

**1950-2010 ARASI TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF
EĞİLMER ÜZERİNE SANATÇI GÖRÜŞLERİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Ayşe UĞUZ

Kütahya – 2011

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

Yüksek Lisans Tezi

**1950-2010 ARASI TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF EĞİLİMLER
ÜZERİNE SANATÇI GÖRÜŞLERİ**

Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Selda MANT

Hazırlayan:
Ayşe UĞUZ

Kütahya 2011

Kabul ve Onay

Ayşe UĞUZ'un hazırladığı "1950-2010 Arası Türk Resminde Figüratif Eğilimler Üzerine Sanatçı Görüşleri" 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)		
Prof. Dr. Adnan TEPECİK		
Doç. Dr. Lale ALTINKURT		

Doç. Dr. Abdullah YILMAZ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “1950-2010 Arası Türk Resminde Figüratif Eğilimler Üzerine Sanatçı Görüşleri” 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

Ayşe UĞUZ

Özgeçmiş

Ayşe UĞUZ, 1977 yılında Silifke'de doğdu. İlköğretim ve Lise eğitiminin Silifke de tamamladı. 2001 yılında K.T.Ü Ordu Meslek Yüksekokulu İnşaat Bölümünden mezun oldu. 2003-2004 yılında D.P.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Böl. kazandı ve 2008 yılında mezun oldu. Aynı yıl, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Resim Ana Sanat Dalı Resim Bölümü kazanmıştır ve halen öğrenimine devam etmektedir.

ÖZET

1950-2010 ARASI TÜRK RESMİNDE FIGÜRATİF EĞİLİMLER ÜZERİNE SANATÇI GÖRÜŞLERİ

UĞUZ, Ayşe
Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Bilim Dalı
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Selda MANT
Haziran, 2011, 144 sayfa

Araştırmada 1950-2010 arası Türk resminde figüratif anlatımlar kuramsal bir çerçevede incelenmiştir. Ayrıca resimlerinde figür ögesini kullanmasıyla öne çıkan sanatçıların figüratif resmin 1950-2010 arası gelişimine ve değişimine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde, figür, figüratif resmin tanımları yapılarak, Batı'da ve Türkiye'de 1950 öncesi figüratif resim ve 1950-2010 arası gelişen ve gelişen figüratif resmin günümüze kadar devam eden gelişimine yer verilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde, araştırmanın modeli, katılımcılar, veri toplama süreci, verilerin analizi ve yorumlanması yer almaktadır. Görüşme tarama modelinde desenlenmiştir. Araştırmada, amaçlı örnekleme tekniği ile Türk resim sanatında, tuval resminde figüratif eğilimler ile dikkat çeken dört sanatçı (Neşe Erdok, Mustafa Ata, Alp Bartu, Mustafa Ayaz), örneklem olarak belirlenmiştir. Araştırma verileri, yarı-yapılandırılmış görüşme soruları ile toplanmıştır. Verilerin analizleri yapılırken, içerik analizinden yararlanılmıştır. Araştırmada, tanımlanan bulgular araştırmacı tarafından açıklanmış, ilişkilendirilmiş ve yorumlanmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, görüşme yapılan sanatçıların, 1950 sonrası gelişen figüratif eğilimlerin sanatçıları üzerindeki etkisine ilişkin görüşleri, çağdaşlaşmanın getirdiği gelişmelerin figüratif resmi nasıl etkilediğine ilişkin görüşleri ve günümüz postmodern sanatın getirdiği yeni alternatif çalışmalar içerisinde Türk figüratif resmin yerine ilişkin görüşleri yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Figür, Resim, Sanat, Postmodern.

ABSTRACT**THE FIGURATIVE TENDENCIES IN TURKISH PAINTINGS BETWEEN
1950-2010****UĞUZ, Ayşe****MASTER'S THESIS, Drawing Major Department****Thesis Advisor: Ass. Prof. Selda MANT****June, 2011, 144 pages**

In this study, the figurative expressions in Turkish Painting between 1950-2010 are theoretically examined. Besides, the study aims to determine the views of the artists who became prominent at figurative paintings concerning the development and evolution of the figurative painting between 1950-2010.

In the first part of the thesis, by defining the figure and the figurative painting, the figurative painting in the west and in Turkey before 1950 and development of the figurative painting, which changed and developed between 1950-2010.

The second part of the study consists of the modelling of the research, the participants, the compiling of the data, the analysis and evaluation of the data. The study has been figured in the model. In the study, the four artists named Neşe Erdok, Mustafa Ata, Alp Bartu, Mustafa Ayaz, who are prominent with the tendency of figurative in the toile painting and with purposeful sampling in Turkish painting are determined as sample. The study also includes the interviews with Neşe Erdok, Mustafa Ata, Alp Bartu and Mustafa Ayaz as they possess studies of figurative painting.

In the research, semi-instructed questions which were prepared according to the aim of the study in the interviews have been used. By analysing the data, content analysis technique has been applied. The basic process in the content analysis is to compile data which are similar to each other in the definite themes and to interpret these data in a way that the reader could understand. In the study, the findings which have been determined have been explained, associated and interpreted by the researchers.

The last part of the study includes the views of the mentioned artists who were interviewed concerning the influences of the figurative painting which was developed after 1950 on them, their views about how the figurative painting was affected by the developments of modernization and the place of Turkish figurative painting among the alternative studies emerged with current postmodern art.

Key Words: Figurative, Painting, Art, Postmodern

İÇİNDEKİLER

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

BİRİNCİ BÖLÜM

BATI VE TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF RESİM

1.1. BATI VE TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF EĞİLİMLER	7
1.1.1. Figüratif Resim	7
1.1.2. Batı Resim Sanatında Figüratif Resim	8
1.1.3. Türk Resim Sanatında Figüratif Resim	9
1.1.4. Türk Resminde Kübizm Etkileri.....	18
1.1.5. Türk Resminde Empresyonizm Etkileri	20
1.2. 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK FİGÜRATİF RESİM VE SANATÇILAR	
.....	22
1.2.1. 1950 Sonrası Türkiye’de Toplumsal Yapı Ve Figüratif Resim.....	22
1.2.2. 1960- 1980 Yıllarında Toplumsal Yapı Ve Figüratif Resim.....	27
1.2.3. Türk Resminde Figüratif Soyut Resim ve Sanatçılar	34
1.2.3.1. Geometrik Non-Figüratif	36
1.2.3.2. Lirik Non-Figüratif Soyutlama	41
1.2.3.3. Non-Figüratif Soyutlama	43
1.2.4. Toplumcu Gerçekçiler	44
1.2.5. Dışavurumcular	51
1.2.6. Gerçeküstücü (Sürrealist) Eğilimler	56
1.2.7. Naif Sanat Eğilimi	57
1.2.8. Renkçi-Lekeci Figürasyon Eğilimi.....	59
1.2.9. Fantastik-Dışavurumcu Anlatımlar	63
1.2.10. Yeni- Figürasyon Eğilim	66

1.2.11. Dışavurumcu-Sürrealist Figüratif Anlatımlar.....	67
1.2.12. Toplumsal- Eleştirel Figüratif Anlatımlar	72
1.3. TÜRK RESMİNDE ÇAĞDAŞ FİGÜRATİF ANLATIMLAR.....	74

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	92
2.2. ÇALIŞMA GRUBU.....	92
2.2.1. Araştırmaya Katılan Sanatçıların Özgeçmişleri	93
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI.....	100
2.4. VERİLERİN ANALİZİ	101
2.5. GÖRÜŞMELERİN YAPILMASI.....	101

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1.TÜRK RESMİNDE 1950 SONRASI GELİŞEN FİGÜRATİF EĞİLİMLERİN SANATÇILAR ÜZERİNDEKİ ETKİSİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER	104
3.2.ÇAĞDAŞLAŞMA İLE OLUŞAN GELİŞMELER, EKONOMİK VE KÜLTÜREL YAPIDAKİ DEĞİŞMELER FİGÜRATİF RESMİ NE YÖNDE ETKİLEDİĞİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER.....	108
3.3.GÜNÜMÜZDE POSTMODERN SANATIN GETİRDİĞİ YENİ ALTERNATİF ÇALIŞMALAR İÇERİSİNDE TÜRK FİGÜRATİF RESMİNİN YERİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER.....	110
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	118
KAYNAKÇA	121
DİZİN	130

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1.1: Osman Hamdi, Rahle Önündeki Kız	10
Resim 1.2: İbrahim Çallı, Saraylı Hanım ve Hizmetkarı	12
Resim 1.3: Cemal Tollu, Beatrice'nin Portresi	13
Resim 1.4: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın	14
Resim 1.5: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel.....	17
Resim 1.6: Refik Epikman, Avluda Çalışan Köylü Kadınlar	18
Resim 1.7: Cemal Tollu, Bodrum Süngercileri.....	19
Resim 1.8: Avni Lifij, Figürlü Enteriör.....	22
Resim 1.9: Abidin Dino, Figürlü Kompozisyon	24
Resim 1.10: Leyla Gamsız, Köylü Kadınları	25
Resim 1.11: Turgut Zaim, Halı Dokuyan Kadınlar.....	26
Resim 1.12: Fikret Mualla, Kadınlar ve Çocuklar	28
Resim 1.13: Neşet Günal, Kapı Önü	29
Resim 1.14: Ali Çelebi, Maskeli Balo.....	30
Resim 1.15: Turan Erol, Güneydoğuda Bir Köy.....	31
Resim 1.16: Neşet Günal, Anne- Çocuk	32
Resim 1.17: Şeref Bigalı, Kahve	33
Resim 1.18: Sabri Berkel, Yoğurtçu	37
Resim 1.19: Ferruh Başağa, Güvercinler	38
Resim 1.20: Cemal Bingöl, Soyut Düzenleme.....	39
Resim 1.21: Şemsi Arel, Yazı	40
Resim 1.22: Adnan Çoker, Beş Eleman.....	41
Resim 1.23: Nuri İyem, İşçi Ailesi.....	44

Resim 1.24: Nuri İyem, Soyut Kompozisyon	44
Resim 1.25: Leyla Gamsız Sarptürk, Kadın Portre	47
Resim 1.26: Ramiz Aydın, Havva ile Adem	49
Resim 1.27: Ramiz Aydın, Mermi Taşıyanlar	49
Resim 1.28: Neşe Erdok, Aile	50
Resim 1.29: Nedret Sekban, Çiçekciler	51
Resim 1.30: Ali Avni Çelebi, Balıkçılar	52
Resim 1.31: Ali İsmail Türemen, Midasın Kayası.....	53
Resim 1.32: Resul Aytemur, Balıkçılar	54
Resim 1.33: Cuma Ocaklı, Bir Melek	54
Resim 1.34: Alp Bartu, Kırmızıya Serenat	55
Resim 1.35: Nuri Abaç, Lokomotif.....	56
Resim 1.36: Erol Deneç, Semayı Yüklenen.....	57
Resim 1.37: Fahir Aksoy, Balerinler.....	58
Resim 1.38: Oya Katoğlu, Karpuz Sergisi	58
Resim1.39: Yalçın Gökçebağ.....	59
Resim 1.40: Orhan Peker, Balıkçı Çocuk ve Kediler.....	60
Resim 1.41: Şeref Bigalı, Yağmur	60
Resim 1.42: Necdet Kalay, Mustafa Kemal'in Kağnıları	61
Resim 1.43: Şenol Yoroğlu, İkili Davet	62
Resim 1. 44: Veli Sapaz	62
Resim 1. 45: Utku Varlık, Koza.....	63
Resim 1. 46: Alaaddin Aksoy, İlahi Komedi	64
Resim 1.47: Burhan Uygur, Hayal Köşkü'nün Sakinleri.....	65
Resim 1.48: Cihat Burak, Eğlenenler.....	67

Resim 1. 49: Burhan Uygur, İnsan Figürü	68
Resim 1. 50: Aydın Ayan, Muntı	68
Resim 1.51: Neşe Erdok, Kadıköy Vapurunda Sabah.	69
Resim 1.52: Erol Kınalı, Kompozisyon,	71
Resim 1.53: İbrahim Örs, Boyacı Sandığı.....	73
Resim 1.54: Mehmet Güler yüz, Tavla	74
Resim 1.55: Yalçın Karayağız, Je suis devant moi, Nous sommes devant lui!.....	75
Resim 1.56: Komet, Figürler.....	75
Resim 1.57: Balkan Naci, Lodoscu.....	76
Resim 1.58: Ömer Uluç, Peyzaj	77
Resim 1.59: Erol Akyavaş.....	78
Resim 1.60: Burhan Doğançay.....	78
Resim 1.61: Özdemir Altan, Berlin.....	80
Resim 1.62: Özdemir Altan, Caca Bey'in Ölümü.....	81
Resim 1.63: Faruk Cimok, Taksim	81
Resim 1.64: Ali Kotan, Kompozisyon	82
Resim 1.65: Hakkı Anlı, Fısıltı	82
Resim 1. 66: Oya Kınıklı, Kına Gecesi	83
Resim 1.67: Mürşide İçmeli, Kuru Bir Ağacın Gölgesinde.....	84
Resim 1.68: Asım İşler, İçeri- Dışarı	85
Resim 1.69: Kemal İskender, Holbein'a Saygı	86
Resim 1.70: Tonur Atagök, Plastik Cennet.....	87
Resim 1.71: Mustafa Altıntaş, Ynreseratikarmani	87
Resim 1.72: Temür Köran	88
Resim 1.73: Ali Candaş, Mahmurluk.....	88

Resim 1.74: Alp Tamer Ulukılıç, Bir Adım Geriden.....	89
Resim 2.1: Neşe Erdok, Açlık Grevi.....	93
Resim 2.2: Neşe Erdok, Berberde	94
Resim 2.3: Alp Bartu, Akşamın Yalnızı	95
Resim 2.4: Alp Bartu, Neden Üzgünsün?	96
Resim 2.5: Mustafa Ata.....	97
Resim 2.6: Mustafa Ayaz, Dansçılar.....	99
Resim 2.7: Mustafa Ayaz	99

TEZ METNİ

GİRİŞ

Türk resim sanatının gelişim süreci, Osmanlı ile Batı'nın birbirlerine duydukları merak ve ilginin resim sanatı üzerindeki etkisiyle başlamıştır. Osmanlı imparatorluğu ile Avrupa ülkeleri Türk resim sanatına yön verme özelliğinden dolayı öncelikli olmuştur. Avrupa ülkelerinden gelen sanatçıların İstanbul'a gelmeleri ve Osmanlı Sarayı'nın Batı'yı örnek alan yenileşme hareketi, Türk Resim sanatının çağdaş düzeye ulaşma yoluna girmesine neden olmuştur (Demirbulak, 2007: 13). Çağdaş Türk resim sanatının önde gelen isimleri yurt dışında temel bilgileri aldıktan sonra serbest konulara yönelmişlerdir. 19. yüzyıl'da dönemin yurt dışında eğitim olanağı bulan sanatçıları, modelden çizilen deseni titiz bir detaycılıkla boyamaya dayalı olan akademik yaklaşımdan etkilenmişlerdir. Türk resim sanatçılarımız Türk resim sanatındaki geleneksel çizgisinden dolayı Avrupa resim sanatının renkte, duyuşta ve gözlemdeki yeniliklerine uzak kalmıştır. Geleneksel resim anlayışının kendi kuralları içerisinde, figür değil, motif olarak adlandırılan tasvirlerden, üç boyutlu figürlere geçiş süreci yüzyıllar sürmüştür. Türk resim sanatında batılılaşma ve yenilenmeye dönük birtakım adımlar atılmıştır Türkiye'de gerçek anlamda resmi olarak resim eğitimi Sanayi-i Nefise Mektebi kurulunca başlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretime başlamasıyla Türkiye'de resim sergileri bakımından yeni bir dönem başlamıştır. Mektep ilk sergisini 1885 yılında açmıştır. 1890 yılından itibaren açılan sergiler gazetelerde yer vermeye başlanmış, öğrencilerin eserleri tanıcı yazı ve fotoğrafları yer almıştır (Karatepe, 2001: 16).

Eğitim kurumlarında nitelik ve nicelik yönünden görülen artış, öğrencilerin yurt dışına gönderilmeleri, yurt dışından hocaların okullara davet edilmeleri, sergi faaliyetleri Çağdaş Türk resim sanatının gelişimi adına gerçekleştirilen etkinlikler alt yapıyı sağlamıştır. 1914 yılı, Türk resim sanatında hem güçlü sanatçı kişilikleri olan bir ressam grubuna isim vermesi hem de İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin Kurulduğu yıl olması nedeniyle önemli bir tarihtir. 1910 yılında Avrupa'ya gönderilmiş olan sanatçılar, Birinci dünya savaşının başlaması üzerine yurda dönmüşlerdir (Demirbulak, 2007: 23).

1950 sonrası sosyal, siyasal ve ekonomik durum sanat alanındaki yeni oluşumlar toplumun bir bireyi olan sanatçıyı da etkilemiştir. Bu alanda yeni, yaklaşımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sanatçıların işçi-köylü sınıfına politik açıdan verdikleri önem toplum yaşamını ve doğasını sanata taşıyarak, açık, anlaşılır bir figüratif resim üslubunun benimsenmesine neden olmuştur (Ersoy, 1998: 30). Bu dönemde başlayan kalkınma çabalarının getirdiği dengesiz gelişmelerin ressamlar üzerindeki etkisi figüratif anlatım biçimlerine duyulan ilginin artmasına neden olmuştur. Bir dönem soyut resme yönelen sanatçılar 1960'dan sonra yeniden figüratif çalışmalara dönmüşlerdir. Türk resmi batılı temellere dayansa bile, sanatçılar genellikle ulusal ve yöresel eğilimlerin etkili olduğu çalışmalar vermişlerdir (Ersoy, 1998: 80).

Türk resmi Avrupa'da 1910'larda başlayan soyut sanat yaklaşımından etkilenmiştir. 1950'den sonra Yeni Figürasyon eğilimi de figürün yenilenmesi hareketi içinde, bazı sanatçılar figür resmine bağlılıklarını sürdürmüşlerdir. Bu dönemde sanatçıların yeni figüratif eğilimlerinin görüldüğü çalışmalar ortaya konmuştur. Yeni figüratif gelişmeler içinde çözüm arama, özellikle figüratif ilişkileri ustaca kullanabilme çabası günümüze kadar sürmektedir (Tansuğ, 2003: 286).

Türk resim sanatçıları, bazen gerçeküstü denebilecek nitelikte toplumsal içerikli bir figür etkinliği denemişlerdir. 1960'dan sonra toplumsal içerikli resimler yapma yönünde, yeni üslup yenilenmelerine bağlı başarılı olma çabaları göstermişlerdir (Tansuğ, 1986: 228).

Figüratif resimde içeriği önemseyen araştırmalar, bireysel üslup çeşitliliğini arttırarak sanatçıları özgür arayışlara yöneltmiştir. 1970'den sonra Yeni Figüratif eğilimlerin yanı sıra birçok yeni akımların denendiği fantastik ve düşünceye önem veren anlatımlar da ortaya çıkmıştır. Türk resminde insanın iç dünyasını, isteklerini, tutkularını yorumlamaya yönelik figüratif anlatımlarının ortaya çıktığı dönem 1970'lerin başlangıcına rastlamaktadır. 1970'lerin sonlarında sanatçıların özgün yorumlama çabaları figüratif eğilimde yoğunlaşmıştır. Psikolojik kökenli fantastik oluşumlar yanında toplumsal içerikli anlatımlar da kendini göstermektedir (Gültekin, 1988: 75). 1950 sonrası figüratif eğilimler soyut sanatın egemen olduğu dönemde yeni figürasyon eğilimi ile birlikte yenilenme sürecine girmiştir. Bu çalışma, figüratif eğilimlerin yeni bir hareket içinde belirleyici unsurlarını ortaya koymak, sanatçıların

özgünleşme çabalarını ve figürü yorumlama biçimlerini incelemek, yeni figürasyon eğilimlerinin bireyselleşme ile gelişimini ortaya koymak amacıyla ele alınmıştır. Yapılan araştırmada kaynak oluşturacak tezler incelenmiştir. Erhan Ayhan'ın 1980 sonrası Türk resminde figüratif eğilimler tezi, Türk figüratif resmin 1980 sonrası sanatçıların yeni arayışlarla özgünleşme çabası içine girdikleri bir dönem olduğu sonucuna varmıştır. Türk resminde figüratif eğilimler önemli ve değişik biçimlerle gelişimini sürdüreceği gerçeğidir.

Bu çalışmada 1950-2010 arası figüratif eğilimlerin gelişme süreci içerisinde sanatçıların benimsedikleri anlayışlar, figürü yorumlama biçimleri, yeni figüratif gelişmeler içinde kendi anlayışları doğrultusundaki sorunlar ve çözümlerin plastik değerler açısından incelenmiştir.

Araştırmada 1950 sonrası Türk resminde figüratif eğilimler toplumsal yapıda oluşan değişimin Türk resminde figür öğelerinin görülmeye başlaması ve figür resminin gelişimi, yeni figüratif yorumlamalar, sanatçıların üslup farklılıkları ve figürü anlatım aracı olarak kullanım biçimleri ele alınmıştır. Günümüz Türk figüratif eğilimlerinin bu çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknolojik boyutu ile ilgili olarak, ne tür anlatım biçimleri arayışında oldukları araştırılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de 1950-2010 arası figüratif eğilimlerin tarihsel süreç içerisindeki gelişimini ve Türk resmine etkilerini araştırmaktır. Ayrıca resimlerinde figür öğesini kullanmasıyla kendine özgü bir biçim yakalamış ve öne çıkan sanatçıların figüratif resmin gelişimine ve modern sanatın getirdiği alternatif çalışmaların figür resmine etkisine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Bu genel araştırma çerçevesinde, araştırmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Türk resminde 1950 sonrası gelişen figüratif eğilimlerin sanatçıları üzerindeki etkisi nasıldır?

2. Çağdaşlaşma ile oluşan gelişmeler, ekonomik ve kültürel yapıdaki değişimler figüratif resmi ne yönde etkilemektedir?

3. Günümüzde postmodern sanatın getirdiği yeni alternatif çalışmalar içerisinde Türk figüratif resminin yeri nedir?

Çalışma, 1950-2010 arası Türk resminde figüratif eğilimlerin anlatım biçimleri, sanatçıların anlayışını ele alan ve günümüzde figüratif resmin gelişimine ilişkin yeni yaklaşımlarla oluşan değişimi figüratif resmi daha da önemli kılmaktadır.

Araştırmada, görüşme yapılan sanatçıların tez kapsamında görüşlerinin alınmasının, 1950-2010 arası değişim gösteren figüratif resmin günümüzde nerede olduğuna dair önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir.

SINIRLILIK

Bu çalışmada 1950-2010 arası Türk resminde figüratif eğilimlerin günümüze kadar olan gelişimi ve etkileri tarihsel bir süreç içerisinde incelenmiştir. Araştırma, 1950-2010 arası Türk resim sanatı üzerine sanatçı görüşleri ile sınırlıdır. Araştırmada, tuval resminde anlatım biçimi olarak figür ögesini kullanan ve kendine özgü bir biçim anlayışı yakalayan Neşe Erdok toplumsal içerikli çalışmalarında, Mustafa Ata soyuta varan anlatımlarında, Alp Bartu yaşamın eğlenceli yanlarını betimleyen çalışmalarında, Mustafa Ayaz çalışmalarında kent yaşamı içerisinde kadın imgesi ile farklı figür yorumlamaları ile öne çıkan sanatçılar ve eserleri ile sınırlıdır.

1-Nitel araştırmalarda verilerin; görüşme, katılımcı gözlem, yazılı doküman toplama yöntemleri arasından, birden fazla veri toplama yöntemiyle toplanması, verilerin doğrulanması ve zenginleşmesi açısından önemlidir. Bu nedenle, bu araştırmanın verilerinin yarı-yapılandırılmış görüşmeler kullanılarak toplanmış olması, araştırmanın sınırlılıkları arasında sayılabilir.

2-Görüşülen kişiler, kendi alanlarında önemli kişiler olup, konuları itibariyle kendilerine ulaşılmasında ve iletişim kurulmasında zorluk çekilen kişilerdir. Bu nedenle görüşleri alınan kişilerin zamanları sınırlı olduğu için tekrar kendilerine gidip eksik bilgileri alma imkânının olmaması, araştırmanın diğer bir sınırlılığını taşır.

3-Görüşmeler, dört ressamla yapılan ses kaydı ile sınırlıdır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Türkiye’de 1950-2010 arası Türk resminde figüratif eğilimlerin tarihsel süreç içerisindeki gelişimine ilişkin görüşlerin belirlenmesinde nitel araştırma yaklaşımından yararlanılmıştır. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri

toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği bir süreçtir. Nitel araştırma, kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı buldukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımdır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39).

Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modeli, bir grubun özelliklerini belirlemek için veri toplanmasını amaçlayan çalışmalara yönelik bir araştırma modelidir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2010: 16). Tarama modeli, geçmişte ve halen var olan durumu var olduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan bir araştırma yaklaşımıdır. Bu çalışmada Türkiye’de 1950 sonrası figüratif eğilimlerin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, var olduğu şekliyle betimlemeye çalışılmış olması modelin seçilmesinde etkili olmuştur. Yarı-yapılandırılmış görüşmede, araştırmacı görüşme sorularını önceden hazırlar, ancak görüşme sırasında oluşturulan soruların yeniden düzenlenmesi esnekliğine izin verilir (Ekiz, 2003). Yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği sahip olduğu belirli düzeydeki standartlık ve aynı zamanda sağladığı esneklik nedeniyle araştırmalarda kullanılan bir görüşme tekniğidir (Türnüklü, 2000).

Araştırma verileri, sanatçıların uygun oldukları gün ve saatlerde, buldukları illerde ev ya da atölyelerinde 29 Ocak 2011 ile 13 Şubat 2011 tarihleri arasında araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiştir. Veri toplama formu, toplam üç sorudan oluşmaktadır. Bu sorulara aşağıda yer verilmiştir.

1. 1950 sonrası gelişen figüratif eğilimlerin sanatçılar üzerindeki etkisi nasıl olmuştur?
2. Çağdaşlaşmanın getirdiği gelişmeler figüratif resmi etkilemiş midir?
3. Postmodern sanatın getirdiği yeni alternatif çalışmalar içerisinde Türk figüratif resmin yeri nedir?

BİRİNCİ BÖLÜM
BATI VE TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF RESİM

1.1. BATI VE TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF EĞİLİMLER

1.1.1. Figüratif Resim

Resim ve heykel sanatlarında doğadan alınmış canlı ve cansız varlıkların betimlenmesi ya da düşsel olarak kurgulanan her türlü nesne ve varlık, figür olarak adlandırılır (Turani, 1993: 42).Figür hakkında şöyle bir tanımlama yapılmaktadır.

“Bir varlığın, bir vücudun dış çizgileri, bir insanın ya da hayvanın deseni, gravürü, tasviri, resmi ya da heykeli, biçimsel anlamda bir “figür” tanımını kapsamaktadır. Onun tasvir sanatına mal olan yönlerini iyi kavrayabilmek, hayatla özdeş olan ve olmayan taraflarını seçebilmek için doğrudan doğruya figüratif öğelerin yorumuna dayalı eserlerle ilişki kurmak gerekir. Tarihsel gelişim içinde, bu kavramın geçirmekte olduğu evrim, farklı dönemlerde birbirini bütünleyen birbirine dönüşen nitelikler taşımaktadır” (Özsezgin, 1992: 46 Akt. Ayhan, 2006: 5).

Figüratif sanat, resim ve heykel sanatlarında sadece gerçek varlık ve nesnelere betimlemeler yaparak gönderme yapan bir anlayıştır (Sözen-Tanyeli,2005: 84). Ama resim sanatında figür denilince daha çok insan figürü anlaşılır. İnsan figürü ilk çağlardan beri sanatın temel konusu ve sanatsal biçimlerin olgunluk ve bütünlüğe erişmiş şeklidir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 589).

Resim sanatında içerisinde herhangi bir yaşantıyı veya figürü anımsatan öğeler varsa, buna figüratif resim denilebilir. Yani somut bir nesneyi, bir objeyi, manzarayı, günlük yaşamdan alınan bir sahneyi betimleyen eser, figüratiftir. Konu gerçek veya düşsel olabilir. Figürasyon soyutlamanın karşıtıdır. Ancak, “ *Ressam tarafından düşünüülüp yaratılan bir yapıt, soyut resim olarak ortaya konmuş olsa bile, eğer izleyici resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir (Erdok, 1998: 11).*

Figüratif resim, geleneksel anlamda bir sanatçının ustalığı ve özgürlüğü kendine has yetkinliği ile kullandığı teknikle anlamlı bir biçimde canlandırmasıyla ölçülebilir. Batı sanatının klasik figüratif geleneklerinde, insan vücudunun örnek alındığı görülür. Figüratif sanatçısı genellikle anlatım dili olarak ana öğelerini oluştururken insan vücudu öğelerinden yararlanmıştır. Klasik ya da geleneksel anlatım biçiminde figür ve nesnelere hareket edildiği görülür. Figür ve doğaya yaklaşıldığında bunları doğal biçimleri ile yorumlama amacı ön planda tutulmuştur. Figüratif anlatımda henüz optik

görüntünün değerlendirilmediği dönemlerde, anlatım genellikle iki boyutlu şematik bir biçimlemeyi göstermektedir (Turani, 1978: 64).

Figüratif resim, aktaracak şeyin yanılısamasını verir. Bu yanılısama görsel algılamaları gerçek iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşir. Figüratif resim bir transpozisyon sanatıdır. Ama bu transpozisyonların, örneğin fotoğraftakilerden daha belirgin olan deformasyonlar olduğunu unutmamak gerekir. Figüratif resim bir ornatma zorunluluğundan bir anlatım bir sonuç alabildiği ölçüde sanattır (Erdok, 1997: 10).

1.1.2. Batı Resim Sanatında Figüratif Resim

Batı Sanatının figür geleneği, insanı idealize ederek biçimsel mükemmellikte gösteren, Eski Yunan ve Roma Sanatı'ndan kaynaklanır. Bu dönemde Tanrılar insan biçiminde fakat insandan fizik olarak daha büyük gösterilmiştir. Ortaçağda insan figürü göksel ve dogmatik ölçülerle ele alınmıştır. 14.yüzyıl'dan 16.yüzyıl'a kadar süren aydınlanma sürecinde insan figürü, yeniden şekillendirilmekle birlikte, Klasik Yunan etkisi altındadır. Maniyerizm'de, ruhsal bir bağımsızlığın ürünü olarak figür, dikey uzatılmış, maddesel ağırlığı hafifletilmiş, mekân ve doğaya öncelenmiştir. Figürün hareketli biçime girmesi, insanı gündelik hayatı içinde betimleyen Barok Dönem'de görülmektedir. Barok'ta, rakursi kullanılmış, el kol hareketi teatral düzeyde abartılmıştır (Wheelock, 1981: 30).

Barok'un figüre kazandırdığı bireysel ve ruhsal boyuttaki ifade, Yeni-Klasikçilik ve Romantizm dönemlerinde de etkili olmuştur. Fakat Romantizmde mekân (manzara), figürden daha baskın olmuştur. 19.yüzyıl'da Fransa'da başlayan Gerçekçilik akımındaki insan figürü Barok Dönem Hollanda'sının janr resimlerinden pek farklı olmamakla birlikte, biçim olarak idealizmden arındırılmıştır. İzlenimcilikte iki boyutluluğa geçilirken figür, bütünü ve yüzeyin dokusu içinde kaybolmuştur. Gözlenenin duyguları da etkilediği, bu nedenle tuvale yansıtılması gerektiği savıyla ortaya çıkan Dışavurumcular figüre anlamsallık yüklemiştir. Fovistlerin dekoratif bir desene çevirdiği sahnede ise parlak renkli bir nesnedir figür (Gombrich, 2002: 573). Gerçekçilikte de figür sıradan bir resim ögesidir. Nesneyi göze görüldüğü gibi betimlemekten vazgeçen Kübist'ler figürü parçalayarak yeniden düzenlemişlerdir. Gerçeküstücülükte "otomatizm" olarak adlandırılan, mantıksal denetimin olmadığı bir

süreçte, düşüncenin yöneltmesiyle üretilen yapıtlarda figür, düşsel bir biçim bozmanın kazandırdığı zenginlik içindedir (Passeron, 2000: 266).

1900'lerden sonra figür, yüzyıllardır koruduğu anlam ve önemini yitirir. 1960'larda en üst aşamasını yaşayan Soyut Sanat, görsel dille ilgilenmiş, rengi önemsemiştir. Fakat dışavurumcu ve fantastik bağlantılı yaklaşım içinde figürü ele alan Metafizik resim, Fotogerçekçi Resim, Pop Sanatı gibi anlatımlarla yeniden hayat bulan figüratif resim, figürü 20.yüzyıl'ın geçerli bir biçim anlayışıyla yeniden yorumlamıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 590).

1.1.3. Türk Resim Sanatında Figüratif Resim

Osmanlı imparatorluğunda “ Sanatta Batılılaşma” ilk kez 17. Yüzyılda Lale Devri ile beraber, gelebekselsel üslup özellikleri arasında görülmeye başlayan yeni bir üslubun somutlaşmasıyla güncellik kazanmıştır. Tarihsel süreç içerisinde farklı özellikler ve farklı modellerle Avrupa ülkeleri sanatlarında görülen Klasik, Barok ve Rokoko üslupların Osmanlı sanatına girmesiyle başlayan bu üslupsal yansımalar örgütlenmeler ile görülmeye başlamıştır. 19. Yüzyıldan sonra sanatsal eylemin örgütlenme biçimi, sanat eğitimi ve sanatı destekleyen gruplardaki sosyal başkalaşım ile beraber Osmanlı Üslubunda yeni bir kılıf olmaktan çıkmıştır. 19. Yüzyıl Osmanlı kültür ortamının önemli bir ögesi, yeni bir sosyal düzenin iletildiği, yeniden üretildiği ve araştırıldığı kültürel değişimin geniş kapsamlı gösterge sistemini oluşturmuştur (Rona, 1993: 57).

Sanat alanında başlayan bu yenilenme ve kültürel değişimin etkisi ile Batı sanatındaki figür Türk resmine girmiştir. İlk uygulayıcıları Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa'dır. Osman Hamdi Bey döneminin kültürel davranışlarını, sosyal yaşam biçimlerini figürleri aracılığıyla vurgularken, Halife Abdülmecit Efendi portrelerinde kişilerin iç dünyasını yansıtmıştır. 18.yüzyıl'da minyatüre giren ışık-gölge denemeleri, gerçekçi figür araştırmasına başlangıç olarak kabul etmek doğru olmaz. Osman Hamdi'nin figür çalışmaları Türk resminde radikal bir atılım olarak görülür. Osman Hamdi figürü dış çizgilerle betimlemiştir. Amacı, insanın dramını iç dünyası ve ilişkileri ile tanıtmak yerine inandığı tezi seyirciye iletmektir. Osman Hamdi'nin uzak durduğu dramatik portre ve figürün örneği, yazı geleneğimizde olmadığı gibi, resim

geleneğimizde de yoktur. Tersine, İslam düşüncesi ve inançları, insanı, dramı olan, değişen ve arayan bir birey olarak görmeyi özellikle güçleştirmiştir (Duben, 2007: 69).

Figürler konusunda ustalaşan Osman Hamdi, insanların ilgi odağına yerleştirdiği büyük kompozisyonlar yapan ilk Osmanlı Sanatçısıdır. İnsan figürünün baskın ve gerçekçi bir biçimde ele aldığı ilk Osmanlı resmi olan “Rahle Önündeki Kız” resminde olduğu gibi geleneğe aykırı birçok konu seçerek bunları kışkırtıcı bir tarzda işlemiştir (Arsal,2000:749).

Paris’e gönderilmiş ve Gerome’dan, Baulanger’dan resim sanatını öğrenmiştir. Etkilendiği oryantalizm’i kendi dünyası ve kendi kültürü ile yansıtmıştır

Figürün anıtsallığı, ayrıntı tutkusu, fotoğrafik gerçekçi üslubu, Osman Hamdi’nin maddeye duyduğu sevgiden gelmiştir. Osman Hamdi’nin resimlerinde çok görülen İslamik simgeler ve sahneler, camiler ve Kur’an okuyan adamlar, ezik bir temsiliyetçiliği ifade etmezler. Figür’ün mimari çevreye oranla egemen durumu, dik, güvenli ve gururlu duruşu, el ve kol hareketlerindeki güdümlülük, yüz ifadesi tümüyle betimlenir. Bu Kur’an okuyan veya dinleyen insanların, Tanrı’nın kulluğunda dünya ile ahretin anlamını arayan tipler olmadıkları, Kur’an’ı tartışan, inceleyen, düşünen insanlar olduğu görülür. Osman Hamdi’nin (Resim 1.1) resimlerinde geleneksel inancın karşısında, dünyevi güzellikleri de sevmek gibi bir mesaj yatmaktadır (Duben, 2007: 40).

Resim 1.1: Osman Hamdi, Rahle Önündeki Kız, T.Ü.Y, 1880



Kaynak: <http://sevgisanat.blogspot.com>, 12.05.2011

“1914 Kuşağı” Osmanlıdan Cumhuriyet Türkiye’sine geçişin ara dönemini oluşturması bakımından önemli bir belirleyici özelliğe sahiptir. Cumhuriyet dönemine girerken, sanatçıların ilgi duydukları konular daha öncede yaygın bir şekilde asker ressamlar tarafından ele alınmış olan manzara, ölüdoğa ve figürdür. Figür daha çok portre bağlamında, sanatçıların kendilerinin ve yakın çevrelerinde bulunanların çehrelerini konu alarak diğer sanatçılardan farklı, modele dayalı sanat eğitiminin yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Bu modele dayalı sanat eğitimi okullarda veya atölyelerde genişletilmesiyle varlığını kabul ettirmiştir. İstanbul’un elit çevreleri için, bir ressama portresini yaptırmak önemliydi. Böyle bir yaklaşım zaman içerisinde önemini yitirmiştir. Doğanın bir parçası olarak figür, ressamların doğaya çıkarak daha serbestçe resim çalıştıkları dönemlerde de etken olmuştur. Böylece ressam karşısında poz veren kişiye özgü portre tutkusuyla başlayıp gelişen figürücü eğilim, zamanla doğal bir figür ressamlığının oluşumunu hızlandırmıştır. Yöre ve çevre yaşamının vazgeçilmez bir ögesi olarak figür kavramının daha esnek boyutlar içinde ele alınma sürecini olumlu yönde etkiler. Figürün akademik bir eğitimi gerektirmiş olması da, resim sanatımızın oluşumu içinde, bu sanatçıların sınırlılığını etkileyen faktörlerden biri olur. Osman Hamdi’nin, anıtsal figür teması çerçevesinde uyguladığı ilk örnekler ve Şişli Atölyesi’nin olumlu katkıları yanında, figür ağırlıklı kompozisyonların, 1914 Kuşağı’yla yaygınlaştığı görülmüştür (Özsezgin, 2000: 21).

Türk resim sanatçılarımız özellikle “resim sanatını öğrendikleri” Fransız ressamlarının derin etkisinde kalmışlardır. Bu etki özellikle 1914 kuşağında görülür. Türk ressamları kendi kişiliklerini korumuşlar fakat bu etkilerden kurtulamamışlardır. Doğal olarak yeni bir resim dili öğrenmişlerdir.

1914 kuşağında figüratif eğilimler, geleneksel resim ve kültürde oluşan değişim olgusunun “gerilimi” olarak ele almamız yanlış olmaz. Buradaki gerilimi yaratan olgu yeni teknik, yeni malzeme ve kompozisyon yöntemlerin aynı sorun çevresinde geleneksel yaklaşım yöntemleriyle çatışmasından kaynaklanır. Figürün gerek anatomik yönden ele alınmasını gerekli kılan deneyim zorunlulukları, gerekse kişinin bireysel çehresi karşısında nesnel gerçekçiliğin eşiğine ulaşan duyular, sınırları açıkça belirlenen yeni kültür etkileşimi alanında özgün bir yer edinme çabasıdır. Konu tercihleri ve içeriği konusunda sorunlar ön planda görünse de ciddi boyutta figüre

gereksinim vardır. Figüre eğilim batlı sanatçıların ülkemize gelmeleri yanında Türkiye’de fotoğrafında yaygınlaşmasıyla geleneksel eğilimler karşısında kışkırtıcı bir etki yaratmıştır. Figüre olan resimsel ilgi dramatik iç gereksinmelerin yanı sıra, toplumsal ilişkilere bağlıdır. Tek ya da toplu figür düzenlemelerinin desene bağlı bulunan alt yapı ciddiyetiyle uygulanmıştır(Tansuğ, 2005: 126).

Resim 1.2: İbrahim Çallı, Saraylı Hanım ve Hizmetkarı, 150x85cm, T.Ü.Y,



Kaynak: Giray, 2007: 161

Müstakiller, düşünce, tarz, biçim gibi üsluplarda aynı görüş ve anlayışa sahip değillerdir. Bireysel sanat üsluplarında farklılıkların olması Avrupa’da gördükleri eğitimden kaynaklanır. Zeki Kocamemi, Cemal Tollu (Resim1.3), Nurullah Berk ve Sabri Berkel Çoğunlukla, yerel temalara Konstrüktivist ve Kübist metotları uygulamışlardır. Modernist düşünceden temellenmeyen sanatçılar, orijinal üslupları ancak biçimsel olarak taklit etmişlerdir. Doğayı, silindir ve koni formları ile yorumlamak, modülasyon yerine derinliği renk tuşları ile yaratmak, dolu biçimleri parçalayarak boşluğa yeni boyut kazandırmak, nesneyi parçalayarak soyutlamak, geleneksel perspektif kurallarını yıkarak üst üste bindirmek sanatçıların uyguladığı

yöntemlerdir. Bir süre sonra sanatçılar bu kübizmin yalınlığından uzaklaşacaklardır (Duben, 2007: 94).

Resim 1.3: Cemal Tollu, Beatrice'nin Portresi, 100x73, T.Ü.Y



Kaynak: Giray, 2007: 235

Müstakillerde pek oturmayan Kübizm ve Konstrüksiyon eğilimleri, “D” grubu sanatçıları için baştan belirlenmiş bir eğilim olarak kendini gösterir. Gruba daha sonra Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu katılmış bunları takiben, Halil Dikmen, Eşref Üren, Sabri Berkel ve Zeki Kocamemi gibi sanatçılar katılmıştır. Bu grupta yoğun olarak figüratif eğilimler görülür. Yoğun olarak kullanılan figüratif motifler resmin diğer öğelerinden daha öne geçememiştir. Desen, düzen ve kuruluşa yönelik biçimsel bir eğilim üzerine yoğunlaşmıştır. “D” grubu sanatçıları kişisel üslupları birbirinden farklı ve birbiriyle çatışan karakterler vardır. “D” grubunun üyesi olan Leopold-Levy, asistanı statüsündeki sanatçılardan, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu (Resim 1.2), Cemal Tollu, Sabri Berkel ve diğer sanatçılar bu farklı görüşlere sahip olanlardır. Lhotevari Kübizm’i modern sanatçı olmanın tek koşulu sayan “D Grubu”na karşı Leopold-Levy, sağlam bir desen bilgisine dayanan, Cezanne’den başlayıp “soyutlamaya” dek uzanan bir eğitim anlayışını uygulamaya koymuştur. Grup üyeleri Kübizm’den başka, Dışavurumcu, Fovist, İzlenimci, Gerçekçi anlayıştaki uygulamalarıyla da yenilikçi

düşüncesi altına girmişlerdir. Nurullah Berk (Resim 1.4) Kübizm'in en önemli temsilcisi olarak üslubunu Türk yazma sanatı motifleri kullanarak zenginleştirdiği yapıtlarında, geometrik bir çizgi düzeni içinde yorumlar. Bu yorumlamanın bazen Pürizm'e vardığı anlatımını zamanla geliştirmiştir (Gültekin, 1992: 15). Nurullah Berk'in "Ütü Yapan Kadın" isimli eseri bu durumu başarıyla yansıtan bir örnektir (Duben, 2007: 114).

Resim 1.4: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 60x92cm, T.Ü.Y, 1950



Kaynak: Giray, 2007: 243

Kompozisyonda, güçlü bir diyagonal form sol üst köşeden aşağıya doğru yırtarcasına inerek dikey kurguya müdahale eder. Diyagonal hareket, resimde en büyük form olan kadın figürünün sol kolundan bileğine doğru inerek, yatay duran elde sonuçlanır. Diyagonalin başlattığı devinim, resmin sağ bölümündeki motiflerin iç dinamiğinde neşeli bir neşeli bir devingenliğe, oynaşmaya dönüşür. Bu hareketli ve heyecanlı atmosferde, ütü yapan kadın resimde sağ eliyle ütüyü bastırır. Ütü resmin ortasında, en alta ve en öndeki plana yerleştirilmiştir. Sağdan sola, soldan sağa hareket eden diyagonal çizgilerin tümü ütude sonlanır. Ütü ve kulpuna sarılan el, resimde fiziksel ağırlığı en fazla hissedilen formlardır. Göz, resmi tam ortadan ikiye bölen bu formdan figürün yüzüne sıçrar. Yüzün ifadesi durgun ve dalgındır. Düşüncelerdeki durgunluk, ütünün ve onu tutan elin hareketsiz kararlılığını ve ağırlığını yankılar. Gözlerin bulunduğu plandan arkaya doğru uzanan derinlik çizgisi üstünde, çok gerilerde

olduğu izlenimi veren bir ikinci köylü kadının başı vardır. O da, durağan, statik bir formdur. Bu iki baş ve iki düşünce birbirlerini yankırlar. Sanatçı, çevredeki devinime durağanlık katmamakla ısrarcıdır (Duben, 2007: 114).

“Yeniler” grubu yapılan bu tartışma ortamına rağmen belli bir görüş etrafında toplanmış sanatçılar olarak dikkatleri üzerine çeken bir gruptur. Bir taraftan “D” grubunun aşırı Batı yanlısı olmalarına tepki gösterirken bir taraftan da toplumsal sorunları inceleyen, gerçek yaşamı yansıtan bir anlayışı savunurlar. Bir ülkenin sorunlarını yaşamadan ve o ülkenin insanlarının içinde bulunmadan yapılan bir sanatın ulusal olamayacağı görüşü yeniler grubunun ülke sorunlarına sahip çıkmaları düşüncesiyle kendi sanatlarını hem içerik hem de biçimsel olarak yaratabilecekleri görüşünü kuvvetlendirir. Soyut biçimlere yöresel içerik katmakla sorunun çözümlenemeyeceği görülür. Rengiyle biçimiyle doğal görüntüsü yaşam tarzıyla olayları içinde görüp yaratmak gerektiğine inanmışlardır (Ersoy, 1998, s:28). “Yeniler” grubu sanatçılarının her biri kendi anlayışları doğrultusunda yöresel konuları işlerken, teknik ve yöntem açısından Batı’lı resmin getirdiği çözümlerin tamamen dışında değillerdir. Bunu Ahmet Tanpınar’ın Nuri İyem için söylediği “ rehbersiz, pusulasız, kendi kendine nice geziler yapmış, nice limanlar bulmuş, hatta Brague’ı bile kendi kendine keşfetmiş, dersini almıştır.” Sözleriyle çıkarmak mümkündür. Nuri İyem’in resminde Batı’lı resim dünyasıyla uyuşan değerler bulmuştur. “Yeniler” 1950’li yıllarda zamanla toplumcu sanat akımından uzaklaşırlar. Nuri İyem, eski resimlerini geride bırakarak salt soyut bir renk düzenine yönelerek, 1960’lardan sonra geriye dönüş yaparak “figür”ü ve portreyi ele alacaktır (Özsezgin, 1982: 53).

“Yeniler” grubunun etkin olduğu 1940’lı yıllarda akademiye cephe aldığı izlenimi uyanan Nuri İyem’in, gerçekte, sosyal içerikli tema yaklaşımları dışında akademiyle sanatsal yönelişler bakımından bir uzlaşmazlığı olmaması gerekiyordu. Fakat akademik üslup hegemonyasının ilk sarsıntıya uğramasında belli bir rol oynamıştır. Buna rağmen akademi dışındaki potansiyelin sözcülüğü ve üslup temsilciliğini başaramamıştır. Akademi içinde sosyal içerik yönünden çarpıcı denebilecek bir üslubun temsilcisi aranırsa bu kesinlikle akademik bir figür titizliği içinde gerçekleştiren Neşet Günal olacaktır. Figüratif alanda kuşkusuz yenilenme eğilimlerini kapsayan resim davranışlarının arttığı, yoğunlaştığı oranda bu sorun üzerinde özellikle durmak gerekir. Nuri İyem’in A. Hamdi Tanpınar ve diğerlerinin

desteğinden kazandığı sonuç, bir anlamda akademizmin dolaylı bir temsilcisi gibi gösterilmiştir (Tansuğ, 1995: 55).

Çağdaş resim sanatımız, 1950'lere gelinceye kadar, temelde Batılı deneylere yaslanmakla beraber, arada ağır basan ulusal ve yöresel eğilimlere de tanık olur. 1947 yılında, henüz akademide Bedri Rahmi atölyesinde öğrencilik yıllarını sürdüren on genç bir araya gelerek “onlar Grubu” adıyla yeni bir topluluk oluştururlar. Grubun kurucuları, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Leyla ve Hulisi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez ve İvy Stangali'dir. İlk sergilerininin afişinde El Greco'nun bir tablosundan alınan insan figürü'nün yanına “Anadolunun göbeğinden devşirilmiş saf bir kilim nakışı” motifi getirilir. Figürün “ Bazen iki taraflı bir anahtarı, bazen bir akrep kısılcını, bazen garip bir kuş, bir ejderha başını andıran” onaltıncı yüzyılı onyedinci yüzyıla bağlayan kişilikli bir İspanyol ressamının ve bu nakışın yan yana getirilmesi anlamlıdır. Grubun sergilerini Bedri Rahmi Eyüboğlu sonuna kadar desteklemiştir (Özsezgin, 1982: 62).

Türk ressamların 1930'lu yıllardan 1940'lı yıllara doğru, güncel akım ve eğilimlerin üzerine yükselerek, kendi benliklerini ve kişiliklerini bulma konusunda ortak bir endişe taşıdıklarıdır. Batı'lı resim kavramlarına yönelişin, o tarihlerde henüz bir yüzyılı bile doldurmadığı göz önüne alınırsa, bu endişenin köklü bir gelenek (batılı anlamda) arayışından kaynaklandığı söylenebilir. Batı'lı anlamda resim sanatımızın öncüleri olan asker ressamlar, Avrupa'da klasik ressamların atölyelerinde akademik bir eğitimden geçmişler, bu eğitimin kökensel değerlerini İstanbul'a taşımışlardır. Onların arkasından gelen sivil ressamlar kuşağı da bu geleneği bir süre sürdürmüşler ama akademik resme izlenimci bir aşu yapmaktan geri kalmamışlardır. Türk resminin 1920'lere, yani Cumhuriyet döneminin ilk yıllarına rastlayan görüntüsü, bir anlamda, 1930'lu yıllarda ve onu izleyen dönemde oluşacak olan gelişmelerin bir ön evresi olmuştur. Bu ön evreyi izleyen dönemin, Çağdaş Türk resmiyle “modernist” olarak nitelendirilmesinin nedeni, Batı'da da Cézanne ile başlamış olan evrenin, gerçek modernizme geçmesi ile tanımlanmasıdır (Özsezgin, 2000: 63). Bu dönemde figüratif eğilimler, geleneksel resim ve kültürde oluşan değişim olgusunun “gerilimi” olarak görülebilir. Buradaki gerilimi yaratan olgu yeni teknik, yeni malzeme ve kompozisyon yöntemlerin aynı sorun çevresinde geleneksel yaklaşım yöntemleriyle çatışmasından kaynaklanır (Tansuğ, 2005: 126).

Bu dönemde figür resmini yapmanın ne kadar zor olduğunu Hikmet Onat şu sözleri ile anlatmıştır.

“... o devirde resim çalışmanın ne zor bir iş olduğunu belirtmek gerek. Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre resim ve heykel öğrenen mektebimizi ahlaksızlık, dinsizlikle suçlandırıyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce birkaç yobaz mektebi basmış, heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştamal bağlamışlar. Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz bir takım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk” (Duben, 2007: 76).

Resim 1.5: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel, 96x70cm, Kağıt Üzerine Guaş, 1453



Kaynak: <http://lebriz.com>

Figüre eğilim batlı sanatçıların ülkemize gelmeleri yanında Türkiye’de fotoğrafın da yaygınlaşmasıyla geleneksel eğilimler karşısında kışkırtıcı bir etki yaratmıştır. Figüre olan resimsel ilgi dramatik iç gereksinmelerin yanı sıra, toplumsal ilişkilere bağlıdır. Tek ya da toplu figür düzenlemelerinin desene bağlı bulunan alt yapı ciddiyetiyle uygulanmıştır (Tansuğ, 2005: 126).

Resim 1.6: Refik Epikman, Avluda Çalışan Köylü Kadınlar, 64x80 cm, T.Ü.Y



Kaynak: <http://arsiv.ntvmsnbc.com>,11.05.2011

Bu yıllarda toplumun ekonomik ve sosyal yapısı hızla değişir. Sanayileşme, köyden kente göçler, çok partili bir düzenin gelmesi, özgürleşme ve değişimin görülmesi hareketlenmelere yol açar. Devrim ideolojisini besleyen otoriter zihniyetin sarsılmaya başlaması, ahlaki değerler, durağan edilgen, mutlakıyetçi toplum psikolojisi aynı hızda değişmediği halde toplumdaki bu hareket ve değişim hissedilmeye başlanır.

1.1.4. Türk Resminde Kübizm Etkileri

1930'lı yılların başlarından itibaren 1950'li yılların ortalarına kadar, Türk resim sanatı önem kazanan birçok sanatçı Kübizm eğilimini keşfetmeye yönelmişlerdir. Bu yönelim başta Kübizm'in biçimsel ve teknik niteliği olmuştur. Türk ressamaları nesnelere parçalayıp, ayrıştırma ve yeni bir anlam kazandırma yönelimi içerisine girmişlerdir. Kübizm etkisi altında resimlerini bu anlayışa uyarlayan sanatçılar, Fransa'da Andre Lothe, Fernand Leger ile öğrenim görmüşlerdir. Fernand Leger'in sentetik kübizmi ve Andre Lothe'un yapısal kübizm araştırmalarını kaynak olarak almışlardır. Türk ressamaları, Cumhuriyet'in atılımcı arayışlarıyla örtüşen çağdaş bir biçim belirleyerek bu yönde özgün anlayışlar yaratmışlardır (Giray, 2007: 222). Müstakiller, düşünce, tarz, biçim gibi üsluplarda aynı görüş ve anlayışa sahip değillerdir. Bireysel sanat

üsluplarında farklılıkların olması Avrupa’da gördükleri eğitimden kaynaklanır. Zeki Kocamemi, Cemal Tollu (Resim 1.7), Nurullah Berk ve Sabri Berkel Çoğunlukla, yerel temalara Konstrüktivist ve Kübist metotları uygulamışlardır. Sabri Berkel için resim yapmak, tuval sathının keyfi olan her şeyden arındığı bir temizleme işlemi olmuştur. Resminin alt yapısı geometride saklıdır, ancak burada söz konusu olan geometrik taşıyıcı yüzey değil, doğrudan kendisi resmedilen olmuştur. Berkel izleyici ile hiçbir beklenti içerisine girmeden resimlerini betimlemiştir (Ergüven, 2002: 93).

Resim 1.7: Cemal Tollu, Bodrum Süngercileri, 90x116cm, T.Ü.Y, 1950



Kaynak: Giray, 2007: 237

Modernist düşünceden temellenmeyen sanatçılar, orijinal üslupları ancak biçimsel olarak taklit etmişlerdir. Doğayı, silindir ve koni formları ile yorumlamak, modülasyon yerine derinliği renk tuşları ile yaratmak, dolu biçimleri parçalayarak boşluğa yeni boyut kazandırmak, nesneyi parçalayarak soyutlamak, geleneksel perspektif kurallarını yıkarak üst üste bindirmek sanatçıların uyguladığı yöntemlerdir. Bir süre sonra sanatçılar bu kübizmin yalınlığından uzaklaşmışlardır (Duben, 2007: 94).

Türk ressamlarına kaynak oluşturan bu Batı’lı ustalarının yerini geleneksel Türk motifleri almıştır. Kübist etkilere kayan Nurullah Berk, Pariste Andre Lhote atölyesinde desen çalışmalarında yoğunlaşmıştır. Resimlerinde geometrik formlara dönüşen kuruluşlar, yerini motifsel değerlere bırakmıştır. 1950’li yılların sonlarına doğru Türk

ressamları, yöresel anlatımlarla figüratif resme yoğunlaşmışlardır. Bu dönemde renk renk giysileri, tertemiz ve düzenli bahçeleri ile köylüler resimsel anlatımlara konu olmuştur. 1950’li yıllardan sonra Cemal Tollu yöresel temalar işleyen sanatçılar arasına katılmıştır. Lekeseli çalışmalarından sonra sert konturlarla çevrelediği kurt figürlerin oluşturduğu kompozisyonlar oluşturmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu sanat biçimi belirleme aşamasında Van Gogh esinli yorumlamalar vermiştir. Paris’de kaldığı sürede Duffy’nin kendiliğinden ve hızlı çalışma etkisi görülen desen çalışmalarına görsel olarak bağımsız bir doku ve renk anlayışının izlerini taşıyan resimler üretmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun bu rahat çalışmaları onu canlı, hareketli ve renk kişiliği ile örtüşen değerlere taşımıştır (Giray, 2007: 223).

Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, Avrupa’da 1907-1914 yılları arasında yaygınlaşan geometrik ve hacimsel biçim anlayışını, yöresel bir beğeniye uygun düşecek çözümler içinde geliştirmişler, sağlam ve yapısal bütünlüğe dayanan bu çözümü, 1930’larda bir ressama esin kaynağı oluşturacak etkinlik düzeyine götürmüşlerdir. Türk resmi için denenmemiş bir aşamadır. Boşluk içinde yer alan nesnelerin diri görüntüsü, yöresel malzemelere eşlik edecek ve bir ressamı diğerinden ayıracak yorum zenginliği, bu ortak anlayıştan kaynaklanmıştır (Özsezgin-Dereli, 1980: 1).

1.1.5. Türk Resminde Empresyonizm Etkileri

Zamanın akademik resim geleneğini protesto amacıyla 1874 yılında Paris’te bir grup sanatçı bir fotoğraf atölyesinde resimlerini sergilemiştir. Sergilenen resimlerinin katalogta “görünüm” olarak adlandırılması eleştirilenler tarafından olumsuz karşılanmıştır. Olumsuz karşılanan bu serginin eleştirisinde Louis Leroy, bu sözcüğe parmak basarak bu akımdan “Empresyonizm” diye söz etmiştir. Monet’in istemeden öncüsü olduğu bu akıma verilen isim Batı sanatında yeni bir görüş dile getirmiştir. Işık duyarlılığı Barok’la girmiştir. Barok sanatçılarında ağır basan ışık, konunun göstermesine vesile olup olmadığı insanları düşündürmüştür. Monet’le artık böyle bir düşünce ortadan kalkmıştır. Sanatçının günün belli bir saatindeki ışık oyununu vermek istediği anlaşılmıştır (İşpiroğlu, 2009:156).

1870-1880 yıllarında doruğa ulaşan empresyonizm, büyük Batı geleneğine karşı güçlü bir tepkiydi ve etkisi modern sanatta hissedilmiştir. Bu akımın öncüleri Renoir, Monet ve Pissarro gerçekçi ressamlardır. Amaçları, sürekli hareket eden ışığın su üstüne yansımalarını resmetmektir. Suda dalgalana ışığın, koyu tonlar kullanmadan, saf renklerin karşıtlığı ile görüntülenebileceğini düşünmüşlerdir. Böylece, renk kuramına aldirmaksızın ışık, hareket ve hacim yaratmaya çalışmışlardır. Doğayı sadece tek bir elemanla, yalnızca ışıkla yorumlamışlardır. Işığı gerçekliğin parçası olmaktan çıkararak bir üslup ilkesine dönüştürmüşlerdir. Işık duyularda izlenim bırakan bir görüntü olarak yorumlamışlardır. Empresyonistler için nesnel ve tinsel yalnız duyuların algıladığı bir gerçekliktir. Mükemmelliğin ve güzelliğin duysal algılamanın en doğru aktarım şekli olduğuna inanmışlardır (Duben, 2007: 147). Hangi ülkeye bağlı sanat kültürü ve geçmişinin devamcısı olursa olsunlar, ressamların büyük çoğunluğu Empresyonist sistemin prensibine uyarak doğayı ve dış dünyayı yeni bir anlayışla görmeye başlamışlardır. “Akademikleşmiş Empresyonizm” olarak nitelendirilen bu anlayış Türk resminde 1914 dönemi ressamlarının tüm resimlerinde etkisi görülmüştür (Berk, 1981: 15).

1910’larda Avrupa’ya eğitime gönderilen, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Sami Yetik ve Nazmi Ziya empresyonizmden etkilenerek yurda dönmüşlerdir. Bu sanatçılar Sanayi-i Nefise Mektebi’nin etkisinde yaptıkları ilk çalışmalarla, batı’ya gitmeyen sanatçılar arasında benzerlikler görülür. Batı eğitiminden dönen 1914 kuşağı sanatçılarına üslup ve resim anlayışı yönünden izlenimci niteliği yakıştırılmıştır (Tansuğ, 2005:1 19). Bu yıllar’da kendi imkanları ve özel imtiyazlarla Avrupa’ya eğitime gönderilen Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij’de (Resim 1.8) diğer sanatçılardır (Tansuğ, 2005: 119).

Resim 1.8: Avni Lifij, Figürlü Enteriör, 32,8x23,8cm, Prestuval Üzrine Yağlıboya



Kaynak: Giray, 2007: 153

Empresyonizm yöntemini Türk sanatçıları tam olarak kavrayamamışlardır. Biçim betimlemesinde zaman zaman geleneksel desene başvurmuşlardır. Sanatçılar lokal renkler kullanmışlardır. Empresyonizm akımının teknik ve biçimsel özelliklerini kaçırmışlardır. Buna rağmen empresyonizmi taklit eden Türk empresyonistleri için bu çabanın en radikal ve yenilikçi yönü, sanatçılara kendi duygularını izleme uyarısı getirmiş olmasıdır. Türk sanatçıları bu eğilimle birlikte canlı modelin kendisini gözlemlemiş ve incelemişlerdir. Fakat güzelliği duyuların sınırladığı gerçeklikle birleştirememişlerdir. Romantik ve lirik duygulardan kurtulamamışlardır. Bu nedenle Batı'daki empresyonizmin doruk noktasına taşıyan özelliklerini benimseyememişlerdir (Duben, 2007: 150).

1.2. 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK FİGÜRATİF RESİM VE SANATÇILAR

1.2.1. 1950 Sonrası Türkiye'de Toplumsal Yapı Ve Figüratif Resim

Batı'nın savaş sonrası sanat ortamında izlenen gelişmeler Türkiye'ye yansımıştır. 1950'ler Türk sanatında resim ve heykel alanlarında modern adına önemli atılımların yapıldığı ve 2000'lere giden yolun açıldığı önemli bir dönüm noktasıdır.

Sanat ortamının canlandığı ve sanatçıların moderniyi ifade etmekte daha özgürce çıkış yaptıkları bir dönem olmuştur. 1950’li yıllara gelindiğinde figür resminde, Batı’dan tıpatıp aktarma çözümler dışında, mekân kurgusunda ikinci ve üçüncü boyutların eş zamanlılığından kaynaklanan çelişkinin temel problem olduğu görülmüştür. Bu çelişki kültürün her katında olan zihniyet karşıtlıklarının resme yansımaları olmuştur. Figür resminde, özgün bir biçim ve içerik bütünlüğü çok zor olmuştur. Bunun yanında özgün duyarlılık gösteren eserlerde verilmiştir. Türk insanının kendi kültürüyle koşullanmış olması bu duyarlılığı sağlamıştır. Kendine has melankolisi, dış dünyayı fazla önemsememesi, bireyselleşmemesi, figürü çevresinden, çevreyi figürden başkalaştıramaması Türk sanatçısının kendi kültürüyle kopartamamasından kaynaklanmıştır. Bu özellikleri ile Türk sanatçısının soyut resimde daha başarılı olmasını sağlayacaktır. Bu durum karşısında figüratif resmin klasik anlamda içerik ve biçim bütünlüğünün özgünlüğe kavuşması için toplumun değişimi gereklidir (Duben, 2007: 121).

Türkiye’deki kültür katlarının sanat ürünleri arasında yarattığı sorunlardan biri, sanat yapıtı ile toplumun sosyal ve ekonomik yapısı olmuştur. Toplumda görülen değişim yapıtın yaratıldığı ortamı etkilemeye başlaması ile sanat ortamında yeni bir biçim düzeniyle kendini göstermiştir. Bu ekonomik ve sosyal değişimler ve ona bağlı olarak kültür değişimleri, toplum yaşantısının her köşesinde homojen değildir. Toplum yaşantısındaki bu farklılık, etkin değişimin görüldüğü yerlerde kendisini göstermiştir (Kuban, 2009: 214).

1950’li yıllarda özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına batı’daki sanatsal akım ve yeniliklerin çok yönlü eğilimler getirdiği görülmüştür. Sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasında. Bu süreç içerisinde gelişen soyut söylemlerinin özünde, sanatçı duyarlılığının yönlendiği seçimlerinin özgürlüğü yatar. Resimsel anlatımlarının özünü oluşturan planlar, sınırsız boşluklarda sabitleştirilen görsel düzenlemeler olarak belirlenmiştir. Boşluklar ve bu boşlukları tasarımsal ilişkilere ulaştıran önce leke ardından da çizginin geçişleri ilgi çekici olmuştur. Görsel algıda yanlısalar yaratarak yer değiştirmelerinin yarattığı metaformizm soyut yorumları ilgi odağı olmuştur. Bundan dolayı soyut anlatımların düşüncenin üstün bir düzeyi olduğu görüşü benimsenmektedir (Giray, 2003: 62-63).

Paris'te sanat ortamını yaşayan Türk sanatçıları soyut sanat eğilimlerine kayıtsız kalamamışlar geleneksel resim anlayışı ile zıtlıklar yaşayan bu sanat akımının içerisine girmişlerdir. Paris'te sanat eğitimi alan Abidin Dino'da (Resim 1.9) somut ve soyut sanatın çatıştığı anlatımlar üretmiştir. II. Dünya savaşının etkileri görülen çalışmalarında 1960 yıllarından sonra soyut anlatımları yoğunluk kazanmıştır.

Resim 1.9: Abidin Dino, Figürlü Kompozisyon, T.Ü.Y



Kaynak: Giray, 2007: 261

Sanatçılar tarafından ilgi odağı olan soyut sanat akımları beraberinde de birçok sorunu getirmiştir. Bu sorunlardan biri, bu yeni akımları halka benimsetmektir. 1953 yılının başında Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde, Adnan Çoker ve Lütfü Günay ortak olarak "sergi öncesi" adlı ilk soyut sanat sergilerinden birini açarlar (Tansuğ, 2005: 245).

Bu sergiler, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı açıklamaları da kapsamaktadır. Bir yıl sonra Ankara'da Helikon galerisinde soyut sanat yolunda araştırmalarının yoğunlaştığı bir sergi daha açarlar. Batı'da resim ve heykel sanatlarının

modern gelişmesiyle ilgili düşünce uğraşları izlenmiştir. Fakat bu düşünce Türk sanatçıların düşünce gelenekleri ile farklı bir yödedir. Türkiye’de modern batı felsefesi üzerinde temellendirilmesi zordur. Ankara’daki ilk soyut resim sergilerinde batı düşüncesiyle uyum araştıran entelektüel açıklamalara başvurulmuştur. Fakat bu İstanbul sanat çevrelerinin kabul edebileceği bir durum değildir. 1950’li yıllarda Avrupa sanatının natüralist eğilim aşamalarından geçerek ulaştığı modern hedefler hakkında birçok yayınlar çıkartılmıştır. Bu yönde çeviriler ve telif kitaplar yayınlanmıştır. Yayınlanan telif kitaplarda Batı’daki modern soyut akımlarla Türkiye’deki yeni sanat eğilimleri arasında bağ kurulamamıştır. Türk sanatçısının kendi geleneksel biçim dünyasına Batı okulundan kazanılmış bir bilinçle bakılması önerilir. Sorun eski sanat verilerinin modern soyutlama arasında ki dıştan gelen biçimsel bağların aşılmasıdır. Soruna, geleneksel duyarlık sorununa çözümü açısından yaklaşılması olacaktır (Tansuğ, 2005: 246).

Resim 1.10: Leyla Gamsız, Köylü kadınları, T.Ü.Y, 1921



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/sergiler>

Batılılaşma olgusuna karşın özgünlük, samimiyet, köklere dönme gibi yaklaşımlarla Türk sanatçısı özgünlüğü yakalamaya çalışmıştır. 1950’li yıllardan başlayarak Türk resim sanatında, geleneksel kaynaklardan esinlenmeler başlar. Motifsel

değerlerin yorumlandığı figürsel anlatımlar ağırlık kazanmaya başlar (Özsezgin ve Aslier, 1989: 464).

Resim 1.11: Turgut Zaim, Halı Dokuyan Kadınlar, 40x34cm, Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 1906-1974



Kaynak: <http://www.rportakal.com/tr>, 26.06.2011

Bu yönde çalışmalar yapan sanatçılarımızdan Turgut Zaim (Resim 1.11), Çallı atölyesinde eğitim almıştır. Batı ve Doğu'yu kopyalamadan, her iki kültürün karışımını içgüdüleriyle dışlaştırarak kendine has bir üslup yaratmıştır.

Bu yönde Türk ressamaları eski nakışları yeni modern bir biçimcilikle yorumlamaya çalışılmıştır. Bu yorumlama da sorunu çözmeyecektir. Geleneksel öğelerle modern teknolojik eğilimleri özümseyen çağdaş bir güç yaratmak güçtür (Tansuğ, 2005: 247). Buna rağmen uluslar arasındaki kültür ve sanat yarışı sanatçıları etkilemiştir. Artık batı'dan aldıkları birikimleri ve teknikleri kalıplar şeklinde uygulamadan uzaklaşmışlardır. Bu uzaklaşma kendi kişilikleri doğrultusunda yaratıcılıklarını özgünleştirmelerine neden olmuştur. Günümüz Türk sanatını

oluşturmaya başlamışlardır. Yerel sanat olgularını da dışlamadan çağdaş yaratımlarla birlikte bir sentez oluştururlar.

Bu gelişmenin 1950 sonrası toplumsal bilincinin de katkısı büyüktür. Sanatçılar Türkiye'nin toplumsal yaşantı koşullarını göz ardı etmeyerek bir anlatım dili oluşturmuşlardır (Ersoy,1998: 33). 1950'den sonra Yeni-Figürasyon eğilimleri ve Yeni-Dışavurumcu sanat anlayışları ile gelişimini sürdürmüştür. Fakat bu gelişim 1950'den başlayarak 1965'e kadar resim sanatındaki genel eğilim, soyut sanat akımları çevresinde olmuştur. 1960'larda Yeni-Figürasyon eğilimi ile figüratif anlayış yeniden ve çok çeşitli anlatım biçimleriyle ortaya çıkarak günümüze kadar etkili olmuştur (Gültekin, 1992: 17).

Bu bağlamda Türk resim sanatını ve sanatçıları belli görüşler ve eğilimler içerisinde sınıflandırmak güçtür. Çünkü her sanatçı kendi kişiliği doğrultusunda belli bir akıma ve eğilime bağlı kalmadan çalışmalar vermiştir (Ersoy, 1998: 33).

1.2.2. 1960- 1980 Yıllarında Toplumsal Yapı Ve Figüratif Resim

1960'lı yıllar Türkiye için özel bir anlam taşır. 1960 devrimi ve bu devrimin demokratikleşme aşamasına geçişle aldığı yol, Türk toplumu için farklı bir dönemin yaşanmasına neden olur. Özgürlükçü düşüncelerin ve demokrasinin sunulduğu bir dönemde toplumsal konular öncelik taşıyacaktır. Resimlerde toplumsal gerçekçi anlayış olabildiğine yaygınlık kazanacaktır (Özsezgin ve Aslier, 1989: 518).

Düşünen, yaşanan dünyanın anlamını sorgulayan, toplumsal katmanların sorunlarına açılan yeni düşünceler kendini göstermeye başlamıştır. Toplumu yakından izleyen sanatçı, dünyada ve yaşadığı toprakta gelişen doğal ve toplumsal olgulardan hareketle ifadeye yönelik özgün sanat yapıtlarını üretirler. Bu farklı görüş açılarının farklı yorumlanması daha özgün yapıtların üretilmesini sağlamıştır. Batıdaki bu 1960'ların ressamlarının kendilerine araştırma konusu olarak seçtikleri bu yeni biçimlerin değişimine yönelik sanatçılarda değişir. Değişen düşünce Türk ressamlarının inceleme alanına girecektir. Büyüyen tuval boyutları, özneliği temel alan yorumlara yönelirken sanatçının iç dünyasının katmanları ve düşünce yapısının birikimleri evrensel yapıyla örtüşmeye başlar. Figüratif anlatımlarda ele alınan figür, iyi etüt edilmiş endişesinden kurtulacaktır. Figürsel anlatımda olaylar ve düşüncelerin

açıklanmasındaki görevi ön plana gelmiştir. Belirlenen asıl görev, toplumu ilgilendiren olayların sorgulanmasına yönelik düşünce söylemlerinin anlam kazanmasıyla örtüşmesidir. Düşünsel ve gerçek değerler arasında kurulan köprü yapıtlarda yerini alan figürleri nesnellikten arındırmıştır. Sanatçıların özgün biçim doğrultusunda öznel yargılarının göstergelerine dönüşmüştür. (Giray, 2007: 336).

Türk sanatçılarının kendi düşüncelerinin sanatlarına yansımaları toplumdaki değişimin göstergesi olmuştur. Bu değişim içerisinde en belirgin olarak kendi sanat dilini yakalayan Türk sanatçılarından Fikret Mualla önemli bir yer teşkil etmektedir.

Fransa’ da eğitim almış olan Fikret Mualla, yaşam kavgası içinde Osmanlı’nın yalın renk soyutlamasını, gündelik yaşam içerisindeki temalarla vermiştir. Mualla, ruhsal çalkantılar içerisindeki dramatik gerilimlerini tuvallerine yansıtmamıştır. Yaşamın dramatik boyutunu tuvalin dışına itmiştir (Edgü, 2003: 43).

Fikret Mualla (Resim 1.12) resimlerinin, yalın, yapmacıksız ve zorlamasız üslubu, toplumun her kesiminin bu resimlere ilgi ve beğeni ile bakmasına neden olmuştur. Tüm topluma verilecek mesajları olan resimleri içten ve duyarlı anlatımlarını yansıtmıştır. Mualla’nın kompozisyonlarındaki, zengin renk armonisi ve cesur konuları ile dikkat çekmiştir (Giray, 2002: 208).

Resim 1.12: Fikret Mualla, Kadınlar ve Çocuklar, 32x 50cm, Karton Üzerine Yağlıboya, 1955



Kaynak: Giray, 2007: 2

Bu Türk sanatçılarımızın bireysel özgünlüğe giden ürünler vermesiyle birlikte bireysellik kavramı Türkiye’de vurgulanmaya başlamıştır. 1960 yılları ile düşünce hayatının değişmesi ve düşünce akımlarının incelenmeye başlanması görülmüştür. Bir taraftan kültürel değerlere gerçekçi bir yaklaşım sergilerken, bir taraftan da kendi düşünce yapılarını, iç dünyalarını anlatan eserler vermişlerdir.

1961 Anayasası toplumda ve sanat alanında bir özgürlük havası getirmiştir. Gerçekçi bir bakış açısı geçerlilik kazanmıştır. Toplumsal konuların tartışıldığı bu yıllarda Türk sanatçılarının kültürel kimliğinin, batılılaşma ve yanılgıların sorgulandığı görülmüştür. Soyut sanat çeşitli türleriyle sürerken toplumsal sorulara yanıt figüratif yapıtlarla gelmiştir. Figüratif çalışan sanatçılar arasında halk kültürünün alışılmış biçimlerine yönelenlerin yanı sıra, kültür verilerini, yaşadıkları coğrafyanın geçmişinden sağlamak isteyen sanatçılarda vardır. Neşet Günal (Resim 1.13), Orhan Peker ve Turan Erol (Resim 1.15) değişen kenti ve yaşantısını, Anadolu insanının kendine özgü yaşantısını güncel tartışmalar kapsamında anlatmak istemişlerdir. Figürü anlatım aracı olarak görmüşlerdir (Germaner, 2007: 18).

Resim 1.13: Neşet Günal, Kapı Önü, 150x170cm, T.Ü.Y



Kaynak: Özsezgin, 1989: 119

Resim 1.14: Ali Çelebi, Maskeli Balo, T.Ü.Y



Kaynak: Özsezgin, 1989: 119

1960 sonrası Türk resminde ortaya çıkan figüratif anlatımlarda figürün yüklendiği anlam bütünüyle değişime uğramaktadır. Bu aşamadan sonra figür biçimsel değerleri çözümlenmiş bir gösterge olmaktan çıkmıştır. Figür anlatım gücünü belirleyen asal değere dönüşmüştür. Figür, konu ve içerik arasında kurulan bağların en güçlü elemanı olma kimliğine ulaşır. Figürün, plastik ifadenin başlıca ögesine dönüştüğü görülür. Gündelik yaşantının ifadesinde yorumlanan figür, düşsel bir ifade biçimi olarak çözümlenmiş uygulama türüdür. Türk resim sanatı başlangıç yıllarında manzara resminin duyarlılığı içerisinde sıyrılarak figüratif anlatımlara ulaşmıştır.

Resim 1.15: Turan Erol, Güneydoğuda Bir Köy, 56x 46cm, T.Ü.Y, 1960



Kaynak: <http://www.artpointgallery.com>, 05.06.2010.

1960'ların getirdiği özgürlükçü ortamın etkisiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Sanatçılar artık kendisine güvenen yenilikçi ve eskinin yerine yeni alternatifler geliştirmeye yönelmişlerdir. Figürün anlatım göreviyle örtüşen varlık değeri ortaya çıkan değişim olarak 1960 sonrası Türk resim sanatında kimlik kazanmıştır. Bir kimlik olarak belirlenen figürle kurgulanan resimler, resimsel mekân ve resimde mekân gerçekliği konusuna yeni tartışmalar getirmiştir. Mekânsızlığı, uzamsal boşlukların sınırsızlığını ele alan soyut söylemler yerine figüratif anlatımlar olay-mekân ilişkisini önemsemiştir. Figür gibi mekân da olayın belirleyicisi niteliğini resmin anlatımını güçlendirmek için tuvale aktarılır (Giray, 2007: 337).

1960'larda, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de Soyut Sanat en etkili dönemini yaşamaya başlamıştır. Fakat Yeni Figürasyon olarak adlandırılan hareket içinde, bazı sanatçılar figür resmine bağlılığını sürdürmüşlerdir. Sezer Tansuğ bu sanatçıları şöyle tanımlamaktadır.

Türk Resim sanatında 1970'lerden bu yana üslup eğilimlerinin bireysel özgünlük yollarını araştıran çok yönlü çabaları yansıtmaları, Türk resminin ferah ve geniş bir soluğa kavuştuğunun işaretidir. 1965'den sonra, aralarında genç yaşta ölen Altan

Gürman'ın da bulunduğu genç ressamların değişik ve sürekli çabalar içine girdiğini görürüz. Akademi eğitim kadrosu içinde yer alan Neşe Erdok, duyarlı bir figür anlayışına sahiptir. Nur Koçak ise hiperrealist figüratif akımın bir temsilcisidir. Yeni figüratif gelişmeler içinde soruna entelektüel çözüm araştıran biri, Balkan Naci İslimyeli'dir. Burhan Uygur'un çevrede geniş yankı uyandıran aşırı duyarlı, hatta yer yer ayık ve sağlıklı görünmeyen, ancak belirgin üslup özellikleriyle figüratif ilişkileri ustaca kompoze edebilen yönelişi karşısında birçok sanatçı benzer eğilimler çerçevesinde rekabete girmişlerdir (Tansuğ, 2003: 286)

Resim 1.16: Neşet Günal, Anne- Çocuk, 69,5x52 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya



Kaynak: Giray, 2007: 290

1968 kuşağı sanatçıları iç dünyalarını çeşitli yönleri ile tuvallerine yansıtmaya öncelik vermiştir. İnsani değerleri ve zaafı bazen komik bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düş ile gerçeğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesnellikinden arınarak tümüyle öznel bir nitelik kazanmıştır. Sanatçıların kendi imgelerine yapıtlarında sık sık yer vermeleri yaşamlarıyla sanatı iç içe gömmelerinin bir göstergesi gibidir. Türk resminde uzun yıllar nesnel bir öge

olarak değerlendirilen figür, bu sanatçıların yapıtlarında öznel bir anlam yüklenmiştir. Konu ve içerikle denk bir kullanıma girmiştir. Sanatçıların yapıtlarında öznellik ve ona bağlı olarak anlam, biçim endişelerini aşan bir nitelik kazanmıştır. Birbirlerinden ayrı üslupla çalışan sanatçılar ilgilendikleri konular ile ortaklık gösterirler. Topluma eleştiriden çok gözlemci olarak yaklaşmışlardır. Toplumsal gözlemleri kadar, iç sorunlarını da yapıta yansıtırlar. Geleneğe, değişmez olana tepki, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş ve ölüm 1968 kuşağı sanatçılarının ele aldıkları temalardır (Germaner, 2007: 21).

Resim 1.17: Şeref Bigalı, Kahve, T.Ü.Y, 1925



Kaynak: Özsezgin-Aslıer, 1989: 552

1970'lerden sonra Türkiye toplumsal çalkantıların olduğu bir döneme girmiştir. Özellikle politika ve düşünce alanında eleştirinin artması, geçmiş yıllara oranla daha çok Türk sanatçısının Avrupa ve Amerika'ya gitmeleri, Türkiye'deki sanat ortamını derinden etkilemiştir. Bu dönem farklılaşmaların ortaya çıktığı, modern ile geleneğin sorgulandığı, sanatçıların bireysel ifadelere yöneldikleri dönem olmuştur. Boya geleneğinin devam ettiği bu yıllarda soyut ve figüratif

çalışmalarda sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunlarıyla ilgili çalışmışlardır. Kırsal kesimden çok kentle, büyük kentin yaşantısıyla, tarihle, özellikle Osmanlı ve İslam dünyasının düşünce biçimiyle ilgilenmişlerdir. Değişen dünya karşısında insanın durumu, içsel sorunlar yine bu yılların sanatçıların ilgi alanını oluşturmaktadır (Germaner, 2007: 18).

1.2.3. Türk Resminde Figüratif Soyut Resim ve Sanatçılar

1950’li yıllar Türk sanatçıları resimlerinde ulusal özellikler içeren el sanatlarından ilham alan sanatsal örneklerini vermişlerdir. Yeniler Grubu’na dâhil bazı sanatçıların verdiği soyut-geometrik, soyut-dışavurumcu, lirik-soyut anlayışta eserler vermişlerdir. Bu yıllar sanatsal tartışmaların yapıldığı yıllardır. Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş’ın resim dersleri verdiği çatı katındaki atölyenin öğrencileri “Tavanarası Ressamları” adıyla soyutlamalarını sergilemişlerdir. Aralarında Ömer Uluç’unda bulunduğu ressamlar etütleri ve deneysel çalışmaları ile kendilerine özgü ayırt edici üsluplarını geliştirmişlerdir. Yeni değerler peşinde koşan bu genç ressamların soyut resme olan ilgilerinin artması, Türk resminin geleceğini görmeleri ve eski kuşak birçok ustanın da soyut resme yönelmesi etkili olmuştur.

Türk soyut resminin başlangıcı sıfır noktasından uzak bir yerdedir. Yaman bir yazısında Türk soyut resmi için şu sözleri dile getirmiştir.

...Avrupalı sanatçılar bir sıfır noktasında yeniden varolmayı denemişlerdir. Bu dönemde Türk sanatçısının duruşu ise Akademiye karşın sanat yapma, Akademik bir dil olarak gördüğü Kübizm’e karşı çıkma, çağdaş sanat içinde varolma, dünya sanatı tarihine eklenme olarak özetlenebilir (Yaman, 1998:131 akt. Giderer, 2003:182).

Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Refik Epikman (Resim 1.6), Arif Kaptan, Halil Dikmen bu isimlerdendir. Soyut sanatın büyük bir ivme kazandığı yıllar toplumsal gerçekçilik eğilimi de resim sanatçıları arasında tartışılmış ve toplumsal içerikli resimler yapılmıştır. Koşulların ve doğanın gerçeğini yaşayan insan figürleri, özellikle kırsal kesimin acılı yüz ve bedenleri bir manifesto niteliğinde tuvallere yansımıştır (Demirbulak, 2007: 33).

Soyut sanatla ilgili bu denemelerden sonra Nuri İyem, Neşat Günal, Duran Karaca Anadolu insanı ve acılı yaşam tarzını deformasyona uğratarak veren ilk ressamlardandır.

Soyut resim anlayışı geleneksel ve figüre bağımlı resim anlatımı yanında, doğaya bakma anlayışını da değiştirmiştir. Bu bakımdan soyut resmin sınıflandırılarak değerlendirilmesi önemlidir. Bu sınıflandırmalarda non-figüratif çalışmaların değerlendirilmesi ve sınıflandırılması zorunludur. Batı soyut resmine bakıldığında geleneksel figürlü resmi sürdürenleri önemli bir biçimde etkilemiştir. Batıdaki bu etkinin Türkiye’de figürlü resim yapan sanatçılar da görülmeye başlaması ilgi çekicidir. Soyut resim anlayışına karşı olan sanatçılarımızda bile zamanla figürlü resimlerinde bu yeni düzeni kullanmaya başlamışlardır (Berk ve Turani, 1981: 160). Bu durum, soyut anlatım yeniliklerinin açığa kavuşturulmasını zorunlu kılacaktır. Figüre bağımlı biçimleme mantığının, ilk planda nesnelere optik görüntü veya akli biçim ve ölçülerine yaklaşım açısından gelişim gösterdiği bilinir. Figür resmi bu gelişim sürecine uygun olarak düz bir mekân kavramından optik görüntülü mekân kavramına doğru resimsel bir biçimleme gelişimi gösterir. Doğa resminde nesne renklerine içgüdüsel bir yaklaşımın benimsendiği saptanır. Bu nedenle figür resminin, doğasal görüntü mantığını terk etme eğilimine ters düşmekte olduğu görülür (Berk ve Turani, 1981: 161).

Figür resminin çizgisel anlatımı da, büyük oranda doğanın sunduğu ölçü, yapı ve renk mantığına bağımlı kalır. Dolaylı olarak doğaya bağımlı bu biçimleme mantığı, geleneksel figür resmi eğitiminde desen disiplini kendiliğinden oluşturmuştur. Figür resmi, doğa biçimini yakalamada bir araç olan ve model karşısında yapılan desen anlayışını soyut resimde geleneksel anlamdaki gerekliliğini yitirir. Soyut resimdeki desen içeriğinin anlaşılması ve saptanması bu açıdan anlaşılması gerekmektedir. Doğa karşısında kazanılan bu disiplin, soyut resimde önemini yitince soyuta atılan ilk adımda önemli sorunları beraberinde getirmiştir (Berk ve Turani, 1981: 162).

Figür resminde görülen diğer bir özellik, modlenin doğa biçimine bağımlı olarak ressam tarafından düşünülüp uygulanmış resimsel bir buluş olmasıdır. Bu resimsel modle işlemi, doğa biçiminin üç boyutlu görüntüsünü kesinlikle saptama için bulunmuştur. Modle işleminin ortaya çıkış nedeni belirlenince nesne görüntüsü ve inşasıyla ilgisiz soyut resimdeki yerinin anlamsızlığı ortaya çıkmaktadır. Figür resmi

biçimlemesi ile soyut resim biçimlenmesi farklı resimsel öğelere gereksinim duyan anlayışlar olarak birbirine ters düşmektedir. Diğer bir farklılıkta soyut resimde yüzey düzenleme mantığı olmuştur. Soyut resim doğa görüntülerinin mekân içindeki sıralanmasına dayanan derinlik yaratma işlemine gereksinim duymamaktadır. Doğanın görüntü biçimini benimseyen mantık, soyut resimde geçerli olmayınca salt resimsel öğeler ve birbirleriyle ilişkileri engelsiz olarak oluşturulmaktadır. Bu durumda figür resminin mekânsal kuruluş mantığı, soyut resmin işlevi ile ilgili süreçte önemini yitirir (Berk ve Turani, 1981: 163-164).

1.2.3.1. Geometrik Non-Figüratif

Türk resminde geometrik non-figüratif soyutlama batı'dakinden farklı bir zemin ve gelişim içerisinde. Batı'da, Picasso-Braque kübizminin yolundan soyuta varılmamıştır. Dolaylı olarak nesnel görüntü öğeleri bu akımla birlikte biçim yönünden parçalanmalarına rağmen gerçek görüntülerini kaybetmemişlerdi. Kübizmde, nesne biçim olarak parçalanmasına rağmen resimde görüntüye dayanan konu terk edilmemiştir. Batı'da salt soyut anlatımda kullanılan nesnenin renk yolu ile parçalanması daha öncede uygulanmıştır. Türk resminde geometrik non-figüratif anlatımda Sabri Berkel (Resim 1.18) önemli bir yer tutar. Geometrik üslup içinde kararlı çizgilerle Türk resim tarihinde modernleşmenin öncülerindedir. Doğaya bağlı kalmadan gördüklerinin yerine kendi görüşünün resmini yapmıştır. Berkel'in çalışmaları zihinde biçimlenme sürecini tamamlayan bir anlayışla gelişmiştir. Geometrik soyutlamalarında olduğu gibi lekeci çalışmalarında da kurgulama anlayışı öne çıkar. Her tür doğaçlamaya karşı çıkmıştır. Heyecanlarını ve coşkularını kontrol altında tutmasını bilmiştir. Çizgisel soyutlamalarında inşacı ve ritmik çizgi dokusunun karmaşık formlarını benimsemiştir. Serbest görünümlü lekese ve yüzeysel çalışmalarda yapmıştır. Bu tür çalışmalarında kompozisyon düzenine bağlı kalma çabası renkten önce gelir. Sabri Berkel'in tüm soyut çalışmalarında tesadüflere ve anlık fırça vuruşlarına rastlanmaz. Akılcı bir düzenleme ile oluşturulmuş çalışmalara daha çok önem vermiştir (Ersoy,1998: 36).

Resim 1.18: Sabri Berkel, Yoğurtçu, 162x130 cm, T.Ü.Y, 1952



Kaynak: <http://www.yapi.com.tr>, 11.05.2011

1955’de hat sanatı ve girift bezemenin ritmini çağrıştıran ilk kaligrafik soyut düzenlemelerini gerçekleştirmiştir. Berkel, 1960’larda sert çizgisel stilinden uzaklaşarak geniş fırça ve boya etkisi veren daha serbest bir stile geçmiştir (Giray, 2007: 244). Sanatçının son aşaması olarak gözlemlenen lekesele damla formları, boyasal işlem olarak önceden saptanmış kompozisyonel notların resmedilmesine dayanmaktadır. Bu tutumu sadece soyut çalışmalarında değil eski figürlü resimlerinde de görülmektedir. Sabri Berkel’in diğer bir özelliği de çalışmalarında rengin değil, siyah-beyaz değerlerin egemen oluşudur (Berk ve Turani, 1981: 201).

Ferruh Başağa (Resim 1.19) figüratif soyutlamayı, figürün lekeye dönüştürülmesindeki ustalık olarak geliştirir. Bu güçlü leke dengesinin sırrı biçimin özünü saklı tutarak en aza indirgemek ve renk-leke olarak tuvale aktarmak, soyutlamakla özdeşleşir. Yalınlık beraberinde içsel gerilimi de getirmektedir. Bireyin kendini özgür ve sınırsız olarak ifade edebileceği anlatım biçimi olan soyutlama, sanatçının özsel derinliklerinin değerlerini yansıtır. Katmanlı bir dilgi düzeyine, öznel bir düşün gücüne ve asıl bir içsel dünyaya sahip olduğunun da göstergesidir. Soyutlama lekelerin hâkim olduğu bir yorumla açık ve koyu lekelerin geometrik uyumu olarak

gerçekleşiyorsa özgündür. Görsel armonilerin ritmi haline dönüşüyorsa sanatçının yaratıcı gücünü ve içselliğini gösterir (Giray, 2003: 86).

Figürsel soyutlamalar üzerinde yoğun bir araştırma ve uygulama dönemi geçiren Ferruh Başağa, çalışmalarında ulaştığı değerler bakımından döneminde önem kazanır (Giray, 2003: 81).

Resim 1.19: Ferruh Başağa, Güvercinler, 70x90 cm, T.Ü.Y, 1953



Kaynak: <http://www.sanatzazete.com>, 11.05.2011

Eşref Üren izlenimciliği arkasından gittikten sonra çağdaş bir sonuca varmaya çalışan diğer bir sanatçıda Cemal Bingöl'dür. İlk çalışmalarına kolâjla başlayan sanatçının resimleri tamamen figüratiftir. Sanatçı kolâjdan soyut resim öğeleri olarak yararlanmıştır. Böyle bir anlayış Türk Resminde değişik bir değerlendirmedir. Giderek kolâjdan vazgeçen Cemal Bingöl resimlerinde, statik, geometrik bir motifin oluşmasına yardımcı olan yüzey parçalanmaları denemiştir (Berk ve Tutani, 1981: 196). Statik görüntü veren çalışmalarında akılcı bir biçimlendirme ile öğeleri arıtarak ve azaltarak yüzey parçalarına yer verir. Kullandığı renklerde de sınırlamaya giderek boyaların dokusal özelliklerine yer vermemiştir. Az renkle düz boyama yöntemi ve arıtılmış geometrik formlarla resimlerini oluşturur (Ersoy, 1998: 36). Akılcı bir şekilde öğelerin arttırılmasına ve renk yönünden son derece çekingen davranmaya büyük önem verir.

Oysa Batı'da figüratif kübizm renkçidir. Cemal Bingöl'ün (Resim 1.20) son derece disiplin isteyen resimlerinde önceden çizilmiş siyah-beyaz taslaklara rastlanmaktadır. Onun non-figüratif resimleri basit kesişmelere dayanan bir geometrizma değildir. Soyutu folklorik malzemelerde kullanılmamıştır. Boyanın dokusal esprisi de resimlerinde yoktur. Hacim kavramına da yer vermemiştir. Disiplinli, matematiksel, şiirsel, geometrik, kesin sınırlı ve son derece sade sayılabilecek motiflerle sonuçlandırmıştır. Cemal Bingöl 1953'de başladığı geometrik non-figüratif çalışmalarını kesintisiz 1975'lere kadar sürdürmüştür (Turani ve Berk, 1981: 197).

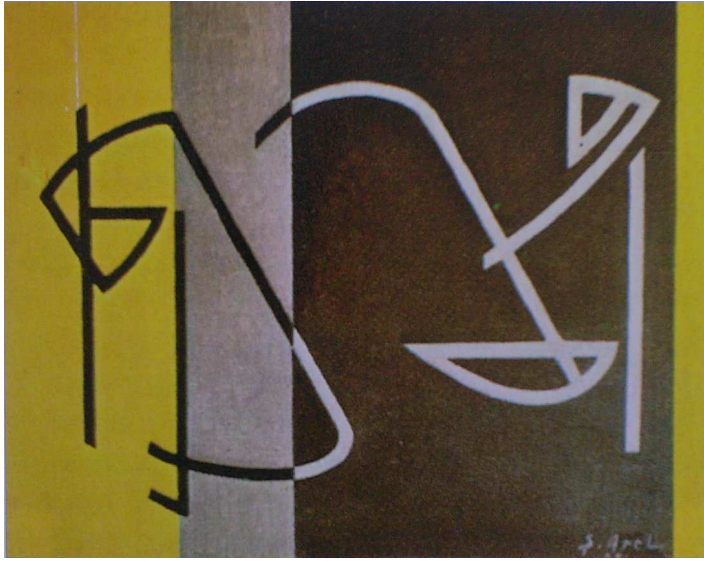
Resim 1.20: Cemal Bingöl, Soyut Düzenleme, T.Ü.Y, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Kaynak: Ersoy,2004: 114

Geometrik non-figüratif anlayışı sergilemesine rağmen Şemsi Arel (Resim 1.21)), önceden saptanmış, katı, duruk bir soyut yazıyı resmine motif olarak koymuştur. Geçmiş dönemlerinin geometrik düzenlemeleri paralelinde çalışmayı sürdürmüştür. Arel, genellikle saman sarıları ve gri zeminler üzerine yazısal motifleri resmetmiştir.

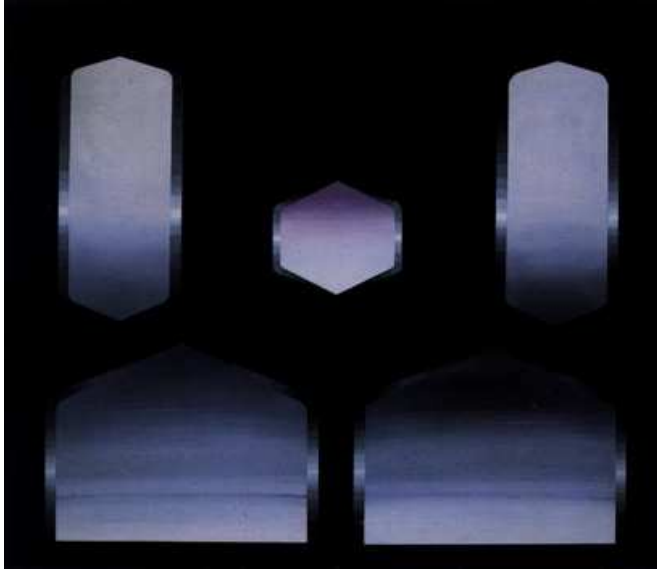
Resim 1.21: Şemsi Arel, Yazı, T.Ü.Y



Kaynak: Ersoy, 2004: 51

Adnan Çoker, 1953 yılında açılan “sergi öncesi” olarak isimlendirdikleri sergi ile Türkiye’de soyut resmin ilk öncülerinden biridir. Temiz, sade, disiplinli bir çalışma tekniği içerisinde tutarlı bir gelişim sergilemiştir. İlk soyut çalışmalarında eski yazılardan esinlenmiştir. Bu yazılardaki ritm ve biçim düzenlerinden etkilenmiştir. Özgün kompozisyonlarını renk armonileri ile bütünleştirmiştir. Adnan Çoker (Resim 1.22) Batı kültürü ile beslenmiş sanatçı kişiliğini kendi geleneksel öz kültürümüzle bütünleştirmiştir. 1965’den itibaren soyut anlatımı yerini daha şematik bir anlatıma bırakmıştır. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden seçtiği bazı öğelerle yeni biçimsel şemalar geliştirmiştir. Somut mimari öğelerden soyut biçimler yaratmıştır. 1964 yılından bugüne resimlerinde hâkim olarak kullandığı renk siyahtır. Siyah zemin üzerine gelen renk değerlerini çarpıcı bir şekilde kullanmıştır. Renk, biçim ve yüzey uyumu biçim elemanlarının dengelenmesini sağlar (Ersoy, 1998: 409).

Resim 1.22: Adnan Çoker, Beş Eleman, 140x160 cm, T.Ü.Y



Kaynak: <http://www.sanatyelpazesi.com>, 11.05.2011

Halil Akdeniz, eserleri geniş bir teknik çeşitlilik içinde gelişme göstermektedir. Soyut anlatım içinde kendine özgü farklı bir görsel dil yaratmıştır. Kurşun kalem ve boyanın çizgisel eleman ve renk olarak birlikte kullanımı ile eserleri biçimlenmiştir. Geçmişte ve günümüzde bilinen bazı simgesel işaretleri de öge olarak resimlerine taşır. Bu sanat dışı öğeleri kullanarak aynı eser içerisinde karşı karşıya getirir. Bu yolla geçmişle günümüz arasında simgesel bir anlatım yöntemi olarak bağ kurmaya çalışmıştır (Ersoy, 1998: 43).

1.2.3.2. Lirik Non-Figüratif Soyutlama

Lirik soyutlama, tuval yüzeyiyle sanatçının spontane (kendiliğinden) buluşması ve bu andan başlayarak renklerin lekelerle kurulma duyarlılığıdır. Yaratma anında sanatçıya yön veren kimi zaman bir müzik, kimi zaman duyguyla rengin yoğrulmasıdır. Sanatçı dış etmenlerden oldukça uzak ve kendisiyle baş başadır. Yaratıcılığın fırçayla buluşma gücü ve duyarlığı, resmin anlamlı bir leke dengesine ulaşmasını gerçekleştirir (Giray, 2003: 81).

1945'lerde Paris'e yerleşmiş ressamlardan Nejat Devrim ve Selim Turan soyut resme yönelmişlerdir. Bu iki ressamın Paris'te Musee d'Art Moderne'de yer aldıkları bilinmektedir. Nejat Devrim'in Knaurs Lexikon'da yer alan açıklaması ilgi çekicidir. Devrim, parçalama işlemine, ilk girişimden hiçbir şey kalmayınca ya da değin devam edilmesi görüşündedir. Hatta bu parçalama işlemine "çılgınlığa varıncaya değin" devam edilmesini gerekli görmektedir. Bu görüşünü de çalışmalarında uygulamıştır. Tuval yüzeyinde bir çeşit savaşçı durumunda görünen boyasal öğelerin, durulup motifsel bir görüntü almasına doğru gitmektedir. Nejat Devrim'in lirik anlatımı, bir çeşit tahribe ve parçalamaya dayanmaktadır. Bu çalışmaların 1945'lerde başladığı dikkate alınırsa Nejat Devrim ve Selim Turan'ın ilk lirik non-figüratifçiler oldukları görülmektedir. Devrim'in çalışmalarında bir ön fikrin ve taslakçı bir anlayışın olmadığı görülür. Bir dış etkinin önemi yoktur. Selim Turan'ın çalışmalarında da aynı boyasal savaş anlayışı saptanmaktadır. Bu lirik anlatım, boyasal savaşta tuvali yormadan sonuca ulaşma serüvenidir. Çünkü bu çalışmalarda hiçbir dış etki sanatçıya yardımcı olmamaktadır. Sanatçı kendi gücü ile yalnız kalmaktadır. Bu lirik çalışma keyfi bir sarhoşluk gibi görünse de, her fırça tuşundaki strüktürel etki ağırlığının kompozisyonda yerini bulmasıdır. Bu nedenle, bu çalışmalar kesin olarak sanatçının kişisel kararlarının olumlu grafiğine dayanmaktadır. Selim Turan'ın çalışmalarında bu üzücü durum yansımaktadır. Turan'ın çalışmaları Türkiye'de çok az görülmüştür. Bu değerlendirmeler 1956-1958 arası Paris'te görülen birkaç soyut çalışması içindir. Bir süre sonra Selim Turan bu yorucu anlayıştan, arayışa dayanmayan bir figür resmine yönelmiştir (Berk ve Turani, 198: 209).

1949 yılı hem Ferruh Başağa hem de Türk resim tarihi için önemli bir dönemeç olmuştur. 10. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü ilk defa soyut bir resme verilmiştir. Yeni bir sanat anlayışına tepkiler ortadan kalkmış ve hatta soyut bir resim ödüle layık bulunmuştur. Başağa'nın 1949'da ödül almasını sağlayan "Aşk" isimli bu resmi, lirik soyutlama özelliklerini taşır. Orhan Veli Kanık'ın "Kara Sevda" olarak adlandırdığı "Aşk", koyu renklerin görsel şölenidir. Bir sevgi değil sevgiyi yaşamın kaynağı kılan derin bir özdür. Aşkı duyguların en yücesi olarak belirleyen bir imajdır. Bedeni, eylemi ve duyguyu soyutlayan bir anlam derinliğidir (Giray, 2003: 81).

1970'de gerçekleştirdiği bir dizi halı çalışmasında, teknoloji ürünlerinin fotoğrafik verilerinden yararlanarak pop etkili eserler ortaya koymuştur. Somut nesne

parçalarını soyut mekân içerisine getirilmesiyle oluşturulan uyumsuz, şiddetli ve düzensiz bir anlatım sağlamıştır. Böylece Türk resminde figüratif anlatıma pop eğilimli bir yaklaşımla çağdaş bir yorum getirmiştir (Gültekin, 1992: 140).

1.2.3.3. Non-Figüratif Soyutlama

1947 yılının çok partili döneme geçiş sancıları içinde Yeniler Grubu sanatçıları, resimleri ile gündemde kalırlar. Bu dönemde non-figüratif resimler üretmeye başlayan grup üyelerinin çoğunluğu devrimlere bağlı yazarların ilgi odağı olurlar. Tek partili dönemin son zamanlarında, İstanbul'un sanat ortamında yeni kıpırtılar oluşur. Cumhuriyetin ışığıyla aydınlanan Atatürklü yılların ardından gelen tek partili dönem önemli değişimleri de beraberinde getirecektir. Evrensel boyutlara ulaşmanın koşulu çağdaşlık olduğu konusunda bileşilmektedir (Giray, 2001: 71).

Nuri İyem (Resim 1.23), Yeniler'in kurucu üyesi olarak 1946 yılından 1952 yılına kadar kendi adlarını kullanarak düzenledikleri bütün sergilere katılır. Bu sergiler sırasında birçok sanatçı biçem değiştirecek ve özellikle dönemin gözde akımı olan non-figüratif anlayışa yönelir. Nuri İyem (Resim 1.24) sanat anlayışını geliştirerek çağının atılımlarına uygun olarak 1949 yılında tümüyle soyut anlatımlara yönelmiştir. 1959 yılına kadar özgün soyut yorumlara açılan resimler üretmiştir (Giray, 2001: 77). İyem, doğadan yola çıkarak soyutu ararken figüratif çalışmalarını da sürdürmüştür. Yapıtlarında, Anadolu, kente göç, gecekondular gibi toplumsal konuları işlemiştir. Figürsel çalışmalarını ikili, üçlü gruplar halinde geleneksel giysileri ile resimlemiştir. Işık ve rengi resmin anlamını güçlendirecek kalın bir boya tabakası ile vermeye çalışmıştır (Giray, 2007: 329).

Resim 1.23: Nuri İyem, İşçi Ailesi, 70,5x61 cm,1949, T.Ü.Y



Kaynak: Giray, 2007: 305

Resim 1.24: Nuri İyem, Soyut Kompozisyon, 80x112,5 cm, T.Ü.Y, 1950



Kaynak: Giray, 2007: 304

1.2.4. Toplumcu Gerçekçiler

Toplumcu gerçekçilik, 1934 yılında Rusya’da resmi sanat görüşü olarak ilan edilerek gelişmiştir. Rusya’ya özgü bir halk sanatı olarak görülmüştür. Toplumcu gerçekçilik eğilimleri toplumun yapısında gerçekleşen olayları değil de olması gereken

çözüm yollarını arayan bir sanat anlayışıdır. Bu sanatın dokusunda yalnız geçmiş olan belli bir tarihsel dönem değil, aynı zamanda gelecek olan dönemde vardır. Olgular değişmez, ama bir anın gerçekliği kişinin görüş açısına göre değişir (Fischer, 2003: 1999).

Toplumcu sanatçı, toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik kurmaktadır. Tek değilse bile, başta güç kaynağını emekçi sınıfında görmüştür. Toplumcu gerçekçilik, akademik ve duruk olmayan, evrim yapabilecek, eski kalıplara karşı çıkabilecek, kişileri uyandıran ve kimi zaman insanı tedirgin edebilen bir gerçeklik olmuştur. Toplumcu gerçekçilik sanat nedir diye sormaz, sorunu sanat ne olmalıdır diye ortaya koymak istemiştir (San, 2004: 66).

Türkiye’de de toplumcu gerçekçilik, 1950 ‘den sonra siyasi ve ekonomik yapıda yaşanan değişimler ve toplumdaki yaşanan göç olgusu bazı sanatçılarımızda görülmüştür. Bununla birlikte Türk resim sanatı, yöresel ve ulusal nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü bir döneme girmiştir. Figüratif resmin ağırlık merkezini de toplumsal konular ve üslup sorunları oluşturmaktadır. Günümüz Türk resminde insan figürüne ağırlık veren üslup etkileri soyut resmin en geçerli olduğu 1950’li yıllarda bile varlığını sürdürmeye devam eder. Bir dönem soyut resme yönelmiş bazı sanatçılar 1960’dan sonra tekrar figüratif çalışmalara dönmüşlerdir. Çağdaş Türk resmi batılı temellere dayanmakla beraber arada ulusal ve yöresel eğilimlerin ilgi odağı olduğu çalışmalara da yer vermişlerdir. Kaynak olarak ülkenin koşullarını alarak, insanların yaşamını ve bölgesel görüntüleri farklı yorumlarla ortaya çıkarmışlardır. 1947 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencilerinden on genç bir araya gelerek “Onlar” grubunu kurmuşlardır. Hocalarının yönlendirmesiyle halk sanatının süslemeci öğelerinden etkilenerek seçtikleri konuları ve süsleme öğelerini batı tekniği ile yorumlamışlardır. Kendi kültür sentezimizi oluşturma çabasına girmişlerdir. 1959’da kurulmuş olan “ Yeni Dal Grubu” ise 1940’larda ortaya çıkan toplumcu gerçekçi anlayışın devamı niteliğindedir. Bu gruplaşmalar kendi kaynaklarını araştıran çağdaş sanatımız için çok önemli girişimlerdir. 1970’lerden sonra sanatçılar bireysel olarak kendi sanat anlayışları doğrultusunda çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Ersoy, 1998: 80).

Türk resmi, akademik çalışma disiplinin dışına taşarak bireysel çıkışını yakalamıştır. Öğrenilmiş perspektif, renk geçişleri, ışık-gölge uygulamaları ile Türk resmi çağdaşlaşma adı altında ilerlemeye başlamıştır. Sanat ortamı içerisinde, soyutlamacılar, geleneksel resmi yaşatanlar, toplumsal gerçekleri figürlerle yansıtanların yanında tuvallerinde fantastik öğeler kullananlar, gerçeküstü atmosferler yaratanlar, fotogerçekçiler, lirik lekeçiler, naifler ve dışavurumcular ifade aracı olarak “sanatçı özgün ve özgür olmalıdır” prensibinden hareket ederek Türk resminde varolmuşlardır (Demirbulak, 2007: 34).

Figür resminin Toplumsal Gerçekçi anlayışı içinde yer alan Avni Memedoğlu (1924)'nin yapıtlarında eleştirel gerçekçi tavır belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. 1959 yılında kurulmuş olan “Yeni Dal” grubu içinde yer alan Memedoğlu, grubun manifestosunu hazırlamış ve toplumsal gerçekçiliğin ilkelerini de ortaya koymuştur. Avni Memedoğlu, resimlerinde Türkiye'nin gerçeklerini, sevinçlerini ve acılarını figüratif bir anlatımla tuvallerine aktarmıştır. Resimlerinin konularını çevresinde tanık olduğu ve gözlemlediği yaşam kesitlerinden seçmiştir. Sanatın sosyal bir olay inancına sahip olduğunu savunarak sanatını sosyal olaylar üzerine kurmuştur (Ersoy, 1998: 83-84).

Yöresel ve halkçı sanat anlayışına sahip bir sanatçımız da Nedim Günsür'dür. Onun sanatı daima toplumun ve çevresinin değerlerini yansıtmıştır. Maden işçilerinin yaşamından aldığı konuları figüratif-dışavurumcu bir anlatım üslubuyla işlemiştir. Soyutlaşmış figürleri, bezemeci bir yüzey ilişkisi içerisinde üçüncü boyutu fazla önemsemeyen sanat üslubunu pekiştirir (Ersoy, 1998: 84).

Toplumcu gerçekçi anlayışta eserler vermiş olan Leyla Gamsız Sarptürk (Resim 1.25), duyarlı bir ekspresif bir anlatımla ayrıntılardan arındırılmış giysili ve çıplak kadın figürleri yapmıştır. Pastel ve az renk kullanarak, çıplak vücutların pembe beyazlığını vurgulamıştır. Portrelerinde ifadeye fazla önem vermemiştir.

Resim 1.25: Leyla Gamsız Sarptürk, Kadın Portre, 61,5x56cm, Duralit Üzerine Yağlıboya



Kaynak: <http://www.gorselsanatlar.org> , 11.05.2011

Doğa ve insan üzerine gözlemlerini, duygularını Orta Anadolu insanının yaşamı üzerine yoğunlaştıran Nevzat Akoral (1926) figüratif anlayış içerisinde titiz bir işçilikle yorumlamıştır. Tüm birikimlerini yerel konularla bütünleştirerek folklorik değerlerden de yararlanarak öznel biçimsel bir yapıya kavuşturmuştur (Ersoy, 1998: 85).

Figüratif üslubu benimseyen Zeki Kral (1927) halk sanatçılarımızdan Karagöz ve Hacivatla birlikte yerel motifleri kullanarak kendine özgü bir anlatım kazanmıştır. Resimlerinde yaşanmış bir atmosfer etkisi yaratan, Orhan Peker (1927-1978) lekeçiliği sürekli bir form düzenlemesi içerisinde vermeye çalışmıştır. Hiçbir zaman soyut çalışan bir ressam olmamasına rağmen ustaca bir soyutlamaya dayanan yüzeyci resimlerinde figürlere yeni yorumlar getirmiştir. Kullandığı çarpıcı lekesel görüntüler ilk bakışta figürleri vurgulamasa da anlamlı biçimsel bir dil oluşturmaktadır. Rengin yanı sıra ışığın aldatici yardımı ile nesnelere kendi yapılarını ve düzenlerini ortaya koymakta resmin gerçeği içinde yeniden var olmaktadır. Mustafa Ayataç'ın (1927) resimlerinin çıkış kaynağı kendi memleketidir. Yabancı etkilerden kurtarılmış olarak yerel gerçekleri içtenlikle tuvale aktarmıştır. Desenleri net çizgilerle belirlerken, canlı renkler

kullanmıştır. Çizgiler bazen kalın konturlar şeklinde kullanmıştır. Güney Doğu'nun havasını fazla ayrıntıya girmeden resimlerine taşımıştır (Ersoy, 1998: 85).

Toplumcu gerçekçi eğilimde olan Nevin Çokay (1930) “Onlar” grubunda yer almıştır. Doğunun süslemeleri ile Batının tekniklerinin bir sentezini oluşturmuştur. Yöresel konuları figüratif bir anlayışla yorumladığı çalışmalarında ölçülü bir deformasyon uygulayarak yaşamın ağırlığını duyumsatan tedirginlik hissi veren insan ve portreler çalışmıştır (Ersoy, 1998: 85).

Ele aldığı konuları tüm boyutları ile yakalamaya çalışan Beyza Gönensay (1932) kadın temasını her yönüyle irdelemiştir. Kadını değişik yönleri ile gözlemledikten sonra, tek veya iki figürden oluşan kompozisyonlar içine yerleştirmiştir. Yalın ve deforme edilmiş bir desenin renge egemen olduğu resimlerinde çoğunlukla düşünceli kentli kadınlar yer almaktadır. Duygulu bir dil ile fazla ayrıntıya girmeden, izleyicinin algılama yeteneği ile tamamlanan yapıtlara dönüştürmüştür. Siyah, gri ve beyaz fon üzerinde soyutlanmış figürler ve eller önemle vurgulanmaktadır.

Toplumsal içerikli resimler yapan Ramiz Aydın (Resim 1.26) yaşadığı toplumun sorunlarını ve çelişkilerini irdeleyen yapıtlar üreterek kırsal kesimin insanlarını yorumlamıştır. Yaşamın zorluklarıyla mücadele eden görünümleri ile insan figürlerini yalın bir şekilde ifade etmiştir. Genellikle az renkle çalışmakta bazen kahverengi, turuncu, bazen mavi, beyaz, mor armonik renk değişimlerini seçerek sıcak-soğuk kontrastlar oluşturmuştur. Anadolu kadınına yansıtan portreler, at arabaları, ana ve çocuk konularında yapıtları çeşitlenmiştir.

Resim 1.26: Ramiz Aydın, Havva İle Adem, 70x 100 cm, T.Ü.Y, 1983



Kaynak: Ersoy, 2004: 76

Resim 1.27: Ramiz Aydın, Mermi Taşıyanlar, 115x152, T.Ü.Y, 1981



Kaynak: Ersoy, 2004: 76

Ramiz Aydın'ın bu çalışmalarında geniş bir düzlük içerisinde kümelenmiş frontal duruşlu insan grupları yer alır. Arka planda yer alan geniş ufuk resimlere

dramatik bir şiirsellik katmaktadır. Bu anıtsallaştırdığı figürlerle Ramiz Aydın (Resim 1.20) ulusal bir gerçekçiliği ve dünya görüşünü sanatçı duyarlığı ile aktarmıştır (Ersoy, 1998: 87).

Dışavurumcu ve gerçekçi anlatım özellikleriyle Neşe Erdok (Resim 1.28), çevremizdeki gördüğümüz sıradan insanları yorumlamıştır. İnsanların beklentilerini, tedirginliklerini, yalnızlık ve hastalıklarını abartılı biçimsel dil ile ele almıştır. Desenler, portreler ve figür çalışmaları yalın bir üsluba bağlı kalarak ve klasik renk anlayışı doğrultusunda tuvallerine taşımıştır (Ersoy, 1998: 88).

Resim 1.28: Neşe Erdok, Aile, 230x135 cm, T.Ü.Y, 1983



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org>, 11.05.2011

Nedret Sekban (Resim 1.29), 1970'lerde figüratif çalışmalar yapan sanatçılar arasında yer almaktadır. Karadeniz yöresinin insanlarını ve yaşamlarını anıtsal figür yorumuna bağlı bir anlayış içinde göstermektedir. Maden ve kanal işçilerinin yaşam

kesitlerini yansıtan resimlerinde “insan” olgusu her yönü ile vermek istediği mesajın özünü oluşturmuştur (Ersoy, 1998: 92).

Resim 1.29: Nedret Sekban, Çiçekciler, T.Ü.Y



Kaynak: Ersoy, 2004: 422

1.2.5. Dışavurumcular

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) duygu ve tutkuların tüm yönleriyle dile getirilmesi olarak tanımlanır. Kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanatsal üslup olarak değerlendirilir. Dışavurumcu üslupta resmin anlamı salt resimde görünen halinden çıkmış ve resmin anlamı yüklenen nesne bütünüyle birbirinden kopmuştur. Resim artık dış dünyanın yansımasından ayrılarak sanatçının gerçeğini dile getirmiştir. Dışavurumcular için gerçek, kişinin içindedir. Dışarıda görülen gerçek özgün olamaz ve sanatçı tarafından yaratılamaz. Nesnenin anlamı onun görüntüsünün arkasında gizlidir. Bu üslubu benimseyen sanatçı artık başkasına güzel görünen şeyi vermek yerine kendisi için önemli olanı yansıtma isteğindedir. Dışavurumculuğun kaynağı duygularda yoğunlaşma, deforme edilmiş biçimler ve şiddetli hisleri açığa çıkarmaktır. Figürler deformasyona uğramıştır (Ersoy, 1998: 110).

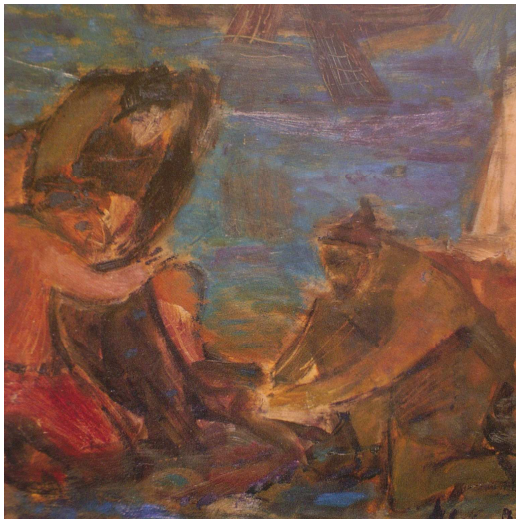
Türk resminde dışavurumcu yorumlar özellikle Hoffman Okulu ve Almanya'nın ekspresyonist sanatçılarının yapıtlarının Türk sanatçıları tarafından tanınması ile başlamıştır. Cezanné'nın sanat görüşlerini ortaya koyan değerlerle yeni anlamlar kazanır.

1923-1933 arasında geçen yıllar, sanatçıların yurtdışına öğrenime gönderildikleri ve Ankara’da büyük sergilerin açıldığı dönemdir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ressamı Almanya ve Fransa’da öğrenim görürler. Müstakiller, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin öncülüğünde figür ve doğa üzerinde Hoffman’ın analitik çözümleme öğretisi üzerinden eserler verirler. Figüre ve doğaya yaklaşımlarını kavrayıp bu anlayışta yorumlamalar yaparlar. Özellikle Anadolu sergileri ile bu anlayışı yaygınlaştırmaya çalışmışlardır. Böylece Hoffman Okulu öğretilerinin dünya sanatına kazandırdığı figüratif ve soyut ekspresyon Türk ressamlarının ilgi alanına girmiştir (Giray, 2007: 197).

Bu dönemde figür resminde önemli isimlerden birisi Fikret Mualla’dır. Renkçi ve dışavurumcu anlayışıyla resimlerini oluşturmuştur. Resimlerinin konusu Paris sokakları, kahveler, sirkler ve içinde yaşadığı bohem çevre olmuştur. İçinde bulunduğu ruhsal durum resimlerine yansıyarak özgün bir hale dönüşmüştür (Giray, 2007: 270).

Ali Avni Çelebi (Resim 1.30) konstrüktivizm ve dışavurumculuğu kendine özgü modern bir yorumla birleştirerek Türk resminde anlatım olanağının genişlemesine güç kazandırmıştır. Eserlerinde dinamik yapıları formlar kullanmıştır. Geometrik ve kitlesellik sanat anlayışının temelini oluşturur (Giray, 2007: 204).

Resim 1.30: Ali Avni Çelebi, Balıkçılar, 45x59 cm, Karton Üzerine Yağlıboya



Kaynak: Giray, 2007: 205

Ali İsmail Türemen (Resim 1.31), tek bir renk mavinin hâkimiyetinde deformasyona uğramış figürlerle ortaya koyduğu resimlerinde mitolojik çağrışımlar yapan soyutlaşmış imgeler kullanmıştır. Tek ve merkezi figürlü bu çalışmalarında insan çelişkisini göstermek istemektedir. Arka planda kullandığı karmaşık siyah çizgisel ağ ile yaşamdaki uzlaşmazlıkları, ön plana koyduğu mavi figürün yumuşaklığı ile vermektedir. Mavi figür bazı resimlerinde net bir şekilde algılanırken bazılarında parçalanmış, değişime uğramış soyutlaşmış eğilimler göstermektedir. Resimsel nesneye dönüşmüş figürün yüzeyler oluşturarak tuval espası içindeki olanaklarını araştırmıştır. En küçük bir devinimde bile figürde karşılaşılabilecek yeni yüzey ve formları değişken ama biçimsel anlamlarını kurcalamayı amaçlıyordu. Sanatçının iki boyutlu resimlerini üç boyutlu somut formlara dönüştüren figürlerinde form oluşturma, biçimlendirme gücüne sahiptir. Resimlerinde içe dönük, suskun, organik ve kitlesel öğeler sıcak ya da yaldızlı denge çizgileri ile göndermeler yapmıştır (Köksal, 1998: 48).

Resim 1.31: Ali İsmail Türemen, Midasın Kayası, 60x45 cm, Kâğıt Üzeri Akrilik



Kaynak: <http://www.csmuze.anadolu.edu>, 11.05.2011

Resim 1.32: Resul Aytemur, Balıkçılar, 145x200cm, Tuval Üzerine Yağlıboya



Kaynak: <http://www.baktabul.net>, 11.05.2011

Resul Aytemur, dışavurumcu, anlatımcı üslup içinde sokaklar, parklar, balıkçılar, mitingler, yürüyüşler gibi toplumsal yaşamın sosyal içerikli konularını, insanı, çevreyi, doğayı resimlerine malzeme yapmıştır. Tuvallerinde yüzeysellik etkisi öne çıkarken deformasyona uğramış figürler belirli bir ortamda yer alırken ve kütleli hacim ilişkilerini renklerle çözümlenmeye çalışır (Ersoy, 2004: 83).

Resim 1.33: Cuma Ocaklı, Bir Melek, 86x65 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2002

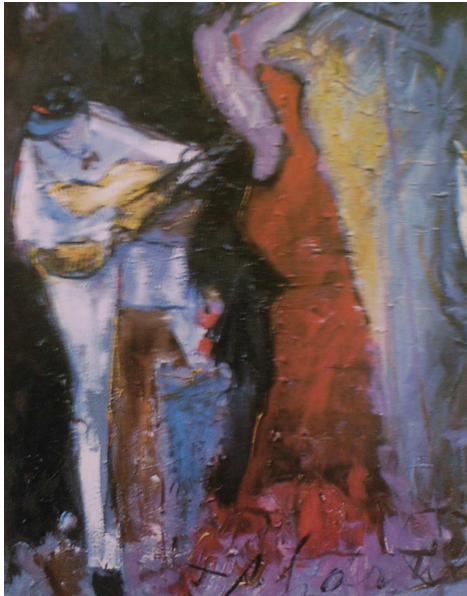


Kaynak: <http://lebriz.com/pages>, 16.05.2010

Cuma Ocaklı, figür-mekân-renk üçgenini bir desen örgüsü içinde nesnelleştiren resimlerinde insan-yaşam ilişkisini irdelemektedir. Geniş derinlik oluşturan boşluklar içerisinde beliren figürleri çalışmalarının özünü oluşturmaktadır. Figür çağrışımları düşsel bir anlatım özelliği göstermekle birlikte çıkış noktasını yaşanmış olaylara eleştirel bir gözle yorumlamaktadır. Resmin ön planında yer alan çeşitli konum ve biçimdeki figürler anıtsal bir etki yaratır. Yüzeyi yaratan renklerin dokusal renk hareketleri boş alanlarla birlikte soyut anlatımcı bir üsluba ulaşmaktadır (Ersoy, 1998: 123).

Figüratif düzen ilişkileri içinde Alp Bartu (Resim 1.34), insanı kalabalık topluluklar içinde eğlenirken ele almaktadır. Dans eden figürleri kişiselliklerinden sıyrılmış toplumsal bir varlık olarak değerlendirmektedir. İnce duyarlı sıcak bir anlatımla hafif çizim fantezilerini kendi tinsel dünyasındaki yaşantıyı lirik bir üslupla tuvallerine aktarmıştır. Geniş büyük düz lekeleri serbest çağrışımlarla kullanır. Belirsizlik içinde bireyselliklerinden ayrılmış figürler soyut lekesele bir duygu içinde ince kontur çizgilerle belirlenmiştir. Yumuşak ton geçişleri yok edilmiş ve değişmez bir zamanı vurgulayan soyut bir ışıkla aydınlatır (Ersoy, 1998: 123).

Resim 1.34: Alp Bartu, Kırmızıya Serenat, 55x70cm, T.Ü.Y



Kaynak: Ersoy, 2004: 89

1.2.6.Gerçeküstücü (Surrealist) Eğilimler

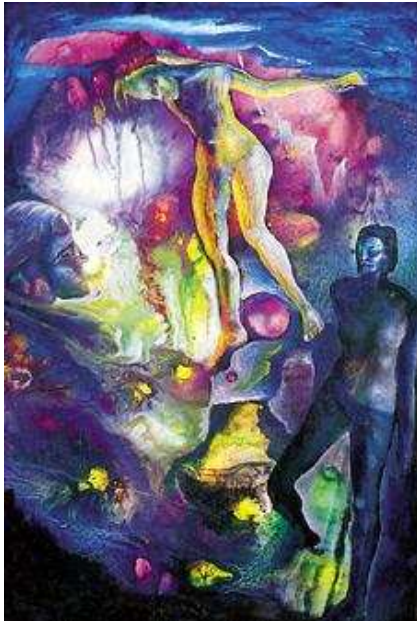
Türk resminde Gerçeküstücü eğilim ilk kez 1955’de Yüksel Arslan ve Nuri Abaç’la başlar. Klee ve Miro gibi Avrupa Surrealist sanatçılarına ilgi duyan Arslan, çağdaş sanatın büyük ustalarının sanatlarından etkilenmiştir. 1968-1980 yılları arasında bir dizi “Le Capital” adını verdiği çalışmalarında gerçekçi yaklaşımla, figürün ötesindeki bilinmeyenleri araştırmıştır. Nuri Abaç (Resim 1.35) ise çalışmalarında gerçekçi yaklaşımla aşırı deformasyon ve kendine özgü yüzey bölüntülerini içeren figür ve biçimleri ele almıştır. Anadolu mitolojisinden kaynaklanan çalışmalarında figürler, biçim bozmalarının yanında çizgi ögesinin öne çıktığı görülür. Abaç 1960 sonlarına kadar sürdürdüğü bu anlayışı ileri yıllarda da temel belirleyici olarak yansıtmıştır. Arslan Gündaş 1960 sonrasında masal dünyasına yaklaşan bir tavırla, boşlukta yüzen şematik figürleri fantastik bir tasarım içinde gerçekleştirmiştir. Mehmet Aydoğdu bu anlayışta 1970’den sonra çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Sonsuz mekân içinde realist bir bakışla oluşturduğu figürler, imgeler ve biçimlerle ölüm-yaşam, tanrı-insanlar ve sanat ünlemine irdelemektedir (Gültekin, 1992: 21).

Resim 1.35: Nuri Abaç, Lokomotif, 40x40, T.Ü.Y, 1994



Kaynak: <http://www.cakinberk.com>, 11.05.2011

Resim 1.36: Erol Deneç, Semayı Yüklenen, 50x32cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya



Kaynak: <http://lebriz.com>, 16.05.2011

Erol Deneç, doğu gizemciliği mitoloji, inançlar, astroloji gibi evrensel insan değerlerinden seçtiği semboller, sayılar, figür ve dokularla zenginleştirerek illüstrasyona varan ince, titiz, ayrıntıcı işçilikle tuvale yansıtır. Geçmişle günümüz arasında bağ kurmaktadır (Ersoy, 2004: 170).

1.2.7. Naif Sanat Eğilimi

1960'dan sonra naif anlayışta eserler veren Fahir Aksoy (Resim 1.30) imgesel birikimlerini çocuksu bir coşkuyla dile getirir (Gültekin,1992: 21). Genellikle geleneksel kültürümüzü bilinçaltında biriktirdiği öğeleri canlı, hareketli form ve renklerle tuvale taşımıştır. Kendi üslubu içerisinde hiçbir resimsel kurala uymadan Anadolu'nun herhangi bir yöresinden seçilmiş kesitler betimlemiştir. Resimleri içten ve saf bir yorumlamadır (Ersoy, 2004: 27).

Resim 1.37: Fahir Aksoy, Balerinler, 60x50 cm, T.Ü.Y, 2003



Kaynak: <http://www.nuveforum.net>, 11.05.2011

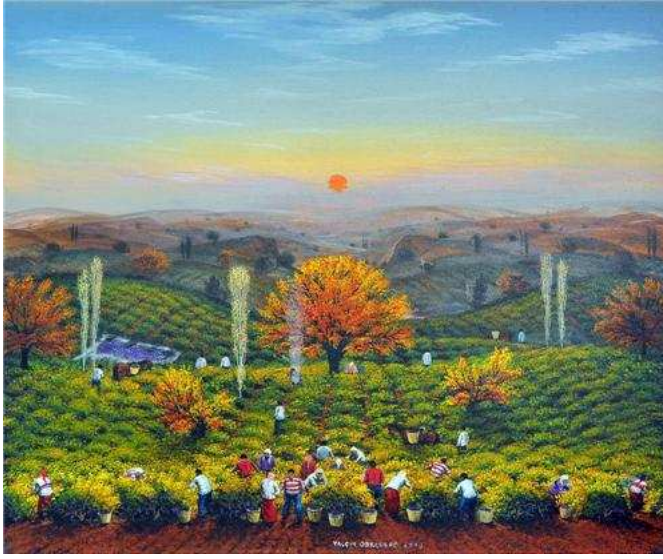
Bu anlayışta 1963’de Oya Katoğlu (Resim 1.38) halk yaşantısını minyatür tarzı iki boyutlu resim esprisinde işler. Olay ve figürler saf bir sadelik içerisinde yorumlamıştır. Konuları yöresel bir coşkuyla anlatılmıştır. Türk naif sanatçılar içerisinde yer alan Cihat Burak, eserlerinde ayrıntıları ince bir titizlikle işleyerek naif bir anlatıma yönelir (Gültekin, 1992: 21).

Resim 1.38: Oya Katoğlu, Karpuz Sergisi, 30x40cm, Tuval Üzerine Yağlıboya



Kaynak: <http://www.harbiforum.org>, 11.05.2011

Resim1.39: Yalçın Gökçebağ, 50x60cm, T.Ü.Y



Kaynak: <http://aysesahinayse.blogspot.com>, 11.05.2011

Yalçın Gökçebağ, sanat eğitimi almış olmasına rağmen, naif bir ressam olarak Anadolu görüntülerini ve yaşantısını betimler. Doğanın büyüklüğü, güzelliği içinde insanın ne denli küçük bir varlık olduğunu, insanı mekan içinde doğayı tamamlayıcı bir öge olarak ele alışıyla vurgular. Anadolu'nun sıradan yaşamı burada düşsel bir fanteziye dönüşür (Ersoy, 2004: 237).

1.2.8.Renkçi-Lekeci Figürasyon Eğilimi

Türk resminde renkçi-lekeci figürasyon eğiliminde, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişmiş bir grup sanatçı yer almaktadır. Bu sanatçılar 1950'de Bedri Rahmi'nin "Fov" sanat anlayışından etkilenen ve renkle birlikte leke ögesini başarıyla kullanmışlardır. Bu sanatçılar Şeref Bigalı (Resim 1.41), Turan Erol, Orhan Peker (Resim 1.40) ve Avni Arbaş'tır. 1960'larda Turan Erol ve Orhan Peker figüratif-soyut karşıtlığında resme bir çözüm getirmeye çalışmışlardır. Lekeci yorumla özgün eserler vermişlerdir. Her iki sanatçının bu yıllarda yoğunlaşan yöresellik anlayışına lekeci bir eğilim içinde yaklaştıkları görülmektedir. 1960 başlarında topluma ve insana yönelen ilgiler resmin toplumsal iletişim yöntemlerinden biri olarak kavranmıştır. Bu kavrama figüratif yönden yeni figür arayışlarını yoğunlaştırmıştır. Bu yıllarda somut kavramlar

önem kazanmaya başlar. Yeni-Figüratif eğilimde Türk kültür tarihinde oluşmaya başlayan bu kavramsallaşma önemli bir etki yapmıştır. Türk figüratif resminde içerik yönünden kişisel yönelimleri ortaya çıkaran bu gelişme Türk resmini çağdaş yorumlamalara götürme yönünde önemli olmuştur (Gültekin, 1992: 21).

Resim 1.40: Orhan Peker, Balıkçı Çocuk ve Kediler, 169x226cm, T.Ü.Y, 1976



Kaynak: <http://aysesahinayse.blogspot.com/>, 05.06.2010

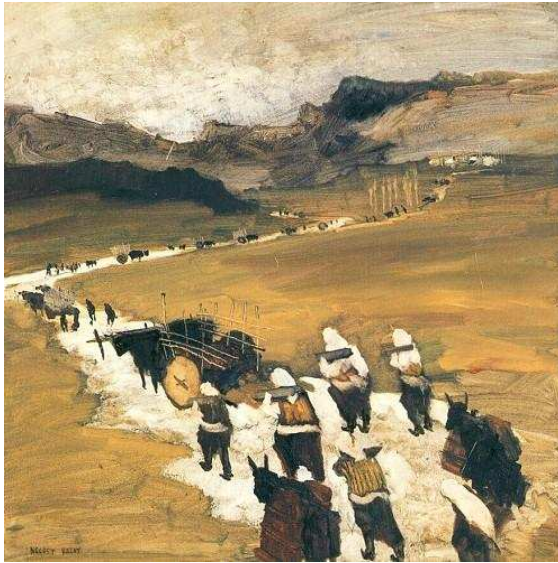
Resim 1.41: Şeref Bigalı, Yağmur, 50x50cm, T.Ü.Y



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 11.05.2011

Şeref Bigalı, figür ve doğayla ilgili duyularını gerçeklere bağlı kalarak renkçi anlayış içinde kendine özgü üslubuyla tuvallere aktarır. Hocası Cemal Tollu'nun desen geleneğine bağlı kalmıştır. Daha sonraları birlikte çalıştığı Abidin Elderoğlu ile Paris'te özel akademisine devam ettiği Goetz'un öğretilerini de özümseyerek kendi üslubunu oluşturan figür ressamlarından. Bigalı'nın figürlerinde içten bir coşku ve duyarlılıkla ortaya koyduğu bizim insanlarımızdır "Yağmur" adlı kompozisyonun da çok renkli olarak boyanmış şemsiyeli insan kalabalığı telaş ve aceleyle yağmur altında yürümektedir. Kompozisyon da hareketle renge öncelik vererek yağmur atmosferiyle ilgili algı ve deneyimlerini gerçekçi olarak yapaylıktan, belirsizlikten arınmış bir şekilde çizgi ve renkle biçimlendirir. Kırmızı, sarı ve mavileri yağmura uygun düşen gri tonlarıyla dengelemektedir (Ersoy, 2004: 112).

Resim 1.42: Necdet Kalay, Mustafa Kemal'in Kağnıları, 87.50x87.50 cm, Sunta Üzerine Yağlıboya



Kaynak: <http://lebriz.com/pages/lsd>, 08.05.2011

Necdet Kalay, kendi kendini yetiştirmiş sanatçılarımızdan biridir. İzlenimci anlayışını fazla renkçi olmayan bir anlatımla ifade eder. Tek rengin egemenliğine bırakmıştır. Figürlü düzenlemelerinde renkten çok lekeci yanı ağır basan çalışmalar yapmıştır. Büyük alanlarda kontrast renklere çok küçük alanda yer vermiştir. Açık ve

koyu grilere büyük alanlarda yer vermiştir. Yapıtlarında yöreye özgü tavır ve duruş ile biçimlendirmelerinde özgün yorumlamalara ulaşır. Tek rengin egemenliğinde oluşturduğu çalışmalarını biçimleri siyah kalın konturlarla sadeleştirmesi yanında, arka planlar izlenimci anlayışın sisli atmosferine bırakmaktadır (Gültekin, 1992: 180).

Resim 1.43: Şenol Yoroğlu, İkili Davet, 50x75cm, Litografi Baskı, 1975



Kaynak: <http://www.lebriz.com/pages>, 08.05.2011

Resim 1. 44: Veli Sapaz, 65x65xm, Tuval üzerine Yağlıboya



Kaynak: <http://www.internationalartcenter.net>, 11.05.2011

1.2.9. Fantastik-Dışavurumcu Anlatımlar

Kavramsal ve görüş zenginliği içerisinde fantastik ve sürrealist uygulamalara yönelen sanatçılar Yüksel Arslan, Komet, Utku Varlık, Erol deneç, Burhan Uygur, Cihat Özegemen Ergin İnan, Şadan Bezeyiş ve Alaaddin Aksoy'dur (Demirbulak, 2007: 34).

Utku Varlık, toplumsal sorunlara figürsel ifadeci yorumlamalarla yola çıktığı resimlerinde, 1970'li yılların güncel olaylarından etkilenmiştir. Bir sanatçı duyarlılığıyla tuvallerine bu dönemin yaşamının gerçeklerini yansıtmaya koyulur. 1974'lerde birden kadınlar girer resimlerine, bir daha da hiç çıkmaz. Renkler, ışıklar ve tüller içinde sanal doğa kesitlerinde dolaşan eylemsiz görünümeler olarak. Sonra ışıklar sarar çevrelerini, katmanlar artar. Resim kendi katmanlarında bilincin ötesine devrilen derinliklerde kadınları yakalar. Sanatçının tablolarında Rüyasal plan ve dünyasal planın kendine göre geometrik ayrımları vardır (İnal, 1995: 70).

Utku Varlık biçimini sürdüren fantastik dışavurumcu yapıtlarda Utku Varlık'ın resimleri, düşün katmanları ve düşler dünyasının katmanlarına açılan fantastik anlatımlardır. Varlığı ya da varolmanın gizemlerine uzanan bir gizemdir. Bu serüveni ışık katmanları dokumaktadır. Yarımlı yön ve eğilimlerle tuval yüzeyine dağılarak katmanlaşan ışık kesişmeleridir. Çelişkilerin yarattığı karşıtlarla sarılan doğa kesitleri sanal doğa görünümelerinin yanlısamalarıdır (Giray, 2000: 534).

Resim 1. 45: Utku Varlık, Koza, Karışık Teknik, 1942



Kaynak: <http://lebriz.com>, 11.05.2011

Tuvali saran kurumuş ağaç gövdeleri arasında bir anda büyük bir leke olarak beliren koza, dokusal ayrıntılarıyla resmi çarpıcı kılmaktadır. Figürsel yorumları zorlayan dokusal parçalanmalarla aktarılan koza, varolmanın temel sorunsalı olarak saklı kalan gizemi resmin odağına yerleştirir. Kozanın merkezinde saklı kalan varlık resimlerini çekici kılan bir portre, bir genç kız portresidir. Bu portreler birer figür ya da kimlik olmanın ötesinde simgeler yüklenir. Koza bir varlık ile yok olma arasındaki ince geçiştir. Yeşil canlı bir yaprak dokusuyla kuru ağaç gövdelerinin oluşturduğu katmanların arsında tam bir geçiş noktasında kümelenmiştir. Bu geçişe varlığın temel değeri olarak katılan su da başka bir katmandan oluşur. Ortaya çıkan sanal dünya, bilinçaltının düşünceye ulaşan gerilimli aktarımıdır. Utku Varlık bu sanat anlayışında ulaştığı bu özgün yorumlamalarına ilk olarak Güzel Sanatlar Akademisi'nde atmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan sanata tutkuyla bağlanmayı öğrenmiştir. Sabri Berkel'den gravür tekniklerini, disiplini ve yaptığı işe saygı duymayı öğrenmiştir (Giray, 2000: 534).

Resim 1. 46: Alaaddin Aksoy, İlahi Komedi, 114x146cm, T.Ü.Y, 1942



Kaynak: <http://www.rportakal.com/tr>, 25.06.2011

Alaaddin Aksoy, zaman ve mekândan soyut, deformasyona uğramış hayvansal özelliklere sahip figürleri görünüm ve düzenlemeleriyle rahatsızlık veren asi bir tablo

yansıtmıştır (Demirbulak, 2007: 35). Aksoy, düş ürünü öğeler içeren çalışmalarına 1960'lı yılların sonunda Akademide öğrenci iken başlamıştır. Dışavurumcu bir anlatımla, figüre uyguladığı biçim bozmlarla kompozisyonlarındaki etkiyi artırır. Figürleri kapalı mekanlara yerleştirmek yerine, açık alanlar içerisine yerleştirerek kesin mekan tanımlamalarından uzak durmuştur. Aksoy'un resimlerinin konusu her zaman insan gerçeği olmuştur. Bu gerçeği olduğu gibi değil de, kurgulayarak yansıtmak olmuştur (Koçak, vd, 2007: 209).

Resim 1.47: Burhan Uygur, Hayal Köşkü'nün Sakinleri, Karton üzerine Akrilik, 1990.



Kaynak: <http://lebriz.com>, 10.05.2011

Burhan Uygur, düşselliğe açılan şiirsel bir yorumların ressamıdır. Resimlerinde mekân ve olay olarak tamamen düşlerin derinliklerine açılan sanal bir anlatım vardır. Bu resimler, üretim evrelerinde tamamen doğaçlama olarak yaşanan düşselliğin tuvallere yanılması olarak tamamlanır. Konu seçimi, kompozisyon, renk değerleri, gibi tasaların yaşanmadığı, ancak üretimin başladığı andan itibaren kendiliğinden gelişip yerlerini bulduğu yapıtlardır. Burhan Uygur resimlerinde, düşlerle yaratılmış şiirsel bir dünya betimler. Sanatçının bu dünyasında, insan ilişkilerine dayalı figürsel anlatımlara girer. Figürleri de doğa gibi Uygur'un düşselliğinin ürünleridir. Deforme edilmiş, biçimsel değerlerinden arındırılmış, ancak sembolik değerleri olan yapıtlardır. Figürler deforme edilmelerine karşın, oranları ve birbirleriyle olan ilişkilerinde estetik

bağları korunarak resmedilmişlerdir. Dokunun içinden çıkan yumuşak ve dağılgan dokular olarak tuvale resimlenirler. Burhan Uygur'un resimleri insan ilişkilerinin resimleridir. Kalabalıklar içerisinde yaşanan yalnızlıklar ve yabancılaşmaların resmidir. İlişkiler kopuk, güvensiz ve içine kapanıktır. Fırçasının ucundan tuvale akan, süreklilik, iç dünyasının çelişkileri, güvensizlikleri ve yalnızlıklarıdır. Fantastik gerçekçi anlatımlarının ressamlarının ortak izleği cenin, onun resimlerinde de vardır. Burhan Uygur varlıkla yokluk, yaşamla yok oluşun ince çizgisinde yaşar ve resim yapar (Giray, 2000: 536).

1.2.10.Yeni- Figürasyon Eğilim

Türk ressamlarınca ele alınan yeni figür yorumu, geleneksel değerlere karşı koyarak anlatım ve içerik olarak tam ifadesine kavuşmaya başlamıştır (Gültekin, 1992: 21). 1960-80 yılları arasında yeni figüratif araştırmalar çoğalmıştır. Bu yönde çalışan sanatçılar Avrupa'nın ekspresyonist akımlarına mensup sanatçılarından etkiler kazanmışlardır. Oscar Koskohka'dan etkilenen Orhan Peker bunlardan biridir. Orhan Peker, Yüksel Arslan, Cihat Burak (Resim 1.48) gibi sanatçılar etkili katkıları ile gençlerin yeni figür eğilimlerine yön veren sanatçılar arasındadırlar (Tansuğ,1996: 276).

Türk resminin figüratif alanda yeniden güçlenmesine çalışan sanatçılar, sadece dünya resmi ile sınırlı değildir. Türk ressamları geniş bir etki yelpazesi içerisinde özümseyen, etkileri yeni Türk sanat sentezi haline dönüştüren doğal haklarını sınamaktadırlar (Tansuğ, 1996: 277). Türk Resim sanatında Yeni-Figürasyon eğilim iki yönde gelişmesini sürdürmüştür. Bunlar dışavurumcu-sürrealist anlatım ve toplumsal-eleştirel gerçekçi anlatımlardır. (Gültekin, 1992: 22).

Resim 1.48: Cihat Burak, Eğlenenler, 140x140cm, T.Ü.Y.

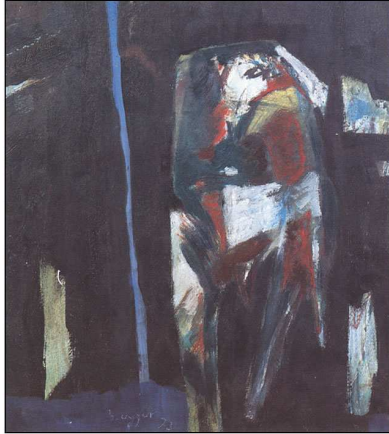


Kaynak: <http://www.resimkalemi.com>, 11.05.2011

1.2.11. Dışavurumcu-Sürrealist Figüratif Anlatımlar

Bu anlatımdaki sanatçılar yeni bir kişilik olarak kendilerini göstermişlerdir. Cihat Burak fantastik, eleştirel-gerçekçi ve naif nitelikli eserler vermiştir. Fantastik yaklaşımıyla birlikte toplumsal eleştiri içeren eserleri önemlidir. Cihat Burak bu yönelimi için, “... *düş alemi ve fantazyaya, etrafındaki çirkinlikleri görmemek içindir... Ben çirkinliğin de resmini yapmasını severim. Ama içi kof, gösterişli görünümler, görmeden bakan gözler, anlamsız ve rahatsız binalar, içlerinde yaşayan nasipsiz insanlar, beni fantazyaya âlemine itiyor*” demektedir. Sanatçı bu çalışmalarında yumuşak, duyarlı ve renkçi yanını, figürleri işleyişteki inceliği ile ortaya koyar. Tüm ayrıntılara inerek figürün psikolojik yapısına önem verir. Figürleri, birer ruhsal form durumunu yansıtır. Bu anlatımda Cihat Burak’tan sonra yetişen genç kuşak sanatçılar 1964-1968 yılları arasında yeni denemelere girişmişlerdir. Bu sanatçılardan Burhan Uygur (Resim 1.49), fantastik çalışmalar yorumlamıştır. Figürleri betimleme tarzıyla iç dünyasının verilerini ortaya koymuştur. Figürleri bir sis perdesi arkasından görülen imgelerdir. Renkleri yakın değerler halinde uygulayan sanatçı, toplumsal ve ruhsal yaşantımızı gizemli bir anlatım içinde yansıtmıştır.

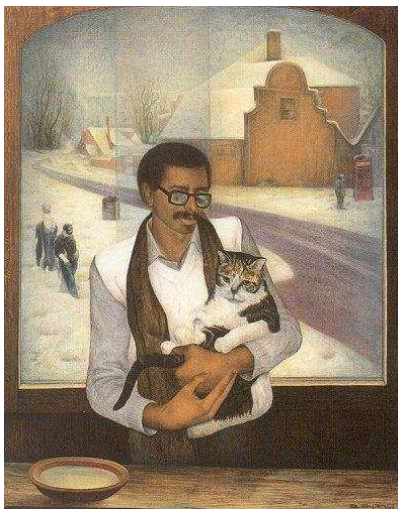
Resim 1. 49: Burhan Uygur, İnsan Figürü, 1973, 36x34 cm, Karton Üzerine Yağlıboya



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org>, 10.05.2011

Dışavurumcu anlayışta diğer bir sanatçı Leyla Gamsız Sarptürk'tür. Figür düzenlemelerinde kadın konusuna ağırlık vermiştir. Renk ve biçim olarak sadeliğe yönelmiştir. Ona göre renk, kompozisyon ve formlardaki sadeliktir. Renk ve biçim olarak böyleye sadeliğe ulaşmıştır. Aydın Ayan (Resim 1.42) eserlerinde düşünsel planda çözümler getirmeye çalışmıştır. Çoğunluğu tek figürlü olan tablolarında, figürün dış gerçeğine bağlı kalmıştır. Figürdeki deformasyonlarıyla simgesel bir içeriği dile getirmiştir. (Gültekin, 1992: 22).

Resim 1. 50: Aydın Ayan, Munti, 116x89cm, T.Ü.Y



Kaynak: <http://www.turkishpaintings.com>, 15.05.2011

Neşe Erdok (Resim 51) gerçekçi anlatım özelliği ile çevremizde gördüğümüz sıradan insanları biraz abartılı bir biçimsel anlatım dili ile ele almaktadır. Erdok'un renkle ilişkisi desen ve ön çalışmalarından başlayıp belli dizelere kadar uzayan geniş bir yelpaze içinde farklı özellikler gösterir. Rengi daha çok ikinci planda tutmaktadır. Renkten çok biçime önem vermektedir. Bizzat kendisinin ifade ettiği üzere, "Bende biçim daima ön plana çıkar. Renk ise biçime bağlı olan, ikinci derecede önemli bir öğedir." Erdok renge değil, renk israfına karşıdır aslında, renge tutumlu bir yaklaşım içerisindedir. Rengi sadece biçimin etkisini arttırmak ve psikolojik bir etkiyi vurgulamak için kullanır. Renk karşıtlığını sıcak-soğuk, yerine açık-koyu üzerine kurulmuş olup, daha sonra soğuk renklerin tercih edilmesi kendi resim dünyasında ağırlığını her daim korumuştur. Genel hatlarıyla baktığımızda, Erdok'un renk paleti üstte beyaz, altta siyah, diğer tarafta ise karşılıklı olarak turuncu ve mavinin siyah ve beyazla karışımından meydana gelen ara tonlardır (Ergüven, 1997: 84).

Resim 1.51: Neşe Erdok, Kadıköy Vapurunda Sabah, 180x150cm, T.Ü.Y, 1993.



Kaynak: <http://www.galeriseher.com/tr/prodimages>, 12.05.2011

Figür resminde modelin kopyasını aynen üretmenin bir ütopya olduğunu bilen Erdok, özü gereği masumiyetini yitirmiş gözü öylece kabul ettiği sürece soyutlama ve deformasyonla ilgili özgürlüğünü bizzat kendi eliyle hazırlar. Bu özgürlük Erdok'u

çalışmalarında alabildiğine sahici kılar. Figürün yeniden üretim sürecinde aslı ile aslı olmayan arasındaki kaçınılmaz boşluğu peşinen kabullenip, bunu özgür iradeyle genişletme çabasına girer. Bu aslında bir kısıtlama çabası değil özgürlük alanı içerisinde görmeye yeni ufuklar için zemin hazırlamaktır. Çoğunlukla insan figürü üzerinde yoğunlaşan Erdok, özellikle eşya ve çevre düzenlemesine ilişkin tutumu ile alanı ne kadar rahat kullandığını gösterir (Ergüven, 1997: 29-30).

“Kadıköy Vapurunda Sabah” adlı çalışmasında, aceleyle sabah vapuruna yetişmiş olan sıradan insanlardan bir kesit gösteriliyor. Ölçülü bir deformasyon içinde ele alınmış olan figürlerin psikolojik durumlarını yüzlerinden okunabiliyor. Önde elma yiyen genç kızla yanındaki çocuk yeni bir güne başlamanın mutluluğu içinde gülümserken, kahvaltısını edemeden vapura yetişen genç, dalgın bir şekilde çayını içmeye çalışıyor. Arkada uyuklayan ve sabah mahmurluğunu üzerinden atamamış iki figürle, insanların sabah nasıl farklı ruhsal durumlar içinde olduğu vurgulanıyor. Klasik figüratif anlatıma uygun klasik ve pastel renk değerleri de resmin anlamına uygun düşmektedir (Ersoy, 2004: 205).

Erol Kınalı dışavurumcu bir üslup içinde figür sorununu çözümlenmeye çalışmıştır. Tek renk zemin üzerinde çok renkli, devinim içindeki figürleri bir şema birim olarak ele almış ve simge şeklinde kullanmıştır. Yüzey üzerinde çok renkli devingen bir oluşum içinde yaşamın karmaşasını ve zıtlıklarını içerik bağlamında sorgulamaktadır. Renk tonlamaları ve açık-koyu değerleriyle yapıt yüzeyinde yer alan iç-içe geçmiş, soyutlanmış insan figürleri yüzeylerin monokrom etkisine karşı devingen, pürüzlü çok renkli yüzey oluşumları yaratmış ve kendi içinde zıtlıkların ritmiyle hareketi sağlamıştır. (Ersoy, 2004: 319).

Resim 1.52: Erol Kınalı, Kompozisyon, 48x62cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 1990.



Kaynak: <http://www.galeriseher.com/tr/prodimages>, 13.05.2011

Alp Bartu, figüratif ve dışavurumcu bir üslup içinde toplumsal eğlence mekânlarını ve insan gruplarını işleyen çalışmalarında ince, duyarlı, sıcak bir anlatım hâkimdir. Burada geniş, büyük düz lekelerin serbest çağrışımlarıyla belirsizlik içinde bireyselliklerinden ayrılmış iki figür yer alıyor, gitar çalan erkek ve dans eden kadın görülüyor. Kimliklerinin kişiliklerinin belirsizliği, yüzlerin beyaz bir leke olarak oluşturulmasıyla vurgulamaktadır. Hiçbir detay, mimik izine rastlanmaz. Böylece figürler eğlence yaşamının toplumsal yapısı içinde sadece iki insan olarak yerlerini alırlar ve buldukları mekânla da bütünleştirilmiştir. Eğlendirilen veya eğlenen bir şeyler olarak, toplumla tek ve değişmez bir zamanı vurgulayan soyut bir ışık altında iletişim içindedir (Ersoy, 2004: 89).

Yaşamın mutlu ve eğlenceli yanlarını kendine özgü dışavurumcu anlatımı içinde ele alan sanatçının resimlerinin en öncelikli konusu kadındır. Kent yaşamı içinden seçtiği oturan, güneşlenen, sohbet eden kadın figürleri ölçülü bir stilizasyona uğratılmıştır. Kendine özgü formların oluşmasında tuval yüzeyinde boyayla rastgele çizgilerin payı yadsınmaz. Bu araştırmacı çizgilerin yan yana, üst üste, iç içe gelerek yeni sentezlere ulaşması resmin temelini sağlamaktadır. Çizgi, renk, yüzey ve hacim gibi resmin plastik değerlerine geometrik formlar da katarak yapıtlarını ortaya koyuyor. Mavi-mor, sarı-turuncu, şeffaf renk lekeleriyle siyah çizgi kontrastları resmin en dikkati çeken özelliğidir. Yüzey parçalamaları yerine yüzey üzerinde form ve çizgi ilişkilerini

araştırarak sonuçta kendine özgü bir üslup içinde çizgi esprisine dayalı yeni bir bütün yaratmaktadır. Birbiriyle ilişkisiz öğelerin zıtlıkları resmin devinimini ve gerilimini arttırır (Ersoy, 2004: 75).

1.2.12. Toplumsal- Eleştirel Figüratif Anlatımlar

27 Mayıs devriminin ardından bireyselliğin özgürleştiği, sanatında özgür düşünceyi yarattığı bir dönem başlar. Düşünen, yaşanan dünyanın anlamını sorgulayan, toplumu yakından izleyen sanatçılar ifadeye ağırlık veren özgün sanat eserleri üretirler. Farklı görüşler, farklı yorumlamalar daha öznel yapıtlar üretilmesini gerçekleştirir. Figüratif anlatımlarda ele alınan figür, iyi etüt edilmiş olma tasasından çıkarak olaylar ve düşüncelerin açıklanmasında üstlendiği görevi yerine getirir. Belirlenen görev, toplumu ilgilendiren olayların sorunları düşüncedeki söylemlerin anlamı ile örtüşür (Giray, 2007: 336).

Düşünsel ve gerçek değerler arasında kurulan köprü, yapıtlarda var olan figürleri nesnelliklerinden arındırır ve sanatçıların öznel biçimlemesine dönüşür. Figürün anlatım görevi ile örtüşen varlık değeri ve yaşamın içinde var olan sıradan bir insan olarak üstlendiği kimliği resimsel anlatımda ortaya çıkar. 20. yüzyılın karakteristik tavrı olan ironi de ağırlığını derinden hissettirir. Alaycı tavırlarla dünyaya bakan toplumsal kesitlerin duyarlılığı sanata katılmaya başlar. Bu bağlamda, cinselliğin sorgulanması, varlık ve ölüm kavramlarına dokunulması sanatın içine girmeye başlar. Sanatçılar, insan, yaşam ve ölüm üçgeninin gizlerine bireysel duruşlarını yansıtan eserler vermeye başlarlar (Giray, 2007: 337).

Yeni-Figürasyon eğiliminde toplumsal-eleştirel-gerçekçi anlayışta 1960'dan sonra Cihat Burak, 1971'den sonrada İbrahim Örs (Resim 1.53) simgesel öğelerle çarpıcı yorumlara ulaşırlar (Gültekin, 1992: 22). Örs'ün figüre açık ve belirgin bir biçim veren yaklaşımı diğer sanatçılara göre daha katı ve donuk görünebilir (Tansuğ, 1996: 301)

Resim 1.53: İbrahim Örs, Boyacı Sandığı, 130x100 cm, T.Ü.Y



Kaynak: <http://www.galeriseher.com/tr>, 09.05.2011

Mehmet Güleriyüz, insan ve insanlar arasındaki ilişkileri eleştirel bir yaklaşımla resimler. Resimlerinin konusu taciz edici ilişkilerdir. Yaşanan yüzeysel dostlukların tedirgin edici anlatımlarını tuvallerine yansıtır. Özellikle tedirgin edici ilişkileri gerilimlerini saklı tutarak aktarır. Figüratif anlatımlarda ulaştığı öznel deformasyonlar gerilimi sürekli ve etkileyici kılmaktadır. Resimlerinin içeriğine ruhsal gerilimleri, kötülüğü ve iyiliği sembolleştiren düşsel yaratıklarda katılır. Dinamik ve akışkan fırça vuruşlarıyla aktarılan renk lekeleri anlatımının gerilimini arttıran görsel öğelere dönüşür. Bu simgesel ve gerçeküstü ayrıntılar taşıyan anlatımının temelinde sağlam desenler yatmaktadır. Deformasyonlara olanak sağlayan bu desen gücü ve renk seçimi kompozisyonlarının gerilimini arttıran gücüdür (Giray, 2007: 337).

Resim 1.54: Mehmet Güteryüz, Tavla, 70x55 cm, T.Ü.Y, 1999

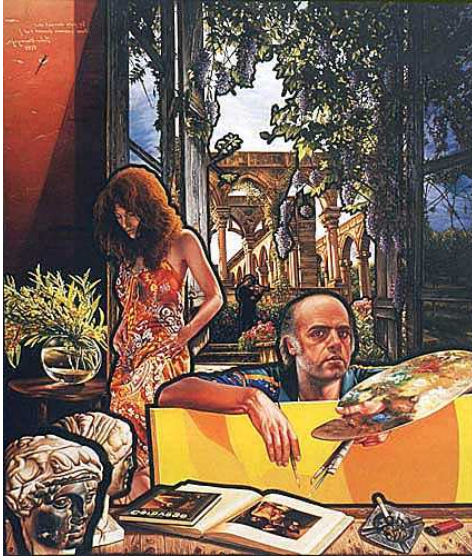


Kaynak: <http://www.galeriseher.com/tr/prodimages>, 11.05.2011

1.3. TÜRK RESMİNDE ÇAĞDAŞ FİGÜRATİF ANLATIMLAR

70'li yıllar da foto gerçekçi yöntemler dünya ile eş zamanlı işler yapılmaya başlanmıştır. Kökü, Türk sanatında, Beaux Art yıllarının klasik çalışmalarına kadar uzanan gerçekçi figür anlayışının bugün, güncel sanatta da yeni kişilik ve yorumlamalarla devam ettiği görülür.

Resim 1.55: Yalçın Karayağız, Je suis devant moi, Nous sommes devant lui!, 125x145cm, T.Ü.Y, 1999



Kaynak: <http://forum.mevsimsiz.net>, 05.06.2011

Yalçın Karayağız, yapıtlarını üretirken fotoğrafik imgelerden yararlanmaktadır. Yararlandığı imgelere sembolik anlamlar yükleyerek görsel dilini zenginleştirir. Resimlerinde kullandığı dekoratif öğeler ile figüratif bir anlatımla özgün bir anlatıma ulaşmaktadır (Ersoy. 1998: 102).

Resim 1.56: Komet, Figürler, 48x46cm.



Kaynak: <http://www.galeriseher.com/tr>, 10.05.2011

Komet'in resimlerinde süsleyici, dekoratif resim özelliği yoktur. Sisli bir hava, koyu renkler, şiirsel bir etki yaratan yüzeyler içinde figürsel bir anlatım hakim olmuştur. Komet figüratif bir ressamdır. Figürleri Matisse, geometri örneklerindeki gibi modelden çalışmalar değildir. Komet belleğindeki insanları resmetmez. Onun resimlediği kimliği olmayan insan figürleridir. Komet'in resimleri masal ve efsanelerde ki gibi simgeler, uykulu düşler, belirsizlikler, öykücülük gibi sahneler sunmuştur (Edgü,2003: 180).

Resim 1.57: Balkan Naci, Lodoscu, 50x50, 1974.



Kaynak: <http://tr.wikipedia.org> , 10.05.2011

Ömer Uluç soyut anlatımlar üzerinde arayışlarını sürdüren Uluç, özgün biçimini ancak 1960'lı yıllarda bulur. Renk şeritlerinin döngüsel dokusuyla belirlenen figürsel soyut anlatımları öne çıkar. Bu resimlerde, özellikle kadın figürleri egemen anlatımlardır. Sarmal ve döngüsel fırça akışlarının belirgin kıldığı renklerin tam değerlerinin çizgisel ritmi, anlatımı güçlendiren değerlerdir. Ömer Uluç, yaşamın akış hızını, soyut dışavurumcu yönüyle, figürsel anlatımlarının özünü kurar. Hızını vurgulayan dinamik ışık dağılımının akış ivmesiyle aktarmayı başarır (Özsezgin ve Aslier, 1989: 502).

Resim 1.58: Ömer Uluç, Peyzaj, T.Ü.Y, 1931

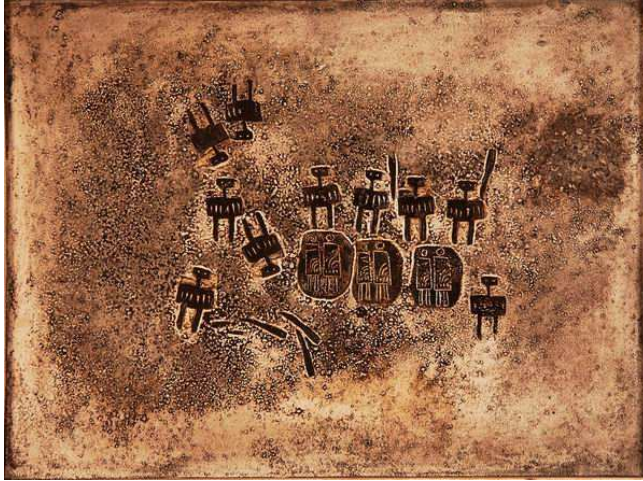


Kaynak: Özsezgin-Aslıer, 1989: 502

Günümüz çağdaş Türk resminde görülen diğer bir yaklaşım Batıdan gelen pop-art anlayışını içeren soyut denemelerdir. 1975'lerden bu yana İstanbul ve Ankara'da açılan kimi sergilerde non-figüratif çalışmalardan sonra, bilincine varılan somut (concret) ögeli anlayıştır. Cüretli bir anlayışı yansıtmaktadır. Bu somut ögeli anlayış, Batı'da non-figüratif deneyimlerinden sonra değerlendirilmiştir. Türk resminde bu değerlendirmeyi gösteren çalışmaların örneklerini veren sanatçılar arasında Osman Dinç görülmektedir. Gerilmemiş bez üzerine yaptığı, bir bakıma lekeci sayılabilecek denemeleri Jackson Pollock'un çalışmaları paralelindedir (Berk, Turani,1981: 219). Bu çalışmalar daha çok non-figüratif rastlantı lekeçiliğinin, kompozisyonsuz, motifsiz ve uyum düşünün dikkate alınmadığı örneklerdir. Bu anlatım, lekeçiliğin boşalma icracılığından çok her türlü disiplini reddeden ve kompozisyon akılcılığını benimsemeyen bir görüşün ürünü olarak değerlendirilebilir. Bu eğilim, sokak yazı edebiyatının boyasal anlatımı paralelinde benimsenen bir anlayıştır. Türk resminde Erol Akyavaş (Resim 1.59) ve Burhan Doğançay (Resim 1.60) pop özellikleri taşıyan sanatçılar arasındadır. Akyavaş'ın, dokusal boyalı, büyük lekelerden oluşturduğu resimlerinde geometrik bir sağlamlılık görülür. Akyavaş'ın resimleri, Poliakovvari bir anlayıştan giderek figüratif bir soyutlamaya geçişi yansıtır. Doğançay'ın resimlerinde,

renkli kağıt yırtmalarına dayanan bir kolaj resmini benimsediği görülür. Resimleri, salt soyut bir non-figüratif anlayıştadır (Berk ve Turani, 1981: 221).

Resim 1.59: Erol Akyavaş, 62x82 cm, Kontraplak Üzerine Yağlıboya



Kaynak: <http://www.csmuze.anadolu.edu.tr>, 10.05.2011

Resim 1.60: Burhan Doğançay, 85x105, Duralit Üzerine Yağlıboya



Kaynak: <http://www.minesanat.com>, 10.05.2011

Türk resminde figüratif soyutlamaların giderek yeni araştırmalara doğru gittiği görülür. Biçimci, salt renkli, geometrik, dikey-yatay kompozisyonlara yönelme yoğunluk kazanmaktadır. Bu geometrik, hacimsiz, düz yüzeyle çalışmalar içinde resimsel anlatım gücü ve disipline rastlanmayan çalışmaların çoğunlukta olduğu görülür. Türkiye’de başlayan non-figüratife geometrik bir soyutlama ile giriş yapılmıştır. Daha sonra lirik, renkçi bir non-figüratife varılmıştır. Bununla birlikte Türk resmi hacimci, figüre bağımlı, plastisite terk edilmiş ve modleye bağlı olmayan bir boya anlatımı sanatsal değer olarak benimsenir. Bu anlayış sonucunda soyut resim mantığı yoluyla resimsel biçimlemelerinin ve sanatçı yorumunun ne olduğu anlaşılmıştır (Berk ve Turani, 1981: 222).

Özdemir Altan, 1970’de gerçekleştirdiği bir dizi halı çalışmasında, teknoloji ürünlerinin fotoğrafik verilerinden yararlanarak pop etkili yapıtlar ortaya koymuştur. Özdemir Altan (Resim 1.61), sanatında yeni bir aşama olan yeni-figürasyon’u pop eğilimli bir anlayışla yorumlar. Bu çalışmalar daha çok 1972-1981 yılları arasında görülür. Bu dönemde, somut nesne parçalarının soyut bir mekân içinde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar. Yarı rasyonel bir biçim, uyumsuz, şiddetli renkler ve düzensiz oranlarla oluşturulmuştur. Gerçeğin, çağ teknolojisiyle ve foto baskı sanatı yoluyla aldığı görünümüleri resimsel gerçek olarak ortaya koyar. Türk resminde figüratif anlatıma pop eğilimli bir yaklaşımla çağdaş bir yorum getirmektedir. 1984’ten sonra sanatçı, kolaj ve üç boyutlu resimlerinde renk, ışık ve derinliği ele almaktadır (Gültekin, 1992: 140).

Resim 1.61: Özdemir Altan, Berlin, 200x200cm, Pano Üzerine Karışık Teknik



Kaynak: <http://www.artam.com>, 10.05.2011

Özdemir Altan önceleri kendi sanat eğilimini “Yeni figürasyon” olarak görürken, son zamanlarda “Gerçekçi” olarak görmektedir. Gerçekten bu evresinde Altan’ın bilinmez parçaları yan yana getirerek, bir bilinene yönelmektedir. Bu evre çalışmaları, gelecekte raslantısal olmaya kadar uzanan bir oluşum sürecinin ilk örneklerini vermektedir. Altan kendi çalışmalarını şöyle ifade etmektedir (Eroğlu, 2000: 195).

“Böylece arka arkaya gelen vurulmuş, paniğe uğramış, sancılar içinde kıvranan insancıklar, bir durulma noktasında olayların baskısından çıktığım zaman, ansızın 1972-73’de mekanik kullanım eşyalarına benzemeye başladılar. İlk anda, daha çok kukla gibi mafsallı bedenleri vida, alet, vs. ile birleştiler. Hep kompozisyon yataydı, üst bölüm derin bir boşluktu ve bu boşlukta baştanberi soluk bir umut güneşi vardı. Olayların geriliminden stırılmanın boşalttığı yeri sakin, tarafsız bir kavram dolduruyordu. Sanat yaşamımda önemli bir bölümü kaplayan perfeksiyonist bir tekniğin ürünü kolaj kökenli bir dizi, bu şema üzerine oturmaktadır. Alt bölümde yatay

duran ögeler soyut mekanın derinliğine yerleşmişlerdir. Konuyu meydana getiren somut parçalar birleşerek yarı rasyonel bir biçimi veya bünyeyi oluştururlar” (Eroğlu, 2000: 195).

Resim 1.62: Özdemir Altan, Caca Bey'in Ölümü, 120x117 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1970.



Kaynak: <http://www.artam.com/dergi>, 10.05.2011

Resim 1.63: Faruk Cimok, Taksim, 80x60 cm, T.Ü.Y



Kaynak: <http://www.galeriseher.com/tr>, 13.05.2011

Resim 1.64: Ali Kotan, Kompozisyon, 170x200 cm, T.Ü.Y, 2009



Kaynak: <http://www.wartnet.com/artist>, 30.10.2010

Ali Kotan, dışavurumcu bir anlatım dili ile yaşam sürecinden beslenen duygularını özgürce tuvale aktarır. Deforme ettiği bir takım figürlerle düşsel imgeleri bir birine karıştırır. Resimlerinde yumuşak gri tonlamalar ve korku çağrışımları vardır. Armonik karşıtlıklar içinde resimlerini biçimlendirir. Yorumlamalarında hangisi nesnel gerçek hangisi düşsel imge ayırmak mümkün değildir. Kıvrak, hareketli ve serbest fırça hareketleriyle şekillenen çalışmalarında düşünsel olanla düşsel olanları da imgeselle birleştirerek özgün bir ifade kullanmıştır. (Ersoy, 2004: 335).

Resim 1.65: Hakkı Anlı, Fısıltı, 80x65 cm, T.Ü.Y



Kaynak: <http://www.yapi.com.tr>, 10.05.2011

Hakkı Anlı, 1960'larda lirik-soyut yapıtlar ortaya koymuştur. Geniş kol hareketlerinin içgüdüsel fırça darbeleriyle oluşturduğu düzenlemelerinde tek rengin açık-koyu tonlarını kullanır. Bu tonlamalarda karşıt renk tonlarını da kullanmıştır. 1960 sonlarında açık fon içinde koyu lekeli figüratif soyutlamaları lekeye karşın figür hacmini arayan açıklı-koyulu işleyiş tarzı ortaya koyar. Fırçayı çizgisel ve uzun hareketlerle kullanır. Tek rengin hâkim olduğu tek, ikili ve üçlü figür düzenlemelerinde seksüel simgeciliği dramatik bir anlatımla ortaya koymaktadır. Bu anlatım biçimini günümüze kadar sürdüren sanatçı, düz tek renkli yüzey üzerinde hırçın fırça vuruşları ile yorumlamıştır. Figürleri deformasyona uğratarak işlemiştir. Figürleri mekânın sonsuz boşluğu içerisinde oluşturduğu kütesel bir yapı ile anlatır. Kendine has anlatım biçimi ile insanoğlunun iç yaşam dramı ve kendi varlığının zaaflarını özgün bir şekilde yorumlar (Gültekin, 1992: 144).

Resim 1. 66: Oya Kınıklı, Kına Gecesi, 90x134cm, T.Ü.Y, 1985

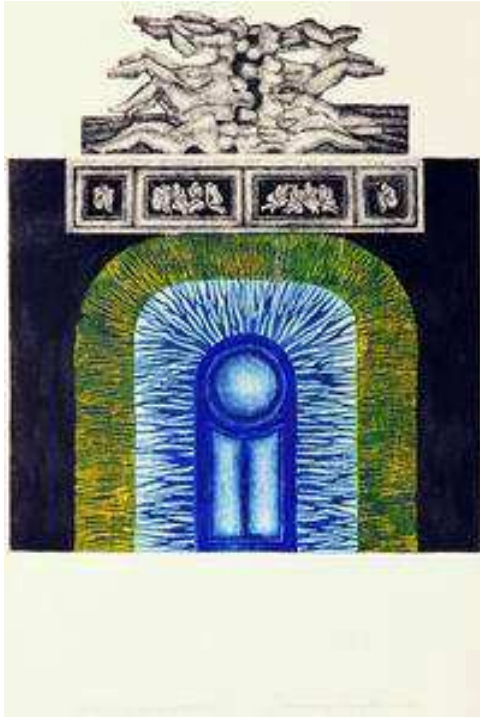


Kaynak: <http://www.karehost.net/eskisehir/ko1.html>, 10.05.2011

Oya Kınıklı, soyutlaştırılmış figürsel oluşumlar içinde anlatımcı bir özellik taşımaktadır. Müziğin ezgileri ve ritmi figürün zarif hareketlerindeki ritimle örtüşürken, kıvrak vuruşlarla hareket eden fırçanın yarattığı geniş renk lekeleri tuval yüzeyinde

yumuşak, birbiri içinde eriyerek, konturları eriterek figürleri de renkli silüetlere dönüştürmüştür. Renk armonilerinin bu yumuşak dağılımı bize, hüznü ve yumuşak tınılarını duyurur. Sanatçı, aynı konu etrafında çeşitlendirdiği bu tür çalışmalarıyla kendi resminin sınırları içinde karakteristik bir noktaya gelir (Ersoy,2004: 320).

Resim 1.67: Mürşide İçmeli, Kuru Bir Ağacın Gölgesinde, 70x47 cm, Gravür



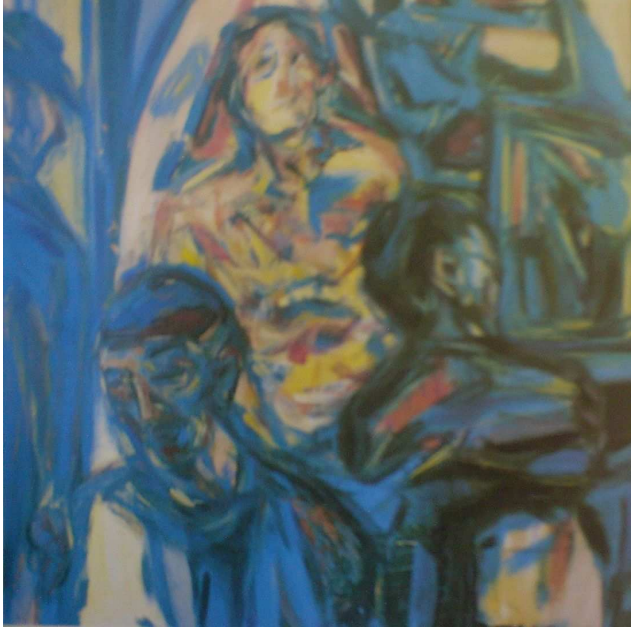
Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki>, 09.05.2010

Mürşide İçmeli, yapıtlarında lekeler içinde oluşturduğu siyah ve beyaz hacimli çizgilerle doku unsurunu elde eder. Sanatçı, gravür tekniklerinde yoğunlaşarak yeni kuşağın bu yönde işlev kazanmasına ışık tutmaktadır. Çoğu Anadolu ve antik Yunan tanrılarını çağrıştıran kadın figürlerini geometrik soyut bir mekânda ikili, üçlü ve grup halinde işler. “Gizemci figür yaklaşımı, çağdaş biçim yaklaşımı olarak” ele aldığı figür yorumunda dışavurumcu anlatımı ile simgesel anlatıma ulaşır. Soyut–somut, düz-kabartılı ya da dokulu yüzey karşıtıkları ile yüzeyin boş-dolu dengesi çoğu kez üçlü bölüntülerle dile getirilir. Figür grupları ile anıtsal boyuta ulaşır. Bu eserler gizemli olduğu kadar yalın formları ile yalnızlığın ve sessizliğin dramını anlatır. İnsan

yaşamının kısa ve geçici oluşunu ifade etmeye çalışır. Resimlerinde ki sonraki yaşamın belirsizliğini metafizik bir arayış içerisinde irdelemektedir (Gültekin, 1992: 172).

Asım İşler'in soyutlanmış bir düzen mantığıyla geçmişteki figüratif oluşumlardan çözülmüş renk şeritlerine yoğun bir içerik kazandırma çabasında olduğu da bellidir. Geçmişteki figüratif öğeler, İşler'in resminde katı bir gözlem ürünü olarak algılanmamış, figürün objektif değerlerine daha çok bir stilizasyon duyarlılığıyla yaklaşmıştır (Tansuğ, 1994: 86).

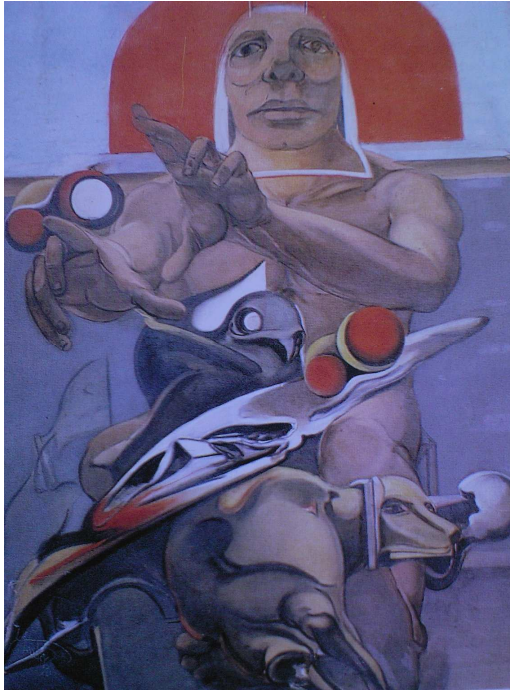
Resim 1.68: Asım İşler, içeri- dışarı, 140x 130cm, T.Ü.Y, 1979



Kaynak: İşler, 2003: 66

Figürü kişisel bir üslubun kararlılığı yönünde ve bir şema duygusuyla algılayan böyle bir çağdaş tavır, nesnel gerçeğin eritildiği soyutlama süreçlerine uygun bir zemin hazırlamıştır. Asım İşler'in evrim sürecindeki yörüngesi son derece okunaklıdır. Fakat bu yörüngede kaotik coşkuların da zaman zaman bir yeri olmuş, üslubun iç sarsıntılarına yol açan biçim taşkınları, daima yeni aşamalara kanalize edilerek düzenin denetimi altında tutulmuştur. Asım İşlerin soyut düzenlemeleri geçmişte kalan bir figürün üstüne yürüyerek, belki de geleceğe ait bir figüre ulaşmak istiyor (Tansuğ, 1994: 88).

Resim 1.69: Kemal İskender, Holbein'a Saygı, 138x 100cm, T.Ü.Y



Kaynak: Ersoy, 1998: 280

Kemal İskender, figür ağırlıklı çalışmalarıyla öncelikle “insan”ı resimlerinin biçimsel nesnesi olarak ele alır. Anıtsal ve fantastik kurgular içinde tek figürü “totem figür” olarak espas içinde biçimlendirir. Korkuları, düşleri bilinçaltının dışavurumuyla gerilim yansıtan bu kompozisyonlardan sonra, çok figürlü resimlerinde insanların psikolojik ve toplumsal durumlarını gergin, dinamik bir anlatım içinde yansıtmaya başlar (Ersoy, 2004: 280).

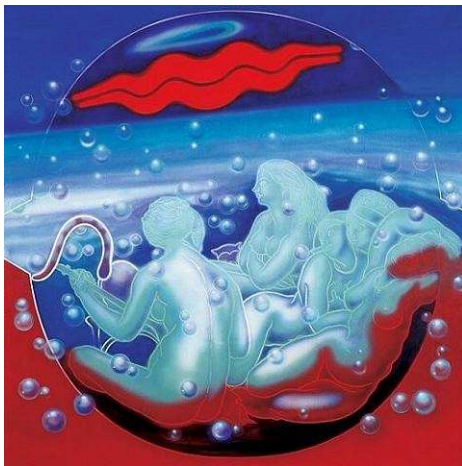
Resim 1.70: Tonur Atagök, Plastik Cennet, 200x200cm, Metal Üzerine Boya, 1987



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/>, 04.05.2011

Tomur Atagök, yapıtları bir oda büyüklüğündeki entelasyonlarından başlayıp küçük boyutlu gazete imgelerine varan bir skalada yer alır. Paletinde bilinçli olarak pembeye ağırlık verir. Bu rengin etkin ifadeci bir yüzeyle ve kullandığı Meryem Ana'dan, Anadolu'nun ana tanrıçası olan bin göğüslü Efes Artemis'e kadar tüm güçlü kadın ikonlarıyla birleştirir. Figürlerinin bedenlerini pırıltıyla çerçeveleyen metal yüzeyler, resimlerinin bütünsel formunu oluşturur (Gültekin vd., 2000: 90).

Resim 1.71: Mustafa Altıntaş, Ynreseratikarmani, 130x130cm, Tuval Üzerine Akrilik, 1990



Kaynak: <http://www.sanatforum.com>, 12.05.2011

Mustafa Altıntaş, soğuk saf renkler, yalınlaştırılmış biçimlerle oluşturduğu resimlerinde bir kavramdan yola çıkarak değişen, çoğalan ve farklı anlamlara uzanan yapıtlar üretmektedir. Kendine özgü gerçeküstücü, simgeci, fantastik görsel anlatım diliyle tuvallerine yerleştirdiği imgelerin kaynağı mitoslara, efsanelere dayanmaktadır. Geçmişin büyük ustalarına göndermeler yapmaktadır. Doğudan ve Batı'dan aldığı tüm etkileri belgeleyici ve betimleyici olmayan bir bakışla kendine maletmiştir. Fantezilere dönüştürerek, farklı ve yeni anlam yüklemektedir. Mustafa Altıntaş ele aldığı konuyu işlerken yeri ve görsel resimsel mekânı veya figürü parçalamaktan çekinmez. Onun yapıtlarının özü bu ayrıntılarda gizlidir (Ersoy, 1998: 142).

Resim 1.72: Temür Köran, 105x230cm, Kağıt ve T.Ü.Y, 20



Kaynak: <http://www.sanatforum.com/yerli-ressamlar>, 11.05.2011

Resim 1.73: Ali Candaş, Mahmurluk, 110x60cm, T.Ü.Y, 2005



Kaynak: <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr>, 11.05.2011

Ali Candaş'ın resimleri, dışavurumcu özgün üslubu içinde oluşturduğu kaynağı doğa ve insan olmakla birlikte nesnel doğa ve insan görüntülerinden oluşmaktadır. Resimsel bir kurgu içinde biçimlemeleri estetiksel çağrışımlar yapmaktadır. Bu figürel çağrışımlar yaşamla ve insanla ilgili anımsamalardır. Rahat kurgulamaları geniş hareketlerle hızlı ve spontane fırça vuruşları görülür.

Figürler tuvalin ortasına yerleşir. Büyük lekeler olarak algılanan fakat dikkatli gözlemlendiğinde insan bedeninin belli bir kimlik yansıtmadığını görülür. İfade etmek istediği duygu somut ve belirgin değildir (Ersoy, 2004: 134).

Resim 1.74: Alp Tamer Ulukılıç, Bir Adım Geriden, 200x150cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2010



Kaynak: <http://www.tuncasanat.com>, 04.05.2011

Alp Tamer Ulukılıç'ın, resimlerinin temeli, tabanı, yükseltisi figürdür. Her şey bu figürlerle uyumlu birlikteliği içindedir. Figür, mekan içinde yer almaz. Figürü kuşatan öznel bir mekan oluşturmaktadır. Renk ve formdaki atak tavrına karşın, Alp Tamer Ulukılıç'ın resimlerinde hüznün ve suskunluğun yoğunluğu vardır. Figürlerindeki kişi ya da tipler, geçmişin solgun fotoğraflarından bakarlar. Alp Tamer'in tüm resimlerinde yaşayan eski fotoğraflara bağlılığı ifade eden bir üslupla görmekteyiz. Geçmişe

yolculuğun aracı olan fotoğraflar ile tanıdığı, tanımadığı kişileri özdeşleştiriyor. Oluşturduğu resimlerle izleyiciye bakanda kendisi oluyor. Yaşamadığı bir zaman dilimine giderek yitirdiği tanıdık kişilere ve tanımadıklarına ulaşmak resimlerinin gereklerinden birini oluşturur (Oktay, 2000: 230).

Türk resim sanatının batılı anlamda gelişim sürecinde 1950'li yıllara kadar olan zamanda akademik, sanatçı grupları ve birlikleri güdümünde şekillenen bir sanat ortamı varlığını sürdürmüştür. 1950'li yıllardan sonra her açıdan çeşitlenen hareketlenen ve daha çok bireysel biçimlemelerle dikkat çeken bir sanat dünyası, dünya sanat merkezleri ile ilişkilerini izleyerek ve geliştirerek geleceğe doğru olan yolculuğuna devam etmektedir (Oktay, 2000: 38).

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeline, çalışma grubuna, veri toplama aracına, verilerin toplanması ve çözümlenmesine ilişkin bilgiler verilmiştir.

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Türkiye’de 1950 sonrası figüratif eğilimlerin tarihsel süreç içerisindeki gelişimine ilişkin görüşlerin belirlenmesinde nitel araştırma yaklaşımından yararlanılmıştır. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği bir süreçtir. Nitel araştırma, kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı buldukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımdır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39).

Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modeli, bir grubun özelliklerini belirlemek için toplanmasını amaçlayan çalışmalara yönelik bir araştırma modelidir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2010: 16). Tarama modeli, geçmişte ve halen var olan durumu var olduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan bir araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 1995: 77). Bu araştırmada Türkiye’de 1950 sonrası figüratif eğilimlerin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, var olduğu şekliyle betimlemeye çalışılmış olması modelin seçilmesinde etkili olmuştur.

2.2. ÇALIŞMA GRUBU

Araştırmanın, çalışma grubunu, 1950 sonrası Türk Resim sanatında figüratif eğilimler ile dikkat çeken dört sanatçı oluşturmaktadır. Örnekleme giren sanatçıların belirlenmesinde amaçlı örnekleme tekniği kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2005). Resimlerinde figüre yer veren, görüşme talebine olumlu yanıt veren, Neşe Erdok, Mustafa Ata, Alp Bartu ve Mustafa Ata ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

2.2.1. Araştırmaya Katılan Sanatçıların Özgeçmişleri

Neşe Erdok

Neşe Erdok, Neşet Günel atölyesi öğretisi altında yetişmiştir. Neşe Erdok, Toplumsal gerçekçilerin yoğun olarak yetiştiği bu atölyeden mezun olur. Erdok için, Toplumsal konulara yönelme bu atölyede başlar. İlgi alanı, sokak çocukları, simitçiler ve dilenciler üzerinde yoğunlaşır. Anlatımlarını güncel yaşamın içine vapurlara kadar taşır. Tuvallerine toprak renkleri yerine canlı renkleri katar. Tuvallere griler, özellikle mavi ışıklarla lekelenen griler, soğuk bir ışığın ürpertisini katar. Neşe Erdok tuvallerini, gerilimli yorgunluklarının, yoksulluklarının ve yaşamın dramının ürpertisi sarar. Sezer Tansuğ, Neşe Erdok'un sanat anlayışını şu sözlerle anlatmaktadır.

Neşe Erdok, 1970'lerde yoğun bir belirginlik kazanan figüratif akımların, yeniden güçlenen süreci kendine düşen görevi, üslup yanlışlarına dönüştürebilecek herhangi bir fantastik eğilime kapılmadan, anıtsal bir ifade olgusunun soylu değerlerini gerçekleştirmiştir. Çoğunluğu normal insan boyunda ele alınan bu nitelikte bir figür plastiği, çizim ustalıklarının gösterişine yanaşmayan bir ruh halinin belirtilerini, figüratif oluşumlarla mekân ilişkileri arasında bütünlenen sağlam bir yapısal kavrayışa maletmektedir (Tansuğ,1991:292 Akt. Giray,2000: 528).

Resim 2.1: Neşe Erdok, Açlık Grevi, 160x 140 cm, T.Ü.Y, 2010.



Kaynak: ESN, 2010-1011: 26

Resim 2.2: Neşe Erdok, Berberde, 160x150 cm, T.Ü.Y, 2010.



Kaynak: ESN, 2010: 13

Erdok'un resimlerindeki örgensel bütünlük, ılımlı, uç noktadaki karşıtlıklar maskededir. Yaratıcılığın özü çelişkilerden doğmuştur. Sınırsız bir mesafe aracılığı ile resimlerini yaklaştırır (Ergüven, 1997: 18). Erdok, bütünü vermek yerine kendisini oluşturan ayrıntıları özellikle vurgulaması dolaylı bir ipucu verme şeklinden dolayı büyük anlam taşımaktadır. Tutkulu bir yalnızlık ve resme adanmış bir yaşamın, sıkışmış bir kişiliğin yansımasıdır (Uğurlu, 1997: 5).

Alp Bartu

1947 yılında Manisa'da doğan Alp Bartu yaşamını uzun yıllar Antakya ve Adana'da resim öğretmeni olarak sürdürmüştür. 1993'ten beri İstanbul'da serbest sanatçı olarak çalışmaktadır. Resimlerindeki konularının ağırlığını çalışan ve eğlenen insan grupları oluşturmaktadır. İnsanların kendilerine özgü belirleyici özellikleri onun oluşturduğu formun içinde yansımaktadır. Resimlerinde yer alan insanları oluşturan topluluğun egemenliğine bireyselliklerinden uzaklaştırarak bir bütünlük içinde kaynaştırır (Çağlar, 2005). Figüratif ve Dışavurumcu bir üslup içinde toplumsal eğlence mekanlarını ve insan gruplarını işleyen çalışmalarında ince, duyarlı, sıcak bir anlatım hakimdir (Ersoy, 2004: 89).

Alp Bartu'nun resminde uyumlu ve dengeli bir biçimde bir araya getirilen insanların özellikle öne çıkmayışları birbirinin arkasında yok olmayışları çok önemli bir özellik olarak göze çarpar. Bütünlük parça için değil parçalar bütünlük için görevlendiriliyor. Resime bakan izleyiciler dansçıların, balıkçıların, eğlenen insanların, çalgıcıların bir parçası olur. Bartu çalışmalarında insan yüzeylerini belirsizleştiren kendine özgü kişisel bir biçim oluşturan sanatsal anlatıma varabilmiştir. Yüzlerin beyaz bir lekeyle kapanması yeterli bulunmuş yüzlerde ayrıntı yok, mimik yok bütünlük içindeki hareketlerde izleyicinin dikkatini başka yerlere çekecek ayrıntılar yoktur. Alp Bartu'nun yağlıboya resimleri insan ilişkilerinin bireyselliğinin yüzlerinden çok genel anlatımını ele alır. Bartu onların psikolojik yapısıyla ilgilenmez. Her biri kimliği belirsiz birer üyedir. Bir öbeğin veya topluluğun birlikteliğindeki bir varlık olarak görür. Bu anlamda uyumu ve bütünlüğü sağlamıştır (Çağlar, 2005).

Resim 2.3: Alp Bartu, Akşamın Yalnızı, 55x70 cm, T.Ü.Y, 2004



Kaynak: Çağlar, 2005

Resim 2.4: Alp Bartu, Neden Üzgünsün?, 55x70 cm, T.Ü.Y , 2004.



Kaynak: Çağlar, 2005

Mustafa Ata

18 Mart 1945 tarihinde Trabzon'da doğdu. 1971 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Adnan Çoker Atölyesi'nden mezun oldu. Ata sanatının kaynaklarını Almanya'da geçirdiği araştırma yıllarında aldığı etkilerle belirleyecektir. Edvard Munch'un siyah fonlu resimlerinin, uzamsal boşluklarında yer çekiminden arınmış olarak uçuşan açık renkli figürlerinin belirlediği anlatımı, Ata'nın sanatının çıkış noktasını oluşturur (Giray, 2002: 244).

Çok sayıda kişisel sergiler açmıştır. Yurtiçi ve yurt dışında karma sergilere ve uluslararası Bianellere katılmış, ödüller kazanmıştır. Bazı sanatsal TV dizilerinde danışmanlık, yarışmalarda jüri üyeliklerinde bulundu, müzelerde, özel ve resmi kurumlarda eserleri bulunan sanatçı Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölüm'ünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır (Vlam, 2002).

Mustafa Ata, soyut figüratif yorumların özgün ressamıdır. Mustafa Ata, 70'ler ve 80'ler boyunca içinde bulunduğu arayış süreçlerinde, farklı boylamlarda kendine böyle bir dil yaratabilme gücünü gösterdi. Bir yandan Türkiye'nin ve dünyanın sosyal, siyasal meselelerine duyarlılıkla yaklaşırken diğer yandan semboller, soyutlamalar ve kişisel kurgularla örülmüş resimsel bir soluk getirmiştir (Akman, 2004: 3). 200'li yıllarda ağırlıklı olarak insan bedeni üzerinde odaklanan, resimsel anlamda figür ize

ederken, tematik düzeyde 70'lerde tercih ettiği daha dolaysız anlatımla kıyaslandığında çok daha sofistike bir tarzda dünya ve memleket meseleleriyle ilgilidir. Yeni ve güçlü bir kişisel üslup yarattığını ispatlamıştır. Bu üslubun sunduğu ifadenin temel aracı boyutuyla fonksiyon görür. Çizgiler renklerin tekil ve çoğul ilişkileri, bağlamlarıyla anlam kazanır. Düz renklerle sonsuza kaçan fonlar figürün devinimine mümkün olan en uç keskinliği kazandırır. Ata, sorumlu bir entelektüel tutumuyla sosyal problemlere eleştirel bir tavırla yaklaşır. Fakat onun yağlıbovalarındaki içeriğin bağlantı noktalarını keşfedebilmek artık kolay değildir. Pentürün sunduğu görsel şölen çok daha vurucu ve etkilidir. İçeriğin şifresi Ata'nın fırça darbeleriyle resme sindirilmiştir (Artspace Gallery, 2004: 15).

Resim 2.5: Mustafa Ata, 140x160, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2003.



Kaynak: Artspace Gallery, 2004: 15

Mustafa Ata'nın yapıtlarında, sadece bir uzaman tarafından değil, herhangi bir alılmayıcı tarafından da, tümüyle bilince çıkarılmasa da sezilebilecek, hissedilecek karakteristik vasıflar vardır. Zengin bir sanat tarihi kültürüne rağmen, ressam geçmiş sanatçıların yapıtlarına esinlenmek veya etkilenmek üzere bakmaz. Ata'nın genel referansı hayatın kendisidir. Onun yaratıcı prizmasından kırılarak yansıyanlar ise, çok

az sanatçının başarabildiği, sıra dışı, özgün, yaratıcı bir üslubun oluşum sürecini koşulluyor. Ata, sanatı okumak isteyenler için düşlerini resmeder (Akman, 2004: 4).

Mustafa Ayaz

Çağdaş Türk resim sanatının önde gelen isimlerinden biri olan Mustafa Ayaz, 1938 yılında Trabzon'un Çaykara kazası Kabataş köyünde doğar. II. Dünya savaşı'nın bunalımlı yıllarına rastlayan çocukluğu, yoksulluk ve hastalıklarla geçer. İlkokula ancak 10 yaşında iken başlayabilme olanağı bulan Ayaz'ın resme ilgisi o sıralarda başlar. 1953'de Erzurum Pulur Köy Enstitüsüne gider. Orta sınıf sınıfta iken hocalarının dikkatini çeker ve İstanbul Çapa İlk öğretmen okulunun Resim Semineri sınavlarına girmesi önerilir. Sınava girer ve kazanır. 1959 yılında Çapa İlk öğretmen okulunu bitirir. Bir yıl ilkokul hocalığından sonra, 1960'da Gazi Eğitim Enstitüsünün Resim Bölümüne girer ve oradan 1963'de mezun olur. 3 yıl Çorum İlköğretim okulunda resim öğretmenliği ve atölye şefliği yapar. 1966'da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü asistanlık sınavını kazanır ve 1984 yılına kadar aynı okulda resim hocalığı yapar.

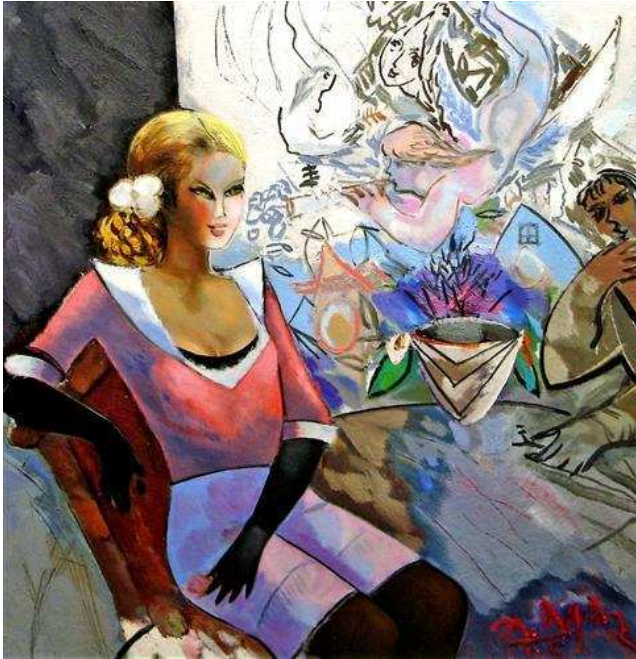
1984'de Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine geçmiştir, 1987'de buradan emekli olur. 1987 yılında Profesör olan Ayaz, aynı yıl Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine atanır ve 1988 yılı başında bu görevinden kendi isteği ile ayrılır. O günden bu yana çalışmalarını kendi atölyesinde sürdürmektedir (<http://www.mustafaayaz.com>, 2011).

Resim 2.6: Mustafa Ayaz, Dansçılar, 57x82cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 2005.



Kaynak: <http://mustafaayaz.net/1>, 10.05.2011

Resim 2.7: Mustafa Ayaz, 80x80, T.Ü.Y



Kaynak: <http://mustafaayaz.net/2>, 10.05.2011

Yaşamın mutlu ve eğlenceli yanlarını kendine özgü Dışavurumcu anlatımı içinde ele alan sanatçının resimlerinin en öncelikli konusu kadındır. Kent yaşamı içinden seçtiği oturan, güneşlenen, sohbet eden kadın figürleri ölçülü bir stilizasyona uğratılmıştır. Kendine özgü formların oluşmasında tuval yüzeyinde boyayla rastgele çizgilerin payı yadsınmaz. Bu araştırmacı çizgilerin yan yana, üst üste, iç içe gelerek yeni sentezlere ulaşması resmin temelini oluşturur. Çizgi, renk, yüzey ve hacim gibi resmin plastik değerlerine geometrik formlar da katarak yapıtlarını ortaya koyar. Mavi, mor, sarı, turuncu, şeffaf renk lekeleriyle siyah çizgi kontrastları resmin en dikkati çeken özelliğidir. Yüzey parçalanmaları yerine yüzey üzerinde form ve çizgi ilişkilerini araştırarak sonuçta kendine özgü bir üslup içinde esprisine dayalı yeni bir bütün yaratırken, ilişkisiz öğelerin zıtlıkları resmin devinimini ve gerilimini arttırır (Ersoy, 2004: 75).

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Araştırma verilerinin toplanmasında yarı-yapılandırılmış görüşme tekniğinden yararlanılmıştır. Yarı-yapılandırılmış görüşmede, araştırmacı görüşme sorularını önceden hazırlar, ancak görüşme sırasında oluşturulan soruların yeniden düzenlenmesi esnekliğine izin verilir (Ekiz, 2003). Yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği sahip olduğu belirli düzeydeki standartlık ve aynı zamanda sağladığı esneklik nedeniyle araştırmalarda sıklıkla kullanılan daha uygun bir görüşme tekniğidir (Türnüklü, 2000). Taslak sorular hazırlanmıştır. Hazırlanan sorular uzman görüşüne sunulmuştur. Danışmanın katkıları ile görüşme sorularına son hali verilmiştir. Sanatçıların uygun oldukları gün ve saatlerde, buldukları illerde ev ya da atölyelerinde 29 Ocak 2011 ile 13 Şubat 2011 tarihleri arasında araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiştir. Veri toplama formu, toplam üç sorudan oluşmaktadır. Bu sorulara aşağıda yer verilmiştir.

1.1950 sonrası gelişen figüratif eğilimlerin sanatçılar üzerindeki etkisi nasıl olmuştur?

2.Çağdaşlaşmanın getirdiği gelişmeler figüratif resmi etkilemiş midir?

3.Postmodern sanatın getirdiği yeni alternatif çalışmalar içerisinde Türk figüratif resmin yeri nedir?

2.4. VERİLERİN ANALİZİ

Bu araştırmada, içerik analizinden yararlanılmıştır. İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Bu çerçevede, içerik analizi yoluyla tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışmaktır. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmektir. Bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır. Bu temel amaç çerçevesinde, içerik analizinin yapılışında birtakım aşamalar vardır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 227). Araştırmada içerik analizi aşağıdaki aşamalar izlenerek gerçekleştirilmiştir.

Verilerin çözümlenmesinde, ilk olarak, verilerin yazıya dökümü, dökümlerin doğruluğu sağlanmış, belirlenen temalara göre verilerin işlenmesi ve doğrudan alıntılarla bulguların yorumları yapılmıştır. Verilerin doğruluğunun sağlanması için ses kayıtları ve dökümleri araştırmacı dışında iki kişiye sunularak karşılaştırılmıştır. Kayıtlarda ve yazıya dökümlerinde bazı kelime hataları olduğu belirlenmiş ve düzeltilmiştir.

Araştırmada, toplanan verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağını belirlemek amacıyla tüm veriler incelenmiş ve danışmanın da katkılarıyla temalar oluşturulmuştur. Temaların görüşme soruları başlığı altında olması konusunda uzlaşıya varılmıştır. Buna göre üç tema oluşturulmuştur. Bunlar: (1) 1950 sonrası gelişen figüratif eğilimlerin sanatçılar üzerindeki etkisi, (2) çağdaşlaşmanın getirdiği gelişmelerin figüratif resme etkisi ve (3) postmodern sanatın getirdiği yeni alternatif çalışmalar içerisinde Türk figüratif resmin yeridir.

2.5. GÖRÜŞMELERİN YAPILMASI

Araştırmada görüşmelerin yapılacağı tarih ve yerlerinin belirlenmesi aşamasında katılımcıların istekleri ön planda tutulmuştur. Görüşme yapılmadan önce katılımcılara araştırmanın kapsamı ve amacı hakkında bilgi verilmiştir. Sanatçılara görüşmenin ses kayıt cihazına kayıtlarından sonra bu kayıtların dokümanların tezde kullanılacağı da açıklanmıştır. Görüşmeler 20 Ocak 2011 ile 13 Şubat 2011 tarihleri arasında

sanatçıların ev ya da atölyelerinde gerçekleşmiştir. Görüşmenin süresi yaklaşık 25-52 dakika arasında değişmektedir. Mustafa Ata ile yapılan görüşme ise e-posta aracılığı ile gerçekleşmiştir. Daha sonra yapılan bu ses kayıtları çözümlenerek dökümleri yapılmıştır. 25 sayfa döküm olmuştur.

Tablo 2.1. Görüşme Takvimi

Sanatçı	Görüşmenin Yapıldığı İl	Tarih	Süre
Neşe ERDOK	İstanbul	29.01.2011	45
Mustafa ATA	İstanbul	31.01.2011	-
Alp BARTU	İstanbul	03.02.2011	52
Mustafa AYAZ	Ankara	13.02.2011	25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde görüşme yapılan sanatçıların, 1950 sonrası Türk resminde figüratif eğilimler ile ilgili görüşleri üç tema altında ele alınmıştır. Tanımlanan bulgular araştırmacı tarafından açıklanmış, ilişkilendirilmiş ve yorumlanmıştır. Bulguların yorumlanmasında sanatçıların görüşleri doğrudan alıntı olarak verilmiştir. Katılımcı görüşlerine ilişkin doğrudan alıntılar italik olarak yazılmıştır.

3.1. TÜRK RESMİNDE 1950 SONRASI GELİŞEN FİGÜRATİF EĞİLİMLERİN SANATÇILAR ÜZERİNDEKİ ETKİSİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER

Araştırmada görüşme yapılan sanatçılara yöneltilen “ 1950 sonrası gelişen figüratif eğilimlerin sanatçılar üzerindeki etkisi nasıl olmuştur?” biçimindeki soruya sanatçıların tümü görüş belirtmiştir. Görüşme yapılan sanatçılar, o dönemde sanatçıların devlet bursları ile yurtdışına gönderildiklerini ve buradaki resimlerden etkilendiklerini dile getirmişlerdir. Neşe Erdok, yurtdışında İspanyol, İngiliz, Alman ve Fransız resimlerinden etkilendiğini özellikle İspanyol resminden etkilendiğini ifade etmiştir. Mustafa Ata, sanatçıların yaşadıkları coğrafyanın geçmişi ve günümüzün değerlerini özenle irdeleyen toplumun bireyleri olarak kendi gerçeklerine ulaşmaya çalıştıklarını ifade etmiştir. Alp Bartu, Türkiye’ye gelen yabancı ressamlardan da etkilenmeler, karşılıklı alışverişler, beslenmeler olduğunu ve bu karşılıklı etkileşimlerin sanatçıları odaklanmalara yönelttiğini ifade etmiştir. Mustafa Ayaz, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde ressamların Fransa’ya gönderildiklerini ve akademik eğitim aldıklarını ifade etmiştir. Avrupa’dan da sanatçıların Türkiye’ye geldiğini ve bu akademik değerlerin etkilerinin olduğunu ifade etmiştir. Bu etkilerle birlikte sanatçılar içinde yaşadığı topluma dönmüştür. Kendi dünya görüşlerini resimlerine yansıtmışlardır. Bu etkilerle birlikte sanatçılarda kendilerine has anlatım biçimlerinin ve üsluplaşmaların başladığını ifade etmişlerdir. Bu görüşlerden bazılarını aşağıda yer verilmiştir.

62-63 mezunuyum. Ondan sonra yani burada yetiştim. İşte hocamız ve kendi ülkemiz grubu coğrafyası insanı ve hepsinden etkilenererek yetiştik. Sonra devlet bursları ile fdışarı gittik. Mesela ben İspanyol resmini gördüm, ondan sonra İngiliz resmini gördüm, Fransız resmini gördüm ondan sonra İngiliz ve Alman resmini gördüm. En çok da İspanyol resminden etkilendim Benim hocam Neşet Günal, yine Türkiye’de yetişiyor. Resimlerinin konuları da hep buraya ait. İnsan figürleri buraya ait. Ama o da

Fransa'da bulunmuş bir insan. Gençken gidip yine burslu olarak yani Fransız resminden etkilenmiş (Neşe Erdok, 1, st.24-32)

1950'lerde bizim öncemizde de tabii Türk Resminde Hoca Ali Rızalar, Şeker Ahmet Paşalar, Ali Çelebiler o dönemin kendine has üslubu dinin kabul ettiği değerler içerisinde ve bazı siparişler üzerine yapılan resimlerle mesela 1400'lerde Belliniler portreler yapmışlardır. Türkiye'de Fatih Sultan Mehmet'in portrelerini daha sonra işte Abdülmecid döneminde gelmişler Fausto Zonarolar saray ressamı olarak Türk resminde emek vermişler bir İtalyan olarak. Yani Türk resmi 1950'den sonra dersek biraz kısa bir zamana hapsedilmiş oluruz. Daha öncesinde de var ama figüratif olarak tabii insanlar yavaş yavaş dünyayla hani şimdi global diyorlar ya çağdaşlaşma aşamasında bir takım şeyleri gördüklerinde bu beslenmeler karşılıklı alışverişler olmuştur. Türk resminde de bazı şeylerde odaklanmalara yönlendirmiş sanatçıları (Alp Bartu, 4 , st.15-24).

Cumhuriyet'in ilk döneminde çok ressamlar Fransa'ya gönderilmiştir. Fransa'ya özellikle Fransa'ya gitmiştir. Ordan almışlardır ve akademik değerleri daha çok onların, Andorola gelmiştir Türkiye'ye mesela onlar Dan Leometri'den bir sürü akademik değerler Türkiye'ye transfer edilmiştir. Ama artık belli bir düzeyin üstüne çıkan sanatçılar o hocaların etkisinden kurtulmuşken üsluplarını ortaya koymuşlardır (Mustafa Ayaz, 3, st.15-21).

Yapısal değerlerini ve karakterlerini tuval yüzeyinde somutlaştırırken, yaşadıkları coğrafyanın geçmiş ve günümüzün değerlerini özenle irdeleyen sanatçılarımız; Rönesans'ı yaşamamış bir toplumun bireyleri olma bilinciyle kendi gerçeklerine ulaşmaya çalışmışlardır (Mustafa Ata, 1, st.1-3).

Araştırmada görüşme yapılan sanatçılar, bu dönemde sanatçılarımızda etkilendikleri sanat anlayışlarını kendi süzgeçlerinden geçirerek resimlerine yansıttıklarını belirtmişlerdir. Özellikle kendine has dünya görüşünü belirgin olarak Neşet Günal'ın resimlerinde görüldüğünü belirtmişlerdir. Neşet Günal, kendi insanını kendine has yorumuyla resmetmiştir. Bunu çok az ressamda görebiliriz. Bu ressamlarımızın figüre farklı bakış açıları vardır. Figürün Türk resminde değişimi daha çok deformasyona yönelik ve portre özelliği taşıyan tarzda oluştuğunu ifade etmişlerdir.

Neşet bey'in resminde bir sosyal realizm vardır. Yani doğup büyüdüğü toprakları iyi bilir, insanını iyi bilir, oradaki köylüleri resmetmiştir. Ama böyle bir fotoğraf gerçekçiliği değildir. Yani kendi süzgecinden geçerek, geçirerek ama yöresel değildir. Oranın insanını iyi bilir, bir köylüdür. Eğer yakından bilerseniz o bölgeleri, işte Nevşehir ve o civarı insanıdır, yani onu resmeder, belli bir üslubu vardır. Kendi deseninde ve biçimlendirmesinde bu ortaya çıkar. Kendi dünya görüşünün de orda bir yansıması vardır. Yani diyebilirsiniz ki, niye işte ayağı çıplak bir köylü çocuğunun resmini yapıyor, onunla ilgileniyor, halbu ki o dönemde başka birileri de vardır. Ama o onların resmini yapıyor, orada bir dünya görüşünün yansıması var. Herkes te olmayabilir. Bazıları sırf biçimle uğraşıyor olabilirler. Neşet Günal'ın resimlerinde, Türkiye'nin ekonomik yapısı, kültürel yapısı, siyasi yapısı onun resimlerinde ararsanız yani bunun yansımalarını bulursunuz. Her ressamda bu yoktur (Neşe Erdok, 2 , st.1-34).

Nedret Sekban var. O yeni Figürasyonu veya yeni realizmle ilgili nede doğrudan Neşet Günal'la ilgili Neşet Günal'la alttan alta bir bağı var, tabi hocası ama daha değişik bakıyor figüre, içinde birazda empresyonizm var. Yani boyama şeklinde biraz empresyonizm var. Bu etkiler olmuştur (Neşe Erdok, 3, t.3-8).

Türk resmi bu aşamalar içerisinde figüratif resimle buluşmasını yapmıştır. Ama burada figüratif bazılarında yani deformasyon içerisinde bir figüratif ifade ama bunun ötesinde portre özelliği taşıyan tarzda bir figüratif ifadedir. Tabi bazı sanatçılarımız Neşet Günal daha portre ağırlıklı figürlerle ifadenin resmedilmesi ama mesela Bedri Rahmi gibi Cevat Dereli gibi daha deformasyona uğramış figürlerin yapı içerisindeki yerini alması gibi (Alp Bartu, 4-5, st.30-31).

Araştırmada görüşme yapılan sanatçılar, dünya resimlerinden de örnekler vererek, figürde ifadenin önemine değinmişlerdir. Dünya'da ve Türkiye'de etkisini gösteren sanat akımları her ülkede farklı şekillerde resmedilmiş ve farklı ifade biçimleri ile yorumlanmıştır. Kimisi figürde ifadenin güzel olmasıyla ilgilenirken, kimisi ifadenin psikolojik tarafını ele almıştır. Değişen zamana göre sanatçılar akademik değerlerden sıyrılarak kendi kişiselliğini ortaya koymuştur.

Eğer Pera müzesine giderseniz mesela Rus natüralistlerini gerçekçilerini göreceksiniz ama bir başka ülkenin onlardan farklı olabilir. Yani yan yana koyduğunuz

zaman çok çeşitli gerçekçiler var. Çok yoksul köy evlerini ve iç mekânlarını resmetmişler bu da tabii çok neşeli resimler yani baktığınız zaman, çocukların yüzleri üstü başı parttan, fakat yanakları pembe pembe pırıl pırıl, tuhaf bir anlayış yani, daha çok güzel görüntü ile ilgileniyorlar. Yani görüntünün güzel olmasıyla ilgili yani iç açıcı hale getiriyor. Aslında baktığınızda felaket bir köy evinin parlayan yıldızı yoksullar, belki yiyecekleri az yok, üstü başı yırtılmış falan ama öyle bir neşeli hali var tuhaf yani sosyal realizm var yahutta natüralizm var ama sosyal realizm yok. O görüntüleri belli bir siyasi görüş açısından bakan ressamlar değiller (Neşe Erdok, 2, st.12-23).

I.Dünya savaşı, II. Dünya savaşı daha öncesinde bir baskının unsuru olarak Goya'nın resimlerinde göreceğimiz işler daha ötesinde İspanyol Morillo'nun ağlayan çocuklar yüzlerinde ki gözyaşları ve acı ifadeleridir. Son dönem 1840'ların Rusya'nda ki Bolşevik ihtilal'inden önceki dönemdeki Rus resminde onların en önemli sanatçılarından biri olan İlla Repin, onun resminde çok güzel bir ifadeli resim vardır. Yine portre ifadesiyle figür bağlantılı bu resim “ Volga Nehrindeki Hurlatlar” diye geçer. Burada nehirden kıyıya doğru çektikleri bir kocaman teknenin yüzlerindeki yorgunluğun ifadesi, acının ifadesi ve açlığın ifadesidir. Yani figür resmi sadece yalnız bir hareketin ifadesi değil, vücut hareketinin konuyla olan birlikteliği değil, yüz ifadesinin psikolojik yapısını verecek. Ondan sonra düşümselliği verecek, gözler ifadeyi anlatacak bide karakteristik özellikler bunlar portrede olması gereken unsurlardır. Bunu insan figürüyle birleştirdiği zaman yani bir doygunluğu, bir acıyı, bir gücü karşı tarafa taşıırken ifade ettiği yüzüyle yansıttığı anda acının adı grotoks'tir Goya'da da titanların yavrularını yiyen kocaman şeyler tanrılar yapmıştır. Ramrant'da da vardır. Karnı yarılmış koyunlar yapmıştır. Acı'nın, kanın karşı tarafa ifadesi gibi (Alp Bartu, 5, st.2-18).

Figüratif resmin yapısal değeri olan insan ve çevresi, tıpkı Rönesans'ta olduğu gibi kişisel seçimlerle farklı bir anlatım mozaiki oluşturur (Mustafa Ata, 1, st. 7-8).

Yani ferralizm var, realizm var, minimalart soyutlar var. Eskiden olduğu gibi dünyada insanlık bir akışta gitmiyor. Kişiler kişisel üsluplar dönemini yaşıyoruz. Bunlar birer rüzgardır. Yalnız değişmeyen bir şey var sanatın ta kendisidir (Mustafa Ayaz, 3, st.6). Figür anlayışı zamana göre değişiyor yani Rönesans figür anlayışı ile çağımız figür anlayışı çok farklı o zaman daha çok akademik değerler daha klasik sonra

zaman içerisinde değişiyor. şimdiki figür resmi daha ömürleşmiş daha kişiselleşmiş yani artık senin benim Ahmet'in Mehmet'in yaptığı figür resmi birbirine benzemiyor orada insanın içinde var olan farklılıklar görölüyor yani o farklılıkları özellikle göstermek istiyor. Sanatçı halbuki Rönesans döneminde kişisel farklılıklardan çok üslup içerisinde o üslubun getirdiği birtakım kurallar söz konusuydu o bakımdan çok farklıdır (Mustafa Ayaz, 3, st.20-26).

3.2.ÇAĞDAŞLAŞMA İLE OLUŞAN GELİŞMELER, EKONOMİK VE KÜLTÜREL YAPIDAKİ DEĞİŞMELER FİGÜRATİF RESMİ NE YÖNDE ETKİLEDİĞİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER

Araştırmada sanatçılara yöneltilen “Çağdaşlaşmanın getirdiği gelişmeler figüratif resmi etkilemiş midir? Nasıl? Biçimindeki soruya sanatçılarımızın biri dışında tümü görüşlerini belirtmişlerdir. Görüşme yapılan sanatçılardan Neşe Erdok, moderni taklit olarak ve her dönemin kendi içinde moderni olduğunu ifade etmiştir. Sadece özgünlüğü olan ressamın olduğu konusunda görüş belirtmiştir. Bu özgünlüğü de kendi toprağı ile ilişki kurabilen sanatçıların yakaladığını ifade etmiştir. Türk ressamlarının da fakının bundan kaynaklandığını belirtmiştir.

. Mustafa Ayaz, çağdaşlaşmanın her dönem olduğunu fakat Türkiye’de geç kalındığını ifade etmiştir. Alp Bartu, açılan sergilerle sanatçı ve alıcı arasında bir birlikteliği sağlayan bir düzen oluşturduğunu, bu düzen içerisinde de ekonominin resmin temel unsuru haline geldiğini ifade etmiştir.

Çağdaşlaşma, etkiler her zaman olur, olmazsa olmaz. Her dönemin kendine özgün işleri vardır. Her dönemin kendine özgü moderni vardır. Eskiden tutucu sonra özgün diye bir şey yoktur. Modern en modern diye bir şey yok. Modern olan şeyi taklit olarak görüyorum. Daha özgünlüğü olan ressamlar her zaman var tabi oda nasıl oluyor. Kendi ülkesinin insanıyla, kendi toprağıyla ilişki kurabilenler daha özgün oluyorlar. Dış ülkelerin ressamlarından farkı öyle olmuş ancak ufak farklılıklar olabilir çağımızda. Büyük yenilikler falan hiçbir zaman olabileceğini zannetmiyorum ufak farklılıklar olabilir(Neşe Erdok, 4, st.15-32).

Çağdaşlaşma her dönemde vardır. İnsanoğlunun varolduğu günden bu yana, toprağa yerleşmeyle beraber çağdaşlaşma zaten başlamıştır. Türkiye’de geç kalınmıştır (Mustafa Ayaz, 3, st. 32-34)

Ekonomi her şeyin içinde olması gereken bir unsur yani resmin içinde ekonomi olacak, çünkü sanatçı bunu bütçeyle oluşturuyor (Alp Bartu, 6, st.19-21).

Bugün resim sergileri açan galerilerde yüzde otuzlar yüzde otuzbeş’ler le sergi açıyorlar artı bir resim alan galeriler var. Bunun karşılığında siz yapacaksınız, o satacak veya satacağı kişiyi bulacak bu şekilde birliktelik kuracak. Bu düzen içerisinde ekonomi resmin temel unsuru (Alp Bartu,7, st. 1-5).

Görüşme yapılan sanatçılardan Mustafa Ata, Türkiye’de figüratif resimlerin temelinde sosyal içerikli resimlerin olduğunu görüşünü ifade etmiştir. Mustafa Ayaz, ve Alp Bartu özgün yapıtların anonim değerler ile yükselebileceği konusunda görüş belirtmişlerdir. Genel olarak bakıldığında kendi kültürü ile resimlerini sentezleyen sanatçılar kendi özgünlüklerini yakalamışlardır. Çağdaşlaşma Türk sanatçıları için özellikle figür resminde kendi kültürünü yansıtan sanatçılar için yeni atılımlar getirmiştir.

Doğayı baz alarak estetik bir dil oluşturan sanatçılarımızın figüratif yapıtlarında genelde sosyal içerikli temalar ağır basar. Dünya figüratif resim geleneğinde var olan bu genel yaklaşımı doğal olarak Türk ressamlarında da görüyoruz (Mustafa Ata, 1, 4-6).

Erol akyavaş’ın resimleri malum Osmanlı resimleriyle, kendi kültürüyle, kendi resmini buluşturan Amerika’da çalışarak kendisini Türk resmine armağan eden bir sanatçıdır (Alp Bartu, 7, st.14-15).

Anonim değerler vardır. O anonim değerler özgün değerler haline gelirse pramitin tepesine çıkılır (Mustafa Ayaz, 6, st.11).

3.3.GÜNÜMÜZDE POSTMODERN SANATIN GETİRDİĞİ YENİ ALTERNATİF ÇALIŞMALAR İÇERİSİNDE TÜRK FİGÜRATİF RESMİNİN YERİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER

Araştırmada görüşme yapılan sanatçılara, “Postmodern sanatın getirdiği yeni alternatif çalışmalar içerisinde Türk figüratif resmin yeri nedir?” Biçimindeki soruya tümü görüşlerini belirtmişlerdir. Neşe Erdok, figüratif resmin baş disiplinlerden birisi olduğunu ve diğer alternatif çalışmaların farklı ifade biçimleri olduğunu ifade etmiştir. Alp Bartu, tuvalle bir birlikteliğin sağlandığını fakat pop-art, video-art, enstalasyon gibi yeni alternatif çalışmaların bir sunuş biçimi olduğunu ve sunulan zaman içerisinde kaldığını belirtmiştir. Mustafa Ayaz, 1950’lerdeki figür anlayışı ile günümüzdeki anlayışın farklılaştığını ve kavrama açısından değişimin olduğunu belirtmiştir. Bu algılama şekillerinin farklılaştığı üzerinde durmuştur. Bugün uç noktalarda işler verildiği yani sanatçının kendine dönük eserler verdiğini ifade etmiştir. Mustafa Ata, resmin başlangıcından günümüze kadar geçen zaman içerisinde soyut-somut sanatsal davranışların birbirini reddederek, birbirine referans göstererek ilerlediğini belirtmiştir. Türk resminin genel yaklaşımının izlenimci ve dışavurumcu bir çizgide ilerlemiş olduğunu ifade etmiştir. Önemli olan noktanın figüratif resim olsun ya da olmasın resimde, anlatım biçiminin ideolojik düzlemde sanatsal bir dil oluşturabilmesi olduğunu ifade etmiştir. Bu görüşlerden bazıları aşağıda verilmiştir.

Şimdi şöyle bir şey bunların içinde figüratif resmin yeri ne diye sorarsanız ben bunu kabul etmem. Onların figüratif resmin içindeki yeri, çünkü onlar resim değil ki. Resim bitti diyorlar, resim bitince onlar o işleri yapamazlardı. En baş disiplinlerden birisi bitince nasıl yapacaklar. Başka başka ifade biçimleri onlar (Neşe Erdok, 5, st. 9-15).

Onlar bir görselliğin ifadesidir. Bir sunuştur. Bir tiyatro oyunudur, siz tiyatroyu izlersiniz içine girip oynayamazsınız. Ama bir tuvalin içerisinde, bir paletin içerisinde, bir rengin oluşumuna katkı sağlamak tuval üzerinde bir takım boğuşmanın bir doğurmanın sancısını yaşamak. Tabi öbür tarafta da var, bir pop -art’ta, video art’ta, estalasyon’da var ama evinize götürüp duvarınıza asıp ta sizinle birlikteliğini

sağlayacağınız türden işler değiller. İzliyorsunuz izlediğiniz süre içerisinde kalıyor ve sanatçı tarafından kaldırılıp başka yerlere götürülüyor (Alp Bartu, 7-8, st.33-40).

1950 sanatçı beyni ile 2010'ların sanatçı beyni aynı değildir. Beyni derken çok büyük gelişme olmamıştır. Ama bilgi, hazine, kavrama açısından değişim dolmuştur, farklılaşmıştır. Figür resminde farklı algılamalar olmuştur. Bu farklı algılamalar da farklı bir şekilde yansıyor. Daha özgün bir şekilde yansıyor. Eskiden ressamalar birbirine yakın homojen eserler üretiyorlardı. Artık günümüzde uç noktalarda eserler veriyorlar. Çağımızda kişisellikler çok belirgin hale gelmiştir. Uç noktalar derken kendine dönmüştür. Çağımız kişisel üslupların, kişisel bireyin bir numara olduğu bir dönemi yaşıyoruz. Bireyin kendisi bir numaradır bireyin kişiliği, kendi düşüncesi, kendi zevki çok önemli (Mustafa Ayaz, 4-5, st. 34-44).

Yüzyılın başından günümüze soyut-somut gibi sanatsal davranış biçimleri birbirine referans vererek ya da birbirini reddederek, birbiriyle yarışarcasına bu serüveni sürdürmektedirler. Figüratif Türk resminin genel yaklaşımı izlenimci ve dışavurumcu bir çizgide ilerlemiştir. Figüratif olsun ya da olmasın burada önemli olan, anlatım biçiminin ideolojik düzlemde sanatsal bir dil oluşturabilmesidir (Mustafa Ata, 1, st.8-13).

Görüşme yapılan sanatçılardan Neşe Erdok, modern sanatın getirdiği çalışmalar konusunda verdiği bir örnekle kendisinin hiç etkilenmediği, çünkü bu işlerin anlamlandırılmasının seyirciye bırakıldığını ifade etmiştir. Bunun aksine birbirine benzeyen başka bir çalışma için çok etkileyici olduğunu, çünkü bir hikayesi olduğunu belirtmiştir.

Bu sabah televizyonda bir şey gösterdiler modern sanatla ilgili üç dakikalık bir program. Boş bir mekana direkler dikmiş, o direklerin arasına bir takım elbiseler, pantolonlar, bilmem neler karman çorman yığmış. Anlatan adam diyor ki, bu bir felaket sonrası geri kalan elbiseler yani o na artık seyirci karar verecek, anlamlandıracak. Şimdi bakıyorsunuz Yere bir sürü elbise yığmış, ama beni hiç etkilemedi. Koskoca mekanı doldurmuş, bana çok müthiş gelmedi. (Neşe Erdok, 5, st.17-23).

Doğu Avrupa'dan bir sinema yönetmeniydi. Böyle birisi ayakkabıyı yığmış ortaya çok etkiliydi. O ayakkabıları yani, bu Almanların öldürdükleri Yahudilerin

ayakkabıları, Yahudilerden kalan ayakkabılar, böyle yağmış çok etkiliydi. Yani bir hikayesi var, bunu biliyorsunuz daha da etkileniyor insan (Erdok, 5,st,24-27).

Görüşme yapılan sanatçılardan Neşe Erdok, malzemedeki değişimin kendilerini fazla etkilemediğini sadece resmi zenginleştirdiğini, malzeme çeşitliliği sağladığını ifade etmiştir. Mustafa Ayaz, değişik malzemelerin sanatçının kendisini ifade etmesi açısından bir zenginlik olduğunu belirtmiştir. Önemli olan sanatçının sanatını icra etmesi olduğunu, teknolojik gelişmelerin sanatçıya daha zengin bir ortam getirdiğini ifade etmiştir. Alp Bartu, figürü sanatçının istediği yere taşıyabileceğini malzemenin buna etki etmeyeceği görüşünü belirtmiştir. İnsanoğlu var olduğu sürece sanatçı figürü bu malzemelerle bir yerden bir yere taşıyacağını ifade etmiştir.

Akrilik çıktı biliyorsunuz. Daha çabuk kuruyor, bir takım midyumları var çabuk kurumaya neden oluyor, daha mat bir iş çıkıyor. Kendi vernikleri var, yine bir parlaklık getiriyorlar. O matlığı birazda grafikerlerden geldi. Grafikerlerin bir kısmı, Amerikalıların ressam oldular. O malzemeyi çok kullandılar. Daha başka fotoğraflar, fotoşop diyorlar bilmem ne diyorlar. Doğrudan bizim gibi ressamları o tip malzemeler ilgilendirmez (Neşe Erdok, 7, st.17-25).

Teknolojinin ürettiği boyalar işte akrilik boyalar, değişik malzemeler sanatçının kendini ifade etmesi açısından birer zenginliktir. Ama asıl olan sanatçının mizai sanatını icra etmesidir. O malzemeler eğer hünerli olsaydı, herkes o malzemeleri kullandığına göre herkes sanatçı olurdu. O bakımdan teknolojik gelişmeler, teknolojinin sanatçıya getirdiği ortam falan onlar biraz daha zenginleştirmiştir. Önemli olduğuna inanmıyorum. Önemli olan dünyanın, sanatın bireyselliğe doğru sivrildiği gerçeğidir (Mustafa Ayaz, 5, st.15-22).

Yok. Şimdi medyumlar var yani tuvali güçlendiren bir takım malzemeler var. Onların üzerine de bu figür çalışmalarını yapabilirsiniz. Yani figür için gerekli olan alan duvara da yapılmış figür freskler de kullanılmış. O nedenle malzemenin buna bir fren olacağını düşünmüyorum. Yani figürü istediğiniz yerde, istediğiniz malzeme üzerine, istediğiniz şekilde taşıyabilirsiniz. Ama bura da malzemenin farklılığı, malzemenin zorluğu vardır. Sanatçı bunu halletmişse bir sorun yaşamadan işini sürdürebilir (Alp Bartu, 8, st.15-21).

Görüşme yapılan sanatçılardan Alp Bartu, Van Gogh, Mone gibi sanatçıların çalışmaları büyük şirketler tarafından hala satıldığını ifade etmiştir. Günümüz modern sanatın bu paraya gidemeyeceği şeklinde görüş belirtmiştir. Mustafa Ayaz, geçmişe göre sanatçıların daha özgür olduğu akıl, duygu ve gelişmelerin bireyselliği yarattığını ve sanatçıyı dna'laştırdığını ifade etmiştir. Neşe Erdok, modern sanatın daha çabuk kaybolduğunu belirtmiştir. Geçmişte Paris'de görmüş olduğu üst üste yığılmış televizyon ekranıyla doldurulan bir çalışmanın, bu günde aynı şekilde sunulduğunu ve bunun çok eskiden yapılmış bir iş olduğunu ifade etmiştir. Günümüzde yenilik olarak sunulan çalışmaların çoktan eskidiğini belirtmiştir.

Birileri sonsuza kadar kalacak. Bakın işte elimizde bilmem kaç yılının Van Gogh'ları satılıyor, Mone'leri satılıyor, Gogen'leri satılıyor. Günümüzde milyon dolarlar şirketlerin alamaya gücünün yetmediği resimler oluyor. Acaba bu söylediğimiz modern sanat ilerde bu paraya gidecekmi (Alp Bartu, 8-9, st.33-34, 1-3).

Biz geçmişe göre daha özgür insanlarız. Sanat özellikle sanatçısı daha da özgür, Bu özgürlük ne kadar kristalize olursa, uçlaşırsa o kadar değişir. Bu sadece akılla olmuyor. Akıl, duygu, gelişmeler sonunda bireyin o bireyselliğini yaratıyor. Yani iyice dna dediğimiz bir olay. Yani dna haline getiriyor (Mustafa Ayaz, 5-6, st.29-34, 1-3).

Onlar daha çabuk kaybolur. Pariste şey gördüm büyük bir salonun alt katı yukardan bakıyorsunuz televizyon ekranlarıyla doldurmuştu. Üst üste yığılmış televizyonları eser buydu. Kırk yıl önceydi. Şimdide televizyon ekranı koyuyorlar. Yani çoktan eskidi aslında, onlara yenilik olarak sundukları bir şey daha çabuk eskiyor (Neşe Erdok, 6, st.4-9).

Görüşme yapılan sanatçılardan Neşe Erdok, figür resminin insan varoldukça, insanın içinde yaşadığı ortam varolduğu sürece bitmeyeceğini ifade etmiştir. Alp Bartu, geçmişte aynı insanların bir şeyler yaptıysa gelecekte de bu insanların aynı şeyleri yapacağını ifade etmiştir. Mustafa Ayaz, figür resminin ve modern sanatın farklı kulvarlar da yol alan çalışmalar olacağını ve farklı boyutlara götürmeyeceğini sadece kişi ne kadar kişiselleşirse oraya götüreceğini belirtmiştir. Mustafa Ata, anlatım biçiminin sanatsal bir dil oluşturması olduğunu ifade etmiştir.

Değişen sanat ortamı ve malzeme yenilik olarak görülse de aslında farklı sanatsal anlatımlardır. Figür resminde, farklı malzeme değişimi bir engel teşkil

etmemektedir. Aksine sanatçılar malzemedeki zenginlik ile duygularını farklı boyutlara taşıyacaklardır. Önemli olan insanoğlunun duyguyu tuvalere taşımasıdır.

Figür resmi, insan varoldukça, insan yüzü varoldukça, insan vücudu varoldukça, insanın kullandığı nesnelere içindeki yaşadığı ortam varoldukça bitmez, konusu'da bitmez (Neşe Erdok, 6, st.9-11).

Eğer insanlar 1200'lerde bir şeyler yapmışlarsa ve 2011'lerde aynı insanlar aynı malzeme ile bir şeyler yapıyorlarsa bu demek ki 2011 değil belki 3011'de de aynı şeyi yapacaklar. Dünya var olduğu müddetçe bu malzemeyle insanoğlu bişiyleri biryerlere taşıyacak (Alp Bartu, 8, st.22-25).

Hiçbir yere götüreceğini sanmıyorum. Hepsi ayrı kulvarda koşuyor (Alp Bartu, 8, st.30).

Figüratif resmi şuraya götürür; "kişi ne kadar kişiselleşirse oraya götürür" (Mustafa Ayaz, 5, st.28-29).

Anlatım biçiminin ideolojik düzlemde sanatsal bir dil oluşturabilmesidir (Mustafa Ata, 1, st.12).

Görüşme yapılan sanatçılardan Alp Bartu, tuval resmi ile sağlanan birlikteliğin taşıdığı anlam itibariyle daha uzun süreliği yaşadığını ifade etmiştir. Günümüzde artık kuatörlerin yönlendirmesi ile yapılan işlerin olduğunu ve güncel bir çerçeve içerisinde sunulduğunu ifade etmiştir. Bu şekilde sanatçılara uygulanan yönlendirmelerin sanatçıları dar kalıplara soktuğunu ve yeterince özgürleşemediği şeklinde ifadelerde bulunmuştur. Oysa sanatçı özgür olmalıdır.

Tuval üzerinde bir takım boğuşmanın bir doğurmanın sancısını yaşamak tabii, bu öbür tarafta da var, bir popartta da var, bir videoartta da var, bir estalasyonda da var ama bunlar bu söylediğim gibi alıp evinize götürüp duvarınıza asıpta sizinle birlikteliğini sağlayacağınız türden işler değil, izliyorsunuz ve izlediğiniz süre içerisinde kalıyor. Onun dışında da herhalde sanatçı tarafından kaldırılıp bir yere götürülüyor. Yani bir yerde sunuşunuzu yaptıktan sonra sonsuza dek kalabilecek bir iş olmaktan çıkıyor. Güncel bir şey içerisinde çerçeve içerisinde izleyiciye sunuyor. Bide kuatörlerin yönlendirmesi ile yapılan işler var. Yani kuatör size bir konu veriyor ve o konu içerisinde sanatçıyı bağlayarak tek yöne doğru yönlendirerek işler yapmasını

üretmesini istiyor. Bana göre orada yanlışlıklar var. Sanatçı özgür olmalı, özgür düşünmeli, özgür hissetmeli, özgür sürmeli boyasını, konusunu özgürce istenilen düzeyde değil de istediği düzeyde, istediği yere taşıyabilmelidir. Sanat özgürse sanatçıda özgür olmalı diye düşünüyorum (Alp Bartu, 8:st.1-13).

Günümüzde figüratif resim karşısında etkin hale gelen yeni alternatif çalışmalar, güncel bir kimlik kazandıkları için kalıcılıklarını uzun süre koruyamayacaklardır. Sunulan zaman içerisinde varlığını sürdüren bir çalışma olarak kalındığı düşünülmektedir. Soyut resim bir bakıma gizli figüratif resim özelliği taşımaktadır. Soyut resim bize eğer dış dünyayı anımsatıyorsa gizli figüratiftir. Bu nedenle geçmişten günümüze kadar olan tarihsel süreç içerisinde değişen ve gelişen figüratif resim varlığını devam ettirecektir. Sanatçının boyayla, tuvalle olan birlikteliği sürdüğü müddetçe kendi yolunda ilerleyecektir.



Görüşme Yapılan Ressamardan Neşe Erdok



Görüşme Yapılan Ressamlardan Mustafa Ata



Görüşme Yapılan Sanatçılardan Alp Bartu



Görüşme Yapılan Ressamlardan Mustafa Ayaz

SONUÇ VE ÖNERİLER

1950 sonrası Türk resminde figüratif resim, daha çok dış kaynaklı etkileşimler sonucunda aşamalar halinde gelişim sürecine girmiştir. 1950 ve sonrası yurt dışına gönderilen Türk ressamı buradaki resimlerden etkilenmişlerdir. Türkiye’de 1950 sonrası toplumsal, kültürel ve teknolojik gelişmeler çerçevesinde figüratif resimde değişimini belirgin olarak göstermiştir. Figüratif resimdeki değişim kendini daha çok toplumsal yapı içerisinde göstermiştir. Türk ressamı bu etkilerle kendi toprağına ve kendi insanına dönmüştür. Kendi insanını resmederken üslubunu ortaya koymuştur.

1960’lı yıllarda soyut resmin etkinliğinin arması görülse de, figüratif resim, Anadolu kaynaklı yaşantılardan etkilenerek toplumsal gerçekçi bir anlayışta gelişimini sürdürmüştür.

1970’li yıllarda toplum bilincine dayalı bir politik içerikli olaylarda olgunluk döneminin yaşandığı görülür. Figürün bütünleyici ve dikkat çekici bir şekilde aktarılmasında bilinçsel bir uyarıcılık içerdiği görülmektedir. Bu dönem içerisinde belirgin bir figüre yönelik görülür. 1970’li yıllar figüre dönüşün yaygın olarak kendini gösterdiği ve genç kuşak sanatçıların akademik kökenli gerçekçiliğe tavır koydukları bir dönemdir.

1980’li yıllarla birlikte Türk resminde özellikle sanatçıların yeni eğilimlerle daha da bireyselleşmeye doğru gitmiştir. Çağdaşlaşma ile birlikte hareketlenen ve daha çok bireysel biçimlerle dikkat çeken bir sanat dünyası oluşmuştur. 1970’lerin özgünleşme çabası, 1980 sonrası kişilik sorununu çözümleyen sanatçıların bireysel figür anlatımları çeşitlilik kazanmıştır. Özellikle 1980’lerin figüratif resim gelişimine etkisi olan dışavurumcu anlayışların, renkçi-lekeci anlatımların ve yarı soyut figüratif anlatımların bu özgün anlatımlara ulaşmasını sağlamışlardır. Günümüzde figürde özgürlük, içerik ve üslup çeşitliliği ortaya çıkmıştır. Bugüne kadar verilen bireysel çabalar bugünün özgün bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Günümüzde üslubu ve özgünlüğü ile iz bırakacak sanatçılarımız varlıklarını sürdürmektedirler. Konu ile ilgili yapılan örnek tez incelemelerinde de 1980 sonrası Türk resminde figüratif eğilimlerin bireyselliğe doğru gittiği ve Türk sanatçılarının özgünleşme yolunda bir çaba gösterdiği görülmüştür.

1990'lı yıllarla birlikte sanatçılarımızın eserleri galeriler, fuarlar ve çeşitli sanatsal etkinlikler aracılığı ile piyasada pazarlama ürünü olarak sunulmaktadır. Türk resminde figüratif eğilimler, çağdaşlaşma aşamasında çeşitlilik yaratarak farklı anlatım biçimleri ile varlığını sürdürecektir.

Araştırmada Neşe Erdok, Mustafa Ata, Alp Bartu ve Mustafa Ayaz ile görüşülmüştür. Görüşme yapılan sanatçıların tümü 1950 sonrası Türk resminde figüratif eğilimlerin sanatçıların devlet bursları ile yurt dışına gönderilmeleri ve oradaki resimlerden etkilenmeleri sonucu geliştiğini belirtmişlerdir. Bu etkilenmelerin uygulanışında sanatçılarımızın kendi toprağı, kendi insanına dönerek kendi dünya görüşlerini resimlerine yansıtmışlardır. 1950 sonrası içinde yaşadıkları değişen ve gelişen toplum yapısını kendi süzgeçlerinden geçirerek, farklı tarzda ifade şekillerinin ortaya çıktığını ifade etmişlerdir. Çağdaşlaşma ile birlikte etkilerin olduğunu ve bu etkilerin devam edeceğini belirtmişlerdir. Her dönemin kendi içerisinde özgünlüğünü yaşadığını ve kendi ülkesi insanı, kendi toprağı ile ilişki kurabilen sanatçılarımızın daha özgün olduğu konusunda görüşlerini belirtmişlerdir. Kendi ülkesi insanı ile bağ kurabilen ve bu bağı resimlerine yansıtan önemli sanatçılarımızdan Neşet Günel örneğini vermişlerdir. Neşet Günel'in resimlerinde Türkiye'nin ekonomik yapısının, kültürel yapısının, siyasi yapısının yansımaları görülmektedir.

Görüşme yapılan sanatçılarımız, postmodern sanatın gelişim göstermeye başlamasıyla birlikte Türk resim sanatında görülmeye başlayan yeni alternatif çalışmaların, değişen malzemelerin yanında figüratif resmin hep varolacağına vurgu yapmışlardır. Çünkü bu çalışmalarla uzun süreli birlikteliklerin kurulmayacağı ve sunulan süreçte kaldıklarını ifade etmişlerdir. Değişen ve gelişen teknoloji ile malzeme çeşitliliğinin ortaya çıkması Tuval resminde sadece zenginlik olduğunu ve figüratif resim yapan sanatçıları pek etkilemediğini belirtmişlerdir. Günümüzde bu tarz alternatif çalışmaların sadece görselliği yansıttığını ve kalıcı olamayacaklarını çünkü onların resim olmadıklarını belirtmişlerdir.

Görüşme yapılan sanatçılarımız, günümüzde değişen ve gelişen postmodern sanat içerisinde figür resminin kalıcılığını koruyacağını belirtmişlerdir. İnsanoğlu varoldukça, insan varoldukça, insan vücudu varoldukça, figüratif resminde devam edeceği ve konusunun bitmeyeceğini ifade etmişlerdir.

Araştırma sonuçlarına dayalı olarak geliştirilen öneriler şunlardır.

1- 1950-2010 yıllarına kadar Türk resim sanatında figüratif resim gelişim kaynağını toplumsal yapıdan almıştır. Yeni figürasyon sanat anlayışının gelişimi için uluslararası etkileşimi için toplumsal içerikli resimler desteklenmelidir.

2- Figüratif resmin gelişimi için dünyadaki sanat etkinlikleri daha yakından takip edilmeli ve Türk sanatçıların bu etkinliklere katılımı için ekonomik yönden desteklenmelidir.

3- Geçmişten günümüze kadar olan süreçte Türk sanatçıları birtakım ekonomik zorluklar altında resim üretmişlerdir. Bu sorunları aşmak için özel ve devlet destekli kurumlar açılmalıdır.

4- Sanat içinde yaşanan toplumun kültürel yapısını yansıttığı ve görsel bir belge niteliği taşıdığı için, toplum bireylerinin yapılan sanat etkinliklerinin içine girmesi sağlanmalıdır.

5- Önemli Türk ressamlarının eserleri için daha çok sergileme kaynakları oluşturulmalıdır.

6- Türk figür resmine baktığımızda özgün eserler kendi toprağı ile bağ kuran sanatçılarda görülmüştür. Özgünleşme adına kültürel değerler göz önünde bulundurulmalıdır.

KAYNAKÇA

- ARTSPACE GALLERY, **Mustafa Ata**, Baskı 1500, 2004.
- AYHAN, Erhan, **1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler**, Sakarya Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Anabilim Dalı Resim, Resim Bölümü, 2006.
- BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yayınları, Ekim, İstanbul, 1981.
- BEYKAL, Canan, **Mustafa Ata**, Bilim Sanat Galerisi, 1995.
- BİGALİ, Şeref, **Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, I. Basım, İstanbul, Aralık 1982.
- BÜYÜKÖZTÜRK, Şener, ÇAKMAK, Ebru, AKGÜN, Özcan Erkan, , KARADENİZ, Şirin, DEMİREL, Funda, **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**, Pegem Akademi, 7. Baskı, Ekim 2010.
- ÇAĞLAR, Adil, **Alp Bartu'nun resmi Üzerine Notlar**, Esen Ofset Matbaacılık Sanayi Ve Ticaret A.Ş, İstanbul, 2005.
- DEMİRBULAK, Ayşegül, **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, Beta Basım Yayın A.Ş, 1.Baskı, Ekim, İstanbul, 2007.
- DUBEN, İpek, **Türk Resmi Ve Eleştirisi (1880-1950)**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, I.Baskı, İstanbul, Mart 2007.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, **Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayın, 1. Cilt, İstanbul, 1997
- EDGÜ, Ferit, **Görsel Yolculuklar**, Yapı Kredi Yayınları, Sanat 107, 1. Baskı, İstanbul, Eylül, 2003.
- EKİZ, Durmuş, **Eğitimde Yöntem ve Metodlarına Giriş**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2003.
- ERGÜVEN, Mehmet, **Kurgu ve Gerçek**, Deneme, Mehmet Ergüven ve Gendaş A.Ş, İstanbul, 2002.
- ERGÜVEN, Mehmet, **Neşe Erdok**, Bilim Sanat Galerisi, 2000, 1997.
- ERGÜVEN, Mehmet, **Neşe Erdok**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1997.

- ERGÜVEN, Mehmet, **Sırdaş Görüntüler**, Yapı Kredi Yayınları, I.Baskı, İstanbul, Kasım 1995.
- EROĞLU, Öskan, **Resmi Yorumlarken**, Ezgi Kitabevi Yayınları, Mart 1991.
- EROĞLU, Özkan, **Özdemir Altan**, Cilt I, BilimSanat Galerisi,2000.
- ERSOY, Ayla, **500 Türk Sanatçısı “ Plastik Sanatlar”**, Altın Kitaplar Yayınevi Ve Ticaret A.Ş, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**, Bilim Sanat Galerisi, Creative Yayıncılık, 1998.
- FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliği**, Çeviren: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 9. Basım, 2003.
- GERMANER, Semra, KOÇAK, Orhan, ERDEMÇİ, Fulya, **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178, İstanbul, 2007.
- GİDERER, Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003.
- GİRAY, Kıymet, **Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Akbank, İstanbul, Haziran, 2002.
- GİRAY, Kıymet, **Ferruh Başağa**, Türkiye İş Bankası, Ankara 2003.
- GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, Akbank, 1.Baskı, 2007.
- GOMBRICH, E.H, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, I.Basım Kasım 1997, II. Basım 2004.
- GÜLTEKİN, Ela, İNAL, Engin, NEDİMOĞLU,Eren, **Çağdaş Türk Plastik Sanatlar’ndan Bir Kesit**, Turkuvaz 2000, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2000.
- GÜLTEKİN, Gönül, **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**, TC. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri, Türk Basım Sanayi AŞ., 1992.
- GÜVEMLİ, Zahir, **Resim Sanatı Ve Türk Resmi**, Akbank’ın Bir Kültür Hizmeti, Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi:11, 1987.
- <http://mustafaayaz.net>, (10.05.2011).
- İNAL, Gülseli, **Utku Varlık**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1995.

- İŞPİROĞLU, Nazan, İŞPİROĞLU, Mazhar, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Hayal Baz Kitap, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, Kasım, 2009.
- KARATEPE, İlkay, **Asker Ressamlar Katoloğu**, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 100 Adet, İstanbul, 2001.
- KUBAN, Doğan, **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları**, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, Ocak, 2009.
- OĞUR, Arsal, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, Ağustos, 2000.
- OKTAY, Ahmet, **Çağdaş Türk Plastik Sanatları'ndan Bir Kesit**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2000.
- OKTAY, Ahmet, **Resim Yazıları**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2002.
- ÖZSEZGİN, Kaya, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 3, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul, Aralık 1982.
- ÖZSEZGİN, Kaya, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları.
- PASSERON, Rene, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 4. Basım, 2000.
- RONA, Zeynep, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, Sempozyum 17-18 Aralık 1992, Sempozyum/ Atölye 1, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993.
- SAN, İnci, **Sanat ve Eğitim**, Yaratıcılık Temel Sanat Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları, Ütopya Yayınları, 3. Baskı, Ankara, 2004.
- SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur, **Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 8. Basım, Ocak 2005.
- SÜZEN, Aykut Zuhat, **İnsan Kaynakları Yönetim Süreçleri Çerçevesinde Öğretmen Değerlendirmesinde Performans Değerlendirme: Özel Bir İlköğretim Okulundaki Sınıf Öğretmenlerinin Görüşleri**, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mayıs 2007.
- TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul, 1996.

- TANSUĞ, Sezer, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, 5.Basım, Ocak 2004.
- TANSUĞ, Sezer, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul, Aralık 1995.
- TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 10. Basım, Kasım 2004.
- TURANİ, Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 10. Basım, Kasım 2004.
- TÜRNÜKLÜ, A., **Eğitim Bilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği**, Görüşme. Kuram ve Uygulamada Eğitim Yöntemi, 2000.
- UĞURLU, Veysel , **Neşe Erdok**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, Kasım, 1997.
- VLAM, **Mustafa Ata Sergisi**, Akbank Kültür Sanat Merkezi, 16 Ekim-23 Kasım, İstanbul, 2002.
- WHEELOCK, Arthur, **Vermeer, Torino**, Vincenzo Bona, 1981.
- YAMAN, Zeynep Yasa, **1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve “ Temsil Sorunu”**, Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı: 79, İstanbul, 1998
- YILDIRIM, Şimşek, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Seçkin Yayıncılık, Ekim 2008.

RESİMLERİN KAYNAKÇASI

- Resim 1.** <http://sevgisanat.blogspot.com/2010/01/kuran-okuyan-kz.html> (12.05.2011)
- Resim 2.** GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, I. Basım, 2007
- Resim 3.** GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, I. Basım, 2007
- Resim 4.** GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, I. Basım, 2007
- Resim 2.** <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/255447.asp> (11.05.2011)
- Resim 5.** <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=143&lang=TR>, (26.06.2011)
- Resim 4.** GİRAY, Kıymet, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 1999
- Resim 5.** ÖZSEZGİN, Kaya, **Başlangıcından Bugüne, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 3
- Resim 6.** ÖZSEZGİN, Kaya, **Başlangıcından Bugüne, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 3, Tıglat Yayınları
- Resim 7.** GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, I. Basım, 2007
- Resim 8.** GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, I. Basım, 2007
- Resim 9.** GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, I. Basım, 2007
- Resim 10.** <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=351&ic=75&pg=0>, (05. 06. 2011)
- Resim 11.** http://www.artpointgallery.com/index.php?Page= Auction_Details&ID= 13 &start=2, (05.06.2010)
- Resim 12.** GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, I. Basım, 2007

- Resim 13.** ÖZSEZGİN, Kaya, ASLIER, Mustafa, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 4, Tıglat Yayınları, 1989
- Resim 14.** <http://www.rportakal.com/tr/urun-detayTR.asp?id=1018>, (26.06.2011)
- Resim 15.** ÖZSEZGİN, Kaya, ASLIER, Mustafa, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 4, Tıglat Yayınları, 1989
- Resim 16.** <http://www.sanatgazete.com/2010/12/24/unlu-ressam-ferruh-basaga->, (11.05.2011)
- Resim 17.** ERSOY, Ayla, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004
- Resim 18.** ERSOY, Ayla, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004
- Resim 19.** <http://www.sanatyelpazesi.com/showthread.php?1702-Adnan-coker>, (11.05.2011)
- Resim 20.** GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, I. Basım, 2007
- Resim 21.** GİRAY, Kıymet, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Rezan Has Müzesi, I. Basım, 2007
- Resim 22.** <http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-turk-sanati/leyla-gamsiz-sarpturk/>, (11.05.2011)
- Resim 23.** ERSOY, Ayla, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004
- Resim 24.** ERSOY, Ayla, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004
- Resim 25.** <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=12&ic=90&pg=3>, (11.05.2011)
- Resim 26.** ERSOY, Ayla, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004
- Resim 27.** ÖZSEZGİN, Kaya, Başlangıcından Bugüne, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 3, Tıglat Yayınları
- Resim 28.** <http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=ismail-turemen>, (11.05.2011).

- Resim 29.** <http://www.baktabul.net/guzel-sanatlar/165942-resul-aytemur-resul-aytemur-kimdir-hakkinda-eserleri.html>, 11.05.2011
- Resim 30.** <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=563§ion=130&lang> 16.05.2010)
- Resim 31.** ERSOY, Ayla, **500 Türk Sanatçısı**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004
- Resim 32.** <http://www.cakinberk.com/viewpicture.aspx?pid=1>, (11.05.2011)
- Resim33.** <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=563§ion=130&lang> 16.05.2011)
- Resim 34.** <http://www.nuveforum.net/838-ressamlar/19560-fahir-aksoy-1916-a/>, (11.05.2011)
- Resim 35.** <http://www.harbiforum.org/guzel-sanatlar/92792-cagdas-turk-resim-sanatini-olusturan-etkenlerin-isiginda-baslica-yonelisler.html>, (11.05.2011)
- Resim 36.** <http://aysehahinayse.blogspot.com/2010/08/peker-1926-1978-cocuk-ve-kediler-1976.html>, (11.05.2011)
- Resim37.** <http://aysehahinayse.blogspot.com/2010/08/peker-1926-1978-cocuk-ve-kediler-1976.html>, 05.06.2010
- Resim 38.** http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id, (11.05.2011)
- Resim 39.** <http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?articleID>, (08.05.2011)
- Resim 41.** <http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=191&lang=TR>, (08.05.2011)
- Resim 42.** <http://www.internationalartcenter.net/resim-yuzde100-31-veli-sapaz-208.htm>
- Resim 43.** İNAL, Gülseli, Utku varlık, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1995.
- Resim 44.** <http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?articleID>, (10.05.2011)
- Resim 45.** <http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?articleID>, (11.05.2011)
- Resim 46.** <http://www.rportakal.com/tr/urun-detayTR.asp?id=1033>, 25.06.2011
- Resim 47.** <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=12&ic=90&pg=3>, (10.05.2011)

- Resim 48.** <http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=563>, (15.05.2011)
- Resim 49.** http://www.galeriseher.com/tr/prodimages/cagdas_Turk_sanatcilarina_ait_elerler, (12.05.2011)
- Resim 50.** http://www.galeriseher.com/tr/prodimages/cagdas_Turk_sanatcilarina_ait_elerler, (13.05.2011)
- Resim 51.** http://www.galeriseher.com/tr/prodimages/cagdas_Turk_sanatcilarina_ait_elerler, (09.05.2011)
- Resim 52.** http://www.galeriseher.com/tr/prodimages/cagdas_Turk_sanatcilarina_ait_elerler, (11.05.2011)
- Resim 53.** <http://forum.mevsimsiz.net/index.php?showtopic=12421>, (05.06.2011)
- Resim 54.** http://www.galeriseher.com/tr/prodimages/cagdas_Turk_sanatcilarina_ait_elerler, (10.05.2011)
- Resim 55.** http://tr.wikipedia.org/wiki/Balkan_Naci_%C4%B0slimyeli, (10.05.2011)
- Resim 56.** ÖZSEZGİN, Kaya, ASLIER, Mustafa, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 4, Tıglat Yayınları, 1989
- Resim 57.** <http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=5&image=tablolar/erol-akyavas>, (10.05.2011)
- Resim 58.** <http://www.minesanat.com/CAGDAS13/DOGANCAIY.htm>, (10.05.2011)
- Resim 59.** http://www.artam.com/dergi_icindekiler_nisan_mayis2011.html, (10.05.2011)
- Resim 60.** http://www.artam.com/dergi_icindekiler_nisan_mayis2011.html, (10.05.2011)
- Resim 61.** <http://www.galeriseher.com/tr/products.asp?tc=6&pg=2>, (13.05.2011)
- Resim 62.** http://www.wartnet.com/artist/425807867/Ali_Kotan, (30.10.2010)
- Resim 63.** <http://www.yapi.com.tr/Etkinlikler/hakki-anli-retrospektif-sergisil> (10.05.2011)
- Resim 64.** <http://www.karehost.net/eskisehir/ko1.html>, (10.05.2011)

Resim 65. <http://tr.wikipedia.org/wiki>, (09.05.2010)

Resim 66. İŞLER, Asım, I. Basım, Ekim 2003

Resim 67. ERSOY, Ayla, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi,
Creative Yayıncılık, 1998

Resim 68. <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=9084&ic=90&sergi=792&pg=1&order=23>, (04.05.2011)

Resim 69. <http://www.sanatforum.com/yerli-ressamlar-ve-tablolari.html>, (12.05.2011)

Resim 70. <http://www.sanatforum.com/yerli-ressamlar-ve-tablolari/2259-temur-koran-ve-tablolari.html>, (11.05.2011)

Resim 71. <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/Koleksiyon3/11acandas.htm>,
(11.05.2011)

Resim 72. http://www.tuncasanat.com/a/index.php?Page=Auction&ID=441&displays_id=8, (04.05.2011)

Resim 73. EVİN SANAT GALERİSİ, Neşe Erdok, İstanbul, 2010.

Resim 74. EVİN SANAT GALERİSİ, Neşe Erdok, İstanbul, 2010.

Resim 75. ÇAĞLAR, Adil, Alp Bartu, İstanbul, 2005.

Resim 76. ÇAĞLAR, Adil, Alp Bartu, İstanbul, 2005.

Resim 77. ARTSPACE GALLERY, Mustafa Ata, İstanbul, 2004.

Resim 78. <http://mustafaayaz.net/>, (10.05.2011)

Resim 79. <http://mustafaayaz.net/>, (10.05.2011)

DİZİN

A

Ali Kotan, xiii, 79, 80, 125

F

Figür, v, vii, 6, 7, 9, 19, 20, 24, 25, 37, 47, 63, 65, 83, 88, 90, 108, 111, 114, 116, 121

Figüratif, 3, 4, vii, 1, 6, 7, 9, 17, 18, 24, 25, 32, 34, 37, 39, 47, 54, 62, 67, 69, 95, 108, 111, 114, 116, 118, 121

K

Komet, xii, 71, 72

Kültür, 11, 13, 119, 120, 121

M

Mustafa Ata, v, vi, xiv, 71, 93, 96, 97, 98, 102, 106, 108, 110, 112, 114, 119, 121, 126

N

Neşe Erdok, v, vi, x, xii, xiii, 7, 41, 42, 65, 71, 93, 94, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 119, 126

Nuri İyem, x, 34, 36

R

Resim, 2, 5, v, vii, ix, x, xi, xii, xiii, xiv, 1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 111, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126

S

Sanat, 5, v, vii, 6, 8, 9, 10, 14, 21, 51, 59, 78, 113, 115, 118, 119, 120, 121, 124, 125

T

Tuval, 10, 11, 12, 15, 18, 19, 23, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 36, 40, 41, 43, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 74, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 97, 100, 114, 117