

**20. YÜZYIL İKİNCİ YARISI TÜRK RESMİNDE
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK**

(Yüksek Lisans Tezi)

Kamber KOÇ

Kütahya – 2011

T.C.
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Resim Anasanat Dalı

**20. YÜZYIL İKİNCİ YARISI TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL
GERÇEKÇİLİK**

Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Selda MANT

Hazırlayan:
Kamber KOÇ

Kütahya – 2011

Kabul ve Onay

Kamber KOÇ'un hazırladığı “20. Yüzyıl İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik” başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

..../...../2011

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Yrd. Doç. Dr. Selda MANT (Danışman)		
Doç. Dr. Lale ALTINKURT		
Yrd. Doç. Selma ŞAHİN		

Doç. Dr. Abdullah YILMAZ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “**20. Yüzyıl İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.... /...../2011

Kamber KOÇ

Özgeçmiş

Nevşehir'in Ürgüp ilçesinde doğdu. 1997 yılında Konya Selçuk Üniversitesi Meslek Yüksek Okulundan mezun oldu. 2003 yılında Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünü kazandı. 2006 yılında Erasmus programı ile Belçika Hogeschool Academie Gent'te resim eğitimine devam etti. 2009 Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden mezun oldu.

Ödüller ve Yarışmalı Sergiler

- 2011 8. Sütçü İmam Resim-Heykel Yarışması Sergileme
- 2010 4. Ahmet Yakupoğlu Resim Yarışması Sergileme
- 2009 5.Talens Ulusal Sanat Dünyası Resim Yarışması Sergileme
- 2009 Sütçü İmam 6. Resim-Heykel Yarışması Mansiyon Ödülü
- 2009 3. Ahmet Yakupoğlu Resim Yarışması Sergileme
- 2006 32.DYO Resim Yarışması Sergileme

Sergiler

- 2010 Dumlupınar Üniversitesi Yüksek Lisans Resim Sergisi, Kütahya
- 2010 Atatürk Kültür Merkezi, Afyon
- 2009 19. İstanbul Sanat Fuarı TÜYAP, İstanbul
- 2009 Başkent Üniversitesi Karma Sergisi, Ankara
- 2009 Selçuk Üniversitesi Karma Sergisi, Konya
- 2009 Dumlupınar Üniversitesi Karma Sergi, Kütahya
- 2005 Erciyes Üniversitesi Karma Sergi, Kayseri

ÖZET

20. YÜZYIL İKİNCİ YARISI TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

KOÇ, Kamber
Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Bilim Dalı
Tez Danışmanı: Ydr.Doç.Dr. Selda MANT
Temmuz, 2011, 105 sayfa

Toplumun bir parçası olan sanatçı, yaşadığı çevrenin toplumsal özelliklerini, toplum yaşamında var olan olayları ve kültürü, figüratif bir eğilimle gerçekçi ifade biçimi olarak kendine konu almaktadır.

Özellikle 19. yüzyılda Fransa, Almanya ve Rusya’da yaşanan sanayileşme ve demokrasiye geçiş hareketleri sonucunda; kültürel, siyasi, eğitim, din, sosyal yapı, sanatsal yönden yeniliklerden etkilenmiş ve toplumsal konulu çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.

Türkiye’de cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte toplumun yapısında meydana gelen değişim ile devletin desteğini gören sanatçılar, yurt gezilerinde toplumun yaşam biçimini yansıtan çalışmalar yapmışlardır. Türk resim sanatında Toplumsal Gerçekçi eğilim 1940’lı yıllardan itibaren, geleneksel formlar kullanmakla beraber konularında sıradan insanları ele alan ve konu bakımından devrimci bir yenilik getiren “Yeniler Grubu” ile başlamıştır. 1950-1960’lı yıllarda bireysel çıkışlar ile “Yeni Figüratif Eğilimler” içine giren sanatçılar, yeni figür denemeleriyle birlikte, 1970’li yıllardan itibaren galerilerde artan sergiler, “Ulusal Sanat” bilincinin gelişmesindeki önemli adımlar olmuştur. 1980’li yıllardan itibaren teknoloji alanındaki gelişmeler, bir yandan toplumda tüketim kültürünün oluşmasına diğer taraftan bireylerin toplum ve yaşam gerçeklerinden uzaklaşarak sanal bir yaşama kapılmalarını ve iletişim kopukluklarının yaşanmasına neden olmuştur.

Teknolojik değişimler, 1990’lı yıllardan itibaren daha da hız kazanarak günümüze kadar devam etmiş, bu değişimler paralelinde sanatçılar, daha fazla yurt dışı ve yurt içi etkinliğe katılma fırsatı bulmuş, sanat alanındaki değişimleri yakından takip etmişlerdir. Sanatçıların toplumsal değerlerdeki değişimlere duyarlı yaklaşımları sonucu, bireylerin ve toplumların yaşam biçimleri çalışmalara yansıtılarak, yaşanan olumsuz değişimler gerçekçi ya da eleştirel bir anlatımla izleyiciye aktarılırken, hem bilgilendirme hem de bir belge olma işlevi de üstlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Gerçekçilik, Türk Resmi, Sanat, Figüratif Eğilimler.

ABSTRACT**THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY SOCIAL REALISM IN
TURKISH PORTRAIT ART**

KOÇ, Kamber
MASTER'S THESIS, Drawing Major Department
Thesis Advisor: Ass. Prof. Selda MANT
July, 2011, 105 pages

As a part of society, an artist, takes social features of the society he is living in and cultures that are included to the society's life as a matter to himself as a realistic expression with a figurative tendency.

Especially in the 19th century, as a result of industrialization and movements passing through democracy, it was affected by topics related to culture, politics, education, religion, social foundations and art, and studies related to society had started to be done.

In Turkey, with changes happened in society's construction after the foundation of republic, artist, by getting the help of government, had done so many studies reflecting society life in their trips through the country. In Turkish portrait art, Social Realistic Tendency began with "The Recents Group" that were using traditional forms and topics about ordinary people and that brought revolutionary innovations on topics since 1940s. Between 1950-1960, Artists having "New Figurative Tendencies" by individual attacks had important paces in the development of the consciousness of "National Art" in galleries since 1970 with the help of new figure works. Developments in the field of changing technologies caused consumption culture in society on one hand and individuals to go away from society and reality of life and go nearer to an imaginary life and communication disorders on the other hand since 1980.

Since 1990, technological changes has gone on getting more and more fast until today and with these changes, artists had so many opportunities in joining activities both in the country and out of the country, and has followed changes related to art at a close range. As a result of artists's approaching sensitively to the changes of social values, individual's and society's life style has been reflected to studies, negative changes, having been lived so far, has been transferred to the audiences in a realistic or critic way and it has the function of both information and a document.

Keywords: Social Realism, Turkish Art, Art, Figurative Tendencies.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GERÇEKÇİLİK VE 1950 ÖNCESİ TÜRK RESMİNE YANSIMASI

1.1. BATI GERÇEKÇİLİĞİ	12
1.2. SOSYALİST GERÇEKÇİLİK	19
1.3. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK	22

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR

2.1. TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK.....	27
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 SONRASI TÜRK RESMİ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR

3.1. 1950-1970 YILLARI	39
3.2. 1970-1980 YILLARI	50
3.3. 1980-2000 YILLARI	64
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	83
KAYNAKÇA	86
DİZİN	93

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.1: William Hogarth, The March of the Guards to Finchley 1750, T.Ü.Y.B, 101,5 × 133,3 cm.....	13
Resim 1.2: Jacques-Louis David, 1781, “ Belisarius”, T.Ü.Y.B.....	14
Resim 1.3: Francisco de Goya, 1814, The Third of May, T.Ü.Y.B, 266x345 cm.	15
Resim 1.4: Gustave Courbet, 1855, My Atelier, T.Ü.Y.B, 235.43 x 142.13 cm	16
Resim 1.5: Wislow Homer, 1881, Fisherwomen, Cullercoats, K.Ü.G.S, 13.5 x 19.4 cm.	17
Resim 1.6: Van Gogh, 1885, “Patates Yiyenler”, T.Ü.Y.B	18
Resim 1.7: Alexander Alexandrovich Deyneka, 1928, The Defense of Petrograd Wood, Tempera, T.Ü.Y.B, 218 x 254 cm.....	21
Resim 1.8: Guttuso, 1938 “Kurşuna Dizilme”, T.Ü.Y.B	24
Resim 2.1: Hikmet Onat, 1914, “Siperde Mektup Okuyan Askerler”, T.Ü.Y.B, 124x1550 cm.....	28
Resim 2.2: İbrahim Çallı, 1929, “Bir Balo Gecesi”, T.Ü.Y.B 75x80 cm	29
Resim 2.3: Namık İsmail, 1923, “Harman”, T.Ü.Y.B,165x200 cm.....	30
Resim 2.4: Avni Lifij, 1923, “Karagün”, T.Ü.Y.B, 93x118 cm.	31
Resim 2.5: Mehmet Ruhi Arel, 1929 “Taşçılar” T.Ü.Y.B, 170x228,5 cm	31
Resim 2.6: Gustave Courbet, 1849-50 “Taş Kırıcılar”, T.Ü.Y.B, 159x259 cm.....	30
Resim 2.7: Eugene Delacroix,1830, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, T.Ü.Y.B, 260x325 cm.....	33
Resim 2.8: Zeki Faik İzer, 1933, “İnkılap Yolunda”, T.Ü.Y.B, 176,5 X 237 cm.....	34
Resim 2.9: Turgut Atalay, 1939, “Balık Ayıklayanlar”, T.Ü.Y.B, 80X65 cm.	36
Resim 3.1: Mehmet Pesen, K.Ü.Y.B, 21x29 cm.....	42
Resim 3.2: Nedim Günsür, “Yeşil Tren / İstanbul – Frankfurt”, T.Ü.Y.B, 40x80 cm, Nilüfer ve Önel Akalın Koleksiyonu	43

Resim 3.3: Nedim Günsür, 1975, “Köylü Ailesi”, T.Ü.Y.B, 41x61 cm, Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu	44
Resim 3.4: Neşet Günal, 1961, “Baba-Oğul” T.Ü.Y.B, 193x93 cm.....	46
Resim 3.5: Nuri İyem, 1973, T.Ü.Y.B	47
Resim 3.6: Avni Memetoğlu, 1960, “Ayrılış-Kore’ye Giden Asker” T.Ü.Y.B, 92x123 cm.....	48
Resim 3.7: İbrahim Balaban, 1951, “Hastanenin Önü”, D.Ü.Y.B, 80x120 cm.	48
Resim 3.8: Duran Karaca, T.Ü.Y.B, 62x88 cm.....	52
Resim 3.9: Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, Ankara Resim Heykel Müzesi	53
Resim 3.10: Cihat Burak, 1970, “Şairin Ölümü”, T.Ü.Y.B 125x200 cm.	54
Resim 3.11: Aydın Ayan, 1978, “Elektrik İşkencesi”, T.Ü.Y.B, 160 x 100 cm, T. Gönenç Koleksiyonu.....	55
Resim 3.12: Aydın Ayan, 1978, “Patron” Gravür,59.5x32.5 cm.....	56
Resim 3.13: Nedret Sekban,“Çiçekçi Tayfa”,T.Ü.Y.B	57
Resim 3.14: Neş’e Erdok, 1977, “Saltanat”, T.Ü.Y.B	58
Resim 3.15: Ramiz Aydın, K.Ü S.B, 12x18 cm.....	59
Resim 3.16: Mehmet Güler yüz, 1980, “Mahkûm”, Kraft Ü.Y.B. 180x200 cm.....	60
Resim 3.17: Mevlüt Akyıldız, 1980, “Mahkûm”, Kraft Ü.Y.B. 180x200 cm	61
Resim 3.18: Hanefi Yeter, 1979, “ Memlekete Doğru” T.Ü.Y.B	62
Resim 3.19: Seyyit Bozdoğan, 1977, “Büyük Burjuva Banyoda” ,T.Ü.Y.B	63
Resim 3.20: İbrahim Çiftçioğlu, “Eylülde Av”, T.Ü.Y.B	67
Resim 3.21: Aydın Ayan, 1980, “Dün, Bugün, Yarın”, T.Ü.Y.B, 160x100 cm.	69
Resim 3.22 : Cihat Aral, 1991, “Hücrede”, T.Ü.Y.B	70
Resim 3.23: Mevlüt Akyıldız, 1996, “Miss Turkey”, T.Ü.Y.B, 100x150 cm.....	72
Resim 3.24: Hakan Gürsoytrak, 2002, “Bot-Sel”, T.Ü.B, 100x120 cm.....	73
Resim 3.25: Kasım Koçak “Gittikçe Çoğalır Bizim Delimiz” T.Ü.Y.B, 220x210 cm..	76

Resim 3.26: Doğan Paksoy, “Sosyete Oyunu”, T.Ü.Y.B, 81.5x54.5 cm.....	76
Resim 3.27: Yavuz Tanyeli, 2001, “Kriz Gecesi”, T.Ü.Y.B.....	77
Resim 3.29: İrfan Önürmen, 1994,“İzdüşümler-I-Triptik”	79
Resim 3.30: Memet Güreli, 1996, “Yaya Geçidi”, T.Ü.Y.B.....	80
Resim 3.31: Mustafa Özel, 1999, T.Ü.Y.B, 169x200 cm.	81

TEZ METNİ

GİRİŞ

Figür sözcüğü Fransızca kökenlidir. Figüratif sanat; yalnızca gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betimleri kullanan bir sanat anlayışıdır. Soyut ya da nonfigüratif sanata karşıt bir yönelimdir (Sözen ve Tanyeli, 1999: 84).

Figüratif resim anlayışını benimseyen ressam üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde anlatırken zorunlu olarak deformasyonu kullanır. Figüratif resim görünen dünyanın düzenlenmiş mantığından çıkmış doğayı taklitten ayıran ve bir çizgi, renk, biçim dilidir.

Nasıl dil her bireyde toplumsal evrimin yüzyıllardır süren birikimini yansıtır, bilimde her bireyi insanlığın elde ettiği bilgiyle donatırsa, sanatın sürekli görevi de bireyin kendi dışındaki her şeyin bütünlüğünü, bütün insanlığın yaşantısını ona kendi yaşantısıymış gibi yaşatmaktır. Sanat bunu yaparak gerçekliğin değiştirebileceğini, denetlenebileceğini, bir oyuna dönüştürebileceğini göstermiş olur (Fischer, 1979: 300).

Bir sanat yapıtı, kendisinin de ait olduğu bir bütüne bağlıdır. Toplumların değişimi ve toplum değerlerinin gelişimi ile birlikte sanatta değişimi beraberinde getirir. Her dönemin belirli bir karakteri vardır ve bu karakter, yapıtlar üzerinde rahatlıkla çözümlenmiştir.

Sanat yapıtının içinde, doğduğu kültürün oluşmasında, başka kültürlerinde payı vardır. Bu açıdan yapılan gözlemler, sanatın sınırlarını aşan karakterde olduğunu göstermektedir. Yakın, hatta uzak kültürlerin bir ülke kültürüne katkısı çok yönlü olmaktadır (Büyükişleyen ve Özsezgin 1993: 2).

19. yüzyılda sanayi ve demokrasi hareketlerinin etkisi özellikle, Rusya, Fransa, Almanya ve Meksika’da meydana gelen toplum yapısındaki değişimler, dünya resim sanatında da toplumsal konulu çalışmalar yapılmasına ve önemli değişimlere yol açmıştır. Rusya’da “İlya Repin”, Fransa’da “Gustave Courbet”, Almanya’da “Kathe Kollwitz”, Meksika’da “Diego Rivera” toplumsal gerçekçi anlayışı ile öncülük yapmışlardır.

Türk resmi, Orta Asya ve oradan da Anadolu’ya kadar uzanan Avrupa ve Afrika’ya kadar uzanan bir süreç yaşamıştır. Türk resim sanatı; Hun sanatının süslemeci

tavri ve stilizasyon anlayışı, Göktürk’lerde heykel sanatında üsluplaşma özellikleri, Uygur’ların minyatürlerdeki portre anlayışından etkilenmiştir.

Türk resminin gelişimi ilk olarak 15. yüzyılda minyatür ve kitap resimlemeciliği konusunda, Avrupa’dan ressamlar getirilmesiyle başlamıştır. Bu konuda en büyük gelişmeyi Gentile Bellini’nin Türkiye’ye gelmesini sağlayan Fatih Sultan Mehmet gerçekleştirmiştir.

İslam sanatının ana ilkelerinden birisi figürsüzlüktür, İslamiyet’in kabulünden sonra, insan figürü az kullanılmıştır. Ancak Anadolu Selçuklu’larında figürlü bezemeye, insan ve hayvan kabartmalarına oldukça sık rastlanır (Özdemir, 1997: 29). Osmanlı döneminde yapılan minyatürlerde, nakkaşların sadece sarayın günlük hayatını, kutlamaları, yapılan seferlerin yollarını kentlerini betimleyen fotoğrafik resimler, törenleri ve padişahların başarılarını resimlemekteydiler. Gerçeklik yanılması için herhangi bir çabaya girmemişlerdir. Mekânda derinlik etkisi olmadığı gibi figürlerde herhangi bir anatomik betimleme yoktur. Lale devri zevk ve eğlence hayatının yanı sıra, Avrupa ile kültürel değişim yaşanması minyatür sanatının gelişmesi açısından önemli bir dönem olmuştur. Nakkaş Levni, Lale devrinde öne çıkan minyatür ustalarından birisidir. Önemli nakkaşlar arasında Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman, Nakkaş Nigari, Nakkaş Levni ve Abdullah Buhari yer almıştır.

Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcını kesin bir tarihle belirlemek olanağı yoktur. 1795 yılında Batı’daki modellere uygun modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Beri Hümayun’un kuruluşu bu sürecin başlangıcını belirlemede bir kolaylık olarak görünebilir. Ne var ki bu kurumu çağdaşlaşma, yenileşme, modernleşme bilincine büyük katkılarda bulunmuş olmasına karşın, sürecin başlangıç tarihi yönünden tek alternatif olduğu söylenememiştir (Tansuğ, 2003: 11). Batılılaşma süreci denilen bu süreçte önce askerlik alanında sonra sanat ve diğer alanlarda değişim başlamıştır (Özdemir, 1997:115). Fatih Sultan Mehmet’ten başlayarak İstanbul’a Batı’dan ressamların getirilmesi devam ederken padişahlar tarafından açılan askeri okullarda resim dersi verilmeye başlanmış, başarılı buldukları sanatçılar yurt dışına resim eğitimi almak için gönderilmiştir. Yurt dışında eğitim alıp geri dönen sanatçılar, 1883’te “Sanayi-i Nefise Mektebi” ismiyle Türkiye’de ilk sanat eğitimi veren akademiyi açılmıştır.

Türk sanatının batılı anlamda gelişmesinde Cumhuriyet döneminin etkisi büyüktür. Yeni kurulan cumhuriyetin sanattaki yansımaları Tansuğ'a göre (2003: 215), "Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşundan sonra gerçekleştirilen devrimler sanatçıların yapıtlarında yankılarını bulmuştur. Öte yandan eleştirel bir yaklaşım ile ülke halkının sorunlarını irdeleyen sanatçı duyarlılığının da gelişmelerde bir katkısının bulunduğunu kabul etmek gerekir".

Türk resmine figürün girişi bireysel düzeyde Osman Hamdi Bey ve genel olarak da Çallı kuşağı ressamaları ile başlamıştır. Çallı kuşağı ressamaları, sanatın teknik açıdan çok çeşitli ve bütün tekniklerin denenmesi gerektiğini benimsemişler, genelde figür ve portre ağırlıklı eserler üretmişlerdir. Cumhuriyet döneminde figürü resmin mesaj odağı olarak sunan Müstakiller ikinci grup olarak ortaya çıkmışlardır. Müstakiller grubunu izleyen "D Grubu" soyut eğilimler göstermiş, empresyonist eğilimleri reddederek, kübist ve konstrüktivist akımların ışığında deseni inşacı bir temele oturtmak için uğraş vermişlerdir. Önceki grupların hep Batı sanatını örnek almalarını eleştirmiş, bu gruplara tepki olarak 1940'ta "Yeniler Grubu" kurulmuştur. Türk resim sanatında 1940'lı yıllardan itibaren sıradan insanları konu alan geleneksel formları kullanılarak toplumsal gerçekçi eğilim, Türk resmine yenilik getiren "Yeniler Grubu" ile başlamıştır.

1950 yılı Türk kültüründe siyasi bakımdan olduğu gibi farklı bir dönemin başlangıcıdır. Resim sanatımız evrensel anlamlı çıkışlarla ulusal nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü bir ortama girmiştir (Özsezgin, 1982: 88). 1955'den sonra Türk resim sanatçıları, bazen gerçek üstü denebilecek nitelikte toplumsal içerikli bir figür etkinliği denemişler ve yeni üslup yenilenmeleri oranında başarılı bazı çabalar göstermişlerdir (Tansuğ, 2003: 228).

1950-1960 tan sonraki soyut sanata yöneliş ve 1950'den önceki geleneksel-yaşam çabaları ve sanatçı sayısındaki artış da dikkat çekicidir. Bunun sanat öğretimi yapan kurumların sayısındaki artışla ilişkisi olduğu söylenebilir. Türk resminde 1960'larda başlayan "Yeni Figürasyon Eğilimi" 1970 kuşağı sanatçıları için temel oluşturmuştur. Toplumsal Eleştirel Gerçekçi ve Dışavurumcu-Sürrealist ya da Fantastik-Gerçekçi olmak üzere figüratif yönde iki eğilim, yanlarında gittikçe güçlenen Naif Sanat eğilimi ve doğa gözlemine dayalı lirik yaklaşımlarla, bu dönemde gelişme içine

girmiştir. 1970'ten sonra Yeni Figüratif eğilimler içinde, birçok yeni akımın denendiği özgün yorumlara gitme çabası yoğunlaşmıştır. Toplumsal gerçekçi sanat anlayışıyla verilen eserler gerçek anlamda 1970'li yıllarda verilmeye başlanmıştır.

1970 ortalarında ortaya çıkan ve 1980 başlarında güçlenen galericilik olgusu da bu dönemin baskın yapısını belirler. Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle resmin bir meta ve yatırım aracına dönüşmesi, sanat yapıtına etkileri bu güne uzanan yeni bir kültürel boyut kazandırır (Öcal, 2009: 236).

Bunların yanında, toplumsal bilincin oluşmasında etken olan sosyal ve politik olaylar, sanatın tavrını da belirlemektedir. Sanatçı, kalıplaşmış toplumsal değerleri yargımlarken, aynı zamanda insan yaşamını çevreleyen sosyal, ekonomik, politik olaylar karşısında, ürettikleriyle, düşünceleriyle, eylemleriyle tepkisini gösterir.

1980'li yıllardan itibaren değişmeye başlayan teknoloji alanındaki gelişmeler bir yandan toplumda tüketim kültürünün oluşmasına diğer taraftan bireylerin toplum ve yaşam gerçeklerinden uzaklaşarak sanal bir yaşama kapılmalarını ve iletişim kopukluklarının yaşanmasına neden olmuştur. Bu değişim içinde farklılaşan sanat anlayışı, farklı malzeme denemeleriyle birlikte farklı bir boyuta gelmiştir. Teknolojik değişimler 1990'lı yıllardan itibaren daha da hız kazanarak günümüze kadar devam etmiş, bu değişimler paralelinde sanatçılar, daha fazla yurt dışı ve yurt içi etkinliğe katılma fırsatı bulmuş, sanat alanındaki değişimleri yakından takip etmişlerdir (Çiçek, 2010: 165-166). Türk resmi bugünkü yapısıyla, gelecek nesillere temel olabilecek bir zemin oluşturmuş, psikolojik kökenli fantastik oluşumlar yanında, toplumsal içerikli anlatım çeşitliliği de yansıtmaktadır (Gültekin, 1988: 75).

1990'lı yıllardan itibaren Türk resim sanatı, pratik ve kavramsal çizgide evrensel anlamlı çıkışlarla, yöresel ya da ulusal nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü ve toplumsal konuların, Anadolu kültür geleneğinin, o geleneğin çağdaş yorumunu içeren figüratif çalışmalarında ağırlık merkezini oluşturduğu bir döneme girmiştir.

Toplumcu gerçekçi sanatçılar, toplum içinde yaşanan sorunları konu edinmişlerdir. Toplumsal gerçeklikse, sanatçının kendi resimsel tavrından yola çıkarak kendi içten duygulanımlarıyla toplum içinde olan ya da olmuş, olumlu olumsuz sanatçının göstermek istediği çeşitli durum ya da olaylardır.

Toplumsal ve siyasi olayların gündemi belirlediği bir yüzyılda, sanat da kültürel bir unsur olarak toplumsal yapı içinde her zaman taraf bulmaktadır. Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında farklı aşamalardan geçmiş, sanatsal alanda farklı tepkiler ortaya koymuştur. Toplumsal ve siyasi olayların, sanatın kültürel bir unsur olarak toplumsal yapı içinde her zaman taraf bulduğu ve bunun resim sanatını da nasıl etkilediği önemlidir.

Alanyazın incelendiğinde; Arda (2007), Ayhan (2006), Buğra (2006), Çağlıyan (2010), İsanç (2008), Öcal (2009), Turalı (2009), Türe (2002), Uzunoğlu (2008), Yıllancıoğlu (2008), Yılmaz (2008), Zeylan (2009) gibi benzer tezlerde Türk resim sanatı konusunda yapılmış araştırmalar bulunmaktadır. Türk resim sanatında, 20. yüzyılın ikinci yarısında toplumsal gerçekçi sanatçılar, modern teknoloji çağının başlaması ile olay veya konularını belirlerken anlatmak istediklerinin kitlesel olabilmesi adına kullandıkları dilin araştırılmasının gerektiği düşünülmüştür.

Türe (2002), “1940 Sonrası Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik” isimli araştırmasında birinci bölümde toplumsal gerçekçilikten önceki dönemler kronolojik düzen içinde vermiştir. İkinci bölümde Türkiye’de toplumsal gerçekçiliğin nasıl değer gördüğü 1940’larda gerçekleşen kültür politikaları değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde ise çağdaş Türk resminde 1940’lı yıllardan sonra başlayan toplumsal gerçekliğe yer vermiştir.

Yılmaz (2008), “Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler” isimli araştırmasında Türkiye’de sanatın birçok alanında araştırma konusu olarak dikkat çekicidir. Birinci bölümde “Gerçekçilik”, toplumsal gerçekçilik ve etki ettiği diğer toplumsal içerikli sanat tavırlarını, dönemlerinde yaşanmış, sanatı etkilemiş ve yönlendirmiş siyasi ve sosyal olaylarla, öne çıkmış olan sanatçılar ve eserlerinden örnekler vererek, batıdaki gelişiminden bahsetmiştir. İkinci bölümden itibaren Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin oluşumu ve gelişimi, sanatı etkileyen toplumsal olayların tarihi dizilişine göre incelemiştir.

Çiçek (2010), “19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında Ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler” isimli araştırma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde toplumsal gerçekçilik kavramı ve dünya resminde toplumsal gerçekçilik ele

almıştır. İkinci bölümünde ise, Cumhuriyet sonrası Türkiye’de, Yeniler Grubu’yla başlayan toplumsal gerçekçi eğilimlerin Türk resmine yansıma süreci ele alınmıştır.

AMAÇ

Bu araştırmada 20. yüzyılın ikinci yarısında Türk resminde, toplumsal gerçekçi sanatçıları ve eserlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

1. Toplumsal gerçekçilik eğiliminin özellikle I. Dünya Savaşı sonrası dünya ülkelerinde ve cumhuriyetin ilanından sonra Türk resim sanatına olan etkileri nelerdir?
2. Toplumsal değişim ile toplumsal gerçekçi, sanatçıların anlatmak istedikleri olay ve konuların kitlesel olabilmesi için kullandıkları resimsel tavırlar nelerdir?
3. Türkiye’de figüratif eğilimli resim yapan 1950-2000 arasında toplumsal gerçekçi sanatçılar ve konuları nelerdir?

ÖNEM

Bu araştırma konusu itibariyle 1950’lerden 2000’lere ortaya çıkan siyasal-toplumsal olaylar ve Türk resim sanatına etkilerini kısaca ifade etmekle birlikte, özellikle toplumsal gerçekçi yaklaşımları benimseyen Türk sanatçıların eserlerine yer vermektedir.

Toplumsal gerçekçilik, kendine özgü anlamı, hem birbirinden farklı, hem de birbirine bağımlı sentezlerden oluşmuştur. Bir ressam diğerlerinden yansıtmaya çalıştığı konular ve yansıma araçlarını seçimiyle ayrılır. Bu araştırma, çağdaş Türk resminde toplumsal gerçekçi konuları yansıtmaya çalışan ressamlar ve onların yansıtışları arasında kurduğu plastik ilişkinin araştırılması açısından önemlidir.

Tarihte resim sanatının gelişimi boyunca yaşanan bütün toplumsal değişimler resimlere yansıtılmıştır. Başka bir deyişle resimlerdeki toplumsal gerçekçilik kavramı resim sanatının tarihini vermektedir. Bu nedenle Türk resminde önemli bir yeri olan figüratif resminin ve konuları toplumsal gerçekçilik olan Türk sanatçıları araştırılmaya değer bulunmuştur.

SINIRLILIKLAR

Bu araştırma 1950-2000’li yıllar arasında, çağdaş Türk sanatında başlıca toplumsal gerçekçi çalışan sanatçılar ve eserlerinin incelenmesi ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Bu araştırma, tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modeli; geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey yada nesne, kendi koşulları içinde tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 1994: 77).

BİRİNCİ BÖLÜM
GERÇEKÇİK VE 1950 ÖNCESİ TÜRK RESMİNE YANSIMASI

1950 sonrası Türk resminde toplumsal gerçekçilik konusuna değinmeden önce bu bölümde gerçekçilik kavramı ve tarihçesine genel olarak 1950 öncesi süreçte Türk resmine yansımalarına ver verilmiştir. Gerçekçilik kavramına, “Realizm” de denir. Dış dünyanın betimlenmesi için Gerçekçilik’te, nesnel ve gerçeklere dayalı tavrı tanımlamak için kullanılan terimdir (Keser, 2005: 271). Sanatçının gördüğü dünyayı, buradaki nesnelere, insanları, elinden geldiğince onlara sadık kalarak yansıtır. Doğalcı olan bu anlayışta, sanatçı yaşamı ya da yaşamın bir parçasını, bir kesitini olduğu gibi sunar. Gerçekçilikte eser, yüzeysel gerçekliğin kopyasıdır (Moran, 2004: 19). Hadjinicolaou’a göre (1998: 83), Gerçekçilik kavramı, (Caravaggio ya da Courbet’in geliştirmiş olduğu biçimde) bir resim yapma tarzı anlamına gelmez. İster Fra Angelico ya da Rubens’i ister Steinlein ya da Kandinsky yapmış olsun her resim belli bir gerçekliğe denk düşer ve bu bakımdan da bir toplumsal sınıfın ya da bir sınıfın bir kesminin dünyayı ve kendini “görüş” biçiminden ötürü, gerçekçi olduğu söylenebilir. Yapıtlar, resmedildikleri sırada tarihsel açıdan ileri olan bir toplumsal sınıfın görüşlerine denk düştükleri zaman gerçekçi sayılabilir.

Gerçekçilik, sanat yapıtı yoluyla sonunda sanatın alılmayıcısı olan kişilerin duygu ve düşüncelerini de biçimlendirmeye, onları etkilemeye, toplumsal yaşama etkin ve biçimli bir biçimde katılıma, yani, pratik-değıştirici etkinlikte bulunmaya yönelir. Bunun için de gerçekçi sanatta sanatın işlevi ile sanatın amacı arasında olduğu kadar, sanatın dili ile sanatı alılmayıcı kişiler arasındaki bağ da büyük önem taşımaktadır (Çalışlar, 1986: 134). Gerçekçiler dünyayı gördükleri gibi kayıt altına almaya çalıştılar. Sonuçta yapıtları bütünüyle konularına ve onun duygusal ve toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizliğin çok büyük olduğu bir dönemde sonuçlar her zaman kışkırtıcı olma eğilimindedir (Little, ?: 80).

Yansıtmacı Kuram (Mimesis), sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak değerlendirmektedir. Görünen şeylerin taklidi anlamına gelen terim, Türkçe’de yansıtma ya da öykünme terimleriyle ifade edilmektedir Yansıtma kuramı genel olarak iki dönemde incelenmektedir. Birinci dönem 18. yüzyılın sonlarına doğru Fransız İhtilali’ne kadar olan dönemdir. Bu dönem Monarşik düzenin her alanda olduğu gibi sanat alanında da baskısının hissedildiği dönemdir. Bu dönemde Yansıtma anlayışı gerçekliği Platon’un ve çoğunlukla da Aristoteles’in görüşlerinin çeşitli yorumları olarak ele alınmıştır. Fransız İhtilali’nden sonraki ikinci dönem ise bireyin özgür olduğu,

gerçekleri artık kendi zekası ve dünya görüşüyle görmeye başladığı, her şeyden önemlisi de dayatmanın ortadan kalktığı bir dönemdir (Çiçek, 2010: 4-6).

Estetik felsefesinin tarihine ve öncesine bakıldığında, sanat üzerine Platon'dan beri bir çok açıklama, düşünce ve kuram ortaya sürüldüğü halde, esasen birbirine ters, yüzyılların sanat ve estetik kuramlarını belirlemiş iki temel doktrin ile karşılaşılır: Bunlar Aristoteles'in mimesis kavramına dayanan, sanatın, hayatı yansıtması kuramı ile Kant'ın "güzellik" ve "yücelik" kavramlarında temellenen, formalist sanat anlayışıdır. Daha genel bir anlayışla; bir tarafta "fayda" esasına dayalı sanat ile diğer tarafta sadece "haz" temelli estetik. Yani hiçbir çıkar ya da maddi, fiziksel faydayla ilişkilendirilemeyecek sanat yolu, estetik felsefesinin iki ucunu oluşturur. Neredeyse tüm sanatlar, sonsuz sayılabilecek bu doğrunun iki ucunda nasıl konumlandıkları üzerinden biçimlenir (Tunalı, 2009: 3).

Platon'un ünlü "Dünya'ya ayna tutmak" sözü yansıtmacılık kuramının temelini oluşturur ve "ayna" benzetmesi, bu görüşün temel unsurudur. Platonun öğrencisi olan Aristoteles de Platon gibi sanatı bir benzetme olarak kabul etmiştir. Ancak bu gerçekliği birebir kopya olarak değil, yeniden kurma, yeniden yaratma şeklinde savunmuştur. (Çiçek 2010: 5). Platon'un Devlet diyalogunda Sokrates, Glaukon'a ressamın yaptığı işi anlatmağa çalışırken "istersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları" diyerek, ressamın yaptığı işin bir ayna tutmak olduğunu söylemiştir (Moran, 2004: 17).

Aristoteles'e göre sanat, genel anlamda da özel anlamda da toplumdaki herkesi ilgilendirmeli ve olanı değil olabilir olanı yansıtmalıdır. Doğadan alınanın taklit onu gerçek yapmaz, aynen taklit mümkün olabilir. İdeal gerçeğin (düzeltilmiş ve müdahale edilmiş gerçeğin) yansıtılması görüşünde ise sanat ne görünümleri, ne geneli, ne de özü yansıtmalıdır. Sanatın görevi insan tarafından simgelenen ulu ve yüce gibi manevi değerlerin, iyi ahlakın, ideal insanın ve ideal doğanın yansıtılmasıdır (Çiçek 2010: 5-6).

Rönesans ile gerçek, gerçeklik kavramı ve gerçeğin aranması gibi eğilimler kendini gösterir. Rönesans'ın hümanizmini ve insanı bilimsel olarak inceleyen tavrını görülmektedir. Anatomi, Leonardo'nun incelemeleri sayesinde daha iyi verilmiş ve oranlardaki doğruluk üst düzeye çıkmıştır. Rönesans ile ortaya çıkan perspektif resimde

ve mimaride devrimci arayışları ve sonuçları beraberinde getirdi. “Ortaçağın dikey Gotik hattı yerine, yatay hat geldi. Sonsuzluk yerine ölçü, çok parçalılık yerine sakin ve dünyevi yapı tarzı ortaya çıkıyordu” (Turani 1983: 330).

Gerçekçilik bir üslup olmaktan çok, tarihin pek çok döneminde rastlanan bir anlayıştır. Tarih öncesinin mağara resimlerinde bile gerçekçi bir tutum gözlemlenir (Sözen, Tanyeli, 1999: 89). Gerçekçi ressamlar arasında yer alan ve İ.Ö. 5. yüzyıl’ın sonlarında yapıtlarıyla ünlenen Zeuxis, elinde üzüm tutan bir çocuğun resmini yapar. Resimde öylesine gerçekçi duran üzümleri kuşlar gelip yemeye kalkışırlar. Ünlü ressam bu çalışmasından dolayı övüldüğünde ise üzülerek, “Çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan korkarlardı” diye cevap vermiştir (Moran, 2004: 20). Antik Yunan’a dek ilk tarımsal uygarlıklarda gerçekçiliğe pek rastlanmaz. Antik Yunan ve Roma’nın gerçekçi yöneliminden sonra, Ortaçağ daha çok ekspresyonist olarak nitelenebilir. Gerçekçilik, Avrupa sanatına Rönesans’la birlikte girecek ve 20. yüzyıl’ın başına, Modern Sanat’ın doğuşuna dek egemenliğini sürdürmüştür (Sözen ve Tanyeli, 1999: 89).

Gerçekçilik kavramının, iddialı bir tavır olarak gelişmesi 19. yüzyıl ortalarına rastlamaktadır. O dönemde Barok anlatım krallıkla birlikte gücünü yitirmiş, burjuva yönetiminin başlaması ile birlikte de gerçekçi biçimlendirme kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde Romantizm gücünü yitirmiş, ortaçağ resmi ile dini duyguları tekrar güçlendirmek isteyen kiliseci ressamlar bile, değerlerini kaybetmişlerdir. Roma’nın kahramanca ahlakını ve cumhuriyetini yenilemek isteyen görüş de iflas etmiş, memur, endüstrici ve maliyecilerden meydana gelen gerçek bir devlet idaresi kurulmuştur. Gerçekçilik’in gelişmesi 19. yüzyıl ortalarında Avrupa’dan yayılan devrimci hareketlerin ışığında Akademizme karşı ortaya çıkan Romantizmden sonradır. Romantizm, ruh haline, değişme, geçiciliğe, ölüme ve duyguya getirdiği ilgiyle klasik resmin kalıpcılığını, bir ölçüde kırmış, Gerçekçilik için bir yol hazırlamıştır (Çiçek, 2010: 7).

Aristoteles’e göre sanatın başlıca görevlerinden birisi, tragedya yolu ile izleyende psikolojik bir arınma, boşalma (katharsis) yaratmaktır. Ona göre bu, acıma ve korkma duygularını uyandırarak yapılabilir. Bu tutum, XIX. yüzyıldaki gerçekçi

yazarların ve ressamların, günlük yaşamı tüm acıları, trajik olayları ile ele almalarıyla özdeşleştirilmiştir (Yılancıoğlu, 2008: 26).

20. yüzyıl da Gerçekçilik iddiası farklı ideoloji ve görüntülerle ortaya çıkmıştır. Hatta mutlak doğruyu arayan birçok metafizik kökenli akımda bile gerçekçilik iddiasıyla karşılaşmak olasıdır. Ancak, 19. yüzyılın yalın ve tarafsız Gerçekçilik anlayışı 20. yüzyılın politikleşen ve kamplara ayrılan sanatı içinde, 20. yüzyıl insanının içinde bulunduğu karmaşık dünyada aynı tarafsız görüşü sürdürmeye olanak bulamamıştır (İşanç 2008: 5).

Gerçekçiler, sanatı alışagelmış toplumsal değerlerden özgürleştirmek ve toplumun insanların yaşamını nasıl biçimlendirdiğini sorgulamakla ilgilidiler (Little, ?: 80). Her dönem kendi gerçekliğini, insanlarda gerçeğe olan tavrını bir şekilde yaratmıştır. Berger'e göre (2007: 42); "Gerçekçilik değişmez bir ölçü değil, karşılaştırmalı yollarla varılan değişken bir başarıdır. İnsanların bir zamanlar düşünebildiği en bütünlük gösteren gerçek, Tanrıydı. Gerçekçilik, iste bu bütünlüğü insan boyutları içinde kavrama denemesidir. İnsanın, çalınmış özüne yeniden kavuşturulmasıdır".

1.1. BATI GERÇEKÇİLİĞİ

Batı Gerçekçiliğinin amacı, günlük yaşamın önyargısız, bilimsel bir tutumla incelenmesi ve sanat eserlerinin bir bilim adamının klinik bulgularına benzer nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmasıdır. Diğer bir ifadeyle gerçek akıldan çok duyularla gelendir. Bu nedenle de sanatçı yorum yapmamalı gerçeği yansıtmalıdır. Bu dönemde, toplumun günlük olağan yaşamının gözleme dayalı olarak ele alınması, çirkin, ayıp, iğrenç olanların gerçeği yansıtma çabası olarak kullanılması, bilimsel gelişmeler paralelinde olayların psikoloji ve sosyolojiyle açıklanması, dolayısıyla sanatçının tarafsız olması görüşünden hareketle gerçeği olduğu gibi yansıtması temel prensipler olmuştur (Çiçek, 2010: 8).

18. yüzyıl Avrupa'sında, sanatçılar dikkatlerini eskiye oranla daha fazla bir şekilde toplumsal olaylara yöneltmiş ve politik ve ekonomik sıkıntıların gündemi belirlediği görülmektedir. 18. yüzyılın Avrupa'sına bakıldığında, üretimin bu yüzyılda makineleşmeye başlaması ve Sanayi Devrimi'ne eşlik eden toplumsal dönüşümde

acılar, haksızlıklar, eşitsizlikler Hogarth, Rowlandson gibi İngiliz ressamın dikkatini çekmiştir. 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: 22). Hogarth bu çalışmalarla, insanların düşüncesiz tavırlarının ne gibi kötü sonuçlar doğurduğunu vurgulamıştır. Eserlerinin asıl önemi Goya ve Daumier öncesinde toplumu analiz eden ilk ciddi çalışmalar olmasıdır.

Resim 1.1: William Hogarth, The March of the Guards to Finchley 1750, T.Ü.Y.B, 101,5 × 133,3 cm.



Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/File:William_Hogarth_007.jpg

Fransız ressam Jacques-Louis David (1748-1825) estetik ve politik ilkelerini bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardan biridir. 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).

Resim 1.2: Jacques-Louis David, 1781, “Belisarius”, T.Ü.Y.B



Kaynak: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/his/CoreArt/art/neocl_dav_belis.html

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 (Berksoy, 1998: 23-24).

Resim 1.3: Francisco de Goya, 1814, The Third of May, T.Ü.Y.B, 266x345 cm.



Kaynak:http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Los_fusilamientos_del_tres_de_mayo_-_1814.jpg

18. yüzyıl sonları Avrupa’ da beklenmedik gelişmeler gerçekleşmiştir. Fransa siyasi bir devrim yaşarken İngiltere endüstri üretimini artırarak Fransa’yı güçte ve etkide geçmiştir. Avrupa yaşamında, aristokrasinin söz sahibi olduğu yönetimlerde, geniş bir toplum tabanı katılım için atağa geçmiştir. 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 milliyetçiliğin yanında liberalizm ve sosyalizm gibi iki önemli ideoloji düşünsel ortama hakim olmuştur (Berksoy, 1998: 27-28).

19. yüzyıl ortalarından sonralarına doğru etkin bir akım olan Gerçekçilik, sanatçının sanatsal ve toplumsal sözleşmeleri çiğneme pahasına da olsa, dünyayı olduğu gibi betimlemesi gerektiğini savunuyordu. Pek çok gerçekçi resmin konuları o günlerde

ahlak dışı olarak kabul edildi. Çünkü yerleşik “uygun” ölçütleri bozuyorlardı. Gerçekçiliğin en güçlü olduğu yer Fransa, en önemli savunucuları ise Gustave Courbet ve Edouard Manet dir (Little, ?: 80).

Resim 1.4: Gustave Courbet, 1855, My Atelier, T.Ü.Y.B, 235.43 x 142.13 cm



Kaynak: <http://www.gustavecourbet.org/My-Atelier-large.html>

Gerçekçiler, kirli nahoş olsa bile gördüklerini resmetmeyi amaçlamışlardır. “Sanatçının Stüdyosu” (Resim1.4), Courbet’nin gerçek dünyayı gördüğü gibi ele alma konusundaki başarısızlığa yönelik bir eleştiri olarak okunabilir. Stüdyo pis ve kalabalıktır ama tuvaldeki resim sanatçının içinde yaşadığı dünyayla hiçbir ilişkisi olmayan güzel bir manzarayı göstermektedir (Little, ?: 81).

19. yüzyıl başlarında Gustav Courbet’in önderliğinde gelişen, gerçekçilik ve yüzyılın sosyal yaşamı ve ideolojik akımlarından etkiler alan gündelik hayattan, insan ve doğa arasındaki mücadeleden görüntülere yer veren bir anlayış da varlığını sürdürmüştür. İdealizimin kesinlikle reddedildiği bu anlayışı benimseyen sanatçılar gördüğü ve dokunduğu gerçekten mevcut objeler ve görüntülerin yansıtıcısı olmuştur. Bu ressamlar arasında Max Lieberman (1847-1935), bir janr ressamı olan Wilhelm Leibl (1844-1900), ışık ve biçimi ustaca kullanan Thomas Eakins (1844-1916) ve doğa

ve insan arasındaki mücadeleyi en güzel yansıtan sanatçılardan biri ve balıkçılarla ilgili resmiyle tanınan Wislow Homer (1836-1910) ile birlikte daha sonra ekspresyonizmi benimseyen Lovis Corinth (1858-1925) önde gelen ressamlardır (Beksaç, 2000: 103).

Resim 1.5: Wislow Homer, 1881, Fisherwomen, Cullercoats, K.Ü.G.S, 13.5 x 19.4 cm.



Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/File:Homer,_Winslow_%27Fisherwomen,_Cullercoats%27,_1881,_graphite_%26_watercolor_on_paper.jpg

Van Gogh, İlya Repin, Theophine Steinlen, Heinrich Zille, Adolf Von Menzel, Constant Permeke ve Constantin Meunier gibi sanatçılar yaptıkları gerçekçi çalışmalar ile toplumsal konuları tüm gerçekliğiyle yansıtmışlardır. Bunlardan Van Gogh'un "Patates Yiyenler" (Resim 1.6) döneminin toplumsal sorunlarını kendi üslubu ile içinde yansıtmaları açısından örnek olup, yaşanan olaylar görünür şekilleriyle izleyiciye aktarılmıştır.

Resim 1.6: Van Gogh, 1885, “Patates Yiyenler”, T.Ü.Y.B



Kaynak: www.vangoghgallery.com/catalog/Painting454/Potato-Eaters,-The.html

Van Gogh'un “Patates Yiyenler” çalışmasında bir lambanın aydınlattığı masa etrafında toplanmış iki erkek, iki kadın ve bir kız çocuğundan oluşan beş figürün kendi ettikleri patatesleri paylaşarak yemeleri ve kahve içmeleri yer almaktadır. Bu dönemde alt sosyal sınıfta yer alan insanlar hayatta kalabilmek için patates tarlalarında çalışmak ve karınlarını bununla doyurmak durumunda kalmışlardır. Van Gogh bu koşulları ve yaşam zorluklarını büyük bir duygusallık ve yalnızlık içinde izleyiciye sunmaktadır. Yalnızlar çünkü onların şartlarını umursamayan farklı bir sınıfla aynı toprakları paylaşmaktadırlar. Yaşadıkları sade hayatı anlatan kostümleri ve iç mekan tasviri içeriği vurgulamaktadır (Çiçek, 2010: 8).

Tarihsel süreç içinde Batı gerçekçiliği, bir estetik kavram olarak 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da hem Klasizme hem de Romantizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Batı gerçekçiliği, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak, çağdaş eserler üretmek ve konularını öncelikle toplumsal sınıflar arasından seçmişlerdir. Batı gerçekçiliğinde sanatçı kendi yorumunu yapmamıştır. 20. yüzyılda etkisini gösteren Sosyalist gerçeklikte ise sanata büyük anlamlar yüklenmiş, yargılar ön plana çıkmış, bireyden daha çok toplum ele alınmıştır.

1.2. SOSYALİST GERÇEKÇİLİK

Rus sanatçıları, yaşama giren sanatın toplum düzeninde devrimlere yol açacağına inanıyorlardı. Lenin'in 1921 de ilan edilen "yeni ekonomi politikası" ile devrimin tabanı olan işçi sınıfıyla beyni olan aydınlar arasında ilk sürtüşmeler başlamıştır. O zamana kadar devrimci sayılan Konstrüktivistler, "Biçimciler" diye küçümsenmişler ve tutuculukla suçlanmışlardır. Biçimcilere karşı önce "Heorik Realizm" daha sonra "Sosyal Realizm" diye adlandırılan akımlar ortaya çıkmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 73).

Gerçekçilik akımının bir alt kolu olan toplumcu gerçekçilik, yine gerçekçiliğin bir uzantısı olan eleştirel gerçekçiliğin bir devamı sayılmaktadır. "Sosyalist gerçekçilik" olarak da bilinen toplumcu gerçekçilik akımı, Marksist düşünce sisteminin edebiyata yansımalarıdır. Bu sebeple Toplumcu Gerçekçilik, Sosyal Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik, Marksist Gerçekçilik büyük ölçüde aynı anlayışı ifade eder (Çeşitli, 2003: 86). 1917 Ekim devrimi ile birlikte Sovyetler Birliği'nde, burjuva eleştirel gerçekçiliğine ve burjuva sanat ve akımlarına karşı ortaya çıkmıştır. Sosyalist gerçekçilik öncelikle bir sanatsal tarz olarak toplumda aktif ve etkindir. Yalnızca dünyayı yaşamı değiştirmek değil, dönüştürmekte ister. Tanıma, bilme, öğrenme ve yeni değerler katma istemi, ileriye doğru olan değişim ve dönüşümün tümü içindir (Şimşek, 2000: 212).

Sosyalist gerçekçilik, Komünist ülkelerde Marsist ideoloji çerçevesinde oluşturulan akımdır. Başta edebiyat olmak üzere bütün sanat alanlarında benimsenmiştir. Amacı bu ülkelerdeki devrimci gelişmeleri gerçekçi bir anlatımla yansıtmak ve sınıfsız bir topluma geçişte propaganda işlevi görmektir. Toplumcu Gerçekçiliğin görsel sanatlara ilişkin temel ilkeleri, 1922'deki Rusya'daki "Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği" tarafından belirlenmiş ve bu tarihten başlayarak soyut sanat yerine toplumsal konulu figüratif sanat desteklenmiştir. 1934'te Rusya'da resmi sanat görüşü olarak ilan edilen Toplumcu Gerçekçilik, uzun yıllar Rus sanatına egemen olmakla birlikte bir süre sonra ilk ivmesini kaybetmiştir (Rona ve Beykan, 1997: 1808-1809).

Sosyalist gerçekçiliği, birçok sanat eleştirmeni iki döneme ayırarak incelerler; ilki 1917'den 1934'e kadar olan dönemdir. Bu dönemde Sovyetlerde modern sanat

akımlarının çeşitliliği (Rus biçimciliği, Fütürizm, Sürrealizm) hoşgörü ile karşılanır. Marx-Engels ve Lenin'in sanat görüşlerine dayanarak, ilk kez Marksist bir estetik kuramı da oluşturulmaya çalışılır. 1934'ten sonraki ikinci dönemde ise sanatın tüm alanlarına resmi bir nitelik kazandırılır. Bu dönem toplumcu gerçekçilik dönemidir. Sınıflar arasındaki ilişkileri yönlendirici olan parti, sanatçıyı ve eserlerini belirleyecek kadar öne çıkar (Şimşek, 2000: 212-213).

Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat yansıtmadır. Toplumcu gerçekçiliğe göre, sanatın yansıttığı gerçeklik, toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik, devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır (Moran, 2004: 53). Toplumcu gerçekçilik yalnızca devrim sonrasının olgusu değildir. Onun özgünlüğünün, var olan eğilimi ve savı bir örgüt ilkesi haline getirmesinden ve son derece aktörel/sanatsal kaygıyı kesinlikli bir biçimde siyasal kaygıya feda ettirmesinden ileri geldiği öne sürülebilir (Oktay, 1986: 64).

Gerçekliğin doğru bir şekilde yansıtılmasına, başka hiçbir estetikte, Marksizm'de olduğu kadar önemli bir yer verilmez. Marksistlerin, sanatın tarihinin, belirleyenler ve bakış açılarının "üstünde" olduğunu ileri süren; toplumsal ve tarihi etmenleri estetik alanın dışında tutarak, sanat tarihini, biçimin kendiliğinden gelişimi olarak gören anlayışlara karşı çıkar (Wolff, 2000: 51). Bu özellik Marksist öğretinin öbür öğeleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü Marksistler için toplumculuğa yönelen yol tarihin akışı ile özdeştir. Bu gelişmeyi hızlandırmada, engellemede ya da saptırmada görevi olmayan hiçbir öznel ya da nesnel olay yoktur. Bunların doğru bir şekilde bilinmesi, düşünen toplumcular için çok önemlidir. Bu bakımdan toplumculukla gerçekçilik arasındaki bağlaşmanın köklerinin emekçi sınıfın devrimcilik hareketlerine uzandığı söylenebilir (Lukacs, 1986: 117). Oktay da (1986: 59), bu akımda yaratılan tiplerin ortaya çıkış nedenlerine dair söyle bir tespitte bulunur: "Rus yazınındaki aydınlar acı çeker ve kendileri de dahil tüm değerleri yadsırken, önünde sonunda kefaretin ödeneceği inancını ve umudunu taşırlar. İster Hıristiyan öğretisinden kaynaklansın ister toplumcu öğretiden, dünyanın düzeleceğine ve haksızlıkların sona ereceğine ilişkin bu iyimserlik devrim sonrasında toplumcu gerçekçiliğin önemli bir ilkesinin, olumlu tipin doğumunu hazırlayacaktır".

Rus Gerçekçiliği'nin batıdan farkı; toplumcu gerçekçilik özelliği kazanmış olması, sanatın ne olduğundan çok ne olması gerekliliği üzerinde durması, sanatın amacının toplumsal faydacılık olduğunu savunması, “güzel”i yaşamın kendisi olarak ele almasıdır. Bu nedenle sanatçılar yaptıkları çalışmalarda olmayan bir toplumu varmış gibi göstererek çalışan işçileri güçlü ve memnun olarak yansıtmışlardır. Toplumcu Gerçekçiler, propaganda içerikli anlatımlarıyla, kapitalist sisteme karşı tavırlarıyla ve olaylar karşısında Eleştirel Gerçekçilerle ortak fikirde olmuşlardır. Deyneka, Andrey Goncharov ve Yuriy Pimenov bu kuramın önemli temsilciler olmuştur. Deyneka'nın “Petrograd Şehri'nin Savunumu” (Resim 1.7) isimli eseri sosyalist gerçekçi bir anlatımla ele alınmış ve Petrograd şehrini savunmak için silahlanan işçilerin yüceltildiği propaganda amaçlı bir çalışma olmuştur (Çiçek, 2010: 10-67).

Resim 1.7: Alexander Alexandrovich Deyneka, 1928, The Defense of Petrograd Wood, Tempera, T.Ü.Y.B, 218 x 254 cm.



Kaynak: http://allart.biz/photos/image/The_Defense_of_Petrograd_1928.html

1.3. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Fischer sanatı biçim vermek tanımlamış ve bir yapıta ancak biçim niteliği kazandırabilir. Toplumsal bir nesnenin çalışma ürününün biçimi doğrudan doğruya o nesnenin işlevine bağlıdır. Toplumsal anlamı olan söz, dans ve resim biçimleri ileri ve gelişmiş toplumların sanatında yaşar, büyüsel-toplumsal yasa, yavaş yavaş estetik bir yasaya dönüşür (Fischer, 1979: 201-219). Berksoy'a göre (1998: 12), toplumsal gerçekçiliği benimseyen sanatçılar arasında üslup birliğinden söz edilemez. Ekspresyonist tarzda olduğu gibi konstrüktivist, kübist üslupta yapıt veren toplumsal gerçekçi sanatçılar vardır.

Resimde Toplumsal Gerçekçilik kavramı, yaşama dair gerçeklerin tüm açıklığıyla sanatçı tarafından özgün ifade dili biçiminde izleyiciye yansıtılması olarak tanımlanabilir. Toplumsal gerçekçi eğilimi savunan ve toplumun bir parçası olan sanatçı, yaşadığı çevrenin toplumsal özellikleri içinde, toplum yaşamında var olan olayları ve kültürü sanatsal ifade biçimi olarak kendisine konu almaktadır. Toplumun güncel yaşamını konu edinen sanatçı, toplumsal gerçekleri açık ve duyarlı biçimde eserlerinde ele aldığı ve toplumdaki bu olayları odak noktası olarak görüp izleyiciye sade ve anlaşılır biçimde yansıttığı sürece toplumsal gerçekçi sayılabilir (Çiçek, 2010: 1).

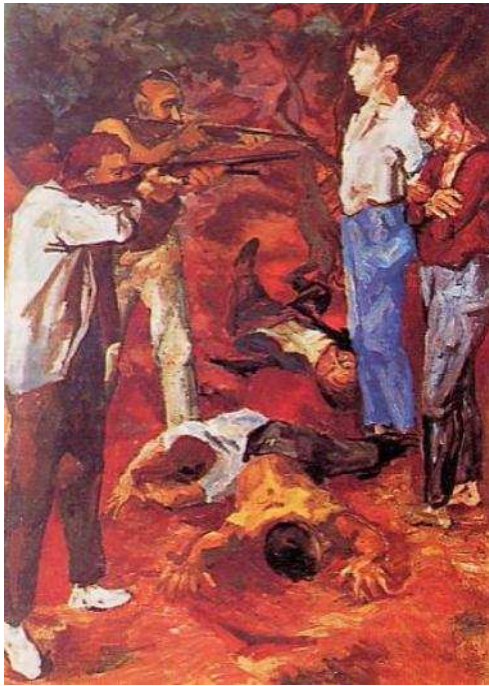
Sanatçıya devlet ya da toplum tarafından sanat yapıtı oluşturması görevi verilince, iş bölümünün kendisine kazandırdığı olanaklar içinde, sanatçı, yapıtının çağına ve çağın düşüncelerine uymasını gerektirecek araştırmayı yapmak, biçimlerini bulmak ve belli bir atmosfer içinde senteze girmek zorunluluğu duyar (Büyükişleyen ve Özsezgin, 1993: 3). Onlar, görüşlerini olduğu gibi bazen de toplumsal yapıyı çarpıklıklarıyla yani tüm gerçekleriyle anlatan sanatçılardır. Toplumsal sezgi ve eleştiri, biraz da acımasızca, bir ortam bulmuştur. Courbet, Cezanne, Manet gibi daha birçok ressam toplumsal olaylara kendi duyarlılıklarıyla yaklaşırlar. Burada belli bireysel ve toplumsal görüş kazanmış olmalarının rolü önemlidir. Çünkü onlar da yaşadıkları toplumun birer parçasıdır. Yani gerçekler dünyası, resim ve sanatçı arasındaki tüm ilişkilerdir. Onlarda çağın, dönemin, toplumun çevrenin değişimlerini ele almışlardır. Böylece gelişmeler, resmin fiziksel bir dil kullanarak, makineler, demir yolları, trenler, maden ocakları gibi konularla ilgilenilmesini gerektirmiştir (Bulut, 2003: 97).

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 (Berksoy, 1998: 12).

Dönemine göre Fransız gerçekçi resim akımının en önemli ustası olarak kabul edilen Jean Désiré Gustave Courbet, idealist davranışların karşısında duran bir sanatçı olmuş ve sanatçıları politik tavır almaları için yönlendirmeye çalışmıştır. Resminde en güçlü ve zarif etkileri birden yaratabilmiş olan Courbet, Corot, Daumier, Millet gibi sanatçılarla birlikte, çağdaş Batı resminin oluşabilmesi için, ihtiyacı olan devrimci hazırlığı yapmış sanatçılardandır (Tansuğ, 1992: 196).

Toplumsal gerçekçiler, bulunduğu çevreden ve dış dünyadan gözlemlediği toplumsal olayları, yeni bir gerçeklik yaratmak için kendi üslubuyla şekillendirmiştir. Leger ve Picasso, I. Dünya savaşı sonrasında geliştirdikleri sanat metoduyla, gerçekçiliğe yeni bir ruh ve anlam kazandırmışlardır. Bu anlayışın 19. yüzyıldaki temsilcisi Courbet ve 20. yüzyıldaki en önemli temsilcisi sayılan Guttuso, II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da, resminde insanı ön plana çıkaran figüratif betimleyici ve herkes tarafından anlaşılır açık bir üslubu benimsemiştir.

Resim 1.8: Guttuso, 1938 “Kurşuna Dizilme”, T.Ü.Y.B



Kaynak: <http://emeginsanati2.blogcu.com/etiket/%C5%9Eiyar%20Buzcu>

Toplumsal gerçekçilik, insana, insanı anlatan, dünya gerçeklerini açık, net, sade bir estetik formla ortaya koyabilen sanat tavrı olmuştur. Sanatçıların da, özgür ve demokrat ortamlarda toplumsal gerçekçi tavrında daha çok eser verdikleri görülmektedir. Toplumsal gerçekçi ressamlar, kendilerine özgü üsluplarını kişilikleriyle ve aldıkları eğitimle biçimlendirirken, dünya görüşleri de, etkili olmakta, eserlerinde toplumsal olaylara bakışları da ortaya çıkmaktadır. Van Gogh, İlya Repin, Theophine Steinlen, Heinrich Zille, Adolf Von Menzel, Belçika’da Constant Permeke ve Constantin Meunier gibi sanatçılar toplumsal gerçekçi sanatın önemli temsilcileri arasında olmuşlardır (Çiçek, 2010: 13).

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 (Berksoy, 1998: 12). 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 grubu, Robert Henri, George Luks, Arthur Bowen

Davies gibi sanatçılar temsilcileridir (Terzi, 2008: 34). Kısacası, Toplumsal Gerçekçiler estetik değerler aracılığıyla toplum imgesini, toplumun karşısına koymayı amaçlamıştır. Böylece izleyici sanatsal bütünleşme yoluyla tuvaldeki sahne ile kendisi arasında bağlantı kurmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR

2.1. TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Türk resmi batılı anlayışı benimsenmiş, 18. yüzyıldan sonra gerileme süreci ile batı ile ilişkileri artınca askeri anlamdaki yeniliklerin devamı olarak Türk resim sanatına da yansımaları olmuştur. Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik ile ilgili konulara özellikle “Yeniler Grubu” ile bağlantı kurulmuştur. Fakat bundan önce batılı anlamdaki gelişim Yeniler’den önceki gruplar da toplumsal temalara yer verip verilmediğine kısaca değinilecektir.

Batılı anlamda Türk resminin gelişimi, Mühendishane-i Berii Hümayun’un açılması ile bilinçli bir şekillenmeye kavuşmuştur. Buradaki resim dersleri daha sonra Mekteb-i Hayriye’de devam etmiş ve resim sanatımızdaki ilk pirimitiflerle birlikte, pentür, yağlı boya ressamaları sanat tarihimizin içinde yer almıştır. İlk yağlı boya çalışan Osman Nuri, Hüseyin Giritli, Ahmet Bedri, gibi sanatçılarda; estetik ve teknik beraberlik görülmektedir. Uyguladıkları gerçekçilik ise, oldukça özgün, bir anlayıştaadır. Yansıtmacı kuramının benimsenmesi, resim önce fotoğraftan yola çıkılırken pirimitiflerin devamı fakat bu sadece yansıtmacı etkilerin benimsenmesi ve sonra izlenimci yaklaşımın romantizmle karışık benimsenmesi ile açıklanabilir.

Osman Hamdi Bey Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşunda en önemli rolü üstlenerek buranın ilk müdürü olmuştur. 2 Mart 1883’te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi, Osman Hamdi ile birlikte Salvatore Valeri, Warnia Zerzecki gibi hocalar görev yapmışlardır. Resim atölyelerinde yapılan çalışmalar, düzey yönünden abartılmamak koşuluyla, Türkiye’de de resim eğitiminin akademik bir disipline sokulması açısından bir aşamadır. Bu eğitimde figür anatomisi ve portre sorunlarına önem verilmiş olduğu da göze çarpıyor (Tansuğ, 2003: 108). Türk resmine figürün girişi bireysel düzeyde Osman Hamdi ve genel olarak da Çallı kuşağı ile başlamıştır (İskender, 1994: 40).

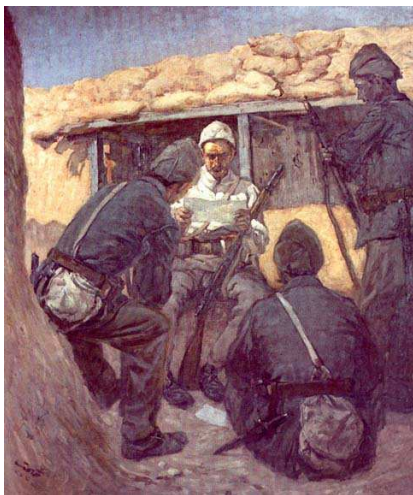
Tanzimat’ı izleyen bütün yenileşme hareketlerine karşın, 1923’te Anadolu’daki toplumsal yapı yüzyıllar boyu süren durağan halini koruyordu. Toplumsal yapının değişimini sağlayacak olan dinamizm Anadolu’ya uğramamıştı. Çünkü böyle yapısal bir değişim için gerekli olan sanayileşme ve fiziki sosyal altyapı hemen hemen yoktu. Bu açıdan Cumhuriyet durağan, yüzyıllara dayanan, değişimi çok yavaş olan bir toplumsal yapı devraldı (Zeylan, 2009: 45). Yeni kurulan Cumhuriyet’in sanattaki yansımaları Tansuğ (2003: 215), “Türkiye Cumhuriyet’inin kuruluşundan sonra gerçekleştirilen

devrimler sanatçıların yapıtlarında yankılarını bulmuştur. Öte yandan eleştirel bir yaklaşımla ülke halkının sorunlarını irdeleyen sanatçı duyarlılığının da gelişmelerde bir katkısının bulunduğunu kabul etmek gerekir” şeklinde ifade etmiştir.

Türkiye’de modernleşme süreçleri esas itibariyle 1870’li yıllarda başlar ve 1908 Devrimi’nden itibaren hızlanır. Buraya kadar ki modernleşme genelde üst yapıyla sınırlıdır ve sanatta modernleşmeyi birebir etkilemiştir. Çünkü, bu dönemin düşüncesi, siyaseti ve sanatı, “elit” bir düzlem ilişkisiyle Avrupa modernleşmesinin bir parçası olmuştur.

1910 yılına doğru Sanayii Nefise Mektebi’ni bitirerek Paris’e gönderilen ve I. Dünya savaşının çıkmasıyla İstanbul’a dönen Çallı ve arkadaşları, parlak renk ve ağır boyalar ile Türk sanatında bir değişiklik göstermişlerdir (Boyar, 1948: 13). Cumhuriyet dönemi resim sanatı, “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” adı altında faaliyet göstermekteyken, 1921’de “Türk Ressamlar Cemiyeti” adını alan kuruluşun üyesi olan Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran gibi bu sanatçılar, Türk resminde “1914 Kuşağı”, “Türk izlenimcileri”, “Çallı Kuşağı” gibi isimleri altında anılırlar.

Resim 2.1: Hikmet Onat, 1914, “Siperde Mektup Okuyan Askerler”, T.Ü.Y.B, 124x1550 cm.

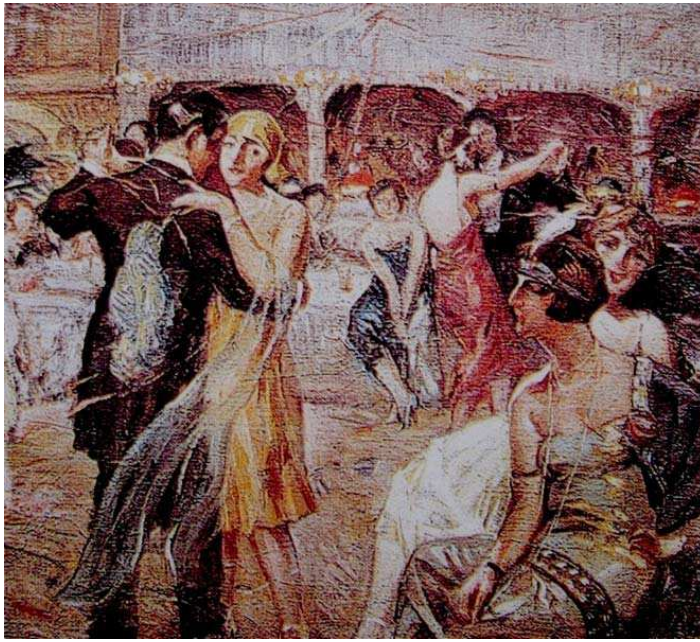


Kaynak:<http://www.msxlab.org/forum/sanat-tr/176729-hikmet-onat-hikmet-onat-kimdir-hikmet-onat-hakkinda.html>

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

Çallı, üslubu ile gerçekçi olmamış ancak, ele aldığı konular açısından, yaşanan gerçekleri betimlemiştir. Çallı "Bir Balo Gecesi" (Resim 2.2) tablosunda, bir takım olguların ve yaşanmış gerçekliklerin görüntü antolojisini sunmuş, kendisi nasıl görmüşse, öyle göstermiştir (Özsezgin, 1993: 26).

Resim 2.2: İbrahim Çallı, 1929, "Bir Balo Gecesi", T.Ü.Y.B 75x80 cm



Kaynak: <http://www.kemikderesi.com/wp-content/uploads/2009/11/ibrahim-%C3%A7al%C4%B1n%C4%B1n-bir-balo-gecesi-adl%C4%B1-yapt%C4%B1..jpg>

Guruba adını veren İbrahim Çallı, renkli sanatçı kişiliği, sanat çevresindeki etkin konumu nedeniyle grubun önderi olarak anılmıştır (Rona ve Beykan, 1997: 245). Çallı kuşağı, gün ışığı ile koyu tonlardan arındırılmış saf ve doğal renklere, genellikle

Haliç ve çevresini, eski evleriyle İstanbul sokaklarını ve Boğaziçi kıyılarının çeşitli görüntülerini büyük bir coşku, tutku, hayranlık ve sevgi ile işlemiştir.

Namık İsmail'in "Harman" adlı resminde (Resim 2.3) eski yöntemlerle çalışan çiftçiler konu edilmiştir. Hayvanların, bunların alt tarafına düşen gölgelerin ve başak yığınlarının aynı konumda olan bu kompozisyonda, gözlemin yanında fotoğraftan da yararlanılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Resim 2.3: Namık İsmail, 1923, "Harman", T.Ü.Y.B,165x200 cm.



Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Niharman.JPG>

Bu dönem sanatçıları, portre, manzara, ölü doğa temalı çalışmalarının yanında Cumhuriyet'in ilk yıllarında doğal olarak içinde yaşadıkları, neredeyse tümüyle tank 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).

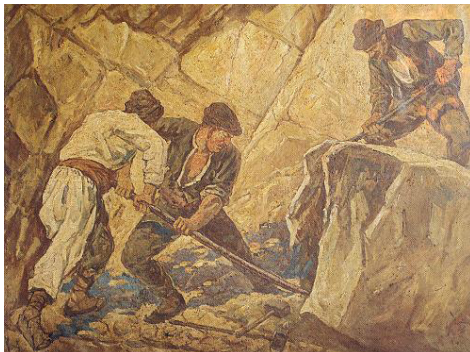
Resim 2.4: Avni Lifij, 1923, “Karagün”, T.Ü.Y.B, 93x118 cm.



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/H%C3%BCseyin_Avni_Lifij

Mehmet Ruhi'nin, Realizmin öncüsü ünlü Fransız sanatçı Gustave Courbet'nin aynı adlı çalışmasını anımsatan 1929 tarihli “Taş Kırıcılar” adlı kompozisyonu (Resim 2.5), toplumsal gerçekçiliği yansıtmaya özelliğiyle önem kazanmaktadır. Courbet'nin 1850 tarihli yapıtı (Resim 2.6) gerçekçi akımın önde gelen yapıtlarından ise Arel'in "Taşçıları" da işçileri konu alan ilk yapıtlardandır (Terzi, 2008: 53).

Resim 2.5: Mehmet Ruhi Arel, 1929, “Taşçıları” T.Ü.Y.B, 170x228,5 cm.



Resim 2.6: Gustave Courbet, 1849-50 “Taş Kırıcılar”, T.Ü.Y.B, 159x259 cm.



Kaynak: Terzi, 2008: 53

Cumhuriyet döneminin ilk Osmanlı Cemiyetinden sonra Türk ressamlarının kurduğu ikinci dernek “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” adı altında kurulmuştur. İzlenimci resme karşı seçenek oluşturan yenilik anlayışı içinde gelişmiş, Avrupa da resim eğitimini tamamladıktan sonra yurda dönen ressamlarca 1929 da kurulmuştur. Öncülüğünü ve kuruculuğunu Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin yaptığı grup, izlenimcilerin aksine, renkten çok çizgisel kuruluş üzerinde durmuşlar özellikle Alman anlatımcı, hacimsel kuruluşundan ve inşaacı resimlerinden esinlenmişlerdir (Özsezgin,1993: 56). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği; Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf gibi isimlerden oluşmuştur.

Avrupa'da kübizm ve konstrüktivizm uzantısı resim anlayışlarından etkilenen Müstakiller Türk resim sanatında yeni bir dönemin de öncüleri olmuşlardır. Müstakiller aynı zamanda sanatçının ekonomik özgürlüğünü gündeme getiren ilk sanat topluluğudur. Ressamın geçinmek için başka işler yapmasının Türk resim sanatının gelişmesini engelleyeceğini ısrarla savunmuşlardır (Larousse, 1994: 343).

Bu kuşağın amacı; daha canlı bir varlıkla önceden atılmış olan temeli bir kat daha yükseltip, Türk resim sanatına yeni temsilciler kazandırmaktır. Müstakillerin, yaklaşımı Cezanne'a kadar uzanan geçmişi, tekniği ile kübizm ve konstrüktivizm gibi akımların biçimsel kuruluş şeması üzerine temellenir.

1930'lardan itibaren, o dönem sanatını belirleyici, Müstakiller ve daha büyük bir oranda “D grubu” ve grubun çevresindeki ressamlar olmuştur. D grubu Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuştur. Daha sonra gruba Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüpoğlu katılmıştır, bunları Halil Dikmen, Eşref Üren, Zeki Kocamemi, Sabri Berkel gibi sanatçılar izlemiştir. “D Grubu” kurucularının Müstakillerden en büyük farkı; belki belli bir estetiğin çevresinde toplanmış olmaları, eylem bakımından dayanışmalı hareket etmeleri, getirmek istedikleri anlayışı savunmalarında daha dinamik olmalarıydı. Bu birliktelik ve dayanışma, onlara “D Grubu” nu uzun yıllar sürdürmek, sergilerini yayınlar, söylevler ve konferanslarla güçlendirmek olasılığını sağlamıştır (Berk ve Turani, 1981: 95).

Amaçları, batıdaki sanat faaliyetlerini yakından izleyerek yeniliklere açık bir özgün çalışma tavrı ile topluma modern sanatı, sergiler yoluyla yakınlaştırma, halka yönelmiş bir sanata hizmet etmek olmuştur. Bu grupta figüratif eğilimler görülmektedir. Düzen ve kuruluşa öncelik tanıyan biçimsel, yerel motifler kullanılmış fakat bunlar resmin diğer öğelerinden öne geçmemiştir. Anadolu kültürünün özgün geometrik nakış soyutlaması arasında, Kübist denebilecek eğilimlerle belli bir bağ kurmaya çalışmışlardır.

“D Grubu” ressamlarının eserlerinden oluşan bir sergide, Zeki Faik İzer'in 1933'te, Cumhuriyet'in 10. yıl sergisi için yapılmış, “İnkılap Yolunda” adlı eseri (Resim 2.8), Eugene Delacroix'nın “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosunun bir uyarlamasıdır. 1830 Temmuz'undaki halk ayaklanmasını konu eden Delacroix'nın eseri (Resim 2.7), tek bir ayaklanmayla değil, genel anlamda Fransız Devrimi'yle özdeşleştirilmesine neden olmuştur (Terzi, 2008: 55).

Resim 2.7: Eugene Delacroix,1830, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, T.Ü.Y.B, 260x325 cm



Kaynak: <http://sfkurt.wordpress.com/2009/06/01/eugene-delacroix-halka-onderlik-eden-ozgurluk/>

Resim 2.8: Zeki Faik İzer, 1933, “İnkılap Yolunda”, T.Ü.Y.B, 176,5 X 237 cm.



Kaynak: <http://www.mustafaakyol.org/ic-politika/kemalist-devrimin-resmidir/>,

İzer'in “İnkılap Yolunda” adlı çalışması ise Cumhuriyet'in ilk yıllarında, eskinin yerine yeninin, doğunun yerine batının getirilmesi ve bunların kutsanması söz konusudur. Sonuçta, hem inandığı Cumhuriyet'in idealleri, hem de Fransa'da aldığı eğitim, İzer'i Fransız Devrimi'ni anlatan bu önemli esere yönlendirmiştir (Terzi, 2008: 55).

Cumhuriyet dönemine kadar, Türkiye'nin teknolojik ve kültürel değişimlere uzak kalması ile batı toplumlarıyla ortaya çıkan zaman farkını kapatması için, asker ve sivil bürokratların büyük ölçüde desteği gerekmiştir. Devlet programı olarak uygulanan, sanatçılara önemli bir destek olarak, yurt gezilerinin ve sergilerinin düzenlenmesi henüz daha özel galerilerinin bulunmadığı bu dönemde sanatçılar için önemli bir destek olmuştur. Atatürk devrimlerinin sağlamaştırılmasında modern Türkiye anlayışının bir koşulu yada olarak düşünülmüştür.

Zamanın sanatçı ve yazarlarından bir grup D grubunun Türk resmine canlılık ve yenilik getirdiğini karşı çıkanlarla grup sanatçılarının resimden anlamadıklarını, halkın yeni akımları kabul edemediğini öne sürmüşlerdir. Tüm tepkilere karşın D grubu 1947'e kadar birliğini korumuştur (Rona ve Beykan, 1997: 417).

Yeniler grubu, Türk resminde sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkan grupların ilki ve en önemlisidir. Daha önceki grupların amacı, halka resim sanatını tanıtmaya, halkı resim görmeye alıştırmaktır. Yeniler grubu ise bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönelmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908), Türk Ressamlar Cemiyeti (1921), Güzel Sanatlar Birliği (1929), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) ve D Grubu (1933) dahil yenilere gelinceye değin, sanatçıları hep doğanın ve insanın görüntüsü ilgilendirmiştir. Kısaca ressamın insan sorunlarına yabancı kalmışlardır. Bu sebeple toplumsal gerçekçi bir sanat yaratmaları Türk resminde yeni bir aşamayı işaret eder (Berksoy, 1998: 116).

İstanbul halkı, İkinci Dünya Savaşı'nın sosyal ve ekonomik yaşam üzerindeki olumsuz etkilerini yoğun bir şekilde hissetmekteyken; Akademi'den mezun olmaya hazırlanan bir grup genç, bir yandan dünya ve ülke sorunlarına kafa yoruyor, diğer yandan sanat anlayışlarının hangi çizgide olması gerektiğini tartışıyorlardı. Toplumun içine girmek, onlarla günlük yaşamı paylaşmak, sorunlarını, beklentilerini, umutlarını hissetmek gerektiğine inanıyorlardı. Savaşın İstanbul'un sosyal yaşantısına sekte vurduğu koşullarda, 1941 yılının Mayıs ayında, Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarında "Liman" sergisini açmışlardır (Üstünipek, : 62-63). "Liman" sergisi adlı etkinliğin ardından sanatçılar "Yeniler" adı altında birleşmişlerdir.

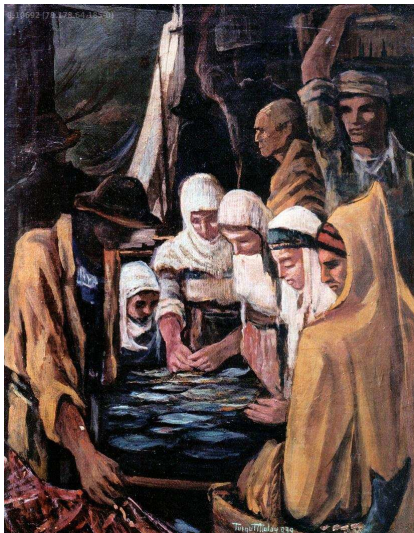
1940'lar da toplumsal bir hareketle birlikte D grubuna karşı çıkan bir grup olarak kurulan "Yeniler Grubu" önceki grupların hep batı resmini örnek almalarını eleştirmişlerdir. Grubun kurucuları; Nuri İyem, Avni Abraş, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay, Agop Arad ve Abidin Dino gibi sanatçılardır. Türk resminde soyutlamacı, dışavurumcu eğilimler ağırlık kazanır. D grubunun Türk resmine hiç katkıda bulunmadığını yalnızca batının eğitim ve tekniklerini aktardığını ve toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri sürmüşlerdir (Başkan, 1991: 2). Resim toplumsal gerçekçi yöne ilerlemelidir düşüncesini benimseyerek, tek konu seçip, bu konu üzerine eserler üretmişlerdir.

Yeniler Grubu, Türk resim sanatında toplumsal bir konuyu veya içeriği ortak bir anlayışla ve bireysel üsluplarıyla resimlemenin gereğine inanmışlar, sanatın gerçek yaşamı yansıtmasını, toplumun sorunlarını, mutluluk ve acıları ifade etmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Ulusallık, toplumsallık, yöresellik sorununa yeni bir bakış getiren grup

sanatçıları, toplumsal içerikli konuları yöntem ve teknik açısından Batı'dan kopmadan, kendi anlayışları doğrultusunda işlemişlerdir (Buğra, 2007: 222-223).

Yeniler grubunun oluşturduğu dönem II. Dünya savaşının bütün şiddetiyle sürdüğü, savaşa katılmayan ülkeleri de derinden etkilediği bir dönemdir. Savaştan kaçıp Türkiye'ye sığınan aydınlardan ressam Leopold Levy 1937-1949 yılları arasında akademide bölüm başkanlığı yapmış ve resimde Akademiizm'e karşı çıkan görüşleriyle öğrencilerini etkilemiştir (Laruse, 1994: 364). Temel pek çok noktada Sovyetler Birliği'nde oluşan toplumsal gerçekçilik akımıyla paralellikler taşıyan Yeniler, yabancı herhangi bir kaynağı kopya etmeden, sentezleme fikrini benimsemişlerdir. Bu anlamda, Avrupa'da eğitim gördükten sonra, Meksika'da halk arasında çalışan, dış mekânlarda duvarlar üzerine devrim içerikli resimler yapan Siqueiros, Orozco, Rivera gibi sanatçılara da öykünmüşlerdir. Kendilerinden önceki kuşakların halkla kopukluğunu derin bir şekilde hissetmişlerdir. Halkın arasına girmek ve onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanat üretimlerini gerçekleştirmek amacını taşıyan bu sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, ilk sergilerini, bir liman kenti olan İstanbul'da, balıkçıların ve liman işçilerinin arasında çalışarak hazırlamışlardı (Bugay, 2006: 78).

Resim 2.9: Turgut Atalay, 1939, “Balık Ayıklayanlar”, T.Ü.Y.B, 80X65 cm.



Kaynak: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=817&bhcp=1>

1939'da Turgut Atalay'ın "Balık Ayıklayanlar" adlı çalışması (Resim 2.9), Çağdaş Türk Sanatı tarihinde toplumsal gerçekçi anlayışın ilk örneklerindedir. Geçimini balık ayıklayarak temin etmek zorunda olan çoluk çocuk, kadın erkek bu fakir insanlar çalışmak zorundadırlar. Sanatçı kentin yoksul mahallelerinde yaşayan insanlara bakarken, içinde yaşadığı dünyanın tanığı olmayı tercih etmiştir.

Yeniler grubu, resimde figürü yeniden insanlaştırmak gibi farklı bir amaç edinmişlerdir. Basit bir nesne düzeyine indirgenmiş bir figürü işlemeyi reddederek; tenselliği ve tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplum içinde yaşayan insanı ele almayı öngörmüşlerdir. Bu grubun üyeleri kendilerinden öncekiler gibi, batıda sanat eğitimi görmemişlerdir. Biçimden çok insanı ve toplumsal içeriğin vurgulanmasına öncelik tanıyan Yeniler, Türk resminde ilk gerçek tepki ya da karşı çıkma hareketini temsil etmektedirler (İskender, 1994: 39-43).

1945'de çok partili demokrasiye geçiş, II. Dünya Savaşı ve Dünya konjonktürüne bağlı olarak CHP ilgisini kültür politikalarından ekonomiye kaydırmıştır. Yurt gezileri de dahil olmak üzere pek çok sanatsal ve kültürel etkinlik kesintiye uğramıştır. Bu süreçte devletten ayrı, bağımsız bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Çalışmalarındaki toplumsal içerikli mesajlardan dolayı zamanla siyasi engellemelerle karşılaşmış olan Yeniler Grubu, 1960 sonrası yeni figürel çalışmaların hız kazanmasına liderlik etmişlerdir. Nuri İyem, Neşet Günal, Neşe Erdok, Nedim Günsür, Cihat Aral, Cihat Burak, Aydın Ayan, Seyit Bozdoğan, Mehmet Güleryüz, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban, Özer Kabaş, Kasım Koçak ve Hasan Pekmezci gibi sanatçılar toplumsal sorunları yeni figüratif çalışmalarıyla yansıtmışlardır.

Yeniler grubu, figür resminin kaygıları ile toplumsal bir yöneliş içinde, Batı'da moda olan soyutun Türk sanatını etkisi altına alması, ortam ve koşulların elverişsizliği grubun kendi amaçlarına ters düşen biçim anlayışı gibi nedenlerle başarıya ulaşamamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 SONRASI TÜRK RESMİ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR

3.1. 1950-1970 YILLARI

1950 yılı, gerek ülke rejimi tarihinde, gerekse güzel sanatlar alanında bir dönüm noktası ya da milat olarak saptanabilir. Bu dönem, farklı düşünce yapılarının karşı karşıya geldiği, geniş bir üslup yelpazesi ve “Kent” ve “kentli” kavramlarının ortaya çıktığı bu dönem, “kentli sanatçı” tipolojisini de oluşturur.

Sezer Tansuğ (1997: 178-179), 1950 sonrası dönemin Türk sanat hayatının değişimlerini özetle şöyle saptar:

1. Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesi çabalarına paralel olarak sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazanması.

2. Resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları; dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması.

3. Sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanışına paralel olarak kentsel temaların kırsal temalara tercih edilmesi. Düzensiz kentleşme ve nüfus yoğunlaşmasının getirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlara karşı genişleyen ilgiler.

4. Resim alanında evrensel değerler savı karşısında, yerel ulusal kültürlere ilişkin değerler sorununun güçlenerek gündemde kalması.

5. Figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesidir.

1950’de başlayan çok partili yaşam sivil toplum konusunda yeni bir dönemi başlatmıştır. Demokrat Partinin iktidara gelmesiyle birlikte Tek Parti döneminde yasaklanmış olan çok sayıda sivil toplum unsuru ekonomik, siyasal ve kültürel alanda tekrar ortaya çıkmıştır (Aslan, 2010: 268). 1950 yılı Türk kültüründe siyasi bakımdan olduğu gibi farklı bir dönemin başlangıcıdır. Resim sanatımız evrensel anlamlı çıkışlarla ulusal nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü bir ortama girmiştir (Özsezgin 1982: 88).

II. Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle, 1950 yılı aynı zamanda tekrar Avrupa’ya gitmeye başlamış Türk ressamlarının etkilendikleri yeni akımları Türkiye’ye taşıma sürecinin canlandığı tarih olarak anlamlıdır. Türkiye’nin çok partili özgürlükçü demokratik yönetime geçtiği yıllardır. Bu tarihten itibaren, Türk resminde soyut sanat

hareketleri başlamıştır. Artık az da olsa resim almaya başlayan bir burjuva sınıfı oluşmuştur. Bankalar da sanatçıları desteklemekte ve koleksiyon oluşturmaya başlamaktadır. Böyle bir ortam azar azar kişisel sergilerin açılmasını sağlayarak, sanatçılarda bireysellik bilincini doğurmuştur. Ülkenin yaşadığı bu çok önemli sosyo-ekonomik değişimle sanat yaşamında da çok yönlü ve özgürlükçü bir anlayış egemen olamaya başlamıştır.

1950'li yıllar aynı zamanda Türk sanatçılarının ortak hareketlerinin sona ermeye başladığı dönemi getirir. Grup hareketlerinin zayıflaması, giderek sona ermesi ve bireysel hareketlerin başlaması, bireysel özgürlüğü sağlarken, sanat tarihine de ağır bir yük getirmiştir. Nitekim grup hareketleri ya da dönemin avangardı, bir önceki dönemlerin birikimiyle, geçmişle hesaplaşma bilinciyle gerçekleşmiştir. Tekil üslupların da getirdiği renklilikle, gruplar çoğunlukla demokratik bir hesaplaşmadan, ileriye doğru sağlam sentezler çıkarmışlardır. Bir ülkede sanat hayatının sadece bireysel hareketler etrafında dönmesi ise sanatçıların geçmişlerine ya da kendi zamanlarına karşı getirdiği muhalif duruş, kişisel hesaplaşmalara döndürmüş; bütünsel bir yenilikten bahsetmenin zorluğunu getirmiştir (Bugay, 2006: 85).

Bu dönemde Türkiye'nin ilk özel galerisi unvanıyla açılan Maya Sanat Galerisi, resimden karikatüre ve seramiğe kadar her dalda sergilere yer vermiştir. Maya Galerisi'nin açılması basın tarafından kamuoyuna büyük bir gelişme olarak aktarılmıştır. Ayrıca bu galerinin açılması belediyelerin yapacağı işin büyük bir kısmını üstlenecek olan özel galericiliğin başlangıcına işaret etmesi açısından da önemlidir.

1950'li yıllara doğru başlayan hareket Maya Sanat Galerisi'nin kurulmasıyla ve 1954 yılında Yapı Kredi'nin bünyesinde Uluslararası Tenkitçiler Kongresi'nin ressam Aliye Berger'in tablosunu birincilik ile ödüllendirilmesiyle bir dönüm noktası yaşamıştır. Akademi dışından gelen bir sanatçı olan Aliye Berger, eleştirilenler arasında büyük bir tartışmayı doğurmuştur. Bu yıllarla birlikte yavaş yavaş devlet himayesinden serbestleşmeye doğru bir eğitim görülür. Adalet Cimcoz'un kurduğu Maya Sanat Galerisi; aydınları, şairleri ve ressamı yakınlaştırarak sol bir söylemi oluşturmaya başlamıştır. Bu sırada akademi dışına doğru taşmaya başlayan plastik sanatlar yeni nefes alma imkanlarını ortaya çıkarmıştır (Akay, 1999: 73).

1940-1960 yılları arasında yaşanan olaylar, aydınlar arasında toplumsal bilinçlenmeyi güçleştirici rol oynamıştır. Doğal olarak şair ve yazarlar da toplumda beliren çelişki sorunlarını yapıtlarında sergilemekten geri kalmamışlardır. Bu dönemde işlenen konuların başında; uluslaşma ve batılaşma özlem ve yanılığarı, kent soylular, işçi-işveren ilişkileri, gecekondu olgusu, köylü-ağa ilişkileri, toprak sorunları gelmektedir. Bu konu ve temaları yapıtlarında işleyen toplumsal gerçekçilerden Rifat Ilgaz, İlhan Tarus, Muzaffer Buyrukçu, Atilla İlhan, Nevzat Üstün vb. şiir roman ve öykülerle toplumsal gerçekçi görüntüleri sergilemişlerdir. Ayrıca Suat Taşer, Cahit Irgat gibi tiyatrocular da akımın tiyatrodaki temsilcileri arasında sayılabilir. 1970’li yıllarda ise sinemada Yılmaz Güney bu anlayışın çarpıcı örneklerini vermiştir (Berksoy, 1998: 113-114).

1940’larda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile 1950’li yıllarda soyut sanata yönelenler arasındadır. Aynı dönemde Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cemal Bingöl gibi sanatçılarda soyuta yönelmişlerdir. Bazı sanatçılar figürü resimlerinden bütünüyle atarak daha şiirsel bir anlatıma ilgi gösterirken, bazıları da geometrik soyut resme yönelmişlerdir (Ersoy, 1998: 33).

Türkiye’de her alanda kimi zaman olumsuz kimi zaman olumlu bir takım değişikliklerin görülmeye başladığı bu dönemde sosyal ekonomik ve siyasal hayatın hızla değiştiği bir süreç içinde “Onlar Grubu” adı altında yeni bir yaklaşım oluşmuştur.

1947-1952 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesinde eğitimci Bedri Rahmi öğrencilerinden oluşan, daha çok folklorik öğeler, doğu süsleme motifleri, yerel ve toplumsal içerikler Batı’lı pentür anlayışı ile çalışmalarda bulunmuşlardır. Orhan Peker, Turan Erol, Adnan Varınca, Fikret Otyam, Osman Zeki Oral gibi sanatçılar grubun içinde yer almaktadır (Günyaz, 2004: 74). Grup üyeleri açmış oldukları sergilerde yer alan çalışmaları ve düşüncelerini anlattıkları “Genç Ressamlar” adlı kitapta Bedri Rahmi’nin yazdığı yazılarla, yeni ve gerçek Türk resmini; halılar, kilimler, hat ve minyatür sanatının verdiği esinlerin oluşturacağı düşüncesini savunmuşlardır. Bu düşünceler ile gerçekleştirilen sergi çalışmaları etkisini göstermiş ve Türk ressamlarının büyük bir kısmı bu harekete atılmışlardır. Yapılan çalışmalarda hat sanatı örnekleri, kilim motifleri, minyatür çağrışımları ve çini desenleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemlerde Elif Naci’nin “Türk resminin kaynakları Alpler’in ötesinde değil,

Toroslar'ın eteğinde aranmalıdır” sözü Onlar Grubu'nun sloganı olmuştur (<http://www.felsefeekibi.com>, 2007).

Mehmet Pesen, Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinde örgenim görmüştür. Akademik ve örgencilik yıllarında onlar grubunun kuruluşuna katıldı. Gelin alayları kanılar gibi dizi resimlerinde, Anadolu doğasını yaşam biçimini, geleneksel sanatlarımızdan aldığı esinlerle yansıtmakta, yöreselliği teknik ve estetik bağlamında, ortak bir düşüncenin ürünü olarak ele almaktadır (Özsezgin, 1994: 271). Mehmet Pesen giderek soyut ağırlıklı leke, ışık düzenlemeleri ile Ulusal kültüre dayalı iki boyutlu folklorik göndermeler yapan resimler üretmiştir. Yöresel renkleri altın yıldız ile birlikte kullanarak istifleme biçiminde minyatür çağrışımlarda bulunmuştur.

Resim 3.1: Mehmet Pesen, K.Ü.Y.B, 21x29 cm.



Kaynak:http://www.tuncasanat.com/a/index.php?Page=Auction&ID=242&displays_id=7

1945-1960 yılları arasında Türkiye demokratik siyasal sistemini geliştirmede büyük güçlüklerle karşılaşmıştır. Çünkü, Türkiye demokratik siyasi sisteme geçmesi ile soğuk savaşın başlaması aynı tarihe rastlar. ABD ile stratejik ittifaklar kurmuştur. Türkiye bu dönemde NATO'ya girmiş, Kore Savaşı'na katılmış, Marshall Yardımı alan ülkelerden biri olmuştur.

Türkiye soğuk savaştan, bu dönemde jeopolitik konumu dolayısıyla en çok etkilenen ülkelerden biri olmuştur. İzlenen liberal ekonomi politikası ile sanayi kuruluşları büyük kentlere ve yakın çevrelerine yerleştirilmiş, bu da göç eden nüfusun belli kentlere yığılmasına yol açmıştır. Sanayileşmeye paralel olarak, 1950’lerden sonra köyden kente göç artmıştır. Göçle birlikte kente gelen insanların yeni yaşamsal sorunlarını ve yaşam alışkanlıklarını dramatik öykülerinden etkilenerek bunları çalışmalarına konu edinmişlerdir (İsanç, 2008: 61). Nedim Günsür’un çalışmasında göç ve göçün yansımalarını kent silüetinin değişimi görülmektedir. Döneminin toplumsal sorunlarını sorgulayan figüratif çalışmaları yanında evrensel bakış açısıyla olaylara duyarlılığını göstermiş ve Türk resim sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Resim 3.2: Nedim Günsür, “Yeşil Tren / İstanbul – Frankfurt”, T.Ü.Y.B, 40x80 cm, Nilüfer ve Önel Akalın Koleksiyonu



Kaynak: İsanç, 2008: 70

1960’lı yılların Türkiye’sinde kentleşme olgusuyla başlayan göç kavramı birçok sanatçı gibi Nedim Günsür’ü de etkilemiştir. O güne kadar doğup büyüdüleri toprağın dışında bir yer tanımayan insanların bir anda kendi konumlarının dışına çıkmaları, bu insanların hayallerinden öte, gerçeklerle karşılaşmaları ve yaşadıkları şok, Günsür’ün sanatına yansımıştır. Mutluluğun yerini acı ve yoksulluk almıştır. Bu resimlerinde toplumsal bir dram söz konusudur. İstanbul – Frankfurt (Resim 3.2) treninin penceresinin önünde gurbete gidecek eşini uğurlayan kadın ve çocuklar,

çaresizliğin yoğunlaştığı bir toplum gerçeğini hissettirmektedir. Vagon penceresindeki gurbetçi, umutsuzluğun, bezginliğin izlerini taşımasının aksine zorluklara, çaresizliğe direnç gösterir konumdadır. Günsür, toplum gerçeğinin somut görüntülerini, gözlemci sadakati içinde sunarken olayları, görüntüleri abartmamıştır (İsanç, 2008: 62).

Günsür'ün resimleri kentleşme ve sanayileşme sorunlarını yaşayan 60'lı yıllardan sonraki yaşamı yansıtan birer belge niteliğindedir. Resimlerini izleyen bir kimse onun eski minyatürlerin biçim ve renk düzenine çağdaş bir sanatçı gözlemiyle yaklaşmış olabileceğini düşünür. Günsür'ün bir köylü ailesini resmettiği yapıtta (Resim 3.3) aynı anlayışın ürünüdür. Karşılıklı duran karı koca organik bir bağ içinde ve arkada görünen tepeden oluşmuştur. Kırsal kesimin geri kalmışlığını arakadaki tepe üzerine serpiştirdiği minik evlerle aktarmıştır. Figürler ise zor yaşam koşullarına direnen köylüleri temsil eder gibidir. Kompozisyonu oluşturan elemanlar, perspektif ve biçim açısından belli kurallara uymak yerine, resmin kendi özgün dil yapısı içinde tuvale yansımıştır. ince uzun figür stilasyonu, şematik ve geometrik bir düzenleme bu üslubun belirgin özelliklerindedir (Türe, 2002: 43).

Resim 3.3: Nedim Günsür, 1975, “Köylü Ailesi”, T.Ü.Y.B, 41x61 cm, Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu



Kaynak: İsanç, 2008: 73

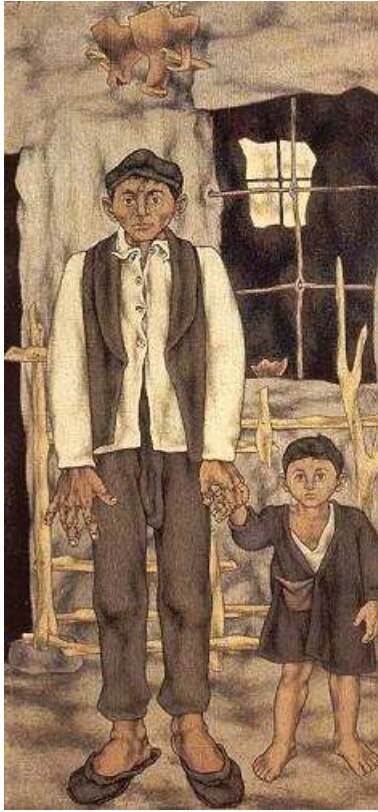
Bu dönemde, Toplumsal gerçekçi ressamlar arasında Cihat Burak; halk insanları işlemek yerine daha çok yönetici ve zengin sınıfın eğlence hayatını ve kent yaşantısını mizahi bir şekilde konu alan resimleriyle dikkat çekmiştir. Burak, resimlerinde bezeyici, simgesel üslubu benimsemiştir. Toplum yaşantısının açmazlarına, çelişkilerine alaycı ve yer yer masalsı bir yaklaşım gözlenmektedir.

Türk resminde 1960'larda başlayan "Yeni Figürasyon Eğilimi" 1970 kuşağı sanatçıları için temel oluşturmuştur. Toplumsal Eleştirel Gerçekçi ve Dışavurumcu-Sürrealist ya da Fantastik-Gerçekçi olmak üzere figüratif yönde iki eğilim, yanlarında gittikçe güçlenen Naif Sanat eğilimi ve doğa gözlemine dayalı lirik yaklaşımlarla, bu dönemde gelişme içine girmiştir. Figüratif yönelişin ağırlık merkezini, toplumsal konular ve bunun çevresinde gelişen üslup sorunları oluşturuyor gözükmektedir. Orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler taşıyan toplumsal içerikli resimleriyle Neşet Günal, bu anlamda dikkat çekmiştir.

Kocaman figürlerden oluşan büyük boyutlu kompozisyonlarıyla dikkati çeken bir sanatçı, Neşet Günal (1924), Paris'teki uzmanlık eğitimi aşamasında Fernand Leger'in öğrencisi olmuş, başlangıçta bu ustanın etkilerini yansıtan alegorik nitelikte kompozisyonlar meydana getirmiş, giderek içinden geldiği orta Anadolu köy yaşamının izlenimlerinde karar kılmıştır. Her biri birer fresk tadı veren resimleriyle, Neşet Günal'ın genç sanatçıların figür eğilimlerine yön veren çok etkili bir usta olduğu ifade edilebilir (Tansuğ, 2003: 269).

Neşet Günal, resimlerini şu şekilde tanımlamaktadır: "1960'lardan sonraki resimlerimde geriye düşme risklerini de omuzlayarak anlatımı baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım toprak adamları'nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum... Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu "duyarlık" çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamı ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim" (Üstünipek, :77).

Resim 3.4: Neşet Günal, 1961, “Baba-Oğul” T.Ü.Y.B, 193x93 cm.



Kaynak:<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=30§ion=130&lang=TR&bhpc=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

1960'lardaki özgürlük ortamının etkilediği toplumsal gerçekçi sanat anlayışı içinde önemli yeri olan köy yaşamı ve kadın, Nuri İyem'in sanatını da etkilemiştir. Soyut resim döneminde geliştirdiği boya dokusunun yarattığı topraksı görünümünden hüznü kadın portreleri süzölmeye başlamıştır. Kırsal yaşamın ağır koşulları altında ezilen ya da kentin gecekondu semtlerinde aradıklarını bulmaya çabalayarak yorulan kadınlar, erkekleri ve çocuklarıyla birlikte tasvir edilir. Arka planda ise yaşadıkları coğrafya, kültür ve gelenekleri imleyen formlar yer yer soyut anlatımlara dönüşmüştür. Sanatçının fonu soyut bir alan olmaktan kurtarma endişesi, resimde fonun, figürün yaşamını simgeleyen bir nitelik kazanmasına neden olur. Peyzajla figür arasındaki ilişki sürekli bir geçişkenlik içindedir (Uzunoğlu, 2008: 146-147). İkili, üçlü, dörtlü büyük başlı figürler, insancıl duyguyu ileten anlamlı bakışlarında, yaşamları kimi zaman durgun, kimi zaman ezik başlarında öfkeyle kasılmış çizgilerinde, izleyiciye ipucu

vermektedirler. Onların gerisinde, Türkiye'nin toplumsal topoğrafyasının bir bakıma gizli olduğu düşünülebilir. Figürlerini, bazen geride bir köy, bir gece kondu semtini fon üzerinde kullanırken, bazen de soyut bir renk zeminin üstünde kullanmıştır

Resim 3.5: Nuri İyem, 1973, T.Ü.Y.B



Kaynak: Uzunoğlu, 2008: 148

1959 yılında İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge gibi sanatçılar “Yeni Dal” grubunu oluşturmuştur. Bu grup, aslında daha önce Nuri İyem öncülüğünde başlatılan toplumsal ya da gerçekçi anlayışın temsilcisi olan yeniler grubunun devamı niteliğindedir (Gören, 1998: 142). Askeri darbeden sonra devlete tepki niteliğinde olan sanat eserlerine, devlet resmi bir girişimde bulunmamıştır. Bazı sinema filmlerine sansür uygulanmış, bazı kitaplar toplanmış ama sergilerle ilgili bir olay olmamıştır. Oysa bu örnekleme, Türk sanat tarihimizde belgeli bir ilk olarak, Yeni Dal grubunun resim sergisine düzenlenen tatbikatla bozular (Bugay, 2006: 116). Daha sonra Yeni Dal Grubu üyeleri tutuklanmışlar ve resimleri toplatılmıştır.

Resim 3.6: Avni Memetoğlu, 1960, “Ayrılış-Kore’ye Giden Asker” T.Ü.Y.B, 92x123 cm.



Kaynak: Terzi, 2008: 62

Resim 3.7: İbrahim Balaban, 1951, “Hastanenin Önü”, D.Ü.Y.B, 80x120 cm.



Kaynak: Terzi, 2008: 62

1960’lı yılların öncesi resim alanında (Dadaistler ve kübistlerin kolaj ve ready made’leri dikkate alınmazsa) yalnız yağlı ve suluboya olanaklarından uzun yıllar boyu yetinilmiştir. Bu dönemden sonra, resim alanında yeni sanat çalışmalarının yapımında yalnız boya değil, bunun yanında taş, metal, endüstri üretimi maddeler, ağaç ürünleri, hava, ışık, ses, sözcükler, yazılar, fotoğraflar, yiyecekler ve ambalaj malzemelerine değin âdeta sınırı olmayan birçok şey kullanılabilir (Turani, 2009: 153). Bu

dönemde ayrıca moda, tekstil, reklamcılık ve kitapçılık alanlarında grafik sanatlar görülmedik bir önem kazanmıştır. Pop art, Op-art, Happening, aksiyon resmi ve benzeri adlar altında geniş çevrelerin ilgisini çekecek yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Bu tür akımlar kalıcı bir sanat yapıtı yaratmaktan çok, gözü şenlendiren ya da görenleri belli bir davranış ve tutuma zorlayan olumlu olumsuz bir oluşturmayı sergilemek istemiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 95).

1960'ların Türk resminde, 1950'lerde oluşan koşullarla, bireyselleşme sisteminin devam ettiği fakat demokratik ve özgürlükçü 1961 Anayasası ve kitle hareketleriyle birlikte, toplumsal bakış açısının yeniden kazanıldığı görülür. Figüratif resmin ivme kazanmasının nedenlerinden birini de burada bulabiliriz. 27 Mayıs'ın getirdiği özgürlük ortamının, resim sanatında da belirmesi bir yana, bu dönem akademi hegemonyasının kırılması açısından ayrıca önemlidir. 27 Mayıs ordu müdahalesi, sol partilerin kurulmasına, sendikal hareketlerin yaygınlaşmasına ve ülkede sol görüşlü aydınların önceki yıllara nispeten daha serbest çalışma imkanı bulmalarına sebep olmuştur. Şüphesiz, sanat ortamı da 1960'lı yılların toplumsal-siyasal sürecinden etkilenerek, tekrar ulusal söylemlere ve toplumsal gerçekçiliğe dönüş yaşamıştır (Bugay, 2006: 112-115-116).

Türk resim sanatında grup etkinliklerinin giderek azalmaya başladığı dönemde Sekiz sanatçıdan oluşan "Siyah Kalem" grubu ilk sergisini 1961'de Ankara Atatürk – Amerikan Kültür Derneği'nde açmıştır. Sergi basında ilgi görmüş, yapılan eleştirilerde ise Ankaralı bu sanatçıların çalışmalarının batılı akımlar doğrultusunda olduğu vurgulanmıştır. İçeriği toplumsal ve yöresel içerik taşıyan sanatçılar ise İsmail Altınok ve İhsan Cemal Karaburçak'tır. Daha sonra gruba Turan Erol'da dahil olmuştur. 1965'te dağılan grubun ortak bir noktası yoktur (Gören, 1998: 142).

Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de 1960'lı yılların sonları siyasetten kültür yaşamına kadar her alanda derin izler bırakmış bir dönemdir. 1960'lı yıllar tüm dünyada II. Dünya Savaşı'nın sonrasında bir rahatlama ve gelişme dönemi olarak yaşanırken, Türkiye'de 1961 Anayasası'nın sağladığı olanaklar çerçevesinde özellikle genç kuşak ressamlar üzerinde önemli etkiler yaratan bir dönem olmuştur.

1968-1970 yıllarında güzel sanatlar akademilerinden mezun olan genç sanatçılar, özgün yanlarının yanı sıra Türkiye'deki sanatın gelişmesi ve geleceğin sanat

okullarında verilecek eğitim için batıya yönelişin son temsilcileri olmuşlardır. Bu kuşak sanatçılar bir bakıma bir dönemin sonu olmuş, diğer taraftan da başka bir dönemin başlangıcı olmuşlardır. Toplumsal sorunlara ve geleneğe (değişmez olana) tepki ve eleştirel bir yaklaşım ilk kez bu sanatçılarda belirgin biçimde izlenmektedir. Sanatçıların özeleştiri, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temalarını ele almaları, 1960'lı yılların sonlarına kadar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir (Öcal, 2009: 9).

3.2. 1970-1980 YILLARI

1970'lerde Türk halkı ulusal gelirin daha adil dağılımını sağlayacak somut önlemler alınmasını istemektedir. Daha sonrasında sosyo-ekonomik alanda istikrarın sağlanamaması 1970'li yılların sanatta toplumsal eğilimlerin güçlenmesine neden olmuştur. 1974'te Kıbrıs Harekatı'ndan sonra Amerika'nın Türkiye'ye ambargo uygulaması, Türkiye'de enflasyon artışı ve terör ise baş alamaz bir hal almıştır. Öte yandan 1 Mayıs 1977'de Taksim'de düzenlenen miting sırasında ve 1978'de Kahramanmaraş'ta çıkan olaylarda birçok kişi hayatını kaybetmiştir. Sağ-sol çatışması iyice hızlanmış, Türkiye yeniden bir kaos ortamına sürüklenmiştir. Türkiye, hem ekonomik hem de siyasi bakımdan zor günlerin yaşandığı bir dönem yaşanmıştır. Belli bir örgüte ya da partiye bağlı olmamalarına karşın, politik içerikli sanat üreten sanatçılarımız sayıca fazladır. 1980 yılından sonra çoğu sanatçı politik duruşlarını açığa vuran eserler üretmekten vazgeçmişlerdir.

1960'lı yıllarda resim sanatında içerik olarak insan sorunlarının ağırlıklı olarak işlendiği bilinmektedir. 1970'lerde ise resim sanatı, deforme edilmiş bir izlenimcilik ile Kübizm sonrası arkaizmini durmadan yineleyen melez tutumların dışında beş temel anlayış doğrultusunda biçimlenmektedir (Çağlayan, 2010: 28):

- 1-Soyutçular
- 2- Soyutlanmış figüratif biçimde lirik arayışlar
- 3-Yerelci ve toplumcu eğilimler
- 4- İfadeci ve eleştirel (figüratif) yaklaşımlar
- 5-Soyut ya da figüratif biçimci yaklaşımlar.

Toplumsal gerçekçi sanat anlayışıyla verilen eserler gerçek anlamda 70'li yıllarda verilmeye başlanmıştır (Berksoy, 1998: 112). Yerel ve ulusal eğilimli sanatçılar toplumla barışık bir görünüm sergilerken, toplumsal gerçekçi sanatçıların çoğunlukla eleştirel anlatımın olanaklarından yararlanarak dikkat çekmek istemişlerdir.

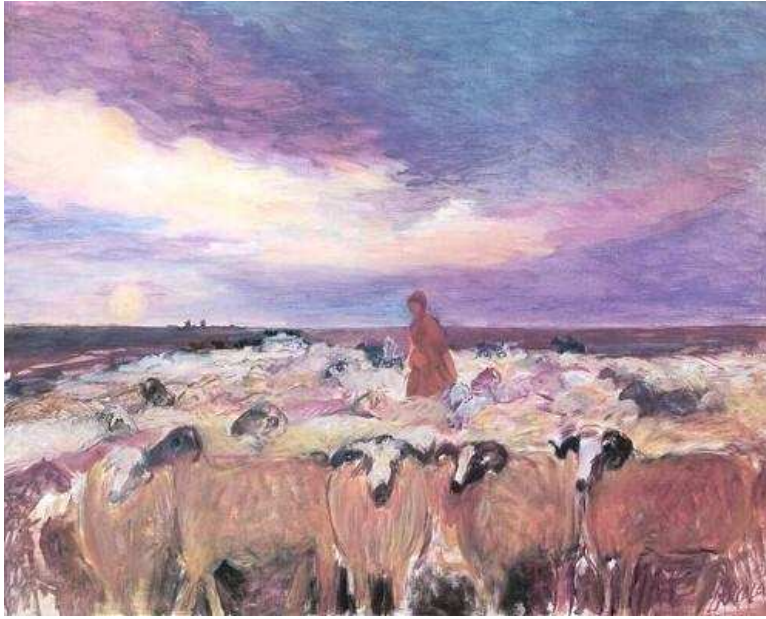
1970'li yıllar, özel sektörün oluşturduğu sadece kurumlar düzeyinde değil, bireysel olarak koleksiyonerler de koleksiyonlarını genişletmek ve çevreleri içinde isim duyurmak amaçlı, genç sanatçılara yönelik yarışmalar düzenlemeye başlamışlardır. Bunla birlikte piyasa içinde sanat tarihinden önemli isimlerin gün ışığına çıkması ve değer kazanması sürecini başlatmıştır.

Türk resim sanatında figüratif ve soyut çalışmalar, 1970'li yıllardan itibaren ortak ve karşıt yöntemler izlemiş, bir tarafta Yeni Figüratif Eğilimler yer alırken diğer tarafta çağdaş resim soyutlamaları öne çıkmıştır. 1970'lerde, çoğu yurtdışında eğitim görmüş, farklı biçimsel ve düşünsel yaklaşımlara sahip genç sanatçılar varlık göstermeye başlamıştır. Burhan Uygur, Neş'e Erdok, Mehmet Güteryüz, Utku Varlık, Altan Gürman, Komet, Nur Koçak, Alaeddin Aksoy, Balkan Naci İslimyeli, Timur Kerim İncedayı, Şükrü Aysan, Aydın Ayan, Cihat Aral, Zehra Aral, Avni Yamaner, Nevhiz Aksın ve İbrahim Örs gibi figüratif alana yönelmiş sanatçılar özgün bir toplumsallık içinde bağımsız kimlik oluşturmuşlardır (Tansuğ, 1995: 9).

1970'li yıllarda toplumsal temalar içeren gerçekçiliğin iki farklı boyutta geliştiği görülmektedir. Bunlardan birincisi; toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısında ele alan sanat, diğeri ise ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçeklik diye tanımlanabilir (Berksoy, 1998: 128). Birinci kategoriye koyabileceğimiz yerelci ve toplumcu sanatçılar; Osman Oral, İsmail Altınok, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Kayıhan Keskinok, Mehmet Güler, Yalçın Gökçebağ, Veysel Günay, Mehmet Başbuğ gibi sanatçılar sayılabilir (Türe, 2002: 47).

Duran Karaca, figür düzenleri oluşturmakta soyut leke düzeni esprisinden yola çıkarak, yöresel temaları işlemiştir. Çukurova'da geçici işçiler olarak çalışan ırgatlara eğilen Karaca, resimlerinde Anadolu yaşamını ve toplumunu çağdaş bir dille anlatmaya çalışan toplumcu gerçekçi temaları işlemiştir. Yörük kadınları, tarlada çalışan işçiler, koyunlar ve keçiler güçlü bir üslupla tüm gerçekliğiyle aktarılmıştır (Ayhan, 2006: 33).

Resim 3.8: Duran Karaca, T.Ü.Y.B, 62x88 cm.



Kaynak: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=444&lang=TR>

Özellikle kitleleri ajite etmeye dönük bir propaganda aracı olarak kullanılması 1970'lerin en yoğun ve belirgin sanatsal eğilimini oluşturmaktadır. Aslında sanatsal düzeyi bir hayli düşük olan bu anlayış büyük bir oranda, nitelikli bir yaklaşımla toplumcu gerçekçi bir eğilimi temsil eden sanatçıların aleyhine olduğu görülmüştür.

Sanatın toplumun her kesimine ulaşabilmesi için nasıl bir yöntem izlenmesi, sanatın halkı eğitici rolünün olup olmadığı, sanatçının sosyal sorumluluklarının ne olduğu gibi sorunların gündeme gelmiştir. 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. 1976 yılında bu kez Maçka Sanat Galerisi'nde aynı sanatçıların, G. Sözen'in yerini Turgut Zaim'in almasıyla açtıkları karma sergi, "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" adını taşımaktadır (Berksoy, 1998: 122). Beş gerçekçi Türk ressamı sergisine katılan, Yöresel Türk Resminin kurucularından olan Turgut Zaim, Türk minyatür resminin geometrik ve şematik figür anlayışından hareket ederek, Anadolu insanın yaşamlarından belli anları resimlerinde poz vermiş gibi duran insan ve hayvan figürleri ile anlatmıştır. Tansuğ (Akt. Arıcı, 2006: 83), Turgut Zaim'in eserleri hakkında; "Eski Orta Oyunu gibi seyirlik

türü konulara ilgi duymuştur. Kararlı ve figüratif bir üslubu vardır” yorumunu yapmıştır.

Resim 3.9: Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, Ankara Resim Heykel Müzesi



Kaynak: <http://www.nikferce.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=4>

64

Toplumun ve bireyin yaşadığı çelişkileri, yozlaşan değerleri, eleştirel bir yaklaşım ve mizah duygusuyla yorumlayan Cihat Burak, günlük yaşamdan sahneleri ve bildik nesnelere son derece ayrıntılı bir tavırla ve düş dünyasını anımsatan resimler yapmıştır. Hem mekânı kurgular hem de figürleri istiflerken, geleneksel minyatür sanatının yöntemlerini kullanmıştır. Geniş konu yelpazesi içinde ayrıntılı betimlemeleri ve sağlam kompozisyon kurgusuyla çok sayıda iç mekân resmi, kent görünümü, günlük yaşam sahnesi, figür, portre ve ölü doğa yapmıştır. Gözlemci ayrıntıları önemseyen düş gücü zengin sanatçı duyarlılığı ile nesnelere doğal yapıtları bozmadan Naif fantastik resimleri ile insana keyif vererek düşündürmektedir. Boyalar yoğun sürülerek sıva gibi katmanlar oluşturmaktadır (Erdemci vd., 2008: 162).

Resim 3.10: Cihat Burak, 1970, “Şairin Ölümü”, T.Ü.Y.B 125x200 cm.



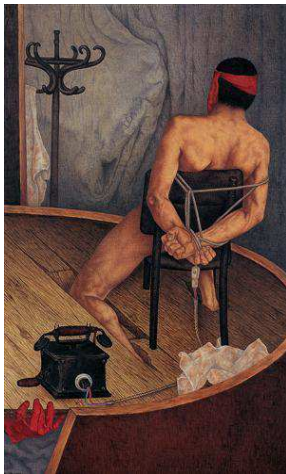
Kaynak: http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_1.htm

Cihat Burak “Şairin Ölümü” (Resim 3.10) çalışmasında, orta panonun üst bölümünde yatay bir şerit olarak, bir şeref tribününde oturan, bir dizi - sadece belden aşağıları gözükten resmi kıyafetli insanlar (politikacılar) resmedilmişlerdir. Bu insanların elleri ya dizlerinde, ya kucaklarında, ya koltuk altlarında, ya da birbirine kenetlidirler. Özetle, yaldızlı Fransız stili koltuklarda oturan bu insanlar hiç bir şey üretmeden, hiç bir şey yapmadan gözlerinin önünde "memleketine hasret son nefesini veren Nazım'ı" seyretmektedirler... Orta panodaki parke taşları ölçekleri, biçimleri, dizilişleri ve sökük oluşları gibi farklı durumlarda resmedilerek, hem 68 olayları anlatılmakta, hem de devrimci düşünce ile sokak olgusunun ve iletişiminin bağları görsel olarak kurulmaktadır. Ön plandan arkaya hem küçülen hem de büyüyen bu taşlar, garip bir derinlik etkisi de yaratmaktadır. Aynı taş dokuları, sağdaki panoda da kullanılmış ve orta pano ile resimsel bağlantılarının kurulmasında bu motiften yararlanılmıştır. Sol üst köşede ayaktaki şairin alınına; hem “alın yazısı veya kader olgusunu akla getiren” hem de kompozisyonun tümünü bağlayan “soyutlanmış bir çiçek” simgesel bir kilit motif olarak resmedilmiştir: bir sürü çiçeğe tohum veren bir çiçektir bu hem de... 68'lerin tohumlarını taşıyan, 38'lerin patlayacakmışçasına büyük ve oransız resmedilmiş kafası - yazacakları, düşünceleri ile dolu alınına resmedilen çiçek; orta panodaki görkemli çiçek patlaması ile hemen ilişkilendirilebilmektedir... Soldaki hücrenin yalınlığı ile sağdaki panodaki normal özgür yaşamın karmaşası ve çok boyutluluğunun karşıtlığı da sezilebilmektedir (Gürel, 2011).

Siyasi ve sosyal olayların gündemi belirlediği bir ortamda sanatın da bundan etkilenmesi doğaldır. 1970’ler, Türk resminde evrensel ve yerel, soyut ve somut gibi karşıt eğilimlerin berraklaşmaya dönüştüğü ve bazı sentezlere ulaştığı bir başlangıcı yaşar. Yaşlı kuşak sanatçıların bir kısmı giderek ağırlık kazanan yeni gelişmelere ayak uydurmaya çalışırken bir kısmı da kendi bireysel üslupların derinleştirmeye yönelmişlerdir. İfadeci ve eleştirel bir nitelik taşıyan figüratif yaklaşımlar, İstanbul’daki daha çok sanat eğitimi veren kurumların öğretim kadrolarında yer alan genç sanatçıların etkinlik ve amaçlarında belirginlik kazanan bir anlayış olarak görülmektedir (Çağlayan, 2010: 26-29).

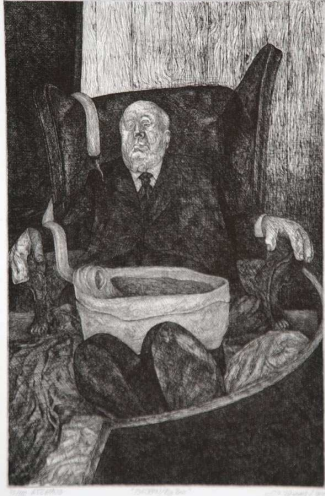
Neşet Günal ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyelerinde öğrenim gören, çalışmalarında anıtsal ve simgesel bir düzenlemeye giren Aydın Ayan, hem yağlı boya hem de gravür tekniğinde yaptığı “elektrik işkencesi” (Resim 3.11) ve “patron” (Resim 3.12) adlı eser, 12 mart muhtırası sonrasında siyasetin giderek tırmanışa geçtiği sancılı bir dönem ürünüdür. Tek yapıt oluşturan bu iki resimde ironi açıktır, birincisinde kolları arkasından bağlanmış iskemle üstüne oturan çıplak bir adam diğerinde ise Ara Güler’in çektiği bir fotoğraftan resmedilen korku ustası Alfred Hitchcock ‘un bir portresi görülmektedir (Oktay, 1991: 39).

Resim 3.11: Aydın Ayan, 1978, “Elektrik İşkencesi”, T.Ü.Y.B, 160 x 100 cm, T. Gönenc Koleksiyonu.



Kaynak: http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457§ion=3&lang=TR

Resim 3.12: Aydın Ayan, 1978, “Patron” Gravür,59.5x32.5 cm.



Kaynak: <http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=aydin-ayan>

Bu dönem, içerisinde yaşanan siyasi ve sosyal olayların gündemi belirlediği bir ortamda, sanatta da sosyalist ya da toplumcu gerçeklik olgusunu ön plana çıkartmıştır. Propaganda yanı ağırıklı çalışmalar yapan toplumsal gerçekçi sanatçılar halen günümüzde de çalışmalarına devam etmektedir. Neşe Erdok, Cihat Aral, Seyit Bozdoğan, Aydın Ayan, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban ve Kasım Koçak gibi ressamlar toplumsal gerçekçi çalışmalar yapmışlardır. Örneğin 1977 yılında I. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen Yeni Eğilimler Sergisi’nde “Dişliler” çalışmasıyla Gökhan Anlağan, “Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır” ve “Yeni Bir Dünya Doğuyor” ile Aydın Ayan, “Büyük Burjuva Banyoda” ile Seyyit Bozdoğan ve “Enflasyon I” ile İbrahim Örs, Che Guevara’nın portresini içeren “Düzenleme” ile Tülin Serpen ve “1 Mayıs 1977” ile Nedret Sekban’dır (Berksoy, 1998:129-130).

Bu sanatçılar yerel değerler ile evrensel gerçeklerden hareketle çalışmalar yaparak yaşadıkları bölgelerin toplumsal gerçeklerine duyarlı yaklaşımları ve yorumladıkları yaşam biçimlerini anlatımcı renk teknikleriyle resimlerine yansıtmışlardır. Nedret Sekban figürücü çıkışın etkisini ve önemini duyurmaya yönelik çalışan sanatçı kuşağı içinde yer alır. Figür tüm gerçekleri ile ele alınmakta ve “insan” olgusu her yönü ile verilmek istenen mesajın özünü oluşturmaktadır. Demiryolu İşçileri, Balıkçılar, Çiçek Satan Çingenerler (Resim 3.13) gibi günlük yaşamı konu olarak ele

aldığı, yaşamlarını kazanmaya çalışan insanların mücadeleleri ve insani ilişkileri yansıtmıştır (Çiçek, 2010: 152).

Resim 3.13: Nedret Sekban,“Çiçekçi Tayfa”,T.Ü.Y.B



Kaynak: Uzunoğlu, 2008: 210

1977 yılında bir grup adı altında toplanmadan, Neset Günal, Komet, Utku Varlık, Alaattin Aksoy gibi sanatçıların açtığı bir sergi, Türk resmindeki genel üslup eğilimlerini güçlü bir figüratif etkinlik yolunda irdeleyen sanatçılarla yeni bir aşamaya ulaştırmıştır. Bu önemli sergiye büyük bir figür çalışmasıyla katılmış olan Neşe Erdok’un resimleri allanıp pullanmaya gerek bulunmayan nitelikli bir üslup düzeyinin karşısına beğeni düzeyi yüksek ve ön-yargısız olan içten bir bakışı çağırmaktadır (Tansuğ, 2003: 289-293).

Neşe Erdok’ duyarlı bir figür anlayışı ile akademi eğitim kadrosunda yer alan, ifadeyi güçlendiren, renk kullanımı ve biçim bozmalarıyla insanın iç dünyasına ışık tutmaya çalışmıştır. Bilinçli ve amaçlı olarak büyük figürlere yer veren Erdok, bunları hocası Neşet Günal gibi önderlik kurallarına uygun olarak resmetmiştir. Kendi içinde üçboyutlu olan ve resim düzeyini fazla delmeden tuvale yansıyan bu figürler, yerleştirildikleri monokrom fon üzerinde öne çıkıyormuş izlenimi vermekte ve böylece de bakanın dikkatini hemen üzerine toplamaktadır. “Ayakkabı Boyacısı” (1979),

“İstasyon” (1981), “Ateş Yakanlar” (1982), “Gece Vapuru” (1990) gibi çalışmalar günlük yaşamdan izleri yansıtmaktadır. Erdok’un küçük insanı konu alan figürlü kompozisyonlarının kent yaşamını irdeleyen, ona tanıklık eden bu yönüyle toplumsal gerçekçi bir yaklaşımın ürünü olduğu söylenebilir (Türe, 2002: 49).

Resim 3.14: Neş’e Erdok, 1977, “Saltanat”, T.Ü.Y.B



Kaynak: <http://mavimelek.com/imagination.htm>

1970’li yıllarda, ülkenin toplumsal sorunlarla boğuştuğu döneminde bir tanığıdır. Erdok yaptığı “Saltanat” adlı bir dizi resim, eleştirel gerçekçilik tavrıyla değerlendirilmektedir. “Saltanat” (Resim 3.14) adlı resim ile ilk günden bu yana korkuyla yaşayan insanoğlunun kaygıyla tanışması epey sonra gerçekleşmesine rağmen, gerçek sanatçının bunlar arasındaki sınır çizgisini sürekli ihlal ederek kendisi ve toplumla (yaşadığı zaman dilimi) yüzleştiğini görülür. Genelde öznel yaşantı içeriği ile gündelik hayattan derlediği izlenimleri hassas bir dengede işleyen Erdok, “Saltanat”ta bu dengeyi alabildiğine zora koşar. Öyle ki, resmin ironik başlığı bile burada söz konusu olan kurgunun tamamen hayalde canlandırma gücüyle kurtarıldığını gösterir bize. Ergüven (2001), “saltanat” adlı eseri şöyle değerlendirmektedir; “insan–aynen Beckett’in figürlerinde olduğu gibi, varoluşunun tüm anlamını yitirdiği sıfır noktasına takılıp kalmış acınası bir yaratıktır bu dünyada. Erdok’un bitmeyen sömürü, yoksulluk

ve savaşın iç içe geçtiği böyle bir düzende “Saltanat” ile neye gönderme yaptığı ise hiçbir kuşkuyla yer bırakmaz: Tekerlekli tahta revanın parodisi olarak el arabasında taşınan insanın günümüzde çöpten farkı yoktur artık”.

Resim 3.15: Ramiz Aydın, K.Ü S.B, 12x18 cm.



Kaynak:http://www.tuncasanat.com/a/index.php?Page=Auction&ID=123&auction_id=

8

Ramiz Aydın toplumsal içerikli resimler yapan yaşadığı toplumun sorunlarını, çelişkilerini, Kırsal kesimin yürüyen yük taşıyan, güçlü, sağlam ve dürüst insanlarını önemseyerek anıtsallaştırmıştır. Yaşama direnci ile zor koşullarda yaşamı göğüslemeye hazır görünüşleri içinde bu insan figürleri ile Anadolu bozkırının sessizliğini yalın sade bir anlatım dili ile biçimlendirmektedir. Genellikle az renkle çalışmakta bazen kahverengi turuncu bazen mavi beyaz mor armonik renk değişimlerini seçerek sıcak-soğuk kontrast oluşturmaktadır (Ersoy 1998: 85-87).

Resim 3.16: Mehmet Güteryüz, 1980, “Mahkûm”, Kraft Ü.Y.B. 180x200 cm

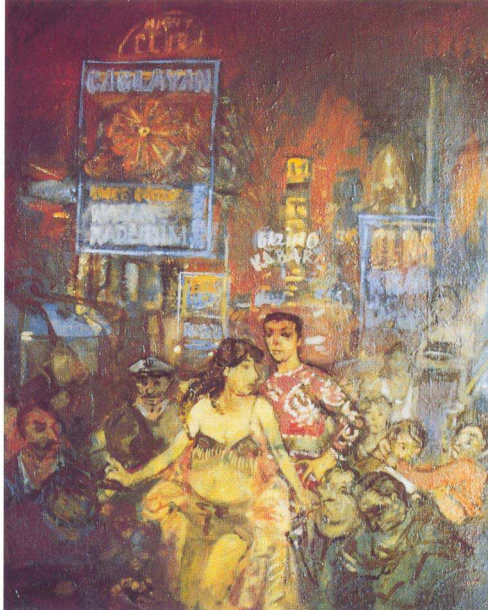


Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/>

1980’li yıllarda, özgün bir toplumsallık içinde figüratif alana yönelmiş sanatçılardan Mehmet Güteryüz, Yeni Figürasyon Eğilimi içerisinde yapmış olduğu çirkin ve ürpertici figür yorumlarıyla çalışmalarında toplum içindeki insanların yalnızlıklarını, birbirlerine olan yabancılaşmalarını kullandığı renksel üslubuyla anlatmıştır. Çok renkli ve kalın boya tabakası hissi uyandıran çalışmaları, hareketli ve abartılı yorum içeren figürleri ile insanların ruhsal durumlarını dramatize edilmiş biçimde yansıtmaktadır. Güteryüz, Türk resminde bağımsız kimlik olgusunun gelişmesinde önemli adımlar atmış, toplumsal olayları yapmış olduğu duyarlı çalışmalarıyla, toplumdaki aksaklıkları ve politik sorunları eleştirel bir ifadeyle anlatmıştır (Resim 3.16). Desen çalışmalarına önem veren sanatçı, kullandığı mat ve nötr renkler ile toplum içindeki insanın yaşamsal sıkıntılarını ve duruşlarını mimikleriyle yansıtmıştır. Çalışmalarında kentsel yaşam içindeki yaşamsal sorunların insanların ruhsal yapılarında oluşturduğu sıkıntıları, sosyo-politik kaygıların oluşturduğu etkileri, deforme ettiği hayvansı insan figürleriyle anlatmıştır (Çiçek, 2010: 140-142). Bu dönemde köylerden büyük kentlere göç etmiş olan halk, büyük kentlerin kozmopolit ortamında kendi geleneksel halk kültürlerinin saflığını ve özgünlüğünü yitiren Anadolu köylüleri kent kültürüne getirdikleri yeni yorumlarla modernizme farklı katılım biçimleri geliştirdiler. Varoşlarda ortaya çıkan bu yeni popülist kültür,

1970'lerin sonlarında orta sınıfı etkilerken, 1980'lerde arabesk söylemi de kullanarak egemen kültürün içine sızmaya başlamıştır. Önceleri sadece alt sınıflar arasındaki kitlesel tüketimin kabalığına işaret eden “arabesk” terimi, İstanbul’da belirmeye başlayan yeni zenginlerin aşırı tüketim özelliğine de dokunuyordu. Simgesel hiyerarşileri umursamayan bu kesim kültürel farklılara aldırmaksızın yeni edindiği servetin keyfini sürüyordu. Öte yandan arabesk terimi, zevk farklılıklarını tereddüt etmeksizin göz ardı eden yeni bir siyasetçi tipine değinmek için de kullanılmaya başlanmıştır (Uzunoğlu, 2008: 170-171). Bu dönemde yapılmış olan Mevlüt Akyıldız’ın “Beyoğlu Muhabbeti” (Resim 3.17) adlı eseri örnek olarak gösterilebilir.

Resim 3.17: Mevlüt Akyıldız, 1982 “Beyoğlu Muhabbeti”, T.Ü.Y.B



Kaynak: Uzunoğlu, 2008: 171-172

İkinci dünya savaşından sonra hızlı bir endüstrileşme sürecine giren Batı Avrupa ülkelerinde yabancı iş gücü gereksinimi ortaya çıkınca, ikili anlaşmalar çerçevesinde Türkiye’den başta Almanya olmak üzere Batı Avrupa ülkelerine yönelik bir göç hareketi başlamıştır. Bu Avrupa ülkelerine olan göç hareketi, 1970’lerde dünya çapında baş gösteren ekonomik kriz nedeniyle Avrupa ülkeleri dışından yabancı işçi alımının yasal olarak durdurulmasına rağmen, göç yasal olmayan yollarla ya da aile birleşimine

izin veren yasalar çerçevesinde devam etmiştir. Bu nedenle göç alan ve göç veren ülkeler sürece özgü sosyal sorunlarla yüzleşmek zorunda kalmışlardır (Uzunoğlu, 2008: 166). Yabancı bir memlekete daha iyi yaşam koşulları elde etmek için gidilse de, bu gidiş birçok sıkıntıya neden olmuştur. Önceleri bir kaç yıl çalışıp para kazandıktan sonra köylerine kasabalarına geri dönmeyi hayal etselerde yıllar geçtikçe geri dönüş de zorlaşmaya başlamıştır. Göç edenlerin geride bıraktıkları ailelerin durumu da bu sürecin başka bir boyutunu ifade etmektedir. Bu süreç birey, aile ve toplum düzeyinde kültürel açıdan önemli değişimlere yol açmıştır.

Almanya'ya ilk yerleşen Türk sanatçılardan Mehmet Aksoy, Seyyit Bozdoğan, Mehmet Güler, Azade Köker, Metin Talayman ve Hanefi Yeter 1970'li ve 1980'li yıllarda göç konusunu her iki ülke açısından da ele alan toplumsal gerçekçi işler üretmişlerdir (Uzunoğlu, 2008: 169).

Resim 3.18: Hanefi Yeter, 1979, “ Memlekete Doğru” T.Ü.Y.B



Kaynak: Uzunoğlu, 2008: 168

Bu dönem sanatçılarından olan Seyit Bozdoğan, Berlin Devlet Plastik Sanatlar Yüksek Okulu'nda eğitim görmüştür. Bu dönemin Almanya'sındaki faşizm ile yaşanan siyasi hareketler sanatçının, politik bir sanata yönelmesinde etken olmuştur. Türkiye'ye döndükten sonra 1977 yılında düzenlenen I. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında Yeni Eğilimler Sergisi'ne "Büyük Burjuva Banyoda" (Resim 3.19) eseriyle katılmıştır. Sanatçı bu çalışmasıyla o dönemde Türkiye'de meydana gelen siyasi kargaşa, Kıbrıs Barış Hareketi ve bundan kaynaklanan ABD ambargosu sonucu toplumda yaşanan sıkıntıları, siyasi yaşamın ve burjuvanın yaşanan olaylara duyarsız kalışı ve alaycı tavırlarını eleştirel bir gerçeklikle yansıtmıştır. Sınıfsal ve siyasi ayrılıkların yaşandığı, işçi-öğrenci sorunlarının, çatışmaların en uç aşamasında olduğu bu dönemde Bozdoğan, yapmış olduğu çalışmalarla toplumsal gerçekçi sanatçı duyarlılığını göstermiş ve toplumun içinde bulunduğu durumu izleyiciye yansıtmıştır (Çiçek, 2010: 143-144).

Resim 3.19: Seyyit Bozdoğan, 1977, "Büyük Burjuva Banyoda" ,T.Ü.Y.B



Kaynak: Çiçek, 2010: 144

3.3. 1980-2000 YILLARI

Bu dönem dünya tarihinin gelişme doğrultusunu etkileyecek önemde gelişmelerle doludur. En önemli gelişme 1979 yılındaki İran İslam Devrimi ile kendini göstermiştir. İran İslam Devrimi, İran'la sınırlı bir devrim olarak kalmamış, Batı medeniyeti ile İslam dünyası arasındaki ilişkileri altüst etmiştir. Hemen arkasından SSCB'nin Afganistan'ı işgal ettiğini görmekteyiz. Soğuk savaş daha da ısıtan bu gelişmelere Batı medeniyetinin cevabı topyekün bir karşı saldırı niteliği taşımaktadır. İran'a başarısız bir Amerikan askeri müdahalesi, Türkiye'de askeri bir yönetimin (12 Eylül) kurulması, Polonya'da Batı yanlısı bir sendikal hareketin kışkırtılması, Irak'taki Saddam yönetiminin İran'la on yıl sürecek bir savaşa sokulması, İsrail'in Lübnan'ı işgal etmesi, Yunanistan'ın NATO'nun askeri kanadına geri dönmesi gibi olaylar Batı'nın kendini tahkim etmesi olarak anlaşılmıştır. Arkasından ABD'nin, Yıldız Savaşları denilen ve dünya tarihinin en büyük askeri bütçesi gelmiş, 1989 yılında "Berlin Duvarı" yıkılmış Avrupa'nın siyasi coğrafyası değişmiş, SSCB dağılmış, sosyalist sistem çökmüş ve soğuk savaş bitmiştir. Fukuyama (ABD Dışişleri Bakanlığında Politika Planlama Dairesinde Ortadoğu Uzmanı ve Genel Direktör Yardımcısı), bu değişimi "Tarihin Sonu" diye nitelendirmiştir (Çağlayan, 2010: 30).

Türkiye'de ise, 1970'li yılların sonuna gelindiğinde sivil politikacıların rejim üzerindeki anlaşmazlıkları iyice artmıştır. Ekonomik durumun istikrarsızlığı 24 Ocak kararlarının yürürlüğe konulmasına neden olur. Ancak azınlık hükümeti bu kararları uygulayacak güce sahip değildir. Cinayet ve terör olaylarının rakamları inanılmaz boyutlara ulaşmış, kitlesel çatışmalar, alevi-sünni kavgaları, siyasi parti boyutunda da destek bulup genişleyerek ülkeyi bir iç savaşa sürüklemiştir. Görünürde cumhurbaşkanlığı seçiminin yapılmayışı ve azınlık hükümetinin meşruluğu tartışmalarının neden olduğu rejim bunalımı bir demokrasi anlaşmazlığına dönüşmüştür. Sonuçta hem AP hem de CHP, hükümet kurabilmek için gerekli olan desteği meşruiyetleri tartışılan kişi ya da kurumlarda aradıkları için kendi meşruluklarını da tartışmalı hale getirirler (Uzunoğlu, 2008: 181).

Türkiye'de 1970'li yılların çalkantılı siyasi ortamı, 12 Eylül 1980 günü bir askeri darbeyle sonlandı. 12. Eylül operasyonu ile kurulan siyasi rejimin etkileri yaygın, kalıcı ve derin olmuştur. Haklar ve özgürlükler askıya alınırken yüksek enflasyonu

denetim altına almayı ve ekonomik bunalımı aşmayı öngören 14 Ocak (1980) karar paketi yürürlüğe konmuştur. 1980 müdahalesi devletin her düzeyde kökten yeniden yapılanmalara gitmesi gerek olduğu yolunda yaygın bir inanç varken yapılmıştır. Bu çerçevede istenen restorasyon değil radikal yeniliklerdi. Askeri müdahale ile birlikte ekonomide şok kararlar alındı ve hemen uygulamaya konuldu. Türk parasının değeri düşürüldü, KİT ürünlerine çok büyük oranlarda zam yapıldı, sendikal faaliyetler askıya alındı, grev yasağı geldi, memur maaşlarında reel düşüşler oldu ve tarıma yönelik genel destekleme politikaları terk edilmeye başlanmıştır (Zeylan, 2009: 73-74).

1980’lerde iç ve dış gelişmelerin etkisiyle ve tüm toplum kesimlerinin demokrasi talebiyle birlikte sivil toplum örgütleri gelişmeye başlamıştır. Öte yandan demokratikleşme sürecinde bu unsurların zaman zaman demokrasi yerine anti demokratik oluşumlara destek verdiği ve devlet yanlısı bir tutum sergilediği görülmektedir. Türkiye’de sivil toplum örgütlerinin demokratikleşme açısından yeterince gelişmedikleri söylenebilir (Aslan, 2010).

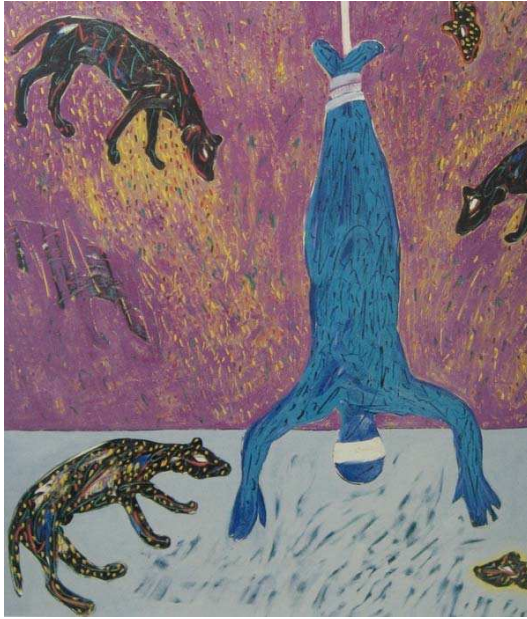
12 Eylül 1980 sonrası sanat; toplumsal, kültürel, siyasal sorunların sonucunda oluşan durumun sonucudur. Bunlardan sonra gelen kuşak ise siyasetten başka, bilinçaltını ve sanatçının bireysel kaygılarını ortaya çıkaran, toplum tarafından yasaklanan konularda bireysel eleştiri içeren resimler üretmişlerdir. 12 Eylül Darbesi’nden sonra; insanlar siyasetten uzaklaştırılıp apolitikleştirildi ve bunun sonucunda, sanatçı da toplumsaldan bireysele doğru bir yol almıştır (Terzi, 2008: 89). 1970’li yıllarda yükselen siyasi, toplumsal değerlerin sanat alanında güç kazanması, yine aynı dönemde ivme kazanmış “resim ve heykele alternatif”, kavramsal sanatın karşısında önemli bir çelişki yaratmıştır. 1970’li yıllarda “ulusal sanat” söylemi, genel olarak gençlerin dilindedir. Toplumsal gerçekçi sanatın 1980’li yıllardan itibaren gücünü kaybetmeye başladığı ve postmodern fikrinde temellenen eylemlerin kuvvet kazandığı görülmektedir. Batıda gelişen yeni sanat akımlarını Türkiye’ye getiren gençliğin, akademinin geleneksel yapısında olduğu gibi siyasetten uzak durmayı, sadece kuramsal kaygılar gütmeyi sürdürmüştür (Bugay, 2006: 116).

1980’lerde, bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de Yeni Dışavurumcu Resim, etkisini yoğun bir şekilde birçok sanatçının üretiminde göstermeye başlamıştır. Bu oluşuma, 12 Eylül 1980 askeri darbesine paralel olarak bir benzetilme yapılırsa,

Yeni Dışavurumcu Resmin de Türkiye sanat ortamında kendi darbesini gerçekleştirmiş olduğunu söyleyebiliriz. 1980'lerin ilk yarısında daha deneysel-kavramsal tarzda işler yapan sanatçılar “Yeni Eğilimler” ve “Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit” gibi yenilikçi sergilerle ve azınlık olarak betimlenebilecek bir sayıyla Türkiye sanat ortamında, hiç ödün vermeden üretmeyi sürdürmüşlerdir. Turgut Özal sonrası zenginler ve bankaların, Türkiye’li sanatçıların resimlerinden büyük koleksiyonlar oluşturması, art arda açılan özel galeriler, banka destekli galeri ve kültür merkezlerinin kurulması, yerli sermayenin finansal katkısıyla gittikçe belirginleşen neo liberal ekonomi sayesinde, 1980’li yılların ilk yarısı sanatsal üretimlerin değer karşılığında alınıp satıldığı yıllar olmuştur. Çağdaş sanatların yeni bir mecraya aktığının habercisi olan bu dönemde, özel sektörün sponsorluk ettiği geniş ölçekli sergiler yapılmış ve kapsamlı sergi katalogları hazırlanmıştır (Öcal, 2009: 89).

İbrahim Çiftçioğlu, toplumsal gerçeklere, yaşanan olumsuzluklara karşı duyarlı, birebir yaşamış bir sanatçı olarak, eserlerinin çıkış noktasını da bunlara bağlamıştır. İdeolojik, politik ve etik değerler onun dünyasında soyut formlara, leytmotiflere dönüşüyor. 1987’de gerçekleştirdiği “Eylülde Av” (Resim 3.20) adlı resminde, hemen hemen kompozisyonun ortasına yerleştirilmiş insan figürü, ayaklarından tavana bağlanmış, gözleri bağlı, kollarını iki yana açmış adeta teslim olmuş biçimde betimlenirken, dört bir yanını kuşatmış figüre yaklaşan leş yiyen hayvan türlerinden çakala benzeyen motifler yerleştirmiştir. Çiftçioğlu 12 Eylül yönetimi döneminde yaşamış ve yaşanmış politik baskı olaylarının bir yönünü, simgeleştirdiği leytmotiflerle, seri halinde çalıştığı bir konu olmuştur. Yaşanan din ve mezhep kavgalarını, yaşanan diğer toplumsal olayları imleyen bir tavır göstermiştir (Yılmaz, 2008: 133-134).

Resim 3.20: İbrahim Çiftçioğlu, “Eylülde Av”, T.Ü.Y.B



Kaynak: Yılmaz, 2008: 134

Türkiye’de modernleşme, ulusal kimlik, ulusal dayanışma gibi toplumun tümünü ilgilendiren konulardan çok, hava kirliliği, sağlık, turizm, çevre, insan hakları, dinsel haklar, etnik haklar ve kadın hakları gibi sadece belli başlı grupları ilgilendiren konular üzerinde durulmuş ve bu konularla ilgili talepler etrafında siyaset yapılmaya başlanmıştır. Konuların her birini savunan bir sosyal grup gelişmiş ve kendi alanında devlet politikalarını etkilemeye ve devletten bir takım haklar elde etmeye çalışmıştır (Aslan, 2010).

Bu dönemin bir özelliği de kitle iletişim araçlarının tümünde ortaya çıkan patlamadır. Tüketim toplumunun vazgeçilmez bir unsuru olan, ancak tüketici dernekleri olmadığından bunu şartlama ölçüsüne vardır TV ve Radyo Reklamları, yoksul ve birbirinden kopmuş bir toplumun bireylerini etkilemek için her tür medyatik alanda akla gelebilecek her türlü sululuğa ve rezilliğe bile pirim verebilen unsurlara endekslenmişlerdir. Bu dönemin özelliği bir şekilde “medyatik” olmak esasına dayanmaktadır. Bu kartvizit kişiye bundan sonraki ilişkileri için gerekli olan açılımı sağlamaktadır (Öcal, 2009: 81).

Bu dönem varlıklı yeni bir kesimin gelişmesine de zemin hazırlamış, siyasal gelişmeyle paralel olarak bir taraftan da kültürel deformasyon oluşmuş ve toplumsal sınıflar arasında kopukluğu arttırmıştır.

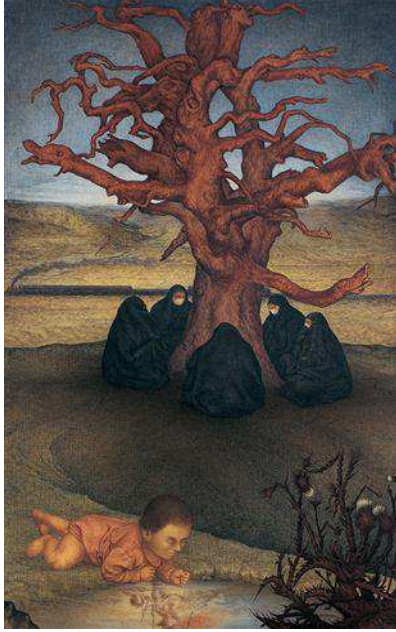
Sürekli olarak artan yeni teknolojik ve bilimsel verilerin, iletişim olanaklarının yeni ufuklar açtığı sanat ortamında, farklı kuşaklardan sanatçıların üslup ve konu zenginliğiyle beraber üretimlerinin çeşitliliğe gitmeye başladığı söylenebilir. 1980’lerde sanatçı, kişisel yaşam öykülerinden, fantezilere, güç, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar birçok sorunu kendisine konu edinmektedir (Öcal, 2009: 82).

1980 dönemi Türkiye’inde resim sanatında güncel olarak rağbet gören eğilimlerin başında yeni Ekspresyonizm gelmektedir. Şimdilerde demode olan bu eğilim sadece bazı orta kuşak sanatçılarının üsluplarına yansımakla kalmamış, genç sanatçılar arasında da epey taraftar bulmuştur. Gerçekte, başında "Yeni" ön takısına karşın, günümüz Ekspresyonizmi’nin 1910’ların ekspresyonizmi ya da Amerikan soyut dışavurumculuğundan önce yer alan ve Freud ile Jung kökenli imajların temel biçimlerini oluşturduğu Ekspresyonizm’den hemen hemen hiçbir farkı yoktur (Çağlayan, 2010: 33).

1970-80’li yıllar dönemi Cumhuriyet tarihinin en karışık ve huzursuz dönemi olmuştur. Bu huzursuzluğun bireylere ve doğal olarak topluma yansımaları değişik sorunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aydın Ayan, yapmış olduğu figürel çalışmalarıyla toplumun bu sorunlarını, insanların içinde buldukları yaşam koşullarını ve mücadele yeteneklerini, kullandığı kuş, kubbe, eldiven, pencere gibi simgesel unsurlar ile destekleyerek yansıtmıştır. Sanatçı, 1980’li yıllardan itibaren Türkiye’nin değişen toplumsal ve sosyo-politik yapısı içinde yeni arayışlar denemiştir (Çiçek, 2010: 147-148). “Dün, Bugün, Yarın” (Resim 3.21) adlı resmi ile Aydın Ayan, bu yıllarda gerçekleştirdiği Türkiye’nin dünü bugünü ve yarınını simgeleyen öğelerle doludur. Kırak toprakların ortasındaki yaşlı ağaç ülkenin köklü geçmişini imgelemektedir. Ağacın etrafına dizilmiş kara çarşafli kadınlar ise içinde yaşadıkları dünyaya sırt çevirmiş, geçmişin değerlerine bağlı yaşayan kitleyi temsil ederler. Arka plandaki yatay eksende resmi ikiye bölen raylar ve üzerinde dumanı tüterek ilerleyen kara tren ise kente, medeniyete ulaşmaya dair yaptığı çağrışımlarla çağcıl değerleri sembolize eder. Ön plandaki su birikintisinin yanında ise bir bebek betimlenmiştir. Geleceği, umudu ve

yarınları simgeleyen küçük çocuk, su yüzeyine yansıyan resme bakmaktadır (Arda, 2007: 79-80).

Resim 3.21: Aydın Ayan, 1980, “Dün, Bugün, Yarın”, T.Ü.Y.B, 160x100 cm.



Kaynak: Arda, 2007: 80

Aydın Ayan gibi Cihat Aral da Neşet Günal atölyesinde sanat eğitimi görmüş, 1970’li yıllarda yaşanan siyasi ve toplumsal olaylara şahit olmuş, toplumsal sorunları çalışmalarında yansıtan sanatçılardan biri olmuştur. Siyasi olaylar sonucu yaşanan işkence ve hapisane yaşamı konularını, edindiği deneyimler ile birleştirmiştir. Çalışmalarında insanın kendisini, özgürlüğü ve insanca yaşayabilme şekillerini ayrıntıdan kaçınarak, eleştirel ve sade bir dil kullanarak anlatmıştır. Yapmış olduğu çalışmalarında insanların uğradıkları zulümleri, dramları, yaşam kavgası içindeki mücadeleleri canlı renk ve figüratif anlatımıyla sanki yaşanan bu olayların, acıların tekrar yaşanmamasını istercesine gözler önüne sermiştir. İnsanların yıllardır içinde yaşayıp göremedikleri toplum gerçeklerini, kendi ifadeci anlatımıyla dolaysız bir biçimde anlatması, bozulmuş biçimler ve konu anlatımını güçlendirdiği renk diliyle çalışmalarını yapmıştır. Cihat Aral’ın “Yıkım I”, “Hücrede” (Resim 3.22), “Ağıt Yakanlar”, “Maden İşçilerinin Yürüyüşü” gibi çalışmaları günümüz toplumsal gerçekçi çalışmalarının önemli örneklerini oluşturmaktadır (Çiçek, 2010: 149-150).

Resim 3.22 : Cihat Aral, 1991, “Hücrede”, T.Ü.Y.B



Kaynak: www.cizimerkezi.com/forum/turk-resminde-1970liyillart747.html?s=3570841e90df4994b47d0a07e3734eeb&

1980'li yıllarda toplumsal eleştiri, 1930-1940 arasında doğan Mehmet Güteryüz, Özer Kabaş, 1940-50 arasında doğan Neşe Erdok, Komet, Alaatin Aksoy, İpek Aksüğüür Duben, Nur Koçak'ın resimlerinde belirginleşmiştir. 1950-60 arasında doğan kuşak ise, toplumsaldan bireysele doğru bir yol almıştır. Siyaset dışında kalan, bilinçaltını ve bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri gibi) vurgulayan bir eleştiri içeren resim üretilmiştir. Bu resim geçmişten tam anlamıyla kopuk olmamakla birlikte, kendi başına buyruk bir nitelik taşır (Madra, 2005).

1980'li ve 1990'lı yıllarda Türk resmindeki ağırlıklarını günümüzde de sürdüren toplumsal gerçekçi ressamalara, onların takipçisi olmuş olan, konularıyla toplumu ve insanı, yaşamı anlatan ressamlardan kimisi yeni figürasyon, yeni dışavurumcu resim tavrını benimsemiş sanatçılar katılmıştır.

1980'li yıllarda figür resmin yeniden gündemde olmasını Hasan Bülent Kahraman şöyle açıklar: “Cumhuriyet, yarattığı o meşum ve meşhur bellek yırtılmasıyla, geçmişini yadsıyan ama bundan da yakın bir insan tipini ayakları üstüne dikmişti ve o kültürün toprağında yetişen ürünler de bu “modernist” mantığın nereye oturtulacağı bilinmeyen çabalarıydı. 1980 'lere gelinceye değin bir türlü vazgeçilemeyen

figür resmini doğuran ana etmen de budur, arada bir ayırık otu gibi biten o ‘abstre’ resim çıkışlarının toplu bir yadsımayla karşılaşmasının nedeni de budur” (Akt. Bugay, 2006: 145).

Kemal İskender’e göre ise 80’li yıllarda Türk resim sanatında; “1970’lerde figür resmini basit bir slogancılığa indirgeyen şematik ve olumsuz yaklaşımların da yeri büyük, en azından nicel olarak. Bundan daha çok gerçek sanatçı kişilikler zarar gördüler. 1980’ler de ise değerler kargaşası ortamında soyut resme yeniden dönüldüğünü, dışa açılma politikası bağlamında Avrupa’dan vazgeçilerek, Amerika’nın yeniden keşfedildiğini, öncü, çağdaş, çoğul vs. sanat bağlamında ne olduğu belli olmayan sanat anlayışlarının giderek hızla çoğaldığını görüyoruz. Düşünce ve sanat yankesiciliğinin hızla arttığını da. Bütün bunlara karşılık insani içerikte bütünleşen figür resminin de giderek bilinç kazandığını ve geliştiğini...” (Akt. Çağlayan, 2010: 51).

1990’lı yıllara gelindiğinde Türkiye’nin kadın bir başbakanı oldu. Tansu Çiller’in siyasette erk kullanma şekli tartışılmakla birlikte politik arenadaki erkek hâkimiyeti sarsılmış ve siyasetin rengi değişmişti. Her şeyden önce Çiller, geldiği nokta itibariyle birçok kadın için rol model olmuş, siyasete sıcak bakmalarına yol açmıştır (Uzunoğlu, 2008: 186).

1990’ lı yıllarda gelişmeye başlayan teknoloji ve medyanın toplum yaşamını kuşatıcı etkisi sonucunda, Yeni Dışavurumcu Eğilimler çerçevesinde figüratif anlatımlar yeni kuşak sanatçılar ile farklı bir toplumsal eleştirel yön kazanmıştır. Hakan Gürsoytrak, Mevlüt Akyıldız, Mustafa Pancar, Yavuz Tanyeli, Alp Tamer Ulukılıç, İrfan Önürmen, Selahattin Yıldırım, Sezai Özdemir, Umur Türker, Resul Aytemür, Jale Erzen gibi yeni kuşak sanatçılar toplumsal gerçekçi çalışmalar yapmışlardır.

1990’lı yıllarda toplumsal eleştirel çalışmalar yapan Mevlüt Akyıldız, sanatın toplumdaki tüm değer yargıları, gelenekler görenekler, siyasal ve dinsel düşüncelerin göstergesi olduğunu düşünmektedir. Sistemi, toplumsal yapıyı ve küreselleşen toplumda allak bullak olmuş töreyi irdelediği yapıtlarında göze çarpan ilk şey yaşamın içindeki çelişkilerin ardında saklı komiklikler ve sahte ciddiyetin arkasına gizlenen ciddiyetsizliklerin alegorik, ironik ya da eğlenceli bir dille ifadesidir. Çoğu zaman gösterişli giysiler içinde takıp takıştırıp oturan bu tombul kadınlar (Resim 3.23), sahip oldukları zenginliği sergilerken komik duruma düşmekten kurtulamazlar. Sanatçının

sosyal gerçekliğin içindeki çarpıklığı anlatmak için dil oyunlarından da yararlandığı resimlerinde, televizyon kanallarındaki magazin programlarında izlenen zengin düğünleri, kim kiminle nerede oyunu oynayan paparazziler konu edilmektedir (Uzunoğlu, 2008: 187).

Resim 3.23: Mevlüt Akyıldız, 1996, “Miss Turkey”, T.Ü.Y.B, 100x150 cm.



Kaynak: http://www.akyildiz.com/en_y53.html

1990’lı yıllarda eser üreten genç sanatçılarından Zafer Gençaydın, Nihat Kahraman, Hasan Pekmezci ve Habib Aydoğdu gibi isimler toplumsal temalara yer verdiği görülmektedir. Bu sanatçılardan Hasan Pekmezci teknolojinin insanlar ve toplum üzerindeki baskısını, çarpık kentleşme ve çevre sorunlarını, sosyal yaşama etkilerini konu aldığı çalışmalarında dışavurumcu lekeler üzerinde şablonumsu figürlerle birlikte duvarlar üzerindeki sloganların plastik diliyle birlikte büyük şehir yaşantısının eleştirisini anlatmayı amaçlamıştır (Berksoy, 1998: 135).

Genç sanatçılar gelişen teknolojik yenilikler, toplumsal değişimler, Batı sanatıyla güncel hareketler sayesinde denedikleri yeni yöntemlerle coşkulu bir arayış içinde olmuşlardır. 1990’lı yıllar toplumsal değişimlerin etkisiyle konu zenginliği artmış ve genelde toplumsal gerçekçi anlatımlar fantastik bir düzlem içinde figürel ifadelerle yansıtılmıştır. Hakan Gürsoytrak, figüratif resim çalışmalarıyla toplum yaşamında

gerçekleşen güncel olayları tüm olumsuz yönleriyle eleştirel bir şekilde anlatan sanatçılardan biri olmuştur. Sanatçı çalışmalarında günlük yaşam içerisinde yer alan ve insanların yaşadığı anlık olumsuz görüntülerini anlatmıştır. Halk pazar alanında kalabalık halinde yaşanan kargaşalar, ekme kuyruğu, sel baskınları sonucu kurtarılmayı bekleyenler, kavga edenler, kırsal kesimin yaşam şekli gibi toplumsal konuları eleştirel anlatımıyla çalışmalarına aktarmıştır (Çiçek, 2010: 158-159).

Resim 3.24: Hakan Gürsoytrak, 2002, “Bot-Sel”, T.Ü.B, 100x120 cm.



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=1529&ic=30&sergi=308&pg=1&order=27>

Körfez Krizi'nin yaşandığı 1991 yılında, TÜYAP ve Plastik Sanatlar Derneği, ortak bir hareketle 1. İstanbul Sanat Fuarı'nı düzenlemişlerdir. Uzun yıllar sonra sanatın geniş kitlelere ulaşmasını hedef alan ilk etkinlik olarak, Türkiye'de çağdaş sanatlar müzesi sorunsalının da gündeme getirilmesi amaçlanmıştır. Hedeflerden biri de, kriz sırasında, sanat alıcısına yönelik geniş çaplı bir sunum gerçekleştirmektir. Üçüncü fuara, beş yabancı galerinin de katılması, fuarın uluslararası hedefleri yönünde olumlu bir gelişme olarak görülmüştür. Daha sonra, 1998 yılında kurulan Sanat Galerici Derneği, etkinliğin sorumluluğunu üstlenir (Üstünipek, :84).

1990'ların sanatçı kuşağı, çıkışlarını 1980'lerin bu üretimin gerçekleştiği zemin üstüne, siyasal ortamı, toplumsal değişimi ve henüz resmin ve heykelin temsili özelliğinden kurtulamamış sanat yapıtının kendisini, yerel ve uluslararası sanat sistemini sorgulamayı sürdürmektedir. Ancak, bu kuşak daha şanslıydı, çünkü küreselleşme süreci, çeperde kalmış sanat ortamının merkez sanat ortamlarıyla iletişime girmesini öngörüyordu. 1990'lı yıllarda Batı sanat ortamı da Batı-dışı ülkelerin farklı modernizmini tanımaya hazırды, artık; Türkiye keşfedilmek için ilk sırada yer alıyordu. 1960'lı ve 1970'li yıllarda uluslararası sergiler yalnız resmi kanallar yoluyla yapılabiliyordu; soğuk savaş sırasında yabancı ülkelerin British Council, Goethe Institut, İtalyan ve Fransız Kültür Merkezleri, üçüncü dünya ülkelerinde kendi kültürlerini tanıtmak üzere sergiler düzenliyordu ve Türkiye bu iş için adeta ilk istasyondur. Bu programlı kültür ihracatı zaman ruhundan ve güncellikten yoksundur. Dolayısıyla da sanatçılar ve sanat izleyicisinin 1960'lı ve 1970'li yıllarda ilerici akımlarla tanışması olanaksızdır. 1990'ların başında Avrupa Birliği şekillenirken yeni kültür politikaları da devreye girdi ve bu merkezler programlarına çeki düzen verdiler. Türkiye'nin dışı açılım politikaları bağlamında herkesin yurtdışına çıkabilme olanağına sahip olmasıyla birlikte, pek çok sanatçı bireysel olarak yurtdışına çıkabilme olanağına kavuşmuştur. Bu durum sayesinde Batı'ya uzun süreli sanat eğitimi için gitmiş olmalarının bir ayrıcalığı olmayan sanatçılar, günümüzde olduğu gibi Doğu'ya ya da Batı'ya yapıtını sergilemek ya da uluslararası sanat çevreleriyle ilişkide bulunabilmek için gitmişlerdir (Öcal, 2009: 9-10-93-94).

1980'li ve 1990'lı yıllar 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. 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 (Terzi, 2008: 113). "Günümüz Sanatçıları Sergileri" 2003 yılından itibaren yapı değişikliğine uğrar. 21. sergide ilk kez bir küratör, Beral Madra "İmaja Güveniyoruz" başlığını kullanarak tematik bir sergi düzenler. Eski yapıtların değer kazanmasıyla birlikte Türk resim sanatı tarihine ışık tutan sergiler açılmaya ve alıcı kitleye yönelik büyük açık artırmalar düzenlenmeye başlanır. İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Pera Müzesi ve Sabancı Müzesi gibi

müzeler, hedef kitle açısından resim sanatı tarihinin başyapıtlarını koleksiyonlarına katmayı hedeflemektedirler (Bugay, 2006: 157). Diğer taraftan alternatif, yenilikçi sanat hareketleri ve sergilerin sanatçılar tarafından organize edilmeye başlandığı bu dönem, aynı zamanda küratörlük olgusuyla da tanışıldığı yıllardır.

1990'lı yıllarda adı duyulmaya başlayan İsmet Doğan, Murat Akagündüz gibi sanatçılar figüratif resim anlayışında çalışmalarını sürdürmektedirler. Bunun yanında resim geleneğini yeni malzeme ve sunum arayışları içinde sürdüren İrfan Önürmen, Antonio Cosentino ve Mustafa Pancar günümüzün öne çıkan isimleridir (Bugay, 2006: 162). 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 (Terzi, 2008: 91).

Türkiye'nin içinde bulunduğu atmosferi sanatsal anlamda yorumlayan ve yaşadıklarının resmini yaptığını dile getiren Kasım Koçak'ın baskı çizimleri, Türkiye ve dünyanın toplumsal panoramasını verir. 1980'li yılların sonuna doğru belirginleşen "alaycı" yaklaşımın halkalarından birisi de ustanın "Türk Resminde İnsana Bakış" Sergisi'nde yer alan önemli bir yapıttır. "Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim" (1996) isimli (Resim 3.25) çalışma, sanatçının 1970'li yıllardan günümüze uzanan sanat serüveninin bir özetini sunar gibidir. Toplumsal açıdan çalkantılı bir dönemin ürünü olan bu resim adeta çağın bir imgesi gibi karşımıza dikilmektedir. Bir taş çıkıntısının üzerinde duran kör deli, izleyiciye salladığı gömlek kollarıyla, aynı zamanda hem tehdit eden kişi hem de kurbandır. Resimde hem düzenleniş hem de konu itibarıyla toplumun içinde bulunduğu açmazların çarpıcı bir ifadesidir (Berksoy, 1998: 137-138).

Resim 3.25: Kasım Koçak “Gittikçe Çoğalır Bizim Delimiz” T.Ü.Y.B, 220x210 cm.



Kaynak:<http://kasimkocak.blogspot.com/2011/02/gittikce-cogalr-delimiz-bizim.html>

Doğan Paksoy’un çok figürlü kompozisyonlarında, fantastik ve çoğu zaman gerçeküstü bir anlayışla ele alan sanatçının yapıtlarında, 1980’lerden itibaren yaşanan toplumsal değişimin ortaya çıkardığı girift yaşam biçimleri ve beraberinde getirdiği bir arınma ihtiyacını egemendir. Resim yüzeyi üzerinde dağılan bulutsu bir renk dekoru içinde figürün işlevsel katkısını ele almakta, grup figürlerinde toplum yaşamının insan ilişkilerine getirdiği boyutları görsel kompozisyonla bütünleştirmektedir (Özsezgin, 1994: 268).

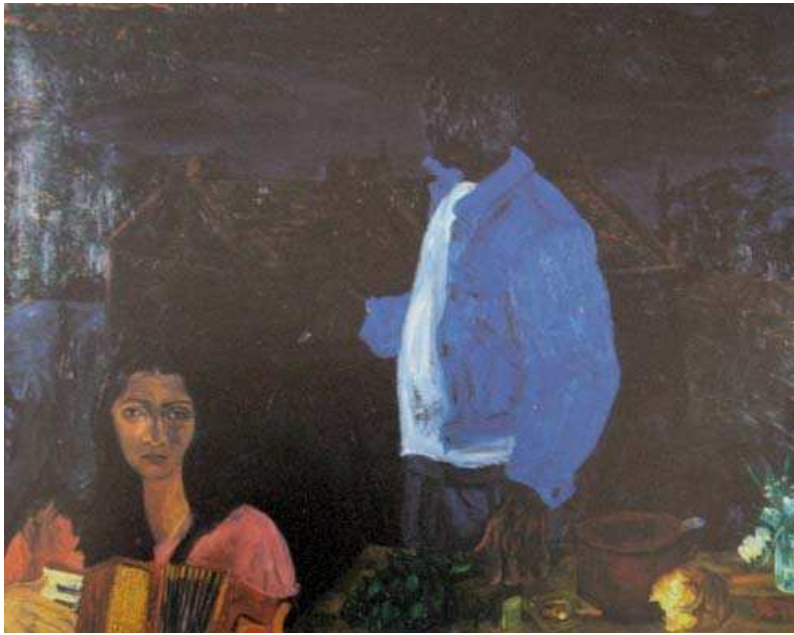
Resim 3.26: Doğan Paksoy, “Sosyete Oyunu”, T.Ü.Y.B, 81.5x54.5 cm.



Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=759

Toplumsal gerçekleri, güncel olayları ve daha çok onu derinden etkileyen, doğa ve özellikle insan hayatıyla ilgili tüm yaşananları resimlerine konu eden Yavuz Tanyeli'nin yaşanan acı olaylara karşı tavrı, isyan şeklinde olur. Özellikle hayvan ve nesneleri toplumun çeşitli durumlarını, kişilerini, sorunlarını kara mizahla anlatmak için sembolleştirir. 1999 yılındaki güneş tutulmasını ve ardından gelen 17 Ağustos depremini sanatçının aynı yıl açtığı bir sergide resimlerine yansıttığını görüyoruz (Resim 3.27). Güneş tutulmasının yarattığı atmosferi, peyzajlarına öyle işlemiştir ki izleyeni de resme katmaktadır. Yaşanan bu acı olay Tanyeli için kaçınılmaz, derin bir acı hissi uyandırmış olacak ki, bu felaketin doğmasına sebep olan insan hatalarına duyduğu isyanı, yergi dolu anlatımına, romantizmle kattığı hüznün de dikkat çekicidir (Yılmaz, 2008: 120).

Resim 3.27: Yavuz Tanyeli, 2001, “Kriz Gecesi”, T.Ü.Y.B



Kaynak: Yılmaz, 2008: 120

Günümüz Türk resminde, toplumsal gerçekçiliği kendi üslubunda yorumlayarak, özgün bir anlatıma ulaştıran Ahmet Umur Deniz çağdaşları arasında, insani duyarlılığı, sağlam duruşu ve resimsel yetkinliğiyle dikkat çekmektedir. Deniz, ağırlıklı olarak, şehir insanların gündelik hayat içinde tekrarladığı, gruplar halindeki

yürüyüşlerini konu etmektedir. Sanat tarihinde de örneklerine rastlanılan bu çok figürlü kompozisyonlarda, insan ve yaşam gerçeğinin çelişkileri yoğunlukla hissediliyor. Bir yerden bir yere yetişmeye çalışan insanın, kalabalıktaki yalnızlığı ve akışı içinde farkına varamadan katıldığı, kendiliğinden oluşan bu yapıda sergilediği hareketler gözlemleniyor. Resimlerde; Anadolu'dan bin bir umutla gelen milyonlarca insanın İstanbul'a ayak bastığı, denizle karşılaştığı ilk yer olan tarihi Haydarpaşa Garı, Sirkeci ve Karaköy hattından varoşlara akanlar, yaşam mücadelesine devam edenler izleniyor. Bazen aynı, bazen karşıt yöne hareket eden insan gruplarında, tüm bu karmaşa içerisindeki dinamizm ve ritim olgusu fark ediliyor (www.çekirdeksanat.com/tr, 2007).

Resim 3.28: Ahmet Umur Deniz, 2002,“ Kâğıt Toplayanlar”, T.Ü.Y.B, 150x185 cm.



Kaynak:<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=184&bhcp=1>

İrfan Önürmen, modern kültürle oluşan, her gün üst üste gelen yeniliklerle dolan yaşamı, yağlıboya tekniğinin yanında kolaj tekniğini, anlatmak istediği toplumu betimlemek için bilinçli olarak seçmiştir. Önürmen'in amacı, ele aldığı figürleri değiştirmek değil, anlık bir durumu yansıtmaktır (Yılmaz, 2008: 125). 1990'ların sonuna doğru, gerçekliğe daha çok vurgu yapmak, resim düzeyinde gerilimi arttırmak

amacıyla, tuval yüzeyinde toka, gazete kağıdı, kumaş parçaları gibi malzemeleri kullandığı kolaj çalışmalarına yönelmiştir. Televizyon görüntüleri, gazete, dergi, aile fotoğrafları ve sokaktan alınmış nesnelere yola çıkarak, bireyin hızlı gelişen kentteki toplumsal duruşunu, yabancılaşmasını, patron, ev kadını, fotomodel gibi farklı kesimlerden kişiler aracılığı ile irdelemiştir. 2000'lerin başında klasik tuval anlayışının dışına çıkarak figürsel anlatımdan uzaklaşmadan, yapıtın elemanlarını oluşturmak için tülü kullandığı derinlik ve boşluk ile oynadığı “pentül” dizisini gerçekleştirmiştir. Bu diziye bağlı olarak tasarladığı Biri Bizi Gözetliyor Evinde aynı addaki televizyon programına gönderme yaparak, özel yaşamın mahremiyetini, insanların izleme ve teşhircilik duygularını daha çok kadın cinselliği üzerinden sorgulamıştır. Aynı dönemde gazeteyi, yapıtının hem malzemesi hem de içeriğini oluşturan bir eleman olarak kullandığı arşiv malzemesini, sanat formuna dönüştürdüğü çalışmalar yapmıştır. 2000'den itibaren, kent kültürü üzerine çalışmalar üreten hafriyat topluluğunun çeşitli sergilerine katılmıştır (www.felsefeekibi.com, 2007).

Resim 3.29: İrfan Önürmen, 1994, “İzdüşümler-I-Triptik”



Kaynak: Yılmaz, 2008: 127

1990'lı yıllarda “izdüşümler” adlı serisinde (Resim 3.29) birbiri üstüne inşa edilmiş figürleri, kontur çizgileriyle iç içe geçmiş kümeler halinde betimliyor. Birbirinden farklı kişilikler bu resimlerde silüetleriyle bir araya geliyor. Sanatçı, çok yakınında gözlemlediği kişilerden anne, arkadaş, sevgili tuvallerine yerleştiriyor. Bu figürlerin iç içeliği, aynı zamanda içerik bakımından, yaşamın da böyle olduğunu vurguluyor. Biçimsel yaklaşımı değişim göstermiş olsa da içerik yine toplum, toplumun sosyolojik ve psikolojik yapısı, toplumdaki çarpıklığı ve bölünmeyi toplumun bütününe yayılmaya başladığını işaret ediyor (Yılmaz, 2008: 127).

Toplumsal konuları resimlerine konu ederken leytmotif kullanan diğer bir isim olan Memet Güreli'nin, daha çok günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz, sıradan insanları, ağırlıklı olarak erkeklerin yaşamlarını daha fazla betimliyor. İçerikte, büyük kentlerde yaşayan insanın yalnızlığını ortaya koyuyor. Büyük şehrin sorunları, burada verilen yaşam savaşı, insanların gün geçtikçe kişisel ve yaşamsal sorunlarının artarak çoğalması sonucu, toplumsal hayatta var olması gereken bütünlük, dayanışma giderek yalnızlığa ve iletişimsizliğe yol açmıştır (Yılmaz, 2008: 134).

Resim 3.30: Memet Güreli, 1996, “Yaya Geçidi”, T.Ü.Y.B



Kaynak: Yılmaz, 2008: 135

Resimlerine karakterlerin dışında, insanın zihinsel ve duygusal durumunu da yansıtan Mustafa Özel'in başarılı tuvallerinde, insanın ruhsal ve düşünsel çöküşünün insan bedenine yansımalarının ve yaşamın uçurumlarını görmek mümkündür. Eserleri acı

çeken, direnen, yaşama uyumunu kaybetmiş, deforme olmuş beden üzerine yoğunlaşan sanatçı aynı zamanda, acıya karşı direnci de özellikle vurguluyor. Çalışmalarında hayat şartları yüzünden insanın yaşadığı yıkımları, toplumsal işleyişin insan bedenine verdiği zararı gözler önüne sererek, toplumda herkesin yer aldığı bir oyun olan hayatın insan vücudunda bıraktığı enkazı gözlemlememize izin veriyor. Bizlere hayat şartlarına karşı koymaya çalışan insanların mücadele serüvenini, kısacası, “hayatın insana oyunlarını” anlatıyor (Çağlıyan, 2010: 81).

Resim 3.31: Mustafa Özel, 1999, T.Ü.Y.B, 169x200 cm.



Kaynak: <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=458§ion=130&lang=TR&periodID=846&pageNo=0&exhID=0>

Toplumsal gerçekçi resim yapan ressamlarımız arasında Mehmet Yüçetürk, Edip Hakkı Köseoglu, Mümtaz Yener, Nevzat Akoral, Orhan Peker, Mustafa Ayataç, Nevin Çokay, Salih Zeki, Beyza Gönensay, Metin Gönül, Yılmaz Merzifonlu, İsmail Avcı, Erol Özden, Mehmet Özer, Mehmet Alagöz gibi sanatçıları da saymak gerekir.

Bu dönemde, toplum yaşamında meydana gelen sosyal, kültürel, ekonomik değişimler toplum yapısının dönemler içinde değişmesine neden olmuştur. Kent yaşamının yorucu koşulları içinde gelecek kaygısı, çevre kirliliği, stres, terör, işsizlik gibi sorunlar içinde yaşam mücadelesi vermiştir. Teknolojik değişimler insanların

birbirleriyle olan iletişimlerini zayıflatmış, topluma ve kendilerine yabancılaşmalarını sağlamıştır. Bu değişimlere yabancı kalmayan sanatçılar ise, toplumsal olaylar sorgulayan, eleştiren çalışmalarıyla Türk resim sanatına ve figüratif resmin gelişmesinde katkıları sağlamışlardır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Toplumsal alanda meydana gelen devrimler özellikle 18. yüzyıl da Fransız ihtilaliyle, Almanya, Fransa, Meksika ve Rusya gibi ülkelerin ekonomik sosyal ve sanatsal alanlarına da yansiyarak resim sanatında toplumsal gerçekçilik anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Türkiye’de, cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte değişim sürecine girmiş ve kısa sürede Batı sanatıyla uyumlu hale gelmiştir. Cumhuriyet devrimleri, entelektüel yapısı kuvvetli bir toplum yaratma amacıyla, sanat alanında önemli politikalar üretmiştir. Cumhuriyet devrimlerinin, Anadolu’ya yayıldığını göstermek için yurt gezilerine gönderilen sanatçılar ise, ortaya koydukları eserlerde, köylü kadını erkeğiyle omuz omuza çalışırken betimlerler ve Anadolu gerçeği lirik bir dille anlatılır. Sanatçılar toplumsal sorunları, Batı sanatından aldıkları anlatım biçimleriyle birleştirerek kendi üsluplarıyla yansıtmışlardır. Devletin sanata verdiği destek ve yönlendirmeler, sanatçıların o güne dek kavuşamadıkları sosyal statüye sahip olmalarını sağlamıştır.

Türkiye’de toplumsal yapının şekillenmesinde etkili olan I.Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve II. Dünya Savaşı’nın etkileri, ekonomik, kültürel ve siyasi sıkıntılar toplumu oluşturan insanları bir yön ve kimlik bulma arayışına yöneltmiştir. Dünya genelinde estirilen “soğuk savaş” olguları, iktidar değişimiyle de birlikte, genel Türkiye ortamında ve Türk sanatında yansımalarını bulur, Türk sanatçısı da içinde yaşadığı toplumun meselelerine karşı duyarlı olmayı sürdürmektedir.

1940’lı yıllardan itibaren Türk resim sanatında konularında sıradan insanları ele alan geleneksel formlar kullanılarak toplumsal gerçekçi eğilim, Türk resmine yenilik getiren “Yeniler Grubu” ile başlamıştır. 1950’li yıllar, Türk sanatında bir içe kapanma dönemi olarak gözlemlenir. O güne dek teşvik eden, ekonomik ve sosyal destekler veren devlet, sanattan desteğini çeker ve sanatçılar yalnız bırakılır. Dahası, yeni iktidar sanata karşı bir tavır sergilemektedir. Türk sanat tarihinde önemli işlevleri görülen son gruplar da böylece dağılır. Yine de, sanatçılar tarafından toplumsal kaygılar alttan alta, bazende açık olarak sürdürülmüştür.

1960 yılından itibaren, Türk resminde toplumsal gerçekçi ya da eleştirel gerçekçi tavrın, 1950 öncesi ile 1950-60 arası resim anlayışına göre farklı olduğunu saptamak gerekir. 1950 sonrası durgunluk döneminin ardından, 27 Mayıs ile birlikte toplumsal hareketlerden etkilenen resim sanatında tarihsel bir deneyim yaşanmıştır. Diğer taraftan 1960'lı yıllarda bireysel çıkışlar ile “Yeni Figüratif Eğilimler” içine giren sanatçılar, yeni figür denemeleriyle birlikte yeni olma arzusu, toplumsal-ekonomik ve kültürel yapı üzerine çok renklilik olarak yansımıştır.

1960'ların sonu ve 1970'lerin başı ise geleneksel figürün karşısına, bünyesinde ironi, eleştiri ve varoluşsal kaygılar barındıran yeni figüratif resmin dikildiği tarihtir. İnsan hakları, özgürlük hareketi ve öğrenci olayları yanında kırsal kesimlerden kentlere yapılan göç hareketleri, ekonomik zorluklar, sendikalaşma çalışmaları, siyasi tartışmalar gibi toplumu yakından ilgilendiren olaylar sanatçıların başlıca konuları ile 1970'li yıllara damgasını vurmuştur. Toplumsal Gerçekçi sanat eğilimini güçlü bir biçimde gündeme getirmek suretiyle, yeni figür formlarında içeriğe önem vererek öncülük yapmışlardır.

1980 başlarında politik söylemler ve toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak, bir tür sosyalist gerçekçilik şeklinde kendisini daha da belirgin hale getirmiştir. 1980'li yıllardan itibaren değişmeye başlayan teknoloji alanındaki gelişmeler bir yandan toplumda tüketim kültürünün oluşmasına diğer taraftan bireylerin toplum ve yaşam gerçeklerinden uzaklaşarak sanal bir yaşama kapılmalarına ve iletişim kopukluklarının yaşanmasına neden olmuştur. 1980'deki siyasi ve toplumsal gelişmeler bu sanatçılarımızın resimlerinde günlük yaşantıyı yansıtan figüratif kompozisyonlar üretmelerini sağlamıştır.

1990'larda sanatçılar, kendilerine önceki kuşaklardan miras kalan gerçeklik kuramına çoğunlukla ironik bir biçimde yaklaşmışlardır. Sanatçıların toplumsal değerlerdeki değişimlere duyarlı yaklaşımları sonucu, bireylerin ve toplumların yaşam biçimleri çalışmalara yansıtılarak, yaşanan olumsuz değişimler gerçekçi ya da eleştirel bir anlatımla izleyiciye aktarılırken, hem bilgilendirme hem de bir belge olma işlevi de üstlenmiştir.

Toplumsal gerçekçilik, insana, insanı anlatan, dünya gerçeklerini açık, net, sade bir estetik formla ortaya koyabilen sanat tavrıdır. Sanatçılar figüratif çalışmaları ve anlatımcı ifadeleriyle toplumdaki sorunların çözümüne öncülük edip, toplum

yapısındaki değişimleri yüzyıllardır sanat yoluyla gelecek kuşaklara aktarmaktadır. Türk sanatçısı, içinde yaşadığı toplumun meselelerine karşı duyarlı olmayı sürdürmektedir. Konuları kimi zaman köylü, kimi zaman kentli, gelenekçi ya da modern, anne, öğretmen, fahişe, işçi, göçmen ve çöpçü ama hepsi de insan. Bu toplumun içinde yaşayan, var olan, gerçek olan insanlar onlar...

Öneriler;

- Türk resim sanatının gelişimini besleyecek ve toplumda sanata olan ilginin kazanılmasına yol açacak, toplumsal gerçekçi sanat tavrında ürün veren sanatçılar araştırılabilir.

- Batıdaki toplumsal gerçekçi sanatçılar ile Türk resmindeki toplumsal gerçekçi sanatçıların karşılaştırılması yapılabilir.

- 2000 sonrası toplumsal değişimler ve Türk resim sanatına etkileri tez konusu olarak araştırılabilir.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali, (1999), **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- ARDA, Zuhâl, (2007), Sanat Eğitimi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım", Doktora Tezi, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Konya.
- ARICI, Burcu, (2006), " Resim Sanatında Geleneksel Temaların Etkisi", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 5 Sayı: 18, <http://asosindex.com/journal-article-fulltext?id=1790&part=1> (02-05-2011).
- ASLAN, Seyfettin, (2010), "Türkiye'de Sivil Toplum", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, C.9, S.31, ss.268, <http://asosindex.com/journal-article-abstract?id=518> (23-04-2011).
- AYHAN, Erhan, (2006), "1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler", Yüksek Lisans Tezi, **Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Sakarya.
- BAŞKAN, Seyfi, (1991), **19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**, Yücel Ofset, Ankara.
- BEKSAÇ, Engin, (2000), **Avrupa Sanatına Giriş**, Engin Yayıncılık, İstanbul.
- BERGER, John, (2007), **Sanat ve Devrim**, Bilge Berker, (Çev.), Angora Kitaplığı İstanbul.
- BERK, Nurullah ve TURANİ, Adnan (1981), **Başlangıçtan Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tilgat Yayınları II, İstanbul.
- BERKSOY, Funda, (1998), **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık San. Tic.Ltd. Sti. İstanbul.
- BUĞRA, Hatice Bilen, (2006), "1923'ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatına Yansımaları", Yüksek Lisans Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- BULUT, Ümran, (2003), **Avrupa Resminde Üslûp ve Anlam İlişkisi**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- BÜYÜKİŞLEYEN, M.Zahit ve Kaya, ÖZSEZGİN, (1993), **Sanat Eserleri İnceleme**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

- CLARK, Toby, (2004), **Sanat ve Propaganda**, Esin Hoşsucu, (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ÇALIŞLAR, Aziz, (1986), **Gerçekçilik Estetiği**, De Yayın Evi, İstanbul.
- ÇALIYAN, Süleyman, (2010), “1970 Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- ÇEKİRDEKSANAT**, (2007), http://www.cekirdeksanat.com/tr/hhaber/haber_goruntule.asp?bolum=410 (23-03-2011).
- ÇEŞİTLİ, İsmail, (2003), **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÇİÇEK, Volkan, (2010), “19.Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik Eğilimler”, Yüksek Lisans Tezi, **Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**, Eskişehir.
- ERDEMCİ Fulya, Semra, GERMANER, Orhan, KOÇAK, (2008), **Modern ve Ötesi 1950-2000**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, (2001), “**Kurgu ve Gerçek**”, <http://mavimelek.com/imagination.htm> (06-03-2011).
- ERNST, Fisher, (1979), **Sanatın Gerekliliği**, Cevat Çapan, (Çev.), e Yayınları, İstanbul.
- ERSOY, Ayla (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- FELSEFEEKİBİ**, (2007), http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_irfan_onurmen.html (27-03-2011).
- FELSEFEEKİBİ**, (2007), http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_on_lar_grubu.html (02-03-2011).
- GÖREN, Ahmet Kamil, (1998), **50.Yılda Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür Sanat Kitapları, İstanbul.
- GÖREN, Ahmet Kamil, (2002), “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı”, **RH+ Sanat Dergisi**, Sayı: 2 Kasım-Aralık, İstanbul, ss.34

GÜLTEKİN, Gönül, (1988), “Büyük Sergi”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Mart, ss.75

GÜREL, Haşim Nur, “Şairin Ölümü Veya Son 60 Yılın Eleştirisi”, http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_1.htm (14-05-2011).

HADJİNİCOLAOU, Nicos, (1998), **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Kaynak Yayınları, İstanbul.

http://allart.biz/photos/image/The_Defense_of_Petrograd_1928.html (06.12.2010)

<http://emeginsanati2.blogcu.com/etiket/%C5%9Eiyar%20Buzcu> (09.03.2011).

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Homer,_Winslow_-_%27Fisherwomen,_Cullercoats%27,_1881,_graphite_%26_watercolor_on_paper.jpg (02.12.2010).

http://en.wikipedia.org/wiki/File:William_Hogarth_007.jpg (23.11.2010).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=217§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=6&exhID=0> (21.04.2011).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=30§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC> (12.03.2011).

<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=444&lang=TR> (21.04.2011).

<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=184&bhcp=1> (21.04.2011).

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=817&bhcp=1> (12.03.2011).

<http://sfkurt.wordpress.com/2009/06/01/eugene-delacroix-halka-ondeen-ozgurluk/> (09.03.2011).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Los_fusilamientos_del_tres_de_mayo_-_1814.jpg (23.11.2010).

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Niharman.JPG> (09.03.2011).

http://tr.wikipedia.org/wiki/H%C3%BCseyin_Avni_Lifij (07.02.2011).

http://www.akyildiz.com/en_y53.html (21.04.2011).

http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457§ion=3&lang=TR (21.04.2011).

- http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/his/CoreArt/art/neocl_dav_belis.html (13.04.2011).
- <http://www.gustavecourbet.org/My-Atelier-large.html> (17.01.2011).
- <http://www.kemikderesi.com/wp-content/uploads/2009/11/ibrahim-%C3%A7a%C4%B1n-%C4%B1n-bir-balo-gecesi-adl%C4%B1-yapt%C4%B1.jp> (17.01.2011).
- <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=458§ion=130&lang=TR&periodID=846&pageNo=0&exhID=0> (21.04.2011).
- <http://www.msxlab.org/forum/sanat-tr/176729-hikmet-onat-hikmet-onat-kimdir-hikmet-onat-hakkinda.html> (13.04.2011).
- <http://www.mustafaakyol.org/ic-politika/kemalist-devrimin-resmidir/> (12.03.2011).
- http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_1.htm (21.04.2011).
- http://www.tuncasanat.com/a/index.php?Page=Auction&ID=123&auction_id=8 (14.04.2011).
- http://www.tuncasanat.com/a/index.php?Page=Auction&ID=242&displays_id=7 (21.04.2011).
- http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=759 (21.04.2011).
- İPŞİROĞLU, Nazan ve Mazhar, İPŞİROĞLU, (2009), **Sanatta Devrim**, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul.
- İSANÇ, Yeliz, (2008), “Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsur”, Yüksek Lisans Tezi, **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Edirne.
- İSKENDER, Kemal, (1994), “Türk Resminin Figüratif Açısından Görünümü”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 12 Ocak-Şubat, İstanbul, ss.39-43
- KARAESMEN, Erhan, <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=387&periodID=&pageNo=29&exhID=0> (24-04-2011).
- KARASAR, Niyazi, (1994), **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, 5.basım, Ankara.
- KESER, Nimet, (2005), **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınları, Ankara.
- KONGAR, Emre, (2002), **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- KÖKSAL Ahmet, (1991), **Milliyet Sanat Dergisi**, Sergiler, Ocak Sayısı, İstanbul.
- KÖKSAL Ahmet, (1992), **Milliyet Sanat Dergisi**, Sergiler Aralık Sayısı, İstanbul.
- LEBRİZ.COM. (1978), <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=217§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=6&exhID=0> (28-04-2011).
- LİTTLE, Stephen, (t.y.), “...**İzimler (Sanatı Anlamak)**”, Yapı Yayın, İstanbul.
- LUKACS, Georg, (1986), **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Cevat Çapan, (Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul.
- MADRA, Beral, (2005), “**80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi**”, <http://kavramsal-sanat.blogcu.com/80-li-yillarda-turkiye-de-sanat-uretimi/952776> (04-04-2011).
- Meydan Larousse**, (1994), Medya Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna, (2004), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- OKTAY Ahmet, (1997), **Aydın Ayan**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet, (1986), **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, B.S.F, Yayınları, İstanbul.
- ÖCAL, Ali İbrahim, (2009), “80 Sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı Bağlamında Resim Sanatı”, Yüksek Lisans Tezi, **Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**, İstanbul
- ÖZDEMİR, Nurdane, (1997), **Anadolu Halk Kültüründe Resim Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi**, Nural Matbaacılık, Ankara.
- ÖZSEZGİN Kaya, (1994), **Türk Plastik Sanatçıları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ÖZSEZGİN Kaya, (1993), **İbrahim Çallı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1982), **Başlangıçtan Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tilgat Yayınları, Cilt 3, İstanbul.
- RENDA, Günsel ve Çağdaş, EROL, (t.y.) **Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi**, Tilgat Yayınları, İstanbul.
- RONA, Zeynep ve BEYKAN, Müren, (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, İstanbul.

- SÖZEN, Metin ve Uğur, TANYELİ, (2003), **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ŞİMŞEK, Aydın, (2000), **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**, Ümit Yayıncılık, Ankara.
- TANSUĞ, Sezer (1992), **Resim Sanatı Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1995), **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1997), **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- TANSUĞ, Sezer (2003), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TERZİ, Sezin, (2008), “12 Eylül 1980 Arası Sanat Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İzmir.
- TURALI, Berk, (2009), “27 Mayıs 1960 ve Toplumsal Değişimlerin Türk Sinemasında Yansıması; Toplumsal Gerçekçilik”, Yüksek Lisans Tezi, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- TURANİ, Adnan,(1983), **Dünya Sanat Tarihi: Resim-Heykel-Mimari**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- TÜRE, Ahmet, (2002), “1940’dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik”, Yüksek Lisans Tezi, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Konya.
- ULUSOY, M. Demet, (2005), **Sanatın Sosyal Sınırları**, Ütopya Yayınları, Ankara.
- UZUNOĞLU, Meryem, (2008), “Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması”, Doktora Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- ÜSTÜNİPEK, Mehmet, **Türk Resim Sanatı Tarihi**, [http:// lebriz.com/v3_misc/doc view.aspx?doc:143&pageID:21&lang:Tr](http://lebriz.com/v3_misc/docview.aspx?doc:143&pageID:21&lang:Tr). (13-04-2011).
- WOLF, Janet, (2000), **Sanatın Toplumsal Üretimi**, Ayşegül Demir, (Çev.), Özne Yayınları, İstanbul.

YILANCIOĞLU, Mehmet Özgün, (2008), “Resim Sanatında Gerçekçilik ve Gustave Courbet”, Yüksek Lisans Tezi, **Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Çanakkale.

YILMAZ, Başak, (2008), “Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler”, Yüksek Lisans Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.

ZEYLAN, Pınar Kezban, (2009), “19. Yüzyıl Sonrası Türkiye’de Toplumsal Değişimlerin Konut Mekânına Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.

DİZİN

A

Aydın Ayan, 37, 51, 55, 56, 68, 69, 86, 90

B

Batı Gerçekçiliği, 12

C

Cihat Burak, 37, 45, 52, 53, 54

D

D Grubu, 33, 35

F

Figüratif eğilim, 4

G

Gerçekçilik, 9, 11, 12, 15, 19, 87, 92
Gustave Courbet, viii, 1, 16, 23, 31, 92

H

Hüsnü Koldaş, 37, 56

İ

İbrahim Balaban, 47, 48

M

Mevlüt Akyıldız, 61, 71, 72

N

Nedret Sekban, 37, 56, 57
Nuri İyem, 35, 37, 46, 47, 52

T

Toplumsal Gerçekçilik, 3, 4, v, 86, 87, 91

Y

Yeni Dal, 47
Yeniler Grubu, v, 3, 35, 37