

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**12 EYLÜL 1980 SONRASI SANAT-SİYASET İLİŞKİSİ
VE PLASTİK SANATLARA ETKİSİ**

Sezin TERZİ

**İzmir
2008**

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**12 EYLÜL 1980 SONRASI SANAT-SİYASET İLİŞKİSİ
VE PLASTİK SANATLARA ETKİSİ**

Sezin TERZİ

Danışman
Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR

İzmir
2008

YEMİN:

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..../..../ 2008

Sezin TERZİ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼'ne

İşbu alışma, j¼rimiz tarafından G¼zel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-iş ¼đretmenliđi programı Y¼KSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan:

¼ye:

¼ye:

Onay

Yukarıda, adı geçen ¼đretim t¼yelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../2008

Prof. Dr. Sedef GİDENER

Enstit¼ M¼d¼r¼

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu No: Üniv. Kodu:

*Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tezin Yazarının

Soyadı: TERZİ ADI: SEZİN

Tezin Türkçe Adı: 12 Eylül 1980 Sonrası Sanat Siyaset

İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi

Tezin Yabancı Dildeki Adı: The Relationship Between Art and Politics Its Reflection on The Plastic Arts After The Twelve of September

Tezin Yapıldığı Üniversite: Dokuz Eylül Enstitü: Eğitim Bilimleri

Yılı:2008

Tezin Türü: 1.Yüksek Lisans(X) Dili: Türkçe

2.Doktora() Sayfa Sayısı:

3.Sanatta Yeterlilik() Referans Sayısı:

Tez Danışmanının Unvanı: Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar

Türkçe Anahtar Kelimeler: İngilizce Anahtar Kelimeler:

Sanat,politika, 12 Eylül 1980

Art, Politics, After September 12th 1980

ÖNSÖZ

Araştırma süreci boyunca bilgi ve deneyimleriyle bana her türlü desteği sağlayan; katkılarını hiçbir zaman esirgemeyen, değerli danışmanım Sayın Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR'a teşekkürlerimi sunarım.

Sezin TERZİ

İÇİNDEKİLER

Resim Listesi

Özet

Abstract

BÖLÜM I

Problem Durumu.....	1
Amaç ve Önem.....	1
Problem Cümlesi.....	2
Alt Problemler.....	2
Sayıtlar.....	3
Sınırlılıklar.....	3
Tanımlar ve Kavramlar.....	3
Kısaltmalar.....	7

BÖLÜM II

İlgili Yayın ve Araştırmalar.....	8
2.1. Sanat ve Toplumsal İdeolojik İlişkiler.....	8
2.2. Batı Resminde Gerçekçilik.....	15
2.2.1. Gerçekçilik.....	20
2.2.2. Sosyalist Gerçekçilik.....	26
2.2.3. Toplumsal Gerçekçilik.....	29
2.2.4. Eleştirel Gerçekçilik (Critical Realizm)	35
2.2.5. Yeni Nesnelcilik.....	47
2.2.6. Doğruculuk (Verizm).....	48
2.2.7. Angaje Sanat.....	48
2.3.1. Türk Resminde Toplumsal Konular.....	50
2.3.2. Türk Resminde Toplumcu Gerçekçilik.....	56
2.3.3. Yeniler Grubu.....	57
2.3.4. Yenidal Grubu.....	62
2.3.5. 1970’lerde Türk Resminde Toplumsal Konular.....	64
2.4.1. Çok Partili Dönemden, 12 Eylül Askeri Darbesine Kadar Geçen Süreç.....	80
2.5. 12 Eylül 1980 Türkiye’si ve Kültür-Sanat.....	83

BÖLÜM III**YÖNTEM**

3.1. Araştırma Modeli.....	80
3.2.Evren ve Örneklem.....	80
3.3. Veri Toplama Araçları.....	80

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR.....	128
---------------------------	-----

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	131
KAYNAKÇA.....	133
Resimlerin Alındığı Kaynak ve İnternet Siteleri.....	133
Yazılı Kaynaklar.....	137
İncelenen Tezler.....	140
İnternet Kaynakçası.....	140

RESİM LİSTESİ

Resim 1: William Hogarth, Bedlam Tımarhanesine Ziyaret, 1735, tüyb.,62.5x75 cm., Sir John Soane's Museum, London

Resim 2: Thomas Rowlandson, How to Keep Up a Conversation With Yourself in the Public Streets., 18th - 19th century

Resim 3: Goya, 3 Mayıs 1808, 1814

Resim 4: Goya, Savaşın Felaketleri adlı diziden, 1810-20

Resim 5: Picasso,

Resim 6: Édouard Manet, The Execution of Maximilian, 1868-69

Resim 7: Gustave Courbet, The Stone Breakers, 1849-50 İkinci Dünya Savaşı sırasında Dresden Müzesi'nde hasara uğramıştır.

Resim 8: Courbet, Ornans'da Cenaze Töreni, 1850, tüyb.,314x663 cm.,Musee d'Orsay, Paris

Resim 9: Courbet, Atölye,1855,tüyb., 361x598 cm., Musee d'Orsay, Paris

Resim 10: Daumier, Transonain Sokağı, 1834

Resim 11: RenatoGuttuso, Studio per "Gott mit uns", 1943

Resim 12: Renato Guttuso, Stil Life,

Resim 13: William Hogarth, An Election: Chairing the Member (1754)

Resim 14: Francisco Goya, The Second of May 1808 (The Charge of the Mamelukes),1814 ,266 × 345 cm, Museo del Prado, Madrid

Resim 15: Gustave Courbet, The Stone Breakers, 1849-50

Resim 16: Daumier, The Third-Class Carraige, 1863-65 Oil on canvas, 65.4 x 90.2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Resim 17: Milet Başak Toplayan Kadınlar (1857)

Resim 18: John Sloan, "Tee Hee" Boys: Born with a Vote and a Partial Sense of the Ridiculous, 1912

Resim 19: George Luks, Hester Street, oil on canvas ,1905,in the Brooklyn Museum of Art, New York City

Resim 20: Leger,Les Constructeurs sur fond bleu (détail) 1951

Resim 21: (Construction workers, final state), 1950, oil on canvas,118 1/8 x 89 1/4 inches, Musée national Fernard Léger, Biot

Resim 22: Picasso, Stalin portresi

Resim 23: Kathe Kollwitz, Never Again War, 1924

Resim 24: Kathe Kollwitz, The Prisoners, 1908, etching and soft- ground etching

Resim 25: Kathe Kollwitz,Workers Going Home at the Lebrter Railroad Station, 1897

Resim 26: Kollwitz, İhtiyaç,1893-94

Resim 27: George Grosz,5 o'clock in the Morning

Resim 28: George Grosz, The Pillars of Society (1926)

Resim 29: Otto Dix, Savaş isimli baskı dizisinden, 1924

Resim 30: Rivera, Cephanelik-Frida kahlo silah dağıtırken,1928.

Resim 31: Diego Rivera, Moskova'da 1 Mayıs törenleri,1956.

Resim 32: Orozco, Gerçek isimli baskı dizisinden, 1945

Resim 33: Ben Shahn, Açlık, 1946, tempera

Resim 34: Picasso, Guernica, Madrid Reina Sofia Müzesi,1937

Resim 35: Renato Guttuso, Kurşuna Dizilme,1938

Resim 36: Renato Guttuso, Mayıs 1968, Duvar Gazetesi, Kartonla kaplı tuval üzerine yağlıboya, 1968

Resim 37: Peter Sorge, Tien- Tien, baskı, 1985

Resim 38: George Grosz, Grauer Tag

Resim 39: Otto Dix, Streichholzhandler

Resim 40: Scholz, Kleinstadt bei Nacht

Resim 41: ART and Power-Europe under the Dictators, Diktatörlerin Egemenliğinde Avrupa (1930-1945) sergisindeki bazı işler.

Resim 42: Namık İsmail, Harman, tüyb. 165x200cm., 1923

Resim 43: Avni Lifij, Mareşal Fevzi Çakmak Mesaide (detay), 1923, tüyb., 166x131 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi

Resim 44: Avni Lifij, Akgün, 1923, tüyb., 25,5x34 cm., Em. Albay Sabahattin Ergi Koleksiyonu

Resim 45: Avni Lifij, Karagün, 1923, tüyb., 25,5x34 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi

Resim 46: Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, tuval üzerine yağlıboya, 170x228,5cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1914

Resim 47: Gustave Courbet, The Stone Breakers, 1849-50

Resim 48: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük.

Resim 49: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 50: Haşmet Akal, İstanbul Limanı, 41x51 cm. Yağlıboya tuval. Özel Koleksiyon.

Resim 51: Mümtaz Yener, Mevleviler, 1998

Resim 52: Mümtaz Yener, Balıkçılar,

Resim 53: Abidin Dino, Acının Resimleri, 92x73,1967

Resim 54: Abidin Dino, Gerilla, 70x49,1942-43

Resim 55: Abidin Dino, Savaşın Vahşeti, 129x96,1957

Resim 56: Fethi Karakaş, Kahvede Oturanlar, 13x16 cm, Taş Basma (Litografi)

Resim 57: Avni memedoğlu Emek-Barış, 60x105, 1983

Resim 58: Avni Memedoğlu, Kelepçe(yargılandı) 82x125, 1960

Resim 59: Avni Memedoğlu Ayrılış-Kore'ye Giden Asker(Yargılandı) 92x123, 1960

Resim 60: İbrahim Balaban, Hastanenin Önü, 1951-80x120 (Duralit üzerine yağlı boya)

Resim 61: İbrahim Balaban, Tutuklanan Öğrenci, 1961-50x70cm (Tuval üzerine yağlı boya)

Resim 62: Turgut Zaim, Yörükler Köyü

Resim 63: Nuri İyem, Göç, 23x30cm., Duralit üzerine yağlıboya, Konca-Erdal Aktulga Koleksiyonu

Resim 64: Cihat Burak Şairin ölümü, 1970'li yıllar,

Resim 65: Nedim Günsur, Maden İşçisi

Resim 66: Nedim Günsur, Göç

Resim 67: Cihat Burak, "Başkomutan ve Meydan Muharebesi", Tuval /Karışık Teknik, 100x100 cm.,Özel Koleksiyon

Resim 68: Cihat Burak, Our First Lady", 10.1.1985, Tuval/Yb. , 81x65 cm., Özel Koleksiyon

Resim 69: Nuri İyem,Gecekonuda Emekçiler, 35x44 cm., Duralit üzeri yağlıboya, Dr.Nejat Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu

Resim 70: Neşet Günal, Korkuluk VIII", 1988, tuval üzerine yağlıboya, 184x112 cm.

Resim 71: Yüksel Arslan, Le capital, Arture XII (163) (1972) 36 x 21,5 cm

Resim 72: Yüksel Arslan,

Resim 73: Yüksel Arslan "Onanistan 2" Arture 452 (1995) 35 x 69 cm

Resim 74: Mehmet Güteryüz, 1971, Salıncak Performans, Ponders Ars

Resim 75: Mehmet Güteryüz, 1973, General Serisi Operasyon, Kağıt Hamuru, 160x170x40 cm.

Resim 76: Seyit Bozdoğan, Sınıfta Vurulan Öğrenci, 1979

Resim 77: Seyit Bozdoğan, Kazı, 1979

Resim 78: Nedret Sekban, Başlar Gece Vardiyası, 1990

Resim 79: Özer Kabaş, Balıkçılar

Resim 80: Cihat Aral, Ağıt yakanlar, 1990

Resim 81: Cihat Aral, Yıkım II, 1989-90

Resim 82: Nedret Sekban, Çağımızın Azizleri, 1989

Resim 83: Hüsnü Koldaş, Usta Çırak, 1985

Resim 84: Özer Kabaş, Kömür Dubası II, 1980'li yıllar

Resim 85: Özer Kabaş, Venedik Kırmızısından Haliç'e, 1985

Resim 86: Neşe Erdok, Bir vapur Masalı, 165x187cm., Tuval üzeri yağlıboya

Resim 87: Neşe Erdok, Vapur Masalları-Poyraz, 162x130 cm., Tuval üzeri yağlıboya

Resim 88: Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim, 1996

Resim 89: Aydın Ayan, Patron, 160.00 x 100.00 cm., 1978, T. Gönenç Koleksiyonu

Resim 90: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, 160.00 x 100.00 cm.,1978, T. Gönenç Koleksiyonu

Resim 91: Aydın Ayan, Piyonların Piyonları, 1978

Resim 92: Orhan Taylan, 'Prometheus'

Resim 93: Altan Gürman, Montaj 4, 1967, Tahta Üzerine Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 123 x 140 x 9 cm., Bilge Gürman Koleksiyonu / Bilge Gürman Collection

Resim 94: Sarkis, Çaylak Sokak, 1989

Resim 95: Bedri Baykam, Kubilay's Room / Mixed media installation at Mimar Sinan's Bath in Istanbul, 1987

Resim 96: Bedri Baykam, Installation view of the show "Inner Landscapes (part 2)" at the Ataturk Cultural Center, Istanbul, 1988

Resim 97: Bedri Baykam, Police Beats Up Silent Protesters / 132 x 177 cm. Photo-News-Painting, 1988.

Resim 98: Serhat Kiraz, İkilem, 1991

Resim 99: Gülsün Karamustafa, Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Sakladık, 1991

Resim 100: Hüseyin Alptekin, Heteretopia dizisi (1991-2)

Resim 101: Nedko Solakov, Nuhun Gemisi (1992)

Resim 102: Hale Tenger, Böyle Tanıdıklarım Var 2, 1992

Resim 103: Mevlüt Akyıldız, Diyarbakır ve Rize Milletvekilleri, 1993, Bronz-gümüş, Yükseklik:32 cm.

Resim 104: Bedri Baykam, The Machine Gun from the exhibition: Kuvay-i-Milliyeye, 1994

Resim 105: Kasım Koçak, Lodosçunun Seyir Defteri (ayrıntı), Duvar kağıdı üzerine akrilik, 1994

Resim 106: Bedri Baykam, The Law in Official Newspaper / Photo-Painting on Canvas 100 x 150 cm. 1997

Resim 107: Bedri Baykam, Tho, Three More Vietnam / Photo-Painting on Canvas 100 x 150 cm. 1997

- Resim 108:** Bedri Baykam, The Death of Kennedy / Photo-Painting on Canvas 100 x 150 cm. 1997
- Resim 109:** Vahit Tuna, Başkanın Arabası, 1998
- Resim 110:** Ayşe Erkmen, Dario ve Emre, 1999
- Resim 111:** Vahap Avşar, Özgürlük ve Macera, 1992
- Resim 112:** Erdağ Aksel, Pandoraprism, 1988
- Resim 113:** Orhan Taylan
- Resim 114:** Gülsün Karamustafa, Sahne/Bühne, 1998
- Resim 115:** Hale Tenger, Sıkımden Aşşa Kasımpaşa Ekolü, 1990
- Resim 116:** Halil Altındere, Tabularla dans, 1997
- Resim 117:** Selim Birsnel, Kurşun Uykusu, 1995
- Resim 118:** Hale Tenger, Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik, 1995
- Resim 119:** Vahap Avşar, Atatürk ve Alfabe, 1990-91
- Resim 120:** Vahap Avşar, Sifir/Cypher, 1991
- Resim 121:** Aydan Murtezaoğlu, Karatahta, 1992-93
- Resim 122:** Güven İncirlioğlu, Helter-Skelter, 1992
- Resim 123:** Halil Altındere, Ya-sev, ya-Terk et, 1998
- Resim 120:** Vahit Tuna, Avrupa Avrupa Duy Sesimizi, video, 2001
- Resim 125:** Jujin, Sere Mehe, 1998
- Resim 126:** Memed Erdener, Bariş Ormanı, 2003
- Resim 127:** Nasan Tur, Otoportre, 2000

Resim 128: Şener Özmen (Diyarbakır)

Resim 129: Halil Altındere, İsimsiz, 2004

Resim 130: Murat Tosyalı, Yılmaz Güney

Resim 131: Gülsün Karamustafa, Making of the Wall, 2003

Resim 132: Canan Şenol, Bir bardak sıcak şekerli su, 2001

Resim 133: Mustafa Horasan, Bir Hadım Ağasının Hazin Sonu

Resim 134: Hakan Gürsoytrak, Eminönü, 2004

Resim 135: Hafriyat, Yalan Dünya, 2004

Resim 136: Nalan Yırtmaç, Susurluk,120x150cm, stencil and acrylic on canvas, 2005

Resim 137: Nalan Yırtmaç, Sedat Bucak ve Arkadaşları, 25x35cm, stencil and acrylic on canvas, 2005

Resim 138: Nalan Yırtmaç, doldurus,20cmx35cm, stencil and acrylic on canvas, 2005

Resim 139: Nalan Yırtmaç, Hastayım Saddama,50x50cm, stencil and acrylic on canvas, 2005

Resim 140: Nalan Yırtmaç, Haremlik-Selamlık, painted eggs, 2006

Resim 141: Nalan Yırtmaç, collage/25cmx30cm, 2000 – 2005

Resim 142: Extramücadele, Barış Ormanı 2003,Heykel,32X27X18 cm.

Resim 143: Extramücadele, Karşı Devrim 1998

Resim 144: Extramücadele, Barış Ormanı 2003,Heykel,32X27X18 cm.
Tasarım: Memed Erdener Uygulama: İlhan Sayın

Resim 145: Extramücadele, Karşı Devrim 1998

1) İSTANBUL EMİNÖNÜ BELEDİYESİ'NİN İŞARETİ

2) CHP'NİN ALTI OKU

Resim 146: Pankart Sergisinden bazı işler

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Yeniler Grubu

ÖZET

Bu çalışma, 12 Eylül 1980 sonrası sanatsal olayların olan siyasal değişimden nasıl etkilendiği, 12 Eylül öncesi ve sonrasında Türk sanatında olan değişikliklerin kıyaslanması ve siyasetin sanata etkileriyle sanatın siyasete etkileri konularının incelenmesinden oluşuyor.

12 Eylül 1980 Darbesi pek çok, sosyal-ekonomik, kültürel dönüşümlere sebep olmuştur. Böyle bir sosyo-politik ortamda sanatın durumu nedir? Sanat yapıtın, ideolojiden, toplumdan soyutlayıp sanatçının iç dünyasını yansıtan bir araç mıdır? Sanat eseri ne zaman propagandaya dönüşür? Sorularından yola çıkarak araştırmanın ilk bölümünde; Tolstoy'un sandığı gibi sanat sadece duygusal durumları dile getirmekle kalmayıp, duygusal niteliği yanında bir de düşünsel (ideolojik) yanı vardır. Plehanof bu konuda şu tanımı yapar: Sanatın yalnızca insanların duygularını belirttiği doğru değildir. Hayır, sanat insanların hem duygularını hem de düşüncelerini belirtir. Üstelik, onları soyut bir yolla değil, imgelerle belirtir.

“Hiç kimse sanatçı ile toplum arasındaki derin bağı inkar edemez. Sanatçı topluma dayanır. Tonunu, hızını, şiddetini üyesi olduğu toplumdan alır. Fakat sanat eserinin şahsi özelliğinin bağlı olduğu başka şeylerde vardır; sanatçının şahsiyetinin bir belirtisi olan kesin bir biçim verme isteğine bağlıdır, bu yaratıcı istek olmaksızın önemli bir sanat meydana gelmez. Bir tezatla karşılaşmış gibi oluyoruz. Eğer sanat içinde bulunduğu şartların sonucu olmayıp, şahsi bir isteğin ifadesiyse, belli tarih devirlerine özgü sanat eserlerindeki şaşırtıcı benzerliği nasıl açıklayabiliriz.”(Read:1987:90)

Plehanof ve Herbert Read'in bu sözleri de düşünerek sanatın, toplumsal değişimlerden nasıl etkilendiğine bakılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Rönesans'la birlikte başlayan toplumsal yenilenme ve bireyselleşme Avrupa'dan başlayarak tüm dünyaya hızla yayılmıştır. 1400'lü yıllarda sanayileşmenin ilk adımları olan fabrikaların kurulması, işçi sınıfının ortaya çıkışı ve üretim araçlarını eline geçiren burjuva sınıfı, 18. yüzyıl sonları ile 19. yüzyıl başında yaşanan iki önemli devrim (Fransız Devrimi (1789) ile Sanayi Devrimi), buhar makinesinin geliştirilmesi ve bununla bağlantılı olarak üretimin makineleşmeye geçmesi, 1830 Temmuz

devrimi, 1848 Devrimi, ortaya çıkan Sosyalizm, Anarşizm, Komünizm, Marksizm gibi terimler, I., II. Dünya savaşları, Kapitalizmi şaşkınlığa uğratan Sosyalist Ekim Devrimi vb. gibi yaşanan bu toplumsal-ekonomik-siyasal olaylar toplumun tüm alanlarında hissedilirken, sanatçı da bunların dışında kalamamıştır. Gerçekçilik ve Eleştirel Gerçekçilik kavramları burjuvazinin devrimci atılımları olarak karşımıza çıkmıştır. 1934-56 yılları arasında eski Sovyetler Birliğinde Sosyalist ideolojinin emrine sunulmuş bir sanat olarak ortaya çıkan Sosyalist gerçekçilik ve daha sonraları çıkan Yeni Nesnelcilik (New Objectivity) ve Verizm (Doğruculuk) gibi toplumsal eleştiri içeren sanat akımlarına ve Batı resminde üretilen gerçekçi tarzdaki yapıtlar arasında, toplumsal ya da siyasi içeriği olan örneklere bakarak kökeni Batı resim sanatına dayanan toplumsal gerçekçi sanat anlayışının, Türkiye'deki temsilcileri, dönemin siyasi ekonomik değişimleri ile birlikte incelenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde; Batı resminde üretilen gerçekçi tarzdaki yapıtlar arasında, toplumsal ya da siyasi içeriği olan örneklere bakarak kökeni Batı resim sanatına dayanan toplumsal gerçekçi sanat anlayışının, Türkiye'deki temsilcileri, dönemin siyasi ekonomik değişimleri ile birlikte incelenmiştir. 70'li yılların siyasal bunalımları, ekonomik çöküntüsü, toplumsal bölünmeleri, şiddet olayları, toplumsal ve toplumcu gerçekçi anlayışta çıkan Yeniler ve Yenidal gruplarına, 70'ler de başlayan kavramsal sanat örneklerine bakılmış ve arkasından Türkiye'nin yakın siyasi ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olan 12 Eylül 1980'de askeri darbesi ve bunun sonucunda oluşan; sağ ve sol düşünce hareketleri ve entelektüel faaliyetler açık veya dolaylı olarak yasaklanması, kitlelerin ideolojik değerlerini yitirerek apolitikleşmesi, açılan özel galeriler, sponsorluklar, Yeni Eğilimler Sergileri, yarışmalar, bienaller ve incelenerek bu sergi ve fuarlarda siyasi mesaj içeren sanat eserleri araştırılmıştır.

ABSTRACT

This study has been put together by the effects of the artistic political differences that took place after September 12, 1980, and the comparison between the differences in Turkish art and the effect of politics on art and the investigation of the effect of art on politics before and after September 12th. The September 12th 1980 blow resulted in many social-economic and cultural transformations. What is the condition of art in this kind of socio-political environment? Is the composition of art a means to reflect the inner world of the artist by isolating them from ideologies and society? When does a work of art turn into propaganda? We began the first part of our research by the thoughts of Tolstoy. Just as Tolstoy thought art is not only being able to Express emotional situations but also has an ideologic side to it. Plehanof defined this topic as follows: It is not true that art only expresses the emotions of people. Art not only expresses the emotions of people but also expresses their thoughts. Not only by isolating them but also through images.

No one can deny the deep connection between the public and the artist. The artist depends on the public. The artist receives his tone, speed and emphasis from the public. But there are also other sources which the work of art receives its personal characteristics from. It also depends on the distinct personality the artist wants it to have. Without this creativity we can't have an important piece of art. Otherwise we will be faced with a contradiction. If art is not a result of the environment it's in how can we tell the surprising similarities with Works of art from certain times in history (Read:1987:90)

By thinking about the words of Plehanof and Herbert we can see how art is effected by social changes.

In the second part of our research, beginning with the renaissance social and individual changes began in europe and spread throughout the world. In the 1400's the first steps of industrialization were taken through the establishment of factories and the working class and also the middle class which took over production equipment. The two important revolutions that took place at the end of the 18th century and the beginning of the 19th century are (The french revolution (1789) along with the industrial revolution) the

development of the steam machine as well as labor displacement. The July 1830 revolution, 1848 revolution, the emergence of such terms as socialism, anarchism, communism, Marxism, I and II world wars, the distraction of capitalism by the October socialist revolution etc. While society was feeling these types of social, economical and political events the artist was also effected. As a result we were faced with the realist and critical realist understanding of the Bourgeois revolutionary leap. Between the years 1934-56 in the old Soviet Socialist Republic the socialist ideology of socialist realisticness which was presented to the soviets as art later became new objectivity and verizm which gained social criticism and became part of realistic western art composition. By looking at Social and examples with political content and the understanding of social realism and the root of the western Picture art representatives in Turkey analysed the changes along with the political and economical changes.

In the second part of the research the realistic manner in which social pictures have been composed has been analysed along with the social and political content samples which include the understanding of the social realistic art based on on the roots of the social and economic changes during the period by the representatives in Turkey. This research along with Works of art which contain political messages has been researched during the political depression in the 70's economic collapse, social breakdowns, violent events, the social understanding of new and new branch groups, and also one of the most important political turning points in Turkish history such as the millitary revolution of September 12, 1980 and as a result the formation of left and right movements and intellectual activity it's indirect bann, the masses becoming apolitical as a result of the deteriaration of their ideologic values, sponsorships, exhibition of new biases and competition.

BÖLÜM I

Tezin Adı: 12 Eylül 1980 Sonrası Sanat Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi

GİRİŞ

Bu bölümde, 1980 sonrası Türk Resim Sanatında sanat ve siyaset ilişkisi ve plastik sanatlara etkisi başlıklı araştırmanın problem durumuna, problem cümlesine, alt problemlere, sınırlılıklara, sayıtlılara, araştırmada geçen önemli terimlerin tanımlarına ve araştırmada kullanılan kısaltmaların anlamlarına yer verilmektedir.

Problem Durumu

Sanat yapıtının, sanatçının iç dünyasını yansıttığını, ideolojilerden ve toplumsal olaylardan soyutlanmasının ve sanatta politika karıştırmamak gerektiği savunulur. Gerçekten, “politikasız, ideolojisiz sanat” var mıdır? Sanat yapıtı, “Üretim koşullarından bağımsız” olarak ortaya çıkabilir mi? Toplumun özgün koşulları (etnik yapı), egemen ideoloji, devlet biçimi, ekonomik koşullar sanat yapıtının üretimi sırasında onu etkileyen koşullardır ve sanat yapıtı üretilirken bu koşullardan bağımsız olması mümkün değildir. 12 Eylül 1980’in Türkiye’nin yakın siyasi ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olduğu için. 1980 sonrasında Türkiye’nin yönetiminde, ekonomisinde ve tüketim alışkanlıklarında yaşanan değişimlerin, tüketim toplumunun oluşumu ve yeni sınıfların doğuşunun plastik sanatlara etkisi nasıl olmuştur?

Amaç ve Önem

Türk Resim sanatını inceleyen araştırmalar da 12 Eylül Askeri Darbesinin sanata etkisiyle ilgili bilimsel olarak hazırlanmış bilimsel olarak hazırlanmış bir çalışmaya rastlanmamıştır; Cumhuriyet tarihinin en derin “toplumsal müdahalesi” olan 12 Eylül 1980 darbesinin pek çok sosyal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin

sebebi olmuştur. Bu tarihle birlikte sivil siyaset devre dışı bırakılmış, siyasetçiler ve geniş toplum kesimleri uzunca bir süre siyasal yaşamın belirleyicileri olmamışlardır. Kurulan askeri rejim baskıcı politikalarını yeni oluşturduğu kurumlar vasıtasıyla bütün topluma dayatmaya başlamıştır. Siyasetin yanı sıra bilim, edebiyat ve sanat alanları da sıkı bir denetim ve baskı altına alınmıştır. Bu nedenlerden dolayı incelenmeye değer bir konu olduğu düşüncesindeyim.

Bu çalışmanın amacı, 1980 sonrası Türkiye’de resimleri siyasi mesaj içeren sanatçıların belirlenmesi ve siyasi yönetimlerin sanatçıları ne kadar etkileyip, yönlendirdiği ya da yaptıkları baskıları, sansür olaylarının araştırılması ve sorgulanmasıdır. Siyaset sadece resim sanatını değil, tüm sanat dallarında ve toplumda etkisini gösterir. Ürettikleri işlerde siyaseti kullanan sanatçılar belirlenerek bu sanatçıların yapıtları incelenerek, plastik açıdan doğruluğu sınanabilir. Bu konuda kaynak teşkil edebilecek bir çalışma olması açısından faydalı olacağı kanısındayım.

Problem Cümlesi

12 Eylül 1980 sonrası, sanat ve siyaset ilişkisi ve plastik sanatlara etkisi nasıl olmuştur?

Siyasi mesaj içeren resimler yapan sanatçılar arasındaki belirleyici özellikler nelerdir?

Alt Problemler

1. Siyasi resimlerin yaratılmasında, toplumun etkileri ne yöndedir?
2. Siyasetin, sanata etkisi ve sanattaki yeri nasıldır?
3. 12 Eylül 1980 öncesi, Türk sanatında sanat ve siyaset ilişkisi nasıldır?
4. 12 Eylül 1980 sonrasında, siyasette olan değişimler nelerdir? Bunların sanatla bağlantısı nasıldır?
5. Sanat baskı ve dayatma, yasaklama ve sınırlandırmalar karşısında kendi varlığını ne kadar koruyabilir?
6. Sanat propagandaya dönüşebilir mi?

Ben araştırmamda, sanatçıların içinde bulunduğu ortamın koşullarından kendilerini soyutlayamayacağını düşünerek, oluşan bu ortamın ve sonrasında plastik sanatlardaki etkileşimini açıklamayı hedef alacağım.

Sayıtlılar

1. Türk ve Dünya sanatında, siyaseti etkileyen ve siyasetten etkilenen birçok sanatçıya ve sanat yapıtına rastlıyoruz. İncelenen örneklerin benzerleri 1980 sonrasında da pek çok Türk sanatçı tarafından uygulanmıştır.
2. Sanatçı, tarihin her döneminde ve 12 Eylül'den sonrada, doğrudan ve dolaylı olarak baskılara maruz kalmıştır.
3. Dönemlerin toplumsal yapıları içinde varolan soyal ve ekonomik davranış biçinleri aynı zamanda sanatın da kurallarını belirleyeceği varsayılmıştır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, 1980 öncesi Batı sanatında toplumsal olaylardan etkilenip bunlara tepkilerini yapıtlarında gösteren sanatçılar, 1980 öncesi Türk sanatındaki toplumsal gerçekçi ressamlar, 1980 sonrasında günümüze kadar sanat-siyaset ilişkisine yapıtlarında rastlanan sanatçılar araştırmanın sınırlarını oluşturmaktadır. Plastik Sanatlar dışındaki sanat dalları araştırmanın sınırlarına girmemektedir.

Tanımlar ve Kavramlar

Politika (Siyaset): Toplumun halka dair yaptığı tüm etkinliklerdir. (Aristoteles)
Siyaseti bilimsel olarak ele alan ilk kişi Karl Marx'tır. 1870'lerde Avrupa'da üniversitelerde siyaset alanında kürsüler açılmıştır ve diğer sosyal bilimlerde olduğu gibi siyaset biliminde de davranışsalcı akım kendini göstermiştir.1970'lere kadar bilimsel gelenek etkisini ağırlıklı olarak göstermiştir.

Aristo'nun siyasi sistem sınıflandırması siyaset bilimciler tarafından genel kabul görmüştür.

Ortak iyiliği amaçlayan tekin yönetimi: Monarşi
Ortak iyiliği amaçlayan azınlığın yönetimi: Aristokrasi
Ortak iyiliği amaçlayan çoğunluğun yönetimi: Politeia
Tekin çıkarını amaçlayan tekin yönetimi: Tiranlık
Zenginlerin çıkarını amaçlayan azınlık yönetimi: Oligarşi
Yoksulların çıkarlarını amaçlayan çoğunluğun yönetimi: Demokrasi
(Türköne,1982: 133)

Politika; toplumsal sınıf, parti, grupların sınıfsal çıkar ve amaçlarının belirlediği etkinliklerle devlet organlarının ya da tümünden “devlet”in toplumsal ve ekonomik yapısının yansıması olan etkinlikler. (Aşukin ve diğer., 1979)

İdeoloji: Topluma yön veren düşünce dizgisi... İdeoloji terimi Fransız düşünürü Destutt de Tracy tarafından, 18. yüzyılın son yıllarında, Yunanca düşünülen biçim anlamındaki idea sözcüğü ile söz anlamındaki logos sözcüğünün birleştirilmesiyle yapılmış ve düşünceleri inceleyen bilim anlamında ileri sürülmüştür. (Hançerlioğlu, 1977:141)

“İdeoloji”, ilk ortaya çıktığı dönemlerde çağdaş kullanımlarından daha farklı bir anlama sahipti. Terim ilk kez Fransız Devrimi sonrasında yazılmış olan Fransızca metinlerde karşımıza çıkıyor. Fransız materyalistleri kendi felsefelerini ve ideallerini tanımlamak için ideoloji terimini kullanmaya başlıyorlar. Bu filozoflar, düşünce (idea) biliminin (logos) tam tercümesi olarak ideologie, bu bilimle uğraşmaları nedeniyle kendilerini adlandırmak üzere de ideologues kelimelerini tercih ediyorlar. (Çelik, 2005:27)

İdeoloji; Toplumsal bilincin, siyasal, hukuki, bilimsel, felsefi, moral (etik), sanatsal (estetik), fikirlerin tümü. Sınıflı toplumlarda ideolojide sınıfsal karakter taşır ve ekonomik ve politik yönden topluma egemen olan sınıfın ideolojisi egemen ideoloji olur. (Aşukin ve diğer., 1979:104)

İdeoloji; genel olarak, bir siyasi partinin inançlarını, değerlerini, temel ilkelerini ifade eden bir politik ideolojide olduğu gibi, şu ya da bu ölçüde tutarlı inançlar kümesi; siyasi ya da toplumsal bir öğreti meydana getiren ve siyasi ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir toplumsal durumu yadsıyan düşünceler dizgesi; insanların kendi varoluş koşulları ve ilişkilerinden doğan yaşam tarzlarıyla ilgili tasarımların tümü. (Cevizci, 2003:197)

Aydınlanma düşünürlerinin geleneği, “ideoloji” kavramını ilk kullanan yazar Antoine-Louis Claude Destutt de Tracy için elverişli bir arka plan oldu. Yeni bir bilimin sistematize edilmesiyle ilgilenen Tracy, buna “düşünceler bilimi” anlamına gelmek üzere “ideoloji” dedi. Ona göre, bu bilimin nesnesi, düşüncelerin kökeniydi ve bilimsel ilerleme ancak yanlış düşüncelerden kurtularak mümkün olabilir; bir bilim olarak ideoloji, dinlerin ve metafizik önyargıların üstesinden gelmek üzere halk eğitimine yeni bir temel teşkil edebilirdi. (Larrain, 1979: 27-28)

Gerçekçilik:18. ve 19.yüzyıl'dan itibaren yaygın olarak kullanılan fakat farklı biçimlerde yorumlanan “gerçekçilik” sanat bilimlerinde Gerçekçiliğin iki farklı bakış açısından incelendiği görülür. Birinci bakış açısına göre Sanat eseri, biçimsel olarak gerçeklikten esinlenir ve onu bir anlamda tekrar yansıtır. Bu anlamda Natüralizm ve Gerçekçilik terimleri arasında ayırım yapmak zordur. İkinci bakış açısına göre, sanat tarihi içinde belli döneme özgü bir tavır, bir dünya görüşü olarak yorumlar. Örneğin 17. yüzyıl Hollanda Gerçekçiliği gibi. Rönesans'tan beri ise Gerçekçilik kavramı, doğaya öykünme ve bunun sanat eserine yansımaları bağlamında ele alınmaktadır. Sanatın gerçeği yansıtması bağlamında Diderot'dan Goethe'ye birçok görüş öne sürülmüştür. (Lekion der Kunst,1996:63-64, Berksoy,1998:17)

Sosyalist Gerçekçilik:1920'li yılların sonundan itibaren Sovyet Rusya'da Komünist Parti tarafından benimsenen sanat teorisidir. Resmen tüm sanatçıların uyması gereken bir metod olarak açıklanır. Sosyalist toplumun yapılanmasında halkı eğitmeyi amaç edinir. Sosyalist fikirleri yansıtmayı halka ve gerçeğe bağlılığın yanı sıra daha iyi bir gelecek için katkıda bulunmayı amaçlar.1934-56 yılları arasında eski Sovyetler Birliğinde Sosyalist ideolojinin emrine sunulmuş bir sanat olarak uygulamaya konulmuştur.1932'den itibaren Doğu Bloğu ülkelerinde, özellikle SSCB ve Doğu Almanya'da revaçta olan sanat anlayışı. Gerçekçi bir üslupla kitleleri etkilemeyi, işçi ve köylü dünyasından motiflerle sosyalist toplumun ideallerini yüceltmeyi amaçlamıştır. [1]

Bugün geçerli olan genel görüş, Sosyalist Gerçekçiliğin, kendisine kadar gelen tüm üslupları, sosyalizme hizmet eden gerçekçi bir sanat yaratmak için elden geçiren yarıcı bir estetik olgudur. (Lekion der Kunst,1996:771,Ayrıca bkz. Grant, 1970:75-78, Berksoy, 1998:10)

Toplumsal Gerçekçilik: Toplumsal Gerçekçilik, 19. ve 20 yüzyılda üretilen gerçekçi tarzdaki yapıtlar arasında, toplumsal ya da siyasi içeriği olan örnekleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. (Wolff, 2000:34)

[1]<http://www.artpark.com.tr/main.php?module=deytawebsite&page=pgcontent&lang=tr&bkcontent.id=1943> (sözlük) adresinden alınmıştır.

Eleştirel Gerçekçilik (Critical Realism): 1960'larda Almanya'da ortaya çıkan akım. Çağdaş konuları gerçekçi bir üslupla betimledi, kısmen alaylı ve mizahi bir üslup kullandı. Toplumsal koşulları eleştirmek amacını güttü. Toplumsal çelişkileri ve olumsuzlukları gerçeğe uygun bir biçimde yansıtarak, izleyicide bunları değiştirme isteğini uyandırmayı amaçlar. Yönetici sınıf tarafından çoğunlukla “Çirkinliğin Estetiği” gibi sözlerle eleştirilen bu sanat, gerçekçiliğin tarihsel süreç içinde bir basamağı olarak görülebilir.(Berksoy,1998:10)

Yeni Nesnelcilik:(Alm.:Neue Sachlichkeit, ing.:New Objectivity),1920'lerin başında Almanya'da ortaya çıkan gerçekçi üslup. Dışavurumculuğun duygusallığına karşı gözle görülebileni, nesnel olanı koyar. Gerçek motifleri net, açık bir biçimde betimler.[2] Almanya'da 1923-24 yılında beliren “Yeni Nesnelci” (Neue Sachlichkeit) sanatın saldırgan toplumsal yönü, onu diğer batı ülkelerinde görülen gerçekçi sanattan ayıran en önemli özelliktir.[3]

Doğruculuk (Verizm):(Lat.: veritas, 'hakikat): Verizm, gerçeğe uygun resim tarzı için kullanılan genel bir kavramdır. Aynı zamanda 1920'lerdeki Yeni Nesnelci akımın içinde, toplumsal eleştirel içerikli resimler yapanların üslubunu tanımlamak için kullanılmıştır. (Otto Dix, Georg Grosz).[4]

Verizm terimi, İtalya'da toplumsal eleştirel anlayışla üretilmiş edebi eserlerden kaynaklanmakta ve 1920'li yılların başından itibaren plastik sanatlarda kullanılmaktadır. Ne pahasına olursa olsun gerçeği tüm çıplaklığı ve iticiliği ile betimleme tutkusunu belirtir. Çarpıcı çizgi kullanımı ve duygusuz yaklaşım prensibinin yanında konuyu analitik ve dolaysız bir tavırla izleyicinin karşısına çıkarıp ona kendi yaşamından bir kesiti ayna gibi göstermeyi amaçlayan Verizm, ekspresyonizmin subjektif ve biçim yanlısı görüşünün tam tersi bir anlayışı benimsemektedir.(Berksoy, 1998:13)

[2]<http://www.artpark.com.tr/main.php?module=deytawebsite&page=pgcontent&lang=tr&bkcontent.id>

[3]www.tatsachen-ueber-deutschland.de/tr/tarih-ve-buguen/main-content-03/1919-1933-weimar-cumhuriyeti.html - 33k

[4]www.artpark.com.tr/main.php?module=deytawebsite&page=pgcontent&lang=tr&bkcontent.id=194

Angaje Sanat: L'art engagé, Fransa'da belli bir amaca hizmet eden sanata verilen addır. Özellikle 1820-50 yılları arasında zamanın toplumsal ya da politik olaylarına yorum getiren Fransız sanatçıların eserleri için kullanılmıştır. Gericault'nun ve Daumier'nin grafik eserlerindeki toplumsal yorumlar buna örnektir.(Syvester (edt.), 1965:202)

İkinci Dünya Savaşın'ndan sonra ise açlık, suç oranının artması gibi toplumsal sorunlar Fransa'da sanatçının bunlara duyarlı yaklaşım sanatında yer verip, vermemesi gerektiği sorusunu gündeme getirmiştir. Werner Haftmann, 20. yüzyıl resim sanatı (1954) isimli kitabında, 1945 sonrasında sanat ortamında hakim olan l'art engagé ve l'art dirigé (bir ideolojinin hizmetine sunulmuş sanat) tartışmasını ayrı bir bölümde incelemiştir.(Berksoy,1998,14)

Sansür: Fransızca dil köklerinden gelen sansür (“censure”) kavramına karşılık olarak dilimizde yerleşmiş bir sözcük yok; “yasak” ya da “yasaklama” gibi sözcüklerin, bu kavramı karşılamakta yetersiz olduğu ortadadır. Ancak kavramın çok eski kültürlerle kadar uzanan ve tarihsel gelişim süreci içerisinde sıklıkla karşılaşılan bir içerikle dolu olması nedeniyle, kalıplaşmış bir kavram olarak dilimizde de aynen kullanılmasında bir sakınca görülmemiştir.(Özsezgin: 2002)

Sözcük, Latince censieren sözcüğünden gelir ve anlamı denetlemek, yargılamak demektir. Sonra buradan censura sözcüğü türetilmiştir. Eski Roma'da, oynanacak tiyatro oyunlarının, komedyaların kamusal otorite tarafından denetleme ve yargılama görevini üstlenen kamu görevlileri atanmış ve bunlara “censor” adı verilmiştir. Daha sonraları sözcük Fransızca'ya “censure” olarak geçmiş ve oradan da aynı ifade olarak bize, Türkçe'ye geçmiştir.(Tunalı:2002)

Kısaltmalar

Tüyb: Tuval üzerine yağlıboya

Y.b.: Yağlıboya

H.Y.: Hilmi Ziya

Cm: Santimetre

Vb: ve benzeri

Bkz.:Bakınız

Vd.: ve Diğerleri

a.g.e.: Adı geçen eser

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYINLAR IŞIĞINDA PLANLANAN ARAŞTIRMANIN YERİ

2.1. Sanat ve Toplumsal-İdeolojik İlişkiler

Bu araştırma var olan literatür ve çalışmalar arasında önemli bir boşluğu dolduracak niteliktedir. Araştırmanın konusunu sanat ve siyasetin bağlantısı nedir? Siyasetin sanatı, sanatın siyaseti nasıl etkiler sorularını içerdiği için; ilk önce, sanatın işlevlerinin neler olduğunu sanatın, toplumla bağının nasıl olduğunu daha önce sanat teorisyenleri tarafından bu konuya nasıl bakıldığına yapılan araştırmada yer verilecektir.

Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, tüm toplumsal ilişkileriyle yansır. Bunun için; Bir çağın sanatını uydurma değilde, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşüncelerini incelememiz gerekir.

Herbert Read sanatla toplum arasındaki bağlantı hakkında şunları söylemiştir;

“Hiç kimse sanatçı ile toplum arasındaki derin bağı inkâr edemez. Sanatçı topluma dayanır. Tonunu, hızını, şiddetini üyesi bulunduğu toplumdan alır. Fakat sanat eserinin şahsi özelliğinin bağlı olduğu başka şeylerde vardır: Sanatçının şahsiyetinin bir belirtisi olan kesin bir biçim verme isteğine bağlıdır, bu yaratıcı istek olmaksızın önemli bir sanat meydana gelmez. Bir tezatla karşılaşmış gibi oluyoruz. Eğer sanat, içinde bulunduğumuz şartların sonucu olmayıp şahsi bir isteğin ifadesiyse, belli tarih devirlerine özgü sanat eserlerindeki şaşırtıcı benzerliği nasıl açıklayabiliriz.”(Read,1987:90)

Ayrıntılara girmeden incelersek sanat kuramcılarının en önemlilerinin anlatımcılar, duygusal etki yandaşları, biçimciler ve yansıtmacılar olduklarını görürüz. Yansıtmacılardan olan Platon’dan başlayarak ve daha sonra 19. ve 20. yüzyılda Marks ve Engel tarafından gündeme gelen yansıtmacılık kuramı onlara

birlikte siyasi bir içerikte kazanmıştır. Platon Devlet'te ressamı anlatırken; “İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gittin güneşi, yıldızları, dünyayı, kendi evinin bütün eşyasını, bitkileri bütün canlıları”der. Platon felsefesi gereği bu durumdan rahatsızdır ve idealar dünyasının bir yansıması olan görüngüler dünyasının dünyasının tasvir edilmesinden rahatsızlık duyar. Oysa Aristo, sanatın sanatın yansıtmacı özelliğinin bilgi kazandırdığını, tragedyaların arındırma gibi olumlu bir işlevi olduğunu savunur.* Yine yansıtmacı kuramcılardan olan Marks ve Engels'in oluşturduğu Marksist teoriye göre; sanata ister istemez toplumsal açıdan bakmak zorundayız.

Çünkü sanatın gidişi, bir diyalektik'in özel yansıması olduğuna göre, sanatı, genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanak dışıdır. Yalnız sanata toplumbilimi uygulamazsak, sanata, biçim ve öz değişmelerinin toplumsal nedenlerini araştırmıyorsak gerçeklikten uzak bir soyutlamanın ve estetizm'in düş ülkesinde buluruz kendimizi. Bir üslup çözümlemesi, sanatta üslubu belirleyen etkenin öz, yani eninde sonunda toplumsal öge olduğunu görmedikçe, ne kadar kesin olursa olsun, en ince sorunları ve ayrıntıları anlamakta ne kadar ustalık gösterirse göstereceğin yanılmaya yargılıdır.(Woolf,200:78)

Sanat yapıtı, dönemini çevreleyen sosyal ekonomik koşullar hakkında bilgi verir. Toplumdaki sosyal ekonomik ve politik öğeleri sıralayarak bunlara koşut olan sanat yapıtlarını kronolojik olarak incelemeye çalışır. Toplumsal yapısı içinde, belli dönemlerde varolan sosyal ve ekonomik davranış biçimleri, sanatın kurallarını ve imgelerin oluşumunu, üslup ve kompozisyon özelliklerini belirler.

Hauser'e göre; Rönesans, ekonomide ortaçağdan kapitalist bir sosyal siteme geçiş oluşturan bir dönemdir. Bu nedenle de birleştirici ve akılcı olmak zorundadır. Brunelleschi'nin kurumlarındaki gibi mekan bütünlüğü, oranlardaki standartlaşma, tabloları sadece bir konuyu işlenmesi, kompozisyonun algılanabilir tek bir form halinde ele alınması, hep bu akılcı olmak durumunun koşullarıdır. O dönem ekonomisi nasıl denetlenemeyen, plansız, hesapsız bir yönetimi reddediyor, onun yerine iş bölümü, ticaret yöntemleri, kredi sistemleri gibi akılcı çözümlere gidiliyorsa, sanat ta tüm bu akılsallaştırma süreci içerisinde gelişimini sürdürüyordu. Böylece güzel olan şey, öznel parçaların tüme olan oranı, aritmetik olarak tanımlanabilecek armoni ve oranlar, figürlerin mekan içinde kapladığı alanlar, hep bu süreç içerisinde belirlenecekti. Nasıl merkezi bir perspektif, matematiksel bir bakış açısıyla belirginleştiriliyorsa, doğru orantılarda bir resimde sadece öznel biçimlerin sistemli bir biçimde düzenlenmesiyle elde ediliyordu. Böylece Rönesans toplumuyla ilk kez ortaya çıkan “Orta Sınıf” kendi dünya görüşünü resimsel olarak ortaya koyuyordu.(Yenişehirlioğlu, Erinç, 1993:50)

*Metni oluştururken Berma Moran'ın Edebiyat Kuramları ve Eleştiri adlı çalışmasından yararlanılmıştır.

Hauser'de yaklaşımında doğrudan doğruya karşılaştırma ve benzetme yöntemiyle belli bir dönemin sosyal tarihindeki olayları ve davranış biçimlerini ele alarak bunların genel olarak sanatsal üretime resimsel usulpler olarak nasıl yansıdığını anlatmaya çalışır. Sanatçı içerisinde yaşadığı toplumun ortak dünya görüşünü öznel bir dille ifade eden kişi olarak tanımlamakta, ne sanat eserini ortaya çıkaran sanatçının öznel yapısı, ne de sanat eserinin ortaya çıktığı ortama, onu bağlayan ilişkilerin sonsuz değişikliği göz önüne alınmaktadır. Marksizm için, sanat yapıtının altyapısında yapıtın içinde yaratıldığı sosyal sınıf ve toplumsal yapı belirgin bir karakter olarak kendini gösterir. Bütün tarihsel ve toplumsal gelişmeler sınıflar arasında meydana gelen çalışmaların ürünüdür. Şimdiye kadar bütün toplum tarihi bir sınıf kavgaları tarihi olduğuna göre, bu etkinliğinde sınıf çatışmaları içinde yerini alması gerekir. Başka türlü söylersek, sanat fenomeninde, toplumda egemen olan sınıfın düşüncelerini, yönsemelerini buluruz.

Egemen sınıf düşünceleri her dönemde egemen düşüncedir, toplumun egemen maddesel gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen tinsel güçtür de. Maddesel üretim için araçlara sahip olan sınıf, bununlatinsel üretim araçlarına sahip olur. Egemen düşünceler, egemen maddesel ilişkilerin ifadesinden başka bir şey değildir.(Tunalı,2003:84)

Marks bütün bu sözleri söylerken Hegel'in düzeninide altüst eder. Eyleme devrimci bir anlam verir ve onun önemini, üstünlüğünü ortaya koyar. Mark'a göre sanatçı, kendisini, duyumsayabilen bir şey içinde gerçekleşmeye iten bir iç zorluğa baş eğer. Bu şey, bu nesne maddi bir çalışmanın ürünüdür. Sanatçı, öbür çalışma ürünlerinin zamanla parçalanıp dağıldıklarını, yabancılaştıklarını görür. Öyleyken, eseriyle bütünü ele geçirmeye, toplumsal yabancılaşmayı zorla insana kabul ettiren sınırları aşmaya yönelir

***Diyalektik mantık**, Hegel'in kurduğu sisteme denir; kavramsal ve mantıksal yöntem. Birçok farklı anlamlarda değerlendirilen diyalektik kavramında türetilen mantık biçimi. Buna göre ilk olarak, bir kavramdan diğerine aradaki çelişkileri yok ederek ilerleme yöntemine verilen isim. Karşıtlıklar içinde ilerleyerek ve bu karşıtlıkları geçersizleştirerek sonuca varmaya çalışan mantıksal düşünme yolu. İlk olarak Sokrates Platon ve Aristoteles diyalektik mantığı kullanmışlardır. Daha sonra özellikle Hegel'de doruğuna ulaşacaktır bu diyalektik mantık. Ardından da Marks'in elinde materyalist bir içeriğe sahip kılınacaktır.

Ortadan kaldıramadığı belirli tarihsel şartlar içinde, hayatın belirtilerinin tümünü anlatmaya çalışır. Marks ve Engels sanatın Romantiklerin yaptığı gibi düşsel bir dünyayı anlatmaması gerektiğini, dış gerçekçiliği bütün doğruluğuyla sergilemesi gerektiğini savunmuşlardır. Sanat dünyayı değiştirmek gibi bir görevde yüklenmelidir onlara göre. Daha sonra bahsedilecek olan Toplumcu Gerçekçilik bu doğrultuda işler vermiştir.

Sanatsal görüntünün sadece sanat yapıtında değil, onun bağlı olduğu dönemdeki diğer tarihsel belgelere tam olarak anlaşılabilirliği 1930'lardan sonra kabul edilmeye başlanmıştır. Bunlar; Warburg Okulu ve Marksist sanattır. E. Panofsky ve E. Gombrich warburg okulunun görüşlerini yansıtırlar. G. Lucaks, W. Benjamin, Adorno ve Goldman tarafından özellikle müzik ve edebiyat alanında yapılan çalışmalarda görülür. Plastik sanatlarda ise bu görüşü en iyi tanımlayan N. Hadjinicolaou olmuştur. Bu görüşe göre belli bir toplum tipine ve ekonomik üretim biçimine denk düşen belli bir sanat vardır. Burjuva toplum burjuva sanatı, aristokrat toplum saray sanatını yaratır. G. Lucaks'a göre toplumsal deneyimle bireyin imgesel olarak betimlediği dönemin ifadesi arasında bağlantı vardır. Bu bağlamda, "dünya görüşü" kavramsal olarak devreye girer.(Yenişehirlioğlu, Erinç, 1993:50)

Hadjinicolaou'da, sanatsal yaratmayı Marksist teoride de olduğu gibi sınıf çatışmalarına bağlar. Ona göre;

Toplumunu oluşturan sınıfların ekonomik, politik ve ideolojik çatışması vardır. Egemen sınıf ideolojisi kendini her alanda belli eder. İmgelerin üretilmesi de estetik ideolojiye bağlıdır. Anacak her toplumda estetik ideoloji egemen sınıf tarafından belirlenirken, sanatsal sistemlerin dönemler içindeki yeri de devreye girer. Toplamların tarihi, sınıfsal mücadeleleri olmuştur, dolayısıyla imgenin estetik ideolojisinin tarihi bu genel sınıf çatışmalarının tarihini belirler. Sanat yapıtlarının üslubu, yapıtı belirleyen imgeleştirilmiş ideolojidir. Bu ideolojinin göndergeleri ve onun belirlediği koşullar dışında var olabilecek bir estetik etki olamaz. Güzellik, estetik, mimesis, estetik etkinin özgüllüğü gibi kavramlar belli bir yapıtın veya üslubun tarihsel analizi içine katıldığı sürece anlam kazanır. (Yenişehirlioğlu, Erinç, 1993:50)

Sosyalist estetik sanatı, dünyayı temsil etmenin bir yolu, bir bilme aracı, bir toplumsal bağ, bir sınıf silahı, insancıl bir zenginleşme, bir bilince varış, bir toplum aynası sayar. Sanat alanını yalnızca duyguya adayan Tolstoy'un sandığı gibi sanat sadece duygusal durumları dile getirmekle kalmaz. Sanatın duygusal niteliği yanında bir de düşünsel-ideolojik yanı vardır. Plehanof bu konuda şu tanımı yapar: Sanatın

yalnızca insanların duygularını belittiği doğru değildir. Hayır, sanat insanların hem duygularını hem de düşüncelerini belirtir. Üstelik onları soyut bir yolla değil, imgelerle belirtir.

Marks ve Engels'in köktenci anlayışına karşı, günümüz sanat teorisyenleri daha ılımlı bir tavır alır. Fischer'e göre, "Her sanat yapıtında, üslup özelliğinde bir sınıfın ya da toplumsala durumun dolaysız ve kesin bir açıklanışını aramaktan sakınmalıyız. Bir yazarın, sanatçının ya da bestecinin yapıtını yalnız o yapıtın "ilerici" ya da "gerici" oluşuna göre yargılamamaya bakmalıyız.(Çünkü Lenin'in de Tolstoy çözümlerinde belirttiği gibi, bu iki özellik iç içe olabilir, üstelik her yargılamada nitelik sorununu göz önünde tutmalıyız.)" (Fischer, 1974:314)

Yine çağdaş Marksist Estetiğe göre, sanat yapıtında sınıfsal ilginin dışında daha insansal- toplumsal niteliklerde bulur. İnsansal-toplumsal derken, yalnız sosyal sınırlara dayalı düşünceler ve yönsemeler değil, sınıfsal olanın dışında kalan, onu aşan değer ve nitelikler de anlaşılmalıdır. Sözgelimi, bunu Fischer yine söyle belirtmek istiyor."Değişik sınıflar, değişik toplum düzenleri kendilerini yaratırken, evrensel insan özelliklerinin oluşumuna da yardım etmişlerdir. Özgürlük kavramı, belki bir sınıfın ya da toplum düzeninin özellikleri, amaçları ile koşullanmış da olsa aynı zaman da evrensel kapsamlı bir düşünce olma eğilimindedir. İşte bunun gibi sanat da zamanla koşullanmış bile olsa, insanlığın değişmeyen özelliklerini sürekli olarak yaşatır. Köleliğe dayana bir toplumun yalın koşullarını yansıttıkları sürece, Homeros, Aiskhilos, Sophokles zamanla sınırlı eskimiş yazarlardır. Ama o toplumda, insanın yüceliğini gördükleri, çatışma ve tutkularına bir sanat biçimi verdikleri, sınırsız yeteneklerine dikkatimizi çektikleri ölçüde bugün yaşıyormuşçasına yenidir." (Fischer,1974:314)

Görüldüğü gibi, günümüz Marksist sanat teorisyeni, sanatın toplumsallığını artık yalın bir sınıf açısından görmek istemiyor. Böyle bir şey, bir yandan büyük ve karmaşık bir yapı olan toplumu, öbür yandan da bir sınıf sınırlaması içinde düşünülmecek kadar zengin psiko-sosyal yaşamı olan insanı sınırlandırmak olurdu. Bu yönden, günümüz Marksist düşünürü sanatçıyı daha özgür olarak düşünüyor. Ama ne var ki, bu özgürlüğün sınırları toplumun ondan yapmasını isteyeceği üretilmede sınırlanamaz ve sınırlandırılmamalıdır, fakat genellikle, uyumlu bir toplumun ve ilerlemeyi engellemeyen bir sınıfın sanatçısı, kendine birtakım konuların önerilmesini yaratma özgürlüğünün kısıtlanması saymaz...

Verilen konuyu kendine özgü bir anlayış ile sanatçı kişiliğini açıklar hem de toplumdaki yeni gelişmeleri çizmiş olurdu. Sanatçının yaşadığı çağın

başlıca özelliklerini belirtmekte ve yeni gerçekleri açıklamaktaki başarısı kendi yaratıcılık değerini bir ölçüsüydü.’(M. Bense,1969:9 Woolf,2000:81)

Ancak, sanata yöneltile bu önerilerin niteliği ve niceliği sanatçının yaratma özgürlüğünü kısıtlayabilir de kısıtlamayabilir. Örneğin, sosyalist toplumların sanat birikimlerine baktığımızda, bu önerilerin gittikçe azaldığını ve sanatın daha özgür olma yolunda ilerlediğini görmekteyiz. Ama sanat bu yönde ilerlerken, insansal-toplumsal niteliğini de yitirmiyor. Sanatın özü, İnsansal-toplumsallık olduğuna göre, sanatın bu niteliğinden yoksun olması sanat olma niteliğini yitirmesi anlamına gelir. (Tunalı,1979:108-110)

Sanatçı, tarihin her döneminde, doğrudan ya da dolaylı olarak, toplumsal ve politik baskılara maruz kalmıştır. Üstelik modernizmle birlikte, sanatsal çalışmanın ortaklaşmacı niteliği kaybolmuş; işin tek ve asıl üreticisi olan sanatçı düşüncesi, sanatın ortak üretim olduğu gerçeğinin üstünü örtmüştür. Arnold Hauser ve Frederick Antal sanat tarihinde; Arnold Kettle edebiyat eleştirisinde, çağımız öncesi resim ve romanı yeterince anlayabilmek için; toplumsal ekonomik yapı çözümlerine ihtiyacımız olduğuna ısrar ederler. Mayıs 1974’te Times Literary Supplement’da T. J. Clark’a ait bir makale yayınlanır. Bu makalede Clark, ondokuzuncu yüzyıl Almanya’sının geleneksel sanat tarihi yaklaşımının sanatı yaratıcılığın gerçek koşulları içine yerleştirmede yirminci yüzyıl sanat tarihi yaklaşımlarına nazaran daha başarılı olduğunu söyler. Sanat eseri tahlil edilirken ideolojik boyut tahlil sürecinin merkezine oturtulmak zorundadır. Edebiyat alanındaki çalışmalarda da benzeri gelişmeler yaşanmaktadır. Edebiyat alanındaki en iyi çalışma, Raymond Williams ve Terry Eagleton gibi İngiliz akademisyenlerle, Red Letters ve Literature and History gibi Marksist sosyoloji içerisinde değerlendirilebilecek olan yayınlardan gelmiştir.

Sanatın gerçek doğasını ve çağdaşımız sanat ürünlerinin özerk ve mutlak olduğunda ısrar eden yaklaşımlarının gerçek yüzlerini ortaya koymaktadır. ”Büyük Gelenekle” kastedilenin ne olduğunu, bu deyimden ortaya çıkışını gerektiren toplumsal ve tarihsel gelişmeler sorgulanmakta; yanısıra, ”tarihin dışında”, toplumsal tabakalaşma ve değerlerin üstünde olan sanat anlayışının nasıl geliştiği anlamaya çalışılmakta; böylece, sanatın esas anlamının belirli toplumsal kesimlerin belirli çıkarlarına hizmet etmek oluşu, gözler önüne serilmektedir. Fakat estetik dışı

unsurların, estetik yargıların içine nasıl girdiğinin gösterilmesi zorunlu ve önemli bir gelişmedir. Bu açılımların büyük önemlerine karşın Marksist estetik ve sanat sosyolojisinin sınırlı alanına dahil olması dolayısıyla, pek çok çözümlenmemiş alan bıraktığı ortadadır. Sanatın ideoloji oluşu, temel vurgu noktasıdır. Clark, Courbet'in resimlerinin ana temasının köylülük olmasına karşın; şehir işçi sınıfının politik ifadesi olarak görülmesi gerektiğini söylerken de, aynı bakış açısında hareket eder.

Avrupa'da başlayarak tüm dünyayı etkisi altına alan kapitalizmin devrimci ruhu 19. yüzyıl başlarına kadar birçok büyük atılım gerçekleştirmiştir. Hem siyasal hem de kültür-sanat hayatında gerçekleştirdiği devrimsel çıkışlarla yepyeni bakış açıları örgütlemiştir. 17. ve 18. yüzyıl klasikleri de yeni burjuvazinin devrimci atılımları olarak değerlendirilebilir. Sanatta Gerçekçilik ve Eleştirel Gerçekçilik kuramları da bu dönemde ortaya çıkmış ve birçok burjuva yazarı-estetikçisi tarafından kurumsallaştırılmıştır. Ancak yeni burjuvazi feodalizmi tasfiye ederek, yerine koyduğu kapitalist üretim ilişkilerinin içinde mutlak iktidar olunca hızla gericileşmiş, devrimci kimliğini unutmuş, giderek tekbiçimli bir dünya kurmaya yönelmiştir. Çok geçmeden, burjuvazinin bir sınıf olarak gericileşmesi ve kapitalizmin sömürü sistemine dönüşmesi, karşıtını da yaratmıştır. Avrupa'da hayalet olarak dolaşmaya başlayan 'Komünist Manifesto' yeni bir dünyayı ve yaşam biçimini işaret etmeye başlamıştır. Ezilenlerin ve emekçilerin büyük umudu haline gelen sadece ekonomik-politik hayatla değil, kültür-sanat hayatıyla da yakında ilgilenmiştir. 20 yüzyılın hemen başlarında ardı ardına gözüken Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi sanat akımları da bireysel alanlarda kendilerini sınayınca, Burjuva sanat anlayışına karşılık, Marksist anlayışın politik-kültürel bakışından beslenen Sosyalist Gerçekçi sanat anlayışı gelmiştir. Böyle hızlı ve olağanüstü değişmelerin yaşandığı tarihin bu dönemlerinde, sanatçı ve sanat ürünü bir kez daha karşı karşıya kalınan gerçeklikle iç içe geçmiştir. Bir yandan gerçekçiliğin kültüğü, diğer yandan da sanatsal estetik tutum ve yaratının bu gerçekçiliği nedenselliğe dayanarak ama asla birebir taklit etmeye kalkışmadan teşhir etme istemi, dış gerçekçiliğin örtülediği asal gerçekçiliği açığa çıkarma çabası, sanatın toplumsal alanla ilişkisini kaçınılmaz kılmıştır.

Avrupa'da başlayarak, kapitalist üretim ilişkilerinin yarattığı büyük kaosun (I. Ve II. Dünya paylaşım savaşlarının, sanatsal estetik değerleri toplumsal-siyasal alandan politize etmesi olağan bir sonuç olarak görülmedi. O dönemdeki büyük yazarların neredeyse tamamı toplumsal-siyasal alanın bu büyük çekimine kayıtsız kalmamışlardır. Sanatsal-politik özneler olarak ya burjuva partilerinde, ya burjuva faşist partilerinde ya da komünist partilerde görev almışlar, sanatsal yapıtlarına da bu ideolojik duruşlarını yansıtmışlardır. Sanatçıların her dönemde siyasal olanla girdiği ilişkilerin nedenini, toplumsal değişim ve dönüşümlerin içinde aramalıyız. Özellikle da estetiğin bağımsız bir disiplin haline gelmesiyle sanatçının ve sanat ürününün özerkleşmesi, bir güç edinmesi politikanın ilgisini bu yöne de çekmiştir. 20 yüzyıl'da, neredeyse tüm ünlü ve değerli sanatçılar politikanın aktif bir öznesi olarak çıkar karşımıza.(Şimşek, 2006:83)

2.2. Batı Resminde Gerçekçilik

Sanat tarihine baktığımızda, sanatçı ve toplum arasında hep karşılıklı bir etkileşim olduğunu görürüz. Yaşadığımız dünyadaki olaylar, sanatçının psikolojik ve görsel duyarlılığının süzgecinden geçerek, izleyiciye yansımalarıyla oluşan sanat eserinin yaratımında, sanatçı hem çevresindeki dünyayı etkilemiş, hem de toplumu etkilemeyi amaçlamıştır. Toplum tarafından belli oranda yönlendirilirken, kimi zamanda eserlerinde yer verdiği toplumsal mesajlarla toplumu eleştirip, moral değerlerin savunucusu olmuştur. Ortaçağda dua kitaplarına ve kutsal binalara grotesk figürler resmeden sanatçılar, hiç şüphesiz bu geleneği sürdürmektedirler.

18. Yüzyıla baktığımızda, Avrupa'da politik ve ekonomik sıkıntıların gündemi belirlediği görülmektedir. Bununla bağlantılı olarak, özellikle yüzyılın sonlarına doğru sanatçılar dikkatlerini eskiye oranla daha fazla bir şekilde toplumsal olaylara yöneltmiş, sanatlarında bunlara yer vermişlerdir. Avrupa'da kentlerin büyümesi, işçi sınıfı hareketinin gelişmesi ve otorite kullanımında yeni biçimlerin oluşması gibi çok kapsamlı toplumsal değişmelerin yaşandığı 18. yüzyıl sonları ile 19. Yüzyıl başı iki önemli devrime sahne olmuştur. Kıtanın sosyal ve siyasal çehresinin değişmesine neden olan bu devrimlerden birincisi keskin ve kanlı olan 1789 Fransız Devrimi, diğeri ise barışçıl, toplumsal ve teknik olan Sanayi Devrimi'dir.

18.Yüzyılın önemli bir özelliği üretimin bu yüzyılda makineleşmeye başlaması ve buna koşut olarak o güne değin kullanılan güç kullanılan güç kaynaklarıyla karşılaştırılmayacak denli üstün nitelikleri olan pratik bir buhar makinesinin geliştirilmesidir. İlk başlarda bilimsel birikimden ve bilim adamlarının kurumsal ya da

tasarıma ilişkin desteklerinden çok az yararlanılarak gerçekleştirilen makineleşme ve buharın endüstride kullanımında bilimin katkıları ancak yüzyılın sonlarına doğru değerlendirilmeye başlanmış ve sonuçta insanların yaşamını tümüyle değiştirecek bir Sanayi Devrimi, bu gelişmelere özel koşulları nedeniyle elverişli İngiltere’den başlayarak Batı dünyasında yayılmaya başlamıştır. Sanayi Devrimi’ne eşlik eden toplumsal dönüşümde, devrimin emekçiler açısından yol açtığı acılar, haksızlıklar, eşitsizlikler, Meslier, Mably ve Morelly gibi bazı toplumsal eleştirmenlerin yanında Hogarth, Rowlandson gibi İngiliz ressamların dikkatini çekmiş, bunların, sanatlarında sanayileşmenin etkilerine yer vermelerine neden olmuştur.

Hogarth’ın sanatı Farnsa’da Greuz’ün asillere hitap eden klasizm yanlısı sanatıyla tam bir zıtlık içindedir.18. Yüzyıl sonlarına doğru İngiltere’de orta sınıf, gücünün en yüksek noktasına ulaşmış bulunuyordu. Bu dönemde ahlaksal değerleri savunan resim sanatı da devam etmekteydi. Hogarth bu geleneği halk arasında yeni bir moral anlayışı yerleştirmede kullanarak, özellikle toplumun en zengin ve güçlü kesimini oluşturan İngiliz orta sınıfına seslenmek istemiştir.(Berksoy,1998:23) **(Resim1)**



Resim1: William Hogarth, Bedlam Tımarhanesine Ziyaret, 1735, tüyb.,62.5x75 cm., Sir John Soane's Museum, London

Resim2:Thomas Rowlandson, How to Keep Up a Conversation With Yourself in the Public Streets., 18th - 19th century

Rowlandson da eserlerinde sık sık toplumun bazı tiplerini işler.**(Resim2)** Onun çeşitli karakterlerden oluşan zengin koleksiyonunun yanında bir de kötü olaylara karışan canavar ve devletten oluşan yaratık tiplerini vardır.

Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi ancak XVII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Fransız ressam Jacques-Louis David (1748-1825) estetik ve politik ilkelerini bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardandır. David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını

sağlamıştır. Aynı zamanda güçlü bir siyaset adamı olan David, kahramanı devrimci Robespierre'nin (1758-94) ölümünden sonra eylemleri yüzünden hapse atılmıştır.(Clark, 2004:15)

Goya resim tarihinde ilk defa saldırgan ve kışkırtıcı bir üslup benimsemiş öncü bir sanatçıdır. Hogarth ve Goya arasında yapılacak bir karşılaştırma bunu daha belirginleştirecektir. Her iki sanatçı da insanın ahmaklığını ve toplumsal haksızlıkları resmederken dönemin klasik resim anlayışına ters düşen, keskin bir resim dili kullanmışlardır. Fransa'da devrimin ressamı sayılan David gibi Goya'da ülkesinde cereyan eden devrimci nitelikli siyasal olayların içinde yer almaktadır. Buna karşı, Goya ne orta sınıf siyasal ahlakının bir temsilcisi olmuş, ne de David gibi bilinçli olarak siyasi bir yönelişin, sanattaki temsilcisi olmuştur. Neo-Klasizm'in damgasını vurduğu bir çağda uğraş vermesine karşın Goya bu üslubun etkisine girmemiş, yaşadığı uygarlığı gerçekçi ve kişisel bir yaklaşımla betimleme yolunu seçmiştir. Politik açıdan David'in tersine radikal ve devrimci bir görüşe sahip olmayan sanatçının Fransızların 1808'de İspanya'yı işgal etmeleri sırasında meydana gelen olayları gösteren Savaşın Felaketleri (**Resim4**)adlı 82 çizimden oluşan baskı çalışması, onun savaşa yaklaşımını belgelemektedir. Goya, kökten bir savaş karşıtı olmaktan çok milliyetçi, vatansever ya da Fransa karşıtı denebilecek bir tavır içindedir.(Berksoy,1998:24)

David'in çağdaşı olan Goya'nın çalışmaları, sanatçı rolünün geleneksel ve modern kavranış biçimleri arasındaki sancılı geçiş döneminde arada kalmış bir sanatçının eserlerini örneklemektedir. Goya 1799'da İspanya Kralı'nın Baş Ressamlığına atanmış, bir saray ressamı olarak IV. Carlos ile İspanyol ve Bourbon kraliyet üyelerinin portrelerini yapmıştır. Aynı zamanda, işverenlerinin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entelektüel olan Goya, kişisel olarak iktidarın suistimali ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştır. (**Resim4**)

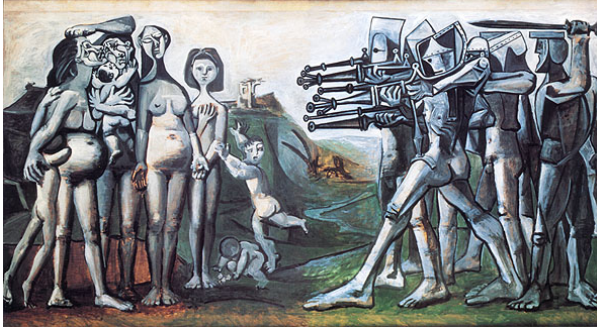


Resim3: Goya, 3 Mayıs 1808, 1814



Resim4: Goya, Savaşın Felaketleri adlı diziden, 1810-20

Kendisinden sonra gelen birçok sanatçı tarafından kopya edilen 3 Mayıs 1808 adlı kompozisyonu Edouard Manet İmparator Maximilian'ın Kurşuna Dizilmesi (**Resim 6**) isimli tablosunda daha sonraları da Picasso bu tablodan yola çıkarak yeni bir resim yapmıştır. (**Resim 5**)



Resim 5: Picasso,

Resim 6: Édouard Manet, The Execution of Maximilian, 1868-69

Kısaca özetlemek gerekirse Goya, resim tarihinde ilk defa tarihi bir olayı yüceltmeden anonim olarak resmeden kişidir. Goya'nın yaşadığı geç 18. Yüzyılda savaşların sebep olduğu olumsuzlukların yanında bir de endüstrileşmenin getirdiği yenilikler yavaş yavaş resim sanatına girmeye başlamıştır.

Goya'nın muğlak konumu, XIX. Yüzyılın ortalarına kadar devam eden Romantizm dönemi boyunca alışılmadık bir durum değildir. Romantizm, sanatçının bireyselliği ve sosyal bağınazlığı tezini ileri sürmüştür. Shelly'nin 1821 yılında "şairler dünyanın hor görülmüş kanun yapıcılarıdır." diye yaptığı ünlü açıklaması bu tezi örneklemektedir. Yeni "dahi" kavramı, politiksanaatın geleceği için iki önemli ve çelişik etki yaratmıştır: Bir taraftan sanatçının toplumu eleştirebileceğini belirtirken diğer taraftan sanatın temel işlevinin sanatçının işlevinin sanatçının kendini ifade etmesi olduğunu ve gündelik toplumsal veya politik sorunlarla ilgilenmemesi gerektiğini savunmuştur. (Clark, 2004:15)

Jean Jaque Durameau'nun 1766'da resmettiği Roma'da Güherçile Fabrikası isimli çalışma resim tarihinde ilk defa bir fabrikanın konu edildiği yapıt olmasının yanında, insanı tehdit edercesine yükselen buhar dumanıyla sanayi yaşamına yöneltilmiş ilk gerçek eleştiri olma özelliği de taşır. (Berksoy,1998:25)

Yaşanan iki önemli devrim (Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi) sonucunda seri üretim olanaklarının artması ve politikayla ilgilenen okumuş bir kitlenin varlığı ile oluşan elverişli ortamda, politika içerikli karikatür sanatının çıkış yapması şaşkırtıcı

değildir. Siyasi karikatür, hem haber ihtiyacını karşılamak hem de ulusal ve siyasi duygulara tercüman olma görevini üstlenmiştir.

18. Yüzyıl sonları Avrupa için beklenmedik gelişmeler sahne olmuştur. Kıtanın en önemli ülkesi konumundaki Fransa bir dizi siyasi devrimle sarsılırken, 19. Yüzyılın ilk yarısından itibaren İngiltere endüstri üretimini büyük ölçüde arttırarak Fransa'yı güçte ve etkide geri bırakmıştır.

Fransa'da 1789 Devrimi'yle doruk noktasına ulaşan toplumsal ayaklanmalar, bizzat burjuva sınıfı önderliğinde gerçekleşmiştir. 1830 Temmuz Devrimi ile 1848 Devrimi bir entelektüel etkinlik ve üretkenlik döneminin sonucunda oluşmuş ve aynen 1789 Devrimi'nde olduğu gibi demokrasinin yenilgisi ile sonuçlanmışlardır. Büyük devrim ile başlayan toplumun siyasallaşması olayı 19. yüzyılda sürmüş, muhafazakarlık ve nasyonalizmin yanında liberalizm ve sosyalizm gibi iki önemli ideoloji düşünsel ortama hakim olmuştur. Modern çağda ortaya çıkan liberalizm, özgürlüğü dünyadaki her türlü refahın kaynağı olarak görür. Liberalizm içinde iki ana yöneliş vardır. Bunlardan birincisi Whig (İngiliz liberalizmine verilen ad), diğeri ise demokratik radikalizm'dir. Halk yönetimine karşı çıkan Whig, elitist oligarşik bir yönetimi savunmuş ve mahkemeler, temsili kurumlar ve büyük holdinglerin korunmasından yana olmuştur. Gücün, halkın veya bir despotun eline geçmesini, merkezileştirmeyi önlemek için büyük holdinglerin korunmasını savunmuşlardır. Demokratik radikalizm ise Fransa'da Jacobin, İngiltere'de radikal adı altında bilinir. Halk yönetimini özgürlük felsefesiyle bağdaştırmış, siyasi kurumları halkın istediği yönde modernize etme görüşünü öne sürmüştür. Fakat onlar da rekabete dayanan bireyci felsefeye inanıp holdingleri korumuş, kollektivist anlayışa karşı çıkmışlardır. Çalışan fakirlere sempatiyle bakmış, toplumsal sınıflar arasında derin uçurumun açılmasına karşı olmuşlardır. Liberalizmin bu kolu zamanla Sosyalizme karışmaya başlamıştır. Sosyalizm kelimesi ilk defa 1830'larda individüalizm karşıtı olarak kullanılmıştır. (Berksoy,1998:27-28)

Bundan başka, 19. yüzyılda Anarşizm, Komünizm ve Marksizm gibi bazı terimler sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Anarşizm kelimesi Yunanca kökenli olup an-archos yani lider veya otorite karşıtı anlamına gelmektedir. Devleti toplumsal hastalıkların, eşitsizliklerin kaynağı ve sömürücü zengin sınıfın koruyucusu olarak gören anarşistler, devlet otoritesine ters karşı olmuşlardır. Özellikle sosyalizmi kurarken devlete merkezi ve otoriter bir güç sağlamak isteyenleri eleştirmişlerdir. Komünizm kelimesi ise aynı dönemde sosyalizm ile eş anlamlı kullanılmıştır. Öncelikle eşitlik ve kolektivizm yanlılarını belirten ve düşük tabakalarca desteklenen

bu anlayışın saldırgan bir içeriği vardır. Marksist ideolojinin Avrupa’da gerçek anlamda yayılması 1880’li yıllara rastlar.

19. yüzyılın ilk yarısına hakim olan Romantizm ile gerçekçi anlayış arasındaki en önemli ayrım birinci bireye, öznelliğe, akıl dışına, düş gücüne, kişiliğe, kendiliğindenliğe önem verirken yeni akımın daha çok usa uygunluğa, objektif gerçekçiliğe dikkat ederek konularını toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmesidir. Bunun sebebi buhar makinesinin bulunması, demir yolları ve fabrikaların kurulmasıyla endüstrileşmenin yönlendirdiği yeni bir dünyanın, çeşitli toplumsal sınıflar ve sesini duyurmaya başlayan toplumcu düşünceyle insanı, yeni bir yönelmeye zorlaması, onun yeni gerçeklere uymasını, bir yandan da onları eleştirmesini istemiştir. (Berksoy,1997:30)

19. yüzyıl sanatçıları dönemin haksızlıklarına duygusal ve kişisel bir başkaldırıyla karşılık vermeyi yeğlerken, onlardan sonra gelen kuşağın geçirdikleri siyasal deneylerin de etkisiyle daha farklı ve nesnel bir bakış açısını benimsediği görülecektir. Gerçekçi sanatçıların benimsediği sanat anlayışının siyasal kökenleri özellikle onun ahlaksal ve romantizm karşıtı niteliklerini açıklar. Bu niteliklerin başlıcaları gerçekten kaçmaya karşı çıkılarak, olayların tanımında salt bir dürüstlük aranması, nesnel olmayı ve toplumsal dayanışmayı sağlayacak duygusuzluğun yeğlenmesidir.

2.2.1.Gerçekçilik

19.yüzyıl’da iş yaşamının gerçekçi bir biçimde yansıtılması görüşü tutucu teorisyenler tarafından kapitalist etkiler altında tepkiyle karşılanır. Özellikle Fransa’da negatif kullanılmaya başlanır. 1848 devrimi öncesinde siyasi bir anlam kazanmasının yanı sıra Materyalizm ve Natüralizm ile eşanlamlı tutulur. Gerçekçilik kavramının Demokratik ve sosyal bir içeriğe sahip olması Gustave Courbet ile gerçekleşir. Eleştirel yaklaşımda benimseyen Gerçekçilik 19. yüzyıl sanatını etkileyen(1830-1880) bir akım olur.

Bu hareket homojen bir yapıya sahip olmaktan çok, çeşitli ve birbirleriyle ilintili sanat anlayışlarının toplamıdır. Böyle bir temelden yola çıkan Marks ve Engels işlevci (yararçı) bir gerçekçilik teorisi geliştirirler. Marksist estetikte kullanılan gerçekçilik terimi Stalin zamanında kültürel ve siyasi bir kimlik kazanır. Aynı dönemde komünist partiler sanatı yönlendirmeye başlar. Diğer yandan, Marksist gerçekçilik anlayışının

çeşitli evrelerden geçtiği ve farklı etkiler altında kaldığı görülür. Örneğin bir taraftan tipik olanı ve ilerlemeyi savunan doğalcı bir yansıtma teorisi varken (1930-50'ler) diğer taraftan, özellikle toplumsal koşulların değişimini teşvik eden ve belli bir üsluba bağlı kalmayı reddeden bir anlayış vardır. Katı ve kesin gerçekçilikten kaçınmak için ütöpik bir dünyaya sığınmak yerine toplumsal yapıda varolan olumsuzlukları, görme ve yansıtma anlamını kazanır. (“Milliyet Sanat Dergisi”, 1970)



Resim 7: Gustave Courbet, The Stone Breakers, 1849-50 İkinci Dünya Savaşı sırasında Dresden Müzesi'nde hasara uğramıştır.

Bununla birlikte “Taş Kıranlar” (**Resim 7**) gibi, bir akıma tek başına öncülük yapan bir tablosuyla Courbet, güncel olağanlığı, tarihsel bir bütünlüğe ve evrenselliğe yükseltmiş oluyordu.

1848 Devrim hareketinin ertesi yılında yapılmış olan bu kompozisyon için Courbet, şunları yazıyor bir yerde: “Bir gezinti yapmak için Saint Denis şatosuna gidiyordum. Maisiere yakının da, yol üzerinde taş kıran iki adamı izlemek için durdum. Bundan daha kötü bir yoksulluk örneğine rastlamak zordur. Böylece bir an da aklıma bir tablo yapmak geldi. Evet, sanata bir halk gücü vermek gerekiyordu ve devam ediyor Courbet “Sahne, güneş altında, bir yolun kenarında geçiyor. Adamlar, büyük bir dağın yeşil bayırının önün dedirler. Dağ, bütün tabloyu dolduruyor. Dağın üzerinde bulut gölgeleri var Yalnızca sağ köşede mavi bir gök parçası görülmektedir. Ben hiçbir şey kat etmedim, araba ile her gezintimde bu insanları gördüm. Fakat onları ne halde gördüm? Bu halde insan mahvolur.”Venturi, bu tabloda, her şeye karşın “politik bir tez” görmemekte haklıydı. Gerçekten de resimde insan sevgisine ilişkin duygu ağır basar. Onun çağdaşları, Courbet'nin basit biçimde eşitsizliği tasvir ederken, istemeden toplumsal bir konuya sapsmiş olduğunu öne sürüyorlardı. Örneğin Decamps, 1839'da sanatın amacının, halka seslenmek, ondaki teli titretmek olduğunu yazmaktaydı. Sanatın, bir siyasal eğitim aracı olduğunu öne süren yazarlara bile rastlanıyordu o dönemde. (“Milliyet Sanat Dergisi”, 1970)

Yaşadığı dönemde hem sanatıyla, hem de politik duruşuyla yarınlara ışık saçan kişilik Jean Desire Gustave Courbet. Ailesinin sahip olduğu ikilemlili sosyal durum, köylü kökenlerine karşın; yani burjuva kimliği, Courbet'in Fransa'nın kırsalındaki sınıf farklılıklarının kısmen farkında olmasını sağladı ve bu farkında oluş; onun kişisel ve sanatsal gelişiminde etkili oldu.

19. yüzyılın ikinci yarısında çıkan bu anlayışın resim tarihinde birçok temsilcisi olmuştur. İtalya'da Caravaggio, İspanya'da Ribera, Velazquez, ve Goya Natüralist bir üslup belirlerken 17. yüzyılda Hollandalı ressamlar başlı başına bir okul oluşturmuşlardır. Bundan başka Fransa'da Romantik diye tanınan bazı tablolar, örneğin Gericault'nun Medusa Salı (1819) ve Gros'un Kurkazası konu edilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanata hakim olan Gerçekçilik akımı arasındaki en önemli fark, yeni akımın politik çekişmeler sırasında zamanla bir taraf tutma durumuna itilmiş olmasıdır. Öyle ki, Fransa'da 1848 Devrimini takip eden toplumsal yaklaşımlar ülkeyi ikiye böldüğünde geleneksel sanata karşı olan sanatçıların çoğu devrimci kanatta yer alırken, muhafazakar rejim taraftarları eski savunmuşlardır.

Yazar “Castagnary bu durumu şöyle anlatır: Gerçekçiliğin muhalefet yapmaya iten coup d'état'ydı. Bundan önce toplumsal bir doktrin, cumhuriyetçi kanadın protesto aracı haline gelmiştir.” (Berksoy,1998: 34)

Önceleri sanatsal etkinliğin ideolojik temelinden habersiz olan Courbet, zamanla Sosyalist hareketin sanattaki bir temsilcisi durumuna getirilmiştir. 1847'ye doğru Courbet'in politik anlamda hayata bakışı da değişmeye başlar. İlk zamanlarda Fourier'in barışçı demokrasi anlayışını benimserken daha sonra 1847'den başlayarak anarşist düşünür Proudhon'un toplumcu düşüncelerinden etkilenmiştir. «Sanatın İlkesi ve Toplumsal Hedefi» (Du principe de l'art et de sa destination sociale) adlı bir eserin yazarı olan filozof Proudhon “mülkiyet” kavramı sorunlarıyla uğraşmakta ve “Sanatçı arkadaşlarım çok uzun bir zamandan beri sanatı kendilerine özgü bir üslup durumuna getirdiler, artık ona, halk beğenisine uygun bir içerik kazandırmak zorundayız” diye sesini yükseltmektedir. Aynı zamanda arkadaşları arasında şair Pierre Dupont, Champfleury'de yakın arkadaşları arasındaydı. Bütün bu ilişkilerden esinlenerek 1849 Salonunda büyük yankılar yaratan Ornans'da Bir Akşam Yemeği Sonrası tablosunu ve 1850-1851 Salonunda Taş İşçileri ve Ornans'da Bir Cenaze Töreni (**Resim 8**) tablolarını sergiledi. Bu yapıtında tüm kasaba halkını toplayıp poz verdirmiş ve o dönemde övgüler ve eleştirilere maruz kalmıştır. (a.g.e.,1998: 36)



Resim 8: Courbet, Ornans'da Cenaze Töreni, 1850, tüyb.,314x663 cm.,Musee d'Orsay, Paris

Gerçek hayattan alına bu figürler Courbet'nin resmettiği kişi ya da varlık arasında fiziksel bir bağ kurmasını gerektiren Gerçekçilik anlayışına örnektir. Konu açısından ne neo-Klasik geleneğin ülküselliğine, ne de romantizmin resimselliğine dayanır.1855 yılında düzenlenen dünya Fuarına, Courbet'nin diğer resimleriyle birlikte kabul edilmeyince, sanatçı kendi eliyle bir pavyon yapıp, üstüne “Le réalisme yazılı bir tabela asmıştır.

Romantiklerin duygusallığına karşı çıkan bu sanatçılar gerçeği betimlemenin olabildiğince objektif olması gerektiğini dile getirmişlerdir. Onlara göre aktarılan gerçekler sanatçının duygularından çok daha önemlidir.

Bu tablonun (**Resim 9**) Onun toplum hakkındaki görüşlerini yansıttığı söylenebilir. Kendisini Paris'teki stüdyosunda resim yaparken gösteren bu dev boyutlu eser, esas olarak iki bölüme ayrılmıştır. Tuvalin başında oturan Courbet'nin solunda toplumun çeşitli tabakalarından seçilmiş figürler yer alırken, sağında ona sanat yaşamı boyunca destek olmuş dostları resmedilmiştir. Soldaki Yahudi figürü Courbet'nin görüşüne göre her dinde var olan ikiyüzlülüğü sembolize ederken, İşkoç kadını fakirliği, gazete kağıdı üzerindeki kafatası da basının tutuculuğunu yansıtmaktadır.



Resim 9: Courbet, Atölye,1855,tüyb., 361x598 cm., Musee d'Orsay, Paris

Sağdaki figürler ise birer sembol olmaktan çok yaşayan sanatları temsil etmektedirler. Örneğin Promayer müziği, Proudhon felsefeyi, Bouchon, Champfleury ve Beaudelaire edebiyatı, Bruyas ve modern giyimli çift de sanatı destekleyen kişileri temsil etmektedir. Görüldüğü gibi Courbet söz konusu resimde toplumun iyi ve kötü yönlerini kişisel bir bakış açısından ele almıştır.

Suçkov, "Gerçekçilik Tarihi"nde sanatın oldum olası, insanlığın fırtınalı gelişmesi doğrultusundaki bütün değişimleri, bir barometre duyarlılığıyla kaydettiğini belirtir. Rönesans kültürünün yaşam dolu, iyimser dünyası, kentsoylu toplumsal ilişkilerin ortaya çıkmasıyla birlikte tarihe karışmış ve edebiyat alanında olduğu gibi sanatta da yoğun toplumsal çelişkiler kendini göstermeye başlamıştır Suchkov'a göre. Gerçekten de ondokuzuncu yüzyıla girerken Goya ile başlayan, oradan yüzyılın sonlarına doğru toplumsal değişimlerin ve devrim hareketlerinin belirlediği bir akım haline dönüş anlayışların temelinde, Rönesans hümanist ilkelerinin çöküşü vardır. Sanatçı, o zamana kadar dayandığı ilkelerin, Sanayi Devriminin ortaya çıkardığı değerlerle yer değiştirdiğini görmektedir artık. Özellikle Barbizon ressamlarının bir bölümü Courbet, Millet ve Daumier, geçen yüzyılın sonunda derece derece toplumsal ilişkilerden kaynaklanan bir anlayışı yaygınlaştıracaklar, bu alanda yeni bireşimlerin temelini atacaklardır. Daumier, bu sanatçı grubu içinde anlatım olanaklarının değişikliği ve sanatla gülmece arasındaki geçişin duyarlı noktasını iyi saptamış olmasıyla kendine özgü bir yer tutar. Gene de öteden beri sanat tarihçileri, onun sanatını sınıflamada canitez davranmamışlardır. Bunun nedeni, Daumier'nin bir yandan romantik ve simgeci, öte yandan gerçekçi eğilimleri içermiş olması, ayrıca sanatla karikatür arasında belirsiz bir noktada durmuş olmasıdır. Ona, modern karikatürün babası diyerek gülmece çizgisinde öncü niteliği verenler bulunduğu gibi, eleştirci ve toplumcu gerçekçi akını içinde yer ayıranlar da var. Bu ikinciler, kuşkusuz onun sanatını karikatürden çok, bildiğimiz anlamda sanata daha yakın görüyorlar. Bunda da hakları yok değildir. Çünkü Daumier'nin çağını alaya

alan, politika cambazlarını kıyasıya eleştiren, resimleri, öncelikle görsel planda özgün bir çizgi karakteri gösterir. Daumier'nin yapıtlarından “Sanat Üzerine Yazılar”da övgüyle söz eden Baudelaire, onun geleneksel anlamda portreler yapmadığını, belli bir tipi belirleyen çizgilerin tanımlayıcı bireşiminde, o tipi somutlaştırdığını belirtiyor. Bu çapta ve nitelikte, bir başka sanatçı yoktur Baudelaire’e göre. O, karikatür kadar modern sanatın da içindedir. (Özsezgin, 1979:16)



Resim 10: Daumier, Transnonain Sokağı, 1834

Ne var ki Daumier'nin Cumhuriyetçi görüşleri, 1835'te çıkarılan sansür yasasıyla iyice baskı altına alınmıştı: 1860—67 yılları dışında, 36 yıl çalıştığı “Charivari”de, taşbaskı desenlerine oldukça geniş bir yer verdi. Aslında 1830 Devrimi, Fransa’da genel bir karikatür tutkusu yaratmıştı. Baudelaire bu dönemi, karikatür sanatçıları için bir “belle époque” sayıyor haklı olarak. Krallık yönetimine karşı, sert bir saldırı görevini yüklenmişti karikatür. Transnonain Sokağı (**Resim 10**) kırımını konu alan Daumier'nin deseni, bu işlevi yerine getirdiği gibi, gerçekten büyük bir sanatçı olduğunu da kanıtlamıştı.

Açıkça, bir karikatür değildi bu; seyrek rastlanan bir çizgi gücü taşıyordu. Belki de bir “ tarih” ve -gene Baudelaire’in deyimiyile- “basit ve korkunç bir gerçeklik”ti. Bunu iyice anlayabilmek için, Daumier'nin sanatçı görüşüyle sağtöre görüşünü birbirinden ayırmak gerekiyordu. Büyük ustalar düzeyinde çizen bir sanatçıydı Daumier. Deseni basit, verimli, içten geldiği gibiydi ama gene de “zarif” değildi. Sağtöre yönündense, doğal bir renklilik ağır basar. Tahta ve taş- baskı resimleridir bu renklilik izlenimini veren. Oysa renkçi bir sanatçı değildir Daumier. Yaşamın büyük bir bölümünü desenler kaplar. Ancak son yıllarına doğru yağlıboya resme dönmüştür.

1848 Devrimi’nde Louis Philippe düşünce, Daumier bu kez de Bonapartçı görüşe karşı çıkan karikatürler çizdi. Polemik ve yergi yapması yasaklandığı için, bir ara gazetelere hafif desenler çizmekle yetindi. “Actualités” ve “Paris l’Eté” için çizdiği bu desenler genellikle suya

sabuna dokunmaz cinstendir. Önemli bir bölümü daha önce “Charivari”de basılan taşbaskı resimlerinin sayısı dört bini bulur.(Özsezgin,1979:17)

2.2.2.Sosyalist Gerçekçilik

Sosyalist gerçekçilik sosyalizm ideolojisinin sanat ve edebiyata yansımaları olarak 1930'lu yıllarda ortaya çıktı. Özellikle SSCB'de ve Çin'de ön plana çıktı ve komünistlerden de destek gördü. Sosyalist ideolojinin idealizmini ortaya çıkarmayı hedefleyen bu akımın etkisinde edebiyat eserlerinde devrimci kahramanlarla, halka örnek olacak kişiler yaratılması hedeflendi. Maksim Gorki'nin Ana romanı bu akımın ilk örneklerinden sayılır. Resim sanatında ise devrimci ruhun ön plana kuvvetli bir imajla çıktığı eserler desteklendi. Sosyalist Gerçekçi akımın ana konuları arasında devrim, işçi sınıfı ve sanayi bulunmaktadır. [6]

1932'de Sovyet Merkezi Komitesi kararıyla bütün sanat grupları çözümlenip 'Sovyet Sanatçılar Birliği' kurulur. İşçi ve onun yaşamı, resmin ana konusu olur. İşçi sınıfının savaşımını gösteren tarihi sahneler, siyasi liderlerin portreleri, işçiyi çalışırken ve okurken gösteren resimler yapılır.1950'li yılların ikinci yarısından itibaren farklı eğilimler kendini belli eder.1930'lu yıllarda dışlanan modern sanatı, tekrar canlandırma eğilimi içine girerler.(sanatçı ve eleştirmenler)

1970-80'li yıllarda ise örneğin Doğu Almanya'da sanatsal ve toplumsal arayışlar arasındaki farklılık gittikçe keskinleşir ve yönetim, sanatsal deneyleri kuşkuyla karşılayıp bastırmaya çalışır. Sosyalist ideoloji tarafından yönlendirilen kültür ve sanat modeli başarısızlığa uğrar. Bugün geçerli olan genel görüş, sosyalist gerçekçiliğin, kendisine kadar gelen tüm üslupları, sosyalizme hizmet eden gerçekçi bir sanat yaratmak için elden geçiren yarıcı bir estetik olgudur. [7]

Rusya'da yönetimin öngördüğü sanat programı dışında yapıt veren sanatçılarda olmuştur. Bunlardan biri olan Ernst Neizvestny'i John Berger Sanat ve Devrim kitabında şöyle anlatıyor: Sovyetler Birliği'nde resmi sanat anlayışıyla ters düşen heykeltıraş Ernst Neizvestny'in başında geçenleri “Sanat ve Devrim” olarak yorumlayan Berger, bu kez Sovyet sistemi ile Neizvestny'nin kavgalı olduğu bir dönemde “araya giriyor” ve taşları yerli yerine oturtuyor.

[6] http://tr.wikipedia.org/wiki/Sosyalist_Ger%C3%A7ek%C3%A7ilik
[7] (Lektion der Kunst, Band 6, Mühn, 1996, s.771,Ayrıca bkz. Amian Grant, realizm, Londra, 1970,s.75-78)

Sanat ve sistem açısından taşları yerli yerine oturtuyor ama, sanatı her zaman kışkırtma malzemesi yapan resmi anlayışların da temellerini sarsıyor. Berger, “Sanat ve Devrim”le, Stalinist anlayışa karşı entelektüel bir çıkış yapmıştır.

Stalin’in ölümünün ardından 1970’lere kadar resmi kabul gören Sovyet sanatçıları arasından dışlanmış, adı Rusça bilinmeyen adam anlamına gelen bir heykeltraşı olarak yapıtlarıyla direnen Ernst Neizvestny’nin başından geçenlerden hareketle bir dönem Sovyetler Birliği’nde aydınların ve sanatçıların maruz kaldığı en baskıcı dönemi tarihsel arka planıyla ele alan Berger, bu dönemi adı bilinmeyen adamın öyküsüyle bizlere aktarıyor. Her Sovyet vatandaşı gibi İkinci Dünya Savaşı’nda cepheye koşan Neizvestny, emrindeki komando birliğiyle İkinci Dünya Savaşı’nda Nazilere karşı savaşırken göğsünde aldığı ağır yara nedeniyle vurulduğu yerde ölü diye bırakılır. Ama o yaşama dört elle sarılır ve ölmez. ‘Sosyalist ana yurt savunması’nda büyük itibar görür. Savaş biter ve her şey normale döner, bilinmeyen adam dışında. Aslında bilinmeyen adamda bir anormallik yok, anormallik sistemde baş gösterir. Stalin’le başlayan baskıcı dönem, Kruşçev’le devam ededursun Neizvestny, kendini sanatına verir, aralıksız üretir, heykellerine şekil verir. O, kendisiyle, sanatıyla ve halkıyla barışıktır, ancak sistem ona artık bir hain olarak bakıyordu.

Savaş zamanında cephede gösterdiği üstün başarılarından dolayı Kızıl Yıldız Nişanı’na layık görülen komünist Teğmen Neizvestny ile Sovyetler Birliği’nde “kötü ün yapmış ve resmen mahkûm edilmiş, yurdunu sevmeyen heykelci Neizvestny arasında kimse bir bağ kuramamış.” Ama Berger, Çar Deli Petro’nun kurduğu sanat akademisinden Ekim Devrimi’ne kadar gelişen sürecin sanat açısından avantajlarını ve Stalin dönemiyle başlayan baskıcı ortamı analiz ederek kendi ölçülerine göre güçlü bir bağ kuruyor: Komünist Teğmen Neizvestny, komünist heykelci Neizvestny onurlu bir Sovyet yurttaşı olarak yaşamını sürdüyor. Çürümeye yüz tutan baskıcı sistemdir, Neizvestny tutarlılığından ve özünden hiçbir şey kaybetmemiştir.

Çünkü heykelci Neizvestny sistemin belirlediği resmi kalıpların dışında işler üretiyordu. Sosyalizm adına dayatmacı sistemi ve onun kalıplarını reddediyordu. Neizvestny’nin Ekim Devrimi ruhuyla yetiştğini ve inatçı bir komünist oluşunu Stalinist anlayış kabullenemiyordu.

1917’de Bolşevik devrimiyle birlikte başlayan sanat ve edebiyatta Sosyalist Estetik, Sosyalist Gerçekçilik anlayışı 1923’ten sonra, Lenin’in ölümünün ardından

Lenin ekibi ve Troçki'nin Stalin tarafında tasfiye edilmesinden sonra, sanatta Sosyalist Gerçekçilik ve Sosyalist Estetik anlayışı yerini Stalin'in özel zevkleri ve beğenilerine bıraktı. Bir heykel ya da resim eğer Stalin'in hoşuna giderse sorun yoktu. Ama Stalin'in göz zevkine uygun tasarlanmamış, çizilmemiş ise bu ihanet demektir. Estetik de gerçekçilik de Stalin'in beğenisiyle özdeşleşmişti. Aynı anlayış Stalin'in ölümünden sonra da sürdürüldü. Özellikle de 60 yıllarda dönem Sovyetler Birliği Komünist Partisi Genel Sekreteri Kruşçev (Sovyetler Birliği Komünist Partisi Genel Sekreteri, aynı zamanda Sovyetler Birliği Devlet Başkanı) tarafından Neizvestny'nin heykelleri üzerinde uygulandı. Neizvestny'e heykel yapımında kullanılan bronz vb. malzeme verilmez, kendi imkânlarıyla malzeme temin eden Neizvestny, Kruşçev tarafından hırsızlıkla suçlanır, kimseyi inandıramayınca bu kez Neizvestny'i deli olmakla suçlar, ama doktorla Kruşçev'e Neizvestny'nin deli olmadığını bildirirler, sonunda Kruşçev Neizvestny'i eşcinsel olmakla suçlar ama yine başaramaz. Sonunda Neizvestny'nin bir sergisinin açılışına katılan Kruşçev, Neizvestny'yi tehdit eder: "Seni yok ederiz."

Berger, Sanat ve Devrim'le Sovyetler Birliği'nde aydınlar ve sanatçılar üzerinde baskının yoğunlaştığı döneme tanıklık ediyor. Sovyetleri tümüyle baskıcı bir sistem olarak görmüyor, zira Ekim Devrimi'yle birlikte Sovyetler Birliği'nde sanatın önemli gelişmeler kaydettiğini de tespit ediyor. Berger'in rahatsızlık duyduğu konu; "Bu denemedeki amaçlarımdan biri, o dönemde savunulandan başka bir siyasetin benimsenmesinin mümkün olup olmadığının tartışmak değildir. Yalnız kesin olan bir şey varsa o da şudur ki, Stalinci siyasetin zorla kabul ettirilme, yürütülme ve ideolojik bakımdan haklı çıkarılma tarzı, koşullar değiştikten sonra bile başka türlü bir siyasetin gelişmesini engellemiş" olması.

Sovyetlerin emperyalizme karşı mücadelede elde ettiği üstün başarıya üstün değere biçen Berger, Ekim Devrimi'nin başlangıcındaki sosyalist ruhun, Lenin'in ölümünden sonra Stalin tarafından zorla kabul ettirilen ve ölümünden 10 yılı aşkın bir süre Sovyet siyasetine damgasını vuran tutarsızlık ve çelişki yumağına dönüştüğünü de tespit ediyor.

Eleştiri daima bir çeşit araya girmedir, sanat eseriyle kişinin arasına girmektir. Çoğu zaman pek az şey doğar bu araya girmeden. Ama arada bir eleştiri, yaratıcı nitelik de kazanabilir; bu, eleştiricinin eseri algılama yeteneğinden çok, eserin etkenlik

gücüne bağlıdır” diyen Berger, Neizvestny ile eserlerinin arasına da giriyor, Neizvestny’nin eserleriyle anlatmak istediklerini okuyuculara tercüme ediyor. [8]

4.2.3. Toplumsal Gerçekçilik

19.yüzyıl ortalarında Fransa’da sanata hakim gerçekçilik akımı içinde, sanatın toplumsal yönünü vurgulamasıyla farklılaşan bir sanat anlayışıdır. Güncel yaşamdan seçtiği konulara bir sorunsala yükselttiği ve bunları yapıtın odak noktasına yerleştirdiği oranda toplumsala gerçekçi sayılabilir. Bu yolla toplum ve bireyi, toplumsal ve gerçek yönleriyle sergilemeyi amaçlar. Resim toplumsaldır, çünkü toplumun sorunlarından haberdardır ve bunlara duyarlı yaklaşır; Gerçekçidir, çünkü teknik öyle anlatımcı bir güce sahiptir ki sonuçta sanatçının konu hakkındaki kişisel duygu ve düşünceleri herkes tarafından açıkça anlaşılır bir ifadeye dönüşür. Bu sanat ortaya çıktığı dönemden itibaren sosyalist hareketle özdeşleştirildiğinden güncel yaşamın sol bakış açısından resmedilmesi anlamını da taşır. Amaç izleyiciyi hem toplumsal sorunlarla karşı karşıya getirmek hem de bunların- en azından izleyicinin kafasında- iyiye doğru gelişimini başlatmaktır. Resimde verilmek istenen toplumsal bir mesaj vardır. (Berksoy,1998:12)

Toplumsal gerçekçiliği benimseyen sanatçılar arasında belirli bir üslup birliğinden söz edilemez. Ekspresyonist, Konstruktivist, Kübist tarzlarda yapıtlar veren Toplumsal Gerçekçi sanatçılar vardır. Bu tarz sanat bir akım olmaktan çok bir sanat anlayışıdır ve özellikle toplumsal ve siyasi çalkantıların gündemi belirlediği dönemlerde sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmiştir. Diğer yandan, söz konusu anlayışta resim üretmiş sanatçıların, tüm sanat kariyerleri boyunca aynı çizgide yapıt verdiklerini söylemek yanlış olur.

Örneğin, toplumsal sanatın 19. yüzyıldaki temsilcisi Courbet’nin manzara ve nü çalışmaları vardır.20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Toplumsal Gerçekçilik teriminin yaygın olarak kullanılmasında büyük rolü olan Renato Guttuso (**Resim 11**) ise birçok ölü doğa, manzara ve nü resimleri yapmıştır. (**Resim 12**)

[8] (Daha fazla bilgi için bkz. John Berger Sanat ve Devrim,2007



Resim 11:Renato Guttuso, Studio per "Gott mit uns", 1943

Resim 12:Renato Guttuso, Stil Life,

Toplumcu Gerçeklik, Marksist ideolojinin sanatçıya ve doğal olarak da onun yaratısına yansımasıdır. Toplumcu Gerçeklik, sanatçıyı toplumsal bir varlık olarak görür. Sanatçının fiziksel ve düşünsel her türlü gelişimi tarihsel bir süreç içinde gelişmiştir. Bu nedenle sanatçı toplumsal bir varlık, onun sanatsal ürünü de toplumsal yaratıdır. Bu sanat akımının özünde Sanat toplum içindir anlayışı vardır. Her sanatçı, bilincini ve yaratısını şekillendiren çağına karşı toplumsal bir sorumluluğa sahiptir. Bu sorumluluk sanatçıyı toplumsal olaylara ve çağına karşı aktif kılar. Sanatçı toplumsal eşitsizlikleri ve sömürüyü görerek, kendi bilincinde estetize eder. Ve sanatsal bir yaratı biçiminde topluma sunar. Toplumcu Gerçeklik sanatı ve onun eserini tarihsel bir sürecin ürünü olarak görür. [10]

Bu anlayışın toplumsal gerçekçilik adı altında bir okul olarak ortaya çıkması 1930'larda Amerika'da gerçekleşmiştir. Aynı okul yüzyılın başında "Eight" grubunun temsil ettiği toplumsal gerçekçi anlayışın bir devamıdır.

Bu terimin tanımını yaparken dikkat edilmesi gereken bir diğer noktada Sosyalist Gerçekçilik ile arasındaki farktır. Söz konusu ayrılık kendini hem konusal hem de üslupsal düzeyde belli eder. Şöyle ki, Rusya'da 1917 Devrimi sonrasında Marksist yönetim tarafından dayatılan Sosyalist Gerçekçilik, üslup açısından natüralist bir yöntemi benimser.(Berger: 28-31)

Konu olarak ta Marksist ideolojiyi halka benimsetmek için propaganda ağırlıklı temaları işler. John Berger'e göre Sosyalist Gerçekçiler;

[10] http://tr.wikipedia.org/wiki/Toplumcu_ger%C3%A7ek%C3%A7ilik

İlkönce salt kuramsal dogmanın isteklerine uygun olarak yapay ya da varsayımsal bir olay yarat, sonra elden geldiğince doğal bir biçimde bu olayın resmini

yap ki, hayattan alınmış gibi görünsün. Böylelikle doğal olmayana, düzmece olana bir özür olur çıkar Natüralizm. Bu ideolojiyi savunanların “Natüralizm” adını verdiği gerçekçilik, temelde plastik sanatları ilgilendiren karmaşık bir estetik sorundur. Konu ve biçim arasında çok özellikli bir diyalektik içeren gerçekçilikle, gerçeğin yorumlanmasında kullanılan metodları içerir. Farklı sanat metodları ve görme biçimlerini belirtmek için onun başına fotogerçekçilik, büyülü gerçekçilik gibi takılar getirilmiştir. Toplumsal Gerçekçilik ise tüm bu metodlardan yararlanan bir sanat anlayışıdır.

Konu ve amaç açısından Rusya’da uygulanan Sosyalist Gerçekçilik ile arasındaki en önemli fark, ikincisinin sosyalist ideolojiyi halka benimsetip sevdirmeye yolunda iyimser ya da tahrik edici temaları işlemesine karşın diğerlerinin evrensel fikir ve inançları ele almasıdır.(Berksoy,1996:45)

Sosyalist gerçekçilik var olması gereken toplumu yansıtırken, toplumsal gerçekçilik var olan toplumu çoğunlukla eleştirel bir bakış açısından ele alır. Bunu yaparken de estetik değerleri gözardı etmez; öyle ki başta ekspresyonizm ve kübizm olmak üzere zaman zaman diğer üsluplarda içine girer. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde toplumsal gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik gibi toplumla ve siyasetle ilişki kurmuş, etkilenmiş sanat akımlarına da yer verilecek.(Sylvester (edt.), 1965:271)

Kısacası, Toplumsal Gerçekçiler estetik değerler aracılığıyla toplum imgesini, toplumun karşısına koymayı amaçlar. Böylece izleyici sanatsal bütünleşme yoluyla tuvaldeki sahne ile kendisi arasında bağlantı kurar. Kuşkusuz Rusya’da yönetimin öngördüğü sanat programı dışında yapıt veren sanatçılar da olmuştur. Fakat daha birkaç yıl öncesine kadar bir demir perde ülkesi olan Rusya’da bu alanda çalışan sanatçılarla ilgili yeterli kaynak ve değerlendirme bulunmadığından söz konusu sanatçılar, araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Toplumsal sanat kavramı ilk kez 19. yüzyılda kullanılmaya başlanmış olsa bile Batı resim sanatında buna kaynaklık eden köklü bir sanat geleneğinin olduğu görülmektedir. Örneğin, 16. yüzyılda uğraş veren köylülerin ressamı Brueghel’in yanı sıra günlük yaşam konusunda uzmanlaşan 17. yüzyıl kuzey Avrupalı ressamlar ile 19. yüzyılda toplumsal eleştirinin en yetkin örneklerini veren İngiliz ressam Hogarth’ın çalışmalarının çoğu dönemin politikası ve değerleriyle dalga geçen eleştirilerdir.

Toplum, davranış yapısı, sınıfsal çarpıklıkları, üretim ilişkilerinde yaşanan dengesizlikleri, gelenek ve modernite arasındaki bocalayan tutumu gibi yanlarıyla Hogarth'ın eleştirilerinden payını alır. Üstelik bu eleştiriyi olabildiğince iç karartıcı, can sıkıcı, yürek burkucu bir sertlik ve kabalıkta yapar. Çünkü onun asıl niyeti yapıtlarında ahlaksal anlamı ortaya koymaktır. **(Resim12)**

(Baudler, 1997:87-88)

Hogarth'la aynı dönemde yine toplumsal eleştiriyi resminin konusu yapan İspanyol ressam Goya vardır. **(Resim13)**



Resim12: William Hogarth, An Election: Chairing the Member (1754)

Resim13: Francisco Goya, The Second of May 1808 (The Charge of the Mamelukes), 1814 ,266 × 345 cm, Museo del Prado, Madrid

17. yüzyıl'da Fransa'da Le Nain kardeşlerin (17. yy'da yaşamış olan bu Fransız ressamlar üç kardeş olup, Antoine, Louis ve Matthieu isimleri taşımışlardır. Yaşadıkları zamanın en büyük ve en az tanınan sanatçılarıdır. Özellikle Louis Le Nain, gerçeğe dayalı, tiyatral espriler içinde yapıtlarını geliştirmiştir) köylüleri konu alan resimlerinde benimsedikleri doğal yaklaşım ile İtalya'da Caravaggio'nun öncülüğünü yaptığı gerçeği güzel çirkin ayırmadan tüm çıplaklığı ve doğallığı ile resmetme tutkusu, gerçekçi sanatın en önemli prensiplerinden birine işaret etmektedir.

Bu sanatçılar, 19. ve 20. yüzyıllarda uğraş veren toplumsal gerçekçilerin, sıkça başvurduğu esin kaynaklarının başında gelmektedir. 19.yüzyılda gerçekçilik akımının içinde yer alan Daumier'nin Goya'dan etkilendiği, Courbet'nin ise Louis Le Nain'in anıtsal boyutlu tablolarından esinlendiği söylenebilir. (Myers, 1980:136)

Courbet'nin önderliğinde gelişen gerçekçilik akımının bir diğer özelliğide toplumsal sanat kavramının doğuşuna kaynaklık etmiş olmasıdır. Fransa'da Louis Napole'nun yönetimi öncesinde sosyalist fikirlerin işçi hareketleriyle birleşip protesto eylemlerine dönüştüğü bir dönemde Proudhon gibi fikir adamları bu akımı, sosyalist ideolojinin sanattaki temsilcisi gibi görme eylemi içine girmişlerdir. Oysa Courbet'nin temelde böyle bir amacı yoktur. Onun amacı, romantizmin hayal dünyasını ön plana çıkaran sanat anlayışına karşı objektif bir sanat yaratmaktır. Özetle, tablolarında sıradan insanların yaşamına eğilen Millet, Courbet ve Daumier'nin ülkelerinde 1850'ye değin değişmeden süregelen eski güzellik ülküsünün karşısına toplumsal gerçeklere dayalı yeni bir sanat anlayışı çıkardıkları söylenebilir.



Resim 15: Gustave Courbet, The Stone Breakers, 1849-50

Resim 16: Daumier, The Third-Class Carriage, 1863-65 Oil on canvas, 65.4 x 90.2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Resim 18: Millet'nin Başak Toplayan Kadınlar (1857)

Courbet'nin Taş Kırıcıları (**Resim15**) (1850), Daumier'nin Üçüncü Mevki Vagon (**Resim 16**) (1862), Millet'nin Başak Toplayan Kadınlar (**Resim 18**) (1857) gibi eserler ülkemiz sanatçıları da dahil olmak üzere birçok sanatçıyı etkilemiştir.

Bunlardan Courbet'nin Taş Kırıcıları tablosu aynı Goya'nın 3 Mayıs 1808 isimli çalışması gibi çeşitli ressamalara esin vermiş, onların bu konuları kendi sanat görüşleri doğrultusunda yorumlamalarını sağlamıştır. 19. yüzyılın sonlarında Menzel ile 20. yüzyılda ürettiği Toplumsal Gerçekçi yapıtlarıyla tanınan İngiliz ressam Guttuso, ve bizden Ruhi Arel'de Courbet'nin Taş Kırıcıları tablosunu farklı farklı yorumlamıştır. Guttuso'nun Goya'nın resimlerinden yola çıktığı başka bir tablosu vardır. Yine bizden Neşet Günal'ın Millet'nin yapıtlarından esinlenen Toprağa Öykü, J.F. Millet'ye Saygı isimli çalışması örnek gösterilebilir.

19. yüzyıl sonlarına doğru batı'da toplumsal olayları işleyen, çalışan kesime sempatiyle bakan ve onların toplum gerçeğini resimlerine konu yapan başka ressamalarda olmuştur. Hollanda'da Van Gogh (Borinage madeninde çalışanlarla ilgili resimleri, Patates Yiyenler), Belçika'da Constantin Meunier (endüstri yaşamını konu

alan resimleri), Constant Permeke, Rusya'da İlja Repin (Volga İşçileri), Fransa'da Theophile Steinlen (Croquis du Temps de Guerre isimli baskı dizisi) akla gelen ilk isimlerdendir.

20. yüzyıla gelindiğinde birçok sanatçının günlük yaşamı konu alan toplumsal içerikli yapıtlar ürettiği görülmektedir. Bunlardan Almanya'da Kaethe Kollwitz ve Amerika'da Eight Grubu yüzyılın başından itibaren sıradan insanların yaşamını yansıtan yapıtlar ortaya koymuşlardır. Onların sanatı iki dünya savaşı arasındaki Almanya'da Yeni Nesnelciler, Amerika'da Toplumsal Gerçekçiler tarafından sürdürülmüştür. Bunlardan ilki 20'li yıllarda, diğerleri ise 30'lu yıllarda uğraş vermişlerdir.

Eight grubun temsilcileri;
 Robert Henri (1865-1929),
 George Luks (**Resim19**) (1867-1933),
 William Glackens (1870-1938),
 John Sloan (**Resim 18**) (1871-1951),
 Everett Shinn (1876-1953),
 Maurice Prendergast (1859-1924),
 Ernest Lawson (1873-1939),
 Arthur Bowen Davies (1862-1928). [11]



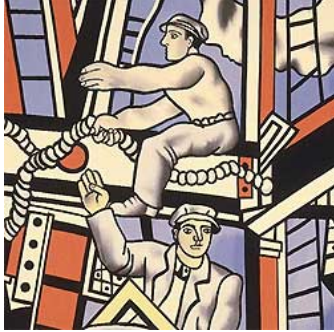
Resim 18: John Sloan, "Tee Hee" Boys: Born with a Vote and a Partial Sense of the Ridiculous, 1912
Resim 19: George Luks, Hester Street, oil on canvas, 1905, in the Brooklyn Museum of Art, New York City.

Aynı dönemde Picasso ve Léger'nin geliştirdiği gerçekçi dil ve toplumsal içerikli yapıtlar, (**Resim20-21**) birçok sanatçıyı etkilemiştir.

[11] <http://www.artlex.com/ArtLex/e/theeight.html>

II. Dünya Savaşı sonrasında ürettiği toplumsal gerçekçi eserlerle dikkat çeken Renato Guttuso, bunların başında gelir. 1960'lı yıllarda yarattıkları toplumsal eleştiri

gerçekçi yapıtlarla bu tarz sanata yeni bir yorum getiren Berlin Grubu ise, söz konusu resim geleneğinin yakın bir devamını oluşturur.



Resim 20: Leger, Les Constructeurs sur fond bleu (détail) 1951



Resim 21: (Construction workers, final state), 1950, oil on canvas, 118 1/8 x 89 1/4 inches, Musée national Fernand Léger, Biot



Resim 22: Picasso, Stalin portresi

2.2.4. Eleştirel Gerçekçilik (Critical Realism)

Ortaçağdan beri varolan gerçekçi eğilimler toplumsal çelişkilerin ağır bastığı dönemlerde eleştirel bir ton kazanmıştır. Zaman içinde farklı biçimlerde kendini gösteren Eleştirel Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçiliği benimseyen ülkelerde teori tarafından kuşkuyla karşılanırsa da varlığını duyurmuştur. Karikatür, fotomontaj gibi yöntemler onun yaralandığı ifade araçlarıdır.

Hogarth, Goya, Daumier, Steinlen, Meunier gibi ustalar en önemli temsilcileridir.

Eski Sovyetler Birliği'nde ise Moskovalı Ressamlar ve Gezginler diye anılan; Fedotov, Makovskij, Repin

Mavaristan'da Munkacsy

Romanya'da Bancila

Çekoslovakya'da Myslbek

Almanya'da Kollwitz diğer sanatçılarıdır. (Berksoy, 1998:4)



Resim 23: KatheKollwitz, Never Again War, 1924



Resim 24: KatheKollwitz, The Prisoners, 1908, etching and soft- ground etching

Gerçekçilik özellikle savaşa, sömürgeciliğe ve ırkçılığa karşı ilerlemeyi ve barışı savunan sanatçılar tarafından uygulanan bir sanattır. (Lekion der Kunst,1996:771)

20. yüzyılın başlarında Almanya’da çalışan Kathe Kollwitz, sanatıyla 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş temsil eder. Kadın grafik sanatçısı Kolwitz, Baskı eserlerinde sanayi yaşamının getirdiği olumsuzluklar içinde hayatını sürdürmeye çalışan halkı görüntülemiştir. Büyük şehir yaşamından alınma trajik insan manzaraları, dönemin yaşam şartlarını yansıtan birer doküman olma niteliği taşır. Konularını hep yaşadığı çevreden seçmiş, adeta onlarla bütünleşmiştir. **(Resim 23-24)**

Kathe Kollwitz’in İhtiyaç adlı tablosu **(Resim26)** kasvetli karanlığıyla dikkati çeker. İşçi ve emekçilerin ağır yaşamı bir karabasan gibi sarmıştır resmi. Karanlığın içinde iki ışıklı alanla, sanatçı görmemizi istediği şeylere işaret eder. Ölü çocuğun kımiltısız başıyla dışarının ışığı iki zıt kutup oluşturur. Dışarıdaki yaşam ve karanlıklarla kuşatılmış içerideki ölüm.

1844’de Silezyalı dokuma işçileri isyana başlarlar. Kendini emekçilerin sorunlarına adanmış, sanatında da bu dünyadan beslenen Kollwitz, Silezyalı dokuma işçilerinin sefaletini işleyen bir oyunu resimlemiştir. “İhtiyaç” bunlardan biridir. Bu resim dizisi, altın madalya alması için önerildiğinde, konudan sorumlu bakanresimlerin konusunu ve hiç bir hafifletici ya da yatıştırıcı yönü olmayan gerçekçi uslubunu dikkate alarak imparatora bu öneriyi kabul etmemesini söylemişti. Aslında bu, Kathe Kollwitz’in gerçekleştirmek istediği etkinin ta kendisiydi. (Gombrich,1999: 567)



Resim 25: Kathe Kollwitz, Workers Going Home at the Lebrter Railroad Station, 1897



Resim26: Kollwitz, İhtiyaç, 1893-94

1898'de Berlin'de düzenlenen Büyük Sanat Sergisi'nde yer alan Sicilyalı dokuma işçilerini anlatan bu resimler büyük bir etki yarattı. 1927'de Moskova'yı ziyaret etti. 1933'te Hitler'in iktidara gelmesiyle akademide ders vermeyi bıraktı; "Ölüm" adlı 8 adet taş baskı yaptı. Bunlar savaşın yaklaştığını işaret eder. Birinci Emperyalist Paylaşım Savaşı'nda oğlunu, 1940'da eşini, 2. Emperyalist Paylaşım Savaşı'nda torununu kaybeden Kollowitz, yaşamı boyu savaş karşıtlığını sürdürdü. 1943'te Nazilerce çalışmaları "dejenere sanat" olarak nitelendirilerek yasaklanmış, kendisi Nordhausen'e yollanmış, savaşın bitiminden kısa bir süre sonra, 22 Nisan 1945'te 78 yaşında ölmüştür. Döneminde gelişmekte olan Dışavurumculuk, Kübizm gibi akımlardan etkilenmemiş; toplumsal çelişkileri ve olumsuzlukları gerçeğe uygun bir biçimde yansıtarak, izleyicide bunları değiştirme isteğini önemsemi. Eleştirel gerçekçiliğin 20. yüzyıl başlarında en önemli temsilcilerinden olan Alman grafik sanatçısı, işçi ve emekçileri sanatının odağına yerleştirdi. [12] Otto Dix, George Grosz gibi sanatçılar 1. Dünya savaşı sonrası dönemde ülkelerinin içinde bulunduğu durumu acımasız, keskin bir dille yansıtmaktan çekinmemişlerdir. Dix'in "Savaş" isimli baskı dizisi (**Resim 29**) (1924) ile Grosz'un "Sabah Beşte İdareci Sınıfın Yüzü" (**Resim 27**) (1922) isimli çalışmaları buna örnektir.

George Grosz 1925'de Wieland Herzfeld'le Sanat Tehlikede adlı bir kitap yayınladı. Sanatın karşı karşıya kaldığı seçenekleri "sanatçı ya toplumu sömürünlere katılabilir, ya 'zamanımızın özelliklerini' betimleme ve eleştirme yoluyla, aynı zamanda devrimci düşüncüyü ve devrimcileri destekleyip savunarak, sömürülenlerin safında yeni bir toplum yaratmak için savaşabilirdi" diye açıklar. Savunduğu bu gerçekçiliğe Verizm (Doğruculuk) denir. 1920'de Ecce Homo gibi albümlerde anti-kapitalist görüşleri destekleyen çizim ve metinler yazdı. 1921'de Yönetici Sınıfın Yüzü adlı bir dizi taş baskı yapmıştır. Burjuvaziyi olanca gerçekliğiyle resmetmesi sayısız soruşturma ile sonuçlandı. 1925'te Mannheim'deki Neue Sachlichkeit (Yeni Gerçekçilik) sergisine katıldı. Zamanla romantik bir tarzı benimsedi. 1959'da Almanya'ya döndü ve Berlin'de öldü. (**Resim 28**) [13]

[12] <http://www.ufukcizgisi.org/index.php?in=30&p=866>

“Sabah Saat Beşte İdareci Sınıfın Yüzü” isimli resim, üretim ve çürüme karşıtlığının iki şekilde ele alınmasıdır. **(Resim 27)** Hayat içinde üst kategoride yer alan idareci sınıf bu resimde Grozs’un bilinçli tercihiyle alt tarafta yer almaktadır. Üstte, sabah beşte üretim aletleriyle işe giden işçileri görüyoruz. İnce bir şerit olarak yer alsalarda yaratanların onlar olduğunu bize gösteriyor. Şeridin alt bölümden ayıran çizgi, iki ayrı, karşıt dünyayı da sınırlandırıyor. Alt bölümde egemenlerin dünyasını kat kat yağlı bedenler sanki insan olmaktan çıkmış bir şekilde resmedilmiştir.

Muhteris, sarhoş ve riyakar yüzler. Safahat ve debdebe! Devrilmiş kadehler, boşalmış şişeler, yiyecek artıkları. Fuhuş ve kusmuk! İnsani hiç bir duyguya yer kalmama hali. Paranın egemenliği her şeye parasal bir değer yükleyerek tümünü değersizleştiriyor. Satılık ve sahte jestler. Satılık ilişkiler, zevkler, çoktan satılmış ve terkedilmiş duyguların boşluğunu doldurmaktadır. Aşk ve sevgi bu dünyadan kovulalı asırlar olmuş. Bir kadın etrafında sergilenen hırs ve rekabet. Kadının pazarlıklı tercihi, diğer erkeği de yedekleyen temkinlilikte. Artı değer savurganlığının kendi dünyalarındaki israfı. Cinsler arası ilişkinin ulu orta hali. Kutsal aile zırvasının son çivisinin de çıkmasıdır bu. Kadının metalaşmasının doruğu. Üretenler için yarattığı ve sadece onlara dayattığı yasa- kural ve normların, kendi dünyalarında zembereğinden boşalması. Onlardan çalınan emeğin, her damla terin sınırsız oburlukla talanı. Tablonun sonunda kusarak tablonun dışına çıkmakta olan erkek figürü çürümüşlüğüne kusarken, kusmuşunda çürüyerek yok oluşa doğru ilerliyor. [14]

George Grosz, resmin renk-doku- ton gibi tüm detaylarını bir yana bırakarak sadece çizgi kullanarak üretenlerin ve sömürenlerin sabah saat beşteki görünümünü resmetmiş. Yaşamın tüm sabahlarının o saatindeki görünümdeki gibi olduğuna vurgu yaparak doğrudan soru soruyor resimiyle izleyenlere.

[13] <http://www.ufukcizgisi.org/index.php?in=30&p=866>

[14] <http://www.ufukcizgisi.org/index.php?in=30&p=866>



Resim 27: George Grosz, 5 o'clock in the Morning



Resim 28: George Grosz, The Pillars of Society (1926)



Resim 29: Otto Dix, Savaş isimli baskı dizisinden, 1924

Grosz ve Dix'te toplumda belirgin olan ekonomik, siyasi ve ahlaki krizi, Brecht'in deyişyle; "göstermek belgelemek ve görüntünün arkasına yönelerek nedenleriyle açıklamak istemişlerdir".

1920'li yıllar Amerika için en zor bir dönem olmuştur. Amerika'da 1929'da Kara Cuma ile başlayan ve 30'lu yıllar boyunca ülkeyi etkisi altına alan ekonomik bunalım, sanata da yansımış, hem Roosevelt hükümetinin sanatçılara destek amacıyla oluşturduğu federal Sanat Projesi'nin hem de Toplumsal Gerçekçilik akımının doğuşuna kaynaklık etmiştir. Bundan başka, 20'li yılların başından itibaren Meksika'da görülen devlet destekli sanat hareketinin, her iki oluşuma da katkısı olduğu görülür.



Resim 30: Rivera, Cephanelik-Frida kahlo silah dağıtırken,1928.

Resim 31: Diego Rivera, Moskova'da 1 Mayıs törenleri,1956.

Orozco ve Rivera gibi Meksikalı sanatçıların Amerika'ya giderek duvar resmi üretmeleri, buralı sanatçıların söz konusu sanatı yakından tanımalarını sağlamıştır. Meksika'nın arkaik ve primitif sanat geleneğinden yararlanan ressamlar, siyasal fikirlerin otantik değerlerle birleştirildiğinde ne kadar etkileyici bir sonuç alınabileceğini göstermişlerdir. Bu anlamda, Meksikalı ressamların eserlerinin Rus Sosyalist Gerçekçiliğinden farklı olduğu söylenebilir. Öte yandan, her ne kadar Meksikalı ressamlar Rus meslektaşları gibi belli bir dogmanın boyunduruğu altına girmemiş, estetik açıdan etkili bir sanat yaratmış olsalar da resimlerinin Sosyalist ideolojinin nimetlerini konu almış olması, onların bazı kaynaklarda Sosyalist Gerçekçiliğin Latin Amerika yorumu olarak görülmesi sonucunu doğurmuştur.

(Resim 30-31)

1920'de New York'ta multi milyarder iş adamı Nelson Rockefeller, sahibi olduğu binanın ön cephesine Meksikalı ressam Diego Rivera'nın yaptığı duvar panosunda Lenin resmi olduğu için ressamı kovdu, panoyu parçaladı. [15]

[15]www.cagdaskocaeli.com.tr/www/gazete1/detay.asp%3Fhid%3D3285+diego+rivera+siyaset&hl=tr
&ct=clnk&cd=34&gl=tr&lr=lang_tr

Bununla birlikte, söz konusu sanatçıların propaganda boyutlu olmayan toplumsal eleştirel gerçekçi yapıtları vardır. Orozco'nun 1945'te yaptığı "Gerçek" isimli baskı dizisinden "Çarptırılmış, Çiğnenmiş ve Pislikten Kirletilmiş Gerçek" isimli çizimi buna örnek gösterilebilir. **(Resim 32)**



Resim 32: Orozco, Gerçek isimli baskı dizisinden, 1945

Resim 33: Ben Shahn, Açlık, 1946, tempera

Orozco'nun grafik sanatının dinamizmi ile dışavurumcu sanatın duygu yoğunluğunu birleştiren resimleri, Amerika'da Toplumsal Gerçekçi akımının belki de en önemli sanatçısı sayılan Ben Shah'ın sanatını hatırlatır. Shah'ın tempera tekniği ile yaptığı "Özgürlük" (1945) ve "Açlık" **(Resim 33)** (1946) isimli eserleri II. Dünya Savaşı sonrası ortama ışık tutan çalışmalarıdır.

Dix ve Grosz'un resimlerinden etkilenen Shah'ın sanatında çizgi önmeli bir yer tutar. Formları yalın ve duygu açısından dolaysızdır. Eskiz karakteri taşıyan soyut formlar kullanmıştır. W. Gropper, Jack Levine, Philip Evergood akımının içinde yer alan diğer bazı sanatçılardır.

Amerika'da durum böyleyken, Fransa'da Leger ve Picasso 1. Dünya Savaşı sonrasında geliştirdikleri sanat metoduyla, gerçekçiliğe yeni bir ruh ve anlam kazandırmışlardır. Heriki sanatçıda belirli ortak olan ortak yan onların soyut gerçekçi formları bir arada kullanarak, izleyicinin yorumuna açık yeni bir gerçeklik yaratmalarıdır.



Resim 34: Picasso,Guernica, Madrid Reina Sofia Müzesi,1937

Gerçekliğin sanatçının süzgecinden geçip modern resim teknikleriyle yeniden şekillenmesine dayana bu metodu, onların toplumsal içerik taşıyan iki eseri çok iyi yansıtır. Picasso'nun "Guernica" (**Resim 34**) (1937), Leger'nin "İnşaat İşçileri" (**Resim 21**) (1950) isimli eserleri. Konusunu, İspanya iç savaşı sırasında meydana gelen bir olaydan alan Guernica, çeşitli ülkelerdeki toplumsal sanatçı üzerinde büyük etki bırakmıştır. Franco'nun bir Bask kasabası olan Guernica'yı Alman uçaklarına bombalatması Picasso'nun olay karşısında tavır almasına neden olmuştur.

Yerleşmiş Alegorilerin yanı sıra olayın güncelliğini kullana sanatçı, izleyicinin yorumuna açık bir eser yaratmıştır. Bu resim sayesinde Guernica adı, hava savaşı ile saldırıya uğrayan sivil halkın çektiği acıların sembolü olmuştur.

Picasso böyle angaje tartışmalarına görkemli bir giriş yaparken Leger ise endüstri yaşamına duyduğu ilgi ile 1950-51 yılları arasında inşaat işçilerini konu alan bir çok yağlıboya ve guah resim yapmıştır. Onun İnşaat İşçileri, isimli tablosu sanayileşmeye karşı olumlu bakış açısını yansıtan bir çalışmadır. Bu eser hem leger'nin hem modern sanatın tüm yeniliklerini içeren hem de toplumsal çevreye duyarlı ve kitlelere açık, anlaşılır, sade ve sağlam bir sanat yaratma amacına uygundur. Picasso Leger'nin genç sanatçılar üzerinde etkisi büyük olmuştur. (Berksoy,1996:49)

Tüm sanat kariyeri boyunca aynı Picasso'nun yaptığı gibi gerçekçilik ve soyutlamanın bir sentezini oluşturmaya çalışan Guttuso, zaman zaman formalizme kayma korkusuyla biçim araştırmalarından uzaklaşmıştır. Daha sonra katı ve vurgulu bir gerçekçiliğe yönelen sanatçı, uzun süre bu iki uç arasında gidip gelmiştir. Tablolarından "Etna'dan Kaçışta" (1938-39) yaklaşan savaş tehlikesine, "Kurşuna Dizilme'de" (**Resim 35**) (1938) şair Garcia Lorca'nın kurşuna dizilmesine, "Çarmıha

Gerilme’de” (**Resim 36**) (1940-41) savaşın yıkıcı etkilerine, Mayıs 1968’de ise Paris’teki ayaklanmaları bastıran De Gaule hükümetine Karşı duyduğu tepkileri yansıtmıştır. Bu resimlerden ilk üçünde siyasal eğilimini ortaya koymakla birlikte benimsediği toplumsal gerçekçiliği propaganda aracı olarak kullanmadığı görülür. Duvar resmi karakteri taşıyan sonuncusunu ise sanatçı daha vurgulu bir gerçekçilikle ve angaje bakış açısından ele almıştır. Bu yönüyle Meksikalı sanatçıların ülkelerinde amaçladığı etkiselliğe ulaşmıştır.(Berksoy,1996:50)

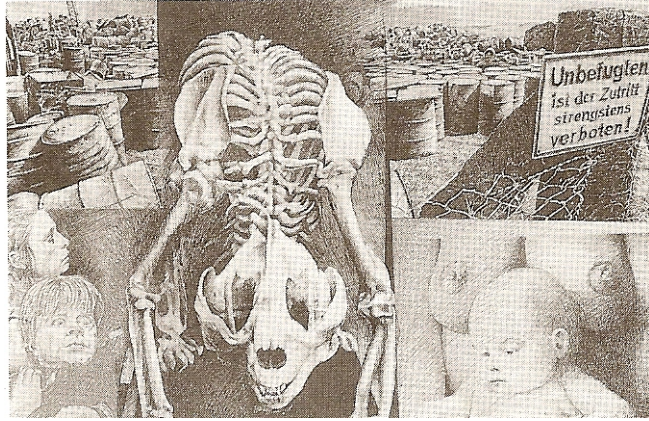


Resim 35:Renato Guttuso, Kurşuna Dizilme,1938



Resim 36:Renato Guttuso,Mayıs 1968, Duvar Gazetesi, Kartonla kaplı tuval üzerine yağlıboya,1968

60’lı yıllarda Berlin’de bir araya gelen bir grup sanatçının Guttuso’nun benimsediği eleştirel gerçekçi yaklaşımın farklı bir örneğini yarattığı görülür. Aralarında Wolfgang Petrick ve Peter Sorge’nin bulunduğu bu grup fotoğraf sanatından yararlanarak, güncel olayları yorumlamışlardır. Söz konusu sanatçılar her şeyden önce iletişim araçları dilini kullanmış, bunların olay yaratma tutkusuyla gerçeği nasıl çarpıttığını gözler önüne sermek istemişlerdir. Sorge, 1971’de yaptığı İgittigitt isimli çalışmasında cinselliğin ve saldırganlığın yaşamdaki birlikteliğini gözler önüne sermiştir. Yaşamın çeşitli yönlerinin böyle parçalanıp, büyütülerek bir arada sergilenmesi medya tarafından sıkça kullanılan etkili bir yöntemdir. Onun çevre kirliliğini eleştiren Tien-Tien (**Resim 37**) (1985) isimli çalışması bu tavrını, yakın zaman kadar sürdürdüğünü gösteren önemli bir çalışmadır. (Berksoy,1996:50)



Resim 37: Peter Sorge, Tien- Tien, baskı, 1985

Sorge, 1993 yılında Berlin’de düzenlenen Martin-Grapius binasında düzenlenen ilk gerçekçilik trienline katılan sanatçılardan birisidir. Gerçekçiliğe yeni bir anlam kazandırmak üzere Monfred Bluth başkanlığında Alman sanatçılar özel birliği tarafından düzenlenen bu sergide yer alan yapıtlarda belirginleşen ortak nokta, içerdikleri eleştirel yaklaşımdır.

Özellikle Matthias Koeppel’in Yüzyıl kutlamaları isimli triptiği (1987-88) bu yaklaşımı çok iyi yansıtmaktadır. Bu eser, Almanya’nın geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanını yan yana getirmektedir. Solda Nazi Dönemi, ortada bir felaketi işaret eden şimdiki zaman, sağda ise gelecekte bir görüntü yer almaktadır. Burada kendilerini son bir apokaliptik dansa kaptırmış görünen şehir insanı resmedilmiştir.

Gerçekçi sanatı bünyesinde barındıran bu tavra bazı Türk sanatçılarda da rastlıyoruz. Bu bölümde adı geçen sanatçılar, resimlerinde evrensel fikir ve inançları (özgürlük, barış, eşitlik, toplumsal haksızlıklar gibi) kendi sanat görüşleri doğrultusunda işlemiş, günün toplumsal gelişmelerine tavır koyarak, bu sanatın tipik örneklerini yaratmışlardır. Onların çabalarını, günün sanatsal gelişme ve yenilenmelerinden ayrı düşünmenin imkanı yoktur. Sorge’nin çalışmalarında da görüldüğü gibi, ressamın ele aldıkları konuları sanatsal açıdan en etkili şekilde yansıtmak için resim tekniklerini tercih etmişlerdir. Bu anlamda, konu ve tekniğin evrensel bir bütünde birleştiği söylenebilir. Bu da söz konusu sanatı kalıcı kılmaktadır.

2.2.5. Yeni Nesnelcilik

Kasım 1918’de monarşinin yıkılması ve Ocak 1919’daki anayasa yapıcı Alman Ulusal Meclis’i seçimleri sonucunda İmparatorluktan Weimar Cumhuriyeti’ne geçişte sağlanan devamlılık gerçekten de dikkate değerdi. Hatta belirli bir ölçüde monarşi kurumu, değişik bir biçimde sürüyordu: Halk tarafından seçilen İmparatorluk Başkanı makamı öylesine kuvvetli yetkilerle donatılmıştı ki, daha o zamanlar bir “imparator yedeğinden” ya da bir “yedek imparator” söz ediliyordu. İmparatorluktan ahlaki olarak da bir kopma olmadı. Savaş suçu sorusuyla ilgili olarak ciddi bir hesaplaşma gerçekleşmedi, halbuki (veya çünkü) Alman kayıtları açık bir dille konuşuyorlardı: İmparatorluk yönetimi, 28 Haziran 1914’te Saraybosna’da Avusturya-Macaristan Velihtı’nın öldürülmesinden sonra uluslararası krizi bilinçli olarak tırmandırmıştı ve böylece Birinci Dünya Savaşı’nın çıkmasında baş sorumluluğu taşıyordu. Yapılmayan savaş suçu tartışmasının devamında Almanya’nın savaşta suçsuz olduğu miti doğdu. Bu mit, hançerleme miti ile birlikte (buna göre, anavatandaki hainlik Almanya’nın yenilgisine neden olmuştu) ilk Alman demokrasisinin yasallığının alaşağı edilmesinde katkı sağladı. Almanya’nın 28 Haziran 1919’da imzalamak zorunda kaldığı Versay Barış Antlaşması hemen hemen tüm Almanlar tarafından büyük haksızlık olarak algılandı. Bunun nedenleri, Alman İmparatorluğu ve müttefiklerinin savaş suçlusu oldukları gerekçesiyle dayatılan, özellikle yeni kurulan Polonya yararına olan toprak kaybında; tazminat şeklindeki maddi yüklerde; sömürgelerin kaybında ve getirilen askeri sınırlamalarda yatmaktadır. Avusturya’nın Almanya ile birleşmesinin yasaklanması da haksızlık olarak görülüyordu. Habsburg monarşisinin yıkılmasıyla büyük Almanya çözümünün gerçekleştirilmesi için ana engel kalktıktan sonra, Viyana ve Berlin devrim hükümetleri her iki Almanca konuşan cumhuriyetin derhal birleştirilmesine karar vermişlerdi. Bu talebin popülerliğinden her iki taraf da emindi. Versay ve Saint Germain Barış Antlaşmaları’ndaki birleşme yasağı büyük Almanya düşüncesinin tekrar kuvvetlenmesine engel olamadı. Bu düşünce, eski imparatorluk fikrinin bir Rönesansı ile birleşti: Tam da Almanya askeri olarak yenilmiş ve yenilginin sonuçları altında acı çekmekte olduğundan, geçmişin olduğundan güzel bir şekilde yansıtılmasına inanmaya müsaitti. [16]

1923’e kadar Cumhuriyet birkaç defa dağılma tehlikesi atlatmıştır. Fakat 1923 yılında bunalım doruk noktasına eriştikten sonra ve bu aşıldıktan sonra iç düzende bir istikrar dönemi başlamış, dış ilişkilerde gerilim azalmıştır.

[16]www.tatsachen-ueber-deutschland.de/tr/tarih-ve-buguen/main-content-03/1919-1933-weimar-cumhuriyeti.html - 33

1924 yılında Dawes Planı ile Almanya'nın savaş borçları yeniden düzenlenmiş, hiç olmazsa 20'li yılların sonuna kadar ekonomi belli bir düzene girmiştir. 1925'te ise Paul von Hindenburg Cumhurbaşkanı seçilmiştir.

I. Dünya savaşı'nın bitiminden sonra Kasım 1918'de kurulan Weimar Cumhuriyeti, ülke içinde ve dışında birçok sorunla başa çıkmak zorunda kalmıştır. Bu sorunlar Alman sanatında yansımış, düzen ve istikrara duyulan özlem, sanatçıların ekspresyonist sanata veda etmesine neden olmuştur.

2.2.6. Doğruculuk (Verizm)

Hartlaub, kitabında Beckman, Grosz, Dix, Scholz ve Dressler gibi sanatçıları Veristler olarak tanımlamıştır. Yine Hartlaub ve Roh, Nihilizm, Sinizm(alaycılık) ve sansasyon yaratma tutkusunu Verist sanatçıların özellikleri arasında sayarlar. Daumier, Toulouse-Loutrec ve Steinlen gibi 19. yüzyıl sanatçılarının karikatürleri ve çağdaş mizah yazını toplumsal eleştirel gerçekçi sanatını etkilemiştir. Örneğin Grosz'un, Hogarth, Goya ve Daumier'nin sanatından oldukça fazla etkilendiği bilinmektedir.(Berksoy,1998:13-14)



Grosz: Grauer Tag



Dix: Streichholzändler



Scholz: Kleinstadt bei Nacht

Resim 38: George Grosz, Grauer Tag

Resim 39: Otto Dix, Streichholzändler

Resim 40: Scholz, Kleinstadt bei Nacht

2.2.7. Angaje Sanat

L'art engagé, Fransa'da belli bir amaca hizmet eden sanata verilen addır. Özellikle 1820-50 yılları arasında zamanın toplumsal ya da politik olaylarına yorum getiren Fransız sanatçıların eserleri için kullanılmıştır. Gericault'nun ve Daumier'nin grafik eserlerindeki toplumsal yorumlar buna örnektir.(Syvester (edt.), 1965:202)

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise açlık, suç oranının artması gibi toplumsal sorunlar Fransa'da sanatçının bunlara duyarlı yaklaşım sanatında yer verip, vermemesi gerektiği sorusunu gündeme getirmiştir. Werner Haftmann, 20. yüzyıl resim sanatı (1954) isimli kitabında, 1945 sonrasında sanat ortamında hakim olan l'art engagé ve l'art dirigé (bir ideolojinin hizmetine sunulmuş sanat) tartışmasını ayrı bir bölümde incelemiştir.



Resim 41: ART and Power-Europe under the Dictators, Diktatörlerin Egemenliğinde Avrupa (1930-1945) sergisindeki bazı işler.

Totaliter rejimler altında, sanatın iktidar hizmetindeki irkitici rolü, İngiltere'nin başkentinde açılan ART and Power-Europe under the Dictators, Diktatörlerin Egemenliğinde Avrupa (**Resim 41**) (1930-1945) sergisinde, bir kez daha diktatörleri bu olgu üzerine toplamış olmalarıdır. Bu serginin kataloğu iktidar yordakçısı sanatın tatsız örnekleriyle birlikte, aynı zaman dilimini paylaşan liberal demokratik ortamların sanatsal yaklaşım alternatiflerini de kapsıyor.(Tansuğ,1997:93)

Faşist ve Stalinist sanat ürünlerinin önemli bir kısmını günümüz izleyicisinin önüne çıkaran ilk sergilerden biridir. Bazı kişiler, faşist ve ırkçı hareketler halen aktif olduğu için bunları yücelten sanatın teşhir edilmemei gerektiğini ileri sürerek sergiye karşı çıkmışlardır. Bununla birlikte, bu kanıtların gizli tutulması, faşizmin tarihine gizemli anlamlar yüklenmesi tehlikeside yaratmaktadır.(Clark,2004:17)

Bu bölümde adı geçen sanatçılar, resimlerinde evrensel fikire ve inançlarına (özgürlük, barış, eşitlik, toplumsal haksızlıklar gibi) bağlı kalarak kendi sanat görüşleri doğrultusunda eserler vermişlerdir. Onların bu çabaları, günün sanatsal

gelişmelerinden ayrı düşünülemez. Bu ressamalar, ele aldıkları konuları en etkili şekilde yansıtmak için resim tekniklerini tercih etmişlerdir. Bu anlamda konu ve tekniğin evrensel bir bütünde birleştiği söylenebilir. Bu da bu sanatın kalıcı olmasının nedenidir.

2.3.1. Türk Resminde Toplumsal Konular

Araştırmanın bu bölümünde kökeni Batı resim sanatına dayanan toplumsal gerçekçi sanat anlayışının, Türkiye'deki temsilcileri, dönemin siyasi ekonomik değişimleri ile birlikte incelenecektir. Sanat tarihinin içinde, sanatçıların içinde yaşadıkları dünyayı, olayları nasıl algıladığını, yansıttığını da onların biçim, teknik, içerik, gibi özelliklerinin dışında sanat yapıtlarında izleriz.

Sosyal, siyasi, kültürel, ekonomik yönler başta olmak üzere, daha birçok alanda zor bir sürecin yaşandığı, tüm kurum ve kuruluşlarıyla yeni yapılanmanın içinde bulunduğu 19. yüzyılda sanatın da önemli çıkışlar yapabilecek bir yol bulduğu söylenemez. Herşeye rağmen, yüzyılın sonlarına doğru 1883'te devletin himayesinde bir okulun açılması önemli bir adım olarak görülebilir. Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyet döneminin ilk yirmibeş-otuz yılını da içine alacak bir biçimde yaklaşık altmış-yetmiş yıl süreyle sanat ortamının yönlendiricisi, belirleyicisi, konumunda oldu. Türkiye Cumhuriyetinin ilk dönemlerinde sanat ortamının egemenliği Meşrutiyet Kuşağı olarak da adlandırılan ancak daha çok 1914 Kuşağı-Çallı Kuşağı olarak bilinen sanatçıların elindedir.

Giriş bölümünde de vurguladığımız gibi, sanatçıyı içinde geçtiği, yaşadığı çağın bir parçası olduğu, yapıtında kendini oluşturan ve kuşatan ortamın izlerini yansıttığı gerçeğini bu dönem sanatçılarının yapıtlarında izlemek olanaklıdır.

Bu dönem sanatçıları, portre, manzara, ölüdoğa temalı çalışmalarının yanında Cumhuriyet'in ilk yıllarında doğal olarak içinde yaşadıkları, neredeyse tümüyle tanık oldukları olayları da bir bir tuvallerine yansıtırlar. Bu konular içinde Türk Ordusu'nun kahramanlıkları, yaşanan savaşların acıları, Atatürk ve yakın silah arkadaşlarının çeşitli faaliyetleri, kurulan genç Cumhuriyet'le başlatılan kalkınma seferberliği vb. gibi olaylar yer almaktadır. (Gören, 2002:34)

Funda Berksoy'da Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik ve Yeniler Grubu adlı yazısının başında bu konuya şöyle değinmiştir;

Toplumsal gerçekçi eğilimlerden önce (1940'lardan önce), toplumsal denebilecek sanat kaygılarının, aralarında Ruhi Arel, Avni Lifij, Namık İsmail, İbrahim Çallı gibi ressamların bulunduğu 1914 kuşağı, Kurtuluş Savaşı sırasında halkın ve askerlerin gösterdiği kahramanlığı işleyen yapıtların yanında savaş yıllarının acılarını yansıtan kompozisyonlar yaratmışlardır. (Berksoy, 1998: 115)

Güncel olayların yansımalarının Cumhuriyet'in ilk yıllarından bu yana resim sanatımızda örnekleri görülmektedir. Bu örnekler arasından bazılarını şöyle sıralayabiliriz. Savaşı yaşamış bir sanatçı olan ve aynı zamanda savaş ressamı olarak tanınan Sami Yetik'in 1920-21 tarihli "Türk Kurtuluş Savaşı'ndan" adlı iki parçadan oluşan çalışmalarında gözlemleri dikkat çekmektedir.

Namık İsmail'in 1920 tarihli köy insanının yaşamından kesitler sunan "Harman" adlı resimde (**Resim42**) eski yöntemlerle çalışan çiftçiler konu edilmiştir. Denge, ışık ve hareketin gözetildiği her iki kompozisyonda da hayvanların, bunların alt tarafına düşen gölgelerin ve başak yığınlarının aynı konumda olması, bizlere bu kompozisyonlar için gözlem yanında fotoğraftan da yararlanılabildiği olabileceğini düşündürmektedir. Yine Namık İsmail'in, "Topçular ve Tifüs" isimli resmi de bu grup içine giren resimlerdenidir.



Resim42: Namık İsmail, Harman, 1920'ler, tüyb.165x200cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Resim43: Avni Lifij, Mareşal Fevzi Çakmak Meseide (detay), 1923, tüyb., 166x131 cm., İstanbul resim Heykel Müzesi

Kuşağın en ilginç sanatçılarından, Avni Lifij'in yapıtları içinde Atatürk'ün davetiyle Genel Kurmay Başkanlığı'nda konuk olarak bulunduğu sıralarda gerçekleştirdiği 1923 tarihli "Fevzi Çakmak Meseide" adlı çalışması (**Resim43**),

dönemin sevilen ve hayranlık duyulan kahramanlardan birinin idealize edilmiş portreleri olarak dikkat çeker. (Gören, 2002:32)

Lifij'in siparişi olarak aldığı 1923 tarihli iki kompozisyonu resim sanatımızdaki özgün yerini almıştır. Bunlardan biri yaşanan savaşın acılarını aktaran "Karagün" (**Resim 45**), diğeri ise savaşın bitimindeki kazanılan zaferi, yaşanan gururu yansıtan "Akgün"dür. (**Resim 44**)

Bu iki yapıt birbirine karşıt iki konunun aynı anda işlendiği ve gözleme dayalı, figür ve mekan etütlerini kapsayan bir dizi ön çalışmanın söz konusu olduğu kompozisyonlar olarak önem kazanmaktadır. (Gören, 2002:32)



Resim 44: Avni Lifij, Akgün, 1923, tüyb., 93x118 cm., Em. Albay Sabahattin Ergi Koleksiyonu

Resim 45: Avni Lifij, Karagün, 1923, tüyb., 25,5x34 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi

Mehmet Ruhi Arel'in 1923 tarihli "Atatürk Köylülerle" adlı çalışması, Atatürk'ün başlattığı kalkınma hamlesinde köylünün oynayacağı rolün önemine işaret etmektedir. Mehmet Ruhi'nin sanat yaşamı boyunca değişik biçem arayışlarıyla karşımıza çıktığını görüyoruz. Sanatçı için kimi zaman birden çok içerik önem kazanmıştır. Mehmet Ruhi'nin bu çalışmasında Atatürk'ün köylere yaptığı bir gezinin yansıtılmasının düşünüldüğü illüstratif bir hava dikkatimizi çekmektedir.

Ömer Adil'in 1924 tarihli "Göreve Çağrı" adlı kompozisyonu yine savaşın cephe gerisinde yaşananları konu edinmekte; vatan savunmasının kutsallığı, aile meclisinde yola çıkararak duygusal boyutuyla aktarılmaktadır. Nazmi Ziya ise Atatürk'ün bir fotoğrafından yararlanarak onun portresini yaparken, Sami Yetik 1926 tarihli "Eski Ankara'dan-Samanpazarı" adlı çalışmasında yerel bir konuyu izlenimci bir teknikle uygularken, yine aynı tarihli bir kompozisyonun da savaşın en önemli güçlerinden "Topçular"ı ustaca betimleyerek kendisine verilen savaş ressamı lakabını haklı çıkartmaktadır.

Çallı'nın 1928 tarihli "Harman" adlı büyük boyutlu kompozisyonu, yine geleneksel yöntemlerle dinamik bir çalışma içinde çalışan köylüleri yansırken, Namık İsmal'in 1929 tarihli "Atatürk Çiftçiler Arasında" adlı yine büyük boyutlu kompozisyonunda Atatürk köylere yaptığı gezilerden birinde çiftçilerin modernleşme çabalarına hem önderlik hem de tanıklık etmektedir. (a.g.e,2002: 34)

Mehmet Ruhi'nin, Realizmin öncüsü ünlü Fransız sanatçı Gustave Courbet'nin aynı adlı çalışmasını anımsatan 1929 tarihli "Taş Kırıcılar" adlı kompozisyonu (**Resim 46**), toplumsal bir gerçekçiliği yansıtmaya özelliğiyle önem kazanmaktadır. Courbet'nin 1850 tarihli yapıtı (**Resim 47**) gerçekçi akımın önde gelen yapıtlarından ise, Arel'in "Taşçıları" da işçileri konu alan ilk yapıtlardandır.



Resim 46: Mehmet Ruhi Arel, Taşçıları, tüyb., 170x228,5cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1914
Resim 47: Gustave Courbet, Taş Kırıcılar, tüyb., 159x259cm., 1849-50,

Aynı dönemde kuşağın diğer üyelerinden Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat Atatürk portreleri yanında yerel temaların ağırlıkta

olduğu çalışmalarıyla dikkat çekmekteydiler. 1914 Kuşağı sanatçıları ile sanat aynı ortamını paylaşan dönemin ünlü sanatçılarından Ali Cemal, Mehmet Ali Laga, Mihri Müşfik ve diğerleri de çeşitli yapıtlarıyla bu ortama katkıda bulunuyorlardı. Örneğin Şişli Atölyesi'nin adeta yıldızı olarak parlayan Ali Cemal dönem arkadaşı İbrahim Çallı ile 1924 tarihli günümüzde Cumhuriyet Gazetesinin koleksiyonunu süsleyen “Kızıltaş Süvarileri” adlı bir kompozisyonu ortak olarak gerçekleştirmiştir. Bu ortak çalışmada diyagonal hatta yerleştirilmiş, şahlanan atı üzerinde elinde kılıcıyla Mustafa Kemal, hareket dinamizmi yansıtan ana öge olarak değerlendirilmiştir. (Gören, 2002:32)

Söz konusu eserlere, Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye'nin ekonomik üretimi ve halkın sorunlarını ele alan büyük boyutlu tablolar ile Atatürk'e bağlılığı ifade eden resimler eklenmiştir. (Berksoy, 1998: 115)

Cumhuriyet dönemi, resim tarihinde ayrıcalıklı bir konumu olduğu öne sürülen “D Grubu” ressamlarının eserlerinden oluşan bir sergide, Zeki Faik İzer'in 1933'te, Cumhuriyet'in 10. yılında yaptığı büyük ebatla (176,5 X 237 cm.) bir tablosu sergileniyor. Cumhuriyet'in 10. yıl sergisi için yapılmış bu resim Zeki Faik İzer'in “İnkılap Yolunda” adlı eseri (**Resim 49**), Eugene Delacroix'nın “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosunun bir uyarlamasıdır. (**Resim 48**) Delacroix'nın eseri, 1830 Temmuz'unda ki halk ayaklanmasını konu eder ve bu da resmin tek bir ayaklanmayla değil, genel anlamda Fransız Devrimi'yle özdeşleştirilmesine neden olmuştur.



Resim 48:Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük

Resim 49: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

İnkılap Yolunda ise bundan yaklaşık yüz yıl sonra, bambaşka bir coğrafyada vücut buluyor. Cumhuriyet'in ya da Kemalist Türkiye'nin 10. yılında ortaya neden

özgün bir eser değil de bir kopya konduğunu merak etmeden duramıyor insan. Ancak bu kopyalama hadisesinin “münferit” olmadığını gördüğümüzde taşlar yerine biraz daha oturuyor. Cumhuriyet'in ilk yıllarında; eskinin yerine yeninin, doğunun yerine batının getirilmesi ve bunların kutsanması söz konusu çünkü. Sonuçta, hem inandığı Cumhuriyet'in idealleri, hem de Fransa'da aldığı eğitim, İzer'i Fransız Devrimi'ni anlatan bu önemli esere yönlendirmiş olmalı.(Eren, Gülseren)[17]

Zeki Faik İzer'in İnkılap Yolunda'sına baktığımızda, ilk görülen, resmin “formel ve tematik unsurlarının” doğrudan doğruya Delacroix'nın “Devrime Öncülük Eden Özgürlük” adlı tablosundan alıntılandığıdır. Bu alıntılamanın ilk farkına varanlardan biri olan Prof. Hilmi Ziya Ülken, 1942 yılında yayımlanan “Resim ve Cemiyet” adlı risalesinde, isim vermeden bu benzerliğe değinir ve “Garp resminin büyük kompozisyonlarını taklit etmek çiraklık için faydalı bir yoldur... Her kompozisyon içtimai (toplumsal H.Y.) bir heyecanın ve kendi devrinin mahsulüdür.(Yavuz: 2004) [18]

Türk resim sanatında, emekçileri konu alan ilk önemli resim yapıtı olduğu düşünülen Ruhi Arel'in resmi ve arkasından Cumhuriyet'in ilanından sonra Avni Lifij'in “Kalkınma”, Ruhi Arel'in “Karşılama”, Namık İsmail'in “Harman”, 1933'te Zeki Faik'in resmi; 1940'lardaki Toplumsal Gerçekçi hareketin öncüsü olarak kabul edilebilir. Bu resimler, "Liman Sergisi"nin ve "Yeniler Grubu" sanatçılarının yaklaşımlarına paralellikler içeren, onlara öncülük eden bir çalışmadır.

Yenilere öncülük eden diğer bir ressam da Turgut Zaim'dir. Turgut Zaim, kişiliğinin ve yapıtlarının Türk Resim Sanatı içerisindeki net ayrımı ile yeni bir eğilimin habercisi ardından da kurucusu olmuştur.Yapıtlarında milli, yerel, bölgesel, halka dönük gibi değerlere yer veren ve belirli bir sanat eğilimi nitelendirmek isteyen terimlerin kaynağını Zaim'in eserlerinde bulmak olasıdır. Dolayısıyla Zaim'i ne müstakillerin ne de D Grubu'nun estetik çerçevesinde görebiliyoruz.[19]

[17]<http://www.istisnai.net/036/guleren.asp>

[18]<http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=1324>

[19]http://tr.wikipedia.org/wiki/Turgut_Zaim

1930 yılında Çallı atölyesinden mezun olan Zaim, çağdaş Türk sanatını konu alan birçok kitapta ulusal ve yöresel Türk resminin kurucusu olarak değerlendirilmektedir. (Özsezgin, 1982:29)

Her türlü Batı etkisinden kaçan Zaim, folklorik öğelerle çevrenmiş Yörük köylülerinin mutlu yaşantısını, yer yer minyatürü çağrıştıran saf, düz renklerle işlemiştir. Onun yerelliği, daha çok halk motiflerine dayanan bir boyut içerir. Bu bakımdan Yeniler'in yaşantısının özüne inip, halkın sorunlarını yansıtmayı amaçlayan sanat anlayışından farklıdır. Fakat yine de Yeniler'in onunla başlayan bir toplumsal gelişmeyi toplumsal mesajlar doğrultusunda yeni bir aşamaya ulaştırmış olduğu ve yöre insanına ilk kez yaşayan üreten bir varlık gözüyle baktıkları söylenebilir. (Berksoy, 1998: 116)

2.3.2. Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik

Toplumsal Gerçekçi anlayışın Türkiye'de de temsilcileri olmuştur. Bu sanatın ilk örneklerine 1940'lı yıllarda rastlıyoruz. Dolayısıyla toplumsal sanatın, ülkemizde batıya nazaran çok daha kısa bir geçmişi vardır. Öte yandan Batı anlamında resim sanatının Türkiye'de benimsenmesinin yaklaşık 150 yıl önce gerçekleştirildiği düşünülürse bu doğal karşılanabilir.(Berksoy,1996:50)

Batı'da sanat terminolojisi, toplumsal (social) ve toplumcu (socialist) gerçekçiliği farklı sanat anlayışları olarak tanımlar. Türkiye'de toplumsal bildiri taşıyan tüm resimleri, Kemal İskender "Türk Resminde Toplumsal Eğilimler" adlı yazısında aynı kefeye koymuştur. (Berksoy, 1998: 111)

Konuya başlamadan önce; Türkiye'de Toplumsal Gerçekçilik ile Yerel ve Ulusal Eğilimliler arasındaki farktan bahsetmek gerekirse, Toplumsal Gerçekçiler yerel temaları belli bir toplumsal gerçeğe işaret etmek için kullanır. Yerel ve Ulusal Eğilimliler, bu temaları betimleyici, belgeci ya da estetik amaçlarla kullanmaktadırlar. Yerel ve ulusal eğilimli sanatçılar toplumla barışık bir görünüm sergilerken, toplumsal gerçekçi sanatçıların çoğunlukla eleştirel anlatımın olanaklarından yararlanarak dikkat çekmek istedikleri toplumsal bir olgu vardır.

Toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla verilen eserler gerçek anlamda 70'li yıllarda verilmeye başlanmıştır. (Berksoy, 1998: 112)

Toplumsal gerçekçilik o dönemden günümüze kadar olan toplumsal olaylardan etkilenmiş ve beslenmiştir. Çok partili döneme geçiş, 60 darbesi, 68 gençlik hareketleri, 70-80'li yıllardaki işçi-emekçi ve öğrenci gençliğin antifaşist, antiemperyalist ve sosyalist düşüncelerle buluşmasının yansımalarını toplumsal gerçekçi tablolarından izlemek mümkündür.

Türkiye’de sanatta toplumsal gerçekçiliğin geliştirilmesinde erken Cumhuriyet döneminin etkisi ve yönlendirmesi vardır. II. Dünya Savaşı’nın altüst edici etkisi Türkiye için de geçerlidir. Sınır komşusu SSCB’de sosyalist yönetim ve onun Türkiye’ye çok yönlü katkıları bulunmaktadır. 1934’de Ankara’da “Sovyet Resim ve Heykel Sergisi” açılır. Bu serginin toplum ve devlet üzerindeki etkisi büyük olur. 37’de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kurulur. 39’da Ankara’da ilk resim ve heykel sergisi açılır. Ve CHP’nin hazırladığı sanat programıyla ressamlar ülke gerçeklerini tanımları, bunları sanata taşımaları, sanatla toplum ve devlet arasında bir köprü oluşturmaları hedefiyle Anadolu’ya gönderilirler. Toplumun yaşam koşullarını yansıtan tabloların sergilerde yer almaya başlaması, Anadolu gerçeğinin daha yakından tanınmaya başlamasını sağlar. Ressamların Anadolu’ya gidişleri toplumun sorunlarını, yaşam gerçeklerini tanımlarını sağlamış; toplumla arasındaki çok yönlü uçurumu gören devleti kaygılandırmıştır. Köy Enstitüleri’nin kurulması, sanatçıların Anadolu’ya gönderilerek toplumsal gerçekçiliğin geliştirilmesi vb. örnekler devletin, SSCB’nin devletle toplum arasında eğitim ve sanat aracılığıyla güçlü köprüler kurulması politikalarından esinlenmiş uygulamalardır. Sovyetlerdekiyle şekilsel benzerlik gösteren bu yönelim, sosyalist politikalarından beslenmediğinden öyle örtüşmeyip, güdük kalmıştır ve ülkenin gerçeklerini sergilemekten öte bir işlev taşımamıştır. [20]

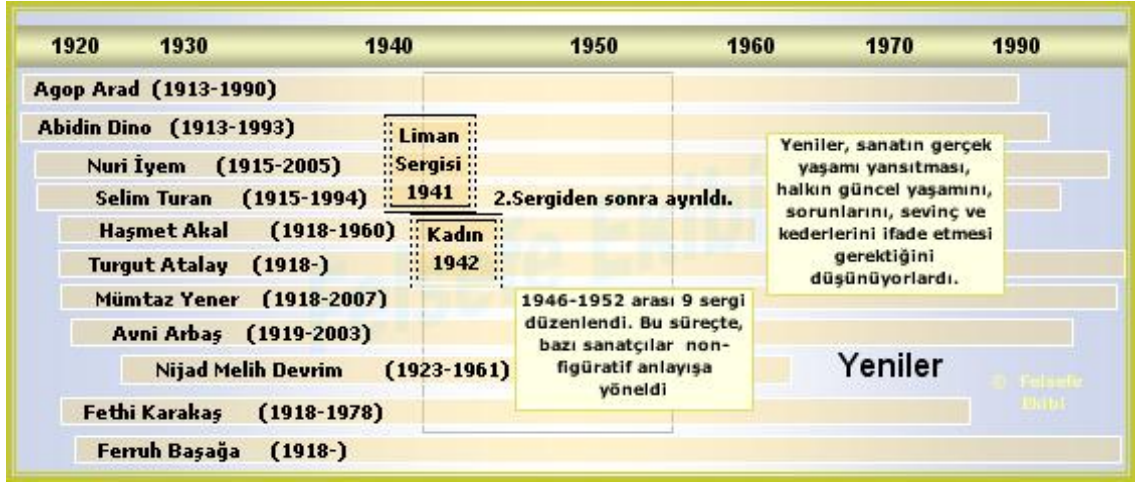
2.3.3. Yeniler Grubu

İlk örneklerini “Yeniler” grubunu çabalarıyla veren toplumsal gerçekçilik, ortaya çıktığı 1940’lı yıllardan itibaren günümüze kadar, toplumsal ve sanatsal gelişmelere bağlı olarak çeşitli aşamalardan geçmiş, belli değişimler göstermiştir.

1940’lı yıllar Türkiye’de CHP’nin halkçılık politikasının toplumun her kesiminde egemen olduğu, ressamların yurt gezilerine yollandığı, Ülkü ve Ar dergisi gibi yayınlarda sanatın toplumla ilişkisinin sorgulandığı hareketli bir ortam olmuştur. Aynı yıllarda yaşanan toplumsal olayların etkisinde yazar ve ressamların ülke gerçeklerine dönemi doğaldır. Nazım Hikmet’in, Sabahattin Ali’nin yapıtları, Yaşar Kemal gibi ustalara örnek olurken, resimde de Yeniler’in bu anlayışın temsilciliğini üstlendiği görülür. (Berksoy,1996:50)

Yeniler Türk resim sanatına yeni açılımlar getirmek amacıyla kurulmuş ressam birliklerinin beşincisidir. 1940’ta kurulan gruptaki sanatçıların amacı, belirledikleri ortak bir konu çevresinde resim yapmak ve bunları halka tanıtmaktır. Yeniler, resimde toplumsal bir konuyu, bir temayı veya içeriği ortak bir anlayışla ve özgür bireysel üsluplarıyla resimlemenin gereğine inanmışlardır.

[20] <http://www.reykussanatevi.com/content/view/61/9/>



Tablo 1: Yeniler Grubu

Yeniler, sanatın gerçek yaşamı yansıtmayı, halkın güncel yaşamını, sorunlarını, sevinç ve kederlerini ifade etmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Bu amaçları daha önce oluşmuş resim gruplarının biçimciliğine, akademizmine de tepkiyi içeriyordu. Grubun düşüncelerinin oluşumunda hocaların Leopold Levy'nin etkisi büyüktür.

Yeniler Grubu'nun oluştuğu dönem II. Dünya Savaşı'nın bütün şiddetiyle sürdüğü, savaşa katılmayan ülkeleri de derinden etkilediği bir dönemdi. Türkiye savaşa katılmamış olsa da, savaşın yokluklarından ve yıkımından payını alıyor, savaşa katılma ihtimalinin gerginliğini yaşıyordu. Yeniler'in oluşumunda etkili olan hocaları Leopold Levy'de Avrupa'da faşizm ve savaş tehlikesinden kaçarak Türkiye'ye sığınmış Avrupalı aydınlardandı. Levy 1937-1949 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim bölümü başkanlığı yapmış, resimde akademizme karşı çıkan görüşleriyle öğrencileri üzerinde etkili olmuştu. 1940'lı yılların başlangıcında kentin yoksul yaşam kesitlerine, özellikle liman kenti olan İstanbul'da yaşam mücadelesini denizde veren insanlara karşı sanat çevrelerince ilgi uyanmış ve yeniler adıyla bir grup oluşturulmuştur. Bu grubun kurucuları, Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan, Mümtaz Yener (**Resim 51-52**), Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal (**Resim 50**) ve Avni Arbaş, Lévy'nin öğrencileriydi. D Grubundan ayrılan Abidin Dino ve fotoğrafçı İlhan Arakon'da daha sonra Yeniler'e katılmışlardır. Grup üyelerinin ortakça belirledikleri ilk konu «Liman»dı; İstanbul Limanları'ndaki yaşamı tuvale aktarmayı kararlaştırarak çalışmaya koyuldular ve 1941 de ilk sergilerini

açtılar. Sergi basından ve aydınlardan büyük ilgi gördü, sanatta toplumsallık tartışmalarına yol açtı. Hilmi Ziya Ülken, Fikret Adil, psikolog Şekip Tunç, Ahmet Hamdi Başar vd. yazarlar Yeniler’i desteklerken, Orhan Seyfi Orhon, Peyami Safa gibi yazarlar karşıt yazılarla tartışmayı başlattılar. (Tansuğ) [21]

Yeniler’in amaçlarından biri de, yalnız resim yaparak yaşamı sürdürmenin yollarını aramak, bunun için sanatçılar arası dayanışmayı sağlamak, resim çevresinde akademi hocalarının etkinliğini kırarak bağımsız bir varlık oluşturmaktır. O yıllarda resim çevrelerinde yerleşik anlayış, en yetkin ressamın akademi hocaları olduğu yönündeydi.



Resim 50: Haşmet Akal, İstanbul Limanı, 41x51 cm. Yağlıboya tuval. Özel Koleksiyon

Batı’da akademiler dışındaki sanatçılar ilgi görürken, Türkiye’de günümüze kadar süren bu düşünce alışkanlığını değiştirmek Yeniler’in başlıca amaçlarından biriydi.

Yeniler, Abidin Dino’nun önerisiyle ikinci sergilerinin konusunu “Kadın” olarak saptamış ve bu temayı işleyen önemli bir sergi daha açmışlardır (1942). Ne var ki Yeniler Grubu’nu oluşturan sanatçıların biçim alanında eskilerle bağdaşmayan bir yeniliği gerçekleştirememiş olmaları etkinliklerini sınırlamıştır. Çünkü konu ya da temada değişikliğe yönelmek yepyeni bir biçim arayışı üzerinde temellenmek zorundadır. [21]



Resim 51: Mümtaz Yener, Mevleviler, 1998

Resim 52: Mümtaz Yener,



[21]Sezer TANSUĞ’a ait bu makale,

www.felsefeekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_yeniler.html - 14k sitesinden alınmıştır.

Felsefeci yazarlardan Hilmi Ziya Ülken, 1942'de yayınladığı ve Yenilerin manifestosunu içeren 'Resim ve Cemiyet' isimli kitabında, milli bir sanatın ancak ülke gerçeklerinden hareketle oluşturulabileceğini öne sürmüştür. Kitapçığın arkasında yer alan resimler, Yeniler'in resim tarzı hakkında bilgi vermektedir. Memleket buhranları ve azaplarını yaşamadan meselelerin ve insanların içinde bulunmadan yapılmış suni bir edebiyat milli olmaktan ne kadar uzaksa, bu tarzda bir resimde aynı derecede uzaktır. Resimde konu ve tekniğin birlikte varolabileceğine; ne konuyu ne de tekniğin ihmal edilmesi gerektiğini belirten Ülken; Gerçek resim, bir toplumun içinden, onun hakikatinden fıskırarak, Batı ve Doğu'nun tüm teknik özelliklerinden yararlanarak kendi dünyasını bulmuş resimdir.(Berksoy: 117-118)

Düzenledikleri üç sergide bu doğrultuda eserler veren sanatçılar zamanla bundan uzaklaşmışlardır.1950'li yıllarda elemanlarının çoğu soyut sanata yönelen grup Yeniler adı altında yaklaşık yirmi sergi düzenledikten sonra 1951'de Türk Ressamlar Derneğine katılmışlardır.



Resim 53:Abidin Dino, Acımın resimleri, 92x73,1967

Resim 54:Abidin Dino, Gerilla, 70x49,1942-43

Resim 55: Abidin Dino, Savaşın Vahşeti, 129x96,1957

Yeniler grubunun bir üyesi olan Abidin Dino, “Gerilla Desenleri” dizisinde (**Resim 53-54-55**) Hitler'in tüm dünyayı savaşa doğru sürüklediği yıllarda Rusya'yı işgal eden Alman ordusunun püskürtülmesinde önemli rol oynayan, yalnız kendi ülkelerinin değil, bir başka kıtanın, Avrupa'nın da kaderini değiştirdiklerine inanılan Viyazma ve çevre kentlerin direnişçi halkını desenlerine taşıyor. İkinci Dünya Savaşı sırasında Türkiye'de bu desenlerin sergilenme olanağının olmadığını fark eden Abidin Dino, Amerikalı arkeolog Whitimore aracılığıyla resimleri yurt dışına göndermeye çalışıyor. Son dakikada resimleri götürmekten vazgeçen Whitimore, onları havaalanında Fahrünnisa Zeid'e teslim ediyor. Resimler yıllar sonra aileye ait bir apartmanın tavanarasında bulunuyor. Ancak Abidin Dino, bulunan resimlerin sergilenmesini bir süre erteliyor. Rasih Nuri İleri'nin deyimiyle Fahrünnisa Zeid'in “tavan arasında farelerin kemirici eleştirisine terk ettiği” resimleri, aradan geçen 64 yıldan sonra Ankara Galer Nev'de 2005 yılında sergilenabiliyor.[22]

Yeniler Grubu'na 1944 yılında katılan bir başka sanatçı liman işçilerini ele alan resimleri (gravürleriyle) tanınan Fethi Karakaş'tır. (1918-1978) Yeniler Grubu sanatçıları 2. plastik sanatlar sergisinde ortaya atılan şu cümle altında karşı çıktıkları sanatçılarla birleşmişlerdir.

“Gayemiz her nesil ve üslubu değerlendirmek şartıyla, sanatkârlar arasında birlik ve beraberlik kurarak, milli bünyemize tam uyacak şekilde ulaşmaktır”. Bununla birlikte “Yeniler” 10 yılda 20 sergi açarak bağımsız görüş açılarını yansıtmaya eğilimlerini sürdürmüşler, fakat başlangıçtaki ilginin yoğunluğunu koruyamamışlardır. Hatta başlangıçta kendilerine karşı ağır suçlamalar yapan Romancı Peyami Safa'nın, Yenilerin 1946' da “İsmail Ovgar” galerisinde açtıkları sergiden övgüyle söz etmesi dikkat çekicidir. Daha sonra romancı ve şair Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Nuri İyem ve Ferruh Başağa'nın “Maya” galerisinde açtıkları sergilere büyük önem vererek eğildiği ve bu sanatçıları göklere çıkartan övgü yazıları yazdığını görüyoruz.[23]



Resim 56: Fethi Karakaş, Kahvede Oturanlar, 13x16 cm, Taş Basma (Litografi)

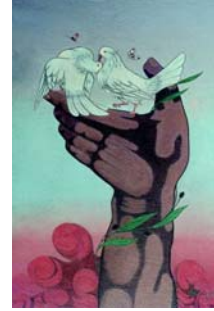
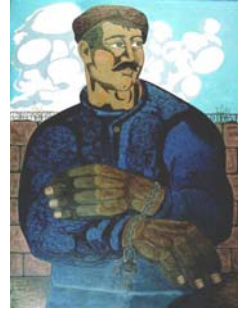
1950 yılında yapılan genel seçimler sonrasında iktidara gelen Demokrat Parti, tabanında tüccar ve büyük toprak sahiplerinin yer aldığı bir kesimin etkin olduğu bir yapılaşmayı barındırıyordu. Seçim sonrasında yabancı sermayenin etkisiyle bir süre ekonomik hareketleri canlı tutmayı başaran iktidar, endüstriyel kalkınma, ekonomiden devletin müdahaleci tutumunu kaldırma, özel girişimi destekleme vaatlerini yerine getirmeyi başaramamış, kırsal alandan kente göçün hızlı bir şekilde artmasına ve beraberinde ağır toplumsal sorunların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Diğer taraftan iktidar partisinin toplumun çeşitli sınıfları üzerinde kurduğu baskılar, muhalefet partisi olan CHP'nin askeri bir darbeye hükümetin düşürülmesi fikrini savunması neticesinde ordunun 1960 tarihinde askeri bir darbeye, seçimle gelmiş bir hükümeti iktidardan uzaklaştırma eylemiyle sonuçlanmıştır. 1960 askeri darbesi ülkede özgürlükçü bir atmosferin oluşmasına yol açarken, 1961 Anayasası ile sendikalaşma gibi bir takım yeni hakların tanınması gündeme gelmiştir.(Berksoy 1998: 122)

[22-23]www.galerinev.com

Sezer TANSUĞ'a ait bu makale www.felsefeekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_yeniler.html - 14k sitesinden alınmıştır.

2.3.4. Yenidal Grubu

1960 ihtilalinden önce Toplumsal sanatın, Yeniler'den sonra bir grup etkinliği halinde belirmesi 1959 yılında kurulan “Yeni Dal” grubuyla gerçekleşmiştir.1963'te dağıtılan ve üyeleri arasında İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu gibi sanatçıların bulunduğu gruptan Balaban, 70'li yıllarda köyden kente göç edenleri halk sanatından esinlenen tekniğiyle işlenmiştir. Onun çalışmalarının toplumsal gerçekçiliğin naif kolunu oluşturduğu düşünülebilir.(Berksoy,1996:51)



Resim 57: Avni memedoğlu, Kelepçe(yargılandı) 82x125, 1960

Resim 58: Avni memedoğlu Ayrılış-Kore'ye Giden Asker(Yargılandı) 92x123, 1960

Resim 59: Avni memedoğlu Emek-Barış, 60x105, 1983

Yeni Dal Grubunun kurulmasından bir yıl sonra 1960 darbesi olmuştu. Darbe sonrası ülkede özgürlükçü bir hava oluşmuştu. Ama grubun İstanbul Belediyesi Şehir Galerisinde 1961 yılı Nisan ayında açtıkları sergiden sonra tutuklandılar ve resimleri toplatıldı.



Resim 60:İbrahim Balaban, Tutuklanan Öğrenci, 1961-50x70cm (Tuval üzerine yağlı boya)

Resim 61:İbrahim Balaban, Hastanenin Önü, 1951-80x120 (Duralit üzerine yağlı boya)

Çetin Yetkin'in Siyasal İktidar Sanata karşı isimli kitabında bu konudan şöyle bahsediliyor;

Sanatçılar yanılmışlardı: Özgürlük hemen öyle verilmiyordu insana.

Sanatçılar tutuklandı, yapıtları toplattırıldı. Tutukluluk Balmumcu'da geçti:50 gün (Oysa aynı grup 1959'da da bir sergi açmıştı. Ama o zaman bir şey olmamıştı.) sıkıyönetim mahkemesinde, bilirkişiler, savcılar, yargıçlar resimlere uzun uzun baktılar:

"acaba suç bunun neresinde?" emniyet ve savcılık resimlerde çok kötü şeyler görmüşlerdi, bilirkişiler pek bir şey anlamamışlardı, yargıçlar ise bu sanat yapıtlarını yalnızca sanat yapıtı olarak gördüler ve beraat kararı verdiler.(Yetkin,1970:234)

Tutuklanmalarının nedenini ise şöyle anlatıyor Çetin Yetki;

SUÇ: 1- Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak için propaganda yapmak 2- Halkı askerlik hizmetinden soğutmak yolunda telkinde bulunmak.

5- Avni Memedoğlu: **(Resim 57-58)** Bu sanığın 9 numarayı taşıyan tablosu halkı askerlik hizmetinden soğutucu mahiyette görülmüştür. Hareketi T.C.K.nun 155'inci maddesine uygun düştüğü gibi örfi idare kanununun 6'ncı maddesi icabı Askerî Ceza Kanununun 96. maddesinin 2 nci fıkrasına da uygun mütalaa edilmiştir.

6- İbrahim Balaban: **(Resim 61)** Bu sanık da 10 numarayı taşıyan tablosu ile 28 Nisan talebe hareketini temsil ettiğini ifade etmiş ise de iki polisin yakaladığı şahsın talebeye benzer bir tarafı görülemedi. Sanık ressamın bu resmi ile memleketimizde işçiye hak ve hürriyet verilmediğini, polisin yakalayıp götürdüğünü, ancak polisin yani dolayısı ile rejimin (komünistlere göre memleketimizdeki idarî bir polis rejimidir) ayağının kaymakta olduğunu, ergeç yıkılacağını ve işçinin üzerinde bulunduğu zemini yıkmak üzere olduğunu ifade etmek istediği kanaati hasıl olmuştur. Öndeki polisle ortadaki beyaz gömleklili gencin kol hareketleri bir mengeneye benzemektedir. Ortadaki gencin talebe olduğuna delâlet eden en ufak bir emare mevcut değildir. Bu bakımdan sanığın bu yoldaki iddiası yerinde görülmemiştir. Sanığın bu tablosu ile işçi sınıfının hareketini yani ayaklanmasını kastedtiğini, bu itibarla T.C.K.'nun 142/1-4 fıkralarına uygun bulunduğu mütalaa edilmiştir.(Daha fazla bilgi için Bkz.Yetkin,1970:232)

Yeni Dal grubunun bu tutuklanma olayı gibi Toplumsal Gerçekçi resimler yapan Nuri İyem'de 2.Dünya Savaşı döneminde, faşizme karşı çıktığı için, bir toplu tutuklamada tutuklandı. Sonraları da bu olayın yankıları, ressamı izleyip durdu.1946 yılında bir sergi açmak istedi. Ne var ki güvenlik güçleri önce resimleri kendileri görmezse sergi açamayacağını söyledi. Buna karşın İyem bu isteği yerine getirmeksizin bir grupta birlikte resimlerini sergiledi.(Daha fazla bilgi için Bkz.Yetkin,1970:232)

2.3.5. 1970'lerde Türk Resminde Toplumsal Konular

1950-1970 yıllarındaki sosyal ve politik çalkantıların sanat ve düşünce hayatı üzerinde önemli etkileri olmuştur. Bu etkilerin başında sanatın toplumun her kesimine ulaşabilmesi için nasıl bir yöntem izlenmesi, sanatın halkı eğitici rolünün olup olmadığı, sanatçının sosyal sorumluluklarının ne olduğu gibi sorunların gündeme gelmiş olması gelir. 1968 yılının heyecanı içinde Harbiye'de Yapı Endüstri Merkezi'nde "Resim Sanatı ve Toplum" adıyla açılan karma sergi, dönemin eğilimlerini yansıtan önemli sanatçıların eserlerini barındırmaktaydı. Bu sanatçılar Neşet Günal, Nedim Günsür, Cihat Burak, Gürol Sözen ve Nuri İyem'dir. **(Resim 61)** Sekiz yıl sonra bu kez Maçka Sanat Galerisi'nde aynı sanatçıların, G. Sözen'in yerini Turgut Zaim'in **(Resim 62)** almasıyla açtıkları karma sergi, "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" adını taşımaktadır. (Berksoy 1998: 122)



Resim 62: Turgut Zaim, Yörükler Köyü, Ankara Resim Heykel Müzesi

Resim 63: Nuri İyem, Göç, 23x30 cm. Duralit üzerine yağlıboya, Konca ve Erdal Aktulga Koleksiyonu

Yeniler'in Türk resmine konusal düzeyde yaptığı katkı, özellikle 27 Mayıs 1960 ile 12 Mart 1971 askeri darbeleri arasındaki süreci kapsayan özgürlükçü ortamda meyvelerini vermiş ve toplumsal gerçekçi eğilimler, Türk sanat dünyasında yeniden sağlam bir yer edinmiştir.

Toplumu ilgilendiren olaylar ve bunların ardındaki gerçekler Nuri İyem, Cihat Burak, Nedim Günsür ve Neşet Günal gibi her biri yerellik bağlamında evrenselliğe varmayı amaçlayan sanatçıların yapıtlarında özgün bir ifadeye kavuşmuştur. 27 Mayıs'ın ve sonrasında resme yansımaları Nuri İyem'in Gecekondu, Grev ve Göç Resimleri, Nedim Günsür'ün Sloganlı Mahalle Resimleri (Büyükdere), Kızamık Ölümleri Resimleri, N. Günal'ın "Toprak Adamları", Cihat Burak'ın "Nazım'ın Ölümü" **(Resim 64)**, "Başkomutan" ve "Hanı Yağma" ikilisi, O. Peker'in "Aşık Veysel"leri, "Torbalı Atları" vb...[24]

[24] <http://www.sanalmuze.org/paneller/Muzed/muhayyelmuze.htm> adresinden alınmıştır.



Resim 64: Cihat Burak Şairin ölümü, 1970'li yıllar,

Böylece 1960-70 yılları arasında verimli bir döneme giren ressamların Yenilerden farklı olarak benimsedikleri toplumsal sanat anlayışını karşılayan özgün bir resim dili geliştirdikleri görülmektedir. Bu bağlamda adı geçen sanatçıların (Nuri İyem hariç) Avrupa'da gördüğü eğitimin onların teknik açıdan yetkinliğe kavuşmasında etkin olduğu düşünülebilir.



Resim 65: Nedim Günsür, Maden İşçisi



Resim 66: Nedim Günsür, Göç

Nedim Günsür, Fransa dönüşünde mahalli havayı yansıtmakla yetinmeyip resmiyle toplumsal sorunları dile getirmeye başlamıştır.

Turgay Gönenç Günsür'ün resmini şöyle anlatmaktadır:

“Nedim Günsür'un resim macerası, siyah-beyaz başlayıp, renkli sona eren bir film gibidir. Ressamlığının ilk yıllarında, o zaman da tutucu olan bu adam, Cezayir Savaşı, kıyımlar, patlayan maden ocakları çizip boyadı: Renkli siyahlar ve grinin bin bir tonunu kullanarak... Çok cesur, o zamanın Türkiye resmi için çok yenilikçi bir kompozisyon ve kadraj anlayışıyla.” Doğa, insan, yapılar ve nesnelere dünyasını kılı kırk yararak inceleyen

Günsür, incelediği bu dünyayı yeni bir varlık olarak bütünleştirip özgün bir resim dili içinde görselliğe ulaşmıştır. [25]

İlk gruba giren resimlerini,1950'li yıllarda ürettiği ve Zonguldak maden işçilerini konu alan çalışmalar oluşturur. Bundan başka, günün toplumsal olaylarının etkisinde, köyden kente göç, yurtdışına işçi akını gibi temaları da işleyen sanatçının 'Göçerler' ve "Gurbetçiler" isimli yapıtları ikinci gruba örnek gösterilebilir. **(Resim 64-65)**

Nedim Günsür'un 'Göç' isimli tablosunda olduğu gibi yöresel ve geleneksel konuları seçmesinde Leger ve Bedri Rahmi' nin öğrencisi olması büyük bir rol oynamaktadır. Konu sanatçıyı Türk resminde toplumsal gerçekçiler dediğimiz bir alanda anmaya çağırırken figür ifadelerinden naif yaklaşımını hemen fark edebiliyoruz. [26]

Nedim Günsür, Mehmet Ergüven'in Sorularını Yanıtlarken kendi resmi için sosyal gerçekçilik sözcüklerinin daha doğru olacağını söylemiş. [27]

Resimlerinde şehir yaşamını işleyen diğer bir sanatçıda Cihat Burak'tır. Fakat, Burak Günsür'un aksine halktan insanları işlemek yerine daha çok yönetici ve zengin sınıfın eğlence alemlerini konu alan mizahi resimler yapmıştır. Burak'ın gerek baskı resimleri, gerekse yağlıboya tablolarının çoğunda garip fantezilere ve alaycı toplumsal yorumlara rastlanır. Onun Baş Kumandan ve Meydan Muharebesi(1969) **(Resim 67)** isimli çalışmaları yönetici ve zengin sınıfın eğlence alemini konu alan mizahi bir çalışmadır. Bu resmin devrin başbakanı Süleyman Demirel'in Doğu Anadolu'daki bir askeri manevrada askeri kıyafet giymesinin gazete haberi olmasından esinlendiğini bilmekteyiz(Hatta bu gazete haberi ve ilgili fotoğraf resmin yapılışının savunusu olarak resmin arkasına yapıştırılmıştır. [28]

[25] <http://www.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=12597>

[26] http://www.turkresmi.com/klasorler/10lar_yenidal_siyahkalem/index.htm

[27] (Daha fazla bilgi için bkz.

http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_nedim_gunsur.html)

[28]<http://www.lebriz.com/mag/nov03/cburak1.asp>

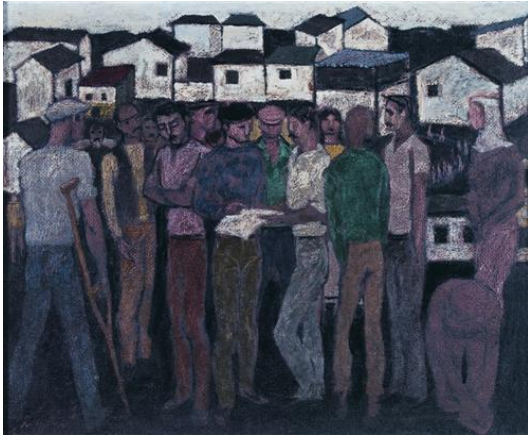


Resim 67:Cihat Burak, "Başkomutan ve Meydan Muharebesi", 13.11.1969(02.30)Tuval /Karışık Teknik, 100x100 cm.,Özel Koleksiyon

Resim 68: Cihat Burak, 'Our First Lady', 10.1.1985, Tuval/Yb. , 81x65 cm., Özel Koleksiyon

Nuri İyem ise 60'lı yıllardan itibaren özellikle anıtsal köylü kadın başlarıyla kendine özgü bir resim dili oluşturmuştur. Sanatçı bu anıtsal başlarda yüz ifadesini kullanarak toplumsal mesajlar vermeyi amaçlar. İyem'in de köyden kente göçün sorunlarını yansıtmak istediği düşünülebilir. (**Resim 69**)

Neşet Günel'a gelince onun eserleri diğerlerinden farklı olarak "eleştirel"tonlar içerir. Günel'ın amacı, çalışan insanla çevresi arasındaki ilişkiyi göstermenin ötesinde toplumsal sorunlara dikkat çekmektedir. Bu özellikler, Günel'ı Türkiye'de toplumsal Gerçekçilik akımının en bilinçli ve önde gelen ismi yapmaktadır.



Resim 69: Nuri İyem,Gecekonuda Emekçiler, 35x44 cm., Duralit üzeri yağlıboya, Dr.Nejat Ezacıbaşı Vakfı Koleksiyonu,

Resim 70: Neşet Günel, 'Korkuluk VIII', 1988, tuval üzerine yağlıboya, 184x112 cm.

“...Neşet Günel’in figürlerinin Anadolu’nun viran köylerinde hep rastlandığını umduğumuz kişiler olmadığını, tümünün bambaşka bir görsel dünyanın hepimize yabancı insanlarını oluşturduğunu ifade etmek isteğini, ihtiyacını duyuyorum. Kanımca Neşet Günel’in resmi, tüm dramatik temalarına rağmen, sadece hümoru yitirme işlevi görebilmiş bir dramsızlıktır. Bu anlamda toplumsal bir angajmana hizmet edebilecek bir programı yansıtmıyor.” (Tansuğ, 1976:131-132)

Günel’in resminde en önemli iki unsur olan, desende kusursuzluğu yakalama ve figüre sadakat, aslında figürle başlayarak figürde kusursuzluğu yakalayarak figürü aşmak, onun ötesine geçmek hatta ondan kurtulmak amacını taşır. (Ergüven 1996, 12) Neşet günel’in politik mesajı kendi deyişiyle de en belirgin olan resim serisi Korkuluklar’dır. **(Resim 69)**

Bunu Altuğ ve Ergüvenin Kitaplarında Şöyle anlatıyor;

“Politik mesajı en belirgin olan dizi, bu korkuluklar dizisi. Sonra tabi ben buna durup dururken varmadım. Biz bu politik çelişkileri bir kuşak olarak 50 yıldan bu yana yaşıyoruz. Ne zaman ’61 Anayasası yürürlüğe girdi, biz bir rahatladık. O zaman kadar hep baskı vardı. Ressamlar olsun, şairler olsun; istedikleri gibi konuşamıyorlardı. Hatta susturulmak mecburiyetinde bırakılıyordu. Ondan sonra Türk resminde de bir hareketlenme oldu. Yani ’60 Kuşağı diyorlar; ’70 Kuşağı diyorlar... ’70 Kuşağı da 12 Mart ile başlar. Sonra bir rahatlama oldu. Ardından 12 Eylül geldi. Tekrar baskı... Ben bu resimleri 1982, 85, 86 arasında yaptım. Ve bu, 12 Eylül baskısının da bir hesaplaşmasıdır.” (Altuğ 2003, 45)

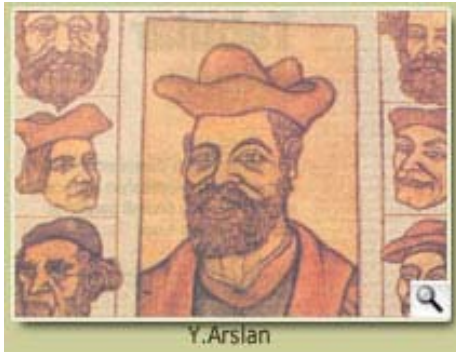
Elbette, sanatçının 1968 yılında yaptığı ilk” Korkuluk” adlı resmi o dönemin giderek artan dinsel bağnazlığına karşı bir tavır alışını içermekteyse, bu ülkenin çalkantılı siyasal ortamına karşı duruşuna paralel farklı anlamları da zaman içerisinde temsil eder bir dönüşüme serinin diğer korkuluklarıyla beraber girmiştir (Ergüven 1996, 168)

Bir başka tutuklanan ressamımızda Yüksel Arslan’dır.



Resim 71: Yüksel Arslan, **Le capital**, Arture XII (163) (1972) 36 x 21,5 cm

1970'lerde Karl Marks'ın Kapital'inden ve Marx ve Engels'in imzasını taşıyan Kutsal Aile kitabından aldığı esini birleştirerek Kapital adlı tablo dizisini gerçekleştirip kitaplaştıran Yüksel Arslan'ın 60'lı yıllarda "Artures" dizileri vardı.(Resim 71-73)1967-1968 yıllarında bir buçuk yıl İstanbul'da kalmış ve birde sergi düzenlemişti. Ankara'da da düzenlenen bu serginin resimleri 'müstehten' ihbarıyla yargılandı ve Yüksel Arslan beraat edip Paris'e döndü. Yüksel Arslan, 1970'den beri adımını atmadığı Türkiye'de son sergisini 1966 yılında Ankara'da düzenlemiş ve yaşlı bir Fransız madamın müstehten ihbarı üzerine açılan dava sonucunda beraat ettikten sonra resimlerini muhafaza edildiği karakoldan alıp Fransa'ya dönmüştü. 1968 olayları sırasında Marksist öğretinin irdelendiği koşullar, elbet Yüksel Arslan'ı da etkiledi ve bu yeni siyasal eğilimlere katılma isteği, sanatçının Marks'ın Kapitalini bir dizi resimle ilginç yorumlara vesile ettiği bir çalışmaya yol açtı.



Resim 72:Yüksel Arslan



Resim 73: Yüksel Arslan "Onanistan 2" Arture 452 (1995) 35 x 69 cm

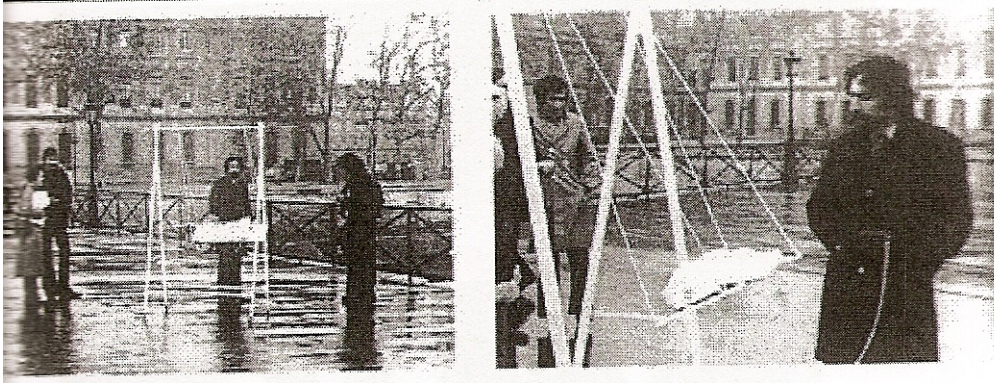
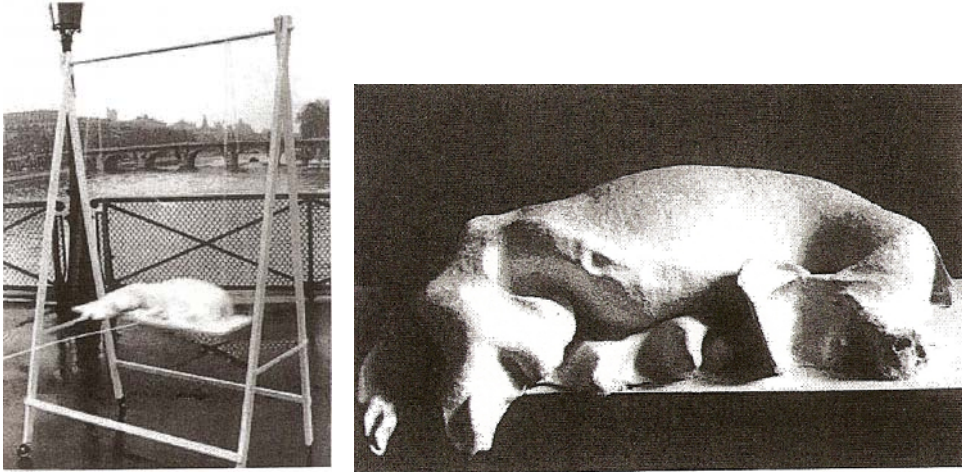
Öğretiyi bir siyasal realiteye oturtma isteğine gelince, bundan da lider portrelerinin yorumlarına değin yeni bir siyasal dizinin çıktığı görüldü. (Resim 73) Bütün bunlar Arslan'ın siyasal bir yoğunlaşmadan çok, çizgisine vesile edebilecek bir kaynak bulmasına dayanıyordu. İmzasını Türkiye'de iken Comte de Phallus diye belirlemişken daha sonraları bir ara Arslan'a da dönüştüren sanatçı, Kapital dizisinin bir kitap haline gelişinden sonra bu kitaplaştırma yöntemini benimsedi. Kapital dizisinde "meta" "makinenin aksesuarı işçi" gibi pek çok konuya değindi.(Sezer Tansuğ:1993)[29]

[29] http://www.felsefekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_yuksel_arslan.html

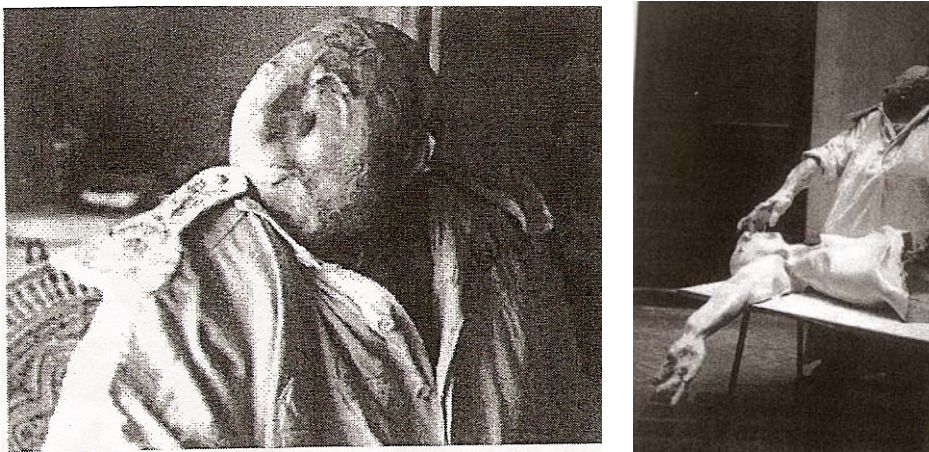
1950'lerde itibaren Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylara bağılı olarak her on yılda bir meydana gelen askeri müdahaleler, düşünsel ve sanatsal alanda yeni yapılanmalara yol açmıştır. Örneğin 1960'larda içerik ve insan sorunları ağırlıklı sanatın içine girdiği bilinmektedir.70'lerde ise sosyo-ekonomik alanda istikrarın sağlanmaması sanatta toplumsal eğilimlerin güçlenmesine neden olmuştur.

Mehmet Gülerüz 1971 yılında Paris'te gerçekleştirdiği Happeningte ayaklarına tekerlek yerleştirdiği salıncak üzerine uyuyan bir domuz koyup dolaştırmıştır. Uyuyan domuz ile sitemden yaralananları, salıncağı sallayan kişi ile yani kendisi ilede sitemin emrindeki adamı temsil etmektedir. Yine 1973te Paris'te Papier-mache tekniğiyle yaptığı işkenceci adlı çalışmasında Fransız kasap önlüğü giydirilmiş apoletli bir subay, masanın üzerinde yatan yarı belden kesik bir erkeğin içini boşaltmaktadır. Temelinde olumsuzlama ve eleştiri bulunan bu çalışmada işkenceciye kasap önlüğü giydirilmiş olmasıyla 12 Mart Darbesi ironik bir şekilde ifade edilmiştir.(Tayyukoğlu,2007:63) **(Resim 74-75)**

Diğer yandan akademide hocalık yapan Bedri Rahmi ve Neşet Günal'ın verdiği eğitimin etkisi büyük olmuştur. Bugün toplumsal ve eleştirel gerçekçi benimsemiş ressamların önemli bir bölümünün adı anılan sanatçıların atölyelerinde yetişmiş olması bunu doğrulamaktadır.12 Mart 1971 darbesini takip eden dönemde hayatın siyasallaşması ve siyasi olayların gündemi belirlemesiyle birlikte toplumsal sanat da giderek politik bir kimliğe bürünmüştür. Özellikle bazı genç sanatçılar, günün toplumsal olaylarının etkisinde kalarak herhangi bir üslupsal kaygı duymadan daha biçimi bulmadan politik mesaj iletmeye, bir takım sloganları görselleştirmeye yönelmişlerdir. Kısaca, bu dönemde toplumsal sanat anlayışı, ideolojik boyutu güçlü sosyalist bir sanata dönüşmüştür.1970-80 arası dönemin özgürlüklerin büyük ölçüde kısıtlandığı sol potansiyelin arttığı bir evre olduğu düşünülürse bu doğal karşılanabilir. Aynı gerçek politik olayların sanatı ne denli etkilediğini göstermesi açısından ilginçtir.1970'li yıllarda toplumsal temalar içeren gerçekçiliğin iki farklı boyutta geliştiği görülmektedir. Birincisi toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısından ele alan sanat, diğeri ise ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçilik diye tanımlanabilir. (Berksoy 1998: 128)



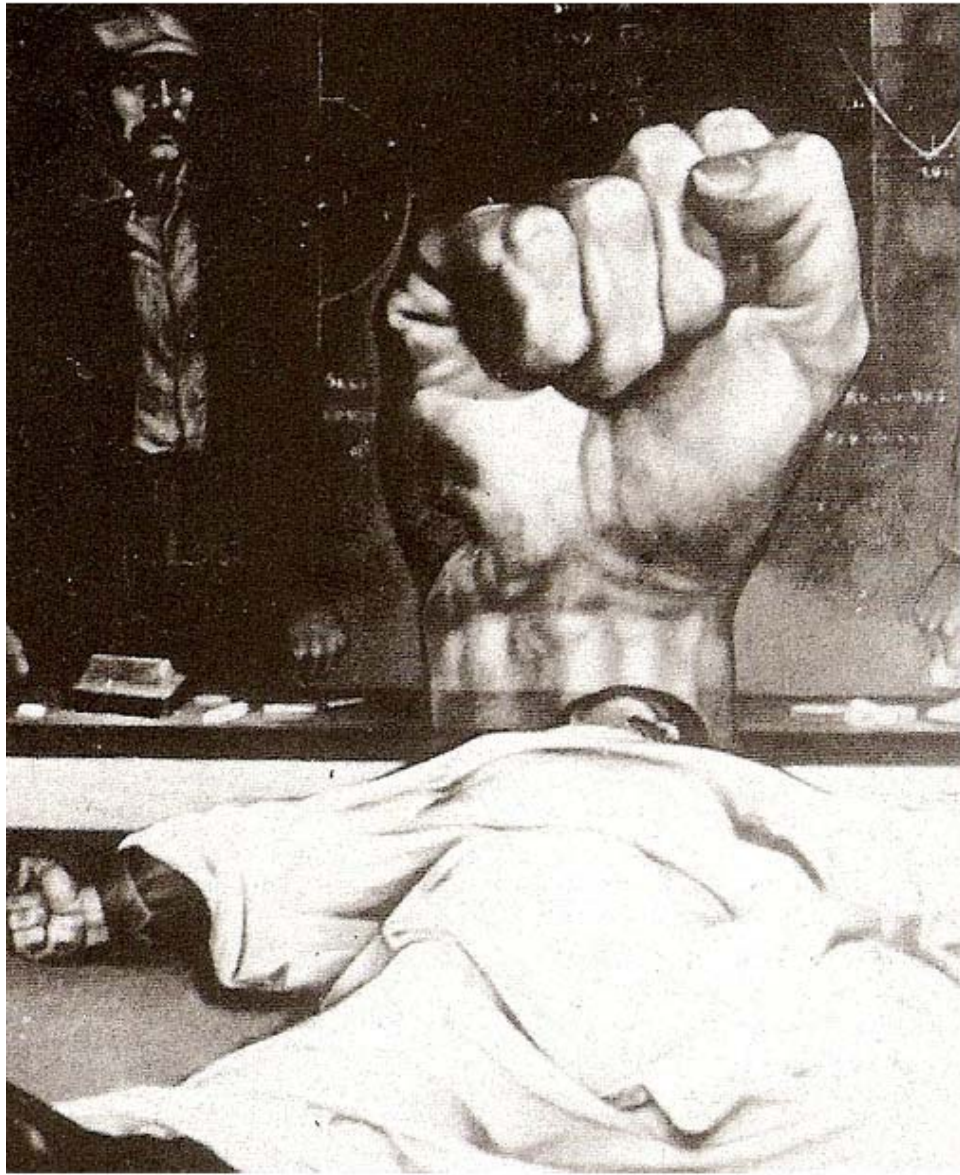
Resim 74: Mehmet Gülyüz, 1971, Salıncak Performans, Ponders Ars



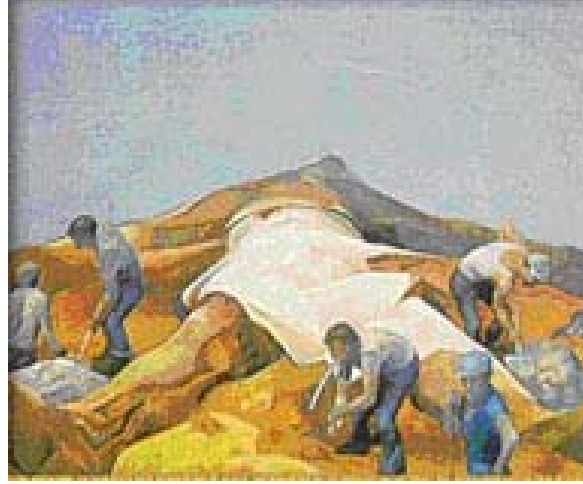
Resim 75: Mehmet Gülyüz, 1973, General Serisi Operasyon, Kağıt Hamuru, 160x170x40 cm.

Seyit Bozdoğan, Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Hüsni Koldaş, Neşe Erdok ve Kasım Koçak gibi isimlerin güncel yaşamdan kaynaklanan sorunları toplumsal ve gerçekçi bir bağlamda işledikleri görülmektedir. (Berksoy 1998: 129)

70'li yıllar Marksist-Leninist sanat estetiğinin, eleştirel ve toplumsal gerçekçi sanatın iyiden iyiye tartışıldığı, teorik boyutların incelendiği bir dönem olmuştur. Seyyit Bozdoğan'ın 70'li yıllarda ürettiği eserler, sosyalist gerçekçiliğin tipik örneklerini içermektedir.1985 yılından itibaren Köln kentine yerleşen Bozdoğan, bugün Türk işçilerinin yaşam gerçeğini işleyen resimler yapmıştır.



Resim 76: Seyit Bozdoğan, Sınıfta Vurulan Öğrenci, 1979



Resim 77: Seyit Bozdoğan, Kazi, 1979

Bozdoğan'ın 1979 yılında yaptığı Sınıfta Vurulan Öğrenci ve kazı isimli çalışmaları (**Resim 76-77**), sınıf mücadelesinde kararlılığı yansıtan onu destekleyen bir anlayışın ürünüdür. Sanatçı Meksikalı ressamların yerel motifler üzerinde yükselen coşkulu, dışavurumcu üslubundan etkilenmekle birlikte, kendi resminde aynı plastik düzeye ulaşamamıştır. Onun çalışmaları daha çok doğalcı ve sloganları görselleştirmeyi amaçlayan bir görünüme sahiptir. (Berksoy 1998: 130)



Resim 78: Nedret Sekban, Başlar Gece Vardiyası, 1990

Resim 79: Özer Kabaş, Balıkçılar

Cihat Aral, Nedret Sekban (**Resim 78**), Hüsnü Koldaş, Neşe Erdok ve Özer Kabaş (**Resim 79**) gibi 70'li yıllardan itibaren çıkış yapan bazı sanatçılar günümüzde toplumsal gerçekçiliğin belli başlı temsilcileri arasında sayılmaktadır. İşkence konusu, Aral'ın son dönem yapıtlarında önemli yer tutan temadır. O dışavurumcu teknikle

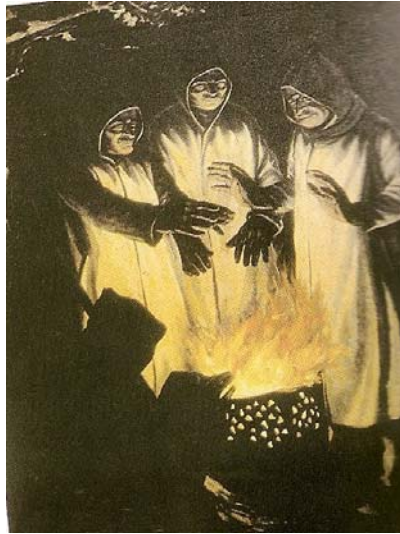
yaşanmış tecrübelerden yola çıkarak ele aldığı hapishane resimleri toplumsal bir yaraya parmak basmaktadır. **(Resim 80-81)**



Resim 80: Cihat Aral, Ağıt yakanlar, 1990

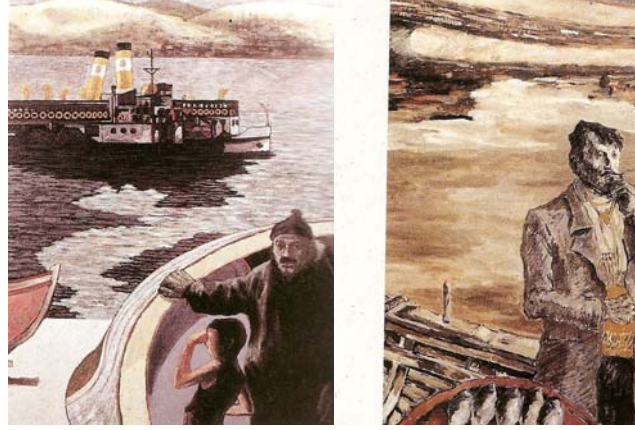
Resim 81: Cihat Aral, Yıkım II, 1989-9

Hüsnu Koldaş'ın Usta Çırak, Nedret Sekban'ın çağımızın Azizleri isimli çalışmaları da örnek gösterilebilir. **(Resim 82-83)**



Resim 82: Nedret Sekban, Çağımızın Azizleri, 1989

Resim 83: Hüsnu Koldaş, Usta Çırak, 1985



Resim 84: Özer Kabaş, Kömür Dubası II, 1980'li yıllar

Resim 85: Özer Kabaş, Venadik Kırmızısından Haliç'e, 1985

Özer Kabaş'a gelince, sanatçı 1976'dan itibaren balıkçıları ve bunların doğa ile ilintili olarak yavaş kavgasını resimlerinde işleyen bir sanatçıdır. Kabaş, Türkiye'de figüratif resim alanında 1960'lardan itibaren gözlenmeye başlayan bir simgeselliği ve hayali boyutu yansıtıyor. Sanatçının 1960'lı yıllara tarihlenen erken dönem resimlerinde gerçeklikle gerçek-ötecilik arasında bir atmosfere rastlarken, özellikle 1980 sonrasında 'gerçek' insanlara yöneldiğini de görüyoruz öte yandan ne var ki bu tür oldukça 'toplumcu gerçekçi' görünümlü resimlerindeki balıkçıları bile birer mitolojik figür gibi görünüyor. (Resim 84-85)[30]

Çizginin Neşe Erdok'un yapıtlarında da önemli bir yer tuttuğu görülür. İfadeyi güçlendiren renk kullanımı ve köşeli biçim bozmalarıyla insanın iç dünyasına ışık tutmayı amaçlar. Resimlerinde çoğu zaman büyük şehir yaşamından çeşitli tipleri ele alır. Çizgi ve biçim tasarımının ağır bastığı bu çalışmalarda biçimdeki stilizasyon ve abartmalar, anlatımı güçlendirici rol oynar.



Resim 86: Neşe Erdok, Bir vapur Masalı, 165x187cm., Tuval üzeri yağlıboya

Resim 87: Neşe Erdok, Vapur Masalları-Poyraz, 162x130 cm., Tuval üzeri yağlıboya

Neşet Günal ve Neşe Erdok eserlerinde taşıma araçlarından insan manzaralarına yer vererek, kent yaşamını irdeleyen ve ona tanıklık eden toplumsal gerçekçi bir anlayışı benimsedikleri dikkati çeker.

Emre Baykal'ın Anons dergisi için yazdığı “Başarının Dinazorlaştıramadığı Ressam” isimli yazısında Neşe Erdok'un şu sözleri yer almaktadır:

“Sanatta evrensellik önce yerellikten geçer. Yerellik derken taşralığı kastetmiyorum. Sanatçı yaşadığı yerin insanını, doğasını, kültürünü ve sanatını iyi tanımlar.

İster içerik, ister biçim açısından bunlardan kaynaklanan sanatçı, yaptığı sanatın önce içeriğinde ve bu içeriğin gerektirdiği sanatsal biçimde bütün insanlığı ilgilendirebilecek, bugün insanlıkça geçerlik kabul edilemeyecek sanatsal ve insancıl değerlere ulaşabilir.”

70'li yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde Neşat Günal'ın öğrencisi olan Kasım Koçak, Türkiye'de toplumsal gerçekçiliğin önde gelen temsilcilerinden biridir.

Mezuniyet sonrası da bu ilgisini koruyan sanatçı, 80'li yıllarda Bozkırın Dilsizleri, Ölü Kuşlar, Aşılı Fidan vb. tablo ve diziresimlerinde Anadolu insanının acı ve sorunlarını, erdem- erdemsizlik temalarını işlemeye devam eder.



Resim 88: Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim, 1996

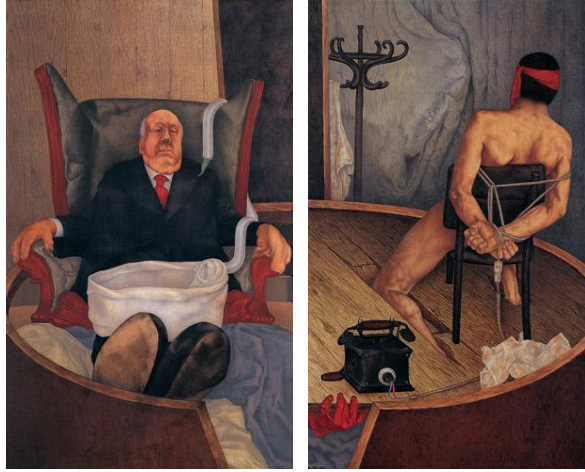
Kör adam, yaşlı kadın, ana vb. seri portreleri aracılığıyla toplumsal sorunları bu tipolojilerde ele alır. Direksiyonlu Deliler, Muzur Keçiler, Abdurrahman Çelebiler, Maymun Padişahlar, Dev Aynasında Cüceler, Maymun Eksperleri, Tarlabası Yıkımları vb. eserleriyle '80'ler Türkiye'sinin ekonomik, siyasal, kültürel yapısını ve sistemi alaycı bir yaklaşımla eleştiren eserler üretir. Halen çalışmalarını Maltepe'de sürdüren sanatçı, sanatsal üretiminin yanı sıra topluma resim sanatını sevdirmeye ve eğitim faaliyetlerine devam etmektedir. [31]

[31] http://tr.wikipedia.org/wiki/Kas%C4%B1m_Ko%C3%A7ak

Maltepelili ressamaları etrafında toplayan ve fantastik yergi dolu resimler yapan Kasım Koçak da toplumdaki ikiyüzlülüğü dikkat çeken resimleriyle ilgi toplamaktadır.

“Sanatçı ve anlatım aracı olarak kullandığı malzemenin sağladığı olanaklar veya getirdiği kısıtlamalar sanat yapıtlarını değerlendirirken veya okumaya çalışırken, gözden kaçırılmaması gereken önemli unsurlardan bir tanesidir. Özellikle yaşamın çok hızlı yaşandığı ve sayısız "anlatım olanağı"nın varolduğu günümüzde, çoğu kez söylemin tümünü bile kullanılan malzeme oluşturabilmektedir. Yepyeni kavramları dile getirebilmek için “Yepyeni Tekniklerin Aranması” günümüzün avangard yaklaşımlarının başlıca kaygısı olmaktadır. Ne var ki, insanoğlunun hiç değişmeyen özelliklerini ve temel içgüdülerini tanımadan ve tarihini tüm boyutları ile özümsemeden "bu seçenek bolluğu" içerisinde yaratıcı olabilmek kolay bir iş değildir. Sanat tarihçilerine, eleştirmenlere ve küratörlere günümüzde verilen önemin kaynağında bu “karmaşayı değerlendirme çabası” yatmaktadır. “Tüketim Kültürü” ile “Sineması” ile “İş Dünyası ile Bütünleşmiş Çağdaş Görsel Sanat Kültürü” ile ekonomik ve politik güç odakları; “Yerel Kültürlerini Koruma Bilincini Oluşturamamış Ülkeleri” kolaylıkla etki alanlarına alıp kendi “Yansımalarını” o ülkelerde var edebilmektedirler. Böyle bir çağda insanoğlunun en eski çağlarından 21. yüzyılın eşiğine bağlanan bir süreci kendi resim anlayışı içerisinde, toplumunun kritik bir dönemecinin vakanüvisliğini yapan bir kimliğin önemsenmesi gerektiğini düşünmekteyiz.” [32]

[32] <http://64.233.183.104/search?q=cache:gsgTTSjcdRUJ:www.binevi.com/seramikcilik-ve-heykeltra%25FEc%25FD1%25FDk/4670-kas%25FDm-kocak-%255B-lodosunun-seyir-defteri-%255D.html+kas%C4%B1m+ko%C3%A7ak&hl=tr&ct=clnk&cd=16&gl=tr>



Resim 89: Aydın Ayan, Patron, 160.00 x 100.00 cm., 1978, T. Gönenç Koleksiyonu

Resim 90: Aydın Ayan, Elektrik işkencesi, 160.00 x 100.00 cm.,1978, T. Gönenç Koleksiyonu

1970-1980 Türkiye’inde yaşanan siyasi gerilim ve şiddete dayanan olaylardan etkilenmiş ve bunları resimlerinde yansıtmış ve bu olaylara göndermeler yapmış gözükse de onun resminin genelindeki öz nitelik, yaşam, ölüm, yoksulluk, zulüm, şiddet ve başkaldırı gibi insanlığa özgü evrensel temalardır. (Erol, 2005:13)

Aydın Ayan'ın hem gravür hem de yağlıboya tekniğinde yaptığı ve tek bir yapıtın parçaları olarak görülen iki bölümle eseri: Patron ve Elektrik İşkencesi (**Resim 89-90**) de 12 Mart Darbesi sonrasında oluşan sancılı ortama karşı tavır alan önemli bir çalışmadır. Aslında tek bir resmi oluşturan tuvalerde, darbenin yedi yıl sonrasında anımsattığı ve gündeme getirdiği Politik sorunlar kadar, biçimsel sorunlarda önemlidir.

“1970-80 döneminin ve beklide sonrasında sermaye ile askeri/siyasi güç arasındaki karmaşık ilişkilerini en yetkin biçimde sergilemektedir. Kompozisyonun yansıttığı üzere, zulmeden ve zulmedilen göz göze değillerdir. Nedense ayrı ayrı yönlere bakmaktadırlar; zaten tutuklunun gözleri bağlanmıştır. Tek bağlantı noktası telefondur. Aydın Ayan’ın 1972 yılında, yani 12 Mart Darbesinden bir yıl sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girmiş olduğunu anımsar, öteki üniversite ve yüksekokullardaki aynı somut koşulların bu sanat kurumunda da genişlemeye yol açtığını göz önünde bulundurursak, öğrencilerin politik ve etik sorunlarla en az estetik kadar ilgilendiğini de söylemenin abartılı olmadığını kabul etmek zorunda kalırız. Gerçekte gerilimli ve çatışmalı toplumsal ortamın sanatsal iletişim/bildirişim bağlamını ön belirlediği, 1970-90 arasında yayılan yirmi yıl için rahatlıkla iddia edilebilir. Bu gerilim ortamı Ayan’ın resmine daha ilk yıllardan itibaren sızmış, onun süre giden resim serüveni içinde toplumsal-insansal olana duyduğu eksilmeyen ilginin oluşturucusu olmuştur. Ayan ister toplumsal-siyasal ister bireysel ve kültürel sorunlara değiniyor olsun, tüm resimlerinde, tuvalin uzam

zamanında betimlenmiş, saptanmış olan gerçekçilik anının seyirci tarafından tamamlanması ya da bütünlenmesi gerekir. Kuşkusuz bu tüm yapıtlar için geçerlidir. Burada vurgulamak istediğim, hep konuya, öyküye ve tamamlanmamışlığa ait olarak düşünülmüş olan figüratif gerçekçi resmin bile bitmemişlik durumu içerdiği olgusudur.” (Oktay,1977: 31)

“Piyonların Piyonları isimli resimde, siyasal olanı askeri (militer) düzeyde kuşatmayı öngörmüş, üzerine nazizmin ünlü gamalı haç (swastika) simgesini yerleştirdiği ve robotlaşmış biçimde stilize edildiği cam fanuslar ile arka plandaki yıkıntıların önünde duran askerler arasında belirgin bir siyasal anlamsal ilişki oluşturmuştur. Fanus’un üzerindeki “gamalı haçın” ve fanusların içine yerleştirilmiş adamların Hitler vari bıyıklarını gözden kaçırın her bakışın resmin özgül anlamını es geçeceğini vurgulamak gerekir. Bu resim savaşa göndermedir elbette, ama öncelikle nazizme göndermedir. Nazizmin arkasında ki sanayinin destekleyici parasal gücü, aslında günümüzün tüm militer eğilimlerinin de açık ya da örtük destekleyicisidir. Aydın Ayan, yine Faşizme adını taşıyan 1980’li yıllarda yaptığı bir çini tarama da faşizme göndermedir.” (a.g.e.,1977:34)



Resim 91: Aydın Ayan, Piyonların Piyonları, 1978

1980 yıllara gelinceye kadar olan sanat olayları bu şekilde incelendikten sonra 12 Eylül 1980 dönemine gelinceye kadar siyasi değişimlerin nasıl olduğuna, 1980 Askeri Dabesini oluşturan nedenlerin neler olduğuna ve darbenin kültür sanatı nasıl etkilediğine bundan sonraki bölümde değinilecektir.

2.4.1. Çok Partili Dönemden, 12 Eylül Askeri Darbesine Kadar Geçen Süreç

1945 yılında çok partili döneme geçilmiştir ve ardından 1946 yılında kurulan ve daha sonra 1950’li yıllarda iktidara gelen Demokrat Parti, çok partili dönemin ilk hükümetini kurar.

“Demokrat Parti’nin iktidara geldiğinde ilk tavizi Laiklik konusunda olur. Parti oy toplayabilmek için din ve dinsel kurumları siyasal bir araç haline getirmesi, aydınların ve Halk Partisi’nin tepkisine yol açar. Gericici kesimlerin taleplerini hoşgörüyü karşılayan Demokrat Parti bir noktadan sonra aydın kesimle, tutucu kesim arasında sürtüşmelerin başlamasına neden olur. Ara seçimlerin ardından iktidar baskılı bir döneme girer. Verilen sözlerin yerine getirilmemesi, plansız kalkınmanın sıkıntıları halkın sesinin yükselmesine neden olur. Bunun üzerine hükümet sıkı tedbirler alır. Devletin tekelinde olan radyodan yayınlar yapılır. Seçim yayası, karşıt partilerin haklarını kısıtlama adına değiştirilir. Basın hürriyeti kısıtlanır, memura siyasal baskı yapılır ve üniversite yönetimi özerklikten uzaklaşır. Siyasal, ekonomik ve toplumsal alanda uygulanan baskılar kültür, eğitim ve sanat alanına kaydırılır. Sınıf düzenini eleştiren ve ortamı sarsacak olan görüşler engellenir. Yasaklar ve cezalandırılmalarla özgürlük ortamı kısıtlanır.”(Yalman, 1971:298)

“Sınıflar arası uçurum giderek daha da belirginleşir. Toplumda burjuva sınıfının ve sömürücü sınıfın egemenliği hissedilir boyutlara varmıştır. Yürülükte bulunan ekonomi politikası ile haklı ya da haksız kazanç elde edip zengin olan belli bir üslup ortaya çıkmıştır. Kültür alanında da bir takım geriye dönüşler başlar. Halkın değer yargıları uygulanan ekonomik politik yapıya göre değişmeye başlar.”(Kongar, 1979:187-189)

Ülkede oluşan bu durumlar sonucunda silahlı kuvvetler 27 Mayıs 1960 yılında yönetime el koyar. 27 Mayıs Darbesi, siyasi özgürlüklerin getirilmesine, yeni düşünce akımlarının getirilmesine, bazı tabuların yıkılmasına ve Batılı anlamda Demokrasi yolunda önemli adımların atılmasına olanak sağlamıştır. 1961 Anayasası, düşünce özgürlüğünü ele alış bakımından ise dünyanın en ileri anayasalarında biri olarak kabul edilir. 1965 yılına kadar yönetimi sürdüren askeri yönetim 1965 yılında yapılan seçimlerde yerini Demokrat Parti’nin

kurduğu Adalet Partisi'ne bırakır. Adalet Partisi, Demokrat Parti'nin 1950'lerde izlediği siyasete geri döner.

“Ekonomik ve demokratik amaçlı mitingler, yürüyüşler, grevler ve boykotlar düzenlenir. Üniversitelerde derse girilmez.6. Filo'ya karşı saldırılar düzenlenir. İktidarın anti-demokratik tutumu, Yargıtay ve Danıştay kararını hiçe sayması, dinci ve gerici çevrelere verdiği ödünler halkın sert tepkisini almasına neden olur. Kanlı çatışmalar ardından adam kaçırmaya eylemleri, sağ-sol çatışmaları ve gençlerin silaha sarılması tam bir anarşi ortamı yaratır.”(Doğan,1975:5)

Ülkenin içinde bulunduğu bu ekonomik ve ideolojik karmaşa 12 Mart 1971'de ki Askeri Darbe'yle kendini sıkıyönetimin suskunluğuna bırakır.12 Mart Muhtırasının açıklanmasından sonra Demirel Hükümeti istifa eder. Muhtıranın verilmesinden kısa bir süre sonra 1402 sayılı sıkıyönetim kanunu yürürlüğe girer. Bu kanuna göre; sıkıyönetim komutanı, hiçbir gerekçe göstermeden evleri, kişileri arama, partileri, sendikaları, dernekleri kapatma, haberleşmeyi sansürleme, basını ve her türlü yayını denetleme, basım evlerini kapatma yetkisine sahip olur. Çok sayıda “solcu” olarak tanınan yazar, gazeteci ve aydın tutuklanır. Davalar açılır, işkence iddiaları gündeme gelir. Kısaca içinde bulunulan ortamı eleştirme kesinlikle yasaktır. (Kongar, 1979:196)

12 Mart Dönemi, 1973'te yapılan genel seçimlerle birlikte son bulur ve salt çoğunluğu sağlamayan siyasi partiler koalisyonlar kurarak yönetimi ele alır.1975'te Birinci Milli Cephe Hükümeti kurulur. Bu dönemde ülke askeri darbeye kesintiye uğrayan halk anlayışı ve ideolojik kutuplaşmalara kaldığı yerden daha da kanlı ve hırçın biçimde devam eder. Ekonomik bunalım oldukça ciddi boyutlara ulaşır. Siyasal ve ekonomik çalkalanmalar, iniş-çıkışlar hayatı olumsuz yönde etkiler. Enflasyon hayat şartlarını olumsuz bir şekilde etkilemeye başlar. Ülkenin genelinde sık sık kanuni, kanunsuz grevlere gidilmesi, yükselen iş maliyetlerinin iş hayatını durgunluğa itmesi, işçi-işveren ilişkilerindeki anlaşmazlıklar ve kutuplaşmalar Türkiye'yi oldukça çetin günlerin içine sürükler.

1977'de yapılan seçimlerde MSP ve MHP koalisyonunun oluşturduğu ikinci Milliyetçi Cephe Hükümeti kurulur. Ülkede yokluk ve kriz hat safhalara yükselmiştir. Elektrik kesintileri, dolayısıyla oluşan üretim miktarlarının azalması, döviz yokluğu, dış borç ödemelerinin yapılması gibi ülkenin içinde bulunduğu bu karışıklık ortamında toplumun değer yargıları yavaş yavaş yok

olmaya başlamıştır. Kaçakçılık kontrol edilemeyecek şekilde yayılır. Fırsatçılar için aradıkları karmaşık ortam oluşmuştur. Altın silah, uyuşturucu, roketatarlar bol miktarda kaçak olarak ülkeye sokulur. Yeraltı teşkilatları ise bu kaçak malları terör gruplarına satar. Bazı devlet memurlarının dahi kaçakçılarla işbirliği yaptığı saptanır. Rüşvet alabildiğince yaygınlaşmıştır. Eski değerler yerini, toplum açısından hiçte sağlıklı olmayacak olan yeni değerlere bırakmaktadır.

1979'da yapılan ara seçimler sonucunda Adalet Partisi'nin başarı kazanması ile Ecevit istifa eder ve Demirel azınlık hükümetini kurar. Başbakanlık müsteşarlığı görevine getirilen Turgut Özal, 24 Ocak 1980'de ülkenin ekonomik bunalımlarından kurtulabilmesi için hazırladığı 24 Ocak Kararlarını halka açıklar. Alınan önlemler sonucunda halk zor duruma düşer.

Ülkenin içinde bulunduğu bu ekonomik kriz terör olaylarının artmasına, sınıfsal ve ideolojik kutuplaşmaların daha da hızlanması, psikolojik ve sosyolojik olarak halkın oldukça sığıksızlaşmasına neden olmuştur. Yaşanan bu olumsuzluklar ve bozulan dengeler kuvvet komutanlarını 3. kez olarak harekete geçirmiş ve 12 Eylül 1980'de yine askeri darbe ile sonuçlanmıştır. Bu tarihten itibaren siyasi kurum ve kuruluşlar kapatılır ve yine ülke içinde bir sıkıyönetim suskunluğu yaşanmaya başlar.

Sıkıyönetim yetkilileri, gazete yöneticileri ile görüşerek bazı konuların haber olarak yayılmasını yasaklar. Birçok gazetenin yayını durdurulur, bazıları da kapatılır. Gazeteciler, yazarlar gözaltına alınır, mahkemeye verilir ve yayınları toplatılır. İhtilalin yayıldığı günden, 1984 yılına kadar, dört yıllık sürede, hakkında soruşturma açılan, göz altına alınan, mahkemeye verilen ve tutuklanan gazeteci, yayıncı, yazar, sanatçı sayısı 181, mahkum edilen gazeteci, yazar ve sanatçı sayısı ise 82 olarak tespit edilir. (Çağdaş Gazeteciler Derneği [ÇGD], 1984)*

*.Metnin oluşumunda Doğan S. (1997). **Türkiye'de 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Oluşumlar sürecinde Türk Resim Sanatı**. Yüksek Lisans Tezinden faydalanılmıştır.

2.5. 12 Eylül 1980 Türkiye'si ve Kültür-Sanat

70'li yıllardaki siyasal bunalımlar, ekonomik çöküntü, toplumsal bölünmeler, şiddet olayları 12 Eylül 1980'de askeri darbe ile sonuçlandı. 12 Eylül Darbesi veya 1980 Darbesi, Türkiye'de, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin 12 Eylül 1980 günü gerçekleştirdiği askeri müdahaledir.

Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun'dan oluşan Milli Güvenlik Konseyi, radyodan okunan ilk bildiriye göre:

İç Hizmet Kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyeti'ni kollama ve koruma görevini yüce Türk Milleti adına emir ve komuta zinciri içinde ve emirle yerine getirme kararını almış ve ülke yönetimine bütünüyle el koymuştur.(www.tarihonline.org/2008/09/Kenan-evren-12-eylül-darbesi-html)

27 Mayıs 1960 darbesi ve 12 Mart 1971 Muhtırasının ardından Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, silahlı kuvvetlerin yönetime üçüncü müdahalesi olan 12 Eylül Askeri Darbesi ile Süleyman Demirel'in Başbakanlığındaki hükümet görevden alındı. Türkiye Büyük Millet Meclisi dağıtıldı ve 1970 sonrasında değiştirilen 1961 Anayasası rafa kaldırıldı ve Türkiye siyasetinin yeniden tasarlandığı bir askeri dönem başladı.

Ahmad ve İpşiroğlu 12 Eylül 1980 Darbesi ve onun sonuncunda ülkenin durumunu şu şekilde anlatmışlardır;

Sağcıların, solcuların tutuklanması, üye oldukları partilerin ve sivil örgütlerin kapatılması, Türkiye'yi demokratikleşmeden uzaklaştıran yeni anayasa ve üniversiteleri siyasetin dışına çıkaran YÖK yasası bir süre sonra, darbenin ülkeyi yeni bir karanlığa doğru ittiğini gösterdi. Ülkeyi siyasal ve ekonomik açıdan yeniden yapılandırmayı amaçladığını açıklayan, ancak özgürlükleri kısıtlayarak, özellikle genç kuşağı baskı altında tutup apolitikleştirerek Türkiye'yi dışa karşı yalnızlaştıran, topluma yine bir travma dönemi yaşatan cunta hükümeti ülkeyi, 1983'de yeni partilerin kurulmasıyla yapılan seçimlere karşın, 80'li yılların sonuna kadar yönetti, denilebilir. (Ahmad, 1995:35)

12 Eylül Türkiye'yi anarşi ve terörün doruğuna vardığı ve siyasi partilerin çekişmeleri yüzünden hükümetlerin iş yapmaz hale geldiği bir ortam içinde buldu. Çok partili demokrasiye girdiğimizden bu yana Türk silahlı kuvvetleri üçüncü kez yönetime el koymak zorunda kalıyor. Bunların hiçbirinde siyasi iktidarı ele geçirmek amaçlanmıyordu. Kültür alanında olduğu gibi ekonomide de ülke bunalıma girmişti. Bir yandan

giderek yoğunlaşan ekonomi bunalımı ve işsizlik, öte yandan tırmanan anarşi, Cumhuriyet'in geleceğini tehlikeye düşürüyordu. Tehlike zillerinin çaldığı anlarda Türk silahlı kuvvetleri Duruma egemen oluyordu. İlk kez kısa bir süre içinde ordu tarihsel görevini yaptıktan sonra iktidarı sivil yönetime bırakarak çekilmişti.¹² Eylül'de kuşkusuz böyle olacaktır. (İpşiroğlu, 1982:60)

1980 yılında olaylar, 1960 ve 1970 yıllarında olduğundan çok daha büyük boyutlara ulaşmıştı. Düzen sağlanması ve demokrasi ortamına dönülmesi daha uzun bir zamanı gerektiriyordu. Bazı gerici çevreler demokrasi ortamının geçikmesinden dolayı umuda kapılmıştı. M. ve N. İpşiroğlu yazdıkları “Düşünmeye Çağrı” isimli kitapta askerin yönetime el koymasının Türk toplumu için en iyi çözüm olabileceği şeklinde düşünen gerici çevre ve bu gerici çevre karşısında toplumun büyük çoğunluğunun bu düşünceye katılmıyor olmasını şu sözlerle anlatmışlardır;

Tarih boyunca Türklerin kurdukları devletler ‘asker-devlet’ niteliği taşımıştı. Hukuk devleti kavramı, Osmanlı imparatorluğunun son döneminde bize batının baskısı altında girmişti, toplumsal yapımıza uymuyordu. Son otuz yıl içinde ordunun üç kez yönetime karışma zorunda kalması bunu yeterince kanıtlamıyor muydu? Ülke ancak bu dönemlerde huzura kavuşabiliyordu. Böyle düşünenlere göre Türk toplumu için sağlıklı yönetim askeri yönetimdi. Bu düşünceyi, tarih bilincinde yosun bir yarı-aydın çevrenin savunduğunu hemen söyleyelim. Osmanlıların, gücünü İslam inancından alan bir Teokratik-asker devleti kurmuş olduklarını biz de bu yazıda açıklamaya çalıştık. Ne var ki bu devlet modeli çoktan tarihe karıştı. Ereği çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma olan Atatürk Türkiye’sinin 20. yüzyılın sonunda geriye dönüp Ortaçağ devlet modelini gerçekleştirmeye kalkacağı düşünülemez. Başta ordu olmak üzere toplumun büyük çoğunluğunun, tutucu çevrenin düşüncesine katılmaması, bütün tepkilere karşın, Atatürk’ün yolundan sapmamamızın başlıca kanıtıdır.(İpşiroğlu, 1982:61)

Oktay Özel ve Gökhan Çetinsaya, 1980’lerdeki durumu “Devletin Dayanılmaz Ağırlığı” adlı yazılarında şöyle tanımlıyor:

12 Eylül 1980’in Türkiye'nin yakın siyasi ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olduğuna şüphe yoktur. Bu tarihle birlikte sivil siyaset devre dışı kalmış, siyasetçiler ve geniş toplum kesimleri uzunca bir süre siyasal yaşamın belirleyici aktörleri olmaktan çıkmış, kurulan askeri rejim baskıcı politikalarını yeni oluşturduğu kurumlar vasıtasıyla bütün topluma dayatmaya başlamıştır. “Devletin bekası” ve “milli birlik ve beraberlik” söylemi her şeyin önüne geçmiş, siyasetin yanı sıra bilim, edebiyat ve sanat alanları da bu bağlamda sıkı bir baskı ve denetim altına alınmıştır. Atatürkçülük resmi ideoloji olarak

dayatılmaya çalışılmış, sağ ve sol düşünce hareketleri ve entelektüel faaliyetler açık veya dolaylı olarak yasaklanmıştır. Atatürkçülük etrafında dayatılmaya çalışılan devlet merkezli söylem, oldukça pragmatik bir yol tutturarak bir taraftan “çağdaş uygarlık” ve “Atatürk milliyetçiliği” bir yandan da manevi-dinsel değerlere gözle görülür bir vurgu yapmıştır. Toplumun belli kesimleriyle birlikte kimi bilim adamları ve entelektüel çevreler bu söyleme destek vermiş, devleti yüceleştiren, toplumu ve hatta kültürü otoriter bir zihniyetle tektipleştirmeye, tekseleştirilmeye dönük politikaların oluşturulması sürecinde faal görev almışlardır. 1980'lerin ilk yarısı boyunca devam eden bu resmi ideoloji oluşturma çabalarına, söylemin doğası gereği bir taraftan laik-pozitivist (aydınlanmacı) diğer taraftan da muhafazakâr milliyetçi-maneviyatçı bir kesim damgasını vurmaya çalışmış, ilki 'Atatürkçülük' ikincisi ise genel olarak “Türk-İslam Sentezi” şeklinde tezahür etmiştir. Türkiye ekonomisi 1980'lerde önemli değişimler geçirdi; ekonomi, sanayi kesiminin değil, hizmet kesiminin büyümesiyle yön değiştirdi. Servet dağılımı biçim değiştirdi; iş adamları ve rantiyeler sanayicilerin önüne geçti, dış borçlanma büyüdü. [33]

Kırsal ve kentsel kesim farklılıkları açısından toplumun ekonomik yapısında değişimler oldu; kırsal kesim yoksullaştı, kentlerdeki ve taşradaki orta sınıf eridi, toplumun refahına ilgi göstermeyen, parasal çıkarları kutsallaştıran, büyük bir bölümü dindar taşralılardan oluşan çok zenginler ve zenginler oluşmaya başladı. Serbest ihracat ve ithalat ekonomisi, kitlelerin ideolojik değerlerini yitirerek apolitikleşmesi ve uluslararası tüketim ekonomisinin etkileriyle giderek ivme kazanan bir tüketim patlaması başladı. Lüks tüketim mallarının (villa, araba, antikalar, resimler) tüketiminde büyük bir artış görüldü. [34]

12 Eylül 1980 Türkiye'nin yakın siyasi ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktalarındandır ve bunun sonucunda özgürlükler kısıtlanıp, apolitik bir Türk toplumu oluşturulmuştur. İdeolojiden ve toplumdan kendisini soyutlayamayan sanata ve kültürel yaşama 1980'in başlarında baktığımızda, sanatın ve kültürün bütünlükle egemen sınıfların tekelinde olduğunu görüyoruz. 1980'li yıllarda sadece egemen sınıfların kültürel ideolojisinin ve politikasının tüm topluma dayatılmasıyla yetinilmeyip egemen olmayan sınıfların kültüründe baskı altında tutulmaya çalışılmıştır, sanatsal çalışmalara ancak burjuvazinin çekim alanı içinde özgürlük tanınmıştır. Çalışanlar'da bu konuyla ilgili olarak şunları söylemiştir.

Sanat yaşamı günden güne demokratikliğini yitirirken, burjuvazinin de tekeli altına girmektedir. Bir yandan, bürokrasi yoluyla sanat ve kültür yaşamına getirilen doğrudan yasaklamalar (sinema, tiyatro, bale, radyo, TV ve basın sansürü, vs.) öte yandan, ekonomik toplumsal koşullarda var edilen dolaylı yasaklamalar (ham film, kağıt, boya yokluğu, yüksek fiyatlar, vergi sorunu, yaşam düzeyinde gerileme, vs.), demokratik sanatsal yaşamın varlık alanı gittikçe daralırken sanat ve kültüründe “özel teşebbüs devri” süreci içinde (banka sinema ve tiyatroları, galerileri; holding, banka ve büyük basın edebiyat ve sanat ödülleri, vs.) sanatsal eylem gitgide burjuvazinin tekeline sokulmaktadır

Sanatçıların yaratımları hukuksal denetimlerle ve yasaklamalarla sınırlandırmaya çalışılırken, yaratımsal eylemleri de ekonomik-toplumsal koşulların zorlamalarıyla baş başa bırakılmıştır. (Çalışanlar, 1998:58)

Bütün bu yasaklamalar ve sınırlandırmalar altında sanat kendi varlığını koruyabiliyormu, koruyabilmek için sanatın özgürleşmesinin mücadelesini veriyormu ya da egemen sınıfın hizmetinde işlermi veriyor sorularına 1980 sonrası yapılan işler incelenerek cevap aranacaktır. Sanatın politikadan ayrı düşünemeyeceğimiz için özgürlüğü için kendi politikasını belirlemek zorundadır. “Sanatsal eylem ile siyasal eylem arasındaki ayrılmaz bağ. Bireysel sanat mücadele ile sınıfsal mücadelenin birlikteliği. Demek ki, edebiyat ve sanat kendi varlığını egemen sınıfların dayatmalarına karşı koruyacaksa, kendi özgürlüğünü savunacaksa, yanında yer alacağı sınıfa seçip ona bağlanmak ve onun mücadelesi içinde onun ayrılmaz bir parçası olarak kendi mücadelesini sürdürmek zorundadır.” (Çalışanlar, 1998:59)

Bu siyasal, ekonomik, toplumsal yapı içinde aydınlar ve sanatçılar da ikilemler içinde kaldı; sağ/sol çatışkılarını hazırlayanlar, rastlantısal ya da bilinçli olarak çatışkılar içinde yer alanlar, çatışkılarının dışında kalanlar, baş kaldıranlar, baş eğenler ayrı ayrı içinde buldukları durumun, devletle olan çatışkısı oranında, faturasını ödediler. Düzene ayak uyduranlarla düzene karşı çıkanların arasında bir uzlaşma alanı da kalmadı. Postmodern söylem, önceleri bilinçli olmasa da bir biçimde uzlaşmayı sağlayacak bir çare olarak rağbet gördü; ne ki aynı söylem, farklı kimliklerin de kendilerini dışavurmalarına olanak tanıdığı için, aynı zamanda toplumsal bölünmeyi pekiştirdi.

1981'de siyasal konuların açıkça tartışılmasının yasaklanması kişi hak ve özgürlüklerinin sınırlanması sonucunda her türlü siyasal/toplumsal risk ve sorumluluktan uzak duran, tüketim ve iletişimi yeni bir ufuk, bir nefes alma alanı olarak gören bir genç kuşak yetişti. [35]

1980'li yıllarda sanat kendi yönünü, çoğu zaman siyaset dışında kalan toplumun yasak saydığı (cinsellik, vb.) konularda eleştiri içeren resimlerden tarafa çevirmiştir. 80'li yılların ortasından sonra resimden başka, grafik, reklam, medya sektöründe büyümesiyle, ak ya da kara para artık bir ölçüde de olsa sanata yatırılmaya başlandı. Sol Meclis sitesinde medyanın 1980'lerde girdiği süreç konusunda şu düşünceler yer alıyor:

Doğruyu söyleme mesleği' olan gazetecilik, günümüz koşullarında medya patronlarının çıkarları doğrultusunda hizmet veren bir kuruma dönüşmüştür. Medyanın böyle bir dönüşüm göstermesinde, mülkiyet yapısındaki değişim önemli bir rol oynamıştır.

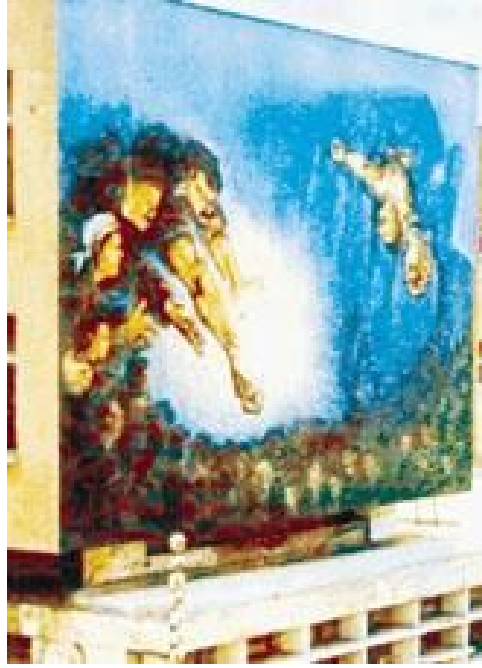
[35] (27 Nisan 2004- NTV) (Madra, 2005) 80'li yıllarda Türkiye'de sanat üretimi yazısından alınmıştır.

Ülkemiz açısından 1980'lere kadar “medyanın şirketleşmesi” olarak adlandırılabilir. Süreç, 1980'ler ve özellikle 1990'lı yıllardan itibaren holdinglerin medyaya girişiyle yeni bir nitelik kazanmıştır. Medyadaki her etkili grup; gazetesi, televizyonu, bankası ve diğer ticari kuruluşlarıyla holding yapısına kavuşmuştur. Bu oluşum artık, 'çapraz medya mülkiyeti' olarak tanımlanıyor. Türkiye'de birçok toplumsal olayın nirengi noktası da sayılan 1980'e gelindiğinde, holdinglerin medya sektörüne girişi dikkat çekmektedir. Basın dışından ilk sermaye girişi, Aydın Doğan'ın 1980 yılında Milliyet gazetesini satın almasıyla başladı. Aydın Doğan'ın ardından, Libya'da inşaat işleri yaparak para kazanan ve Hisarbank'ın sahiplerinden olan Kozanoğlu-Çavuşoğlu grubu, 1982 yılında Güneş gazetesini çıkararak medyaya girdi. 1990'lara kadar uzanan bu dönemde Asil Nadir de Günaydın ve Güneş gazetesini ve Gelişim Yayınları'nı satın aldı. İzmir bölgesinde daha çok yerel gazetecilik yapan Bilgin ailesi ise, 1980 sonrasında İstanbul'a gelerek Sabah gazetesini çıkarmaya başladı. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle birlikte toplumsal muhalefetin sesi kesilmiş ve bu depolitizasyon süreci medyaya da yansımıştır. 1980 sonrası dönemde sermayenin ideolojik anlamda da egemenliğinin medya araçlarıyla sürdürülmesi önem kazanmıştır. 1990 sonrasında ise medyada çapraz tekelleşmenin yaygınlaştığını görüyoruz. Doğan Grubu, Bilgin Grubu gibi gruplar, bu dönemde çeşitli gazetelerin yanı sıra televizyon kanallarının da sahibi olmuş ve giderek diğer sektörlerle yayılarak banka ve benzeri kuruluşların mülkiyetini ele geçirmişlerdir. [36]

“Sanat ve kültürün durumu, 70'li yılların sonunda ve 80'li yılların başında bazı önemli açık oturum ve sempozyumlar da ele alınmıştır; Bunlardan ilki Ekim, 1977'de IDGSA'nın 1. Sanat Bayramı kapsamında düzenlediği “2000 Yılına Doğru Sanatlar” başlıklı geniş katılımlı sempozyumdur. Bu sempozyumda sanatın geleceği, sanat ve toplum ilişkileri, sanat eğitimi konularında 37 bildiri verilmiştir. Sempozyum bir kitapla belgelenmiştir. Bunu 1979 yılında yapılan 'Türkiye'de Sanat Eğitimi' sempozyumu izlemiştir. 1983 ve 1984'de üç önemli açık oturum yapılmıştır: Marmara Üniversitesi'nin düzenlediği 'İnsan-Sanat Çevre' sempozyumu, Galeriler Sempozyumu ve Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği Müzecilik ve Koleksiyonculuk açık oturumu. 1985'de MSÜ'nün 5. İstanbul Sanat Bayramı çerçevesinde Sanat ve sempozyumunda gençliğin yaratma sorunu, sanatçıların gençlik yapıtları ve gençliğin sanat izleyiciliği ele alınmıştır. Bu geniş katılımlı açıkturumlarda Türkiye'deki sanat sorunları gerçekçi olarak tartışılmış, ancak sonuçların değerlendirilmesi ve çözüm önerilerinin uygulanması devlet, yerel yönetim ve özel sektör yatırımlarına bağlı olduğu için ya gerçekleşmemiş ya da gereğinden uzun bir zamana yayılmıştır; öyle ki 2000'li yıllara gelindiğinde aynı sorunların masaya yatırıldığı gözlemlenir.”[37]

[36] http://www.solmeclis.net/sm_izrap_medya_01.htm

[37] (Madra, 2005) 80'li yıllarda Türkiye'de sanat üretimi yazısından alınmıştır.



Resim 92: Orhan Taylan, “Prometheus”, 110 m2, sıva üstüne akrilik, 1976

Türkiye’de II. Meşrutiyet döneminde, gündelik basında padişahı ve saray yönetimini, devlet ileri gelenlerini eleştiren, alaylı karikatürlerin yasaklanması sanat ve sanatçı üzerine yapılan baskılara ilk örneklerdendir. 12 Eylül Dönemi de, edebiyat ve sanat alanlarını sıkı bir baskı ve denetim altına almıştır. Sanata ve sanatçıya karşı olumsuz bir tavrın sergilendiği bu dönemin, getirdiği zararlardan birisi de Orhan Taylan’ın Antalya Belediyesi duvarındaki “Prometheus” resminin **(Resim 92)** Kenan Evren Tarafından Stalin’e benzetilip sildirilmesi. Bunun gibi sansür olaylarıyla daha sonraki yıllarda da karşılaşılıyor olaylar tarih sırasıyla işlendiği için yeri geldikçe onlara da değinilecektir.

Türkiye’de 1970’lerden başlayarak toplumsal eleştiri, sürrealist imgeler ve kavramlar Neşet Günel’la birlikte resimlerde görülür; Neşet Günel’la başlayan 70’li yıllardaki toplumsal eleştiri içeren resimler 80’li yıllarda insanların apolitikleşmesine rağmen Mehmet Gülerüz, Özer Kabaş, Neşe Erdok, Komet, Alaatin Aksoy, İpek Aksüğür Duben, Nur Koçak’ın resimlerinde gözlemlenmektedir. Aradan geçen on yıldan sonra 80’lerdeki ressamların kaygıları 70’lerdekinden farklılaşmıştır. Artık mesaj resmin önünde değildir. 80’li yılların sorunlar daha çok resim çevresinde odaklanmıştır; 70’li yıllardaki gibi resimler de artık sadece mesaj kaygısı

güdülmüyordu. Sanat nedir, gerekliliği nedir gibi sorular sanatçılar tarafından ve sempozyumlarda tartışılıyordu.

12 Eylül 1980 sonrası sanat; toplumsal, kültürel, siyasal sorunların sonucunda oluşan durumun sonucudur. Bunlardan sonra gelen kuşak ise, siyasetten başka, bilinçaltını ve sanatçının bireysel kaygılarını ortaya çıkaran, toplum tarafından yasaklanan konularda bireysel eleştiri içeren resimler üretilmişlerdir. 12 Eylül Darbesi'nden sonra; insanlar siyasetten uzaklaştırılıp apolitikleştirildi ve bunun sonucunda, sanatçıda toplumsaldan bireysele doğru bir yol almıştır.

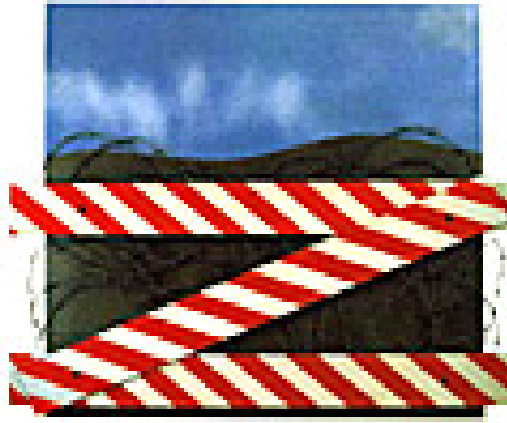
Beral Marda 1980'ler yıllarda sanat üretimi yazısında 80'li yıllarda darbeden sonraki sanatsal oluşumları şu şekilde anlatmıştır;

Batı'dan gelen etkiler sorgulanmaya, Batılı sanatçıların tavırlarını açıkça benimseme ve örnek alma başlamıştır. Yapıt üretimi gelenek/yenilik, koruma yenileştirme, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, ussallık/usdışılık, geçmiş/gelecek, modernizm/gerçekçilik, soyutlama/temsiliyet, avangard/kitsch gibi karşıtlıkların gerilimi içindedir; alışlagelmiş çözümlerden uzaklaşmış, kesin tercih yapma diye bir zorunluluk ortadan kalkmaya yüz tutmuştur. Tüketim ekonomisinin etkileri de belirginleşmektedir. Yeni teknolojiler ve medyalara karşı ilgi uyanmıştır; günlük ikonografi önem kazanmıştır; biraz popülist, hafif antientelektüel bir eğilim doğmuştur; alt kültür (üçüncül kültür, arabesk, kitsch ve pop müzik etkileri) yüksek kültürün içine sızmaya başlamış, bazı sanatçılar bu karışımından yeni sonuçlar çıkarmaya çalışırken, bazı sanatçılar da bu duruma tepki göstermişlerdir. Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ilişkinin yaygınlaşması ve derinleşmesi, modernizm ile post-modernizmi arasındaki en önemli ayrım sayılır. Çağdaş sanatçıları ve üretimlerini genel olarak coğrafi-politik-ekonomik ortamlar etkilemektedir. Yerleşmiş, oturmuş demokrasilerin, soğuk iklimlerin ve refah toplumlarının sanatı ile zayıf ve bozuk demokrasilerin, sıcak iklimlerin ve gelir dağılımı adaletsiz olan ülkelerin sanatı farklıdır. Türkiye bu iki türün ortasında yer almaktadır. Her yerde olduğu gibi, 1985'den sonra Türkiye'de de 'düşünsel göçebelik' ve 'gelenek ve şimdi' sanatçıları için belirleyici konular olmuştur. 80'li yılların sonunda, dünya aydınları ve çağdaş sanat ortamı düzleminde, modernist kutuplaşmanın oluşturduğu sınırların ortadan kalktığı dile getirilmeye başlamıştır. 80'li yılların ortasından sonra dünya sanatçıları ve sanat ortamları arasında belirgin bir iletişim ve alışveriş başlamıştır ve farklılıkların bir araya gelmesi doğrultusunda büyük projeler üretilmektedir. [38]

[38] (Madra, 2005) 80'li yıllarda Türkiye'de sanat üretimi yazısından alınmıştır.

Türkiye toplumu 1980'den bu yana siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel bağlamda, olumlu ya da olumsuz, ama her yönden olağanüstü denilebilecek gelişmeler yaşadı. Kültür ve sanat gelişmeleri de kuşkusuz bu kapsamda değerlendirilmelidir; Çünkü otuz yıllık yapıt birikimi derin ve yoğun siyasal, ekonomik, kültürel içerikler, irdelemeler ve yorumlar içerir. [39]

Türkiye'de 1980'li yıllara kadar batı'daki örnekleri gibi müzeler kurulmamıştı. Bu nedenle yapılan resimleri bir arada görüp değerlendirme olanağı yoktu. Günümüzde sanat, özel sektör tarafından desteklenip, dünyaya da tanıtılmaktadır. Buna rağmen devletin desteği, siyasi partilerin kültür sanat politikaları sanatı desteklemek açısından yeterli değildir.



Resim 93: Altan Gürman, Montaj 4, 1967, Tahta Üzerine Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 123 x 140 x 9 cm., Bilge Gürman Koleksiyonu / Bilge Gürman Collection

1980'li yıllardaki kültür sanatına kısaca bir başlangıç yaptıktan sonra, Türkiye'deki resim sanatının kısa bir geçmişine bakarsak, 60'lı yılların başında Altan Gürman (**Resim 93**) ve Sarkis'in ilk dönem işleri kavramsal sanatın ilk örnekleri olarak görülmektedir. Gürman, akademinin sanat üretimi üzerindeki etkisini yoğun şekilde hissettiği bir dönemde, yaptığı işlerle çağdaş sanatın Türkiye'deki öncülerindendir. Sarkis'te 1960'ların başlarında Paris'te daha çok kavramsal sanat üzerine yoğunlaşmıştır, Türkiye bir sanatçının batı sanat tarihinde önemli bir sanat akımının yaratıcıları arasında yer almasını sağlamıştır.

[39] (Madra, 2005) 80'li yıllarda Türkiye'de sanat üretimi yazısından alınmıştır.

1969 yılında kavramsal sanatın ilk örneklerinin toplu olarak sergilendiği, Harald Szeemann'ın küratörlüğünde gerçekleştirilen “Tutumlar Biçime Dönüşünce” adlı sergide Sarkis’de yer almıştı. 1960’lı yıllarda Altan Gürman'ın nesne resim gerçeğinin yaygın etkileri, 1977'den sonra gittikçe belirgin bir biçimde görülmeye başlamıştır. Gürman, erken ölümü onun çıkışını sürdürecektir sanatçıların olmaması nedeniyle 1980’li yıllara kadar pek fazla rastlanmamıştır.

80’li yıllarda kavramsal sanat ve yerleştirmelerin çoğalması Gürman ve Şadi Çalık'ın kurduğu temel eğitim sisteminin sonuçları olduğunu önce Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, A.O. Gezgin, Ahmet Öktem'in kurduğu Sanat Tanımı Topluğu'nun işlerinde, daha sonra Ayşe Erkmen, Canan Beykal, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, gibi sanatçıların üretimlerinde izlenebilir.[40]

Bu topluluk 80’li yıllarda akademi bünyesinde iki yılda bir gerçekleştirilmek üzere İstanbul Sanat Bayramları çerçevesinde “Yeni Eğilimler” sergileri düzenlemeye başlamıştır. Bu sergilerin Türkiye’de güncel sanatın oluşumunda çok önemli bir rol oynadığını, bugün üretimlerini hala aktif bir şekilde sürdüren birçok sanatçının bu yarışmalı sergiler’den geçtiklerini söyleyebiliriz. Yeni Eğilimler öncesindeki bireysel sergi ve grup çıkışlarını saymazsak, geleneksel resim ve heykel dışındaki üç boyutlu ve mekana özgü kavramsal işlerin geniş kitlelere ilk kez bu sergiler aracılığıyla ulaştığı bilinmektedir. (Atındere, 2007:4)

Düşünsel kaygıları olmayan işlere tepki olarak oluşan bu işler de, toplumsal eleştiri ve varoluşçuluk izleri değişik ölçülerde varlığını göstermektedir. Son yıllarında daha çok bireysel öyküler öne çıkmıştır. Esat Tekand, Murat Morova, Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam, Mithat Şen, Selma Gürbüz, Erdağ Aksel, Kemal Önsoy gibi sanatçılar resim, malzemeli resim, resimli yerleştirmelerde, bireysel deneyimlerini toplumla paylaşma ya da topluma eleştirel bir bakışta işler üretmişlerdir.

[40] (Madra, 2005) 80’li yıllarda Türkiye’de sanat üretimi yazısından alınmıştır.

Altan Gürman, Sarkis ve Sabri Berkel'e baktığımızda modernizmin bu sanatçılar tarafından, 60'lı ve 70'li yıllarda bir dönüşümün sağladığı görülür. Bu dönüşümüm tam olarak algılanamamasının nedeni 80'li yılların siyasal, ekonomik, toplumsal geri kalmışlığının sanata da yansımalarıdır.

1980'lerde çok sayıda sanatçı resim yapmaktadır. 1988'de Beral Madra'nın yaptığı, Gösteri Dergisi'nde yayınlanan bir araştırma ondokuz sanatçıyı (Erdağ Aksel, Mevlut Akyıldız, Kezban Arca Batıbeki, Selim Altan, Arzu Başaran, Bubi, Haluk Gedik, Selma Gürbüz, Murat Morova, Bülent Nikravan, İrfan Okan, Argun Okumuşoğlu, Yüksel Özen, Doğan Paksoy, Fatma Tülin Öztürk, Şeyma Reisoğlu Nalça, East Tekand, Suna Turan, Emre Zeytinoğlu) kapsıyordu; içlerinde yalnız Erdağ Aksel hem resim hem de üçboyutlu yapıt üretiyordu, diğerleri resim yapıyordu. Bu araştırmanın sonunda; Sanatçının sanat ortamını oluşturan öteki kesimlere ve bireylere karşı olumsuz düşünceler beslediği, kendini güvencesiz ve güvensiz bulduğu, gelecek için umutlu olmadığı, köktenci çözümlerin gerçekleşeceğine inanmadığı sonuçları çıkıyordu.

1980 yılında güncel sanat ortamına katılan önemli etkinliklerden biri, önce Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında ele alınan, daha sonra Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından düzenlenen Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri'dir. İlk üçü, "Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık hava Sergisi" adıyla İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde gerçekleştirilen sergi, iki yıl sonra Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergisi'ne dönüştürülmüştür. Sergilerin ilk üçü, farklı uygulamalara daha geniş imkânlar sunabilmek amacıyla açık hava sergileri olarak gerçekleşmiş; ancak eserlerin dış etkilerden korunamaması üzerine bu uygulamadan vazgeçilmiştir. Sergiler, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin topluma yeniden açıldığı 1980 yılında, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği ile İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin işbirliğinde organize edilmiş ve İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesinde İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sevenler Derneği tarafından 1974-1977 yılları arasında düzenlenen "Açık Hava Sergisi"nin devamı olarak düşünülmüştür. (Atagök, 1982:22)

1980 yılı Türkiye için politik ve ekonomik yönde bazı dönüşümlere sahne olduğu gibi, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından o yıl ilki düzenlenen 'Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi' sanat alanında özellikle genç sanatçılar için yeni bir ifade platformu oluşturmuştur. Leyla Belli'nin dernek yöneticiliğinde, günümüze kadar ayakta durmayı başarmış bu sergiler, her yaz İstanbul'da akademi ve ticari market dışı ürünleri bir araya getirmiş, genç üretim için son derece önemli bir katılım ve sergileme olanağı yaratmıştır.(Atındere, 2007:4)

Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri'nin amacı, gelişme ve yenilenmede sanatın öncülüğü olgusunu ülke çapında gündemde tutmak, yetişmekte olan genç sanatçıları desteklemek ve topluma tanıtmak, bu yolla günümüz plastik sanatlarının nitelikli bir ortama erişmesine katkıda bulunmak olarak belirtilse de, sergi, başladığı 1980 yılından günümüze dek yapısal değişimlere uğramış ve bu öncü niteliğini yitirmiştir. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri'nin ilk başladığı yıllarda bir kavram karmaşasına yol açtığı, daha doğru bir deyişle, adında "İstanbul" bulunan bir sergiye İstanbul ressamlarının katılmasının beklendiği görülmektedir. Bu beklenti içinde olanlardan biri olan Ahmet Köksal, 8. Uluslararası İstanbul Festivali çerçevesinde, 28 Haziran-15 Temmuz 1980 tarihleri arasında düzenlenen ilk sergi hakkında şu yorumları yapmıştır: "...Sergi, genelde büyükçe bir karma sergi niteliğinden öteye geçmiyordu. "Günümüz İstanbul Sanatçıları" adını taşıyan bir sergiden, uzun süredir Türk kültür ve sanatını yönlendiren bir merkez olarak bu kent sanatının belirgin özelliklerinin ve yaşayan ustalarının temsil edilmesi beklenirdi. Cevat Dereli, Ali Çelebi, Mahmut Cuda, Avni Arbaş, Cihat Burak, Nuri İyem, Nedim Günsür gibi günümüz resim (İstanbul) sanatının önde gelen adlarına bu toplamda rastlanmadığı gibi, serginin düzenlemesine önyak olan Akademi çevrelerinin, atölye öğretim üyelerinin yapıtlarını görmek de olanaksızdı. Seçiciler kurulunca ödüllendirilen yapıtlar – özellikle resim ve heykel dalında- klik ilişkilerinin yarışma sonuçlarını etkilediği yolundaki yaygın söylentiye haksız çıkaracak düzeyde bulunmuyordu. Örneğin Mehmet Aksoy ve Zerrin Bölükbaşı'nın heykelciliğimize çağdaş bir yorum ve anlatım boyutları getiren yapıtları yanında deneysel ve "avant-garde" özentili işlerinin yeğlenmesinin nedeni gerekçeli bir tutanakla açıklanmalıydı." (Köksal,1980:120)

80'lerin ilk yarısı Türkiye sanatı için, resimleri alınıp-satılmaya başlandığı yıllar olmuştur. Açılan özel galeriler, banka destekli galeri ve kültür merkezlerinin kurulması, yerli sermayenin finansal katkısı, çağdaş sanat için sevindirici olmuştur. Özal sonrası, Türk sanatçıların resimlerinden büyük koleksiyonlar oluşturmaya başlamıştır ve yine bu dönemde özel sektörün sponsorluk ettiği sergiler yapılmış ve kapsamlı sergi katalogları hazırlanmıştır.

80'lerin ikinci yarısında akademi tarafından düzenlenen Yeni Eğilimler ve benzeri yarışmalı sergiler dışında, tamamı sanatçıları tarafından karşılanan sergilerde gerçekleşmiştir, sözcüğü ilki 1984 yılında düzenlenen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi, belleklerde bu anlamda yerleşik sanat sisteminin sınırlarını, hem sergilenen işler hem de sergi başlığıyla zorlayan sergiler dizisi olarak yer edinmiştir. (Atındere, 2007:4)



Resim 94: Sarkis, Çaylak Sokak, 1989

1970'lerde daha çok Kapitalizm eleştirisi ve sınıf farklılıkları üzerinden oluşturulan kimlik politikaları, 1980 ve 1990'larda yerini çokkültürlülük, etnik köken gibi söylemlerden oluşan işlere bırakmıştır. Araştırmanın bundan sonraki bölümünde 1980 sonrası yapıt veren sanatçılar ve işleri incelenerek 1980 darbesi sonrasında değişiminin etkilerine bakılacaktır.

Sarkis'in 1987'de gerçekleştirdiği Çaylak Sokak enstelasyonu (**Resim 94**) Fransa'da yaşayan Sarkis'in İstanbul'da gerçekleştirdiği, kırılma noktası oluşturan bir enstelasyondur. Enstelasyonun özelliği yerel, bireysel hafızanın işlenme biçimiydi. "Çaylak Sokak" 1989 yılında Paris'teki "Yer Sihirbazları" sergisinde yeniden gösterildi. 1991'de bir İstanbul Ermeni'si olan Sarkis'e "Türk Düşmanı Ermeni Dostu" diye halkçı saldırıya geçtiler.

Sarkis, 1964'te Türkiye'den ayrıldıktan sonra ilk kez 1985'te "2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisine katılmıştır. Sanatçı bu sergi için bir karenin çevresine 2 m'lik bir tuğla duvar örmüş, duvarın bir kenarını daha yüksek tutarak, üstünü ses bantlarıyla kaplamış, en üste de üstünde sanatçısının Sarkis olduğunu, bantların da Bach olduğunu belirten bir not ilişirmiştir. Türkiye'de 22 yıl sonra 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı ilk kişisel sergisi Çaylak Sokak'tır. Sanatçı bu yerleştirmesinde çocukluk anılarını taşıyan nesnelere yer vermiş, dayısının kunduracı tezgâhı ona yedi yaşındayken bu tezgâhta çalıştığını, üstüne film bantlarıyla bir figür oluşturduğu teyzesinin radyosu da ilk kez dinlediği müziği anımsatmaktadır. Dayısının içine domates ektiği bebeklik banyosunu galeriye getirmiş ve içine bir balıkçı teknesi maketi koymuş, üstüne de Tarkowski'nin Nostalgia adlı filminin bantlarını bir kadın heykelini anımsatır biçimde yerleştirmiştir. Ayrıca artık yürüyemeyen babasının işlevini yitiren ayakkabılarını, 1963'te yaptığı bir tabloyu ve Çaylak Sokak

levhasını da aynı mekâna taşımıştır. Her şeyin belleklerde yaşamaya devam ettiğine inanan sanatçı, bütün çalışmalarının kökünde geçmişinin yattığına ve onu geçmişe, şimdiye ve geleceğe bağladığına inanır. Anılar ya da filmlerdeki "flashback" gibi nesnelere, bizi, tarihimizin, yaşadığımız kentin, ülkenin hatta insanlık tarihinin bir parçası olarak bugüne kadar izlediğini belirtir. Sarkis'in 1986 yılında Maçka Sanat Galerisinde açmış olduğu "Çaylak Sokak" enstalasyonu, tutucu ve ırkçı saldırılara maruz kalmıştır. Sezer Tansuğ, Sarkis'i hedef alan saldırıları Sarkis'i karalama hareketine karşı imza kampanyası başlatmıştır.[41]



Resim 95:Bedri Baykam,Kubilay's Room / Mixed media installation at Mimar Sinan's Bath in Istanbul, 1987

Resim 96:Bedri Baykam, Installation view of the show "Inner Landscapes (part 2)" at the Ataturk Cultural Center, Istanbul, 1988

Çağdaş Türk sanat sahnesinin önde gelen, en tanınmış isimlerinden biri olan Bedri Baykam, 1980'ler de, uluslar arası bir sanatçının tavrını ve birikimini Türkiye'deki sanat ortamına taşıırken, bir yandan da Batıda son derece aktif bir biçimde çalışmaktaydı. Aynı zamanda oldukça tartışmalı, ateşli makalelerin yazarı olan Baykam, kendisini üçüncü dünya sanatının Guevara'sı olarak görmekte. Pekçok dergide yayınlanan yazılarında, çağdaş sanat dünyasını çok iyi tanımakla kalmayıp, sanat tarihini ve sanat pazarını oluşturan şeyin 'kapalı kapılar ardında' olup biteni de çok iyi bildiğini açık seçik bir biçimde dile getirmekte.(Marda,1988)

[41] (ATAKAN; Nancy) <http://www.lebriz.com/mag/mar03/kavsan041.asp>

1980’li yıllarda konu sanat-siyaset olunca bahsedilmesi gereken, aktif olarak siyaset yapan isimlerden biri olan Bedri Baykam’ın 80’li yılların başından beri yaptığı Livart (Yaşayan Sanat) çalışmalarının köklerinde, güncel siyasete göndermeler ve dokunmalar var. 1987’de sonra sergilediği bazı işleri (Kubilay Odası (**Resim 95**), Demokrasi Kutusu, Sansürü Protesto, 27 Mayıs 1960, Türk Bağımsızlık Savaşı, gibi) neredeyse bütünüyle sanatla siyaset arasındaki ilişkiye dönük işleri arasındadır. Baykam’ın büyük boyutlu dışavurumcu resimleride bulunmaktadır. Bu resimlerinde diğerlerinin tam tersi erotizm, kadın vücudu gibi konular seçmektedir.

Bedri Baykam 1987’de İstanbul’a döndükten sonra, yaptığı eserlerinin birçoğunu politik işler oluşturmaktaydı. İlk üç boyutlu çalışması olan “Demokrasi Kutusu’nu” (1987) pek çok enstalasyon sergisi izledi : “Kubilay’ın Odası” ve ilk İstanbul Bienali’nde sergilenen “Referandum Kutusu”. 1988’de politika ağırlıklı Foto-Haber resimleri dizisine başladı. “Fotopentür” tekniğini kullanarak düzenlediği beş sergi vardır. 1988’de “İç Manzaralar” (**Resim 96**), Atatürk Kültür Merkezi. Kenan Evren ve Turgut Özal’ın Cumhurbaşkanlık ve Başbakanlıkları sürerken, o dönemdeki sansüre ve işkenceye karşı ilk açık başkaldırı olan sergide, “İşkence Kutusu”, “Günah Kutusu” ve “The Kitap yakar” gibi, üç boyutlu çalışmalar da yer aldı. 12 Eylül’ün baskı rejimine karşı düzenlenen ilk açık sanatsal karşı çıkıştır.



Resim 97:Bedri Baykam, Police Beats Up Silent Protesters / 132 x 177 cm. Photo-News-Painting, 1988.

80’li yıllarda sanattaki kıpırdanmalar çoğalmıştır ve daha önce de bahsettiğim gibi galerilerin, müzelerin açıldığı, koleksiyonculuğun geliştiği, Akademinin sanatın merkezi olmaktan çıktığı, çağdaş sanatın varlık göstermeye başladığı yıllar olmuştur.

Ayrıca bu olayları, ilki 1987’de gerçekleştirilen Uluslar arası İstanbul Bienali’yle de sanat uluslar arası iletişimin kurulmaya başlamıştır.

Uluslararası İstanbul Bienali, kar amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olan İstanbul Kültür sanat vakfı (IKSV) tarafından 1987’den bugüne dek, 10 kez düzenlenmiştir. Bienal Türkiye’nin siyasi ve toplumsal çevresini hızla değiştiği, 1980’lerin, aşırı sağ ve sol görüşlerinin çatıştığı, ekonomik liberalizmin ve dini köktenciliğin yükselişe geçtiği bir dönemde geliştirilmiştir. Bu toplumsal bağlam içinde, Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye’de (post)modern sanat dünyasının temalarına ve formlarına karşı geliştirilen muhafazakar tutumları kırarak ulusal sanat ortamının, sanat pazarının ve bir dünya kenti olarak İstanbul’un değerini yükseltmek amacıyla, Türkiye ile uluslararası sanat dünyası arasında bir değiş tokuş imkanı yaratmayı hedeflemiştir. İstanbul Bienali, kuşkusuz, 1. Venedik Bienaline kıyasla, güçlü siyasi-kültürel içeriğiyle, Kassel’de düzenlenen 1. Documenta’yla daha fazla kavramsal paralelik taşımaktadır. Documenta, 1937’de Münih’te gerçekleşen Faşist Entartete Kunst (dejenere sanat) ve Grosse Deutsche Kunstausstellung (Büyük Alman Sanatı Sergisi) sergilerine karşı bir sergi olarak düzenlemiştir. Werner Haftmann’a göre, documenta-faşizmin sona ermesinden sonra Avrupa ile birleşmeyi ve bir kez daha uluslararası modernizmin evriminde önemli bir rol almayı hedefleyen Almanya’nın Refahı İçin Düzenlenmiştir.

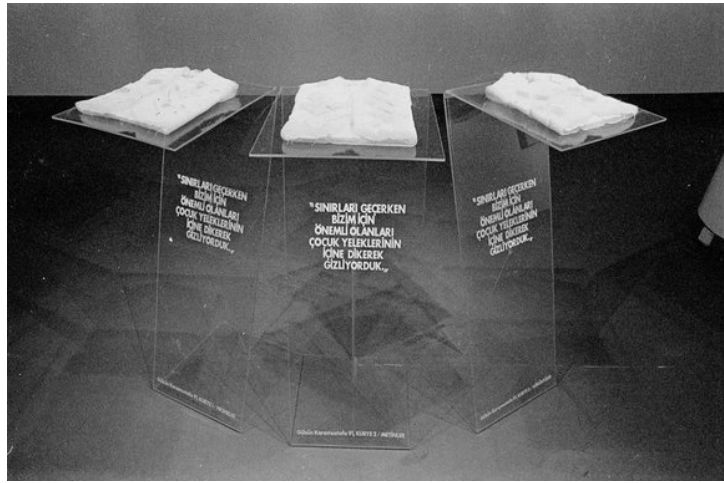
(...) Geniş biçimiyle uluslararası bağlantıyı yeniden tahsis etmek ve uzun zamandır kesik kalmış bir tartışmayı yeniden aynı evdeymişiz gibi yaratmak amaçlı ilk girişim olarak görülmelidir. Bu bağlantı aracılığıyla, Almanya hem kendi geçmişiyle yüzleşmiş; hem de diğer Avrupa ülkelerinin güncel eğilimleriyle tanışmıştır. Böylelikle Documenta, hem Alman ulusunun kendi modern geçmişiyle hem de Avrupa’daki neo-modern dönemin gelişmelerine aşina olmuş ve bu doğrultuda gelişim göstermiştir. İstanbul Bienalinin motivasyonu bu açıdan özellikle Documenta’nın 1950’lerin savaş sonrası Almanya’sındaki işleviyle benzerlik göstermektedir.(Graf,2007:65)

1990’lı yıllar sanatının temellerinin, 80’li yılların ikinci yarısında atıldığını söylemek mümkün, 90’lı yıllarla birlikte alternatif, yenilikçi sanat hareketleri ve sergileri, sanatçılar tarafından organize edilmekte ve öte yandan küratörlük kavramıyla tartışma bu yıllarda başlamaktaydı.

1987 ve 1989’daki İstanbul Bienellerinin sanat yönetmeni, küratör ve sanat eleştirmeni Beral Madra’nın açmış olduğu BM Çağdaş sanat Merkezi, Türkiyeli ve yabancı sanatçıların ortaklaşa düzenledikleri bir grup sergiye ev sahipliği yapmış, bununla birlikte Beral Madra’nın 90’ların ortalarında gerçekleştirdiği Xample(1995), Diyaloglar(1996) ve diğer sergileri dönemin çağdaş sanat pratikleri göz önüne alındığında, önemli bir işlev üstlenmiştir. Dönemin sanat yazarı ve sergi yapımcılarından Vasıf Kortun

1991’de Anı/Bellek-1 ve 1993’te 50 Numara Anı/bellek sergilerinin küratörlüğünü yapmış, bu sergiler 90’ların başlarında Türkiye’deki sanat ortamı içinde önemli küratöryal sergi pratikleri olmuştur. (Altındere, 2007:6)

1990’da Bedri Baykam’ın, 1960 devrimini ve onu getiren yılların öyküsünü anlattığı 555K (27 Mayıs İlk Aşkımızdı) adlı Atatürk Kültür Merkezi’nde açılan sergisi, Türkiye’ye demokrasi yolunu açan bir devrim olarak gördüğü 27 Mayıs 1960’ı, bir “askeri darbe” olarak niteleyen sağ kanat Türk liberallerine ve 2. Cumhuriyetçilere karşı sert bir yanıt olarak yapmıştır.



Resim 98: Serhat Kiraz, İkilem, 1991

Resim 99: Gülsün Karamustafa, Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Sakladık, 1991

80’lerin bittiği 90’ların başladığı yıllar Türkiye’nin hem ekonomik olarak, hem de sanat alanında Batı’da varlık göstermeye başladığı yıllar olmuştur.

1990’lar Küreselleşme olgusuyla birlikte ortaya çıkan yeni alan ve işlevler için kadrolar yetiştirmek, hem kültür-sanat alanında daha yaygın bir eğitim sağlamak amacıyla özel üniversitelerin ve özel sanat kurumlarının yapılandırıldığı bir dönem olmuştur.(Erdemci,2007:37)

Türkiye sanat ortamında 1989 ile birlikte görülen değişim örneğin Gülsün Karamustafa’nın 1991 yılında gerçekleştirdiği “Sınırları Geçerken Bizim için Önemli Olanları Çocuklarının Yeleklerinin İçine Sakladık” (**Resim 99**) adlı işini yeniden ele alırsak, üç yelek içinde gizlenmiş, metinler, nesnelere ve imgeler vardır.

Karamustafa bu işinde ailesinde yüzyıllar önce yapmak zorunda olduğu göçü hatırlatıyor. Doksanlı yıllarla birlikte sanatçıların güncel kuramlara gösterdikleri yakınlık hümanizme dayanan gelenekten uzaklaşmalarını sağlamıştı. Fark kavramının toplumsal cinsiyet, etnik kimlik, tarihsel bellek gibi alanlara yönelik açılımları dikkate alınmaya başlamıştı. Gülsün Karamustafa ismi burada oldukça belirleyici aslında. Daha önce kararlı bir sosyalist oluşuma angaje olmuşken 1980-sonrası dönemde Cumhuriyet ideolojisi, içgöç ve bunun getirdiği kültürel çatışmalar, tarihsel nüfus değişimleri gibi kültürel ve sosyolojik yanı ağır basan tematikleri öne çıkarmıştı Gülsün Karamustafa. Seksenli yıllarla başlayan neo-liberal düzenlemelerin dış dünya ile bağlantıya geçebilmeyi kolaylaştırabilirdiği söylenebilir. Sanatçıların kuramsal açılımları belki de yurda giren yabancı yayınların, kaynakların artmasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Ama tabii ki hesapsız bir dış borçlanma, elde olan sosyal güvenlik sistemlerin deregülasyonu ve üstüste yaşanan krizler pahasına yaratılmıştı bu ekonomik büyüme. Cepten çıkarılan paralarla yapılan işlere, bütçesiz biçimde gerçekleştirilen sergilere yansıdı ve bu yoksunluk durumu İstanbul’da ortaya çıkan enerjiyi koşullayan durumdu. (Germaner, 2007:56)



Resim 100:Hüseyin Alptekin, Heteretopia dizisi (1991-2)

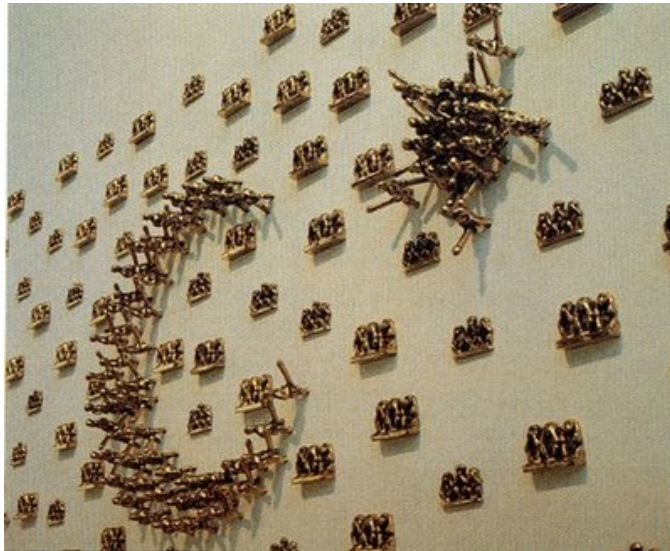
Resim 101: Nedko Solakov, Nuhun Gemisi (1992)

Hüseyin Alptekin çalışmalarında Sovyet sisteminin çöküşü ve küreselleşmeyle birlikte artan, yaşam tarzlarındaki değişimler, göç, yer-yurt gibi konuları işler. Hüseyin Alptekin'in Heteretopia dizisi (1991-2) (**Resim 100**), aynı dönemde Balkan sanatçılarından Nedko Solakov'un Nuhun Gemisi (1992) (**Resim 101**), aynı türden işlerdi.

Heteretopia dizisi, Foucault'un "Of Other Spaces" (Diğer Mekanlara Dair) başlıklı ders notlarında ütopyanın karşıtı olarak koyduğu gerçek mekanlara, yani karşı yerler olarak adlandırdığı Heterotopya'ya gönderme yapmaktadır. Eskiçiden, bitpazarından, ikinciel kitapçılardan bulduğu Doğu Avrupa ve balkanlardan İstanbul'a akan popüler imge ve gündelik hazır nesnelere de içeren "görünüm sistemini", tekrar üst üste, yan yana, alt alta

getirerek aralarında bir ilişki yarattığı ya da var olan ilişkiyi görünür kıldığı kolaj yerleştirmelerini “İskorpit” kataloğu için yaptığı röportajda şöyle ifade ediyor. “ Benim yaptığım, sadece serbest dolaşımda olan, herhangi bir entelektüel proje ya da teklife ait olmayan ayırkotu benzeri bir görüntüler sistemini yeniden kendine mal etmek. Öylesine ortadalar bunlar, kendisine herhangi bir önem atfedilmeden, bir yerden bir yere gidiyorlar, tarihsel ve sosyolojik bir kayıtsızlık içinde. Bazıları kalıyor başkalaşım geçiriyor ve zamanla ve yerle kendi mitoslarını yaratıyorlar (Germaner,2007:73)

Hale Tenger örneğinde olduğu gibi örgütlü siyasetin örgütlü sanatçısı olmadan, iş üreten sanatçı tipi de tam o dönemde (1990-3) oluştu. Tenger 1992 İstanbul Bienali için yaptığı “Böyle Tanıdıklarım Var 2” işiyle (**Resim 102**), Güneydoğu Anadolu’da Türkiye Cumhuriyeti ordusu ve Kürt milliyetçisi, ayrılık yanlısı PKK arasındaki savaşın tüm vahşetiyle sürdüğünü hatırlatmak işliyor bu çalışmasında.



Resim 102: Hale Tenger, Böyle Tanıdıklarım Var 2, 1992

1993’teki İstanbul Bienali’nin küratörü olan Vasıf Kortun, İstanbul bienalini Türkiyeli sanatçılara kilitlenmiş bir bienal olmaktan çıkarıp, uluslar arası bağlamına kavuşturmuş, bu radikal değişimle birlikte bienaldeki katılımcıların çoğunu oluşturan yerel sanat ortamından birçok sanatçı, eleştirmen ve galericiyi de karşısına almıştır. Kortun’un bienalinin önemli taraflarından biri de, çözülmekte olan eski komünist komşu ülkeleri sanatçıları davet etmesidir. Bugün uluslar arası dolaşımda olan bu sanatçıların büyük bir bölümü, Kortun’un gerçekleştirdiği bienalde öne çıkmıştır (Altındere,2007:6)

1993'te Mevlüt Akyıldız'ın gerçekleştirdiği Diyarbakır ve Rize Milletvekilleri adlı heykel çalışmalarında bürokratik kişiliklerin topluma yansıyan gülünç yönlerini ortaya koymaktadır.(Tayyukoğlu,2007:88) **(Resim 103)**



Resim 103: Mevlüt Akyıldız, Diyarbakır ve Rize Milletvekilleri, 1993, Bronz-gümüş, Yükseklik:32 cm.

1994'te Atatürk Kültür Merkezi'nde yine Bedri Baykam'a ait Kuvay-i Milliye (Türk Bağımsızlık Savaşı) **(Resim 104)** adlı işi sergilendi. Atatürk dönemini, bağımsızlık savaşını ve kültürel-toplumsal başarılarını anlatan sergide, büyük resimlerin yanısıra foto-haber resimleri, şerit resimler, Harbiye Askeri Müzesi'nden ödünç alınan gerçek silahlar ağır toplar ve nesnelere sergilendi.



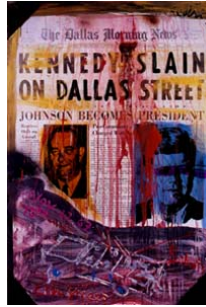
Resim 104: Bedri Baykam, The Machine Gun from the exhibition: Kuvay-i-Milliye, 1994

Resim 105: Kasım Koçak, Lodosçunun Seyir Defteri (ayrıntı), Duvar kağıdı üzerine akrilik, 1994

Yine 1994'te Kasım Koçak'ın gerçekleştirdiği "Lodosçunun Seyir Defteri" isimli çalışmasında politikacılar alaycı bir dille anlatılmıştır.(Resim 105)

Bir yandan ulusal ve uluslar arası küratörlü sergiler sürerken, öte taraftan 90'ların en heyecanlı, demokratik etkinlikleri filizlenmekteydi. Aralarında Hüsamettin Koçan, Ali Akay, canan Beykal ve Balkan Naci İslimyeli gibi yazar, küratör ve sanatçıların yer aldığı bir danışma kurulu tarafından uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin çatısı altında TÜYAP Tepebaşında düzenlenen Genç Etkinlik Sergileri (1995-1998), yerleşik tüm sanat hiyerarşisini kırmıştır. Genç etkinlikler o güne kadar yarışmalı sergiler dışında, özel galeri ve sanat kurumlarının sergi mekanlarında kendilerine çok az yer bulan genç sanatçılar için, kendilerini rahatça ifade edebilecekleri bir özgürlük alanı yaratmıştır. Genç Etkinlik sergileri, benzer görüş ve sanatsal eğilimde olan birçok genç sanatçı için bir aradalıkların başlangıcı olmuştur.1996 yılında farklı disiplinlerden gelen sanatçıların kurduğu DAGS-Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği'ni de bu oluşumların en verimli olarak anmak mümkün. (Altındere,2007:7-8)

1997'de Bedri Baykam 68'li Yıllar sergisini oluşturmuştur.60'lı yılların uluslararası siyasal ve pop ortamının bir tasviri. Özellikle Türk gençliğinin siyasal ve gerilla hareketine ve bu hareketin Deniz Gezmiş, Mahir Çayan gibi ünlü liderlerine odaklanma. Aynı zamanda dönemin tanınmış portreleri: J.F.Kennedy, Marilyn Monroe, Che Guevara, Fidel Castro, J.P.Sartre, Bob Dylan, Rolling Stones, İsmet İnönü, Kemal Satır, Suphi Baykam, Ecevit vb.



Resim 106:Bedri Baykam, The Law in Official Newspaper / Photo-Painting on Canvas 100 x 150 cm. 1997

Resim 107:Bedri Baykam, Tho, Three More Vietnam / Photo-Painting on Canvas 100 x 150 cm. 1997

Resim 108:Bedri Baykam, The Death of Kennedy / Photo-Painting on Canvas 100 x 150 cm. 1997

Dönemin diğer önemli açılımlarından biride, 1997'de küratör Vasıf Kortun'un Amerika'dan İstanbul'a döndükten sonra Tünel'de kurduğu arşiv, kütüphane ve tartışma platformu olan ICAP İstanbul Contemporary Art Project (İstanbul Güncel Sanat Projesi) olmuştur. ICAP'taki birliktelik Resmi Görüş, art-ist, Güncel Sanat Dergisi, Oda Projesi, Tabela Sergileri,

Nihayet İçimdesin İnternet Dergisi gibi projelerin çıkamsına olanak sağladı.
(Altındere,2007:8)

1999'da Bir Türk Ressamın Küba Devriminin 40. Yılına Bakışı. Che, Fidel ve Küba Devrimini betimleyen çalışmalar, Küba'daki Havana Devrim Müzesi'nde sergilendi ve büyük bir ilgi gördü. **(Resim: 106-107-108)**

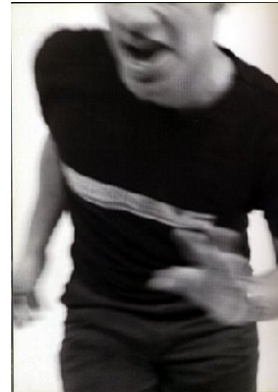
Baykam Türkiye'de salt resmiyle yaşayabilen ilk özgür sanatçı olduğunu kanıtlamanın yanı sıra, laik devletin ilkelerini korumak içinde savaşıyor. Baykam 1980 askeri darbesinin gölgesinden hala kurtulamamış olan kültür ortamında ani ve sarsıcı bir etki yaratmıştır. Çoğu sanatçı toplumsal ve politik konulara yaklaşmaktan çekilirken, baykam tehlikeyi göze alıp öne atılmakta ve Özal yönetiminde, İslami kökten dinciliğe sayısız ayrıcalık tanıyan, kişisel ve politik özgürlükleri ancak diktatörlüklere yaraşan bir tavırla kısıtlayan, askeri bir devletin sınırlarına meydan okumaktadır. Gerek fotopentürlerde, gerekse kağıt üstüne yaptığı çalışmalarda Bedri, sorunu bir estetisizm sorunu olarak görmeden hızla uzaklaştı. Bütün o çalışmalarda bu sanatçıyı, bu yazıda ne söyledimse onu gerçekleştirmeye çalışan, onunla hesaplaşan birisi olarak tanıdık. Teker teker çalışmalarının kapsadığı estetik sorun(sal)ların toplamı bir yandan ressamın sanatsallık tercihlerini geliştirirken diğer yandan da toplumun yaşadığı politik-toplumsal-tarihsel çıkmazları ve sorunları deşiyordu.(Sessiz Yürüyüşçülere Polis Dayacağı, Türbanlı Feministler'de Böylece de Bedri sanıyorum 80'li yıllarda ilk kez plastik sanatlar çevresinde politik alana gönderme yapıyor, toplumda yerleşik hale gelmiş kurumlara eleştirel bir tutumla yaklaşıyor. (Kahraman:2007)

Transavangard ya da Yeni dışavurumculuk akımının temsilcilerinden Bedri Baykam, 1980'lerin sonunda yaptığı politik eleştirel "fotopentürlerinde" , medyadan aldığı fotoğrafları tuval ve sunta gibi malzemelere bastırarak, üstüne temsil ettiği eğilimin serbest boyama tekniğini uyguluyor. Baykam'ın kullandığı fotoğraflar ve belgeler dönemin gazetelerindeki haberlerden alınmış. Fotoğraflarda Deniz Gezmiş, göstericileri döven, sürükleyen polisler, ya da Vietnam Savaşı'ndan insanlık dramını anlatan sahneler yer alır. Yaygın olarak kitle iletişim araçlarında görsel olarak kullanılan fotoğraflarla, pentür'ü birleştiren Baykam, resim geleneğini melezleştirerek, kitlelere yaklaştırmış, böylelikle resmini ve politik mesajlarını daha geniş kitlelerce anlaşılır kılmıştır.

Türkiye 1980'lerin ortasından sonra, dünya ekonomisi ve siyasetindeki deşişmeler etkisinde kaldı. Anadolu kentelerinden büyük kentlere göç, büyük kentelerin megapolleşmesi, kent varoluşlarında yetişen kuşakların varlık göstermesi, uluslar arası ortamdaki gelen tüketim kültürü etkilerinin toplumun derinliklerine kadar nüfuz etmesi, televizyon ve diğer elektronik iletişim araçlarının günlük yaşamın içine girmesi, geleneklerin yitirilmesi modern ulus devlet yapısını bu bunun yaratmak istediği homojen toplum yapısını deşıştirdi. Özetle, Türkiye toplumu yirmi yıl içinde bir

heterotopya*, yani farklılıkların varlığını koruma savaşı vererek, direnerek bir arada yaşaması ve bir distopya*, toplumu oluşturan bütün geleneksel, bireysel ve kültürel altyapıların yapı bozumuna uğraması ortama girdi, denebilir. Bu heterotopya ve distopya karşısında tutuculuktan köktencilige kadar giden bir karşı tepki/direnış alanıda bulunmaktadır. Kültür alanında bu heterotik ve distorik yapı bütün özellikleriyle belirgindir. Kentsel yaşam süreci içinde farklı kültür çevresinden gelen insanlar, kendilerini ifade etmek, kimliklerini kentsel yaşam karmaşası içinde belirli bir yere konumlandırmak çabası göstermektedir. Kentsel ekonomi içinde çeşitli kültür biçimleriyle para kazanmak söz konusudur; yerel ve bölgesel kimlikler pazarlanmaktadır. Kentteki yüksek kültür ile geniş kitleler arasındaki ilişki belirleyicidir.(Madra,2007:29)

1940'lı ve 50'li yıllardan başlayan göç olgusuyla birlikte, insanlar arasında oluşan uçurumlar, büyükşehirlerde oluşan gecekondu mahalleri Ayşe Erkman (**Resim 110**) ve Vahit Tuna'nın işlerinde bu duruma gönderme yapmaktadır. Vahit Tuna'nın ürettiği az sayıda işten "Başkan'ın Arabası" (**Resim 109**) da aynı dönemde İstanbul'a gelen lüks Amerikan arabalarının geçirdiği dönüşümü sergiliyordu. 1950'lerden 1970'lerin sonuna kadar İstanbul, turistik bir kent olmaktan çok bir emekçi kenti olarak varolmuştur. Tuna'nın Amerikan Arabası, önce zengin aileler için, sonra taksi servisinde, sonunda da dolmuş olarak kullanılmış olan arabayı sergilemektedir.



Resim 109: Vahit Tuna, Başkanın Arabası, 1998
Resim 110: Ayşe Erkmen, Dario ve Emre, 1999

***Heterotopya**, michel foucault a ait bir kavramdır. Bir mekanın birden fazla mekan ve zaman barındırabileceği üzerine kuruludur. Söz konusu kavramın ortaya atıldığı makale özne ve iktidar kitabı içerisinde yer almaktadır.

<http://www.privatesozluk.com/show.asp?m=heterotopya>

Distopya, (anti-ütopya Yunanca dystopia) çoğunlukla ütopyik bir toplum anlayışının anti-tezini tanımlamak için kullanılır. Distopik bir toplum otoriter - totaliter bir devlet modeli, ya da benzer bir başka baskıcı sistem altında karakterize edilir.

Kelime ilk defa John Stuart Mill tarafından kullanılmıştır. Filozofun Yunanca bilgisi göz önüne alınırsa, kelimeyi "ütopyanın tersi" olarak değil, "kötü bir yer" anlamında kullandığı anlaşılır. tr.wikipedia.org/wiki/Distopya - 21k -

1980 ve 1990'lar da Sosyalist sistemin iflas etmesiyle birlikte göç olgusuna, eski Sovyet bloğu ülkelerinin vatandaşlarında dahil oldu. Göç ile birlikte kent kültürünün, görece olarak daha homojen olan yapısı, Clement Greenberg'in modernizm'in anti-tezi olarak gördüğü kitch'e açılarak melezleşti.(Germaner, 2007:56)

Göç olgusundan sonra ortaya çıkan kitchte sanatçılar için dikkat çekici bir konu olmuştur. Gülsün Karamustafa'nın 1982 yılında yaptığı "Yarabbi Sen Bilirsin" adlı çalışmasında popüler kültürün bir sonucu olan Bülent Ersoy'u göç olgusuyla birlikte ortaya çıkan arabesk kültürünü pentürün de kullanarak, sanat, popüler kültür ve kitch'i bir araya getirerek bir ironi yaratmıştır.



Resim 111: Vahap Avşar, Özgürlük ve Macera, 1992

Resim 112: Erdağ Aksel, Pandoraprism, 1988

1990'ların başında Güven İncirlioğlu, Vahap Avşar, ve Erdağ Aksel'in işlerinde Ankara, Askeriye ve Cumhuriyetin simgeleri devreye alınarak yeniden harmanlanır. Türkiye'de 1980'lerde iyiden iyiye billurlaşan kavramsalci kuşağın asık suratlılığı, disiplinli muhafazakârlığı, inatçılığı ve elitizmi, o dönemin isimlerinden Serhat Kiraz örneğin eserlerinde yer verse de sosyal ve politik realiteyi, bulunduğu coğrafyanın verilerini askıya alıyor, okunmasını ısrarla yersizleştiriyordu. (**Resim 111-112**)

2000'lerle birlikte uluslar arası dolaşımın normalleşmesiyle, 90'lardaki kolektif ruhun, yerini daha bireysel arayışlara bıraktığı söylenebilir. 2000 yılında Vasıf Kortun yönetiminde kurulan Türkiye'deki ilk güncel sanat müzesi, Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, güncel sanattaki kurumsallaşma pratiğinin ilk adımı sayılabilir. Hemen ardından yine

Kortun'un çabalarıyla hayata geçirilen Osmanlı Bankası Platform Güncel Sanat Merkezi(şimdiki adıyla Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi), 2000'lerin başında özel sermayenin güncel sanata yatırım yaptığı ilk kurumsal projeler olmuştur. Müteakiben Aksanat, Borusan, Simens gibi yine özel sermayenin desteklediği güncel sanat mekanları, ileride bu desteğin artırılabilceği yönünde güçlü sinyaller vermiştir. Bunula birlikte 2002 yılında Sabancı Müzesi, İstanbul Modern(2004), Pera Müzesi(2005) ve son olarak da 2007'de Santral İstanbul'un açılması ile güncel sanatın artık farklı bir seyir izlediği görülmektedir. (Altındere,2007:9)



Resim 113:Orhan Taylan, 1980

Vasif Kortun, 2000 yılında ICAP, İstanbul Güncel Sanat Müzesi'nde "Birdenbire Türkler 2" diye bir sergi yaptı. Bu sergide, 1980 askeri darbesiyle hapse girmiş olan sanatçı Orhan Taylan'ın, darbeden bir gün önce çekilen, üzerinde çalıştığı büyükçe tuvalin gölgesinde öğleden sonra uykusundaki fotoğrafı bulunuyodu.(Resim 113) Sosyalist bir sanat örgütünün düzenlediği sergi sırasında çekilen bu fotoğraftan hemen sonra Taylan tutuklandı ve yıllarca hapis yattı. Serginde, sanatçı Gülsün Karamustafa'nın kocasıyla birlikte 1971 darbesi sonrasında aranan birine yataklık etmeleri suçundan tutuklandıkları mahkemede, mahkumiyetleri okunurken çekilen fotoğrafa da yer vermiştir.



Resim 114:Gülsün Karamustafa, Sahne/Bühne, 1998

Resim 115: Hale Tenger, Sıkımden Aşşa Kasımpaşa Ekolü, 1990

Resim 116: Halil Altındere, Tabularla dans, 1997

Karamustafa aynı fotoğrafı “Sahne” isimli enstelasyonu içinde sergilemişti. **(Resim 114)** 1971 darbesindeki tutuklama sanatçının örgütlü sosyalist olması ile alakalı, 1980 darbesinde ise politize bir sanat örgütünün üyesi olmasından dolayı. Bunlardan on iki yıl sonra 3. Uluslararası İstanbul Bienali’ndeki işi nedeniyle (Böyle Tanıdıklarım Var 2) Hale Tenger’e Türk Bayrağına hakareten dava açıldı. **(Resim 102)**

Türkiye tarihinde ilk kez bir sanatçının, yaptığı eserden dolayı, yedi yıl hapsi istendi. Türkiye gazetesi köşe yazarı nefret dolu makalesiyle Tenger’i hedef göstermişti. Hale Tenger’i şikayet ettiği iddia edilen şehit anası ortaya çıkmadı; büyük olasılıkla bir tezgah kurulmuştu. Dava, uluslararası tepki çekmemesi için, serginin son gün açıldı.

1990 tarihinde yaptığı “Sıkımden Aşşa Kasımpaşa Ekolü”, kıpkırmızı bir boyalı suyla tamamen doldurulmuş çok büyük bir kazan üzerinde asılı Bursa kılıçları ve kazanın çevresinde de abdest muslukları bulunan işi, darbe sonrası Türkiye’de insan hayatının değerini anlatmak için yapılan en çarpıcı işlerden biridir. **(Resim 115)** Bundan birkaç yıl sonra da Halil Altındere için Türkiye Cumhuriyeti tarafından basılan kimliği aşağılama suçlamasıyla meclis soruşturması istendi. Türkiye cumhuriyeti’nin kimliğini kullanarak, azınlık politikalarıyla ulusal kimlik arasındaki ilişkileri sorguluyor.5. İstanbul bienal’inde gerçekleştirdiği çalışmada normalde olması gerekem fotoğraf formatı yerine elleriyle yüzünü kapatarak ya da profilden verdiği pozlarla Türk kimliği altındaki Kürtlere karşı olan devlet politikalarını eleştiriyor. Kimlikte yazan doğum yeri “Sürgüncü Köyü” Kürtlerin yaşadığı devlet tarafından boşaltılan köylerden biridir.

1994’de Ankara’daki “Gar” adlı sergiden Selim Birsnel’in eseri kaldırılmıştır. Eser Ankara tren istasyonu peronunun yerine serilmiş bir dizi insan boyu kağıt hamurundan yapılmış heykelden oluşmaktadır. Heykeller, sanki insan bedeniymiş gibi görünen heykeller, kurşuni renkli bir tebeşirle boyanmıştır. Kurşu gibi ağır uyku bize ölümü çağrıştırmaktadır. Televizyonda, öldürülen ayrılıkçı gerillaların şekilde ibret olsun diye teşhir edilmesinden yola çıkarak ürettiği bu iş askerliklerini yapmaya doğuya giden gençlerin görmesi için de tren istasyonu seçilmiştir. Kurşun Uykusu, Birsnel’in ilk kez 1991 körfez savaşında kullanılan Steath savaş uçağının (hayalet uçak)

yere izdüşümleriyle başladığı bir dizi antimilitarist işin en güçlüsü ve doğrudan olanıydı.



Resim 117: Selim Birsnel, Kurşun Uykusu, 1995

Resim 118: Hale Tenger, Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik, 1995

Hale Tenger daha sonraki yıllarda, doğrudan yerel bağlama göndermede bulunan, mekân tasarımları gerçekleştirecekti: “Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik” (1995) (**Resim 118**), The Closet (1997), Devren Satılık (1997). Sarkis’in Çaylak Sokağı’nın izini süren bu enstelasyon çalışmaları, 90’lı yılların ortalarına doğru iyice gerilmeye başlayan toplumsal ortamda üretime başlayan genç sanatçıların siyasete yönelmelerini sağlayan örnekler olarak görülebilir.



Resim 119: Vahap Avşar, Atatürk ve Alfabe, 1990-91

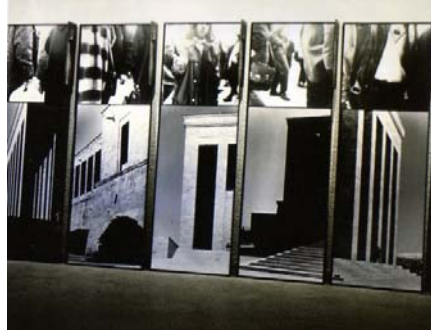
Resim 120: Vahap Avşar, Sıfır/Cypher, 1991

Resim 121: Aydan Murtezaoğlu, Karatahta, 1992-93

Vahap Avşar’ın, “Seni Öldüreceğim için çok Üzgünüm” , “Özgürlük ve Macera”, “Sıfır/Cypher”, “Atatürk ve Alfabe ve Anıt Kabir” işleri, alışık olduğumuz

formatın dışına çıkmıştır aynı Halil Altındere'nin kimliklerindeki gibi. Avşar'ın Atatürk büstünün özensizliği ve bayağılığı, kopyaların gittikçe kendi içlerinde ayrı bir sistem oluşturması, doğrudan Atatürk'ü yorumlama hakkını ellerinde tutan "Atatürkçüleri", generalleri hatırlatır. O resmin ön tarafında bir tuval daha vardır. Alfabenin harfleri, fonda petrole bulanmış Türkiye haritası üzerine yerleşir. Harfler "Q"da durur. Oysa Türkçe'de böyle bir harf yoktur. Aynı olgu Sıfır/Cypher'da da aynıdır. **(Resim 120)** Aydan Murtezaoğlu'nun da 1993 yılında yaptığı "Karatahta" enstelasyonunda herşeyin tek perspektiften yazılmasını sorguluyordu. **(Resim 121)**

Atatürk'ün açık havada portatif bir karatahta önünde, harfleri öğrettiği bir fotoğraftan alınan enstelasyon geçmişin dinamitlenmesi ve geleceğin yazılmasını işaretleyen bir işti. Aynı dönemde, Güven İncirlioğlu'nun zeki ve katmanlı fotoğraf enstelasyonları, Türkiye Cumhuriyetin başkenti Ankara'yı işlemiştir. **(Resim 122)**



Resim 122:Güven İncirlioğlu, Helter-Skelter, 1992

Halil Altındere'nin 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilediği zamanın en büyük parası olan bir milyon liralık banknotun üzerine, ulusal para biriminin düştüğü durum karşısında utanç içinde yüzünü kapayan Atatürk figürünü yerleştirdiği çalışması, Memed Erdener'in Anıtkabir'i kutsallığı bozulmuş, basit bir forma indirgeyerek farklı gündelik sahnelere montajladığı kompozisyonlarını, "Seni Öldüreceğim için çok Üzgünüm!" adlı sergide, Cem Aydoğan'ın da Atatürk imgesine dokunan çalışmasını resmi ideolojinin yeni bir kimlik kurmak anlamında inşacı, tepeden inme ve disipliner uygulamaları eleştiren ve bu ideolojinin ürünleri olarak karşımıza çıkıyor.

Ama bunun yanında siyasal eleştirinin nesnesinin resmi ideolojinin yanında resmîyet dışı söylemlere de yöneltildiğini görüyoruz: 90lı yıllarla beraber popülerleşen ve faşizan çizgiye yaklaşan milliyetçilik, yargısız infazlar, gözaltında kayıplar ve derin devletin varlığı, yükselen İslami muhafazakarlık vs.



Resim 123: Halil Altındere, Ya-sev, ya-Terk et, 1998

Halil Altındere'nin yaygınlık kazanmış faşizan bir slogan üzerine kurulu "Ya-sev, ya-terket" adlı fotografik kompozisyonları; Halil Altındere'nin sergilenmeyen bir işi de "kaybolan" insanlarla ilgili yaptığı pul serisiydi. Gözaltında kaybolanları, pulların üzerindeki "Türkiye Cumhuriyeti Postaları" yazısıyla yine devleti eleştiriyordu.

Güneydoğu Anadolu'daki sanat ortamına ciddi biçimde katkıda bulunmuş Halil Altındere'nin çalışmalarına egemen olan üslubun, art-ist dergisinin takip ettiği estetiğin model olarak izlenmiş olması gösterilebilir. Üslup konusundaki yakınlık daha önce sıklıkla değindiğimiz, Altındere tarafından tasarlanan ve Güneydoğu'dan geniş bir katılımı içeren "Seni Öldüreğim için çok Üzgünüm!" sergisinde iyice belirgin kazanmıştı. Serginin başlığı, Rotterdamlı genç sanatçı Marc Bijl'e ithafen konulmuş. Başlıktaki "öldürme" sözcüğü, kendi yaşam ve sanat alanlarında, iktidarın ve iktidardaki sanatın verili değerlerine karşı birer mikro-direnme odağı yaratan, kaynağı ne olursa olsun, nereden gelirse gelsin, her türden baskılayıcı mekanizmayı reddeden ve bu reddedişi yapıtlarına taşımaya çalışan genç sanatçıların tutunma çabalarına işaret ediyor. 10 Temmuz-16 Ağustos 2003 tarihleri arasında Proje4L'de açılan sergi, Türkiye'nin farklı coğrafyalarından gelen, farklı diller konuşan ve farklı dillerde üreten, bilinen, bilinmeyen ya da az bilinen genç sanatçılar için bir düzlem oluştururken, diğer yandan, Türkiye'nin doğusuyla batısını kaynaştırmayı amaçlıyor.[42]

[42] <http://www.mimarist.org/mmektup/index.cfm?sayi=8&RecID=21>

Vahit Tuna'nın futbol tribünlerine yansıyan Avrupa-düşmanlığı ile dalga geçtiği "Avrupa Avrupa Duy Sesimizi" başlıklı video çalışması; **(Resim 124)**



Resim 124: Vahit Tuna, Avrupa Avrupa Duy Sesimizi, video, 2001

Memed Erdener'in İslamcı, milliyetçi ve Kemalist konuları ele aldığı işleri tepkisel duruşunun bir göstergesidir. Bülent Şangar'ın ilk dönem çalışmalarında şiddetin insanlar tarafından kabul edilmesine karşı duyduğu tepkilerden oluşuyordu.

Esra Ersen'in, karakola alınan gençlerin cesetlerini teslim ederken polisin pişkince "ayakkabı bağlarıyla asmışlar kendilerini" açıklamasına yanıt verdiği "Gözaltı" isimli enstelasyonu; ya da parlamento, polis, ordu ve eski faşist militanlar arasında gizli infazlar ve uyuşturucu trafiği üzerinden kurulan ilişkilerin açığa çıktığı Susurluk Skandalı'nın hemen ardından, Maçka Sanat Galerisi'nin duvarlarındaki parmak izlerini belirginleştirmek için davet ettiği polis memuruna ironik biçimde kendi parmak izlerini de çıkarttırdığı "Some People" sergisi de sanatçının üretimiyle toplumu nasıl değiştirmeye iyiye götürmeye çalıştığının göstergesidir.

1995-98 arasında düzenlenen ve belirli bir seçim yapılmadan, başvuruda bulunulan her projeyi sergileyen "Genç Etkinlik" sergileri radikal performanlarında gerçekleştirilmesine olanak sağlıyordu. **(Resim 125)**



Resim 125: Jujin, Sere Mehe, 1998

Resim 126: Memed Erdener, Barış Ormanı, 2003

Genç Etkinlikler Sergisinde Jüjin'in gerçekleştirdiği performansta bu türden bir etkinlikti. Çeşitli ilaçlarla reglini uzun bir süre erteleyen Jujin açılış gecesinde kendine ayrılan kabinin köşesine çıplak biçimde büzülmüş ve fiziksel acıyla, direnişle geciktirdiği kanını köşeye boşaltmıştı. "Jujin"sözcüğüydü aslında; Kürtçe "dişi kirpi" anlamına geliyordu. Erkeklerin aşamayacakları bir performan olduğunu göstermeyi amaçlayan Jüjin'in performansı 90'lı yılların en cesur işlerinden biri olduğu söylenebilir.

Feminizmin keşfedilip dillendirilebilmesi, 1980 askeri darbesinin bütün siyasi kuruluşlara, bu arada özellikle Marxist sola indirdiği darbenin ardından gündeme gelebildi. Bir yoruma göre; sol aslında kendi içinde evrimleşmekteydi ve bu hareketlerdeki kadınlar er veya geç kendi kendi ezilmişliklerinin ayırtına tıpkı batıda olduğu gibi varacaklardı. Bir başka görüşe göre ise, eğer sol 12 Eylül'de ölümcül bir darbe yemeseydi, sonradan feminizme yönelen kadınların bu hareketlerde erkeklerin kurdukları ideolojik hegemonyayı kırmaları hiç kolay olmayacak, kendi seslerini bulamayacaklardı. İşte bu gündeme geliş biçimi, feminizmin solda "Eylülist" olarak damgalanmasına, söylemine eşitlik ve toplumsal değişme temalarının egemen olması nedeniyle özünde sol bir ideoloji olmasına rağmen, solun dışında bir hareket olarak görülmesine neden oldu. Bugünden ilk feminist bilinç yükseltme gruplarının olduğu 1982 başına geri bakıldığında, feminist hareketin, 1980 askeri darbesine karşı oluşan demokratik muhalefetin ilk, hatta öncü hareketi olduğu, dolayısıyla toplumun demokratikleşme arayışında temel bir işlev gördüğü savunulabilir.(Tekeli,1990)

2000'lerde kadın sanatçıların sanat alanındaki görünümleri dikkat çekicidir. Onların yağmalayıp keskince irdeledikleri alanlar çok geniştir; genel olarak performanslar, fotoğraf ve videolarla erkek egemen ve babaerkin düzeni, cinsel ve rusaltacizi, kadın ve çocukların suç duygusunu, tecavüzü, kadın ve çocuk imgesinin medyadaki kötü kullanımını işliyorlar. Kadın sanatçılar performans sanatını benimsediler; özellikle kendi gövdelerine ilişkin performanslarla post-feminist işler üretebiliyorlar. Bu alanda en tekinsiz ve etkili performansları Canan Şenol ve Nezaket Ekinci'nin gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Son yıllarda AB sanat ortamında nevin Aladağ, Hatice Gülerüz, Nilbar Güreş'in sergileride dikkat çekmektedir. Kadın sanatçılar üretimlerini özellikle AB ülkelerindeki sergilere katılarak geliştiriyorlar; çünkü Türkiye'de yaygın olarak gösterebilecek ortam kısıtlı ve özellikle hedef aldıkları sorunlu kadın kitlesine ulaşamıyorlar. Gerçi, uluslar arası ortamın uzman çevrelerinde de her çeşit feminist çıkış modası geçmiş olarak adlandırılıyor, ama bu, sanat pazarını ürkütmemek için olsa gerek. Ne ki, Türkiye'de ve bu bölgede kadın kimliği üstüne gitmek gerekiyor; çünkü bu kimlik erkek egemen ve babaerkin siyasetlerin ve yönetimlerin spekülasyon alanının oyun taşı olmaktan kurtulamıyor.(Madra,2007:41)

“Genç Etkinlik” sergileri aslında genç bir sanatçı kümesinin kendini söylemsel bir alan olarak kurmaya başlamasının ilk adımı olmuştu. Tünel’de ICAP (İstanbul Güncel Sanat Projesi) adıyla açılan mekanda daha sonraki yıllarda enerjilerini yanyana koyabilen bu genç sanatçı kümesinin buluşma mekanı oldu. Halil Atındere’nin yönetiminde varlığını sürdürebilen Art-ist dergisi ve ancak dört sayı dayanabilen Resmi Görüş dergisi aynı zamanlarda çıkmayı başarabilmişti; Vasıf Kortun bu sanatçılara yer veren bütçesiz iki sergi yaptı. Birincisi ICAP’taki “Özel Bir Gün Sergisi” (1999) ikincisi Galata’daki “Karma Sergi” (2000); Serkan Özkaya ile Erden Kosova ICAP’ın küçük ofisinin mutfağına içinde üç sergi tasarladığı kutudan minyatür bir müze inşa etti. Bu etkinliklerin içinde Oda Projesi de vardı, yazar olarak Cem İleri, Esra Ersen, Aydan Murtezaoğlu ile Bülent Şangar’n da aralarında olduğu ekip; Şener Özmen ve Can Altay gibi farklı kentlerden gelen sanatçılarda vardı. Daha önceki kuşaktan olan, Hüseyin Alptekin, Selim Birsnel ve Gülsün Karamustafa gibi isimler de bu içinde çalışmalarını sürdürmekteydiler.

1978 kuşağı olarak adlandırılan önceki kuşaktan farklıydılar. Depolitize edilmiş bir ortam içinde, toplumsal koşulların farkında olan ve eleştirelilik geliştirebilen, ama bu eleştiriye siyasal oluşumlara değil, kültürel üretimlerine taşıyan bir kuşaktan oluşuyordu bu isimler. 90’lı yılların sonunda Türkiye’deki siyasal ortamın değişmesiyle, dikkatler daha çok alt kültürler, gündelik yaşam içindeki ayrıntılara, cinselliğe ve siyasal-doğruluğun sınırlarının zorlanmasına yönelik üretime kaydı.

Halil Altındere, 9. İstanbul Bienali’nin misafirperverlik alanında "Freekick"i sergisini açtı. Sergiye, Songül Boyraz, Erkan Özgen, Nurullah Görhan, Ferhat Özgür, Hatice Güler yüz, Ahmet Öğüt, Hüseyin Karabey, Belmin Söylemez, Demet Yoruç, Merve Berkman, Cengiz Tekin, Gülşah Kılıç, Neşe Çoğal, Erinç Seymen, Murat Tosyalı, Ramazan Bayrakoğlu, Gülsün Karamustafa, Canan Şenol, Vahit Tuna, Bashir Borlakov, Özlem Günyol, Selim Birsnel, Hakan Onur, Taner Ceylan, Mustafa Kunt, Berat Işık, Fatma Çiftçi, Burak Delier, Köken Ergun, İnci Eviner, Hunera Berxwedani, Nejat Satı, Sefer Memişoğlu ve Osman Bingöl yapıtlarıyla katıldılar.

Sergideki yapıtların büyük bir bölümü, yakın Türkiye tarihinin yüzeyinde yer alan (açık ve net), ama konuşulmayan, bilinen sebepler yüzünden belleğin dışına itilmiş, ertelenmiş, söylenmesi gecikmiş, geciktirilmiş durumlar, olgular, yaşantılar ve sözler üzerinden, minör bir tarih yazımının olasılıklarını deniyor. Sergi, şiddetin hem iktidar, hem bireyler düzeyinde coğrafi ve tarihsel alanda meşruiyet kazandığı zamanları yaşantılayan, korku ve kaygının kilitlediği, kısıtladığı, duraksattığı varoluşlara serbest vuruş hakkı tanıyor. Birbirini kesen/bütünleyen (iten ve çeken) katmanlar arasında; asker, ordu, üniforma, intihar, şüphe-şüphelilik, yasak, erotizm, kutsal ve idolü, geçmiş ve şimdinin deneyimlerini, alışılmışın dışında bir yaklaşımla yoklayan, kurcalayan Free Kick (Serbest Vuruş) sergisi, izleyiciyi de bu dilin kuralları içinde tavr almaya zorluyor. Gülsün Karamustafa Türkiye’de ilk kez sergilenecek “Sahne” adlı fotoğraf çalışmasıyla, bir darbenin yansımalarını, kişisel tarihi üstünden iki defa mühürleyerek sunarken, Demet Yoruç, baba-asker-iktidarla özdeşleşen güç göstergesini Hulk’ın dev yumruklarıyla, içi boş bir imgeye indiriyor. Burak Delier arkasında gizlediği satırla, militarizme karşı gardını alıyor, bizi de bu tehlikeli oyuna dahil ediyor. Hüseyin Karabey’in filmi, düşle, gerçek arasında mekik dokurken, Cumartesi Anneleri’nin arayışlarını belgeliyor. Murat Tosyalı ise, bir idol olarak Yılmaz Güney’i, yapıtına verdiği “Yılmaz” ismiyle (**Resim 130**), hem perçinliyor hem de, pop kültürün renkleriyle yeniden biçimliyor.[44]

Gülsün Karamustafa bu işinde, hepsiyle de zamanında birlikte hapis yattığı üç kadın ile yaptığı söyleşi var. Söyleşiler iki darbeyi ve sonrasını kapsıyor. Buna Canan Şenol’un F tipi cezaevleri açlık grevi direnişlerinde Wernicke-Korsakoff hastası olanlarla yaptığı “Bir Bardak Sıcak Şekerli Su” adlı videoyu da ekleyebiliriz. (**Resim 132**) Bu işlerde de sanat ve siyasetin iç içe geçtiğini görüyoruz.



Resim 131: Gülsün Karamustafa, Making of the Wall, 2003

Resim 132: Canan Şenol, Bir bardak sıcak şekerli su, 2001

[44]http://www.birgun.net/bolum-95-haber-52388.html#haber_basi internet sitesinden Halil

Altındere: Sanat hiçbir zaman özgür olmadı yazısından alınmıştır.

Daha öncede yeri geldikçe bahsedildiği gibi sanatçılar ürettiği işlerde dolayı tutuklanmış, gözaltına alınmış, işleri toplatılmıştı. Bunlara yıllar önce Ankara’da açılan Yüksel Arslan sergisinin toplatılması, Erbakan döneminde Gürdal Duyar’ın heykelinin Karaköy’den kaldırılması, Mehmet Aksoy’un heykeline Melih Gökçek tarafından tükürülmesi, Antik Apollon ve Eros heykellerinin cinsel organlarının yüzlerce yıldır kırılması ve 2002 yılında yaşanan Harem sergisi skandalı, bu ülkenin resmi sanat anlayışını gözler önüne sermektedir.



Resim 133: Mustafa Horasan, Bir Hadım Ağasının Hazin Sonu

Mustafa Horasan’ın Harem sergisi için yaptığı “Bir Hadım Ağasının Hazin Sonu” isimli çalışması temaya uygun bulunmadığı için reddedilmişti. **(Resim 133)** Olayı kendi ağzından şöyle anlatıyor; Harem sergisi için hazırladığım resim üzerine çıkan bu tartışmalar beni birçok konuda düşünmeye zorladı. Küratörün niçin benden resim istediği ve nasıl bir beklenti içerisinde olduğunu sanırım şimdi daha iyi anlamış bulunuyorum. Aslında adına düpedüz sansür diyeceğimiz bu vahim olay için, sayın küratörümüz “konseptle uygun değil”, İş Bankası ise “kurumsal etiğimize aykırıdır” diyor. Böyle bir etiğin varlığından bana niçin bir parça bile bahsedilmediğini merak ediyorum. Konseptle ilgili uygundur / uygun değildir kararı neye göre verilmiştir ve ayrıca davetli bir sanatçının böylesi bir elemeye tutulacağını sergi açılışından 10 gün öncesi deklare etmek hangi sanatçı hakkıyla bağdaşır anlamış değilim. Küratör, bir basın açıklamasıyla sansürü kınaması gerektiği halde farklı söylemlerle bu sergiyi yapma isteğini inatla sürdürüyor. Ta ki birçok sanatçının gerçeği öğrenip sergiden işlerini çekmelerine kadar. Ve önemli olan küratörün bunca zamana karşın halaeserle, slaytı dışında karşı karşıya gelmemiş olması, yaptığı işin ciddiyetiyle örtüşmüyor... Bu

konuda hiçbir sanatçıyı arayarak destek istemedim. Çünkü bu olay, her sanatçının kendi tavrını özgürce ifade edebileceği bir alandır. Umuyorum ki böylesine bir olay yaşamış olduğumuz sanat ortamında bizlere yeni bakış açıları kazandırır, yeni sorular sordurur. Demokratik ve özgür bir ülke için her türlü sansüre hayır demeyi ve bunun karşısında tüm yasal haklarımı kullanmayı bir borç biliyorum.

Bu olay Yavuz Tanyeli, Bedri Baykam, Mehmet Güleriyüz, Temür Köran, Mustafa Ata gibi sanatçılar tarafından tepkiyle karşılandı.

Bedri Baykam'da Mustafa Horasan'ın resminin geri çevrilmesi ile ilgili şunları söylüyor; Biz zaten devlet mekanizmasının sanata ve yaratıcı düşünceye karşı uyguladığı baskı ve sansürle boğuşurken, bir de sanata destek olan kuruluşların kendilerinin de sanatı ve sanatçıyı denetlemek gibi bir hakkı ve yetkiyi bulmaları, kabul edilemez bir olaydır. Kaldı ki söz konusu resim, harem konusunun en can alıcı damarlarından birini ön plana çıkararak işlemiştir... Sanatçılar denetim altında aktivite yapan, eğlendirici soytarılar değildir.[45]

Yılda birkaç kez uluslar arası sergilere katılmayıp küresel dolaşıma giremeyen sanatçılar yerel sanat ortamının kısıtlı olanakları içinde üretimlerini sürdürüyor. Kısıtlı olanaklara çare üreten sanatçıların için çözümünü gruplaşarak çalışmakta bulduklarının örnekleri çoğalmaya başladı. Bu gruplaşmanın ilk ve enetkili örneği Hafriyat Grubu da İstanbul'un Türkiye ve küresellik açısından konumuna ve özelliklerine odaklanmış sanatçılardan oluşuyor. Hafriyat Grubu'nun ilkelerine bağlı olması, ama bir yandan da farklı dillerle çalışan birçok sanatçıyı kapsamaması, gençlere olanak vermesi Küresel kapitalizmin Güdümüne girmiş olan sanat ortamı için bir bağımsızlık, özgürlük ve direnç modeli oluşturmaktadır. Nitekim bu model günümüzde farklı eğilimler ve mesleklerden sanatçıların kurduğu Apartman Projesi, Oda Projesi, Altı Aylık, K2, Galata Perform, Nomad, pist, yama gibi sanat girişimleri izlemektedir.(Madra,2007:41)

Hafriyat sanat grubu kent kültürü üzerine kurduğu yaklaşımını birbirinin peşi sıra açtığı sergilerle pekiştirmiş, bağımsız, sivil bir sanat hareketidir. Kendi kendini kurate eden nadir sanat hareketlerindendir. Grunun sanatçıları, Murat Akagündüz, Erim Bayrı, Banu Birecikligil, Charlie Antonio, Cosentino, Manuel Çıtak, Kubilay Dağbatıran, Ertuğrul Doğan, Extramücadele, Tan Cemal Genç, Veysel Gençten, Hakan Gürsoytrak (**Resim 134**),

[45]<http://www.arkitera.com/v1/sanat/2002/06/haberler/harem.htm>

Caner Karavit, Ceren Oykut, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Neriman Polat, Nalan Yırtmaç, Serhat Köksal'dır.



Resim 134: Hakan Gürsoytrak, Eminönü, 2004



Resim 135: Hafriyat, Yalan Dünya, 2004

İstanbul'da yaşayan sanatçılardan oluşan grup, Türkiye'deki ve haliyle İstanbul'daki modernleşme projesinin trajik ve ironik tezahürleriyle ilgilenmektedir. Bir yandan Batı merkezli evrensel kültürle kesişen, bir yandan da kendi kimlik sorunlarına odaklanan bir yerellik önerisinin olabirliği üzerinedir.

Hafriyat kimsenin diğeri üzerine iktidar kurmadığı, sözlerin açık açık söylendiği ve tartışıldığı bir ortam oldu ve kenarda köşede kalmış sözlerini içine atmış, işlerini atölyelerin köşesinde üst üste yığılmış öbekler olmaktan çıkarıp, Hafriyat içinde sergilenebildiği, sansürün olmadığı, sözün niteliğinin öncelikli tema olarak konuşulduğu atmosferi sınırlı olanakları ile oluşturdu. Hafriyat bugüne kadar biri yurtdışında olmak üzere toplam 15 grup sergisi gerçekleştirdi, bu sergilere eşlik eden metinler kaleme aldı, sergilerini ve genel anlamda bağımsız sanatçı girişimi olarak deneyimlerini konu alan söyleşi ve panellere katıldı, bir yıl boyunca Birgün Gazetesinde çizerlik yaptı ve iki kitap yayımladı.

Hafriyat sanatçıları üzerine kimi saptamalarda bulunmak istediğimizde, bu saptamaların en başına onların kendi açmazlarını yerleştirmeliyiz. Eğer her bilgi varoluşunu, üzerine bastığı somut koşullardan kotarıyorsa, kuramların öğretilmesi ve içselleştirilmesiyle, deneyimlenen pratik arasında bir uzlaşma olmalıdır. Aksi halde bilgi alanı ve pratik alan, birbirlerinden farklı kanallarda, birbirlerinden bağımsız, hareketlerle ilerleyecek ki bu durumda, ortaya bir yaşamsal 'hata'nın çıkması

kaçınılmazdır. Hafriyat Grubu'nun böyle bir çelişkiden, böyle bir 'hata'dan doğduğu açıktır. Onlar gerek toplumsal, gerekse sanatsal eğitimleri boyunca öğrenmek zorunda kaldıkları kuramsal bilgilerle, pratik deneyimleri arasında bir yabancılaşmaya maruz kaldıklarının ayırdındadırlar; akademik zeminin somut verilerini içselleştirme sürecinde hep başarısız olduklarını, bunun üstesinden hiçbir zaman gelemeyeceklerini düşünmektedirler. Bu bağlamda, Hafriyat sanatçılarının tüm sanatsal kimliklerini ve üretimini 'hata' üzerine kurmaları önemlidir. Böyle bir çıkış noktası, onların bu hatayı sorgulamaya açtıklarının da kanıtıdır pekala. Oysa Hafriyat Grubu'nun ne kuram ne de patrik örtüşmezliğin kesin bir ayrımını yapmak, ne de örtüşmezliği yeni bir kuram ile ortadan kaldırma iddiası vardır. İkisi de değildir. Böyle bir işe girişemeyeceklerini bilirler; çünkü onlar, icat edecekleri olası bir ayrıştırma ve örtüştürme kuramının, yine kendilerine dayatılan yöntemler doğrultusunda ilerleyeceğini, bundan kurtuluş olmadığını sezerler. Yapabilecekleri, yalnızca 'hata'yı kendilerine yakıştırmamanın ironisini kurmak ve bilgi alanı ile toplumsal pratik alan arasında deneyimledikleri farkı, olabildiğince abartmaktır: kendi 'hata' oluşlarından bir kompleks doğmuşsa, bu kompleksin fotoğrafını saklamak, unutmak ya da imha etmek yerine, onu dev boyutlarda büyütme, o fotoğrafı kadrajın dışına doğru taşımak ve büyüdükçe ortaya çıkan 'fotoğraf hataları'nı sergilemektir.

'Hata'yı oluşturan durumun, bilgi ve toplumsal pratik arındaki örtüşmezlik olduğunu tekrarlayıp duruyorsak, bu iki alanı ayıran bir nedenin aranması gerekir. Hafriyat sanatçıları, bu nedeni modernizm ile kurdukları (daha doğrusu hiç kurmadıkları) ilişkide bulurlar. Onlara göre, kendi yaşamlarına monte edilen modernist kuramlar ile toplumsal pratikleri arasında bir farkın olduğu anlaşılmalı da, bu iki alanın giderek birbirlerine sızdığı da gözden kaçırılmamalıdır. Artık iki farklı alan ne kolayca ayrışabilmekte, ne de bütünleşebilmektedir. Daha değişik bir söyleyişle; iki alan da karşılıklı olarak birbirini etkilemiş, değiştirmiş bozulmuştur. O halde ne dışarıdan öğretilenlerin bilgilerinin tasarılar dünyası, ne de o dayatmaların dışında yer alan pratik dünya (ki o nedir?), açıklığını koruyabilmektedir. İki alanında karşılıklı etkiler sonucunda değişmesi, bozulması ve birer ana-durum haline gelişiyle, 'hata'lar dünyasının uzaya fırlatılması bir olur.

İşte Hafriyat Grubu da, bu projenin sonuçlarına en fazla katlanmak zorunda kalmış Türkiye'nin; yani sürekli hata toplumunun bir ürünüdür ve tam anlamıyla "imalat hatası"dır. Şu var ki; Hafriyat Grubu'nun açmazından doğan ironi anlayışını bir kez daha gündeme getirirsek, şunu

söyleme olanağını bulabiliriz: Hafriyat sanatçıları sürekli hata toplumunun yarattığı bir imalat hatası ise, hatanın her yere yayıldığı bir ortamın, belki de en hatasız oluşumdur.'Hata'nın her yerde olduğu bir durumda, artık 'hata'dan söz edip durmanın olanağı kalmaz: Hiçbir imalatta 'hata' yoktur ve her şey toplumsal pratik ile uzlaşma içindedir.(Zenginoğlu,2005)

Erden Kosova, Hafriyat Grubunu bir üyesi olan Nalan Yırtmaç (**Resim 136-137-138-139-140-141**) için şunları söylüyor; Ağırlıklı olarak temsillere, alegorilere ve doğrudan siyasal göndermelere başvuran yerel güncel sanat ortamından farklı bir yörünge izleyen Yırtmaç gündelik yaşamın hafifliğini öne çıkarmayı tercih ediyordu. Siyasal baskı ve buna bağlı olarak yaygınlaşan şiddet olgusuna göndermeler içeren, son bir kaç yıla ait yapıtlarında da sanatçı yaşananların trajik boyutu yerine ana akım basına yansıyan görüntülerdeki grotesk nitelikleri öne çıkarmayı tercih ediyor.



Resim 136: Nalan Yırtmaç, Susurluk,120x150cm, stencil and acrylic on canvas, 2005



Resim 137: Nalan Yıtmaç, Sedat Bucak ve Arkadaşları, 25x35cm, stencil and acrylic on canvas, 2005

Kendisinin de elemanı olduğu Hafriyat Sanat Grubu'nu konu alan resimlerin yanı sıra, kaynağı gazetelerde yayınlanan haber fotoğrafları olan, denize çivileme atlayan çocuklar, türkü söylemesi yasaklanan işçiler, elele tutuşarak Nevruz ateşinin üzerinden atlayan bürokrat ve subaylar konulu resimleridir.



Resim 138: Nalan Yıtmaç, doldurus, 20cmx35cm, stencil and acrylic on canvas, 2005



Resim 139: Nalan Yıtmaç, Hastayım Saddama, 50x50cm, stencil and acrylic on canvas, 2005



Resim 140: Nalan Yırtmaç, Haremlik-Selamlık, painted eggs, 2006



Resim 141: Nalan Yırtmaç, collage/25cmx30cm, 2000 – 2005

Memmed Erdener, bugün de sürdürdüğü grafikerlik mesleğinin getirdiği minimal görselliği, grotesk bir anlatımla birleştirmişti, doksanlı yılların başında avangard çizgisiyle diğer mizah dergilerinden ayrılan Deli'de yayınlanan köşelerinde. Yapıtlarındaki deneysel niteliği öne çıkardığı ve güncel sanatın özerk diline yaklaştırdığı çalışmalarını daha sonra Extramücadele adını verdiği kişisel proje çerçevesinde bir araya getirdi. Türkiye'de toplumsal belleğe işlemiş ve ulusal kimliği kurmakta belirleyici olmuş iki ya da daha fazla grafik öğeyi üst üste bindirme, yan yana getirme, karşılaştırma gibi oyunsu tekniklerle birbirine iliştiirdi: ulusal köken mitini besleyen haritalar, çizelgeler; cumhuriyetin erken dönemindeki ödev ve bağlanım duygusunu halen anakronik biçimde empoze eden ilkokul kitaplarından alınma cümleler ve çizimler; Arap ve Latin alfabeleri ve dolayısıyla toplumun dünü ve bugünü arasında süre giden gerilim, yakın tarihin dramatik ve tarihsel anlarına ait

fotoğraflar; kemalist, İslamcı ve faşist ideolojilerin ikonografileri ve gündelik yaşama ait ikonlar (kamu daireleri ve şirketlerine, siyasal partilere ait logolar, uyarı tabelaları vs.)... Bu farklı ve kimi zaman birbiriyle çelişen figürler aynı düzlem üzerine yerleştirildiklerinde Extramücadele'ye ironik bir eleştirelilik kazandıran üçüncü bir anlamsal uzamı oluşturmaktadır.

Extramücadele 1997'de başlamış büyük bir projedir. Hayali siparişler üzerine çalışır. Aynen bir grafikerin müşterisi için bir işaret tasarlaması gibi toplumsal baskı altındaki bütün topluluklar için işaretler tasarlar. Onların hayali isteklerine uygun resimler yapar. Üniversiteye alınmayan türbanlı kız da, kürtçe konuşması hoş karşılanmayan adam da, Avrupalılaştırma hareketine karşı çıkan islamcı da, islamcının karşıdevrim arzusundan rahatsız olan ordu ve sol aydın da Extramücadele'nin hayali müşterileridir. Extramücadele'nin hiç bir politik düşüncesi yoktur. Taraf değildir. (ÇALIKOĞLU: Extramücadele.com) (Resim 142-143-144-145)



Resim 142: Extramücadele, Saddam, 2004

Amerikalılar tarafından sokaklara asıla Saddam'ı teslim edene, 25 milyon dolar ödül verileceğini haber veren Afiş.

Resim 143: Extramücadele, Terso Türk, Yılmaz Güney 2004



Resim 144: Extramücadele, Barış Ormanı 2003, Heykel, 32X27X18 cm.

Tasarım: Memed Erdener Uygulama: İlhan Sayın

Resim 145: Extramücadele, Karşı Devrim 1998

- 1) İSTANBUL EMİNÖNÜ BELEDİYESİ'NİN İŞARETİ
- 2) CHP'NİN ALTI OKU

Karşı Sanat Çalışmaları'nda 2002 düzenlenen "Pankart " adlı sergi, Türkiye resminin yakın dönemine yani Cumhuriyet tarihinin en çalkantılı dönemi olan 1970-80 arasındaki on yılı konu alıyor. Bu dönemin başını ve sonunu belirleyen iki askeri darbe etkisi nedeniyle, ülkemiz sanatçılarının "kendi ideolojisi" doğrultusunda dışarıda ve içeride yaşanan gerçekliğe dayanarak geliştirdikleri sanat dili sorgulanıyor. Serginin afişindeki siyah çarpı işaretinin üzerine yazılmış "1978", medyada "yitik kuşak" diye anılan '78 kuşağının bu klişeleştirilmeye bir itirazını da dışa vuruyor. Sergide yer alan yapıtların çoğu 1970'lerin ikinci yarısında ilk işlerini yapmaya girişen sanatçıların; Orhan Taylan, Mustafa Aksoy ve diğerlerinin ürünleri. 150'yi aşkın resim, heykel, illüstrasyon, afiş, fotoğraf ve daha bir çok çalışmanın yer aldığı "Pankart" sergisi (**Resim 147**), 1970'lerin sosyal ve politik hareketliliğini yansıtıyor. Aslan Eroğlu, Gülsün Karamustafa, İsa Çelik, Mehmet Güleriyüz, Neş'e Erdok, Orhan Taylan, Şahin Kaygun, Utku Varlık'ın da arasında bulunduğu 48 sanatçının eserlerini bir araya getiren sergide, toplumsal sorumluluk ve sanat arasındaki bağ, 1970-80 ortamına özgü çeşitli materyallerle bir bütünlük içinde sunuluyor. Sergide yer alan bütün yapıtlar, son 20 yıl içinde Türkiye'nin hafızasından silinmiş olan çatışmalı bir döneme, 1970'lerin dünyasına tanıklık ediyor."Kızıldere", "Kanlı Pazar" ve "Maraş Katliamı", büyük boyutlu tabloların konuları arasında. İşçiler, grevler, toprak işgal eden köylüler, mitingler, halk yürüyüşleri... Görsel malzemenin ve arşivlerin kayda geçirdiği sloganlar, tartışma başlıkları...



Resim 147: Pankart Sergisinden bazı işler

Sergiyi düzenleyenlerden Ressam Arslan Eroğlu, amaçlarını Şöyle açıklıyor:

“70'ten bu yana 30 yıl geçti, fakat kimse bu otuz yıllık geçmişin muhasebesini yapmıyor. Bu sergi bir anlamda geçmiş 30 yılın muhasebesini yapmak adına bir sorumluluktur. Bizden sonra gelen kuşak ile aramızda insani bir ilişki kurulamadı. Bizimle onlar arasında bir kopukluk yaŐandı. Bu kopukluğun nedeni "kuşak atıŐması" diye bir Şey değildi. Bu bizim kendi kuŐađımızı iyi değerlendiremememizden kaynaklanıyordu. Bu anlamda Feyyaz Yaman ile ben kendi sorumluluğumuz açısından geriye dđnüp, o dđnemde bir gđrsel bakış yapmak, o dđnemi hatırlatmak ihtiyaı hissettik.”[46]

Milliyet Sanat, Birikim ve Sanat Dđnyamız gibi dergilerin 70'li yıllardaki sayılarından bazı yazılar bđyütölerek sergileniyor. Örneğin Emre Kongar, Sanat Dergisi'nin 5 Şubat 1979 tarihli 309. sayısında, sanatın o dđnemde içinde bulunduğu durumdan kaygılı olduğunu Şu sđzlerle ifade ediyor:

“İçinde bulunduğumuz genel durum iki sđzcükle açıklanabilir: Değerme ve bunalım. Toplumumuz tüm öğeleri ile birlikte değerismektedir. Siyasal belirsizlik sanatın işlevini yeniden gündeme getirir. Sanat siyasal bunalımdan çıkmanın bir aracı olarak kullanılmaya başlanır. Oysa bu, sanattan yerine getiremeyeceği bir iş beklemek, onun toplumsal ve siyasal işlevini abartmak olur. İçinde bulunduğumuz ekonomik ve siyasal ortamın sanatımızı yok edici eğilimler taŐıdığını söylemek fazla abartı olmaz sanırım.” [47]

Murat Belge de Birikim dergisinin Nisan 1977 tarihli 26. sayısında, o yıl 1 Mayıs'ı için hazırlanmış afiŐleri Şöyle eleştiriyor:

“Bu yazıyı yazmama yol açan somut olgu, gördüğüm bazı resimler oldu. Geçtiğimiz yılın 1 Mayıs günü için hazırlanmış afiŐlerdi bunlar. Özellikle bir tanesi üzerinde durmak istiyorum. Kolları, dolayısıyla fiziksel gücü abartılmıŐ bir işçi fiğürü sđz konusu. Buna karşılık kafası yani entelektüel gücü çok zayıf. Öte yandan biz, bu Şekilde resmettiğimiz iŐçilerin geleceğin toplumunu kurlmalarını bekliyor, bunun böyle olacağını sđylüyoruz.” [48]

[46] <http://www.bianet.org/bianet/kategori/kultur/9936/70lerin-aynasi-pankart>

[47] <http://www.bianet.org/bianet/kategori/kultur/9936/70lerin-aynasi-pankart>

[48] <http://eski.bianet.org/2002/05/02/haber9648.htm>

Araştırmanın bu bölümünde, Batı sanatından başlanarak incelenen sanat siyaset ilişkisi, üretilen işler, 12 Eylül Askeri Darbesinin Türk sanatına etkileri, dönemin sanatçıları ve daha önce yapılan araştırmalar ve ilgili yayınlar incelenerek değerlendirildi. Elde edilen sonuçlar ve yorumlara, bulgular-yorumlar ve sonuç kısmında değinilecektir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Betimsel yöntemler, temelde var olan durumu betimlemeye, tasvir etmeye yönelik olan yöntemlerdir. Araştırmanın evreni günümüzde kapsadığından, veriler mevcut zaman içinde araştırılmış ve buna bağlı olarak bu araştırmada, betimsel yöntem uygulanmıştır.

3.2. Evren Örneklem

Araştırmanın evreni, Batı sanatındaki sanat siyaset ilişkisine bakıldıktan sonra, 1980'den sonra Türkiye'deki sanatçıları kapsamaktadır.

Aşağıda adı geçen sanatçılar araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Orhan Taylan, Mümtaz Yener, Bedri Baykam, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüseyin Alptekin, Nedro Solakov, Hale Tenger, Kasım Koçak, Aydın Ayan, Vahap Avşar, Halil Altındere, Selim Birsell, Aydan Murtezaoğlu, Güven İncirlioğlu, Vahit Tuna, Jujin, Memed Erdener, Şener Özmen, Murat Tosyalı, Nasan Tur, Canan Şenol, Mustafa Horasan, Hakan Gürsoytrak, Hafriyat Grubu, Nalan Yırtmaç, Extramücadele, Mehmet Güleryüz, İsa Çelik, Utku Varlık, Şahin Kaygun, Arslan Eroğlu ve 1980'den günümüze kadar etkinlik gösteren daha birçok sanatçıyı kapsamaktadır.

3.3. Veri Toplama Araçları

- 1.Kaynak tarama
- 2.Belge toplama
- 3.Gözlem

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde veri toplama araçları (kaynak tarama, belge toplama, gözlem) ile elde edilen bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

Sanat tarihinin içinde, sanatçıların içinde yaşadıkları dünyayı, olayları nasıl algıladığını, yansıttığını yapıtlarında izleriz. Batı sanatından başlayarak incelenen sanat siyaset ilişkisi, batı sanatındaki örneklerden başlayarak sanatın toplumu, toplumun sanatı nasıl etkilediği incelenmiştir.

Türk resminde güncel olayların yansımalarının Cumhuriyet'in ilk yıllarından bu yana resim sanatımızda örnekleri görülmektedir. Bu dönem sanatçılarından; Sami Yetik, Namık İsmail, Avni Lifij, M. Ruhi Arel, Ömer Adil, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran, Hikmet Onat gibi isimlerin yanında yine aynı dönem sanatçılarından Ali Cemal, M. Ali Laga, Mihri Müşfik'in işleride toplumsal konuları işleyen ilk örneklerdir.

Toplumsal Gerçekçi anlayışın Türkiye'de ilk örneklerine 1940'lı yıllarda rastlıyoruz. Toplumsal sanatın, ülkemizde batıya nazaran çok daha kısa bir geçmişi vardır. İlk örneklerini “Yeniler” grubunu çabalarıyla veren toplumsal gerçekçilik, Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal ve Avni Arbaş, D Grubundan ayrılan Abidin Dino ve fotoğrafçı İlhan Arakon'da daha sonra Yeniler'e katılmışlardır. Sanatın gerçek yaşamı yansıtması, toplumun sorunları, sevinçlerini ve kederlerini ifade etmesi düşüncesi altında toplanan grup üyelerinin ortakça belirledikleri ilk konu “Liman”dı. İstanbul Limanları'ndaki yaşamı tuvale aktarmayı kararlaştırarak çalışmaya koyuldular ve 1941 de ilk sergilerini açtılar. Daha önce oluşmuş resim gruplarının biçimciliğine, akademizmine de tepkiyi gösteriyorlardı. 1950'li yıllarda elemanlarının çoğu soyut sanata yönelen grup Yeniler adı altında yaklaşık yirmi sergi düzenledikten sonra 1951'de Türk Ressamlar Derneğine katılmışlardır.

1960 ihtilalinden önce Toplumsal sanatın, Yeniler'den sonra bir grup etkinliği halinde belirmesi 1959 yılında kurulan “Yeni Dal” grubuyla gerçekleşmiştir. 1963'te dağıtılan

ve üyeleri arasında Avni Memedoğlu, İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu gibi sanatçıların bulunuyordu. 1960 darbesinden sonra ÷lkede oluşan özgürlükçü ortama rağmen grubun kurulmasından bir yıl sonra, İstanbul Belediyesi Şehir Galerisinde 1961 yılı Nisan Ayında açtıkları sergiden sonra tutuklandılar ve resimleri toplatıldı.

1968 yılında “Resim Sanatı ve Toplum” adıyla açılan karma sergi, Neşet Günal, Nedim Günsür, Cihat Burak, Gürol Sözen ve Nuri İyem’in resimleri bulunmaktadır. Sekiz yıl sonra Maçka Sanat Galerisi’nde aynı sanatçıların, G. Sözen’in yerini Turgut Zaim’in almasıyla açtıkları karma sergi, “Beş Gerçekçi Türk Ressamı” ismini taşımaktaydı. Yine aynı dönem sanatçılarından Nedim Günsür, Cihat Burak ve Yüksel Arslan’ın resimlerinde de toplumsal sorgulamalar izlenmektedir.

1950-1970 yıllarındaki sosyal ve politik çalkantıların sanat ve düşünce hayatı üzerinde önemli etkileri olmuştur. Çok partili döneme geçiş, 60 darbesi, 68 gençlik hareketleri, 70-80’li yıllardaki işçi-emekçi ve öğrenci gençliğin antifaşist, antiemperyalist ve sosyalist düşüncelerle buluşmasının yansımalarını toplumsal gerçekçi tablolardan izlemek mümkündür. 70’li yıllarda Marksist-Leninist sanat estetiğinin, eleştirel ve toplumsal gerçekçi sanatın tartışıldığı, teorik boyutlarının incelendiği bir dönem olmuştur. Seyit Bozdoğan, Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Neşe Erdok ve Kasım Koçak ‘ın resimlerini toplumsal ve gerçekçi anlayışta işledikleri gör÷lmektedir.

70’li yıllardaki siyasal bunalımlar, ekonomik çöküntü, toplumsal bölünmeler, şiddet olayları 12 Eylül 1980’de, 27 Mayıs 1960 darbesi ve 12 Mart 1971 Muhtırasının ardından Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, silahlı kuvvetlerin yönetime üçüncü müdahalesi ile sonuçlandı.

Neşet Günal’la başlayan 70’li yıllardaki toplumsal eleştiri içeren resimler 80’li yıllarda insanların apolitikleşmesine rağmen Mehmet Güteryüz, Özer Kabaş, Neşe Erdok, Komet, Alaatin Aksoy, İpek Aksüğüdür Duben, Nur Koçak’ın resimlerinde gözlemlenmektedir. Aradan geçen on yıldan sonra 80’lerdeki ressamların kaygıları 70’lerdekenden farklılaşmıştır. Artık mesaj resmin önünde değildir. 80’li yılların sorunlar daha çok resim çevresinde odaklanmıştır; 70’li yıllardaki gibi resimler de

artık sadece mesaj kaygısı güdülmüyordur. 70'li yıllarda Marksist anlayışla resimler üreten sanatçılar, 12 Eylül darbesinden sonra, sağcıların, solcuların tutuklanması, üye oldukları partilerin ve sivil örgütlerin kapatılması, sağ ve sol düşünce hareketleri ve entelektüel faaliyetler açık veya dolaylı olarak yasaklanmasıyla daha başka konulara yönelmişlerdir.

Özel galerilerin, banka destekli galerin ve kültür merkezlerinin kurulması, çağdaş sanat için sevindirici olmuştur. Türk sanatçıların resimlerinden büyük koleksiyonlar oluşturmaya başlamıştır ve özel sektörün sponsorluk ettiği sergiler yapılmış ve kapsamlı sergi katalogları hazırlanmıştır. 80'li yıllarda resim alını-satılmaya başlandı ve resimden başka, grafik, reklam, medya sektöründe büyümesiyle, ak ya da kara para artık bir ölçüde de olsa sanata yatırılmaya başlanmıştır.

1980'li yıllarda sadece egemen sınıfların kültürel ideolojisinin ve politikasının tüm topluma dayatılmasıyla yetinilmeyip egemen olmayan sınıfların kültüründe baskı altında tutulmaya çalışılmıştır, sanatsal çalışmalara ancak burjuvazinin çekim alanı içinde özgürlük tanınmıştır.

80'li yıllarda Altan Gürman ve Sarkis'in Türkiye'de ilk uygulayanlarından olduğu kavramsal sanat ve yerleştirmelerin çoğalmıştır. Bu türden işlere Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, A.O. Gezgin, Ahmet Öktem'in kurduğu Sanat Tanımı Topluğu'nun işlerinde, daha sonra Ayşe Erkmen, Canan Beykal, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, gibi sanatçıların üretimlerinde izlenebilmektedir.

1980'li ve 1990'lı yıllardan sonra sanat, çoğu zaman siyaset dışında kalan toplumun yasak saydığı (cinsellik, vb.) konularda eleştiri içeren resimler, popüler kültür, kitch, kimlik politikaları, azınlıkların hakları, göç, küreselleşen dünya gibi konularla ilgilenmiştir.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'nin toplumda gerçekleştirdiği köklü yapısal dönüşüm, sanatçıları, aydınları, akademisyenleri, yazarı ve bu türden etkinlik içinde olan kişilerde yapısal bir değişime uğramıştır.

Batı resminde üretilen gerçekçi tarzdaki yapıtlar arasında, toplumsal ya da siyasi içeriği olan örnekler de olduğu gibi Batı resim sanatına dayanan toplumsal gerçekçi sanat anlayışının, Türkiye'deki temsilcileri, dönemin siyasi ekonomik değişimlerine duyarsız kalmayıp 70'li yıllarda siyasi mesaj içerikli resimler üretmişlerdir. 12 Eylül sonrasında sonucu her alanda getirilen yasaklamalar her türlü siyasal düşüncenin önüne engel oluşturmuştur.

1970'ler de yaşanan anarşi ve terörün tekrardan oluşmaması için uygulanan baskılar sansür ve oto-sansür sanatçıları üzerinde de etkili olmuştur. 70'li yıllarda toplumcu tarzda resim yapan ressamlar 80 darbesinden sonra daha başka konulara yönelmişlerdir. 1980'li yıllarda toplumsal eleştirinin karşısına çoğu kez siyaset dışında kalan, bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik gibi) vurgulayan bir eleştiri içeren resimler çıkarılmıştır. Bu resim geçmişten tam olarak kopuk olmamasıyla birlikte kopuş hazırlayan bir nitelik taşır.

1980'den sonra galerilerin açılması, yarışmaların düzenlenmesi, bienaller, sanat fuarları sayesinde resim bu dönemde alınıp satılmaya başlanmıştır. 70'li yılların siyasal bunalımları, ekonomik çöküntüsü, toplumsal bölünmeleri, şiddet olayları, toplumsal ve toplumcu gerçekçi anlayışta çıkan Yeniler ve Yenidal grupları, yerini 70'ler de başlayan kavramsal sanat örneklerine bırakmış bunu nedeni belki de; Türkiye'nin yakın siyasi ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olan 12 Eylül 1980'de askeri darbesi ve bunun sonucunda oluşan; sağ ve sol düşünce hareketleri ve entelektüel faaliyetler açık veya dolaylı olarak yasaklanması, kitlelerin ideolojik değerlerini yitirerek apolitikleşmesidir.

90'lar la başlayan yenilikçi sanat hareketleri sanatın, siyasetin, sosyolojinin ve gündelik hayatın kesiştiği noktalar olmuştur. Bu dönemde Bedri Baykam, Halil Altındere, Gülsün Karamustafa, Hafriyat Grubu, Nalan Yırtmaç, Extramücadele, Serhat Kiraz vd. siyasi içerikli video, enstalasyon, performanslarına vb. rastlıyoruz.

Genel olarak değerlendirecek olursak, sanat tarihinde de örneklerini gördüğümüz gibi toplumsal olaylar ve sanat arasında hep çift taraflı bir etkileşim olmuştur. 12 Eylül’de Türkiye tarihindeki önemli olaylardan birisi olması dolayısıyla bütün hayata olan etkisi gibi kültür-sanatımızda etkilemiştir. Sanatçıların seçtiğı konulardan, Batı sanatına olan yaklaşımlarına kadar birçok şey üzerinde etkisi olmuştur.

KAYNAKÇA

RESİMLERİN ALINDIĞI KAYNAK VE İNTERNET SİTELERİ

Resim 1: http://www.artchive.com/artchive/H/hogarth/hogarth_rake_in_bedlam.jpg.html

Resim 2: <http://search.famsf.org:8080/search.shtml?artist=rowlandson>

Resim 3: http://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya

Resim 4: http://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya

Resim 5: weblogs.elearning.ubc.ca/.../picasso.jpg

Resim 6: <http://nymag.com/arts/art/reviews/23765/>

Resim 7: www.public.asu.edu

Resim 8: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/courbet/>

Resim 9: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/courbet/>

Resim 10: http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_daumier.html

Resim 11: <http://www.scuolaromana.it/opere/ope120.htm>

Resim 12: <http://www.guttuso.com/en/main-frames.htm>

Resim 13: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Second_of_May_1808

Resim 14: <http://en.wikipedia.org/wiki/>

Resim 15: www.public.asu.edu/~jacquies/Courbet8.jpg

Resim 16: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/daumier/>

Resim 17: http://www.barewalls.com/artistbio/Jean_Francois_Millet.html

Resim 18: <http://www.artlex.com/ArtLex/e/theeight.html>

Resim 19: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/351096/George-Luks#>

Resim 20: <http://www.musee-fernandleger.fr/>

Resim 21: http://www.nationalgalleries.org/index.php/collection/online_az/4:322/results/0/659/

Resim 22: www.artfagcity.com

Resim 23: <http://www.mystudios.com/women/klmno/kollwitz-poverty-1893.html>

Resim 24: <http://www.mystudios.com/women/klmno/kollwitz-poverty-1893.html>

Resim 25: <http://www.mystudios.com/women/klmno/kollwitz-poverty-1893.html>

Resim 26: <http://www.mystudios.com/women/klmno/kollwitz-poverty-1893.html>

Resim27:<http://www.csulb.edu/~karenk/20thcwebsite/438final/ah438fin-Full.00021.html>

Resim28:images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.hi.is/~gylfason/images/grosz.jpg

Resim 29: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul:Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 30: <http://ankarasgd.org/showthread.php?t=14835>

Resim 31: <http://ankarasgd.org/showthread.php?t=14835>

Resim 32: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ

Resim 33: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ

Resim 34: www.mala.bc.ca/~hemngway/picasso/guernica.jpg

Resim 35: <http://arte.stile.it/fnts/arte/immagini/257x181/roma4808.jpg>

Resim 36: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 37: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 38: http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/from_expressionism_to/

Resim 39: http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/from_expressionism_to/

Resim 40: http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/from_expressionism_to/

Resim 41: [www.artandpower-europe.com/under the Dictators.jpg](http://www.artandpower-europe.com/under_the_Dictators.jpg)

Resim 42: <http://www.mkutup.gov.tr/tablolari/ornekler:8>

Resim 43: http://tr.wikipedia.org/wiki/Nam%C4%B1k_%C4%B0mail

Resim 44: <http://www.mkutup.gov.tr/tablolari/ornekler:8>

Resim 45: <http://www.mkutup.gov.tr/tablolari/ornekler:8>

Resim 46: <http://www.turksolu.org/149/un149.htm>

Resim 47: <http://www.sanalmuze.org/images/zmra36.jpg>

Resim 48: www.public.asu.edu/~jacquies/Courbet8.jpg

Resim 49: <http://www.istisnai.net/036/resimler/guleren/01.jpg>

Resim 50: http://www.turkresmi.com/klasorler/yeniler_limani/index.htm

Resim 51: muze.sabanciuniv.edu/exhibition/exhibition.php

Resim 52: muze.sabanciuniv.edu/exhibition/exhibition.php

Resim 53: muze.sabanciuniv.edu/exhibition/exhibition.php

Resim 54: www.sanalmuze.org/sanatci/atolye/

Resim 55: www.sanalmuze.org/sanatci/atolye/

Resim 56: <http://www.turkresmi.com/klasorler/ozgunbaski/index.htm>

Resim 57: www.avnimemedoglu.com/resim.htm - 7k

Resim 58: www.avnimemedoglu.com/resim.htm - 7k

Resim 58: www.avnimemedoglu.com/resim.htm - 7k

Resim 60: www.ressambalaban.com/ibrahimbalaban/resimload.asp?resim=tablo

Resim 61: www.ressambalaban.com/ibrahimbalaban/resimload.asp?resim=tablo

Resim 62: www.tuvalim.com

Resim 63: www.gercekgundem.com

Resim 64: www.felsefeekibi.com

Resim 65: www.felsefeekibi.com

Resim 66: www.lebriz.com

Resim 67: www.lebriz.com

Resim 68: www.lebriz.com

Resim 69: <http://www.evin-art.com/>

Resim 70: <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0804.asp>

Resim 71: lepoetettravaille.blogcu.com/3083755/ - 18k

Resim 72: www.felsefeekibi.com

Resim 73: www.felsefeekibi.com

Resim 74: Tayyukoğlu D. (2007). **1960 sonrası Türk Resim Sanatında İroni ve Lisansüstü Eğitimde Sorgulanması.**Yüksek Lisans Tezi.DEÜ Eğitim Bilimleri Güzel Sanatlar Eğitimi

Resim 75: Tayyukoğlu D. (2007). **1960 sonrası Türk Resim Sanatında İroni ve Lisansüstü Eğitimde Sorgulanması.**Yüksek Lisans Tezi.DEÜ Eğitim Bilimleri Güzel Sanatlar Eğitimi

Resim 76: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 77: www.turkresmi.com

Resim 78: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 79: www.yeniforum.gen.tr/

Resim 80: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 81: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 82: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 83: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 84: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 85: Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ.

Resim 86: <http://www.evin-art.com/>

Resim 87: <http://www.evin-art.com/>

Resim 88: www.sanalmuze.org/sanatci/atolye/kkocak.htm - 12k

Resim 89: Oktay, Ahmet, Aydın Ayan, Bilim Sanat, 1997

Resim 90: Oktay, Ahmet, Aydın Ayan, Bilim Sanat, 1997

Resim 91: Oktay, Ahmet, Aydın Ayan, Bilim Sanat, 1997

Resim 92: webarsiv.hurriyet.com.tr

Resim 93: www.sanalmuze.org

Resim 94: ofsaytamagol.blogspot.com

Resim 95: www.bedribaykam.com/ - 1k –

Resim 96: www.bedribaykam.com/ - 1k –

Resim 97: www.bedribaykam.com/ - 1k –

Resim 98: ofsaytamagol.blogspot.com

Resim 99: ofsaytamagol.blogspot.com

Resim 100: ofsaytamagol.blogspot.com

Resim 101: ofsaytamagol.blogspot.com

Resim 102: ofsaytamagol.blogspot.com

Resim 103: Tayyukoğlu D. (2007). **1960 sonrası Türk Resim Sanatında İroni ve Lisansüstü Eğitimde Sorgulanması.** Yüksek Lisans Tezi.DEÜ Eğitim Bilimleri Güzel Sanatlar Eğitimi

Resim 104: www.bedribaykam.com/ - 1k –

Resim 105: Tayyukoğlu D. (2007). **1960 sonrası Türk Resim Sanatında İroni ve Lisansüstü Eğitimde Sorgulanması.** Yüksek Lisans Tezi.DEÜ Eğitim Bilimleri Güzel Sanatlar Eğitimi

Resim 106: www.bedribaykam.com/ - 1k –

Resim 107: www.bedribaykam.com/ - 1k –

Resim 108: www.bedribaykam.com/ - 1k –

Resim 109: ofsaytamagol.blogspot.com

Resim 110: ofsaytamagol.blogspot.com

Resim (111-.....-132): ofsaytamagol.blogspot.com

Resim 133: www.arkitera.com/sanat/2002/06/haberler/harem.htm - 24k -

Resim 134: www.arkitera.com/

Resim 135: www.arkitera.com/

Resim 136: www.nalanyirtmac.com/pages/about/press.php - 4k -

Resim 137: www.nalanyirtmac.com/pages/about/press.php - 4k -

Resim 138: www.nalanyirtmac.com/pages/about/press.php - 4k -

Resim 139: www.nalanyirtmac.com/pages/about/press.php - 4k -

Resim 140: www.nalanyirtmac.com/pages/about/press.php - 4k -

Resim 141: www.nalanyirtmac.com/pages/about/press.php - 4k -

Resim 142: www.extramucadele.com/ - 30k -

Resim 143: www.extramucadele.com/ - 30k -

Resim 144: www.extramucadele.com/ - 30k -

Resim 145: www.extramucadele.com/ - 30k –

Resim 146: ofsaytamagol.blogspot.com

Resim147: <http://www.bianet.org/bianet/kategori/kultur/9936/70lerin-aynasi-pankart>

YAZILI KAYNAKLAR

Akay, A. (1999). **Sanatın Sosyolojik Gözü.** Ankara: Bağlam Yayıncılık

Altuğ, E. (2003). Neşet Günal ile Son Söyleşi. **Milliyet Sanat Dergisi.**Sayı 526. (Ocak 2003)

Altındere, H. Ve diğer. Edt. (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat.

Arthusser, L. (2004). **Felsefi ve Siyasi Yayınlar.** İthaki Yayınları

- Aşukin N. S. Ve diğer. Edt. (1979). **Politika Sözlüğü**. Çeviren: Mazlum Beyhan. Sosyal yayınlar. İstanbul.
- BAUDLER, C. (1997). **Gülmenin Özü**, Çeviri:İrfan Yalçın. İstanbul. İris Yayıncılık
- Baykam, B. (1990), **Boyanın Beyni, (80’li Yıllardan Makaleler)**.İstanbul. Genç İşadamları Yayınları.
- Berger, J. (2007). **Sanat ve Devrim**. Çev. Bige Berker. Agora Kitaplığı.
- Berksoy, F. (1996) Çağımız Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. **Sanat çevresi**, sayı:208. (Şubat 1996)
- Berksoy, F. (1998). **20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ
- Çelik, N.B. (2005).**İdeolojinin Soykütüğü Marx ve İdeoloji**.Bilim ve Sanat.Ankara
- Cevizci, A. (2003). **Felsefe Terimleri Sözlüğü**. Paradigma Yayınları. İstanbul
- Clark, T. (2004). **Sanat ve Propaganda (Kitle Kültürün Çağında Politik İmge)**,Çeviren: Esin Hoşsucu, Sanat ve Kuram. Ayrıntı Yayınları
- Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları
- Gören, A.K. (2002). Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı.**RH+ Sanat Dergisi**.Sayı:02. (Kasım-Aralık 2002)
- Hadjinicolaou, N. (1998). **Sanat Tarihi Ve Sınıf Mücadelesi**.(2. Baskı).İstanbul. Kaynak Yayınları.
- Hançerlioğlu O. (1977). Felsefe Sözlüğü. (4. baskı)9. Remzi Kitabevi
- Hauser, A. (1984). **Sanatın Toplumsal Tarihi**. Remzi Kitabevi
- Feroz A. (1995). **Modern Türkiye'nin Oluşumu**.Sarmal Yayınevi
- İpşiroğlu, M&N. (1982). **Düşünmeye Çağrı**.İstanbul. Cem Yayınevi
- Gombrich, E.H. Sanatın Öyküsü.
- Kahraman, H. B. (2002).**Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**.Everest Yayınları.
- Kongar, E. (1993). **12 Eylül Kültürü**, İstanbul. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Kongar, E. (1993). **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı 1-2**, İstanbul. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Köksal, A. (1980). Festival Sergileri. **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 7.(Ağustos 1980)
- Larrain, J (1995) **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, çev. Neşe Nur Domaniç, İstanbul: Sarmal.
- Madra, B. (1988). **E.M. Donahue Bedri Baykam**. New York Kataloğu.

- Madra, B. (1994). Bedri Baykam.**Livart Kataloğu**
- Marda, B. (2004). **İki Yılda Bir sanat (Bienal Yazıları 1987-2003)**. Norgunk Yayınları.
- Memedoğlu, A. (1999). **Politika ve Estetik Yolunda Emeğin Ressamı Avni Memedoğlu**. Sorun yayınları
- Oktay, A. (1998). **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, BSF Yayınları
- Oktay, A. () **Sanat ve Siyaset**. Everest Yayınları
- Oktay, A. (1997). **Aydın Ayan**. Bilim Sanat Yayınları.
- Özerk, Ç. (1982). 1982 Taslağı Anayasa Olursa, **Gösteri Dergisi**, İstanbul
- Özsezgin, K. (1982). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**.cilt 3. İstanbul
- Özsezgin, K. (1979). Daumier.**Milliyet Sanat Dergisi**.
- Özel, O. ve Çetinsaya G. **1980'lerdeki durumu 'Devletin Dayanılmaz Ağırlığı**
'<http://www.bilkent.edu.tr/~oozel/osmanli.doc> (25 Mayıs 2007)
- Plehanov, G.V. (1987) **Sanat ve Toplumsal Hayat**. (3. Baskı). Çev. Cenap Karakaya.Sosyal Yayınlar
- Savran, G (1987) **Sivil Toplum ve Ötesi**. Rousseau, Hegel, Marx, İstanbul: Alan
- Şimşek, A. (1984). **Siyasal Tarih Sürecinde sanat Ve İktidar**. Ankara. Ümit Yayıncılık
- Şimşek, A. (2006). **Estetik ve Mücadele Estetiği**. İlya İzmir yayınevi
- Tansuğ, S. (1976). **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**.İstanbul.Gelişim Yayınları
- Tansuğ, S. (1997). **Gelecek Işığında Sanat**.İstanbul.İz Yayınları
- Tekeli, Ş. (1990).**1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**.
- Tomur A. (1982). Bir Serginin Ardından. **Sanat Çevresi**. (Ağustos 1982)
- Turan, E. (2005).**Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 317. (Mart 2005)
- Türköne. M. (2005). **Siyaset**. Ankara.Lotus Yayınevi,
- Yalman A. E. (1971). **Yakın Tarihte Gördüklerim, Geçirdiklerim**.Cilt:4. İstanbul.Yenilik Yayınlar.
- Yetkin, Ç. (1970). **Siyasal İktidar Sanata Karşı**. Bilgi Yayınevi
“2000 yılına Doğru Sanatlar, İDGSA Yayımları 1997”
- Zenginoğlu, E. (**Hafriyat 2005**). 9. İstanbul Bienali kapsamında Procje: İmalat hatası isimli hafriyat sergisi kataloğu
- Wolff, J.(2000). **Sanatın Toplumsal Üretimi**. Çev. Ayşegül Demir. Özne yayınları

(1994). **12 Eylül Kitabı** (1 Mayıs-6 Kasım).Tempo Kitapları.İstanbul.

(1987).**Büyük Görsel Kültür Ansklopedisi**. İstanbul. cilt:14. Görsel Yayınları.

(1984). **Basın 80-84**. Çağdaş Gazeteciler Derneği Yayınları.Ankara.

İNCELENEN TEZLER

Bozkurt D. (1997) **12 Eylül Askeri darbesi Sonuçlarının Memet Baydur Oyunlarına Yansıması**. Yüksek Lisans Tezi. AÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Doğan S. (1997). **Türkiye’de 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Oluşumlar sürecinde Türk Resim Sanatı**. Yüksek Lisans Tezi. DEÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erkılıç H. (1997). **12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi**. Yüksek Lisans Tezi.AÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tayyukoğlu D. (2007). **1960 sonrası Türk Resim Sanatında İroni ve Lisansüstü Eğitimde Sorgulanması**. Yüksek Lisans Tezi. DEÜ Eğitim Bilimleri Güzel Sanatlar Eğitimi

İNTERNET KAYNAKÇASI

[1]<http://www.artpark.com.tr/main.php?module=deytawebsite&page=pgcontent&lang=tr&bkcontent.id=1943> (sözlük) adresinden alınmıştır.

[2]<http://www.artpark.com.tr/main.php?module=deytawebsite&page=pgcontent&lang=tr&bkcontent.id>

[3]www.tatsachen-ueber-deutschland.de/tr/tarih-ve-buguen/main-content-03/1919-1933-weimar-cumhuriyeti.html - 33k

[4]www.artpark.com.tr/main.php?module=deytawebsite&page=pgcontent&lang=tr&bkcontent.id=1943

[6] http://tr.wikipedia.org/wiki/Sosyalist_Ger%C3%A7ek%C3%A7ilik

[10] http://tr.wikipedia.org/wiki/Toplumcu_ger%C3%A7ek%C3%A7ilik

[11] <http://www.artlex.com/ArtLex/e/theeight.html>

- [12] <http://www.ufukcizgisi.org/index.php?in=30&p=866>
- [13] <http://www.ufukcizgisi.org/index.php?in=30&p=866>
- [14] <http://www.ufukcizgisi.org/index.php?in=30&p=866>
- [15] www.cagdaskocaeli.com.tr/www/gazete1/detay.asp%3Fhid%3D3285+diego+ri+vera+siyaset&hl=tr&ct=clnk&cd=34&gl=tr&lr=lang_tr
- [16] www.tatsachen-ueber-deutschland.de/tr/tarih-ve-buguen/main-content-03/1919-1933-weimar-cumhuriyeti.html - 33k
- [17] <http://www.istisnai.net/036/gulere.asp>
- [18] <http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=1324>
- [19] http://tr.wikipedia.org/wiki/Turgut_Zaim
- [20] <http://www.reykussanatevi.com/content/view/61/9/>
- [21] Sezer TANSUĞ' ait bu makale,
www.felsefeekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_yeniler.html - 14k sitesinden alınmıştır
- [22-23] www.galerinev.com
alınmıştır.
- [24] <http://www.sanalmuze.org/paneller/Muzed/muhayyelmuze.htm> adresinden alınmıştır
- [25]
<http://www.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=12597>
- [26] http://www.turkresmi.com/klasorler/10lar_yenidal_siyahkalem/index.htm
- [27] (Daha fazla bilgi için bkz.)
http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_nedim_gunsur.html)
- [28] <http://www.lebriz.com/mag/nov03/cburak1.asp>
- [29] http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_yuksel_arslan.htm
- [30] <http://213.243.28.22/haber.php?haberno=245995>
- [31] http://tr.wikipedia.org/wiki/Kas%C4%B1m_Ko%C3%A7ak
- [32]
<http://64.233.183.104/search?q=cache:gsgTSjcdRUJ:www.binevi.com/seramikcilik->

ve-heykeltra%25FEc%25FDl%25FDk/4670-kas%25FDm-kocak-%255B-lodoscunun-seyir-defteri-

%255D.html+kas%C4%B1m+ko%C3%A7ak&hl=tr&ct=clnk&cd=16&gl=tr

[33-34] <http://www.bilkent.edu.tr/~oozel/osmanli.doc>

[35] (27 Nisan 2004- NTV) (Madra, 2005) 80’li yıllarda Türkiye’de sanat üretimi yazısından alınmıştır.

[36] http://www.solmeclis.net/sm_izrap_medya_01.htm

[37] (Madra, 2005) 80’li yıllarda Türkiye’de sanat üretimi yazısından alınmıştır.

[38] (Madra, 2005) 80’li yıllarda Türkiye’de sanat üretimi yazısından alınmıştır.

[39] (Madra, 2005) 80’li yıllarda Türkiye’de sanat üretimi yazısından alınmıştır.

[40] (Madra, 2005) 80’li yıllarda Türkiye’de sanat üretimi yazısından alınmıştır.

[41] (ATAKAN; Nancy) <http://www.lebriz.com/mag/mar03/kavsan041.asp>

* <http://www.privatesozluk.com/show.asp?m=heterotopya>

* tr.wikipedia.org/wiki/Distopya - 21k –

[42] <http://www.mimarist.org/mmektup/index.cfm?sayi=8&RecID=21>

[43] http://www.birgun.net/bolum-95-haber-52388.html#haber_basi internet sitesinden Halil Altındere:Sanat hiçbir zaman özgür olmadı yazısından alınmıştır.

[44] http://www.birgun.net/bolum-95-haber-52388.html#haber_basi internet sitesinden Halil Altındere:Sanat hiçbir zaman özgür olmadı yazısından alınmıştır.

[45] <http://www.arkitera.com/v1/sanat/2002/06/haberler/harem.htm>

[46] <http://www.bianet.org/bianet/kategori/kultur/9936/70lerin-aynasi-pankart>

[47] <http://www.bianet.org/bianet/kategori/kultur/9936/70lerin-aynasi-pankart>

[48] <http://eski.bianet.org/2002/05/02/haber9648.htm>

