

T. C.  
Mersin Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

1950-2000 ARASI  
TÜRK RESMİNDE  
FİGÜR, NESNE, MEKAN İLİŞKİSİ

Ahmet DAĞLILAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman  
Yrd. Doç. Cebrail Ötğün

Mersin, 2005

## Önsöz

Resim, belli bir biçimsel duyarlılığının yanı sıra özünde insan elinden çıkmasının etkisi ile insanın duygu dünyasıyla bağlantılı bir yapı içerir. Resim geçmişten günümüze kendi içerisinde belli değişme, gelişme ve yorumlanma dönemleri yaşayarak gelmiştir. Toplumsal yapıdaki değişme ve gelişmelerle de paralellikler göstermiş olan resim tüm dünyada olduğu gibi ülkemiz coğrafyası içinde de farklılıklar göstererek gelişimini sürdürmektedir.

Türk resminin oluşum evreleri düşünüldüğünde tarihsel süreç içerisinde belli gelişme ve değişmelerin oluşa geldiği görülür.

Araştırmanın kapsamı içinde yer alan 1950- 2000 yılları arasındaki Türk resmine ilişkin ayrıntılı incelemeler yapılmadan önce çalışmanın hazırlanışında, başlangıcından günümüze Türk Resmi geleneğini gözden geçirilmiştir. Daha sonra da araştırmanın başlığıyla paralellik gösterecek şekilde 1950-2000 dönemi içinden belirlenen sanatçılar araştırılmıştır. Sanatçılardan seçilen örnek resimler incelenmiştir. Seçilmiş sanatçıların genel resimleme tavırları incelenirken araştırmanın başlığına uygun çıkarımlar yapılmıştır.

Çalışmanın yürütülmesi sırasında da ilgili sanatçıların yayınlanmış kitapları, 1950-2000 yılları içindeki resimsel gelişmelere ilişkin çıkmış, sanatçılar ve resimleri hakkında fikir verecek kitaplar incelenmiştir. Özellikle de 1950-2000 yılları arasında, figür başat olmak koşuluyla, nesne ve mekan sorunsalı çerçevesinde sanatsal üretimlerde bulunan sanatçılar üzerinde araştırmalar yapılmıştır. Değişik türde kaynaklardan dönemin sosyo-kültürel yapısı incelenirken, bunun yanında dikkati çeken resimler ve sanatçılar hakkındaki yorumlar da gözetilmiştir.

Araştırmanın genişletilmesi aşamasında konuyla ilişkili olduğu düşünölen tezler incelenmiş ve bu çalışmalar içerisinde tezde kullanılan sanatçıların seçilmesi, eserlerinin yorumlanması ile ilgili destek alınmıştır.

Yardımlarından dolayı danışmanım Yrd. Doç. Cebrail Ötgün'e teşekkür ederim.

## Özet

Çalışmada, 1950-2000 yılları arasında Türk resminde figür, nesne ve mekan ilişkisi, belirlenmiş sanatçılar yapıtları aracılığıyla incelenmiş, çalışmanın son bölümüne kapsama uygun uygulama çalışmaları konmuştur.

Birinci bölüm içerisinde, genel figür, nesne ve mekan tanımlamaları açıklanmaya çalışılmış, tanımlamaların resimsel düzlemdeki kullanımlarına da değinilmiştir.

İkinci bölümde de 1950-2000 dönemi içerisindeki Türk resminde figür, nesne, mekan denemesi ana başlığı altında öncelikle, 1950 sonrası gelişen ve değişen toplumsal olaylar incelenmiştir. Aynı dönem içinden seçilmiş sanatçıların uygulamalarında figür, nesne ve mekan kullanım üslupları belirlenmiş, araştırmanın sonuçlarına dayalı olarak da bu veriler belli bir sistematik geliştirilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bu sistematik yapıyı daha belirgin kılmak için bulgular kesin bir yargı oluşturmayacak şekilde bir tablo ile verilmiştir. Sonrasında, sırasıyla; Toplumcu Gerçekçiler, Foto-Gerçekçiler, Gerçeküstücüler, Dışavurumcular, Yeni-Dışavurumcular başlıkları altında seçilen sanatçılar birer yapıtlarıyla figür, nesne, mekan ilişkisi bağlamıyla incelenmiştir.

Son bölüm içerisinde çalışmanın çerçevesini belirleyen başlıkla ilişkilendirilmiş resim uygulamaları araştırmaya dahil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler;

Figür, Nesne, Mekan, Figüratif resim, Türk Resmi

## **Summary**

In the research; the relation among the figure, object and space in Turkish Painting is examined through the works of choosen painters and the application studies appropriate to the extention are placed in the conclusion part.

In the first part, general definitions of the figure, object and space are given and also touched on the usage of the definitions on the picture plane.

In the second part, first of all, developping and changing phenomenons are examined under the main title "The relation between figure,object and space in Turkish Painting between 1950-2000". In the works of the artists choosen from the same period,the usage styles of the figure, object and space are defined and afterwards according to the conclusions these datums are efined in a systematic way. In order to maket this systematic construction more evidence, findings are given with a table in a way that doesn't form a certain opinion. Afterwards, in an order, the artists belong to Social Realisticts, PhotoRealistics, Surrealistic, Expressionists, New-Expressionists are examined with one of their works concerning figure, object and space.

In the last part the art applications associated with the title, which determines the frame of the work, are included in the research.

Keywords;

Figure, Object, Space, Figurative painting, Turkish Painting

ÖZET	iii
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	vi
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
RESİMDE FİĞÜR, NESNE, MEKAN ÜZERİNE	6
I. 1. Figür	6
I. 2. Nesne	7
I. 3. Mekan	8
II. BÖLÜM	
1950 SONRASI TÜRK RESMİNİ FİĞÜR, NESNE, MEKAN ÇERÇEVESİNDE SINIFLANDIRMA DENEMESİ	11
II. 1. Batı Anlayışına Dönük Türk Resmi	12
II. 2. 1950 Sonrası Toplumsal Olaylar ve Resim	14
II. 3. 1950-2000 arası Türk Resminde İlişkilendiriliş Sistematigi İçinde Figür, Nesne ve Mekan İlişkisi	19
II. 4. Toplumcu Gerçekçiler	22
II. 5. Foto-Gerçekçiler	32
II. 6. Gerçeküstücüler	34
II. 7. Dışavurumcular	42
II. 8. Yeni-Dışavurumcular	47
III. BÖLÜM	
UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR	53
SONUÇ	68
KAYNAKÇA	70

**Kısaltmalar Listesi**

tüyb.....	Tuval üzerine yağlıboya
kontrplak/yb.....	Kontrplak üzerine yağlıboya
tü/akrilik.....	Tuval üzerine akrilik
kağıt/ krş. malzeme.....	Kağıt üzerine karışık malzeme
karton/ krş. teknik.....	Karton üzerine karışık teknik
kağıt/guaj .....	Kağıt üzerine guaj boya
tü/krş. malzeme .....	Tuval üzerine karışık malzeme

## Giriş

Bu çalışma 1950-2000 yılları arasındaki figüratif Türk resminde figür, nesne ve mekan ilişkisini kapsamaktadır.

Türk resminin 1950-2000 arasındaki değişim, gelişim ve çeşitleniş aşamaları içindeki figür resmi geleneğinin tarihsel süreci araştırılarak, sanatsal çeşitleniş içerisinde belirginleşen sanatçılar ve eserleri incelenmiştir. Konu, figürün resimdeki nesne ve mekan ile olan ilişkisi bağlamında araştırılmıştır.

Figürü biçimsel olarak içine alan mekan ve bu mekan içinde bazı nesnel durumlara göndermelerde bulunan ya da bulunmayan birimlerin, birbirlerine anlamsal ve biçimsel yönden etkileri incelenmiştir. Biçim olarak insanın farklı noktalara işaret eden yönüne değinilmiştir.

Genel tarihsel süreç gözetilirse, figür resmi geleneği gerçek temsil gücünü Osman Hamdi ile birlikte elde etmiş ve onun resminde ana ifade amacı olmuştur. Osman Hamdi’de figür, belirgin bir duyumsal etkinin dışavurumu olarak biçimsel gücünün yanında içeriksel dili de kullanan bir özellik taşır. Bu, sadece kompozisyonda dikkati çeken bir öge değil, anlamsal değeri de olan ve dönemine tanıklık eden kurgusal atmosferiyle de kendisini belli eder.

Batıdaki figür geleneğinin Türk resmindeki başlangıç noktası denebilecek dönem ise, 1914 ressamlarıyla başlatılabilir ve bu dönem gerçek anlamda İbrahim Çallı ve Avni Lifij gibi resamlardan oluşan “Çallı Kuşağı”nı içine alır. İnsan figüründe çıplığın kullanılması da bu dönem içinde kendisini belli eder.

Çallı Kuşağı ile daha çok izlenimci bir tavırda beliren Batılı figür geleneği, Müstakil Ressamlar Birliği üyelerinden özellikle Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi’de dışavurumcu, kübist bir dille resimselleşmiştir.



1933'teki D Grubu hareketi ile Çallı Kuşığı'ndaki figüratif eğilimlerin görüldüğü dönem sona ermiştir. Çünkü D Grubu'ndaki figür eğilimi şematik bir yapılandırma içine girmiş, duygudan arındırılmıştır.

1940'larla birlikte Yeniler adıyla ortaya çıkan grup D Grubu'ndaki şematizmi geride bırakarak insana has özellikleri yeniden kullanmaya başlamışlardır.

1950 yılına gelindiğinde Türk resminde çağın getirdiklerine dayalı belirgin değişiklikler ve gelişmeler olmuştur. Batı sanatına koşut olarak bireyselleşme eğilimlerinin görüldüğü, gruplaşma eğilimlerinin giderek azaldığı görülür. Resimde artık biçimsel değer yanı sıra içeriksel değer de önemini hissettirmeye başlamıştır.

Çağdaşlaşma adına oluşan gelişmeler içinde bireysel arayış ve deneysel yaklaşımlar Türk resminin gelişim çizgisini derinden etkilemiştir. Figür resmi de bu etkilerden kendine düşen payı almıştır. Özellikle 1950'lerde başlamış olan parlamenter demokrasi hareketleri, hızlı kentleşme, ekonomik ve kültürel yapıdaki değişimler, sanayideki gelişmeler ve kırsal kesimin sorunlarının gündeme gelmesi, resimde toplumsal anlatımın belirgin bir figür diline dönüşmesini sağlamıştır. Nuri İyem ve Neşet Günal'daki toplumsal gerçekçiliğin kırsal dille bütünleşmesi, Burhan Uygur'daki soyut anlayış içindeki figüratif dil, Mehmet Güteryüz ve Komet'teki dışavurumcu figüratif anlatım, Cihat Burak'ın toplumsal gerçekçi eleştirelliği, Nur Koçak'taki foto-gerçekçi anlatım, Yüksel Arslan, Aydın Ayan, Alaettin Aksoy gibi sanatçılar kompozisyonlarındaki figüratif anlatımlarıyla öne çıkarlar. Bedri Baykam'daki yeni dışavurumculuk gibi örnekler de dönemle ilişkili olarak 1950 sonrası gelişen resimsel değişimlerin içinden seçilebilir.

Yukarıdaki verilere de dayalı olarak Türk resminde 1950 ile 2000 yılı arasındaki dönemde figüratif resmi etkileyebilecek durağan ya da hareketli dönemler olmuştur. Bunlar

arasında; 1946 çok partili sisteme geçiş, 1960 Harekatı ve 1961 Anayasası, 1980 Harekatı ve 1982 Anayasası sayılabilir.

1950-2000 yılları arasındaki elli yıllık periyot içerisinde çok partili sisteme geçiş toplumsal yaşamda belirgin bir etki bırakmıştır. Toplum, içerisinde kentlisiyle, köylüsüyle birçok insan modeli barındırır. Çok partili sistem toplum içindeki insanlara seçme ve seçilme hakları konusunda çok daha geniş imkanlar tanımıştır. Böyle olması da insanlarda özgür bilinç ile hızlı bir gelişim süreci içine girilmesini de sağlamıştır.

Çok partili sistem, periyodik seçimler, anayasa değişiklikleri, ihtilaller gibi ülke yönetimi ve yaşamsal düzendeki değişkenler toplumsal yaşamın yanı sıra sanat ve kültür ortamını da etkilemiştir. Bu farklı yapılanmalar sanatçıların üretimlerine ama taraflı ama tarafsız yansımıştır. Her ne şekilde olursa olsun bu yenilenme hareketleri ve yaşanan olaylar sanatçıların üretimlerinde figüratif anlamda ya da diğer sanatsal üsluplar anlamında yerlerini almışlardır. Bu hızlı gelişim sürecini takiben batı sanatı ve sanatçıları ülkeye daha yakın bir noktada durabilmişlerdir. Yurtdışına gönderilen sanatçılar, yurtdışından gelen sanatçılar, yurtdışındaki sanatsal ve kültürel gelişimleri ülkeye yayan görsel iletişim araçları denebilecek yayınlar yurt içerisinde insanlarla etkileşime girmiştir.

Sanatsal gelişim süreçlerinin başlangıç uygulamalarının öncelikle batıda görülmeye başlaması bizi ister istemez batılı uygulama ve çözümlenmeleri inceleme ve karşılaştırmaya sevk etmektedir.

Figür, özellikle de insan figürü yaşadığı alan içerisinde belirli bir yer işgal eder. İşgal edilen bu yer, fiziken hacimsel, ruhen de duygusal bir yapı içerir.

Figür, içinde bulunduğu mekanla olan ilişkisini mekanın bir parçası ya da uzantısı gibi görülebilecek nesnel özellikler barındıran yapılarla tanımlar. Bu durumla ilişkili olarak, figür, nesne, mekan ilişkisi kendi varlığını bu üç ayrılmaz ve yaşamsal birimle

tanımlar. Figür, yaşantısını belli bir mekanda sürdürmek zorunluluğundadır. Bu mekan, bir toprak parçası veya uzay boşluğu olsa bile sonuçta, o figürün etrafındadır, figür de onun içerisinde.

Figür, yaşamsallığı açısından mekana ihtiyaç duyar. Figürün mekanla ilişkisini de nesne sağlar. Bu durum, figür, nesne, mekan, ilişkilendirmesini zorunlu kılar ve figür, nesne, mekan arasında döngüsel bir devinim ortaya çıkar.

Bu kapsam içerisinde belirlenmiş farklı anlayışlardaki örnek sanatçılar tez başlığına uygun olarak incelenmiştir. Bu seçim içerisinde özellikle resminde figür sorununu dikkate alan sanatçıların nesneye ve mekana biçimsel ve düşünsel bakışlarını dikkate alan yapıtları gözlem altına alınmıştır. Figürün, modern çağla birlikte nesne ve mekan ilişkisi içerisinde farklı yönleri seçilmiş, batılı sanatçılardaki örneklerle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Sanatçılar genellikle orta yaş, orta üst yaş dönemlerinde yetkin eserler ortaya çıkarırlar. Buna bağlı olarak çalışmada ele alınan sanatçıların seçilmesinde, yetkinlik dönemlerinin 1950-2000 yıllarına arasına denk gelecek şekilde olması dikkate alınmıştır.

1950-2000 yılları arasını kapsayan dönemde kuşkusuz çok sayıda sanatçının üretimleri olmuştur. Fakat, burada öncelikle çalışmanın başlığına uygun olması açısından özellikle figürlü kompozisyonlar ele alınmıştır. Kompozisyonların içerisinde figürle birlikte nesne ve mekanın işlenişi çözümlenmiş, figür, nesne, mekanın birbirleri ile etkileşimi açıklanmıştır.

Modern resim geleneği içinde sanatsal özgürlüğün getirdiği deneysel üretimler ve birbiri içinde eriyip kaynaşmış olan üslupsal değişme ve gelişmelerin etkileri de araştırmanın genişletilmesinde kullanılmıştır. Sanatçı katalogları incelemeleri sırasında

belirlenmiş resimler tez içerisine konmuştur. Seçilen resimlerden bazılarının teze yönelik açıklamaları yapılmıştır. İlgili sanatçıların öz yaşam öyküleri de incelenmiştir.

## I. BÖLÜM

### RESİMDE FİĞÜR, NESNE, MEKAN ÜZERİNE

#### I. 1. Figür

Genel oluşumu düşünüldüğünde belirsizlik içinden belirlilik alanına çekilmiş insan, günümüz dünya düzeni içerisinde yeniden sorgulayıcı ve geçmişten daha karmaşık bir belirsizlikte gezinmektedir.

Başlangıçtan bugüne insanın ortaya çıkışını takiben onun varolma savaşı, bilinçsel gelişimi, kendi öz varlığını keşfedişi ve bunun insan doğasına yansımaları bireysel ve toplumsal anlamda çeşitleniş göstermiştir. İnsan kendisini çevresiyle varedelmiştir. Korunma ve kullanmaya dayalı işlevsellik kazandırdığı doğa ve onun nesnelğine kazandırdığı içsel anlamlarda günden güne değişkenliklerini sürdürmüştür, sürdürmektedir.

Farklı sanat dallarının değişim ve gelişim grafiklerine dayanarak insanın bu çeşitleniş içerisinde duygu ve biçime yansımaları ister biçimsel ister içeriksel olsun belirgin bir çok boyutluluk gösterir.

Resimsel dile özgü nitelikler düşünüldüğünde; sonlu bir varlık olan insanın resimsel düzlemde kalan sonsuzluğu biçimsel olarak açıklanabilir. Bunu anlam olarak açacak olursak; her bir farklı birer birim olarak ele alınan biçimler (*Figür*), kompozisyon içinde özerk biçimcikler oluşturabilirler. Bunlarda, bütünü etkin kılacak güçlü anlamsal değerler taşıyabilir. Bahsedilen her bir biçim, içeriksel anlam olarak diğer öğelerle ilişkilendirilirse, kompozisyonun ana biçimini güçlendiren resimsel bir nitelik de kazanabilirler. İlişkilendirme söz konusu edilmediği takdirde ise, *figür-birim* yaptığımız insan, kompoze edilmiş bütünde sadece resimsel bir değer etkisi olarak kalır ve lokal ama, bütüne saygısı olan belirgin bir tamamlayıcılık da içerir.

## I. 2. Nesne

Bir bilinmeyen keşfedildiği ya da fark edildiği andan itibaren belirli bir çerçevede mantık sınırları içinde kendini var edebiliyorsa anlamlandırılış sistematüğinde yerini alır ve genel *nesne* tanımını kendi üzerine almış olur. O, akılla kavranabilir, biçimce de görülebilir olmuştur. Burada nesnelliğini kazanmış olan şey, bir nesne, figür ya da yaratım (sanat eseri vb.) olabilir.

Kendisini *nesne* tanımı içine aldirmış olan yapılar, toplumsal oluşumun başlangıcından itibaren insanlığın gelişmesinde ön ayak olma görevini üstlenmişlerdir.

Nesnelliğini insanlığın gelişim süreçlerini takiben geliştirerek gerçekleştirmiş her tür nesne vb. yapı öncelikle olumlu anlamda bir gelişim süreci izlemiştir. Bunlar arasında en basit anlamda ilk insandaki, kesme, yontma aletleri, avlanma amaçlı üretilen mızrak, yemek kabı gibi örnekler gösterilebilir.

İnsanlığın başlangıç zamanlarından bu yana, nesnel olan kendi içinde gelişim ve yenilenmeye de bağlı olarak süreçsel bir devinim yaşamıştır. Bu noktadan bakılırsa, insanlığın başlangıcı ile birlikte önceleri yapıcı, yararlı olan *nesne* değişime uğramış, zarar verebilecek niteliğiyle de ön plana çıkmıştır. Artık o bir savaş nesnesi, yok edici, öldürücüdür. İnsanın hem yanında hem de karşısındadır. Her ne olursa olsun *nesne* büyük bir kaçınılmazlık ve yadsınamaz bir alışkanlığımız olarak sahnededir.

Nesnedeki değişime ve onun yararlı tavrını olumsuzluğa götüren yön, kitlesel anlamda da bir karşılık bulmuştur; Savaşlar ve büyük kıyımlar sürekli yenilerek süregelmişlerdir. Toplum, ondaki olumsuz yaptırım gücünü olumlu yaptırım gücüne dönüştürülecek midir?

Bağımsız nesnenin yanlı ve yansız değişiminin resimsel yansımaları bir öngörü olarak gözler önüne serilmiştir. Eğer, resim tarihi boyunca düşünüp, geriye bakacak olursak,

*nesne*, bize, tarih içindeki değişimini sürekli olarak hatırlatmaktadır. Uygulamadaki tavırlar resmin fonu ya da formu anlamında kendini gösterebilmektedir. Kurgulanım sırasında nesne yorumları ister seçilmiş, ister sezgisel, isterse rastlantısal olsun, çok boyutlu bir anlamlandırma içerebilirler. Yine de bu nesnelere, resimlenişlerine göre o dönem ve yöreye ait belli bazı özellik ve durumlara ışık tutabilirler.

Günümüzde, nesnel değişim yadırganmayı aşarak kendi kişiliğini bulmuştur. Artık o topluma mal olmuş ve insana göre içerdiği anlam açısından soyut bireydir. İçerisinde taşıdığı ya da dışına giydirilmiş anlam (gizlenmiş ya da görselleştirilmiş) olarak somutlanabilir. Bu somutluğuyla *nesne*, toplum içinde kişileştirilebilir bir gerçeklikle paralellik kurarak bireysel tavırlar edinebilmiştir. Tüm bunlar nesneyi *birey-nesne*<sup>1</sup> gibi bir isim altında toplamıştır.

Bu *birey-nesne*'ye somut-metaforik; yani, net ve baskın bir tavır oluşturabilecek şekilde çeşitli durumlar, belirli çevrelerle ilişkilendirilerek yaptırılabilir. İdeolojik kullanım yetkisi kimliği ile de her tür göreve açıktır o. Diğer bir açıdan nesnedeki biçimsel belirlilik içeriksel belirsizliğe de yol açabilecek bir olgudur. Örneğin; geometrik yapılandırılmış bir objenin nesnel durumu, içerik olarak daha öznel bir duruma işaret edebilir. Bu da, görünenin ardıl anlamlarındaki değişkenlikler ve nesnenin kendi biçimi üzerinden işaret ettiği öte anlamlar olarak açıklanabilir.

### **I. 3. Mekan**

Varoluşun hissedildiği ortamı saran, çevreleyen ve insanın bütünselleştirip kendi adlandırılış sistematiği içine aldığı olgu olan dışı oluşum, *mekan* olarak anlamlandırılabilir. Mekanın algılanışı, ilk bakışta soyut bir ifade taşır. *Mekan*, insana özel düşünce evrenindeki belirleyicilerle somut olarak nesnelleştirilebildiği anlamda somutluklar içerir. Buradaki

<sup>1</sup> Buradaki *birey-nesne* olarak adlandırılmış anlamsal nitelik, toplumsal ilişkisi bağlamıyla kendi başına bireysel bir kimlik kazandırılmış nesne olarak tanımlanmaktadır.

nesnelleştirilme; sınırlarının anlamsal ya da görsel olarak tanımlanabilirliği ile açılabilir ve insanın algılayışı içine girerek kendisini bütünleyebilir. Resimsel anlamda örneklersek; boş bir tuvale atılan basit bir çizgi, o boşluğu *mekan* kılmıştır (boşluğun kavramsal anlamını dışında tutuyorum), herhangi küçük ya da büyük kübik bir yapı da *mekan* olarak adlandırılıp yorumlanabilir.

Duyularımız ve duyularımız ile algılayıp akılla kavrayabildiğimizde boşluk belirlenmiş olur ve bir mekansallığa, işaret eder. Resimsel bütünde ise; resmedenin ya da izleyenin, duygusu, duyuları, olayları ve durumları yorumlama yetisi ve bunları algılayabilirliği potansiyeli oranında, boşluksuluk mekan olarak tanımlanabilir.

Boş tuval, üzerinde maddesel bir uygulama söz konusu olmadığı durumda bile mekansal etki yaratabilecek belirgin bir mekan potansiyeline sahiptir. Boşluğun kendi başına anlamsal niteliği yadsınırsa, tuvalin boşluğu, doldurulabildiği oranda öncelikle biçimsel anlamlılık içinde mekansal nitelik taşımaya başlar. Oluşmaya başlayan mekansal yapı, üzerinde oluşa gelen nesnelere –burada insan ve hayvan figürü de kastedilmektedir– ilişkilendirilebilen ve imgelemde biçimsel ya da anlamsal düzende şeylere işaret edebilen, edebilecek yapılarla keskinlik kazanır.

*Mekan*, nesnelere kendi bireysel bütünlüklerini ya da kitlesel birlikteliklerini destekleyen ya da yadırgatan bir anlam içerebilecek nitelikteki bir yapı, oluşum olabilir. Tikelci görünüp tümel, tümelci görünüp tikel anlamlar içerebilir.

*Mekan*, kişisel anlamlandırma olarak içsel ve dışsal mekan olmak üzere ikiye ayrımlaştırılabilir. İçsel mekana kişinin öznel duygulanımlarının sığıldığını düşünürsek, dışsal mekana da nesnel anlamda, öznenin dışında kendi etkilenimlerini oluşturmuş anlamsal bütün denebilir.



Bunlarla birlikte, karmaşık bir yapının oluşturulmasında (bu ister plastik bir kompozisyon ya da kavramsal kurgu, ister hareketli, hareketsiz bir görsel anlatı olarak düşünülebilir) içselliğinin dışsallıkla yer değiştirdiği, kaynaştığı ya da çarpıştığı görülebilir.

Sonuç olarak; tüm bu açıklamalar ışığında insan, nesne, mekan olarak isimlendirilmiş yapısal oluşumlar kendi iç, dış belirleyicileri ve bunları bütünleyip birbirleriyle ilişkilendiren zamanla birlikte belirgin bir sistematiği meydana getirirler. Bu sistematik oluşum ister yaşamsal, ister resimsel anlamda olsun sonsuz çeşitlemeleri içermektedir.

## II. BÖLÜM

### 1950 SONRASI TÜRK RESMİNİ FİGÜR, NESNE, MEKAN ÇERÇEVESİNDE SINIFLANDIRMA DENEMESİ

1950-2000 dönemi coğrafyası içinde göze çarpan toplumsal hareketlilik ve yenilenmeler, Türk toplum yaşantısını hem kültür hem de sosyal yapı olarak belirgin bir düzeyde etkilemiştir. Bu yeni oluşumlar özellikle sanatsal üretim, sanatsal etkinlik ve en önemlisi sanatçıyı oldukça farklı yönlerden etkilemiştir. Sanat üretimi farklı dallara ayrılıp çok farklı bir yapısal çeşitleniş içine girmiştir.

Sosyal ve ekonomik yapıdaki liberalleşme çabalarıyla birlikte sanatsal davranışlar ve sanatçıların biçemlerinde görülen bireysel özellikler dikkati çekmeye başlamıştır. Resimsel temalardaki görüngülerde, sanatçıların iç dünyaları, kişisel yaşantılarına ait gerçeklikler görünmeye başlamış, dışarıdaki doğal ve toplumsal yapının yorumlanmasında sanatçıların öznel yorumları serbestçe kullanılabilir olmuştur. Kırsal tema anlatımlarının yerini kentliliğin almaya başlaması da dikkati çeken diğer konulardan biridir. Batıdaki sanatsal, bilimsel ve düşünsel gelişmelerin yanı sıra, kitlesel kısımlara yol açan savaşlarında ortaya çıkmasının ülkeyi ve bunun paralelinde sanatsal coğrafyayı belli bir şekilde etkilediği görülmüştür, görülmektedir.

Sanatçı, anlatmak istediğinde bireysel yaratımının olanakları her ne olursa olsun resimsellik söz konusu olduğunda farklı yöntemler ve uygulamalar olarak ortaya çıkarabilmektedir. Resimsel düzlemde, resimsel biçim olarak (resim tekniğinin özellikleri kullanılarak) bir biçime hapsedilmiş ve anlamsal bir birim ya da birimlere tanıklık edebilecek boyuttaki duygulanımlar ortaya çıkabilmektedir.

Farklı düşünüm sistemlerine sahip izleyicide uyanan ya da uyandırılmak istenen düşün-biçim zorlaması, düşünsel platformda, belirginleştirilmesi izleyene kalmış farklı

çok anlamlılıklar içerebilmektedir. Resimsel ifade biçimleri içinde bir bilince gerilmiş biçimci konular olabileceği gibi, soyutlama ya da soyut kompozisyonlara düşünsel bir anlamlandırma da giydirilebilir. Bu ve buna benzer üretimler sanatçıların ifadelendirmedeki özgürlüklerine sanattaki sınırsızlık adına da yeni yorumlar getirecektir.

## **II. 1. Batı Anlayışına Dönük Türk Resmi**

Türk Resmi genel anlamda incelenmeye alınıp tarihsel süreçlerine bakıldığında yüz elli yıllık kısa bir geçmişi olduğu görülür. Bu kısa geçmişin batı toplumlarının resim sanatı tarihi adına edindikleri geçmişlerinin yanında çok kısa bir süre olduğu göze çarpmaktadır. Sürenin kısalığına rağmen Türk Resminin tarihi, kendi adına oluşum periyotlarını tetikleyen ve olgunlaştıran birçok yenilik ve kavrayış hareketlerini barındırmaktadır.

Batı toplumlarının resim sanatı adına edindikleri tarihin bin yılı aşan bir süre olmasında en belirleyici sebebin, kendi kendisini geliştirmiş ve aynı zamanda büyüyüp sürekliliğini sağlayabilmiş inanç sistemi hareketi olan Hıristiyanlık dininin olduğu görülür. Hıristiyanlığın baskın bir inanç sistemi ve üstün belirleyici oluşu, dinin yeryüzündeki temsilcisi kabul edilen kilisenin Hıristiyanlığa desteğinden kaynaklanmıştır. Sonraları kilisenin bu rolü, istikrarını kaybetmeden saray ve aristokrat çevreler, devlet, özel ya da resmi kurum ve kuruluşlar bazında son dönem içerisinde de bireysel kimliklerde (sponsorlar vb.) varlığını sürdürmüştür. Türk resminin kısa geçmişi açısından ise batıdaki benzeri bir belirleyicisi ve destekleyicisi olmamıştır (İskender, 1996).

Tanzimat öncesi dönem içerisinde minyatür resimlerdeki figürlendirme anlayışına değinecek olursak; burada figürler sembolist bir temsil edici kimliğe büründürülmüş ve batı formları tarzından uzaklaştırılarak şematikleştirilmiştir.

Türk resmindeki figürleşme eğilimlerinin engellenmesindeki ana sebebin ise dinsel geleneğin öngördüğü suret yasağının olduğu söylenebilir.

Türk resminin oluşum serüveninin başlangıcı Tanzimat döneminde askeri okullardaki perspektif ve resim derslerine dayanır. Burada amaç ve resimsel anlamdaki bilgilenme, günümüzde uygulana gelen belirleyiciler olmayıp, sadece askeri konulara ilişkin teknik anlamda çizim ustalığının geliştirilmesi olmuştur.

Türk resminde Batılı anlamda figür geleneğini Osman Hamdi başlatmıştır. Onun resminde figür, resmin ana ifade aracı olmuştur. Osman Hamdi’de figür bir başlangıç noktası olarak görülse bile ifade ve dışavurumlardan yoksun salt bir biçim olarak ele alınmamıştır.

Çallı İbrahim’in başını çektiği 1914 kuşağı (Çallı Kuşağı) ressamlarında ise, insan figüründe çıplığın kullanımının ortaya çıktığı görülür ve resimlerde batıdaki izlenimcilik benzeri değerlere ağırlıklı olarak rastlanır. Yine bu kuşak içinde,

Çallı’nın ‘Top Arabası’, Lifij’in ‘Kalkınma’sı ve ‘Savaş Alegorisi’, Ruhi’nin ‘Taşçılar’ı, İsmail’in ‘Harman Yeri’, Hikmet Onat’ın ‘Siperde Mektup Okuyan Erler’i ve Sami Yetik’in çeşitli savaş sahneleri gibi Türk sanatındaki kompozisyon türünün ilk tutarlı örneklerinde insanın tensel ve tinsel boyutlarıyla gerçek anlamda temsil edildiği görülür (İskender, 1996: 10).

Çallı kuşağından sonra figür resmindeki anlayış Müstakil Ressamlar Birliği ressamlarının üretimlerinde farklılaşmalar göstermiştir.

“Batı’daki ‘yeni resim’ düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak çalışmalarında konuyu geri plana itiyor, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin ‘deforme’ edildiği bir sanat anlayışında direniyorlardı. Resimlerde nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alınıyor, iç doğayı öne çıkararak eğilimlere ağırlık veriliyordu” (Özsezgin, 1998: 29, 30).

Önde gelen Müstakiller Birliği üyelerinden Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi’de belirgin olarak görülen dışavurum niteliği kübik bir anlayışla resimsel anlatım diline dönüştürülmüştür.

Cumhuriyet'in 10. yıldönümünde düzenlenen İnkılap Sergisi ressamlar arasında geniş bir ilgi uyandırarak figür resmine yeni bir yön vermesine rağmen 1933 yılındaki D Grubu hareketiyle birlikte Çallı kuşağı ile başlayan figür geleneği kesintiye uğramıştır.

Sanat ortamı açısından etkin bir güce sahip olma düşüncesinde olan D Grubu ressamlarında figür insanı ele veren duygusallıktan yoksun resme sadece sığ bir etki katan şematik bir yapı olarak karşımıza çıkmıştır. D grubunda figür, nesnel düzeye çekilmiş ve amaç formdan araç forma dönüştürülmüştür. Yani figür, gerçek anlamda figür temsiliyetini yitirmiş insana özgü değerlerden uzaklaştırılmıştır. Resimlerdeki insanlar artık konuya hizmet eden birer şekildirler. 1950'lerden itibaren Cemal Tollu ve Nurullah Berk başta olmak üzere bazı üyeler minyatür, halk sanatı ve Hitit sanatı gibi yerel kaynaklara göndermelerde bulunan verilerden biçimsel üretim yoluna girmişlerdir. Fakat bu farklı yönelimlere rağmen figürün nesnel kullanımından vazgeçemedikleri için figür anlayışına yeni bir biçim estetiği kazandıramamışlardır.

1940'larda Yeniler adıyla gündemde bulunan grup ise D grubuna karşı bir tutum içine girip insansızlaştırılan anlayışı tersine çevirerek figürlerini insana has özelliklerle resimlemişler, toplumsal bir anlatımı amaçları kabul etmişlerdir. Nesneleştirilmiş insanı yeniden eskisi gibi tensel, tinsel değerleriyle, yaşayışlarıyla belli bir toplumsal insan yapısı olarak figürleştirmiş olsalar da belirledikleri amaca ulaşamamışlardır (İskender, 1996).

## **II. 2. 1950 Sonrası Toplumsal Olaylar ve Resim**

“II. Dünya Savaşı sonrası, gerek Batı gerekse Türk sanatı için bir dönüm noktasıdır. Türkiye açısından 1950'lerde başlayan parlamenter demokrasi etkinlikleri, ekonomi ve sanayi alanındaki gelişmeler, hızlı kentleşme süreci, kent yaşantısının değişmesi, kırsal kesimin sorunlarının gündeme gelmesi gibi olgular” (Germaner, 1999: 20), kitlesel kültür yapılarında değişimler başlatmış plastik sanatları da etkisi altına almıştır.

1950 ve sonrasında çağdaş dünya ile ilişkilerin artması ve bunların yansımaları, kültürel anlaşmalar, Batı kaynaklı sanatsal içerikli süreli, süresiz yayınların ve röprodüksiyonların Türkiye'ye gelmesi, Batı sanat dünyası ile eskiye oranla daha bilinçli bir yakınlaşma sürecini başlatmıştır.

1950-1960 arası bazı genç sanatçıların resimlerinde, yarı Batı kaynaklarına, yarı yerli kaynaklara dayanarak gerçeküstücü bir hüner fantazisine bağlandıkları dikkati çeker. Bu alanda başarılı olan bir sanatçı, bir çeşit otodidakt olan ve teknik yönden tuval ve yağlıboya kullanımı gibi zorunlukları aşarak kendine özgü malzeme ile çizgi ve boya uygulamalarını gerçekleştiren Yüksel Arslan'dır. Bu sanatçı 1955 ve 1959'da açtığı sergilerde fantastik düş gücünden doğan yapıtlarıyla geniş ölçüde ilgi uyandırmıştır (Gürçağlar, 1997: 2, 3).

1960-80 yılları arasındaki dönemde yeni figüratif çalışmalar çoğalmıştır. Yeni figüratif resim üretimi yönünde çalışan sanatçılar arasında, Avrupa'nın ekspresyonist akımlarına mensup sanatçılarından etkilenmiş olanlar bulunmaktadır. Oscar Kokoschka'dan etkilenen Orhan Peker, bunlardan biridir. Orhan Peker'in yanı sıra Yüksel Arslan ve Cihat Burak gibi sanatçılar da etkili katkılarıyla gençlerin yeni figür eğilimlerine yön verenler arasında önemli bir yer tutarlar. Üslupsal gelişim süreçleri içinde, geniş mekanlar tasarlayıp, bunların içine küçük figürler sığdırarak, ilginç, çekici kompozisyonlar meydana getiren Nedim Günsür'ün de kendilerine naif bir etki yolu arayan sanatçıları farklı yönlendirdiklerini söyleyebiliriz.

1960'larda soyut resmin etkinliğinin attığı görülse de, figüratif resim, Anadolu köy yaşantısı gerçeklerinden güç alarak toplumsal Gerçekçi bir anlayışta gelişimini sürdürmüştür.

1968 kuşağının sanatı algılayışı ve değerlendirişi artık geçmişten, örneğin bu kuşak temsilcilerinin hocaları olan D Grubu'ndan çok farklıdır. Batı resmi karşısındaki konumlarını tartışmaya, kimlik sorununu irdelemeye başlayan 1968 kuşağı sanatçıları, toplumsal konulara yaklaşımları, toplum içinde bireye yaklaşımları, figürü biçimsel özelliklerinin yanı sıra iç dünyasıyla

da yansıtma endişeleriyle Türk resmine konu ve biçim açısından özgün katkılarda bulunmuşlardır.

Bu kuşak özellikle insan figürünün yorumlanması alanında yenilik getirmiştir (Germaner, 1999: 22).

1968 yılı sonrası dönemin genç kuşak ressamı toplumsal olaylardaki hızlı değişikliklerden etkilenerek, bunalımlı yılların yansımalarını, sosyal içerikli ürettikleri resimlerine yansıtılmışlardır. Bununla birlikte toplumsal sorunların resimsel dile dönüştürülmesinde figüratif dile olan eğilim artmıştır. Öte yandan kimi genç sanatçılarda da bilinç altına yönelen imgelerle zenginleştirilmiş biçimsel arayışlar ortaya çıkmıştır.

1955-70 yılları arasında Türk resminde soyut anlayış egemenliği görülse de Müstakiller Ressamlar Birliği ve D Grubu ressamı soyut sanatı tercih etmemişlerdir. Bu Dönem içinde Çallı kuşağı sonrasında gerçek anlamda figür anlayışı tekrar gündeme getirilmiştir. Figüratif dil bir grup hareketi değil bireysel hareket olarak belirginleşmiştir. Öne çıkan isimler arasında Nuri İyem, Cihat Burak, Nedim Günsur, Neşet Günal gibi sanatçılar sayılabilir.

Bu bireysel anlayışların anlatımdaki ortak noktası da toplumsal içerikli oluşlarıdır. Burada resimsel dil, birey ruhunun durumu olarak değil, toplumsal yapının, koşulların ve doğa gerçeğine dayalı insanın, ressamın kendi iç-bireysel yapısındaki duygulanımları ve sezgisel keşifleriyle genel anlamda temsil edilmektedir.

Güenal'ın "Toprak Adamları", İyem'deki "Anadolu Kadınları", Burak'taki "Kent-yaşam ve yaşantı analizleri gibi işlenişlerde sanatçıların ülke insanının yaşayışlarına ilişkin gözlem, görüş ve deneyimleri resimsel düzlemde "sade, anıtsal ve neredeyse 'amblemantik' bir biçimsel anlatıma dönüştürülmesi demektir bu" (İskender, 1991: 13). Amacı toplumsal kaygılara bağımlı olmasında figürün işlenişi "bazı sosyalist ülkelerde görülen ideoloji güdümlü 'toplumsal gerçekçilik'in klişeleşmiş ifade biçimlerinin açmazına saplanmamış oluşuyla da dikkat çekicidir" (İskender, 1991: 13).

1960 yılına gelinmesi ile birlikte toplumsal yapı içinde oluşmaya başlayan kentleşme olgusunun paralelinde birçok yaşamsal çeşitleniş söz konusudur. Kentleşme olgusunun kentleşmekte denebilecek yüzü içerisinde bireysel politik farkına varışların ortaya çıkışı gözlenir. Toplum içerisinde dramatik anlamda bir gerilim sezilmeye başlamıştır. Bireyselleşmenin yanında toplumsal bir bilinç kültürü de gelişme göstermeye başlamıştır.

1970’li yıllarda toplum bilincine dayalı politik içerikli olaylarda olgunluk döneminin yaşandığı görülür. Figürün ilgiyi bütünleyici ve dikkat çekiciliğine ilişkin bir ön tavrın resimsel dile aktarımının bilinçsel bir uyarıcılık içerdiği görülür. Bu dönem içerisinde kendisini öne çıkaran en önemli resimsel dil içerisinde belirgin bir figüre yönelik olgusu göze çarpar. “Figüre dönüşün yaygın denebilecek bir eğilim halinde kendini gösterdiği 1970’li yıllar, Türk resminde akademik kökenli izlenimciliğe karşı genç kuşak cephesinde kesin tavırların da alındığı bir dönemdir”(Berk, Özsezgin, 1983: 123).

Aynı dönem içerisinde realizm, akademizm, foto-gerçekçilik, fantastik denemeler, eleştirel gerçekçilik gibi birçok çeşitliliğe ulaşan figür resmi, içinde eleştirel gerçekçilik ve foto-gerçekçilik alanındaki resimsel uygulamalar ilk kez görülmüş fakat günümüzde bu uygulamalar etkisini yitirmiştir.

Eleştirel gerçekçilik, toplumcu gerçekçilikten sonra gelen ve toplumsal yapıdan çok insanın ruhsal doğasını, bireysel sorunlarını ifade eden bir yaklaşımdır. Büyük bir çoğunluğu akademide D Grubu üyelerinin kendi sanatları doğrultusunda kalıplaşmış sanat eğitimlerine karşılık olarak, daha dinamik bir yapısı olup, birçok farklı uygulamaları bünyesinde barındırabilen yeni bir oluşum geliştiren Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal atölyelerinden yetişen Mehmet Güteryüz, Neş’e Erdok, Komet ve Burhan Uygur vb. gibi sanatçılar da bu isim altında toplanabilirler (İskender,1996).



Figür, sanatçıların çalışmalarında, üretimdeki üslupsal etkinliğe eleştirel bir belirleyicilik yolunu açmada, kişiliklerin yansı/tıl/ması adına çeşitli deformasyonlar olarak görülebilmekte ve ruhsal atmosferin resme yansıtılmasını da sağlayabilmektedir.

1970'leri kapsayan dönemde figür resmi yanlış bir uygulama içine girmişti;

1970'lerin figür resmi açısından en sakıncalı gelişmesi, ajit-prop<sup>2</sup> ve slogancılık düzeyindeki bir illüstrasyonculuk ile gerçek sanatın birbirine karıştırılmasıydı. Dahası bu illüstrasyonculuğun son derece yaygın oluşu, ajit-prop ve slogan figürünün, figür resminin “standart” biçimi olarak görülmesine de yol açmıştı. Hiç değilse sokaktaki adamın ve sanat heveslilerinin gözünde böyleydi bu. Oysa nasıl ki bir zamanların D grubu'nun figüründe biçim olduğu halde insan yok idiyse; ajit-prop türünde de bunun tam tersine, insan belki şeklen vardı ama biçim yoktu. Bu insan boş bir insandı. Yaygınlaşan bir şeyin yozlaşması genel geçerli bir kural belki de (İskender, 1996: 13).

Figür resmi 1970'lerde en baskın şekilde gündemdeydi. Bu da yozlaşmaya yol açtı. Yozlaşmanın sebebi olarak da, sanatı bir moda gibi hızlı değişken bir olgu olarak gören sanatçı, anlayış ve olayların değişkenliğin sürekliliğine kapılarak bunu alışkanlığa dönüştürmüş olmalarıdır.

1980'lerin başında ülkedeki köklü değişim hareketleri sadece sanat ve sanatçılar üzerinde değil hemen hemen tüm toplumsal yaşantı bölgelerini etkiledi. Bu yıllarda Batı'ya açılma düşüncesi adına ve liberal ekonomi kavramına dayalı yenilikler uygulamaya konmaya başladı. Bununla birlikte Batı ile olan sanatsal alışveriş de artmış, ticari amaç güden sanat anlayışları türemeye başlamıştır.

Kentleşmenin insan ve makine cepheleri karşı karşıyadır. Figüratif yenilenme dinamikleri yolundaki genç sanatçılar, bu yolda kendi figüratif kaynak geleneklerini duyarlılıkla çağdaş kılmanın savaşımını veriyorlar, hatta bu yolda Ensor'dan Chagall ve Bacon'a kadar uzanan çağdaş batı figür fantastiğinin her türünden yararlanmaya çalışıyorlar (Tansuğ, 1999: 299).

<sup>2</sup> Ajit-prop: Agit-Prop; Siyasal başarıya ulaşmak için ajitasyon yöntemini propagandayla birlikte kullanan Sovyet öğretisi (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, syf:28 Cilt:1).

### **II. 3. 1950-2000 Arası Türk Resminde İlişkilendiriliş Sistematiği İçinde Figür, Nesne ve Mekan İlişkisi**

1950-2000 dönemi, içinde yaşanmış olayların sanatçılarda hangi üslup ya da teknikle olursa olsun genel bir toplumsal tavır benimsediklerini ortaya çıkarır. Sanatçıların anlatım biçimleri ve kurguladıkları resimsel çerçeve, bireysel üretimleri göz önünde tutulduğunda belli bir sistematik oluşturur.

Sanatsal üretimlerin 1950-2000 yıllarını kapsadığı süreçte de dünya üzerinde birbirinden haberli habersiz birçok farklı biçem ve teknik kullanılmıştır. Farklı coğrafi konumlarda bulunan sanatçılar insanal gelişim süreçleriyle paralellik kurabilecek üretime gitmişlerdir.

Ülkemizde de bu üretimlerin etkileri görülmüştür. Akademik eğitimi ya da alaylı (otodidakt) tüm sanatçılar 1950-2000 dönemi arasında ağırlıklı olarak toplumsal bir sürecin izlerini üzerlerinde hissetmiş ve bunu çalışmalarına yansıtmışlardır.

Figür, nesne, mekan birlikteliği içinde sanatsal üretimlerde bulunan çok sayıda sanatçı içinden belirlenmiş ve örneklenmiş sanatçılar incelendiğinde; öncelikle, bu sanatçılarda duygu ve ifadeyi verecek kompozisyonları toplumsallık platformu üzerinde yorumlamışlardır.

Sanatçıların çalışmalarının ayrıntılarına bakıldığında, resimsel bütünde incelenen yorum, sadece bakış üzerinden ayrıntı bir çalışma olsun ya da tam boy figürlü bir anlatı olsun duygunun ve ifadenin ön planda tutulduğu görülür.

Nesnellik üzerinden bir inceleme yapıldığında da genel bir nesnel tamamlayıcılık kullanıldığı ortaya çıkar. Nesnelliğin yanında ayrıca yazının kullanıldığı durumlarda da yine insanın toplumsallığı üzerinden kendisine ulaşma bağlantısı görülür. Sorgulayıcı resimsel bütün, insanlık durumlarına işaret eder ve tarihsel süreçte

yaşanmışlıkları belirgin kılar (yazı, tarihsellik içinde belli bir olay, mekan veya kurguyu imleyebilir).

Mekan üzerinden bir sonuca varmak istendiğinde ise; mekan, figürün tarihsel süreç bağlantısıyla hem dışında olmuş hem de insana, insan için eklenmiş bir dekor etkisi görevi görmüştür. Mekan, resimsel bütün üzerinde somut veya soyut anlamda tamamlayıcı bir nitelikle kullanılmıştır.

Kurgu ne olursa olsun figür (insan), soyut, somut, mekansal atmosferin tümünde egemen bir ruha sahiptir. Nesnellik, öznellik yanında her zaman simgesel, seçilmiş ya da sezgisel oluşturulmuş da olsa öznellikteki bir ayrıntının tamamlayıcısıdır.

Kesin bir yargısallık içermemekle birlikte, çalışmanın tümünden yola çıkılarak yapılan araştırma, inceleme ve yorumlamaların bir sonucu olarak seçilen sanatçılara ilişkin aşağıdaki gibi bir tablo oluşturulmuştur.

	<b>FİGÜR</b>	<b>NESNE</b>	<b>MEKAN</b>
<b>NURİ İYEM</b>	Gerçekçi, Kadın, Bakışlar, İfade	Tamamlayıcı, İkinci planda, Seçilmiş	Tamamlayıcı, Kırsal kesim, İkinci planda
<b>AYDIN AYAN</b>	Gerçekçi, Sembol, Tekli-Çoklu, Anlatımcı	Sembol, Seçilmiş	Sembol, Seçilmiş
<b>NEŞET GÜNAL</b>	Gerçekçi, Birinci planda, Tekli-Çoklu	Tamamlayıcı, İkinci planda	Tamamlayıcı, İkinci planda, Kırsal kesim, Kurgusal
<b>İBRAHİM BALABAN</b>	İfade, Tekli-Çoklu, Naif, Deforme	Üretim araçları, Seçilmiş	Düşsel, Kırsal kesim
<b>CİHAT BURAK</b>	Tekli-Çoklu, Naif, Deforme	Seçilmiş, Tamamlayıcı	Toplumsal, Eleştirel
<b>NUR KOÇAK</b>	Kadın, Foto-Gerçekçi, Seçilmiş	Seçilmiş, Fetiş, Sembol	Seçilmiş, Tamamlayıcı
<b>ALAETTİN AKSOY</b>	Bakış, İfade, Hareket, Tekli-Çoklu, Deforme	Tamamlayıcı, Seçilmiş	Tamamlayıcı, Düşsel, Belirsiz, Zamansız, Gerçeküstü
<b>GÜRKAN COŞKUN (KOMET)</b>	Hareket, Yön, Tekli-Çoklu	Seçilmiş, Sembol	Düşsel, Kurgusal, Tüm zamanları kapsayan, Gerçeküstü
<b>YÜKSEL ARSLAN</b>	Psikolojik, Gerçekçi, Anlatımcı, Sembol	Gösterge, Yazı Kullanımı, Seçilmiş	Tamamlayıcı, Soyut
<b>BURHAN UYGUR</b>	Düşsel, Lirik (şiişel) Soyutlanmış	Yazı kullanımı, Saydam	Düşsel, Saydam, Soyut, Zamansız
<b>FİKRET MUALLA</b>	Deforme, Çizgisel, Dışavurumcu	Saydam, Soyutlanmış	Düzlem, Saydam, Yaşanan çevre
<b>MEHMET GÜLERYÜZ</b>	Deforme, İfade, Dışavurumcu	Seçilmiş, Tamamlayıcı	Tamamlayıcı, Yaşanan çevre
<b>BEDRİ BAYKAM</b>	Deforme, Dışavurumcu, Anlatımcı	Gösterge, Yazı kullanımı	Tamamlayıcı, Düşsel, Toplumsal

Tablo.1 Seçilen sanatçılarda figür, nesne, mekan kullanımı

## II. 4. Toplumcu Gerçekçiler

İnsan, toplumsal yaşantı içerisinde bireyselliğini yitirir, toplumsallaşır. İnsanın toplum içinde bir arada yaşaması bazı zorlukları da beraberinde getirmiştir. Bunun sonucunda insan, aynı toplumun içinden farklı sanat disiplinlerinde üretimlerde bulunan eleştirmenler ortaya çıkarmıştır. Bu kişiler de, toplum içindeki sorunsallara kendi öznel yorumlarını katarak yapıtlar ortaya çıkarmaya başlamışlardır.

Toplumcu gerçekçi sanatçılar, toplum içinde yaşanan sorunları konu edinmiş kişilerdir. Toplumsal gerçeklikse, sanatçının kendi resimsel tavrından yola çıkarak kendi içten duygulanımlarıyla toplum içinde olan ya da olmuş, olumlu olumsuz sanatçının göstermek istediği çeşitli durum ya da olaylardır. Toplumsal gerçekçi sanatçılar, olay veya konularını belirlerken anlatmak istediklerinin kitlesel olabilmesi adına öznel bir dil kullanırlar. Onlar için figür, nesne ve mekan, resimsel dillerinin pürüzsüz, sade ve etkileyici olması için güçlendirici birer unsurdur.

Nuri İyem'in resim geçmişi içinde ağırlıklı olarak çalıştığı portre resimlerinde kompozisyondaki figürün bakışı, resmi izleyenle resim arasındaki ilişkilendirme esaslarını esir almıştır. Kadraj, bakışla sınırlanıp, anlamsallık kurulması ve düşünülerin zorlanmasına odaklanmıştır. Kompozisyonda nesne ve mekan, duygusal bütünle birlikte, zihinde belirgin kılınmak istenmiştir. Değerlendirilmelere alınacak başat figürle birlikte, kompozisyonda kullanılmış olan diğer küçük boyutlu figür, nesne ve mekan ilişkisi birleştirilerek duyguyu esas olana, yani hakim figüre yönlendirmektedir.

İyem'de asıl olan yüzdür, bakışlardır. İnsan için yaşamın tüm anlamı geçmiş, şimdi ve geleceği imleyen, yüzdeki mimik ve bakışlardaki ifadedir. Kompozisyondaki diğer unsurlar yardımcı unsur görevi yaparlar. Mekan karışıklığa meydan vermeyecek şekilde

yalındır. Nesnelere, basit ve ayrıntısız işlenmelerine rağmen anlatıyı güçlendirici etkilerini asla yitirmezler.

İyem'deki resmetme tavrı kompozisyonda ister bakışlarla olsun ister kullanılan nesnelere ya da mekanla olsun zorunlu ayrılıkların hüznünü, eşlerin beklentişlerini, kırsal kesim insanının yaşadıkları sıkıntıyı, zorlukları işler.



Resim.1 Nuri İyem, Portre, 1970'ler, tüyb.

Resim.1'de İyem resmini temellendiren bir Anadolu kadını resme hakim görülmektedir. Resmin ana kurgusu, toplum içerisinde genelde kırsal kesim kadının yaşadığı bir olayla bağlantı kurdurtmak amaçlı yapılandırılmıştır. Buna bağlı olarak, kompozisyonun sağ ön planında çalışmak için tarlaya ya da şehre gidenleri izleyen duygulu bir kadın yüzü görülmektedir. Kompozisyondaki kadın, sıkı başörtüsü, dik başı ile gidene her kim olursa olsun onun arkasında durduğunu belli eder tavidir. Kadın figürü, gitme eylemini anlatma amaçlı tasarlanmıştır. Gitme eylemini çalışmak için tarla ya da şehre gitme anlamını detaysız da işlenmiş olsalar soyut birer leke gibi görünen geri plandaki figür grubu vermektedir. Resmin

mekansal atmosferi olarak koyu alanların çokluğu dikkati çekmektedir. Geri plandaki figürler koyu bir ton içerisinde doğru ilerlemektedirler. Buda gidenlerin yolculuklarının sonucunun belirsizliğe doğru olduğunu veriyor. Kompozisyonda, kadın figürünün gövde yönünün bize, bakışlarının diğer figürlere doğru oluşu, bize içinde bulunduğu endişeli durumu anlatma isteğindedir.

Resmi, figür, nesne ve mekan ilişkisi olarak incelediğimizde, figür grubunu gitme eylemi içinde görmekteyiz. Gitme eylemi mekan içinde yapılıyor yani figürler ve mekan arasındaki ilişki fiziksel bir ilişki bağlamıyla nesnel anlamda tanımlanıyor. Figürdeki bakış insanın psikolojisi ile bağlantılı öznel bir durumdur. Kompozisyondaki bakıştaki duygu ise, nesnelliği imlemektedir.

Cihat Burak, kendi toplumu içinden, kendisinin ve içinde yaşadığı toplumun yaşamsalına yer yer bir mizahçı gözüyle genelde de kaçınılmaz bir gerçekçilikle bakmış bir sanatçıdır.

Kompozisyonlarını genelde, kentin toplumsallığı içinde kitle kültüründen çıkan oluşumlardan, insanların yaşadıkları olay ve durumlardan oluşturmuştur. Toplumsal olaylar ya da insanlık durumlarını kendinde yansıdığı gerçeklikle, gizliliklere kaçmadan olanca açıklığıyla resmine aktarmıştır.

Burak, “Fantastik tasarımlarını günlük gözlemlerinden çıkaran, sonrada onlara hayal aleminin yaratıkları özlemini vermeyi başarabilen” bir sanat adamıdır (Tansuğ, 1999: 272). Burak resminde yer yer motifsel etkiler barındıran ama asıl olarak simgesel anlam boyutuyla farklı hayvan türlerine de yer vermiştir.

Halkın arasında yaşamaktan vazgeçmeyen, ancak tüm aydın donanımlarıyla direnen insan, onun kişiliğinde belli bir hoşgörünün de temsil edildiği bir ruh üstünlüğüne erişiyor. Cihat Burak kent alanları ve sokaklarını alabildiğine duyumsuyor; günün bir bilgisi olarak tarihi, tarihin bir bilgisi olarak da pazar yerlerini kahveler ve meyhaneleri gözlemliyor. Cihat Burak'ta düşlerle

gözlemleri birbirine kaynaştıran, birbiri içinde eriten, dünyayı bilgece temaşa etmekteki ustalığıdır. Hüzünden ve tutkudan azade olduğu söylenemez elbet, ama bunlar onun ezici sükuneti altında gizlenmeyi yeğleyen değerleridir. (Tansuğ, 1991: 13)



Resim.2 Cihat Burak, Pehlivanlar, 1955, kontrplak/yb, 72 x 59 cm.

Cihat Burak resmindeki toplumsallık öğeleri bu resimde de (Resim.2) ana kurgu içerisinde belirgin bir rol üstlenmiştir.

Konusunu geleneksel pehlivan güreşlerinden alan resmin merkezinde yalnızca iki pehlivan figürü kullanılmıştır. Mekan, belli başlı bazı nesnelerin kullanılması ile pehlivanların güreş yaptığı mekandan ayırsız durmaktadır. Halkın arasında tarihselliği ile sağlam ve belirgin bir yer edinmiş güreş müsabakaları, bir fotoğraf stüdyosunu andıran mekanla farklı bir



eleştirelliği vurgular görülmektedir. Zaten güreşçilerin izleyene yöneltilmiş bakışları altında ironi dolu bir gülümseme sezilenir.

Figür-nesne ilişkisi bakımından düşünüldüğünde, resmin sağında yer alan ve bir tür natürmort olduğu söylenebilecek nesnel yapı iki figürle direkt bir ilişki içine girip pehlivanlarla başrolü paylaşmış gibi görülmektedir. Pehlivanların öznelliği nesnellikle yarışırılır gibidir. Güreş olgusunun yaşamsal sahnedeki rolünün artık bir natürmorttan ileri gitmediği ya da gidemeyeceği gibi bir temsil söz konusudur. Fon olarak görülen ve üzerinde bizi yapay bir mekansallığa götüren perdeye benzetebileceğimiz yüzey vardır. Gücü kendi gerçek mekanın da etkin olan geleneksel güreş olayı bir fotoğraf stüdyosu formatıyla bize sunulmuş mekanla içi boşaltılmış bir gerçekliği imlemektedir. Resimdeki natürmort düzeneği ne kadar gerçeklik içeriyorsa fondaki perde olarak adlandırdığımız yüzeyde o kadar mekansılık içermektedir. Kompozisyondaki figür, nesne, mekan eleştirel dile hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Figürler ve mekan nesnelleştirilerek bir foto-obje gibi zaten nesnel olan bir kurguyla resmedilmiştir. Figür ve mekanın gerçekliği kendi gelenekselliği içindeki gerçeklikten çıkartılmış yüzeysel bir yapaysallığa indirgenmiş ve bu yolla eleştirilmiştir.

İbrahim Balaban, resminin içeriğini ve biçimini Anadolu insanından alır. Balaban kırsal kesim yaşantısının insanlarını konu edinirken Anadolu insanının tarlada, bahçede zorluklarla mücadelesini resimler. Kırsal kesim insanının köy yaşantısını, köyünden kente göçünü, sorunlarını düşsel atmosfer kurgusu içinde biçim stilizasyonları kullanarak resimler. Resminin taslağını grafik bir düzende kurar ve onu belirgin bir stilizasyon uygulaması ile geometrize eder. Üretimlerinin bir yanı sıra naif dile özgü özellikler de taşır.

Kendi söylemiyle Balaban “İnsan-doğa ilişkisinde üretim araçlarının insana bir kimlik kazandırdığını ve bu nedenle benim resimlerimi de biçimlendirdiğini söyleyebilirim”. (Yılmaz, 2004: 8) demiştir.

Balaban'da kompozisyon nesnelere göre değil, insana, figürlere göredir. Mekan, figürün nesne ile olan bütünleşmiş biçimselliğini doyurucu kılar. Mekan, aynı zamanda doğasal olanı temsil edişi açısından, tamamlayıcılık, resimsel atmosferin gerçeklikle ilişki kuran düzeneğini oluşturarak da anlatımdaki etkiyi güçlendirir. Figürde kullanılan biçimsel dil, figür ile nesne arasındaki uyum açısından belirgin bir güce sahiptir. Gruplu kompozisyonlarda birlik ruhu güçlü işlenmiştir. Figür ya da figür grupları gerçeküstücü bir yorumlama ile hareketlerindeki değişikliklere göre yorumlanmıştır. Duruşlar, ifade ve yorumlama gücü kompozisyonlarda genel olarak belirgin bir düşsellik etkisi yaratır.



Resim.3 İbrahim Balaban, Mavili Göç, tüyb, 85x90 cm.

Resim.3, başlangıçta kırsal kesim insanının çağın getirdiklerine ayak uydurması adına köyünden kendi kırsalından göçmesine ilişkin kurgulanmıştır. Kurgusal bütün, figürlerin duygulanımlarının yüzlerine yansımış yorumlarıyla dinamizm kazanmıştır. Üçgen

kompozisyon oluşturan figür grubu stilize bir geometrik yapılandırma ile resimselleştirilmiştir. Figür grubunun birbirlerine oldukça yakın resmedilmesi göç olgusundaki fiziksel ve duygusal birlik ruhuna ihtiyacı işaretler.

Nesne olarak algılanacak sırtta taşınan yükler belirgin bir form oluşturmazlar. Taşınan yükler konuyu destekleyici ve duyguyu keskinleştirici bir yorumla resmedilmişlerdir. Resimde mekan, uzaysal soyut bir boşluk kullanılarak oluşturulmuştur. Mekandaki belirsizlik (soyut boşluk) göç olgusu bağlantısı ile gelecek günlerin belirsizliğine işaret etmektedir. Nesnelere ise, figürlerdeki psikolojik ve duygusal ağırlığın temsili olarak ilişkilendirilmiştir. Figür, nesne, mekan birbirleri ile sıkı bir ilişki içindedir. Figürler ile mekan arasındaki resimsel kopukluk gibi görünen boşluk ilgiyi figürler üzerine yönlendirir. Kompozisyonun tamamı resimsel birimlerin birbirleriyle ilişkisini incelemektedir.

Neşet Günel'in resimlerinin ana konusu kırsal kesim insanının yaşantısıdır. Kompozisyonlarda figür, üzerinde durulan temel yapıdır. Günel'da, Ergüven'in deyiimiyle "tek başına insaniyet, anıtsal olmanın yeterli güvencesidir" (Ergüven, 1996: 10).

Günel'in üretimlerine bakıldığında, görülebilecek diğer bir özellik ise, nesnel olanın mekanla birlikte ikincil olarak ele alındığıdır. Yani anlatılarındaki başrol her zaman figürdür. Mekan, Günel'in kompozisyonlarında arda kalan (ötede kalan) soyut bireydir. Sanatçıda, bir bakıma soyut birey gibi –kitlenin içerisinde ama en dış sınırı da bilen– akılcı bir çözümlenme ile gösteren üzerinde durulduğunda somutlaşır. Bunun anlaşılır kılınışında, anlatıyı ön plana iten ve anlatının konumunu da figürsel bir sınırdan belirler.

Günel'in figür grubu anlatı, nesnel olanla uzam da, anlatının fonudur aslında. Söylenen konuyu, söyleten de sonradan eklenmiş olanı, sadece tamamlayıcı unsur olarak kullanır.



Resim.4 Neşet Günal, Yaşantı II, 1974, tüyb, 225x200 cm.

Resim.4'e bakılınca Neşet Günal'ın baskın resimsel tavrı ilgimizi yine figürlere odaklamaktadır. İfadeler duyguyu ön plana çıkaracak denli güçlüdür. İfadelenmenin gücünü arttırmak için kadın figürünün bakışı erkek figürüne yönlendirilmiştir. Erkek figürünün bakışı izleyiciyi derhal etkisi altına almaktadır. Bu etki nesnelere ve mekanı ilk bakışta fark etmemizi güçleştirmektedir.

Kompozisyonda “adamın arkasındaki sarıya çalan bölümü pek çıkaramayız; sağ üst köşeye sıkışmış kirli mavi (gri?) kısım olmasa, yamaç ile gökyüzü arasında seçim yapma olanağı kalmamıştır neredeyse–tuval yüzeyi, ilkin insan olma onurunu kutsayan bir boşluktur burada” (Ergüven, 1995: 228).

Geri plandaki nesnelere, grup halindeki evler, ön plandaki ayakta duran adamı merakla izleyen gözler gibidirler. Erkek figüründeki öznellik duygusu, fon olarak

duran doğayı ve evleri kendi nesnellikleri ile aciz kılmaktadır. Diğer resimlerinde olduğu gibi buradaki baskın güç, Günel'in kontrolü altında yine insana (figüre) verilmiştir.

Bakıştaki temsiliyet ve duyguyu değerlendirme olanağının tanınması içinde resim içine zaman kazandırıcı küçük birkaç nesne konmuştur. Figürün öncelendiği kompozisyonda, nesne ve mekan ilk izlenimle birbirlerine bitişik bir kopukluk yaratıyorlar ama, ikincil olarak da figürleri destekleyici fon görevini üstlenmektedirler.

Genel tavır içinde de görüldüğü gibi Günel'da figür, nesne, mekan ilişkisi insanı önceleyen bir tavidir. İlgiyi, figür kendi üzerine alır, nesne ve mekan figüre eklenmiş bir konumdur ve bu konumları hiçbir zaman değişmez.

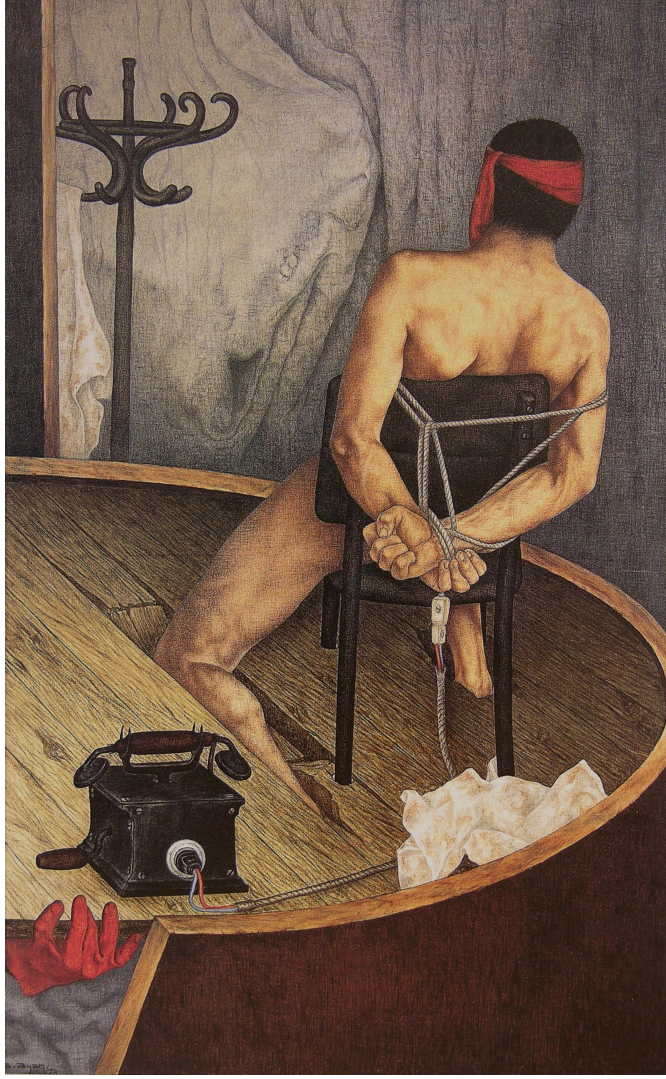
Aydın Ayan, figürü, nesnelere ve mekanı belirgin bir tavırla başkalaştırıp değişikliğe uğratmamaktadır. "Ayan'ın renk anlayışı ve boya tekniği de duygusal düzlemde psikolojik bir saldırganlığın izini taşımadığı gibi melankolik bir içe kapanmışlık durumunu da yansıtmaz" (Oktay, 1997: 20).

Ayan'ın üretimlerine bakıldığında, resimsel eğiliminin figüratif bir yolda odaklandığı görülür. Anlatıları asıl biçimlendiren etki, kullanılan figür, nesne ve mekandaki simgesel yöndür.

Anlatı belli bir tavrın açığa çıkması adına, ilkin sarsıcı etkiyi kullanmaktadır. Bu bağlamda, resimde yer alan nesnelere anlam ve işlevini gerçek karşılıkları ile ancak gösteren düzleminde örtüştüğü görülür. Nitekim, dış gerçekliğe yapılan dolaysız göndermeye karşın, gösterenler arasında kurulu özgül bir dizgeden ötürü, gösterilenler değişmiştir artık. Bir başka deyişle, nesnelere resim-dışı somut karşılığı olsa bile kavramları yoktur. İzleyicinin bildiği nesnelere (görüntü) yeni ve en önemlisi kendi bulacağı kavramlar ışığında görmek zorunda kalması, giderek resim ile izleyici arasında zorunlu bir mesafe koymuştur" (Ergüven, 1995: 306).

Ayan, ister biçim ister içerik anlamında birçok farklı konuda üretimlerde bulunmuştur. Bunlardan; yaşam, ölüm, yoksulluk, şiddet gibi kavramsal konuların yanı sıra, portreler, natüremortlar, peyzajlar sayılabilir.

Ayan'ın kurgularında, gösterenin resimsel anlamda tanımlanışı, gösterilen olarak ard anlamlara simgesel bir boyutla işaret etmektedir. Yani, gösterilen gösterenin yorumunda saklıdır.



Resim.5 Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, 1978, tüyb, 160 x 100 cm.

Resim.5'de, sandalyeye bağlanmış işkence edilen çıplak bir erkek figürü görülüyor. Anlatı temsili bir iç mekan görüntüsü içinde kurgulanmış ve bazı simgesel formlar da kompozisyona nesnel anlamda destek sağlamıştır (Eldiven, telefon, askı).

Ayan diğerlerinde olduğu gibi bu resimde de simgesel bir tasarlama sürecini tuvaline aktarmıştır. Figürün bakışları bizden saklanmıştır. İlgi, mekan içindeki nesnelere

simgesel bağ kurulmasını sağlamak amacıyla figürün bakışları gizlenmek koşuluyla dengelenmiştir ve izleyene öncelikle nesnel kurguyla bağ kurmak zorunda bırakılmıştır. Çünkü, bakış izleyiciyi sınırlayacaktır.

Ayan burada, kompozisyonu seyredenin, figürün durumu üzerinde fazla düşünmeden resim içindeki diğer objelere görsel geçişini istemiştir. Objelere geçiş süreci, sonrasında işkence ortamını hazırlayan, işkenceyi uygulayan ve olayın sonuçlarını irdeletmekte askı ve askıya asılmış bezde, anlam olarak bizi, işkencenin ölümle bitebileceği sonucuna götürmektedir. Anlamsal akış figür, nesnelere, tekrar figür, son olarak da mekanla bütünselleştirilip sonlanmıştır.

## **II. 5. Foto-Gerçekçiler**

1960'larda ABD'de belirmeye başlayan foto-gerçekçilik akımı içindeki sanatçılar sanatsal üretimlerinin merkezinde fotoğrafın birebir kopyalanması mantığını kullanmaktaydılar. Bununla birlikte sanatçılar, fotoğraf kullanımının dışında “endüstri ötesi kapitalist ve tüketici toplum kültürünü ve çevresini simgeleyen nesnelere duydukları ilgi bakımından nesnellikleri, ayrıntıya ve somuta gösterdikleri dikkat açısından ortaklıkları vardır” (Erzen, 1997: 601).

Nur Koçak, Türkiye'deki foto-gerçekçi resmin en belirgin örneğidir. Koçak, “kullandığı figürleri resim yüzeyine taşıırken simgesel hale dönüştürür ve resimlediği figür (insan) görüntülerin gerçek yaşamdaki yerlerine göndermelerde bulunur” (Ersoy, 1998).

Koçak, gerçekçi ve eleştirel bir tavrı resimsel dil olarak kullanır. Toplumsal temalardan hareket edip, özellikle kadın teması üzerinden giderek, figüratif dil üzerinden sorgulamalara ve eleştirel yaklaşımlara ilgi duymuştur. Kadın ve kadının kullandığı nesnelere fetiş hale getirilmesine göndermeleri olan yorumlar resimlemektedir. Objeleri (ruj ve oje

şişeleri v.b) simetrik çoğaltmalarla fetiş nesnelere dönüştürmekte, bir bakıma fetişleştirmenin eleştirisini yapmaktadır.

Koçak, çalışmalarında toplumsal eleştiri yaparken, toplumu, toplum içinde oluşmuş düşsellikten kurtarmak ve asıl gerçeği göstermek amacındadır.



Resim.6 Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah ya da Nesne kadınlar II, 1976, tü/akrilik, 162x130 cm.

Nur Koçak resminin konusunu (Resim.6) bir reklam fotoğrafından almıştır. İç çamaşırları ile resimlenmiş iki kadın figürü görülmektedir. Resmin kurgusu direkt olarak kadın vücuduna gönderme yapmaktadır. Mekan yok denecek kadar belirsizdir. Nesne olarak ancak figürlerin üzerindeki çamaşırlar algılanabilmektedir. Ama burada söylenmek istenen asıl mesaj genel Koçak tavrının devamıdır.

İçselleştirilmiş eleştirel konu figürün varlığından ortaya çıkmaktadır. Nesnel olan figürün ne etrafında ne de üzerindeki kıyafetle sınırlıdır. Eleştiri figürün üzerinden yapılır.



Figür figürlüğünden fetiş nesne olma konumuyla çıkartılmış nesnel kimliğe büründürülmüştür. Burada figür nesne olmuştur. Figürün öznelliği sadece onun figüratifliğindedir. Koçak resminde figür kendi insanlığından soyutlanmıştır. Gösteren durumundaki figürler kendi kimliğinden uzaklaştırılıp gösterilmek istenen anlama dönüştürülmüştür.

Kompozisyon, insanın nesnel kimliklere dönüştürülmesi bağlantısıyla, figür, nesne, mekan ilişkisi olarak eleştirel anlatıyı destekleyecek şekilde resimlenmiştir.

## II. 6. Gerçeküstücüler

Gerçeküstücülük, Sigmund Freud'un, özellikle düşler ve bilinçaltı kuramından çıkış noktasını bulmuş, iki dünya savaşı arasında bir felsefe ve yaşam biçimini de belirlemiştir. Gerçeküstücü sanatçılar mantık dışı ve düşsel olanın resmedilmesinin gerçeğe, bilinçaltına ve sınırsızlığa ulaşmada en uygun yöntem olduğuna inanmışlardı. Sanatçılar görülenin resimlenmesi yerine aklın kurgulayabildiklerinin aşkınlığını zorlayıp usun mantığına ters kompozisyonlar üretiyorlardı.

Yüksel Arslan, resminde insan olunmasına dair, insan oluşun kökenlerine inebilecek denli derin düşünebilen bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir. İnsanın dünyadaki yaşamsal varlığını, bilinç-altı, bilinç-üstü durumlarını, olağan ya da olağanüstü durumları ile her yönüyle inceleyip sürekli bir araştırmacı kişilik sergilemekte ve bu araştırmalı süreçlerini resmetmektedir.

Arslan resimlerinde hayvan biçimleri içinde insanın psikolojik durumlarını ele alır. Psikoloji temelli insanın durumlarını açığa vurmaktadır. İnsandaki hayvansı dürtüleri, güdülerini resmeder. Sürekli bir biçimsel yer değiştirme (insan-mezar taşı, mezar taşı-insan, hayvan-insan, insan-hayvan vb.) esasları içinde olduğu halde konu her zaman insanı merkez

alır. Arslan, Ferit Edgü'nün yorumuyla, "bir düşünceyi resmetmek ister" (Edgü, 1996: 27) her defasında.

Resimlerinin kurgusal ve duygusal atmosferini, ressamlardan çok etkisi altında kaldığı şair, yazar, filozof, besteci ve sinemacılardan aldığı ilhamdan dönüştürmüştür.

Alain Bosquet, Arslan için yazdığı bir değerlendirme yazısında şöyle demektedir: "Şu kafatasları, ölçsüz uzuvlar, şu çiftleşen köpekler, kişileri deliliğin kıyısına götüren şu hayvansı yaratıklar... Bizim için önemli olan, Arslan'ın bize kendi kişisel cehennemlerini aktarabilmek amacıyla gösterdiği aşırı özen. Bu etkili olmanın da ötesinde" (Bosquet, 1996: 23).

Arslan'ın resmi, bilinçaltı, bilinç-üstü duygulanımları, sapkınlıklar, dengesizlikler, kendinden geçmeler, gevşemeler, uyku, uyuklama hali, gerilim, korku, takıntılar, düşler, teoriler, varsayımlar v.b gibi çok farklı durumların üstünde düşünülüp bunların yorumlanması şeklinde göstermektedir kendisini.

Yüksel Arslan'ın resimleri, "geri planda insan arzusunun ve bu arzunun muazzam mekanizmalarının şiddetini saklarlar" (Jouffroy, 1996: 24).

Yüksel Arslan'ın resmini figür, nesne ve mekan ilişkisi açısından değerlendirilirse, öncelikle, resmettiği kurgusal bütünde, seçimlerini yaptığı konuya destek olacak şekilde az sayıda nesnel temsillere başvurmuş olduğu görülür. Kompozisyonları içinde amaçsız nesne kullanmaz. Anlatılmak istenenle direkt bir ilişkisi olmasa bile nesne, resmin bütünü içinde konuyla ilişkilendirilebilir.



Resim.7 Yüksel Arslan, Arture 86, 1965, kağıt/ krş. malzeme, 82x41 cm.

Resim.7’de ilk izlenim olarak çarpıcı bir kompozisyon düzeni dikkati çekmektedir. Resimde iki insan, bir hayvan figürünün yanı sıra nesnel olarak da, ilginç mekanik düzen parçaları ile garip bir döngüsel hareketin resmedilmeye çalışıldığı görülmektedir. Mekan, olarak resim bir boşluk içinde kurgulanmıştır. Fakat bu (boşluk) soyut alan, erkek figürünün ayaklarının altına döngüsel mekanik düzenlerle ilişkilendirildiği düşünülen koyu bir alan boyanarak mekansı kılınmıştır.

Başlangıçta, figürler ile nesnelere belli bağlayıcılarla birbirlerine eklenmiştir. Birbirine bağlantılı olduğu görülen düzenin başlangıcı mekanik parçalardan oluşturulmuştur. Mekanik hareketler kordonlarla erkek figüre, buradan hayvan figürüne, diğer bir mekanizmaya, oradan kadın figürüne bağlanıyor, kadın figüründen çıkan ise bir nesne aracılığıyla *Arture* yazısına bağlanmaktadır.

Bu karmaşık kompozisyon anlayışı ilk bakışta kavram karmaşası yaratmaktadır. Kompozisyon, düşsel gerçekliklere de göndermelerde bulunur gibidir. İnsan-hayvan-makine üçgeni içerisinde çeşitlenişleri olan ama düşünce de karmaşıklık yaratacak denli gerçeküstü bir durum olarak kendini gösterir.

Figür, nesne, mekan ilişkisinde mekan, sadece erkek figürünün ayaklarını yere basması anlamıyla bir tamamlayıcılık içerir.

Nesneler olarak alacağımız mekanik düzenler, kadın-erkek figürünün varlığı, hayvan temsili olarak *at* seçilmiş olması, soyut değerlendirilebilecek mekan ile birbirleri içinde anlamsal olarak gel-gitlere yol açmaktadır. Makineleşmeyi temsil ettiği düşünülebilecek mekanik düzenler, insanın hayvanı kullanması, cinsellik anlamıyla ya da işe yararlılığı ile taşınma, ata binme, dışkısının kullanılması vb. hayvansal olandan geri dönüşümle elde edilenler, insan geri dönüşüm ilişkisi ve buradan Yüksel Arslan resminin/üretisinin ana ismine/malzemesine dönüşmesi. Tüm bunlar ışığında Arslan'ın resmi (ya da Arture'ü) figür, nesne, mekan ilişkisi bağlamıyla kaotik olandan sanatsal olana dönüşümü işaretlemektedir.

“Komet’in (Gürkan Coşkun) bütün resimleri aşkın bir zamandan (masalsı, romansı, destansı bir zamandan), yani kısaca bütün zamanları kapsayan dünyanın zamanından yapılmış kesitler, enstantane’ler gibidir”(Sözer, 2000: 24). Resimlerde birbiriyle ilişki içine girebilecek nesnelere olmayışı, mekanın bilinen insanal gerçeklik tanımının dışında işlenişi, bizi düşsel bir anlatının içine alır. Bu etkileri bağlamında Komet gerçeküstücüler arasında görünmektedir.

Onay Sözer’in deyimiyle Komet’te; “uzay sahte bir peyzaj olarak yorumlanırken, figürler bu peyzaj içinde poz veren insan ve hayvanlar olarak karşımıza çıkıyor”(Sözer, 2000: 24). Figürler, mekan içinde kendilerinden geçmişlik benzeri bir durağanlık gösterirler. Figürler bir arada ama, birbirlerinden habersiz gibi görünmektedirler. Kompozisyonlara genel olarak bakıldığında nesne kullanımının çok az olduğu dikkati çeker. Resimlerde nesnelere kullanılsa bile bunların bilinçli bir seçimin ürünü olduğu görülür. Komet’te mekan, bilinen somutluğunu yitirmiş, soyutlanmıştır. Mekan adeta bir dekor örgüsü içerir ve yüzeyseldir.

Komet'te nesne, insanın mekana ve kendine yabancılaşmasını pekiştirmek için aradan çekilmiş bir biçimdir. Yani, insanın mekanla bir bağlantı aracı diyebileceğimiz nesne yok edilmiş, bağ koparılmıştır. Mekan, insanların aralarındaki bağı sağlayan bir öge olduğuna göre, mekan ile insan arasındaki kopuş insanların kendileri arasındaki kopuşu da imlemektedir.

Resimler figür, nesne, mekan ilişkisi bağlamıyla ele alınırsa; figür, nesne ve mekan arasında bir kopuşun yaşandığı belirgindir. İnsan, nesne ve mekan arasındaki bu kopma, insanların birbirleri arasındaki çöküşü de beraberinde getirmiştir. Böylece Komet'in kompozisyon diziliminde modern dönem içindeki insanoğlunun birbirine yabancılaşması kendisini göstermiş olmaktadır.



Resim.8 Komet (Gürkan Coşkun), Gitme Kal, 1996, tüyb, 80x80 cm.

Resim.8’de öncelikle figür dilinin baskınlığı belirgindir. Figürlerdeki kurgusal hareket, anlatının güçlendirilmesinde önemli etkindir. Olağanüstü bir durumun oluşa geldiği sezilenirken bu, fon olarak kullanılmış dekor görünümlü peyzajdaki soyutluk ile daha etkileyici kılınmaya çalışılmıştır.

Resimde, zeminden yukarıya yükseldiği ya da havada asılı kalmış gibi görünen kadın figürü elinde bir yumak vardır, ve bu yumaktan çıkan bir ipte zemin üzerindeki çocuklar tarafından tutulmuştur. Tutma eylemi sıradan bir durumu anlatmaz. Kadın figürünün çocuklarını geride bırakarak dünyasal olandan, fiziksel ve ruhsal ilişkilerinden vazgeçmiş gibidir. Resimde, fiziksel olarak resimlenmiş kopmanın aslında duygusal anlamdaki kopuşu temsil ettiği söylenebilir. Çocuk imgesinin kopuşu engelleyen rolüne büründürülmesi ve

çocuk-kadın arasındaki bağ açısından resmin ele alınabilir olması da diğer bir önemli unsurdur.

Figür, nesne, mekanın kurgulanışı düşünüldüğünde; figür, kompozisyonda başat rolü üstlenir, konu figür üzerinden açıklanmaktadır. Nesne, tamamlayıcılığı ile kalıcılık kazanmıştır. Mekan ise, nesneye göre daha geri planda olan bir tamamlayıcılık üstlenir.

Resimde, figür ile nesne arasında sıkı bir bağ vardır. Nesne olarak görülenin figürdeki uçma, havada asılı kalma görünümü, duygu anlamındaki kopuşa engelleyici olarak resimlenmiştir. Bu kompozisyonda, anlatının güçlendirilmesi adına figür ve nesne birbirlerine bağlı kılınmıştır. Kompozisyonda nesne olarak kullanılanın (ip yumağı) olmaması düşünülemez. Mekansallıksa, genel tavırda olduğu gibi sadece tamamlayıcı bir değer etkisi olarak sonradan eklenmiş gibidir. Figür ve nesne birincil anlamda, mekansa bu iki öğeye ikincil bir durumla eklenmiştir. Konu oyun, mekansa dekor gibidir.

Alaettin Aksoy resmini, zaman ve mekan belirsizliliği içinde insan olarak özetleyebiliriz. İnsan üzerine odaklanmış Aksoy'un resmi, belirgin bir zamanı ve mekanı imlemez. İnsanın yaşadıklarının resimsel düzleme indirgenmesi ve burada yorumlanması onun yapıtları.

Aksoy, resminde insanın aslında olağan görünen yanlarını ve yaşantısının detaylarını sıra dışıymış gibi gösterir. Bu da, onun üretimlerinin yorumlarında, kendisini gerçeküstücü bir platforma taşır. Tüm bunlara rağmen Aksoy, gerçeküstücülüğün peşinde değildir. Kendisi "Sürrealist tavırdaki bir düş değil. Bir fantezinin oluşması anlamındaki bir düş o" (İhtiyar, 2005:25) demiştir resmini yorumlamaya ilişkin olarak.

Alaettin Aksoy resmi insandan hareket eder. İnsanı, insanın ilişki kurduğu mekanı, nesneyi, evirir çevirir, onu döngüsel bir süreçte fotoğraflar gibi resmeder. Onun

figürü doğal bir gerçekliği ve fotoğrafik bir görüntünün çıplaklığını giyinmez, kendince deformedir, çelimsizdir, duyguludur.



Resim.9 Alaettin Aksoy, Meduza, 2003, tüyb, 138x 170 cm.

Kompozisyon (Resim.9) kendisini bir düşün yanılması gibi düşündürtecek insanal durumların gerçeklikle örtüşmeyecek konumda resmedilmesinden oluşmuştur. Resim ilk anlamda kendisini gerçeküstü bir platformda algılatır ve bakışların temsiliyeti kendisini belli eder. Bakışlardaki ifadelendirmeler de farklı insanlık durumlarını imlemektedir. Figürler bir arada ama birbirlerinden habersiz gibi görünmektedir, duygusal yorum potansiyelliği açısından belirgin bir deformasyonla resmedilmişlerdir.

Resimsel bütünde mekan, yüzey oluşumları açısından bir dış mekanı imlemektedir. Düşsel bir atmosferi barındıran resim, insanal gerçeklikleri simgesel boyutuyla ele almaktadır. Zamanı belirgin olmayan mekansal bir gerçekliğin içinde, konumları



gerçeküstü belirlenmiş nesnel formlar vardır. Mekanın yüzeyinden ayırık duran ve belirlenebilecek bir nesnelliği olmayan bu formlar, resimselliği güçlendirici lekeler olarak görülmektedir.

Figür, nesne, mekan arasında mantıksal bir bütünsellik olmamasına rağmen, kurgusal bir bütünlük vardır. Belirgin bir nesne yorumunun olmayışı nesnel olarak algılanan biçimleri sürrealist bir konum veya durumlara sürüklemektedir. Bu da izleyiciyi bu formlar bağlantısıyla simgesel bir anlamlaştırmaya götürmektedir. İfade mekanla güçlenir ve figürler, ifadeleri açısından mekanla bir bağlantı kurarlar. Figür ise, mekan bağlantısı, resimsellik ve anlatım üslubu bağlantısıyla nesnel olan yapı ve formlarla ilişkidir.

## **II. 7. Dışavurumcular**

İnsanoğlu psikolojik, sosyolojik, kültürel yapılar ve kendi varoluşsal potansiyeli içinde biriktirdiği veya tözü gereği sahip olduğu bir imge dünyası ile yaşamaktadır. İnsan, zaman ve yaşamsal coğrafyasının etkisi de göz ardı edilmeden kendi içinde, sorunları ve mutlulukları ile zaman denen oluşumu tüketmektedir. Bu çok boyutlu yaşamsal süreçlerde farklı duygulanımlar ve yaşamım notları sonuçlarını farklı dışavurumlar olarak ortaya çıkarmaktadır. Günümüz dünya düzeni içinde insanın duygu dünyası ve bilinç-bilinçaltı etkileşimlerinin sonucunda belirli ya da belirsiz sorunsallar kendisini ortaya çıkarmaktadırlar. Resimsel düzlemde açıklayıcı bir bütüne sahip olmak adına dışavurumsal resim anlayışları kendi yerlerini belli etmektedirler ve belli etmeye devam edeceklerdir.

Dışavurumculuk 20. yy'ın başlarında Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Rönesans sonrasında doğaya bağlı kalınan yorumlamadan sonra bu anlayıştan gerçek bir kopuşu temsil eder. Dışavurumculukta sanatçı duygularını ve iç dünyasını, rengi, çizgiyi kullanarak düzlemler ve kütleler ile verir. Akımın temelinde biçimlerin oranlamaları, uyumluluğu dikkate

alınmaz. Resimsel değerler düşünülduğünde, biçimlerin bozulduğu ve duygunun en iyi ifade edilebileceği şekilde serbest bir dil ile yorumlandığı dikkati çeker.

20. yüzyıl başlarında, Almanya’da yaşanan politik iktidarsızlık, ekonomik çöküntü ve güvensizlik ortamında doğmuş ve Batı’da yaşanan huzursuzluk, şaşkınlık ve değişiklik isteği sayesinde Avrupa’ya da yayılarak gelişmiştir.

Dışavurumcu atmosferin etkilenimlerinin görüldüğü kadarıyla Burhan Uygur resmi, biçim ile içerik, soyut ile somut gibi farklı duygu duraklarının bulanıklığı ya da netliği paralelinde belirgin bir geçişim içerir. Resimsel anlamlandırma ise, biçim olarak transparan bir üst-üstleşim gösterir.

Bazı resimlerinin bir köşesine şiirlerinden ya da şiir gibi dizelerinden yazar, yazıyla duyguyu resme katar. Uygur’un kendi ruhsal dinamiği, yaşamla olan diyalogu sürecinde biriktirdiği duyumsal tortuyla resminin özünü tam merkezinden yakalar.

“Başta insan olmak üzere doğadaki tüm varlıklar UYGUR’da başka resamlardakine benzemeyen, içselleştirmeden kaynaklanan bir nesnel yorumla ele alınırlar” (Kalfa, 2005: 34).

Burhan Uygur, tasarımını ve kurgularını yaşantısı içinden alıp resmine aktarmaktadır. Yaşamın dinamikleri ve hayatı örten duyular onun resminin sağlam zeminini oluşturur.

“Sevgi, acıma, tutku, düş kırıklığı, yıkım, dostluk, duyumsal iletişim gibi, zamanla bilinç altına itilmiş duygular, Burhan Uygur’da, resim yüzeylerine aktarılmak için uygun zemini ve zamanı kollarlar”(Özsezgin, 2000: 24).

Nesne bazı kompozisyonlarda nesnel kimliğini yadırgayıp anlam olarak belirginleşir. Uygur resmi düşler aleminde geçer gibidir.

Kompozisyonları oluşturan figür ya da figür gruplarıyla nesnelere çağrıştırdıkları görsel geçmişin tamamlayıcıları olarak kompozisyonlardaki yerlerini alırlar. Figür ve nesne arasında bir iletişimin olduğu görülür mekansa bu iletişimi destekleyici olmak anlamında oldukça soyuttur. İnsan gerçeğini ve yaşamsallığı nesneleredeki geçmişi duyumsayarak hissetmektedir.

Nesneyi resminde kullandığı gibi, resmini bazen de nesne üzerinde yorumlar (kapı resimleri). Böylece resmindeki nesne, gerçekliğini kendi üzerinden tanımlamış da olur ve yaşanmışlığı (kullanılmışlığı) ile de Uygur'un resminde anlattığı duyguyu yakalar.



Resim.10 Burhan Uygur, Zühre'nin anısına, karton/ krş. teknik

Resim.10'da içeriksel dinamizm duygusallıkla beslenmektedir. Uygur bu resminde kendi yaşamsallığının farklı duygu duraklarından geçen bir değeri sevgiyi konu edinmiş gibi görünür. Duyguyu figüratif dilin eline kendi ruhsal titizliği ile tutuşturmuştur. Kompozisyondaki figürlerden kadınla kucağındaki çocuk, anne-çocuk arasındaki sevgiyi ve şefkati öncelerken, oyununu oynamakla meşgul görünen çocuk temsili de izleyiciyi saflık, temizlik gibi duygulanımlara taşımaktadır.

Figürler duygusal bütüne hizmet ederek anne çocuk arasındaki sevgi bağına işaret ederken nesnelere geri planda bırakıldığı dikkati çeker. Nesnelere konuya hizmet edecek şekilde biçimlendirilmişlerdir. Anne-çocuk arasındaki bağ ile çiçek (bitki)-doğa arasındaki bağ gözetilip kurguya döngüsel bir denge getirilmiştir. Mekan birbiriyle ilişkilendirilen figür-nesne bütününe sağlam bir zemin oluşturur. Mekan, figürü koruyabilecek bir iç mekan kaygısı ile resmedilmiş, hiçbir ayrıntıya yer verilmemiştir. Mekan-nesne ilgisi fon olarak kullanılmış, dikkat figürlere yoğunlaştırılmıştır. Figür, nesne ve mekan birbirleriyle biçim olarak değil ama düşünce olarak belirgin bir geçişim ve destekleyici rol edinmişlerdir.

Fikret Mualla, resmedeceği biçimleri etrafını saran kişi ve objelerden belirlemektedir. Resmettiği kompozisyonlarında biçimsel olarak belirgin bir gerçekliği tercih etmemektedir. İçerik olarak, konusunun onun zihninde uyandırdığı duygulanımları, hisleri resmine aktarmaktadır. Resminde bazen fonu bazen de formları örtetek kompozisyondaki değer etkisini değiştirmektedir. Figür, bir obje ya da mekanla kimi zamanlar birbiri içine girebilmektedir. Figür, nesne ve mekan saydam boya kullanımının etkisi ile birbirleri içinde özgür bırakılıp çoğaltılmaktadır.



Resim.11 Fikret Mualla, Sokak, 1959, kağıt/guaj, 53x64 cm.

Resim.11’de sıradan insan temsilleri üzerinden resimsel bir çözümleme yapılmıştır. Mualla’nın çevresinden gelip geçen sıradan insanlar resim yüzeyinde güçlü bir kompozisyona dönüştürülmüştür. İçlerinde değişik duygulanımları barındıran figürler, rastlantısal görünen bir sırayla resmedilmişlerdir. Figürlerin mekanla ilişkisi boya sürüş tarzı ile belirlenmiş olup, figürlerin duruş ve büyüklükleri perspektifi oluşturmaktadır. Duruşların işlenişiyle bakışlardaki ifadelendirme sıradan insanlar arasında bile duygusal anlamdaki hiyerarşiyi vermektedir.

Nesneler, resimselleştirilmiş mekanın içinde duyarlılık ve figürlerin konumlarıyla birlikte ele alınmıştır. Mualla’nın kompozisyondaki obje seçimi diğer resimlerinde de olduğu gibi etrafındakinin resimlenmesiyle ilişkili olarak belirginleşir. Kompozisyonda nesne resimsel etkiye hizmet etmek amacıyla belirgin kılınmıştır. Nesne olarak soldaki kadın figürünün el çantasını alırsak, bu obje biçim ve boyama olarak resimde sadece resimsel bir değeri işaret eder. Resimde figür, nesne, mekan öncelikle

resimselleştirmeyi gerçekleştirmek için, ikincil olarak da sıradan insanların içindeki duyumsallığın sanatçı gözüyle aktarılması amaçlı yapılmıştır.

## **II. 8. Yeni-Dışavurumcular**

1970’li yıllarda birçok ülkede farklı kültürlerin birlikteliklerinin içerisinde oluşan politik, ekonomik bunalımlar ve terör olayları meydana gelmiştir. 1980’lere doğru tüm bu olaylar sanatçıları dolaylı olmayan direkt bir anlatım dili kullanmaya itmiştir. 1980’lerden itibaren Almanya, İtalya ve Amerika’da bir grup sanatçı tuval üstüne yağlıboya resmine geri dönmüşlerdir. Renkli ve kalın bir boya dilini serbest fırça kullanımıyla da destekleyen bu sanatçılar, bireysel bir tavra, mitolojik kaynaklı ya da öyküsel bir dille yapıtlar üretmeye başlamışlardır. Diğer taraftan duygu, büyü, şuuraltı ve tinsel konulara da yönelmişlerdir. Bunlar daha sonra yeni-dışavurumcu adını almışlardır.

“Yeni-dışavurumculuk geniş bir biçim ve içerik bağımsızlığı içinde 20. yy’ın son döneminde ard-endüstriyel çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında insanın kendi benliğini, tarih ve gelecekle olan bağlarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir” (Erzen, 1997: 1931).

Mehmet Güteryüz’ün alımlamasındaki esaslardan söz edilirse; öncelikle figüratif dilin hakimiyeti görülür. Konu her ne olursa olsun onun çıkış noktası resim dilinin vazgeçilmezi insandır. Bu da insanı, uzaktakinden değil, içerisinde yaşadığı toplumsallık gerçeğinden duyumsanıp içselleştirilerek, sezgisel bir özveri ile resim düzlemine yansıtılmasından ortaya çıkmaktadır.

Bu ortaya çıkışta görülen, resimsel alan uygulamalarındaki virtüözüteye dayalı hakimiyet duygusu, eleştirel anlatımın hüküm sürdüğü kompozisyonun dilinde etkin bir yer edinmeyi sağlayabilmektedir.

Resminde yorumladığı nesnesini resimsel gelenekten, kendi eleştirel gerçekliğine yönlendirecek sıçratmayı yaptırmak amacıyla, dönüştürmekte, başkalaştırmaktadır. Resim diliyle sezgisel bir aşırılığın içsel tepkileri ve bunların dışavurumlarını da tuvaline yansıtmaktadır.

“Benim hayvan, hayvanlaşan insan figürlerindeki biçimlerim doğada olmayan biçimlerdir. Ancak bu iki bünyeyi birleştirip insandaki hayvansallığı öne çıkarma kaygısı taşırlar” (Sönmezay, 2003: 173).

Güleryüz, figürün ve nesnenin gerçekte asıl anlatmak istediğini yerinden söküp ortaya çıkartır, kendi dünyası içinde kalmasına izin vermez. Sıradan bir konuyu tercih edip en yoğun duyguya ulaşır. Bunu yaparken de mekanı figür ve nesneye verdiği rol ile de sorgular.

Mehmet Güleryüz ise, çevresinde dönüp dolanan herşeyi –tıpkı figürlerinde olduğu gibi– bir çember içerisinde tutar ve onları kendisinin bir eki ya da doğal bir uzantısı olarak algılar. Yapıtı, şekil ve renklerle gösterilebilir olanın olumlanması ihtiyacı değildir. Tam tersi, öncelikle etrafındaki her şeyin içerisinde yer almayı, ondan bir parça olmayı kabul eder Güleryüz (Çalıköğlü, 2001: 7).



Resim.12 Mehmet Gülerüz, Turnuva, 1996, tüyb, 90 x 90 cm.

Resim.12’de, izleyici Gülerüz’ün duygusal dışavurumunu aksiyonla yorumlanmış bir şekliyle hisseder. Resim, bir yarışma, heyecan, yoğunluk ile yüklüdür. Figürler büyük bir gerginlik içindedirler. Özellikle oyuncular o anın atmosferik heyecanını resimde izleyici konumunda gördüğümüz seyircilere güçlü bir şekilde yansıtabilmişlerdir. Tabi ki bu Gülerüz’ün teknikteki hakimiyetinin konuyla ne kadar iyi örtüştüğünün bir sonucudur.

Resmin ana kurgusu bize bir masa tenisi turnuvasının önemli anlarından birini göstermektedir. Buradaki sıradan gibi görünen konunun bile insandaki hırs duygusuyla hemen bir paralelleşme eğilimi gösterdiği gözümüzden kaçmamaktadır. Müsabakanın ana nesnel ögesi olan pin-pon topu ortalarda yoktur. Kompozisyondaki gerilimli an ile heyecan duygusu ve sonuca yönelmiş merak, oyuncuların uzuvlarının zorlanması ve masanın perspektifi ile



verilmiştir. Raketlerin renklerinin kırmızısı da olaydaki duygusal ve fiziksel baskının hissedilmesini güçlendirecek şekilde kullanılmıştır.

Figür, nesne, mekan birbiriyle ilişki halindedir. İki kişiden oluşmuş ana (oyuncu) figür grubu müsabakayı izleyen seyircilerle resmin gerilimli atmosferini geliştirmektedir.

Kompozisyon insandaki hayvansı içgüdüyü ortaya çıkarma adına kontrollü bir dışavurum içermektedir. Figürlerdeki rekabet etme psikolojisi de oyuncu ve izleyici ikilisi üzerinden yansıtılmıştır. Nesnelerin kullanımı da kompozisyonun anlatımına uygun şekilde seçilmiştir. Masa, raketler, fonda kalan belirsiz objeler figürlerin tümüyle ilişki içindedir ve atmosferi canlı tutmaktadır. Mekan diyagonal olan masanın gerilime katkısını güçlendirecek biçimde basık bir iç mekan olarak yorumlanmıştır. Figür, nesne, mekan birbirlerini biçim ve içerik olarak dengeleyecek şekilde zorunlu kılmaktadır. Figürlerin hareketi oyun kurgusunu düşündürürken oyun, nesnelere çağrıştırır. Nesnelere de anlatımın etkisine hizmet etmek ve duyguyu güçlendirmek amaçlı olarak belli bir gerçekliği olan mekanı zorunlu kılmaktadırlar.

Bedri Baykam, siyasal içerikli sanatsal eylemleri ve yayınlarıyla öne çıkmıştır. Sanatsal üretimleri düşünüldüğünde figürü, soyut sanatı, kolajı, photo-painting'i, gösteri sanatını, yerleştirmeleri bir arada kullanmıştır. Bedri Baykam'daki boyanın saldırgan dili, sürüşteki rahatlığın getirdiği dinamizm ve hareketlilik onun resim dilini yeni-dışavurumcu bir çizgide belirginleştirmektedir.

Baykam'ın üretimleri öncelikle kişisel, toplumsal, güncel olaylardan yola çıkmıştır. Toplumsal yapıdaki kadın olgusu ve kendi portrelerinden oluşan resimler de üretmiştir. Çalışmalarının üretilme aşamalarında değişik tekniklerde uygulamış, gerektiğinde de gelenekselle modern dönem uygulamalarını beraber kullanmıştır. Resimsel dili içinde uygulamalarını uygulama anı içerisinde spontane gelişen duygulanımları ile resmeder. Uygulamalarında soyut alanlar, duvar yazılarından alıntılanmış slogan etkisinde kışkırtıcı

nitelikli soyut dışavurumcu etkiler, kolaj tekniğine dayalı gerçekçi anlatımlar, foto-pentür çalışmaları kullanmış ya da uygulamıştır. Baykam'ın siyasal içerikli resimleri ise adeta onun sözcüleri konumunu almışlardır.

Baykam, tutum olarak keskin bir eleştirel tavır kullanmaktadır. Bu eleştirisini sıkça batıdaki üretimlere atıfta bulunarak yapmaktadır. Onun resmi, baskın anlamda güncel olanı sorgulamaktadır. Siyasi arenadaki yönetici sistemler, hiyerarşik yapılarıdaki eksikler dengesizlik ve açıklar üzerinden üretimlerini geliştirmekte, eleştirel tutumunu açık ve net bir şekilde yeri geldiğinde ortaya çıkarmaktadır.

Baykam'a göre, "Dışavurumculuk, verili bir modeli yeniden yorumuyla kurarken, Yeni Dışavurumculukta, konu, sonuç, boyanın kendi kendine oynamasından büyük ölçüde etkileniyor" (Baykam, 1990: 52).



Resim.13 Bedri Baykam, Lütfen Şimdi Bana Rahatlatıcı Bir Yalan Söyle, 1986, tü/krş. malzeme, 180x300 cm.

Resim.13'te uzaysal boşluk içerisinde dairesel bir leke içinde çıplak bir kadın figürü, kompozisyon içinde ayrı bir mekansal kurguda resmedilmiş deve ve kuş figürü, bir yılanı dönüştüğü gözlenen demlik benzeri bir obje vardır.

Figür, nesne, mekan anlam olarak bir kurgusal bütüne hizmet ediyor görünmektedir. Resmin bütünü içinde biçimsellikten önce içeriksel anlamın düşünüldüğü sezilmektedir. Kompozisyonun dili, düşünselliğin boyayla tuval yüzeyinde girdiği dışavurumsal birlikteliği vermektedir ve anlam biçimin arkasına gizlenmiştir.

Çıplak figür kadınsallığın bir temsili gibi görülürken, objedeki dönüşüm ve kompozisyondaki diğer hayvan figürleri çağrışımsal bir anlamı imler durumdadır. Nesnedeki durumda diğer unsurlarla birebir ilişki halindedir. Resimde görülen yazı da anlam olarak yaşanmış bir olayın sorgulamasıdır. Olayın sonrasında gelişen düşünsel süreç kadın figürü üzerinden gidilerek belirlenebilecek bir anlamı imlemektedir.

### III. BÖLÜM

#### UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

Uygulama çalışmaları içinde görülen figür yorumları; tamamlanmamışlığı, figürün hareketindeki dengesizlik ve orantı bozuklukları kendi iç huzursuzluğuna, tıkanıklık ve gerilime göndermelerde bulunmaktadır. Figürdeki temsil edici durum, modernitenin, teknoloji ve sanayileşmenin etkisiyle bir araya gelen, kitlesel yığınlar oluşturan insanın bireyselleşip (ürettikleri nesne ve iç-dış mekanlarla da olsa), bencilleşen insanın yalnızlığıdır. Topluma hatta kendisine bile yabancılaşan insanın yalnızlığıdır. İnsan, resimsel anlamda soyutlaşmayı bulmuşken kendinin de giderek doğasından, toplumsal rolünden soyutlandığının farkında olamamıştır. Toplum adeta yabancılaşmışlık örneklerini barındıran bir panayı hatırlatmaktadır bizlere. Kurallar vardır ve uymak zorunludur.

Uygulama resimlerinde deforme edilmiş, soyutlanmış insan biçimleri, gerçekte dışarıdaki herhangi bir insanın resimsel düzlemdeki yorumlarıdır. Belli bir konum ve duruşları olan bu insanlar toplumsal yaşamın getirdiği olumlu, olumsuz çeşitli baskıları üzerlerinde hissetmektedirler. Uygulama çalışmalarında da, bu toplumsal baskıya, resimsel dilin verileriyle biçim kazandırılmaya çalışılmıştır. Resimsel düzlemde üzerindeki baskıdan sıyrılmış insan gerçekte ona algılatılmak istenmeyen bireysel eksiklikleri ile kompozisyonda kendisini belli etmektedir. Deformasyon; şu anki herhangi bir kişiliğin dışsal görünümündeki yapay huzurun resim düzlemine resimsel değerler aracılığıyla yansıtılmasıdır.

İnsan, varoluş nedeniyle bünyesinde şiddet duygusu barındırır. Bu durum insanda beklenmedik ve anlık davranış değişikliklerine neden olabilir. İnsan da buna bağlı olarak kendi bünyesinde bilinçli/bilinçsiz bir davranış sistemi geliştirebilir.

Uygulama resimlerinde insanlar, nesnelere, mekanlar duygusal belirleyiciliklerinden yoksundurlar. İpuçları verdikleri isimlerini gerçek anlamda tanımlamazlar. Kompozisyonun etkisine göre beliren nesnel ve mekansal biçimlemeler anlatının karakterine katkısı olan değerlerde konumlandırılmışlardır. Figürlerdeki gizli psikolojik gerginlik potansiyeli renksel alanlarla tanımlanmıştır. Figür, nesne ya da mekan, resimsel bütünde birbirleriyle kaynaşma, geçişme ya da baskınlık potansiyellerine göre, kompozisyonu gerilim yaratan bir duyarlılık içinde gösterirler. Renk alanları, insanın psikolojik, fizyolojik ve ruhsal duygulanımlarının dışavurumu olarak resim düzlemine yansır.

Modern dünya düzeni, sanayileşme, insandaki birlik ruhunu, duygusallığı zayıflatmış pasifize etmiştir, etmektedir. Bu değişim ister istemez nesnel dünyaya da yansımaktadır. Nesnel dünya, öznelliklerdeki tinsel alanlarının parçalanmasını ve zarar görmesini kendi içinde hisseder olmuştur. Bağlı olarak, nesnelere resimsel biçim tutarlılığı adına anlatımda etkili belirleyiciler olarak söz sahibidirler ve resmin atmosferini güçlendiren etkiyi temsil ederler. Özne değişim yalnızca nesnellikte değişimlere yol açmamıştır. Nesnel yapıya yansıyan öznellikteki bu karakter değişimi mekana da sıçrayarak bu alanda da belli bir hakimiyet kurmuştur. Resim düzleminde kurulmuş mekansal düzenler belli bir gerçekçi mekanı imlemeyip, kurgunun isteğine uygun olacak nitelikte biçimlendirilmişlerdir. Kimi kez soyut olarak yorumlanmış kimi kez de soyutlanmışlardır.

Özne düşünce ve duyuş evreni içinde insan özel bir varlıktır. İnsanın öznelinde barındırılan duygusal kurgu, düşünsellik ve duyuş, resimlerde biçimsel ve içeriksel bağın sıkılaşması adına renksellik, seçilmiş formların, fonla bütünselleştirilmesi ile verilmeye çalışılmıştır.

İnsan her ne şartla olursa olsun kendi duygu dünyası içinde bir birey bilinci ile yaşar. Toplumsal yapı içinde ister istemez belirli ya da belirsiz, biçimsel ya da içeriksel bir baskıya maruz kalmaktadır. Bu tavır, genelde resimsel düzlem üzerindeki figürlerin üstten aşağıya daralan bir perspektifle resmedilmesini öncelemiştir.

Resimlerin düşünsel açılanmasında, kurgulanım gel-gitleri ilgiyi hem çekmekte hem de çekişteki üstünlükle alaşağı etmektedir. İfadedeki atmosferik derinlik ve çevresel etkenler ise izleyiciyi resmin anlatılmak istenen ana kurgusu ile ressamın arasına sıkıştırmaktadır. Bağlı olarak da yüzeysellik ve derinlik arasında belli bir oranda geçişim sağlanmıştır.



Resim.14 Devinim I, 2005, tüyb, 90 x 100 cm.

Resim.14, 15, 16 aynı biçim, renk ve boyama diliyle oluşturulmuştur.

Resim.14'te biçimler parçalı soyut renk lekeleri içinde çizgisel bir boyama dili kullanılarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Bir mekanı çağrıştıran çizgisel boyamalar içinde figür, nesne ve mekan birbirine karışmış durumda görünmektedir.

Resmin ana kurgusu içinde figürü, nesneyi ve mekanı gösteren ip uçları kontrastlıkları güçlü açık ve koyulukları olan renk alanları ile parçalanmış gibi resmedilmiştir. Figür belli bir görünür gerçekliği yansıtmaz.

Kompozisyon çizgisel boyama ile renkçi boyamanın birbirleri üzerinde üstünlük kuramayan yanları ile devinim yaratacak bir dille resmedilmeye çalışılmıştır.

Toplum içinde insan üzerinde farklı baskılar hisseder. Bu baskı fiziksel ruhsal ya da psikolojik olabilir. Birçok farklı sosyo-kültürel yapılanmanın yanı sıra, teknolojik gelişme ve paralelindeki yeni üretim mekanizmaları insanın duygu dünyasını olumlu ya da olumsuz etkilemektedir.

Resim.14'te figür, insanın duygu ve düşünce dünyası içindeki iç çelişkileri ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Çelişkinin baskın rolü figürün üstten bakışlı bir perspektifle verilmeye çalışılmış renk alanları ve bunların parçalı kullanılmasıyla da baskı pekiştirilmeye çalışılmıştır.

Resim.14'te, belirgin bir figür, nesne ve mekan oluşumu gözlenmez. Figür, nesne ve mekan arasındaki çelişik durum resmin kurgusunda istenen dinamizm ve devinimi işaretlemektedir.

Parçalanmış birbiri içine geçmiş renkler, çizgiler belli bir pentür oluşturacak fırça vuruşlarıyla resmedilmişlerdir.

Resimde, kontrast renkler, açık ve koyu değerler birbirlerini gösterirken, belirgin bir armoni oluştururlar. Fırça kullanımının resim yüzeyinde serbest dolaşan çalak

fırça şeklinde uygulandığı görülür. Figür biçim olarak bazı çizgisellikler ve renk alanlarıyla kendini gösterir. Soldaki dikey çizgi mekan etkisini verir. Nesne olarak kullanılmış sandalye biçimi mekan içinde devinime destek olacak şekilde resmedilmeye çalışılmıştır.



Resim.15 Devinim II, 2005, tüyb., 80 x 90 cm.

Resim.15’de (Devinim II), Devinim I’deki resimleme dili esas alınmıştır. Figür, nesne ve mekan birbirine geçmiştir. Nesne olarak tamamlanmamış kübik bir biçim resmin solunda yer almaktadır. Mekan, figürün duruşuyla ilişkili biçimlenmektedir. Soldan sağa yukarıya doğru giden diyagonal çizginin varlığı resimde mekan etkisi yaratır.





Resim.16 Devinin III, 2005, tüyb, 90 x 110 cm.

Resim.16’da parçalanmış renk alanları içinde görünür gerçekliğini yitirmiş, tam olarak seçilemeyen bir figür görülmektedir.

Figürün cinsel kimliği belirsizdir. Figür biçimi içinde yer alan soyut renk alanları figürün cinsel kimliğinin belirsizliğine hizmet eder şekilde resmedilmeye çalışılmıştır.

Resim.16’da toplumdaki farklı cinsel kimliklere ilişkin bir sorgulama yapılmaya çalışılmıştır. Renksel alanların ortasındaki figür belirgin bir mekansal yapı içinde değildir. Figür, Resim.14 ve 15’ten farklı olarak yarı yatmaktaymış gibi resmedilmiştir.

Toplum içinde erkek ve kadının yanı sıra eşcinsel kimliklerde görülmektedir. Günümüz toplumunda insanların cinsel kimlikleri (saç biçimi, kıyafet vb.) dış görünüşleri ile belirlenmemektedir. Erkekler kadın, kadınlar da erkek gibi görünebilmektedirler. Buradaki figür kimliliğinin belirsizliği ile resmedilmeye, soyut görülen alanlarda figürün bu belirsizlik ile koşutluk içermesi amaçlı boyanmışlardır.



Resim.17 İki mekan, 2005, tüyb, 90 x 100 cm.

Resim.17, turunculu ve mavili iki renk alanından oluşur. Mavi renk alanı içinde aşağıya doğru eğilip kaybolan bir figür görülmektedir. Figürün turuncu alana taşan çizgisel baş ve sırt biçimi, yatay olarak turuncu alanda yer alan koyu mavi bir çizgi ile desteklenir. Turuncu alanın sol üstündeki bölüm, mavi alanla belirli bir kaynaşma içermekte, turuncu ve mavi alan arasında bir geçiş sağlamaktadır.

Figürün bütünleşmiş olarak görüldüğü kurgusal mekan ve resimsel düzlem alttan ve geri plandan ikiye ayrılır. Figürün ilgisinin baskın olarak görüldüğü alanın ön planda olmasına rağmen turuncu renk lekeleri ile boyanmış alan, figürün duygu ve duyum dünyası dışında varolan, yaşanan mekandır. Resimdeki bu alan anlatının da etkin belirleyicisi olarak düşünülmüştür. Düşünsel kurgudaki mekan olarak algılatılmak istenen alan figürün oluşa gelmesiyle ilişkilendirilmiştir. Figürün bir yanıyla kendi dışında bir işleyişe sahip mekan

kurgusunu imleyen alanla sadece çizgisel olarak küçük bir bölümünün biçimsel geçiş kurdurulması da figürün düşünce profiline kendisini halen yaşanan mekandan kurtaramadığına işaret etmektedir.

İnsanın duygu ve düşünce dünyası arzular, istekler, hayal gücüne dayalı olması bakımından, gerçekleştiremeyecek olsa bile olmasını istediği, hayal ettiği çeşitli durumları da içerir.



Resim.18 Geçişim ve Zorunluluk I, 2005, tü/krş., 80 x 60 cm.

Resimde (Resim.18), sarı ve koyu mavi olarak seçilen iki renk alanı vardır. Sarı alan ile yaşanan mekan, koyu alanla da figürün düşüncelerinde oluşturduğu mekan kurgusu verilmeye çalışılmıştır.

Resim.18’de, biçimlendiriliŖi ve duruŖuyla bir erkek figürü görölmektedir. Figür yapmakta olduğu bir hareket anıyla resmedilmiŖtir. Kompozisyonu ikiye bölen iki ana renk alanı kontrastlıklarıyla verilmiŖtir. Figürün baŖ formu içine girmiŖ görünen sarı alan hem resimsel bir değer olarak hem de figürün yaŖadığı mekan düşünceini kafasından atamaması ile ilişkilendirilmeye çalıŖılmıŖtır. Bağlı olarak Resim.18 ve 19’da parçalı renk kullanımı azdır. Daha çok lokal açık ve koyu renk alanlarının kullanılması tercih edilmiŖtir.

İnsan kendi duygu dünyası içerisinde içinden çıkılamayacak bilinçaltı ya da bilinç üstü tabanlı sorunsallarla da karşılaŖabilmektedir. Bu sorunsalın yaŖandığı durum anı olarak düşünülerek oluşturulmuŖ ve figürün içinde bulunduğu sorunsaldan duygu dünyası dışına geçiŖ süreci resmedilmeye çalıŖılmıŖtır. Figürün hareketi gerilim ve gerilimin yarattığı baskıyı, süreç anını göstermektedir.



Resim.19 Geçişim ve Zorunluluk II, 2005, tü/krş., 99 x 85 cm.

Resim.19 (Geçişim ve Zorunluluk II)'de, resim iki renk alanıyla birbirinden ayrılır. Sağ üstteki geçiş alanı ise sol alttaki kontrast, sert geçişi dengelemek amacıyla oluşturulmuştur. Sol taraftaki baskın kırmızı alan figürün baş formuyla birleşir.

Kırmızı alan, toplumsal yapıdaki kadın/lar/ı, kadınsal özellikleri açısından altında kaldıkları psikolojik baskı potansiyeli ile verilmeye çalışılmıştır.

Kadın imgesi toplumsal yaşantı içindeki modernleşme sürsede üzerinde belirgin bir baskı hissedegelmiştir, hissetmektedir. Figür belli bir toplumsal baskı altında kalmanın verdiği huzursuzlukla resmedilmiştir. Hareketi durağandır, bir bekleyiş sezinlenir.

Koyu mavi alanda yer alan figür yaşamsal alanına geçmek istememesi ile gösterilmiş, kırmızı alan ise kadına uygulanan şiddetle ilişkilendirilmiştir.



Resim.20 , Sıkıntı 2005, tüyb., 70 x 90 cm.

Resim.20’de, biçimsel olarak bakılınca resmin iki ana renk alanından oluştuğu görülür. Figür çizgisel çözümlenmiş olsa da yaptığı hareketten dolayı kütleli algılanır.

Resimde dışarı kavramı birey üzerinde bir gerilim yaratmakta belli bir korkuyu temellendirmektedir. Duruş, korunma içgüdüyle bağlantılı olarak doğum öncesi hareket olarak kendini gösterir. Psikolojik şiddet, fizyolojik hareketle birlikte içsel duygulanımlarda oluşan korkuyu verir şekilde resmedilmiştir.

Toplumsal mekan denebilecek dışarısı bir korku kütlesi gibi kişinin üzerine yığılmaktadır. Mekan olarak düşünülmüş koyu alan neredeyse figürü kapatırcasına bir hareket izler. Büyük koyu alan korkuyu veren dış mekana işaret etmesi açısından resimsel düzlemde kendi iktidarını kurma eylemiyle gösterilmeye çalışılmıştır. Çizgisel resimlenmiş figür resmin alt kısmına yakın konumlandırılmış olmasıyla da korkuyu pekiştirir.



Resim.21 Düşünüm ve Yalnızlık, 2005, tüyb, 100 x 90 cm.

Resim.21’de (Düşünüm ve Yalnızlık), figür uzaysal bir mekanda bazı geometrik formlarla resimlenmiştir. Uzaysal mekan içinde sol üstten resme giren ve bir nesneyi çağrıştıran sarı geometrik form görülür. Figürü bölüyormuş gibi görünen geometrik form ise resimsel derinliği güçlendirici bir perspektifle verilmiştir. Çizgisel biçimlenen figürün alt kısmında karelerden oluşan form bize yine nesnel bir biçimi çağrıştıtır biçimde gösterilmeye çalışılmıştır.

Figürün duruşu, yalnızlığı, çizgisel boyanmışlığı uzaysal boşluğun durağanlığını vermek için yapılmıştır. Uzaysal boşluk figürün içsel düşünüm alanının sonsuzluğunun resim düzlemindeki mekansal yorumu olarak dışsal anlamda resmedilmeye çalışılmıştır.



Resim.22 Belirsizlik, 2005, tüyb, 97.5 x 100 cm.



Resim.22’de, soyut alan, lokal ve parçalı renk lekeleri arasında kaybolmuş gibi görünen figürdeki belirsizlikle paralellik göstererek resimsel atmosferi destekleyici yöndedir. Figür, resimsel düzlem içinde yarı belirgin yarı belirsiz kılınmaya çalışılmıştır.

Resim.22’de serbest fırça tuşlamaları kıvrak ve ritimli bir boya sürüşü görülür. Birbiri içinde eriyen ve bazı alanlarda da belirgin sertliklerle birbirinden ayrılan renk alanları vardır. Kompozisyonda soldan resmin ortasına doğru giren büyük sarı alan figürün belirsizliğini destekleyici bir rolde resimlenmiştir. Baş formunun eriyerek kaybolduğu soldaki koyu yeşil alan figürün psikolojik anlamdaki gerginliği destekleyen türden bir etki ile verilmeye çalışılmıştır.

Resmin ana kurgusu, toplum içinde belirgin bir yer edinememiş silinmiş kişiliklerin varolma mücadelesi ile ilişkilendirilmeye çalışılmış figürün hareketiyle de konu etkin kılınmaya çalışmıştır. Belirsizliğin sonucunu ne olacağı sorusunu gerginliği de büyük kırmızı alandaki renksel potansiyelle verilmeye çalışılmıştır.



Resim.23 Ayrışma, 2005, tüyb., 90 x 115 cm.

Resim.23'de (Ayrışma), Resmi oluşturan üç ana parça görülür: koyu alan, açık alan ve figürün oluşturduğu alan. Resmi diyagonal olarak bölmüş olan alan figürü yarı içine almış gibi resmedilmeye çalışılmıştır. Figür, koyu alan ile açık alan arasında kalmış görünmektedir.

Figür hem lokal renk alanları hem de çizgisel, serbest fırça hareketiyle ortaya çıkarılmıştır.

Sol üstteki saydam açık alan, figürün bilinçaltı ve duygu dünyasına ilişkin yapılandırılmaya çalışılmıştır. Saydam alan içinde belli belirsiz biçimler seçilebilmektedir.

Figürün duruşu her ne kadar uyanık bir hal yansıtırsa bile büyük ve koyu renk alanı içinde uçuyor gibi görünmesi verilmiştir. Figür uyukluyor gibi olsa da duygusal sorunları ile bir savaşım içinde resimlenmiştir. Resmin sol altından koyu alanı alttan kavradığı gösterilen alan ise gerçek yaşam alanı olarak vurgulanmıştır.

## Sonuç

1950-2000 yılları arasında dünya üzerinde ve Türkiye’de yaşanan sosyo-kültürel, politik bireysel ya da toplumsal olayların yanında, teknolojik gelişme, buluş, keşif ve doğa olayları insanın duygu dünyasını, bilinçaltını etkilemiştir.

Sanatsal dinamikler adına tüm bu yaşananlar geçen zamanla birlikte dünya genelinden ülkemize farklı değişkenlerden etkilenerak yansımıştır.

1950-2000 dönemi içerisindeki sanatsal üretimler, sanatçının daha da bireyselleşmesine doğru gitmiştir. Sanatçı merkezli tavır içindeki sanatçıda da insan merkezli üretimlerin belirgin oranda artışı gözlenmiştir.

Toplumsal yapı içinde yaşamını sürdüren sanatçılar biçimleri ve teknikleri ne olursa olsun duygu dünyalarını resimlerine yansıtmışlardır. Resimlerindeki figür, nesne ve mekanla biçimsel olarak ya da içerik olarak bir bağ kurmuşlardır. Sanatçılardaki nesne ve mekan kurgusu ve beğenisi genel resimleme tavrı içinde fonda kalan tamamlayıcı bir nitelik içermektedir. Resimsel kurgu içinde figür esaslı oluşturulması düşünülen her kompozisyon nesne ve mekanı ikinci dereceden bağ kurulabilecek bir konumda tutmuştur.

1950- 2000 yılları arasındaki Türk Resminde özellikle figürlü kompozisyonlarda konu olarak; psikolojik baskı, hırs, yalnızlık, huzursuzluk, sevgiye özlem, insana ait sorunsallara çözüm arayışları, yabancılaşmalar görülmüştür. Bunlara ek olarak belli bir sosyal yaşantı içindeki insanların birbirinden kopmaları, bağımlılıkları, nesnelleşmeleri, insana ait değerlerin yitimi, yüzeysel yaşamlar ve ilişkilerde yorumlanmıştır.

Resimlemelerde, toplumsallık ve kentleşmenin yarattığı süreçle birlikte toplumsal ve kişisel direnişler, göç vb. gibi olgular da sanatçıların resimlerine yansımıştır.

Türk sanatçıların resimleme tavırları incelendiğinde, biçimsel alanlar insana dair, ifade, duruş vb. özellikler taşıdığına resimsel düzlem üzerinde nesnel, mekansal olarak

varlık gösteren ya da göstermeye çalışan her bir birim (ya da birimler), özneliğin yanında her zaman destekleyici unsur görevini üzerlerine almışlardır.

1950-2000 dönemi içinden seçilmiş Türk sanatçılar ve resimlerinden hareket edilirse; Nuri İyem, Neşet Günal, Alaettin Aksoy, Yüksel Arslan, Nur Koçak, Mehmet Güleryüz'de mekan kurgulanımı resmin geri planında anlatılmak istenen kurguya hizmet edecek özellikleriyle verilmiştir.

Seçilen Türk sanatçılar arasında figür, nesne, mekan kullanımlarında özellikle Nuri İyem, Aydın Ayan, Mehmet Güleryüz, Neşet Günal, İbrahim Balaban, baskın bir figür dili kullanarak öne çıkmaktadırlar. Yüksel Arslan ise; mekanı, nesne ve figürle gerektiği kadar ilişkilendirerek özellikle figürdeki psikolojik ve içsel duygulanımları ele alan resimler yapmıştır.

Mehmet Güleryüz'deki, Bedri Baykam'daki hırçın renk ve boya, Nuri İyem ve Neşet Günal'da daha durgun uygulanmıştır. Sanatçıların bu resimleme dilleri anlatmak istedikleri duygunun figür, nesne, mekan kapsamıyla ilişkisini de belirlemiştir. Neşet Günal'daki tamamlayıcı durgun mekan, Mehmet Güleryüz'de güçlü renk lekelerine dönüşüp belirgin bir tamamlayıcılıkta içererek figür ve nesne ile etkili bir dil oluşturmuştur. Figüratif bir kompozisyonda nesne ve mekan, belirgin olarak bir tamamlayıcılık içermektedir.

### **Kaynakça**

- Artun, Ali - Somuncuođlu, Selda (1994) *1950-2000 Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu Kataloğu*
- Baykam, Bedri (1990) *Boyanın Beyni*, İstanbul, Giad Yayınları,
- Berk, Nurullah - Özsezgin, Kaya (1983) *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bosquet, Alain (1996) *Arslan, Defterler,1965-1994*, s.23, Ankara, Dost-Galeri Nev Yayınları.
- Çalıkoğlu, Levent (2001) *Mehmet Güler yüz*, İstanbul, Artist Sanat Galerisi Yayınları.
- Edgü, Ferit (1996) *Arslan, Defterler,1965-1994*, s.27, Ankara, Dost-Galeri Nev Yayınları.
- Ergüven, Mehmet (1995) *Sırdaş Görüntüler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Ergüven, Mehmet (1996) *Neşet Günal*, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Ersoy, Ayla (1998) *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi Yayınları
- Erzen, J. N. (1997) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Foto-gerçekçilik maddesi, Cilt.1, s.601, İstanbul, Yem Yayınları.
- Erzen, J. N. (1997) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yeni-dışavurumculuk maddesi, Cilt. 3, s.1931, İstanbul, Yem Yayınları.
- Germaner, Semra (1999) *Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri*, İstanbul, Türkiye Ekonomik Ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları,

(Türkiye İş Bankası İstanbul Menkul Kıymetler Borsası) Yayına Hazırlayan:Derya Özkan.

Giray, Kıymet (1998) *Nuri İyem*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Gürçağlar, Aykut (1997) “Cihat Burak Ve Çağdaş Türk Sanatı”, *Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı: 32, s.14-17.

İhtiyar, Tevfik (2005) “Söz Sanattan Dışarı, Alaettin Aksoy, 40 Yılda Üç Sergi”, *Rh+ Sanat Dergisi*, Mart Sayısı, s.27-31.

İskender, Kemal (1996) *Türk Resminde İnsana Bakışın Tarihi, Türk Resminde İnsana Bakış*, Büyük Figür Sergisi Kataloğu, M.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Jouffroy, Alain (1996) *Arslan,Defterler,1965-1994*, s.24, Ankara, Dost-Galeri Nev Yayınları.

Kalfa, Zafer (2005) “Öz’de Ve Biçim’de Burhan Uygur”, *Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:1, s.34-35.

Oktay, Ahmet (1997) *Aydın Ayan*, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

Özsezgin, Kaya (1982) *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, (Cilt 3) İstanbul Tıglat Yayınları.

Özsezgin, Kaya (1998) *Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özsezgin, Kaya (2000) *Burhan Uygur*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Sönmezay, Ayşegül (2003) *Güldüğüme Bakma, Mehmet Güleriyüz Kitabı*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür yayınları.

Sözer, Öner -Tansuğ, Sezer -Topor, Roland (2000) *Komet*, İstanbul, Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları.

Tansuğ, Sezer (1991) *Cihat Burak*, İstanbul, Ada Yayınları.

Tansuğ, Sezer (1999) *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.

Uđurlu, Veysel (1999) *Fikret Mualla Kataloğu*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Yılmaz, Remzi Ođuz (2004) *Balaban -I-*, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi

Yayınları.