu'nun sanatsal anlamda başarılarına o dönemin birçok şair ve yazarı da destek vermiştir. Bunlar arasında yazar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yanı sıra Sosyolog Hilmi Ziya Ülken, yayınlamış olduğu "Resim Ve Cemiyet" isimli kitabı ile toplumun sorunlarıyla ilgilenen Yeniler'i sanat alanında desteklemiştir. Toplumsal gerçekçiler arasında Mümtaz Yener, Nuri İyem ve Abidin Dino'nun savaşın acımasızlıklarını, işkencelerini, yokluklarını yansıttıkları yapıtları, açılan sergilerde büyük ilgi görmüştür. Örneğin Mümtaz Yener'in Üçüncü Yeniler Sergisi'ndeki "Fırın" (1941) isimli tablosu o dönemdeki trajik gerçeği yansıtır. "Çok figürlü bu çalışmada sanatçı, izleyicinin dikkatini savaş yıllarında açlık çeken halka yöneltmek ister gibidir. İnsanların yüzlerindeki üzgün ifade bu dönemde ekmeğini karne ile alan halkın psikolojisine işaret etmektedir" (Berksoy, 1998, s.119). Yener, bu çalışmasıyla bilinçli olarak savaş yıllarının parçalanmalarını ve insanların ezilmişliklerini göstererek halkın acılarını duyurmasına yardımcı olur. Günlük hayattan aldığı bir sahneyi betimlerken toplumsal bir mesaj vermek yerine yaşanan gerçeği gözler önüne sermek istemektedir. Fakat içerdiği konu itibarıyla polis zoruyla sergiden çıkarılmıştır. Mümtaz Yener ve İbrahim Balaban yapmış oldukları sosyo-politik resimler nedeniyle baskı görmüşler ve sanatsal üretimlerini kısıtlamak zorunda bırakılmışlardır.

Resim 29: Mümtaz Yener, “Fırın”, Tuv/Yağ, 1941



Berksoy, 1998, Resim:82

Tüm bu olumsuzluklar Yeniler Gubu'nun ilk heyecanlarını kaybedip yeni arayışlar içerisine girmelerine neden olmuştur. 1951'e kadar yirmiye yakın sergi düzenledikten sonra birkaç sanatçının Avrupa'ya gitmesi bir kısmının da Türk Ressamlar Birliği'ne katılmalarıyla grup dağılmıştır (1952). Türk resim sanatında ilk kez belli bir görüş açısı çerçevesinde bir araya gelen Yeniler Grubu'ndan Nuri İyem, Mümtaz Yener ve Avni Arbaş daha sonra başlangıçtaki eğilimlerini sürdürmüşlerdir.

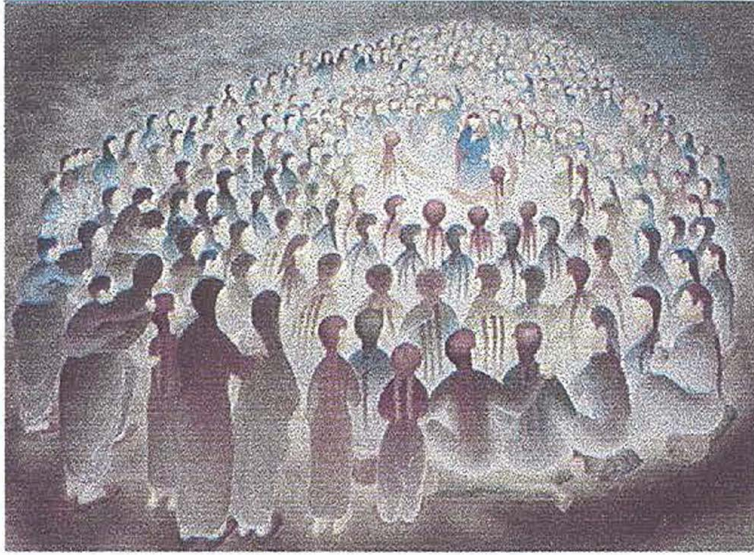
Yeniler Grubu, 1940'lı yıllardan 60'lı yıllara kadar resim sanatına figüratif ve toplumsal gerçekçi bir anlayış getirmişlerdir. Toplumun sorunlarıyla birebir ilgilenmiş, yaşanan olumsuzlukları, çarpıklıkları, köy-kent gerçeğini, gecekondulaşma gibi tüm sosyal gerçekleri konu bütünlüğü içinde yansıtmışlardır.

Yeniler Grubu'nun etkisini kaybetmesiyle 1959'da Yeniler'in devamı niteliğinde Yeni Dal Grubu (1959-1963) adı altında bir grup kurulmuştur. Amaçları Yeniler'in toplumsal gerçekçi sanat anlayışlarını devam ettirmek ve ilerletmektir. Grup elemanları, İhsan İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge, İbrahim Balaban ve Heykeltraş Vahi İncesu gibi sanatçılardan oluşmaktadır.

İbrahim Balaban, toplumsal gerçekçi resim anlayışı içerisinde Yeni Dal Grubu'nun naif kolunu oluşturur. 1961'de yapmış olduğu 'Tutuklanan Öğrenci' isimli

tablosu dönemin içinde bulunduğu polis-öğrenci çatışmasını anlatmasından dolayı ilgi çekicidir. Toplumun içinde bulunduğu sosyo-politik süreç içerisinde ressamın güncel konuları eserlerinde yansıtması resmin anlamını bir kat daha güçlendirmiştir. Aşağıda Balaban'ın Türk toplumunun geleneksel düğünlerinden etkilenerek yapmış olduğu 'Kına Gecesi' isimli çalışması görülmektedir. Bu resmi toplumsal gerçekçi resim çalışmalarına örnek niteliğindedir.

Resim 30: İbrahim Balaban, “Kına Gecesi”,Tuv/Yağ, 73x100



Özsezgin, 1982, cilt:4, s.45

Yeni Dal Grubu 1961'de İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde ikinci sergilerini düzenledikten sonra uğramış oldukları baskılardan dolayı dağılmıştır. Tüm bu baskılar nedeniyle 50'li yıllar Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi sanatın duraklama dönemi olarak kabul edilebilir.

5 1950'lerde Toplumsal Gerçekçi Eğilim

1950'lerde Türkiye'de sanayileşmenin başlaması ile beraber siyasi ve ekonomik alanda birçok değişiklikler olmuştur. Bu değişikliklerin sonucunda köyden kente göç başlamıştır. Bu göç, gecekondulaşmayı da beraberinde getirmiştir. Köylünün kentlerde yeni geçim kapısı arama çabaları bazı sanatçıların çalışmalarına yansımıştır. Bu dönemde köy-kent gerçeğini çok çeşitli karşıtlıklar içinde gözlemleyerek, yapıtlarına

yansıtan Nedim Günsür ve Neşet Günal'dan bahsedebiliriz. Her iki sanatçının da resimlerinde Anadolu insanının yaşam gerçeklerine yer verdiklerini görebiliriz.

Paris'ten 1955 yılında dönen Nedim Günsür (1924-94), Zonguldak iline resim öğretmeni olarak atanmıştır. Fernand Leger atölyesinde figüratif çalışmalar yapan Günsür, yurda döndükten sonra köy-kent bütünleşmesini, madencilerin yaşam savaşlarını batıya yabancı kalmadan, anlatımcı bir şekilde yansıtmıştır. Kömür ocaklarındaki işçilerle maden ocaklarına inip, grizu patlamalarına, göçüklere, sakatlıklara ve can kayıplarına tanık olmuştur. Maden ocaklarındaki umutsuz direnişi, çevre hakkındaki gözlemlerini sanatına nasıl yansıttığını şu sözleri ile anlatır. "Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileri ile dolu... Karanlık bütün kente yansımış, deniz bile kara" (Ergüven, 1995, s.44). Bu yıllarda madenleri ve maden işçilerini yansıtan birçok yapıt üreten Günsür, yaşanan dramı gözler önüne sermeye çalışmıştır.

Resim 31: Nedim Günsür, "Grizu Patlaması", Tuv/Yağ, 1958



Ergüven, 1994, s.64

"Grizu Patlaması" isimli çalışmasında öncelikle figürlerdeki deformasyon göze çarpar. Deformasyon olmasına karşın biçim ve içerik birbirini dışlamamıştır. Maden ocağında hayatını kaybeden bir kömür işçisinin diğer işçiler tarafından omuzlarda çıkarılması, arka planda ise yaşananları korkulu ve üzgün gözlerle izleyen işçiler ve Anadolu kadınları görülmektedir. Madende yaşanan gerçeğin bir görünümü olan iş

kazası, emekçinin alın yazısı olarak bu çalışma ile simgeleştirilmiştir. Bu yapıtı ile biçim ve içerik açısından özgün bir tavır ortaya koyan Günsür, 1950'lerdeki toplumsal gerçekçi resim sanatında önemli bir yere sahip sanatçılardandır.

1960 yıllarında İstanbul'a yerleşen Günsür, sanayileşme ile birlikte kentleşme olgusunu, gurbetçileri, fabrika bacalarını, kentteki değişimleri, lunaparkları, uçurtma uçuranları, balıkçıları resmetmiştir. Sosyo-ekonomik gerçekleri yansıtan bu çalışmalar, Günsür'ün duyarlılıkla işlediği çalışmaları hakkında geniş bilgiler verir. 1970'lerde Türkiye'de başlayan ekonomik bunalım, toplumun tüm kesimini etkilemiş, ekonomik yetersizlik sonucu başlayan salgın hastalıklarla halk zor günler yaşamıştır. Bu trajik durumdan etkilenen şairler, yazarlar ve ressamalar yaşanan gerçekleri yapıtlarıyla gözler önüne sermişlerdir. Nedim Günsür ise, "Kızamık" isimli çalışmasıyla o günlerin yaşam koşullarını çarpıcı bir şekilde göstermeye çalışmıştır. Toplumsal yaşam içindeki olumsuzluklarla ve ölümlerle savaştan halk, Günsür'ün bu çalışmasıyla belgelenmiştir. Bu resim, "Anadolu insanının karlı bir ovada yürüyüşünü göstermektedir. Kazmaları ve kürekleriyle kızamıktan ölen çocukları gömmeye giden kalabalık, kaderciliği, çaresizliği gözler önüne sermektedir" (Çakır, 2002, s.104). Gerçek bir olaydan esinlenerek yaptığı bu çalışma, kadınlı erkekli bir kader grubunun direncini ve dayanışmasını betimlemektedir diyebiliriz.

Resim 32: Nedim Günsür, "Kızamık" Tuv/Yağ, 1970



Tansuğ, 1976, Resim:7

Nedim Günsür'ün, Ceyhun Atıf Kansu'nun "Kızamık Ağıtı" isimli şiirinden yola çıkarak yaptığı bu çalışma gibi örneğin Fakir Baykurt'un "Onuncu Köy" romanından

esinlendiği "Onuncu Köy" isimli yapıtı, Yaşar Kemal'in romanından esinlendiği "Kuşlu Adam" gibi çalışmalardan da söz etmek mümkündür.

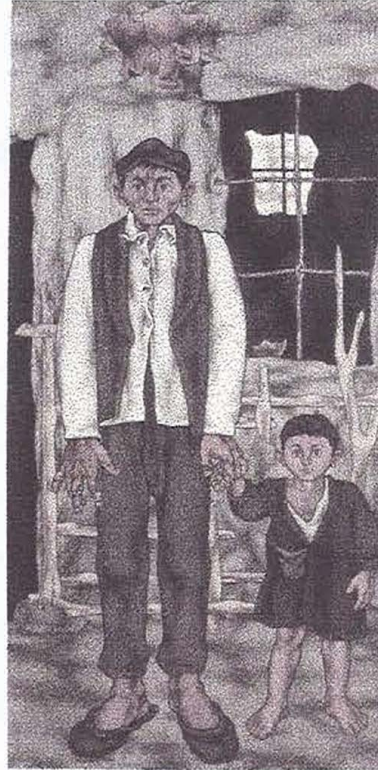
Nedim Günsür gibi Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde çalışmış, toplumsal gerçekçi anlayışta verdiği yapıtlarla ve yetiştirdiği öğrencilerle Türk resim sanatında yerini kanıtlamış diğer sanatçı da Neşet Günal (1923-2002)'dir. Leger, nasıl çağdaş yaşamdan figüratif resimler yapmışsa Günal'da hocası gibi kırsal kesimin geri kalmışlığını ve durağanlığını anıtsal figürleri ile anlatmıştır. Yaşadığı yöredeki sosyal gerçeklere yabancı kalmadan çalışan Anadolu insanının, yoksulluklarını, çaresizliklerini, acılarını, el ve ayaklarındaki bilinçli olarak yaptığı abartılı deformasyonlarıyla anlatır. Anıtsal boyutlarıyla biçimlendirilen el ve ayaklar, üretim ve emek karşısındaki onurlu direnme gücünün simgesi olmuştur.

Resim 33: Neşet Günal "Toprak Adamı", Tuv/Yağ, 1974

Resim 34: Neşet Günal "Baba-Oğul", Tuv/Yağ, 1961



Ergüven, 1996a, s.83



Ergüven, 1996a, s.78

Günel, 1950'li yıllarda yapmış olduğu "Bağbozumu" isimli çalışması ile toprak insanlarının çalışma azmini ve yaşamlarını yansıtır. Bu çalışma 1960 ve sonrasında yapacağı çalışmalarına zemin oluşturur. 1960'larda başlayan Toprak Adamları çalışmaları, toprak renginin tonlarında kırsal kesimin, kıraç toprakların, emekçi insanın toprakla savaşının trajik öyküsünü anlatır. Düşünsel bir mekan içerisinde, genellikle diziler halinde kurgulanmış olduğu resimleri ile teatral bir etki vermektedir. 1960'larda; "Sorun-Sorum", "Bunalım", "Başakçı Kadınlar", "Toprak Adamları", "Duvar Dibi", 1970'lerde; "Yaşantı", "Kapı Önü", 1980'lerde; "Çocuklar", "Korkuluklar" isimli dizileri ile yaşanan toplumsal gerçekler hakkında mesajlar vermektedir. "...çünkü sanatın gerçek konusu yaşamın ifadesidir; yaşamda güzelliğin tek ilkesi ve gerçek ölçüsüdür. İşte bu bağlamda gerçek sanat, en yoğun ve en geniş, en bireysel ve en sosyal olan yaşamın tümünün doğrudan duygusunu bize verendir." (Bozkurt, 1998, s.45). Günel'in resimlerinde önemli olan figürün anlatmaya çalıştığı ifade ve mesajdır. Mekan resimsel bütünlüğü sağlayarak ikinci planda kalmaktadır. Anadolu insanının dramını kendine özgü bir doku anlayışı ile oluşturduğu doğa içinde anlatır. Malzeme olarak talaş ve toprak kullanarak doku etkisini daha çok güçlendirir.

Resim 35: Neşet Günel, "Yaşantı I", Tuv/Tağ, 1958



“Yaşantı I” (1958) çalışmasına baktığımızda köyde, yoksul bir ailenin görünümü simgelerle anlatılmaktadır. Aynı ortamda olmalarına karşın figürler sanki kapı önündeymiş gibi her biri kendi sınırları içindedir. Durağan ve kendi kendilerine kalmış gibi görünürler. Resmin en önünde, bekleyiş içindeki ana ve babanın yalnız ve durgun anları görülmektedir. Sağ alt köşede duran oyuncak arabanın içindeki mavi entarili korkuluk, Günal'ın daha sonraki yıllarda bir dizi halinde gerçekleştireceği “Korkuluklar Serileri”ne ipucu verir niteliktedir diyebiliriz. Günal, ilk “Korkuluk” çalışmalarını 1968’lerde yapmıştır. Burada Anadolu’daki insanların dini inançlarının yozlaşmasıyla gericiliğin güçlenmesini simgeleştirerek eleştirmiştir. Anadolu’nun din ile sömürülen saf insanlarını geri kalmışlığın simgesi olarak tasarladığı korkuluklarla birleştirmiştir. Bununla birlikte Günal, yanlış siyasi görüşlerle insanları kandırmaya çalışan politikacıları da eleştirmiştir. Korkuluk Serileri ile birlikte, kendi hikayelerine uygun, anlamlı bir bütün oluşturmak amacıyla topraksı renkleri ve kendine özgü kullandığı doku tekniğini yumuşatmıştır. Artık mekansal derinliklerle yeryüzü ve gökyüzü birbirinden ayrılmaya başlamış, toprak renklerinin dışına çıkmıştır. Daha sonraki yıllarda (1982-1988-) Korkuluk serilerini tekrarlayarak “12 Eylül 1980’in hesaplaşmasını yaptım” (Altuğ, 2003, s.45) diyen sanatçı, korkulukları için şunları söylemektedir.

Resim 36: Neşet Günal “Korkuluk VIII”, Tuv/Yağ, 1988



Ergüven, 1996a, s.189

"Bu dizi benim resmimin bir başka halkası. Yirmi yıldan bu yana yapmayı düşündüğüm resimler. Hepimizin her yerde gördüğü 'Korkulukların Anadolu insanının, benim çocukluk anılarımda başka bir yeri var. Rüzgarda çırpınan korkulukların altında yatarken korkuyu yenme çabasını yaşadım. 'Korkuluklar' aradan geçen yıllar boyunca, ressam olarak üretim biçimlerinin geçerli olduğu ortamlarda boy göstermeleri bakımından ilgimi çekti. Onları resimlerimin belirleyici öğesi yapmanın yollarını arayıp, bir başka ilişkide, bir başka ortama oturtarak korkunun ve baskının simgesi yaptım. Bu simgesel yaratıklar resmimin gerçekçi içeriğinde daha gerilimli bir ortam yaratırken, Anadolu toprağının kıraç görüntüleri de bunların egemenliği altında daha dramatik bir görünüm aldı. Bu dizi aynı zamanda umutlar, düşler, korku ve baskılarla geçen uzun yıllarımın resimsel hesaplaşmasıdır" (Ergüven, 1996, s.166).

Neşet Günal'ın "Yaşantı-I" isimli resmindeki figürlerin kapı önündeki duruşlarına baktığımızda ise, ekonomik açıdan sıkıntı yaşayan köylünün o dönemdeki trajik hikayesine dikkat çekilmek istenmiştir. Günal'ın bu çalışmasında sınırlandırılmış bir yaşam içindeki yalınayak, çaresiz, mutsuz anne ve çocukların anlatıldığı 'Kapı Önü Serisi'ne ipucu niteliği taşıyan ayrıntılarla karşılaşırız. "Kapı Önü" isimli dizileriyle daha çok yaşanan dram ve geleceklerinin değişeceğine olan inanç ve bekleyiş göze çarpmaktadır. Harabeden farksız, sıvası dökülmüş evleri ile sanki bir sığınığın önündeymişçesine umutsuz bakışlarını seyirciye yönelten figürler, yazgılarının değişeceğinin inanarak umutla beklemektedirler. Mekanın duvarla sınırlı olduğu bu resim dizisi için, Günal'ın 1970'li yıllarla bütünleşen çalışmalarındandır diyebiliriz.

Resim 37: Neşet Günal "Kapı Önü", Tuv/Yağ, 1977



Neşet Günel, 1950'lerden 2000'li yıllara kadar istikrarlı bir çizgi ile ne istediğini bilerek, sağlam desen ve teknikle ilerlemiş bir resim ustasıdır. Sanatını evrensel boyutlara taşıyan Günel, Türkiye'de toplumsal gerçekçi eğilimin en önemli temsilcilerinden biri olarak gelecek kuşak sanatçıların yetişmesinde de etkili olmuştur.

6. 1960'larda Yeni Figürasyon Eğilimi İçinde Toplumsal Gerçekçilik

1960'lı yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan Yeni Figürasyon Eğilimi, soyut resme bir tepki olarak gelişmiş ve geçmişteki biçime önem veren figüratif resmi reddetmiştir. 1961'de Paris'te ilk sergilerini "Yeni Bir Figürasyon" adı ile açmış, 1964'te "Günlük Efsaneler", 1965'te de "Yaratıcı Figürasyon" Sergileri ile sanat alanında güçlü bir çıkış yapmışlardır. Bu eğilim, kendi arasında Pop Akımı (İngiltere ve ABD'de), Yeni Gerçekçilik (Fransa'da), Toplumsal Gerçekçilik gibi eğilimlerle farklılıklar göstermiştir. Türk resim sanatında da önemli bir gelişim aşaması yaratan Yeni Figürasyon Eğilimi, Batı'da olduğu gibi Dışavurumcu-Sürrealist ve Toplumsal Eleştirel Gerçekçi anlatım şekilleri ile kendini göstermiştir. Yeni Figürasyon Eğilimi'nin gelişmesi, Akademi sanat eğitim sisteminin araştırma ve yaratıcılığa verdiği önem nedeniyle öğrencilerin bireysel kişiliklerinin gelişmesiyle olmuştur. İnsanın içsel yaşamı yönünde gelişen yeni bakış açısının yanı sıra toplumsal eleştirel gerçekçi sanat görüşünün de yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır.

Türkiye'de 1961 Anayasası ile birlikte özgürlükçü düşünce ve demokrasinin savunulduğu sosyo-politik bir dönem başlamıştır. Bu durum toplumu bazı gerçeklerle karşı karşıya getirmiştir. Sanayileşme politikası ile birlikte tarım toplumu olan Türk ulusu, köyleri ve yerleşim yerlerini terk ederek, çalışmak amacıyla büyük göçler yapmaya başlamışlardır. Kent nüfusunda oluşan büyük artış, gecekondulaşma ve çarpık kentleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Okuma ve yazma oranı düşük olan bu insanlar, kentte yaşadıkları sosyal sorunlar nedeniyle bunalımlı, içedönük ve topluma yabancı olmuşlardır.

Bunun sonucunda kent nüfusunda oluşan büyük patlama, gecekondulaşma ve çarpık kentleşmeyi ortaya çıkarmıştır. Eğitimi, okuma ve yazması olmayan bu insanların yaşadıkları sosyal sorunlar toplumsal yaşam ve insanın psikolojisine verilen önemi

arttırmıştır. İnsanlar ister istemez kendilerini bunaltı, yalnızlık ve yabancılaşma gibi insani duyguların içinde bulmuşlardır.

Bu arada Avrupa'da ve Amerika'da yaygınlaşan özgürlükçü hareketler, Türk gençliğini 1968 olayları ile karşı karşıya getirmiştir. Silahlı çatışmalar, kavgalar ve ölümlerin yanı sıra işçilerin sorunları, yurtiçi ve yurtdışına yapılan göçler, gecekondu mahalleleri sanatçıların tuvallerine yansımaya başlamıştır. 1968 yılında İstanbul, Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi Galerisi'nde 25.06-10.07.1968 tarihleri arasında düzenlenen "Resim Sanatı Ve Toplum" isimli sergi söz konusu düşüncelerle açılan toplumsal gerçekleri yansıtan sergilerdendir. Sergiye Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem ve Gürol Sözen katılmışlardır. 1976 yılında bu serginin bir benzeri "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" ismi altında yinelenmiştir.

1960'lı yıllar Türk resim sanatında, Ulusallık konusunun tartışıldığı, kentleşme ve modernleşme, köy-kent gerçeği gibi yeni anlayışların biçim ve içerik açısından resme yansıdığı, figüratif resme ilginin arttığı bir dönemdir. Sanatın kitleleri değiştirebileceği, halkın sanat yoluyla gerçekleri görebileceği düşüncesi belirmiş, sanatçılar, toplumsal-eleştirel gerçekçi anlayışta resimler üretmişlerdir. Bu nedenle 1960-70 arasındaki dönem, Türk resim sanatında toplumsal gerçekçiliğin amacına ulaştığı en önemli dönemdir diyebiliriz.

1960'da Yeni Figürasyon Eğilimi içerisinde fantastik, eleştirel-gerçekçi ve naif nitelikli yapıtlarıyla Cihat Burak (1915-1994), Türk insanının yaşamını mizahi ve hicivsel gerçeklerle anlatmıştır. Aynı zamanda bir Mimar olan Burak, Osmanlı-Türk toplumu içinde yaşamış, Osmanlı-Türk ve Batıdaki mimari yapıları ve insanların ilginç yaşam görünümelerini resmetmiştir. Zaman zaman fantastik bir yaklaşımla yaptığı resimlerinde gündelik hayatın görünümünü farklı bir dille yansıtmaya çalışmıştır. Burak'ın fantastik yaklaşımı ile birlikte toplumsal-eleştiri içeren yapıtları, Türk resminde önemli bir yer tutmaktadır. Renkten çok çizgi ve ayrıntıya önem verdiği çalışmalarında figürleri tüm ruhsal durumlarıyla, yumuşak bir duyarlılıkta yansıtmaktadır.

Resim 38: Cihat Burak, “19 Mayıs 1960”, Tuv/Yağ, 1960

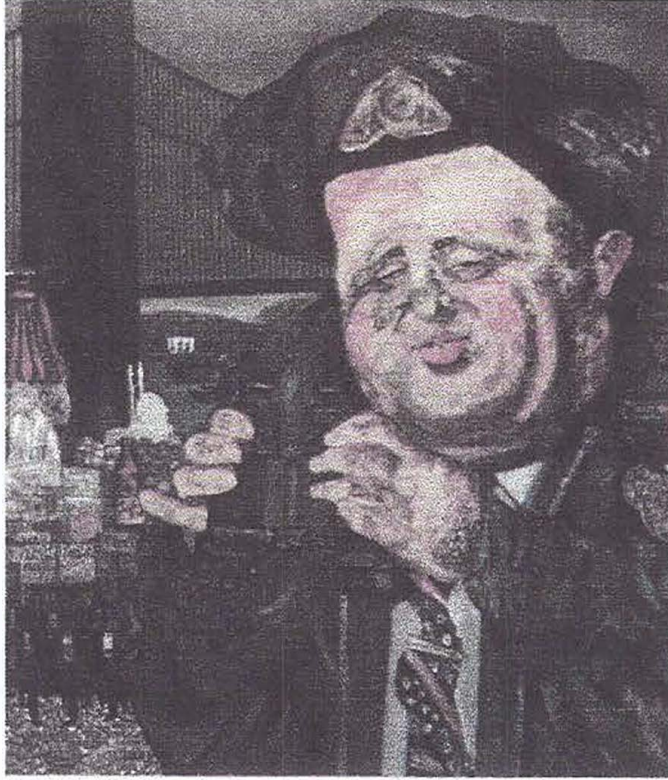


Gürel, 1994, s.49

Cihat Burak'ın tarihsel bir belge niteliğindeki 27 Mayıs ihtilalini anlatan “19 Mayıs 1960” isimli resmi, ihtilalden sekiz gün önce yapılan 19 Mayıs bayram töreninin ağır ve sıra dışı havasını yansıtmaktadır. Törenin olduğu tribün kirli mavi bir gökyüzü ile örtülmüştür ve onun üzerinde de gri kırmızı renkte Türk bayrağı dalgalanmaktadır. Gerilimli bir tören havasını yansıtan gökyüzünün altındaki, 19/555K/25660 rakamlarının yazılı olduğu bir pano, meşalesini havaya kaldırmış bir kadın figürü ve mehter takımının ve geçit yapanların taşıdığı Türk bayrağının ay yıldızlı başlığı ve sağ tarafta duran Atatürk resmi tam ortadaki Harp Okulu bandosu resmedilmiştir. Resmin sağ alt köşesinde demir parmaklıklar arasındaki bağı açık figür ise Türk halkını simgelemektedir. Hikaye niteliği taşıyan bu resmi ile Burak, yalın anlatımı, çarpıcı boya tekniği ve sanatçı duyarlılığı ile toplumsal bir mesaj iletmektedir.

“19 Mayıs 1960” çalışmasından sonra yapmış olduğu “27 Mayıs 1960” isimli resmi ise, özgürlük olaylarının başlaması ile öğrenci olaylarını, gerginlikleri, gelecek için umutları ulusal bayram niteliğinde basit ve çarpıcı boya tekniği ile anlatmaktadır. Türkiye'yi sarsan sosyo-politik manzaralar, yürüyüşler, boykotlar, işgaller, mitingler, Cihat Burak'ın resimlerine konu olmuştur.

Resim: 40: Cihat Burak, “Başkomutan”, Tuv/Yağ, 1969



Kalaycı, 1999a, s.46

Daha sonra “Başkomutan” isimli yapıtıyla, 1969 seçimlerinde iktidara gelen Süleyman Demirel’i doğudaki bir askeri tatbikat sırasında giydiği, askeri kıyafet ve general şapkalı fotoğrafından yola çıkarak resimlemiştir. Resmin ortasında elinde tatbikat dürbünü, askeri elbisesi ve büyük cüssesiyle Demirel durmaktadır. Amerikan bayrağı motifli kravatı ile Başbakan Demirel, alaycı bir şekilde eleştirilmektedir. Sağ omzunun arkasında kaybolmuş, küçücük bir Boğaziçi görünümü, Ortaköy Camii ve hemen önünde camiden büyük bir bira şişesi gibi simgelerle Burak, iktidardakilere ve yapılan yanlışlara gönderme yapmaktadır. Bu çalışması ile James Ensor’un toplumda yolunda gitmeyen olaylara dikkat çekmek için yaptığı alaycı eleştirisini hatırlattığını söyleyebiliriz.

Cihat Burak, resimlerindeki biçim, renk ve konu çeşitliliği ile Atatürk, Fatih Sultan Mehmet, Özal ve Demirel gibi ünlülerin, politikacıların portrelerini betimlerken kimi zamanda kent yaşamı içindeki huzursuz ve tedirgin bireyleri ve onların yalnızlaşmasını aktarmaya çalışmıştır. İçinden geldiği mizahi bir anlayış ile yaptığı çalışmalarıyla çağının en renkli ve özgün sanatçılarından olmuştur.

Yeniler Grubu üyelerinden olan ve 1968'de "Resim Sanatı ve Toplum" isimli sergi ile toplumsal gerçekçi resim çalışmalarına kaldığı yerden devam eden bir sanatçı da Nuri İyem'dir (1915-). 1960'ların sonlarında özellikle iri gözlü kadın portreleri ve Anadolu kadınının yüz ifadelerinden oluşan bir resim dili oluşturarak toplumsal mesajlar vermeyi amaçlamıştır. "Anadolu'dan İnsan Yüzleri" olarak isimlendirilen bu çalışmalarında yüzlerin kimlere ait olduğu belli olmamakla birlikte, Türk halkının yaşadığı gerçekler bu yüzlerle anlatılır." (Ersoy, 1998, s.81). Sanayileşmenin bir alt yapı olmadan dengesiz bir şekilde ülke düzeyine yayılması ile denetimsiz nüfus hareketleri olmuş, hava ve çevre kirliliğinin yanı sıra gecekondulaşmanın getirdiği çarpık kentleşme bir umutla köylerini bırakıp kentlere gelen Anadolu insanını umutsuzluğa sürüklemiştir. Gecekondulaşma ve öncesini oluşturan göç olgusu, Nuri İyem gibi daha önce de Nedim Günsür'ün çalışmalarına konu olmuştur. Varını yoğunluğa yüklenip köyünü terk eden tarım işçilerinin yarattığı yoğun hareketlilik ve işsizlik resimlerine yansımıştır.

Resim 41: Nuri İyem, "Gözler", Tuv/Yağ, 1996

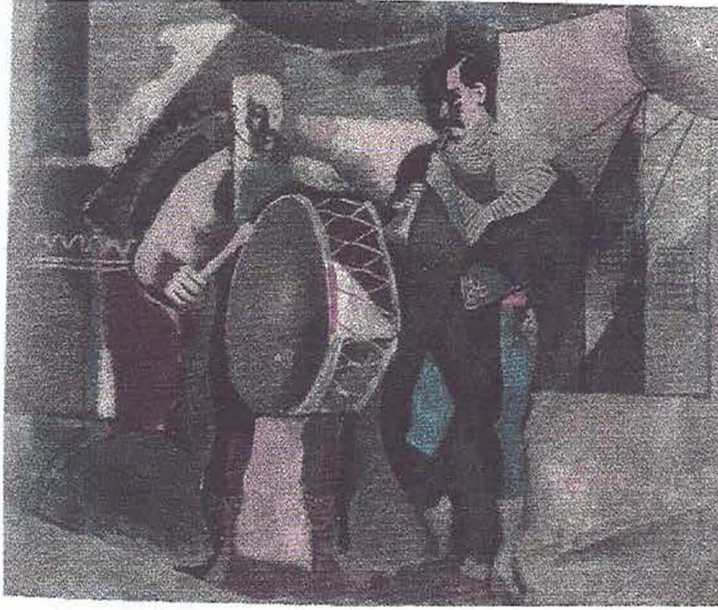


 **Giray, 1998, s.145**

Çocukluk yıllarını Mardin'de geçiren İyem, hafızasında kalan Anadolu kadını ele alarak, kırsal kesim gerçeğini onların bakışlarıyla yansıtmıştır. Bu durumda yüzler onun amacına ulaşmak için bir araçtır. Ayrıntılardan bütüne, bütünden ayrıntıya uzanan bir zincir içerisinde 60'lı yıllarda yapmış olduğu "Gözler" daha sonraki yıllarda da kendini göstermektedir. Tuval yüzeyini tamamen kaplayan gözler, derin bir anlamı, suskunluğun ardındaki sırm, hüznü, ezilmişliği, sarsıcı bir öyküyü anlatırlar. Liman sergisinden sonra

1962 yılında başlayarak ürettiği kadın yüzleri, çevreleriyle birlikte bir bütün oluşturarak gerçekleri yansıtmaktadır. Bazen bir gece kondunun önünde bazen Anadolu'nun güzel doğasında onurlu bekleyişleriyle yaşananlar anlatılmaktadır. Yüzlerin yanı sıra konu çeşitliliği içinde yansıttığı ikili, üçlü figür düzenlemeleri portreler, sevgililer, aile ve günlük yaşam görünüşleri, tarla işçileri ve göç dönemlerinin belge niteliğindeki çalışmalarıdır diyebiliriz.

Resim 42: Nuri İyem, "Davul-Zurna", Tuv/Yağ.

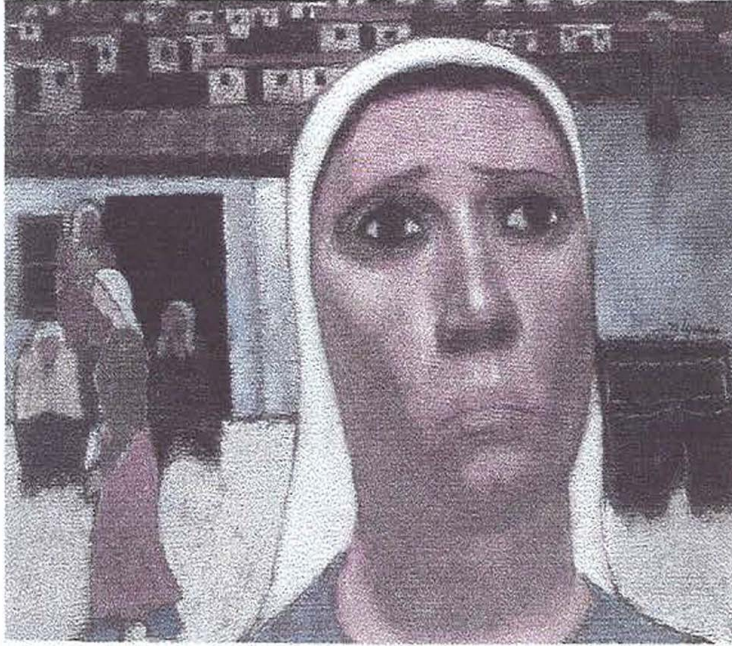


Giray, 1998, s. 233

1960'larda sanayileşmenin getirdiği sorunlardan birisi, işçi sömürsü ve grevlerdir. Bu dönemde "Grev" resimleri üreten İyem, "Davul-Zurna" resmi ile sanayileşen Türkiye'nin çarklarını, davulun biçimsel görünümü ile özdeşleştirir. Grev sırasında çalınan davul ve zurna burada Anadolu insanının yakarışı olarak kullanılmıştır. Daha sonra işsizlik ve grevlere koşut olarak gelişen göçler, 90'lı yıllara kadar devam etmiş ve köyden kente doğru süren Anadolu insanının dramı ve umudu hiç bitmemiştir. Bu süreci resimlerinde tarihsel bir akış içerisinde anlatan İyem, Levy'den aldığı öğrenimi pekiştirerek sanatını toplumla bütünleştirmiştir. Toplumsal sorunları irdeleyen figüratif resimleri ile İyem, kadınları, aşkları, sevdaları, sevgileri, kederleri, acıları ve zor yaşam koşullarını belirleyen ifadeleri ile içten bir anlatımın ustasıdır. Nuri İyem resimlerindeki kadınları için şöyle der; "Kadının sahip olduğu doğanın ona sunduğu doğurganlık özelliğidir. Tanrının kadına verdiği

böylesine yüce bir özelliğe duyduğum saygı, benim sürekli kadın imgesini vurgulamamın nedenidir. Her kadın saygı duyulması gereken bir varlıktır." (Çalikoğlu, 2001a, s.20).

Resim 43: Nuri İyem, “Gecekondu ve Kadınlar”, Tuv/Yağ, 1997



İyem, 2002, s.242

Çağının toplumsal gerçeklerine olduğu kadar evrensel yaşamdaki ezilmişlikleri özgün bir anlatımla sunan Nuri İyem 68 yıllık sanat yaşamıyla Türk resim sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Konu çeşitliliği içinde yansıttığı resimleri ile Yeniler Grubu ile başlayan sanat serüvenini toplumsal gerçekçi bir anlayışla devam ettirmiştir.

Yeni Figürasyon eğilimi içerisinde çalışan diğer bir sanatçı da Neşe Erdok (1940)'tur. 1970'li yıllardan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Neşet Günel atölyesinden mezun olan Erdok, Greco, Gorky, Goya ve Zurbarán gibi ressamlardan etkilendiği resimlerinde, kent insanının yaşamından sahneleri yansıtmaktadır. Neşet Günel gibi, anıtsal figüratif çalışmalarıyla kurduğu konularını, mekanla sağlam bir yapı içinde oluşturmaktadır. Günel, kırsal kesim insanının yaşam mücadelesini resmederken Erdok, kent yaşamını anlatmaktadır. Günel, toplumsal gerçekleri emekçi insanın el ve ayaklarındaki abartılı büyüklüklerle açıklarken Erdok, figürlerin ifadelerine yönelik deformasyonlar yapmaktadır. İzleyicinin dikkatini çekmesi için yapılan deformasyonlar, toplumsal gerçekçi resim anlayışının en önemli ögesi olmuştur.

Resim 44: Neşe Erdok “Perçem Düştü, Kel Gözüktü, Ayakları Suya Erdi”, 1994

Resim 45: Neşe Erdok, “Gece Vapuru”, Tuv/Yağ, 1995



Eroğlu, 1995, s.14

Ersoy, 1998, s.89

Erdok, anlık izlenimlerden ve hafızasında kalan yüzlerden yapmış olduğu çalışmalarıyla kendi içselliğini gözler önüne sermektedir. John Berger'in yüz üzerine söylediği söz, Neşe Erdok'un resimlerinde yerine oturur. “Bir kişi öldüğünde ardında büyük bir boşluk bırakır. İşte yüz yani suret bu boşluktan başka bir şey değildir” (Çalıkoglu, 2000, s.44). Figürlerin içinde bulundukları ruhsal gerçekler, resimlerine soluk, karamsar ve bilinçli renk etkileri ile yansımaktadır. Erdok'ta dikkatler her ne kadar yüzlerdeki ifadelerde yoğunlaşsa da renk ve mekan bu noktada çok daha önemli olmaya başlamıştır. “Toplumsal yaşamdaki sıradan, itilip kakılan, tedirgin, hasta insanları içinde bulundukları ruhsal durumlarıyla, renkten çok biçime önem vererek işlemiş, toplumu psikolojik ve eleştirel bir gözle anlatmıştır. Bu yüzden seyirci üzerinde hemen bir etki yaratmaktadır” (Gültekin, 1992, s.22)..

Dolayısıyla Erdok'un resimlerindeki her anlam, varolan anlamlarından başka bir anlamda kendini bulur diyebiliriz. Bu anlamlar aranan anlamların geçişlerinden başka bir

şey değildir. Fransız psikanalist Lacan bu konuda "anlamı ayakta tutan, öteki anlamlara göndermelerden başka bir şey değildir" (Ergüven, 1992, s.165) der. Böylece Erdok, kendi kendini resim yoluyla sorgulayarak seyirciye ulaşmaya çalışır. "Tanık" ve "Perçem Düştü, Kel Gözüktü, Ayakları Suya Erdi" isimli (Resim:44) çalışmaları ile de kendi ruhsal durumunu gözler önüne serer. Erdok, resimlerin de anlamı, görüntü ardındaki gerçeklerde arayarak seyirciye çok yalın bir anlatımla ulaşmaya çalışır. Erdok'un resimlerinde kendine özgü ön ve arka plan anlayışı vardır Kent insanının psikolojik durumunu figürleştirerek vapurda, otobüste, banliyö trenlerindeki durumları ile yansıtmaktadır. Ayrıca anlamı kuvvetlendirmek ve konu bütünlüğünü sağlaması açısından kedi, kuş, nar gibi semboller yüklediği nesneleri kullandığı söylenebilir.

Günel gibi dondurulmuş müdahale edilmiş an'ın resimlerini yapan Erdok'un resimlerinde figürler trajik bir yalnızlık içindedirler. Kentin kalabalık yaşamı içinde yalnız kalan insanı ve çevresini hiçbir ayrıntıdan kaçınmadan tüm gerçekliği ile yansıtır.

"Kendi içinde yaşadığı yaşamdan dolayı boşta gezenler, baldırı çıplaklar, dilenciler, saatlerce izlediği simit satan, kurabiye satan, su satan çocukları, kentin, halktan insanlarını resmettiğini söyleyen Erdok, toplumsal içeriği, burjuva gerçekliğini, insanlık durumlarını ele alan, insanı daha da insanlaştırmak ve bilinçlendirmeyi amaçlayan bir hareket olduğu sürece sanat olabileceğini söylüyor." (Yeni Boyut, 1983, s.13-14).

Resim 46: Neşe Erdok, "Kadıköy Vapurunda Sabah", Tuv/Yağ, 1993



Eroğlu, 1995, s.16

Erdok'un "Kadıköy Vapurunda Sabah" (1993) isimli resmine baktığımızda her bir figür kalabalığın içinde kendisiyle baş başa ve yalnızdır. Tek başına kalmış figürler içyüzlerindeki sarsıcı gerçekleri güncel yaşam içindeki gerçeklerle gözler önüne sermektedirler. Figürlerin yorgun ve hasta halleri kent yaşamının sıradanlığını ifade ederler. Günel'in resimlerindeki kırsal kesim insan figürleri ile Erdok'un kent yaşamındaki figürler arasındaki bu sıradanlık dikkat çekicidir. Bu nedenle Günel ve Erdok'un resimlerini durum resmi olarak kabul edebiliriz. "Figürlerdeki hikayeci ayrıntılar, konu bütünlüğü içerisinde 'zevk okşayıcı' durumlara girmeden tüm sadeliği ile resim yüzeyini doldurabilmesi, çağdaş Türk sanatına yapılmış önemli bir katkıdır." (Tansuğ, 1999, s.293). Bu durumda önyargısız, seyirciye tüm gerçekleri bire bir anlatan içten bir samimiyetten söz etmek mümkün olmuştur.

Özgün sanat anlayışı ve toplumsal gerçekçi resme yaptığı katkı ve duyarlılıkla yapıtlar üreten Neşe Erdok, sanatsal sorumluluğu ve bilinciyle çalışmalarına Mimar Sinan Üniversitesi'nde devam etmektedir.

Yeni Figürasyon Eğilimi içerisinde güçlü figüratif yorumları ile dikkati çeken diğer bir sanatçı ise Mehmet Gülerüz (1938)'dür. Mehmet Gülerüz, toplumdaki sıkışık kalmış insanların yabancılaşmasını, yalnızlığını, zevk alemlerini insanı ürperten bir anlatımla yansıtmaktadır. Tıpkı Alman toplumsal gerçekçi resim sanatçısı Otto Dix gibi çirkinin resmini yapar. Otto Dix, savaşın iğrençliğini ve acımasızlığını, fahişeleri ve general figürlerini kullanarak anlatırken, Gülerüz ise içinde bulunduğu toplumun aksaklıklarını boya ile çirkinleştirerek anlatmayı tercih etmektedir diyebiliriz. "çirkin" onun resimleri için tıpkı Dix ve Grosz gibi bir anlatım ögesidir denilebilir. Gülerüz'ün resimleri çok renkli ve kalın boya katmanları ile bir çırpıda kendiliğinden oluvermiş etkisi yaratırlar. Resimlerindeki devinim ile, yeni ilişkiler, yeni sarsıntılarla bunalan, yabancılaşan bedenleri, yüzleri, gündelik gerçekleri ve dramı etkili bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bu tavrı ile seyirciyi resmin içine çekerek şaşırtmaktadır.

Resim 47: Mehmet Gülerüz “Dansör”, Tuv/Yağ, 1965

Resim 48: Mehmet Gülerüz “Dansöz”, Tuv/Yağ, 1967



Freeman, 1998, s.40-41

Mehmet Gülerüz'ün 1965 yılında yapmış olduğu Dansör ve 1967 tarihli Dansöz isimli çalışmaları, dönemin içinde bulunduğu sosyo-politik duruma gönderme niteliğindedir. Toplumdaki dengesizlikleri, ifadeye yönelik anlatımı ve renk yoğunluğu ile alaycı ve eleştirel bir dille yargılar. Dansör isimli resminde; hayvana benzeyen, kollarını kaldırmış ayakta duran, erkeklik organını sallayarak dans eden, bir insan imgesi görülmektedir. Figürün hareketindeki canlılık ile Gülerüz'ün boya kullanımındaki canlılığı, birbirini bütünleyen öğeler olarak göze çarpmaktadır. “...cinselliği, gözüpekliği ve hayvansı enerjisiyle bir çeşit şeytani teşhirci olan yapayalnız, uğursuz figür, korkunç bir sanrıymişçasına dansetmekte ve bizimle alay ediyor gibi gözükmemektedir” (Freeman, 1998, s.14). Dansöz resminde ise, çıplak bir kadın figürünün yere düştüğü izlenimini veren bir görüntü vardır. Toprak sarısı ve kan renkli bir boya tabakasıyla boyanmış resimdeki figür, maskelidir ve ağzından dilini çıkarmış bir şekilde kağıt para sallanmaktadır. Bu para, tuval yüzeyine sonradan kolajlanmış olması ile yaşamını oynayarak kazanan Dansözlerin hayatıyla ilişkilendirilebilir. Görünen anlamı dışında farklı anlamları da içinde barındıran bu çalışmalar için Gülerüz'ün toplumsal eleştirel resim anlayışının en güçlü yapıtlarındandır diyebiliriz.

Mehmet Gülerüz'ün 1970'de Paris'e gitmeden önce yapmış olduğu "Otobüs Biletçisi" isimli çalışması, çağdaş kent yaşamı içindeki bir otobüsün içini gösterir. Gülerüz'ün bu çalışması daha önce yapmış olduğu çift anlam taşıyan resimlerinden farklı olarak, görünen anlamıyla toplumsal sınıfları yansıtır. Gülerüz daha sonra, bu çalışmasının üzerine Nazım Hikmet'in işçi sınıfını anlatan dizelerini ekleyerek, anlamı daha çok güçlendirmiştir.

Resim 49: Mehmet Gülerüz "Otobüs Biletçisi", Tuv/Yağ, 1970

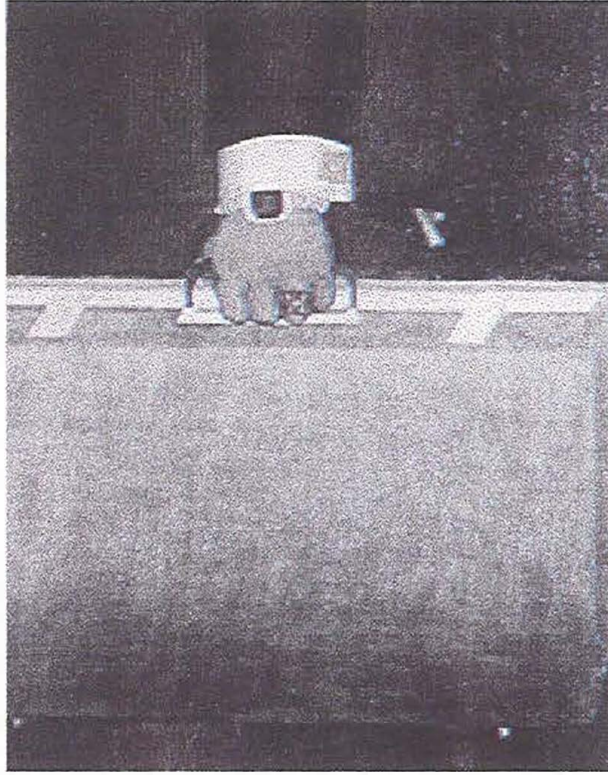


Freeman, 1998, s.16

1960'lardan sonra 80'li yıllarla birlikte beliren Yeni Dışavurumcu akımı içerisinde yer alan Mehmet Gülerüz, resimlerinde eleştiri ve ironiyi daha çok kullanmaya başlamıştır. Bu dönemdeki resim çalışmalarında, çirkin insan yüzleri ile duyarsızlığı, hayvani görünümlemlerle ise insanın budalalığını simgeleyerek biçim bozmaya yönelik, dışavurumcu bir anlayış benimsemiştir (Freeman, a.g.e., s.29). Aynı zamanda sanat yaşamının her döneminde politik oluşumlara ve toplumsal gelişmelere hiçbir zaman kayıtsız kalmamasından dolayı yaşanan gerçekleri gözler önüne sermektedir.

resmini kendine özgü bir yorumuyla yapar. 1971'den sonra Pop Sanat ile Fotogerçekçilik arasında nitelendirilebilecek, toplumsal eleştirinin ön plana çıktığı figüratif, simgesel ve çarpıcı bir anlatım geliştirmiştir. Fotoğrafik etkiler uyandıran resimleri ile çağdaş yaşam gerçeğini nesnelerin en ince ayrıntılarına kadar inerek anlatır. “Doğa elemanlarının dış gerçekleri ile iç gerçeklerini aynı anda sunan sanatçı, seçtiği nesnelerin hem plastik hem de konusal açıdan işlevsel olmasına özen gösterir” (Ormancı, 1985, s.11).

Resim 51 İbrahim Örs “Çantalı”, Tuv/yağ, 102x122



Özsezgin, 1982, cilt:4, s.45

1970'lerde yapmış olduğu "Bürokratlar" ve "Çantalı" gibi resimleri örnek olarak verilebilir. Kol düğmeleri ve altın bileklikleriyle bond çantası içindeki önemli evraklarını taşıyan siyasilerin yaşamlarını, basite indirgenmiş niteliksel özelliklerini kullanarak eleştirmiştir. Yakın kadrajdan alarak resimlediği nesneleri Örs'ün resme bakış açısı hakkında bilgi verir.

Farklı figür anlayışı ile gerçek ile düşün birlikteliğini tüm ayrıntılarıyla ve yalınlığıyla anlatarak devam eden İbrahim Örs, figüratif ve toplumsal gerçekçi sanata birçok yenilik kazandırmıştır. 1980'lerde yapmış olduğu "Assolist", "Kağıt Oynayan

Kadın" gibi çalışmalarında kentsoyluların beğenisini görselleştirmiştir. İç mekanda geçen bu resimlerle yozlaşmış kentsoyluları Pop sanatın anlatım tekniklerini kullanarak eleştirmiştir Arka plandaki pencereden görünen temiz ve sessiz doğayla ise, insanların sırt döndüğü iyiliklere dikkat çekmek istemiştir diyebiliriz. Örs, Çağdaş toplum yaşamını, gelişimini ve bireylere yansıyan yönlerini gelenek ve çağdaşlık arasında köprü kurarak yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçının yaşadığı toplumun eleştirisini yaparak yeniden topluma ulaşmayı amaçladığını söyleyebiliriz.

Resim 52: İbrahim Örs, “Kağıt Oynayan Kadın”, Tuv/Yağ, 130x162



Resim 53 İbrahim Örs, “Assolist”, Tuv/Yağ, 1983



Ormancı, 1985, s.12-13

7. 1980'lerde Yeni Dışavurumcu Eğilim ve Sonrası

Yeni Figürasyon Eğilimi içerisindeki sanatçıların Türk resim sanatına getirmiş oldukları yenilikler, 1980'lerde Avrupa'da ortaya çıkan Yeni Dışavurumcu Eğilimin Türkiye'de oluşmasıyla etkili olmuştur diyebiliriz. 1960'lı yılların deneyimleri ve 70'lerin biçim çeşitliliği içindeki uygulamaları Yeni Dışavurumcu eğilimlere de olanak sağlamıştır. 1980'lerde ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk, dünyada ve Türkiye'de aynı anda görülmüştür. 1970'li yıllardaki sosyo-politik baskıların ve teknolojinin gelişmesinin sonucu oluşan varoluşçuluk düşüncesiyle beraber gelişmiştir. İnsan psikolojisine ve bireyselliğe önem veren varoluşçu düşünce, insanı ezen düzene, kişiliğini sindirmeye çalışan topluma karşı koyar. Bireyin kendini tanımasını, baskıdan kurtularak kişiliğini yaratmasını amaçlayarak topluma yabancılaşmasını ve yalnızlaşmasını engellemeye çalışır. Bütün bu nedenlerle varoluşçuluk çabaları içine giren bireyler, içsel duygularını dışavurmaya başlamışlardır. Yeni sanat arayışları içine giren sanatçılar, yalnızlık, yabancılaşma ve bunaltı gibi konuları gözler önüne sermeye çalışmışlardır. Özgür anlatımlarını hızlı fırça vuruşları, canlı renk kullanımları, kalın ve keskin konturları, çarpıcı açık-koyu lekeler, dekoratif etkiler, deformasyon, soyutlama, soyut-somut biçimler ile dile getirmişlerdir.

Varoluşçuluğun 1970'lerin başında tüm dünyayı etkilemesiyle Türkiye'de de sanatçılar sosyo-politik gerçekleri bireysel anlatımları ile yansıtmışlardır. Genellikle politik gerçeklerden bahseden Aydın Ayan, Cihat Aral, Nedret Sekban, Kasım Koçak, Seyyit Bozdoğan, Hüsnü Koldaş gibi sanatçılar konu çeşitliliği içerisinde çalışmalar yaparak toplumsal eleştiri yapmışlardır. 1977'de 1. İstanbul Bayramı kapsamında düzenlenen "Yeni Eğilimler Sergisi"nde yer alan bu sanatçılar, zamanın siyasetini eleştiren ve mesaj veren çalışmalarla dikkat çekmişlerdir. Gökhan Anlağan "Dişliler", Aydın Ayan "Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır" ve "Yeni Bir Dünya Doğuyor", İbrahim Örs "Enflasyon I", Tülin Serpen "Che Guavera Düzenlemesi", Nedret Sekban "1 Mayıs 1977" ve Seyyit Bozdoğan "Büyük Burjuva Banyoda" isimli yapıtlarıyla katılmışlardır.

Seyyit Bozdoğan (1941), Türkiye'de sosyalist gerçekçiliğin savunucularındandır. Çalışmalarında daha çok siyasi içerikli temalara yer verir. Bunun nedeni ise Almanya'da

resim öğrenimi görürken faşizmden ve savaşı hedef alan protestolardan etkilenmesiyle de bağlantılı olduğu söylenebilir. Dünyada yaşanan çatışmalar, özgürlük arayışları ve değer sarsıntıları sanatçıları toplumun düzenini değiştirmek için bir araya getirmeye zorlamıştır. 1974 Kıbrıs Barış Harekatı sırasında Berlin'den Türkiye'ye dönen Seyyit Bozdoğan, 1 Mayıs (1976), Büyük Burjuva Banyo'da (1977) isimli çalışmalarını yapmıştır. Her iki resimde de düzenin değişmesi için savaş veren insanların dramı anlatılırken zengin ve politikacı kesimin tüm bu yaşananlar umurlarında bile değildir. Onlar, olanlardan habersiz sefalarını sürmektedirler.

Resim 54: Seyyit Bozdoğan "Büyük Burjuva Banyoda",Tuv/Yağ. 1976



Berksoy, 1998, Resim:98

Büyük Burjuva Banyo'da isimli resimde burjuva, suyla dolu küvetin içinde ağzında piposu, yanı başında kahvesi ile sefa aleminde. Elindeki gazetede gördüklerine umursamazca gülmektedir. Ezilen, öldürülen halk, onu hiç ilgilendirmemektedir. 1 Mayıs işçi olaylarının yayınlandığı gazeteye bakan burjuva, toplumun trajik durumuna seyirci kalabilmektedir. Resim yoluyla seyirciye toplumdaki gerçekleri hakkını vererek anlatan Bozdoğan'ın bu çalışması dönemin içinde bulunduğu siyasi durumu özetleyen yanı sıra bir başyapıttır diyebiliriz. 1979 yılında yapmış olduğu "Sınıfta Vurulan Öğrenci" ve "Mezar Başında Anne ve Çocuk" isimli resimleri o dönemde haksızlığa uğrayan işçilerin haklarını aramak için verdikleri mücadeleleri

anlatır. Sınıfsal ayrılıkların yoğun bir şekilde yaşandığı bu dönemde sanat öğrencisi olan Bozdoğan, toplumsal gerçekçi resim anlayışı olan hocalarının etkisi ile konu bütünlüğü içerisinde yapıtlar üretmiştir. Bozdoğan'ın bu çalışmaları için, sanatçının toplumla varolduğunu nereye giderse gitsin toplumun dışında kalamayacağını bir kanıttır diyebiliriz.

70'li yıllardaki sosyalist tavırları ile çalışmalarında toplumun kanayan yaralarına parmak basan Aydın Ayan ve Nedret Sekban, toplumsal ve politik gerçekçi eğilimlerin temsilcileridir. Bu dönemde görüşlerini tanımlayan ürünleri vermeye başlayacaklardır.

Aydın Ayan, sanatının başladığı öğrencilik yıllarında (1974) Türkiye'nin içinde bulunduğu öğrenci olaylarından etkilenmiş ve resimleri ile yaşananları gözler önüne sermiştir. Gençlerin yaşam haklarının engellendiği, tehdit edildiği, özgürlüklerin kısıtlandığı baskıcı bir dönemde olayları eleştirmiştir. Ayan, parçalanmış bir toplumun içinde yaşayarak tüm çalkantılı olaylara karşı onurlu bir insanlık savaşı veren toplumu resimlerinde yansıtmıştır.

1975'de Çocuk, Oynayan Çocuklar ve Fesli Çocuk resimlerini 1976'da Kuş Yemi Satıcıları, Sonsuz Barış Serileri, Kubbeler ve Güvercinler gibi yapıtları yaşamı boyunca onun resimlerinin ana kaynağı olmuştur. Ayan, bu aşamadan başlayarak iki ayrı alanda başarılı resimler üretmiştir. Politik-gerçekçi ve toplumsal gerçekçi. Politik gerçekçi diyebileceğimiz; Yaşantımızdan I (1976), Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır, Yeni Bir Gün Doğuyor (1977), Piyonların Piyonu (1978), Sonsuz Barış ve Dostluk Serileri (1976), Patron-Elektrik İşkencesi (1978), Fanuslar (1980), Yakılan Kitaplar ve Dört Leke (1980), Başkana Saygı, İnsanın İnsana Ettiğidir, Ay Karanlık ve İnsanın Hayvana Ettiğidir (1983), Cellat Çeşmesi (1984), Türk resminde tarihsel ve politik gerçekleri anlatan en önemli yapıtlarındandır.

Toplumsal gerçekçi yapıtlarının en güçlü örnekleri olarak ise 1976'dan başlayarak ürettiği, Sokak Satıcıları, Yaşlı Kadınlar, insanların dramı ve çevre kirliliğinin sonucunda ortaya çıkan tehlikelerin yansımasıdır. Kuş Yemi Satıcıları, Fırıncılar, Simitçiler, Ayakkabı Boyacıları, Sofra Başında, Pazar Yeri, Ana ve Çocuk, Dün, Bugün ve Yarınlar, Az Gelişmişlik resimleri, Kar ve Kadın, Köpek Bekliyor, Korkuluk, Yerde Yatan Kadın isimli çalışmalarıdır.

Aydın Ayan'ın yapıtlarının isimlerine kadar yansımış anlatımları simgesel yorumlarla anlam kazanmaktadır. Mezar taşları ile yaşanan sorunu, kurumuş ağaçlarla felaketi, yaşlı kadınların yanındaki küçük erkek çocukları ile umudu simgeleştirmektedir. Ayan sanatı için şunları söyler:

"Sanatın toplumsal bilinç taşıması gerektiğine inanırım. Hemen her resmimde konu olarak insanı ele alırım. Çıkış noktam yaşam olmasına karşın resimlerimde gerçeğin kuru ve katı bir yinelemesi yoktur. Anlatım öğesinin önemini nesneye düşünsel bir anlam yükleyerek bulurum. Yapmış olduğum insan ve hayvan figürleri simgesel anlamlar içerir..." (İskender, 1984, s.40).

Resim 55: Aydın Ayan "Kuş Yemi Satıcısı",Tuv/Yağ, 1976

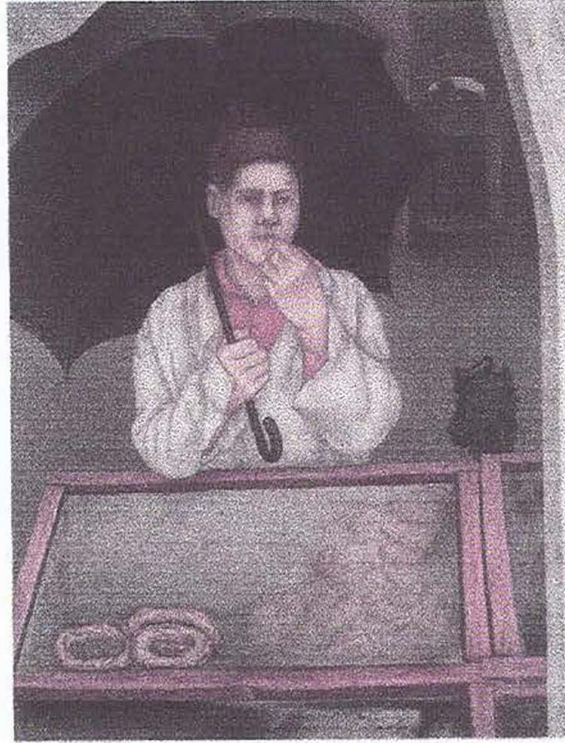


Giray, 1999, s.51

Ayan'ın 1976 yılında yapmış olduğu "Kuş Yemi Satıcısı" serileri, toplumsal gerçekçi resim anlayışının güçlü örneklerindendir. Yem satan ve görme özürlü olan figür, ön planda anıtsal bir şekilde durmaktadır. Bu anıtsallık, biçiminde yapılan deformasyonla da güçlendirilir. Ellerde ve gövdedeki büyüklük bakanın hemen dikkatini çekmektedir. Arka planda bulunan kubbeli yapılar "Yaşantımızdan I" adlı

çalışmasındaki mimari öğelerin tekrarı niteliğindedir. Endişe ve korkuyu anımsatan bu yapılar, renk ve leke kuruluşu açısından figürü daha çok vurgulamaktadır. Ayan bu çalışması ile, 1970'li yıllarda oluşan gençliğin sorunlarını ve gelecek hakkındaki kuşkularını anlatmaktadır. Yaşamını zorlukla sürdüren gençlerin dramı, gözleri görmeyen, umutsuz bir kuş yemi satıcısı ile simgeleştirilerek toplumsal gerçekler gözler önüne serilmiştir. Arka plandaki kubbeler ve kuş yemi satıcısı arasında kalan seyirciye arkasını dönmüş figürler, güncel yaşamdaki sıkıntılı ve zor yaşamı anlatmaktadır. Güvercinler ve yaşlı kadının yanındaki erkek çocuk ise, umuda karşı yapılan bir çeşit göndermedir diyebiliriz.

Resim 56: Aydın Ayan "Simitçi/Vitrin", Tuv/Yağ, 1978



Giray, 1999, s.79

1970'li yıllarda sanatçıların resimlerinde en önemli tema çocuk emekçilerdir. Simitçi çocuklar en çok gözlemlenenler arasındadır. Özellikle Neşe Erdok'un çalışmalarında görülen simitçiler, Aydın Ayan'ın resimlerinde de karşımıza çıkar. Ayan'ın "Simitçi Vitrin" isimli 1978 tarihli çalışması okul ve oyun çağındaki çocukların köylerden gelerek kentte yaşam savaşı içerisinde girmelerini anlatır.

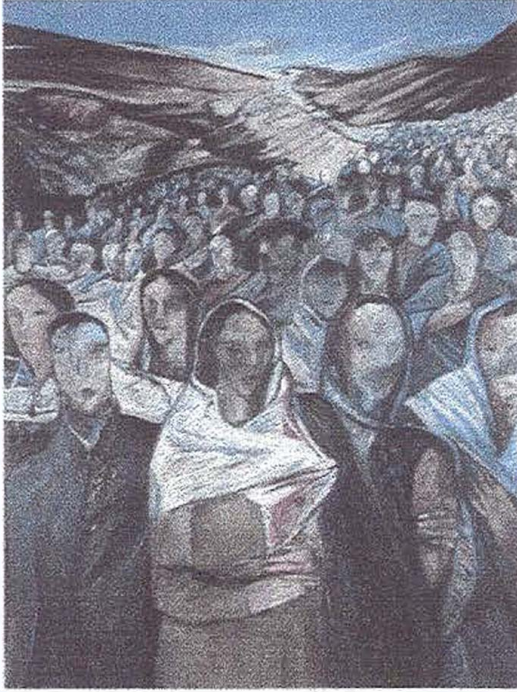
Resmin merkezinde simitçinin vitrini, elinde şemsiyesiyle çocuk satıcı, derinlere bakan gözleri ve sabır yüklü suskun duruşuyla, yer almaktadır. Bir eli ile şemsiyeyi tutarken diğer elinin dirseğini ekmek teknesi olan simitçi vitrinine dayamıştır. Çenesine koyduğu diğer eliyle ise, gerilim ve endişe dolu bir bekleyişi anlatmaktadır. Sıkıca tuttuğu siyah şemsiye, koruyuculuğunun yanı sıra karamsarlığı ve dramı anlatan, aynı zamanda kompozisyonda açık-koyu dengesini sağlayan görsel elemandır. Arka planda yer alan kemerli kapıdan sızan ışık, umudu vurgular. "Olayın geçtiği, öykünün yaşandığı, yaşamın akıp gittiği gerçek mekandan sıyrılıp alınan konu, dikkatle düzeltilmiş soyut bir mekanın içinde aktarılır" (Giray, 1999, s.78.). Ayan, kurgusal mekan içinde yaptığı resimlerini, her nesneye farklı bir anlam yükleyerek yansıtmıştır.

Ayan, figürsel yorumları ile toplumun sorunlarını, çağın gerçeklerini özgün bir yaklaşımla anlatır. Resimlerinde kullandığı kubbeli yapılar, kuşlar, bazen küçük bir delikten görünen uçurtma ve anlattığı konu ile ilişkilendirdiği bütünü destekleyen ayrıntılar büyük önem kazanmıştır. 1980'lerden sonra değişen dünya ve Türkiye'nin sosyo-politik gündemi ile birlikte farklı arayışlara yöneldiği söylenebilir. 90'lardan sonra natürrort çalışmaları yapar ve ölü doğa içerisine "tarih ve tarif" ismini verdiği yeni imgeler yerleştirerek toplumsal gerçekleri irdeler. Daha sonraki yıllarla birlikte manzara resimleri ve kent görümleri yapan Ayan; değişen yaşam koşulları içinde toplumsal olayları vurgulayan ender sanatçılardandır.

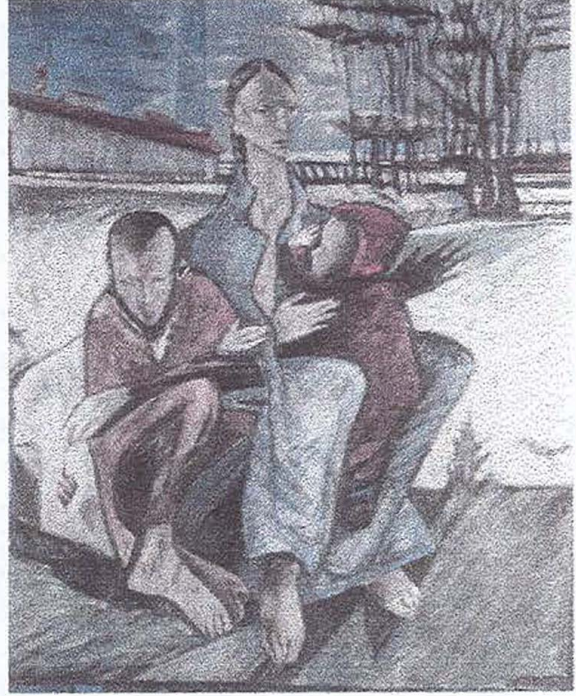
Çalışmalarıyla politik gerçeklere göndermeler yapan Cihat Aral (1943), anıtsal ve simgesel bir düzenleme içerisinde yapıtlar oluşturur. İnsanı hücrede, hapisanede resimleyerek işkence konusunu işlediği resimlerinde yaşanan dramı gözler önüne serer. Yaşanmış olaylardan yola çıkılarak toplumsal, bir yaraya parmak basan Yıkım (1988), Hücrede (1989), Ağıt Yakanlar (1990), Maden İşçilerinin Yürüyüşü (1991), Gözaltında Temizlik (1991) gibi çalışmaları politik içerikli yapıtları arasında yer alır.

Resim 57:Cihat Aral “Maden İşçilerinin Yürüyüşü”, Tuv/Yağ, 1991

Resim 58:Cihat Aral “Dışardakiler”, Tuv/Yağ, 1991



A.K.M. 1993, s.10



A.K.M. a.g.e.,s.11.

Aral'ın "Dışardakiler" (1991) ve "Maden İşçilerinin Yürüyüşü" gibi yapıtları toplumsal gerçekçi tavrını ortaya koyduğu çalışmalar olarak değerlendirilebilir. "Dışardakiler" isimli resmi, karlı bir kış günü iki çocuğu ile çınlıplak kalmış bir annenin mutsuzluğunu ve genel olarak acıyı anlatır. Çocukların kırmızı örtüleri yaşadıkları acıyı anlatırken, annenin üzerindeki mavi örtü ise hüznü çağırıştırır. Aniden sokak ortasına atılmış halleri ile günümüz insanının trajik gerçeğini güçlü bir duygu yoğunluğu ile vurgular.

İnsanoğlunun yıllarca çektiği eziyetlerin, dramların, insanın insana zulmedişinin parçalanmalarının figüratif bir anlatımla oluşturulduğu çalışmalarında Aral, resimleriyle bir daha bunların olmasını istemediğini, her şeyin insanın insana saygı ve sevgisiyle başladığını iletmeye çalışır diyebiliriz. Dolaysız anlatım tekniği ile de bu isteğini gözler önüne serer. Resimlerine bir defa bakıldıktan sonra etkisinden kurtulunamaz ve unutulamaz. Bu da insanın iç dünyasına etki ederek sanatsal bir duygu yoğunluğu oluşturur diyebiliriz.

İfadeyi güçlendiren renk ve biçim bozmalarıyla yaptığı çalışmalarında 2002'de "Çöp İnsanları" ismini verdiği bir dizi çalışma üretir. Yaşamını çöpten çıkaran insanların dramını seyirciye aktarır. İnsanın modernleşen kent dokusu içindeki karmaşık yaşamını, ışık yansımalarının, gölgelerin oluşturduğu bir mekan içinde gösterir. Çöp toplayan insanları ile toplumsal yapıyı anlatmak istediğini söyleyebiliriz.

Resim 59: Cihat Aral "Çöp İnsanları", Tuv/Yağ, 1998



Tematik Sergiler I, 1999, s.9

Aral'ın 1998 tarihli çöp insanlarını anlatan yukarıdaki resim, insanların yaşamak için ekmeğini çöplüklerden çıkarmalarını anlatan ürpertici bir çalışmasıdır. Kompozisyonda figürler koyu bir leke halinde belirtilirken en önde gruptan ayrılmış kadın figürü ise net görünümü ile yaşadığı acıyı göstermektedir diyebiliriz. Çöplerle toprağın birleştiği yerde duran ve boşluğa bakan figür, varlığını sorgular gibidir.

Sosyolojik yaşamı içinde insan ögesi, özellikle 1970'li yıllardan sonra sanatçıları daha çok etkileyen konular içerisinde yer almıştır. Varoluşçuluğun daha sonra bireyselleşmenin getirdiği olaylar toplumsal bir varlık olan, insan ve çevresini etkilemesinin yanı sıra sanatçıları çalışmalarında duyarlılıkla yansıtmıştır. ,

12 Eylül 1980 dönemini çağının tanığı olma yolundaki yapıtlarıyla anlatan Cihat Aral gibi protestocu bir anlayışla kendini gösteren diğer bir sanatçı ise İbrahim Çiftçioğlu (1952)'dur. Çiftçioğlu, kendi hayatından kesitlerin de yer aldığı ayrıca

acıların işkencelerin, çaresizliğin örneklerini verdiği yapıtlarında sosyo-politik gerçekleri gözler önüne sermektedir.

Sosyo-Politik açıdan 1980'li yıllara baktığımızda, zengin olma tutkusu insanları etkisi altına alınış ve insanlar metalaştırılmışlardır. Kendisini ister istemez tüketim kültürü içinde bulan insanlar kültürel yozlaşmanın yoğun olarak yaşanması ile kimlik sorunlarına sürüklenmişlerdir. “Sanatı bir eylem protesto aracı olarak gören Çiftçioğlu, politik ve etik değerleri sanatsal soyut bir forma sokup şekillendirerek, yaşamın çelişkilerini, değişen dünya düzeni ve toplumdaki kimliksizleşen insanları anlatmaktadır” (Ersoy, 1998, s.76). “Eylül’de Av” (1987), “Gayrettepe Portreleri” (1988), “Işık Biraz Daha Işık” (1993) isimli yapıtları, 12 Eylül 1980 ihtilali sırasındaki kimliksizleşen insanlara göndermeler yapan çalışmalarıdır. İbrahim Çiftçioğlu’nun 1989 yılında bir dizi halinde yaptığı “Vaadler” isimli çalışması anlatılanlara örnek olarak verilebilir.

Resim 60: İbrahim Çiftçioğlu “Vaadler” Tuv/Yağ, 1989



Uçkan, 1995, s.126

“Vaadler” dizi çalışmasında Çiftçioğlu, kolları açık bir figürün bir şeyler sunmak istemesini ya da çağrıda bulunmasını anlatmaktadır. Sunulan, genellikle bir insan başıdır. “Vaadler” dizisi, “...düşlerimizin, umutlarımızın, kederlerimizin,

aşklarımızın, öfkelerimizin, korkularımızın vücut bulduğu, belki Tedirginliğin resimleri. Vaad, umuda açılan bir kapıdır, beklenti taşıyor. Beklenti huzur kaçırır” (Uçkan, 1995, s.28). Kolları açık arkadaki ufuk çizgisiyle birlikte çarmıh duruşunda olan figür, elindeki çubukla sanki birşeyler anlatmak ister gibidir. Arkadaki yanan ateşin etkisiyle büyüyen dikey figür, gücünü göstermek ister gibidir. Cübbesi, kravatı ve elindeki sopasıyla figür, bildik bir kişiliği temsil ederken diğer vaad verenlere gönderme yapmaktadır sanırım.

70'lerden sonra sanat ortamında figüratif resim çalışmalarını kendilerini kabul ettirmeye başlayan Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş ve Özer Kabaş'ın yanı sıra Kemal İskender ortak bir sanat anlayışı ile birleşirler. Neşe Erdok'la birlikte birçok sergi etkinliği düzenleyerek çalışmalarına büyük bir hız verirler. Konu çeşitliliği içerisinde evrensel gerçeklerden hareket ederek yaptıkları çalışmalar ile Türk toplumsal gerçekçi resim sanatına büyük katkılarda bulunmuşlardır.

Resim 61:Hüsnü Koldaş “Usta-çırak”, Tuv/Yağ, 1985



Berksoy,1998, Resim:110

Özer Kabaş (1938), Hüsnü Koldaş (1949), ve Nedret Sekban (1952), çevrelerinde gözlemledikleri, çalışan sıradan insanların (maden işçileri, temizlik ve kanal işçileri) görünümünü sergilemişlerdir. Amaç, toplumu olduğu gibi yansıtmak

yerine toplumsal gerçeklere bireysel bir anlatım tekniği ile yorum getirmektir. Nedret Sekban'ın "Çağımızın Azizleri"; "Başlar Gece Vardiyası" (1990) isimli çalışmaları temizlik işçilerini "Kanal işçileri" (1990) isimli çalışmaları ile de kanalizasyonlarda gece çalışan emekçilerin ateş etrafında ısınırken oluşturdukları görünümünü anlatır. Hüsnü Koldaş'ın "Usta-Çırak" 1985, isimli çalışması da Anadolu'da küçük yaşta çalışmaya başlayan çocukların yaşamını anlatan resimlerindendir.

Resim 62: Nedret Sekban, “ Kanal İşçileri Ateş Başında”, Tuv/Yağ, 1990

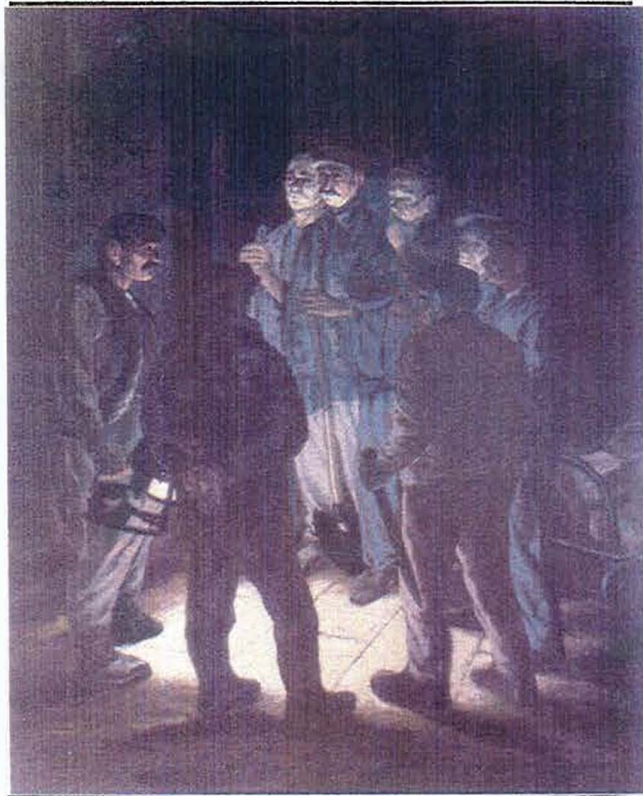


Erzen, 2001, s.41

Nedret Sekban'ın 1980'lerden başlayarak yaptığı balıkçılar, deniz insanları, demiryolu işçileri, çiçek satan çingeneler çalışmaları da insanın eylemini bulunduğu yerle bütünleştirerek anlatmaktadır. Bu resimleri ile yaşadığı toplumdaki bireyin **varoluşunu** ve insani ilişkilerini gözler önüne sermektedir. “Onların yüzlerinde fizikselliklerinde, hatta tuttıkları, kullandıkları eşyalarda bireyin varoluşsal dünyasını seziyoruz. Balıkçılar, çiçek satan çingeneler onları çevreleyen yaşamlarını koşullandıran bir kapsam içinde her biri tikel ilişkileri ve tavırlarıyla bir kişilik sergilemektedir” (Erzen, 2001, s.20). Aşağıda görülen resim Sekban'ın “Demiryolu İşçileri” dizisinden bir örnek çalışmasıdır. Çarpıcı bir sessizlik ve düşünce içerisindeki işçiler, iş yaparken değil genellikle akşam, ateş etrafında dinlenirken resmedilmişlerdir. Ortalarında yanan

ateşin yüzlerine vurmasıyla belirginleşen yüz ifadeleri, insanın doğa içindeki yalnızlığını ve tekilliğini yansıtmaktadır. Demiryolu işçilerinde dramatik bir ışık-gölge anlatımı vardır. Bu anlatımı ile Sekban, insanı yaşadığı mekan içine aldığı düşünsel bir ruh halinde betimlemektedir. Sekban'ın “Demiryolu İşçileri”ndeki düşünceli ruh hali, daha sonraki balıkçı resimlerinde yerini gülümseyen, bir şeye dikkatle bakan insanlara bırakmıştır. Bu nedenle “Demiryolu İşçileri”ndeki dramatik ve gizemli anlatım önemli bir öğedir diyebiliriz. Bununla birlikte Sekban'ın resimlerinin, Velasquez, Goya ve Courbet gibi ustaları hatırlattığını söyleyebiliriz.

Resim 63: Nedret Sekban “Başlar Gece Vardiyası”, Tuv/Yağ, 1990



Erzen, a.g.e., s.46

“Sekban'ın resmi kendi başına, belirli tarihi gelişmenin izinden yürüdüğü için, direkt referans taşımasa da akla Courbet, Manet, Goya ve Velasquez'i getirmektedir. Kendisi biçimsel olarak belirli bir geleneği sürmekte ve onu bugün bizi ilgilendiren şekilde işlemektedir” (Erzen, a.g.e., s.26).

Resim 64: Nedret Sekban “Tinerciler”, Tuv/Yağ, 2002



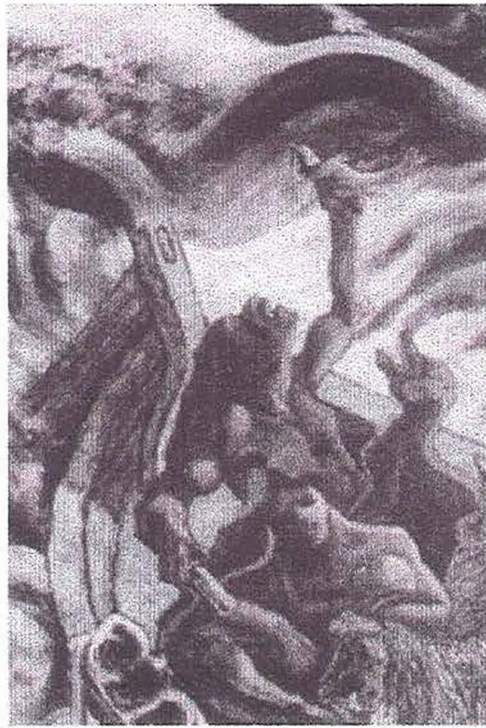
-Katalog, 2002, s.11

Nedret Sekban'ın konu olarak seçtiği “Tinerciler” resmi sokaktaki gençlerin trajik yaşamlarını anlatmaktadır. Figürlerin yüzlerindeki detaylı anlatım, ışık-gölge ve oranların gerçekçi aktarımı ifadeyi daha da güçlendirir. Birbirlerinin üstüne sere serpe uzanmış bitkin ve umutsuz gençler barınak olarak kullandıkları parklardaki halleriyle yansıtılmaktadır. Sekban, insan merkezli ve bol figürlü çalışmalarında kompozisyon ve görselliğe oldukça önem vermektedir. Renk onun için ikinci planda kalırken anlatım ve insan psikolojisi ilk planda gelmektedir. Doğa ile insanın bütünleşmesini büyük bir ustalıkla yansıtan Sekban, kendine özgü biçimsel anlatımıyla ön plana çıkmaktadır.

80'li yıllarda tüm dünyada yaşanan ekonomik bunalım Türkiye'yi de etkisine almış ve dünya sanatı Yeni Dışavurumculuk adı verilen bir akımın etkisi altına girmiştir. Türkiye’de de sanatçılar, içsel dürtülerin dışavurulduğu yeni arayışlar ve bireysel çıkışlarla etkinlik göstermişlerdir. Bireysel çıkışları etkileyen faktörler şunlardır. Kitle iletişim araçları, ulusal ve uluslararası sanat etkinlikleri, sanat eğitimi veren atölyelerin çoğalması, Anadolu’da müzelerin açılması ve galerilerin çoğalmasıdır diyebiliriz. Ayrıca gelişen teknolojiyle sanatçılar dünya sanatını yakından takip etme fırsatını yakalamışlardır. Resimlerinde figüratif yorumlarını dışavurumcu anlatımları ile göstermeye çalışmışlardır. Anlatımı güçlendirmek içinde biçimi bozmuşlardır.

Özer Kabaş (1936), deniz ve balıkçıları konu alan çalışmalarında öz-biçim ilişkisinin birlikteliğine önem vermiştir. Doğanın değişkenliği ile insanın davranışlarını iç içe bütünleştirmiştir. Konunun içindeki herhangi bir nesneye anlam yükleyerek simgelerle anlatımı güçlendirmeye çalışmıştır. Kabaran bir deniz içerisinde fırtınanın dinmesini bekleyen "Adak Balığı" (1992) isimli çalışmasında kuşun uçurulması, gelecekte beklenen umudu yansıtmaktadır diyebiliriz. Renk karşıtlıklarının egemen olduğu resimleri, ustaca kullandığı ışık alanlarıyla büyük bir canlılık kazanmıştır.

Resim 65: Özer Kabaş “Adak Balığı”, Tuv/Yağ, 1992



Berksoy, 1998, Resim:117

Kabaş, 76'dan itibaren fantastik bir kurgu içinde anlatmaya çalıştığı yapıtlarında **ironi** ve eleştiriyi birlikte kullanmaktadır. Güncel olaylara dolaylı bir anlatımla yaklaşarak gizemli bir tavır içine girdiği söylenebilir. Deniz konusunu devinim içindeki figürleriyle anlatan Kabaş, zaman zaman mitolojik çağrışımlar yapan simgesel bir düzenleme içerisine girmiştir.

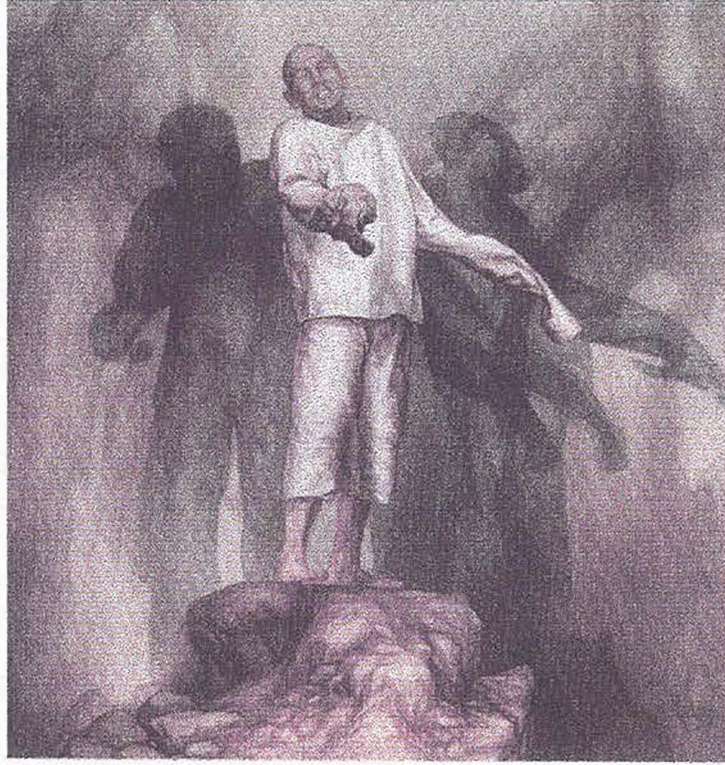
Kemal İskender (1949), ise her ne kadar toplumsal gerçekçi sayılmasa da figürlerindeki ifadeye yönelik, insan merkezli anatomik bir yapı ile dikkati çeker.

Özgün figür anlayışı ile eleştirel gerçekçi anlamda resimler yapan İskender'in, figüratif resim sanatına büyük katkıları olmuştur.

1970-75 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Neşet Günal'dan eğitim alan Kasım Koçak (1951), toplumsal eleştirel gerçekçi eğilimin en önde gelen temsilcisidir diyebiliriz. Dönemlere göre farklılıklar gösteren çalışmalarında öğrenciliğinin son yıllarında Nedim Günsür gibi maden işçilerinin yaşantısını bizzat yaşayarak resmetmiştir. 1980'lerden sonra ise Anadolu yaşantısı, yaşlı kadın, ana, çoban, köylü ve kör adam gibi portre çalışmalarına yer verir. Tüm bu resimler günlük yaşam içindeki insanın birer yansıması olarak değerlendirilebilir. 1980'li yıllarda yeni dışavurumcu eğilimin etkisinde mizahi ve alaycı yaklaşımla "Muzur Keçiler", "Kuşsuz Yem Satıcısı", "Köstekli At", "Direksiyonlu Deliler", "Abdurrahman Çelebiler", "Maymun Padişahlar" isimli çalışmalarının yanı sıra 1989'dan sonra ise "Dev Aynasında Cüceler", "Mal Pazarı", "Maymun Eksperler", "Tarlabaşı Yıkımları", "Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim" ismini verdiği toplumsal eleştirel gerçekçi yapıtlar üretmiştir.

Kasım Koçak hiçbir açıklıktan çekinmeden, tüm gerçekliği ile yaptığı resimlerinde eleştirmek istediği insanların, karakter tiplerine göre hayvan fizyonomisi arasındaki benzerliklerle ortaya çıkar. 1990 yılından başlayarak bir dizi halinde yaptığı "Direksiyonlu Deliler" çalışmalarını kara mizah içeren resimlerine örnek olarak gösterebiliriz. "Abdurrahman Çelebiler" (1988) ismini verdiği bu dizinin içindeki resimleri, kendini her konuda bilgili göstermeye çalışan kişilerin inatçılığı ile tanınan keçi gibi gösterilmesini yansıtmaktadır. Yaşadıkları ile birebir örtüşen resimleri ile Koçak, yaşadığı gerçekleri simgesel figürleri ile çarpıcı bir anlatımla seyirciye sunar. Aynı zamanda hayvan başlı insan vücutlu çalışmalarıyla Yeni Dışavurumcu eğilimi içinde yeni figür denemelerine farklı bir anlam kazandırır. 1996 yılında yapmış olduğu "Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim" isimli çalışmasıyla toplumsal eleştirel gerçekçilik içindeki kara mizaha yönelik yaklaşımının özetini sunar gibidir.

Resim 66: Kasım Koçak “Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim”, Tuv/Yağ, 1996

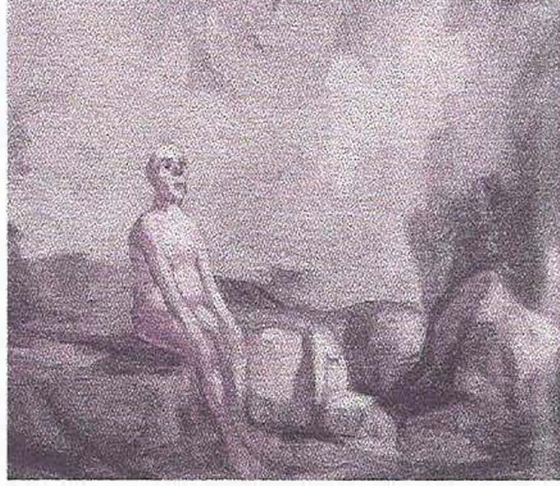


Özsezgin, 1996, s.291

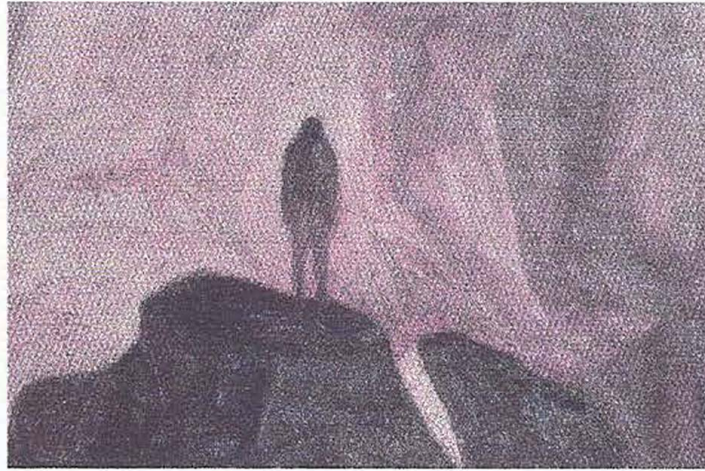
Bu çalışmasında, yüksek bir taşın üzerindeki yüzü seyirciye dönük olarak duran kör deli, salladığı gömlek kollarıyla her an uçurumdan düşecekmiş gibidir. Yaşanacakların hepsini biliyorum dercesine gülmekte ve insanlarla alay etmektedir. Toplumu kör bir deliye benzeten Koçak, insanların gözlerinin görmesine rağmen olacak olayları görememeleriyle dalga geçmektedir. Figürün arkasındaki bir duvara düşen gölgeler ise kompozisyonda renk dengesini sağlaması açısından bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu karanlık gölgeler, iyi şeylerin olmayacağını betimlemekte ve toplumdaki bunalımları, resim diliyle sembolleştirerek sorgulamaktadır diyebiliriz.

Kasım Koçak 2001 yılında yaptığı çalışmalarında dünyadaki insanın yalnızlaşmasını gidererek kendi benini arama içerisine girdiğini çıplak insan figürleri ile anlatır. Bu nedenle insanı ana rahminin simgesi olan mağarada çıplak, her şeyden arınmış olarak resimler. “Taş, kaya ve duvarı her zaman resimlerinde kullanan Koçak, bu kez mitlerinde ötesine giderek, insanı boş bir levha olarak ele alıp, onu kendini yeniden tanımlamaya bırakıyor” (Özdem, 2001, s.49).

Resim 67: Kasım Koçak “İsimsiz”,Tuv/Yağ, 2001



Resim 68: Kasım Koçak, “İsimsiz”, Tuv/Yağ, 2001



Özdem, 2001, s.48-49

Koçak bu çalışmalarında, dış dünyanın gerçeklerinden uzaklaşmak isteyen ve iç dünyasının sesini dinleyen insanın kendisiyle başbaşa kalmasını anlatır. Musalla taşında oturan birey, artık, kendi sesinin ve kendi iç hesaplaşmasının sorgulamasını yapan, yalnız bir figürdür. Bir uçurumun kenarında yada taşın üzerinde biran önce kalkıp gidecekmiş yada düşecekmiş gibi duran çıplak figürdür. Sanki insanın dünya üzerindeki varlık nedenine göndermeler yapmaktadır. Zirvede, bezgin omuzları ile kendini boşluğa bırakacakmışçasına bekleyen figür umutsuzluğu vurgulamaktadır. Toplumsal yaşamda olup bitenleri figüratif anlatımı ile yansıtan Koçak, insanın ruhsal durumunu simgelerle resme aktarmaktadır.

Yeni Dışavurumcu eğilimin 1980'lerdeki en önemli temsilcisi olarak Bedri Baykam (1957), günümüze kadar konu çeşitliği içinde birçok yapıt gerçekleştirmiştir. Sosyo-politik gerçekleri ve insanın özgürlüğünü yansıtmaya çalıştığı çalışmalarıyla oldukça etkili olmuştur. Bu nedenle sanatı bir eylem ve sosyal yaşanmışlıkların yansıması olarak gördüğünü söyleyebiliriz.

Bedri Baykam, 1987 Türkiye'sinde yaşanan büyük enflasyon ve kuraklık sonucu oluşan gergin ortamda demokrasi konulu çalışmalar yapmıştır. O dönemleri politik görüşlerinin sanatına yansıdığı dönemler olarak da görebiliriz. Özel radyo ve TV'lerin sayısının artması ile sansür ve baskının irdelendiği Birinci İstanbul Sanat Bienali'ndeki "Demokrasinin Kutusu" isimli çalışması toplumsal gerçekleri göz önüne sermesi bakımından önemlidir.

**Resim 69: Bedri Baykam, "Demokrasinin Kutusu",Sunta/Kar.tek.
110x110x220, 1987**



Baykam, 1999, s.327

Baykam'ın bu çalışmasında mekan olarak içine seyirciyi alan ve seyirci ile sanat yapıtını karşı karşıya bırakan özel bir bölme vardır. Kavramsal sanat kapsamında

yapmış olduğu “Demokrasi’nin Kutusu” isimli çalışması oldukça ilginçtir. Sunta üzerine yapıştırdığı demokrasi haberlerini anlatan gazeteleri boyayla destekleyerek etkili bir anlatım gücü yakalamıştır. Özel olarak biriktirip sakladığı demokrasi yazılarıyla gazetelerin günlük alınıp biriktirilmesi düşüncesine de karşı çıkmaktadır. Kutunun içinde cinselliğin, baskılarla dolu bir yaşamın tüm ayrıntılarını bulmak mümkündür. Kutunun üzerinde yazan yazı “Burası özel bir yerdir. Özgürlükten, cinsellikten ve serbest düşünceden rahatsız olanların içeri girmemeleri rica olunur” ile yaşam ve sanat arasındaki sınır çizgilerini kaldırmaktadır. Kutunun içine girilmesi ile birlikte, seyircinin sanatla ve yaşananlarla başbaşa kalması sağlanmaktadır. Beral Madra, 1994’te yazmış olduğu bir yazıda Bedri Baykam için şunları söyler.

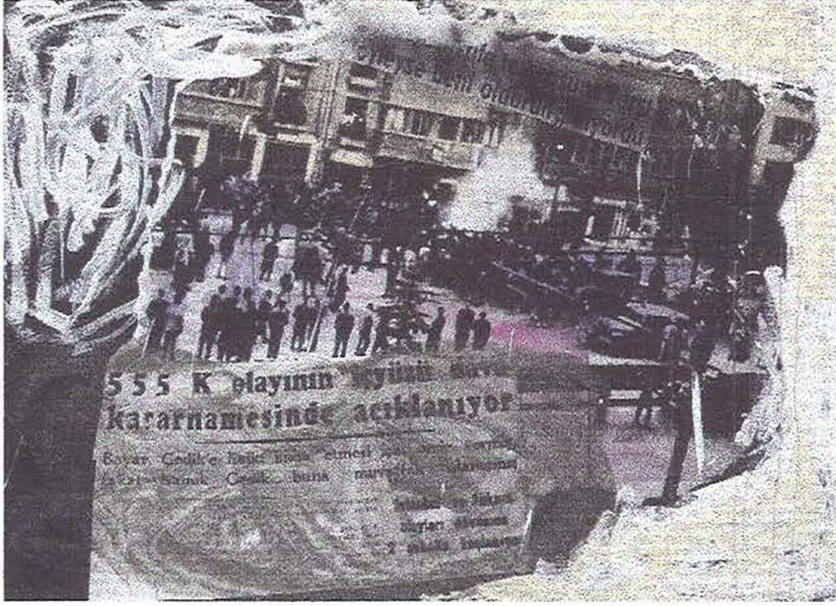
"Bu gün Bedri Baykam'ın Türkiye'sinde sosyo-politik ve ekonomik ortam patlamaya hazır bir bomba gibidir. Demokrasi-hatta Cumhuriyet -tehlike altındadır. Bu bağlamda sanatçı olmak, kökten dinciliğin yıkıcı içgüdüüne karşı olan evrensel anlamda özgür bir kişi için riskleri de beraberinde getirir. Körfez krizi, AIDS ve Çernobil'den daha kötüsü olamaz sanırken, birdenbire Bosna, Ruanda ve Sivas'la (1993 yılının yazında 37 aydının tutucu bir grup tarafından yakıldığı Türk şehri) karşı karşıya kaldık. Şimdi Türkiye'de herkes, istesin istemesin politikayla iç içe. Baykam'ın tahminleri maalesef doğru çıktı" (Çiftçioğlu-Kantürk, 1998, s.380).

Bedri Baykam’ın 1988’de açtığı “İç Manzaralar” sergisinde sansür olayının üstüne giderek cinsel baskılara dikkat çekmesi “Demokrasi Kutusu” çalışmasının devamıdır denilebilir. İç Manzaralar sergisinde, gazete kağıtlarındaki haberleri tuval yüzeyine yapıştırıp, üzerlerini boyayla desteklediği bir seri ile karşılaşırız. Baykam resimlerinde vurgulamak istediği olayların büyük başlıklarını boyayla belirginleştirerek seyircinin okumasını sağlamıştır. Bu çalışması ile Türkiye’de yolunda gitmeyen sosyo-politik gerçeklere karşı duyarlılıkla yaklaştığını söyleyebiliriz.

Mekan düzenlemeleri ile toplumdaki olumsuzları gösteren Baykam, 27 Mayıs’ı ele aldığı "555K 27 Mayıs İlk Aşkımızdı" (1990), Özal döneminin sansür ve baskısını yansıttığı "İç Manzaralar" (1988), sergileri ile politik açmazlara olabildiğince etkili bir üslupla yaklaşmış, tüm toplumsal gerçekleri gözler önüne sermiştir. 28-29 Nisan olayları, 555K’nın ardından gelen “19 Mayıs 1960” töreni ve 27 Mayıs ihtilalinin hissedildiği sıradışı bir bayram gününü anlatan Cihat Burak’ın resmi ile Baykam’ın aynı konulara değindiği 555K resimleri ile karşılaştırılabilir. İnandığı değerlerden ödün vermeden ve sistemin bozulmasına karşı tüm politik ve sanatsal tavrını koymuş olan Baykam, 1994’te Atatürkçü kişiliğinin bir yansıması olarak "Kuvay-ı Milliye" isimli bir

mekan düzenlemesi daha yapmıştır. Bu sergiyi düşünceleri ve vatan sevgileri uğruna şehit düşmüş aydınlara ithaf etmiştir. Aynı zamanda dönemin politikacılarına da göndermeler yapmıştır. Sancılı bir dönemin iktidarına yönelik suçlama belgelerine de dönüşen Baykam'ın mekan düzenlemeleri, dönemin insan psikolojisini, insan olmanın utancını da izleyiciye yaşatarak hissettirmektedir.

Resim 70: Bedri Baykam “555K Olayının İç Yüzü”, Sunta üz./fotopentür, 1990



Baykam, 1999, 349

Baykam, uluslararası Yeni-Dışavurumcu hareketin Türkiye'deki öncülerinden ve çağdaş sanatı Türk toplumuna kabul ettirmeye çalışan, bunun için sanatını etkileyen tarihsel olaylar ışığında çeşitli teknikler deneyen öncü sanatçılardandır.

Yeni Dışavurumcu Eğilim, Türk resim sanatında 1990 ve sonraki yıllarda konu çeşitliliği içerisinde, farklı ressamlarında katılımıyla devam etmiştir. Genellikle fantastik bir mekan içerisinde yapılan figüratif düzenlemelerle içsel tepkiler, toplumsal yaşamla birleştirilerek yansıtılmıştır. Genç sanatçıların, Batılı güncel sanat akımları doğrultusunda teknik yönde yeni malzeme ve yöntemleri denedikleri, çağı yakalamak çabasıyla, üsluplarını aceleci bir tavır ve coşku ile belirlemeye çalıştıkları görülür. Bununla birlikte Kemal İskender 90'lı yılların sanatsal eğilimlerini şöyle değerlendirir.

"1990'lar Türk resminde evrensellik/yerellik, toplumculuk/bireycilik, sentezcilik/tekilcilik, soyut/figüratif gibi karşıt eğilimlerin bir çelişkiler/çoğulculuklar çeşitliliğinin başlangıcını vurgular. Her türlü eğilimin birbiriyle kıyasıya yarıştığı ve sanat etkinliklerinin hızlandığı bu aşamada resim sanatı figürden soyuta doğru beş ana pota altında değerlendirilebilir. 1.Soyut eğilimler 2.Yenilikçi eğilimler 3.Figüratif/soyut bileşiminde lirik arayışlar 4.Toplumsal gerçekçi eğilimler 5.Bireysel nitelikteki figüratif eğilimler." (İskender, 1988, s.25).

90'lı yıllardan günümüze baktığımızda toplumların değişen değerleri ile birlikte toplumsal yaşamı etkileyen insan davranışları, olumlu ve olumsuz gelişen olaylar sanatçıların yapıtlarına genellikle hiciv ve eleştiri şeklinde yansımıştır. Figüratif resim çalışmalarıyla toplumun şımarık, zengin gelenek ve göreneklerini unutmuş insanlarına eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşan Mevlüt Akyıldız (1956), 1990'larda kalabalık figür düzenlemeleri ile dikkati çeken sanatçılardandır.

Akyıldız günceli yakalama ve çağdaşlık adına geçmiş ile geleceğin değer çatışmalarını mitolojik ve masalsi öğelerle anlatmaktadır. Fantastik bir mekan içindeki figürleri toplumsal gerçekleri gözler önüne sermektedir. Mevlüt Akyıldız sistemi ve toplumsal yapıyı hicivsel yaklaşımı ile resimlerken şunları söyler:

"Kimin eli kimin cebinde, kimin yatağında koca kulak zadegil bilir ancak taze, dıyulmamış dedikoduları, sosyetenin kaymağıdır. Sütçüzadegil. Moda dergileri yazar. Küçükzadegil'in giyeceği markaları. Hiçbir yeniliği kaçırmazlar, birde zengin davetleri... yok oldu beyler, paşalar very important paralılara kaldı köşeler, her köşe başında körler, sağırlar birbirini ağırlar" (Kalaycı, 1999a, s.49).

Resim 75: Mevlut Akyıldız "Deli Saraylılar Tören Geçidi", Tuv/Yağ, 1994



Kalaycı, a.g.e., s.49

Pir Sultan Abdal Şenlikleri nedeniyle Sivas'ta bulunan 37 aydın, gericiler tarafından kaldıkları otelde yakılmışlardır. Aydınlarla yapılan bu saldırı, aslında laik Cumhuriyete karşı yapılan bir intikam duygusunun dışavurumudur. “Bu gerçek, Anadolu insanının yüzyıllardır sürdürdüğü aydınlanma savaşımının da üzerinde yükseldiği bir gerçektir. Pir Sultan’dan Şeyh Bedrettin’e Koroğlu’dan Dadaloğlu’na uzanan özgürlük savaşımının bugünlere yansımadır” (<http://www.ileri2000.org/yağci11.htm>) Tarihte birçok örneğinin görüldüğü bu olaylar Türkiye’nin sosyo-politik bir gerçeğidir diyebiliriz.

Türkiye’de genç sanatçılar kuşağının en önemli temsilcilerinden biri olan Hakan Gürsoytrak, sanatını salt resim yapmak üzerine kurmuyor. O, çevresinde gelişen olumsuzluklara yaptığı resimlerle yanıt verip, yaşam karşısındaki rahatsızlığını kendi figüratif anlatımıyla içselleştirerek bir kamerayla izler gibi farklı açılardan resmediyor, sanatçının resimlerinde gerçeklik kavramını yeniden sorgulatan, duygusal ve düşünsel anlamda çelişkileri ortaya koyan bir yapı ile karşılaşmak olası (Yüksel, 2001a, s.5).

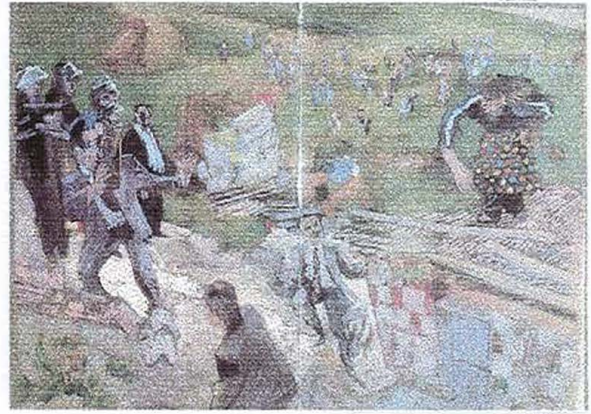
Gürsoytrak, toplumsal gerçekleri yansıtırken genellikle televizyonlardan ve gazete sayfalarından izleyiciye yansıyan anlık görüntüleri resmeder. Bunlar, halk ekmek kuyruklarında bekleyen insanlar, gecekondu yıkımına karşı koyan insanlar, huzurevindeki insanlar ve dürüst olmayan politikacılarıdır. Örnek olarak “Halk Ekmek Kuyruğu” (2001) isimli resmi, yoksul halkın yaşam içindeki dramını gözler önüne seren çalışmasıdır. Resimleriyle yaşamın görünen yüzünün altındaki gerçekleri sorgulama isteği uyandırır. Politikacılar tarafından kandırılmış ve yoksullaştırılmış bir toplumun kuyruklarda yaşam savaşı verişlerini anlatmaktadır.

Resim 77: Hakan Gürsoytrak, “Halk Ekmek Kuyruğu”, Tuv/Yağ, 2001

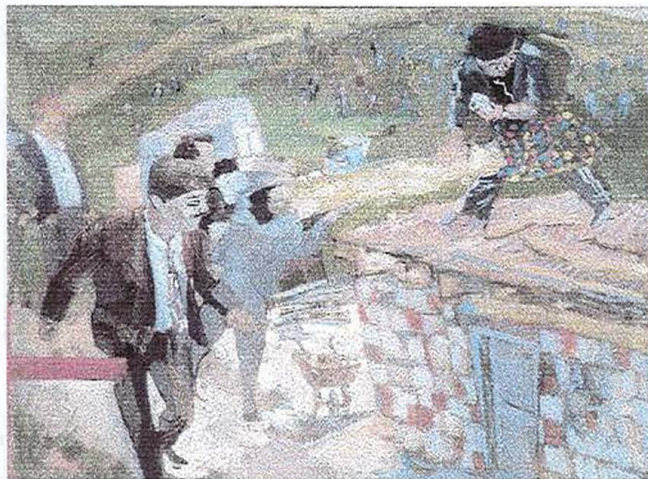


Gecekondulaşma ve rant kavgasının 1950’lerde köyden kente göç ile başlaması, 1980’lerde politik vaatlerle birlikte kaçak kentleşmenin daha da çok artmasını sağlamıştır. 2001’e gelindiğinde ise zamanında teşvik edilen gecekondulaşma, yanlış politikalarla kandırılan çaresiz insanlar, gecekondualarının yıkılmasıyla karşı karşıya bırakılmışlardır. Bununla birlikte tek sığınakları olan evlerinin de ellerinden alınmasıyla kandırılan insanlar umutsuz bir tepki vermişlerdir. Gürsoytrak’ın insanın insana zulmünü gösteren ve gecekondu yıkımlarını anlattığı Kondu I (1999), Kondu II (2000), Kondu III (2001) resimleri yıkımları film karelerine alınmış bir süreklilikte göstermektedir. Taş atarak evlerini savunabileceğini düşünen evi yıkılan kadın, gelen memurlara ve gösterilen yasalara hareketleriyle karşı koymaktadır. Türkiye’de yaşanan sosyolojik bir gerçeği gözler önüne sermekte ve belgelemektedir. “Resim dilini oluştururken yaklaşımını eleştirel figürasyon olarak belirleyen sanatçı olgulara neredeyse dokümanter bir mantıkla yaklaşıp kendi düşünsel ve duygusal dünyasının süzgecinden geçirerek ortaya koyuyor” (Yüksel, a.g.e., s.6).

Resim 78-79-80:Hakan Gürsoytrak, “KonduI. KonduII, KonduIII”, 1999, 00,01



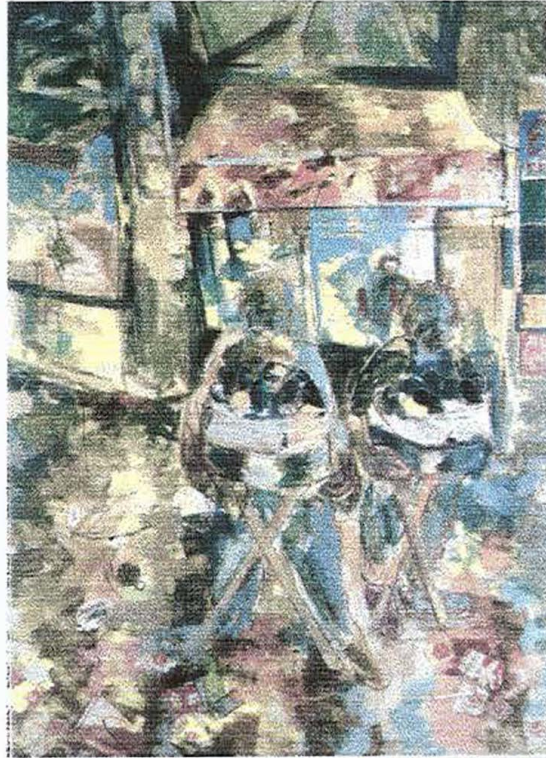
(Katalog, “Hır”, 2001, s.8-9)



Çağdaş Türk resim sanatında sanatçıların sosyo-politik yaşam içindeki izlenimlerini zaman zaman grup etkinlikleri ile aktardıkları görülmektedir. Hafriyat Grubu için de 1990 sonrası kentin kaosunu anlatıyor diyebiliriz. "Sözcük tanımını "Yeni Yaşam Alanları Açmak" ya da "Kazmak" anlamına gelen Hafriyat kelimesi günümüz sosyal gerçekçiliğinin ta kendisidir" (Karavit, 1997, s.1).

Mustafa Pancar, Antonio Cosentino, Murat Akagündüz, Hakan Gürsoytrak'tan oluşan Hafriyat Grubu, içinde yaşadıkları "kenti" ve mekanlarını gezinerek, kendi imgeleri ile yansıtırlar. Mustafa Pancar'ın 1997 yılında yaptığı "Nusaybinli Dolmacılar" isimli çalışması yaşamlarını bir şeyler satarak kazanan, çocuk satıcıları konu alan, içinde birçok anlamı barındıran etkileyici bir resimdir. Genellikle kentin kirlenmesini anlatan Pancar ve arkadaşları sokak aralarını, denizleri konu aldıkları çalışmalarında zaman zamanda kent yaşamı içerisindeki insan görüntülerine yer verirler. 1996'dan bu yana sergiler açarak günümüz toplumsal hayatına eleştirel bir göndermede bulunan grup sanatçıları, çalışmalarını bireysel ve grup etkinlikleri ile sürdürmektedirler.

Resim 81: Mustafa Pancar "Nusaybinli Dolmacılar", Tuv/yağ, 1997



İçinde bulunduğu toplumun sosyo politik gerçeklerine kara mizahla yaklaşarak atıflarda bulunan diğer bir sanatçıda Serdar Şencan (1960)'dır. Ekonomik gidişattan duymuş olduğu rahatsızlığı öze uygun biçimler yaratarak yürütmeye çalışır. Kasım Koçak gibi hiciv ve biçim bozmaları onun resimlerinin vazgeçilmez öğeleridir. Hayvan yüzlü ve insan bedenli figürleri ile sistemi sorguladığını söyleyebiliriz.

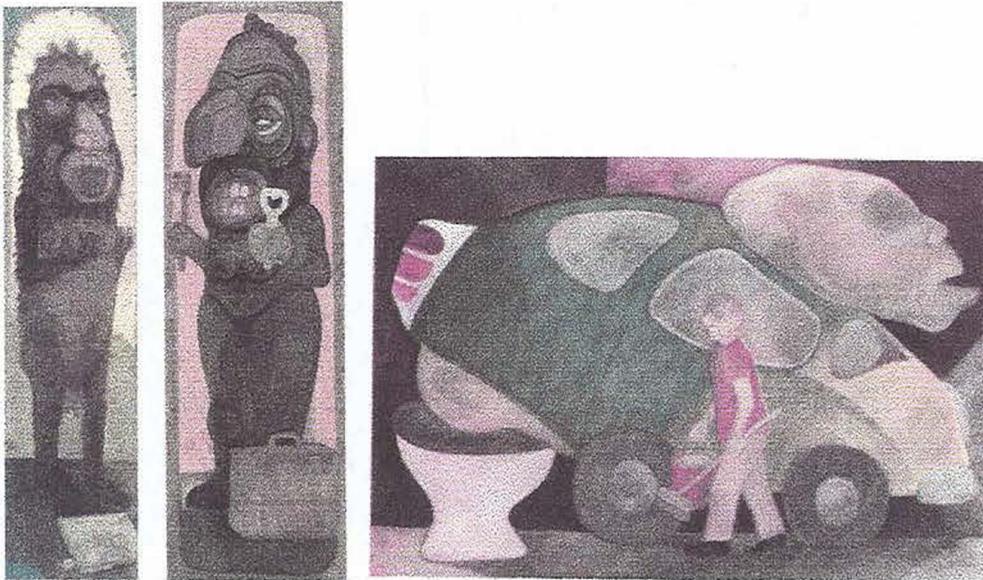
"Çalışmalarında kadının bir meta olarak sunulmasını hırs ihtiras, şiddet açgözlülük, ezenler-ezilenler, seçenler-seçilenler, kandıranlar-kandırılanlar, güçlüler-güçsüzler gibi kavramların toplumda oluşturduğu kutuplaşmaları sorgular. Hiciv ve mizah öğeleri ile bol figürlü kompozisyonlar kurarak yozlaşmayı deşifre eder. Bu nesneler, mutasyona uğrayarak bazen bir "çevre canavarı" bazen de başka yaratıklar olarak tasvir edilirler" (Kalaycı, 1999b, s.1)

Şencan, çalışmalarında konuyu daha iyi anlatabilmek amacıyla renk zıtlıkları ve canlı renkler kullanmaktadır. Böylece plastik anlamda resim dilini güçlendirirken, seyirciye olayları sorgulama imkanı sunmaktadır. Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik krizi "Ekonomiden Sorumlu Devlet Bakanı" (2001) isimli resmi ile, tüketim toplumunu "Tüketim Tanrısı" (2001) isimli resmi ile alaya alarak yorumlamaktadır. Markalı yiyecek ve içeceklerin farkında olmadan toplumun içine girmesini, hazır tüketimin yaşama hakim olmasından duyduğu rahatsızlığı ise "İşgal Kuvvetleri Beklemede" isimli çalışması ile yansıtmıştır.

Resim 82: Serdar Şencan "Ekonomiden Sorumlu Devlet bakanı", Tuv/Yağ, 2001

Resim 83: Serdar Şencan "Tüketim Tanrısı"

Resim 84:"Çevre Kirliliği", 2001



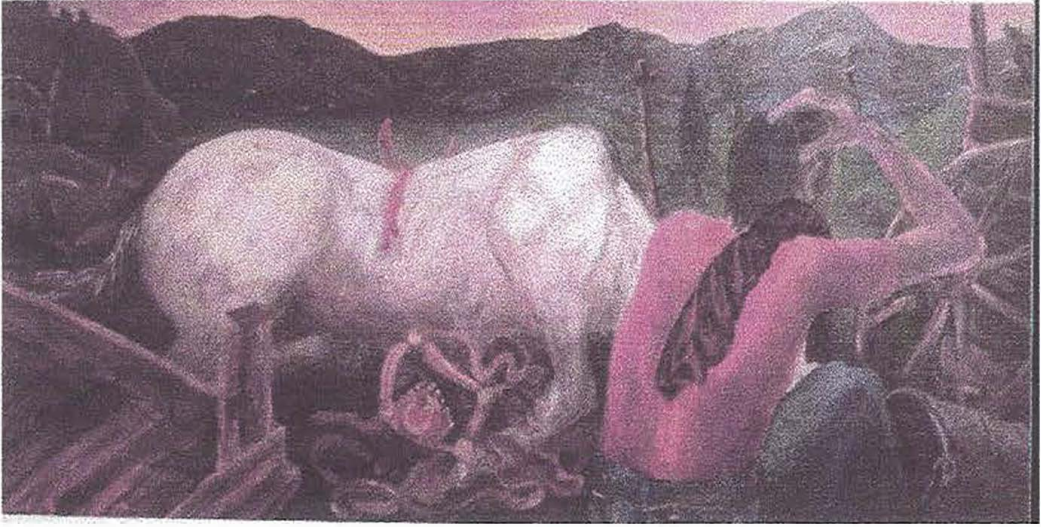
Yüksel, 2001b

Serdar Şencan toplumdaki gerçekleri, 1970'lerin sosyo-politik ortamına ironi ve alaycılıkla yaklaşan Cihat Burak gibi büyük bir cesaretle resimlemektedir. Serdar Şencan'ın çalışmalarına bakıldığında, kapalı bir resim dilinin ötesine çıktığı görülmektedir. Genellikle toplumdaki teknolojik gelişmelerle oluşan sorunlara yönelik yapıtlar ürettiği gözlenir. Bu da sanatçının resimleri ile yaşadığı toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik değişikliklere tanıklığının bir göstergesi olmuştur.

Güncel olayları alegori ve simgesel ifadesi ile güçlü bir anlatım dili kullanarak anlatan diğer bir sanatçı da Yavuz Tanyeli (1950)'dir. Gerçek ve gerçeküstü kavramlarını bir arada kullanarak şekillendirdiği yapıtlarında toplumsal gerçekleri ve sisteme karşı eleştiriyi anlatmaktadır. "Resimlerinde akılcı ve bilinçli kurgulamalar yapan Tanyeli, birbirine yabancı figür ve nesneleri bir araya getirerek bilmeceler oluşturmakta, sembollerle sistemin bozulduğunu kara mizah anlayışı ile aktarmaktadır" (Ersoy, 1998, s.144). Anlatılanlarla örtüşecek anlatım olanaklarını birçok plastik öğeleri bir arada kullanarak yakalayan nadir sanatçılardandır.

Tanyeli'nin 1997 yılında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde açmış olduğu sergi, dinin insanları iç çatışmalara sürüklemesini, insanlığın hurafelerle kandırılıp körü körüne inanan bireyler haline getirtilmesini, Türk toplumunun dini inançlarının sömürüsünü anlatan ilginç bir sergidir. Tanyeli, cin ve şeytan simgeleri ile bir yandan kıyamet gününü resimlerken diğer taraftan, Serdar Şencan'ın resimlerindeki gibi dini kullanarak iktidara gelmeye çalışan siyasilere gönderme yapmaktadır. Bu tür resimleri ile, din adına yapılan yanlışlıkları halka göstermeye çalışan Tanyeli, 1999'daki "Olmamak" isimli resimleri ile de yaşarken öbür dünyayı düşünen insanların trajik hikayelerini yansıtmaya çalışmıştır.

Resim 87: Yavuz Tanyeli, “Sabaha Karşı”, Tuv/Yağ, 1999



Kalaycı, 1999c, s.2

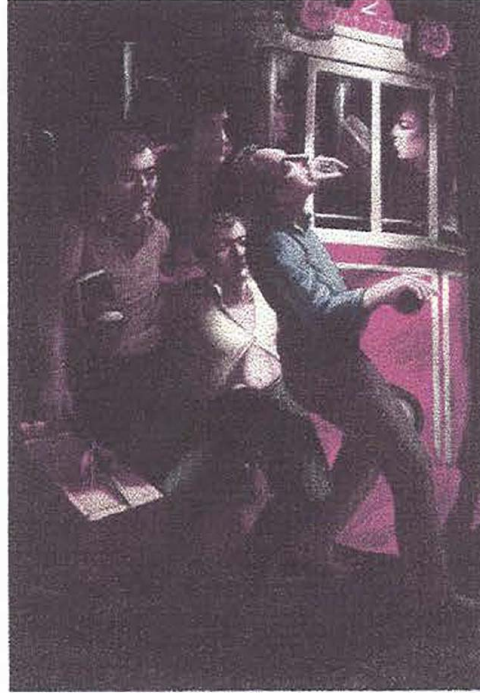
Tanyeli sabaha karşı (1999) isimli çalışması ile, 12 Ağustos güneş tutulmasının sonrasında olan 17 Ağustos depreminin ertesi gününü anlatır. Deprem insanoğlunun doğa karşısında aciz olduğu bir trajedidir. 17 Ağustos 1999 depreminin acısını içinde duyan Tanyeli, resminde de görüldüğü gibi bir deprem sabahını anlatmaktadır. Resmin önünde elini başına koymuş bir figür ve yanı başında bir at durmaktadır. Yıkılan evinin üzerinde, şaşkınlık içinde karşıdaki köye ve yıkıntılara bakan figür, yazgısına boyun eğmiş bir şekilde oturmaktadır. “Uzaktaki caminin alemleri, fırlamış, uçmuş, atın sırtına saplanmış, arkaya düşmüş kanlı ucu, atın sırtının üzerinden görünüyor, diğer ucu ise sipsivri, tehditkar” (Kalaycı, 1999c, s.1). At olduğu yere uzanmış, kanayan sırtı ile yaşanan acıyı simgelemektedir. Kırmızı gökyüzü yavaş yavaş açılarak yeni bir günü aydınlatmaktadır. Depremin insanlara yaşattığı acıları tek bir figürle anlatan Tanyeli, birçok insanın öldüğü 17 Ağustos depremini belgelemektedir.

İnsanın yaşamının önemini, birbirini yok etmeye çalışmasını içselleştirerek anlatan diğer bir sanatçı da Neşe Erdok atölyesinden yetişmiş olan Sezai Özdemir (1953)'dir.

Resimlerinde mutsuzluk, karamsarlık gibi insani temaları yansıtmakla birlikte insanın yaşamının önemini de vurgulamaktadır. Figürü çok iyi bir anlatım ögesi olarak kullanmadaki ustalığı ile ironi, alay, boş inanç, önyargı, tuhaflık gibi kavramların oluşturduğu zıtlıklarla resme yeni anlamlar yüklemektedir (Ersoy, 1998, s.94).

Sezai Özdemir'in toplumsal bir gerçek olan, sokak yaşantısını resimlediği "İstiklal Caddesi'nde Tinerciler" (1994) isimli çalışması, ifade gücü açısından ilgi çekicidir. Yaşam ile ölümü birbirine çok yakın yaşayan bu insanlar, hayatta kaybedecek hiçbir şeyleri kalmamış, yalnız, çaresiz, ilgiye muhtaç insanlardır. Yaşadıkları trajik gerçeği eleştirel bir ifade ile anlatan Özdemir, yaşamın olumsuzluğuna, insanları bu duruma getirenlere göndermeler yapar. Figürlerin hareketlerine baktığımızda, uyuşturucu olarak gerçeklerden kaçan tedirgin, umutsuz insanlarla karşılaşırız. İnsanın ruh halini yansıttığı çalışmaları ve kullandığı kırmızı renk tonları ile de yaşanan dramı anlatmaktadır.

Resim 88: Sezai Özdemir, "İstiklal Caddesi'nden Tinerciler", Tuv/Yağ, 1994



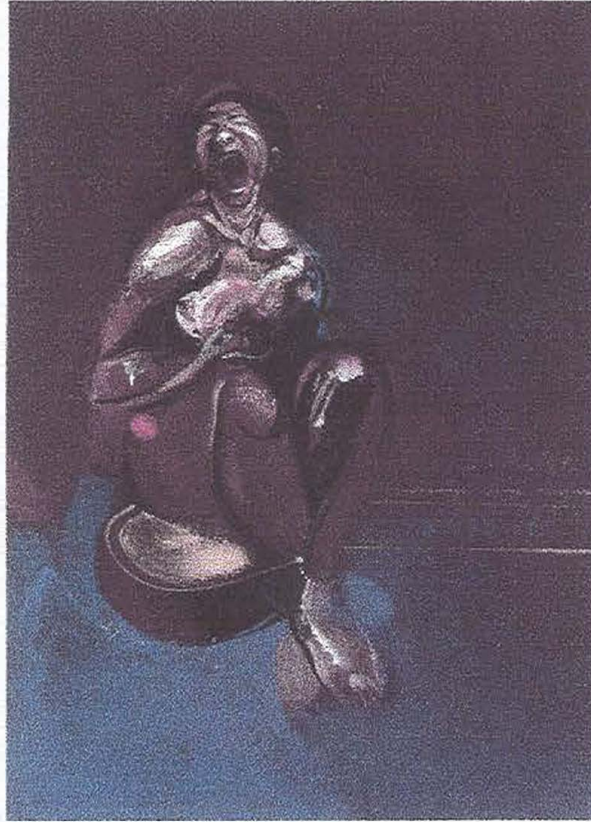
Ergüven, 1997, s.92

Dışavurumcu anlatımını figüratif resimleriyle yansıtan Özdemir, insanın birey olarak bulunduğu durumu, eleştirel bir tavırla anlatır. Bir sanatçı duyarlılığı ile yapmış olduğu resimlerinde konunun içine zaman zaman kendisini de alarak anlatır. Kendi yaşamından sahnelerinde yer aldığı çalışmalarında simgesel öğelere ve rengin psikolojik etkilerine büyük önem verir. Değişen dünya düzeni üzerindeki insanın psikolojisine ve

yalnızlaşmasına, sonucunda oluşan hastalıklara, umutsuzluklara, intihara hemen her resminde rastlamak mümkündür.

Yaşamın içinden, öykücü anlatımı ile fotoğraftan yola çıkarak çeşitli kavramları imleyen sanatçı Alp Tamer Ulukılıç (1957), 1976 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Devrim Erbil atölyesinden mezun olmuştur. Bireysel yaşantısı ile toplum içindeki sosyal yaşantısının çelişkilerini anlatmaya çalıştığı resimlerinde anıları ve yaşam deneyimlerinin yanında toplumsal sorunlara eleştirel göndermeler yapmaktadır. Toplumdaki değişimleri görünen gerçeklerden farklı bir mekan anlayışı ve renk etkisi ile güçlendirmektedir. İnsanın yaşamdan ve kendinden kaçmasını, ölüme karşı güçsüzlüğü, kendine ve çevresine yabancılaşmasını psikolojik bir yaklaşımla işlemektedir. Figürlerdeki deformasyonları ise, insanın psikolojik olarak parçalanmışlığını yansıtmaya çalışmaktadır diyebiliriz (Ergüven, 1996b, s.102).

Resim 89: Alp Tamer Ulukılıç, “Çığlık”, Tuv/Akrilik, 1996



Ergüven, 1996b, s. 212

Alp Tamer Ulukılıç'ın 1999 yılında yapmış olduğu fantastik bir mekan içerisinde kendi yaşam kesitleriyle biçimlendirdiği "Karpuz Soğutma Makinesi", "Çılgılık" gibi çalışmaları insanın içinden çıkamadığı psikolojik anlarını anlatan özgün çalışmalarındandır. Canlı renkler ve renk zıtlıklarının yanı sıra figürü en ince ayrıntısına kadar olayın içine alması ile resimdeki fotoğraflık etkiyi daha çok güçlendirmektedir.

"Yaşamdaki dondurulmuş kalıcı anları resimleyen Ulukılıç, resmine bir fotoğrafçı titizliğinde yaklaşmaktadır. Öyküleri doğal, tarihsel, toplumsal ve bireysel iklimle nakışlanmış, derinlikli bir yüzeyde geçer. Her şey yeryüzü ve gökyüzünü birleştiren ufuk çizgisi içindedir. İnsan temel ögedir. Yaşamın içindeki insanın hayatını, duygularını fotoğraftan yola çıkarak, dondurulmuş anları ölümsüz kılarak sergilemektedir" (Giray, 2000, s.4.).

Ulukılıç'ın resimlerindeki derinlik ile kontrast ve canlı renk kullanımı, figürlerin mekan içindeki durumlarını birleştirmesindeki ustalık, tüm çalışmalarını etkili kılmasını sağlamaktadır. Gerçekçiliği her ne kadar kendi yaşamının fotoğraflanmış görüntülerinden yola çıkarak anlatsa da fantastik mekanları kullanarak konularını zenginleştirmektedir.

Resimlerindeki figürleri ile insanın psikolojisinin yansımaları betimleyen İrfan Önürmen ise, günümüz Türk resim sanatına toplumsal-eleştirel gerçekçi resimleri ile katkıda bulunan bir sanatçıdır. İnsan yüzleri ve hareketleriyle yaşamın içindeki "an"ları resimler. Kent kültürü içinde varolan bireyin kimliksizleşmesini yüzlerini çizmeyerek anlatmaya çalışır. "Yüzleri olmayan kahramanlar, sadece kendilerini değil, aynı zamanda bağlı bulundukları sınıfın tektipleştirilmiş halini de imliyor. Onun sanatı, kültüre ait fikirlerin sosyolojisini inceleme arzusu taşıyor" (Çalikoğlu, 2002, s.61.). Genellikle kolaj tekniğini kullanır. Berat Günçikan ile yapmış olduğu bir söyleşide Önürmen, "...kolajı hem anlamı güçlendirmek, hem de gerçekliğe daha çok vurgu yapmak, resmin yüzeyindeki gerilimi artırmak için kullanıyorum; gözlük kenarı, toka, fermuar gibi tuvale birtakım elemanlar yapııştırıyorum...." (Günçikan, 2002, s.9) der.

Önürmen, ikili ilişkiler, renkli dergilerdeki sahte mutluluk pozları, omuzlarda taşınan bir pehlivandan duyulan gurur, linç girişimleri, gece bar çıkışları, gecekondu semtlerinin çorak mimarisini üzerindeki kıyafetle özdeşleştiren yalnızlar ve tüm sosyo-ekonomik gelişime rağmen kendi zaman diliminde yaşayan kahramanlar onun eleştirel üslubunun başlıca malzemeleridir. Önürmen, ilişkilerin bozulması ve kirlenmesi ile yaşamı ayıklayarak sergiliyor diyebiliriz (Çalikoğlu, 2002, s.61.).

görüntülerle “Sistem insanı kendi küçük dünyasına itiyor ve giderek tek tip yaşam tarzına sıkıştırıyor ve bütün dünyayı kapsıyor, birey aynlaşıyor. Bu aynılaşmadan bizler de kendimizi kurtaramıyoruz” (Günçikan, 2002, s.8) der. Bu düşünceyle yola çıkan Önürmen, “Protesto” isimli çalışmasıyla, yaşamdan tüm ümidini kesmiş, parçalanmış bireyin kendini çekinmeden yakma anının dondurulmuş görüntüsüne işaret etmektedir. İnsanın gözünü kırpmadan kendi kendisine acı çektirmesi ve yakması bununla birlikte bu “an”ın görüntülenip fotoğrafının çekilebilmesi toplumsal bir gerçektir diyebiliriz. Sosyolojik anlamda insanlara gönderme yapan Önürmen, protesto yapan bireyin etrafındaki figürlerin tepkisizliğine de dikkat çekmektedir.

Resim 91:İrfan Önürmen “Protesto”, Tuv/yağ, 2001



Çalikoğlu, 2001c,s.45

Resimlerinin birinci ögesi figür olan Önürmen'in, gündelik yaşam içindeki sıradanlıklar, alışkanlıklar, tedirginlikler, suskunluklar, sevinç, kararsızlıklar ve daha birçok insansı trajik hikayeler ana malzemeleridir. Teknolojinin yaşamı kolaylaştırıp, özgürlüğü arttırması düşünülürken Önürmen, tam aksini savunmaktadır.

Çağdaş yaşam içindeki insanın korkularını, düşlerini, kimliksizleşmiş yüzlerini kendi ile hesaplaşma yaparak psikolojik bir resim diliyle anlatan diğer bir sanatçı da Selahattin Yıldırım (1960)'dır. Sanatçının amacı toplumsal yaşamdaki gerçeklerle hesaplaşmaktır. Figüratif bir düzenlemeyle oluşturduğu resimlerinde, dış dünyanın bölünmüşlüğü insan yaşamı ile birleştiren Yıldırım, düşüncelerini tuvale kolajlı bir

görüntüyle aktarmaktadır. 1997 yılında yapmış olduğu yüzler ya da yüzü sargılı görünmeyen insanlar, kimliksiz bir topluma yapılan göndermedir diyebiliriz.

“Tuvalin neredeyse tüm yüzeyini kaplayan bu yüz­süzler, her toplumsal dönüşümde olduğu gibi rollerini oynarlar ama kim olduklarını göstermekten sakınırlar. Sorgudan önceki dönemdir bu; yalnızca geçirdikleri kaza sonucu yapılan tıbbi müdahalenin izleri görünür. Torsları resmedilmeye çalışılan bu sanıklar, belki de en görünmek istemedikleri anda izleyici karşısına çıkarlar; kaza’da olduğu gibi....”. (Kantürk, 2001, s.16).

Resim 92: Selahattin Yıldırım “İntihar”ın İzinde”, Tuv/Yağ, 2001



Çalıköğlu, 2001b, s.50

Yıldırım, lekesel ve rengin etkili kullanımı ile yapmış olduğu kompozisyonlarında silinmiş gözlerle çağına tanıklık etmektedir. Aynı zamanda yaşamın devamlılığı ve ölüm konusunda da ipuçları verir diyebiliriz. Biçime önem vermesindeki anlatımıyla öne çıkan Selahattin Yıldırım, dış gerçekleri içsellikle birleştiren konularıyla figüratif resim sanatına etkileri olmaktadır.

Yeni Dışavurumcu Eğilimi içerisinde lekesel, renk ve figür soyutlamaları ile çalışmalarını günümüzde de sürdüren diğer bir sanatçı Şenol Yoroğlu (1950)’dur Neşet Günel atölyesinden mezun olan Yoroğlu, aynı zamanda hicivsel ve eleştirel bir yaklaşım ile Selahattin Yıldırım gibi insanın içsel yaşamından yansımaları sergiler. Figürler hareketleri ve ışık vurguları ile ruhsal yaşamlarının yoğunluğunu anlatmaya çalışırlar.

Anlık izlenimlerin ve davranışların insan üzerindeki psikolojik baskısını yansıtmaya çalışır.

İlk çalışmalarında aile ve kapalı toplumdaki kadın-erkek ilişkilerini, kadının toplumdaki yerini, cinselliği yansıtan olayları anlatırken "Kadın", "Güç ve Para", "Politik ve Kutsal Güce Sahip Kimlikler", "Uzlaşma" ve "Dedikodu" isimli resimleri ile ise toplumsal gerçekleri gözler önüne sererek atıfta bulunmaktadır. 1980'den sonra ise toplumsal eleştirel resim anlayışını daha çok geliştiren Yoroğlu, simgesel figür ve biçimlerle anlamı daha güçlü kılmaktadır. Baskıcı toplum yapısını ve çarpıklıkları eleştiren resimlerinde sosyo-politik yansımalar yapmaktadır.

1989 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Neşe Erdok atölyesinden mezun olan Mehmet Güreli (1959), güçlü deseni ile figüratif resmi benimseyen sanatçılardandır. "Konularını sıradan insanın günlük yaşamından alan Güreli, yaşamda yalnız kalan insanları, büyük şehirlerin giderek büyüyen sorunlarını, herkesin kendi derdine düştüğü iletişimsizlik ortamını anlatmaktadır" (Rona, 2001, s.5.). Resimlerinde genellikle otobüs durağında bekleyenler, karşıdan karşıya geçenler, horoz dövüşçüler gibi konulara yer verir. Bununla birlikte güncel hayatın hızlı akışı içindeki yaşıntıyı renk ve kompozisyondaki devinimle anlatılır.

Resim 93: Mehmet Güreli, “Durak”, Tuv/Yağ, 2000



Mehmet Güreli'nin "Hayat Yorgunu" (2000) isimli resim çalışması yaşamda yalnız kalmış bireyin konumunu anlatır. Bu yorgunluk ile, günümüz Türkiye'sinde yaşam mücadelesi sonucu boğulan insanın yaşamına göndermeler yapar. Anlatılan konu, insanların çoğunun kabullenmekte zorlandıkları yalnız ve hüznü bir dünyanın yansımasıdır. Kentin içinde fakat kendisinin dışında yaşayan figürleri ile acı, keder yalnızlık, kalabalık insan ve nesne topluluğu içerisindeki yoğun iletişimsizlik; canlı varlık olarak çoğu kere kedi-köpekle kurulan iletişimi kendine özgü tekniği ve boya sürüşü ile anlatır. Kentli insanın yaşam savaşının çeşitli görünümünü anlatan birçok ressam gibi anlatmak istediği toplumsal gerçekleri figüratif bir anlatımla aktarır (Rona, 2001, s.5).

Resim 94: "Hayat Yorgunu", Tuv/Yağ, 2000



Rona, 2001, s. 30-31

Yağlıboya tekniği ile yapmış olduğu kendine özgü kalın boya katmanları Güreli'nin plastik öğeleri kullanışındaki ustalığı göstermektedir. Günlük yaşam içindeki bireyin iç dünyasının psikolojik yansımalarını aktarırken kendi resmine yabancılaşmamış içtenliği onun özgün tavrını gösterir. Öyle ki tuvalindeki her dokunuş ondan bir parçadır. Gerek "Hayat Yorgunu" gerekse diğer resimleri ile günümüz insanının teknoloji karşısındaki bıkkınlığını, insanlardan kaçışını, kendi ile baş başa kalmasını anlatmaktadır.

Günümüzde teknolojik gelişme ile gelecek korkusuna düşen insanlar, dünyadaki olup bitenleri kaygıyla izlemeye başlamışlardır. Kent yaşamı içindeki problemlerden sıkılan birey, ulaşım, çevre kirliliği, ekonomik yetersizlik, terör, baskı ve bunalım sonucunda oluşan stres ile karşı karşıya gelmiştir. Karşılıklı iletişim yetersizliği ve ruhsal çöküntüler nedeniyle yalnızlaşan birey, aynı zamanda çağına ve yaşadığı topluma da yabancılaşmaya başlamıştır. Ekonomik sermayelerini Uluslararası bir baskı aracı olarak kullanan egemen devletler, “Küreselleşme” adı altındaki politikalarıyla insanları tek tip kültür altında toplama çabaları içine girmişlerdir. Üretimleri engellenen insanlar, varolanı, hazır yapılmış kabul ederek, rahatlık tuzağı içerisine ister istemez düşmüşler ve tüketim kültürü içinde yerlerini almışlardır. Küreselleşme politikası sonucunda özgürlükleri kısıtlanan bireyler, insan haklarını savunarak bireysel hak ve özgürlüklerinin ellerinden alınmasına karşı çıkmışlardır. Sosyal, ekonomik, kültürel ve politik parçalanmalarına yabancı kalamayan sanatçılar ise, içsel duygularını dışavurmaya ve olanları sorgulamaya başlamışlardır. Türkiye'nin gündeminde yer alan olayları kendi bakış açılarıyla farklı teknik ve anlatımlarıyla, konu çeşitliliği içerisinde yansıtan sanatçılar, figüratif resim sanatına ve toplumsal gerçekçi resmin gelişmesine katkılarda bulunmuşlardır. Zamanın aynası niteliğindeki bu işlerin her biri, toplumun yaşadığı olayları tek tek gözler önüne sermekte ve sanat yoluyla insanlara yol göstermektedir.

SONUÇ

Türkiye’de resim sanatının gelişmesine koşut olarak toplumsal sorunlar oldukça etkili ve belirgin olmuştur. Sanatçılar toplum sorunlarını, batıdan gördükleri anlatım biçimlerini yeni sentezlerle birleştirerek, bireysel anlatımlarla günümüze kadar getirmişlerdir. Sanatçıların toplumsal gerçeklere yönelmelerinde, Yirminci yüzyıl içinde yaşanmış olan Birinci ve İkinci Dünya Savaşları’nın etkileri oldukça büyüktür. Savaşlar sonucunda oluşan insanın acıları, psikolojik durumları sanatçıları etkilemiştir. Sanat yoluyla yaşananlar gösterilmeye, çözüm yolları aranmaya çalışılmıştır. Bunun sonucunda çeşitli sanatsal eğilimler ve biçimsel arayışlar ortaya çıkmıştır. Sanatçıların anlamın vurgusunu artıran biçimsel özelliklere yani biçim-içerik uyumuna dikkat etmişlerdir. Sağlam bir yapıyla kurdukları resimlerinde yaşananları tüm gerçekliği ile yansıtmaya çalışmışlardır.

Türkiye’de, Cumhuriyetle birlikte devletin desteğini gören resim sanatı güçlenen halkçılık ve köye yönelişle gelişerek, mesajı ön plana çıkaran konu genellemeleri ve bireysel tavırlarla ortaya çıkmıştır. 1960’larda ortaya çıkan yeni figürasyon eğilimi içerisine giren sanatçılar, yeni figür denemeleri ve estetik biçimler yaratmaya başlamışlardır. Figürde başlayan yeni arayışlar, toplumun sorunlarını dile getirmekte daha etkili olmuştur. Yaşanan sosyo-politik olayların yansıtıldığı sergilerle resim sanatındaki gelişim gözler önüne serilmiştir. Bununla birlikte 70’lerde başlayan galericilik anlayışı ile resmin sanat yapıtı olarak alıcı bulması sanata verilen önemi artırdığı gibi plastik sanatların gelişmesine de hız kazandırmıştır.

Sanatçılar, 70’lere damgasını vuran insan hakları ve özgürlük arayışları ile gelişen öğrenci olaylarını resimlerken toplumsal karmaşayı da sergilemişlerdir. Sanayileşme ile birlikte kent yaşamındaki değişimle başlayan olumsuzluklar, 80’lerde yeni dışavurumculuk adı altında bir eğilimin oluşmasını sağlamıştır. Bu dönemde eleştiri ve kara mizaha yönelen sanatçılar, ulusal sorunları öngören figüratif arayışlarını zaman zaman kitle iletişim araçlarının olanaklarını kullanarak yansıtmışlardır. Toplumsal sorunlara kent kültürü ve kent gerçeği içerisinde cevap arayan sanatçılar, konu çeşitliliği içerisinde ayrıntılara da değinmişlerdir.

80 ve sonrasında sanat yapının malzemesi değişmeye ve sanat kavrayışı farklı bir boyuta gelmeye başlamıştır. Öznel yaratıcılık ve mekansal düzenlemelerle anlatım zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Gelişen teknoloji ile birlikte ulusal kültür ortadan kaldırılıp tüketim kültürünün egemen olduğu tek kültürlülük dünyayı ve insanın yaşamını sararken insanlar, yaşamdan kaçmaya, çağına yabancılaşmaya ve kendine dönmeye başlamıştır. Sanatçılar ise bireyin içindeki çıkmazları, psikolojik durumları kendi içlerinde duyumsayarak tepkilerini dışavurmaya ve yansıtmaya başlamışlardır. Tüm olumsuzluklar, acı çeken insanlar çarpıtma ve bozma şeklinde dile getirilirken parçalanmalara neden olan insanlar ya da iktidardakiler yarı hayvan yarı insan şeklinde sembolleştirilmişlerdir. Teknik olarak ise yoğun boya katmanları, kolaj, asemblaj tekniği, kazıma ve spatül darbeleri, çeşitli mekan düzenlemeleri kullanmışlardır. Tüketim kültürüyle metalaştırılan, makine haline getirilen insan, bunaltı, bıkkınlık, boş vermişlik, çağına yabancılaşma ve yalnızlık gibi duyguları içinde barındırmaya ve gittikçe kişiliksizleşmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra toplumsal bir yaşam anlayışından bireyselliğe yönelen insan, ekonomik yetersizlik, çevre kirliliği, sömürü gibi politik etkilerle köşeye sıkıştırılmıştır. Küreselleşme, tek kültürlülük amacı altında yapılan baskılar, özgürlüğü kısıtlanan bireyin içine dönmesine ve içsel dürtülerini dışavurmasını sağlamıştır.

90'lı yıllardan günümüze Türkiye'deki sosyo-ekonomik yapıyla birlikte gelen değişime paralel olarak resim sanatında da hızlı bir değişimin yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu değişimde, giderek artan iletişim olanaklarının ve sanatçıların yurtdışı deneyimlerinin büyük katkıları vardır. Kitle iletişim araçları zaman zaman toplumdaki bireyin kendi içine hapsolmasını sağlarken getirdiği imkanlarla resim sanatında bireyin psikolojik sarsıntılarını dışavurmasını sağlamaktadır. Günümüzde resim sanatına baktığımızda, evrensel değerlerin daha etkili olduğunu söyleyebiliriz. Türk sanatçıları da küreselleşen dünya düzeni içerisinde çağdaş yapıtlar ortaya koyarken aynı zamanda toplumun sorunlarını da ifade edebilen yapıtlarla topluma ulaşmaya çalışmaktadırlar.

Sanatçılar insanlar arası iletişimin sağlanması için yeni, anlatımcı yapıtlarıyla ve sanat yoluyla toplumu bütünleştirmeye çalışmışlardır. Böylece toplum yapısındaki değişim evreleri sanatçıların yapıtlarına yansımış, resim sanatının gündemini belirlemiştir. Yapılan tüm resim çalışmalarının, etkinliklerin gelecekte toplumsal bilincin gelişmesine ve Türk resim sanatının ilerlemesine katkıda bulunulabileceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

AKYILDIZ, Mevlüt. "Very İmportant Paralılar", **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 13, 1994.

ALTUĞ, Evrim. "Neşet Günel ile Son Söyleşi", **Milliyet Sanat**, Sayı: 526, Ocak 2003.

ALTUNYA, Niyazi. **Köy Enstitüsü Sisteminin Düşünsel Temelleri**, Ankara: Özkan Matbaacılık, 2000.

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

AYATAÇ, Mustafa. **Meksika Rönesansı**, İstanbul: Troya Yayınları, 6. Sanat Kitapları Dizisi, 1993.

BARAZ, Yahşi. "Armory Show", **Genç Sanat**, Sayı:51, Kasım, 1998.

BAYKAM, Bedri. **I'm Nothing but I'm Everything**, İstanbul: Boyut Sanat Kitapları, 1999.

BERKSOY, Funda. **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: bakışlar Matbaacılık, 1998.

BOZKURT, Nejat. "Sanatlar Toplumlari Dönüştürebilir mi?", **Felsefelogos (Sanat ve Estetik)**, Sayı:4, 1998.

ÇAKIR, İlhan Ayşe. "Türk Resim Sanatında Çocuk", **Anadolu Sanat**, Sayı:12, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, Şubat, 2002.

ÇALIKOĞLU, Levent. **Katalog: İrfan Önürmen**, İstanbul: Mert Matbaacılık, Nisan 1999.

ÇALIKOĞLU, Levent. "İki Ressam", **Milliyet Sanat**, Sayı: 481, Haziran, 2000.

ÇALIKOĞLU, Levent. "Nuri İyem'in Kadınları", **Milliyet Sanat**, Sayı: 512, Kasım, 2001a.

ÇALIKOĞLU, Levent. "Mehmet Güteryüz", İstanbul: Artist Yayınevi, 2001b

ÇALIKOĞLU, Levent. "Küçük Ölümler Üstüne", **Katalog: Ölüm=Ölüm**, İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları, 2001c.

ÇALIKOĞLU, Levent. "Kültürün Daraldığı Anlar", **Milliyet Sanat**, Sayı: 517, Nisan, 2002.

ÇALIKOĞLU, Levent. "İmgeyle Çoğalmak" **Milliyet Sanat**, Sayı: 515, Şubat, 2002a.

ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim-KANTÜRK, Turgay. **75. Yıla Armağan Türk Plastik Sanatları**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998.

DAL , Esin. "Otto Dix Londra'da", **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 4, May/Ağus 1992.

DIETMAR, Elge. **Expressionismus**, Germany: Taschen Yayınları, 1994.

ERGÜVEN Mehmet **Yoruma Doğru**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

ERGÜVEN Mehmet. **Sırdış Görüntüler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

ERGÜVEN Mehmet **Neşet Günal**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1996a.

ERGÜVEN Mehmet **Alp Tamer Ulukılıç**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1996b

ERGÜVEN Mehmet **Sezai Özdemir**, İstanbul Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1997.

EROĞLU, Özkan. "Neşe Erdok ile Bir Buluşma", **Türkiye'de Sanat**. Sayı: 19, May/Ağ, 1995.

ERSOY Ayla, **Günümüz Türk Resim Sanatı (50'den 200'e)** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998.

ERZEN, Jale Nejdret. "Yeni Dışavurumculuk", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 3, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.

ERZEN, Jale Nejdret. **Nedret Sekban**, İstanbul: Evin sanat Galerisi Yayınları, 2001.

_____**Katalog: Nedret Sekban (Fındıklı Parkı)**, İstanbul: Evin Sanat Galerisi Yayınları, 2002.

EYÜBOĞLU, Sebahattin. **Köy Enstitüleri Üzerine**, İstanbul: Cumhuriyet Yayınları, 1999.

FİSCHER, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**, (çev: Cevat Çapan), 8. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi, 1995.

_____**from sunsire Highway to sunset Boulevard an American Kaleidoscope**, An Art Book&Engagement Book for 1993, from the Metropoliten Museum of Art.

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

GİRAY, Kıymet. **Nuri İyem**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.

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

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

GUDİOL, Jose. **Goya**, Spain: Ediciones Paligrafa. S.A, 1986.

GÜLTEKİN, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**, Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri, 1992.

GÜNÇIKAN, Berat. “Ressamın Gettoları”, **Cumhuriyet Gazetesi Pazar “Dergi” Eki**, 7 Nisan 2002.

GÜREL, Haşim Nur. “Cihat Burak ve 19 Mayıs 1960”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 14, May/Ağs, 1994.

HAYDAROĞLU, Mine. **Sanat Kitabı**, İstanbul: Yem Yayınları, 1996.

İSKENDER, Kemal. “Aydın Ayan ve Resimde Toplumsal İçerik Sorunu”, **Sanat Çevresi**, Sayı:66, 1984.

İSKENDER, Kemal. “Türk Resminin Dünyü Bugünü ve Geleceği”, **Gergedan**, Sayı:19, 1988.

İYEM, Evin. **Dünden Yarına Nuri İyem**, İstanbul: Evin Sanat Galerisi Yayınları, 2002.

KALAYCI, Lütfiye. “Türk Resminden Hicivsel Örnekler”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı:39, May/Ağs, 1999a.

KALAYCI, Lütfiye. __**Katalog**: “Serdar Şencan’dan Hicivsel Referanslar”, İstanbul: Teşvikiye Sanat Galcrisi, 1999b.

KALAYCI, Lütfiye. __**Katalog**: Yavuz Tanyeli (Olmamak), İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi, 1999c.

KANTÜRK, Turgay, **Selahattin Yıldırım**, İstanbul: Bilim sanat Galerisi Yayınları, 2001.

KARAVİT, Caner. __**Katalog**: Hafriyat Grup Sergisi, Taksim Atatürk Kültür Merkezi, 1997.

KARCHER, Eva. **Otto Dix**, İtalya; Taschen Yayınları, 1992.

ORMANCI, Zekai, “İbrahim Örs’de Gerçeğin Biçimlenişi”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 4/30, Ankara: Torunoğlu Ofset, 1985.

ÖZSEZGİN, Kaya. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Cilt: 3,4. Ankara: Tıglat Yayınları, 1982.

ÖZSEZGİN, Kaya. **Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

ÖZDEM, Filiz. “Musalla Taşında Oturur Gibi”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 507, Temmuz, 2001.

ÖZDİN, Nilüfer. “Yeni Nesnelcilik”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı:49, May/Ağs, 2001.

RONA, Zeynep, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 1,2,3, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.

RONA, Zeynep. ____ **Katalog: Dışardaki,” Mehmet Gürelİ”, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi**, 2001.

SCHEPS, Marc. **20th Century Art, Museum Ludwig Cologne**, İtalya: Taschen Yayınları, 1996.

TANSUĞ, Sezer **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, İstanbul: Gelişim Yayınları, 1976.

TANSUĞ, Sezer. **Türk Resminde Yeni Dönem**, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

TANSUĞ, Sezer **Çağdaş Türk Sanatı**, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

TURANİ, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

____ **Türk Dil Kurumu. “Türkçe Sözlük”, Yeni Basım, 2. Cilt**, Ankara: 1988.

UÇKAN, Özgür. **İbrahim Çiftçioğlu (Pentürün Eşkiyası)**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1995.

____ **Tematik Sergiler I**, İstanbul: Elhamra Sanat Galerisi Yayınları, 1999.

____ **The Kirghiz State Museum**, 1985.

____ **The 20th Century Art Book**, British Library, London: Phaidon Press Limited, 1996.

____ **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, “Neşe Erdok İle Görüşme”, Sayı: 2/12, Nisan, Ankara: 1983.

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

YÜKSEL, Nilgün. “Serdar Şencan’ın Resimlerinde İronik Yaklaşımlar”, **Sergi Kataloğu**, İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi, 2001b.

WALTHER, F. Ingo, **Van Gogh**, Germany: Taschen Yayınları, 1997.

WILSON, Sır David M. **The Collections of the British Museum**, London: 1989.

[http://www.ileri2000.org/yağci 11.htm](http://www.ileri2000.org/yağci%2011.htm) (11.03.2003).

[http://www.google.com/ashcan school/William Glackens](http://www.google.com/ashcan%20school/William%20Glackens) (18.07.2002).