



Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Resim- İş Eğitimi Bilim Dalı

1970'LERDEN GÜNÜMÜZE BİREYSEL SANAT VE TÜRKİYE'DEKİ RESİM SANATI EĞİTİMİNE YANSIMALARI

Neslihan ŞAŞIHÜSEYİNOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Van, 2015

**1970'LERDEN GÜNÜMÜZE BİREYSEL SANAT VE
TÜRKİYE'DEKİ RESİM SANATI EĞİTİMİNE YANSIMALARI**

Neslihan ŞAŞIHÜSEYİNOĞLU

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Teoman ÇIĞŞAR

Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Van, 2015

KABUL VE ONAY

Neslihan ŞAŞIHÜSEYİNOĞLU tarafından hazırlanan “1970’lerden Günümüze Bireysel Sanat ve Türkiye’deki Resim Sanatı Eğitimine Yansımaları” başlıklı bu çalışma, 05.06.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a]

(Yrd. Doç. Dr. Teoman ÇIĞŞAR (Başkan)

[İ m z a]

Yrd. Doç. Dr. Seyhan KALAYCI

[İ m z a]

Yrd. Doç. Ruhi KONAK

[İ m z a]

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

[İ m z a]

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Fuat TANHAN

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Yüzüncü Yıl Üniversitesi yerleşkesinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ~~2015~~ 2018 Yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

03.06.2015

[Jüri Tarihi]

[İmza]

Neslihan ŞAŞIHÜSEYİNOĞLU

TEŞEKKÜR

Hazırlamış olduğum bu yüksek lisans bitirme tezinde “1970’lerden Günümüze Bireysel Sanat ve Türkiye’deki Resim Sanatı Eğitime Yansımaları ” konusu araştırılmıştır. Bu araştırma yapılırken tarama tekniği kullanılmış; konuyla ilgili kaynaklar araştırılarak, incelenen konular, tanımlamalar ve alıntılarla açıklanmaya çalışılmış, farklı görüşlere yer verilerek araştırma zenginleştirilmiştir. Ele alınan bireysel sanat ve sanatçılar hakkında örnek resimlerle bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Bu tezin oluşmasında her zaman bana karşı olan inancı, emeği ve katkılarından dolayı çok sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Teoman ÇIĞŞAR’a çalışmanın oluşum sürecinde değerli katkılarını, zamanını, rehberliğini esirgemediği ve sevgisi için en derin saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

Bu araştırmamda bana yardımcı olan,yol gösteren,desteğini esirgemeyen ve çok emeği geçen canım ağabeyim Murat OCAK’a,bana olan sevgilerini ve güvenlerini her anhissettiğim anneme, dostlarıma, arkadaşlarıma, bana karşı duydukları inanç ve sevgileri için çok teşekkür ederim.

Neslihan ŞAŞIHÜSEYİNOĞLU

VAN-2015

ÖZET

ŞAŞIHÜSEYİNOĞLU, Neslihan. 1970'lerden Günümüze Bireysel Sanat ve Türkiye'deki Resim Sanatı Eğitime Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2015.

Bu araştırmada, 1970'lerden günümüze bireysel sanat ve Türkiye'deki sanat eğitimine olan yansımaları ele alınarak incelenmiştir.

Bir milletin sanat eğitiminin temelleri incelenirken, uygarlık tarihinden bağımsız düşünmenin zorluğu inkâr edilemez. Farklı çağ ve dönemlerde sanata çeşitli anlamlar ve roller yüklense de toplumların uygarlık tarihlerinin sanat tarihleri ile paralel geliştiği söylenebilir. Gelişen uygarlıklara paralel olarak sanatın üstlendiği çok önemli görevlerin başında ise “eğitim” gelmektedir. Genel eğitim içinde “Sanat Eğitimi” nin Türkiye'deki tarihsel sürecine dair tespitlere bakıldığında, 1970 yılından bu yana sanatın yerinde durmadığı, dinamik bir yapıda olduğu ve bu dinamizmin Türkiye'de sanat eğitimine etkileri olduğu fark edilir bir gerçektir.

2. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, bu değişim resim sanatına da yansımıştır. Dış kaynaklı sanat yayınlarının ülkemizde çoğalması Batı sanat çevreleriyle ilişkileri daha bilinçli hale getirmiş, buralardaki son çalışmalardan kısa sürede haberdar olunmuştur. Bu dönemde soyut sanat canlanmış ve teknolojik gelişmeler sonucu birçok sanat eğilimi görülmektedir. Pop art, op art, minimalizm, happening, kavramsal sanat eğilimlerinde şimdiye kadar hiç görülmemiş bir şekilde malzeme sanatın emrine girmiştir. 70'lerden günümüze bireysel sanatlar ekollere bağımlılığı ortadan kaldırarak daha özgür, daha fantastik ve bağımsız çalışmaların ortaya konulmasına ve sergilerin açılmasına yol açmıştır. Birtakım zincirlerin kırıldığı, düşünce ve duyguların patlamasından kaynaklanan farklı bir sanat anlayışı “Bireysel Sanat” ortaya çıkmıştır. Bu sanat anlayışı Türk Resmi 'ne yeni bir ivme kazandırmış ve sanatın gelişimine katkılar sağlamıştır.

Dönemin sanat eserlerine baktığımızda, genelde renklerin canlı, kompozisyonların hareketli ve bir kısmında tasarımların özenilmeden yapılmış olduğu; popüler yüz, kavram veya imgelerin kullanıldığı; güzel bayan veya sert erkek imajı, çıplaklık ve cinsellik kavramlarının varlığı; tüketim maddeleri, gündelik eşya veya bayrağın kompozisyonların içerisinde konu edildiği; gazete kesikleri, çizgi roman veya karikatürlere yararlanıldığı görülmüştür. Yapılan çalışmada , 70'lerden günümüze kadar eserlerini paylaşmış birçok sanatçı arasından 31 sanatçının resimleri incelenerek katalog oluşturulmuştur.

Anahtar Sözcükler

Bireysel Sanat, Pop Sanat, Sanat Eğitimi, Soyut Resim, Çağdaş Resim



ABSTRACT

ŞAŞİHÜSEYİNOĞLU, Neslihan. *Individual Art And Painting From 1970s to Present and Reflections on Painting Art Education in Turkey*, Master Thesis, Van, 2015.

In this study, individual art from the 1970s to the present day and there flections on the art education in Turkey were examined.

When examining the foundations of a nation's arteducation, regardless of thinking the history of civilization is difficult. Whether, various meanings and roles developed for the art in different eras and periods, it may be saidthat, civilization history of societyhave in paralel development with the art history. In paralel to developing civilization, at the beginning of a very important task undertaken by theartsis "education" In general education, when we look at the findings of a historical process of "Art Education" in Turkey; since 1970, it is obvious that, the art does not stop in place, formed in a dynamic structure and it is undisputed that art seducation in Turkey affected from this dynamism.

After World War II, all over the world as well as in Turkey, significant changes have occurred in social, culturalan and economies and this changes are reflected to the art. The proliferation of outsourced art publications in ourcountry, have made more conscious relationship with Western art eras, have been in formed as soon as possible the recent studies. As a result of technological advances, it is seen tendencies of arts with many art trend came alive during this period. Pop art, op art, minimalism, happenings, conceptual art entered the order of thematerial in a way never seen until now in theart.

From 1970s to the present, individual art trends eliminated dependencies on furies and led to the opening of the more fantastic and forth to work independently and art exhibitions. Were broken and some chains, a different concept of art from the bursting of the thoughtsand feelings "Individual Art" has emerged. This understanding of art has given a new impetus to Turkish Painting and has contributed to the development of art. When we look at this period's artwork, it is seen that vivid colors are used oftenly, the compositions have done with out moving and elaborate the design.

Subjects in the compositions are popular faces, beautiful lady or tough man images, the presence of nudity and sexuality, consumer goods, everyday objects, flags, newspaper cuttings, comic book or cartoons. In this study, 31 artist's paintings selected and a catalog has been created from artists who shared their paintings between 1970s to the present period.

KeyWords

Individual Art, Pop Art, Art Education, Abstract Painting, Modern Painting



KABUL VE ONAY	İ
BİLDİRİM	İİ
TEŞEKKÜR	İİİ
ÖZET	IV
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER	Vİİİ
RESİMLER DİZİNİ	XI

GİRİŞ	1
I. BÖLÜM:	1
1.1. Tezin Önemi ve Amacı	3
1.2. Kavramsal Çerçeve	5
1.3. Yöntem	5
1.4. Varsayımlar	5
1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar	6
1.1. Veri Toplama Tekniği	6
II. BÖLÜM: BİREYSEL SANATIN DOĞUŞU	7
2.1. 2.Dünya Savaşı'nın Sonuçları ve Yenilik Arayışı	7
2.2. Pop-Sanatının Doğuşu ve Popüler (Güncel) Kültüre Etkileri	18
2.2.1. Pop Sanatının Oluşum Süreci	18
2.2.2. Londra ve Amerika'da Pop Sanatı	28
2.3.1968'lerdeki Özgürlük Hareketleri (Siyaset, Toplum, Ekonomi, Kültür ve Sanat)	48
2.4.1970'lerden Günümüze Bireysel Sanat ve Sanatçılar	49
2.4.1. Şadan Bezeyiş	51
2.4.2. Burhan Doğançay	54
2.4.3. Erol Akyavaş	59
2.4.4. Hasan Pekmezci	61
2.4.5. Şükrü Aysan	63
2.4.6. Hüsamettin Koçan	65
2.4.7. Zahit Büyükişleyen	66
2.4.8. Bedri Baykam	70
2.4.9. Zeki Faik İzer	72
2.4.10. Sabri. F. İzer	73
2.4.11. Eren Eyyüboğlu	75
2.4.12. Nuri İyem	76

2.4.13. Selim Turan	77
2.4.14. Nejat Devrim	78
2.4.15. Mubin Orhon	79
2.4.16. Adnan Çoker.....	80
2.4.17. Turan Erol.....	82
2.4.18. Ömer Uluç	84
2.4.19. Özdemir Altan	85
2.4.20. Devrim Erbil.....	87
2.4.21. Mehmet Gülyüz.....	89
2.4.22. Bekir Sami Çimen	91
2.4.23. Ergin İnan	93
2.4.24. Kemal Önsoy	94
2.4.25. Serhat Kiraz	95
2.4.26. Selma Gürbüz	96
2.4.27. Abidin Dino	97
2.4.28. Avni Arbaş	99
2.4.29. Mustafa Ata	100
2.4.30. Serhat Arat.....	101
2.4.31. Nur Koçak	103
III. BÖLÜM: POP SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞMESİ.....	105
3.1. Tarihi Kronolojik Bilgiler	105
3.2. Pop Sanat ve 1960'lar	110
3.3. 1968 Özgürlük Hareketleri	116
IV. BÖLÜM: BİREYSEL SANAT VE TÜRK RESİM SANATINDA	
BİREYSELLİK EĞİTİMİ	118
4.1. Bireysel Sanat	118
4.1.1. Sanatçıdaki Oluşumu	118
4.1.1.1. Sanatçı Açısından Etkileri	118
4.1.1.2. Sanat Alıcısı Açısından Etkileri	123
4.2. Sanattaki Sentez	128
4.2.1. Sanat Eserleri ve Sanat Çevreleri Açısından Etkileri	128
4.2.2. 1980 Sonrası Türk Resim Sanatı	136

4.3. Toplum Ve Toplumlardaki (Yönlendiren Kitle-İletişim Kaynakları	
, Basın-Yayın)Güncelliği.....	137
4.3.1.Reklam.....	138
4.3.2.Televizyon	139
4.4. Türk Resim Sanatında Bireysellik Eğitimi.....	147
V. BÖLÜM: KATALOG	150
VI. BÖLÜM: DEGERLENDİRME.....	227
SONUÇ.....	230
KAYNAKÇA	233
ÖZGEÇMİŞ.....	240



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Turan Erol “Gecekondu Tepeler” T.Ü.Y.B.100x 70 cm, 1971.....	10
Resim 2: Cihat Burak “Eylemlerimiz”, T.Ü.Y.B.140x140 cm, 1971.	12
Resim 3: Altan Gürman “Montaj 4”, T.Ü.S.B. 123x140x9 cm ,1967.....	17
Resim 4: Marcel Duchamp “Çeşme”, Porselen,33 x 42 x 52 cm, 1917.....	26
Resim 5: Roy Lichtenstein, “Maybe”, Tuval üzerine sanayi boyası,152x152 cm, 1965	27
Resim 6: Eduardo Paolozzi “Wittgenstein in New York from 'As is When' ”, Kağıt üzerine baskı, 80 x55 cm, 1965.....	30
Resim 7: EduardoPaolozzi “Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım” Kolaj, 36x23cm ,1947.....	30
Resim 8: Richard Hamilton, “Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?” Kağıt üzerine kolaj, 25x22,5 cm, 1956	32
Resim 9: Peter Blake, Bir Sevgilim Var, 88 x 122 cm,1960-1	33
Resim 10: David Hockney “A biggersplash”, Tuval üzerine yağlıboya, 242x243 cm, 1967	34
Resim 11: Robert Rauschenberg, “Yatak”, Kombine resim, 191x80x16,5 cm, 1955.....	37
Resim 12: Robert Rauschenberg, Birleşik (Kombine) resim, 219x179x57,8 cm, 1959	38
Resim 13: Jasper Johns, “Numbers in Color”, Tuval üzerine balmumu ve gazete, 168,9 x 125,7 cm, 1958–59.....	39
Resim 14: Jasper Johns, “Bayrak”, Ağaç tabaka üzerine kolaj ve yağlıboya, 97x76cm, 1954-55.....	40
Resim 15: Andy Warhol–“OrangeDisaster”, Serigrafi,269,2 x 207 cm, 1963.....	41
Resim 16: Andy Warhol “Marilyn diptych”, Tuval üzerine akrilik ve ipek baskı, İki panel, 80 x 60cm, 1962.....	42
Resim 17: Andy Warhol, “Campbells Konserve kutusu”, 50,8 x 40,6 cm, 1962.....	43
Resim 18: RoyLichtenstein, “Inthecar”, Tuval üzerine macun ve yağlıboya, 76 x 102 cm, 1963.....	44
Resim 19: TomWesselmann, “Ünlü Amerikan Çıplağı”, Pano üzerine emaye boya ve kolaj, 122x91,4 cm, 1961	45
Resim 20: James Rosenquist, “I LoveYouwith My Ford”, Tuval üzerine yağlıboya, 2 m x 9,23 cm x 2 m 57,5 cm, 1961.....	46
Resim 21: R.B.Kitaj,“Değilse Değil”, Tuval üzerine yağlıboya, 152.4x152.4 cm, 1975–76	47
Resim 22: Şadan Bezeyiş, “Kompozisyon”, Tuval üzerine yağlıboya, 99x139 cm, 1962.....	53

Resim 23: Şadan Bezeyiş, “Kırmızı Lacivert Dinamizm”, Akrilik 153x 379 cm,2006.....	53
Resim 24: Burhan Doğançay, “Duvarlar V Tamarind”, Taşbaskı, 58,4x49,5 cm, 1969.....	55
Resim 25: Burhan Doğançay, “İsimsiz”, Tuval üzerine akrilik, 152,4x152,4 cm1978	56
Resim 26: Burhan Doğançay, “Openingto Madonna”,Tuval üzerine karışık teknik, 178x128cm, 1995.....	57
Resim 27: Erol Akyavaş, “Kerbela Vakası”, Tuval üzerine yağlıboya,125x95 cm,1983	60
Resim 28: Haşan Pekmezci, “Çelişki”,Tuval üzerine yağlıboya,117 x 155 cm,1982.....	62
Resim 29: Şükrü Aysan, “Pentür No: 6/4”, Serigrafi, 55x50 cm, 2006	64
Resim 30: Hüsamettin Koçan, “Figürlü Kompozisyon”, Tuval üzerine karışık teknik, 180 x 180 cm,2009.....	66
Resim 31: Zahit Büyükişleyen, “Kırmızının Dayanılmaz Işıltısı”, Tuval üzerine karışık teknik,100x110 cm, 1992.....	68
Resim 32: Zahit Büyükişleyen, “Taşlar üzerine kolaj serisi 1”, 25x25 cm, 2006.....	69
Resim 33 : Bedri Baykam, “Vira Vera”, Tuval üzerine yağlıboya,196,5x147,5 cm,1985.....	71
Resim 34: Bedri Baykam, “Bunlar Daha Önce Yapılmıştı”, Tuval üzerine karışık teknik. 155x213 cm, 1991.....	72
Resim 35: Zeki Faik İzer, “Kompozisyon”,Kağıt üzerine kolaj, 42 x 35 cm, 1975	73
Resim 36: SabriF.Berkel, “Soyut Kompozisyon”, Kontraplak üzerine yağlıboya, 42 x 30 cm, 1980.....	74
Resim 37: Eren Eyüboğlu, “La Luna”, Panel üzerine yağlıboya, 100 x 70 cm, 1988.....	75
Resim 38: Nuri İyem, “Portre”, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 50 cm, 1994	77
Resim 39: Selim Turan, “Soyut Kompozisyon”, Tuval üzeri yağlıboya, 150 x 150 cm, 1981.....	78
Resim 40: Nejad Devrim, “Çarpışma”,Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 54 cm, 1993	79
Resim 41: Mübin Orhon, “Kompozisyon”,Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 100 cm, 1978	80
Resim 42: Adnan Çoker, “Yansıma 2”,Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 100 cm, 1995.....	82
Resim 43: Turan Erol, “Veranda”,Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 80 cm, 1994.....	83
Resim 44: Ömer Uluç, “Figüratif Soyut Kompozisyon”, Tuval üzerine karışık teknik, 200x150 cm, 2007.....	85
Resim 45: Özdemir Altan, “Kalpler, Zıbınlar, Çocuklar, Amatörler ve Profesyonellerin İstanbul’da Rastlantısal Buluşması, diptik”, Tuval üzerine karışık teknik, 220 x 300 cm, 2006.....	87
Resim 46: Devrim Erbil, “Kuşlar”, Duralit üzerine yağlıboya, 78 x 50 cm, 2000.....	89

Resim 47: Mehmet Güteryüz, “Figürlü Kompozisyon”, Tuvale maruflekağıt üzerine karışık teknik, 70 x 57 cm, 1998.....	91
Resim 48: Bekir Sami Çimen, “Kompozisyon” Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 90x70 cm, 1987.....	92
Resim 49: Ergin İnan, “Melankoli”,MDF üzerine yağlıboya, 70x50 cm, 2006.....	93
Resim 50: Kemal Önsoy, “Ağaç”, Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik, 100x70 cm, 2002.....	95
Resim 51: Serhat Kiraz, “Kompozisyon”, Tuval üzerine baskı, 200 x 200 cm, 2009	96
Resim 52: Selma Gürbüz, “Kompozisyon”, Kâğıt üzerine guaj, 95 x 190 cm, 2008.....	97
Resim 53: Abidin Dino, “Kompozisyon” Tuval üzerine yağlıboya ve karışık teknik, 80x20 cm, 1992.....	98
Resim 54: Avni Arbaş, “Natürmort”, Tuval üzerine yağlıboya, 80x60cm,1999	100
Resim 55: Mustafa Ata, “Çok Boyutlu Yaşam”,Tuval üzerine yağlıboya, 102 x 84 cm, 1989.....	101
Resim 56: Serdar Arat, “ Soyut Kompozisyon”,Tuvalüzerine yağlıboya, 110x147 cm, 1991.....	102
Resim 57: Nur Koçak, “Berk Çorap”,Tuvalüzerine yağlıboya, 115 x 162 cm, 1989	104
Resim 58. “Periler Ülkesinde”,Mermer Heykel, 1989	131



I.BÖLÜM

GİRİŞ

Sanat, insana özgü bir yaratım ve üretim biçimi olarak; insanın yaşamını, içinde bulunduğu zamanı, kendi özünü, bir kültür nesnesi olarak kendisini geliştirme olanaklarını hazırlamaktadır. Sanat; insanın yaşamsal kurgularını geleceğe, insana ve yaşama ait tüm değerlere yönelik beklentilerinin ifade aracıdır. İzlemekte olduğu değerlerin, benimsediği inançların etkisinde, tercihlerin, kendine öz duyguların, kimliğini oluşturan tüm bileşenleri yansıtmalarını sağlayan anlatım tarzı ve yöntemidir.

Sanat; insanın kültürel birikim düzeyinin yükseltilmesinde; bireyin bütün içsel kaosunu inceleyip sorgulamasında isteklerini, dürtülerini, özlem ve sezgilerini düşüncenin özel anlatım dili ile ortaya koyduğu çok işlevli yaratma biçimidir. Sanat aynı zamanda, daha önce dağınık olanı, kendi iç disipliniyle birleştirirken, toplumsal yaşantılara düzeni getirmekle bilim ve felsefenin de temeli olmuştur.

Toplumsal gelişim ile sanatsal gelişim arasındaki ilişki yadsınamaz. Sanat alanındaki gelişmişlik toplumun gelişim düzeyini, yaşama bakışını ve anlayışını belirlemektedir.

Sanatsal anlatım biçiminin, tekniğin ve yaratıcılığın bütünlük içinde gerçekleştiği dönemler, bir ülkenin içinde bulunduğu çağı topluma sunabildiği, sosyal ve kültürel değerlerin de etkili ve tam yansıtıldığı dönemlerdir. Bu bağlamda, bireyin toplumsallaşma süreciyle sanat birlikte yol almıştır. Sanat toplumun gelişimine hız kazandırırken bir yandan da toplumun gelişimine koşul olarak yeni bir varlık alanı oluşturmuştur. Toplumda yer alan geleneksel değerler, yaşamsal biçimlerin değişimlerine, toplumun gereksinimlerine ve beklentilerine göre yapılanmıştır.

Bu yapılanma; sanatsal etkinliklerin de biçim, içerik, anlam değişiminde temsil bağlamları ile yeniden belirleyici olmuştur.

Kültür, toplum içinde oluşturulan tüm değerlerin, yaşantıların ve oluşumların sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz diğer kültürlerle etkileşim bu oluşumun, özellikle dilde ve çeşitli sanat alanlarında kendini açıkça ortaya koyan bütün bir olgudur. Çünkü insana özgü olan bilgi, inanç ve maddi davranışlarla bu bütünün parçası olan maddi nesnelere toplumsal yaşamın dil, düşünce, gelenek, işaret sistemleri, kurumlar, yasalar, teknikler, sanat yapıtları gibi her türlü maddi ve tinsel ürünleri de kapsamına almaktadır.

Toplumun en temel varlığı olan insana özgü kültür ise sadece içgüdüsel ya da biyolojik olarak tanımlanamamaktadır. Çünkü kültür, her bireyin yaşam sürecinde kazandığı düşünme ve davranışsal eğilimlerdir. Buna göre kültürel kimlik, insan davranışının öğrenme boyutunu ve kimliğinin oluşum biçimlerinin anlamını taşır. Aynı zamanda kültürel kimlik, toplumsal kazanımların bireylere ve kuşaklara benimsettiği maddi ve tinsel yaşama alışkanlığıdır.

Sanatçı, bulunduğu çağın kültüründen olumlu ya da olumsuz biçimde ilk önce etkilenen kişidir. Çağdaş şiirden, edebiyattan, resimden, heykelden uzak sanatçı bulunduğu çağdan da uzaktır. Çağın ulusal ve evrensel sorunlarından uzak sanatçının sözü edilen anlamda çağdaşlığı yakalaması da söz konusu değildir. Toplumsal kültürün oluşturulmasında bu tip bir sanatçı dönemi açısından olumlu ve öncü rol üstlenemez.

1970 sonrası, Türk resim sanatı için doğurgan bir dönemin de başlangıcıdır ve hiç olmadığı kadar zengin yaratım alanlarının kapılarını aralamıştır denilebilir. 1970 sonrasında herhangi bir “önerilmiş ya da dayatılmış duruşa” karşın, kendi özgün duruşuna sahip çıkan sanatçıların yanısıra; farklı tüketim alıcılarına dönük “iş üreten” sanatçılara da rastlamak olasıdır. Ayrıca, 1970 sonrasında güçlenen aşırı muhafazakârlığın, Türk resim sanatı üzerindeki etkisini ve yaratımlarını bu çerçeveden bağımsız düşünmemek, 1970 sonrası Türk resim sanatının temel özelliklerini ortaya çıkarmak için gereklidir.

Bu çalışmada, bireysel sanat, 1970'lerden günümüze sanatın toplumsal hayat ve sanatçı üzerindeki etkileri, toplumsal yapının oluşumu sonucu ortaya çıkan bir kavram olarak değil; sanatın ve sanat ürünlerinin etkileşim sürecinin sonucu ortaya çıkan önemli bir yaklaşım olarak incelenmiştir. Türkiye'deki sanat ortamının özellikle 1970 sonrası toplumdaki hızlı gelişme ve değişimlere paralel olarak sözü edilen dönemin toplum yapısına etkisi ve kültürel kimliğin oluşumuna katkısı yol gösterici olmuştur.

1.1. Tezin Önemi ve Amacı

Bir milletin sanat eğitiminin temelleri incelenirken, uygarlık tarihinden bağımsız düşünmenin mümkün olmadığı görülür. Farklı çağ ve dönemlerde sanata çeşitli anlamlar ve roller yüklense de toplumların uygarlık tarihlerinin sanat tarihleri ile paralel geliştiği söylenebilir. Gelişen uygarlıklara paralel olarak sanatın üstlendiği çok önemli görevlerin başında ise "eğitim" gelmektedir. Genel eğitim içinde "Sanat Eğitimi" nin Türkiye'deki tarihsel sürecine dair tespitlere bakıldığında, 1970 yılından bu yana sanatın yerinde durmadığı, dinamik bir yapıda olduğu ve bu dinamizmin Türkiye'de sanat eğitimine etkileri olduğu farkedilir bir gerçektir.

Sanatın kültürel yaşam üzerindeki etkilerini araştırıp ortaya çıkarabilmek; böylece hem kültürün gelişimi hem de sanatın gelişimine katkıda bulunmuş olabilmek ve kendi sanatsal kültürümüzle de bağ ve bağlantılar kurabilmek, bu amaca hizmette oldukça önem arzeder.

Sanat-Kültür-Eğitim kurulumundaki iletişimler ortaya konulabildiği takdirde sanat ve sanatsal kültürün ufku genişleyebilecektir. Hiçbir ekol, sanatçı, sanat eseri, etkilenmeden ve yoğun gelişim aşamalarını yaşamadan ortaya çıkamaz. Bu etkilenmelerin neden, nasıl ve ne şekilde olduğunu ortaya koyabildiğimiz takdirde özellikle çağdaş batı ve güncel resim sanatını algılamamız, incelememiz ve yorumlamamız daha sağlam temellere oturacaktır. Kültürel ve sanatsal katkı sağlanacağı gibi; sanat, sanatçı, bu alanda çalışan kişi ve kurumlara yeni bir bakış açısı ve yapılanma kazandırabilmek de mümkün olabilecektir.

II. Dünya Savaşı sonrası ekonomik, siyasal ve toplumsal büyük değişmelerin yaşandığı yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde soyut sanat canlanmış ve teknolojik gelişmeler sonucu birçok sanat eğilimi ortaya çıkmıştır. Pop art, op art, minimalizm, happening, kavramsal sanat eğilimlerinde şimdiye kadar hiç görülmemiş şekilde malzeme sanatın emrine girmiştir. Sanat, rönesanstan yüzyıl başına kadar olan dönemlerden çok daha farklı yönere çekilmiştir. Kapitalizm, sanatı da kendi kuralları içinde yönlendirerek, piyasaya sürmüştür. Sanatın işlevi tekrar sorgulanmaya başlanmıştır. Dünya bu gelişmeleri yaşarken bunlardan Türk sanatı da etkilenmiştir.

1960'lı yılların sonlarında sanat dünyası, tümüyle yeni sanat anlayışın ortaya çıkmasıyla önemli gelişim kat etmiştir. 70'li yılların başında ortaya yeni sanat anlayışları çıkmış, dünyada ve Türkiye'de sanat anlayışı daha da gelişmiştir. Bu gelişmeler elbette ki Türk resim sanatı ve eğitimine farklı bakış açıları ve konseptler kazandırmıştır. Bu değişim ve gelişimin irdelenmesi ve tez konusu edilmesi önemlidir.

70'li yıllarda yine kavramsal sanat anlayışının ortaya çıkışı önemli yankılar getirmiş, eleştirilere neden olmuştur. Aydınlanma Çağı'nın ürünü olan "eleştiri", sanat eserinin metalaşması temelinde gelişmiş bir oluşumdur. Ancak buna muhalif tavrıyla kavramsal sanatın eleştiriyi ele alışı, sanatçıların ürettikleri ile eleştirmenin rolünü benimsemeleri ve eleştirinin biçim değiştirmesi şeklinde olmuştur. Eleştiri eksikliği, kavram karmaşasına yol açmış, kavramsal sanat yanlış bir yargıyla "postmodernist sanat biçimi" olarak nitelenmiştir.

70'lerden günümüze bireysel sanatlar ekollere bağımlılığı ortadan kaldırarak daha özgür, daha fantastik ve bağımsız çalışmaların ortaya konulmasına ve sergilerin açılmasına neden olmuştur. Bir takım zincirlerin kırıldığı, düşüncelerin, duyguların özgürleşme arzusundan kaynaklanan farklı bir sanat anlayışı; 'bireysel sanat' ortaya çıkmıştır. Bu sanat anlayışı Türk resmine yeni bakış açıları kazandırmış ve sanatın gelişimine katkılar sağlamıştır.

Varoluşçu ve benzeri sanat akımlarının etkisini duyurduğu hazırlık evrelerinin, 1970 öncesi ve sonrasında politik tavır ve düşünce açmazlarıyla karşı karşıya kaldığı düşünülebilir. Dönemin düşünüş ve duyuş yönünden asıl niteliği, bireysel dünyalarını ifade etme çabasına giren sanatçıların kendi gerçekleri ötesindeki düşünsel zorlanmalara

rağbet etmeyişleridir. Her dönemde tazelenen Batı-Doğu ilişkileri sorunu çevresinde evrensellik-ulusallık karşı –tezlerini içeren tartışmalar gene bu dönemde ilginç boyutlar kazanarak bireysel yaklaşımların öznel derinlikleriyle, düşünsel ve duygusal kavramlar açısından irdelenmeye çalışılmıştır.

Modernleşme süreci; 70’li yıllarda bir önceki döneme göre daha hızlı bir ivmeyle gelişerek, resim sanatımıza da etki etmiştir. Üslup fantezilerinin zengin ve çekici görünümüne sahip çıkan resim sanatımızın dünya standartlarıyla boy ölçüşebilmesi de artık bir nitelik, bir düzey sorunu olmaktan çok, bir tanıtım sorunu haline gelmiştir. Bu tanıtımın yapılabilmesi ve çağdaş Türk resim sanatı tarihinin irdelenmesi için “70’lerden Günümüze Bireysel Sanat ve Türkiye’deki Resim Sanatı Eğitimine Yansımaları ” adlı tez konusunun araştırılması ve incelenmesi önemli bir gerekliliktir.

1.2.Kavramsal Çerçeve

Kaynak taraması yapılarak konu ile ilgili kaynaklar araştırıldıktan sonra bilgiler sınıflandırılmış bilgi ve sistematik bir yapı kazandırılmıştır. Bilgi sınıflaması bitiminde katalog hazırlanmıştır. Eserler, analiz-sentez yöntemi ile incelenerek hem yazılı hem de görsel bilgi sunulmuştur.

1.3. Yöntem

Araştırmada öncelikli olarak veri toplama çalışmaları yapılmıştır. Analiz-Sentez yöntemi ve katalog metodu uygulanmıştır. Döneme ait sanatçılar ve bireysel yaklaşımları incelenerek, sanat eğitimi ile yansıyan yaklaşımlar sentez edilerek; katalog oluşturulmuştur.

1.4. Varsayımlar

Batı Dünyasının “Modernleşme” yolundaki çabalarının tohumları, 19.yy’ da atılmaya başlanmıştır. Sanayileşme ve endüstrinin gelişmesi yolundaki adımlar, sosyal, ekonomik, siyasal ve politik çevreleri olduğu kadar, sanat çevrelerini de etkilemiş; sanat ve sanatçıyı yeni boyutların arayışına sürüklemiştir. Örneğin; fotoğraf makinesinin icadıyla resim sanatı, belgesel olma niteliğinden sıyrılarak, daha çok kendi değerleri içinde araştırmalara yönelmiştir.

Yaşanılan hızlı değişim, endüstrileşme ve gelişim çabalarının doğurduğu çekişmeli ortamlar, savaş ve savaş yıllarının ortaya koyduğu faturalar; Batı medeniyetine fazlasıyla pahalıya mal olmuştur.

Batı Dünyası, yaşadığı çıkmazdan soyutlanma ve “farklı bir realite”yi arayıp bulma çabasına düşmüştür.

Sanat alanına da yansıyan bu arayış sonucu; “Primitif Dönem, Antik Kültür ve Egzotik Kültür” üçgeni üzerine kurulan Çağdaş Batı Sanatı, modernleşme yolundaki ilk adımlarını, 19. ve 20. y.y’ da atmıştır; özellikle 20.y.y.’ın ortalarından itibaren güncel yaşamın etkilerini yansıtan sanat, bireysel sanat anlayışlarının da etkileri ile sanat eğitimine yansıyan izdüşümleri, Türkiye’de sanatın gelişimine olumlu katkılar sağlamıştır.

1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar

Tezin konusu itibariyle “1970’lerden Günümüze Bireysel Sanat ve Türkiye’deki Resim Sanatı Eğitimine Yansımaları ”nı ele alışından dolayı resim sanatından başka sanat alanları (heykel, seramik, vs.) dahil edilmemiştir. Ancak, dolaylı etkiler söz konusu olduğunda değinmelerde bulunulmuştur.70’lerden günümüze kadar olan yaklaşık 40 yıllık bir süreç ele alınmıştır.

1.6. Veri Toplama Tekniği

Konuyla ilgili doğrudan bir çalışma olmaması nedeniyle, dönemin genel yapısını ve sanat ortamını görünür kılabilmek amacıyla YÖK Tez Tarama Merkezi’nde, kütüphanelerde, arşivlerde çalışılmış, bilgi eksikliği görülen konularda internet ortamından yararlanma yoluna gidilerek; e-veriler ve e-kaynaklara da başvurulmuştur.

Kaynaklar ve kaynaklardaki bibliyografya kısımları taranıp; konu ile ilgili kaynaklar ve elden edilen bilgiler (yazılı-görsel eserler, resim, çizim, kroki, slayt, internet erişimleri vb.) sınıflandırılmış, yazılı ve görsel bilgi, belge, bulgular ışığında katalog oluşturulmuştur.

II. BÖLÜM

BİREYSEL SANATIN DOĞUŞU

2.1. II. Dünya Savaşı'nın Sonuçları ve Yenilik Arayışları

Gerek Avrupa, gerekse Türkiye II. Dünya Savaşı'ndan sonra her alanda köklü değişimler geçirmiştir. Türkiye'de sanayileşmenin de etkisiyle hızlı bir göç ve kentleşme süreci başlamış, 1950'lerde çok partili döneme geçişle birlikteyse, devletçilik siyasasının uygulanması yerine özel sektörün gelişimine ağırlık verilmiştir. Özel sektörün gelişmesine destek vermek sadece iktisadi uygulamaların değil, toplumsal ve kültürel bazı değer yargılarının ve devletin sanata bakış açısının da değişime uğramasıyla sonuçlanmıştır. A. Ödekan'ın da vurguladığı üzere, "1945'lerden sonra gelişen liberalleşme politikası çağı yakalamayı ekonomik bir sorun olarak yorumladığından kültürel gelişme göz ardı edilmiştir. Ayrıca çağın yaratı olanaklarına duyulan ilginin milli kültürü yozlaştıracağı düşüncesi, Cumhuriyet rejiminin başından beri geliştirmeye çalıştığı devlet-sanat ilişkisini zedelemiştir." (ÖDEKAN, 1999: 5)

II. Dünya Savaşı'ndan sonra değişen yeni dünya düzeniyle birlikte bir çok ülkede olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti'nde de sosyo-ekonomik, siyasal alandaki değişimler kültür ve sanat alanında fazlasıyla kendini hissettirmiştir. Savaş sonrasında oluşan güç dengeleri değişmiş Amerika Birleşik Devletleri'nin hızla artan gücü ekonomik siyasi yöndeki etkisi tüm alanlarda olduğu gibi sanatı da etkilemiştir. Bu ekonomik güç Avrupalı sanatçılar için cazibe merkezi haline gelerek Amerika Birleşik Devletleri'nin sanat politikaları ve destekleriyle de sanatçıları bu ülkeye çekmeye ve sanat merkezini oluşturmaya başlamıştır. Sanat bu dönemden sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nin konu, içerik ve biçim yönündeki etkisi yanında kültürel ve toplumsal yapısı da sanata yansımış ve bu etkiler diğer ülke sanatçılarına da sıçramıştır.

1950'den sonra sanat merkezi Amerika'ya kaymaya başlamıştır. Ayrıca Amerika'nın sanatçılara sağladığı mali kolaylıklar Avrupa ülkelerindeki sanatçıları da

buraya çekmeye başlamıştır. Avrupalı sanatçılar Amerika'daki sanatsal gelişimlerin ilk ayağını oluşturmada etkili oldukları ve yönlendirdikleri görülmektedir.

Bu dönemde Türkiye'de ise henüz bir pazarın oluşma belirtileri bile görülmemektedir. Girgin'e göre: "Ancak ekonomik istemlerin bıraktığı yerden başlayan bu semalar, bir kültürün doğal uzantısı oldukları zaman anlam kazanmaktadırlar. Bu toplum dokularının oldukça spesifik değerleri, bir başka toplumda ne anlam taşıdığı ise önemli bir tartışma konusudur." (GİRGİN,1987: 22)

1960'lardaki siyasi hareketliliğe paralel olarak toplumcu temaların sanatta edebiyat alanında kendini tekrar gösterdiği görülmektedir. Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Egemen Berköz, Refik Durbaş, Afşar Timuçin, Aydın Hatipoğlu, Ceyhun Can, Şennur Sezen, Eray Canberk gibi yazarların da toplumsal konulara eğildikleri eserlerinde görülmektedir. Resimde ise toplumcu gerçekçilere bakıldığında özellikle 1950 ve 1960'tan sonraki soyut sanata yönelik ve 1950'den önceki köylü-geleneksel yaşam çabaları önemlidir.

1945 sonra toplumsal yapıyı etkileyen 2. Dünya Savaşı sonrası oluşan ekonomik bunalımların yanında toplumsal baskının fazlasıyla arttığı görülmektedir. Kore'ye asker gönderilerek NATO'nun sempatisini kazanan hükümet NATO'ya 1952'de üye olmuştur.

Baskıcı, sansürlü, yasaklayıcı politik anlayışını 10 yıl sürdürmüş, toplumsal anlamda bunalan halk siyasi sorunları sokaklara taşımıştır. Üniversite öğrencilerinin, harp okulu öğrencilerinin sokaklarda şiddetli çatışmaların oluşmaya başladığı dönemin sonunda Türkiye, 27 Mayıs 1960'da ilk ihtilalini yaşamıştır. (BERK, 1960: 4) Sıkıyönetim ilan edildiği bu dönemde tüm Demokrat Parti üyeleri tutuklanarak Yassı Adaya gönderilmiştir. 1961'de yeni Anayasa referandum ile kabul edilmiştir.(Cumhuriyet Ansiklopedisi, 2002: 8)

Bundan sonra Türkiye'nin siyasi tarihinde 1960'dan sonra her on yılda bir ihtilal olduğunu görülecektir. Toplumdaki değişimlerin ve toplumdaki sosyoekonomik

olguların çok uç noktalarda olduğu ve çatışmaların oluşmasına sebep olan dönemlerde askeri müdahalelerle toplumsal düzen sağlanmaya çalışılmıştır. Askeri müdahaleler toplumun en bunalımlı dönemleridir. Toplumdaki bu bunalımların içinde yasayan

sanatçı toplumsal gerçeklere duyarlı yapısıyla toplumcu gerçekçi sanat anlayışını benimsemiştir.(Cumhuriyet Ansiklopedisi, 2002: 12-13)

Ülkemizde çeşitli dönemlerde sanatçılara gösterilen olumsuz tepkiler, 1960'ın özgürlükçü anayasasına karşın bazı çevrelerde devam etmiştir. 1960 da “Yeni Dal” grubunun sergisinin takibata uğraması, Cumhuriyetin 50. Yıl dönümünde gerçekleştirilen çeşitli heykellerin yıkılması, günümüzde olduğu gibi yerel yönetimlerin vandalizminin açık göstergesidir. 1960 ihtilalinden sonra Türkiye’de sosyalist görüşün ivme kazandığı ve sanatçıların da bu yapıdan etkilenecek yapıtlar verdiğini görmekteyiz. 1960’dan sonra yeni oluşan işçi sınıfının elde ettiği hakları önemli bulan bazı sanatçılar bu kesimin yaşamına da eğilmişlerdir. 1950-60 arası dönemde köylü temalarıyla birlikte göç ve göçün oluşturduğu gecekondu kültürü de resimlere yansımıştır. Bu dönemde Nuri İyem, Nedim Günsur, İbrahim Balaban köylü temalarını yoğun olarak işlemişlerdir 1960’lardan sonra kentlerde oluşmaya başlayan gecekondulaşma olgusuna sanatçılarımızın duyarsız kalmadığını izlenmektedir.(ÖZSEZGİN, 1968: 18)

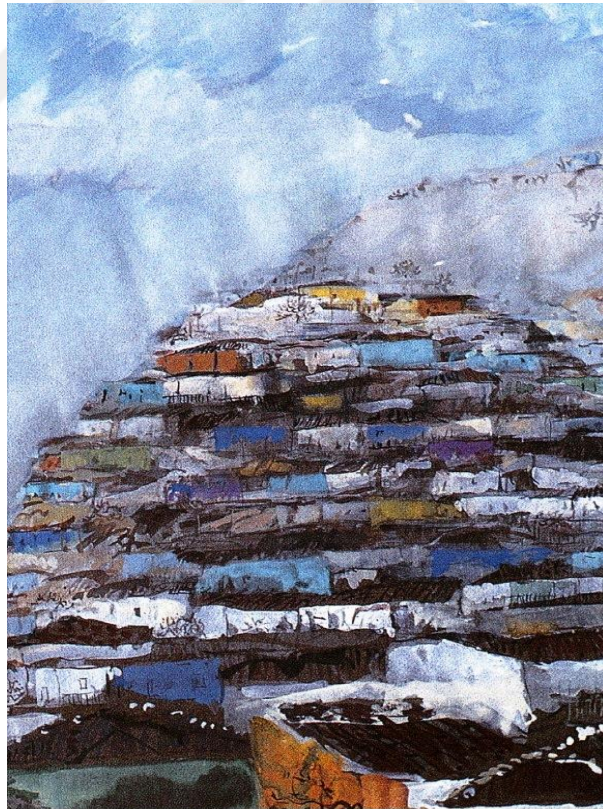
1950-60’lı yıllarda soyut sanat akımını sanatçılarımız zaman zaman kaligrafiden, zaman zaman nakış motiflerinden, halı kilim veya Selçuklu motiflerini çıkış noktaları olarak kullandıklarını görmekteyiz, Nejat Melih Devrim, Selim Turan bu anlayışı başarıyla yansıtmıştır. Tansuğ’a göre:“1955’den sonra Türk Resim sanatçıları, bazen gerçeküstü denebilecek nitelikte toplumsal içerikli bir figür etkinliğini denemişler ve 1960’dan sonra toplumsal içerikli resimler yapma yönünde, ancak yeni üslup yenilemeleri oranında başarılı olabildikleri bazı çabalar göstermişlerdir.” (TANSUĞ, 1996: 228)

1960 Anayasası sanatçıya özgür, konuşabildiği ve paylaşımın sağlandığı bir ortamı da sağladığı görülmektedir. Kültürel, sanatsal ve toplumsal konuların rahatça irdelendiği, bilimsel ve sanatsal çevrelerdeki iletişimin artmasına yol açtığı, sadece

kendi toplumsal çevresinde değil; yerli veya yabancı sanatçıların izlenebilmesi, yayımların incelenmesinin gelişmeleri olumlu yönde etkilemiştir. Uluslararası boyutta sanatın izlenmesi; sanatçıların yalnızca yerel düzeyde kalmaması; evrensel bir bakış açısı ve bilinç kazanmalarına da yardımcı olmuştur. Bunun yanında ihtilalle birlikte

oluşturulan yeni Anayasa 2. Anayasal dönemi oluştururken; Türkiye Cumhuriyet'inin de şimdiye kadar "haklar" ve "özgürlükler" açısından en geniş çaplı Anayasa'sıdır. Bu önemli ivme ve yeni yeni oluşmaya başlayan kalkınma hareketleri, ekonomide kıpırdanmalarda sanat ortamına olumlu anlamda yansımıştır.(Cumhuriyet Ansiklopedisi, 2002: 3)

Türk resim tarihinde önemli isimlerden Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Turan Erol'da (Resim 1) gecekondulaşmayla ilgili yapıtları vermişlerdir.



Resim 1: Turan Erol "*Gecekondulu Tepeler*", Tuval üzerine yağlıboya, 100x150 cm., (1971).

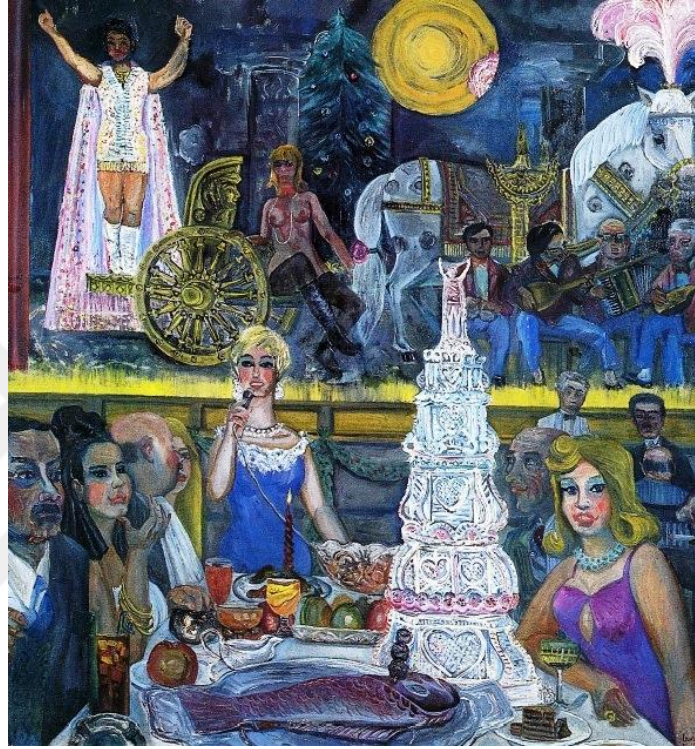
Batıda 1950’li yıllarda sanatta oluşan radikal değişimler etkisini Türkiye’de 1960’daki yeni Anayasadan sonraki, yeni özgürlükçü ortamda kendini geliştirmeye başlamıştır. Teknolojideki gelişmeler, hızlı iletişim ağları sayesinde diğer ülkelerdeki gelişimlerin bu dönemden sonra hızla girmesiyle; diğer kültürel etkileşimler için ortamın oluşmasını sağlamıştır.

1960 yılında soyut sanata ilgi artmış bir çok sanatçı bu alanda resim vermiştir. Daha sonra tekrar figüratif resme dönüşler yaşanmıştır. 1963 yılından sonra beş yıllık kalkınma planlarıyla bu süreç daha planlı bir durum almıştır. Kalkınma planlarının sanayi ve ekonomik hamlelerin ağırlık olduğu hatta bazı dönemlerde neredeyse kültür ve sanat alanında bir çabanın oluşmadığını görmekteyiz. Sanayileşmeye paralel olarak kentleşme oranlarında artmaktadır. Kentlerde bulunan sanayi kurumları yeni is imkanlarını doğurmakta ve kentlerin hızlı bir nüfus yoğunluğu oluşmasını sağlamaktadır (ÖZSEZGİN, 1963: 17).

Sanayileşmenin sonucunda oluşan çağdaş kentler, çağdaş sanatta besin kaynağını oluşturmuştur. Bunun yanında kırsal alandan göç eden halkın kente getirdikleri halk sanatı da sanattaki karşılığını bulmakta veya sanata etki etmektedir. Bu farklı kültür yapıları sadece plastik sanatlarında değil diğer alanlarda da edebiyat, müzik, sinema, gibi alanlarda konu, biçim veya içerik olarak kendini göstermektedir. Girgin’e göre: “Türk sanatının 1960 öncesi ve sonrası gelişmeleri, hem yapay kültürler hem de, iç dinamik açısından sorgulamalıdır. “Çağdaş Türk Resminin Bugünü” içerisinde yer alan sanatçılara bakarsak, bunların büyük bir kısmının resim eğitim ve pratiğini Fransa ve Amerika gibi merkezlerde yaptıklarını görüyoruz” (GİRGIN, 1987: 23).

1960’lardaki siyasi hareketliliğe paralel olarak toplumcu temaları sanatta kendini göstermektedir. Atıol Behramoğlu, İsmet Özel, Egemen Berköz, Refik Durbası, Afsar Timuçin, Aydın Hatipoğlu, Ceyhun Can, Şennur Sezen, Eray Canberk gibi yazarların toplumsal konulara eğildikleri eserlerinde örnek teşkil etmektedir ve 1960’larda edebiyatta da karsımıza çıkan köy, köylü yaşantısını konu alan çalışmaların sayısı oldukça fazladır (Thema Larousse, 1993-1994: 12). Neşet Günal, Nuri İyem, Nedim

Günsur figüratif anlamda ve Türk resminde alışılmış figür anlayışının dışındaki yaklaşımlarıyla çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bunun yanında toplumsal gerçekçi konular, değişen kent manzaralarından kesitler Cihat Burak'ın yapıtlarının temalarını oluşturmaktaydı. (Resim 2)



Resim 2: Cihat Burak “Eylemlerimiz”, Tuval üzerine yağlıboya, 140x140 cm, (1971).

Başlangıçta biçimsel olarak yaklaşılan soyut sanata geleneksel motiflerden yararlanarak, çalışmalarının düşünce boyutunu oluşturmaya, kuramsal bir çerçeveye taşımaya çalıştıklarını görmekteyiz. 1960’larda Soyut sanatın ülkemizde oluşmaya başladığını daha önce de belirtildiği gibi, başlangıçta tepkilerle karşılanan soyut sanat daha sonraları figüratif resim yapan sanatçıların da örnek denemeleri olduğu görülmektedir (İYEM, 2006: 11). Bu sanatçılardan Nuri İyem’in kısa sürede olsa soyut denemeleri olduğunu daha sonra tekrar figüratif resme geçtiğini gibi örneklerden söz edilebilir. Yazılarında da soyut sanatı savunan ve soyut resim düşmanlığı üzerinde yazdığı 1960’daki “Resim Üstüne Düşünceler” makalesinde Türk müziği ve Türk resminin milli olma çabasıyla özü kaçırdıklarını belirtmekteydi (İYEM, 2006: 19).

Ülkemizin bugünde içinde bulunduğu doğu-batı çatışmasını 1960'lı yıllardaki yazılarda da görülmektedir. Değişen değerlere toplum yapılarına rağmen bugün de hala bu doğu-batı arasındaki sıkışmış Türkiye tartışması sürmektedir. 1960'lardaki Türkiye manzarasını Nurullah Berk söyle dile getirmiştir; "Bir sentez yapmak, ne büsbütün doğulu, ne büsbütün batılı olmak, iki medeniyeti, iki kültürü iki dünya anlayışını bir bedende kaynaştırmak, bu kaynaşmadan yeni bir kuvvet, bir varlık çıkarmak gerek" (BERK, 1960: 4). Bir başka yazısında ise yine Nurullah Berk'e göre:

"Her gün akademiden Beyoğlu'na çıkarken Modern taşıtlar sabahdan gece yarısına kadar vızır vızır işler. Cadde, iki kollu lamba direklerinin gündüzü aratmayan ışığı ile aydınlanmıştır. Her tarafta yeni binalar, 'buildingler' yükselmekte. Kız lisesine, Güzel Sanatlar Akademisine giden öğrenci gruplarını her hangi bir Batı memleketinin gençlerinden ayırt edemezsiniz. Tophane çeşmesinin karşısına düşen tümseklerden yukarıya çıkmaya başladınız Tophanenin meşhur Karabaş Mahallesine girmişsinizdir. Burası toz içinde, çamur içinde bir ortaçağ tablosudur. Bir bit pazarı, eskici dükkanları, masaları kaldırım üstünde piyazcılar, çürük meyve günleri çoktan geçmiş sebze satan manavlar....Geri ilkel, medeni düzenden yoksun bir dünya içindedir. Aşağıdaki asfaltla yukarıdaki ortaçağ ilkelliğinin çarçabuk değişen aykırı dekoru beni her gün düşündürür. Bugün Türkiye bu iki ayrı manzara, ruh anlamı içindedir.....Ve bütün Türk aydınlarının olduğu gibi bu ikilik kalktığı gün Türkiye kurtulmuş olacaktır" (BERK, 1960: 4).

1960'lı yıllardaki sanatsal gelişmelere bakıldığında batı dünyasının etkileri daha net görüldüğü; özellikle soyut sanatın başlangıcı ise bu döneme rastlamaktadır. Resimdeki toplumcu gerçekçilere bakıldığında da özellikle 1950 ve 1960'dan sonraki yıllarda soyut sanata yöneliş ve 1950 den önceki köylü-geleneksel yaşam çabaları görülmektedir. Semra GERMANER'e göre:

“Soyut sanat 20. yüzyıl ikinci yarısında Batı dünyası ile tam bir paralellik gösteren bir zaman dilimi içerisinde Türkiye’de var olmuş ve gelişmiştir. Bu nedenle Türk sanatçıların bu alanda yaptıkları çalışmalar, sonradan bir üslup aktarışının

sonucu değil ama resmin ve düşüncenin çağdaşlaşmasına katkıda bulunan özgün araştırmalardır. Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ı akımın ilk temsilcileri arasında

sayarken, Cemal Bingöl, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Ercüment Kalmık, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Ferruh Basağa, Nuri İyem o dönemin ilk akla gelen adlarıdır” (GERMENER, 1987: 19).

Soyut sanatın başlangıcına kadar Akademide farklı tartışmaların olduğu belirten Semra Germaner; bu tarihten itibaren Akademik-Modern tartışmalarının yerini Figüratif-soyut tartışmalara bıraktığını belirtmektedir. Soyut sanat çalışmalarında bazı sanatçıların Doğu-Batı sentezi yaratarak milli duygularla Türk resmini oluşturma çabalarını özellikle Zeki Faik İzer, Fahrülnisa Zeid, Selim Turan, Nejat Devrim gibi Paris’te yaşayan sanatçıların yapıtlarında yer almaktadır.

Bugün oluşturulan yeni akımlar, sanatsal eserler bulunduğumuz çağın ürünleridir ve köklerini geçmişten alarak yansımalarını geleceğe bırakmaktadırlar. Çağımızın akımları belki geleceğin akımları ve sanatı olmayacaktır, ancak gelecekteki akımlar için temel oluşturabileceklerdir. Sanatçılar genellikle toplumun ve çağının ilerisinde düşünen; yaşantıları sonucu oluşturdukları birikimler sonucu ürünler vermektedirler. Sanatçı; içinde yaşadığı toplumun kültür ve paylaştığı değerleri; sorunlardan edindiği tecrübelerinin sentezi sonucu sanatını oluşturabilmektedir. Bu da yaşadığı çağı algılaması ve onu değerlendirip, yorumlayabildiği gibi ve sorgulaması sonucu oluşan yeni değerler bütünü olarak gündeme gelmektedir. 1960’larda gerçekleşen akımlardan Avangart sanatta bu çağın içinde yaşadığı sosyo-politik başkaldırıların dışı vurumu olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle 1960 sonrası kavramsal sanat tuval resmine alternatif sanat akımlarının etkilerini, Türk sanatçıların yapıtlarında da görülmektedir. 1945’den sonra Amerika Birleşik Devletleri’nde oluşmaya başlanan yeni akımları Avrupa’daki

sanatçılar yanında Türk sanatçıları da etkilediğini ve Kavramsal sanat, Pop-art, Op-art gibi yeni akımların etkisinin olduğu çalışmaların oluşturulmaya başladığı görülmektedir. Amerika ve Avrupa kaynaklı bu akımların etkileri ülkemizde henüz yeni yeni soyut sanat kavramı oturmaya baslarken başlangıçta her yenilik gibi tartışmalara neden olmuştur. Bu dönemde kurulan Ankara'daki "Siyah Kalem Grubu"da Türkiye'deki grup etkinliğinin son halkalarından birini oluşturmaktaydı. 1970'den sonra gruplaşma hareketlerinin giderek azaldığını ve etkisini yitirerek daha fazla kişisel eğilimlere kaydıkları görülmektedir.

1970'lerin ortalarından itibaren şiddeti gittikçe artan öğrenci olayları ve işçi hareketleri siyasi bir soruna dönüşmüştür. 12 Mart 1971 yılında yaşanan darbenin Türk toplumundaki çalkantıları sanatçılarında yapıtlarına yansıttığını görülmektedir. 1970-80 arasında ise Türkiye'nin içinde bulunduğu çalkantıların karşılığında sanatçılarda zorlanmıştır. Her baskıcı, özgürlükleri kısıtlayıcı politikaların basında sanatçıların kısıtlandığını, toplumdaki ileri çıkışların engellenmeye çalışıldığını görülmektedir. Yine 12 Mart 1970 ihtilali veya buna benzer politik olguların neticesinde sanatçıların yaşadığı tutuklanmalar, işkenceler, yapıtların tahrip edilmesi hatta yakılmasını yine bu dönemlerde artmıştır (Cumhuriyet Ansiklopedisi, 2002: 8).

Bu olayların direk etkisini yasayan sanatçıların bu olaylara duyarsız, ilgisiz, ve sessiz kalması düşünülemezdi. 1970'lerdeki bu baskıcı politikaların etkisini yapıtlarında yansıtan yazarlarımızdan; Çetin Altan, Tarık Dursun, Sevgi Soysal, Erdal Öz, Pınar Kür, Adalet Agoğlu, Ayla Kutlu, Mehmet Eroğlu, Tarık Buğra'nın eserlerinde bu etkiler görülmektedir. (Thema Larousse, 1993-1994: 12).

1970'lere kadar devletin sanatı desteklemesinin yanında, bankalar, müzeler, elçiliklerin az da olsa sanata yatırım yapmaktadır. Özellikle bankaların sanat alımlayıcısı ve desteklemesi yönünde günümüze kadar önemli bir görev üstlendiklerini görmekteyiz. Resim piyasasının 1975'lerden sonra canlanması ve oluşması yeni piyasa koşullarına paralel olarak oluşan burjuva sınıfının resme yönelmeye başlamasıyla oluşmuştur (BARAZ, 1987: 10).

Çok bilinçli olmayan bu kesim resmi bir yatırım aracı veya ev dekorasyonun da kullanmak olarak algılamaktaydı ve seçimleri de bu yönde gerçekleştirmekteydi. Daha çok klasik resmin alıcısı olan bu kesim özellikle 1960 öncesi klasik resim anlayışına yönelerek ve günün koşullarında oluşturulmaya çalışılan yeni ve soyut resme ilgisiz kalmıştır. Bunun sonucunda özellikle genç kuşak sanatçıları resim piyasasının dışına itilmiştir. 1950'lerden itibaren sanat piyasasının yer değiştirerek, sanat merkezinin Amerika olması, bunun sonucunda da, bu ülkenin ve toplumun farklı ve değişik sosyal yapısının etkisini, teknolojik gelişmelerini ve ekonomik gücü sanatta açıkça görülmektedir. Bu gelişmiş favori merkezi sayılan ülkenin Avrupalı sanatçılar için yeni

bir mekan, heyecan ve kendi sanatlarına ekonomik ve sosyal açıdan rahat edebilecekleri ortam olmuştur. Türkiye'de ise 1970'li yıllarda içinde bulunduğu politik kargaşa ve toplumsal çalkantılardan dolayı, sanat ve kültür ürünlerinin çok gelişmediği, sanat ortamının ve piyasasının dolayısıyla oluşamadığı dönemdir. Hızlı radikal değişimler siyasal alanda, ekonomik alanda, teknoloji alanında, serbest piyasa koşullarına, hızlı bir şekilde oluşmasıyla sanayinin gelişmesi ile ancak 1980'lerde görülecektir. 1970'de Amerika'da ve Avrupa'da oluşmaya başlayan ve yankı uyandıran bu akımlar; Pop-Art, Happening, Kavramsal sanat, Body-Art, Yeni Dışavurumculuk, Grafiti gibi akımlar varlığını ancak Türkiye'de 1980 sonrası gösterebilmiştir. Bu dönemde Altan Gürman Türkiye'de kavramsal etkinlikleri gerçekleştiren ve yapıtlar veren ilk sanatçılardandır. (Resim3)



Resim 3: Altan Gürman “Montaj 4”, Tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 123x140x9 cm., (1967).

Amerikan tüketim çılgınlığının yanında teknolojiye paralel olarak birçok sanatsal çalışmalarda yerini almış yeni sanatsal çıkışlar oluşmuştur. Teknoloji ve sanat denemeleri yeni konseptler oluşturmaya ve değişik bakış açılarına oluşmasına zemin hazırlamış aynı zamanda “Video Art” gibi yeni akımlar oluşmaya başlamıştır. Bu Türkiye’de daha çok akademik çevrede uygulanarak yeni yeni yayılan bir etkinlik olmaktadır.

1971 yılında “Kültür Bakanlığı” Milli Eğitim Bakanlığında ayrı bir birim olarak kurulması ve ayrı bir bütçe ayrılması sanatın ve kültürün önemini devlet tarafından önemsenmesi açısından bir başlangıç oluşturmuştur. 1970’lerde dünyadaki sanat etkinlikleri ve sanatçıların konusu da ülkemizde olduğu gibi politik içeriklerin ağırlıklı olduğu dönemler olarak görüyoruz. Bu dönemde edebiyat alanında 1970’lerde devam eden toplumcu-gerçekçi özellikler sanatın farklı alanlarında kendini göstermektedir. Bu dönemde figüratif resimle birlikte farklı malzemelerin kullanıldığını belirten Germaner;

“1970-1980 arası yıllarda figürlü kompozisyonların ve düşsel tasarımlarıyla öne çıkan sanatçı grubu yanı sıra kent yaşamını ve değişen çevreyi bir başka yönden

irdeleyen, Pop- Art, Yeni Gerçekçi, Foto Gerçekçi ve Yeni ifadeci, eğilimleri benimseyen kuşaklar da yetişmiştir. Nur Koçak, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Adem Genç, Şenol Yoroğlu, Yusuf Taktak bu grup sanatçıların bazılarıdır. Bunlar, sanat alanında edinilen birikim sonucu, tuval resminin yanı sıra karışık gereçli yapıtlara yönelmiş, çeşitli olanak ve üslupları deneyen ve eleştiriyi sanata yansıtmayı amaçlayan bir kuşağın temsilcileridir” (GERMENER, 1987: 20) demektedir.

1970’lerdeki hızlı gecekondulaşmaya paralel olarak 1970-1980’lerden sonra yeni oluşmaya başlayan burjuva sınıfıyla da varlıklı ailelerin oturduğu yeni yapılar, köşkler, apartmanlar, şehrin farklı bir çehresini oluşturuyordu. Özellikle 1980 sonrası hızla değişen ekonomik yapı ve bunun sonucunda oluşan yeni sosyal katmanlarla birlikte toplumsal kesim arasındaki uçurum da artmıştır. (AKBULAK, 2006: 79)

2.2. 1950’lerde İngiltere ve Amerika’da Eşzamanlı Olarak Pop-Sanatın Doğuşu ve Popüler (Güncel) Kültüre Etkileri

1950’lerde İngiltere ve Amerika’da eşzamanlı olarak pop sanatının doğuşu ve popüler kültüre etkilerini iki başlık altında ele alacağız.

2.2.1. Pop Sanatının Oluşum Süreci

“Cezanne’ dan bu yana sanat aşırı romantik ve gerçekdışı bir hal aldı, yalnızca sanattan beslenir oldu –Ütopyacılık bu. Sanat dünyayla ilişkisini kesti ve kendi içine kapandı. Dünya dışarıda kaldı. Pop Sanat ise dünyaya baktı, çevresini kabul etmeye yöneldi- bu iyi ya da kötü bir şey değil, sadece farklı bir ruh hali.”

Roy Lichtenstein

1950’li yıllarda Amerika ve İngiltere’de birbirinden bağımsız olarak eş zamanlı ortaya çıkan ve popüler kültüre hizmet eden nesnelere kullanılan Pop Sanat, yaşama doğrudan girmiştir. 1957 yılında Pop Sanat’ın oluşumunda belirleyici öğeleri sıralayan Richard Hamilton Pop Sanat’ı “... popüler, halk için üretilmiş, geçici, sürekliliğini

korumayan, tüketilebilen, kolayca unutulabilen, ucuz imal edilen, büyük sayılarda üretilebilen, genç, esprili, zeki, seksapelli, göz boyayıcı, lükse düşkün ve para ile ilişkili bir sanat olarak” tanımlar.(Görsel 20. Yy Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 1212)

Richard Hamilton’un bu tanımı, dönemin toplumsal yapısı ve Pop Sanat’ın oluşumu hakkında belirleyici ipuçları vermektedir. Pop Sanat, her ne kadar aynı dönemde İngiltere ve Amerika’da birbirinden bağımsız olarak çıkmış olsa da, düşüncesi, Londra’da bir grup sanatçı tarafından ortaya atılmıştır. Bağımsızlar Grubu diye adlandırılan bu grup, çoğunlukla mimar, ressam, eleştirmen ve hatta bir müzik direktöründen oluşmaktaydı. Bu grubun amacı, bir takım sanatsal faaliyetlerle birlikte, yeni eğilimleri desteklemek; sanatın toplum içindeki yerini sorgulamaktı. O dönemde gelişen teknoloji içerisinde insanın kent ile olan ilişkisini de ele alan Grup, toplantılarında kente ait nesnelere tanımlamış ve bu nesnelere terimler üretmiştir. Bu sırada ortaya çıkan “pop” sözcüğünü ilk olarak Londralı sanatçıların yapıtları için kullanmışlardır. Gündemde, tanınmış, halka ait olan anlamlarına gelen “popüler” sözcüğünün kısaltılmış hali olan pop; patlayan, sıçrayan anlamlarını içerdiğinden ve açılan sergilerin de bu anlamı desteklercesine dikkat çektiğinden dönemi yansıtan en uygun kavram kendiliğinden bulunmuş olmaktadır.

Norbert Lynton Modern Sanatın Öyküsü kitabında pop sözcüğünü şöyle tanımlar:

“Pop” sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu, sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir (LINTON, 2004: 289).

Adem Genç, “Dada / Entropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması” başlıklı doktora tezinde Pop Sanat akımının oluşumu üzerine şunları söylemektedir:

Gerçekte, “pop” sanat akımının ortaya çıkmasında rol oynayan sosyo-kültürel etkenler görüldüğünden çok daha karmaşıktır. Bu alanda ilk akla gelen olgu, Amerikan ticaret kültürünün, dizi üretim biçiminin bütün dünya üzerindeki egemenliğidir. Ancak Amerikan ticaret kültüründeki patlama ile bu akımların ortaya çıkışı arasında doğrudan

bir bağ yoktur. Bu durum olsa olsa “pop” için bir ön koşul ya da pop’un yaygınlaşmasını sağlayan bir durumdur (GENÇ ,1983: 126).

Adem Genç’in de belirttiği gibi, Pop Sanat’ın oluşumunu üretim olgusu ile tüketim kültürü arasındaki karmaşık ilişkide aramak, üretim biçimini ön koşul olarak saptamayı olanaklı kılar. Bu yeni üretim pratiği yaşam alışkanlıkları bakımından popüler kültür ile ilişkilidir ve popüler kültür orta sınıf ile dar gelirli halkın beğenisi olarak kendisini gösterir.

“Popüler kültür” ile üretim biçimi arasındaki bu temel ilişki ideolojinin alanı içinde teorik bir çerçeveye kavuşturulabilir. İdeoloji bağlamı üzerine açıklayıcı bir çözümlemede bulunan Veysel Batmaz şunları söyler:

Popüler Kültür gündelik yaşamın kültürüdür. Dar anlamında, emeğin gündelik olarak yeniden üretilmesinin bir girdisi olan eğlenceyi içerir.

Geniş anlamında, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını sağlar. Gündelik ideolojinin yaygınlaşma ve onaylanma ortamını yaratır (BATMAZ, 2004: 182).

“Küreselleşmiş bir popüler kültürün içinde yaşamakta olan bütün emekçi sınıf ve kesimlerin kendi gündelik pratikleri içinde ve egemen sınıfların düşüncelerine bire bir uyumlaşmamayı başararak ürettikleri bu popüler kültür, hızla ileri teknolojinin araçlarını kullanan kitle kültürü tarafından özümlenmektedir” (OKTAY, 2004: 296). Endüstrileşmeyle birlikte yaşama ilişkin gereksinimleri biçimlenen popüler kültürün gelişen teknolojinin bir getirisi olarak kitle iletişim araçları kullanımını artmıştır.

Popüler kültürün yaygın olarak kullandığı kitle iletişim araçları şunlardır: posta, telefon, radyo, afiş, gazete, dergi, televizyon, sinema, tiyatro, video ve reklamcılık sektörünün diğer araçları. Kitle iletişim araçları, alıcı kitle üzerinde etki ve dönüşüm yaratma potansiyelleri nedeniyle toplumsallaşmayı yönlendirmede belirleyici bir etkinliğe sahiptirler. Ortak bir varoluş biçimini yaratmak ve bu varoluş biçimini devam ettirmek için kitle iletişimine ve bunun araçlarına ihtiyaç duyulmaktadır.

Endüstrileşmenin teknolojik gelişme ile kurulu olan organik bağı, onun toplumsal olarak algılanışını da yönlendirmektedir. Seri olarak üretilen arabalar, ev aletleri, mobilyalar, konserveler, vb. hayatın da durmaksızın yenilendiği izlenimi uyandırmaktadır. Bu araçlar yaşamı kolaylaştırdığı ve ulaşılabilir olduğu ölçüde yaygın olarak kullanılmakta, ulaşamayanların da özlemlerini biçimlendirmektedir. Hem kitle iletişim araçları hem de yaşamın her alanına giren endüstriyel ürünlerin artması teknolojiye bağımlı bir tüketim kültürü oluşturmuştur.

Sözcüğün en kapsamlı anlamıyla “tüketim” olgusunu bünyesinde sindiren popüler kültür kavramı, tüketim toplumlarındaki sınıfsal ayrımları bir yandan tarif ederken öte yandan da algılanması zor olduğu kadar kuşkulu da sayılan bir kültürel içeriğe hapseder. Böylelikle popüler kültür, alt sınıflar için sınıf atlama özlemine, orta sınıflar için aynı özlemi dışlamaksızın mevcut durumu koruma güdüsüne ve üst sınıflar için iktidarın meşrulaştırılarak somutlaşmasına denk düşen bir kuşatıcılığa kavuşur. Tüketimle teknoloji arasındaki düzenli ilişkinin kültürün alanı içinde tartışılan kimi sonuçları, popüler kültüre yüklenen içeriği biçimlemiştir. Nazife Güngör’ün derlediği “Popüler Kültür ve İktidar” adlı kitapta Bigsby popüler kültüre bu ilişkileri tartışarak yaklaşır:

Popüler kültür üzerinde çalışmanın zorluğu, (köylü veya halk kültürünün tersine) onun oluşturulmasında etkili olan kentleşme ve endüstrileşme gibi temel öğeler, egemen toplumsal güçler ve popüler kültür arasında bir birleşme sağlanması eğiliminin, popüler kültürün hem taraftarlarından hem de karşıtlarından ilgi görmesi ilginç bir durumdur. Teknokratik toplumun, popüler kültür için yalnızca Pazar koşullarını belirlemekle kalmayıp aynı zamanda onun formuna, tekniklerine ve konularına da müdahale etmesi teknolojiye karşı birtakım tepkilerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Ama bu tepki çoğu zaman teknolojinin ortaya çıkmasına yönelik gibi algılanır. Sanat ve teknolojinin birbirine karşıt iki blokta yer aldığı düşünüldüğü içindir ki teknolojinin çocuğu olarak kabul edilen popüler kültür genellikle yeni bir barbarlık aşamasının sembolü olarak görülür. Geleneksel kültürün yaşamsal merkeziliğine maruz kalanlar için popüler kültür, benzetme yaparak söylersek, karşıt bir güç olsa bile

bir denge durumu olarak kabul edilir. Popüler kültür, plansız büyümeyle beraber değerlerin çöküşünün ve bu çöküşün nedeninin kanıtı olur (GÜNGÖR, 1999: 74).

Pop Sanat, sanatın daha geniş kitlelere ulaşabilmesi için öncelikle popüler kültür ile etkileşime geçilmesi gerektiği düşüncesinden yola çıkar. Etkileşim için popüler kültürün en çok ilgi duyduğu, beğendiği veya tükettiği şeyler ile bağlantı kurmak gerekmektedir. Popüler kültürün tükettiği şeyler ile ilgi duyduğu şeyler arasındaki ilişki, özlem duyulan şeylerle olanaklar arasındaki uyumsuzluğu her zaman içerir. Tüketim endüstrisinin en çok etkilediği toplumsal kesimleri, tüketim olanakları kendi içinde yeniden sınıflarken popüler kültürün beğeni içeriğini de belirler. Özlem duyulan tüketim nesnelere ile bunları üreten kültürün içeriği arasındaki ilişkinin koptuğu yerde “kiç” (kitsch) ortaya çıkar. Greenberg, endüstrileşmeye paralel olarak popüler kültür oluşumunda ortaya çıkan “kiç”i şöyle ifade eder:

Her nerede öncü varsa, orada aynı zamanda bir artçı (rareguard) da görürüz. Doğrusu bu ya, öncünün ortaya çıkışıyla eşzamanlı olarak sanayileşen Batıda, ikinci bir yeni kültürel oluşum gündeme geldi: Almanların kiç (kitsch) adını verdiği şey: kromotipleri, magazin kapakları, ilüstrasyonları, ilanları, süslü, cilalı ucuz romanları, çizgi romanları, Tin Pan Alley müziği, tepinme dansı, Hollywood filmleri vb. şeylerle bir arada boy gösteren popüler, tecimsel (ticari) sanat, edebiyat. ... Bayağı (kiç), Batı Avrupa ve Amerika'nın halk yığınlarını kentlileştiren ve evrensel okur-yazarlık denilen olguyu gerçekleştiren endüstri devriminin bir ürünüdür (GREENBERG, 2004: 251).

Nimet Keser ise Sanat Sözlüğü kitabında “kiç” sözcüğü üzerine şu tanımlamada bulunur: Seçkinlerin beğenmediği, kitlelerin de kopamadığı sanat tarzı. Seçkin beğeniye hitap edemeyen, ama toplumun alt kültüründen insanları etkileyen ve estetik açıdan bayağı, değersiz olan ürün. Kitsch sanat, popüler beğenin en yaygın olduğu ve tüketim endüstrisinin en fazla etkilediği orta sınıf kültürüdür. (KESER, 2005: 188-189).

Keser'in de belirttiği gibi kiç, bir tür alt kültür beğenisidir ve sanat söz konusu olduğunda alt kültür tarafından en kolay anlaşılabilir sanat ürünlerini işaret eder çoğu kez. Aynı tüketim toplumunun farklı sınıfları arasındaki kültürel uzaklık bir itme değil, ama özellikle alt sınıflar açısından bir çekim etkisi yarattığında, popüler kültürün çözümleyici aklı devreye girer. Başka bir hayatı yaşama isteğiyle yoğrulan alt kültürün

kendi hayatına sanat adına aktarırken ürettiği hemen her şey, aktarma sürecinde kendi kaynağından biraz daha uzaklaşarak kendine özgü bir bütünselliğe ve tarihselliğe kavuşur. Dolayısıyla kiç ile ‘yüksek sanat’ -halkın beğenisinin çok dışında olan sanat kendi alanlarına çekilirler. Kuşkusuz bu çekilme, öncelikle her sınıfsal çevreye kendi konumunu öğretirken, kültürün bütün karmaşık işleyiş ilişkileri içinde, yeni bağlantı olanaklarının kapısını da her zaman açık tutar. İşte Pop Sanatçıları, “kiç” ve “yüksek sanatı” bir araya getirirken popüler kültür ile yüksek sanat arasındaki boşluğu doldurmak istemişlerdir.

1950’li yıllarda popüler kültürün yaygın olarak takip ettiği kitle iletişim araçlarından özellikle televizyon, gazete ve reklâm, popüler beğenin oluşumunda çok etkili bir rol oynamıştır. Ahmet Oktay, kitle iletişim araçlarının hayatı kavrama biçimlerini yönlendirmede kazandığı etkinliğin neden göz ardı edilmemesi gerektiğini şöyle açıklar:

kitle iletişim araçlarının bilinç oluşturucu işlevinin yeterince ciddiye alınmamasının, özellikle siyasal ve ideolojik düzeyde önemli sorunlar yaratabileceğini göz önünde bulundurmak gerekir. Çünkü her türden propagandanın en etkin, buna karşılık en örtük (latent) biçimi bu araçlarda üretilmekte; ulus, aile, kahramanlık, görev duygusu, erkeklik, çalışma gibi egemen onaşmayı (consensus) pekiştiren steriotype’lar bu araçlar sayesinde halk yığınlarına içselleştirilmektedir (OKTAY, 2004: 175).

Başlangıçta kitle iletişim araçları reklam aracılığıyla tüketimin daha cazip hale getirilmesi için kullanılmaktaydı. Kitle iletişim araçlarındaki artışa paralel olarak reklâmın yaygınlaşması fikri, sanatın da yaygınlaşabileceği anlamına gelmekteydi. Pop Sanat’ı biçimlendiren sanatçıların bu fikir üzerinden geliştirdikleri sanatı yayma düşüncesiyle kitle iletişim araçlarının sanata dahil edilmesi kaçınılmazdı bir bakıma. Yüksek sanatın, halkın seviyesine inebilmesi için halkın gündelik yaşamında yer edinmiş nesnelere ve imgelerin sanatın alanı içinde bir tür sanat nesnesi olarak kullanılması düşüncesi de aynı sürecin ürünüdür. Öyle ki, kitle iletişim araçlarının, yaygınlaştırılmasında aracı olduğu tüketim nesnelere, daha çok izleyiciye daha kolay ulaşılabilmesi yönündeki düşünme biçiminin de taşıyıcısı oldular.

“Pop sanatçılar kitle iletişim araçları aracılığıyla “sokaktaki malı bire bir ekseninde sanata dönüştürüp tüketim pazarında halka tekrar tüketim malı olarak sunduğunda hem tüketim yaşamını hem de ticari sanatı onaylayan bir tavır sergiliyor gibidir. Bu tavır sanatçı açısından sokağa çıkış, halka inişti bir anlamda” (YILMAZ, 2008: 198).

Sanatın anlaşılabilir olması, yaşantıyla dolaysız olarak bütünleşmiş bu tüketim pratiğinin nesnelere sanat ürününün kahramanları haline getirmeye bağlanmaktaydı. Kimi sanatçı ve eleştirmenler bu oluşumun sanattan ayrı bir yerde durduğunu düşünmüştür. Çünkü kitle iletişiminde kullanılan imgeler seri üretimi gerektirdiklerinden ve imgeyi sıradanlaştırdıklarından estetik bir değer taşımadıkları düşünülmekteydi. Walter Benjamin, kitle iletişim araçları eliyle çoğaltılarak, başka bir ortamda yeniden üretimi yapılan bir yapıtın, biricikliğini kaybedeceğinden söz eder:

Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretimi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır – bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenirini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimleriyle çok yakından bağıntılıdır (WALTER, 1992: 48).

Sanatçı ve eleştirmenlere göre “sanat, gündelik hayata giderek daha fazla giren ve damgasını vurmaya başlayan resimli medyayla rekabete girmek zorundaydı” (KRAUSSE, 2005: 114). Sanatı gündelik hayatın yaşantısı içine katma isteği, popüler kültürün tüketim nesnelere arasında bulunan ve günlük olarak tüketilen reklamlar, gazeteler, çizgi romanlar, fotoğraflar, çizimler ve hatta pornografinin bile sanata dahil edilmesini getirmiştir beraberinde. Pop Sanat’ın heyecanla yöneldiği hammadde kaynakları konusunda Jeff Wall’un yaptığı değerlendirme, estetiğin sanatın alanı içinde çoktandır süren serüvenini bu yeni eşik bağlamında tartışma fırsatı verir:

Pop Sanat’ın ilk yılları, metafizik bakımından ucuz, en kusursuz imgeyi, modern sanatta ciddiyet, ustalık ve düşünümsellik adlarıyla bilinen olgunun bütün yönleriyle ortadan kalktığı bir zamanda bile kültürün devam etme yeteneğine sahip olduğunu kanıtlayan şifreyi bulmayı amaçlayan bir yarış gibi görünür zaman zaman. Sanatta boş,

işlevsel ve kaba olanın kullanılması 1960 yılında yeni bir şey sayılmazdı kuşkusuz, çünkü bütün bunlar Gerçeküstüçülük yoluyla avantgard da bolca kullanılmışlardı. Ama Pop Sanat'ın yarattığı perspektiften bakıldığında, bu sorunun eski ele alınış biçimleri, sahici sanatın dönüştürücü gücünü vurgulayan romantik fikre fazla bağlı görünürler. Estetik-dışı olan sanata dönüştürülür, ama şokun fay hattı üzerinde. Ciddi bir eserde estetik-dışının ortaya çıkmasının neden olduğu şok, ciddiyet halesinin kendisi tarafından teskin edilir. Yeni eleştirelilik dalgasının hedefi haline gele şey de işte bu haledir. Avangart sanat; estetik-dışını, gerçek terk eşiğini hiçbir zaman aşmayan sofistike manevralar, hesaplı ihlal jestlerinden oluşan bir ağ yoluyla yerli yerinde tutmuştur. Bellmer'in pornografisini, Heartfield'in propagandasını, Mayakovski'nin reklamlarını hatırlayalım. Hazır nesne dışında, estetikdışının bütünüyle taklit etmesi ya da sahip çıkması söz konusu değildi; eşiği gerçekten geçmiş tek nesne olan hazır nesne'nin, 1920 ile 1960 arasında diğer her şeyin üzerinde dengede durduğu bir tür dayanak noktası işlevi gördüğü söylenebilir (WALL, 2002: 171-172).

Resimli medya Pop Sanat'ı üreten sanatçılar için oldukça zengin bir kaynaktı ve bu nedenle onlar hiç malzeme sıkıntısı yaşamamışlardır. Üretim çeşitliliği ile tüketim talebi arasındaki doğrusal ilişki, söz konusu tarihsel dönemde belli bir dengeye kavuştuğu için malzeme de hiç bitmemiştir. “Hazır bulunmuş nesnelere bir araya getiren, gündelik tüketim nesnelere konu eden, banal ve olağan gerçeklere dikkati çeken Pop Sanat'ı 20. Yüzyılın birçok sanat akımı gibi ilk ortaya çıktığında avant-garde bir akım olmuştur” (Görsel 20.Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 1395).

Bunda Pop Sanat'ın tarihsel Avant-garde'nin ikonlaşmış nesnesi “Çeşme”de (Resim 4 hayat bulan hazır nesne fikrine yaptığı göndermenin payı olsa gerektir. Hazır nesneni böylesine olağan bir şekilde sunulması fikri bir kent kültürü sanatı olan Pop Sanatı için yapı taşı olmuştur bir bakıma. Ancak Pop Sanat, nesnenin tüketim ilişkileri içindeki bağlamına sadık kalmış, tüketicinin tüketim iştahı içinde adeta kutsallaşan nesnelere kendi sınırlı varlıklarını aşan ve neredeyse var olmakla özdeşleştirilerek yüceltilmiş kimliklerini esas almıştır. Böyle bakıldığında bu “halka iniş”te örtük bir eleştiri ile alaya almanın iç içe geçtiğini söylemek yanlış olmaz. Ne var ki, son çözümlemede Pop Sanat, egemen kültürün refleksi içinde emilmiş ve yine ona bağlanmıştır.



Resim 4: Marcel Duchamp “Çeşme”, Porselen, (1917).

Mehmet Ergüven Pop Sanat’ın oluşumunda Duchamp’ın (1887-1968) etkisini şu şekilde açıklar:

Aslında bütün bu gelişmelerin ardında gizli ya da açık, Duchamp’ın resim yapmak edimine karşı aldığı tavır yatmaktadır; nitekim Pop-Art da öznenin olabildiğince aradan çekildiği bir üretim mantığını öngörmektedir. Buna göre Johns’un zihinsel bir etkinlik olarak, resim yerine resim yapmanın nesnel koşullarını üretmeye yönelmiş olması bunu açıkça ortaya koymaktadır. Çizgi-romandan hareket eden Roy Lichtenstein da özünde bu anlayışın en çarpıcı örneklerinden birini vermektedir. Üretim aşamasında birçok kişinin görev aldığı çizgi-roman endüstrisinde, çalışanların sonuç hakkında doğru dürüst bilgisi yoktur; her şeyin standart ifade kalıplarına döküldüğü bu ifade tarzında, özne zorunlu olarak aradan çekilmiştir.

Lichtenstein, (1923-1997) tıpkı mekanik üretimde hizmet veren bir grafik küçük bir iz taşımayan bu resimde görüntüye müdahale sınıra indirgenmiştir sanki (Resim:4) (ERGÜVEN, 1993: 70-71).



Resim 5: Roy Lichtenstein, "Maybe", 152x152, Tuval üzerine sanayi boyası, (1965).

Adem Genç aynı tarihsel köklere değinirken kolaj ve fotomontaj ile açılan alana dikkat çeker ve Pop Sanat'ın bu alanda nasıl bir farklı çözüme yöneldiğini anlatır:

Pop sanatçıları da, dadacılar gibi yapıştırırmaca ve fotomontaj tekniklerini kullanmışlardır. Dada yapıştırırmaca (kolaj)'larında garip bir etki ya da anlamsız bir dünya imgesi yaratmak için çeşitli imgeler, gerçek mekan ilişkilerinden koparılarak belli bir gruplaşma (cofiguration)'ya gidiliyordu. Oysa burada, bu tür "satirik" etkilere yer verilmemekteydi; pop eğilimlerinde yapıştırırmaca ve fotomontaj imgeleri kendi gerçek içerikleriyle sanat yapıtına girerler (GENÇ, 1983: 132).

Pop Sanat'ın oluşma zemini savaştan sonra kapitalist ekonominin patlamasıyla ortaya çıkmıştır. Daha çok batılı kapitalist ülkelerin yaşadığı bu geçici ekonomik refah dönemi, tüketim alışkanlıklarını değiştirirken iki kutuplu dünyanın ideolojik çatışmasını somutlayan bir alanı da işaret etmiştir. Gösterişli yaşamlar, cinsel özgürlük hareketi, filmler (Hollywood sinemasının yeni şöhretler üretirken yeni düşler üretmesi), posterler, müzik, elektronik araçlar, fastfood, konserve, otomobil teknolojisi gibi yaşama kültürünü dolaysız şekilde biçimleyen her şeyde sosyalizm karşıtı bir alternatif yaşam ideali dile getirilmek istenmiştir

Problemini ve enerjisini yaygın bir yaşama kültüründen alan Pop Sanat, toplumsal sorunların varlığı ile gösterişli bir hayatın karşılıklı ilişkisine dikkat çekerek kavranabilir ancak. Bu yüzden, Pop Sanat bugünün çılgınca tüketen insanı için güçlü bir arka plan oluşturur demek yanlış olmaz. İnsanların popüler kültürü yeniden üretişlerini yönlendiren dinamiklere değil de bu nedenleri gölgeleyen görünüşlerle doğrudan ilişkiye giren Pop Sanat, giderek tüketilen hayatın sanatıdır.

2.2.2. Londra ve Amerika'da Pop Sanat

1950'li yıllarda kitle iletişim araçlarının ulaştığı toplumsal etki düzeyinin de bir sonucu olarak reklâm tüketim alışkanlıklarını yeniden biçimleyecek şekilde ve yaygınlıkta hayata girmiştir. Kitle iletişim araçları ve reklâm dünyasının işbirliği, tüketimi cazip hale getirecek bir yaşam algısının biçimlenmesinde önemli bir rol üstlenmişlerdir. Popüler kültürde teknolojiye dönük bağımlılık bu sürecin ürünüdür. Bu durum dönemin bir anlamda kaçınılmaz yeni gerçekliği idi.

Yeni gerçekliğin farkına varılması ve bu gerçekliğin sanata nasıl yansıdığı sorgulanması Pop Sanat üzerinden yürütülebilir. Çünkü söz konusu gerçeklik, kitle iletişimi, kitle üretim araçları ve bunların insan ile olan ilişkisi gibi hem ekonomik hem toplumsal içerikleri işaret eder.

O yıllarda kitle iletişim araçlarının en çok geliştiği iki ülke Amerika ve İngiltere'ydü. İngiltere'deki sanatçılar kitle iletişim araçları ve bunların insana dönük

etkisine Amerikalı sanatçılara oranla daha erken ilgi göstermiştir. Londralı sanatçıların eleştirel yaklaşıtları bu etkinin sonucu olarak resimlerinde popöler kültürün tüketim ve yaşama alışkanlıklarını temsil eden malzemelerin yanı sıra aynı kültür içinde biçimlenmiş insan imgesini de ele almışlardır. Böylece, insana dönük bir araştırma söz konusu olunca Pop Sanat ile birlikte insan figürü yeni bir kavrayışla resme girmiştir.

Pop Sanat'ın İngiltere'deki gelişimi ele alınacak olursa, bu gelişim üç bölümde incelenebilir. Popöler kültürün teknoloji ile olan ilişkisinden dolayı Pop Sanat'ın ilk yılları konusunu bundan alır ve figüratiftir. Pop Sanat'ın Londra'daki ilk dönem temsilcileri, Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton'dır. "TV, reklam, çizgi film, sinema, v.b. iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir" (GERMENER, 1997: 10).

Eduardo Paolozzi (1924-2005), teknolojinin yarattığı mekanik yaşam ile insan ilişkisini irdeler. "Sanat eğitimini 1943'te Edinburg Sanat Yüksekokulu'nda ve 1944-47 arasında da Slade Sanat Okulu'nda yapan Paolozzi, genç yaşta popöler kültüre ilgi göstermiş ve resim derslerinde öğretmenlerini kızdıran uçak, futbolcu ve film yıldızları resimleri yapmıştır. Aynı zamanda dergilerden, teknoloji, uçak ve yiyecek reklâmlarından, resimli roman, film, araba resmi ve gazetelerden kolajlar yapan Paolozzi'nin 1947 tarihli kolajı 'Zengin Bir Adamın Oyuncağı İdim', Pop Sanat'ın özelliklerini taşır" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1427).

Hamilton ise, tüketim kültürünün adeta putlaştırılmış nesnelere ve aynı kültürün yaşanış biçimlerini temsil eden figürleri birlikte kullandığı kolajlarıyla hayatın standartlaşmasını sorgular. İngiltere’deki Bağımsızlar Grubu’nun kurucuları arasında olan Hamilton bir reklam şirketinde çalışırken sanat okuluna gitmiştir ve popüler kültür üzerine çalışmalar yapmıştır. “1921 yılında Londra’da doğmuş olan Richard Hamilton 1955’te Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde konusu ‘İnsan, Makine ve Devinim’ olan bir fotoğraf sergisi düzenler. Bir yıl sonra, White Chapel Galleri’de ‘This Is Tomorrow’ (Bu Yarındır) konulu bir gösteri çerçevesinde Mechale ve John Voelcker ile bir panayır tasarımı yaratır. Bu tasarımın ilginç yönlerinden biri de dış mimaride cephelerin kitle iletişim araçlarından alınmış resimlerle kaplanmasıdır. Buna paralel olarak Hamilton bir de kolaj sergilemiştir. Sonradan çok ünlü olacak bu kolajın adı ‘Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?’dir (Resim 8). Bu yapıt tüketim toplumunun gerçek bir envanteridir ve pop sanatın kapsadığı tüm konuları içermektedir. Pop sözcüğü yapıtın içinde çok belirgin olarak yer almaktadır. Fetiş-nesnelerin yapıtta böylesi yığılması bir eleştiriden çok, çağdaş insanın gerçeğini ve doğal olarak aynı zamanda sanatçının gerçeğini oluşturan imgelerin betimlenmesidir”.

Richard Hamilton popüler imgelerden oluşturduğu bu resmi tam da dönemi yansıtır. İdeal bir yaşam nasıl olmalıdır? Resmin ortasında gösterişli vücudu ve elinde “pop” yazılı devasa lolipop şekeri ile bir erkek, sağ taraftaki rahat koltukta şimdi uzanacakmış gibi oturan ve seksapeli ortaya çıkaran çıplak bir kadın vardır. Bu iki figür, insanın bu ideal ölçülerde olması gerekiyormuşçasına ve özellikle kadın davetkâr bir şekilde sunulur. Evin bir hizmetçisi olduğuna göre olasılıkla bir zengin evidir.

Elektrik süpürgesi, kasetçalar, televizyon vs son model tüm ev aletlerine sahiptirler. (1950’de Amerika’da televizyona sahip ev sayısı birkaç milyonken 1958’de kırk bir milyona ulaşmıştır). Kitle iletişim araçlarının hepsi mevcuttur; gazete, televizyon –hatta açıktır ve bir Hollywood filmi yayınlanmaktadır-, duvarda asılı bir pembe rüyalar afişi ve pencereden dışarıya bakıldığında görülen bir tiyatro ile sahne tamamlanır. Sehadanduran kahveler, hazır kek ve dönemin popüler araba markası olan Ford amblemlili abajur da cabası. Hamilton Pop Sanat’ın belirleyici öğelerini sıralarken dönemin ruhunu vurgulamıştır; popüler, tüketilebilen, genç, seksapelli, para ile ilişkili.

Richard Hamilton'ın bu yapıtı kendi zamanın varsıllık ölçütlerini sergiler ve satın alıyorum öyleyse varım sloganını yüksek perdeden seslendirir.



Resim 8: Richard Hamilton, “Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?”

Kâğıt üzerine kolaj, 25x22,5 cm, (1956).

1950’lerin sonundan itibaren Pop Sanat’ın dili figüratif elemanların yanı sıra soyut öğelerin de kullanıldığı bir anlatıma yönelmiştir. İngiliz Pop Sanatı’nın ikinci dönemi olan bu evrede, kitle iletişim araçlarındaki grafiksel tasarım öğelerinin devreye girmesinin bir sonucu olarak dönemin pırıltılı dünyasını algılama biçimi değişmiş ve daha soyut ifadeler yer almaya başlamıştır.

İkinci dönem İngiliz Pop Sanatı'nın Amerikan Popüler kültürünün etkisinde kaldığı görülmektedir. Amerika'daki film ve makine endüstrisinin İngiltere'ye göre daha çok gelişmiş olması, ekonominin büyüklüğü ve gösterişli hayatlar İngiliz sanatçılarının ilgisini daha çok çekmiştir. Büyük bir konu kaynağı olan Amerikan yaşamında en önemli popüler kültür öğeleri olan filmler, posterler, müzik, mekanik araçlar, yeme-içme kültürü, şaşaalı yaşamlar ve cinsellik, zamanı özümseyen simgeler olurken iki merkezli Pop Sanat yavaş yavaş Amerika merkezli olmaya başlamıştır.



Resim 9: Peter Blake, “Bir Sevgilim Var”, (1960-1).

Dönem sanatçısı Peter Blake (1932) popüler kültür simgeleri kullanımının yanı sıra nostaljinin de aynı kültürün bir parçası olduğu görüşündeydi. Genellikle, zengin bir malzeme kaynağı olan Amerika'nın film yıldızlarını, müzik starlarını ele alan sanatçı, bu kişilerin imajlarına müdahalede bulunmadan, gerçekliği iki boyutlu düzleme taşır.

1961 yılında, İngiliz Pop Sanatı'nın üçüncü kuşak sanatçılarından biri olan David Hockney (1937), figüre tekrar dönüş yaşandığı bu dönemde popüler olan ve neredeyse tüm dünyayı etkileyen Amerikan yaşamını soğuk ve katı bir şekilde ifade etmiştir. Hockney'in doğası asla akıl dışı değildir. “Tuvalin, genellikle geometrik olarak bölüdüğü bu düz renkli ve sade resimler, gerçekten de insanı rahatlatan bir etkiye

sahiptir. Bu yönüyle, modern dünyanın önerdiği burjuva yaşam biçimini çok iyi yansıtmaktadır Hockney'in resmi" (YILMAZ, 2006: 183).



Resim 10: David Hockney "A bigger splash", Tuval üzerine yağlıboya, 242-243 cm, (1967).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupalı birçok sanatçının Amerika'ya göç etmiş olması Avrupa sanat ortamı için kayıp sayılabilir. Söz konusu tarihsel dönemde ABD'nin sanatta öncülüğü ele geçirmeyi, bir çekim merkezi haline gelmeyi tam anlamıyla bir devlet politikası haline getirdiğini, bunun için büyük bir ekonomik gücü harekete geçirdiğini ve bu gücü etkin kılacak bir kurumsal örgütlenmeye yöneldiğini

hatırlamak gerekir. Avrupalı sanatçıların Amerika'ya yönelmelerinde kendi ülkelerindeki savaş sonrası politik ve ekonomik karmaşıklığın da etkili olduğu söylenmelidir. Dolayısıyla Amerika'nın özgürlükçü yaklaşımında politik sebeplerin yanı sıra Avrupa'daki bunalımın payı büyüktür. Bu süreçte Amerikan sanat çevresi iyice güçlenmiş ve dünyaya bu merkezden yayılan bir ivme kazandırmıştır. Sanayisi, teknolojisi, ticarileşmiş yaşamı yanı sıra sanat ürünleri çevresinde dönen büyük maddi hareket sanatçılar için yeni bir hareket alanı yaratmış, yeni sanat merkezini daha da cazip hale getirmiştir. Öyle ki İngiltere'deki sanatçılar Amerika'nın takipçisi gibi görünmüştür. Amerikan sanatının hızına yetişemeyen İngiltere'deki Pop sanatçılar, Amerika'daki sanatçılara oranla kişisel amaçlarını gerçekleştirmeye daha fazla ağırlık vermişler, bu yönelişin ağır basması nedeniyle bütünsel bir hareketin parçası olmaktan çıkmışlar ve dağılmışlardır. Sonuç itibariyle Pop Sanat'ın adı Amerikan Sanatı olarak yansımaya başlamıştır. Eti, bu süreci 20. yüzyılın ilk yarısına da dikkat çekerek Amerikan sanatı açısından şöyle özetler:

Amerikalı öncü sanat galerileri genç Amerikalı Pop sanatçıları büyük çapta desteklemişler ve bu akımı bir Amerikan hareketi olarak ileri sürmüşlerdir. Bunun nedenleri çeşitlidir. Amerika, 1945'den sonra gittikçe zenginleşmiş ve dünyanın en belirli kapitalist ülkesi olmuştu. 20. Yüzyılın ortalarına dek, Amerikalılar Batı sanatını taklit etmek ya da izlemek dışında dünya sanatına yaratıcı bir etkinlikte bulunmamışlardı (ETİ, 1971: 88).

Semra Germener Amerikan Pop Sanatı'nı açıklarken İngiliz Pop Sanatı ile şöyle bir karşılaştırma yapar:

Amerikan Pop Sanatı, İngiliz Pop Sanatı'ndan daha az duygusal olması nedeniyle ayrılır. Amerikan Popu, popüler kültürün (halk kültürünün) imgelerini tarafsız olarak ele alır ve tabloyu her türlü kişisellikten arındırmaya özen göstererek, bunları örnek aldığı modellerin anonim niteliğine daha da yakınlaştırmaya çalışır. Amerika'daki Pop Sanat İngiltere'de olduğu gibi bir grup sanatçının ortak düşüncesinden kaynaklanmamış ama bağımsız çalışan sanatçıların deneysel arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (GERMENER, 1987: 13).

Pop Sanat'ın Amerika'daki başlıca temsilcileri Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist ve Andy Warhol'dur. "Pop Sanat Amerika'daki gelişimini Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'e borçludur. Bu iki sanatçı soyut lirizm ile 1950-1960'lı yılların sanatsal ifadeleri arasında gerçek bir köprü oluşturmuşlardır. Bu sanatçıların kendinden önceki Soyut Dışavurumculuk'un çalışma tarzını (firça vuruşlarını, akıtmalarını) korumakla birlikte yapıtlarına günlük yaşamdan alınmış imge ve nesnelere sokmuşlardır" (GERMENER, 1987: 13).





Resim 11: Robert Rauschenberg, Yatak, Kombine resim, 191x80x16,5 cm. 1955

1925 doğumlu Robert Rauschenberg Soyut Dışavurumculuk'tan Pop Sanat'a geçiş dönemini temsil etmektedir. Duchamp'ın hazır-nesne fikriden oldukça etkilenen sanatçı ilk olarak "Yatak" adlı yapıtında; yatağını, çarşafını ve yastığını alıp, üstüne boya dökmüştür ve duvarda sergilemiştir.

Çeşitli malzemeleri ve imgeleri bir araya getiren “Robert Rauschenberge’e göre kombine resim doğanın ta kendisiydi. Kullandığı tekniklerin ve sanatsal ifade biçimlerinin çeşitliliği ve özellikle gündelik hayatın imajlarına ve nesnelere yönelmesi yüzünden Pop Sanat’ın babası olarak nitelendirilir” (KRAUSSE, 2005, 114).



Resim 12: Robert Rauschenberg, Birleşik (Kombine) resim, 219x179x57,8 cm. (1959).



Resim 13: Jasper Johns, Numbers in Color, Tuval üzerine balmumu ve gazete, 168.9 x 125,7 cm. (1958–59).

Jasper Johns (1930) ise sıradan imgeleri ve nesnelere kullanmıştır. Çok sıradan şeylerle de resim yapılabileceğini ifade eden sanatçı, “anlamı halihazırda kullanılan, yaygın sembollerin kullanımıyla elde etmiş, üzerlerine uyguladığı soyut dışavurumcu teknikte boya ile ifade ettiği içi boşaltılmış bir bireysellik ile soyut dışavurumcuları alaya almıştır”(Wikipedia.org.wikijasper_johns).

Johns, 1958’de ilk sergisini açmıştır. Yaptığı birçok bayrak resimleri yüzünden çok tepki görmüştür ama aynı zamanda resimleri hakkında hiçbir yorum da

yapmamıştır. Johns'un bayrak resimlerinin II. Dünya Savaşı sonrasında ABD'nin ilk okyanus ötesi askeri hareketi olan Kore Savaşı'nın ardından yapılmış olduğu unutulmamalıdır. Bayrak resminde olduğu gibi görünenin bayrak mı yoksa resmi mi diye sorgulamamıza neden olur. Johns'un çok anlamlı resimleri Pop Sanat'ın belirsizlik tavrını ortaya koymaktadır.

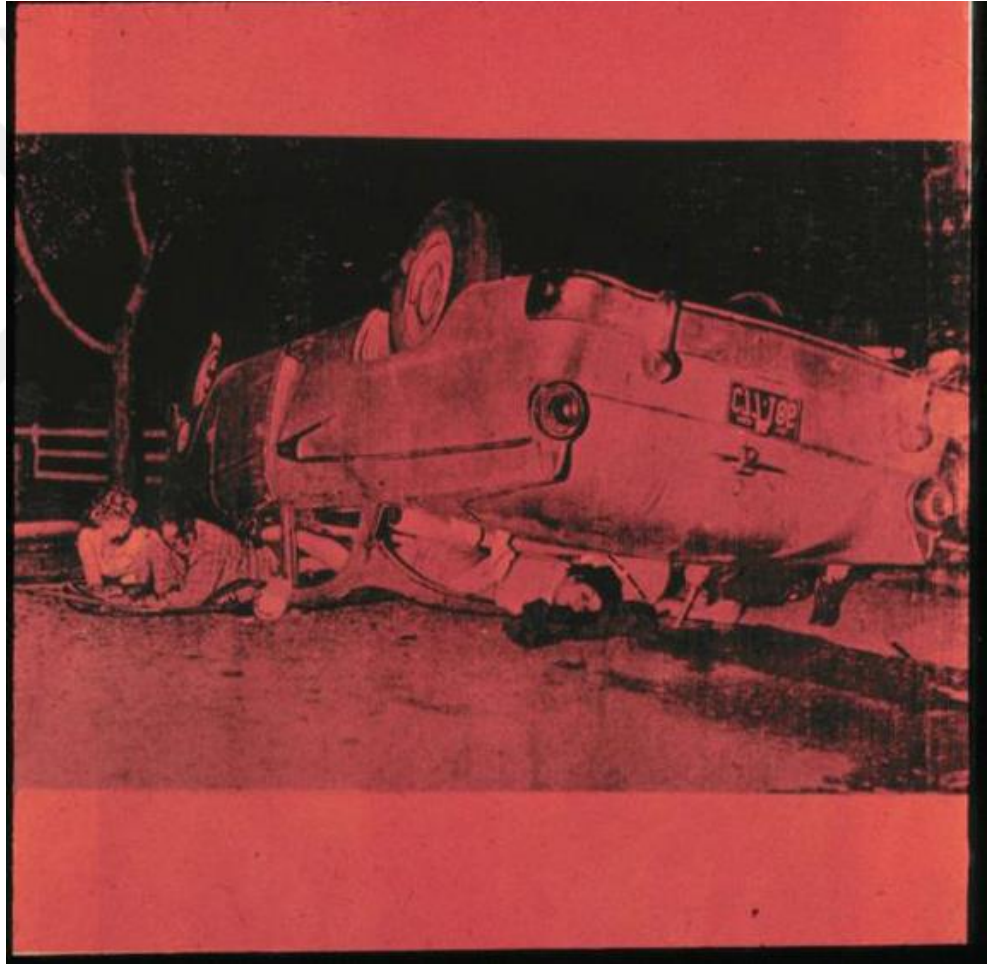


Resim 14: Jasper Johns, “Bayrak”, Ağaç tabaka üzerine kolaj ve yağlıboya, 97x76 cm. (1954-55).

Pop Sanat'ın Dada'nın mirasıyla kurduğu bağlantı düşünüldüğünde Dada Hareketinin öncüsü olan Marcel Duchamp'ın New York'ta yaşamış olması Amerikan Pop Sanatı açısından bir tür köken ilişkisini çağrıştırmak mümkündür. Nesnelere ilişkili olduğu durumlardan sıyrarak Dada'nın hazır malzeme fikrinden yola çıkan Pop Sanat, tıpkı dadacılar gibi nesneyi ilişkili olduğu durumdan sıyrarak ama iletişim teknikleriyle tekrar sunar. Bu durum Pop Sanat'ın imgeyi nereye koyduğu üzerine düşündürmektedir.

Yüceltilen veya yerilen popüler kültür imgeleri Pop Sanat'da belirsizdir. Bu durum açıkça dile getirilmez ve bir ironi yaratır. İlgi duyulan popüler imgenin sıradanlaşması veya önemsenmeyen bir imgenin hafızalara kazınması mümkündür. Böylece Pop Sanat ironi yaratırken aslında varlığı da sorgulamış olmaktadır.

Andy Warhol, "Marilyn" serisinde, bir Hollywood yıldızını sıradanlaştırırken, bir trafik kazası fotoğrafını da popüler bir imge olarak hafızalara kazımıştır.



Resim 15: Andy Warhol – "Orange Disaster", Serigrafi, 30 1/6" x 30 1/8" (1963).

"Marilyn" serisinde Warhol, ipek baskı tekniğini kullanarak benzerlikler elde etmesini şöyle açıklar:

“Bazılarının dediğine göre, Brecht herkesin birbirine benzer bir şekilde düşünmesini istiyormuş. Herkesin birbirine benzer şekilde düşünmesini ben de istiyorum. Herkes birbirine benziyor, herkes benzer şekilde davranıyor; ve gün geçtikçe artan bir hızla bu yolda ilerliyoruz” (WARHOL, 2001: 151).

Andy Warhol bu benzerlikleri resimde çoğaltma yoluyla vurgulamak istemiştir.

Öyle ki resimlerindeki popüler imgeler sıradanlaşmıştır ve eşsiz diye bir kavram yoktur artık. Sıradan olan imgeler ise hayata girmiştir. Böylece popüler kültür ile sanatı birleştirmiş olduğu söylenebilir.



Resim 16: Andy Warhol “Marilyn diptych”, Tuval üzerine akrilik ve ipek baskı, iki panel, 80 x 60cm. (1962).



Resim 17: Andy Warhol, “Campbells Konserve kutusu”, Tuval üzerine akrilik ve ipek baskı, 50,8 x 40,6 cm.(1962).

1928 doğumlu olup, hayatını ayakkabı tasarlayarak kazanan “Warhol’un yaptığı sanat tarihinin belli başlı tezatlarını (Resimle fotoğrafçılık, eşsiz olanla her yerde bulunan, yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki tezatlar) çözmeyi başarabilme coşkusuydu” (ŞAHİNER, 2000: 51)

Amerika’daki Pop sanatçılar, çevredeki her şeye ilgi duymuşlardır. Güncel olan ne varsa konu edinmişlerdir. Roy Lichtenstein örtük ya da sonuçlandırılmamış bir eleştirel dili tercih etmiştir. “Lichtenstein, Çizgi roman kahramanlarının yanı sıra, tüketim maddelerine yönelik reklam malzemelerini de çalışmalarına katmaya başlar.

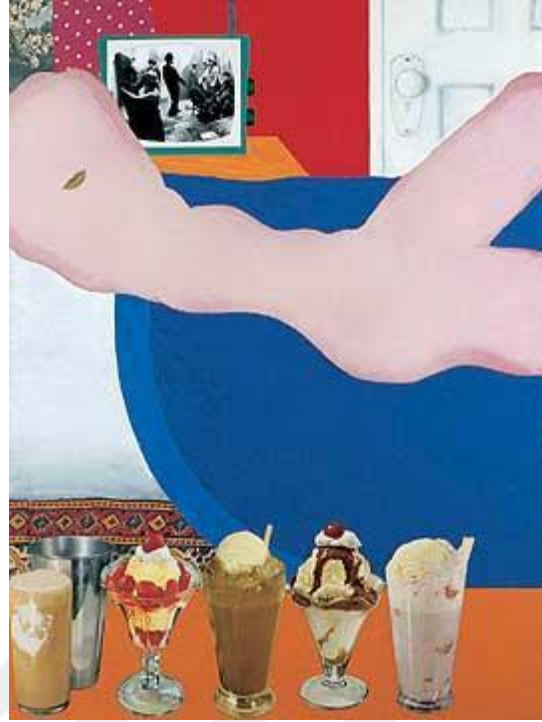
‘İdeal yaşam Biçimi’ni dramatik bir ışık altında tüketiciye benimsetmeyi görev edinen pazarlamacıların reklam piyasasında kullandıkları stratejilerin gerçeklikten komik derecede kopukluğunu eğlendirici bulmaktadır. Yine de tüketim kültürünü eleştirmek için özel bir çabaya girmez çalışmalarında. Yalnızca durumun bir replicasını yaratıp, kendi kendilerinin parodisini yapmalarına izin vermektedir” (Anons Plastik Sanatlar Dergisi, 1994: 17).



Resim 18: Roy Lichtenstein, “In the car”, Tuval üzerine macun ve yağlıboya,

76 x 102 cm. (1963).

Pop Sanat’ın renkleri canlıdır, dikkat çekicidir, imgeleri ise büyük boyutlu kullanılır. Bunun sebebi popüler kültürün gösterişli, gelip geçici şeylere duyduğu ilgidir. Bu belirgin öğeler özellikle Amerika’da kendini göstermiştir. “Keskin kenarlı, ticari teknik ve canlı renkler kullanarak, tartışılmaz derecede popüler ve temsil gücü yüksek imgeler aktardı. New York’lu sanatçılar. Onaylama değilse bile zevk alma, Pop Art sanatçısının belirgin özelliğidir. Pop Art’taki parodi genellikle bakanın gözünden kaynaklanır, sanatçının amaçlarından biri değildir” (AKAŞ, 2001: 11).



Resim 19: Tom Wesselmann, “Ünlü Amerikan Çıplağı”, Pano üzerine emaye boya ve kolaj, 122x91,4 cm. (1961).

“Tom Wesselmann’ın (1931–2004) yarattığı imgeler de Batılı İnsan’ın düşlerinin resimleridir. Bu tablolar, sevişmeye, yemek yemeye, radyo dinlemeye ya da benzeri şeylerle gün geçirmeye yapılan çağrılardan oluşur” (LYNTON, 2004: 296). “Ünlü Amerikan Çıplağı” serisinde dönemin ünlü Playboy dergisinden alınan kadın imgeleri ve hazır yiyecekler yer alır.

Amerikalı ressamın renk seçimi ve kolaj etkili biçimleriyle Matisse’in etkisinde kaldığı söylenebilir; bu ilişki yüzeyin tasarlanması ve kimi resimsel etkilere ulaşılmasında Pop Sanat’ın geride bırakılan birikimi göz ardı etmediğini gösterir.

“Günlük kullanım ve tüketim nesnelere resminde beklenmedik ilişkiler içinde kullanan ve bunların çarpıcı bir kompozisyon içinde bütünleştiren Rosenquist” (1933), (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1578). “Seni Ford Arabamla Seviyorum” adlı resminde popüler kültürün yeni tüketim olgusuyla parçalanmışlığını gösterir sanki. Bir yandan parçalı kompozisyon, bir yandan hazır yiyecek ve araba, bir yandan da cinsellik.



Resim 20: James Rosenquist, "I Love You with My Ford", Tuval üzerine yağlıboya,
2 m 9.23 cm x 2 m 57,5 cm.(1961).

Pop Sanat içerisinde değerlendirilen başka bir sanatçı da Ronald B. Kitaj'dır. (1932-2007). Kolaj etkili resimlerinde boşluk duygusunu hissettiren sanatçı; "paçasını ciddi şekilde felsefe ve politikaya kaptırdığı için kültür endüstrisinin yarattığı mitlerden çok, ya canlılığını halen koruyan yakın tarihe ya da güncel olmakla birlikte ileti ve eleştiri dozu oldukça yüksek konulara ilişkin resimleri tercih" etmiştir (YILMAZ, 2006: 183).



Resim 21: R.B.Kitaj, “Değilse Değil”, Tuval üzerine yağlıboya, 152.4x152.4 cm. (1975–76).

Pop Sanat, toplumsal sorunların varlığıyla gösterişli hayatın bir arada oluşunu örtük bir şekilde de olsa içerir. Kuspit, Pop Sanat’ın gerçeklik karşısındaki bu ikircikli tutumunu ele alırken modern duyguların entropik karakteri modern figüratif sanatta kendini ele verdiğini söyler ve şöyle sürdürür: “Kalıplaşmış toplumsal düşünceleri ciddi bir biçimde ele alarak –başarıyı kalıplaştırarak- duygusal sıklık, boşluk ve homojenliği yansıtmakta Pop Sanat’ın üstüne yoktur” (KUSPIT, 2006: 73).

Pop Sanat, öncelikle bir resim hareketidir. Ancak heykel alanında da örnekler veren sanatçılar vardır. Tüketim kültürünün tükettiği hazır yiyecekleri konu edinen Claes Oldenburg (1929), popüler kültürün kadını nesneleştirmesi sorununu ele alan Allen Jones (1937), insanın günlük yaşamının sıradanlığını sorgulayan George Segal bu sanatçılardan birkaçıdır.

İkinci dünya savaşından sonra ortaya çıkmış akımlardan sonra gelen Pop Sanat, kendisinden sonra oluşan akım ve üsluplardan da beslenerek gelişmiştir ve daha sonra

onları da etkilemiştir. Ancak Pop Sanat, savaştan sonraki yıllarda İngiltere ve daha çok Amerika kültürünü yansıttığı için çok fazla uluslararası bir hareket olmamıştır.

“Anglosakson dünya dışında fazla yaygınlık kazanamadığını söylemek gerek. Gelişmiş endüstri toplumunun sanatı olması, diğer ülkelerde Amerikan emperyalizmini çağrıştırması ve yerel kültüre saldırdığının düşünülmesi, bunun başlıca nedenleriydi” (AKAŞ, 2001: 33).

İngiltere ve Amerika’da daha yaygın bir hareket olmakla birlikte Avrupa’da da birkaç sanatçı Pop Sanat içinde anılır. Bu sanatçılar arasında Arman, Sigmar Polke, Spoerni, Fahlstram, Adami, Enrico Baj, Mimmo Rotella yer alır.

2.3. 1968’lerdeki Özgürlük Hareketleri (Siyaset, Toplum, Ekonomi, Kültür ve Sanat)

1960’lı yıllarda ortaya çıkan Pop Sanat eserlerinde, işlenen konuların kaynağı popüler kültür imgeleri olmuştur. Daha önceleri üzerinde durulmayan bu imgeler, aynı zamanda Pop sanatçılarının kendi gözlemlerine dayanarak da olsa eleştiri oklarını üzerlerine çekme riskini göze aldıklarını gösterir. 1960’lı yılların genelinde de bu tutuma paralel bir düşünsel devrim ve sınırsız ifade gücü söz konusudur. Bu yıllarda, içinde bulunulan dönemi irdeleyen veya eleştiren fikirler baskılara rağmen tartışılmıştır. Özellikle 1968 hareketi, bu sorgulamanın doruk noktası olmuş, pek çok düşünür feminizm, tüketim kültürü ve özerklik gibi kavramlara farklı boyutlar getirmiştir. Bunun yanı sıra, bir devrim olarak değil, modernizme bir katkı olarak görülen 1968 hareketi, devletlerin göz ardı ettikleri bazı kavramları güncelleştirmiş ve bu konudaki direnişlerini kırmıştır.

Bunun yanı sıra, 2. Dünya Savaşı sonrası, iletişim araçlarının ve ticaretin önlenemez yükselişi ile tek kutuplu, Amerikan kültürünün hakim olduğu bir dünyaya gidisin başlangıcı olmuştur. Bu anlamda Pop Sanat’ın böyle bir düşünsel çeşitliliği ve dönüm noktalarını bulduran 1960 döneminin etkilerinden bağımsız çözümlenemeyeceği açıktır. Bu çalımsa, sanat tarihinde önemli bir katkısı ve yeri olan Pop Sanat’ın ifade biçimini, döneminin toplumsal, tarihsel süreç ve kaynaklarına

dayanarak incelemektedir. Tarihsel olmayan bir sosyolojik çözümlemenin var olması olanaksızdır. Her sanat yapının varlığında, tüm bir toplum, bütün toplumsal ilişkileriyle yansır.

“Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçevede görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarının, akımlarının ve çelişmelerinin, sınıf ilişkilerinin ve çatışmalarının, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşüncelerin incelenmesi gerekmektedir” (HADJİNİCOLAOU, 1987: 78).

2.4. 1970’lerden Günümüze Bireysel Sanat ve Sanatçılar

1950’li yılların son çeyreği, sanatta yeni bir dönüşümün yolunu açmıştır. 1900’lerin başında Dada ve Kübizm ile yaşanan modernist büyük dönüşüm, yerini; 60’lı ve 70’li yıllar arasındaki geçiş döneminde gelişen ve daha çok 80’li yıllarda baskınlaşarak, günümüzde de süren postmodernist sürece bırakmıştır.

1960’lı yılların son çeyreğinden itibaren, özünde Biçimciliğe karşı bir duruş barındıran, çıkış noktası; tıpkı Minimalistler, Yeni Dadacılar ve Pop sanatçılar gibi sanatın kendilerinden önce yasalaşmış yönünü, sorgulamak olan çeşitli sanat eğilimleri varlık göstermiştir. Artık her şeyin sanat olabileceği bir döneme girilmişti. Nancy Atakan’a göre; bütün dünyada, sanatçılar 1960’lar boyunca ve 70’lerin başlarında, sanatın yapısına ilişkin varsayımları eş zamanlı olarak sorgulamaya başlamışlardı. O, başlangıçta, kısmen de olsa bu sorgulamanın; resim-heykele, Soyut Dışavurumculuk akımının hegemonyasına ve Biçimcilik olarak bilinen modernist öğretiye bir tepki olarak ortaya çıktığını da düşünmektedir.

Bu yeni yönelimler, benzer eylemsel ve kavramsal görüntüleri olan; birbirini kapsayabilen ya da kullanan bir sanatsal anlayışlar sürecinin, ilk ve önemli görüntüleriydiler. İzleri günümüze kadar süren bu yeni eğilimlerin en etkili olanlarına bakmak gerekir.

1950’li yılların sonlarında ortaya çıkan “Eylem” (Action) yönelimi, sanata bambaşka bir boyut ve bakış kazandırmıştır. Bu eğilim, modernist sanatın; tipik sanatçı, sanat eseri ve alıcı ilişkisinin yerine; sanatçıyı, eylemleriyle sanat yapıtının hem öznesi, hem nesnesi kılıveren yeni bir ilişki geliştirmiştir. Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broothaers gibi kimi temsilcileri öne çıkar. Eylem eğilimi; Fluxus, Gösteri Sanatı (Performance Art) ve Oluşum (Happening) gibi akımlarda önem kazanmıştır, ayrıca hareketli resim ile Soyut Dışavurumculukta da etkin olmuştur. Özellikle 1962 ile 1978 yılları arasında etkinlik gösteren, ancak günümüzde de, değişik görünümle varlığını sürdüren “Fluxus” sanata, özgün ve yeni bir yaklaşım getirmiştir (Atakan, 1998). George Brecht, Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, Dick Higgins, Alison Knowles, Robert Filliou, Henry Flynt, Robert Watts, Mieko Shiomi, Takako Saito ve Ay-O gibi, dönemin neredeyse bütün yenilikçi sanatçıları etkinliklerine katmıştır.

“1970 başlarında, ulusallık kaygısı ile figüratif anlatımlarda doğa ve topluma, insana dönük olarak ortaya konan bireysel arayışlar ve özgünleşme çabaları yanında bir grup genç sanatçı da batılı güncel sanat akımlarıyla ilgileniyordu. Batıda 1960’ların egemen akımı olarak gelişme gösteren “Pop-Art”, 1967’den itibaren Türkiye’deki uygulamalarla, figüratif resme çağdaş bir boyut getirmiştir” (Kultur.gov.tr).

1975’lerden sonra nonfigüratif çalışmalardan sonra bilincine varılan somut öğeli pop-art anlayışı lekeciliğin, bir tür disiplini reddedişin ve kompozisyon akıcılığını benimseyişin ifadesi olmuştur.

“Ülkemizde başlayan non-figüratif eğilime geometrik bir soyutlama ile girişimde bulunulmuş ve sonra lirik renkçi bir non-figüratif tarza varılmıştır. Böylece Türk resim sanatında hacimci, figüre bağımlı plastisite terk edilmiş ve modleye bağlı olmayan bir boya anlatımı, sanatsal değer olarak benimsenmiş görünmektedir. Bunun yanında soyut resim mantığı yoluyla, doğa biçimlerinin resimsel biçim haline getirilmesinde, sanatçı yorumunun ne olduğu da açık olarak anlaşılmıştır” (BERK, 1981: 222).

1980’lere gelindiğinde tavrı sanatı olarak bilinen Post-Modernizm bağ gösterir. Modern sanat 20. yüzyılın teknolojik ve endüstriyel yeniliklerinden kaynaklanan tepkisel bir Avrupa yaklaşımıdır. Estetiği de Avrupa geleneğine bağlıdır. Fakat bireysel

olarak farklılıklar göstereceği gibi, bölgesel farklılıklar da göstermiştir. Türk resminde, 1980’de güçlenen fantastik-gerçekçi eğilim ise, yeni figürasyon akımının dışavurumcu sürrealist yönündeki araştırmaları ile psikolojik ve toplumsal eleştiri yüklü yorumlarından temellenmiştir. Düşsel yaratıklar, mekânlar, boşlukta hareket eden figürler, nesnelere, deformasyon ve detayla işlenirken aynı zamanda görsel ve toplumsal olarak korku-mizah tezatlığını yaşatırlar. Kadın cinselliğini Freud’la temellendiren, fantezilerle güncel yaşam konularını bir araya getiren çalışmalarda yine bu dönemde sıkça islenen konulardandır.

“1980’den sonra fantastik-gerçekçi anlayışta görülen yoğunlaşma, 1990’larda genç sanatçıların farklı yaklaşımlarıyla, anlatım zenginliğini ortaya koymuştur” (Kultur.gov.tr). Genç sanatçılar güncel sanat akımları doğrultusunda hızlı ve yoğun araştırmalarla yeni malzeme ve yöntemler denemişlerdir. Bu yeni dönemde resimde genel yaklaşım “kavramsal sanat”, “yeni dışavurumcu”, “minimalist” ve “dışavurumcu soyut” basta olmak üzere pop, fantastik ve matterist sanat akımları olmuştur. Çağdaş diğer eğilimler kapsamında bir çok sanatçı ele alınmıştır. Ele aldığımız sanatçıların, kısa hayat hikayesi ve sanatları hakkında bilgiler aşağıda verilmiştir.

2.4.1. Şadan Bezeyiş (1926 -)

“1926’da Adapazarı’nda doğan Bezeyiş, 1951’de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nden birincilikle mezun olmuş, daha sonra İtalya’ya gönderilerek 1954’te Roma Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Dekorasyon Bölümü’nü birincilikle bitirmiş ve Laurea diplomasını da alarak Akademik Paye ile de taltif edilmiştir. Roma Güzel Sanatlar Akademisi’nde “Gravür Baskı ve Oyma Sanatları Konkur Birinciliği” ve Lade ödülleri ile birlikte aynı zamanda “Sanat Tarihi ve Kritiği Tez ve Kolokyum Birinciliğini”de kazanıp, “Roma Heykeltıraşlık- Meday İhtisas Akademisi”ni de bir yılda bitiren ilk kişi olmuştur” (ALDOĞAN,1984: 31).

Resimlerinde çok değişken evreler geçiren Bezeyiş, yapısal bakımdan birbiriyle ilgili de olsa yeni görüntüler yakalamıştır. 1950 yıllarında realizmden kübizme kadar değişik anlayışlarla çalışmış, 1955-58 yılları ve sonrasında tamamıyla soyut resme yönelmiştir. Dışavurumcu figür soyutlamaları yanında, dışavurumcu soyut anlayışta da, coşkuyla yapıtlar vermiş, insan ve mekan bütünlüğünü yansıtmıştır. Akademide uzun yıllar hizmet vermiş sanatçı, akademik resim kurallarına bağlı kalmış, kuvvetli bir teknik, perspektif ve deseni elden bırakmamıştır. Ayrıca sanatçının resimlerinde formlar diri, canlı ve dinamiktir.

Bezeyiş, sürekli araştıran zaman içinde özgünlüğünü vurgulayan, kompozisyonlarını devamlı değişik teknik, renk ve malzemeyle çeşitlendiren bir sanatçıdır. Anlatımı bazen romantik, bazen dramatik olan özgün bir şiir gibidir. “Resim sanatı yönünden özellikle duvar sanatlarında, resmin ötesinde değişik malzeme ve teknikleri uygulaması kendine özgü karakterini yansıtır.

Bütün bu dalların etkinlik gücünün resimlerinde apaçık güçlü bir fırça ile vurgulandığı görülmektedir. Bezeyiş’in yağlıboya, suluboya, siyah-beyaz desen, seramik, emaye, vitray, fresk gibi çalışmaları vardır.” (ALDOĞAN,1984: 31). 1967’den sonraki çalışmalarında, kompozisyon ve leke düzenlerinde renkler giderek daha aydınlanmıştır. “Daha değişik ve yeni renk armonilerine yönelmiştir. Bezeyiş’in tabloları görünüşte nonfigüratif resimlermiş hissini vermekte ise de, o karışık düzen içinde sanatçının asıl kişiliğini yapan ve şuuraltı dünyasını yansıtan yüzlerce figürün yer aldığı görülmektedir. Bu soyutlamalar, gözü ve muhayyeleyi tatmin ettiği kadar, tabloya da bir doku güzelliği katmaktadır” (TANALTAY,1997: 277).



Resim 22: Şadan Bezeyiş, "Kompozisyon", T.Ü.Y.B., 99x139 cm.(1962).



Resim 23: Şadan Bezeyiş, "Kırmızı Lacivert Dinamizm", Akrilik, 153 x 379 cm.(2006).

2.4.2. Burhan Doğançay (1929 -)

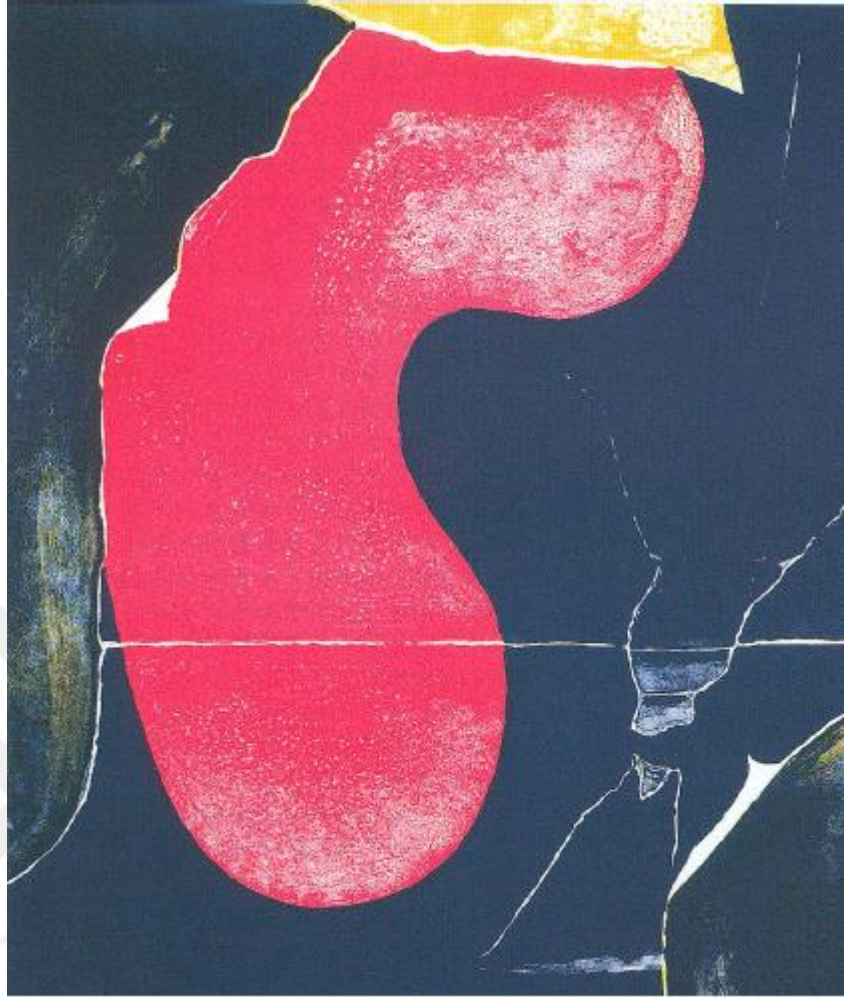
1960'lı yıllarda, 30'lu yaşlarında profesyonel anlamda sanat yaşamına başlayan, Ankara- Paris- New York üçgenindeki yaşamını, New-York'ta sabitleyen ama 1970'li

yıllardan bu yana dünya duvarlarının pesinde bir kentten diğerine yolculuk eden Burhan Doğançay (ANTMEN, 2002: 4), sanat serüveninin odağına önce New York'un duvarlarını 1970'lerden bu yana da “dünya duvarları”nı yerleştirmiştir.

Kendisi heykel, fotoğraf, duvar halısı gibi farklı malzeme ve tekniklerle çalışmasına karşın, onun özellikle kolaj ve boya tekniği üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenir. “Farklı bakış açılarıyla ele aldığı bu iki tekniği Doğançay, “*yeni görsel değerler*”i ortaya çıkaran ilkeler çerçevesinde bir düşünsel süreç oluşturacak biçimde yorumlamıştır.

1. Gerçek gölge
2. Kurgulanmış gölge
3. Gerçek gerçekçilik
4. Kurgulanmış gerçekçilik
5. Duvar yazısı (graffita)” (SÖNMEZ, 2001: 86-87).

Doğançay'ın 1960'lı yıllardaki resimleri, “*Duvarların Dili*” 1970-75 yılları “*Değişken Biçimler*”, 1975-85 arası “*Kurdeleler*” dizisi 1990-93 “*Badanacı*”, “*İkili Gerçeklik*”, “*Formula I*”, “*İsviçre Duvarları*” dizileri 1993-95 “*Bir İkilem Olarak Greco'nun Duvarları*” ve “*Alexander'in Duvarları*” dizileri, 1996-2000 “*Bir İmge Birçok Görüntüyü Oluşturabilir*”, dizileri sanatsal serüvenini gözler önüne serer.

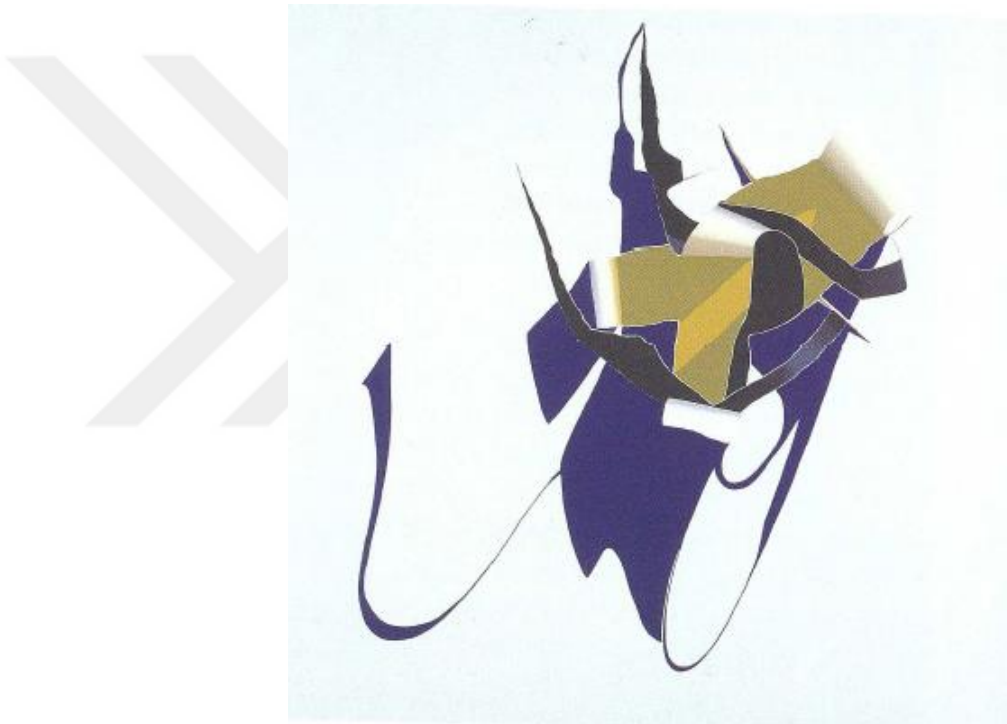


Resim 24: Burhan Doğançay, “Duvarlar V Tamarind”, Taşbaskı, 58,4x49,5 cm. (1969).

“1969’da Los Angeles’ta çalıştığı taşbaskı atölyesinde gerçekleştirdiği bu çalışma, hem taşbaskı tekniğini, zorluklarını, hem de sanatçının duyarlılıklarını gösterir. Sanatçının daha önce kullanmadığı canlı renkleri ve kütsel biçimleri grafik bir kurgu anlayışıyla kompozisyonlarına dahil ederek, nereden alındığı, neyi betimlediği belli olmayan resimsel öğeleri kullanmaya başlaması, “yapısalcı” bir kurgu anlayışına doğru yöneldiğini gösterir” (SÖNMEZ, 2001: 90). Tamamen canlı renklerin kullanılması çarpıcı bir devinim yaratır. Bu çalışma sanatçının bu dönem görsel değerlerle ilgilendiği bir döneme aittir. Afislerden ve reklam yazılarından alınmış bir izlenim uyandıran çok renkli ayrıntılar vardır.

1970'lerden sonra sanatçı, soyut- değişken biçimleri irdelemeye baslar. Kavramlardan yola çıkarak geliştirdiği dizileri yeni yönelimlere açık olsa da bütünselliğe de sahiptirler.

Sanatçı “Kurdeleler” dizisi ve “Gölgelerin Sınırsızlığı” dizilerinde sıcak soğuk renklerin birbirleriyle olan iliksileri ve etkileşimlerini ele almış, kendine uygun anlatım olanaklarıyla rastlantıdan uzak temellendirilmiş olgulara dayanan kavramsal bir çerçeve çizmiştir.



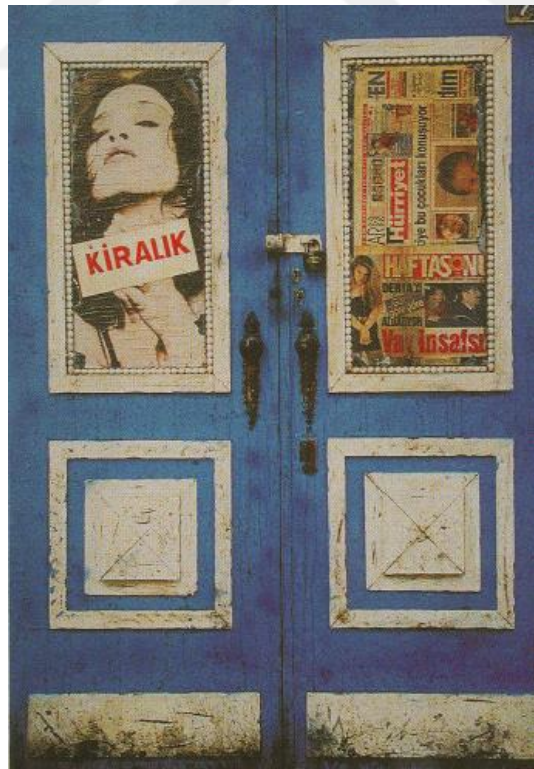
Resim 25: Burhan Doğançay, “İsimsiz”, T.Ü. Akilik, 152,4x152,4 cm. (1978).

Kurdeleler dizisiyle uluslararası sanat ortamında önemli bir çıkış yakalayan sanatçının bu yapıtları için Thomas M. Messer’in söyledikleri önemli olguları kapsar : *“Boyalı biçimler, gerçek kağıt zeminden göz aldatımı yoluyla öne çıkarken, yırtılmış kağıt yanılması yaratır. Eskiye dayanan gerçek ile yanılama arasındaki oyun, Doğançay’ın sivri uçlarla başlayan ve uyumlu bir sona ulasan karmaşık kıvrımlarıyla yeni bir uygulamaya dönüşür”* (SÖNMEZ, 2001: 93). İslam kaligrafisine saygı duyduğundan ve en güzel

gölgelerin Doğu ve İslam kaligrafisinin akıcı çizgilerini taşımasından bu Kurdeleler dizisinde İslam kaligrafisinin etkilerini görmek şaşırtıcı olmaz. Yine aynı temayla Aubusson Halıları da bu serinin bir parçası olmuştur.

1980'lerden 1990'lara uzanan sürede ikili tuvaler ve koniler serisi üzerinde çalışmalar yapmıştır. Afislerin yırtıldıktan sonra uçlarının kıvrılmasıyla duvarda oluşturduğu koni biçimi, resimlerinin yeni konusu olmuştur. Bu anlayışta yaptığı en yetkin üç çalışması “Mavi Senfoni, Mimar Sinan ve Muhteşem Çağ”dır. Büyük boyutlu üç tuvaldeki koniler, sanatçının dergi ve gazetelerden topladığı sayfalarla düzenlenmiştir. Özellikle Osmanlı'ya ait resimler ve detaylar, geleneksel sanata gönderme niteliğindedir.

Doğançay, 1990'lerden sonra “Kapılar” üzerinde yoğunlaşır. Bu çalışmalarda New York'a özgü simgeler ve yazılar bulunmaktadır. Yırtık afisler ve yazıları kolaj mantığıyla kullanmış “duvarlar gibi kapılar” şeklinde bir bütünlük yakalamıştır.



Resim 26: Burhan Doğançay, “Opening to Madonna”, T.Ü. Karışık teknik,

178x128cm.(1995).

“1995-2000 yıllarını kapsayan “Alexander’s Duvarları”da New York’tan görüntüler üzerine kurulu, özellikle “Alexander’s Duvarları” kentin bilinen bir köşesinin resimleri olduğu kadar, New York Okulu’nun soyut resim geleneğine göz kırpan dolayısıyla farklı bir ortamda New York resimleri olarak nitelendirilebilir” (ANTMEN, 2002: 11). Bu çalışmalarda egemen renk siyahtır. İlk bakışta etkisiz gibi görünürse de son derece önemlidir. İki katmanlı, kabartmayı anımsatan bir teknikle çalışmıştır. Yok gibi sanılsa da bu çalışmada da duvar yazıları vardır.

2000’li yıllarda sanatçının yeni dizisi “New York’un Mavi Duvarları”, kalabalıkların telaşlı varoluş çabasını, popüler kültürün göstergelerini sunuyor. Bir nevi belgesel yönü ağır basan bu seri, sanatçının da düşündüğü gibi, toplumun hangi seviyede olduğunu gösteriyor. Sanatçı duvarlarda büyük ve saklı bir tarihle, güncelin kişisel izlerinin de saklı ve yazılı olduğunu, belgelendiğini bilir ve ona inanır. Bir bakımdan bu doğrudur, özellikle Batı duvarları söz konusu olduğunda, birebir insan ilişkilerinin tamamen ortadan kalktığı ve insanların kişisel yalnızlaşmanın en radikal boyutunu yasadıkları o coğrafyalarda bu doğrudur. Ama doğuya doğru gidildiğinde, doğunun Türkiye’inde duvarlarda kişisel, toplumsal ve tarihsel gerçekleri, sayfaları, iç dökme bulmanın imkanı yoktur. Yoktur, çünkü bu coğrafyalar Batı anlamında olduğu gibi yabancılaşmış bireylerden oluşmazlar, teknolojik toplumların maddeye egemen yapıları içinde çözülmemişlerdir (GEZGİN, 2005: 26).

Yazılı kültürü benimseyip sözlü kültürle duygularını karsısındakine ifade edebilmişlerdir. Bu yüzden duvarlar toplumdan topluma anlamsal farklılıklarla karşılanmakta, her coğrafyada başka duyguları, kültürleri ifade etmektedir. Duvarlar birer gerçeklik olmuştur. Doğançay’ın yapıtlarında keşfedilen ve keşfedilmeyi bekleyen gizli anlamlar barındırırlar.

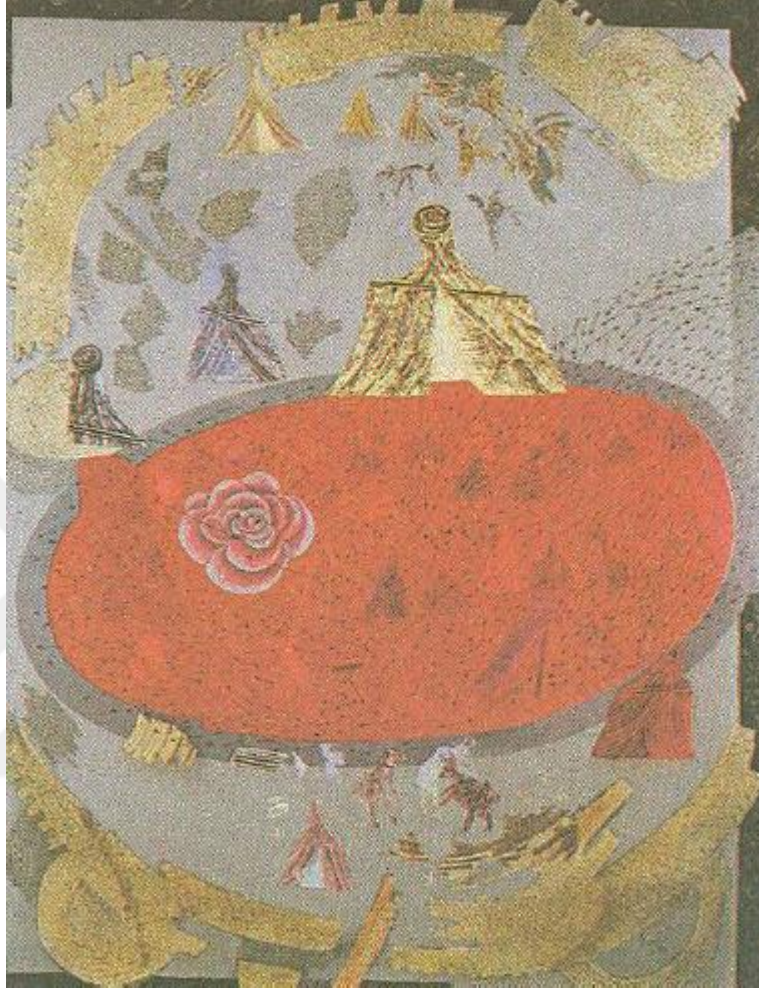
“Doğançay’ın, kimi zaman ince bir alay/sarcasm, kimi zaman toplumun törelerini yadsıma/cynicism, kimi zaman da takıntılı bir içeriğe sahip mesajlar taşıyan çalışmalarına örnek olarak, “A Burning Love”, “Make Tea, Not Love”, “Gone Tomorrow Here Today”, “Grego Loves Hackey and Wals”, “Grego Hates the Bomb Loves Mondiran and Walls” sayılabilir” (GÖREN, 2005: 30).

“Burhan Doğançay’ın sanat serüvenini, Modern, Post-Modern akımlar, birbirine eklenen gruplaşmalar içinde belli bir kategoriye yerleştirmek imkansızdır. Onun köktenci bir yaklaşımla bir diziden ötekine, resimden, desene, özgün baskıdan , duvar halısına, heykelden, fotoğrafa dek çok farklı tekniklerle ilgilenmesine rağmen, ele aldığı her teknikte “*görsel kodlar*” üretmesi, onun özgün bir söyleme ulaştığının kanıtıdır. Hem çağdaş Türk sanatı içinde, hem de uluslar arası çağdaş sanat haritasında etkili kimliğiyle Burhan Doğançay, 20. yüzyıldan 21. yüzyıla geçişte “*tekil*” bir konuma sahiptir” (SÖNMEZ,2001: 101).

2.4.3. Erol Akyavaş (1932-1999)

Amerika’da yaşam güçlüklerini göğüsleyerek her tür karşıt düşüncenin ve eğilimin çatıştığı bir yerde kendini sanatsal anlamda bulmak ve özgün üretilerde bulunmak Erol Akyavaş’ın serüveninin çizgisi olmuştur. İçsel serüvenini ve İslam düşüncesiyle hesaplaşma mantığı çevresinde yaşamının sonuna kadar geliştirilmiş bu imgesel platformda yapıtlar vermiştir. Akyavaş içinden geldiği kültürü sorgulayarak tarihsel kaynakları, mekanik olarak aktarmıyor, bireysel içerik sorunlarından geçirip kişisel üslubu oluşturarak iç ve dış etkenlerle bütünleştiriyor. Devamlı seyahat eden sanatçının eserleri de kendi gibi konar göçer olmamış, başladığı günkü kadar saf ve arı kalabilmiştir.

“İkonoklastlar için ikonalar’dan Mıraçname resimlerine, “düş-kent”lerden “labirent”lere, nazar ve büyü tasvirlerine, “kafa”lardan kapı ve pencerelere, Köln Katedrali çeşitlemelerine ve nihayet Bosna kırımı üzerine fotoğrafik enstalasyonlara uzanan bu resim “*mesher*”i içinde gezinirken, İslam düşüncelerinin hikmet dolu sözlerinden yola çıkarak ya da o sözlere görsel atıflarda bulunarak oluşturduğu kompozisyonlarıyla, Erol Akyavaş’ın yaptığı şey, klasik çağdaş bir sanatçı yorumunun ötesine geçiyor, kavramsallığı geleneksel boyutları çerçevesinde düşünüp yorumlama güdüsüyle açıklanabilecek bir düşünce ressamlığının yatağını, olanca tutkusuyla genişletiyor” (ÖZSEZGİN, 2000: 52).



Resim 27: Erol Akyavaş, “Kerbela Vakası”, T.Ü.Y.B.,125x95 cm.(1983).

Asıl mesleği mimarlık olan Akyavaş, resimlerinde fantastik mekân kullanmıştır. Minyatür etkisi veren bu resim İslami temaları yorumlayıp, Kabe tasvirini modernize etmiştir. Biçimsel bir estetiğin saf geometrik değerlerini kullanan sanatçı, bilinçli simgelerle trajik içeriği de vurgulamıştır. Gerçeküstücü ya da metafizik bir atmosfer oluşturmasına rağmen, kavramsal nitelikte değerlendirilmez. “Erol Akyavaş, gerek mimari mekân, gerekse temel mimari biçimlere olan mesleki ilgisini, resim yüzeylerine kendine özgü bir tarzda yansıtmakta çok ustadır; fakat geometrik duygusu pekiştiren bu çizim ölçüleri, resimsel değerlerin sıkıca belirlendiği bir amaç uğruna, seyirciyi mimari olguya yaklaştıran bir işlev bile üstlenmektedirler” (TANSUG, 1988: 264).

Kendi gerçeğinin peşinde koşmuş, yüreğinin ve bilincinin sesine kulak vermiş olan sanatçı varlık, insan ve doğa gerçeğini, görsel bir felsefeci mantığı ve yaklaşımıyla kavramaya çalışmıştır.

2.4.4. Hasan Pekmezci (1945-)

1968’de Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü’nden mezun olduktan sonra 1978’de atandığı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü’nde serigrafi atölyesini kurdu. Bu konuyla ilgili olarak “Tüm Yönleriyle Serigrafi İpek Baskı” isimli bir kitap yazdı.

“Resimsel anlatımında özgün baskı ve yağlıboya tekniklerini yeğledi. Kent/doğa, çevre/insan ilişkileri, ikilemleri, birliktelikleri üzerinde durdu. Renk, yüzey dinamiğini ve dokulandırmayı öne çıkardı. Soyutlamacı yaklaşımında renk değerleri ile kompozisyonel gerginliği birlikte kullandı” (YAMAN, 1997: 160).



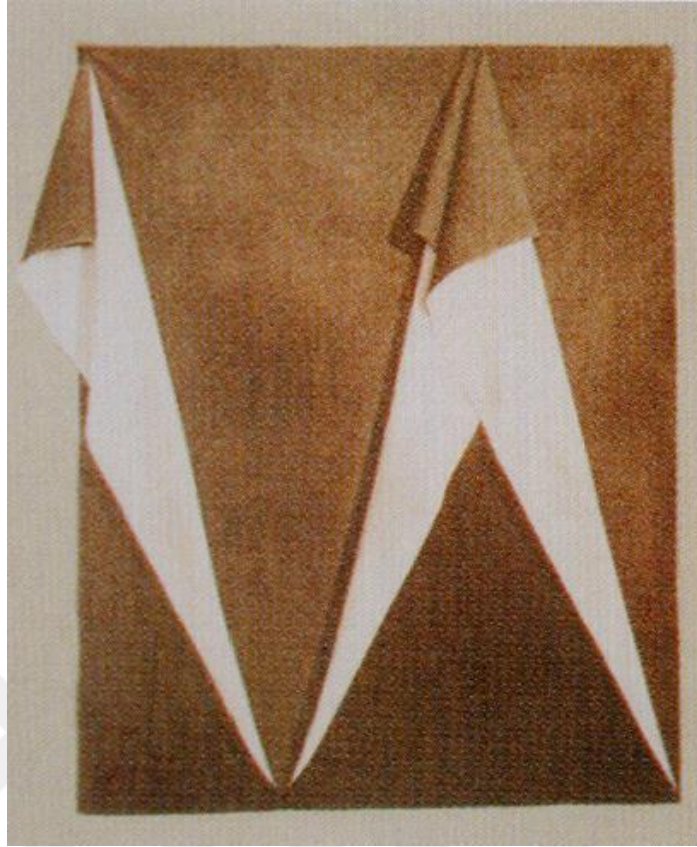
Resim 28: Hasan Pekmezci, “Çelişki”, T.Ü.Y.B., 117 x 155 cm. (1982).

Kırmızı ve yeşilin ağırlıklı olarak zemin rengi kullanıldığı bu resimde renk zıtlığına gidilmiştir. Resmin ortasında sanki bir bulutmuş izlenimi veren beyaz leke daha çok asılı duran bir avizeye benzetilmiştir. Beyaz lekenin üzerinde daha sonradan spatulayla kazınmış ya da hiç boyanmamış olan küçük boşluklar fantastik bir dünyanın sembolik insanları gibi avizenin üzerine dağılmış durumdadır. Avizenin aydınlatıcı özelliğinden yola çıkarak, aydınlığa giden yolda insanların rol alması sembolize edilmiştir, seklinde düşünebiliriz. Hakimiyette sıcak renklerin oluşu ve sıcak bir atmosferin düşündürülmesi, izleyenleri olumlu, iyimser atmosfere çekmek istemektedir. Yer yer dokulandırmalarla hareket kazanmış bu soyutlamacı anlayıştaki resim, aynı zamanda yüzey dinamiğine de sahiptir.

2.4.5. Şükrü Aysan (1945-)

Türkiye’de “*Kavramsal Sanat*”ın ilk temsilcilerinden Şükrü Aysan, sanatında dil, söz, renk, boya ve üç boyutlu malzemeler kullanmıştır. Düşünsel çıkış noktası yaşadığımız evrene ait nesnel gerçeklerdir. Aysan’a göre algımız, çevreden gelen hareketlere rağmen odaklaştığı şey/şeyleri seçer. Aysan’da çevreden belirlediği bez, çerçeve gergi karışımı üçgenleri seçer.

Şükrü Aysan’ın yaşamı ve dünyayı belli gündelik ilişkiler bağlamının ötesinde kavrama ve anlamlar üretmeye yönelik yaklaşımıyla değişik türde teknik ve malzeme kullanmıştır. Sanatçı madde ve algı kavramlarını maddeleştirirken iç ve dış mekanı birbirinden ayırmaz. Onun kavramsal çalışmalarında insan yaşamı estetik bir değer olarak vurgulanır. Yaşantının anlık sınırlılığının ötesinde tüm varlık dünyasıyla ilişki kurulan kavramsal çalışmalarda hep bir tutarlılık mevcuttur.



Resim 29: Şükrü Aysan, “Pentür No: 6/4”, Serigrafi, 55x50 cm. (2006).

“1973’lerde pano üzerine akrilik ve serigraf yapıtları imgeyi oluşturmak için bir yöntem seçtikten sonra, imgenin kendi gizli gücünün sonsuzluğunu, algının ona kazandırabileceği sonsuz olanakları göz önüne koyuyor. Üstelik, değişkenler azaldıkça, sistem sınırlandıkça onun iç devinimi ve olanak sonsuzluğu o ölçüde artıyor. Biçimin ve tonların ince birleşimiyle Aysan, bunlarda aynı anda algıyı ve belleği harekete geçiriyor. Önce bir biçim görüyor, sonra onun anısını görüyoruz; zaman kavramı ton farklılıklarıyla, sonradan fark edilen biçim tekrarlamalarıyla işleniyor” (ERZEN, 1983: 20). Sanatçı “Pentür” çalışmasında kendisini asarak gerçeği arama yolunda, 20. yüzyılın sorguculuk geleneğiyle ve şüpheyle, hareket etmektedir. Kavramsal ilişkiler kurarak genellemelere varıp, evreni açıklamaya çalışmaktadır. Estetik bir sezgi ile dünyayı kavrarken, insan sanat varlığını soyut bir özde bağdaştırmıştır.

2.4.6. Hüsametdin Koçan (1946-)

1946'da Bayburt'ta doğan Hüsametdin Koçan, 1970'te Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Resim Bölümü'nü bitirdi. Çeşitli teknik ve malzemeye çalışan Koçan'ın son dönem islerinden "7 Sergiyle Bir Selamlama", bir mekanın 7 katına yayılan bir sergi projesi. 7 ayrı seriden oluşan her sergi farklı isimlere sahip. Bunlardan biri "*Körler İçin Resimler*" başlığını taşıyor. Bu resimler özel bir çamur bileşiminin tuvalin arkasından önüne yaptığı baskı sonucu ortaya çıkmış kabartma figürlerden oluşuyor. Diğer seri "Saman'ın Gizemi"nde dikel tuvallerin üzerindeki tuvaler, bir çeşit perde gibi tuvale yerleştirilen yüzeyin arkasında yerlerini alıyorlar.

"*Kırılğan Yüzler*" serisi iki cam arasına yerleştirilmiş yanmış bakır suretlerden oluşuyor. Bu cam altı edilmiş yüzler, Anadolu Camaltı Resimleri'ne çağdaş bir yorumu içeriyor. "Gri İşler" isimli seri 123 resimden meydana geliyor. Koçan'ın Bayburt'ta açmış olduğu Baksı Müzesi'ni gerçekleştirmek için, Proje 41'de sergiye resim bağışlayan resamlara bir şükran borcu niteliğinde bir sergi "*Gri İşler*". Gri üstüne kurulu çemberler birbirine tutunuyor ve ressam dayanışmasını dile getiriyor. Bu renklerin ortak bir özelliği tuvalin hep arkasını işaret ediyor olmasıdır. Bu sayede sanatçı daha filozofik ve kişisel, Doğulu ve hakiki bir dil kullanmıştır. "Hüsametdin Koçan, "*Anadolu Görsel Tarihi Fasikül I*" sergisini yaptığı günden beri değil, Bayburt'ta geçirdiği çocukluk günlerinden beri, efsunla, tılsımla, muskayla, Reyhani'yle, Hicrani'yle "büyü"müş. Bebekliğinden beri imgenin "geometrik bir ayın içinde optik bir yatıştırıcı olmadığını deneyimlemiş biri olarak bir kez daha, bilinmeyeni bilinire tevil edeceğine, bilineni bilinmezliğe eğriltmedeki ustalığını, izleyiciyle paylaşıyor" (Sanatatak.blogspot.com).

Yıllardır kendi köyünde bir müze açmak için uğrasan sanatçı, nihayet bu zorluğu da basarmış, kurumsal kimliği sağlam bir zemine oturan Baksı Müzesi'ni Bayburt'un Bayraktar Köyü'nde açmıştır. Müzede halı ve ehlam dokuma tezgahları kurulmuş, geleneksel çömlek üretimi ve çağdaş sanat çalışmaları da yer almıştır.

Koçan'ın son olarak "*Tuz Tadı*" başlıklı sergisi Çankırı Tuz Mağarası'nda yerin 150 m altında gerçekleşmiştir.

Sanatçıya göre serginin ana hareket noktası bu mağaradaki yaşanmışlıkları bir mitolojik algı yöntemiyle kavramak ve gerçek anlamda yeni bir mitoloji yaratmak ve bu mitolojiyi bu mekanın hafızasına armağan etmek olmuştur (ÖZSEZGİN, 2007: 27). Bu mekana yerleştirilen 12 dev figür, tuzla kuşatılmış, mağaranın öyküsüyle görselleştirilen bir derinlik yaratmıştır. Bu çalışma daha çok bir yerleştirme olarak ele alınmış, geleneksel tuval resmi dahil tüm elemanlar, bu yerleştirmenin birer parçası olmuştur. Sanatçı böylece Türkiye'ye modernist bir proje daha armağan etmiştir.



Resim 30: Hüsamettin Koçan, “Figürlü Kompozisyon”, T.Ü. Karışık teknik,
180 x 180 cm. (2009).

2.4.7. Zahit Büyükişleyen (1946-)

Ankara Gazi Eğitim Fakültesi'nde Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra, yurtdışı sınavlarından birini kazanarak Almanya'da öğrenimini tamamlamıştır. Geleneksel bir biçimle hiç ilişkisi olmayan, kaligrafik öğeyi veya renk kaynağını, kullanan, uyum kaygısı taşımayan Zahit Büyükişleyen için soyut anlatımcılık bir yaşam biçimi olmuştur.

Toros'ların eteğinde İvriz Öğretmen Okulu'nda öğretmenlik yapan sanatçı, bozkır hayatının dinginliği, suskunluğunu ve bozkırdaki hareketleri resmetmiş, böylece ilk soyut deneyimlerini bu şekilde ortaya koymuştur. Aslında figüratif anlayışta çalışmak isteyen sanatçı Avrupa'daki eğitimi sırasında gördüğü sanat ortamından sonra, düşüncenin resme girmesi gerektiğine karar vermiş, hem plastik öğeleri hem de kavramsal olanı birleştirmiştir. “Tuval karşısında dinamik bir eylemle yapıtlar üreten, bitmeyen bir hesaplaşmaya ve sorgulamaya girişen Zahit Büyükişleyen, bilinçaltı itkilerinin gücüyle resmin içeriğini oluşturacaktır. Bu seçim, onun bireysel biçimini belirleme seçimiyle özdeş bir yaklaşımdır. Soyut anlatımın dışavurumcu tarzına yönelen, Batı'da ve Türkiye'de sayıları önemli ölçüde artan tüm sanatçılar gibi Büyükişleyen'de biçimsel benzerlikler bazında sorunsallar ortaya koyan yeni biçimsel anlatımların arayışlarına yönelir” (GİRAY, 1992: 47).

Büyükişleyen yurda döndüğünde kuramsal olarak tezini hazırladığı “Türkiye'de köyden kente göç ve kentteki çarpık kentleşmenin plastik anlatımı”nı resimsel öğelerle anlatmak istemiştir. Ve resimlerinde kent planlarına, kent planlarının üzerine oturan gecekondulara yer vermiştir. Bunlarla beraber birtakım kavramsal öğeler de eserlerinde yer almıştır. Çevresel sorunları, kavramsal öğelerle oluştururken izleyenleri düşündürmeye çalışmıştır. Fakat resmi, bir anlatım aracı olarak görmemiş, resmin kendi amaçlarına hizmet ettiğini düşünmüştür.



Resim 31: Zahit Büyükişleyen, “Kırmızının Dayanılmaz Işıltısı”, T.Ü.Y.B.,
100x110 cm. (1992).

“Kırmızının Dayanılmaz Işıltısı” adlı eseri; renk, doku ve biçim yorumlarının soyut anlatım katmanlarında yoğunlaşan imgesel bir aktarımdır. Rengin, leke ve renksel dağılımı coşkun bir dinamizme ulaşmış, soyut manzara diyebileceğimiz bir atmosfer olmuştur. Lekenin imgesel uyarılarını, çizginin dokusal akışkanlığı yönlendirmiştir. Özgür fırça darbelerinden çıkan renkler ve çizgiler, hem kurgulu hem düzenli hem de anlamlıdır. Gökyüzünün billurlaşan yorumlarından, doğanın vazgeçilemeyen kesitlerine gitmek, izleyicinin yorumuna bırakılmıştır.

Mütevazı kişiliğinin gerisinde taşıdığı gerçekliği derinlemesine kavrayan entelektüel boyutu, onda sanatı hep sıradanın ötesinde algılama, bilinci estetik ve yaratıcı kılma; giderek varlığa filozofça bakma olgusunu doğurmuştur. Aslında yüzeysel olan plastik sanatlar ortamında, o hep; düşünsel derinliği olan bir görsellik

yaratmış, hem de yaratmış olduğu bu görselliği özgün bir plastik ifade gerisinde birleştirmiştir (GEZGİN, 2007: 83).

Sanatçı 40. sanat yılında Türk sanatında zor bir alan olan görselliği plastik bir realiteye çevirme yoluna gitmiş, taşları boyayarak, illüzyon mekân yaratarak, kurguyu görsel-düşünsel boyuta taşıyarak, kavramsal bir uzam düzenlemiştir.



Resim 32: Zahit Büyükişleyen, “*Taşlar üzerine kolaj serisi I*”, 25x25 cm. (2006).

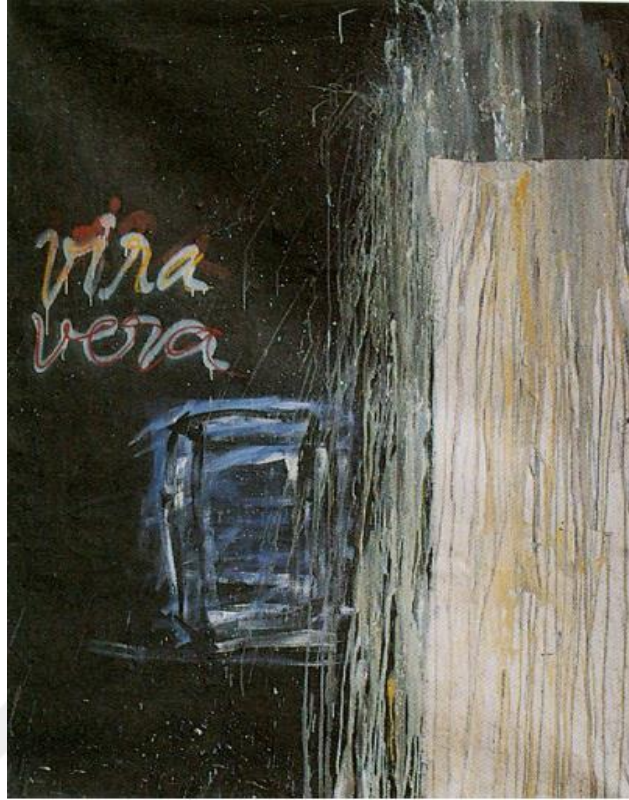
“**Taşlar Üzerine Kolaj Serisi**”, dengeye oturmuş, bir düzen fikriyle kurgulanmış, spontane gelişime, renk ve biçim boyutuyla ayak uydurmuş, varlığın simgesel anlatımı, düşüncenin derin katmanları içinde, bir doğa formu, yok olan doğal gerçekliğin ve dünyanın yeniden kesti olan “taşlar” burada, yani onun resmi içinde kolajların bütün

düzen fikri boyutunda hem bir varlık alanını oluşturuyorlar hem de yeni bir espas yaratarak, düşünsel zemini meydana getiriyorlar” (GEZGİN, 2007: 83-84).Estetik bir algı ve bilgiyle sanatını daima zenginleştiren Zahit Büyükişleyen, dünyayı olduğu gerçekliğinin ötesinde algılamış, çalışmalarında da bu “self-realite”yi daima yansıtmıştır.

2.4.8. Bedri Baykam (1957-)

Postmodern ilgilerle Türk sanatında Yeni Dışavurumcu anlayış içinde yer alan orta kuşak sanatçılarından Bedri Baykam, sanatında ve anlatım biçiminde, her biri kendi anlatım biçimine uygun olarak tuvalden mekan düzenlemelerine, değişik medyatik anlatımlara; fotoğraftan, serigrafiye, kağıttan sunta vb. malzemelere kadar geniş bir teknik ve malzeme çeşitliliği kullanmıştır.

“Bedri Baykam’ın çalışmalarının çoğu, zorunlu ve bilinçli olarak sanat çevresinin yakın geçmişini ve bugününü yansıtmaya rağmen özünde sanatçının kendi yaşamından kaynaklanmaktadır. Fırçasında Soyut Dışavurumculuğun darbe ve akıtmaları vardır. İmgelerinde ise Gerçeküstücülük ve gündelik halk kültürüne borçlu olduğu yönler görülür. Resimleri ve çalışma biçimi gösteri ve eylem sanatından esinlenmektedir. Çalışmalarında sinema görüntüsünün akışkan hareketinin güçlü bir etkisi vardır. Yapıtlarının politika ve özellikle sanat politikası ile açık ilişkisi olduğu bellidir.” (TANSUĞ, 1988: 123-124). (Resim 33)



Resim 33 : Bedri Baykam, “*Vira Vera*”, T.Ü.Y.B., 196,5x147,5 cm, 1985

Avrupa ve Amerika’daki çağdaşlarıyla aynı ortak yaklaşım paydası olan Baykam, yeni dışavurumcu resimleri ile boya-resim karışımı eleştirel tavrılı tuval ve mekan düzenlemeleriyle renkli, çok duyarlı, canlı ve özgün bir sanat anlayışı yaratmıştır. Çeşitli tekniklerle dışavurumcu tavrını günümüze kadar sürdüren sanatçı, kadını değişik coğrafyalarda, toplumsal konumu, kimliği ve kişiliği açısından ele almıştır.

“1990’larda gerçekleştirdiği “*Bunlar Daha Önce Yapılmıştı*”, (This Has Been Done Before) ve “Gerçek Sahteler” adıyla bir dizi resminde dünya sanat tarihine göndermelerde bulundu ve insanlığın mirası olduğu iletisini verdi. Sanat tarihinin kalıplaş/tırıl/mış kavramlarına, akım adlarına karşı oldu. Düşüncelerini yazılarıyla da destekledi. İletişim çağının olanaklarını kullanmayı gerekli gördü ve bir sanatçı siyaseti olarak uyguladı” (YAMAN,1997: 48). (Resim 34)



Resim 34: Bedri Baykam, “Bunlar Daha Önce Yapılmıştı” Tuval üzerine karışık teknik, 155x213 cm. (1991).

2.4.9. Zeki Faik İzer (1905-1988)

1923 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. 1928'de gittiği Paris'te Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda öğrenim görmüştür. Türk sanatında etkin olan “d Grubunun kurucuları arasında yer alır. Resim çalışmalarının yanı sıra fotoğrafla da ilgilenen İzer, Akademi müdürlüğü sırasında Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nün kuruluşunu gerçekleştirmiştir. Zeki Faik İzer, Türk resminde dinamik bir boyasal iradeye bağlı kalarak, cüretli soyut kompozisyonlar üretmiştir. Lirik etkileri ön planda olan bu renkçi ve dışavurumcu tavır, 1960'lı yıllar itibarıyla doğal olarak bünyesinde öncü nitelikleri barındırır. Özellikle müzikal ritm arayışlarıyla biçimlenen bu ilginç yaklaşım, çizginin sağladığı arabeskle ve renkli alanların yarattığı titreşimle olağandışı bir dinamik karaktere bürünür. Temelinde figürü ve dış-dünyayı yadsımayan, ancak boyasal süreçte sanatçının vurgularıyla başkalaşan bu çalışmalar, Türk resminde

örneğine rastlanmayan yoğun katmanlı bir doğaçlamayı da karşımıza çıkarır (SAĞLAN, 2010: 43).



Resim 35: Zeki Faik İzer, “Kompozisyon”, Kağıt üzerine kolaj, 42 x 35 cm. (1975).

2.4.10. Sabri F.Berkel(1907-1993)

1935 yılında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitirdi. 1939’da atandığı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde emekli olduğu 1978 yılına kadar çalıştı. Sabri Berkel; Türk Resminde yerel kültür kaynaklarını devrede tutarak, resmi bir düz yüzey organizasyonu halinde tasarlayıp soyut öngörülerle buluşturan sanatçılardan bindir. Figürü çağrıştıran soyut renk-form parçalanmaları ile zengin bir yapısal anlayış

geliştirir. Kullandığı renkler ve dinamik unsurlar açık bir şekilde nakış duyarlığını, İslâm kaligrafisini anımsatır. Çoğu kez tekrarlarla oluşan çizgi ve leke atıflı görsel unsurlar ise, sanatçıyı salt soyut düşüncesine iyice yakınlaştırmışım Bu yönelim Berkel’i, zamanının uluslararası soyut sanat ilgilerine denk bir kaliteye ve düzeye açık bir şekilde ulaştırır. Türk sanatı, aslında Sabri Berkçi ile bu denli yalın, duyarlı ve düzeyli bir perspektiften resmi kavrayan “modernist” yaklaşımla ilk kez karşılaşır. Bu yüzden Berkel, kendinden sonra gelenlere resmin salt gözlem ve duygu ağırlıklı bir dışavurum alanı olmadığını, aynı oranda bilgi ve düşünce ile şekillenen bir "tasarım hadisesi” olarak da kavranması gerektiğini göstermiştir (SAGLAN, 2010: 47).



Resim 36: Sabri F.Berkel, “Soyut Kompozisyon”, Kontraplak üzerine yağlıboya, 42 x 30 cm. (1980).

2.4.11. Eren Eyüboğlu (1912-1988)

Yaş Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim gördü. 1929 yılında Paris'e giderek Julian Akademisi'nde ve ardından da Andre Lhote atölyesinde çalıştı. 1936 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu ile evlenerek Türkiye'ye yerleşti.

Yöresel nitelikli figür düzenlemeleriyle soyutlamacı bir dil geliştiren Eren Eyüboğlu dönemin halkbilim ilgilerine paralel biçimde gelişen çalışmalarıyla tanınır. Özellikle resmin merkezinde tuttuğu etkili kadın figürlerinde yöresel yaşama ilişkin gözlemci bir betimleme isteği ön plandadır. Geleneksel verileri kullanarak çağdaş bir resim dili geliştirme çabasıyla hareket eden eren Eyüboğlu, renkçi bir yaklaşımla beraber dinamik bir yapı unsuru olarak benimsediği çizgi'ye öncelik verir. Biçimsel niteliklerin yanı sıra, özel bir portre vurgusuyla anlam kazanan figüratif çalışmalarında psikik bir yorum endişesi ayrıca dikkati çeker (SAGLAN, 2011: 107).



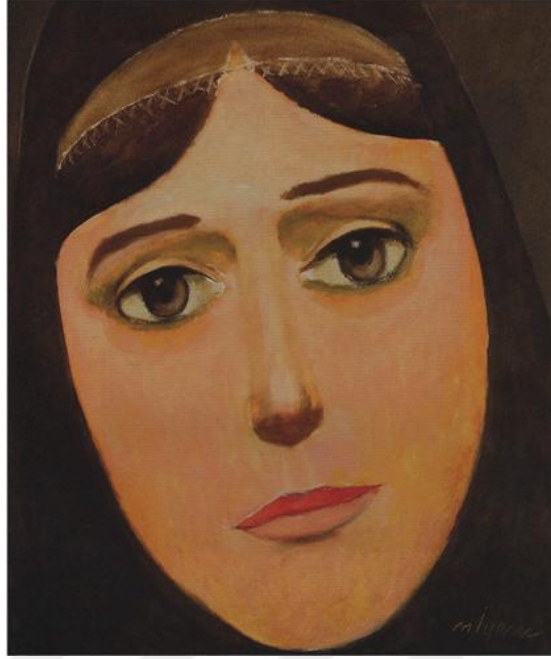
Resim 37: Eren Eyüboğlu, “La Luna”, Panel üzerine yağlıboya, 100 x 70 cm. (1988).

2.4.12. Nuri İyem (1915-2005)

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 'tinden 1937 yılında birincilikle mezun olan Nuri İyem, Türk Resmi 'nde toplumsal içerikli resim anlayışının Önde gelen isimlerinden biridir.

1941'de henüz öğrenciyken Yeniler Grubu'nun ortak hareket doğrultusu içerisinde başlayan figür ilgisi özgün bir tarza dönüşerek 2000'li yıllara kadar devam eder. Sanatçının 1950 ve 1960'lı yıllar arasında dönemin soyutlama ve dışavurum ağırlıklı çalışma esprisi içinde denemeler yaptığı görülür. Kısa süren bu dönemin, daha sonraki resim çalışmalarının soyut bir şematizm üzerinde gelişmesindeki etkisi kaçınılmazdır.

Çünkü İyem'in yalın ve etkili yaklaşımında, yüzeyde soyut bir kalitede netleşen bir doku anlayışının da söz konusu edildiğini vurgulamak gerekir. Bu arada, sanatçının 1950'li yılların sonlarına doğru, benimsediği şekilsel figüratif anlatımında, belirli ölçüde modülasyon eğilimli tercihleri öne çıkararak mekan/figür diyalektiğine yönelik yeni çözümler aradığına tanık oluruz. Bu aslında, merkeze Anadolu kadını alan, yüz ve göz üzerindeki vurgulu anlatımların peşine düşen ve giderek bu tiplmeyi anonim bir nitelik üzerinde adeta "simge/biçime" dönüştüren bir süreçle sonuçlanır (SAGLAN, 2011: 111).



Resim 38: Nuri İyem, “Portre”, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 50 cm. (1994).

2.4.13. Selim Turan (1915-1994)

1938 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitirir. Resim derslerinin yanı sıra hat ve tezhip derslerini de alarak eğitimini pekiştirmiştir. 1947 yılında Paris’e yerleşen sanatçı, çalışmalarını bu kentte sürdürür. Selim Turan, Türk resmine 1950’li yıllarda büyük ivme kazandıran soyut-lekeci eğilimin önde gelen temsilcilerinden biridir. Paris döneminde non-figüratif bir kavrayışta yoğunlaşan Turan, daha çok dikey formatta tasarladığı soyut dışavurumcu kompozisyonlarıyla tanınır. Monokrom renk etkisini sürekli kılan sanatçı, beyazla oluşturduğu ara değerlerle resim yüzeyini dinamik ve coşkulu bir hale getirir. Kimi kez figüratif bir soyutlamaya dayandığı izlenimini de yaratan Turan’ın resimleri, özellikle yüzeyi ortalayan dikey hareket çevresinde gelişir. Sanatçının uzun yıllar boyunca edindiği soyut-lekeci tavra özgü disiplini ödün vermeden uygulaması, yüzyıl ortalarında yaşanan radikal dönüşümü ne kadar derin bir algılamayla hissettiğini gösterir. Resmi dinamik bir dışavurum hadisesi düzeyinden çekip alarak, biçim-anlam ilişkileri bağlamında bir tavır duruş meselesinin sonucu olarak kavradığı ortadadır (SAGLAN, 2011: 115).

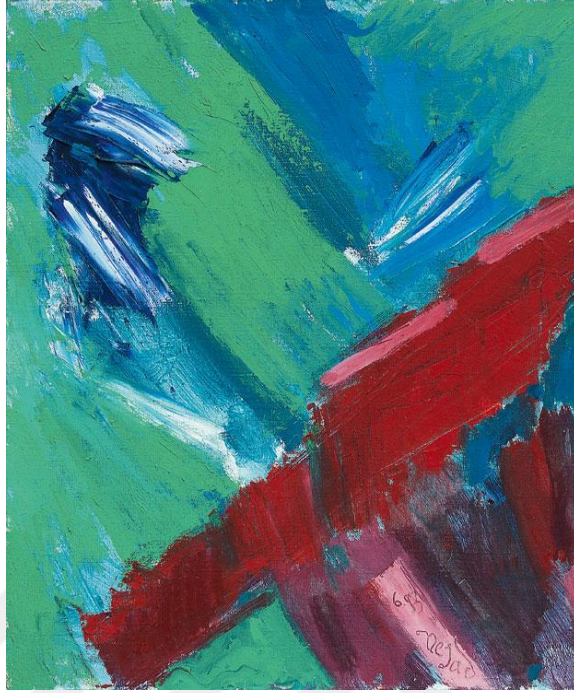


Resim 39: Selim Turan, “Soyut Kompozisyon”, Tuval üzerine yağlıboya,

150 x 150 cm. (1981).

2.4.14. Nejad Devrim (1923-1995)

1941 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Leopold Levy Atölyesi’ne girer. 1946 yılında Paris’e yerleşir. 1950’li yıllarda Paris Okulu bünyesinde lirik-soyut estetiğin uygulayıcılarından biri olarak sergilere katılır. Paris Okulu ile genel hatları beliren soyut-lekeci anlatım, Nejad Devrim’in sanatında taşıyıcı eksenini oluşturur. Çünkü çizgi istifinin ve renk duyarlılığının biçimlediği bu soyut kavrayış, zamanla renksel niteliğiyle aşkınlaşan lirik bir anlatımcılığı doruğa ulaştırır. Baştan sona mekan bağlantılarını, dış-dünya gözlemini yadsımayan; biçimi, mekansal dinamiklerle bağdaştırarak kuran ve geliştiren, soyut niteliğini psiko-sosyal çehreli bir gerilime ve hüzne bağlayan, yenilikçi bir tavır olarak önem ve ayrıcalık taşır. Resimlerinde mekanı ve ritmi sürekli bir sorun olarak algılayan Nejad Devrim, sanat yaşamının her döneminde yerel, kültürel bağlantılarına açık göndermelerde bulunur. Başta Bizans mimarisine yönelik atıflarıyla dikkati çeker. Aynı şekilde, İstanbul’un sunduğu geniş kültürel miras, mozaikler, seramikler, vitraylar sanatçının mekan kavrayışıyla ilişkili, yalınlaştırılmış, indirgenmiş ama etkileri yoğun kaynaklar halindedir (SAGLAN, 2011: 121).



Resim 40: Nejad Devrim, “Çarpışma”, Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 54 cm. (1993).

2.4.15. Mübin Orhon (1924-1981)

1947 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Maliye Bölümü'nü bitirdi. İktisat doktorası yapmaya gittiği Paris'te, resimle ilgilenmeye karar verdi. 1948 yılında Paris'e yerleşen sanatçı, döneme egemen olan “özgürlük arayışı” bağlamında, serbest akışimli bir pentür düşüncesinin peşinde kalmıştır. Resimde aradığı plastik doygunluk, sürekli sınır ihlalleri içinde kendini oluşturan bir yenilik ve gerilimin nedenidir. Soyut imgelerden oluşan dinamik lekeler, kendi bütünlüğünü kurduğu anda, renk ve kompozisyon özellikleriyle mistik bir derinliğe sahip olur. Tuval yüzeyinde belli bir yoğunluk merkezi oluşturan soyut lekeler, bir hareket izlenimi bağlamında dinamik ve titreşimli bir görsel etki yaratırlar. Boyasal niteliği sürekli önde tutan bu yaklaşım tipik bir doku-yüzey araştırmasını öncelikli sorun olarak kavrar. Orhon, çalışmalarında Doğu filozoflarından kaynaklanan mistik bir durgunluğun etkileri olduğunu kendi ifade eder. Ancak Türkiye'de gerçekleştirdiği bazı kompozisyonlarda

bunun yerini bir gerilim, asabiyet ve heyecan halinin devraldığını, duygusal belirleyicilerinin etkili olmaya başladığını sözlerine ekler (SAGLAN, 2011: 115).



Resim 41: Mübin Orhon, “Kompozisyon”, Tuval üzerine yağlıboya,
70 x 100 cm. (1978).

2.4.16. Adnan Çoker (1927-)

1944 yılında girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisini 1951 yılında bitirerek devlet bursuyla Paris’e gider. 1960 yılında atandığı Güzel Sanatlar Akademi’sinde 1995 yılında emekli olana dek çalışır. Halen İstanbul’da yaşamaktadır.

Çağdaş Türk Resim sanatının yaşayan büyük ustalarından biri olan Adnan Çoker, modernist bir algı çerçevesinde, kurallarını kendi belirlediği soyut ve geometrik bir düzenleme anlayışını, zengin kaynaklara yönelten etkili kompozisyonlarıyla önemli bir ayrıcalığa sahiptir.

1960’lı yıllarda soyut-dışavurumculuğa atıflı, kendiliğindenliğe prim veren bir aktarım bağlamında dinamik-coşkulu bir resmin olanaklarını sorgulayan Çöker; bu süreçten “derinlik” kavramını öne çıkaran ve bunu minimal bir estetik kavrayışla

somutlaştıran yeni bir döneme geçiş yapar. Bir anlamda “espas” sorununun denelimi altına alındığı bu evrede, resmin mutlak dengeli yapısını önemseyen kavramsal nitelikleri baskın kompozisyonların, geometrik soyut yaklaşımın ilkeleri doğrultusunda denendiği görülür. “Sınırsız mekân” düşüncesinin sürekli kılındığı bu üretim sürecinde oluşan belirli tematik diziler dönemsel ayrımlar halinde günümüze dek süregelen Özellikle geleneksel ve dinsel mimarinin anıtsal etkili formları (kemer, kubbe gibi), Çoker’in biçimci iradesinin ürettiği yeni görsel düzenler aracılığıyla, somut plastik göstergelere dönüşür. Burada dozu iyi ayarlanmış Doğulu ve İslâmî kültürel referanslar; simetrik, durgun tasarım esaslarıyla buluşarak Çoker’in resim düzeninin temel kaynakları haline gelir.

Sergide yer alan "Küreye Doğru" adlı eser, seksenli yılların sonunda iyice belirginleşen kavramsal atıfların etkili biçimde görselleştirildiği önemli bir çalışmadır (SAGLAN, 2011: 115).



Resim 42: Adnan Çoker, “Yansıma II”, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 100 cm. (1995).

2.4.17. Turan Erol (1927-)

1951 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nden mezun oldu. Çalışmalarını belirli tematik ayrımlar çerçevesinde değerlendirebileceğimiz Turan Erol; esas itibariyle soyutlama esaslı bir çerçevede dış dünya gerçekliğini betimleme çabası içindedir. Doğa görünümleri sanatçının neredeyse tüm sanat yaşamının ortak paydasıdır. Manzara ağırlıklı kompozisyonlarda “lekeci-soyut” nitelikleri öne çıkan boyasal bir tavrın egemenliği hemen hissedilir. Ayrıca beyaz ağırlıklı dizgede zenginleşen renkçi bir yaklaşımın bu üslup disiplini geliştirdiği ortadadır. Gecekondu görünümlerinin sağladığı dinamik ve geçişken renk değerlerini;

Batı Anadolu’nun kıyı kasabalarını yansıtan dingin manzaralarla ustaca birleştirir. Elde ettiği atmosfer etkisi; boyasal niteliğini koruyan dinamik fırça ve leke değerleriyle zengin bir görselliği karşımıza çıkarır. Nereye ait olduğu artık çok önemli olmayan bu manzaralar, bütünlüklü kompozisyonlarıyla içimizi ısıtan lirik bir söylemle

kuşatılmış gibidir. Turan Erol'un resimleri, yüzyılın ikinci yarısında önceliğini yitiren manzara türünün niteliğini, öznelleşen bir yorum-dil ayrıcalığıyla belgeleyen önemli örnekleridir (SAGLAN, 2011: 137).

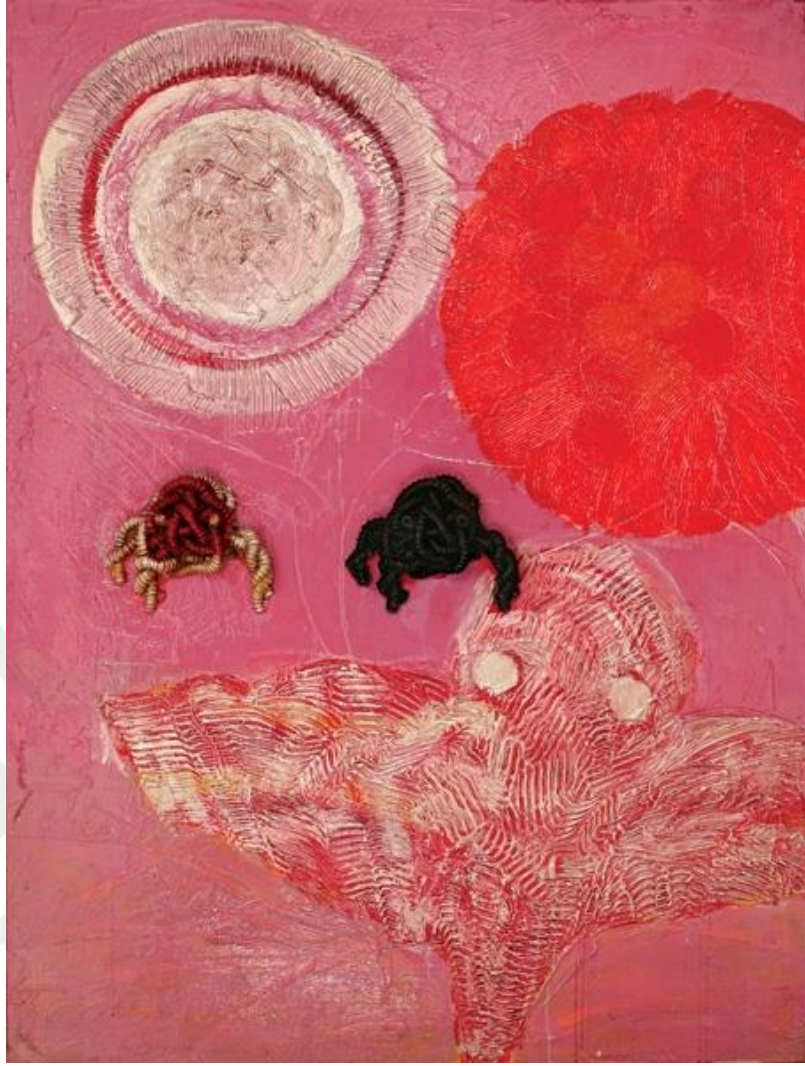


Resim 43: Turan Erol, “Veranda”, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 80 cm. (1994).

2.4.18. Ömer Uluç (1931-2010)

1950' li yılların başlarında İstanbul Robert Kolej'de devam eden öğrenciliği sırasında ilk resim çalışmalarını gerçekleştirir.

1953 te gittiği ABD'de resim ve mühendislik eğitimi alır. Yüzeyin boyasal olanaklarını tartışarak resmini kuran Ömer Uluç, 1990'lı yılların başında fırça hareketleriyle oluşturduğu kümeleri bu kurguya dahil eder. Yani, resmi ortaya çıkaran “oluş” esprisini, psiko-dinamik bir unsur haline getirerek; karalama ritüelinden türeyen ve giderek yabansı portre ve figürlere dönüşen yapıları (arma) sorunlaştırır. Modele ve doğa görünümüne bağlantılı gibi duran ve/fakat kendi aşkın soyut dizgesinde çoğalan Uluç'un resimlerinde özgür bırakılan fırçanın baş döndüren performansını keyifle izleriz... (SAGLAN, 2011: 149).



Resim 44: Ömer Uluç, “*Figüratif Soyut Kompozisyon*”, Tuval üzerine karışık teknik, 200x150 cm. (2007).

2.4.19. Özdemir Altan (1931-)

1949-1956 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim gördü 1961 yılında asistan olarak atandığı Akademi’de 1998 yılında emekli oluncaya dek öğretim üyesi olarak çalıştı.

Özdemir Altan, Türk Resminde, üslûp dönemlerindeki farklılaşma ile, sanat yaklaşımını sürekli bir güncelleme düşüncesi üzerine kuran tavrıyla dikkat çeker. Bu anlamda soyut-dışavurumcu figür denemeleriyle başlayan değişim süreci, foto-

gerçekçiliği, kolaj düzenlemeleri ve en sonunda Cobra Grubu'nu selamlayan bir dizi dahilinde çeşitlenen soyut düzenlemeleri içerir.

Aslında Özdemir Altan, güncel bir tema-sorun üzerine odaklanan ve plastik dilin olanaklarını zorlayan bir üretim anlayışını benimser. Sergide bir örneği yer alan "Soyağaçları" dizi resimleri bu anlamda, bir tasarım modelinin geliştirilmesiyle elde edilen rastlantısal oluşumların çeşitlendiği bir sürece karşılık gelir. Yöntem olarak da "kendiliğindenlik" biçimindeki bir üretim esasına dayanır. Gerçeküstücüler'in ve Cobra Ressamlarının yakınlık duyduğu "otomatizm" yöntemiyle de ilintisi kurulabilecek bu akışım, giderek renkçi duyarlığın, coşkulu bir ruhsal yapının da belirlediği yeni bir dilsel yapıyı ortaya çıkarın Resmin ilerleyen aşamalarında muhtelif simge, yazı ve işaret tarzı oluşumların da katkısıyla hem anlama hem de dokuya ilişkin unsurlar çok katmanlı bir yapıyı bütünler.

Özetle belirtmek gerekirse; Özdemir Altan, açık ve anlaşılır bir soyağacı motifiyle uğraşmaktan ziyade, bu imge adına somutluk kazanmış bir tasarımın görselleştirilmesiyle ilgilidir. Bu nedenle, soyağaçları dizi resimlerinin "basitliğin, düşünsel yalınlığı" ve bir hiçten coşkulu bir alem yaratma isteğinin ürünleri" olarak tanımlanması boşuna değildir (SAGLAN, 2011: 149).



Resim 45: Özdemir Altan, “Kalpler, Zıbnılar, Çocuklar, Amatörler ve Profesyonellerin İstanbul’da Rastlantısal Buluşması, diptik” , Tuval üzerine karışık teknik, 220 x 300 cm. (2006).

2.4.20. Devrim Erbil (1937-)

1959 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisini bitirdi. 1962’de Akademiye asistan olarak atandı. 1981 yılında Profesör olan sanatçı, halen İstanbul’da yaşamakta ve çalışmaktadır.

Devrim Erbil, baştan beri çizgisel dilin olanaklarıyla kurulan bir “yüzey-resmi” organizasyonu içindedir. Kaynağını ve ilkelerini kendi belirlediği bir soyutlama yaklaşımı bağlamında, yerel dinamikleri Çağdaş düşünce ve sanal için malzemeye dönüştürmeye çalışır. Salt resim düşüncesini öne çıkaran, plastik unsurların ilişkilerinden türeyen bir resme ulaşmayı öncelikli saymıştır. Siluetler halinde uçan kuş sürüleri, dalga ya da bulut imgelerini çağrıştıran dinamik etkiler, tek başına cisimselleşmeden bir parçası bile sökülüp atılamayan bir “yapısal bütünlük” içinde Erbil’in resminde yer alır.

Sergide yer alan 2008 tarihli "Soyutlama" adlı çalışmada da görüldüğü üzere; Devrim Erbil'in imgeyle çizgisel yoğunluğu çok iyi örtüştürdüğü, bu tarz denemelerde akılcı bir kurgunun yerini ritmik ve dağınık bir ilişkiler sistemine devrettiği hemen görülür. Mavi ağırlıklı bir armonide etki gücünü artıran leke oluşumları, hem derinlik hem de dinamizm unsuru olarak öne çıkar.

Burada imgeyi neredeyse ortadan kaldıran bir boya-resim gerçeğiyle izleyiciyi yüz yüze getirir. Soyut kaliteyle doğru oranlı gelişen bu lekesele yoğunluk, nesne ve figürü incelemek gibi işleve yönlendirmiştir çünkü. Dolayısıyla izleyici; derinlik ve espas gibi biçimsel dizgelere karşılık gelen bir resim gerçeğiyle, yani resmin kendisi ile buluşmaktadır böylece (SAGLAN, 2011: 167).

Özetle, Erbil'in sanatı; sıkı bir doğa ve yaşam gözlemi sonucunda, belirli yalıtımlarla dile getirilen tanımlanmış ve yorumlanmış bir estetik beğeni üzerinde yapılanmaktadır. Doğal olarak Erbil'in üslûbu ana karakterini çoktan belirlemiş bir kapsamda, aidiyet sınırlarını sürekli genişleten deneyci bir tavrın, haz ve tutkularına da karşılık gelen arayışlarıyla biçimlenmektedir.



Resim 46: Devrim Erbil, “*Kuşlar*”, Duralit üzerine yağlıboya, 78 x 50 cm. (2000).

2.4.21. Mehmet Gülyüz (1938-)

1966 yılında Güzel Sanatlar Akademisini bitirdi. Paris’te resim ve baskı-resim ağırlıklı çalışmalar yaptı. Bir süre New York ve Brüksel de yaşadıkdan sonra. (1985 yılından itibaren) çalışmalarını İstanbul’da yoğunlaştırdı.

Türk Resminde figüratif anlatım geleneği içinde eleştirel nitelikli yapıtlarıyla ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Günümüz insanının düşünce ve davranış modellerini mizahi bir yaklaşımı da içeren dışavurumcu bir üslûpla görselleştirir. 1980’li yıllarda Yeni-

Dışavurumcu anlayış çerçevesinde öne çıkardığı figürü; yer yer hayvan imgeleriyle özdeşleştiren sen bir ironiyle yansıtır.

Sergide yer alan “*İsimsiz*” adlı kompozisyonda olduğu gibi, yoğun ve dinamik etkili boyasal gerilimi içeren doğaçlamalara başvurarak resmini bütünler.

Mehmet Güleryüz’ün resimleri, öncelikli olarak yüzeyi kaplayan dinamik karakterli çizgi yoğunluğu ve ritm duyarlılığı ile öne çıkar. Burada kendiliğinden akıp gelen sahici bir "dışavurumcu" nitelik söz konusudur. Hep bir gözlemci sıfatıyla tuvale yaklaşan Güleryüz; sanki sıkıntı ve huzursuzluk yayan kaotik bir atmosferi yaratmak istemektedir. Figüre uygulanan abartılarla ve çarpıtmalarla netleşen bu resimlerde, patetik etkileri pekiştiren ve özgün kodlarını belirlemiş “grotesk” bir biçimlemeden bahsedilebilir. Bu yüzden ilk bakışta kompozisyona egemen olan gerilim ve şiddet etkisi; büyük oranda çizgiye ve renge yön veren ritm duygusu ile elde edilen bir yoğunluktan, tüm yüzeyi kapsayan dışavurumcu etkiden gücünü almaktadır. Bir izleyici olarak resmin karşısında kaldığımızda, bir anda fırçanın hızıyla ve yönüyle ilgili bir gerilimin peşine düşerek, sunulan yaşantı içeriğini paylaşmak durumunda kaldığımızı şaşırarak görebiliriz. Bu şekilde saldırganlaşan sanatçı tavrı ve söylemi, giderek izleyiciyi resmin bağlamı içine çeken bir enerjinin kaynağı haline gelir.

Özetle; Mehmet Güleryüz, figüratif bir yapılanma içerisinde sahnelediği mizansenin etkili bir görsellikle ifade etmenin olanaklarını sorgulamaktadır. Burada her zaman için; muhalif bir tavrın "kara anlatı" modeline göre biçimlenmiş, kısmen mi/ahla örtüşen izleriyle olduğu kadar, kararlı ve sarsıcı bir tarzın görkemli üretimleriyle de buluşmak olasıdır (SAGLAN, 2011: 171).

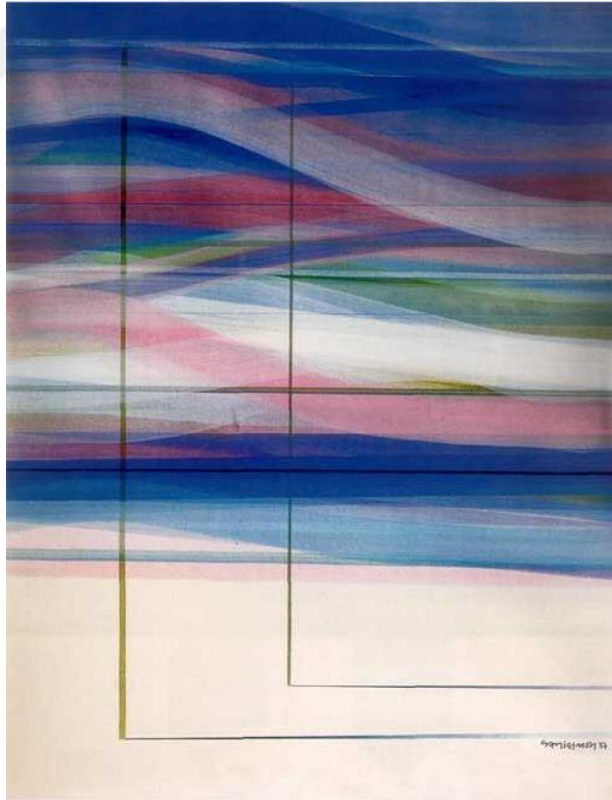


Resim 47: Mehmet Gülyüz, “Figürlü Kompozisyon”, Tuvale marufle kağıt üzerine karışık teknik, 70 x 57 cm. (1998).

2.4.22. Bekir Sami Çimen (1940-)

1965 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü’nden mezun oldu. 1975 yılında Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Tasarımı Bölümü’nü bitirdi. Sanatının temel karakterini soyut ve şematik bir algı zemininde geliştiren Bekir Sami Çimen; söz konusu görsel alanı dinamik bir tasarım olgusu halinde bugünlere dek taşıyan bir yaklaşım içindedir.

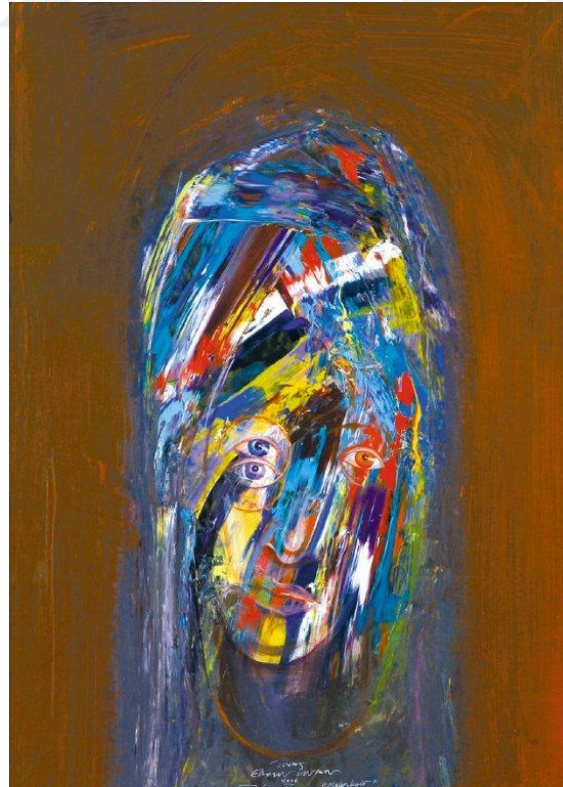
1970’li yılların ilk yarısında Berlin’de gerçekleşen sanat/ tasarım eğitimi sürecinde belirginleşen ve soyut bir düzlemde renk şeritleriyle oluşturulan bu görsel alan, gerçekten de Çimen in baştan beri tutarlı bir “resim-yüzey’ tartışmasının içinde olduğunu gösterir. Sanatçı; son dönem yapıtlarında yatay bir eksenle çeşitlenen soldan sağa yönden renk şeritleriyle geçişli ve dinamik bir etkiyi farklı kompozisyon olasılıkları ile tartışma eğilimindedir. Merkezde tutulan daha doğrusu resmin tüm plastik sorunu haline gelen bu zengin görsel etki, bitimsiz bir dizi tasarımsal denemenin gerekçesi durumundadır. Sanat yaşamının her döneminde resmi bir “tasarım olgusu” şeklinde kavrayan Bekir Sami Çimen; geliştirdiği soyut-şematik dille; çağdaş bir algılama noktasında duyarlı bir resim pratiğini ve estetiğini ısrarla savunmaya devam etmektedir (SAGLAN, 2011: 177).



Resim 48: Bekir Sami Çimen, “Kompozisyon”, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 90x70 cm. (1987).

2.4.23. Ergin İnan (1943-)

1968 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndan mezun oldu. Sanat yaşamına Berlin ve İstanbul'da devam etmektedir. Ergin İnan, çizgisel anlatımla elde ettiği nakış duyarlılığı üzerine gelişen özel bir tarzın sahibidir. Psikolojik etkenlerle bütünlenen, çizgi-resim ve yazı ilişkilerinin ürünü olan bu ifade biçimi zamanla Doğu estetiğinden kaynağını alan bir içerikle olgun bir aşamaya evrilir. 1970'lerden itibaren hazırlanmış bir düşünsel zeminde gelişen bu resim yaklaşımı özündeki figüratif iradeyi hep korumuştur. İnsan figürünün ötesinde böcek vb. canlılarla çeşitlenen bir imge düzeni söz konusudur. Eskitilmiş yüzeyler üzerine son dönemde Eski Türkçe metinler ve imgeler aracılığıyla elde edilen nakış resmi andıran kolaj düzenlemeler bu süreci zenginleştirmiştir. Bu çok katmanlı dokuyu tuval resmine de taşıyan sanatçı, çizgisel niteliği geride bırakan bir boyasallığı hedeflemiş gibidir (SAGLAN, 2011: 177).



Resim 49: Ergin İnan, “Melankoli”, MDF üzerine yağlıboya, 70x50 cm. (2006).

2.4.24. Kemal Önsoy (1954-)

1980 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunu bitirdi. 1990-1992 tarihleri arasında çalışmalarına New York'ta devam etti. Halen İstanbul'da yaşamaktadır.

Kemal Önsoy'un sergide bir örneği de yer alan 1990'lı yıllarda oluşturduğu resimler, tahrip edilmiş yüzeyde doğal dokuların peşine düşen bir inşa hareketinin ürünleri gibidir. "İsimsiz" adlı kompozisyonda olduğu gibi, etkili bir görsellik halinde sunulan plastisitenin (dokunun), uygarlığı temsil eden bir yıkım hareketiyle kazanması, bir anlamda da bunun yaratıcı eylemin kendisi haline getirilmesi; aslında Önsoy'un primitif olanı önemseyen ve bellek/zaman paradoksunda düğümlenen mutlak bir görselliği aramasıyla ilgilidir. Böylelikle bakışını kent duvarlarının dokusuna odaklayan sanatçı, arkeolojik ilgisini doruğa taşıyan bir ilişkiler sürecini, sanki resminin katmanlarında yeniden keşfeder.

Kemal Önsoy'un açıkça bir boyasal oluş sürecine dayalı ve/fakat bir o kadar da bu sürecin izlerini tahrip etmeye adanmış (ve bu tahribatın izlerini taşıyan yüzeyi organik bir yapı ve yeni bir bütünlük alanı olarak sunduğu) dizi resimleri, sözünü ettiğimiz bellek/zaman ilişkisizliğinin görkemli yüzeyleri olarak tanımlanabilir. Çok kültürlü ve çok katmanlı bu yüzeyler; estetik kimliklerini hızla öteleyen, araladıkları yer-zaman ve kültür katmanında potansiyel bir gücü içeren görsel dokulara dönüşürler. Önsoy'un oluşturduğu izler/dokular, aslında arada bırakılmış, sıkıştırılmış ya da kazınarak ortaya çıkarılmış uygarlık-hayat izlerini yansıtırken, etkili bir görselliği de kalıcı kılar. (SAGLAN, 2011: 185).



Resim 50: Kemal Önsoy, “Ağaç”, Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik, 100x70 cm. (2002).

2.4.25. Serhat Kiraz (1954-)

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nden 1979 yılında mezun oldu. Kavramsal sanat uygulamaları ile öne çıkan Sanat Tanımı Topluluğu’nun kurucu üyesidir. Çalışmalarında gerçeklik olgusunu, insan varlığını bilimsel veriler ve felsefi açılımlar doğrultusunda tartışma yönelimindedir. Bu doğrultuda farklı tekniklerin katkılarını son derece akılcı ve indirgenmiş mekan düzenlemelerinde kullanır. Fotoğrafik unsurlar, yanılsama sorunsalı çerçevesinde sanatın mutlak anlamı ve kapsamını tartışan bir şekilde yerleştirmelere öncelikli olarak katılır. Serhat Kiraz çalışmalarında insan gerçekliğini evrensel simgeler üzerinden kavramsal düzeyde sorgulamayı önerirken; din, büyü ve bazı mistik unsurlarla ilişkilendiren tekinsiz bir içerik alanı da yaratır (SAGLAN, 2011: 189).



Resim 51: Serhat Kiraz, “Kompozisyon”, Tuval üzeri baskı, 200 x 200 cm. (2009).

2.4.26. Selma Gürbüz (1960-)

1980 yılında girdiği Londra Exeter College’da iki yıl süreyle Heykel okudu. 1984 yılında da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim -Bölümü’nden mezun oldu.

Selma Gürbüz, son dönem Türk sanatında farklı malzemeler kullanmak suretiyle görsel dilini yalın ve etkili bir hale getirdiği çalışmalarıyla öne çıkar. Bu kapsamda el yapımı kâğıtlar ve dokuma türlerine ilgi duyar. Sıklıkla kullandığı mitolojik betimlemeler, masalsi bir anlatı çerçevesinde ilginç ve çarpıcı bir imge yapılanması ile biçimlenir. Doğulu bir atmosfer kuran sanatçı, kaligrafik unsurları minyatüre atıflı yüzeysel bir anlatımla yaklaşımını zenginleştirmiştir.

Yerine göre az renkli ve yalın bir resmin peşindedir. İnsan ve hayvan figürleriyle kurulan ikonografik bir düzen yaratır. Psikolojik-yabansı içeriklerle bütünlenen müdahaleler sonucu resimleri daha dışavurumcu bir karaktere evrilir (SAGLAN, 2011: 193).



Resim 52: Selma Gürbüz, “Kompozisyon”, Kâğıt üzerine guaj, 95 x 190 cm, 2008

2.4.27. Abidin Dino (1913-1993)

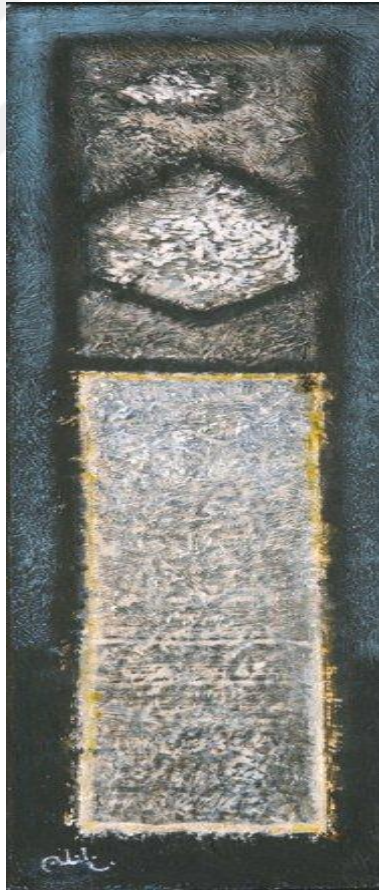
1933 yılında d Grubu'nun, 1939 yılında ise Yeniler Grubu'nun kuruluşunda yer aldı. Resmin yanı sıra edebiyat, tiyatro ve sinema ile de yakından ilgilendi. 1952 yılında Paris'e yerleşti.

Abidin Dino, 1930'lu yıllardan itibaren tematik başlıklar altında tür ve teknik değişimler içeren sergiler düzenlemiştir. “Eller”, “Bu Dünya”, “Acılar”, “Çiçekleme”, “İşkence”, “Yalınlar” ve “Acayıpler” gibi... Dino'nun sergilerinde dönemsel yoğunlaşmalar söz konusudur. Bu yüzden her tematik kapsam, kendi talep ettiği ifade tarzındaki bütünlüğü sağlamaya çalışır. Sergide bir örneği yer alan “Çiçekleme” dizi-resimleri de, lirik tatları öne çıkaran ve lavi tekniğini andıran bir plastik yapılanma içerisinde soyut ve kimliksiz bir çiçek imgesini merkeze alarak çoğalır. Bu çalışmalar, tekniğin talep ettiği hıza göre bir seansta biçimlenir ve resmedilir.

Farklı tematik bağlamlar içinde hareket eden Dino'nun doğrudan ve etkili bir anlatım yöntemi olarak en çok "desen"i tercih ettiğini söylemek mümkündür. Bir günce oluşturma mantığı ile yaşamının sonuna dek düşünce ve gözlemlerim çizgiyle görselleştirmeyi denemiştir.

Bu bakımdan Abidin Dino'nun desen-resimleri hem yaşadığı döneme hem de sanatçının düşünce yapısına ve psikolojisine yönelik değer taşıyan belgelere dönüşür.

Sanat yaşamı boyunca yarattığı biçim dili ve görselliği koruma gibi bir sorunu olmayan Dino, her zaman için değişimden yanadır. İnanç, ideoloji ve kültür bağlantılı denemeler yaparak resminin sınırlarını sürekli geliştirir. Döneme egemen olan estetik anlayışları sorgulayan, toplumsal sorunlarla ilişkili, aynı zamanda siyasal bir eleştiriyi hedefleyen ve özgürlükçü yaklaşımları savunan entellektüel bir tavır içindedir (SAGLAN, 2011: 51).



Resim 53: Abidin Dino, “*Kompozisyon*”, Tuval üzerine yağlıboya ve karışık teknik, 80x20 cm. (1992).

2.4.28. Avni Arbaş (1919-1993)

Galatasaray Lisesini takiben 1937-1946 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisine devanı etti. Burada Leopold Levy ile çalıştı. 1946 yılında Fransız Hükümetinin verdiği bir bursla gittiği Paris'te otuz yıl kaldı. Etkinliklerine Paris Okulu bünyesinde devam etti. 1977 yılında yurda döndü. 1993 yılına kadar yaşamını ve resim çalışmalarını İstanbul ve Foça'da sürdürdü.

Avni Arbaş sanat yaşamının büyük bir bölümünde Anadolu yaşamını ve insanını betimleyen "toplumcu-gerçekçi" açılıma sahip resimler üretmiştir. Bu yönelimini soyutlamayı temel resim sorunu haline getiren peyzaj denemeleri ve nesne düzenlemeleriyle de zenginleştirmiştir. Arbaş; doğayla ve yaşamla bağlantılı, anlatımcı yaklaşımını hep koruyan bağımsız bir pentür sanatçısı olarak gündemini ve önemini korumuş bir sanatçıdır. Genel bir tanımlamayla; resmin biçimsel gereksinimlerini, yüzey ve doku karakteristiklerini, dolayısıyla resmin iç-plastiğini sorunlaştıran ve estetik düzeyde bir sunumu önemseyen bir tavır içindedir.

Özgür yaklaşımli bir boyama ve biçimleme eylemini gerçekleştiren Avni Arbaş'ın sergide yer alan 1990 tarihli "*Natürmort*" adlı ölüdoğa çalışması, sözünü ettiğimiz, plastisite ön koşullu ifade sürekliliğinin önemli örneklerinden biridir. Açık biçimde ölüdoğa düzenlemeyi, resim eylemi için "*araç*" haline getiren yaratıcı irade, burada hiçbir güzelleme kaygısına yer vermeksizin, hatta aykırı bir estetik ve kavrayışla bu derece etkili bir çalışmayı onaya çıkarabilmektedir. Tümüyle soyuta yönelik bir alt yapı ve algılama zemini üzerinde, ayrıntıyı (dahası modeli) göz ardı eden, doğaçlamaya donuk bir boyama rimelinin duyarlı sonuçlarıyla yüzleşmek mümkündür burada... (SAGLAN, 2011: 59).



Resim 54: Avni Arbaş, “*Natürmort*”, Tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm. (1999).

2.4.29. Mustafa Ata (1945-)

1971 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinden mezun oldu. 1974 yılından bu yana aynı kurumda öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Sürekli arz eden fırça izleriyle kurulmuş, figür kökenli soyutlamalarıyla öne çıkan bir sanatçıdır. Tek renkten oluşan zeminler üzerinde figüratif yapıların karşıtlık içeren gerilimli ilişkilerini resmeden Ata, dinamik karakterli dışavurumcu bir etkinin peşindedir. Daha çok bireysel varoluş sorunu üzerinden odaklanan çalışmalarında Ata'nın kimlik ve cinsiyet tartışmalarına da denk düşen bir nihilist tavır içinde olduğu sezilenir.

Belirli ölçüde karamsarlık ve kasvet de içeren bu fantastik figür yorumlamalarının, psikolojik kavramlarla açıklanabilecek bir gerilimle yüklü oldukları açıkça görülmektedir.

Sergide yer alan “Direnç” adlı çalışma, süreklilik içindeki soyut kurgunun, mekansız ve nesnesiz bir bağlama sürüklenen ileri derecedeki bir örneği olarak nitelenebilir (SAGLAN, 2011: 113).



Resim 55: Mustafa Ata, “Çok Boyutlu Yaşam”, Tuval üzerine yağlıboya,
102 x 84 cm. (1989).

2.4.30. Serdar Arat (1955-)

1977 yılında Boğaziçi Üniversitesi İdari Bilimler Fakültesini bitiren sanatçı bir süre New York'ta sanat öğrenimi gördü. Halen New York'ta yaşamaktadır.

Serdar Arat, farklı formatta oluşturduğu tuval düzenlemeleriyle tanınır. Tuvali öncelikle estetik bir nesne olarak kavrayan Arat; yüzeyle kurduğu dolaysız ilişkinin bir gereği olarak, geleneksel algıya baştan karşı duran bir tavır içindedir. Resmi “mutlak bir olgu” halinde, doğrudan sorunlu bir yapı olarak gören sanatçı, sanki hep bu gerçeğe

yüzleşmek istemektedir. Arat'ın soyut bir kavrayışla biçimci bir disiplini buluşturduğu bu dolaymışız ortamda, sosyal ve kültürel bağlantıların ürettiği sentezlere dayalı tanıdık imgelerle buluşmak kaçınılmaz bir hale gelir. Aykırı perspektifle ve çarpıcı doku ilişkileriyle kurulan düzenlemede yerini alan bu imgelerin yarattığı tuhaf ve gergin ortamın bize bir o kadar yakın gelmesinin nedeni büyük ölçüde budur. Sergide yer alan 1991 tarihli “İsimsiz” adlı çalışmada da örneklendiği üzere; özellikle (kemer-köprü gibi) mimari yapı unsurları, geleneksel aidiyetlerini koruyan bir çerçevede simgesel formlara dönüşür. Çarpıcı formatlara sahip bu nesne-tuval düzenlemelerinde Arat; bir yandan da boyasal bir dışavurumun temsiline yoğunlaşır. Bu şekilde doğrudan biçim-anlam ilişkilerinde kendine kavramsal düzeyde derinlikli bir alan yaratır. Gerek kullandığı ara malzemeler, gerekse yarı okunur imgeler aracılığıyla bu sentez çabası, yapıtların estetik karakterini bütünler (SAGLAN, 2011: 121).



Resim 56: Serdar Arat, “Soyut Kompozisyon”, Tuval üzerine yağlıboya,
110x147 cm. (1991).

2.4.31. Nur Koçak (1941-)

1941 İstanbul doğumlu sanatçı, Türkiye’de Foto-Gerçekçilik akımını ilk uygulayanlardandır.

İlk ve ortaöğrenimini gördüğü TED (Türk Eğitim Derneği) Ankara Koleji’nde ilk resim çalışmalarını Turgut Zaim’le yapmış, daha sonra liseyi bitirdiği ABD’nin başkenti Washington’da resim öğretmeni Soyut-Dışavurumcu Leon Berkowitz (1911-1987) kendisini ‘okulunun en iyi resim öğrencisi’ seçmiştir. 1960’ta Türkiye’ye dönünce Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSGSÜ) Yüksek Resim Bölümü’ne giren Koçak bu kurumda önce Adnan Çoker, sonra Cemal Tollu ve kısa bir süre de Neşet Günel’la çalışmıştır. 1968’de mezun olmuş, 1970’te Milli Eğitim Bakanlığı’nın açtığı Avrupa sınavını kazanarak resim dalında uzmanlık eğitimi görmek üzere Paris’e gitmiştir. ENSBA (Güzel Sanatlar Ulusal Yüksekokulu)’nda Jean Bertholle’ün (1909-1996) duvar resmine yönelik desen atölyesinde bir süre daha eğitim görmüş; bu yıllarda Avrupa’nın çeşitli müze ve galerilerini yakından izleme olanağı bulmuştur. “Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar” adlı resim dizisine 1974’te Paris’te başlamıştır. Aynı yıl İstanbul’a döndükten sonra 1975-81 arasında İDGSA (e.GSA) Yüksek Resim Bölümü’nde, 2000-2001 arasında Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 1981’den beri serbest ressam olarak çalışmalarını sürdürmektedir (Minesanat.com).



Resim 57: Nur Koçak, “*Berk Çorap*”, Tuval üzerine yağlıboya, 115 x 162 cm. (1989).

Bu bölümde 1970’lerden günümüze Türk Resim Sanatına bireysel anlamda katkıda bulunarak eserler ortaya koymuş birçok sanatçının eserleri incelenmiş, aralarından en popüler olanları seçilerek, 31 sanatçının bireysel sanat görüşleri, eserlerinde kullandıkları teknikler ve sanata bakış açıları ele alınmıştır. Günümüz Türk Resim Sanatını ve sanatçıları belli görüşler ve eğilimler çerçevesinde sınıflandırmak çok güç olmaktadır. Çünkü her sanatçı kendi kişiliği doğrultusunda belli akım veya eğilimlere bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye çalışmaktadır (ERSOY, 1998: 33). Bazen de bir sanatçının yapıtları içinde birbirinden çok farklı eğilimlerin de yer aldığını görmekteyiz. 1970’lerden sonra sanatçıların sayısındaki artışta göz önüne alındığında sanatsal üsluplar, profesyonel veya amatör sanatçılar ve sayıları her gün artan sanat galerinin farklı tutumları ile sanatçıların sergileme isteği de birleşince günümüzün sanat ortamındaki karışıklığın sebepleri de açıkça anlaşılır olmaktadır. Böyle bir ortamda tezimizde yer verdiğimiz sanatçıların üslupsal eğilimlerini ele almaya çalışırken benimsemiş oldukları üslupta ısrarla çalışıyor olmaları, benim için yol gösterici bir nitelik olmuştur.

Genel olarak sanatçı ve eserlerine bakıldığında; önceki dönemlerde görülen sanat akımlarından ziyade, bireysel ve popüler sanata yönelik sezilmektedir. Tüketim toplumunun gelişmesi ile birlikte batıya yönelik ve yeni birtakım tekniklerle sanatsal eserler de yer bulmaya başlamıştır.

III. BÖLÜM

POP SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞMESİ

3.1.Tarihi Kronolojik Bilgiler

II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamında "Soyut Dışavurumculuk" akımının egemen olduğu yıllar olarak nitelendirilebilir. Bu yıllarda galeri duvarlarında, sanatçının öz benini sorguladığı imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar görülmekte ve bu durum akımın sanatçıların bilinçaltılarını ortaya çıkaran ve özgürleştiren örnekler olarak kabul edilmektedir (BOSTANCI, 2002: 40). Bu dönemlerde İngiltere ve ABD'de çok sayıda genç sanatçının, savaş sonrasında düş kırıklıkları olarak niteledikleri bu tutumu benimsememeleri dikkat çekicidir. Böylesi bir soyut sanat hegemonyasına baş kaldıran gençlerin isyanı 1950'li yıllarda filizlenmiş, Pop Sanat adıyla yeni bir akım olarak sanat dünyasına girmiştir (BERGER, 2007: 21). Öncü sanat efsanesinin yeni bir çeşitlenmesi olan soyut dışavurumculuk, etki bir reklam sayesinde dünyada tanınmıştı tanınmasına ama, ortada ilginç bir durum vardı aslında. Her yere yayılan kitle kültürü ürünleri, soyut dışavurumculuk dahil, 'ciddi' ya da 'seçkin' diye öne sürülen sanat türlerini açıkça tehdit ediyordu. Gazete, kitap, resimli roman, dergi, el ilanı ve afişlerde yer alan renkli ya da siyah beyaz fotoğrafların, TV programlarında gösterilen filmlerin garip bir etkisi vardı insanlar üzerinde. Durmaksızın piyasaya sürülen mal ya da kişilerin imgeleri, bir yandan yeni gereksinimlere yol açıyor bir yandan da bu gereksinimlerin, güya kolayca nasıl giderileceğinin çareleri veriliyordu insanlara. Baskı ve çoğaltım teknolojisindeki gelişmeler, başta kentler olmak üzere yaşanan her mekanın görünümünü değiştirmişti. Her şeyden önce ucuz, albenili ve standarttı bu görüntüler. İnsanlar sevdikleri şarkıcıların, film yıldızlarının kart ya da posterlerini kolay bir şekilde edinebiliyor, duvarlarına asabiliyordu. Biraz kültürlü olanlarsa sanat tarihinde yer etmiş eserlerin basılı kopyalarını tercih ediyorlardı (YILMAZ, 2006: 179).

Daha açık söylenirse, görsel üretim araçlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kapitalist sınıf, seçkin (ağır) sanat ile 'hafif sanat' arasındaki sınırı umursamaksızın, her ikisini de piyasanın insafına bırakmıştı.

“Tüket ve mutlu ol”, “tükettiğin kadar varsın” ya da “şunu kullan ve farklı ol” gibi sloganlarla beyinleri yıkanan halk, kendine sunulan ürünleri tüketirken mutlu ve farklı olduğu gibi duygularla avunuyordu-halen de öyledir (YILMAZ, 2006: 180).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü ve zihniyetini gözler önüne seren ve bu anlamda son derece “Amerikalı” bir içeriğe sahip olan Pop Sanat, uluslararası sanat ortamında Amerikan varlığını ilk kez güçlü bir biçimde hissettiren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının egemen konumuyla yarışmak zorunda kalmıştır. Pop akımının ‘tutmasını’ kolay anlaşılabilirliğine bağlayan Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Soyut Dışavurumculuk geleneğini yerle bir eden bu yeni sanat anlayışının sanat olmadığını söyleyecek kadar ileri gitmiş, Pop’u bir tür ‘reklam estetiği(2002),’ olarak nitelendirmiştir. Güzel sanatların beğeni oluşturmaktaki geleneksel işlevinin zaten ‘reklamcı’ figürü tarafından ele geçirildiğine inanan Pop sanatçıları için Rosenberg’in eleştirisinin pek bir anlamı yoktur; Pop, tüketim kültürü ve reklamı adeta yüceltir, imgeleri yüksek kültür / alt kültür ayrımını yapmaksızın ele alır. Amerikan sanat ortamında eleştirmenlerin kolay kolay geçit vermediği Pop akımı, yine de çok kısa sürede galerilerin, sanat piyasasının ve müzelerin onayını almış; yalnızca ABD ‘de değil çeşitli Avrupa ülkelerinde de 1960’lara damgasını vuran başıca akım haline gelmiştir. Örneğin Almanya ‘da 1960’ların öğrenci hareketlerinin yaşandığı dönemde gündeme gelen Pop Sanat, Alman kuramcısı Andress Huyssen’e göre ‘protest’e eleştirel bir akım olarak algılanmış, özünde tüketim kültürünü olumlayan yanı görmezlikten gelmiştir (ANTMEN, 2008: 162).

“Pop Sanat” terimini ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-90), Architectural Design dergisine yazdığı “Sanatlar ve Kitle İletişimi” başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanmıştır. Alloway, 1962 yılından itibaren terimin kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da bu şemsiye altında değerlendirmeye başlamıştır. 1960’ların başında İngiltere’ de bu tür eğilimi ortaya koyan sanatçılar arasında Genç Çağdaşlar Sergisi’nde (1961) yer alan David Hockney (1937-), Derek Boshier (1937-),

Allen Jones (1937-), Peter Phillips (1939-), R.B. Kitaj'ın (1932-2007) yanı sıra Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde açılan sergileriyle Peter Blake(1932-) vardır.

Ancak İngiltere'de pop'un çıkışının, daha erken bir tarihe, 1952-55 yılları arasında Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde (ICA) etkinlik gösteren Bağımsızlar Topluluğu 'na dayandığını söylemek yanlış olmaz. Richard Hamilton ve Eduardo Paolozzi (1924-) gibi sanatçıların yanı sıra sözü edilen eleştirmen Alloway de Bağımsızlar Topluluğu'nun etkinliklerine katılmıştır. Bu etkinliklerde, akademikleşmiş bir modernizm' in yerine deneyselliğin ön planda olduğu bir anlayışla sanatçı ve eleştirmenlerin yanı sıra tasarımcıların ve mimarların katılımıyla Londra'da yeni sergileme tekniklerine, yeni düşüncelere açık disiplinler arası bir sanat platomu oluşturulması amaçlanmıştır (ANTMEN, 2008: 160).

Yirminci yüzyılın ortalarından başlayarak her yere yayılan kitle iletişim araçları (gazete, sinema, televizyon, dergi, video, bilgisayar, vb.) ve tüketime yönelik üretilip piyasaya sunulan mal ya da imgelerin, kent yaşamını kuşatma altına aldığına değinilmişti. Kent yaşamını etkisi altına alan tüketim çılgınlığı, medyanın ve reklam sektörünün itici gücüyle birleşerek, görseller aracılığıyla uyarıcı, tetikleyici bir etkiye neden olur. Baskı ve çoğaltma teknolojisindeki devasa yenilikler, değişime kentlerden başlayarak, yaşamın her alanını yeniden tasarlar. Reklam endüstrisi, ucuz, albenisi yüksek standartta üretilen nesnelere, bireylerin yaşamlarında yeni gereksinim alanları yaratmak amacıyla ambalajlayarak kitlelere sunar. Bunun getirisi olarak insanlar, sinemada ya da beyaz camdan izledikleri 'starların' imgelerine kolayca sahip olmakta ve onlarla bir anlamda bağ kurabilmektedirler. Artık imaj her şeydir ve gerçeklik olgusu imajlara dönüşerek, zaman kavramını ortadan kaldırır (BRONOWSKI, 1987: 39).

“Bir varmış, bir yokmuş... Bir zamanlar Kıtık içinde yaşayan bir Adam varmış. Birçok serüvenden ve Ekonomi Biliminde uzun bir yolculuktan sonra, adam Bolluk toplumuyla karşılaşmış. Birbirleriyle evlenmişler ve bir sürü gereksinimleri olmuş” (YILMAZ, 2006: 179). Aslında İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway, 'pop' terimini literatüre alan ve tanımlayan ilk kişidir. Popüler kültürü yorumlayan bir grup sanatçı tarafından çalışmalarını adlandırmak üzere kullanan bu terim, zaman içinde

Pop sanatın arka planını oluşturan popüler kültür ve kitle kültürünü imlemek üzere kullanılmaya başlar (RESTANY, 1997: 347).

On sekizinci yüzyılda sanat eseri sadece resim, heykel, mimari ve müzik alanlarında kabul edilmiş ve bu kesin değerlendirmenin dışındaki öneriler tartışmasız olarak reddedilmiştir. Daha sonra 19. yüzyıl sanat estetizmi, belirlenen sanat alanlarını incelemiş ve 20. yüzyılda bu tutumun daha bütüncül bir denge içerisinde yeniden temellendirilmesini sağlamıştır.

On sekizinci yüzyılın sanatı katı bir biçimde sınıflandıran sistemi, yüksek sanatın destekleyicilerinin popüler seyirci kitesinden ayrımlarını ifade etmeleriyle birlikte uzun bir süreç sonunda geçersiz kılınmıştır. Bu dönemde güzel sanatlar ve popüler sanat arasındaki etkileşim sayıca fazla olmamakla birlikte, net bir tanım kazanmamış fakat halkın yeni ortak beğenilerinin estetik noksanlığı konusunda endişelere yol açmıştır. Daumier'in bağımsız eserleriyle politik çizimlerinin mesajları arasında değişim gerçekleştirmesi, Goya'nın politik basını için resimler yapması, Toulouse-L'autrec'in hazırladığı posterlerin Paris sokaklarındaki sayfiyelerde yer alması, sanatın, popüler alana dâhil edilmesinin bireysel örneklerindedir. Popüler sanata ilk tepkiler, genellikle seçkin bir sınıfın kabullenici olmaktan çok direnç gösteren katı bir tutumu şeklinde belirmiştir.

On sekizinci yüzyıldan itibaren bağımsız estetik ve sanat tarihi disiplinlerinin büyümesi, süreli literatürün gelişmesi, bağımsız bir meslek olarak eleştirmenliğin, akademilerin, sergilerin ve özgül sanat üretim ve yayın bölgelerinin stüdyolar, galeriler, sanat okulları üniversiteler, müzeler vb. ortaya çıkışı söz konusudur (FEATHERSTONE, 2005: 78). Aynı zamanda, 18. yüzyıldan itibaren başlayan iletişim araçlarının keşfi ve gelişimine paralel olarak, popüler sanat mekanikleşerek çoğalmış, tüketim mekanizmasına bir ölçüde talep ve hız kazandırmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise teknolojik gelişmeler, özellikle sanayileşen toplumların tüketim toplumları haline gelmesine yol açmıştır. Tüketim toplumunun standartlaşmış yaşam biçimi, 20. yüzyıl başında ABD'nin tüketim sistemlerinin, Batı Avrupa'ya ve daha sonra sosyalist ülkelere yayılmasıyla birlikte, küresel kutuplaşmayı ortadan

kaldırılmıştır. Bu süreç, sanayileşmiş ülkelerin yeni tüketim kaynakları elde etmek amacıyla üçüncü dünya ülkelerinin toplumlarını da tüketime özendirme ve değiştirme ile devam etmiştir.

Böylece üçüncü dünya ülkeleri de, kitle iletişim araçları ile sürekli bir ideal olarak gösterilen tüketime dayalı yeni bir kültürü benimsemişlerdir. Bunun yanı sıra toplumsal yapısı değiştirilerek yeni bir sorunla daha karşı karşıya bırakılan üçüncü dünya ülkeleri, sanayileşme evrimini gerçekleştirmiş ülkeler tarafından bilgisizlikle, cahillikle suçlanmıştır.

“ ‘Yirminci yüzyıl’ tıpkı ‘on dokuzuncu yüzyıl’ın 1830’lardan sonra başlamış olması gibi; Birinci Dünya Savaşından, yani yirmili yıllardan sonra başlar” (HAUSER, 1984: 402). 1920’li yılların sonunda, özellikle Amerika’da meydana gelen ekonomik kriz, kaygıyla birlikte koşulların değiştirilmesi gerektiği bilincini uyandırmış ve böylece 1930’lu yıllara toplumsal, eleştirel gözlemler ve davranışlar damgasını vurmuştur. Zor koşullarla geçen bu dönemde, burjuva sınıfının devrimci özelliğinin yitimi, otoritenin ve makineleşmenin model alınması, ikiyüzlü iktidar söylemleriyle kitle toplumuna kademeli geçiş sürecinin başlaması, kaçınılmaz olarak gerçekleşen değişimlerden bazılarıdır.

Akademi kurumlarının, müzelerin veya galerilerin sanatı belirli kurallar ve kalıplar içerisinde sınırlandırmasına ve sanat eserlerini kutsal bir nesne olarak göstermelerine karşı ilk öncü tepkiler, 1920 yıllarında gerçekleşmiştir. Bu olgu post modernizemin 1920’li yıllara dayandığı düşüncesine sebep olmuştur. Daha sonra 1960’lı yıllara gelindiğinde sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırlar kalkmış, müzelere ve akademi otoritelerine olan direnç, 1920’li yıllardaki tepkilerden daha baskın ve çoğulcu olmuştur. Yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki keskin ayrımlar sanatın her yerde varlık kazanmasıyla, ulaşılmaz, kutsal niteliğini kaybetmesiyle birlikte belirsizleşmeye başlamıştır. Bu belirsizleşmeye en büyük tepkiyi yüksek kültür savunucuları vermiştir. 1960 yıllarında ise yüksek kültürün yükselen tepkisi, pop sanatın oluşumuna zemin hazırlayan karşıt kültürel kopuşa sebep olmuştur.

Popüler kültür ürünlerinin şehir merkezlerinde, kalabalık bir kitle tarafından tüketilmek üzere üretilmesi, popüler kültürün toplum normlarının, bireylerin ve toplumsal iletişimin belirleyicisi olma konumuna erişebilmesine ve imajlardan oluşan sosyal bir ağ haline dönüşmesine sebep olmuştur.

20. yüzyılda, özellikle reklamlar, filmler ve televizyon bireyler üzerinde, tekrarlanan sloganlarla birlikte sunulan logoların ve imajların hakimiyetini kurmuştur. Bu yüzyıldaki sanat anlayışı da, daha önceki yüzyılların estetik yargılarını bir kenara bırakmıştır. Sanatçılar teknolojinin sunduğu kolaylıklardan yararlanmış, tüketim nesnelerini kullanmıştır. Marcel Ducamp'la başlayan tüketim kültürüne tepki gösterilmesi ve kullanım nesnelerinin sanat nesnesi olarak kullanılması Schwitters'le devam ederek Warhol, Hamilton, Wesselmann, Rauschenberg, Beuys gibi sanatçılarla devam etmiştir (YAŞAR, 2011: 121).

1961'de ise, yirminci yüzyılın son hareketi sayılan Fluxus akımının temelleri oluşturulduktan sonra 1962'de ilkeleri belirlenerek kabul edilmiştir. Fluxus, sanatın salt ticari nitelik kazanmasına tepki gösterirken, Dadaist düşünce sistemini devam ettirmiştir. Bu durum Fluxus akımının post modernist görüş belirttiği ve aynı şekilde başarısız olduğu veya amacına ulaştığı konusunda da kuşkulara ve tartışmalara yol açmıştır.

Pop Sanatı düşüncesi 1960'lı yıllarda oluşmaya başlamıştır.

3.2 Pop Sanat ve 1960'lar

İkinci Dünya Savası'ndan sonra, kitle iletişim araçlarının teknik açıdan gelişmesi ve seyirci kitlesinin sıra dışı ilgileriyle halk iletişiminin güçlenmesi, popüler kültürün hızla ve kolaylıkla yaygınlık kazanmasına yol açmıştır. Böylece çoğunlukla değişmeyen ve asılamayan mesaj birikimlerini empoze ederek, yeni bir film toplumu oluşmuştur. Popüler kültür ürünlerinin şehir merkezlerinde, kalabalık bir kitle tarafından tüketilmek üzere üretilmesi, popüler kültürün toplum normlarının, bireylerin ve toplumsal iletişimin belirleyicisi olma konumuna erişebilmesine ve imajlardan oluşan sosyal bir ağ haline dönüşmesine sebep olmuştur.

20. yüzyılda, özellikle reklamlar, filmler ve televizyon bireyler üzerinde, tekrarlanan sloganlarla birlikte sunulan logoların ve imajların hakimiyetini kurmuştur. Bu yüzyıldaki sanat anlayışı da, daha önceki yüzyılların estetik yargılarını bir kenara bırakmıştır.

Sanatçılar teknolojinin sunduğu kolaylıklardan yararlanmış, tüketim nesnelere kullanmıştır. Marcel Duchamp'la başlayan tüketim kültürüne tepki gösterilmesi ve kullanım nesnelere sanat nesnesi olarak kullanılması Schwitters'le devam ederek Warhol, Hamilton, Wesselmann, Rauschenberg, Beuys gibi sanatçılarla devam etmiştir (YAŞAR, 2011: 117).

1945-1965 döneminde sanat dünyasında iki yeni olgunun kendini kabul ettirdiği görülmüştür. Bunlardan biri, bir Amerikan resim okulunun ortaya çıkması, öbürüyse New York'un sanatsal yaratının uluslar arası merkezi olarak sivrilmesi (BATUR, 1997: 346).

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatsal çalışmalar New York ve Paris'te es zamanlı olarak devam etmiştir. Ancak New York'ta müzecilik anlayışının dikkatle uygulanması, daha fazla izleyicinin katılımı ve bölgenin sunduğu olanaklar sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaymasına sebep olmuştur. Aynı zamanda daha fazla izleyicinin etkinliklerdeki aktifliği, eleştirel zenginliği sağlamıştır. Elbette Paris'in ve diğer Avrupa kentlerinin sanatın 1950 ve 60'larda geldiği noktada bilimsel gelişimine katkısı açıktır. Fakat savaş sonrasında kitle iletişim araçlarının yarattığı toplumsal dönüşümün bir benzeri de sanatın merkezi değişimiyle yaşanmıştır. Bundan önce sanatın merkezi kabul edilen Paris'te tanınırlık kazanmış belirli sanatçılar desteklenmiş, ve sanatsal akımlar Fransızca 'ya uygun olarak adlandırılmıştı. New York'un sanatçılar ve izleyicileri tarafından daha çok talep görmesiyle birlikte, Amerika çağdaş sanatın onaylayıcısı konumuna ulaşmıştır. Meydana gelen iki büyük akım olan Pop Sanat ve Optik Sanat da, İngilizce adlandırmalarıyla kabul edilirlilik kazanır.

1961’de ise, yirminci yüzyılın son hareketi sayılan Fluxus akımının temelleri oluşturulduktan sonra 1962’de ilkeleri belirlenerek kabul edilmiştir. Fluxus, sanatın salt ticari nitelik kazanmasına tepki gösterirken, Dadaist düşünce sistemini devam ettirmiştir. Bu durum Fluxus akımının post modernist görüş belirttiği ve aynı şekilde başarısız olduğu veya amacına ulaştığı konusunda da kuşkulara ve tartışmalara yol açmıştır.

Pop Sanat düşüncesinin meydana geldiği 1960’lı yıllar, bu açıdan bir yanda çağdaş yaşamın makineleşme, toplumsal izolasyon süreçleri ile gösteri ve göstergeler unsurlarına tepki olarak doğan karşıt direniş kültürlerinin verdikleri mücadeleye sahne olmuştur. Pop Sanat kapsamında kabul edilen çalışmalar 1960 baslarında üretilmesine rağmen, tam olarak tanımlamasını Yeni Gerçekçiler sergisinden sonra kazanmıştır. Bu eserlerde, sanatçıların içerik yönünde ortaklığı ve buna karşın üslup olarak farklılıkları dikkat çeker. Bu farklılık bir bakıma, 1960’lı yılların kritik sürecinin, her sanatçının bireysel olarak kendi koşullarıyla üstesinden gelebilmesiyle ilgilidir.

Avrupa ve Amerika’daki sanatçıların herhangi bir akıma dahil olmaması, soyut sanata karşıtlıkları, alışılmış kalıpların yıkıldığı 1960 yıllarında yeni bir bilincin belirmesine yol açmıştır. Oysa soyut sanata yönelik bu tepkiler 1950’li yıllarda netlik kazanmasa da, temellenmiştir. 1950 yılında soyut, geometrik ve non figüratif anlayışta sanat çalışmaları yapılmaktaydı. Bu dönemde bir grup sanatçı, çoğunluktan farklı alanlarda araştırmalar yaparak yeni ve gerçekçi üsluplar geliştirmişlerdir. Yeni beliren bu anlayış 1955 yılında Yves Klein’in açtığı tartışmalar yaratan sergiyle somutluk kazanmıştır. Bundan başka Hains ve Villegle, 1946 yılında başladıkları yırtıklı afiş çalışmalarını izleyiciye sunmuşlardır. Yves Klein’in, La Minute de Verite si (Colette Allendy, 1956), mavi dönemi ve ünlü Boşluk sergisi 1958’de Iris Clert galerisinde izlenmiştir (BATUR, 1997: 347).

Bunu takiben Amerika’da Dadaizm’in zirveye ulaştığı bir dönemde, Rauschenberg, resimde soyut anlatım tarzının yetersizliğini ifade etmiş, soyut sanatın sanatçının anlatmak istediklerini tam olarak karşılayamadığını eleştirmiştir. Bu ifade, Rauschenberg’i yeni arayışlara yöneltmiştir. Böylece, sanatçı çevresindeki

dokümanlardan elde ettikleriyle kolajlar oluşturmuş, bir anlamda ready made'in sanata katılmasını sağlamıştır. Bu kolajlar, daha önce yapılanların bir sentezinin yarattığı devrimdir. Örneğin sanatçının kolajlara dışavurumcu eserleri üzerinde yer vermesi, daha sonra başka sanatçıları kübist resimlerin üzerinde kolaj uygulamaları konusunda esinlendirmiştir.

Rauschenberg, Jasper Johns ile New York'ta bir dönem birlikte çalışmış ve bir grup sanatçı ve heykeltıraşı yeni üsluplarıyla etkilemişlerdir. Hazır ve sıradan nesnelerin estetikleştirilmesi, daha sonra Wesselmann, Rosenquist ve Jim Dine gibi sanatçıların da bu doğrultuda eserler vermesine yol açmıştır. Sanatçıların sanatı ele alışlarındaki bu sentezleme, esinlenme ve etkileşim Paris ve New York karşıtlığını ortadan kaldırmıştır. Paris'te Yeni Gerçekçi sanatçıların New York'a gelerek Dadaist sanatçılarla ortak sergiler açmaları, resim sanatı alanına zenginlik ve hareket kazandırmıştır. Düşünce alışverişinin yoğunluk kazanmasıyla, yeni figüratif bir anlayış çerçevesinde evrensel ve yaygın bir üslupla karşılaşmış ve bu üsluba Amerika'da, ilk olarak 1955'te Lawrence Allowey tarafından kullanılan "pop" kelimesinden türetilen pop art yani pop sanat adı verilmiştir. Bir İngiliz eleştirmen olan Lawrence Allowey, "pop" kelimesini belki de yenilik, hız ve neşeyi ifade eden yönüyle İngiliz sanatçıların çalışmalarını çözümlerken kullanmıştır. Bu kelimeyle Amerika'daki söz konusu sanatsal hareketin isimlendirilmesi ise, 1960'lı yıllarda "pop" teriminin Amerikan eleştirmenlerce yeniden ele almasına dayanmaktadır. Oluşturulan pop art terimi, günlük Amerikan yaşam tarzını anlatan pek çok şey için sıklıkla kullanılmıştır. Pop sanat akımı, Amerika'da başlayarak hızla Avrupa'ya yayılmış, ilk basta İngiltere'de bir katılım sağlamıştır. Fakat özellikle Paris'te yeni gerçekçilik anlayışının felsefi boyutuyla eleştiriler almasına yol açmıştır. Pop sanat hareketinin yayılcı hızının başarısı gibi, Pop art terimi de, ilk kullanıldığı dönemlerdeki gibi geri dönüşümsüz olarak her şeyi kapsamaya başlamıştır.

Yeni-gerçekçiler, birleştirmeceler, neo-figüratifler, naratif ressamlar, hepsi de pop terimi altında toplanmıştır (BATUR, 1997: 350).

“Pop Sanat biri İngiltere’de, (Peter Blake, Richard Hamilton, Allen Jones, Ron Kitaj, Eduardo Paolozzi, Richard Smith; _İngiliz Pop Sanatı); diğeri ABD’de (Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol, Tom Wesselmann; Amerikan Pop Sanatı) ortaya çıkan iki farklı ama koşut hareketi belirler” (KARAHAN, 2003: 114).

Önceleri, Yeni Dadacılık, Yeni Gerçekçilik vb. olarak tanımlanan bu dönem; aslında Pop-Art’ın öncü yansımaları niteliği taşıyan bir süreç özelliği taşır.

Pop-Art terimi genellikle çoğulcu bir sanat anlayışının yaygınlaşmaya başladığı 1960’lı yıllarda tam olarak sanatsal karşılığını bulur ve Dadacı sanat olarak nitelendirilen hareketin birçok yönünü de kapsayan sentez bir harekettir denilebilir (ARENDR, 2004: 19). Pop nesnelere yepyeni olması, kullanılmışlığın getirdiği biricikliği reddeder tavrı, kitleye sunulan anonimliği ön plana çıkarması, toplumda şaşırtıcı ve şok edici bir etki yaratır. Pop Art, daha önce sanat sayılmayanı, hatta dikkate bile alınmayanı merkeze yerleştirir. (ARMAGAN, 1992: 38).

19. yüzyıl ortalarında teknolojinin ve bilimin sayesinde, ilk kez bazı sanat yapıtları ucuz bir maliyetle teknik olarak yeniden üretilebilir hale gelir. Bu işlemlerden yalnızca fotoğraf, sanatsal yaratıcılık alanında varlığını kanıtlar. Fotoğrafın icadıyla ilgili Aragon’un “Doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi” sözlerine, fotoğrafı gören Paul Delaroche; “Bugünden itibaren ressamlık öldü” yanıtını verir. Fotoğrafın bulunuş anında sanatsal çevrelerde yaşanan paniği ve bunun resimdeki yansımalarını Lynton, “Modern Sanatın Öyküsü”nde bir örnek üzerinden artı ve eksi yönleriyle-şöyle değerlendirir:

“Fotoğraf makinesi 1840’larda bulunduğu zaman, bazıları fotoğrafçılığın, resmin yerini alacağına inanıyorlardı. Oysa ressamlar fotoğrafı yardımcı bir araç gibi kullandılar; düzenleme, ışık ve mekan etkileri elde etmek için ondan yararlandılar. Ancak fotoğrafçılık, resim sanatını öldürmemekle birlikte, ilk işlevi görünüşü olduğu gibi kaydetmek olan resim türlerinin değerini azalttı. Portre resmi, bu türlerin ilk akla gelen örneğidir. Bu resim türü bugün de yaşamaktadır ama canlılığından çok şey yitirmiştir. Gazete fotoğrafçısının ‘izlenimleri’, on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki resimli dergileri süsleyen ‘sanatçı’dan çok daha iyi iş görmektedir” (LYNTON, 2004: 56).

Bu süreçte Baudelaire de ilk etapta fotoğrafın sanatı yok ettiği paniğini yaşar. 1859'da "Modern Kamu ve Fotoğrafçılık" isimli makalesinde, eşi benzeri olmayan Hakikat tutkusunun, Güzel tutkusunu baskı altına almasından bahseder. "Güzelden başka hiçbir şeyin görülmemesi gereken yerde -ki burada güzel resimdir- halkımız sadece Hakikat'i arıyor" derken fotoğrafın gerçekliği tekrar tekrar üretmesi ve Hakikat'i birebir yansıtmasını "Sanatın amansız düşmanı" olarak yorumlar. Baudelaire, teknolojinin getirdiği bir ürün olan fotoğrafı, sanatın gelişimine ve ilerlemesine engel olarak görür (BERMAN, 2005: 193).

Günümüzde sanat dallarından biri olarak adlandırılan fotoğraf, sanatta köklü değişim ve dönüşümlere neden olur. Bu aşamadan sonra sanatçılar nesnenin gerçek görüntüsünden çok, arka planı sorgulayan yaklaşımlara yönelirler (KANBUROĞLU, 2004: 371-372). 20.yüzyılın sonlarına gelindiğinde yüksek kültürün tekelinde olan sanat daha sarsıcı bir deneyim yaşar. Bu deneyim, sıradan halka seslenen ve kitle pazarının keşfettiği teknoloji destekli devrimci sanattır. Bu alandaki en olağanüstü yenilik ise sinemanın gündelik yaşama dahil olmasıdır (HOBBSAWM, 2005: 240). Rönesans'tan beri hep üst bir konumda yer bulan, gerçekçi anlayışla üretilen 'resim', sanatsal arenada konumunu kaybetme tehlikesi yaşar. Bu süreci Lynton, sanatın teknolojik gelişmeler doğrultusunda karşı karşıya kaldığı açmazı ancak yeni üretim biçimlerine yönelmesiyle aşacağını imler;

"Bir zamanlar tarihsel resme yönelen yaratıcı yetenek ve düşünsel eğilimler bugün film sanatını seçmekte, anlatı sanatı da seyircisini film meraklıları arasında bulmaktadır" (LYNTON, 2004: 56).

20. yüzyıl ve sonrası, yeni toplumsal formların tüm çıplaklığıyla kendini gösterdiği ve yeni olan her şeyin bir yaşam biçimine dönüştüğü dönemi tanımlar. Sanat özellikle üretim koşullarının değişmesi ve pazarda farklı arayışların -arz talep bağlamında- ortaya çıkmasıyla birlikte değişimlerin hızlı ve belirgin yaşandığı alanlardan biri olur. Toplumda popüler beğenin hakimi ve kültür endüstrisinin kışkırtıcılığı, sanatı, geleneksel estetik kaygıların dışına taşır. Bu süreçlerin toplamında, sanat metaya, sanatçı da meta üreticisine dönüşür (TURANİ, 2006: 169-170). Bir başka açıdan sanat, tekrar tekrar üretilen bir sanat nesnesi olarak algılanmaya başlar (BAUDRILLARD, 2005: 33).

3.3 1968 Özgürlük Hareketleri

İkinci Dünya Savaşı, her şeyden evvel bir “toplama kampı” sahnesidir. Burada, modernitenin en özcu eleştirileri gelişecektir. Ancak gene de, sanat cephesi, bu savaşa ilkinden daha fazla önem atfetmez. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra olan, Almanların akademiden kazınmak istenmesidir. Adolf Hitler’in Dadaistleri ülkeden kovmasıyla birlikte zaten, Avrupa’nın çeşitli yerlerinde sanat akımları devam eder.

Bu dönemde, Brecht’in kara mizahını ve Camus’nün absürt edebiyatını düşünürsek, yazılı literatür görsel sanattan daha keskin bir tepki vermiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın, sanata hediye ettiği en önemli akım şüphesiz Sitüasyonistlerdir. “Gösteri Toplumu” isimli bol övgülü kitabından hatırladığımız Guy Debord kurucuları arasındadır. Çin Devrimi’nden, Latin Amerika’daki devrimci hareketlerden etkilenen Sitüasyonizm, 1848’in kader-denk bir tekrarıdır aslında. Ancak işin hiç de irdelenmeyen yönü şu: Dadaistler ve Freud’u takip eden Sürrealist bilinç-dışı akımı, politik aksiyondan uzak kalarak özerk bir sanat alanı için mücadele ederken, Fütüristler, Kübistler ve Sürrealizmin bir diğer kısmı, sanatı bir “manifesto” olarak algılamının ötesinde, bunu bir “devrim” kaygısıyla icra etmişler. Adolf Hitler’in Wagner’e duyduğu büyük hayranlık, Mussolini’nin “Büyük İtalya” figürünün arkasında kurguladığı büyük mimarî dönüşüm ve tabii ki sanat; ciddi anlamda Fütürizmin etkisi altındadır. Ancak 2000’li yıllarda, sanatın özerk alanı yeniden hayata geçirilmek isteniyor; gene de felsefeden koparılabilecek bir şey gibi görünmüyor.

1968’e geldiğimizde, Fransa sokaklarında kökleri yukarıda bahsedilen politik sanata dayanan Sitüasyonizm, barikatlar kurmuştur. Bunu, post-yapısalcı ve varoluşçu felsefe destekleyecektir ilerleyen dönemde. Ağırılığı modernite eleştirisi olsa da, Michel Foucault’nun deyimiyile, “ikinci Aydınlanma” Avrupa’ya ulaşmıştır. Bunda, Çin’deki devrim kadar, Sovyet Rusya’ya duyulan büyük hayranlık da etkilidir. Bir dönem, Kübizmin fazlasıyla soyutlaştığı düşünülerek materyalist bir kıvama getirilip “Sentetik Kübizm” adı altında yeniden şekillenmesi gibi, 1968’in arka planında sürüp giden sanat akımları, pratiğe inebilmek adına böyle bir eylemliliği seçmiş görünüyor. Wallerstein’ın

“devrim” olarak nitelediği 1968’e Marksist bir yorum getirebilmenin yolu, neyi değiştirdiğine bakmak olacaktır. Her şeyden evvel, özerklik alanlarını yeniden kurgulama imkânı tanımıştır 1968. Özgürlük fikri, daha bireyci ve hazcı bir platformda, Paris’in sokaklarında haykırılırken, sanatın biçiminde de “kışkırtıcılık” ön plana çıkar. Bunu, müstehcenliğin hâkimiyeti izler. 1968, insanın “etten kemikten bir beden” dışında bir şey olmadığını söyleyen Lacan’cı teoriyi tetikledi. Ali Artun’un kitaptaki en orijinal tespitlerinden birisi de şu; post modernizmi ortaya koyan, basit bir sanat-felsefe diyalektiği değil, Cezayir Bağımsızlık Savaşıydı (1954-61). Gerçekçiliğin, sanatta temsiline bir başka biçim uydurulmasıydı Sitüasyonizm.

1848 ve 1968’in hayaletlerini yeniden çağırabilir miyiz peki bugün? 1848’den sonra kapitalizmin arkasına saklanmış burjuva deşifre edilmişti. 1968’de, kitle örgütlenmeleri kadar bireyin mücadelesi de önem kazandı. Guy Debord, 1988’de “Gösteri Toplumu”nu yazdı. Ve post modernizmin teorisyeni, Lyotard “Artık manifestolar yazılamaz...” buyurdu. Devrimler, örtük olanı açığa çıkarmaya yarar, Zizek’e göre; ve yine Zizek, bugün örtük gibi görünenin aslında en müstehcen görüntü olduğunu keşfediyor. Marx’ın hayaletlerinin 1990’larda kaybolduğunu düşünüyorum; 2000’lerde yeniden ava çıkanları saymazsak (Ayracderisi.com).

IV. BÖLÜM

BİREYSEL SANAT VE TÜRK RESİM SANATINDA BİREYSELLİK EĞİTİMİ

4.1. BİREYSEL SANAT

Bireysel sanatı;

a)Sanatçıdaki oluşumu

b)Sanattaki sentezi

c)Toplum ve toplumdaki güncelliği başlıkları adı altında inceleyeceğiz.

4.1.1.Sanatçıdaki Oluşumu

4.1.1.1.Sanatçı Açısından Etkileri

1980 askeri müdahalesinin, sanatçı açısından etkilerine geçmeden sanatçı kimdir sorusunu açıklığa kavuşturmak gerekir. Sanatçı sözlüklerde, en geniş anlamıyla, “Güzel sanatların herhangi bir dalında yaratıcılığı olan, yapıt veren ve sinema, tiyatro, müzik gibi sanat yapıtlarını oynayan, yorumlayan, uygulayan (kimse)” (Dil Dergisi Sözlüğü, 2010) olarak tanımlanır. Sanatçı her şeyden önce insandır, onunda diğerleri gibi doğal gereksinimleri vardır ve yaşamının ilk amacı bu öncül gereksinimleri gidermektir. Sonra, o, ilgi duyduğu ve yetenekleri doğrultusunda uğraş verdiği bir sanat dalına yönelmeye başladığında, ilk hedefi; bu dalın niceliksel elamanlarını tanımak ve bunları ustalıklı kullanabilir olmaktır. Örneğin; ressam boyayı fırçayı, yazar dili/sözcükleri, balerin ve oyuncu bedenini, heykeltıraş taşı ve çekici tanır ve bunları ustaca kullanmaya başlar. Bu noktada bazılarını, diğerlerinden/icracılardan ayıran kimi özellikleri ortaya çıkar. Onlar var olan sanat yaratımlarının tekrar edilmesiyle, belki biraz yorumlanmasıyla yetinmediklerini, yeni eserler vermek için yaratıcılıklarını kullandıklarını belirtirler.

Ancak yeni olmalarının, çalışmalarını değerli kılmayacağını bilerek, onları, özgün bir biçim ve içerik ile esere dönüştürmeye de çalıştıkları da bir diğer görüşleridir. Sanatçılar, sanatla, ilk önce kendileri için uğraştıklarını, kendilerini tatmin etmeyen bir niteliğin başkalarını da tatmin etmemesi gerektiğine inandıklarını ve bu nedenle de, bir şeylerin peşinden giden değil, peşinden gidilen olmaya çabaladıklarını da belirtirler.

Sanatçıların var olma çabalarını somut verilere dönüştürmede araç olarak gördükleri sanatsal süreçleri, hem o sanat dalına hem de izleyicisinin sanat görüşüne yön verir. Sadece kendi alanında değil, sanata ve insana dair her alanda düşünülmelidir, okunmalı ve yazmalıdır, bu nedenle çoğu zaman, hem sanat çevreleri içinde, hem de toplumda yalnız kalır ama bu süreçlerden güçlenerek çıkmayı bilir. Sanatçının gereksinimleri ve amaçları toplumsal beklentilerden büyük oranda ayrıştığından, o'na kendi dışında yüklenen pek çok görev ve beklenti çoğu zaman karşılıksız kalır. O'nu ve sanatını var eden temel öğeler; kendini ifade etmek için seçtiği kimliği, ideolojisi, dünya görüşü ve sanatsal tercihleridir. Sanatçı, dogmalarla değil, kendi etik kuralları ile düşünülmelidir. Kendince doğru bildiği şekilde yaşamalı, yaratmalı ve bunların sonuçlarına da katlanmalıdır. 1980'e gelinceye değin aslında, Türkiye'de sanat ve sanatçıların önemli sorunları zaten vardı. Sanatçılar toplumda istedikleri ilgiyi göremiyor, yeterli devlet ve özel sektör desteği alamıyor; sanatlarını sergileyip, satabilecekleri ne galeriler, ne de alıcıları yeterince bulamıyorlardı. "Neredeyse sanatçılarımızı kendimizden saymamak gibi kasıtlı bir çağdışılığı benimsemek niyetindeyiz. O nedendir ki sanat sorunları önemli sorunlar listesinin en başında durmaktadır" (ALTAN, 1980: 11).

Türkiye'de 1980 sonrası yerleşik bir hal alan kitle kültürü; sanatçı, sanatkâr ve icracı gibi kavramları çoğu zaman karıştıran, en çok da iç içe sokan yeni algısı ile bu kavramların içini boşaltmış, bu sorunları daha da körüklemiştir. Erinç, bu karıştırmış algıya şöyle değinir:

Sanat, bugün bizde uygulana geldiği gibi, anlaşıla geldiği gibi, sadece bir teknik beceri değildir.

Yani sanat = teknik beceri değildir. Sözelimi; resim yapmayı öğrenmekle ressam olunamaz, gitar çalmayı öğrenmekle de müzisyen Uygulamakla, ya da hâlâ, sanat terimi olarak kullanılan icra etmekle sanatçı sıfatı kazanılamaz. Çünkü sanatın esas ögesi, temel ögesi, yapan değil, yapılandır.

Oysa 1980 sonrası, artık herkes kolayca sanatçı olabilmıştır. Bugün, kendine sanatçı olarak yer edinmiş kişileri, sanatçı ya da değil diye ayırmak yerine, durum ve olguları değerlendirmek daha doğru olacaktır.

1980 askeri müdahalesi ilk ve en önemli etkisini, yasakçı ve baskıcı politikaları ile toplumu olduğu kadar ondan bağımsız düşünilemeyecek olan sanatçıyı da politika dışı kılmakla göstermiştir. Toplumu politika dışı edilgen bir yapıya büründürmenin en etkili araçlarının başında, medya, o dönem için yazılı basın gelmektedir. 1980 öncesinde ve sonrasında basın Özgen, şöyle değerlendirir:

1980 öncesinde ülkede yaşanan aşırı politizasyon basın alanına da yansımış, fikir gazetelerinin gerek sayı gerekse içerik bakımından çeşitliliği bu dönemde, özellikle 1970 ile 1980 arasında önemli ölçüde artış göstermiştir. 1980 öncesi, fikir ve kitle gazeteciliğinde görülen gelişme eğilimi, 80 sonrasında yerini magazin ya da bulvar gazeteciliğine terk etmek durumunda kalmıştır. 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin ardından basın üzerinde yoğunlaşan baskılar dolayısıyla gazeteler siyasi haber yapmak yerine magazin haberciliğine yönelmiş ve böylece darbe sonrası gerek toplum gerekse basın, 1980 öncesindeki aşırı politizasyona bir tepki olarak apolitik konuma getirilmiştir.

Ürettiği sanatsal eylemlerinden çok, magazinsel yaşamıyla gündeme gelebilen ve politika dışı olan sanatçı, önce kendine dönmüş ve içine kapanmış; bireysel sorunları ile sanatsal sorunları üzerine eğilmiştir. Toplum gibi sanatçı da, kitle kültürünün gel git modası içinde evrilmiş ve o da, kentleşme sürecinde yönünü kaybetmiştir. Tüketim toplumu içinde, bir tüketim nesnesi olarak yer almış ve ticarileşen sanat piyasasındaki rolünü benimsemiştir. Sanatçı, küreselleşen toplumda, hem küreselleşen nesne, hem de küreselleşmede dönüştürücü bir özne olmuştur. Bugün artık sanatçıyı bu gerçekliği üzerinden değerlendirmek gerekir.

1980 sonrasında hareketlenen sanat piyasasının ihtiyacını karşılama talebiyle hızla çoğalan galeriler gibi, sanatçı yetiştiren kurumlar da hızlı çoğalmıştır. 2008 yılı itibari ile 35 devlet üniversitesi, sanat eğitimi veren fakültelere sahiptir ve bu sayı gittikçe artmaktadır. Her ne kadar bu fakülteler, gerek yerleşkelerinin, gerek kentin ve gerekse ülkenin sanatsal gereksinimleri için önemli bir görev üstlenmiş olsalar ve zenginlik katsalar da, bu sayıda kurumun yeterli ve nitelikli oranda öğretim elamanına sahip olmaması, önemli sorunlar da doğurabilmektedir. Sezer Cihaner Keser, üniversitelerdeki sanatçı yetiştirme sorunsalını konu edindiği tezinde, bu sorunları bulgulamıştır. Ona göre; araştırmadan elde edilen önemli bir sonuç da, özel yetenek sınavı, not sistemi ve Türkiye'deki devlet üniversiteleri güzel sanatlar fakültelerinde, ana sanat dalları başlığı altında yürütülen sanat eğitiminin yeterliliği konusunda katılımcılarda genel bir rahatsızlık olduğunun saptanmıştır olmasıdır. Araştırma sonuçları göstermektedir ki, bu sistemlerin sorgulanması ve yeniden yapılandırılması gerekmektedir (KESER, 2009: 199).

Bu kurumlar, her ne kadar sorunları olsa ve nitelikleri tartışılır öğrenciler yetiştirse de, onlar, Türkiye sanat dünyasının çok kimlikli, çok bileşenli, zengin bir yapıya bürünmesinde önemli pay sahibi konumundadırlar.

Sanat doğası gereği, zaman içindeki rafineleşme dönüşümünü olağan bir şekilde sürdürmektedir. Öte yandan 1980 sonrası sanatçı, toplumsal ve kültürel yeni yapılanmanın içinde kaynaştırıcı bir öge olarak yer alırken, beslendiği kültürel zeminin, kaygan bir hal alması, o'nu da, bu yönde dönüştürür. Kahraman, bir panel konuşmasında bu durumu şöyle anlatır:

Acaba kültürün demokratikleştirilmesi kitle kültürünün, medyatik kültürün, lümpen kültürünün mutlaka kabul edilmesi anlamına gelecek midir? 'Halkı öne çıkarmak' sloganının yaygınlaştığı ve gitgide popülist içerik kazandığı bir dönemde belki de 'devleti öne çıkarmak' şeklinde yaygınlaştırılabilir bir anlayışın geçerli olabildiği tek nokta budur. Devlet, eğitsel düzeyde elbette evrensel (yalnızca Avrupa merkezli bir evrenselcilik anlamına değil elbette) ve seçkinle 'sıradan insan' arasında farklı bir kültür tercihi olacaktır. Sorun bunlardan herhangi birisinin ötekine zorla dayatılmamasıdır.

Küreselleşmenin ve postmodernizmin demokrasi bağlamında toplumlara önerdiği de öğrettiği de zaten başka bir şey değildir. Bu, Türkiye'nin de çoğulcu, karmaşık, kaypak bir kültürel zemini içine sindirmesi anlamına gelmektedir.

Sıradan insanın yaşadığı kafa karışıklıklarına benzer bir şekilde, sanatçının da ikilemleri derinleşmiş, arada derede bir algı ile ideoloji geliştiren sanatçılar; kültürel belirsizlikten paylarını almışlardır. Onlardaki; geçmişin doğu-batı çelişkisi, yerini, “yeni dünya düzeni”nin çelişkilerine bırakmıştır. Madra, bu bağlamda şunları yazmıştır:

“Modernist, post-modernist, köktendinci, çoğunluk ve seçkin azınlık olarak parçalanmış aydınlar arasında bir uzlaşma oluşmamaktadır. Bu heterojen yapı içinde sanatçılar da paylarını almakta; ciddi ikilemler yaşamaktadır. Post-modernistler, modernistleri köktencilikle ve geçmişle bağlarını koparmakla suçlarken, modernistler de başarılı olduklarını kanıtlayamaz durumdadır; çünkü resmi kültür ve bürokrasi tarafından desteklenirken siyasal rüzgârlara, kurumsal kısırlığa karşı koymaları olanaksızdır”.

Türkiye’de 1980 sonrası, küreselleşen dünyanın etkileri, neo-liberal politikaların oluşturduğu yapay pazarlar, hızla çoğalan sanat galerileri ve merkezileşen akademilerin sanatçı olarak piyasaya sürdüğü gençler yeni sanatçılardır. Bu sanatçıların bir kısmı dünyadaki dönüşüme ayak uydurmuştur. Rıfat Şahiner, bir bildirisinde bu bağlamdaki dönüşümün altını çizer. Ona göre; bu süreçte müze ve galeri gibi kurumlarla barışık, devlet ve sermaye çevreleriyle uyumlu yeni bir sanatçı tipi belirlemiştir. Dahası yeni avangardistler eskisi gibi sisteme kafa tutan lanetli isimler değildirler ve sanatçıların; devletle, şirketler ve müzelerle kurduğu ilişkilerin adını eleştirmenler çoktan bulmuştur: *“Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü”.*

Evrensel ölçekteki sanat rekabetinin, ticari rekabetle yan yanalığını yaşayan bu yeni sanatçılar; modernizm dönüşümünü tamamlayamadan, postmodernizm dönüşümüne zorlanan uslara sahiptirler. Onlar, özgürlük ve demokrasi toplumuna dönüşmeyi isterken; tüketim toplumuna dönüşen ve kültürünü çok katmanlı bir yapıdan, kitle kültürüne dönüştüren ve özelleştiren ayrıca teknoloji ve iletişim olanakları ile

sanatı sınırsız kılan bir ülkenin; Türkiye'nin resim sanatçısı olarak, tüm bu etkilerle boğuşarak, bugünkü dönüşümde kendilerini konumlandırmışlardır. İzleyen süreçte kimi sanatçılar, özellikle plastik sanatlarla uğraşanları; ayrışmaları doğuran bu kaotik ortamda, taraf olmayı yeğlemiş; kurdukları sivil toplum kuruluşları (Plastik Sanatlar Derneği gibi) ile sanat-politika-kültürefelsefe- sosyoloji konularında görüşlerini belirten sanat yapıtları yaratmış, etkinlikler düzenlemişlerdir. Ali Akay, bu süreçte yapılan kimi etkinlikleri şöyle sıralamaktadır:

(Çağdaş Sanat ile uğraşanların düzenledikleri sergilerin belirli bir şekilde 'sosyoloji-felsefe-siyasi' nitelik taşımaları gözlemlenen olaylar arasındadır), sanatçılar da toplumla bağlarını git gide pekiştirmeye çalışmaktalar... Siyasileşen ve sosyallikler üzerine giden büyük sergileri ile (3. ve 4. İstanbul Bienalleri. Genç Etkinlik 1, Genç Etkinlik 2, Habitat 2 sırasında gerçekleştirilen 'Öteki' sergisi) ve küçük çaptaki sergilerle (Anı-bellek 1 ve 2; İstanbul; Devlet-Sefalet-Şiddet; Ret sergisi; Kesişen Coğrafyalar; Azınlık; Xemple vb.) çağdaş sanat dünyası devlet ve özel kuruluşlarla etkinliklerini sürdürmüştür.

Kuşkusuz, sanatçıya toplumsal ödevler vermek sanatın, doğasına aykırı bir durumdur ki, sanatçıdan asıl beklenen özerk ve özgün olmasıdır. Oysa 1980 sonrasında oluşan kaygan ve kaotik sosyokültürel ortam, sanatçıyı, her açıdan etkilemiştir. Bugün artık, sanatçıyı (bu tez özelinde ressamı), yoğun biçimde iletişim içinde olduğu tümiletkenlerin eşzamanlı etkileri ile düşünmek ve değerlendirmek gerekir.

4.1.1.2 Sanat Alıcısı Açısından Etkileri

1980 sonrası *sanat alıcısı* (okuyucusu, dinleyicisi, izleyicisi, seyredicisi), 1980 öncesi ve sonrası kuşaklardan oluşmaktadır. 1980 öncesi kuşaklar; modernleşme sürecini tamamlama çabasındaki önceden kentliler, göç ile kentlileşen/kentlileşemeyenler ve köy yaşamını sürdürmekte olanlardan oluşmaktaydı. 1980 sonrası kuşaklar ise; önceki kuşakların çocukları olarak, "yeni dünya düzeninin" içine doğmuş olanlardı.

1980 öncesi kuşaklar; Cumhuriyet'in kuruluşuna, devrimlerine ve daha önceki askeri müdahalelere tanıklık etmiş, sonuçlarıyla evrilmişlerdi; okullaşma süreci henüz tamamlanmamış bir dönemde, sanayileşmenin etkisindeki kapitalist düzenle, daha etkin olarak ilişki kurmuşlar ve aşırı politikleşen önceki zamanın gerçekliklerinden henüz çıkmışlardı. Onlar, bir yandan, hızlı bir göç dalgası içine girmişlerdi ve doğal olarak kentlileşmenin getirdiği sorunlarla yüzleşmişler, bir yandan da yeni yaşamlarına uyum sağlamaya zorlanmışlardı. Uygulanan yeni neo-liberal politikalar, bazılarını hızla ve kolay yoldan zengin kılarken; diğerlerini topraklarından, kazanımlarından ve birikimlerinden ediyordu.

Üretim ve tüketim alışkanlıkları, “tüketim Toplumu'nun beklentileri üzerinden, yeniden şekilleniyordu.

“Tüketim kültürü, sadece ekonomik tutum ve davranışlarımızı değil, tüm yaşam biçimini ortaya koyar. Yaşam biçimi de kafalarımızın işleyiş tarzını ve benlik tasarımıımızı imler. Nereden bakılırsa bakılsın övünç duyulabilecek bir sonuca erişmek olanaksız gibidir” (ERİNÇ, 2008: 54).

Ayrıca, bu kuşaklar; uygulanan yasaklar ve baskılar nedeniyle artık, *politika dışı* bir yaşamı yeğlemeye başlamışlar ve çocuklarını da bu yönde koşullandırmışlardı. “Yeni dünya düzeni”nin getirdiği çok kimlikli anlayış, onlara; kendilerinin seçtikleri ya da onlara biçilen çok çeşitli kimlikler üzerinden; kendilerini, yeniden tanımlama yolları açmıştı. Bu kuşak, bir yandan melezleşen öte yandan da, tek tipleşen bir sosyokültürel çevre içinde, *değerlerini* de “kitle kültürü” ekseninde, dönüştürmeye başlamıştı ve oluşan bu kaotik süreç; onların, geleneksel ve bastırılmış dinsel kimliklerini de su yüzüne çıkarmıştı.

Gerek, 1980 askeri müdahalesinin tüm yıkıcı etkilerini yaşamış gerekse, “yeni dünya düzeni”nin şekillendirmesi içine girmiş bu kuşakların çocukları; ya bu süreçte ilk çocukluk ve gençlik yıllarını yaşıyorlardı ya da bu sürecin içine doğmuşlardı. Bu yeni

kuşak, günümüzdeki asıl *sanat alıcısı* konumundadır ve onlar, 1980 sonrası *yeni insan tipinin* tipik özelliklerini taşırlar.

Sanat, var olabilmek için sanatçı, sanat nesnesi ve *sanat alıcısı* arasındaki ilişkiyi zorunlu kılar. Her sanat alıcısı, sanat yapıtının bütünlüğüne, kendi yeterlikleri oranında katkı sağlarken, yapıtın yeniden ve yeniden yaratımına ortak olur “Sanatçı yarattığı yapıt ile alıcısı da, dayanaklı eleştirisi ile varlığını ortaya koyar. Sanatçı dünyaya egemen olduğunu, ya da ne kadar egemen olduğunu ürünüyle, o ürünle içerikleştirdiği değerlerle, alıcı da değerleri kavramayla, yakalayıp kavrayabilmekle ortaya koyabilir” (ERİNÇ, 1998: 51).

Bu varlıksal ilişki sırasında 1980 sonrası sanat alıcısı, sanatla, ilk yakın ilişkisini, sanat yapıtını bir zenginleşme aracı ve göstergesi olarak kullanmakla, onu, ticari bir meta olarak kutsamakla gerçekleştirmiştir. “Sanatın gelişimi son yıllarda genellikle tüketim ekonomisi gereklerine ayak uydurmuş, parasal değişimlerin egemenliğine girmiştir” (MADRA, 1989: 5). Bu ilişki bankerleşme sürecinin sona ermesiyle durulmuş ve bir ayıklanma olmuşsa da, bankerlerin üstlendiği bu rolü sonralarda özel teşebbüsler (galeriler, müzayedeler, bankalar ve müzeler) üstlenmiştir. Madra’nın daha önce değinilen tespiti, bu ilişkileri açıklar.

Modernizmin tamamlanmamışlığı sürecini yaşayan ve post-modern söylemlerle henüz tanışan, sanat ortamı; 1980’lere gelene kadar, toplum kesimleri içinde geniş bir alıcı kitlesini zaten oluşturamamıştı. Gültekin Çizgen 1980 yılında kaleme aldığı bir makalesinde şu tespitleri yapmıştır: Sabahattin Ali’nin kafasına bir odun, doğru mezara, Nazım Hikmet zindan; resim sergisi salonlarında tuval üzerinde gizli orak-çekiç aramak; Bahar sigarasının kapağında Mao’nun portresini bulmak Bu meraklar içinde 80’lere geldik. Ülkesinin kendisini bulmasını, kendi vücuduna göre bir elbise bulmasını, bir senteze varmasını istemeyenler bizi bu hala getirdi.

Bu durum, sanat alıcısını aynı zamanda alımlayıcısı da kılar ki bu durumda şu açıklamayı yapmak gerekir: “Her okur belirsizlikleri kendi gidereceğine, eserde karşılaştığı tutumlar, davranışlar arasından hangilerinin geçerli olduğuna kendi karar

vereceğine göre, ne kadar okur varsa o kadar yorum vardır sonucuna ulaşmayacak mıyız? Gerek yorumlamada, gerekse değerlendirmede tam bir öznelciliğe mi inanıyor Alımlama Estetiği? Hayır. Gerçi eserin tek doğru yorumu olduğunu kabul etmiyor, ama

buna karşılık yorumlamanın keyfi olabileceği görüşüne de yanaşmıyor. Okur her ne kadar boş alanları kendi doldurup metnin anlamını bütünleştirecekse de, bunu yaparken başıboş bırakılmış değildir. Yazarın verdiği ipuçlarından yararlanarak metindeki göstergeler doğrultusunda, bütüne uyacak biçimde doldurur boş alanları. Böyle olunca da okurlar belli bir sınırlamanın içinde kalmak koşulu ile metnin anlamını tamamlarlar (MORAN, 1994: 224-225).

1980 sonrasında topluma bu kez; “*kitle kültürü*” ile “*yoksulluk kültürü*” egemen olmuş, gecekondulardaki sanat alıcıları, arabesk ve zevksiz sanat nesnelere ile kendilerini özdeşleşmişlerdi. Alt grup gelir düzeyinde yer alan halk tabakası bu türden bir yönelimdeyken, orta sınıf gelir düzeyinde olanlar ise “tüketim toplumu”nun genel özelliklerini sergilemiş; popüler olan ve tüketime yönelik sanatsal eylemlerin, alıcıları olarak konumlanmışlardı. En üst sınıf gelir düzeyine sahip olan tabaka ise daha çok sanatın ticari boyutuyla ilgilenmiş, onu; ticari saygınlık ve kazanç sağlama da araç olarak görmüştü. 1990’ların başından günümüze gelene değin, orta tabaka gelir grubu giderek kaybolmuş ve bunların çoğu alt ekonomik gruba dâhil olmuştur.

Bir diğer sanat alıcısı grubu ise toplumun her gelir tabakasından gelebilen; aydınlardan, üniversite çevrelerinden ve mezunlarından, seçkinlerden, okuma alışkanlığı ve kültürüne sahip her kesimdeki bireylerden ve örgütlü toplum üyelerinden oluşuyordu, ancak bu grup, küçük bir azınlıktı. Bu grubun sanat ile olan ilişkisi bilinç düzeyindeydi ve onlar sanatı, yaşamsal bir gereksinim olarak görenlerdir.

1980 askeri müdahalesinin baskıcı ve yasadışı yönetimiyle ve sonrasında uygulanan neo-liberal ekonomik ve sosyal politikalar, yukarıda sayılan tüm bu sanat alıcısı grubunu; doğrudan ya da dolaylı olarak yeniden yapılandırmıştır. Aydın da, üniversiteler de, seçkinler de, toplum örgütlenmeleri de, okuma alışkanlıkları da; “tüketim toplumu”nun gereksinimlerine göre yeni kimliklere bürünmüşlerdi. Öte yandan her kesimden sanat alıcısının algısını etkileyen çok çeşitli değişkenler vardı.

Madra, bu değişkenler hakkında Şu tespitlerde bulunmuştur:

“Birkaç kuşak sanatçının günümüze sunduğu ve Őimdilerde genç kuşak tarafından uluslararası düzeye çıkarılmak istenen sanat, daha Türk kitlesi tarafından ortak bir beğeniyle kabul edilmemiştir. Resim, heykel, karışık gereçli yapıtlar, günümüzdeki yorumlarıyla, soyut, kavramsal, deneysel arayışların sonsuz çeşitliliğini, incelmış bir duyarlılığı ve bilmece simgeselliğini taşır, üstünde düşünme, simgeleri çözmeye, gerektiren özellikleriyle, yukarıda tanımlanan kitleye kısa zamanda ulaşamayacaktır. Okullarda eskimiş yöntemlerle sanat eğitimi yaparak rastlantısal, amaçsız programlarla yaygın sanat eğitimi düzenleyerek, el sanatı ile sanatı birbirine karıştıran sergiler ve yayınlar yaparak, resim yapmaya özenen herkese sanatçı diyerek, bu olumsuzluğa karşı çıkmamıza da olanak yoktur” (MADRA, 1989: 7).

1980 öncesine değin, esasen, sorunlu bir ilişki içinde olan, sanatçı/sanat nesnesi ile sanat alıcısı arasındaki ilişki; 1980 sonrasında ortaya çıkan sanat alıcısının, yeni sosyal/ekonomik kültürü nedeniyle daha da kopuk bir hale bürünmüştür. Bu durum, sanatın varlık nedenlerinin esas öğelerinden biri olan alıcının, sanatın gelişim ve değişim sürecinde, asıl görevlerini yapmasına engel olmuştur. “Bir sanat olgusunun hem varlık nedeni, hem de amacı “Alıcı” olursa, bu alıcının sosyal yapı içindeki konumu da ayrı bir önem kazanır tartışmasız” (ERİNÇ, 2009: 86).

1980 sonrasında, önce sanat izleyicisine ardından, sanat alıcısına - etken bir oluştan, edilgen bir oluşa- dönüşmesi beklenen toplumun her kesiminden bireyin; bu dönüşümü gerçekleştirememesi, aksine kendini, bir “kitle toplumu”na, kültürüne de “tüketim kültürü”ne dönüştürmesi/ dönüştürülmesi, bu değişimi gerçekleşmesini olanaksız kılmıştır. Erinç’e göre; alıcı, seçici düşünceye geçemediği sürece, sanatın gelişmesi de olanaksızlaşır. Ayrıca alıcı sosyal yapıdan ve hatta aile kurumundan öğrendiklerine kendi yargı gücünü katabilirse, ya da katabildiğinde sanatsever olmaktan alıcı olmaya başlayacağını belirtir. Ona göre bu süreç sonunda alıcı suje de olabilir.

1980 sonrası sanat alıcısı, toplum içinde çok küçük sayıda bir azınlık olarak var olmayı sürdürmüştür. Bu nedenle, toplumun geniş kesimleri ile sanatın doğrudan ilişkilerinin son derece sınırlı kaldığı, bu büyük çoğunluğun; sanat ve sanat eseri ile ilişkilerinin, eğitim süreçlerinde aldıkları sanat dersleri ile sınırlı kaldığı söylenebilir. 1980 sonrası sanat alıcısı ve okuyucusu, dinleyicisi, izleyicisi, seyredicisinin, sanatı

daha çok edilgen bir unsuru olduğu söylenebilir ve var olan durum bu bakışla değerlendirilmelidir.

4.2.Sanattaki Sentezi

4.2.1 Sanat Eseri ve Sanat Çevreleri Açısından Etkileri

1980 askeri müdahalesi, sanat eseri üzerindeki en büyük etkisini; sanatçısını, alıcısını ve piyasasını; “tüketim toplumu”nun, “kitle kültürü”nün ve otoriter politik düzenin istemlerine göre dönüştürerek gösterdiği söylenebilir. Bu dönüşümlere önceki bölümlerde değinilmiştir. Bunun dışındaki etkilerini şu şekilde sıralayabiliriz:

- Yasakçı politikalarıyla, sanatı sansürleyerek etkilemesi: 1980 öncesindeki Türkiye toplumunun, dünyada da, olduğu gibi aşırı politikleşmesi; sanatçıları ve dolayısıyla o dönem sanatını toplumsal ve politik konular eksenine çekmişti. Ancak 1980’i yönetenler ve sonrasındaki hükümetler, sanatın bu işlevinden rahatsız olmuş; uyguladıkları yasaklarla, sanata biçim ve yön vermeye çalışmışlar, bunu kısmen başarmış, başaramadıkları noktalarda ise, uyguladıkları sansürlerle, toplumun ilk elden sanatla buluşmasını ya tamamen olanaksızlaştırmış ya da sınırlandırmışlardır. Kongar, Muzır Kurulu bağlamında, bu sınırlandırmayı şöyle örnekler: Anavatan partisi ne yazık ki, kültür politikasını, bir takım özendirmeler ve ödüllendirmeler yerine, bir takım yasaklar ve cezalandırmalar üzerine kurma yolunda, son derece iş bitirici adımlar atmaktadır. Bu adımların başında yeni oluşturulan ve Kısaca Muzır Kurulu denilen, Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu vardır.

Bu durumu, şu boyutlar üzerinden ele almak gerekir; sanatın doğası gereği yasaklara karşı olması ve yasaklardan beslenmesi, uygitsinci (konformist) sanatçılar, sanatın evrensel toplu durumu (konjonktürü): küresel sanatın dönüşümü ve diğer bir boyut sanatın -oluşmamış- büyük alıcı kitlelerine ulaşmakta zorlanması.

Sanat; engellemelere, tabulara ve yasaklara doğası gereği karşıdır. Çünkü o, ancak insana dair her şeyi sorgulamak, belgelemek ve farkındalık sağlamakla kendini gerçekleştirebilir. Bunu da, kendi estetik ve plastik dili ile mümkün kılar.

Oysa 1980 sonrasındaki yasaklar; sanat eseri ile sanatçı arasındaki bu ilişkiyi kırma noktasında sınırlı kalmışsa da, sanat eseri ile sanat alıcısı arasındaki ilişkiyi yoğun biçimde engelleyebildiğinden, bu amaçlarını kısmen de olsa gerçekleştirmiştir.

Çünkü “Sanat, tanımı gereği; özgür, özgün, yeni, yaratıcı, tek, öğretici, yönlendirici, geliştirici ve benzeri pek çok nitelikleri ile sanat olabileceğine, belli bir ideolojiden, belli bir manevi kültür anlayışının aralığından bakan bir kişinin, sanatın bu niteliklerini kabul etmesi, sanatı böyle anlaması olanaklı gibi gözükmemektedir, değildir de” (ERİNÇ, 1995: 14).

1980 sonrasında uygulanan politikaların ve “yeni dünya Düzeni’nin etkisiyle şekillen toplum gibi, sanatçıların bir kısmı da uygitsinci (konformist), bir yaşam biçimine yönelmişlerdir. Hüsamettin Koçan bir söyleşisinde, “sanatçının” uygitsinci oluşuna ilişkin şu görüşlerini belirtmiştir: Aslında merkez giderek tükeniyor. Sanatçı ve entelektüel merkezin etrafında kalarak konformist oluyor. Şunu bilmek zorundayız: Konformizm yaşam karşısındaki direncimizi biraz daha zayıflatıyor. Onun için de merkez algıyı sorgulamak gerekiyor. Akademi dünyası yapamıyor bunu çünkü daha reçetelerle davranan bir kurum. Bunu biraz hayat sorgulayacak diye düşünüyorum. Bu türden bir yaşam tarzını benimseyen sanatçı ile sanat eseri, sanat çevreleri ve piyasası arasındaki ilişki kısır bir döngü içinde, sorunlu bir hale girmiş ve bu sorunlu ilişki sanat eserini her açıdan etkilemiştir. Bu süreci destekleyen diğer önemli bir durum da, sanatın evrensel/küresel dönüşümüdür.

Sanatın evrensel toplu durumu; evrensel ama daha çok küresel sanat dönüşümünün Türkiye’deki izdüşümleriyle, 1980 sonrası yasağcı politikalar arasında oluşan gerilim olarak, kendini gösterir. 1980 öncesinden başlayıp, Türkiye’deki ağırlığını, 1980 sonrasında daha baskın gösteren postmodernist sanat, bu durumun söyleme dönüşmesi ile vücut bulur. Bu andan itibaren sanat, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de, yeni bir sorunlu/ikilemli/kaygan zemin üzerine oturmuş/oturtulmuştur. Kahraman, bu durumu postmoderne geçişin bir sonucu olarak anlatmaktadır:

Bundan böyle eğer yüksek kültür olacaksa kendi içine dönük ve dışa kapalı kalacak, buna mukabil alçak kültür kitle kültürünün öğelerinden beslenecek ve dışa dönük olacaktır. Bu anlamda yüksek kültür toplumsal öncülük işlevini -istese de- yerine getiremeyecek, alçak kültür ise öyle bir işlevden ontolojik olarak uzak kalacaktır.

Bu bağlamda içinde yaşanan tüketim dünyasında sanat toplumsal öncü olma olanağını ve koşullarını artık tümüyle yitirmiştir. Bu, modernden, postmoderne geçişin ene dramatik fakat gerçek sonuçlarından birisidir.

Yasakların getirdiği bir diğer boyut ise; sanatın -oluşmamış- büyük alıcı kitlelerine ulaşmakta zorlanması türünden bir ironi olarak, karşımıza çıkar. Sanatın toplumun gerçekliğinden uzak oluşu, onun beklentilerini karşılayamaması, anlayabileceği türden bir dile sahip olmaması, geleneksel ve göze hoş gelen bir biçim ve biçimde; toplumun ahlaki ve manevi duyarlıkları gözetilmeksizin sunuluyor oluşu gibi eleştiriler; aslında 1980 sonrası sanattan beklentilerin bir izdüşümüdür. Ayrıca bu tutum, yine 1980 sonrası yasakçı anlayışın, topluma benimsetmeye çalıştığı ve sanata biçilen gömlek olarak anlaşılmalıdır. 1994 yılında Melih Gökçek'in, Ankara Belediye Başkanlığı görevindenken, heykeltıraş Mehmet Aksoy'a ait "Periler Ülkesinde" adlı heykeli (Resim 58), Altınpark'taki yerinden kaldırtırken söylediği: "Böyle sanatın içine tükürürüm" sözü, aslında güncel tartışmalar olgusuyla değil, çağın sanatının içine tükürenler ve tükürmeyenler gibi bir ayrışmanın öncül adımı olarak karşılanmalıdır.

Kahraman, modernleşme ile anıt, heykel arasındaki bağı şöyle açıklar: Türkiye'de modernleşmenin tarihi, sanat ve kültür söz konusu olduğu zaman anıtlar ve heykellerle, mimarlık söz konusu oldu mu meydanlar ve anıtsal yapıtlarla belirlenmiştir. Bu hem doğaldır, hem de bütün dünyada böyledir. Sadece modernite değil, her iktidar ve ideoloji, her dönemde bu saydığım şeylere sahip çıkmış, kendisini temsil edeceğine inandığı yapıtların kamusal alanda halka, topluma gösterilmesini istemiştir.

Melih Gökçek, izleyen süreçte; Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin logosundaki, Hitit Güneşi Kursu'nu değiştirmiş; Ankara ile özdeşleşen pek çok sanat eserini, örneğin "Su Perisi" heykelini de çeşitli gerekçelerle kaldırtmıştır.

Bu durum aslında iktidarı elinde bulunan erkin, yasaklama ve yok etme yoluyla, aslında sanatsal ve kültürel belleği yok etmesi ve yerine zevksiz sanat ürünlerini ile kitle kültürüne dönük nesnelere ikame etmesidir.



Resim 58. “Periler Ülkesinde”.(1989).

Mermer ve Metal, Mehmet Aksoy. Kahraman'ın bu saptaması, 1980 sonrasında hızla ve derinden, “modern Türkiye'nin yüzü olarak gösterilebilecek anıtların”, anıtsal binaların, kurumların ve algıların; postmodern yeni dünyanın gereksinmelerine dönüştürülme gayretlerini açıklamaktadır. Öyleyse çağdaş sanatın, büyük alıcı kitlelerine ulaşmakta zorlanması bir yanlısamadır. Aslında yasaklar süreci, sanat yapıtını, “postmodern olanlar/olmayanlar” diye ötekileştirerek işe koyulmuş; bu türden bir sanat algısıyla, potansiyel sanat alıcısı olacak kitleyi daha var olma sürecindeyken yok etmiştir.

Uygulanan neo-liberal politikaların oluşturduğu yapay pazar üzerinden etkilemesi:

1980 sonrasındaki neo-liberal ekonomik ve politik uygulamaların kolay yoldan zengin ettiği yeni zengin sınıfın satın alma biçimleri, sanata olan talebin yönünü değiştirerek, piyasa koşullarını sil baştan düzenlemiştir. Bu süreci: doğal talebin sanatı biçimsel, içeriksel olarak etkilemesi ile oluşan talebi karşılayacak galerilerin sayıca artarken niteliksel olarak tartışılır olması şeklindeki iki açıdan çözümlemek gerekir. 1980 sonrasındaki neo-liberal ekonomik ve politik uygulamaların, kolay yoldan zengin ettiği yeni zengin sınıfın satın alma biçimlerinden doğal talep patlaması, sanatı biçimsel ve içeriksel olarak etkilemiştir. Öncelikli olarak sanatın ticari yönü ağır basmış; sanat yapıtları, para getirecek ya da getirmeyecek yatırımlar olarak sınıflandırılmıştır. Bu süreç -“Sanat alanında, tüm bilim alanlarından farklı olarak, önce arz oluşur, sonra da talep... yani sanat, talebe göre ürün vermez, verdiği ürüne göre talep yaratır. Başka bir deyişle, her sanat yapıtı kendi alıcısını oluşturur (ERİNÇ, 1998: 48), sanatın; önce arz sonra talep denklemini, önce talep sonra arz şeklinde günün koşullarına uydurmuştur. Bu durum, sanatçının, eserinin biçimsel ve içeriksel özelliklerini, talebi oluşturan alıcının beğenisine uydurmasıyla sonuçlanmıştır.

Bu durum postmodern sanat söyleminin; asıl kırılma noktası, ikilemi olarak görülebilir. Bir yandan, modernizmi sil baştañcı -özellikle yakın geçmişi için- bir yöntem izlemekle sorgulayan post modernizm, diğeryandan kendini varlıksal olarak; modernist sanat yapıtlarını ve sanat söylemini yok saymakla -özellikle yakın geçmişi için-, anlamsızlaştırmakla gerçekleştirir.

Sanatın akıp giden tarihsel sürecini; modern ve postmodern olarak ayırmak, postmodern söylemin doğasına aykırıdır, çünkü post-modern, kendinin; moderne rağmen değil, modernini içeren bir yapısal dönüşüm olduğunu savlar.

Erinç, izleyen ile sanatçı arasındaki bu bağlamdaki ilişkiyi şöyle anlatır:

“ ‘Bitti’ denedikten sonra, yazgısı ne olursa olsun, ... her resim, belirli bir alıcıyı, belli bir topluluğu amaçlayarak yapılır. Seyredenini, izleyenini hesaba katmayarak yapılmış, biçimlendirilmiş bir resim olmasa gerek. Bu durum, resmin sanatçısı tarafından tasarlanması ve biçimlendirilmesi aşamalarında sanatçının bilincine, bilinç düzeyine çıkmaya bile değişmez”.

Sanatçı ve sanatçı alıcısı arasında oluşan bu iç gerilim -bu ticari hareketlilik ve ilişki-, 90’lı yılların başından itibaren şekil ve yön değiştirmiştir.

80’lere gelene kadar sayıca çoğalmaya başlayan ancak 1980 sonrasında artan talep ile beraber sayıları daha hızlı artan galerilerin nitelikleri tartışılır düzeyde olmuştur. Madra, bu galeriler ve ortaya çıkan sorunlar hakkında şunları yazmıştır:

Galerilerin sayılarının her geçen gün artması, sergilerin birbirini izlemesi, sanat yayınlarının çoğalması, koleksiyoncuların varlığı ve belgelemeye önem verilmesi, sanatçıya toplumda ayrıcalıklı bir yer verilmesi, sanat yapıtının parasal değer kazanması vb. sanat olgusunun bir gelişim süreci içinde olduğunu göstermektedir. Bu gelişim süreci, içinde yanımlar, değer yargısı, sanat ürünlerinin ayıklanamaması gibi sorunlar, sanat merkezleri, müzeler gibi sanatın odaklandığı iletişim merkezlerinin olmaması gibi durumlar yaşanmakta, bu olguyu en kısa zamanda kalkındırarak en gerekli aşama olan, toplumsal beğeni düzeyinin ortak bir değerde bütünleşmesi geciktirmektedir. Bu sorunlar ve gecikmeler, uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almamızı da geciktirmektedir”. Öte yandan diğer bir bakışla bu süreç, Türkiye’de oldukça dar olan sanat piyasasını da hareketlendirmiştir; öyleyse bu dönem Türk resim sanatı için önemli bir eşik olarak da değerlendirilebilir. Çünkü özellikle 80’lerin başından itibaren, birçok özel galeri ile birlikte banka galerileri açılmış ve kültür merkezleri kurulmuştur. Ulusal piyasada, Türk sanatçıların resimlerinden oluşan büyük koleksiyonlar var olmuştur.

Ayrıca bu dönemle birlikte özel sermayenin desteklediği, kapsamlı sergiler açılmış ve nitelikli sergi katalogları basılmıştır. Bu anlamda, en azından niceliksel olarak zengin bir sanat yaratımından söz edilebilir.

Ancak sanattaki bu hızlı ticarileşme süreci, eleştirmen ve diğer bileşenler konusunu/sorununu da beraberinde getirmiştir. Jale Erzen, 1980'lerden günümüze eleştirmen olgusu üzerinde özetle şunları belirtir: Bugün ise Türkiye'de çeşit çeşit eleştirmen var. Bazıları birkaç yıl içinde çok önemli kişiler oldular Zira çabuk gelişen bir sanat pazarı içinde sanatçı katalogları ve broşürleri yazarak sanatçıların pazara girmesini sağladılar ve bu kendilerini de pazara soktu... Bugün galeri, uluslararası sergi, koleksiyon, sanat yayını ve 'eleştirmen' gibi sanatın kurumsal olgularını niceliksel olarak destekleyen ve çoğaltan şeyin yaklaşık 1980'lerde gündeme gelen tüketim ekonomisi olduğunu biliyoruz.

Sanat piyasasının içine girdiği bu hızlı büyüme ve dönüşme sürecinde, sanat olgusunun diğer önemli öğeleri olan; başta eleştirmenler, kuramcılar, galericiliğe bilgi düzeyinde yaklaşan galericiler, küratörler, sanat sosyologları ve çağdaş sanat tarihçileri gibi diğer bütünleyiciler; günün ihtiyacını karşılayacak sayıda değillerdi, ayrıca işlerinde uzman olanların sayıları ise sınırlı kalmıştı. Sevgi Soylu Koyuncu, "Gelişim Sürecinde Resim Eleştirisi" başlıklı makalesinde, iki tip eleştirmenden söz eder:

1970'li ve 1980'li yıllarda genellikle iki eleştirmen tipi ile karşılaşılır. Bunlardan ilki, sanat eleştirisi için temel disiplin olma işlevini her zaman birinci planda üstlenmiş ve bu disiplini sanat tarihi eğitimiyle bütünleştirmiş olanlardır.

Diğeri de eleştirel yaklaşımlarını kendi gelişme fonksiyonları arasında kurdukları bağı pekiştirerek, bu alan içindeki, alana yaptıkları katkı oranında alan eleştirmenlerdir. İzleyen yıllarda, bu alanlarda yetişmiş insan azlığını gidermek için adımlar atılmıştır. 2003 yılında Anadolu Üniversitesi bünyesindeki Sanat Bilim Ana Bilim Dalı'nda, Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı bu amaç için yaşama geçirilmiştir. Halil Akdeniz, kurucusu olduğu bu programın amacını şöyle anlatır:

“Bu programda amaç, sanatı kuram ve uygulama bütünlüğünde ele alarak disiplinlerarası bir anlayış ve uygulama ile geniş sanat kültürüne dayalı formasyon almış, sanatın uygulama alanlarına ilişkin pratik deney sahibi ve sanatın sorunlarını tanıyan, çağdaş bir yaklaşımla yorumlayabilen, uzmanlık düzeyinde sanat kuramcısı ve eleştirmen yetiştirmektir.

Başta eleştirmenler, kuramcılar, galericiliğe bilgi düzeyinde yaklaşan galericiler, küratörler, sanat sosyologları ve çağdaş sanat tarihçileri gibi diğer bütünleyicilerin oluşması için atılan adımlar, 1980 sonrası uygulanan devlet politikaları içinde yer almamış, kişisel çabalarla çözülmeye çalışılmıştır.

- Bir kültür sanat politikası oluşturmayarak etkilemesi: 1980 sonrasında, gerek müdahale sürecini yönetenler ve gerekse sonraki dönemdeki hükümetler, çağın gereksinmelerini ve dönüşümlerini dikkate alarak planlı bir kültür sanat politikası uygulamadıkları için bu alan, gerek küresel dönüşümlerin ve gerekse kitle ve tüketim kültürünün kısılcacında şekillenmiştir. Öte yandan, devlet, kültürü ve sanatı desteklemekten çok denetlemekten ve biçimlemekten yana politikaları yeğlediğinden, sanat eserini ve sanat çevrelerini de olumsuz yönde etkilemiştir. Kahraman, bu bağlamdaki kimi çelişkiler hakkında şunları yazmıştır:

Bu ve benzeri programların ilk mezunları, 2000’li yılların ortalarından itibaren mezunlarını verdiklerinden/vereceklerinden sonuçlarını değerlendirmek için henüz erkendir. Devlet, durmaksızın, genel müdür, müşavir, müsteşar atayarak kültürel ortamı denetlemeye çalışıyor. Bunun bir tür gizli sansür olduğunu unutuyor. Bu bürokratik kültür kimsenin umurunda olmadığından, desteksiz kalan yüksek kültür gerileyip popüler kültür bütün alanı kaplıyor. Yüksek kültür diye de yerleşik kurumlarda arkaik bir bir anlayış kendini gösteriyor, içinde bulunduğumuz dönemin kendisine özgü gelişmeleri de bütün bütüne göz ardı ediliyor.

Bunun yanında 1980’lerden günümüze izlenen devlet politikaları, sanat eserini ve sanat çevrelerini; sanatın özelleştirilmesinde doğru politikalar izlemeyerek, genç sanatçıları sadece özel sektörün desteğine bağımlı kılarak, devlet koleksiyonlarının gerektiği gibi korunmasını sağlamayarak, devlet müzelerinin niteliğini yükseltmek yerine, onları, işlevsizleştirerek, ayrıca sanat eğitimini niteliksel ve niceliksel boyutta etkisiz kılarak göstermiştir.

Ancak diğ er bir bakışla, izlenen neo-liberal ekonomik politikalar; sanat fuarlarının, festivallerinin, İstanbul bienallerinin, uluslararası katılımlı sanat sempozyumlarının ve sergilerinin/etkinliklerinin; açılmasına, başlatılmasına ve yaşatılmasına olanak sağlayan, ekonomik zemini yaratan en önemli etkendir. Gerçekte 1980’den günümüze değ in gelen sanat; özel sermayenin oluşturduğ u piyasa koşullarında, kendini var kılabilir. Mehmet Yılmaz’a göre; Kapitalist piyasa, modern sanatçının dölyatağıdır... Özgün ve enerji yayan bir yapıt, er ya da geç, ‘özgün’, ‘yeni’ ve ‘enerjik’ işler arayan zeki gözleri etkiler. Bu gözlerin sahibi, piyasaya ‘yeni bir ürün (marka)’ sürmek için can atan bir sanat taciri (galerici) olabileceğ i gibi, bir resmî kurumun ya da holdingin yetkilisi (sanat koruyucusu!), bir sanat danışmanı, sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi ya da bir başka sanatçı olabilir. Her biri, kendini özel bir biçimde sunar. Topluca, ‘sanat piyasası’ denilen sistemin edimcileridir bunlar.

Sonuç olarak 1980 sonrası Türk resim sanatının temel özelliklerini ve sanatçısını, izleyicisini, galericisini, eleştirmenini ve her türden sanat insanını ve yeni ekonomik çarkların oluşturduğ u, yukarıda değ inilen etkiler üzerinden değ erlendirmenin günümüz sanatını anlamayı kolaylaştıracağı düşünölmektedir.

4.2.1 1980 Sonrası Türk Resim Sanatı (1980–2012)

Türkiye’de 1970’li yıllarda hareketlenmeye başlayan sanat etkinlikleri, 1980’li yıllardan itibaren zengin bir yaratım alanına, daha geniş bir sanat çevresine ve artık ş u şekilde de dile getirilebilir, “sanat piyasasına” da sahip olmuştur. Resim sanatı, bu sürecin asıl bileş enlerinden biri olarak; önemli olgusal, kuramsal ve kavramsal dönüşümler geçirmiştir.

Tezin bu bölümünde ilk olarak Türk resim sanatının, 1980 sonrasında geçirdiğ i dönüşümler, dünyadaki geliş melere koş ut olarak; modernizm ve postmodernizm bağ lamında ele alınmıştır. Ayrıca Türk resim sanatı, kavramsal dolaylarında Türk resmi, küreselleş me, teknoloji ve internet, özel müzeler ve Türkiye’de gerçekleştirilen bienaller ile küratörlük ve yeni oluş umlar üzerinden betimlenmeye çalış ılmış tır. İkinci

olarak, Türk resim sanatındaki yeni arayışlar ve sanatçılar, bir seçki ile görselleştirilmeye, betimlenmeye çalışılmıştır.

4.3.Toplum Ve Toplumlardaki (Yönlendiren Kitle-İletişim Kaynakları, Basın-Yayın) Güncelliği

“Hem nicel, hem de nitel olarak yirminci yüzyılın ileri kapitalizminde medya, kültür alanında kararlı ve temel karakterde bir önderlik oluşturmuştur. Sadece ekonomik, teknik, toplumsal ve kültürel kaynaklar açısından kitle yayıncılığı, daha eski ve geleneksel olan ve hala mevcudiyeti devam etmekte olan diğer kültür kanallarından daha büyük bir nicel güce sahiptir.” (TOMLİNSON, 1999: 341).

Medyanın 20. yüzyılda önemli bir güç haline gelmesi, topluma iletildiği mesajların temelindeki ideolojileri benimsetmekteki başarısı ile bağlantılıdır. “Medya” kavramı, eğlence, tüketim ürünleri, bilgileri ve bilincini üreten endüstrileri belirtmektedir (OSTERWORLD, 2007: 41). Medya, yaydığı ideolojiyi halka kabul ettirebilme potansiyelini taşır. Tüketim olgusunun yarattığı mükemmel satranç tahtası üzerinde, bir satranç taşı gibi kontrol edilen insan varlığını üretir.

Araç mesajdır. Bu, Marshall McLuhan’ın, medyanın psikolojik ve sosyolojik sonuçları hakkındaki bulgusudur. 60’larda bu tezi bir slogan haline dönüştü. “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Çalışması” (1936) adlı önemli makalesinde, Walter Benjamin sanat anlayışı üzerinde teknik yeniden üretimin analizini yapmıştır ve modern kültürün kitlesel niteliğini göstermiştir. Bir nesil sonra, Marshall McLuhan bu analizi bir adım öteye taşımıştır. McLuhan’ın dönemin gösterge incelemesi, yeni bir medya alanının oluşumunu tanımlar. Medya endüstrisinin insanların bilincini değiştirerek, kültürü, sanatı ve toplumun davranışsal normlarını değiştirdiğini keşfetmiştir (OSTERWORLD, 2007: 41).

Medya, evrensel bir yeniden öğretim süreciyle, toplumların yaşam biçimlerini değiştirebilme gücüne sahiptir. *“Medyatik kültürün özü gerçeği sorgulamaya ve irdelemeye değil, onu kabule dayalıdır. Gerçek, medyatik kültürde ulamsal ve bağlamsaldır. Gerçeğin belli bir çerçevenin dışına çıkması istenmez”* (KAHRAMAN, 2005: 279).

Medyanın denetimindeki imge, bireyi yaşamının başlangıcından itibaren kendi doğrultusunda yönlendirir. Konuşmayı öğrenmeden önce TV'den gelen sinyallerle beyni

dolmaya başlayan, nesnelere görmeden önce, TV'deki imgeleri gören kuşaklar ortaya çıkar (MIMOZA.MARMARA.EDU.TR).

Kitle iletişim araçları görünüşte daha çok toplumsal üretirken, toplumsal ilişkilerde toplumun kendisini tarafsızlaştırır. Toplumsalı üreten medya, aynı zamanda onu yok etmektedir (BAUDRILLARD, 2006: 56). Medyanın, kitleyi istediği doğrultuda geliştirebilmek için başlıca iletişim araçları elektronik teknolojiye dayalı siberetik çağı başlatan reklam ve televizyondur. Reklam ve televizyon imgeyi çoğaltıp kopyalayarak anlamsız bir gösteriye dönüştürür (MIMOZA.MARMARA.EDU.TR).

Bir başka çelişki, post modern dönemde herkesin bilgiye ulaşabileceği iddiasından kaynaklanır. Oysa ulaşılan bilginin kendisi değil, herkesi potansiyel tüketici olarak gören reklam enformasyonudur.

4.3.1. Reklam

“Reklam, ticaretin bir parçasıdır ve çıkar (kazanç) mantığı ile görevini yerine getirir” (CHARON,1992: 246). “Reklamın amacı hiçbir zaman kültür üretme değildir. Amacı satı ş yapma ya da daha iyi bir ifadeyle satın aldirtmaktır” (CHARON,1992: 245).

“Reklam iki güce tabidir: yarışma özelliğiyle ayırt edilebilmeli, amacı bakımından da tüketiciler üzerinde bir yankı uyandırmalıdır. O halde, reklam, sürekli bir devinim içinde ele alınır: yeni yankılar yaratmak ya da devamlılık yaratacak tarzda bilgiler bulmak. O halde reklam, kültürün inşasına yardımcı olur (antropolojik anlamda), ama sanatsal olmanın dışında kültürel bir istence sahip değildir” (CHARON,1992: 246).

“Reklamda her imge, her duyum imgeyi de şifre eden, bireyleri iletinin kodlandığı koda katılma çağıran bir konsensüs dayatır.”

Reklamın kültürel bir etmen olarak değerlendirilmesine de bu kodlar yol açmaktadır. Reklamlarda ideal olan lüks yaşam tarzının olabildiğince kısa, net ve yinelenerek göstergelerle temsil edilmesi, antropolojik anlamda bir kültür tanımlamasıyla benzeşir. “Antropolojik anlamda kültür bir insan toplumunu, özellikle de yaşam biçimlerini karakterize eden görünümünün tümüdür (CHARON,1992: 246).

“Ürünlerin kişileştiği, insana ilişkin her olgununsa şeyleştiği ve ticari değişim değeri kazandığı günümüz uygarlığında, iletişimin motorunu reklam-mantık oluşturuyor; yalnızca kitle iletişim araçlarının değil, neredeyse her tür insan iletişiminin ana modelini biçimliyor. Tek tek bireyler bile, amansız toplumsal yarış içinde, kendi kimlik imajlarını, birer marka imajıymışçasına parlatarak, düşlemsel bir süper kampanya içinde ya şamaya çalışıyorlar” (Mimoza.marmara.edu.tr)

Reklamın toplumsal ilişkilere getirdiği rekabeti tetikleyen yapısı yanında, olumsuz bir başka yönü de, günlük haberlerin, reklamın gösterge dizininin bir parçası gibi algılanması ve reklam yoğunluğu içerisinde kaybolmasıdır. Bir anlamda direniş kültürünün çöküşüne sebep olan da, bu önlenemez algısal yanılsama ve illüzyondur.

“Bu etki, olayların ve dünyanın, TV'nin ve radyonun, teknik araçları sayesinde kopuk kopuk birbiri ardı sıra gelen, çelişkili olmayan iletiler- yayının somut boyutunda diğer göstergelerle yan yana konulabilir, birleşebilir göstergeler olarak kesilmesindedir” (BAUDRİLLARD, 2006: 153).

4.3.2. Televizyon

Televizyonun, birey algısındaki gerçek ve kurgu kavramlarını karma şık hale getirme işlevi, aynı zamanda kültüre doğrudan etki etmesini sağlar. *“Televizyonda kurgu gerçekmiş gibi sunulurken gerçek de kurguya bürünmektedir. Kültür büyük oranda görselleşmekte ve hayat televizyon ve video filmlerinde üretilen yapay olaylardan ibaret hale gelmektedir”* (ÜNALAN, 2014: 140).

Televizyon diğer iletişim araçlarından farklı olarak her sınıftan kesime anında ulaşabilir. Televizyonun bu sebeple daha zarar verici yönü, her sınıftan insanı gerçek ve kurgu belirsizliğine sürüklemesidir. Örneğin, belgesellere konu olan farklı bölgelerde yaşanan kaoslar veya sosyal savaşlar sergilenen herhangi bir trajedi gibi algılanmaktadır. *“Şiddetin sıradanlaştığı savaşa bir de görüntülerin sıradanlaşmış şiddeti eklenmektedir”* (BAUDRİLLARD, 2005: 77). *“Yaşamla televizyon birbirlerinden ayrılması imkansız bir solüsyona benzemektedir”* (BAUDRİLLARD, 2005: 55).

“Televizyonun getirdiği en önemli paradigma kendiyle öteki arasındaki etkileşim ve yıkıcı iletişimidir. Televizyonda sunulan gerçeğın ne kadarının kişinin kendisine ait olduğu ne kadarının soyutlandığı başlı başına bir sorundur. Çünkü televizyonda üretilen gerçeğın (‘haber’ niteliği taşısa bile) en önemli özelliği çoğulluğudur.”

İletilen gerçek, nasıl sunulduysa seyirci tarafından öyle algılanır ki, bu da yorumlamalara veya farklı bakı ş açlarına izin vermez. Televizyon, tüketimi empoze eden bir strateji olarak, seyirciye suni bir özdeşleşme imkanı sunar ve esas ideolojisini benimsetmeye çalışır. Bu durum elbette ki topluma daha az veya hiç sorgulama yapmayan bireyler katarak yansır.

“Artık ekranın yansıttığı bir şey yoktur. İnsan sanki bir tür sınırsız aynanın gerisinde durduğu gibi bir hisse kapılmaktadır.” Televizyon izleyicisi, izlediği gösteride, saniyede 1200 kadar görüntü algılar. Ve bu yüzden kendisinden kurtulmanın olanaksız görüldüğu bir illüzyon, hayali bir illüzyon olarak imge ölmüştür. İmgeler, kitle iletişim araçlarıyla yayılırken, hafızası olmayan gösteri toplumunu yansıtır.

Resim, bir yüzey üzerinde oluşturulmuş her tür iki boyutlu kompozisyonlar oluşturma etkinliğidir. Estetik bir etki yaratma amacı vardır.

Resim, başlangıçta diğer sanatlar gibi dinsel etkiler içeren bir sanat dalı olarak ortaya çıkmıştır. En güzel örneklerinin de Hristiyan inancının yayılması ve güçlenmesine katkıda bulunduğu belirtilebilir. Resim sanatı, doğuşundan 18. yüzyıl sonuna değin Hristiyanlıkla sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Bu ilişki, bu gün de Hristiyan ülkeleri ressamlarında sürmektedir.

Resim, Rönesansla birlikte dinin etkisinden kurtulmuş ve büyük ölçüde kilise desteğini kaybetmiştir. İsa, Meryem, aziz ve azizeler yerine insanın ve günlük yaşamdaki olayların işlenmeye başlanması ile resim sanatı kitlelerden uzaklaşmış ve bireye yönelik bir sanat durumuna dönüşmüştür. Her tablo, biriciktir; her zaman belli ve özel bir mekânla sınırlıdır. Örneğın, bir zengin evindeki tablonun sanat çevresi sınırlıdır ve o zengin ailenin dostları çevresinde etkilidir; ya da bir müzedeki tablonun sanat çevresi de sadece o müzeyi gezenlerden oluşur. Fakat, resim sanatındaki bu sınırlılığı aşabilen yeni bir gelişme olmuştur.

O da 'reproduction' dediğimiz 'yemden üretim' olgusudur. Bu yeniden üretilmiş tablolar, kuşkusuz asıllarının yerini tutmamakta, seyircide asıllarının yarattığı heyecanı uyandırmamaktadır. Fakat bu kopya tablolar, sanatsal açıdan büyük bir değer taşımamakla birlikte, sosyolojik açıdan önemli olmuştur. Çünkü bu tablolar geniş kitlelere yayılarak sokaktaki insanların resim sanatını sevmelerine yol açmıştır. Bu insanlar estetik bir duyguyu tanıma ve tatma olanağı bulmuşlardır.

Resmin kopyasının ya da aslının seyirci üzerindeki etkisi anlaktır, süreklilik göstermez. Etki, eser gözler önündeyken, seyredilirken kendini gösterir. Fakat resim sanatının en yüce örnekleri bile bireyin kişisel davranışını etkilemez. İnsan davranışını etkilemeyi amaçlayan resim türleri de yok değil. Örneğin 'politik resim' türleri bu niteliktedir. Bu konuda bazı örnekler olarak şunlar verilebilir: Delacroix'ın 'Hürriyet Halkı Yönetiyor'u (Halka Önderlik Eden Özgürlük) , Franz Von Stuck'un 'Savaş', Picasso'nun 'Guernicâ'sı gibi. Bu resimlerin tümünün içeriği, siyasal iktidarların acımasızlığına ve savaşa karşı bir başkaldırı çağrısıdır. 'Duvar resimleri' de bir başka türdür.

Önceleri, mağara duvarlarında, firavun mezarlarında ve eski kültürlerin kutsal yapılarında yer alıyorlardı. Bu resim türünün ünlü örnekleri arasında, Rafaello'ın Vatikan kilisesindeki duvar resimleri, Correggio'nun Parma kilisesinin kubbe iç düzeyindeki, Michelangelo'nun Sixtina Kilisesinin tavan ve doğu duvarı resimleri yer alır.

Günümüz batı dünyasında yaygın duvar resimleri, toplumsal yaşamı yansıtmakta ve büyük bir toplumsal etkiye sahip olmaktadır.

Kültür ve sanat değerlerinin birey ve toplumlara inmesi ve toplumla kucaklaşması, toplumsal bütünlüğümüz, toplumsal sanat ve kültür zenginliğimizin topluma aktarılması ve devamı, sanatın topluma toplumun da sanata verdiği değer ve öneme bağlıdır.

Günümüz toplum yapılarında sanatın her türlü kitle iletişim araçları (televizyon - radyo - gazete - dergi - İnternet - sinema - tiyatro) ile bireye ve topluma sunulmaktadır. Bu tanıtım ve etkileşimde televizyon diğer kitle iletişim araçlarına göre gene önde gelmektedir.

Çekilen her yeni film daha çekim aşamasında sinema kamuoyunu oluşturmakta topluma her yönüyle tanıtılmaktadır (reklam edilmekte). Birçok tiyatro sanatçısı da televizyon aracılığı ile kamuoyunda tanınmakta olup, tiyatroların program ve faaliyetleri kamuoyuna tanıtılmakta ve bilgilendirilmektedir. Sanatın birçok dalında ortaya konan eser ve sergilerde gene televizyon aracılığı ile topluma ve sanat kamuoyuna sunulmaktadır.

20 yy. dünya üzerinde büyük savaşların, çalkantıların, ekonomik krizlerin, yeni siyasal oluşumların ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı bir yüz yıl olmuştur. Yasamı tüm boyutlarıyla etkileyen bu hareketliliğin sanatı ve sanatçıyı etkilememesi düşünülemez kuskusuz. İdeolojik, teknolojik, sosyal ve ekonomik alanlardaki hızlı değişimlerin yani sıra savaşların, sanayi ve endüstri devriminin, işçi hakları ve demokratik hak ve özgürlük kavramlarının neden olduğu hızlı toplumsal değişimler, salt ülkelerin coğrafyalarını (sınırlarını) değiştirmekle kalmamış, toplumların üretim ve tüketim alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Dolayısıyla bu yüzyılda pek çok sanat akim ve hareketleri doğmuş ve bunların tümü Modern Sanat Akımları olarak adlandırılmıştır. Bu da büyük ölçüde kavram karmaşasına neden olmaktadır. Bu akımları ve hareketleri birbirlerinden ayırabilmek için o döneme özgü ideolojik, sosyal, ekonomik ve siyasal özelliklerle, o akımın ve hareketin felsefesini, ideolojisini çok iyi bilmek gerekir. Örneğin; Kübist sanatçıların felsefesini, ideolojisini ya da dünyaya nasıl baktıklarını bilmezseniz, Kübist sanatı anlayamaz, onların dünyaya kırık camlardan oluşmuş bir merceğin arkasından baktıklarını sanırsınız. Bu bütün sanat akımları için (sürrealizm ya da Pop-Art vb.) de böyledir.

Sanattan çok sanatta bir yenilik olarak benimsenen Pop; kullandığı sanat gereçlerinin izleyici tarafından, kendi tüketim kültürünün bir ürünü olarak benimsenmesinden kaynaklanıyordu. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşması, sosyo-ekonomik koşullar değişse de sonuçta Pop sanatçıların kendileri de, içinde yaşadıkları “tüketici toplum” un bir parçasıydılar. Tüketim eşyalarını, gereçlerini sanatsal bir içerikle yeniden bir araya getirerek (bazen hiçbir değişiklik yapmadan oldukları gibi) sunarlarken, yaratıcılıkla ilgilenmedikleri görülür.

Günlük kullanım nesnelere pisuarı 1917' de, Marcel Duchamp ilk kez sergilediğinde skandal yaratmıştı. Benzer sansasyonu J. Johns Amerikan bayraklarını

kullanarak, Andy Warhol' da ünlü kişilerin (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) portrelerini serigrafî tekniğiyle tuval bezi üzerinde yüzlerce kez çoğaltıp, basmasıyla yaratmışlardır.

Gerçek yaşamdan alınan nesnelerin veya eşyaların sanata konu olması Braque ve Picasso ile başlamış ve Duchamp' in Hazır-Eşyalarıyla (readymades) sürmüştür. Bu yaklaşım bir başkaldırı görüşü olarak Pop' ta da sürmüştür. Bazen bir reklam afisi, poster, bazen de günlük-sıradan eşyalar (konserve kutuları, tekerlekler gibi) konu olarak seçilmiştir. Salt reklam amacıyla kullanılan, katı endüstriyel tasarımlardan farklı olarak, bunlar kişisellikten uzak bir anlayışla, anonimleştirilerek üretilmişlerdir. Bu anlamda ilk Pop-Art yapıtı sayılan çalışma, Richard Hamilton' un Londra' da 1956' da, “İşte Yarın” adlı sergi için yapmış olduğu kolaj çalışmasıdır. Hamilton küçük boyutlu kolajında modern tekniğin sağladığı kolaylıkları ve çekici yenilikleri toplumun sembolü olarak nitelendirdiği orta halli bir ailenin oturma odasında, esprili bir şekilde toplamıştır. Just What Is It That Makes Today's Homes So Different So Appealing ? (Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı Ve Bu Kadar Cazip Hale Getiren Şey Nedir?) konulu bu kolaj, sanat dışı kaynaklardan seçilen Hazır-eşyalardan (readymades) oluşmaktaydı. Bunlar; tüketim toplumunun değer verdiği, hoşlandığı ve kullandığı konserve yiyecekler, film oyuncusu ve televizyon, sıradan ev gereçleri, çıplak bir kadın ile, yine adaleli çıplak bir erkek manken imgeleri, klasik anlamda yapılmış bir tablonun yanına asılmış durumda “Young Romance” adlı çizgi roman kapağının büyütülmüş bir reproduksiyonu, bir teyp ve tanınmış markalar resmin içine adeta sıkıştırılmış, ve yine resimde sadece üç harften oluşan, kulağa hoş gelen ama gerçekte bir anlamı olmayan “pop” sözcüğü de yer almıştır. İşte bu “pop” sözcüğünü ilk kez İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway, o zamana kadar henüz kimsenin bir anlam vermediği, yeni bir sanat anlayış ve görüşü için kullanmış ve kabul ettirmiştir. Aslında Alloway bu terimi kitle-reklam (add-mass) kültürünün yaratmış olduğu “Popüler Sanat” anlamında kullanmıştır.

Aslında bu yeni sanat akımının kaynağında (sanat tarihçileri Pop-Art' ı Soyut-dışavurumculuğa karşıt bir akım olarak görüyorlarsa da) Soyut-dışavurumculuk vardır.

Çünkü Pop-Art sanatçılarının pek çoğu Soyut-dışavurumcu resmin önde gelen ressamlarından Willem de Kooning' den etkilendiklerini belirtmektedirler. Amerika' da Robert Rauschenberg, Jasper Johns ve Claes Oldenburg bu yeniliğin öncüleri arasındaydı. Rauschenberg “Combine Paintings” adı altında yaptığı eserleriyle günlük yaşamdan alınan nesnelere, trafik işaretlerini, gazete ve kumaş parçalarını birleştirerek gerçeği resimlerinde yansıtmıştır. Johns sayıları, amblemleri, hedef panolarını konuları arasına alıp, bunları son derece kaliteli bir şekilde tuvallere aktarmıştır. Oldenburg sentetik kumaşlardan büyük boyutlu nesnelere yapmış, yelken bezini “yumuşak objeler” inde kullanmıştır. 1960' ların başlarında Jim Dine, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Andy Warhol ve Tom Wesselmann gibi sanatçılar geleneksel resim ve estetik sanat anlayışını dışlayarak, Pop-Art'ın uluslararası alanda tanınmasına ve çığır açmasına yardımcı oldular. Tüketim endüstrisi gereçlerinden, reklamlardan ve kitle iletişim araçlarından esinlenen bu sanatçılar “Amerikan Yaşam Tarzı” konusunu keşfettiler. Yaşadıkları dönemin tanıkları olarak günlük yaşamı, boş zamanları değerlendirme şekillerini, radyo, televizyon ve basından duyduklarını resimlerinde yansıtmaya başladılar. Hızlı otomobiller, konserveler, sinema ve politika dünyasının ünlüleri, para ve seks, resimli romanlar sanat konusu oldular. Sonunda öyle bir noktaya gelindi ki, bu kez Pop-Art' ta özgürce kullanılan imgeler, eşyalar ve nesnelere reklam endüstrisini etkilemeye başladı. Yani önce Pop sanatçılar, reklamcılardan etkilendiler, daha sonra da kendi yaptıkları özgür atılımlardan, grafik tasarımcıları ve reklamcılar etkilenmeye başladılar. Birçok plak kapağı bu dönemde, bir afişten daha yaygın olarak dünyaya yayıldı. 1955 yılında Amerikalı genç bir sanatçı Jasper Johns sadece Amerikan bayraklarından oluşan bir dizi resim yaptı. Bu resimler 1958' de New York' ta ilk kez sergilendiklerinde toplum tarafından tepkiyle karşılandı. O dönem soğuk savaşın hüküm sürdüğü ve milliyetçilik duygularının gündemde olduğu yıllardı ve “Bayrak” kanunu yeni çıkmıştı. Acaba Johns bayrakla alay mı ediyordu? Bazı resimlerinde bayraktan başka imge yoktu, O sadece bayraktan yola çıkarak, bayrağı (daha doğrusu o günün en popüler imgesini) kullanarak, zamanın siyasal kültür tarihine olan ilgisini ortaya koyuyor ve böylelikle gündemde ki en popüler imge olan bayrak konusuna evrensel bir nitelik kazandırıyor. Zaten sanatçının istediği şey de buydu. Evrenselliği vurgulamak! Tabii herkesin böyle bir içeriğe benzer yaklaşımda olmalarını beklememek gerekir.

Örneğin; Cezanne' in içeriğe yaklaşımı bütünüyle sanatsal ve mekânsaldı, politik bir tavrı yoktu. Johns' ta ise konular ağırlıklı olarak politiktir. Pop-Art sanat akiminin en önemli bir diğer özelliği de, tüm dünyada Amerikan ideolojisini (Avrupa ve özellikle Sovyetler Birliğine karşı) yaymak olmuştur. (Amerika' da ki özgürlük anlayışı, özellikle Sovyetler Birliğine karşı olan soğuk savaş dönemindeki sanat anlayışını temsil etmesi bakımından da çok önem önemlidir.)

Pop-Art, çoğulcu sanat anlayışının yaygınlaştığı, kendine özgü anlatım olanaklarını bulduğu, özellikle Batı Avrupa' da, bir resimsel görüngü, sanatsal bir fenomen, bir üslup bütünlüğüdür. Pop-Art' in daha iyi anlaşılabilmesi için onun kaynağını bulduğu Kitle İletişim Araçları'nın (Mass Media) üzerinde durulması gerekmektedir. Özellikle Pop' u ilgilendiren yönü itibariyle salt basılı veya görsel medya değil en genel anlamıyla, basılıp çoğaltılarak, geniş insan topluluklarına yayılabilen gündelik tüketim nesnelere de (Mass Produced) kapsamaktadır. Kitle İletişim Araçları (Mass Media) kavramı, modern teknoloji ve endüstriyel gelişmelerin üretmekte olduğu tüketim nosyonunu ve eğlence, bilişim ve bilgi-iletişim ile bilinçlilik gibi kültürel sosyo-dinamiklerin temel öğelerini içeren, çok boyutlu bir kavramdır. Bu nedenle Kitle Medya bir anlamda kültürün itici güçleri sayılırlar. Her türlü iletişimin kilit noktalarını barındıran medyaya sahip olmayan bir toplumda hiçbir şey doğru dürüst çalışmaz.

Endüstri toplumunun yarattığı yeni bir gençliğin kültürü ve sanatı olan Pop, Richard Hamilton' a göre su özelliklere sahiptir; Popüler (kitleye yönelik), kısa ömürlü (gündelik) sonsuzluk amacı gütmeyen, kolayca unutulmuş, genç (gençliğe yönelik), fantezi dolu, seksi, nesnel, büyüleyici (çarpıcı) ve ticari. Pop-Art' a kaynak olacak bir Kitle Medya nesnesini bir takım özelliklere sahip olması gerekir. Bu özellikler; 1- Ürünün kullanma süresinin kısa olması (Kolalı içecekler, parfümler gibi), 2- Olabildiğince geniş insan topluluklarına yayılabilmesi, 3- Bir mesaj aktarması (bilgi içermesi), 4- İnsan elinden (yapay) çıkmış (üretilmiş) olması gerekir. Bunların dışında kitle medya kavramı; eğlence dünyasının (Disneyland gibi) tüketime yönelik ürünlerini de kapsar. Müzik ve Eğlence organizasyonları, Kaset ve CD Endüstrisi, Karnavallar ve Festivaller, TV, sinema ve Reklam Kampanyaları da bu kültürün öğeleridir.

Kısaca Pop-Art' i ilgilendiren yanıyla bir “Kitle Medya” si ürününün bilgi iletmesi, kitlelere ulaşabilmesi ve çekici olması gibi kriterlere sahip olması gereklidir. Kitle İletişim Araçlarının bu kriterlerinin yanında özel işaretleri olan, göndermeler yapan imgeler de Pop sanatçıların ilgisini çekmişlerdir. Bunlar bir ölçüde topluma mesaj ileten, göndermeler taşıyan ve toplum üzerinde etkileri olan, kültürlerin, düşüncelerin yaygınlaşmasını sağlayan, motor-dinamo görevi üstlenen, sosyo-dinamik imgelerdir. Önce toplum tarafından benimsenen bu popüler imgeler, daha sonra sanatçı tarafından benimsenip sanata konu oluyolar. Örneğin; Otomobil imgesi seçiliyor ama sıradan bir otomobil değil (pop düşünce yapısına uyan), en çok tanınan, bilinen (popüler olan) seçiliyor. Yani sanatçı seçimini yaparken sıradan, her hangi bir markaya yönelmiyor, en yaygın olanını seçiyor. “Kaplumbağa” denilen klasik modeli tercih ediyor. Ya da heykel seçiyor ama her hangi bir heykel değil, Amerika' da ki “Hürriyet Heykeli” ni seçiyor. Çünkü onu herkes biliyor. Pop sanatçı bu imgeyi ters çevirerek kullanıyor. Bir zencinin yüz rengiyle, çikolata arasında benzetme yapıyor, bilgisayar imgesi ile bir kadının eksik dişi arasında ilişki kuruyordu. (Eskiden bilgisayar kâğıtları delikliydi.) Yani bize sıradan, gelişi güzel imgeler seçilmiş görünse de gerçekte öyle değil. Zekice buluşlarla imge seçildiğini, seçilen imgelerde bazı niteliklerin arandığını anlıyoruz. Burada önemli olan seçilen imgenin popülerliği. Sanatsal yaratıda teknik ön plana çıkmıyor hatta bu konuda iddiaları bile yok. Önemli olan imgenin seçimi, yan yana gelişleri ve kompozisyonudur.

Kitle medyasının bir başka özelliği de, sıradan insani kendi kültüründen koparıp, ona popüler kültürü empoze etmeye yönelik oluşudur. Evrenselleşmiş, doğal olanı yapaya, doğal kültürü de yapay kültüre dönüştürmek amacındadır. Kuskusuz medyanın bu alandaki başarısını birazda teknolojik gelişmeye bağlamakta yarar var. Yani Kitle Medya ne denli teknik, ne denli modern ve ne denli gelişmiş olursa, amacına ulaşma sansı da o ölçüde artar. Çağın gerektirdiği gelişmelerin dışında kalırsa, çağa ayak uyduramazsa, Kitle Medya' nın görevi de orada biter. O nedenle medya öncelikle kendi teknolojilerini yenilemek zorundadır (TUNÇ, 2004: 113-121).

4.4.Türk Resim Sanatında Bireysellik Eğitimi

Sanat eğitimi, çağdaş eğitimin önemli bir parçası, ayrıca gereği olarak yapılanmış, bir eğitim bilim alanıdır. Ancak çok yönlü ve geniş bir alan olması nedeniyle, zengin bir anlam ve amaç içeriğine de sahiptir. Türkiye’de, sanat eğitimi, uzun yıllar boyunca ve günümüzde de hala, kısmen de olsa, formal eğitim kurumlarında verilen sanatla eğitim olarak anlaşılmıştır. Hatta çoğu zaman daha da özele indirgenip, görsel ve plastik sanatlar alanlarında verilen eğitim olarak da anlaşılır ve yapılandırılır. İnci San, sanat eğitimi kavramı hakkında şunları yazmıştır:

20. yüzyılın başından bu yana sanat eğitimi kavramı, kapsam ve genel anlamda, sanatların tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamaktadır. Dar anlamda ise okullarda sınıflardaki ve ilgili bölümlerdeki bu alana ilişkin olarak verilen dersleri tanımlar. Yukarıdaki yaygın ve tümel anlamında kullanıldığı özellikle belirtilmedikçe, sanat eğitimi, daha çok ‘plastik sanatlar alanında verilen eğitim’ biçiminde anlaşılmaktadır.

Sanat eğitiminin sadece bir yönünün ağırlıklı olarak algılanıp, bu şekilde kavramsallaştırılması, alanın derin anlam ve amaç bütünlüğü içinde, karmaşık bir alan olduğu izlenimi uyandırır. Olcay Kırıçoğlu da sanat eğitimi hakkındaki karmaşık algıyı şöyle açıklamaktadır: Sanat eğitimi, okullarda bugün yer alan Resim-iş dersi karşılığı kullanılmak istenen bir tanımdır. Sanat eğitimi yeni bir tanım olarak bilim çevrelerince benimsenmiş görünse de bunun; tanım, kavram ve kapsam olarak tam yerine oturduğu söylenemez. Resim-iş dersi, sanat eğitimi, sanat öğretimi, estetik eğitim, temel sanat eğitimi, sanat yoluyla eğitim sanata doğru eğitim... gibi birçok tanım ve kavram, ülkemizde oldukça yerleşmemiş bir durum sergiler.

Sanat eğitiminin başat hali olarak, çoğunlukla kişisel gelişime katkı sağlamada bir olanak olarak sanatın kullanıldığı ve bu anlayışla eğitim izlencelerinin hazırlandığı bir yapılanma baskın olarak görülür ve genel yapıda da bu amaçlar başat amaçlar olarak öne çıkar. Sıtkı M. Erinç, sanat eğitiminin aşamalarını sınıflamış ve bunları şöyle yazmıştır:

Sanat alıcısının ya da sanatseverin eğitimi üç aşamada düşünülebilir ve bunlar, genel başlıklar altında şöyle sıralanabilir: a) Okul Öncesi Sanat Eğitimi b) Okul Dönemi Sanat Eğitimi c) Meslek Sonrası Sanat Eğitimi. Bu sınıflama hem süreç yönünden, hem nitelik ve hem de nicelik yönünde birbirinden ayrılık gösteren, fakat mutlaka birbiri üzerine süregelen, devamlılık ilkesinin benimsediği bir sınıflamadır... Sanat eğitiminin bu üç aşamayı da kapsayan bir tanımı yapılmak istenirse, genelde şöyle sıralanabilir; bireyin, görsel, işitsel ve diğer duyularına bağlı yargılama ve yaratma yetileri geliştirmek, onların ilgi alanlarını kendilerine tanıtarak bu alanlarda mutluluk sağlayacak düzeyde uğraşı olanaklarını göstermek.

Ancak sanat eğitimi, sadece kişisel gelişime dönük bir eğitim aracı ve olanağı değil aynı zamanda hem sanatçıları, sanat alıcılarını, hem de galericileri, eleştirmenleri, uzmanları, müzecileri ve benzeri her türden sanat insanını eğiten tümel bir yapı olarak da anlaşılmalıdır.

...tümel anlamda bir sanat eğitimi, sanatın oluşumu, sanatsal yaratma, sanatın toplumdaki yeri, sanat türleri, sanat akımları ve anlayışları, sanatçının kişilik özellikleri vb. konuları işleyen, sanat (ve kültür) tarihi, estetik, sanat kuramları ve eleştirisi, sanat psikoloji, sanat sosyolojisi, sanat coğrafya ve topografyası gibi, sanat olayına, sanat ürünlerine ve sanat-toplum-kültür ilişkilerini irdeleyen kurumsal bilgi dallarının da katılmasıyla tamamlanıp bütünleşir (SAN, 2003: 18-19).

Türkiye’de, Batılı anlamda sanat eğitimi verilmeden çok önceleri, Avrupa’da ve dünya da sanat eğitimi, çok anlamlı ve amaçlı yapısı nedeniyle çeşitli kimliklerde varlık göstermiş, algılanmış ve eğitim alanlarına katılmıştır.

San, baskın amaçları üzerinden sınıfladığı bu çeşitliliği şu şekilde sıralar:

1) Dünya piyasasına daha nitelikli ve zevkli eşya sürebilme amacına dayalı, ulusal ekonomik leitmotif;

2) Endüstriyel kullanım eşyasının kitlesel fabrikasyondaki zevksizliğe karşı çıkarak, kentleşme olayına karşı gelerek, toplum yaşamının tümel olarak niteliğini yükseltmeyi, bireylerin zevkini eğitmeyi, dolayısıyla daha zevkli ve daha mutlu bir yaşamı amaçlayan leitmotif;

3) Kültürel değişmeleri karamsarlıkla izleyen, büyük kent yaşamı, işçi hareketi, teknolojik gelişmeler gibi çağın getirdiği bir takım olgulardan uzaklaşmaya çalışan romantik ve usdışı leitmotif...

4) Irksal güzellik ölçütlerine ve yüksek (!) sanata değer veren ırkçı leitmotif;

5) Halk sanatı ile sanat eğitimini birleştirmeyi öngören leitmotif,

6) Gelişen endüstrinin doğayı, çevreyi ve bu arada mimari mirası bozup yıkmaktan kaçınmadığı gerekçeğine karşı olan görüş ve kentleşme, hızlı teknolojik gelişme, elektrikleşme, trafik yoğunluğunun artması gibi olgular karşısında doğaya özlem leitmotifi;

7) Savaş zamanlarında ülke savunmasına yönelik leitmotif (savaş propagandası);

8) Masum süslemeler ve doğalcı formlarla uğraşan apolitik kılma leitmotifi;

9) Halk için sanat leitmotifi...

10) Gene kültürden yana karamsar olan ve yaşamı düzenleme kaygıları taşıyan, aynı zamanda dinsel, ahlaksal ve tinsel boyutları olan müzsel eğitim leitmotifi;

11) Evrensel olarak etkili olan ‘çocuktan yana, çocuktan çıkararak ve çocuk için’ diye tanımlanabilecek leitmotif;

12) Bauhaus öğretilerinin... görsel yoğrumsal düşünme biçimi geliştirici leitmotif... biçimciliğe önem veren görüşleri geliştirmiştir;

13) Sanat ile politikayı bağdaştırmayı öngören, ideolojilerin irdelenip çözümlenebilmesine yönelik demokratik sol ve emansipasyoncu leitmotif...(SAN, 1993: 165-166).

Sanat eğitiminin amaçları çerçevesinde yapılan bu sınıflama, bir yandan da, onun tarihsel dönüşüm ve değişim çizgisini gösterir. Tarihselliği süresince yukarıda sayılan sanat eğitimi anlayışları, kimi zaman tek başlarına kimi zaman da diğerleri ile eklemlenerek, yaşandığı dönemin asıl sanat eğitimi anlayışı olarak yaygınlık kazanmıştır. Günümüzde ise sanat eğitimin ne olarak anlaşılması gerektiğini şöyle açıklayabiliriz: “...çağdaş eğitimin bir gereği olarak; kişide görme-algılama, duyma-duyumsama, farkına varma yetilerini ortaya çıkaran ve geliştiren; bunun yanında kişiye sanat, kültür, sanatçı, sanat eseri, genel ve özel ayrıca kuramsal ve uygulama bilgilerinin; estetik bir bilinç, estetik bir kişilik oluşturma temel hedefiyle kazandırıldığı bütünsel bir eğitim bilimi olarak tanımlayabiliriz (ÖZER, 2004: 34).

V. BÖLÜM

KATALOG

Eser 1.



Eserin;

Adı: Kırmızı Lacivert Dinamizm

Sanatçısı: Şadan Bezeyiş

Tekniği: Akrilik

Boyutu: 153 x 379 cm

Yılı: 2006

Açıklama:

Resimlerinde çok değişken evreler geçiren Bezeyiş, yapısal bakımdan birbiriyle ilgili de olsa yeni görüntüler yakalamıştır. 1950 yıllarında realizmden kübizme kadar değişik anlayışlarla çalışmış, 1955-58 yılları ve sonrasında tamamıyla soyut resme yönelmiştir. Dışavurumcu figür soyutlamaları yanında, dışavurumcu soyut anlayışta da, coşkuyla yapıtlar vermiş, insan ve mekan bütünlüğünü yansıtmıştır. Akademide uzun yıllar hizmet vermiş sanatçı, akademik resim kurallarına bağlı kalmış, kuvvetli bir teknik, perspektif ve deseni elden bırakmamıştır. Ayrıca sanatçının resimlerinde formlar diri, canlı ve dinamiktir.

Bezelyiş, sürekli araştıran zaman içinde özgünlüğünü vurgulayan, kompozisyonlarını devamlı değişik teknik, renk ve malzemeyle çeşitlendiren bir sanatçıdır. Anlatımı bazen romantik, bazen dramatik olan özgün bir şiir gibidir.

“Resim sanatı yönünden özellikle duvar sanatlarında, resmin ötesinde değişik malzeme ve teknikleri uygulaması kendine özgü karakterini yansıtır. Bütün bu dalların etkinlik gücünün resimlerinde apaçık güçlü bir fırça ile vurgulandığı görülmektedir. Bezelyiş’in yağlıboya, suluboya, siyahlı-beyaz desen, seramik, emaye, vitray, fresk gibi çalışmaları vardır.” 1967’den sonraki çalışmalarında, kompozisyon ve leke düzenlerinde renkler giderek daha aydınlanmıştır. “Daha değişik ve yeni renk armonilerine yönelmiştir. Bezelyiş’in tabloları görünüşte nonfigüratif resimlermiş hissini vermekte ise de, o karışık düzen içinde sanatçının asıl kişiliğini yapan ve şuuraltı dünyasını yansıtan yüzlerce figürün yer aldığı görülmektedir. Bu soyutlamalar, gözü ve muhayyeyi tatmin ettiği kadar, tabloya da bir doku güzelliği katmaktadır.

Eser 2.**Eserin;****Adı:** İsimsiz**Sanatçısı:** Burhan Doğançay**Tekniği:** T.Ü. Akrilik**Boyutu:** 152,4x152,4 cm**Yılı:** 1978**Açıklama:**

1960'lı yıllarda. 30'lu yaşlarında profesyonel anlamda sanat yaşamına başlayan, Ankara- Paris- New York üçgenindeki yaşamını New York'ta sabitleyen ama 1970'li yıllardan bu yana dünya duvarlarının peşinde bir kentten diğerine yolculuk eden Burhan Doğançay, sanat serüveninin odağına önce New York'un duvarlarını 1970'lerden bu yana da "dünya duvarları" m yerleştirmiştir.

Kendisi heykel, fotoğraf, duvar halısı gibi farklı malzeme ve tekniklerle çalışmasına karşın, onun özellikle kolaj ve boya tekniği üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenir. “Farklı bakış açılarıyla ele aldığı bu iki tekniği Doğançay. “yeni görsel değerler”i ortaya çıkaran ilkeler çerçevesinde bir düşünsel süreç oluşturacak biçimde yorumlamıştır.

1. Gerçek gölge
2. Kurgulanmış gölge
3. Gerçek gerçekçilik
4. Kurgulanmış gerçekçilik
5. Duvar yazısı (graffita)”

Doğançay’ın 1960’lı yıllardaki resimleri. “Duvarların Dili” 1970-75 yılları “Değişken Biçimler”. 1975-85 arası “Kurdeleler” dizisi 1990-93 “Badanacı”, “İkili Gerçeklik”, “Fonnula I”. “İsviçre Duvarları” dizileri 1993-95 “Bir İkilem Olarak Greco’nun Duvarları” ve “Alexander’in Duvarları” dizileri. 1996-2000 "Bir İmge Birçok Görüntüyü Oluşturabilir”, dizileri sanatsal serüvenini gözler önüne serer.

“1969’da Los Angeles’ta çalıştığı taşbaskı atölyesinde gerçekleştirdiği bu çalışına, hem taşbaskı tekniğini, zorluklarını, hem de sanatçının duyarlılıklarını gösterir. Sanatçının daha önce kullanmadığı canlı renkleri ve kütleli biçimleri grafik bir kurgu anlayışıyla kompozisyonlarına dahil ederek, nereden alındığı, neyi betimlediği belli olmayan resimsel öğeleri kullanmaya başlaması, “yapısalcı” bir kurgu anlayışına doğru yöneldiğini gösterir.” Tamamen canlı renklerin kullanılması çarpıcı bir devinim yaratır. Bu çalışma sanatçının bu dönem görsel değerlerle ilgilendiği bir döneme aittir. Afişlerden ve reklam yazılarından alınmış bir izlenim uyandıran çok renkli ayrıntılar vardır.

1970’lerden soma sanatçı, soyut- değişken biçimleri irdelemeye başlar. Kavramlardan yola çıkarak geliştirdiği dizileri yeni yönelimlere açık olsa da bütünselliğe de sahiptirler.

Sanatçı “Kurdeleler” dizisi ve “Gölgelerin Sınırsızlığı” dizilerinde sıcak soğuk renklerin birbirleriyle olan ilişkileri ve etkileşimlerini ele almış, kendine uygun anlatım

olanaklarıyla rastlantıdan uzak temellendirilmiş olgulara dayanan kavramsal bir çerçeve çizmiştir.

Kurdeleler dizisiyle uluslararası sanat ortamında önemli bir çıkış yakalayan sanatçının bu yapıtları için Thomas M. Messer'in söyledikleri önemli olguları kapsar : “Boyalı biçimler, gerçek kâğıt zeminden göz aidatımı yoluyla öne çıkarken, yırtılmış kâğıt yanılması yaratır. Eskiye dayanan gerçek ile yanılma arasındaki oyun, Doğançay 'ın sivri uçlarla başlayan ve uyumlu bir sona ulaşan karmaşık kıvrımlarıyla yeni bir uygulamaya dönüşür.” İslam kaligrafisine saygı duyduğundan ve en güzel gölgelerin Doğu ve İslam kaligrafisinin akıcı çizgilerini taşımasından bu Kurdeleler dizisinde İslam kaligrafisinin etkilerini görmek şaşırtıcı olmaz. Yine aynı temayla Aubusson Halıları da bu serinin bir parçası olmuştur.

1980'lerden 1990'lara uzanan sürede ikili tuvaler ve koniler serisi üzerinde çalışmalar yapmıştır. Afişlerin yırtıldıktan sonra uçlarının kıvrılmasıyla duvarda oluşturduğu koni biçimi, resimlerinin yeni konusu olmuştur. Bu anlayışta yaptığı en yetkin üç çalışması “Mavi Senfoni, Mimar Sinan ve Muhteşem Çağ”dır. Büyük boyutlu üç tuvaldeki koniler, sanatçının dergi ve gazetelerden topladığı sayfalarla düzenlenmiştir. Özellikle Osmanlı'ya ait resimler ve detaylar, geleneksel sanata gönderme niteliğindedir.

Doğançay. 1990'lardan soma “Kapılar” üzerinde yoğunlaşır. Bu çalışmalarda New York'a özgü simgeler ve yazılar bulunmaktadır. Yırtık afişler ve yazıları kolaj mantığıyla kullanmış “duvarlar gibi kapılar” şeklinde bir bütünlük yakalamıştır.

“1995-2000 yıllarını kapsayan “Alexander's Duvarlarımda New York'tan görüntüler üzerine kurulu, özellikle “Alexander's Duvarları” kentin bilinen bir köşesinin resimleri olduğu kadar. New York Okulu'nun soyut resim geleneğine göz kupa dolayısıyla farklı bir ortamda New York resimleri olarak nitelendirilebilir.” Bu çalışmalarda egemen renk siyahtır. İlk bakışta etkisiz gibi görünürse de son derece önemlidir. İki katmanlı, kabartmayı anımsatan bir teknikle çalışmıştır. Yok gibi sanılsa da bu çalışmada da duvar yazıları vardır.

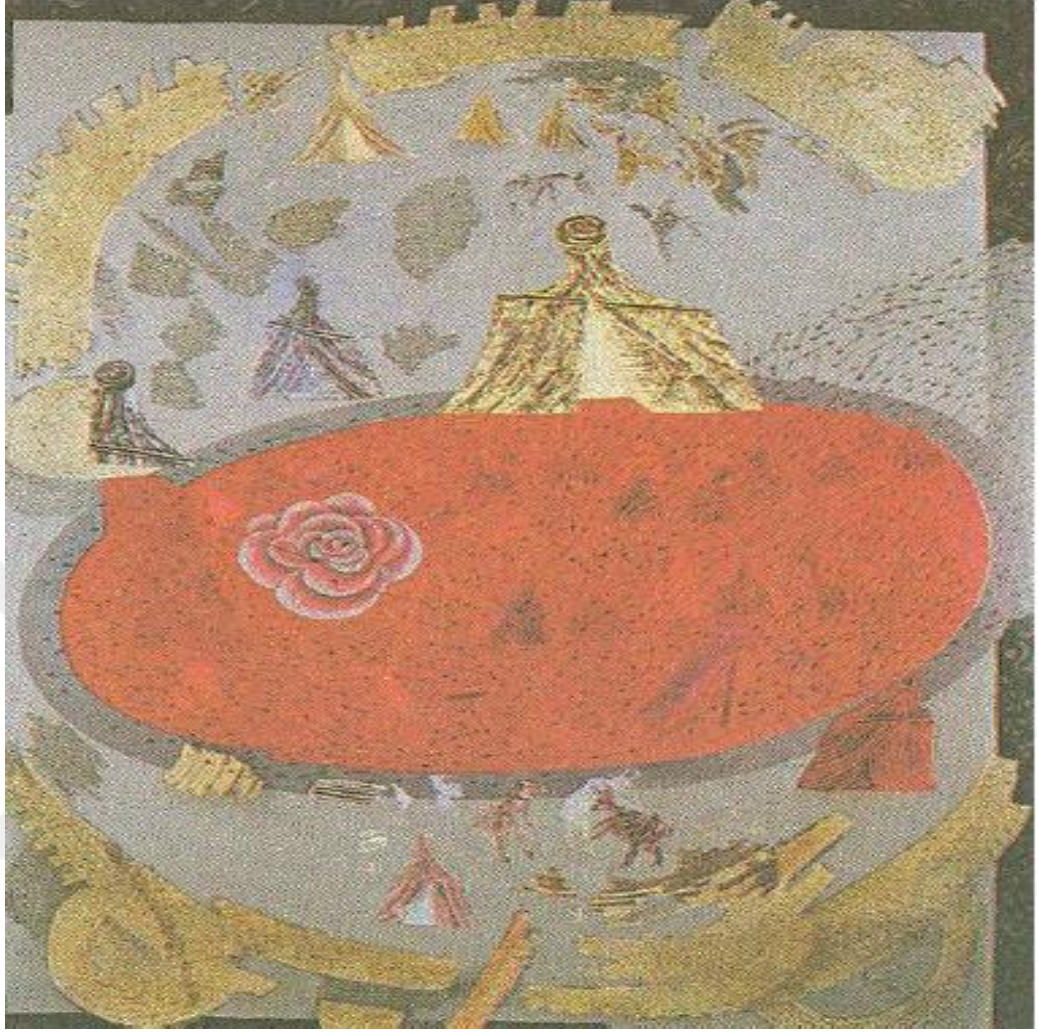
2000'li yıllarda sanatçının yeni dizisi “New York'un Mavi Duvarları”, kalabalıkların telaşlı varoluş çabasını popüler kültürün göstergelerini sunuyor. Bir nevi

belgesel yönü ağır basan bu seri, sanatçının da düşündüğü gibi, toplumun hangi seviyede olduğunu gösteriyor.

Sanatçı duvarlarda büyük ve saklı bir tarihle, güncelin kişisel izlerinin de saklı ve yazılı olduğunu, belgelendiğini bilir ve ona inanır. Bir bakımdan bu doğrudur, özellikle Batı duvarları söz konusu olduğunda, birebir insan ilişkilerinin tamamen oltadan kalktığı ve insanların kişisel yalnızlaşmanın en radikal boyutunu yaşadıkları o coğrafyalarda bu doğrudur. Ama doğuya doğru gidildiğinde, doğunun Türkiye’inde duvarlarda kişisel, toplumsal ve tarihsel gerçekleri, sayfaları, iç dökme bulmanın imkanı yoktur. Yoktur, çünkü bu coğrafyalar Batı anlamında olduğu gibi yabancılaşmış bireylerden oluşmazlar, teknolojik toplumların maddeye egemen yapıları içinde çözülmemişlerdir. Yazılı kültürü benimseyip sözlü kültürle duygularını karşısındakine ifade edebilmişlerdir. Bu yüzden duvarlar toplumdan topluma anlamsal farklılıklarla karşılaşmakta, her coğrafyada başka duyguları, kültürleri ifade etmektedir. Duvarlar birer gerçeklik olmuştur. Doğançay’ın yapıtlarında keşfedilen ve keşfedilmeyi bekleyen gizli anlamlar barındırırlar.

“Doğançay’ın, kimi zaman ince bir alay/sarcasm, kimi zaman toplumun törelerini yadsıma/cynicism, kimi zaman da takıntılı bir içeriğe sahip mesajlar taşıyan çalışmalarına örnek olarak. “A Burning Love”, “Make Tea. Not Love”, “Göne Tomorrow Here Today”. “Grego Loves Hackey and Wals”, “Grego Hates the Bomb Loves Mondiran and Walls” sayılabilir.

“Burhan Doğançay’ın sanat serüvenini. Modern. Post-Modem akımlar, birbirine eklenen gruplaşmalar içinde belli bir kategoriye yerleştirmek imkânsızdır. Onun köktenci bir yaklaşımla bir diziden ötekine, resimden, desene, özgün baskıdan, duvar halısına, heykelden, fotoğrafa dek çok farklı tekniklerle ilgilenmesine rağmen, ele aldığı her teknikte “görsel kodlar” üretmesi, onun özgün bir söyleme ulaştığının kanıtıdır. Hem çağdaş Türk sanatı içinde, hem de uluslararası çağdaş sanat haritasında etkili kimliğiyle Burhan Doğançay, 20. yüzyıldan 21. yüzyıla geçişte “tekil” bir konuma sahiptir.”

Eser 3.**Eserin;**

Adı: Kerbela Vakası

Sanatçısı: Erol Akyavaş

Tekniği: T.Ü.Y.B.

Boyutu: 125x95 cm

Yılı: 1983

Açıklama:

Amerika'da yaşam güçlüklerini göğüsleyerek her tür karşıt düşüncenin ve eğilimin çatıştığı bir yerde kendini sanatsal anlamda bulmak ve özgün üretilerde bulunmak Erol Akyavaş'ın serüveninin çizgisi olmuştur.

İçsel serüvenini ve İslam düşüncesiyle hesaplaşma mantığı çevresinde yaşamının sonuna kadar geliştirilmiş bu imgesel platformda yapıtlar vermiştir. Akyavaş içinden geldiği kültürü sorgulayarak tarihsel kaynakları, mekanik olarak aktarmıyor, bireysel içerik sorunlarından geçirip kişisel üslubu oluşturarak iç ve dış etkenlerle bütünleştiriyor. Devamlı seyahat eden sanatçının eserleri de kendi gibi konargöçer olmamış, başladığı günden itibaren saf ve arı kalabilmiştir.

“İkonoklastlar için ikonalar’dan Miraçname resimlerine, “düş-kent”lerden “labirent”lere, nazar ve büyü tasvirlerine, “kafadardan kapı ve pencerelere. Köln Katedrali çeşitlemelerine ve nihayet Bosna kıırımı üzerine fotoğrafik enstalasyonlara uzanan bu resim “meşheri” içinde gezinirken. İslam düşüncelerinin hikmet dolu sözlerinden yola çıkarak ya da o sözlere görsel atıflarda bulunarak oluşturduğu kompozisyonlarıyla. Erol Akyavaş’ın yaptığı şey, klasik çağdaş bir sanatçı yorumunun ötesine geçiyor, kavramsallığı geleneksel boyutları çerçevesinde düşünüp yorumlama güdüsüyle açıklanabilecek bir düşünce ressamlığının yatağını, olanca tutkusuyla genişletiyor.”

Asıl mesleği mimarlık olan Akyavaş resimlerinde fantastik mekân kullanmıştır. Minyatür etkisi veren bu resim İslami temaları yorumlayıp, Kabe tasvirini modernize etmiştir. Biçimsel bir estetiğin saf geometrik değerlerini kullanan sanatçı, bilinçli simgelerle trajik içeriği de vurgulamıştır. Gerçeküstücü ya da metafizik bir atmosfer oluşturmasına rağmen, kavramsal nitelikte değerlendirilmez.

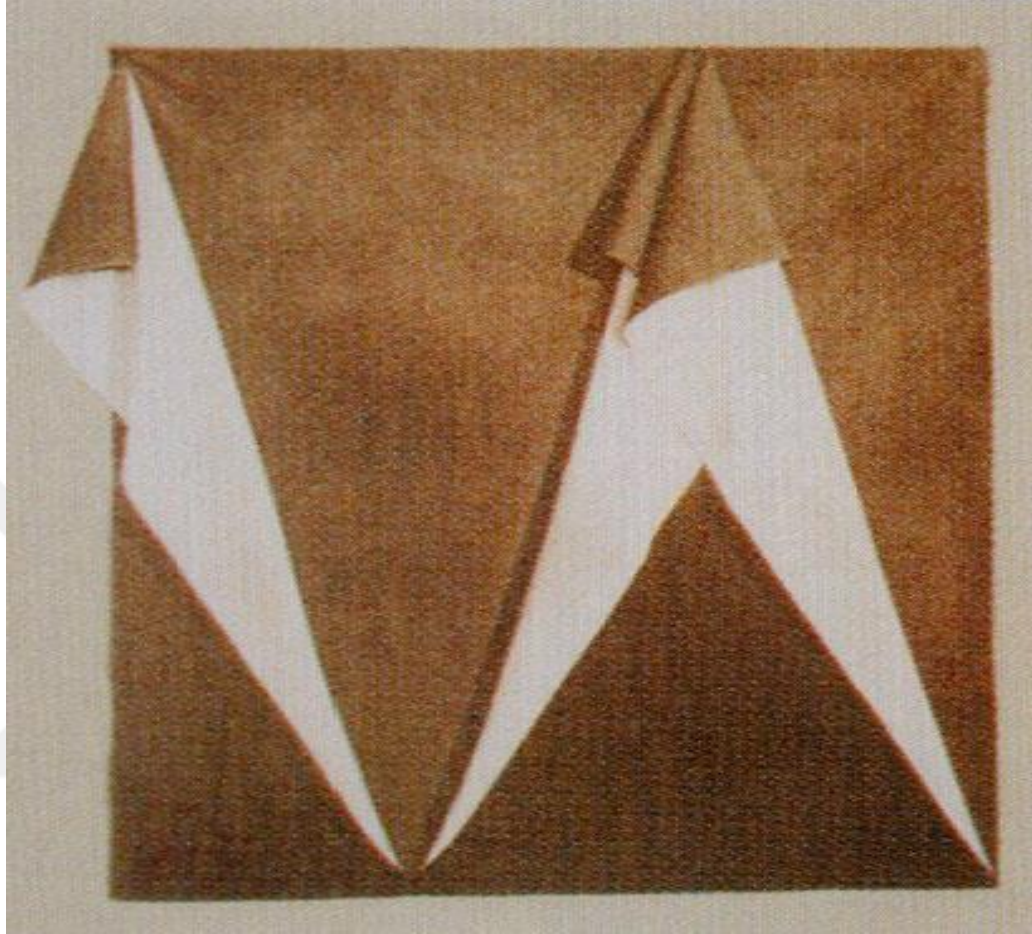
“Erol Akyavaş gerek mimari mekân, gerekse temel mimari biçimlere olan mesleki ilgisini, resim yüzeylerine kendine özgü bir tarzda yansıtmakta çok ustadır: fakat geometrik duyuşu pekiştiren bu çizim ölçüleri, resimsel değerlerin sıkıca belirlendiği bir amaç uğruna, seyirciyi mimari olguya yaklaştıran bir işlev bile üstlenmektedirler.” Kendi gerçeğinin peşinde koşmuş, yüreğinin ve bilincinin sesine kulak vermiş olan sanatçı varlık, insan ve doğa gerçeğini, görsel bir felsefeci mantığı ve yaklaşımıyla kavramaya çalışmıştır.

Eser 4.**Eserin;****Adı:** Çelişki**Sanatçısı:** Hasan Pekmezci**Tekniği:** T.Ü.Y.B.**Boyutu:** 117 x 155 cm**Yılı:** 1982**Açıklama:**

1968'de Gazi eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nden mezun olduktan sonra 1978'de atandığı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nde serigrafi atölyesini kurdu. Bu konuyla ilgili olarak "Tüm Yönleriyle Serigrafi İpek Baskı" isimli bir kitap yazdı.

"Resimsel anlatımında özgün baskı ve yağlıboya tekniklerini yeğledi. Kent/doğa, çevre/insan ilişkileri, ikilemleri, birliktelikleri üzerinde durdu. Renk, yüzey dinamiğini ve dokulandırmayı öne çıkardı. Soyutlamacı yaklaşımında renk değerleri ile kompozisyonel gerginliği bildikçe kullandı."

Kırmızı ve yeşilin ağırlıklı olarak zemin rengi kullanıldığı bu resimde renk zıtlığına gidilmiştir. Resmin ortasında sanki bir bulutmuş izlenimi veren beyaz leke daha çok asılı duran bir avizeye benzetilmiştir. Beyaz lekenin üzerinde daha somadan spatulayla kazınmış ya da hiç boyanmamış olan küçük boşluklar fantastik bir dünyanın sembolik insanları gibi avizenin üzerine dağılmış durmaktadır. Avizenin aydınlatıcı özelliğinden yola çıkarak, aydınlığa giden yolda insanların rol alması sembolize edilmiştir, şeklinde düşünebiliriz. Hâkimiyette sıcak renklerin oluşu ve sıcak bir atmosferin düşündürülmesi, izleyenleri olumlu, iyimser atmosfere çekmek istemektedir. Yer yer dokulandırmalarla hareket kazanmış bu soyutlamacı anlayıştaki resim, aynı zamanda yüzey dinamiğine de sahiptir.

Eser 5.**Eserin;**

Adı: Pentür No: 6/4

Sanatçısı: Şükrü Aysan

Tekniği: Serigrafi

Boyutu: 55x50 cm

Yılı: 2006

Açıklama:

Türkiye'de "Kavramsal Sanatın ilk temsilcilerinden Şükrü Aysan, sanatında dil, söz, renk, boya ve üç boyutlu malzemeler kullanmıştır. Düşünsel çıkış noktası yaşadığımız evrene ait nesnel gerçeklerdir. Aysan'a göre algımız, çevreden gelen hareketlere rağmen odaklaştığı şey/şeyleri seçer. Aysan'da çevreden belirlediği bez çerçeve gergi karışımı üçgenleri seçer.

Şükrü Aysan'ın yaşamı ve dünyayı belli gündelik ilişkiler bağlamının ötesinde kavrama ve anlamlar üretmeye yönelik yaklaşımıyla değişik türde teknik ve malzeme kullanmıştır. Sanatçı madde ve algı kavramlarını maddeleştirirken iç ve dış mekânı birbirinden ayırmaz. Onun kavramsal çalışmalarında insan yaşamı estetik bir değer olarak vurgulanır. Yaşantının anlık sınırlılığının ötesinde tüm varlık dünyasıyla ilişki kurulan kavramsal çalışmalarda hep bir tutarlılık mevcuttur.

“1973’leide pano üzerine akrilik ve serigraf yapıtları imgeyi oluşturmak için bir yöntem seçtikten soma, imgenin kendi gizli gücünün sonsuzluğunu, algının ona kazandırabileceği sonsuz olanakları göz önüne koyuyor. Üstelik değişkenler azaldıkça, sistem sınırlandııkça onun iç devinimi ve olanak sonsuzluğu o ölçüde artıyor. Biçimin ve tonların ince birleşimiyle Aysan, bunlarda aynı anda algıyı ve belleği harekete geçiliyor. Önce bir biçim görüyor, soma onun anısını görüyoruz; zaman kavramı ton farklılıklarıyla, somadan fark edilen biçim tekrarlamalarıyla işleniyor.” Sanatçı “Pentür” çalışmasında kendisini aşarak gerçeği arama yolunda 20. yüzyılın sorguculuk geleneğiyle ve şüpheyile, hareket etmektedir. Kavramsal ilişkiler kurarak genellemelere varıp, evreni açıklamaya çalışmaktadır. Estetik bir sezgi ile dünyayı kavrarken, insan sanat varlığını soyut bir özde bağdaştırmıştır.

Eser 6.**Eserin;**

Adı: Figürlü Kompozisyon

Sanatçısı: Hüsamettin Koçan

Tekniği: T.Ü. Karışık Teknik

Boyutu: 180 x 180 cm.

Yılı: 2009

Açıklama:

1946'da Bayburt'ta doğan Hüsamettin Koçan, 1970'te Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü'nü bitildi.

Çeşitli teknik ve malzemeyle çalışan Koçan'ın son dönem işlerinden "7 Sergiyle Bir Selamlama", bir mekanın 7 katına yayılan bir sergi projesi. 7 ayrı seriden oluşan her

sergi farklı isimlere sahip. Bunlardan biri “Körler İçin Resimler” başlığını taşıyor. Bu resimler özel bir çamur bileşiminin tuvalin arkasından önüne yaptığı baskı sonucu ortaya çıkmış kabartma figürlerden oluşuyor. Diğer seri “Şaman’ın Gizemi”nde dikel tuvalerin üzerindeki tuvaler, bir çeşit perde gibi tuvale yerleştirilen yüzeyin arkasında yerlerini alıyorlar. “Kırılğan Yüzler” serisi iki cam arasına yerleştirilmiş yanmış bakır suretlerden oluşuyor. Bu camaltı edilmiş yüzler Anadolu Camaltı Resimleri’ne çağdaş bilyonunu içeriyor. “Gri İşler” isimli seri 123 resimden meydana geliyor. Koçan’ın Bayburt’ta açmış olduğu Baksı Müzesi’ni gerçekleştirmek için. Proje 41’de sergiye resim bağışlayan resamlara bir şükran borcu niteliğinde bir sergi “Gri İşler”. Gri üstüne kumlu çemberler birbirine ummuyor ve ressam dayanışmasını dile getiriyor. Bu renklerin ortak bir özelliği tuvalin hep arkasını işaret ediyor olmasıdır. Bu sayede sanatçı daha filozofik ve kişisel Doğulu ve hakiki bir dil kullanmıştır.

“Hüsamettin Koçan, “Anadolu Görsel Tarihi Fasikül I” sergisini yaptığı günden beri değil, Bayburt’ta geçirdiği çocukluk günlerinden beri, efsunla, tılsımla, muskayla. Reyhani’yle, Hicrani’yle “büyü”müş. Bebekliğinden beri imgenin “geometrik bir ayın içinde optik bir yatıştırıcı olmadığım deneyimlemiş biri olarak bir kez daha, bilinmeyi biline tevil edeceğine, bilmeni bilinmezliğe eğiltmedeki ustalığım, izleyiciyle paylaşıyor.”

Yıllardır kendi köyünde bir müze açmak için uğraşan sanatçı, nihayet bu zorluğu da başarmış, kurumsal kimliği sağlam bir zemine oturan Baksı Müzesi’ni Bayburt’un Bayraktar Köyü’nde açmıştır. Müzede halı ve ehram dokuma tezgâhları kurulmuş, geleneksel çömlek üretimi ve çağdaş sanat çalışmaları da yer almıştır.

Koçan’ın son olarak “Tuz Tadı” başlıklı sergisi Çankırı Tuz Mağarasında yerin 150 m altında gerçekleşmiştir. Sanatçıya göre serginin ana hareket noktası bu mağaradaki yaşanmışlıkları bir mitolojik algı yöntemiyle kavramak ve gerçek anlamda yeni bir mitoloji yaratmak ve bu mitolojiyi bu mekânın hafızasına armağan etmek olmuştur. Bu mekâna yerleştirilen 12 dev figür, tuzla kuşatılmış, mağaranın öyküsüyle görselleştirilen bir derinlik yaratmıştır. Bu çalışma daha çok bir yerleştirme olarak ele alınmış, geleneksel tuval resmi dâhil tüm elemanlar, bu yerleştirmenin birer parçası olmuştur. Sanatçı böylece Türkiye’ye modernist bir proje daha armağan etmiştir.

Eser 7.**Eserin;**

Adı: Kırmızının Dayanılmaz Işıltısı

Sanatçısı: Zahit Büyükişleyen

Tekniği: T.Ü.Y.B.,

Boyutu: 100x110 cm

Yılı: 1992

Açıklama:

Ankara Gazi Eğitim Fakültesinde Resim Bölümü'nü bitildikten sonra, yurtdışı sınavlarından birini kazanarak Almanya'da öğrenimini tamamlamıştır. Geleneksel bir biçimle hiç ilişkisi olmayan, kaligrafik öğeyi veya renk kaynağını, kullanan, uyum kaygısı taşımayan Zahit Büyükişleyen için soyut anlatımcılık bir yaşam biçimi olmuştur. Toros'ların eteğinde İvriz Öğretmen Okulu'nda öğretmenlik yapan sanatçı, bozkır hayatının dinginliği, suskunluğunu ve bozkırdaki hareketleri resmetmiş, böylece

ilk soyut deneyimlerini bu şekilde ortaya koymuştur. Aslında figüratif anlayışta çalışmak isteyen sanatçı Avrupa'daki eğitimi sırasında gördüğü sanat ortamından sonra, düşüncenin resme girmesi gerektiğine karar vermiş, hem plastik öğeleri hem de kavramsal olanı birleştirmiştir.

“Tuval karşısında dinamik bir eylemle yapıtlar üreten, bitmeyen bir hesaplaşmaya ve sorgulamaya girişen Zahit Büyükişleyen bilinçaltı itkilerinin gücüyle resmin içeriğini oluşturacaktır. Bu seçim, onun bireysel biçimini belirleme seçimiyle özdeş bir yaklaşımında Soyut anlatımın dışavurumcu tarzına yönelen. Batı'da ve Türkiye'de sayıları önemli ölçüde artan tüm sanatçılar gibi Büyükişleyen 'de biçimsel benzerlikler bazında sorunsallar ortaya koyan yeni biçimsel anlatımların arayışlarına yönelir.”

Büyükişleyen yurda döndüğünde kuramsal olarak tezini hazırladığı “Türkiye’de köyden kente göç ve kentteki çarpık kentleşmenin plastik anlatımı”nı resimsel öğelerle anlatmak istemiştir. Ve resimlerinde kent planlarına, kent planlarının üzerine oturan gecekondulara yer vermiştir. Bunlarla beraber birtakım kavramsal öğeler de eserlerinde yer almıştır. Çevresel sonuçları, kavramsal öğelerle oluştururken izleyenleri düşündürmeye çalışmıştır. Fakat resmi, bir anlatım aracı olarak görmemiş, resmin kendi amaçlarına hizmet ettiğini düşünmüştür.

“Kırmızının Dayanılmaz Işıltısı” adlı eseri: renk, doku ve biçim yorumlarının soyut anlatım katmanlarında yoğunlaşan imgesel bir aktarımdır. Rengin, leke ve renksel dağılımı coşkunu bir dinamizme ulaştırmış, soyut manzara diyebileceğimiz bir atmosfer olmuştur. Lekenin imgesel uyanlarını, çizginin dokusal akışkanlığı yönlendirmiştir. Özgür fırça darbelerinden çıkan renkler ve çizgiler, hem kurgulu hem düzenli hem de anlamlıdır. Gökyüzünün billurlaşan yorumlarından, doğanın vazgeçilemeyen kesitlerine gitmek, izleyicinin yorumuna bırakılmıştır.

Mütevazı kişiliğinin gerisinde taşıdığı gerçekliği derinlemesine kavrayan entelektüel boyutu, onda sanatı hep sıradanın ötesinde algılama, bilinci estetik ve yaratıcı kılma: giderek varlığa filozofça bakma olgusunu doğurmuştur. Aslında yüzeysel olan plastik sanatlar ortamında, o hep: düşünsel derinliği olan bir görsellik yaratmış, hem de yaratmış olduğu bu görselliği özgün bir plastik ifade gerisinde birleştirmiştir.

Sanatçı 40. sanat yılında Türk sanatında zor bir alan olan görselliği plastik bir realiteye çevirme yoluna gitmiş, taşları boyayarak, illüzyon mekân yaratarak, kurguyu görsel-düşünsel boyuta taşıyarak, kavramsal bir uzam düzenlemiştir.

“Taşlar Üzerine Kolaj Serisi”, dengeye oturmuş, bir düzen fikriyle kurgulanmış, spontan gelişime, renk ve biçim boyutuyla ayak uydurmuş, varlığın simgesel anlatımı, düşüncenin derin katmanları içinde, bir doğa formu, yok olan doğal gerçekliğin ve dünyanın yeniden keşfi olan “taşlar” burada, yani onun resmi içinde kolajların bütün düzen fikri boyutunda hem bir varlık alanını oluşturuyorlar hem de yeni bir espas yaratarak, düşünsel zemini meydana getiriyorlar.” Estetik bir algı ve bilgiyle sanatım daima zenginleştiren Zahit Büyükişleyen, dünyayı olduğu gerçekliğinin ötesinde algılamış, çalışmalarında da bu “self-realite”yi daima yansıtmıştır.

Eser 8.**Eserin;**

Adı: Vira Vera

Sanatçısı: Bedri Baykam

Tekniği: T.Ü.Y.B.

Boyutu: 196,5x147,5 cm

Yılı: 1985

Açıklama:

Postmodern ilgilerle Türk sanatında Yeni Dışavurumcu anlayış içinde yer alan orta kuşak sanatçılarından Bedri Baykam sanatında ve anlatım biçiminde, her bili kendi

anlatım biçimine uygun olarak tuvalden mekan düzenlemelerine, değişik medya tik anlatımlara: fotoğraftan, serigrafiye, kağıttan sunta v.b. malzemelere kadar geniş bir teknik ve malzeme çeşitliliği kullanmıştır.

“Bedri Baykam’ın çalışmalarının çoğu, zorunlu ve bilinçli olarak sanat çevresinin yakın geçmişini ve bugünü yansıtmaya rağmen özünde sanatçının kendi yaşamından kaynaklanmaktadır. Fırçasında Soyut Dışavurumculuğun darbe ve akıtmaları vardır. İmgelerinde ise Gerçeküstüculük ve gündelik halk kültürüne borçlu olduğu yönler görülür. Resimleri ve çalışma biçimi gösteri ve eylem sanatından esinlenmektedir. Çalışmalarında sinema görüntüsünün akışkan hareketinin güçlü bir etkisi vardır. Yapıtlarının politika ve özellikle sanat politikası ile açık ilişkisi olduğu bellidir.”

Avrupa ve Amerika'daki çağdaşlarıyla aynı ortak yaklaşım paydası olan Baykam, yeni dışavurumcu resimleri ile boya-resim karışımı eleştirel tavrı tuval ve mekan düzenlemeleriyle renkli, çok duyarlı, canlı ve özgün bir sanat anlayışı yaratmıştır. Çeşitli tekniklerle dışavurumcu tavrını günümüze kadar sürdüren sanatçı, kadim değişik coğrafyalarda, toplumsal konumu, kimliği ve kişiliği açısından ele almıştır.

“1990’larda gerçekleştirdiği “Bunlar Daha Önce Yapılmıştı”, (This Has Been Done Before) ve “Gerçek Sahteler” adıyla bir dizi resminde dünya sanat tarihine göndermelerde bulundu ve insanlığın mirası olduğu iletisini verdi. Sanat tarihinin kalıplaştırılmış kavramlarına, akım adlarına karşı oldu. Düşüncelerini yazılarıyla da destekledi. İletişim çağının olanaklarını kullanmayı gerekli gördü ve bir sanatçı siyasası olarak uyguladı.”

Eser 9.**Eserin;**

Adı: Kompozisyon

Sanatçısı: Zeki Faik İzer

Tekniği: Kağıt Üzerine Kolaj

Boyutu: 42 x 35 cm

Yılı: 1975

Açıklama:

1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolduktan sonra 1928'de Avrupa bursunu kazanır ve Paris'e eğitim için gönderilir. Andre Lhote Atölyesi'nde eğitime başlar, seramik, duvar resmi ve fresk eğitimini uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda alır.

Yurda dönünce kısa bir süre resim öğretmenliği yapar ve 1933'te D Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer alır.

Zeki Faik İzer'in soyut sanatla ilk ilişkisi 1946 yılında UNESCO komitesi olarak Paris'e gittiğinde, karşılaştığı otlarla olmuştur. Manessier, Andre Desnayer ve Missier gibi sanatçıların oluşturduğu yeni sanat ortamından etkilenmiş ve sanatçı kendisinin de aynı duygulan hissetmesiyle soyuta yönelmiştir.

1947 yılından başlayarak Matisse resimlerini inceleyen Zeki Faik, fov renkler ve bol ışıklı karşıtlıklarla yarı fov yarı empresyonist nitelikler taşıyan bir resim dili kullanmaya başlar. Büyük boyutlu soyut kompozisyonlara yönelir.

Sanatçının ilk sergilediği soyut tablosu 1961 yılında Amerika'da Gaugenheim Müzesi'nde yapılan uluslararası bir sergi için Türkiye birincisi seçilmiş olan "Sultanahmet Camisi Camları" isimli eserdir. Bu eserde sanatçı doğadan hareket etmiştir. Caminin içinde çalışmalar yaparken, camların renklerinden etkilenen sanatçı, İslami bir mekânda kiliseye benzeyen bir cami resmetmiştir.

Tek bir elemanla değil bütün resimsel elemanlarla bir sanat yapıtının yaratılacağını düşünen sanatçı, konu seçiminde de oldukça geniş bir yelpazeden faydalanmıştır.

Zeki Faik İzer'in biçime yönelik olmayan bir soyutlamaya yönelmiş olması Türk resmi açısından önemlidir.

"Andre Lhote"nin bağlayıcı kübist disiplinine aldırış etmeyen İzer, resim yüzey sorununa ilişkin araştırmalarında daha çok Hans Hoffmann'ın öğretilerinden hareket ettiğini belirtir." Yüzey sorunu kadar renkle de ilgilenmenin gerekliliğini düşünen İzer, 1960'lı yıllardan itibaren Lirik Soyutlama diyebileceğimiz oldukça özgür ve tutarlı bir dil geliştirir.

Zeki Faik İzer'in 1960'tan sonra meydana getirdiği soyut eserler, renkler coşkun bir dinamizm oluştururlar. Çizgiler ve renkler hareketli, birbiriyle bağlantılıdır. Tekrarlar, renk ve hareket ayrılmaz resimsel öğeleridir. Bu anlayışla tuvalde buluşan

tekrar eden hareketli biçimler yüzeyin her tarafına dağılırken bazen bu formlar birbirine dolanır bazen de kıvrılarak birbirinden uzaklaşır.

Renkçi bir anlayışla kontrast renklere de çok fazla yer veren sanatçı bu renkleri bazen asıl form olarak kullanırken bazen de soyut çalışmalarında nötr bir değer olarak kullanır.

Uzak Doğu sanatlarından etkilenen sanatçı, hareketli fırça darbeleriyle ve kontrast renklerle tuval yüzeyinde zamansal ve boyutsal araştırmalar yapmıştır. Üçüncü boyut ve hatta dördüncü boyutu, müzik etkisini yansıtan fırça darbeleriyle çok renkli soyut anlamlılarıyla ifade etmeye çalışmıştır.

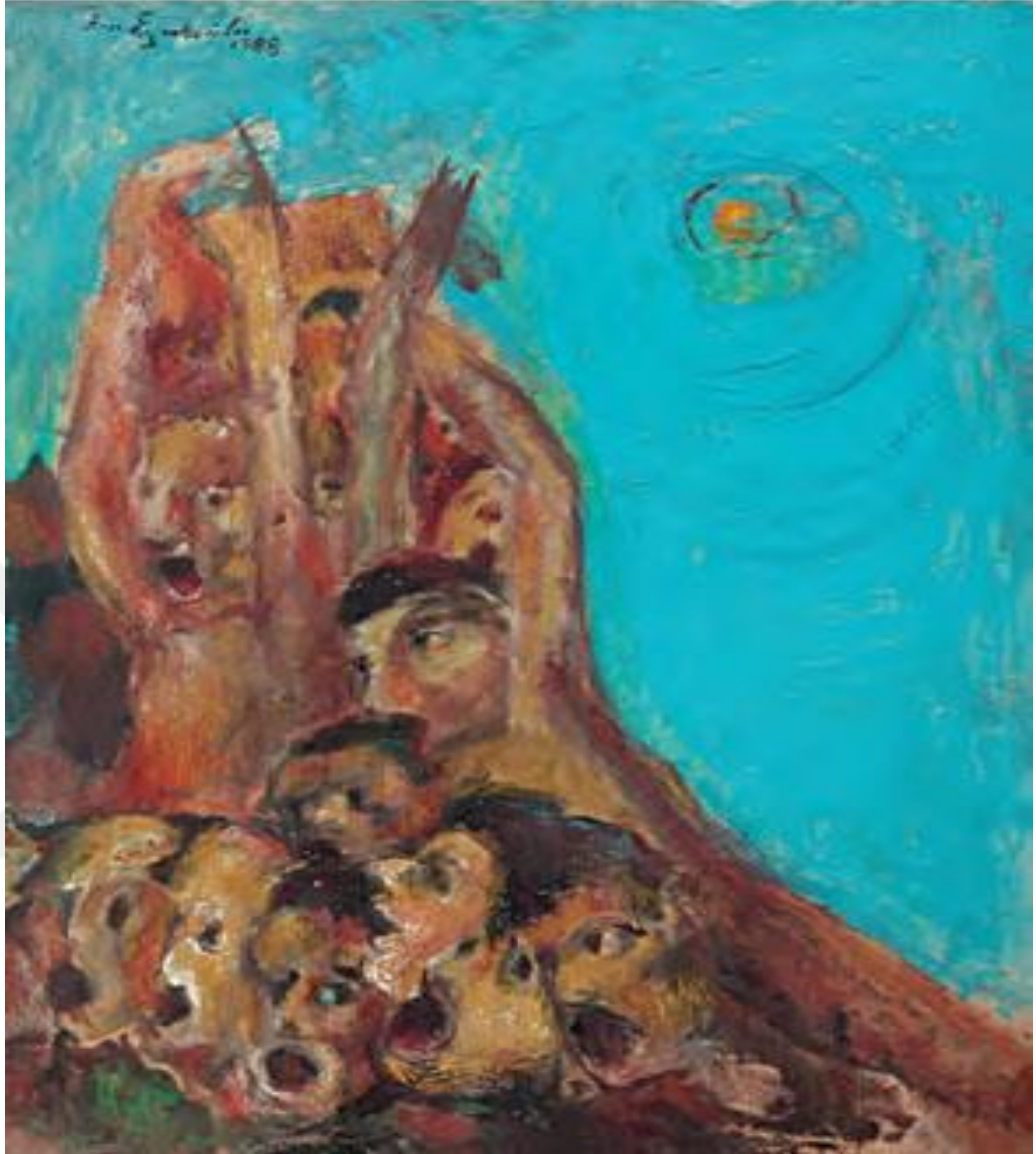
1925-1980 yıllarında ritmik bir dinamizmle, çok renkli soyutlamalarına özgün yorumlar kazandırmıştır.

Eser 10.**Eserin;****Adı:** Soyut Kompozisyon**Sanatçısı:** Sabri F. Berkel**Tekniği:** Kontraplak Üzerine Yağlıboya**Boyutu:** 42 x 30 cm**Yılı:** 1980**Açıklama:**

Sabri Berkel, Geometrik bir üslup içinde kararlı çizgilerle ismi soyut sanatla özdeşleşmiştir. Soyut yapıtları zihinde biçimlenme sürecini tamamlayan bir anlayışla geliştirmiştir. Geometrik soyut yapıtlarında olduğu gibi lekeci çalışmalarında da kurgulama anlayışı ön plana çıkmıştır. Çizgisel yapılaşma içinde inşacı ve ritmik bir çizgi dokusunun karmaşık ve katı formlarını benimsemiştir.

Kaligrafiyle ilgili leke düzenleme çalışmaları, boşluk içinde direnen biçim araştırmaları yapmıştır. Eski yazımızın non-figüratif soyut çalışmanın ilk oluşumu 1957’lerde Sabri Berkel’ de görölmüştür. Yani önceden saptanmış çizgisel bir motifin resmedilmesi benimsenmiştir. Sanatçı çizgisel doku resminden lekesel bir yüzeyler resmine gitmiştir. Onun son aşaması olarak gözlemlenen lekesel damla formları, boyasal işlem olarak yine önceden saptanmış kompozisyonel notların resmedilmesine dayanmıştır. Sanatçının bir diğeri özelliği de, çalışmalarında renk değil, siyah beyaz değerler egemen olmuştur.



Eser 11.**Eserin;**

Adı: La Luna

Sanatçısı: Eren Eyüboğlu

Tekniği: Panel Üzerine Yağlıboya

Boyutu: 100 x 70 cm

Yılı: 1988

Açıklama:

1907 yılında Romanya'nın Yaş kentinde dünyaya geldi. Lise çağında özel resim dersleri aldı. Yaş Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğrenimi yaptı.

1929'da Paris'e gitti. Dört yıl Julian Akademisi'nde Andre Lhote'un Atölyesi'nde resim çalıştı. Paris'te olduğu süre içinde Monet ve Cezanne'nı inceledi ve bu sanatçıların kopyalarını çalıştı. 1930'da Paris'te Bedri Rahmi ile tanıştı ve 1936 yılında evlenerek İstanbul'a döndü.. 1936 yılında Eren Eyüboğlu ve Bedri Rahmi İstanbul'da dostluklarını devam ettirdiler.. O günden sonra, Türkiye'de bir Türk Sanatçısı olarak yaşayan Eren Eyüboğlu, Anadolu'yu dolaştı ve Anadolu insanının yaşam tarzını işledi. Eşliyle birlikte D Grubu'na katılarak grubun çalışmalarında etkin roller almıştır.

Bedri Rahmi ile Anadolu'nun birçok yerini dolaşan Eren Eyüpoğlu, resimlerinde yan soyut ve dışa vurumcu denebilecek bir doğa görüşüyle; Doğu insanının geleneksel yaşamına ait konulan resmetmiştir. Sanat yaşamı boyunca farklı değişim süreçlerinden geçmesine rağmen ana eğilimini, Pekmez Hanı (1949), Köylü Kadınlar Kervanı (1958, İRHM), Köde Oyuncakçı'da (1983) olduğu gibi belirgin bir şekilde sürdürmüştür.

Ressam Eren Eyüboğlu eserlerinde folklorik özellikleri plastik değerlerle birleştirmiş, biçim olgunluğunu ve anıtsallığı yeğleyerek süslemecilikten kaçınmış, portre ve figürlerinde ışık gölge dağılımını bu esas doğrultusunda düzenlemiştir. 1930'larda gerçekleştirdiği yapıtlarında geleneksel süsleme sanatlarından yola çıkarak doğaya ve yöreye bağlı kalıp çağdaş ve özgün bir biçime ulaşma çabası sezilir.

1950 yıllarında Picasso, Braque gibi ustalardan yaptığı kopyalar sanatçıyı ayrıntıdan uzaklaştırarak yalınlığa, çizgisel ritim ve coşkulu bir renk lirizmine yöneltmiştir. 1955'ten sonra bu bağlam içinde rengin ön planda olduğu Lirik Soyutlamalar yapmıştır. 1970'ten sonra o güne kadar edindiği deneyimlerini kullanarak daha önce çalıştığı konulara dönmüştür. Bu dönem çalışmalarında figüre daha fazla düşkünlük görülür. 1980'e değin yeni renk ve çizgi değerleriyle yeni bir hayat bulan Anadolu manzaralarının yanı sıra, yine aynı renk ve çizgi anlayışından yola çıkarak anlamlı portre ve figürler çalışmıştır. "Görel'e li Fatma Kadın" ve "Ağlayan Gelin" gibi portreleri, sanatçının biçim kaygılan yanı sıra duyarlı bir anlatım endişesi de taşıdığını göstermektedir. "Üç Güzeller", "Dört Güzeller" gibi mitolojik konulu resimler de yapan Eren Eyüboğlu, bu tür temalara çağdaş bir yorum kazandırmıştır.

Anadolu coğrafyası, kültür zenginlikleri ve Anadolu insanı, resimlerinin esin kaynağı oldu. "Türkiye'yi hiçbir zaman ikinci yurdum olarak görmedim.

1936 yılından beri anayurdum oldu Türkiye. Daha önce bilmediğim, tanımadığım nice değerler, bana çizip boyama, yaratma coşkusu veren değerler buldum yeni ülkemde”. Resme duyarlı ve sorumlu bir sanatçı idi Eren Eyüboğlu. Hiç ödün vermedi, başkaları sevsin diye resim yapmadı.

Hep aradı, sordu; “Bir resim yaparsın çok iyidir, bir resim yaparsın fena değildir. Onu 'iyice' bir resim izler, 'güzel' bir resim, 'çok güzel' bir resim daha sonra. Ama çok güzel bir resmi hiçbir şey izlemez. Bir çıkmazdır resim. Her zaman bilemezsin, bir önceki mi daha iyiydi, bir sonraki mi daha iyi olacaktır. Yoksa o anda yaptığın mı en iyisi, en güzeldir? Hem ne demek 'iyi' , 'güzel'? Bir duvara asılacak resim o duvarın sahibine göre güzeldir. Ama resim, dekoratif amaçla yapılanlar hariç, süsleme amacı taşımaz.

"Bir duvarı süslemek amacıyla yapmıyorum resimlerimi”, ölümüne dek üretti sanatçı. “Kendi yolunu bulduktan sonra, bu yolun önü tıkanık mı açık mı, ilerledim mi, geriledim mi yoksa yerimde mi saydım bilmiyorum. Bildiğim tek şey var, çalışmak çabamı ölüm elimden fırçayı alıncaya dek sürdürmek.” Resimle mimarlığın işbirliği konusunda Bedri Rahmi'nin görüşlerini paylaşan Eren Eyüboğlu, eşiyile birlikte Türkiye'de, bu alanda ilk yapıtlarını gerçekleştirdiler.

Eren Eyüboğlu'nun Anadolu doğasını ve yaşamını büyük bir içtenlikle kucaklayan ilk dönem resimleri, eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun aynı dönem çalışmalarına yakın olmakla birlikte, sanatı daha çok büyük ustalardan, müzelere girmiş soylu yapıtlardan öğrenme eğilimini yansıtır. Desen ve etüd aşaması, bu resimlerde vazgeçilmez bir tutku olarak belirir. Sanatın kendine özgü sorunsalını yakalamak, Eren Eyüboğlu'nun ilk dönem resimlerinden başlayarak, bütün bir yaşam boyu süregelen bir temel yaklaşımdır. Anadolu'nun doğası ve insanı, bu resimlere yöresel bir fantezi olarak karışmaktan çok, sürekli bir ilginin kaynağı olmuştur. Cami avluları, han içleri, ağaçlı avlular, İstanbul görünümleri, çeşme başları ve bayram yerleri, sanatçıyı bir çevre yaşamı olarak derinden etkilemiş, bu çevrenin insanlarıysa, davranış ve yaşam nitelikleriyle bu etkiyi biçimlendiren başlıca etkenlerden biri olarak, ilk resimlerinden bu yana temel motif yerine geçmiştir. Yöresel giyimli köy kızları da Eren Eyüboğlu'nda, bir portre sevgisinin yeşerip olgunlaşmasına ortam hazırlamıştır.

Eser 12.**Eserin;****Adı:** Portre**Sanatçısı:** Nuri İyem**Tekniği:** Tuval Üzerine Yağlıboya**Boyutu:** 60 x 50 cm**Yılı:** 1994**Açıklama:**

Türk Resim Sanatının en önemli ve en çok ürün veren Ressamlarından biri olan Nuri İyem 3500 civarında resim yapmış, Anadolu’lu kadın portreleriyle tanınmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, "Bir heykel kadar sınıksız, yeşil mehtap aydınlığı kadar zarif, geçmiş zamanın havasını içinde taşıyan eski fresk ve ikonalar kadar yalın " resimler yapan sanatçı eserlerinde Anadolu insanlarını başarıyla karakterize eden kadın yüzlerini, köyden kente göçün yoğunlaştığı zamanlara ait temaları, Anadolu insanlarının çilelerini, mağdur duruşlarını, ezilen kadınların mazlum bakışlarını betimleyen sosyal temalı resimler yapmıştır. Mahur, çekingen, güzel, utangaç ve melankolik halleri olan bu yüzler, hem ölen ablasının hayalini hem de çilekeş Anadolu kadınlarının ruh hallerini ve duruşlarını yansıtan resimlerdir. Anadolu insanlarının gecekondularda şehir varoşlarındaki yaşamlarını betimleyen resimlerinde çok çalışkan, emeğini topraktan çıkaran kadınlar sembolize edilmiştir. Türk Resim Sanatına kendine özgü bir yaklaşım getirmeye çalışkan Nuri İyem'in resimleri Türk resim sanatının başyapıtları arasında yer almaktadır.

İyem 'in kadınları "Giysilerine takılmaksızın yüzlerini dikkatle incelersek köylü ya da kentli ayırımına düşmeksizin emekçi kadınları görürüz onlarda. Anadolu'da emekçi kadın olmanın suretidir onlar. Durgun, suskun, devinimsiz öylece bize bakarlar. Ataerkil toplumun ötelenmişliğini kuşanmıştır her biri. Silik ve ikincil. Sessiz ve hüznü. Yaşamın tüm acılarını boğulayıp derinliklerinde saklama çabasıdır sanki her biri. Acı ve itilmişlik gizlenemez oysa, bakışları ele verir onları. Tüm sıkıntılarını depoladıkları bedenlerinin devinimsiz suskunluğuyla çelişen gözleri vardır onların. Kocaman üzüm karası."

Türk Resim Sanatının en büyük ustalarından biri olarak kabul edilen sanatçı çok sayıda değerli ürünler vermiş çok sayıda sergiler açmış, bir yandan resimler yaparken diğer yandan görüşlerini yazmış ve tartışmıştır. Oluşturduğu kendine özgü biçemi, kadınları, portreleri, peyzajları, ölüdoğaları, nüleri ile figüratif ve soyut dönemleri ile kendine özgü bir sanatçı olmayı başarmıştır.

Kendine özgü bir çağdaşlık ve modernizm anlayışı geliştiren Nuri İyem'in sanatı," Tanpınar'ın yerinde deyişle "rehbersiz" ve "pusulasız" bir yörünge üzerinde gelişmiş ve akademi merkezli sanat görüşlerine karşıt bir seçenek üzerinde kimliğini bulmuştur."

Nuri İyem; Türk resminin toplumun geniş kesimlerine ulaşması için Hoca Ali Rıza, Çallı Kuşağı ve Bedri Rahmi'nin sürdürdüğü çabaları büyük ölçüde ilerilere taşımayı başarmıştır. Bunun için Akademi'ye cephe almış, sıkıntılı yıllara göğüs germiştir. "

Nuri İyem'in resim sanatını iki devreye ayırmak mümkündür. İlk dönemlerinde nesnel figürlere dayalı resimler yapan sanatçı 1948 yılından sonra soyut resme yönelmiştir. Her iki resim anlayışında da kendine özgü bir stil yaratmayı başaran sanatçının eserleri Evin Sanat Galerisi tarafından tespit edilerek görselleri arşivlenmiştir.



Eser 13.**Eserin;**

Adı: Soyut Kompozisyon

Sanatçısı: Selim Turan

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Boyutu: 150 x 150 cm

Yılı: 1981

Açıklama:

Doğu sanatları, kaligrafi ve Anadolu folklorundan hareketle gerçekleştirdiği özgün soyut yapıtlarıyla tanınan ressam ve heykeltıraş Selim Turan 13 Ekim 1994'de Paris'te öldü. 1915'te İstanbul'da doğan Turan ilk resim derslerini Malik Aksel'den aldı.

1935'te girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde önce Nazmi Ziya Güran'ın, ardından Feyhaman Duran'ın öğrencisi oldu. Aynı yıllarda Leopold Levy ve Zeki Kocamemi'den resim, İsmail Hakkı Altunbezer, Necmettin Okyay ve Kamil Akdik'ten Türk süsleme sanatları ve hat dersi aldı. Minyatür üzerine de çalışan sanatçı, 1941'de CHP'nin halkevleri aracılığıyla düzenlediği yurt gezileri programına katıldı. 1947'de Fransız hükümetinden aldığı bursla Paris'e gitti ve resim çalışmalarını çeşitli atölyelerde sürdürdü. 1953'te Ranson, 1976-1983 yılları arasında Goetz akademilerinde ders verdi. 1975-1979 yılları arasında mermer heykeller de yapan sanatçı, mobil adı verilen ilk hareketli heykellerini 1976'da gerçekleştirdi. Paris öncesinde izlenimcilik ve kübizm etkisi taşıyan manzara resimleri ve toplumsal içerikli resimler yapan Turan daha sonra soyut sanata yöneldi. Doğu sanatları, kaligrafi ve Anadolu folklorları etkisinde lirik soyut ve figüratif soyut yapıtlar gerçekleştirdi. Sarıkız efsanesi gibi geleneksel halk temalarını işleyen Turan karışık malzemelerle gerçekleştirdiği mobillerinde de çoğu kez bu efsaneden kaynaklanan ve hareketi simgeleyen kadın figürleri kullandı. En son mobillerinden biri büyütülerek 1993'te İstanbul'daki Kurtuluş Parkı'na yerleştirildi. Fransa'nın birçok kentinde duvar resimleri, seramik ve mozaik panoları, heykelleri olan sanatçı Edremit ilçesine bağlı Türkmen Tahtakuşlar Köyü'ndeki özel Etnoğrafya Galerisi'nin kurulmasına da büyük katkı da bulunmuştu.

1941 yılında Liman Sergisi gibi coşku dolu bir etkinlikle ilk çıkışlarını yapan dönemin genç sanatçıları, Türk resminin önemli isimleri olarak aradan geçen tam 60 yıllık zaman dilimine yayılan bir üretim tutarlılığı göstereceklerdir. Bunlar arasında Nuri İyem ve Avni Arbaş, bugün bile Türk resminin duayenleri olarak resim üretmekte ve sergiler açmaktadırlar. Yine, bu sanatçılardan Avni Arbaş ve Selim Turan hayatlarının önemli bir bölümünü Paris gibi önemli bir sanat merkezinde sanatçı olarak sürdürmeyi başarmışlardır.

Selim Turan 1915 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İlkokuldaki resim hocalarının Ali Çelebi, Malik Aksel gibi isimler olması ve babasının resme ilgi duyması, onun erken yaşlarda renkler ve biçimler dünyasıyla tanışmasına neden olmuştur.

Daha sonra geçtiği Galatasaray Lisesi'nde sıra arkadaşı olan Cihat Burak ve daha alt sınıftan Avni Arbaş'la tanışıklığı okulun atölyesindeki çalışma ortamıyla pekişince, babasının kendisine küçük yaşlarda almış olduğu bir resim defteriyle başlayan resim ilgisi, 1935 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümüne kaydını yaptırmasıyla sonuçlanmıştır.

Akademi'de; Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Levy'nin öğrencisi olmuştur. Bu arada, komşuları olan İsmail Hakkı Altınbezer'in de etkisiyle Tezyini Sanatlar Bölümü'ndeki dersleri de izlemiştir. Aynı zamanda, yaz aylarında Zeki Kocamemi, Ali Çelebi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ortak atölyesinde çalışarak kendisini geliştirmeye çalışmıştır. Onun bu gayretli kişiliği, 1938 yılında diploma konkuru ile Avrupa'ya gitmesinin yolunu açmış ve bu seyahati sırasında Paris, Londra ve İtalya'da incelemeler yapmıştır.

Döndükten sonra Üsküdar ortaokullarında ve Moda Kız Sanat Okulu'nda öğretmenlik yapmış, Topkapı Sarayı'nda minyatürler üzerinde çalışmıştır. Aynı sıralarda, Akademi yüksek kısmına devam ederken atölye çalışmalarını sürdürmekte ve diğer arkadaşlarıyla görüşmeye devam etmektedir. 1941 yılında, yukarıda değinilen Liman Sergisi içerisinde yer almıştır. Aynı yıl yurt gezileri kapsamında Muğla'ya gönderilmiştir.

Figüratif geleneğe bağlı manzara ve günlük yaşam sahneleri ile Muğla ve civarını yansıtan sanatçının günümüze ulaşmayan Tütüncüler adlı çalışması, 1942 sergisinin dikkat çeken resimlerinden birisi olmuştur. Bunun dışında Bodrum Görünümü, Muğla'da Pazar, Süngerci Teknesi gibi resimler üretmiştir.

Savaşın sona ermesiyle birlikte, batıda yaşanan değişim süreci Türkiye'yi de etkilemiştir. Tekrar dışa açılma dönemi yaşanmaktadır. 1947 yılında, Avni Arbaş ve Selim Turan Fransız hükümetinin bursuyla Paris'e gitmişlerdir. Sanatçı, burada çeşitli atölyelere devam etmiş, müzeleri gezmiş, farklı ressamlarla arkadaşlık kurmuş ve sanat ortamına katılmıştır. 1949 yılında Galerie Breteau'da ilk kişisel sergisini açmıştır. Savaş sonrasında Paris ekolünde etkili olan soyut yaklaşımlar, bir süre sonra Selim Turan'ı da etkisi altına almıştır. Burada Hans Hartung, Soulages gibi sanatçılarla yakınlığı soyut resme yönelmesinde önemli rol oynamıştır.

Sanatçı özel Ranson Akademisi'nde 1953 yılında minyatür ve tezhip dersleri vermeye başlamıştır. Onun akademi yıllarında başlayan bu alandaki ilgisi, şimdi ona Paris'te bir çalışma alanı yaratmış gözükmektedir. Kuşkusuz minyatür sanatı üzerindeki çalışmaları, onun soyut sanatın en canlı döneminin yaşandığı bir sanat merkezinde kendi tavrını belirlemesi açısından etkili olmuş olmalıdır. Turan'ın soyut resimlerinde; hareket ve ritmi ifade eden çizgi ve lekelerin resim yüzeyinin çeşitli bölümlerinde yığılmasıyla oluşturduğu kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Bu anlayış, kontrollü bir kontrolsüzlüğü ifade etmektedir. Sanatçı kendine özgü resimleriyle, savaş sonrasında Paris ekolünün temsilcileri arasında yer aldığı gibi Türk resmindeki soyut anlayışın en önemli isimlerinden birisi olmuştur.



Eser 14.**Eserin;****Adı:** Çarpışma**Sanatçısı:** Nejad Devrim**Tekniği:** Tuval Üzerine Yağlıboya**Boyutu:** 65 x 54 cm**Yılı:** 1993**Açıklama:**

1923 yılında dünyaya gelen Nejad Devrim. 1946 yılında Paris'e giderek yerleşir. Paris. Londra. Brüksel. Lille. Kopenhag. New York. Ürdün. Varşova gibi kentlerin galeri ve salonlarında birçok kişisel sergi açmıştır ve resimleri Paris Modem Sanatlar. Saint Etie'nne. Grenoble. Brüksel Güzel Sanatlar.

İstanbul. Varşova ve Pekin müzelerinde yer almıştır. Nejad Devrim'in sanatına kaynak oluşturan unsurlara bakıldığında ilk önce İstanbul'da geleneksel Türk sanatlarından Osmanlı hat sanatı görülebilir. Hat sanatı, soyut resimsel anlatımlar olara sanatçıyı oldukça etkilemiştir. Bu arada Ayasofya ve Rovenna'daki Bizans Mozaiklerinden de etkilenmiştir.

“Bir diğerk ilgi alanı da Gotik Mimarının ünlü katedrali Chartres’in vitrayları ve İtalyan primitifleridir. Bütün bu değerlerin Nejad Devrim’in duyarlılığından ve yeteneğinden süzülen sentezleri. 1946 yılından başlayarak ürettiği soyut anlatımlara ışık tutar.”

Sanatçının yapıtlarında konstrüktivist bir anlayış hakim olmasına karşın, zamanla sert kontralardan, köşeli formlardan uzaklaşıp lekesel soyut resimlere yönelmiştir. Bu resimler zengin renklerin canlı armonisiyle çarpıcı hale gelir. Aynı zamanda ritimli ve şiddetlidirler.

Sanatçı resimlerindeki değişim öyküsünü şu sözlerle dile getirmiştir.

“İlk devreler kaligrafi idi, sonra Paris ekolünün renk etkisi oldu, sonra siyah-beyaz dönemim başladı. 1965’ten sonra pentürüm yumuşadı. Yaptığım gezilerin etkisi oldu. 1980’de Amerika’ya gittim. Amerika fantastik bir ülke, beni etkiledi. New-York mimarisi benim soyut resmime çok uyar. Orada büyük resimler yaptım, resimlerine ritim ve şiddet girdi.”

“Mısır sanatından, Oriental esprilere, geleneksel Türk halk sanatlarından, Arap sanatlarına dek tüm farklı görüş ve duyularını kendi soyut lekeci anlayışı içinde bir senteze ulaştırmaya çalışmıştır.” Soyutlamalarında bir araya getirdiği, parlak, canlı ve göz alıcı renkler sanatçı kişiliğinde var olan duyarlılığı belirtmektedir. Taşist bir anlayışla ard arda oluşan yüzeyler şiirsel bir çağrışım uyandırdığı gibi dış dünyadan iyice soyutlanmış bir düş evrenini de anımsatır.

Kaligrafik etkilerinde olduğu, geniş ve yumuşak fırça vuruşları ve renk duyarlılığı sanatçının, soyut dışavurumculuk akımına rastlanan etkilerle düzenlemeler yapmasında etkili olmuştur. Akıcı bir ışık ve valör değerler, her kompozisyonda adeta ayrı bir anlama bürünür.

“Tuval yüzeyinde bir çeşit savaşı durumunda görünen sanatçı, boyasal öğelerin, durulup motifsel bir görüntü almasına değin çalışmasını sürdürmektedir.

Kısacası onun lirik anlatımı, bir çeşit didinmeye, tahribe, parçalanmaya dayanmaktadır.” Sanatçının bu anlayışla 1945’lerden bu yana yapıtlar üretmesi, onun Türk resim sanatında ilk lirik non-figüratifler içinde yer aldığını gösterir.

Eser 15.**Eserin;****Adı:** Kompozisyon**Sanatçısı:** Mübin Orhon**Tekniği:** Tuval Üzerine Yağlıboya**Boyutu:** 70 x 100 cm**Yılı:** 1978**Açıklama:**

Mübin Orhon 1947'de Siyasal Bilgiler Fakültesinde eğitimini tamamladıktan sonra, ekonomi doktorası yapmak için gittiği Paris'te, sanata olan yoğun ilgi ve merakı nedeniyle "Academie de la Grande Chaumiere"e kaydını yaptırmış ve 1950'li yıllardan başlayarak sanat yaşamına Paris'te yaşam koşullarını da kendisi oluşturarak. 1981'e kadar çalışmalarını aralıksız sürdürmüştür.

Mübin Orhon'un çalışmaları salt lirik soyuttur. Bu anlayışını az renk ve öz biçim ile minimalist bir anlayışa vardırması, inceltilmiş yağlıboya ile soyut lekeçiliği

benimsemiştir. Coşkuyla, renk ve ışıkla, düz boyama tekniği kullanmış, koyudan açığa giden ışığı değişik formlar oluşturmak için devingen bir güç olarak biçimlendirmiştir.

“1950 baslarında Mark Rotko, Barnett Newman ve Nicolas de Stael’in yapıtlarının etkisiyle birlikte. Josef Albers’in “Kare’ye Saygı” adlı dizi resimlerini çağrıştıran, tek rengin tonlarıyla ya da ara renklerin biresimlerini, kareye yakın iç içe düzenlediği dikdörtgen biçimli yüzeylerle ve tablonun ortasında fırça darbesiyle oluşturduğu çizgi ya da figürü, bazen bir ışık bazen de koyu lekeli işleyişiyle anlatımına gizem katmıştır.”

Doğayı, gökyüzünü, suyu, boşluğu ve rengi seven ve bunu coşkuyla ifade eden sanatçı, kompozisyonlarında belirsizliği, gerilimi tuval yüzeyine derinlik etkisiyle verebilmiştir. Işık ona göre şiirsel, mistiktir ve bu ışığı kullandığı rengi en açıktan en koyuya gidişinde rahatlıkla artırır ya da azaltır.

Orhon bu eserinde açık bir zemin üzerinde, kompozisyonu dikey-yatay çizgilerle çevreleyen, siyah çizgilerin altında açık bir ışık görevi gören beyazı ve bu siyah çizgileri duygusal bir zıtlık için öne çıkarmıştır diyebiliriz. Orhon’un amacı, bu resimde herhangi somut bir imge aramaksızın, lekelerle ve renklerle var olan saf duyguyu ortaya çıkarmak, görünenin ardındaki mistik anlamı yakalamaktır. Bunu yaparken sade bir renk kombinasyonu ve soyut ışık arayışıyla yapar. Bu resimde dış gerçekliğe ait bir şey yoktur, bunun yerine her şey sanki ruhsal bir iletişimle yakalanılabilecek soyut bir uzama aittir. Bu da duygusal kökenli lirizmin en belirgin öze diklerindedir. İnsanı ve evreni düşündüren yapıtları, özünü doğu düşüncesinden almıştır.

Eser 16.**Eserin;****Adı:** Yansıma II**Sanatçısı:** Adnan Çoker**Tekniği:** Tuval Üzerine Yağlıboya**Boyutu:** 81 x 100 cm**Yılı:** 1995**Açıklama:**

1953 yılında ressam Lütfü Günay'la birlikte Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde açtıkları "Sergi Öncesi" diye isimlendirdikleri sergi ile ülkemizde geometrik non-figüratif resmin öncülerinden biri olan Adnan Çöker, Paris'ten döndükten sonra yazısal eğrilerle, düzlemlerin karşılığında espas ve ritim sorununu irdelemeye başlamıştır. Yazısal tuşların dokusunu gösteren bu çalışmalarda motifsel bir özetleme olmadığı gibi renkçi bir anlayış da görülmez. Geometrik yüzeyleri daha çok siyah ya da mavilerle lekesel olarak doldurmuştur. Zamanla simetrik formlara dönüşen, beyazın egemen olduğu yazısal notlar içermiştir.

“Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden esinlendiği kubbe, sütun, kemer gibi mimari öğelerle, koyu fon üzerinde biçim ve renk dengesinde ulaştığı yalınlığı, günümüze kadar geliştirerek minimalist bir anlayışa” yönelen sanatçı bu organik parçalardan yola çıkarak çağın soyut anlayışına uygun, özgün yapıtlar üretmiştir.

Mimariyi, soyutlayıp resimsel sonuçlar kapsamında ele alan sanatçıların yanı sıra, mimariye “yerel motif”, “Türk sanatına özgü biçim” görüşüyle nesnel davrananlar da bulunmaktadır. Büyük kentlerdeki mimari kargaşaya, çağdaşlığın bir görünümü olarak bakmak ve bir başka açıdan da, eski Türk mimarisi özlemiyle sanata yaklaşmak, günümüz sanatçıları için yol aynını olmaktadır. Adnan Çöker, mimariyi konu edinirken ortaya kavram koymaktadır. Simetrik biçimleme, yapıtların dengesini, simetrik gerilimi yaratmıştır. Renklerin ve biçimlerin sadeleştirildiği en aza indirildiği yapıtlardaki mimari öge sanatçının kavramıyla var olmaktadır.

Tuvalde resimsel nesneye kendi uzamını kazandıran sanatçı, özgün simetrilerini yaparken ayrı bir uzam var eder ve orada apayrı bir varlık oluşturur. Tuvalin dışına çıkarak bu dörtgenin dışında bir boşluk sınırlaması uygulamaya çalışır. Kompozisyonu neredeyse hiç düşünmez, resimsel kaygılardan uzaklaşır. Amacı asimetrik dengelerin gerektirdiği bütün düşüncelerden arınmaktır.

20. yüzyılın temel duygu ve anlatımlarını kendine özgü sentezci üslubuyla anlatırken yeni bir estetiğin öncüsü olmuştur. Resimlerinde gördüğümüz siyah hiçbir ressamın kullandığı siyahla aynı olmamıştır. Sanatçının siyahı, ne gecenin siyahıdır ne de atmosferin uzay boşluğundaki siyahtır. Onun siyahı kavramsaldır.

Boşluğu ifade eder. Siyah, zemin üzerine gelen renk değerlerini en çarpıcı biçimde göstermesi, boşluktaki nesnelere duruşlarındaki anıtsallıkta yatar.

Kendi yaratıcı potansiyeliyle Osmanlı ve Selçuklu mimarisinden esinlenerek yaptığı eserler, öncüsü bulunmayan bir estetik ve taklit edilemez düşünsel kombinasyonlardır. 1969'da yaptığı “Oryantal Nişler”. 1973'te “Taç Kapı”, 1974-75'te “Ters Türk Üçgeni”. 1985'te ürettiği dev siyah tuvalerinden “Bursa” isimli çalışmaları onun estetiğinin birkaç örneğidir.

1975'te yaptığı "Açık Simetri" isimli yapıt serisi, düşünsel kavramlar boyutunda yer alır ve açık-kapalı kavramlarını estetiğe taşıma kaygısı güder. "Bu resim serisinde Bursa 'daki Yeşil Cami mimari kavramlarından yola çıkmıştır. Burada trampen olarak seçilen geleneksel mimari öge Bursa Yeşil Cami'de yan yana yerleştirilen iki kubbe arasında sanatçının fark ettiği ve etkilendiği boşluktur. Bu boşluk: sanatçıya göre yanılısama alanıdır. Resimde ise elde edilen, siyah espas üzerinde birbirinden uzaklaşıyormuş gibi algıladığımız hem paralel hem paralel olmayan birbiriyle yarışan iki ışıklı eleman kontrast yaratılarak hareketli kılınmıştır."

Doğu-Batı sentezini izleyen sürekli, yüksek değerleri savunan, kendine özgü estetik espaslar oluşturan ve resimsel yapısını koruyan Adnan Çöker, günümüzde de hâlâ değer görmektedir ve Türk plastik sanatlarda hak ettiği yeri almıştır.

Eser 17.**Eserin;**

Adı: Veranda

Sanatçısı: Turan Erol

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

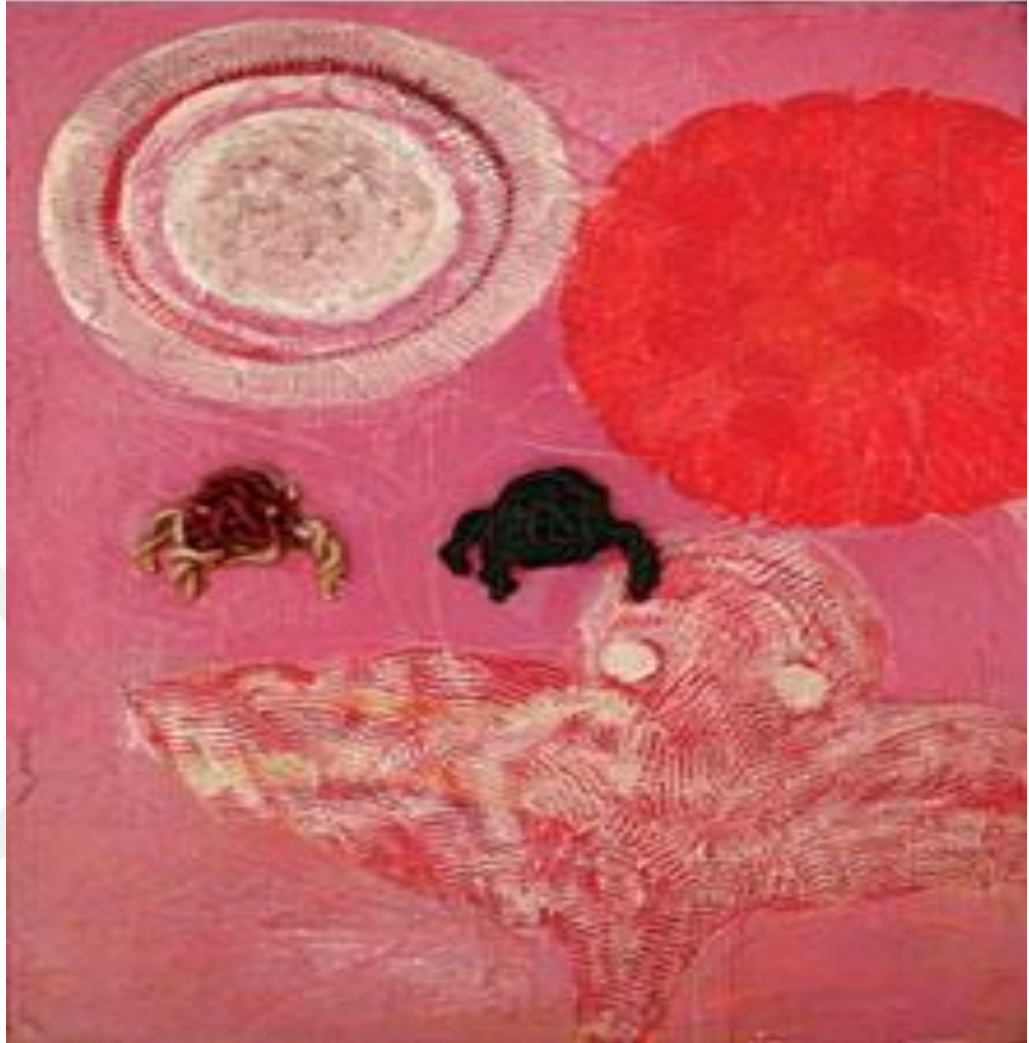
Boyutu: 100 x 80 cm

Yılı: 1994

Açıklama:

1951 yılında şimdiki adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü, Bedri Rahmi Eyüpoğlu Atölyesi'nden

mezun olmuştur. Turan Erol'un çalışmaları retrospektif bir çerçevede değerlendirildiğinde yoğun bir içerik çeşitliliği ile karşılaşılmaktadır. Turan Erol'un erken dönem resimlerinde geometrik bir stilizasyon egemendir. Bu resimler batı anlayışının klasik tavrını temel olarak almasına karşın, Anadolu kültürünün bir parçası olan köy yaşantısından kesitler yansıtmaktadır. Sert çizgilere sahip geometrik temelli yaklaşımın ardından doğaya bağlı olarak çalışmaya başlayan Turan Erol, doğayı işlerken çağdaş bir anlatım biçimi sergilemiştir. 1993 tarihli, kış manzarası "Güvenlik Caddesi" adlı resmi aradan geçen 20 yılın doğa ile sürdürülen ilişkisinin nasıl farklı bir noktaya ulaştığını göstermektedir. Resimsel dil açısından ulaşılan olgunluk, doğayı işleme biçiminde gerçekçiliğin belirgin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Resme bakıldığında, kış mevsimini tüm gerçekliğiyle hissetmek mümkündür. Resim yüzeyi dikey ve diegonal (köşegen, çapraz.) hatlarla parçalanarak kompozisyon unsurları dengeli bir biçimde yerleştirilmiştir. Bu resminde ortaya koyduğu genel yaklaşım doğaya bağımlılık özelliğini açıkça sergilemektedir. Turan Erol her zaman kendi hayal dünyasının ürettiklerini doğa ile ispatlamaya çalışmıştır. Kendi aktarımıyla "orada gördüğüm hiç bir şey var olanın bire bir aktarılması değildir. Hepsi yeniden kuruluyor, yani benim resimlerimin adresleri yoktur." Turan Erol resimlerinin yanında, hocalığı ve sanat bilimine ilişkin yazılarıyla Türkiye Cumhuriyeti toplumunun sanat olgusu ile ilişkisinin güçlenmesinde önemli bir itici güç olarak varlığını sürdürmektedir. 1991'de Devlet Sanatçısı unvanını da alan sanatçı On'lar Grubu kurucu üyesi olup; halen Ankara ve Bodrum'daki atölyelerinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Eser 18.**Eserin;**

Adı: Figüratif Soyut Kompozisyon

Sanatçısı: Ömer Uluç

Tekniği: Tuval Üzerine Karışık Teknik

Boyutu: 200x150 cm

Yılı: 2007

Açıklama:

Ömer Uluç'un resimlerinde figüre dayalı soyutlamalar görmekteyiz. Uluç'un hızlı olmasına karşın oldukça rahat sürülmüş enli fırça darbelerinden oluşturduğu resimleri renkçi davranışları içermektedir.

Ömer Uluç, önce serbest biçimlerin horizontol hareket sistemine bağlı oldukları bir yöntem denemiş, daha sonraları düz bir fon üzerinde figürleşmeye dönük görünen bir arma motifi, kendi damgası denebilecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak çeşitli kompozisyonlarda uygulanmıştır. Sanatçı sürekli devinim halindeki fırça tekniğiyle soyut figürler oluşturmuştur.

Uluç'un resim yapmaya başladığı dönemde Türkiye'de soyut resim yaygınlaşmaya başlamıştı. Bu yıllarda Avrupa ve Amerika'daki gelişmeleri de izleyen Uluç, ressam Nicholas de Stâel'den (1914-1955) etkilenecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak çeşitli kompozisyonlarda uygulanmıştır. Sanatçı sürekli devinim halindeki fırça tekniğiyle soyut figürler oluşturmuştur. Uluç'un resim yapmaya başladığı dönemde Türkiye'de soyut resim yaygınlaşmaya başlamıştı. Bu yıllarda Avrupa ve Amerika'daki gelişmeleri de izleyen Uluç, ressam Nicholas de Stâel'den (1914-1955) etkilenecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak çeşitli kompozisyonlarda uygulanmıştır. Sanatçı sürekli devinim halindeki fırça tekniğiyle soyut figürler oluşturmuştur. Bu yapıtlarında hareketli ve alabildiğine renkli, yumak yumak figürler, derinliği olan bir fon üstüne yerleştirilmiştir. Kendisinin "Arma" adını verdiği ve ilk başlarda soyut olan bu biçimler giderek 1970'lerde insan figürüne dönüşmüşlerdir. 1980'lerin başlarında yapıtlarındaki tek konu çıplak kadın olmuştur. Bunlarda erotizm ağır basar. Uluç, magazin dergilerindeki cinselliği vurgulayan fotoğraflardan kaynaklanan bu figürleri, biçimlerini bozarak (deforme ederek) tuvale geçirmiştir. Kendine özgü fırça vuruşlarıyla biçimleri adeta örer gibi iç içe geçirmiştir. Fırçanın oluşturduğu izler, hat sanatının havasını yansıtır ve resmin bütününde yoğun bir hareket duygusu oluşturur.

Eser 19.**Eserin;**

Adı: Kalpler, Zıbınlar, Çocuklar, Amatörler ve Profesyonellerin İstanbul'da Rastlantısal Buluşması, diptik

Sanatçısı: Özdemir Altan

Tekniği: Tuval Üzerine Karışık Teknik

Boyutu: 220 x 300 cm

Yılı: 2006

Açıklama:

1956 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra 1960'lı yıllarda mitolojik konuları yorumlamaya başlar. Sanatçı duyarlılığı ve düşünsel dinamizmi ile Anadolu mitolojisi ve efsaneleri üzerine soyutlamalar yapar. 1965'lerden sonra Anadolu'nun zengin antik kültürlerinden aldığı esinle resimsel arayışları devam etmiş ve bir dizi resim üretmiştir. Aslında hiç var olmayan "Kral ve Kraliçeler" serisi. "Sinek Kralının Oğlu" serisi, lekeler, simgeler ve espriler barındırır.

"Özdemir Altan'ın 1970 sonrası resimleri, genellikle fotoğraf ve kolaj kökenli olup, birbirine yabancı elemanların birleşmesinden oluşmaktadır." O yıllarda cereyan eden toplumsal çalkantılar sanatçıyı da etkilemiştir.

Sanatçı bu olayları dönüşümlü olarak kolajlarında yorumlamıştır. Gençlerin hayatları üzerine oynanan oyunlar karşısında sanatçı duyarlılığın önüne seçmeyip, yaşanılanları kompozisyonlarında dile getirmiştir. Genelde yatay kompozisyonları, boşluk hissi veren fonları, kukla figürleri ve soluk bir ışığı tercih eder. Pop etkilere rağmen bu çalışmalarını da lirik soyutlama anlayışı içindedirler. Karışık tekniklerle oluşan bu dönem çalışmalarına "Karmakarışık Bir Ekonomi Üzerine Karmakarışık Bir Araştırma", "Soyağacı", gibi dikkat çekici isimler vererek, bir şekilde toplumu yönlendirmeyi düşünmüştür.

“1988, 1990, 1991, 1992 yıllarında giderek netleşen bir düşünce ile sanatsal espasın birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıkların birleşmesiyle oluştuğunu uç noktada kanıtlamak için bir rastlantısal birleştirme yöntemi geliştirdi. Sonuçta, büyük boyutta ve çok sayıda kişiyle yapılan binlerce rastlantısal ayrıntı; sanatın, desen, valör, renk armonisi, kompozisyon, ritm gibi zorunlu sanılan uygulamalara hiç başvurmadan da oluşabileceğini gösteriyordu.” “Çalışmalarındaki soyutlamada, renkli, geniş parçalı, düz yüzeyler üzerinde yazısal, hamleli, cesur, kıvrak, sürprizli çizgiler yer almaktadır. Dinamik, süratli bir etki yaratan fırça sürüşlerinde, zıt etkili renkler daha çok siyah-beyaz değerli olup, derin hacimler oluşturmaktadır.” 1980’li yıllarda modernist indirgemeciliğine karşı derin bir huzursuzluğu açığa vuran çalışmalarında ağırlıklı olarak klasik sanata göndermede bulunmuştur. 1988-1992 yılları arasında yaptığı dört büyük pano da izleyenin yorum yapmakla kalmayıp, resim yapmaya dahil edildiği bir projedir. Sanatçıların özgürce üzerini boyamaları için panolar sipariş etmiş, soma sanatçı ilk panoyu yarı happening nitelikte değerlendirmiştir. İkinci pano 1990 yılında gerçekleşmiştir ve bu panoda sanatçının da fırça tuşları vardır. Üçüncü ve dördüncü panolara yine müdahale etmemiş, parçalar, sanatçılara, amatörler, çocuklara, resimle ilgisi olan olmayan kişilere dağıtılmıştır. Amaç birbirine yabancı teknik, renk, eğilim ve doku açısından kaotik bir bütün yaratmaktır.

Altan, çalışmalarında alışılmışın dışında dengeyle dengesizliğin, uyumla uyumsuzluğun, değerle değersizliğin arasındaki kavram, kaynak ve mantıksal gerçekleri vurgular. Böylece bu kavramlar kült olmaktan çıkmış, sınırları aşmıştır.

Bu sınırlar ve sınırsızlıklar için kullanılan malzemeler ise çok çeşitlidir. Bu malzemeler ise kırık dökük eşyalar, önemli önemsiz proje artıklarıdır.

Teknik ise çok çeşitlidir. Bu malzemeler kendi anlamlarının dışında artık başka ve bütün bir anlama sahip olurlar ve bu çalışmalarda yakalanılan ifade zenginliği, ayrıca çok yönlülüğü ve farklı yaşanmışlıkları da barındırır içinde. Çözümlemesi artık izleyenlere kalır. Sanatın çözümlemesi konusunda Altan şunları söyler:

“Başka bir sanatçının yapıtı gibi bunların üzerine çözümlemelerde bulunmak bana yaratıcısı olarak gereksiz geliyor. Nasıl olsa bunlarda bir şeyler oluyor. Er geç bunlar yerine oturtulur ama yapıtı sürecini, oradaki psikolojimi, zamanın kullanılış biçimini, yapıtın temposunu vb. dile getirmeye başladığımda hakikaten epey bir şeyler çıkıyor, birkaç kez yaptım bunu. Bunlar için şu söylenebilir: Sevgi ve inanç ürünü”



Eser 20.**Eserin;****Adı:** Kuşlar**Sanatçısı:** Devrim Erbil**Tekniği:** Duralit Üzerine Yağlıboya**Boyutu:** 78 x 50 cm**Yılı:** 2000**Açıklama:**

Devrim Erbil 1962'lerden soma lirik soyutlamada kendi tarzını aramıştır. Bizlere kahverengi zemin üzerine bir çırpıda yapılmış, kalın boyaların tuşların kullandığı, aktif yazısal soyutlama örneklerini sunmuştur.

Devlet Sergisinde daha sonraları grafik etkisi veren yazısal tuşlarla, kuşbakışı İstanbul planını soyutladığını görüyoruz. Bu çalışmalarından zamanla derinlik etkisinden uzaklaşmış ve hah gibi düz bir zemin resmine ulaşmıştır. Görünümde, düz bir yüzeye indirgenmiştir resimlerini ve lirik-soyutlamayı terk ettiği görülmektedir.

1937’de Salihli’de dünyaya gelen Devrim Erbil. 1954’te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’ne girer. Bedri Rahmi ve Halil Dikmen öğretisinde yetişir. 1959’da “Soyutçu Yediler Grubu’nu 1962’de “Mavi Grup’u kurar.

Devrim Erbil 1952’de kasaba ve kent görünümünün soyutlamalarını yapar. Bunların kimi boyasal deneyler kimi çizgisel yüzey düzenlemeleridir. 1958’de soyutlanmış düzleştirilmiş ve geometrik olarak katılaştırılmış renkçi çalışmalardan. Mondrian göndermeli çizgisel renkli kimi deneylere ve figür nesne düzleştirmelerine dayanan kompozisyonlara varmıştır. 1960’larda etkileyici bir boyasal anlatım, kent planlamalarında piktural bir anlatımı vardır. Bu çalışmalarda soyut-geometrik, yazısal düzenlemeler tek renk üzerinden kurulmuştur. 1970’li yıllarda da kent mimarisini çizgisel, resimsel notlara dönüştürmüştür. Kent planlamalarında Matrakçı Nasuh’un şehir krokilerinden etkilenmiştir. 1980’lerde İstanbul camilerini konu edinmiştir. 1990’larda Amerikan sanatından etkilenmiştir. Kendi portresini ya da anonim figürleri kendi yazısal lekeleriyle kompoze etmiştir. Yine de kent motifleri ağaç ve İstanbul konusu onun resimlerindeki yerini hep korumuştur.

Erbil’in tekniğine bakıldığında olgun ve çok kimlikli bir sanatçının yapıtı karşısında durduğunuzu hissedersiniz. Kolay okunan fakat derinlere çekip düşündüren, kendine has paletiyle incelikli bir pentürle karşılaşırız. Onun çizgi temelli, yaptığı işe çok hakim, sabır, dikkat ve birikime dayanan bir tarzı vardır. Resimlerinde öyle bir bağlantı vardır ki resmin küçük bir parçasını çıkardığınızda tüm dokusal örgüyü bozmuşsunuz gibi bir izlenime kapılırsınız.

Kişisel bir anlatıma sahip Erbil’in büyük bir özveriyle sanata yıllarını vermesinin meyvesi elbette kendine has bir “dil’e sahip olmasıdır. Bu sanatsal dili Celal Saycan şu satırlarla maddeleştirmiştir.

1. “Erbil’de süreçselliği içinde kavranan oluşu imleyen en doğru biçim çizgi ve noktadır.
2. Bu doğa tasarımıyla çakışacak resimsel oluşun ana elemanı da elbette çizgidir. Erbil’in ortaokul yıllarından beri çizgiye duyduğu ilgi, soyutlama iradesinin enirindeki en önemli plastik öğedir. Onda çizgi, konturlanamaz her türlü oluşumun içine sığabileceği bir kılıftır.
3. Devrim Erbil’de resim dili, başlangıçtaki modeli hızla aşarak, bir ifade aracı olmaktan çıkar. Figürler nebula parçacıkları halinde şekilsiz belgeler oluşturarak tuval yüzeyine yağarlar. Böylece kendisi için bir dil kurulmaya başlanır.
4. Devrim Erbil başlangıçtan beri resmi bir temsil aracı kılan geleneksel tavrın dışındadır.
5. Sanatçının monokrom armoniye olan yatkınlığı da tuval içinde rengin yüksek sesle konuşmasını sevmediğini gösterir. Monokrom çalışmaları yanında diğer renk ilişkilerinde de karşıt renklerin kullanımı hemen hiç görülmez. Böylelikle rengin temsili özelliğine itibar edilmeyişinin doğallığı anlaşılır. Erbil’in rengi sevmesine rağmen resim dilinde ona tanıdığı hak oldukça dramatiktir.
6. Mekân ve yön duygusunun iptalini amaçlayan düzenleme ilkesiyle öyle yüksek bir ritim sağlanır ki oluş sürecinin her kesiti, tereddütlü bir im halinde tutunmaya çalışan başlangıç, imgeyi dilin içine soğurur.
7. Devrim Erbil kusursuz çözümü sağlanmış resim dilini her fırsatta ve farklı malzemelerle sınamaktadır.

Lirik soyutlamalarında çizgi, hem düzleştirilmiş biçimleri, hem de yüzeyi saran geometrik örgüyü kurar. İnsan figürünün pek olmadığı resimlerinde daha çok kuş kümeleri, kıvrılan ağaçlar, kımıldayan kentler, dalgalanan denizler vardır. Resimlerindeki dokunun etkisi, doğanın görünür kılınmasını belirler. Doğadaki her şey dokulardan oluşur. Bu dokularla her şey dokunulur kılınır. Bu dokuları en yoğun ve en ilginç şekilde İstanbul’u konu edinen resimlerinde görürüz.

Renkleri kullanırken sanatçı, oldukça tutumlu davranır. Orta griye yakın renk seçimleri, minyatürle çağdaş bir dil içinde yakınlık kurar. Monokrom renkler, tonlu geçişlerden uzaktır. İlk resimlerindeki lokal renk kullanımı yerini ayrıntıcı parçalardan bütünü oluşturan bir anlayışa bırakır.

“Devrim Erbil’in resimlerinde, devinimsel öge olarak kendini içten içe duyumsatan biçimsel arınmışlık, aslında devinimselliğin soyutlanmış mantığına daha yakın düşmektedir. Devinen şey nesne görüntülerinin doğa içindeki konumlarından kaynaklanan bir olgu değil, bu olgunun doğrudan doğruya ışık elemanı ile ifade edilmiş yorum biçimleridir. İster doğa kaynaklı bir imajın renksel-ışık gösterimi olsun, ister bir imajı anımsatma amacı gütsün bütün resimleri kavrayan plastisite arayışının temelinde renge yedirilmiş bir ışık etkisi, başat bir işlev üstlenmektedir.”

Devrim Erbil sanat yolundaki uzun yürüyüşünde, her fırsatta, farklı teknikler ve malzemeler kullanmıştır. Baskıdan dokumaya, mozaığe, seramikten tekstile, vitraya birçok alanda resimsel anlatımı kullanmış, yurtiçi ve yurtdışında birçok sergi açmış, bir devlet sanatçımızdır.

Eser 21.**Eserin;****Adı:** Figürlü Kompozisyon**Sanatçısı:** Mehmet Gülerüz**Tekniği:** Tuvale Marufle Kağıt Üzerine Karışık Teknik**Boyutu:** 70 x 57 cm**Yılı:** 1998**Açıklama:**

Mehmet Gülerüz (d. 1938 İstanbul) Türk ressam, yazar tiyatro sanatçısı

Günümüz ilköğretim düzeyindeki dönemin ilk ve orta öğreniminin ardından, liseyi Saint Benoit Fransız Lisesi'nde tamamladı.

1958 yılında şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne uygulamalı yetenek sınavını kazanarak kaydını yaptırdı. Dört yıl boyunca gördüğü sanat eğitimini

bölümünün birincisi olarak 1966 yılında tamamladı. Bu dönemde resim eğitiminin yanı sıra tiyatro çalışmalarına da zaman ayırarak; oyunculuğunu geliştirdi ve profesyonel oyunculuğa 1963 yılında Asaf Çiğiltepe'nin yönetimindeki "Arena Tiyatrosu'nda başladı. Aynı yıl kişisel olan ve çoğunluk çalışmalarını desen oluşturan ilk sergisini de açtı.

Kazandığı devlet bursu ile resim ve Lithografie ihtisası yapmak üzere gittiği Paris'te Pont des Arts'daki performansını geliştirerek ilk heykellerini yaptı. Taş baskı ve yüksek resim dallarında kendisini geliştirerek 1975 yılında yurda döndü. Beş yıl boyunca mezun olduğu akademinin resim bölümünde öğretim görevliliği yaptı. 1980 yılında New York'a gitmek üzere görevinden istifa etti. 1984 yılına kadar kaldığı New York'tan 1985 yılında İstanbul'a geri dönerek 2000 yılına kadar kendi adını taşıyan atölyesinde sanat eğitimi dersleri verdi. Bu arada, 1986'da Kalın adlı sanat dergisinin yayımını gerçekleştirdi. 1988'de yirmi beş yıllık birikimini Galeri Nev Sanat Galerisi'nin girişimi ile metni, Nan Freman'a ait kitabı ile birlikte İstanbul'da ilk "Retrospektif" sergisini açtı. 1989'da üstlendiği Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği kurucu başkanlığını 1992 yılına kadar sürdürdü. 14 resimden oluşan "Karşı Rüzgar" serisini 1991 yılında Ankara Sheraton Oteli için sürekli sergilenmek üzere gerçekleştiren sanatçı, 1992'de Polat Rönesans Oteli Lobisi için yedi modülden oluşan seriyi de tamamladı.

Süleyman Demirel'in Cumhurbaşkanlığı döneminde kendisinin de aralarında bulunduğu 89 kişiye verilen "Devlet Sanatçısı" unvanının iptali için Danıştay'a 1998 yılında başvurdu. İki yıl sonra, 2000 yılında kazanılan dava sonucunda unvanlar geri alındı.

Resimden taşan, heykele sığmayan imgeler diye bahseder Mehmet Gülerüz'ün Sanat anlayışından Levent Çalikoğlu.

İmgenin, gözümüzün önünden bir belirip bir kaybolan hayaletimsi varlığına, tutkulu bir şekilde direnen bir sanat anlayışı var Mehmet Gülerüz'ün.

Şeffaf ve boyutsuz bir katman olarak düşüncede beliren ve ardından resimsel bir zemine akan imgenin ele avuca gelmeyen doğası onun çalışmalarının ana çıkış noktası. "İster satıhsal bir düzlemde isterse de üç boyutlu bir gerçeklikte belirsin, onun imgeleri,

olmayan bir mevcudiyetin görsele dönüşmesindeki zorluk ve tedirginlikten beslenir. Hafızada patlak veren imgenin görselleştirilmesinden doğan gerilim onu her zaman atik ve zinde tutar”der.

Güleryüz’ün belli desenleri bir şark geleneğini anımsatıyor: Türkmen kökenli, İslam minyatüründe marjinal olarak varlığını sürdürmüş bir eğilim. Bu gelenek, örneğin Tebriz minyatüründe devlerin ve canavarların betiminde kullanılırken, minyatür resminde bir gerilimin varlığına işaret ediyor, insan figürü ne denli klişe, belli ve sınırlı bir repertuardan gelme pozlardan oluşuyorsa, bu eğilimin yaratıkları o denli görsel izlenime dayanabiliyor. Bunlar, yaşayan, acı çeken ve çektiren, gülünç olabildikleri kadar korku verici yaratıklar. Houghton Şahnamesi’nde görüldüğü gibi, bu yaratıklarla insan kahramanlar arasındaki anlaşmazlıklar, bir anlamda iki ayrı gelenek arasındaki mücadele.

Gene bunun gibi, insana bağışlayamadığı duyguların her çeşidini, minyatürde kayalara çizdiği yüzlere işleyen minyatür sanatçısının tutumlu serbestliğinde, Güleryüz’üne benzer asal bir nokta buluyoruz: deformasyon istemi.

Güleryüz resminde izlenen ve izleyen arasında mesafe yoktur, izleyicinin dışında kaldığı, güvenli bir konumdan denetlediği bir dünya kurulmaz. Bu resme yaklaşım bağlamında anlaşılmalı, yoksa resmi görmüş ya da satın almış kişi için değil.

Goya’nın Kara Resimler’inde, frengiden yüzleri yumulmuş, buruşuk vücutlu, dişsiz yaratıklar, umutsuz bir dünya görüşünü dile getirir. Goya’nın çağdaşları insanın kökeninde saf ve sağlıklı bir aydınlık görürlerken, Goya aydınlanma çağına bir İspanyol çalımı takar, yalnızca vahşi ve kanibal bir karanlık sezer. Güleryüz’ün aksine, bu dünyada güldürü unsuru da yoktur. Güleryüz’ün yaratıkları banal, beceriksiz ya da sevecen olabilirler, şiddet saçtıkları kadar şiddete maruz kalırlar. Göstergeler abartıldıkça, sosyal dünyanın insan üzerine çektiği o ince kabuk yırtılmaya yüz tutar, resim iç ile dış dünya arasında muğlak bir konum seçer. Plajdaki vücut güzeli, dili dışarıda, ıkına sıkına elindeki miniskül ağırlıkları kaldırır.

Öğünüp şiştikçe renklerin sesi yükselir, vücudu kabardıkça resmin tümünü kaplayıp patlamaya yüz tutar. Teşhirciliği ifrada varan vücut güzeli, Foucault’nun baskı yoluyla değil, stimülasyonla denetleme savını hatırlatır.

Bu resimdeki ani kabarmalar, vücudun parçalarının aynı zamanlarının eş zamanlılaşması, bir insan-hayvan sürekliliği, yoğun basınç noktaları, uzuvların çoğalması, içe ve dışa patlamalar, ani ölçek sıçramaları deformasyon isteminden. Bir figür belirmektedirken, duyum vücut bulur ve figür var olma sırasında bulanıklaşır. Bacon'da olduğu gibi Güteryüz'de de figür, yalnızca görünür olana göre kurulmamış, figürün var oluş gerçekliğine doğru soyundurulmuş olarak oluşturulmuştur.

Güteryüz öncelikle figürün ressamı. El erkesine bu denli ağırlık veren bir ressamın soyut resim yerine figüratif geleneğe bağlı oluşu paradoksal görülebilir. Ancak figürasyonun zorladığı duyum ekonomisini salt soyut resim karşılayamadığı kadar, ressamın vücuda tutkunluğunu da vurgulamak gerekiyor. Bunların yanı sıra, sosyal gövdenin zengin işaretleri varoluşçu ve hümanist bir ressam için oldukça başarılı.

Güteryüz'ün yaratıkları tanınmaya açık. Bunların nasıl bir kadro oluşturdukları resimleri arası bir çalışma ile belirlenebilir. Kimi resimlerinde özel kişiler var. Bir diğer desende ise Michelangelo'nun Musa Heykeli'nin belleğin derinlerinden çıkıp farklı bir duyuma monte edildiğini görüyoruz ve sonra Gertrude Stein. Ancak, genelde, yaptıkları işlerle tanınan bir karakterler ordusu çıkıyor ortaya; çeşitli sirk insanları, hayvanları, askerler, denizciler, papalar... Bunlar tanındığı anda desenler ve resimler kuşatılmış olmuyor. Yapılma tarzları yıkımlarını da hazırladığından, tek yönlü okumalar zorlaştırılıp baltalanırken, resmin maddi üretimine dikkat çekiliyor.

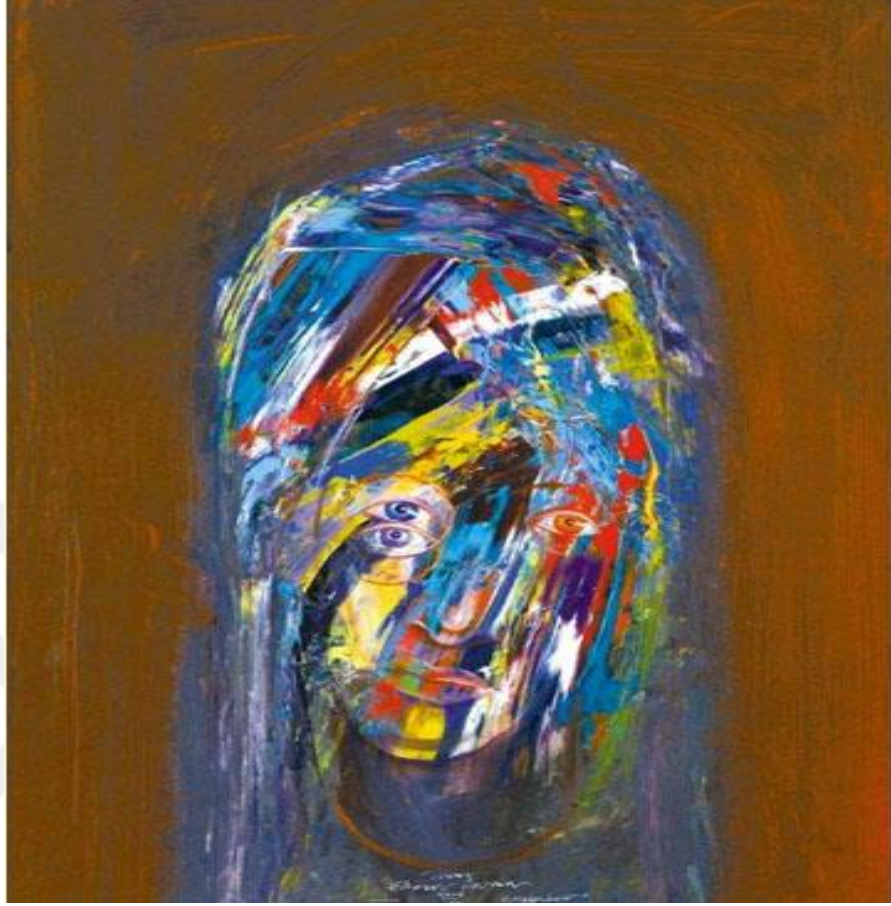
Ekspresyonizm kavramını, sınırlarını, dönemini, temel özelliklerini düşünerek kullandığımızda, Güteryüz bu akıma sığmaz. Burada anlaşılan yalnızca dışa vurmak kavramı ise o denli çok kişiyi tanımlar. Empresyonizm anlatıya ağırlık veriyor, oysa anlatının Güteryüz'ün tarzını belirlediğini söylemek yanlıştır.

Güteryüz'ün resimlerini, Cezanne, Picasso ve Bacon gibi, ele dayanan erkeci bir gelenek içinde düşünmek gerekiyor. Bu gelenek figürsele bağlılığı yanı sıra, figürle üretilişi arasına bir gerilim koymakta.

Bu da insandaki insanla insanlık-dışına tekabül ediyor. Bu az rastlanır bir gövdesel yoğunluk işi ki -bu tüm resimlerde belirmemekte. Güteryüz'ün konuları incelendiğinde el ve erke olgusunun göz ardı edilmemesi gerekiyor.

Eser 22.**Eserin;****Adı:** Kompozisyon**Sanatçısı:** Bekir Sami Çimen**Tekniği:** Tuval Üzerine Akrilik Ve Yağlıboya**Boyutu:** 90x70 cm**Yılı:** 1987**Açıklama:**

Geometrik-soyut sanatın, 1980 sonrasında gösterdiği gelişim içinde Bekir Sami Çimen (1940 -), tuvali tamamen kaplayan değişik renkteki şeritlerin düşey, akışkan yapısı ile yaşam isteminin sürekliliğini, yaşam ritminin dinamiğini verme kaygısında oldu. Bekir Sami Çimen akrilik boya kullanımı ile dikkati çekmektedir. Sert bir geometrizme rağmen resimlerinde ritmik, çizgisel sıralama, turuncu, çimen yeşili, limon sarısı renkler içerisinde şiirsel bir etki yaratmaktadır.

Eser 23.**Eserin;****Adı:** Melankoli**Sanatçısı:** Ergin İnan**Tekniği:** MDF Üzerine Yağlıboya**Boyutu:** 70x50 cm**Yılı:** 2006**Açıklama:**

Sanatçı genellikle yüzleri üst üste bindirerek işlediği Psiko-Portre (1981), Portre (1981) ve İnsan (1984) gibi yapıtlarında; elleri ve ayak izlerini temel aldığı resimlerinde ve tarihsel kent dokusunu figürle birleştiren Berlin (1987) gibi dizilerinde, kompozisyonu böcekler, kabuklular, sürüngenler, kelebekler, yaprak, tüy, gözyaşı damlası vb. tanımlı ya da tanımsız nesnelere ve yazıyla bütünleştirmiştir.

Çağdaş Türk resminde kendine özgü bir yeri olan Ergin İnan özellikle gravür tekniğindeki eserlerinde, soyut insan düşüncesini ve kavramını ele alan bir sanatçıdır.

Özgün baskı dalında boya resme uzanan yapıtlarında, fantastik gerçekçi bir üslup içinde çok yönlü ve görüntülü varlıkları anatomik, tinsel bağlamında, ele alarak evrensel ve kültürel imgelere dönüştürmüştür.

İnsan figürünü, böcekleri kabuklular, sürüngenler, kelebekler, gözyaşı damlalarıyla birleştirmiş, minyatürleri anımsatan bir kompozisyon düzeni geliştirmiştir.

Ergin İnan geleneksel süsleme ve hat sanatından seçtiği motifleri yapıtlarında başarılı bir birleşim içinde yorumlamıştır. Yer yer düzenlemeler üst üste bindirerek kaligrafik görünümlü bir leke düzeni ortaya konuştur.

Böceklerle ve yazıyla oluşturduğu mektup dizilerini gerçekleştirmiştir. İmgeleri bir az daha sıkışık bir düzen içinde, kısmen çizgisellikten uzaklaşarak canlı renklerle vermeye başlayan Ergin İnan, aynı yaklaşımı, özgün baskı çalışmalarında da göstermiştir.

Geleneksel hat sanatı kaligrafik özelliklerinin örneklerini ve yer yer de mimari formları çalışmalarında konu olarak ele alan bir sanatçıdır.

Sanatçının temelde yazıyı ve daha soma da nesnelere işlediği çalışmalarının yanı sıra Berlin de ilk olarak işlediği kent görünümleri konusu kendine özgü bir manzara anlayışını ortaya koyar. Kent dokularını işlerken tarihsel anıtların nüfus ve coğrafi şartların oluşturduğu hayatı kendi içinde yorumla ve hatta yaşayarak betimler. Bu tür özellikleri daha da çok vurgulamak için İstanbul, kaçınılmaz bir örnek olur. Geleneksel hat sanatı kaligrafik özelliklerini ve yazıyı kullanarak yapmış olduğu çalışmalar kolajlarını andıran bir anlayış sahiptir.

Geleneksel hat sanatı örneklerini yer- yer erimeler ve bazen de belirlilik farklı formlar içinde kullanmıştır.

Ergin İnan çalışmalarında mimari formların yanında eski yazıyı kullanmaya devam ederek sistemli bir şekilde, kütleli formlara yer vermiştir. Eski yazılı sayfaların dizilişlerindeki kullandıkları kâğıtların eskiliğindeki, dokusundaki rengindeki oluşumlar her zaman sanatçının dikkatini çekmiştir. Özgün baskı dalında başlayıp, gelişme süreci içinde boya resme dönüşen Ergin İnan'ın sanatında, yaşam ve gerçeklik karşısındaki insan varlığının düşünsel bağlamda tavır ve yorumu öne çıkmaktadır.

Eserlerinde ele aldığı motifler ve bunların mekan üzerindeki kuruluşunda, grafiksel oluşumlar dikkat çekmektedir. Bu grafiksel oluşum, yüzeysel, yalın etkili ve arınmış bir renk beğenisiyle dengelenir. Bu da soyut temeller üzerine oturmuş geleneksel sanatlarımızın bir diğer özelliği ile örtüşen unsur olarak görülmektedir.



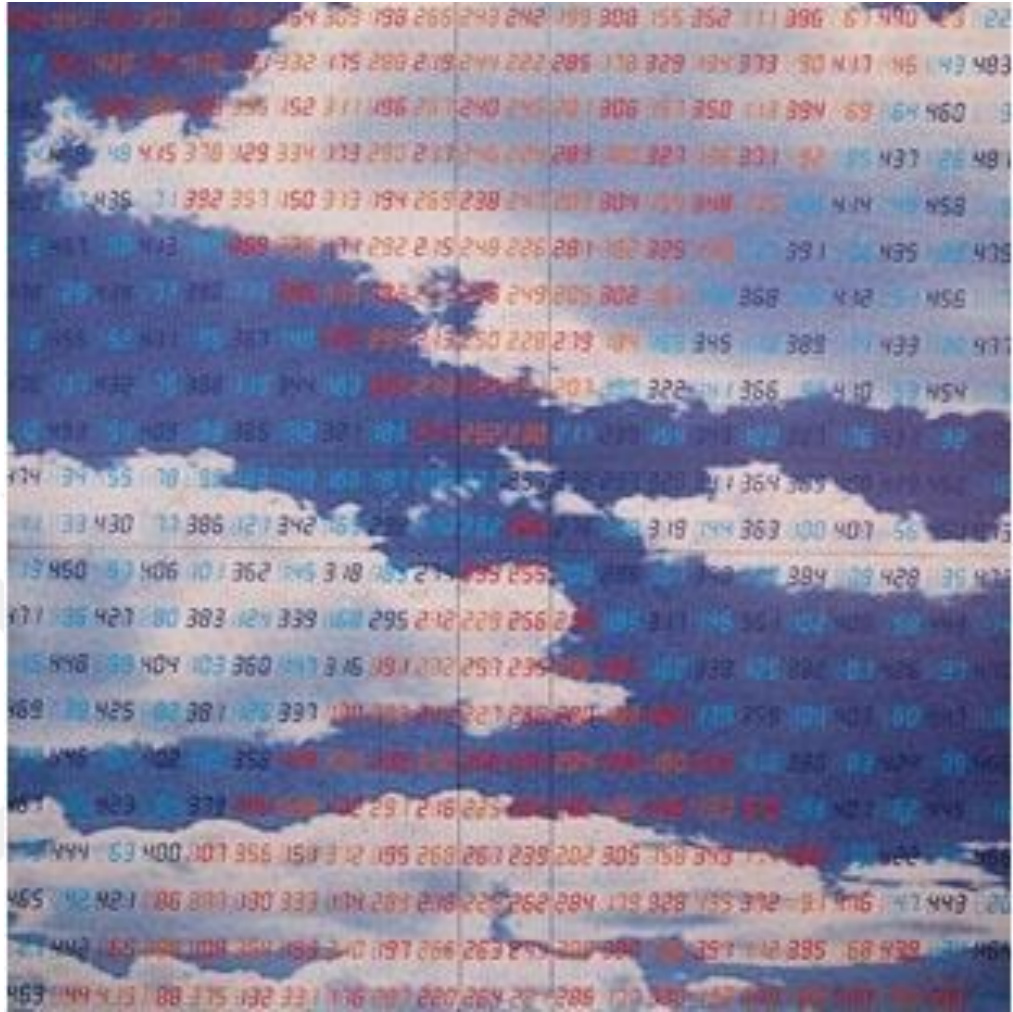
Eser 24.**Eserin;****Adı:** Ağaç**Sanatçısı:** Kemal Önsoy**Tekniği:** Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik**Boyutu:** 100x70 cm**Yılı:** 2002**Açıklama:**

Çalışmalarını, belli sorunsallar kapsamında diziler halinde göstermeyi yeğleyen Kemal Önsoy, doğa ve varoluş üzerine araştırıp düşünür. Genelde “canlı”, özelden ise “insan”ın bilinçli ya da bilinçsiz olarak çevrede bıraktığı fiziksel, elektronik, biyolojik,

kültürel izler, resminin temelini oluşturdu. Onun resimleri, sanatsal arkeoloji için oluşturulmuş en üst katman olarak düşünülebilir. Ritmik imgelerin kullanıldığı homojen ve kaygan silmeli resimler yapmıştır.

Melekler serisindeki yarım kalmışlık, hem sanatçının eserlerini üretim süreci ile ilgili bize ipuçları verirken, bir yanda da beyaz boşluk ya da eksik alanları kendi kendimize doldurmamız için bırakmış gibi hissettiriyor. Aynı zamanda yoğun beyazlığın içinden hareketlenen formlar, bir sonraki aşamayla alakalı merak uyandırıyor. Bu yarım kalmış tuvalerle sanatçının katmanlı çalışmasının aşamalarına tanıklık etme şansını yakalamış oluyoruz. Serginin bu bölümünde, izleyici kendini büyük bir serginin içinden çıkıp, bu kurgudan uzaklaşıp, Kemal Önsoy'un atölyesinde, onunla işlerinin üretim sürecini deneyimleme fırsatını sunuyor.

Malevich için hazırladığı Anabasis serisinde, Kemal Önsoy, Rus ressamın geometrik imgelerden oluşturduğu kompozisyonları, kendi sanatsal dağarcığından geçirerek tuvaline yansıtıyor. Malevich'in tersine, beyaz üzerine yerleşen geometrik kompozisyonlar, Önsoy'un tuvalerinde, sanatçının oluşturduğu kendine has siyah-kırmızı planın içinden, izleyiciye doğru yükseliyor

Eser 25.**Eserin;****Adı:** Kompozisyon**Sanatçısı:** Serhat Kiraz**Tekniği:** Tuval Üzerine Baskı**Boyutu:** 200 x 200 cm**Yılı:** 2009**Açıklama:**

O yapının içinde rastgele birşey yok. Çünkü bana belirli bir sınır veriliyor. O sınır içine her şeyini alacaksın. O sınırları zaten insanlar koyuyorlar kendi kendilerine; o sınırlar var. Mekâna girdiğimizde de mekânın sınırı var. Öte yandan insanın düşüncesi de sınırlı, düşüncelerini gerçekleştirme süreci de sınırlı.

Ama bizim sınırimiz -bilimsel olarak baktığımızda ölçülebilir sınır dediğimiz şey- bütün geçmişin bilgisini toplayıp bugün biz üzerine bir şey katabiliyorsak, biraz daha genişliyor, katamıyorsak o sınırlar içinde kalıyoruz. Geçmişin getirdiği sınırlar belli. Onun ötesinde ne olabilir diye sorduğumuz zaman, oraya yaklaşmaya başladığımız zaman... Bu da şöyle bir şeyden kaynaklanıyor: Ben buradan onu görüyorum; ama aslında gözüküyor. Bilgi olarak orada var. Şimdi burada beş kişi konuşuyoruz; ama aslında beş kişi konuşmuyoruz. Çünkü geçmişte üstünde konuşmuş olduğumuz herşeyi buraya getiriyoruz. Bir iş yaparken aslında ortak bir iş yapıyoruz; sizin ardınızda bir ekibiniz var. Einstein'dan Leonardo'ya, Platon'dan bilmem kime kadar, hep onlarla diyalog kurarak konuşuyorsunuz.

Eser 26.**Eserin;****Adı:** Kompozisyon**Sanatçısı:** Selma Gürbüz**Tekniği:** Kağıt Üzerine Guaj**Boyutu:** 95 x 190 cm**Yılı:** 2008**Açıklama:**

Gürbüz'ün resmine zemin oluşturan renk seçimleri hat, gölge ve lekesele özellikleri barındırır. Karagöz, Hacivat, Şamanizm, tılsımlar, Siyah Kalem, büyü, Falname, Yıldızname, Japon, Çin, Mısır mitolojileri, farklı görme biçimleri, zihinsel, gizemli ve ayrık olan her kültürel veri sanatının yaratıcı kaynağıdır. Resmi odaklı, perspektifli ve yönlendirici değil, yaygın, dağınık ya da kuşatıcıdır, yinelemelere, çoklu bakışa, gözeme açıktır. Bir düş gezgini olan Gürbüz, bedensel olarak da doğu gezilerine önemli bir zaman ayırır, görür, anlar, yeni düşler yaratır. Karmaşık, katmanlı doğu algısını sorunsallaştırır, günüyle ilişkilendirir.

“Kendinin gölgeleri” tek bir gölge değil demek ki. Zaman ve mekân boyunca sürekli yeniden şekillenen gölgeler bunlar. Kılık değiştiren benlikler. Sanat ortamının kaotik yapısı içinde sanatçının entelektüel olarak donanımlı olması gerektiğini, ama aynı zamanda kendisine belirgin bir humour duygusuyla yaklaşabilmesinin de şart olduğunu söylüyor usulca. Gürbüz’ün tabloları gibi konuştuğunu fark ediyorum. Bir hikâye anlatıcısı olduğunu düşünüyorum onun. Selma Gürbüz hikâye anlatıyor ya da, takip ettiği geleneklere bakarak şöyle de söyleyebilirim, bir yerlerde birilerinin anlattığı hikâyeler var ve o bunun değerini biliyor. Hikâyelerin ya da hikâye edişin yapısı değişse de “anlatılıyor”un insanı tanımlayan bir yönü var. Gürbüz, bu geleneğin izini sürüyor.

Selma Gürbüz’ün resimleri içinde bir takım hikâyeler dolanıyor. Kulak kesilmiş etrafında dönen dünyayı dinleyen bir sanatçı olarak bu hikâyelerden kaçması olası değil. Şu ya da bu öykünün tasviri olmasalar da, belki hikâye anlatmanın kendisini anlatıyor sanatçı bize. Elbette, kulak kabartmasını bilene.

Eser 27.**Eserin;****Adı:** Kompozisyon**Sanatçısı:** Abidin Dino**Tekniği:** Tuval Üzerine Yağlıboya ve Karışık Teknik**Boyutu:** 80x20 cm**Yılı:** 1992**Açıklama:**

Lirik soyutlama eğiliminde çalışan ressamlarımız, anlık karar ve dönüşümlere dayanan bir dönüşüm süreciyle, geometrik non-figüratif resimlerde bilincine varılan, modlesiz fakat hacimli biçimlemeyi yapıtlarında sürdürmüşlerdir. Bu biçimleme de görülen hacim etkisi optik görüntülü mekân resimlemesindeki benzememiştir.

Bu hacim, yeni oylum etkisi boyasal anlatımdaki renk tonlarının farklılığı ile zıtlıklarına dayanmıştır. Sanatçılar, renklere yükledikleri anlamları özgürlüğüne kavuşturup, biçimler arasında armonik bir ilişki kurmuşlardır.

Hurufiliğin harflere, çizgiye yakınlığından; harfle yüz, organlar ve beden arasında kurdukları ilişkiden esinlenen Dino'nun küçük, kıvrak, yinelenen ritmik fırça vuruşlarıyla ilk denemeleri 1970'li yıllarda yaptığı düşünülebilir. Genel formun içini dolduran kıvrımlar, virgüller, yaylar, resmin bir tür moleküllerini oluşturur; büyük ve küçük evren arasındaki ilişkiyi görünür kılar.

1913 yılında İstanbul'da bir konakta doğan Abidin Dino, I. Dünya Savaşı yıllarında ailesiyle Cenevre ve Paris'e gitmiş, daha sonra tekrar İstanbul'a gelerek Robert Kolej'e devam etmiştir. Yenilik arayışları içinde sürdürdüğü gençlik çalışmalarında, daha çok çizgisel desenleri dikkat çeken Dino; bu yıllarda ağabeyi Arif Dino ve komşusu olan Mevlevi hattat Nuri Efendi'den etkilenecek, geleneksel Türk sanatlarını derin bir şekilde incelemiştir. Sanatsever ailesinin de desteğiyle, resme olan ilgisi erken yaşlarda başlamıştır. Başlangıçta Picasso'nun etkisini düşündüren, gölgesiz, kalın konturlarla yapılmış desenleri, gitgide daha sonra özgün ve yerel bir senteze ulaşmıştır. Abidin Dino'nun; çizginin ifadesine verdiği önem, 1928-29 yıllarında başladığı "el" çizimleriyle de karşımıza çıkar.

Bu çalışmalarını uzun bir süreçte çeşitli biçimlerle yinelemiştir. Resim yaşamı boyunca vazgeçemediği iki konudan biri "eller", diğeri "çiçekler" olmuştur. 1933'te D Grubu kurucuları arasında yer alan sanatçı, ressamlığının yanında bir kültür adamı olarak da faaliyetlerini sürdürmüştür. Yaşamının çoğunu geçirdiği Paris'te, sanat ortamıyla karşılıklı etkileşimlere açık, kuşatıcı bir diyalog kurar. Burada tanışıp, birlikte çalışma olanağı bulduğu Picasso, Abidin Dino'ya; "şöyle doğru dürüst el deseni çizmesini bilen bir sen varsın, bir de ben" diyerek övgüsünü dile getirir. Dino, 1940'da asıl kimliğini de bulduğu, "Liman Ressamları" olarak bilinen, toplumsal gerçekçi "Yeniler" grubuna katılmıştır. 1940'lı yıllarda yararlanmayı sürdürdüğü hat sanatı ve geleneksel Türk sanatlarındaki motiflerle dolu eserlerinde, içinden geldiği kültürden kopmamak kaygısıyla, kültürel kimliğini hep göz önünde tuttuğunu söylemek

mümkündür. Bir çizgi ressamı olarak, hat sanatının soyut çizgi değerini benimsemiş olan Abidin Dino, sürekli bir arayış ve yenileme içindedir.

Dino, soyut resmin etik tabanı ve felsefesine uygun çalışmalar yapıyor. Metafizik boyutu oldukça güçlü olan resimlerinde nötr'leri kullanıyor. Uykuda rüya gören ve yahut gözünü kısa br süre için kapatmış olan bir insanın imgelemi gibi siyahın içinden gelen titreşik soyut görüntülerdir Dino'da karşılaştığımız. Bu titreşimler resmi hiçleştirerek tinsel boyutuyla metafizik karakter kazanıyorlar. Titrek yapılarıyla kaybolmak üzere olan bu nesnesiz görüntüler anlık bir durum içeriyorlar. Bu anlıksallıkta sanat eserinin gelip geçiciliğini ortaya çıkararak değişkenliğini sağlıyor.

Dino'nun resimlerinin bir diğer özelliği de titreşimlerden dolayı 4.boyut (zaman)'un devreye girmesi. Siyahın içerisinde kaybolan bu resimler ışığın yarattığı anlıksal durumlar neticesinde sürekli biçim değiştiriyorlar. Açarsak; Siyahın yutuculuğu sonucunda titreşimlerle örtülen biçimler zamana dayalı olarak metoforik görüntülere bürünüyorlar.

Biçim değiştirmeye müsait olan bu resimler yeni oluşlarıyla post-modern mantığın (olasılaştırma mantığının) kapsamı ile yeni algılayışların uzantısı içerisinde canlılık kazanıyorlar.

Yine Dino hakikaten soyut resmin metafizik bir resim olduğunu üstüne basa basa oluşturuyor.

Varlıkbilimsel anlamda bir maddenin gözle görülemeyen yanına nesnesizleşmenin doğurduğu yeni bir hayata yolculuğun zeminini hazırlıyor. Dino'nun resminin bilimselliği ve samimiyeti burada yatıyor. Dino resmine bazen mavi bezende mor'un buğusal etkisi ile duygusallık yüklü trajik bir örgü ekliyor. Böylece insan faktörü de devreye girmiş oluyor. Dino resminin insallaşmasıyla soyut resmin özünde olan yabancılaşmayı da azaltmış oluyor. İronik de olsa bir yanıyla dış dünyanın izlerini taşımış oluyor. Resimler bir yanıyla da gece resimlerini andırıyor. Gecesel etkideki resimleri dinginlik sadelik, arılığı da beraberinde getiriyor. Şiirsel bir ruhun taşıyıcıları da oluyorlar.

Karanlığın içindeki aydınlığın tüm dengelinin resimleridir Dino'da bulduğumuz....

Eser 28.**Eserin;****Adı:** Natürmort**Sanatçısı:** Avni Arbaş**Tekniği:** Tuval Üzerine Yağlıboya**Boyutu:** 80x60 cm**Yılı:** 1999

Açıklama: Tuval üzerine yağlıboya yapılan bu resimde bir vazo ve vazo içerisine yapılmış çiçek ve yapraklar resmedilmiştir. Ölü doğa diye tabir ettiğimiz bu çalışmada Avni Arbaş hiçbir şekilde güzellik kaygısı olmadan, daha çok donuk renkleri kullanarak çalışmıştır.

Arkada boş bir alan, alt kısımda vazoyu o boşluktan ayıran kalın kırmızı bir çizgi ve yine çizginin altında açık kahverengi tonları görmekteyiz. Natürmort çalışma tuvalin tam ortasına yerleştirilerek kompozisyonda denge sağlanmıştır. Vazonun dış hatları da çizgiyle belirginleştirilmiştir. Vazo içerisinde çok ayrıntıya girilmeden yapraklar ve çiçekler dizayn edilmiştir. Arka planda daha çok açık mavi tonları tercih edilirken, çiçekler kırmızı, turuncu tonlarında, yapraklar ise kahverengi ve yeşil tonlar resmedilmiştir. Çok fazla detaya girilmeden yapılan bu çalışma özgün olması, güzellik kaygısı taşımadan yapılması ve soyut bir çalışma olması açısından önemlidir.



Eser 29.**Eserin;**

Adı: Çok Boyutlu Yaşam

Sanatçısı: Mustafa Ata

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Boyutu: 102 x 84 cm

Yılı: 1989

Açıklama:

Süreklilik arz eden fırça izleriyle kurulmuş, figür kökenli soyutlamalarıyla öne çıkan bir sanatçıdır. Tek renkten oluşan zeminler üzerinde figüratif yapıların karşıtlık içeren gerilimli ilişkilerini resmeden Ata, dinamik karakterli dışavurumcu bir etkinin peşindedir.

Biri bayan öbürü erkek olan bu çalışmada arka planda siyah renk, figürler de ise kırmızı, sarı, mavi, lila az da olsa yeşil ve turuncu kullanılmıştır. Daha çok bireysel varoluş sorunu üzerinden odaklanan çalışmalarında Ata'nın kimlik ve cinsiyet tartışmalarına da denk düşen bir nihilist tavır içinde olduğu sezilenir. Belirli ölçüde karamsarlık ve kasvet de içeren bu fantastik figür yorumlamalarının, psikolojik kavramlarla açıklanabilecek bir gerilimle yüklü oldukları açıkça görülmektedir.

Bu çalışma, süreklilik içindeki soyut kurgunun, mekansız ve nesnesiz bir bağlama sürüklenen ileri derecedeki bir örneği olarak nitelenebilir.



Eser 30.**Eserin;**

Adı: Soyut Kompozisyon

Sanatçısı: Serdar Arat

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Boyutu: 110x147 cm

Yılı: 1991

Açıklama: Serdar Arat, farklı formatta oluşturduğu tuval düzenlemeleriyle tanınır. Tuvali öncelikle estetik bir nesne olarak kavrayan Arat; yüzeyle kurduğu dolaysız ilişkinin bir gereği olarak, geleneksel algıya baştan karşı duran bir tavır içindedir. Resmi “mutlak bir olgu” halinde, doğrudan sorunlu bir yapı olarak gören sanatçı, sanki hep bu gerçeğe yüzleşmek istemektedir. Arat'ın soyut bir kavrayışla biçimci bir disiplini buluşturduğu bu dolaymısz ortamda, sosyal ve kültürel

bağlantıların ürettiği sentezlere dayalı tanıdık imgelerle buluşmak kaçınılmaz bir hale gelir.

Aykırı perspektifle ve çarpıcı doku ilişkileriyle kurulan düzenlemede yerini alan bu imgelerin yarattığı tuhaf ve gergin ortamın bize bir o kadar yakın gelmesinin nedeni büyük ölçüde budur. Sergide yer alan 1991 tarihli “İsimsiz” adlı çalışmada da örneklendiği üzere; özellikle (kemer-köprü gibi) mimari yapı unsurları, geleneksel aidiyetlerini koruyan bir çerçevede simgesel formlara dönüşür. Çarpıcı formatlara sahip bu nesne-tuval düzenlemelerinde Arat; bir yandan da boyasal bir dışavurumun temsiline yoğunlaşır. Bu şekilde doğrudan biçim-anlam ilişkilerinde kendine kavramsal düzeyde derinlikli bir alan yaratır. Gerek kullandığı ara malzemeler, gerekse yarı okunur imgeler aracılığıyla bu sentez çabası, yapıtların estetik karakterini bütünler.

Eser 31.**Eserin;****Adı:** Berk Çorap**Sanatçısı:** Nur Koçak**Tekniği:** Tuval Üzerine Yağlıboya**Boyutu:** 115 x 162 cm**Yılı:** 1989

Açıklama: 1970’li yıllarda Nur Koçak ise hiperrealist resimler üretmiş, fakat bir açıdan Pop Sanat’a yaklaşmıştır.

Erkek bakış açısıyla şekillenen kadınları ve onları donatan nesnelere yeniden görünür hale getirir Nur Koçak bu dizideki resimlerinde. Buradaki “yeniden” vurgusu, söz konusu nesnelere adeta sahnelendiği mekân olan vitrinlerle birlikte düşünüldüğünde gerçek anlamına kavuşacaktır.

Herhangi bir gizleme ya da dolaylı olarak gösterme yoluna gitmeden, nesnelerin kullanım pratiklerine bağlı bir yöntem seçilmiştir çünkü. Vitrinlerin işlevlerini tanımlayan geleneksel anlatım dili kullanılarak söylendiğinde, söz konusu olan sözcüğün tam anlamıyla “teşhir”dir.

Kadının metalaştırılması ve kadın bedeninin haz nesnesi olarak sunulması, “Vitrinler” dizisindeki resimlerde izleyici açısından da tartışmanın sürdüğü düzlemi işaret eder. Vitrinlerin toplumun beğenisini yansıttığını ifade eden Koçak, kadını nesne olarak süslemeye yarayan endüstri ürünlerinin sunuluş biçimlerinden oluşan bu çalışmalarıyla Türkiye’de kadın olma halini sorgular.

VI.BÖLÜM

Değerlendirme

Cumhuriyet tarihinde bir Türk kimliği yaratma çabası zaman zaman politikacılarımız tarafından gündeme getirilmiş, siyasetin malzemesi yapılmış, hatta zaman zaman devlet politikası olmuşsa, Türk Resmi'nde, bir Türk Resmi kimliği oluşturma çabası hiçbir zaman devlet politikası olarak gündeme gelmemiştir. Ancak, 'Türk Resmi oluşturma düşüncesi' Cumhuriyet tarihinin çeşitli dönemlerinde ülkedeki politik ve sosyal gelişmelere de paralel olarak aydınlar, yazarlar ve sanatçılar tarafından gündeme getirilmiş ve tartışmalara sahne olmuştur. Aslında tartışmaların odağına bakıldığında; sorunun kaynağı gerçekten bir Türk Resmi yaratma endişesinden çok, geleneğe bağlı kalınması gerekenlerle geleneğin karşısında duranlar arasında süregiden görüş ve yaklaşım farklılığıdır. Burada gelenekle kastedilen; Batı resmi öncesi hat, minyatür ve süsleme sanatlarıyla sınırlı tutulan sanatlardır.

Cumhuriyetin kuruluşundan bugüne ülkemizdeki resim sanatının gelişimine bakıldığında; 1940'lara kadar Türk Resmi'nde özgün bir sanatçı kimliği oluşturma çabası yerine, kurulan yeni Cumhuriyet'in devrim ve ilkelerine göre politika belirlenmiştir. Cumhuriyet'in kuruluş felsefesine dayalı olarak, ulus bilincini artırıcı faydaya dönük eserler üretilmesi desteklenmiş ve teşvik edilmiş, sanat yoluyla duygu ve düşünce birliği oluşturularak yeni bir millet yaratmak ve milleti sosyal bilinç, ekonomi ve benlik konularında eğitmek amaçlanmıştır. Bunun için de bizzat Atatürk'ü, inkılâpları, Türkiye'nin gelecekteki başarılarını, bireyin değil yalnız vatanın önemli olduğunu anlatan oyunlar yazdırılmıştır. Aynı şekilde resamlara da Cumhuriyet devrimlerini konu alan ve devrimleri öven resimler sipariş verilmiştir. Atatürk'ün sanatçıları yönlendirme ve istedik tarzda eserlerin üretilmesini desteklemesini o günün ülke koşulları açısından normal karşılamak gerekir. Çünkü ülkemiz yeni bir sisteme geçmiş ve yeni bir nesil yaratılmak istenmiştir. Ulus egemenliğinin gerçekleştiği bu koşullarda, sanat eğitimi sonucunda ortaya çıkacak faaliyetlerin ülkenin her yerine ulaşması da program hareketinden birisi olmuştur. Çallı grubu da dâhil, Müstakiller ve 'd' Grubu üyeleri 1940'lara kadar bu hedefler doğrultusunda eserler üretmişlerdir.

Devletin o dönemde ressamalara verdiği desteğin bazı örneklerini görüyoruz. Bunlardan; 19 Mart 1927’de kurulan ‘Türk Sanayi-i Nefise Birliği’, devletin desteğinde kurulan bir birliktir. 1931 yılında kurulan yeni Türk devletinin ülkülerini, fikirlerini yerleştirmekte büyük payı olan ve Atatürk’ün açılışlarını ‘Kültürel ve Sosyal Bir Devrim’ olarak nitelediği Halkevleri devletin desteğiyle kurulmuş ve İsmet İnönü bu kurumların amacını ‘İlim ve Fenni, Güzel Sanatları Yaymak’ biçiminde ortaya koymuştur.

Çallı Kuşağı diye bilinen Türk empresyonistlerinde henüz bir Türk Resmi kimliği oluşturmak gibi bir çabaya rastlamıyoruz. Çallı Kuşağı resim tarihimizde Batı tarzı pentür resim tekniğini olgunlaştırmıştır. Müstakiller diye bilinen grup ise, Türkiye’nin modernleşme projesine bağlı olarak, daha çağdaş bir sanat anlayışını Türkiye’ye getirmek için çaba sarf etmişler ve yeni batılı biçimleri resimde denemişlerdir. Henüz gelenekle bir bağlantıları olmamasına rağmen, bu grubun çağdaşlarından yalnızca Turgut Zaim’in resimlerinde çağdaşlarından farklı bir anlayış görmekteyiz. Turgut Zaim teknik yönden Batı resmine bağlı kalmakla birlikte, geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını yasadma isteğini yansıtıyor. Zaim, minyatür düzenlemelerinde yöresel nakıslara kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı tutumu ile kendine özgü bir biçimde araştıran ve deneyen biri olarak kalmıştır (KILIÇ, 1995: 328).

1970 sonrası bireysel sanatın gelişimine bakıldığında; sanatçıların nesnel evrenden kaçıp kendi psikik dünyalarına yöneldikleri, savaşlarla dolu makineleşmiş bir şiddet çağına tanıklık ettikleri ve insanlığın mistik yönelimlerini ifade ettikleri görülür. Soyut Dışavurumcuların reel evrenden kendi iç evrenlerine yöneldikleri gibi süreçler ele alınmıştır. Bu geçişleri özümsemiş olan sanatçılar, her yerde bulunan sıradan nesnelere aynı yüzeyde buluşturarak, içsel ve dışsal olanın göstergesel çekişmesini sağlamlaştırdığını savunmuşlardır. Pop Art, bir kez daha yüceltme (sublimation) kavramı ele alınmış, kutsal sayılan göstergelerin altındaki sıradanlığı sorgulayan yaklaşımlar sergilenmiştir.

Dönem sanatçıları; Pop Art’ın temsilin doğasını değiştirdiğini, geleneksel sanatın dünya görüşünü de altüst etmekten kaçınmadığını ileri sürerler.

“Geleneksel yaklaşımlar derinlemesine bir dünya görüşüne yaslanırken Pop Art, tersine, endüstriyel ve seri üretimle elde edilmiş bir yüzeyselliği ve homojenliği içerir. Böylelikle de göstergeler (signs) gönderilenleri (referents) üstünde kesin bir utku kazanır, temsile dayalı sanatsal üretim sona erer, yeni ve simülasyondan (taklitten) türeyen bir sanatsal söylev geliştirmeye koyulur” (ŞAHİNER, 2008: 139).

Pop Art’ın içinde sıradan görülebilen nesnelere, kentsel alanda göstergelere dönüşürler ve o andan itibaren sıradanlıktan çıkarlar. Bu nesnelere kullanım işlevinden ziyade veya araç olmaktan çok “gösterge” olmaları itibarıyla önemlidir. Pop Sanat’ın renkleri canlıdır, dikkat çekicidir, imgeleri ise büyük boyutlu kullanılır. Bunun sebebi popüler kültürün gösterişli, gelip geçici şeylere duyduğu ilgidir. Bu belirgin öğeler özellikle Amerika’da kendini göstermiştir. Keskin kenarlı, ticari teknik ve canlı renkler kullanarak, tartışılmaz derecede popüler ve temsil gücü yüksek imgeler aktarmıştır. Pop Art’taki parodi genellikle bakanın gözünden kaynaklanır, sanatçının amaçlarından biri değildir.

Gerçekte, “pop” sanat akımının ortaya çıkmasında rol oynayan sosyo-kültürel etkenler görüldüğünden çok daha karmaşıktır. Bu alanda ilk akla gelen olgu, Amerikan ticaret kültürünün, dizi üretim biçiminin bütün dünya üzerindeki egemenliğidir. Ancak Amerikan ticaret kültüründeki patlama ile bu akımların ortaya çıkışı arasında doğrudan bir bağ yoktur. Bu durum olsa olsa “pop” için bir ön koşul ya da pop’un yaygınlaşmasını sağlayan bir durumdur.

Pop sanatçıları kitle iletişim araçları aracılığıyla sokaktaki malı bire bir eksende sanata dönüştürüp tüketim pazarında halka tekrar tüketim malı olarak sunduğunda hem tüketim yaşamını hem de ticari sanatı onaylayan bir tavır sergiliyor gibidir. Günümüzde ise bireysel sanatçıların ülkelerin sosyo –ekonomik ve kültürel değerlerine göre farklılık göstermekle birlikte, ülkemiz açısından değerlendirdiğimizde, son yıllarda artan bireysel sanata yoğunlaşma ve bu yönde eserler üretme konusunda sanatçılarımız cesur davranmaktadır

SONUÇ

Yapılan bu çalışmada, internet ve üniversite kütüphaneleri taranarak elde edilen Türkçe-yabancı yayınlar incelenmiş, 98 kaynağa atıfta bulunulmuştur. Bu kaynaklarda genel olarak; küreselleşmenin kültürler üzerinde çok yönlü bir kuşatmasının olduğu görüşü tespit edilmiştir. Sanat eğitiminin bu kuşatmanın etkilerinden uzak kalmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sanayileşmenin sonucunda oluşan çağdaş kentler, çağdaş sanatın da besin kaynağını oluşturmuştur. Bunun yanında kırsal alandan göç eden halkın kente getirdikleri halk sanatı da sanattaki karşılığını bulmakta veya sanata etki etmektedir. Bu farklı kültür yapıları sadece plastik sanatlarda değil diğer alanlarda da edebiyat, müzik, sinema vb. konu, biçim veya içerik olarak kendini göstermektedir.

Türk resim sanatında soyut sanatın gelişimi konusunda, Batı'daki anlamıyla periyodik değişimler ve oluşumlar yaşanmamış olsa da Doğu-Batı sentezinde özgün bireysel uçlara varıldığı gözlemlenmiştir. Birçok şeye yön verecek toplumsal ve kültürel dönüşümler, siyasi iktidarlar değişimi ve oluşumu etkilemiş, hatta bunların yönünü değiştirmiştir. Çağın gerekleri sanatın çehresini kısmen çizmiş, koşullara göre boyutlanmasında rol almıştır. Giderek sanatın niteliksel değeri de yeni anlamlar kazanmıştır.

Minyatürle başlayıp, izlenimci geleneği Avrupa'dan Türkiye'ye taşıyan anlayış, yine Avrupa'dan gelen kübist-konstrüktif bir yapıya yönelmiş ve Türk resim serüveninde grupların aktif çalışmalarıyla devam etmiştir. Çallı Kuşağı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk Ressamlar Birliği, Güzel sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu derken Türkiye, bu grupları kuran sanatçılar sayesinde, empresyonizmi, ekspresyonizmi, kübizm ve konstrüktivizmi, süprematizm ve sürrealizmi tanımış ve başlangıçta yadsımış olsa da kabullenip, kendi benliğinin de katkısıyla özümsemiştir.

Böylece soyut sanatın ilk sinyalleri de Türkiye’de yansımıştır. İlerleyen yıllarda devletin açtığı sınavlarla Avrupa’ya resim öğrenimine gönderilen sanatçılar, yurda döndüklerinde, soyut sanatla ilgili örnekler vermeye başlamışlardır. Elbette grup kurma geleneğiyle bu akımı yayma fikrini daha etkili buldukları da bir gerçektir. Yeniler Grubu, Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, Ressamlar Derneği, On’lar Grubu, Yeni Dal, Siyah Kalem Grubu, Mavi Grup da soyut sanatı benimsemiş, Türk sanatını daha çağdaş boyutlara taşıma arzusunda olan sanatçılarımız tarafından kurulmuştur. Her ne kadar soyut sanat, kitleleri harekete geçiren bir etki unsuru ve değiştirmede yol gösterici bir misyon üstlenememişse de, bireysel dışavurumlarda aktif bir anlatım biçimi olmuştur. Avangart sanat akımları, özellikle Avrupa’da, adeta geleneksel sanat anlayışını yıkışta çığır açarken, o yıllarda Türkiye’de bu akımların hiç tartışılmamış olmasının da bunda payı etkendir.

Türkiye’de 1950 ve 1960’lı yıllarda bu tartışmaların artması kuramsal anlamda Türk Sanatı için ümit verici bir adımdır. 1950’lerden sonra sanatın icra edildiği İstanbul ve Ankara’da Soyut sanata dair farklı anlayışlar yayılmıştır. Geometrik ve lirik soyutlamacılar, geometrik ve lirik-nonfigüratif soyutlamacılar, kaligrafik çalışanlar ve neredeyse sanatçı kadar farklı anlayış diyebileceğimiz anlatımlar olmuştur. Sanat gösterileri çoğalmış, sergiler ve bu sergilerde yer alan sanatçıların artması, ressamların belli topluluklar çevresinde toplanması Türk resim sanatının ilginç bir evrim içinde olduğunu göstermiştir. Kuskusuz bu, resim sanatımızın nicelik yönünden de hızlı bir gelişim içinde olduğunu doğrular.

Türk resim sanatçılarının çoğalması, 1970’li yılların ortalarından itibaren yapıtların izleyiciye ulaştırılması sonucunu da gündeme getirmiş ve o zamana kadar devlet kuruluşlarına, yerel yönetimlere ya da bankalara ait olan sergi salonlarına özel galerilerin katılması sağlanmıştır. Bu dönem Türk resminde evrensel ve yerel, soyut ve somut gibi karşıt eğilimler de netleşmeye başlamıştır.

1980’li yıllarda figüratif anlatımlar yoğunluk kazanmış, sanatsal ortamların yaratıldığı görülmüştür. Belli bir sanat piyasası oluşmuş, büyük sanat müzayedelerinin tohumları atılmıştır.

Uluslararası sanat etkinliklerinde de Türk sanatçıları çağdaş sanat bağlamında boy göstermiştir. 1990'lardan sonra Türkiye'de sanat eğitimi, güncel akımlar doğrultusunda verilmiş ve mezunlarını da almıştır. 2000'lerle birlikte Türk sanatı bugün, figüratiften soyuta soyuttan kavramsala ve yerleştirmelere kadar geniş bir açılım ve zenginlik içindedir.

Günümüzde Türk resim sanatında anlatım teknik ve malzeme açısından hiçbir sınırlamanın olmadığı bir bakış açısı yaşanırken, sanatçıların bu özgürlükle yeni anlamlar ve kavramlar üretebildiğini gözlemleyebiliyoruz. Sanatsal üretimimiz her geçen gün artmakta ve kendi dinamikleri içinde çok hızlı bir gelişim göstermektedir. Çağdaş Türk Resmi bugün çok ciddi gelişmeler kazanmış, ciddi ve köklü atılımlar göstermiştir. Artık dünya ile bütünleşen disiplinler arasındaki sınırlar kalkmış, kavramsal özelliklerle iç içe geçmiş, yaşamın bütünselliğini ve sorgulamayı amaçlayan bütüncül bir yaklaşım benimsemiştir ve Türkiye'nin genç yüzü de sanatsal olarak sesini duyurmaya başlamıştır.

Ülkemizde çağdaş sanatların gelişimi, toplumumuzun sosyo-ekonomik gelişimine bağımlı bir süreç içerisinde varlığını sürdürebilmekte, düşünsel ve sanatsal birikimi, resim, heykel, grafik ve tekstil alanında üretilen yapıtlarla günümüze taşımaktadır. Toplum yapısı çağın dimağine uygun olarak hızla değişirken, görsel sanatlarımızda da bu değişim açık ve net olarak izlenebilmektedir.

Günümüz ortamında tasarım ve tasarıma dayalı yaklaşımlar ve ürünler, sanatın kapsadığı hemen hemen her alanda görülmekte; gitgide daha yoğun bir gelişim göstererek öncülük fonksiyonunu da kapsamaktadır.

KAYNAKÇA

- AKAŞ, Cem. (2001). *Pop Art: Kaldırımdaki Dondurma*. İstanbul: Ofset Yayınevi.
- ANTMEN, Ahu. (2002). *New York'un Mavi Duvarları, T*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ANTMEN, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARENDT, Hannah, (Çev: Bahadır Sina Şener). (2004). *Geçmişle Gelecek Arasında, 2. Baskı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARMAĞAN, İbrahim. (1992) *İç Sanat Toplum Bilimi*, 1. Baskı. İzmir: İleri Kitabevi.
- BATUR, Enis. (1997). *Modernizmin Serüveni*, 6. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- BARAZ, Yahşi. (1987). *Beral Madra, Yahsi Baraz ile Söyleşi, Türk Resminde Modernleşme Süreci (15 Nisan-15 Mayıs)*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul.
- BATMAZ, Veysel. (2004). (aktaran Oktay), *Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*.
- BAUDRİLLARD, Jean, (Çev: Oğuz Adanır), (2005). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUDRİLLARD, Jean, (Çev: Oğuz Adanır). (2005). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUDRİLLARD, Jean, (Çev: Hazal Deliceçaylı- Ferda Keskin), *Tüketim Toplumu*, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2005.
- BAUDRİLLARD, Jean, (Çev: Oğuz Adanır). (2006). *Sessiz Yiğınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*, 3. Baskı. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BERGER, John, (Çev: Yurdanur Salman). (2007). *Görme Biçimleri*, 13. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- BERK, Nurullah – TURANİ, Adnan. (1981). *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt.II. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- BERMAN, Marshall, (Çev: Ümit Altuğ- Bülent Peker). (2005). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*, 9. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOSTANCI, Naci, *Toplum ve Kültür*, 2. Baskı, Martı Yayınları: Ankara, 2002.
- BRONOWSKI, Jacob, (Çev: Aykut Göker). (1987). *İnsanın Yükselişi*, 1. Baskı. Ankara: V Yayınları.

CHARON, Jean Marie, (Çev: Oya Tatlıpınar). (1992). *Medya Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.

CUMHURİYET ANSİKLOPEDİSİ, (Yayın kurulu: Hasan ERSEL, Ahmet KUYAŞ, Ahmet OKTAY, Mete TUNCAY). (2002). Cilt:2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CUMHURİYET ANSİKLOPEDİSİ, (Yayın kurulu: Hasan ERSEL, Ahmet KUYAŞ, Ahmet OKTAY, Mete TUNCAY) (2002). Cilt:3. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DİL DERNEĞİ SÖZLÜĞÜ. (2010).

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ. (1997).

ERİNÇ, M. Sıtkı, *Kültür Sanat Sanat Kültür*. (1995). 1. Basım. İstanbul: Çınar Yayınları.

ERİNÇ, M. Sıtkı. (1998). *Sanatın Boyutları* 1. Basım. İstanbul: Çınar Yayınları.

ERİNÇ, M. Sıtkı. (2008). *Toplum ve İnsan*, 1. Basım İstanbul: Ütopya Yayınevi.

ERİNÇ, M. Sıtkı. (2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş*, 1. Basım. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

ERSOY, Ayla. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

ETİ, Sevim (1971). *Çağdaş Sanat*. İstanbul: Karaca Ofset

FEATHERSTONE, Mike, (Çev: Mehmet Küçük). (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, 2. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GERMANER, Semra. (1997). *1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

GİRGİN, Emin Çetin, (Düzen: Yahşi Baraz). (1987). *Türk Resminde Modernleşme Süreci Sergi Katalogu*.

GÖRSEL 20.YÜZYIL GENEL KÜLTÜR ANSİKLOPEDİSİ. (1984). Sayı:6. İstanbul: Görsel Yayınları.

GÜNGÖR, Nazife. (1999). *Popüler Kültür ve İktidar*. Ankara: Vadi Yayınları.

GREENBERG, (aktaran: Yılmaz). (2004). *Öncü ve Kiç*

HADJİNİCOLAOU, Nicos, (çev: M. Halim Spatar). (1987). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*. İstanbul: KaynakYayınları.

HAUSER, Arnold, (Çev: Yıldız Gölönü). (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Remzi Kitabevi: İstanbul, 1984.

HOBSBAWM, J. Eric, (Çev: Bahadır Sina Şener). (2005). *Sermaye Çağı*, 3. Baskı. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.

- İYEM, Nuri. (2006). *Resim Üstüne Düşünceler*, Yeditepe.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, 3. Basım. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- KANBUROĞLU, Özer. (2004). *A'dan Z'ye Fotoğraf*, 1. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- KESER, Nimet. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- KRAUSSE, Anna-Carol (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Almanya: Literatür Yayıncılık.
- KUSPIT, Donald. (2006). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- LYNTON, Norbert, (Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan- Prof. Dr. Sadi Öziş). (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, 3. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MADRA, Beral. (1989). *Çağdaş Sanatın Kimliği*, 1. Basım. İstanbul: Galeri, BM Yayını.
- MORAN Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, 9. Basım, Cem Yayınevi: İstanbul, 1994.
- OKTAY, Ahmet. (2004). *Sanat ve Siyaset*. İstanbul: Everest Yayınları.
- OSTERWORLD, Tilman. (2007). *Pop Art*. Los Angeles: Taschen Publishing
- ÖDEKAN, Ayla. (1999). *Çağdan Olmak, Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- RESTANY, Pierre. 1997). *Pop Art*, 1. Baskı.
- SAĞLAM, Prof. Mümtaz,. (2010). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Soyut Eğilimler*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- SAN, İnci. (1993). *Toplumsal Değişme ve Değişen Sanat Eğitimi*, Anadolu Sanat Dergisi, Sayı: 1
- SAN, İnci. (2003). *Sanat Eğitimi Kuramları*, 2. Basım. Ankara: Ütopya Yayınevi
- SÖNMEZ, Necmi. (2001). *Burhan Doğançay Retrospektif*. İstanbul: Eczacıbaşı Yayınları.
- ŞAHİNER, Rıfat. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, Sanat Serisi-1*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- TANALTAY, Erdoğan.(1997). *Sanat Ustalarıyla Bir Gün (Söyleşiler)*. İstanbul: Tekin Yayınevi..
- TANSUĞ, Sezer. (1988). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TANSUĞ, Sezer. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

THEMA LAROUSSE. (1993-1994). Cilt: 6,Milliyet Yayınları.

TOMLINSON, John, (Çev: Emrehan Zeybekoğlu). (1999). *Kültürel Emperyalizm Eleştirel Bir Giriş*, S. Hall, "Culture, the Media and the 'Ideological Effect', [Kültür, Medya ve 'İdeolojik Etki], Oxford, Basic Blackwell. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

TURANİ, Adnan. (2006). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 5.Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

WALTER, Benjamin, (Çev. Ahmet Cemal). (1992). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

WARHOL, And, (aktaran: Mehmet Yılmaz). (2001). *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayıncılık.

YASA YAMAN Zeynep. (1997). *Sanat Defteri Hasan Pekmezci*. Ankara: Vakıfbank Yayınları

YILMAZ, Mehmet. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı. İstanbul: Ütopya Yayınları.

YILMAZ, Mehmet, (aktaran: Duben ve Yıldız). (2008). *Sanatçı ile Yapılan Söyleşi*.

Dergi Makaleleri:

- ALDOĞAN, Aysen. (Mart/1984). “*Soyut Resmin Ustalarından Şadan Bezeyiş*”, Yeni Boyut Dergisi, S. 3/21
- ALTAN, Çetin. (1980). *Sanat, Türkiye'nin Önde Gelen Sorunudur*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 1.
- ANONS PLASTİK SANATLAR DERGİSİ. (1994). Sayı: 17.
- BERK, Nurullah. (1960). “*Sanat ve Devlet*”, Varlık Dergisi, sayı: 519, 27.yıl. İstanbul: Ekim Basımevi.
- ERGÜVEN, Mehmet. (1993). “*Bir Sergiden İzlenimler*”, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:10, 1993.
- ERZEN, Jale N. (1983). “*Sanatta Bir Düşünür: Şükrü Aysan*”, Yeni Boyut Dergisi. Sayı: 2/18.
- GERMANER, Semra. (1987). “*1950’den Günümüze Türk Resmi*”, Sanat Çevresi Dergisi.
- GEZGİN, Ümit. (2005). “*Burhan Doğançay Sanatı*”, Sanat Çevresi, Sayı:315.
- GEZGİN, Ümit. (2007).“*Zahit Büyükişleyen Resminde Kurgu ve Düzen Estetiği*”, Artist Dergisi. Sayı: 4/77.
- GİRAY, Kıymet. (1992).“*Zahit Büyükişleyen’in Resimlerinde Doğa Kesitleri ve Renk Coşkuları*”, Sanat Çevresi. Sayı: 164.
- GÖREN, Ahmet Kamil. (2005). “*Duvarları Konuşturan Usta, Burhan Doğançay ve Metropollerin Ruhunu*”, Sanat Çevresi. Sayı:315
- KILIÇ, Erol. *Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 6 Sayı: 25.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (1963). “*Kültür Sanat*”, Forum Dergisi”, sayı: 228.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (1968). “*Resim 1967-68*”, Dost Dergisi.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (2000). “*Erol Akyavaş: Bütün Bir Sanat Yaşamını Yapısal Dökümü*”, Milliyet Sanat. Sayı: 494.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (2007). “*Mağarada Grotesk Resimler*”, Artist Dergisi. Sayı: 6/79.
- ŞAHİNER, Rıfat. (2000). *Andy'nin Uyanıklığı: Hiçbir Şey Özel Değildir! -2-*, Türkiye’de Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:45. İstanbul: Biryay Yayıncılık.

TUNÇ, Arif Ziya. (2003). Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:8.

WALL, Jeff. (2002). Sanat Dünyamız, Sayı:84. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Web Kaynakları:

www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?f6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F0097E9C66FF13E126BBA Erişim Tarihi: 07.07.2013.

<http://Sanatatak.blogspot.com./search?q=h%C3%BCsamettin.tkoc3%A7an>. Erişim Tarihi: 13.09.2013.

YASAR, Mesut, (2013). Tüketim Toplumu ve Sanat İlişkisi, <http://www.e-sosder.com/dergi/16114-121.pdf> Erişim Tarihi: 03.10.2013.

GÜNGÖREN, Ahmet, Siberantropos/Reklam-Mantık, <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/erkenuyari/reklamantik.htm> , Erişim Tarihi: 10.04.2014.

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/erkenuyari/reklamantik.htm> Erişim Tarihi: 11.04.2014.

<http://www.ayracdergisi.com/?p=3631> Erişim Tarihi: 21.05.2014.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns Erişim Tarihi: 12.06.2014.

<http://minesanat.com/sanatcilar/nur-kocak/> Erişim Tarihi: 01.08.2014.

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/erkenuyari/reklamantik.htm> Erişim Tarihi: 12.08.2014.

ÜNALAN, Şükrü, Medya ve Kültür Değişmesi, <http://www.ilkadimdergisi.com/140/kapak-sukru.htm> Erişim Tarihi: 15.08.2014.

Tez Çalışmaları:

AKBULAK, Elif. (2006). 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Kimlik Çözümlemeleri, Yüksek Lisans Tezi, Bolu.

CİHANER KESER, Sezer. (2009). Devlet Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültelerinde Sanatçı Adayı Yetiştirme Sorunsalı. Yayımlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

GENÇ, Adem. (1983). Dada-Antropi ve nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, İzmir.

KARAHAN, Çagatay. (2003). “Pop Art’ta Nesne’nin Bir Gösterge Olarak Kullanımı”, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü), İzmir.

ÖZER, Ayhan. (2004). Yüksek Öğrenim Görmüş Meslek İnsanlarının Öğrenimleri Süresince Aldıkları Sanat Eğitiminin Kapsamı ve Ortaya Çıkan Bulgular Işığında “İnsan Yetiştirme” De Sanat Eğitiminin Önemi Üzerine Bir Araştırma. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Neslihan ŞAŞİHÜSEYİNOĞLU

Doğum Yeri ve Tarihi : Artvin, 1976

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : 1994- 1998 /Van Yüzüncü Yıl Üni., Eğitim Fak. Resim Bölümü.

Yüksek Lisans Öğrenimi :

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar :2012 – Halen, Varsak Ortaokulu, Antalya, Teknoloji Tasarım Öğrt.

2011 – 2012, İki Nisan İlköğretim Okulu, Van, Teknoloji Tasarım Öğrt.

2000 – 2011, Tunca Uras İlköğretim Okulu, Van, Teknoloji Tasarım Öğrt.

1998 – 2000 Özel Çağdaş Koleji, Van, Resim ve İş Eğitimi Öğrt.

İletişim

E-Posta Adresi : birsenneslihan@hotmail.com

