

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI RESİM PROGRAMI

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATINDA
TOPLUMSAL İÇERİKLİ FİGÜRATİF RESMİN
İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20152301007 ÖMER İNAN

Danışman:
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Umur Deniz

İSTANBUL- 2019

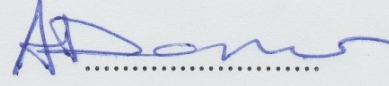
Ömer İNAN tarafından hazırlanan *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Toplumsal İçerikli Figüratif Resmin İncelenmesi* adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 27 / 05 / 2019

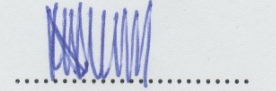
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

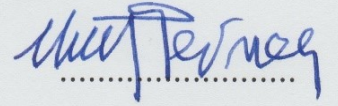
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Umur DENİZ (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Mahmut BOZKURT



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Umut GERMEÇ
(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)



İÇİNDEKİLER

| | |
|--------------------------------------------------------|-----|
| ÖNSÖZ..... | II |
| ÖZET..... | III |
| SUMMARY..... | VI |
| RESİMLER LİSTESİ..... | V |
| | |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 2. ŞİŞLİ ATÖLYESİ..... | 2 |
| 3. YENİLER VE DİĞER GRUPLARDA TOPLUMSAL EĞİLİMLER..... | 4 |
| 4. 60'LI YILLARDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK..... | 8 |
| 4.1. Nuri İyem..... | 9 |
| 4.2. Nedim Günsur..... | 11 |
| 4.3. Cihat Burak..... | 13 |
| 4.4. Neşet Günal..... | 15 |
| 5. 70'Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK..... | 20 |
| 6. ÇALIŞMALARIMDA TOPLUMSAL ANLAYIŞ..... | 37 |
| 7. SONUÇ..... | 52 |
| 8. KAYNAKÇA..... | 55 |
| 9. ÖZGEÇMİŞ..... | 57 |

ÖNSÖZ

Eser metni olarak hazırlanan bu çalışma Türk Resim Sanatında Cumhuriyet'in başlangıcından itibaren ortaya çıkan toplumsal eğilimleri, bir sanatsal kavrayış biçimi olan gerçekçilik etrafında incelemektedir.

Çalışmanın kapsamı, resimsel üslubunun gelişim sürecine kaynaklık eden ressam ve yapıtlarının, biçim ve içerik yönünden incelenmesi ile sınırlı tutulmuştur.

Çalışmalarına katkılarından dolayı danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Umur Deniz'e teşekkür ederim.

ÖZET

Türk resim sanatında ilk toplumsal eğilimler Cumhuriyet'in hemen öncesinde savaş yıllarına denk düşer. Savaş yıllarında, aralarında cephede görev yapmış subayların da bulunduğu bir gurup ressamdan oluşan Şişli Atölyesi, devlet hesabına savaş resimleri yapmış, bu yapıtlar yurt dışında da izleyici karşısına çıkmıştır. 1918 yılında Viyana'da düzenlenen sergi içerisinde, Şişli Atölyesi'nden gönderilen resimler, ağırlıkla savaş konuludur. Bunlar arasında, savaşın toplum ve insan üzerindeki etkilerini duyumsayan, biçim ve içerik yönünden insani duyarlılığı taşıyan bazı yapıtlar, toplumsal içerikleri bakımından inceleme metnine dahil olmuştur.

Cumhuriyet'in ilanından sonra batılılaşma fikrinin yanında, sanatın, ayrıca ulusal bir kimlik kazanması yönündeki çabalar, ressamların belli bir ölçüde yerel eğilimler göstermesine ideolojik açıdan zemin oluşturmuştur. Türk resim sanatında bugüne dek devam eden yerellik-evrensellik sorunsalı, toplumsal eğilimlerde farklı bakış açılarını ve ifade biçimlerini yaratan tartışmaların merkezini oluşturmaktadır.

Yeniler Grubu'nun resimsel etkinliği, eleştirel tutumları itibariyle Türk resminde bugüne dek sürecek olan toplumsal gerçekçiliğin başlangıcı niteliğindedir. Toplumsal eğilimler ölçeğinde incelenen bu etkinlikler, Yeniler 'den sonra 60'lı yıllarda *gerçekçi* sanat, 70'lerden sonra ise *toplumsal gerçekçi* sanat tanımlarını gerektirecek yapıya bürünmüştür. 70'li yıllarda sanat hayatına başlamış ressamlar, geçmişte Yeniler'e dek götürebileceğimiz bir figüratif geleneği sırtlanarak, toplumsal gerçekçi sanat anlayışını bugüne dek sürdürmüşlerdir.

Anahtar kelimeler: Figür, Figüratif resim, Toplumcu gerçekçilik, Gerçekçilik, Türk resmi.

SUMMARY

The first social tendencies in Turkish painting art fall on the First World War years just before the Republic. Şişli Workshop, which consists of a group of painters, including officers that served in the fronts during the years of war, drew war pictures for the government and such art pieces were also exhibited before the audience abroad.

The paintings, which were delivered by the Şişli Workshop for the exhibition held in Vienna in 1918, were mainly about war. Among them, some art pieces, which sensed the impacts of war on society and human and which bore a humane sensitivity in form and content were included in the analysis in recognition of their social contents.

In addition to the idea of westernization after the proclamation of the Republic, the efforts for art to acquire a national identity have also provided an ideological basis for painters to demonstrate a certain degree of local tendencies. The problem of locality-universality which has pursued until today in the the art of Turkish painting constitutes the center of the debates that bring about different perspectives and forms of expression in social tendencies.

The painterly activity of the Yeniler Grubu (The Newcomers Group), by virtue of their critical attitudes, constitutes the beginning of social realism which prevails today in Turkish painting.

Such activities, which were analyzed in terms of social tendencies, have taken on a structure that requires the definitions of realist art in the 60s after Yeniler and social realist art after 70s. The painters, who started their art life in the 70s, have maintained the perspective of social realist art to date by supporting the figurative tradition that we can take back to Yeniler.

Keywords: Figure, Figurative painting, Social realism, Realism, Turkish painting.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Hikmet Onat, "Siperde Mektup Okuyan Askerler",1917

Resim 2: Ruhi Arel, "Düşman Kaçtıktan Sonra"

Resim 3: Nuri İyem ,1950'ler

Resim 4: Nuri İyem, 1970'li yıllar

Resim 5: Nedim Günsur, " Madenci"

Resim 6: Nedim Günsur, "Rıhtım Sokak" ,T.Ü.Y.B, 1985

Resim 7: Cihat Burak, " Şairin Ölümü", T.Ü.Y.B, 125x200cm, 1968

Resim 8: Neşet Günal, "Başakçı Kadın II", 141x102 cm, T.Ü.Y.B, 1979

Resim 9: Aydın Ayan, " Elektrik İşkencesi", 160x100 cm, T.Ü.Y.B, 1978

Resim 10: Aydın Ayan, " Patron", 160x100 cm, T.Ü.Y.B, 1978

Resim 11: Cihat Aral, "Göç II",130x160 cm, T.Ü.Y.B, 1995

Resim 12: Neş'e Erdok, "Vapur Büfesinde Sabah Çayı",200x160cm, T.Ü.Y.B, 1985

Resim 13: Nedret Sekban, "Cephane Taşıyanlar",150x200 cm, T.Ü.Y.B, 1986

Resim 14: Nedret Sekban, "Arınma", 200x270 cm, T.Ü.Y.B, 2013

Resim 15: Özer Kabaş, "İstinye Dokları",116x90 cm,T.Ü.Y.B, 1990

Resim 16: Özer Kabaş,"Figürlü Kompozisyon", 100x80 cm, T.Ü.Y.B, 1986

Resim 17: Kasım Koçak, "Abdurrahman Çelebiler", gravür,ıslak kazı, 1988

Resim 18: Kemal iskender, " Mevsimsel Otoportre", 70x100 cm, T.Ü.Y.B, 2011

Resim 19: Kemal iskender, " Otoportre Vanitas", 70x100 cm, T.Ü.Y.B , 2011

Resim 20: Ahmet Umur Deniz, " Gezi'ye Saygı", 190x300 cm, T.Ü.Y.B, 2015

Resim 21: Ahmet Umur Deniz, " Yürüyüş I",T.Ü.Y.B, 2007

- Resim 22: Hakan Gürsoytrak, “ İş Bulma Kurumu”, T.Ü.Y.B, 2003
- Resim 23: Mevlüt Akyıldız, “Ders: Hukuk, Konu: Hukukun Üstünlüğü”, T.Ü.Y.B, 2011
- Resim 24: Ömer İnan, “Aylak”, 111x81 cm, T.Ü.Y.B ,2019
- Resim 25: Ömer İnan, “Numune Acil ‘de Sinyalciler “,90x120, T.Ü.Y.B, 2019
- Resim 26: Ömer İnan, “Numune Acil ‘de Sinyalciler II”, 90x120, T.Ü.Y.B, 2019
- Resim 27: Ömer İnan, Desen Kâğıt Üzeri Sanguine, 35x25, 2017
- Resim 28: Ömer İnan, “Aylak II”, T.Ü.Y.B, 80x 60 cm, 2019
- Resim 29: Ömer İnan, Ön Taslak, Kâğıt üzeri karışık teknik, 26,32 cm, 2019
- Resim 30: Ömer İnan, Sinyalciler için desen, 25x35 cm, 2019
- Resim 31: Ömer İnan, Oto portre, Desen, 25x35 cm, 2019
- Resim 32: Ömer İnan, “İsimsiz”, T.Ü.Y.B, 80x60 cm, 2017
- Resim 33: Ömer İnan, “Yurt”, T.Ü.Y.B, 120 x 90 cm, 2019
- Resim 34: Ömer İnan, Sketch, Kâğıt üzeri karışık teknik, 50x70 cm, 2019
- Resim 35: Ömer İnan, Sketch, Kâğıt üzeri karışık teknik, 70x50 cm, 2017
- Resim 36: Ömer İnan, Desen, Kâğıt Üzeri Sanguine, 20 x 13 cm, 2016
- Resim 37: Ömer İnan, Desen, Kâğıt Üzeri Sanguine, 20 x 13 cm, 2016
- Resim 38: Ömer İnan, Gravür, Islak kazı, 20 x 13 cm, 2016
- Resim 39: Ömer İnan, Gravür, Monotip, 20 x 13 cm, 2016
- Resim 40: Ömer İnan, Desen, Kâğıt Üzeri Sanguine, 25x35 cm, 2017
- Resim 41: Ömer İnan, “Poşadlar”, T.Ü.Y.B, 40x36 cm, 2016
- Resim 42: Ömer İnan, “Poşadlar”, T.Ü.Y.B, 50x40 cm, 2016
- Resim 43: Ömer İnan, “Yurt”, T.Ü.Y.B, 120 x 90 cm, 2017

1. GİRİŞ

Resim sanatında gerçekçilik kavramı olarak irdelendiğinde, uzunca bir yayılma ile sanat tarihinin birçok dönemini kapsadığı, salt teknik ve üslup özellikleri üzerinden girişilecek bir sınıflandırmanın kısır ve faydasız kalacağı anlaşılmaktadır.

Anlam yitimine uğrayarak Natüralizm ile tartışılma riskini ortadan kaldırmak adına, meseleyi irdeleyen Türkçe yazılı kaynaklar incelenmiş, gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik, toplumsal gerçekçilik gibi tanım biçimleri üzerindeki yaygın kanaate riayet edilmiştir. Örneğin; Ernst Ficscher, “toplumsal gerçekçilik” kavramının anlamı daraltılarak, yalnız belli bir üslubu veya propaganda sanatını anımsatması sorunu üzerine “toplumcu sanat” gibi daha kapsayıcı bir tanım kullanmayı yeğlemiştir. Buna göre toplumcu sanat tanımının bir yöntemden öte bir tutumu, yaklaşım biçimini akla getirdiğini söylemektedir.¹ İsmail Tunalı, benzer bir tanımlamanın ardından “toplumsal gerçekçi sanat” kavramını, gerçekçilik²(*eleştirel-gerçekçilik*) kavramından özce ayrılan, ödev bilinciyle yeni bir insan, toplum ve ahlak yaratmak gayesindeki bir sanat anlayış olarak tanımlamaktadır.³

Metinde geçen sanatçı incelemeleri, gerçekçiliğin biçimsel anlamda bir üslup özelliği olmaktan öte, gerçekliğin karşısında alınan sanatsal bir tavır veya kavrayış biçimi olduğu ön kabulüyle temellendirilmiştir.

Gerçekçilik kavramı üzerindeki bu incelemeler ışığında Türk resmindeki toplumsal eğilimler, bu eğilimler arasındaki ilişki, dönemseller koşullar ile birlikte incelenecektir. Bu inceleme içerisinde, Türk resminde toplumsal yaklaşımlar, ilk örneklerini ortaya koyan Şişli Atölyesi, Yeniler Grubu, 60’lı yıllarda toplumsal gerçekçilik ve 70’li yıllardan günümüze dek toplumsal gerçekçilik başlıkları altında dört bölüm halinde değerlendirilecek, biçim-içerik yönünden yapılan bu incelemenin sonucunda, kendi resimsel anlayışının sanat tarihindeki toplumsal eğilimlerle ilişkisi tartışılacaktır.

¹ Ernst FİCSHER, **Sanatın Gerekliği**, Sözcükler Yayınları, 2012, İstanbul

²İsmail Tunalı’nın *gerçekçi sanat* tanımı, toplumdaki adaletsizliği, eşitsizliği, aksaklıkları eleştiren 19.Yy Realizmini karşılamakta ve bu anlayışı “*eleştirel-gerçekçilik*” olarak adlandırmaktadır.

³ İsmail TUNALI, **Marxist Estetik**, Altın Kitaplar Basımevi, Kasım 1993 (BERKSOY, 1998)

2. ŞİŞLİ ATÖLYESİ

Türk resim sanatında toplumsal eğilimlerin izleri Cumhuriyet öncesi döneme dek sürülebilir. Şişli atölyesi sanatçıları toplumsal içerikli figüratif resmin belki de ilk örneklerini vermişlerdir.

Devlet eliyle Paris'e gönderilen Çallı Kuşağı'ndan bazı ressamalar, eğitimleri sırasında savaş nedeniyle yurda çağırılmışlardır.

Celal Esad Arseven'in (dönemin Kadıköy Belediye Müdürü) önerisiyle, Harbiye Nezareti hesabına Şişli'de bir atölye oluşturulur. Sami Yetik, Ali Sami Boyar, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Arel gibi sanatçılardan oluşan Harbiye Nezareti Resim Atölyesi, 1917 yılında faaliyete geçer. Sanatçılardan savaş konulu, Türk Ordusu'nu yücelten, halkı yüreklendirecek propaganda resimleri beklenmektedir. Bu anlamda gerekli tüm koşullar sağlanmış, birebir gözlem yapabilmeleri için atölye hizmetine bir manga asker, top arabası ve teçhizat verilmiştir. Kısa bir süre içerisinde atölyenin kuruluş aşamasında Viyana ve Berlin'de yapılması planlanan sergilerden Viyana'daki 1918'de gerçekleşir.



Resim 1: Hikmet Onat, "Siperde Mektup Okuyan Askerler", 1917



Resim 2: Ruhi Arel, "Düşman Kaçtıktan Sonra"

Savaş, tabiatı gereği tüm toplumu dolayısıyla bireyi temelden sarsacak yıkımları beraberinde getirir. Savaş üzerine bir resim eğer sükse için yapılmamış ise doğrudan insana ve onun varoluşuna yönelmiştir.

Şişli atölyesi mensubu sanatçıların, çoğu toplumsal anlamda eleştirel bir kaygı taşımasa bile, kuruluş amacı itibariyle verdikleri eserler (ki bunlar ekseriyetle savaş üzerinedir), toplumsal içerikleri barındırmaktadır.

Şişli atölyesinin, faaliyet amaçlarının ötesinde, savaşın sonuçlarını insani ölçütte duyumsadıklarını gözleyebiliriz. Hikmet Onat'ın *Siper de Mektup Okuyanlar* ve Ruhi Arel'in muharebe sonrasında yaşanan yıkımı betimlediği *Düşman Kaçtıktan Sonra* isimli eserleri bu duyarlılığın örnekleridir (Resim 1, 2). Ruhi Arel, betimlediği muharebe meydanında ne at üstünde muzaffer bir komutan ne ordunun hışmına uğramış düşman göstermiştir. Tasvir edilen savaşın yarattığı yıkımdır. Durum Hikmet Onat içinde böyledir. İzlenimci bir form anlayışıyla siper gerisinde mektup okuyan erleri, insani yanıyla tasvir etmiştir. Ruhi Arel, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Avni Lifij gibi isimler daha sonraları Kurtuluş Savaşı yıllarında ve Cumhuriyet'in ilanından sonra da savaşın toplum üzerindeki trajik sonuçlarına değinen resimler yapmışlardır.

3. YENİLER VE DİĞER GRUPLARDA TOPLUMSAL EĞİLİMLER

“Yeniler Grubu, Türk resminde sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkan grupların ilki ve en önemlisidir.”⁴

Çallı kuşağı sanatçılarından sonra bir grup hareketi olarak üretim yapan Yeniler, toplumu, insanı ve onun yaşantısını ele alır. Yeniler Grubu, eleştirel tutumlarıyla, kendilerinden önce toplumun yerel, folklorik özelliklerini aktaran belgeci anlayışlardan, ayrıışmaktadır.

CHP'nin, 1938-44 dönemindeki kültür-sanat görüşü doğrultusunda ressamlar, Anadolu gezilerine gönderilmiş, gönderildikleri yörelerdeki izlenimlerini resmetmeleri istenmiştir. Böylelikle sanatçı ve toplum arasında bir bağ bir köprü kurulması, halkın resim sanatıyla tanıştırılması, ulusal anlamda özgün bir sanat anlayışının teşvik edilmesi amaçlanmıştır. Fakat politik bir program doğrultusunda hareket edildiğinden olsa gerek sanatçılar, toplumun yaşantısının, buna bağlı sonuçların özüne inememiş, duyumsayamamışlardır. Alınan sonuçlar yüzeysel anlamda Anadolu'nun yerel özelliklerinin pitoresk bir kaydı olmaktan öteye geçememiştir.

Aralarında Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Avni Abraş, Mümtaz Yener, Selim Turan, Abidin Dino gibi sanatçılar bulunan Yeniler Grubu 1941 yılında Beyoğlu Matbuat Umum Müdürlüğü binasında ilk sergilerini düzenlemişlerdir. Bu sergi, D Grubunun sanat anlayışına ve üretimlerine bir tepki niteliğindedir.

“İlk sergide seçtikleri konu nedeniyle Liman Grubu olarak da anılan topluluğa göre sanat, özellikle de resim, toplum sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın sevinç ve dertlerinin aynası olmalıdır.”⁵

⁴ Funda BERKSOY, 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik,1998

⁵ A.g.k

1933'te kurulan D Grubu, Avrupa sanatındaki konstrüktivizm, kübizm, sürrealizm veya soyut sanat gibi eğilimleri takip ve tatbik eden bir anlayışla üretim yapmışlardır. D Grubu, Cumhuriyet ilkeleri uyarınca, çağdaş bir kültür sanat hayatını yakalamak gayesiyle 20. yüzyıl batı sanatındaki yeni eğilimleri Türkiye'ye taşımıştır. Birçoğu post-kübist anlayıştadır ve toplumun gerçekleriyle aralarında belli bir mesafe bulunmaktadır.

Yeniler 'in çıkış noktası veya eleştirisi tam da bu durum üzerine olmuştur. "1940'larda toplumsal bir yönelişten hareketle D Grubu'na karşı çıkan Yeniler, kendilerinden öncekilerin tam tersine bir yaklaşımla resimde figürü yeniden insanlaştırmak gibi farklı bir ideali amaç edinmişlerdir."⁶

1937-49 yılları arasında akademide resim bölümü başkanı olan Leopold Levy'nin görüşleri ve desteğiyle Yeniler Grubu, yaşadıkları çevreye, topluma ve onun gerçeklerine duyarlı bir sanat kavrayışını benimsemişlerdir. Yeniler, D Grubu'ndan ve akademi çevresinden tepki aldıkları gibi Fikret Adil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken gibi isimlerden de destek görmüşlerdir.

Yenilerin toplumsal yaklaşımını, milli sanat fikrini anlamak açısından Hilmi Ziya Ülken 'in yazıları bilhassa Resim ve Cemiyet isimli kitabı önemlidir ve Yenilerin manifestosu niteliğindedir.

Yeniler Grubu yaklaşık 20 sergi düzenlemiştir. Birçok üyesi, eleştirel çizgilerinden zamanla uzaklaşarak, 50'li yıllara doğru soyut resme yönelmiş ve 1951 yılında Çallı'nın başkanlığını yürüttüğü Türk Ressamlar Derneği'ne katılmıştır.

Başlangıç noktaları ya da amaçları düşünüldüğünde, toplum gerçeklerinden hareketle üretim yapan, kendi coğrafyalarına özgü bir sanat oluşturma ülküsüyle harekete geçen Yeniler 'in, Avrupa sanatının üslup ve tekniklerine bağlı kalmaları dolayısıyla özgün (yerel-ulusal) bir sanat anlayışını oluşturmaktan uzak kaldıkları söylenebilir. Fakat Yeniler 'in çabası, Türk resim sanatında bugüne dek süren toplumsal gerçekçiliğin ilk örnekleri olması açısından önemlidir.

⁶ Kemal İSKENDER, **Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü**, Türkiye'de Sanat, Ocak/Şubat 1994, Sayı 12,

Cumhuriyetin erken dönemlerinde ulusal, özgün, Türk'e has bir sanat oluşturma denemeleri kültür-sanat ortamının önemli çabalarındandır. On'lar Grubu bu gaye ile harekete geçmiş, yerel, ulusal bir sanatın peşinde faaliyet göstermişlerdir.

On'lar Grubu, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde, son sınıftaki on öğrenci tarafından 1942'de kurulmuştur. Bedri Rahmi'nin geleneksel el sanatlarımızın resim sanatına kaynaklık edebileceğine, batı resminin çağdaş ifade biçimleriyle ortak yönleri olduğuna dair savunusu, On'lar Grubunun kuruluşuna katkı sağlamıştır.

Bedri Rahmi, Çallı öğrencisidir. Paris'te Andre Lothe ile çalışmalarının ardından yurda dönüp akademide Levy'nin asistanlığına getirilmiştir. 1938' de CHP'nin ön ayak olduğu yurt gezilerine katılmış geleneksel el sanatlarını araştırmış, bu süreçte D Grubu'nda faaliyet göstermiştir. Avrupa resim sanatının, çağdaş üslup ve tekniklerine gösterdiği yakınlık ve el sanatlarıyla ilgili araştırmaları onun sentezci anlayışını oluşturur.

Hocalarının görüşleri etrafında On'lar Grubu, halk sanatının motif, nakış gibi süslemeci özellikleriyle çağdaş batı resminin biçimlerini yeniden ele alan bir üslup arayışı içerisinde üretimlerini ortaya koymuşlardır, amaçları ulusal-yöresel bir sanat anlayışı geliştirmektir. Kuruluşunda Leyla Gamsız, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsur gibi sanatçılar bulunan grup, daha sonraki katılımlarla kalabalıklaşacaktır.

Yeniler 'den sonra resim sanatında toplumsal içerikli arayışlar, münferit çabalar halinde devam etmiştir. Bir grup hareketi olarak Yeni Dal, İbrahim Balaban, Vahi İncesu, Avni Memedoğlu, Marta Tözge tarafından, 1959 yılında kurulmuştur. Kendilerinden önceki gruplar gibi bu sanatçılar arasında da üslup birliği yoktur. Yeni Dal Grubunun toplumsal temaları ele alış şekilleri incelendiğinde, benzer kaygılarla yola çıkmış diğer hareketlere kıyasla toplumcu yanları daha belirgin izlenmektedir.

Yeni Dal Grubu, 1963 yılında politik çizgileri nedeniyle geçirdikleri bir baskı döneminden sonra dağılmıştır. Etkinliklerini kişisel olarak sürdüren sanatçılardan İbrahim Balaban, Avni Memedoğlu gibi isimler uzun süreli bir üslup çizgisini devam ettirmişlerdir.

Yenilerden başlayarak 60'lı yıllara gelinceye dek toplumcu sanat arayışları grup hareketleri veya bireysel çabalar halinde kendini göstermiş fakat uzun süreli olmadıkları gibi, biçim- içerik ilişkisi üzerinden düşünüldüğünde yerellik-evrensellik sorunsalı üzerine araştırmaların ötesine de taşınamamıştır.

İbrahim Balaban, Nedim Günsur, Nuri İyem, Avni Memedoğlu gibi isimler faaliyetleri sonlanan gruplar içerisinde çıkararak, daha uzun süreli, onların kişiliklerinde olgunlaşan bir resimsel anlayışı, üslup çizgisini sürdürmüşlerdir.



4. 60'LI YILLARDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Türk resminde toplumcu gerçekçilik olarak adlandırılan anlayış, gerçek anlamda 1960 sonrasında ortaya çıkmıştır. O döneme dek soyut resmin, sanat ortamındaki hâkim uygulandığı karşısında, figüratif resim yapan sanatçıların bireysel çabalarıyla gelişmiş ve sanat tarihinde yerini bulmuştur.

Figüratif resmin, 60'lı yıllardaki sosyo-politik durum düşünüldüğünde, genel anlamda politik çizgide seyretmesi olağandır. 60'lı yılların ekonomik bunalımları, buna bağlı ağırlaşan yaşam koşulları ve göç olgusu, 1960 darbesi ve getirileri, sanat ve düşünce dünyasında toplumsal bir duyarlılığı yaratmıştır. Ayrıca 61 anayasasındaki değişimler ve bu sayede gelişen sendikalaşma, siyasi ortamda sosyalist örgütlenmelerin yaygınlaşması, öğrenci hareketlerinin sağladığı ilerici ortam, sanatçılar için itici bir kuvvet unsurudur. Bu dönem aynı zamanda tüm dünya üzerinde öğrenci hareketlerinin yükselişe geçtiği dönemdir. Emek sermaye ilişkisinin çetinleştiği sosyal adaletsizliğin, politik çalkantıların yaşandığı bu dönemde, sanatın ve sanatçının toplumla ilişkisi, toplumdaki rolü veya görevi gibi meseleler sanat ve düşünce ortamını meşgul etmiştir.

Toplumsal gerçekçi sanat, 1960'lı yılların başından itibaren edebiyat, sinema gibi farklı ifade alanlarında da etkisini giderek artıran bir gelişim göstermiştir. Aziz Nesin, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, gibi edebiyatçıların, Metin Erksan, Ömer Lütfü Akad, Halit Refiğ, Ertem Gönenc gibi sinemacıların yapıtları eleştirel yapıları bakımından önemlidir. Ertem Gönenc'in *Karanlıkta Uyananlar* isimli filmi, 60'larda şehir hayatının sosyo-ekonomik, politik yapısını ortaya koyan önemli bir yapıttır.

Nedim Günsur, Neşet Günal, Turgut Zaim, Gürol Sözen Cihat Burak gibi isimler gerek bireysel çalışmalarla gerekse toplu sergiler düzenleyerek ülkenin mevcut yaşantısını ve sanatın bu yaşantıya duyduğu alakayı ortaya koyan, bir açıdan kritik eden bir dizi etkinlik yürütmüşlerdir. 1968 yılında yapılan "Resim sanatı ve Toplum" isimli sergi ile daha sonra 1976 yılında aynı sanatçıların düzenlediği "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" isimli sergi bu açıdan önemlidir.

4.1. Nuri İyem

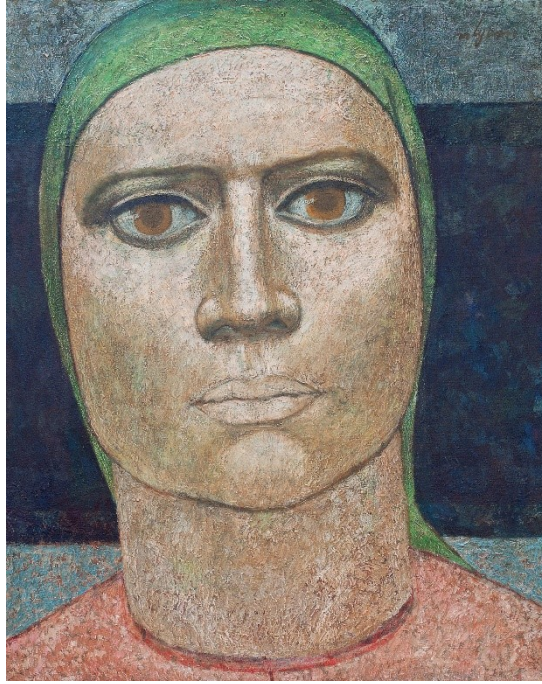
Yeniler Grubu kurucularından Nuri İyem, gurubun 1942-52 yılları arasındaki faaliyetlerinin en önemli taşıyıcılarından. O tarihte toplumsal kaygılarla çıktığı yolculuğunu, soyut resme yöneldiği bir dönemden sonra ölümüne dek sürdürmüştür. Nuri İyem 'in 1950 ile figüratif resme döndüğü 1965 yılları arasında, soyut resmin Türkiye'deki önemli örnekleri arasına giren yapıtları olmuştur (Resim 3).



Resim 3: Nuri İyem 1950'ler

“Nuri İyem, 1955–70 yılları arasının soyutçu sanatçıları içinde, biçim repertuarı en geniş olanların ilk sırasında yer alır. İyem'in soyut/cu/luk ilgisi, soyut dışavurumcularınki gibi "jestuel" bir hareket anlayışından değil, daha çok, "klasik resmin kompozisyon kurallarının alt yapısını oluşturan, biçim ve düzen tasarımlarının soyut bir yaklaşım bağlamındaki karşılıklarının aranmasından kaynaklanmaktadır.”⁷

⁷ Kemal İSKENDER, *Dünden Yarına Nuri İyem* 2, 206.



Resim 4: Nuri İyem 1970'li yıllar

Özellikle 60'lı yıllardan itibaren yoğunlaştırarak ürettiği, sanatsal formunun temel taşları haline gelen kadın başları, ikili üçlü grup kompozisyonları çoğu geometrik desen yorumuyla oluşturulmuş anıtsal düzenlemelerdir. (Resim 4)

Batı resmindeki fovizm, post-kübizm gibi modern üslup ve anlayışların etkisindeki ön dönem işleri daha sonraları Bizans ikonlarıyla benzeşen biçimci, çizgisel bir anlayışa bürünmüştür.

İyem portreleri ile ilgili şöyle demiştir. “Portre demekten çok gerçekten bunlara yüz resmi demek daha doğrudur. Çünkü portre deyince bir kişinin resmi anlamına geliyor. Ama ben burada herhangi bir kişiyi almıyorum. Kendi düşünceme göre kadın ve erkeği resmediyorum. Ben kendi kafamdaki yüzü çiziyorum. Dolayısıyla benim yaptığım, yani Batı’daki anlamda portre, çok gerçekçi tıpatıp benzeyen bir şey değil. Ben kendi kafamdaki kendi gönlümdeki yüzü çiziyorum. Biraz da karakter koyuyorum ama yaptığım sıkı sıkıya bir adamı anlatmak değil. Hikayesi olan bir resim, bir anlamda...”⁸

Bu portre gruplandırılmaları, çehreye odaklanmış tekli kadın başları 60'lı yılların sosyo-ekonomik, politik yapısıyla beraber okunduğunda sanatçının formunu oluşturduğu süreç daha net izlenebilmektedir.

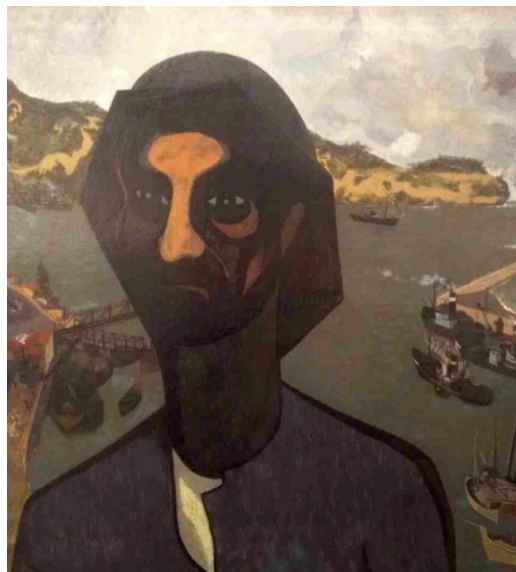
⁸ Feyyaz YAMAN, “Portre /Yüz”, Nuri İyem 100 yaşında, Evin Sanat galerisi 2015

İyem'in göç ve gecekondulaşma meseleleri etrafında incelediği kadınların çehrelerinde, bir toplumun ve yaşantısının temsil edildiği görülmektedir. Bazen yalnız bir fonla düzenlediği, tüm düzeni ve şiddeti kendinden ibaret, ifadenin çehrede toplandığı kadın başları, bazen fonda belli belirsiz bir gece konu peyzajı ile oluşturduğu figür gruplandırmaları onun kişisel üslubunun temel yapılarıdır. İyemin peyzajlarında, soyut planlar halinde renk blokları, konstrüktif düzen anlayışında ıssız, neredeyse melankolik denilebilecek bir ifadeye ulaşır.

Nuri İyem 'in imgeleminde insan, kayıtsız izlenimcilikle, şekilcilikle, eriyip yok olan, gerçeğinden kopuk elamanlar değildir. Yüzeysel, folklorik, tezyine dayanan anlayıştaki birçok sanatçıdan farkla özgün, bağımsız bir konumlanma şeklidir bu.

4.2. Nedim Günsur

Toplumcu anlayışta resim yapan sanatçılardan biri de nedim Günsur' dur. 1960'lı yıllar da toplumsal temalara yönelen Nedim Günsur, ön dönemlerinde On'lar Grubu içerisinde faaliyet göstermiştir. Paris'te bulunduğu süreçte soyut sanata yöneldiği bir dönem de olmuştur.



Resim 5: Nedim Günsur, " Madenci".

Günsür 'un üslubunda belirleyici olan Zonguldak dönemidir. Bu süreçte madenciler resminin ana konularındandır. Sert, neredeyse geometrik bir biçimcilik gözlenen bu yapıtlar, akromatik sayılabilecek kasvetli bir armoni içerisindedir. Ekspresif bir yorumla oluşturduğu figürleri yüzeyde bir espas anlayışıyla düzenlemiştir. (Resim 5)

İstanbul'a taşındıktan sonra ürettiği, naif unsurları belli bir ölçüde devreye soktuğu lunapark, gecekondu, liman manzaraları gibi yapıtları Nedim Günsür' un tavır ve üslubunun ana yapısını oluşturmaktadır. Zonguldak'ta ki resim öğretmenliği sürecinde, madencilere, kentteki yaşantıyla ilgili tanıklığı ve sanatına yansımaları hakkındaki görüşleri şu yöndedir: “Burası bir maden şehri. Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileriyle dolu. Karanlık bütün kente yansımış deniz bile kara. Grizu patlamaları, göçükler, sakatlıklar, ölümler. Yine de bitmeyen bir savaşım. İşte bu kenti insanlarıyla, yaşamayla resimleştirmek istedim.”⁹

Günsür 'un Zonguldak dönemindeki, tanıklıkları onun deyimiyle “yaşantı etkilenmeleri” kara, karanlık işçi imgesine dönüşürken, tanık olduğu yaşantının içeriğine dair duyarlılığı, formunu oluşturan önemli bir unsurdur.

İstanbul'da ki üretimlerine nazaran yaşantı etkilenmeleri olarak adlandırdığı gözlemleri, onun resminde, izlenim olmanın ötesine geçen, imgelem gücüne dayalı olarak yaşantının yeniden üretimleridir aslında. Bu tavır ölçeğindeki üretimleri 1959 yılında İstanbul'a taşındıktan sonra fabrika işçileri, gurbetçiler, göç ve gecekondulaşma olgusu etrafında devam ederken, bunun yanında lunaparklar, sirkler, kıyı kasabaları gibi kent görünümelerini ele aldığı yapıtları sanat hayatında ayrıksı bir yer tutar. (Resim 6) Öyle ki sirk, lunapark, gecekondu gibi kent görünümleri madenci imgesiyle karşılaştırıldığında, bu yapıtlarda naif bir duyarlılığın devreye girdiğini, insan figürünün çerçevede giderek küçüldüğünü, fakat bütünlüklü bir izlenimin yegâne parçaları haline geldiğini gözlemleyebiliriz.

⁹ Mehmet ERGÜVEN, “Nedim Günsür Ya Da Çıkartma Figürlerle Gelen”, Sırdaş Görüntüler, 2007, İstanbul , Agora Kitaplığı.



Resim6: Nedim Günsur, "Rıhtım Sokak" ,T.Ü.Y.B 1985

Bu haliyle Günsur 'un Zonguldak dönemindeki yapıtlarıyla, minyatürlerle ilişki kurduğu İstanbul dönemi yapıtları arasında, toplumsal eğilimlerin devam etmesiyle beraber biçimsel anlamla farklar oluşmuştur.

4.3. Cihat Burak

Cihat Burak'ın resminde mizahi bir dil vardır. Genellikle şehirli insanı hatta belli bir kesimin yaşantısını hicveden bir üslupta sanatını ortaya koyar. Lautrec' in kabarelere, gece yaşantısına bakışını andıran bu işlerinin yanında fantastik alegorileri de mevcuttur.

Cihat Burak'ın resmi, biçim ve içerik açısından oldukça zengindir ve çeşitlilik gösterir. Konuları herhangi bir resimsel disiplinin, üslup gayesinin altında ezilmez bilakis form onun söylemek istediğiyle hayat bulur. Hristiyan ikonografisine has formları kullandığı da olmuştur, Batı resminin modern biçemleriyle bağ kurduğu yapıtları da vardır.

Burak'ın özellikle baskılarında, biçim anlamında geleneksel el sanatlarına ilgisi de gözükmemektedir. Tüm bunlar belki tam anlamıyla hiçbir form anlayışına veya geleneğe intisap etmemesiyle zenginliğe, çeşitliliğe dönüşür Cihat Burak resminde.

Bu anlamda sanatçının üslubu ve sonuçları herhangi bir estetik kavrayışın kuşatamadığı bir tür kişisel duyarlılığının dışavurumudur. Bunun sonucudur ki içerik onun yapıtları arasında teknik ve üslup özelliklerinin önüne geçen bir tamamlayıcı özelliğe sahiptir.

Onun şu sözleri resimsel anlayışını anlamak açısından fikir vericidir; “Ressam olmak, hele iyi bir ressam olmak gibi bir ‘iddia’ taşımadığım için yaptığım işin bir sanat eseri olması fikri hiçbir zaman aklımın köşesinden geçmemiştir. Resim yapıyorum diye şişine şişine dolaşanları, sanatını hayatının dramı olarak alanları hiç anlayamam. Hiçbir ressam, eline ilk defa boya geçiren bir küçük çocuk kadar güzel resimler yapamaz. Picasso bile yapamamıştır. Ama çocuk, yaptığı resmin bir ‘oyun’ olmaktan çıktığını anladığı zaman, artık o resmi yapamaz olur”¹⁰

Cihat Burak resminin toplumsal yanı çoğu eserde hicivle, ironik yaklaşımıyla ortaya çıkar. Beyoğlu meyhanelerini, kentli insanın gündelik yaşam pratiklerini, devlet adamlarını, bazı yapıtlarında ise toplumdaki gelenekleri, ritüelleri konu edinmiştir.



Resim 7: Cihat Burak, “Şairin Ölümü”, T.Ü.Y.B, 125x200, 1968

¹⁰ Kaya ÖZSEZGİN, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 3, 1989, Tilgat Yayınları

4.4. Neşet Günal

60'lı yıllarda toplumcu sanatın en önemli isimlerinden biri kuşkusuz Neşet Günal'dır. Nedim Günsur, Turgut Zaim, Gürol Sözen Cihat Burak gibi isimlerle birlikte düzenledikleri “Resim sanatı ve Toplum” ve “Beş Gerçekçi Türk Ressamı” isimli sergiler, Türk resim sanatında toplumsal eleştiri niteliği taşıyan figüratif resmin önemli dönüm noktalarındandır.

Neşet Günal'ın gerek akademideki öğretim üyeliği dolayısıyla gerek ortaya koyduğu yapıtlarla, toplumcu gerçekçi geleneğin Türkiye’de yerleşmesinde ve bu anlayışta resim yapan genç kuşağın yetişmesinde payı büyüktür. 70’li yıllarda gelişen yeni figüratif eğilim Neşet Günal ve Bedri Rahmi'nin atölyelerindeki sanat öğretisini, Akademi’de yerleşik post-kübist anlayışın karşısında tutmasıyla filizlenmiştir.

Neşet Günal 1946 yılında Akademi’den mezun olduktan sonra Paris’te bir süre F. Leger ve A. Lhote ile çalışmış, yurda döndükten sonra 1954 yılında akademiye asistan olarak atanmıştır. Sanatçının bu süreçte yaptığı resimlerde F.Leger’ in Post kübist üslup özelliklerini, kendi desen kavrayışıyla harmanlayarak kullandığı görülmektedir. Bu durum için sanatçının yorumu şöyledir; “...Benim için önemli olan Leger’yi anlamak ve tanımaktır. Anlatım yöntemlerini benimsedim, kendime yakın bulduğum için ama bu katıksız plastik oluşum bana yabancı idi.”¹¹

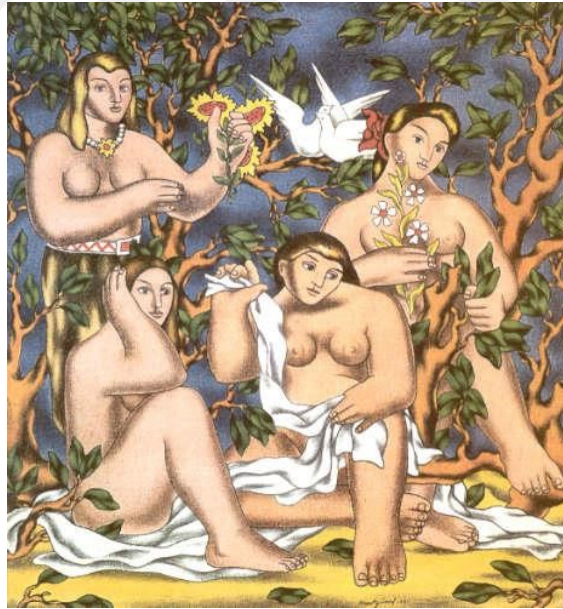
Neşet Günal, yerellik-evrensellik tartışmasının, ulusal, yerel sanat arayışlarının yoğun olarak kültür- sanat ortamını meşgul ettiği bir dönemde, sanat hayatının ilk atılımlarını gerçekleştirmiştir. Akademi’deki öğrenciliğinin son dönemleri Yeniler Grubu’nun faaliyet gösterdiği döneme denk düşer. Ayrıca yerellik arayışlarına, Turgut Zaim gibi üslubunu temelli halk sanatının folklorik zenginliğine dayandırarak çözüm üretmiş sanatçıların bulunduğu bir ortam söz konusudur. Dönemin sanatçılarının yerellik-evrensellik tartışmaları etrafında yöneldikleri doğu-batı sentezi biçim anlayışları, Neşet Günal’ın ilk yapıtlarında da görülmektedir. Bu yapıtlarında önemli ölçüde Leger esintileri hissedilse de onun, tematik anlamda insanı ele alış biçiminin ve ait olduğu coğrafyanın gerçekliğine bakış açısının, “Toprak adamlar” a gidecek yolu kurduğu görülmektedir.

¹¹ Sezer Tansuğ, *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yayınları

Neşet Günal'ın üslubunu oluşturan ana yapı, onun biçim ve tekniğe dair keşiflerinin içerikle kurduğu özgün ilişkidir. Paris'te fresk alanında gördüğü öğreniminin resmine yansımaları, yalnız yüzeyde trük oluşturmaya dair biçimsel deneyler olarak kalmaz. Yüzeyde, fresk etkisi uyandıran doku içerikle döngüsel bir iletişime geçer, birbirlerini neden-sonuç bağlamında yoğururlar.

Sanatçı tekniğiyle ilgili bir yorumunda şöyle söylemiştir; “Bu bulduğum dokular benim anlatımına daha yakın geldi. Bir anlamda hem kolay oldu hem etkili oldu. Çünkü ben resmimde tuş tekniğinden öte desen ağırlıklı tekniğe dayalı bir tuval dokusu oluşturmuştum. Bu tuval dokusu daha çok talaş esasına dayalı. Tuvallerimi kendim yapıyorum ve dokuları talaşla veriyorum. Benim resmimde gördüğünüz dokunun kaynağı da biraz duvar resmi esprisinden kaynaklanıyor.”¹²

Neşet Günal'ın 50'li yıllarda yaptığı “Bağ Bozumu”, “Dört Güzellik” gibi yapıtlarında görülen canlı renkler, 60'lı yıllara gelindiğinde yerini çorak toprağın rengine bırakmıştır. Konu itibarıyla da 60'lar, Neşet Günal resmini, “bağ bozumu” gibi konulardan toplumsal eleştirisinin keskinleşeceği Anadolu'nun ıssız, çorak topraklarına, yitik insanların yaşantısına getirmiştir.



Resim 7: Neşet Günal, “Dörtlü Güzellik”, T.Y.B.Ü,1951

¹² (BERKSOY, 1998)

50’li yıllarda da yapı-bozum Neşet Günal üslubunun önemli unsurlarındandır, fakat “Toprak Adamlar” a gelindiğinde bedende deformasyon, salt biçim kaygılarından öte içeriğin anlatım imkanlarına dönüşmüştür. Tüm yüzeye hâkim olan doku, düzenlediği biçimlerin birleştirici unsurudur ve üslubunun özgün tarafını oluşturması anlamında, resimsel düzen anlayışının üzerinde bir etkiye sahiptir. 70’li yıllarda duvar dibinde kapı önlerinde betimlediği figürler, 80’li yıllarda *korkuluklar* yine Neşet Günal için vazgeçilmez olan talaş dokusuyla birbirlerine bağlanırlar.

Neşet Günal’ın biçim yorumunda, insan figürlerinde, mekânda veya gösterdiği herhangi bir nesnede, çizginin başat bir işlevi vardır. Konturla kapattığı formu, belli bir ışık kaynağına bağlı olmaksızın içeride hafif modle ile hacimlendirir. Kompozisyonlarında her biri kendi içerisinde hacimlenen biçimler yüzeyde bağlayıcı olan dokunun koyu-açık alanlarına dönüşür ve bütünlüklü imgeyi oluşturur. Ön düzlemde konumlandığı figürleri, konturla biteviye çevreler, bu yolla ardı ardına istiflenmiş çizgisel düzlemlerin oluşturduğu mekândan ayırır.

Neşet Günal resminde renk, ancak sıcak-soğuk dengesini oluşturacak düzeyde ve sınırlılıktadır, çoğu yapıtında lokal olarak biçimle kısıtlanmıştır. 79 yılı “Başakçı Kadın” serisinde, J.F Millet ile girdiği hesaplaşma ile, espasın oluşumunda valöre verilen rolün arttığı gözükmektedir.



Resim 8: Neşet Günal, “Başakçı kadın II”, T.Ü.Y.B, 141x102, 1979

“1960’lardan sonraki resimlerimde geriye düşme riskini de omuzlayarak -anlatımı-baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasarılarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım Toprak adamlar-ın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum.”¹³

Neşet Günal’ın önemli sergilerinden biri 1992 yılında Garanti Bankası Beyoğlu Sanat Galerisi’nde gerçekleşir. *Sorun-Sorum* sergisi, ismi itibariyle Neşet Günal’ın 60’lı yıllardan itibaren sürdürdüğü toplumcu tavrın niteliğini ortaya koyar. Sanatçı toplumcu yaklaşımı bir sorumluluk olarak üstlenmiştir. Bu sorumluluk anlayışı onu gözleyen ve aktaran bir belgeci olmaktan farklı bir yere koyar. Nitekim *Toprak Adamlar*’da veya *Duvar Dibi, Başakçı Kadın* serilerindeki insanlar, onun tanımlıklarının doğrudan aktarımları, ana dair izlenimleri değildir. Günal’ın imgeleminde insana biçtiği kimlik, Anadolu yaşantısının toplamından doğar.

Neşet Günal’ın resme ve topluma bakışı bugüne dek devam eden özgün bir figüratif resim geleneği yaratmıştır. 70’lerden bu yana devam eden bu eğilim, toplum ve insan ilişkisine bakışı itibariyle eleştirel gerçekçi¹⁴ bir yaklaşım içerisindedir. Farklı üslup ve biçim anlayışları içerisinde üretim yapan Neş’e Erdok, Kemal İskender, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, gibi sanatçılar, özellikle 90’lı yıllarda ve sonrasında düzenledikleri grup sergileriyle gerçekçi figüratif resmin temsiliyetini yürütmüşlerdir.

70’li yıllarda figüratif-dışavurumcu sanat anlayışıyla beraber performans, foto-realizm, pop-art, minimalizm gibi Amerika ve Avrupa merkezli sanatsal yaklaşımların görüldüğü zengin bir sanatsal ortam mevcuttur. Adnan Çoker, Altan Gürman, Nur Koçak, Şükrü Aysan, Zekai Ormancı gibi isimler kavramsal temelli sanat anlayışlarını bu yıllarda Türkiye’de uygulayan sanatçılardır.

Bu yıllarda Akademi’deki post-kübit geleneğin figür anlayışına karşı yeni yorumlar getiren Mehmet Güteryüz, Burhan Uygur, Neş’e Erdok, Gürkan Coşkun, Alaettin Aksoy, Mustafa Ata gibi ressamlar, insanı psikolojik ve toplumsal yanılla ele alan yapıtlar ortaya koymuştur.

Bu dönemin başka bir sanatsal eğilimi de dönemin sosyo-politik ortamı ve bunun sonuçları karşısında, figüratif anlayışlarını toplumcu bir yaklaşımla biçimlendiren genç kuşağın politik tutumudur.

¹³ Sezer Tansuğ, *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yayınları

¹⁴ Bkz. Kemal İSKENDER, “80’li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri”, Sanat Çevresi, Sayı 149, Syf: 21, 1991, İstanbul

Seyyit Bozdoğan, Cihat Aral, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban, Aydın Ayan, Nevhiz Tanyeli, Resul Aytemur, Mevlüt Akyıldız, Kasım Koçak gibi ressamlar dönemin toplumsal koşullarını eleştiren yapıtlar vermişlerdir.

1977 yılında ilk defa düzenlenmeye başlayan “Yeni Eğilimler” sergisi bu dönemdeki sanatsal çeşitliliği, çoğulcu bir yaklaşımla, sanat disiplinleri arasında ayırım yapmaksızın ortaya koyan bir etkinliktir. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen bu sergi akademi bünyesinde 1994 yılına dek iki yılda bir açılmaya devam etmiştir. Bu etkinlik Türk sanatında, farklı disiplin ve anlayışlardaki çağdaş örnekleri bir araya getirmesi açısından o döneme dek pek rastlanmayan bir yeniliktir. Bununla ilgili Kemal İskender şöyle demiştir; “Yeni Eğilimler Sergisi sanat dalları arasında bir ayırım yapmayan tutumu nedeniyle başlı başına yeni bir eğilim, dolayısıyla türünün Türkiye’deki ilk örneğidir. Nitekim son yıllarda farklı sanat dallarından yapıtların bir arada gösterildiği sergilerin ortaya çıkması Yeni Eğilimlerin ne kadar başarılı bir ilk örnek olduğunu göstermektedir.”¹⁵

Bu yıllarda farklı disiplin ve anlayışları bir araya getiren başka bir etkinlik Görsel Sanatçılar Derneği’nin yürüttüğü “Mayıs” sergileridir. İlk defa düzenlendiği 1977 yılındaki açılış konuşmasından Orhan Taylan şöyle söylemiştir; “*Bu serginin adını “Mayıs Sergisi” koyduk. Çünkü bunu geleneksel bir sergi yapmak her yıl 1 Mayıs’ta açmak istiyoruz. Her yıl işçi sınıfının uluslararası bayram gününde tüm görsel sanatçıların Türkiye işçi sınıfıyla dayanışmasını duyuruyoruz...*”¹⁶

¹⁵ Kemal İSKENDER, *Yeni eğilimler/ Yeninin Anlamı*, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, 1987

¹⁶ Bkz. Güler BEK, *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, (Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2007

5. 70'Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

70'li yılların başlarında toplumcu gerçekçi sanat, geleneği devralan genç kuşak tarafından temsil edilmeye başlanmıştır. Bedri Rahmi ve Neşet Günal atölyesinde yetişen sanatçılar, öğrencilik dönemlerinden itibaren izlenen toplumcu eğilimlerini bir sanat anlayışı olarak sürdürmüşlerdir.

70'li yıllarda toplumsal içerikli figüratif resim yapan sanatçılar arasında keskin olmamakla birlikte iki farklı anlayış belirir. Bunlardan biri toplumsal gerçekçilik diğeri ise sosyalist gerçekçiliktir.¹⁷

Sosyalist gerçekçi olarak tanımlanabilecek anlayışta, sosyalist toplum düzenini savunan dolayısıyla propaganda resmine yakın gözükten ajitatif unsurlar görülmektedir. Bu anlayışta üretim yapan Aydın Ayan, Nedret Sekban, Seyyit Bozdoğan gibi isimlerin sanat hayatlarının ilerleyen dönemlerinde resimlerinde eleştirel gerçekçiliğe yönelmişlerdir.

70'li yıllar, 1961 Anayasası ile faaliyet alanı bulan solun etkisini artırdığı bir dönemdir. İşçi sınıfının sendikal örgütlenmeler ile kuvvetlendiği, sosyalist öğrenci hareketlerinin yaygınlaştığı bu dönem aynı zamanda şiddetli çatışmaların yaşandığı, 9 Mart darbe teşebbüsü ve karşı hareketi olarak 12 Mart Muhtırası (1971) gibi olayların sonucunda devlet erkinin toplum üzerinde baskısını artırdığı bir dönemdir. 12 Mart Muhtırası, 60'lı yıllardan başlayarak toplumla ilişkisi kuvvetlenen, kitleselleşen solun, sağ-sol mücadelesinin çetinleşmesiyle beraber yer altına itildiği, siyasal hak ve özgürlüklerin önemli ölçüde kısıtlandığı, baskı ve çatışma ortamını yaratmıştır. 1974 yılın da gerçekleşen Kıbrıs Barış Harekâtı ve aynı dönem içerisinde, haşhaş ekimi yasaklarının kaldırılması sonrasında gelen Amerikan ambargoları, ülke ekonomisinin sıkıntıya düşmesine neden olmuştur. 1977 1 Mayıs olayı, 78'de Kahramanmaraş, Çorum olayları, üniversite gençliği arasındaki çatışmaların ve suikastların yaşandığı bu süreç, hemen sonrasında 12 Eylül darbesiyle bir başka yıkım sürecine eklemlenmiştir.

¹⁷ Bkz: İsmail TUNALI, "Marxist Estetik", Altın Kitaplar Yayınevi, Kasım 1993

Bu sosyo-politik ortamda kültür ve sanat hayatının içeriğini önemli ölçüde toplumun içinde bulunduğu yaşantının oluşturması olağandır. Nitekim edebiyat veya sinema da 60'lardan başlayarak güçlenen bir toplumcu anlayış varlığını sürdürmektedir. Özellikle toplumla temas ve reaksiyon alma kabiliyeti açısından bu alanlardaki üretimlerin önemi büyüktür.

60'lı yıllar sinemada, üslup ve estetik arayışlar bakımından toplumsal içerikli bireysel çabaların ilk örneklerinin verildiği yıllardır. Lütfü Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler, sinemada popülerleşen yönelimler karşısında, toplumsal temaları ele alan, öz ve biçim anlamında kişisel arayışları olan yapıtlar ortaya koymuşlardır. 1970 sonrasında Yılmaz Güney, Şerif Gönen, Zeki Ökten, Ali Özgentürk, Erden Kıral gibi *Genç-Yeni Sinemacılar*¹⁸ olarak anılan yönetmenler sinemada toplumcu damarı sürdüren isimlerdir. Toplumsal gerçekçi anlayışta eser veren Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Aziz Nesin, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin, gibi edebiyatçılar 70'lerin kültür- sanat hayatında ve toplumda önemli bir etkiye sahip olmuşlardır.

Bu dönemde toplumcu gerçekçi ressamlardan biri Seyyit Bozdoğan'dır. 1969-74 yılları arasında Berlin'de eğitim için bulunan Bozdoğan, Berlin'deki politik ortamında etkisiyle yurda dönüşünde politik bir sanat anlayışına yönelmiştir. Resimsel tavır açısından Berlinli sanatçıları andıran bu yapıtlar Türkiye'deki politik ortamı konu alan yapıtlardır. *Büyük Burjuva Banyoda*", "*Sınıfta Vurulan Öğrenci*" gibi yapıtları propaganda unsurları dolayısıyla sosyalist gerçekçi anlayış içerisinde değerlendirilebilir.

1985 ve sonrasında yapıtları Almanya'daki Türk işçilerin yaşantısını ele almaktadır. Hatırı sayılır bir süre için politik çizgisi içerisinde toplumsal temaları ele alan ressam 90'lı yıllardan itibaren 2000'lere doğru dekoratif yanı ağır basan bir anlayışa yönelmiştir.

¹⁸ "*Genç-Yeni Sinemacılar*", Bkz: Sezer TANSUĞ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Syf,145, Remzi Yayınevi

70'li yıllarda politik yanı ağır basan birçok ressam için buna benzer bir durum yaşanmıştır. Özer Kabaş'ı ayıracak olursak çoğu Neşet Günel öğrencisi olan Aydın Ayan, Nedret Sekban, Neş'e Erdok, Hüsnü Koldaş, Cihat Aral, Kasım Koçak gibi isimler politik çizgilerini insani ölçütte toplumsal bir duyarlılık zeminine oturtmuşlardır.

Bu dönüşümün iyi örneklerinden biri de Aydın Ayan'dır. Öğrencilik döneminin son yıllarından başlayarak oluşturduğu protest tavrı, 1980 sonrasında simgesel yorumlara dayanan bir üsluba dönüşmüştür.

Aydın Ayan, resim hayatını öğrenciliğinden başlamak üzere Oluşum, Protest dönem, İngiltere sürecinde ürettiği *Yansıtma Üzerine Düşünceler* dizisi, *Doğa-doğa*, *Ecce Homo* gibi birbirinden farklı düşüncelere eğildiği dönemlere ayırır.

Protest döneminden günümüze dek ürettiği yapıtların bir üslup çizgisi içinde değerlendirilmesi söz konusu olursa, onun hayata ve insana bakışının, dönemler arası değişimler gösteren biçimsel yaklaşımlarından daha etkin bir birleştirici rolü olduğu söylenebilir. Tezat oluşturmaksızın, dönemleri arasında gelişen tavır değişimleri sanatçının hayat görüşü içerisinde birbirilerine eklenmektedir. Onun resminde tüm dönemlerini kapsayan en önemli içerik insandır. Aydın Ayan resme bakışını şöyle dile getirmektedir; "Hemen her resmimde konu olarak insanı ele alırım. Bu ele alış her zaman insanı resmetme biçimde olmasa bile anlatılan gene insandır."¹⁹

İnsanı ve yaşantısını toplumsal bir perspektifte ele aldığı yapıtları arasında, eleştirisiyle en net şekilde izleyicinin karşısına çıkan yapıtları Protest dönem yapıtlarıdır.

Piyonların Piyonu, *Elektrik İşkencesi*, *Kuş Yemi Satıcıları* gibi işleri bu döneme aittir (Resim 9). Bu yapıtlar içerik ve biçim açısından insanı önceleyen bir yapıdadır. 70'li yılların sosyo-politik ortamını ele alan bu çalışmalarda dönemin çetin koşullarıyla bağlantılı olarak sanatçı doğrudan, bir söylem içerisindedir. Belki de bu doğrudan anlatımın imkanlarını oluşturmak adına biçimde deformasyona gitmiştir. *Kuş Yemi Satıcısı* (1976) yapıtında figürün uzayan ve ağırlaşan kolları gövdenin anıtsal oranları ile portrede oluşan psikolojik etki Ayan'ın resminde üslupçuluktan öte anlatım kaygılarıyla ilintili bir sonuç olarak gözükmektedir.

¹⁹ (BERKSOY, 1998)



Resim 9: Aydın Ayan, “Elektrik İşkencesi”, 160x100 cm, T.Ü.Y.B, 1978

Resim 10: Aydın Ayan, “Patron”, 160x100 cm, T.Ü.Y.B, 1978

Kendi deyimiyle izleyiciyle iletişime geçen bir resim anlayışının peşindedir. Bu anlatım kaygısı 1980 sonrasında simgesel bir yaklaşımla devam etmiştir. Sanatçı bir değerlendirmesinde bu dönemden şöyle söz eder; “...12 Eylül sonrasını uzun sürmüş bir kış olarak değerlendirdim ve o dönemde simgesel yaklaşım içinde bazı resimler yaptım...”

Bir Memleketin Simgesel Portresi (1980), *Sonsuz Barış ve Dostluk* (1982), *İnsanın İnsana Ettiğidir* (1983) gibi yapıtları sanatçının simgesel dönem olarak adlandırdığı süreçten önemli yapıtlardır.

İlk defa doğa görünümünün de ortaya çıktığı bu dönem yapıtlarının, ağırlıklı olarak izleyiciyi yoruma zorlayan simgesel bir anlatımı vardır. Bu sembolik anlatımın izleri ön dönem yapıtlarında, nesnelere yüklediği yan anlamlarda da karşımıza çıkmaktadır.

Piyonların Piyonu (1978) yapıtında Nazizm’e gönderme olarak masanın üstüne yerleştirdiği piyonlar, resim içerisinde ve figürler üzerinde kullandığı semboller, *Sonsuz Barış* serisindeki mezar taşı ve güvercin karşıtlığı, *Yaşantımızdan I/Çatışma*’da (1976) köpeğin saldırısıyla kanatlanmış güvercin gibi sembolik öğeler, ön dönem yapıtlarındaki simgesel anlatımların örnekleri sayılabilir.

Sanatçının 1980 sonrasındaki yapıtlarında sembolik öğelerin anlatımın taşıyıcı unsuru haline geldiğini görmekteyiz. Öyle ki protest döneminde insan figürünün resim düzeni içerisindeki ağırlığı ve temsiliyeti simgesel dönem yapıtlarında yerini büyük oranda nesnelere, hayvanlara yüklenen karşıt anlamlara veya doğa görünümüne bırakmıştır.

Aydın Ayan simgesel dönemi içerisine dahil edilebilecek anlayıştaki yapıtlarını İngiltere döneminde, kuramsal arayışları ile temellendirerek ürettiği *Yansıtma Üzerine Düşünceler* dizisine dek sürdürmüştür.

Sanatçının İngiltere döneminden itibaren yapıtlarında kuramsal arayışları ve bunların plastik araştırmaları ağırlık göstermiştir. *Ecce Homo, Tarih Tarif* gibi düşünsel etkinliğinin sonuçlarını ürettiği dönemlere girmiştir.

Protest tavrıyla bilinen bir diğer isimde Cihat Aral'dır. 1969 yılında Neşet Günel atölyesinden mezun olmuştur. Paris'te dört yıl kadar süren resim ihtisası sonrasında yurda dönüp öğretim görevliliği yürütmüştür. Cihat Aral ilk sergisinden bugüne istikrarlı bir şekilde toplumsal temaları ele almıştır.

70'li yıllarda toplumun birçok kesimi gibi sanatçılar da siyasi ve ekonomik taleplerle örgütlenme içerisindedirler. Cihat Aral bir süre başkanlığını da yürüttüğü Görsel Sanatçılar Derneği üyesidir. Görsel Sanatçılar Derneği o dönemde politik çizgide faaliyet gösteren ilk sanatçı örgütlenmelerindedir. Dernek olarak katıldıkları 1976 yılı 13. Antalya Film Festivali kapsamındaki Uluslararası Duvar Resimleri Sempozyumu'nda sanatçının yaptığı *Analar ve Çocuklar* isimli duvar resmi, dönemin Antalya Valiliği tarafından kapatılmıştır. Bu çalışmaya Avni Memedoğlu, Orhan Taylan, Yusuf Taktak, Asım İşler, Seyyit Bozdoğan, heykeltıraş Mehmet Aksoy gibi birçok sanatçı katılmıştır.

Cihat Aral 1980 sonrasında hapisane gözlemlerini yansıttığı işkence konulu yapıtlarında yalın bir düzen anlayışı içerisinde dışavurumcu sonuçlar elde etmiştir. Bu yapıtlar, 90'lardan sonra ürettiği "Yıkım" serisi ve göç konusunu ele aldığı çok figürlü yapıtlarına nazaran, anlatımın daha yalın bir düzenleme ile figüre ve onun dramına yüklendiği, hiddetli yapıtlardır.

90'lı yıllara yayılacak olan yıkım ve göç resimlerinde çok figürlü bir gösterim biçimine gitmiştir. Gösterdiği balık istifi insan kalabalığının, yığınlar halinde ufuktan başlayan hareketliliği bir dayanışma duygusu yaratmaktadır (Resim 11).



Resim 11: Cihat Aral, "Göç II", 130x160 cm, T.Ü.Y.B, 1995

Figür yorumu, soyut resimsel bir öge olarak kullandığı renk ve bunların alanlar halinde kurgulanışı, dışavurumcu etkiyi kuvvetlendirmektedir. Cihat Aral 2000'lere gelindiğinde *Kurban serisi*, *Çöp toplayıcılar*, *Şeyh Bedrettin ve Bayraklarıyla Geldiler* serileri gibi toplumsal temaları ele alan resimler yapmaya devam etmiştir.

Toplumsal gerçekçi alanda değerlendirilen ressamlardan belki de en ilginç yapıtların sahibi Neş'e Erdok'tur. Büyük oranda kent hayatı içerisindeki tanıklıklarını, insana dair izlenimlerini konu edinmiştir. Bu yapıtlar, sanatçının kent hayatına dair gözlemleri olmakla birlikte, izleyiciye sosyolojik, psikolojik çıkarımlar yapma olanağı veren biçim ve anlam yönünden derin yapıtlardır.

İnsanın iç dünyasını, psikolojisini ele veren el, ayak ve portre gibi uzuvlarda yapı-bozum, sanatçının figür yorumunda önemli bir yer tutmaktadır. Öyle ki, bazı kompozisyonlarında içeriğe dair anlatım bu uzuvlara yüklenmiştir.

Oto portrelerinin nerdeyse çoğunda el ve ayaklar, kesintiye uğrayanları da dahil olmak üzere, yüzeydeki düzenin önemli parçaları halindedir ve anlatımın psikolojik sonuçlarını oluşturan ana taşıyıcılardır.

Çok figürlü yapıtlarında ana tema sanatçının kent gerçeğinden izlenimleridir. Gündelik hayatın sıradan pratiklerini ele alırken Neş'e Erdok' un sanatı, resmin gerçekliği içerisinde fizik kabiliyeti ve işlevi çarpıtılmış bedenler, açık kadraj tercihleriyle kesintiye uğramış el-kol veya ayakların güvencesindedir.

Neş'e Erdok, yaşantı izlenimlerini kurgusal bir zeminde yeniden üretir. Soyutlamaya olanak veren biçim anlayışı, bazı yapıtlarında somut gerçeklikten giderek uzaklaşan figür ve mekân gösterimleri, sanatçının imgeleminde hayal-gerçek karşıtlığına dönüşür.

Bu ikilem en çarpıcı şekliyle figürlerin buldukları mekanla veya birbiriyle olan fiziki ilişkisinde ortaya çıkar. Örneğin *-Vapur Büfesinde Sabah Çayı-* yapıtındaki, elinde çayla büfe önünde dikilmiş figürün, temas ettiği büfeyle veya mekanla ilişkisinde, somut gerçeklikle bağı doğrudan gözükmemektedir. Fakat büfe arkasında, çaydanlığın ve onu tutan iki elin gösterilme biçimi, sahibinin fiziken bu mekânda bulanamayacağı hissini uyandırmaktadır. Solda fona karışan figürlerin ve sağ alt köşeden resme kesit halinde giren kız başının somut gerçeklikten kopuk gösterilme şekli, ana dair izlenimlerin Erdok resminde son derece öznel bir dilin malzemesi haline geldiğinin göstergesidir. Bu dil, figür, uzam- mekân ilişkisinde de kendine has sonuçlarını vermiştir. Figürler, yüzeyde yayılan bir espas anlayışıyla ön-arka, büyük-küçük hiyerarşisini eğip büken bir resimsel dil içerisinde düzenlenmiştir.

*“Resmi, resim yüzeyini delmeden resim yüzeyine yaymayı tercih ediyorum. İnsan figürleri, çevreleyen espastan daha fazla yer kaplıyorlar tablonun yüzeyinde ve yine insan figürleri onları çevreleyen espası düzenliyorlar.”*²⁰

²⁰ Sezer TANSUĞ, “Neş'e Erdok ile Söyleşi”, Somut, Nisan, 1984.



Resim 12: Neş'e Erdok "Vapur Büfesinde Sabah Çayı",200x160cm,1985

Türk Resminde yerellik-evrensellik sorunsalı etrafında gelişen, 50'li yıllardan bu yana hızlanarak devam eden batılılaşma, çağdaş batı sanatına adapte olma uğraşı, sonuçları üzerinden düşünülecek olursa 80'lerden sonra soyut-figüratif karşıtlığında kısırlaşır.

Soyut-figüratif sanat kamplaşmasının yaşandığı bu dönemlerde Neş'e Erdok' un da katılımıyla, bir araya gelen beş figüratif ressam, ortak sanat görüşü etrafında birçok karma sergi düzenlemiştir.

Neş'e Erdok, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban, Özer Kabaş ve Kemal İskender'in bulunduğu bu grup sergileri, sanatçıların devraldıkları figüratif geleneğin o dönemdeki temsiliyeti niteliğindedir. Sanatçıların çalışmalarında buldukları ortak paydayı Kemal İskender şöyle dile getirmiştir; *"Bizler köklü bir eğitimden geldiğimiz için yüzde seksen desene dayalı bir resim sanatını savunuyoruz ve desen bilmeden çağdaş resim yapılabileceğine inanmıyoruz. Bizce çağdaş sanat, çağın sorunlarına eğilen sanattır... Ortak noktamız, hümanist bir yaklaşımla figüratif resim yapmamız. Resmimizle resim sanatını anlatmak gibi büyük bir iddiamız yok. Ama insan sorunlarını resim sanatı içerisinde anlatmak gibi bir amacımız var."*²¹

²¹ İSKENDER Kemal, (21 Şubat1989) "Amacımız İnsanın Sorunlarını Anlatmak", **Güneş Gazetesi**

Bahsi geçen geleneğe 70'lerden sonra, kuşkusuz Neşet Günal atölyesi kaynaklık etmektedir. Bu gelenekten yetişen Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş toplumcu anlayışta yapıtlar vermişlerdir. Bu sanatçıların yapıtları, Türk resmindeki eski figür ustalarıyla kurduğu bağ ve geleneği sahiplenme açısından önem teşkil etmektedir.

Nedret Sekban'ın 90'lı yıllarda kent yaşantısını konu edindiği resimlerinin öncesinde yaptığı, *Kurtuluş Savaşı Destanından Resimler* serisi (Resim 13), Cumhuriyet döneminin hemen öncesinde ve sonrasında figüratif resim yapan H. Onat, Çallı, N. İsmail, R. Arel gibi ustaları andıran büyük boyutlu eserlerden oluşmaktadır. Sanatçının 1970'lerin sonlarında tüm dönemlerine yayılacak olan üslup özelliklerini toparlamaya başladığı gözükmektedir.



Resim 13: Nedret Sekban, "Cephane Taşıyanlar", 150x200 cm, T.Ü.Y.B, 1986

İçinden yetiştiği atölye geleneğinin dönüşüme uğradığı bu resim dizisinin hemen öncesindeki yapıtları, içeriği itibariyle protest özellikler taşıyan, çoğu desen ağırlıklı yalın düzenlemelerdir. "Sekban ilk resimlerinde isyan ettiği konuları gündeme getirmekte işkence, hapis, yalnızlık ve grev sahneleri resimlemektedir."²² Bu üslupçuluğun ilk kırılmalarıdır kurtuluş savaşı resimleri. İçeriğin dönüşümüyle beraber biçimsel anlamda yeni denemelerin gözüktüğü yapıtlarda sonraları *Şehrin Azizleri*, *Demir Yolu* gibi serilere bağlanacak biçim özellikleri izlenir.

²² (Erzen, 2001)

Sanatçının Türk resmindeki eski izlenimcilerle kurduğu bağ, ışık-gölge unsurunun giderek baskınlaştığı dönemlerin habercisi niteliğindedir. Eski bir konuyu 90'larda yeniden ele aldığı *Demir Yolu- Gece Çayı*, *Demir Yolu-Akşam Çayı* (1992) yapıtları, 1978 yılında yaptığı *Demiryolu-Mola* isimli versiyonu ile karşılaştırıldığında N. Sekban resminin geçirdiği dönüşüm daha net okunmaktadır.

Nedret Sekban'ın 90'lı yıllardan başlayarak kent yaşantısını mesele edinmiş oluşu ile beraber kentin görsel olanaklarının, resminde izlenimci bir yaklaşımı belli bir ölçüde tetiklemiş olması mümkündür. *Çağımızın Azizleri*, *Demir Yolu* serisi, Karaköy Balıkçıları gibi resimlerinde, ön dönemlerinden beri uyguladığı peyzaj önünde anıtsal figür düzenleme fikri, kompozisyon şeması eski örnekleriyle benzerlik gösterse de ışık-gölge kullanımı, izlenimci etkilerin bir miktar devreye girmesiyle biçimsel anlamda değişime uğramıştır.

Kuşkusuz bu yapıtlarda ışık, sanatçının kent yaşantısından edindiği izlenimlerin sonucu olarak resme dahil olmaktadır. Bazı yapıtlarında ışığın, ülküsel bir anlatımın içerisinde, önem hiyerarşisinin malzemesi haline geldiği söylenebilir.

Örneğin; *Çağımızın Azizleri-Boğazdaki Çöpçü* yapıtında, ışık kaynağı, figürü yüceltme imkanları açısından ateş vasıtasıyla resmin içine alınmış, figür ürkütücü bir etki ile alttan ışıklandırılmıştır. Yine ışık kaynağının resmin içerisinde gösterildiği *Başlar Gece Vardiyası*, *Kanal İşçileri* gibi daha eski yapıtları ışık-gölge kullanımı açısından batı resminden referansları barındırır.

Ön dönemlerini saymazsak, Fındıklı parkı, çingeneler, deniz gibi konuları ele alıncaya dek, Nedret Sekban resminde, ışık neredeyse barok bir etkiyi andıran kontrastın kaynağını oluşturmaktadır fakat çoğunlukla yapısalıcı form kavrayışının sınırladığı bir alanda varlık gösterir, bu çalışmalarda, formu temelli ışık-gölge karşıtlığına teslim etmeyen desen ağırlıklı bir biçim yorumu öne çıkmaktadır.



Resim 14: Nedret Sekban, "Arınma" 200,270 cm, T.Ü.Y.B, 2013

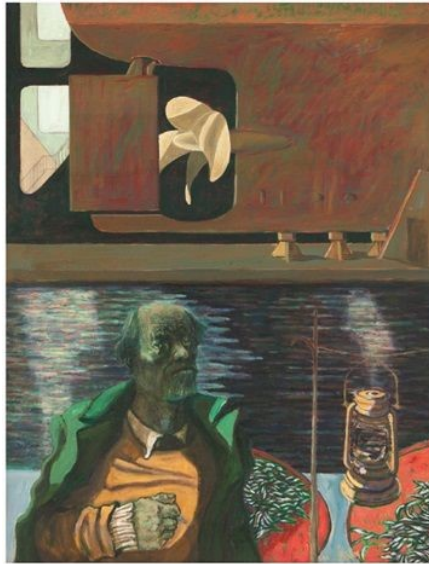
Çingenerler yine bu konu etrafında gelişen Hıdırellez veya Fındıklı parkı resimleri, izlenimci üslup özelliklerinin, önemli ölçüde devreye girdiği yapıtlardır. Işık-renk, açık-koyu ilişkilerinin, kent gerçeğiyle de örtüşen yaşantı içeriğine dair bir temsiliyeti üstlenmeye başladığı görülmektedir. *Arınma* (Resim 14), *Hıdırellez* (2015) gibi resimlerinde rengin, resimsel eleman olarak içeriğin anlatım-temsil olanaklarını önemli ölçüde güçlendirdiği, yapıtları arasında az rastlanan bir biçimde, renge özgül değerinin teslim edildiği görülmektedir.

Kavram olarak incelendiğinde Realizm uzunca bir döneme yayılan farklı coğrafyalardan birçok üslup ve tavır özelliklerini kapsayan bir tarihselliğe sahiptir. Nedret Sekban resminin üslup ve tavır açısından dönemler arasındaki dönüşümleri, sanat tarihi içerisinde realizmin geçtiği aşamalarla benzer bir ilişki içerisindedir. Onun resminde Realizm, çeşitli tavır ve üslup dönemlerini kapsayan bir kavrayış biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır

Nedret Sekban resminin kavram olarak realizm sınırları içerisinde konumlandırılmasının nedeni belki de başlangıcından bugüne ele aldığı konularda, yaşantı içeriğini tutup çekmiş olmasıdır. Çingenerler, Fındıklı parkı resimlerindeki izlenimciliğini, kent görünümünün ana dair kaydı veya aktarımı olmaktan kurtaran şey onun insana ve yaşantısına taraflı bakışıdır bir bakıma.

Bu seçmeci, taraflı bakışın, ağırlıklı doğa görünümüne yer verdiği deniz konulu yapıtlarında bile insan imgesinin etrafında gelişen bir kompozisyon şemasını yaratmış olduğu gözükmemektedir.

Deniz insan konuları etrafında yapıtlar vermiş ressamlardan biri de Özer Kabaş'tır. *Kömür Dubası*, *Venedik Kırmızısından Haliç'e* yapıtları gibi 80'li yıllarda ele aldığı deniz-insan konuları, toplumsal içeriği bağlamında eleştirel gerçekçilik alanında değerlendirmektedir. Birçok resminde eleştirel tutumu kapalı simgesel hatta bazı dönemlerinde fantastik bir yorumlama şeklindedir. Özer Kabaş resminde görülen düşsel özellikler Neşe Erdok, Kemal İskender ve Hüsnü Koldaş'ın ileriki dönem resimlerinde de görülmektedir, fakat Özer Kabaş'ta ki düşselliğin ayırıcı özelliği bazı yapıtlarında biçimi oluşturan ana yapı oluşudur. Bazı yapıtlarındaki Antropomorfik gösterimleri düşselliğin de sınırlarını aşacak gerçek üstü sonuçlardır. *Bocurgat* isimli yapıtı incelenecek olunursa Özer Kabaş'ta yaşantı içeriğinin ne denli fantastik bir alana çekildiği görülecektir. Bu fantastik düşsel anlatım yalnızca Antropomorfik figür gösterimlerinde sınırlı kalmaz, bu figürlerin birbirleriyle veya uzam mekân ilişkilerinde de nesnel gerçekliği aşan kişisel bir düzenleme, gösterim anlayışı izlenmektedir.



Resim 15: Özer Kabaş "İstinye Dokları",116x90 cm,T.Ü.Y.B, 1990

Resim 16: Özer Kabaş,"Figürlü Kompozisyon", 100x80cm, T.Ü.Y.B 1986

İnsan biçimciliğine (*Antropomorfizm*) örnek teşkil edecek yapıtlar ortaya koyan ressamlardan Kasım Koçak, ön dönemlerinden itibaren toplumsal içeriklere yönelmiştir. Sosyal eleştirisi açısından incelemeye dahil olan *Abdurrahman Çelebiler* yapıtında sanatçı, bilgiçliği, softalığı alaycı bir tavırla eleştirmektedir.



Resim 17: Kasım Koçak, "Abdurrahman Çelebiler", gravür,ıslak kazı, 1988

Yine bu alaycı eleştirel tutumun ürünü olan *Maymun Eksperler*, *Maymun Padişahlar* gibi yapıtlarındaki figürler insan ve hayvan fizyonomisine dair özelliklerin bir arada izlenebildiği ilginç yapıtlardır. Toplumdaki yozlaşmaya dikkat çektiği *Gittikçe Çoğalır Bizim Delilerimiz* yapıtı eleştirel gerçekçilik içerisinde değerlendirilen önemli yapıtlarındandır.

Yapıtlarında geçekliği kişisel süzgecinden geçirerek ifadeci sonuçlar alan önemli sanatçılardan biri de Kemal İskender'dir. Kendi deyimiyle onun ifadeci gerçekçiliği, kişisel öfke ve eleştirilerinin dile getirilmesidir. Belli ölçüde soyutlamacı sayılabilecek bir yaklaşımla figürde aldığı deforme sonuçlar, onun tüm dönemlerinde izi sürülebilecek biçimsel yorumunun önemli taşıyıcılarıdır.

Yapı bozumuna dayanan biçim yorumu, resim yüzeyinin tamamına yayılan bir kapsayıcılıkla, gösterilen ne olursa olsun ressamın psikolojisini, duygulanımlarını doğrudan izleyiciye aktarmaktadır. Bu dolaysız aktarımın belki de en iyi örnekleri sanatçının oto portreleridir.



Resim 18: Kemal İskender, " Mevsimsel Otoportre", 100x70 cm, T.Ü.Y.B, 2011

Resim 19: Kemal İskender, " Otoportre Vanitas", 100x70 cm, T.Ü.Y.B ,2011

Psikolojik aktarımın imkanlarını zenginleştiren bir unsur da Kemal İskender'in neredeyse kemikleşmiş paletidir. Biçim yorumuyla ortaya çıkan melankoliye karşıt olarak renk armonisi, rengin sembolik değerleri üzerinden yapılan bir seçme ile oluşur ve genellikle ifadeyi güçlendiren çarpıcı bir etkiyi yaratmaktadır. Figürde oylumlamayla sınırlanan derinlik olgusu, figür uzam ilişkilerinde yüzeyde yassılaştıran bir düzenleme ile şematik hale gelir.

Kemal İskender resmindeki bu yapısal özellikler onun biçiminde ifadeci yanı öne çıkaran temel unsurlardır. Sanatçının bu üslup ve tavır özellikleri içinde ele aldığı *balıkçılar, niyetçiler, müzisyenler* vb. konulardaki yapıtları kendi deyimleriyle ifadeci gerçekçilik olarak değerlendirilmektedir.

Özer Kabaş, Neş'e Erdok, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş ve Kemal İskender, düzenledikleri grup sergileriyle, 90'lı yıllara dek süren, soyut-figüratif sanat çekişmeleri içerisinde akademideki faaliyetleri ile çağdaş figüratif sanatın temsiliyetini yürütmüşlerdir. Akademide figüratif resim yapan bu kuşağın ortaya koyduğu çizgi, yeni sanatçıların katılımıyla grup etkinlikleri halinde 90'lı yıllardan sonra da devam etmiştir.

Bu grup etkinliklerinden biri, toplumsal içerikleri itibariyle ortak paydada buluşan figüratif ressamın düzenledikleri "*Figür 4*" sergisidir. 2002 yılında Nedret Sekban, Temur Köran, İrfan Okan ve Ahmet Umur Deniz'in düzenlediği bu sergi, Yenilerle başlayan, toplumcu sanatın, çağdaş yorumlarını ortaya koymaktadır.

Gelenek halinde devam eden bu anlayışın 70'ler deki üretimlerini ve dönem koşullarını tartışan, Pankart sergisi döneme ilişkin farklı bir bakış açısı oluşturmaktadır. 2002 yılında Karşı Sanat Çalışmaları tarafından düzenlenen *Pankart 1970-1980 sergisi*²³ ve sergi kapsamında gerçekleştirilen söyleşiler bu anlamda önem teşkil etmektedir.



Resim 20: Ahmet Umur Deniz " Gezi'ye Saygı" 190x300 cm, T.Ü.Y.B,2015

Şişli Atölyesinden bu yana devam eden büyük boyutlu ve çok figürlü toplumcu resim geleneğini, 2000'ler de Ahmet Umur Deniz yüklenmektedir. Özellikle "Yürümek" (2007) isimli sergisinde, *Yürüyüş* (Resim 21), *Vapurdan İnenler* serisi ve *Kâğıt Toplayıcıları* gibi çok figürlü kompozisyonlarında belirginleşen şekliyle, kentin kaotik yapısında bir yerlere gidip gelen kalabalıkların, kente ve hayata yabancılaşan, içine kapanık yaşantısını ele almaktadır.

Günümüzde küresel bir sorun haline gelen göç olgusuna değindiği mülteciler konulu yapıtları ve güncel toplumsal olayları ele aldığı *Ütopyaı Taşıyanlar* (2015) sergisinde, yine çok figürlü düzenlemeler ağırlıktadır.

²³ Bkz: BEK, Güler, (2007) **1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam**, Ek 3: "Pankart 1970-1980" Söyleşileri, (Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara



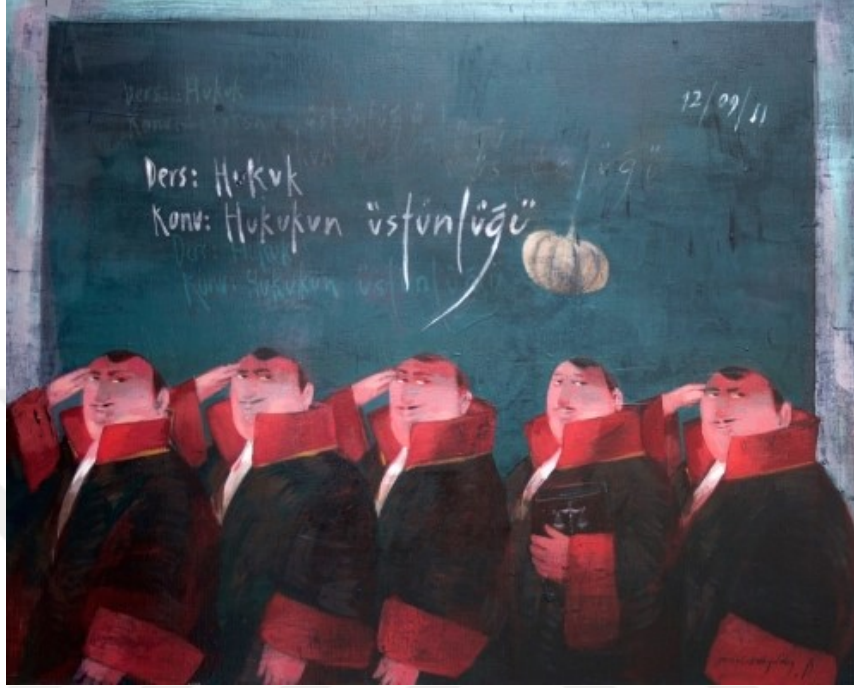
Resim 21: Ahmet Umur Deniz "Yürüyüş I", T.Ü.Y.B 2007

Bu dönemde yine kent yaşamını ele alan Hafriyat Grubu sanatçılarından Hakan Gürsoytrak'ın yapıtları hicvi ve eleştirel tutumu dolayısıyla incelemeye dahil olmaktadır.

Hicivci üslubuyla bilinen bir başka isim Mevlüt Akyıldız, birçok disiplin içerisinde eleştirel yapıtlar vermiştir. *Paşa* ve *Hanımefendi* heykel serileri, *Miss Turkey*(1996) ve *Ders: Hukuk, Konu: Hukukun Üstünlüğü* (2011) gibi yapıtları son derece kişisel ilginç bir dille, toplumun çarpık ve yozlaşan yaşantısını hicvettiği yapıtlardır.



Resim 22: Hakan Gürsoytrak "İş Bulma Kurumu" T.Ü.Y.B,2003



Resim 23: Mevlüt Akyıldız "Ders: Hukuk, Konu: Hukukun Üstünlüğü", T.Ü.Y.B 2011

6. ÇALIŞMALARIMDA TOPLUMSAL ANLAYIŞ

Toplumsal bir gerçeklik olarak sanat, ne kadar seçkin bir alana ve bireysel bir ifadeye çekilirse çekilsin sonuçta birey olarak sanatçının, yaşam içerisindeki duyuumsal etkilenmelerine açıktır ve bu yönüyle toplumsal bir olgudur. Öyle ki görme, işitme duyuları ya da buna bağlı psikolojik, zihinsel etkinlikleri bile, insanın yaşam ortamıyla doğrudan ilişkilidir. Benlik, dış etkilerle şekillenmeye karşı savunmasızdır. Dolayısıyla toplum, özneyi belli ölçüde şekillendirdiği gibi bireysel üretime de etki etmektedir. Buna bağlı olarak sanatçının yaratma edimi, verili toplumsal koşullar içerisine sıkışmaktadır.

19.yüzyıl itibariyle sanatçının, sanat tüketicisiyle geleneksel bağları kopmuş, sanatçı kapitalist pazar ilişkileri içerisinde yabancılaştırılmıştır. Günümüzde sanatçının, kendisinin dahi metalaştığı kapitalist pazar koşulları içerisinde sanatsal üretim, genel bir kategoriye indirgenmiş, diğer üretim şekilleri düzeyine çekilmiştir. Tarihteki en sert şekliyle sanat yapınının tekil karakteri ve sanatçının estetik üretimi, pazar koşullarının güdümüne girmiştir. Bu verili toplumsal koşullar altında sanatçının estetik kavrayışı ve buna bağlı üretimlerinin, ne dereceye kadar kendi öz benliğinden/dehasından kaynaklanan, aşkın üretimler olabileceği muğlak bir mesele haline gelmektedir.

Sanatın, ortaklaşa bir toplumsal üretim biçimi olduğu görüşü, yerleşik modernist kıstasların (eski-yeni, güncel-konvansiyonel vb.) muğlaklaştığı günümüzde, küresel ekonominin aparatına dönüşen, güncel sanatın ve tam olarak kuşatılamayan post-modernizm kavramına dair yapılacak sorgulamalara, bir zemin, bir bakış açısı oluşturmaktadır

Bu bakış, aynı zamanda kendi çalışmalarımı, resmin sorunları, bunların resim sanat tarihindeki kökleri ve bugüne yansıyan biçimleri açısından, sorgulayışımı temellendirmektedir. Bireyin, dolayısıyla sanatsal üretiminin toplumsal koşulların doğrudan etkisine açık bulunduğu fikri, resimsel arayışlarımın, yaşadığım toplumla ve onun kültür sanat birikimiyle ilişkisini değerlendirme imkânı vermektedir.

Resimlerimin biçimsel yönden analizi yapılacak olunursa, bu çalışmaların bir iki resimsel öge üzerine kurulu bir anlayışın peşinde olduğu görülür. Bu resimsel ögeler ağırlıklı olarak açık-koyu ve desendir. Peşinen tasarlamasam da sonuca doğru açık-koyu ve desen elamanlarının içeriğin anlatımında öne çıkan bir rolü olduğunu görmüş oldum.

Başlangıcından son aşamalarına dek çalışmalarında renk, bir şekilde kendine alan açamayarak desenin arkasında kaldı. Işıklılık değerleri itibariyle de resmin açık-koyu düzeninin hizmetine girmiş oldu. Resimsel öge olarak renk, karakteri itibariyle insan zihninde çok çarpıcı duymusal bir etkiyi yaratma kabiliyetine sahiptir. Rengin bu anlamdaki gücü, çok katmanlı resimsel bir yapının kapılarını aralamasıyla beraber aynı zamanda resmin duymusal hazza²⁴ dayalı bir seyirliğe dönüşme riskini de güçlendirmektedir. Bundandır ki rengin, özgül değerleriyle resimde yer bulmasından, içeriğin temsiliyetini üstlenmesinden uzak durmuş, hatta belli ölçüde ürkmüşümdür.

Sezgisel diyebileceğimiz bu yönelimle, içeriğin anlatım olanaklarını, insan figüründe somutlaşan bir desen ve açık-koyu düzeninde aradım.

Çalışmalarında açık-koyu düzeni büyük oranda ışık-gölge karşıtlığına dayanır. Işık-gölgenin biçimin oluşumuna etkisi aynı zamanda, özellikle figür yorumumda belirginleşen bir çatışkıyı da doğurmaktadır. Bu çatışkı H. Wölfflin' in işaret ettiği açık-kapalı form anlayışları arasında gidip gelmenin yarattığı bir tür ikilikle açıklanabilir. Aynı zamanda bu ikilik, yüzeyde ilkin desenle oluşmaya başlayan imgenin, ne dereceye kadar *peinture* ' le buluşacağı veya ne ölçüde desenin korunarak sonuca taşınacağına ilişkin araştırmalara bağlı olarak, çizgisel-gölgesel²⁵ üslup karşıtlığında da belirir. Tüm bunlarla beraber, çalışmalarım gölgesel üsluba görece yakın sonuçlanmaktadır.

²⁴ Bkz, İsmail TUNALI, **Estetik**, Estetik Tavır ve Estetik Hoşlanma, Estetik Haz, Syf: 44-46

²⁵ Bkz, Heinrich, WÖLFFLIN, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**

Bu anlayışla yaptığım *Aylak*, yakın çevremde gözlemlediğim bir yaşama stratejisi ya da alışkanlığı olarak aylaklığı konu edinmektedir. Çalışmada, boydan portre düzeninde gösterdiğim figürü, yalın bir fon önünde açık-koyu karşıtlığıyla vurgulamak istedim. Fonda, mekân ve zamana işaret edecek herhangi bir biçimin bulunmaması ya da figürün aylaklığı temsilen durağan bir şekilde gösterilmesi, doğrudan içerikle ilişkilidir.



Resim 26: Ömer İnan, "Aylak", T.Ü.Y.B, 111x81, 12019

Modern kent hayatının şekillendirdiği rutin toplumsal pratikleri ve bunların etrafında gelişen kimlik ve aidiyet çerperini kabul etmeyen aylak adamı, yine hiçbir yerde, hiçbir şey yaparken göstermek istedim.

Toplum hayatı içerisinde usulen de olsa herhangi bir düzene intisap etmemiş, sınıfsal yapının kimlik dayatmasına rest çeken bu yaşam şekline tesadüf ettiğim bir süreçte, kendi yaşamımdaki sarsıntılı aidiyet duygusunu da irdeleme fırsatı yakalamış oldum.

Numune Acil 'de Sinyalciler isimli seri çalışma bu türden tanıklıklara dayanmaktadır. Kamu alanlarını mekân edinen, günlük geçimliklerini standart vatandaştan koparan ve geceleri komün halinde bu kamu alanlarına sığınan mülksüz, yurtsuz insanları konu edinmektedir.



Resim 25: Ömer İnan, "Numune Acil 'de Sinyalciler ", T.Ü.Y.B, 90x120 ,2019

Toplumun aşağı yukarı her kesiminden insanın, bir sonraki güne çıkabilmek gayesiyle topladığı bu alanlar aynı zamanda bir hesaplaşmanın da gerçekleştiği kesişme noktalarıdır ve bu anlamda birçok karşıtlığı gözleme imkânı vermektedir. Bu alanlarda, masa başında insan gruplarının zamansızlık duygusu uyandıran bekleyişlerini, içinde buldukları atmosferin kendiliğinden oluşturduğu resimsel görünümleri kaydetmek istedim. Çalışmada, resimsel tavrımla bağdaşan bu rastlantısal görüngüleri kullanmaya, bunların plastik karşılıklarını oluşturmaya gayret ettim. Bu seri içerisindeki çalışmalar, açık-koyu kurgusu ve buna bağlı ışık-gölge kullanımı itibariyle, metinde bahsi geçen gölgesel üsluba en yakın çalışmalar olmuştur.



Resim 26: Ömer İnan, "Numune Acil 'de Sinyalciler II", T.Ü.Y.B, 90x120, 2019

Gölgesel üslup ya da başka bir deyişle ışık-gölgeci tavır, yüzeyde bir tema etrafında oluşan imgenin ardından, bana kişisel duygulanmalarımı ifade etme, bunların biçimsel karşılıklarını yaratma imkânı da tanımaktadır. Gölgesel tavrın, duygusal reflekslerime karşılık veren esnekliği, giderek belirginleşen ifadeci bir eğilime de alan açmaktadır. Geriye dönük bir değerlendirmede, öğrencilik sürecimde, ışık-gölge anlayışına dair yaptığım denemelerin, özellikle figür yorumunda ifadeci sonuçları tetiklediğini görmekteyim. Figür üzerindeki biçim bozmaların, ifadeci bir arayışla bağlantılı olarak ortaya çıkmış olduğunu söyleyebilirim.

Tüm bunlarla beraber, sanat tarihiyle kurduğum bağ da ağırlıklı gölgesel üslup özellikleri içerisine dahil edilebilecek ressamların, biçim anlayışları üzerinden şekillenmektedir. Aynı zamanda resimsel yaklaşımına biçim-içerik yönünden referans oluşturan usta yapıtlarının, anlam derinliği ve toplum yaşantısı karşısındaki eleştirel tutumları bu ilişkiyi pekiştirmekte ve bakış açısı kazandırmaktadır. Bu ustalar bazen eleştirel gerçekçi, bazen toplumcu gerçekçi anlayışta olabilmekte fakat genel anlamda sanatsal kavrayış biçimi olarak gerçekçilik kavramı altında toplanabilecek anlayışa denk düşmektedirler.

Çalışmalarında, içeriğe dair anlatım kaygısı, imgenin oluşumuna kaynaklık eden ilk itkiyi yaratmaktadır. Biçim, ilk anda bu itkiyle ortaya çıkan içeriğe dair tasarımın etrafında şekillenir, sonraları gözlem ve tespit ölçeğinde doğa ve yaşantıyla buluşur. Çalışmalarında, içeriğin her aşamada biçim üzerinde denetleyici bir rolü vardır.

Bu bakışla kent yaşamı içerisindeki tanıklıklarım ve izlenimlerim üzerinden içeriği oluştururum. Resmin kaynaklarını insanda ve yaşantısında arar, bunun biçimsel gereklerini inşa etmeye çalışırım. Resimlerimde içeriğin toplumsal bir zeminden filizlenmesi, sınıfsal bir aidiyet duygusuyla ilişkilidir. Öğrencilik sürecimde edindiğim usûlle resimsel olanı yaşantı gerçeğinden çıkarmaya, gerçeklik karşısındaki kişisel deneyimlerle resmin sorunları arasında bir ilişki kurmaya çalışırım. Yaşamın doğal akışının, hakiki bir forma kaynaklık edebileceğine inanır, resmin oluşum sürecinde, yaşam içerisindeki etkilenmelerime ve bunların doğurabileceği resimsel sonuçlara, entelektüel analizlerden daha çok güvenirim. Bu sebeple, çalışmalarında salt içeriğe bağlı sonuçlara, biçimsel tasarımlar karşısında tolerans tanırım. Yaşam gerçeği ile resmin sorunları arasında kurmaya çalıştığım bu diyalog, resimsel arayışlarıma yön vermektedir.



Resim 27: Ömer İnan, Sinyalciler için desen, 25x35 cm, 2019



Resim 28: Ömer İnan, "Aylak II", T.Ü.Y.B, 60x 80 cm, 2019

Resim 29: Ömer İnan, Ön Taslak, Kâğıt üzeri karışık teknik, 26,32 cm, 2019



Resim 30: Ömer İnan, Sinyalciler için desen, 25x35 cm, 2019

Resim 31: Ömer İnan, Oto portre, Desen, 25x35 cm, 2019



Resim 32: Ömer İnan, "İsimsiz", T.Ü.Y.B, 80x60 cm, 2017



Resim 33: Ömer İnan, "Yurt", T.Ü.Y.B, 120 x 90 cm, 2019



Resim 34: Ömer İnan, Sketch, Kâğıt üzeri karışık teknik, 50x70 cm, 2019

Resim 35: Ömer İnan, Sketch, Kâğıt üzeri karışık teknik, 70x50 cm, 2017



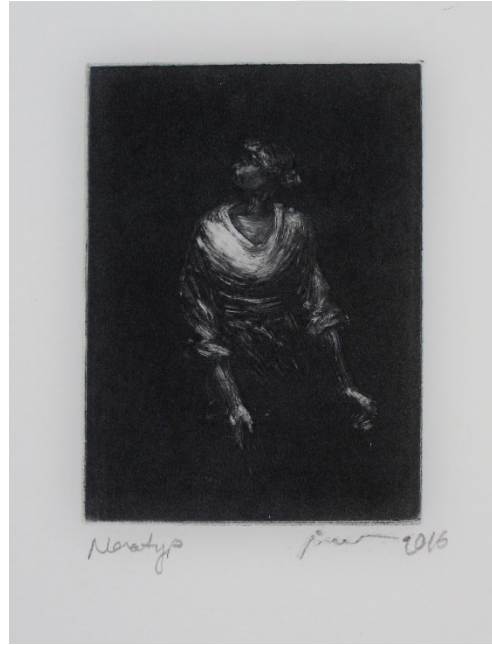
Resim 36: Ömer İnan, Desen Kâğıt Üzeri Sanguine, 20 x 13 cm, 2016



Resim 37: Ömer İnan, Desen Kâğıt Üzeri Sanguine, 20 x 13 cm, 2016



Resim 38: Ömer İnan, Gravür, Islak kazı, 20 x 13 cm, 2016



Resim 39: Ömer İnan, Gravür, Monotip, 20 x 13 cm, 2016



Resim 40: Ömer İnan, Desen Kâğıt Üzeri Sanguine, 35x25 cm, 2017



Resim 41: Ömer İnan, "Poşadlar", T.Ü.Y.B, 40x36 cm, 2016

Resim 42: Ömer İnan, "Poşadlar", T.Ü.Y.B, 50x40 cm, 2016



Resim 43: Ömer İnan, "Yurt", T.Ü.Y.B, 120 x 90 cm, 2017

7. SONUÇ

Osman Hamdi'den sonra, Çallı Kuşağı İzlenimcileri, Türk resminde figürü ele alan ilk sanatçılardır. Bu kuşağın büyük boyutlu ve çok figürlü kompozisyonları, insan figürünün sosyal ve psikolojik yanıyla temsiline dönük çalışmalarıdır. 1916-17 yıllarında Galatasaray sergilerinde de görülmeye başlayan figüratif etkinliğin, 30'lu yıllarda D Grubuyla yapı değiştirdiği görülmektedir. D Grubu'nun insanı nesneye indirgeyen kübist, konstrüktivist kaynaklı, şematik figür anlayışı 50'li yıllarda minyatür, halk sanatları gibi yerel kaynaklara eğilmeye başlamıştır. Bu yöneliş, modern batı sanatının yerel yorumları olarak okunabilir.

CHP'nin 1940'lı yıllardaki halkçılık politikasının resim sanatına etkisi dolayısıyla ressamların toplumla ilişkisi hareket kazanmıştır. Bu ivmelenme Yeniler Grubu ile yapı değiştirecek toplumsal yaklaşımların zeminini oluşturmaktadır aynı zamanda.

Bu dönemde resim sanatının topluma gösterdiği alaka, dönemin halkçılık politikasına angaje oluşu itibariyle ısmarlama seyirlikler düzeyini aşamayan yapıtlarla sonuçlanmış gözükmektedir. Yeniler' le değişen toplumsallık yaşantı içeriğine dair eleştirel bir kavrayışı benimsemektedir.

Biçim özellikleri itibariyle batı resim sanatıyla sıkı sıkıya bağları bulunmasıyla beraber Yeniler, 1960 ve sonrasında sağlam bir zemine oturacak olan toplumsal gerçekçi sanatın önemli bir durağıdır.

Toplumsal gerçekçi sanat 1960'lı yılların başından itibaren edebiyat, sinema gibi farklı ifade alanlarında da etkisini giderek arttıran bir gelişim göstermiştir. Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Aziz Nesin gibi edebiyatçılar, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ömer Lütfü Akad gibi sinemacıların yapıtları eleştirel içerikleri bakımından toplumsal gerçekçi alana dahil edilmektedir.²⁶

60'lı yıllar, resim sanatında bugüne dek uzanacak olan figür geleneğine kaynaklık eden ustaların, gerçekçi resmin güçlü örneklerini vermeye başladığı bir dönemdir.

²⁶ Bkz: Alp Birol, (2009) "Halit Refiğ ve Ulusal Sinema Kavgası", *Evrensel Kültür*, 215, Kasım

1960'larda Neşet Günel, Nuri İyem, Nedim Günsur, Turgut Zaim gibi sanatçıların temsil ettiği gerçekçilik, akademi dışında, sanatçıların kişisel bilinç ve çabalarıyla oluşmuştur ve 1955'ten 70'lere dek süren soyut anlayışların karşısında konumlanmak suretiyle varlık gösterebilmiştir.

Sanatsal üretimlerine 1970'lerde başlayan genç grup aynı zamanda akademide figüratif resmin gelenek olarak temsiliyetini de üstlenmiştir. Bu kuşak 70 ve 80'li yıllarda D Grubunun kalıntısı olan Akademi'deki post-kübist figür anlayışına da yeni bir yorum getirmiştir. Her biri kişisel bir resimsel dili geliştirmiş olan Mehmet Gülerüz, Neşe Erdok, Cihat Aral, Özer Kabaş Aydın Ayan, Nedret Sekban, Kemal İskender, Hüsnü Koldaş, gibi ressamlar her dönemde Türk resim sanatını meşgul eden yerellik-evrensellik sorunsalına, insanı psikolojik, sosyal ve toplumsal yanlarıyla ele alan figüratif yaklaşımlarıyla, özgün çözümler üretmişlerdir. Bu kuşağın 70'lerdeki etkinliği "Eleştirel Gerçekçilik"²⁷ olarak nitelendirilmektedir.

Gurup sergileriyle bir araya gelen bu kuşağın ortaya koyduğu çizgi, 90 sonrası dönemden bugüne, Temur Köran, İrfan Okan, Ahmet Umur Deniz, Hakan Gürsoytrak gibi yeni sanatçıların katılımıyla düzenlenen grup sergilerinde ve sanatçıların ortaya koyduğu kişisel çabalarla devam etmiştir.

Son değerlendirmede, Şişli Atölyesi ile başlayan toplumsal eğilimlerin, güçlü örneklerinin verilmeye başlandığı 60 ve 70'li yıllardan bu yana, Türk Resminin özgün karakterini yaratabilecek çizgiyi, resim sanatı açısından sağlam, evrensel değerlerin, oluşmasına olanak tanıyan bakış açısını ve sanatsal üretimi ortaya koyduğu görülmektedir. Metinde incelenen, farklı kuşaklardan, farklı biçim anlayışları içerisinde üretim yapan sanatçıların bulunduğu ortak payda, resimlerindeki toplumsal bakış açısıdır.

²⁷ 70 ve 80'li yıllardaki toplumsal içerikli, yeni figüratif eğilim ağırlıkla Bedri Rahmi ve Neşet Günel atölyelerinde yetişen ressamlar tarafından sürdürülmekte ve bu eğilim "Eleştirel Gerçekçilik" olarak tanımlanmaktadır.
Bkz: Kemal İSKENDER, (1991) "80'li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri", **Sanat Çevresi**, 149, Mart, 21,22

Bu toplumsal bakışın, Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak hızlanan batı sanatından aktarma üretimlerin, özden yoksun biçimciliğini ya da yerelliğe sıkışan folklorik yaklaşımları, sağaltacak bir dayanak noktası oluşturduğu görülmektedir.

Türk resminde toplumcu çizgiyle oluşan bu birikimin bana kazandırdığı perspektif, resimsel arayışlarımın zeminini oluşturmakta, günümüzde figüratif resmin, insan ve toplum yaşantısıyla ilişkisinin ne olabileceğine dair fikir vermektedir.

Geriye dönük yaptığım bu incelemede, resim sanatı açısından yeni ve sahici olanın yaşantı içerisinden doğabileceğini, yaşam gerçeğinin, hakiki bir formu doğurabilecek zenginliğe sahip olduğunu tecrübe etmiş oldum. Bu bakışla resimsel olanı insan ve yaşantısından çıkarmaya çalıştım.

Özgün bir ifade biçiminin oluşum sürecinde, salt biçimsel tasarıların kısır döngüsünü kırabilecek potansiyelin, bireyin tasavvur ettiği yaşam ile gerçekliğin çarpışmasından doğacağını düşünmekteyim. Bu temelde üretim sürecimi yaşamsal etkilenmelerimden kaynaklanan duygusal reflekslere de açık tutmaktayım. Böylelikle birey ve toplum arasındaki sürekli etkileşimle doğan devinimden beslenmekte, bu doğal gücün yaratacağı değişimin biçimsel olanaklarını aramaktayım.

8. KAYNAKÇA

BERKSOY, Funda ,(1998), **20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik** ,İstanbul.

BİROL Alp,(2009) "Halit Refiğ Ve Ulusal Sinema Kavgası"**Evrensel Kültür**, Kasım, Syf-21, Doğa Basım Yayın Ltd. Şti, İstanbul

BULUT, Birkan,(2013) "Aral'ın İnsanları; altta kalanlar" **Evrensel Kültür**, 257, İstanbul

BAYKAL,Emre,(1992) "Başarının Dinazorlaştıramadığı Ressam", **Anons Dergisi**, 21.

ERGÜVEN, Mehmet(2007) " Nedim Günsur Ya Da Çıkartma Figürlerle Gelen", **Sırdas Görüntüler**, İstanbul , Agora Kitaplığı.

ERGÜVEN, Mehmet, (1996) ,**Neşet Günal** , Bilim Sanat Galerileri, İstanbul.

ERSOY, Ayla,(1998), **Günümüz Türk Sanatı (1950 den 2000 e)**, Bilim Sanat Galerileri, İstanbul.

ERZEN, Jale Nejdet,(2001) ,**Nedret Sekban** , Evin Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

FISCHER, Ernst,(2012), **Sanatın Gerekliliği** ,çev. Çapan Cevat. 1.Basım, Sözcükler Yayınları, İstanbul.

İKENDER, Kemal,(1994), " Türk Resminin Figüratif Açısından Görünümü" ,**Türkiyede Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi** , Paksoy Doğan, Ocak/Şubat, 12, s. 39,40,41. İstanbul

İSKENDER, Kemal(21 Şubat 1989) "Amacımız İnsanın Sorunlarını Anlatmak" **Güneş Gazetesi**.

İSKENDER, Kemal,(1991), "80'li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri" **Sanat Çevresi** , Mart - 149, İstanbul

İSKENDER, Kemal "Dünden Yarına Nuri İyem", **Nuri İyem 100 yaşında**, Evin Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

ÖZSEZGİN, Kaya(1989), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 3, Tilgat Yayınları

ŞİMŞEK, Ali,(2015)," O bakışlar ki" **Nuri İyem 100 yaşında**, Evin Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

TANSUĞ, Sezer(1984) Neş'e Erdok ile Söyleşi , **Somut**, 13 Nisan

TANSUĞ Sezer, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, Gelişim Yayınları.

TANSUĞ, Sezer,(1990), **Türk Resminde Yeni Dönem** , Remzi Kitabevi, İstanbul .

TUNALI, İsmail,(1993), **Marxist Estetik**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Ural, Murat- Erol ,Turan ,(1998) Yurt Gezileri Resimleri , Milli Reasürans Sanat Galerisi.

WOLFF ,Janet,(2000), **Sanatın Toplumsal Üretimi** , Çev. Demir Ayşegül, 1. Basım, Özne Yayınları, İstanbul

YAMAN ,Feyyaz,(2015) **Portre/yüz Nuri İyem 100 yaşında**, Evin Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

BEK, Güler, (2007) **1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam**, (Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

WÖLFFLİN, Heinrich, (1985) **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul

ÖNDİN, Nilüfer, (2002), **Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları**, (Doktora Tezi), M.S.G.S.Ü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

GÖREN, Ahmet Kâmil, (1997) **Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, Şişli Bel. İstanbul Resim Heykel Müz. Der., İstanbul

9. ÖZGEÇMİŞ

ÖMER İNAN

1991 yılında İstanbul'da doğdu.

Eğitim

2006 - 2010 Zeki Müren Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi , Bursa, Türkiye

2010 - 2016 MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü (Prof. Nedret Sekban, Yard. Doç. Ahmet Umur Deniz Atölyesi), İstanbul, Türkiye

2016... MSGSÜ, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı, İstanbul, Türkiye

Ödüller:

2013 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması, Başarı Ödülü

Karma Sergi ve Etkinlikler:

2016 "Temas-1" Galeri Soyut / A Salonu – Ankara

2015 "Yeni Aralık/Newe Space" Karma Sergi, Galeri Soyut- Ankara

2015 "Figür-Yorum / Genç Buluşma" Galeri Soyut / B-C Salonu- Ankara

2015 TÜYAP / Artist 2015 Galeri Soyut- İstanbul

2015 Galeteaart Atölye 3 Karma Resim ve Gravür Sergisi

2014 TÜYAP / Artist 2014 Karşı Sanat Çalışmaları – İstanbul

2013 TÜYAP / Artist 2013 MSGSÜ Standı – TÜYAP- İstanbul

2012 First International Student Biennial Drawing, Sofia- Bulgaristan