

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
EĞİTİMİN KÜLTÜREL TEMELLERİ ANABİLİM DALI
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**1980 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA YENİ OLUŞUMLAR
VE
SANAT EĞİTİMİNE YANSIMALARI**

DOKTORA TEZİ

Ayhan ÖZER

**Ankara
Ocak, 2011**

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
EĞİTİMİN KÜLTÜREL TEMELLERİ ANABİLİM DALI
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**1980 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA YENİ OLUŞUMLAR
VE
SANAT EĞİTİMİNE YANSIMALARI**

DOKTORA TEZİ

Ayhan ÖZER

**Danışmanlar: Prof. Dr. Ayşe ÇAKIR İLHAN
Doç. Dr. Kubilay AYSEVENER**

**Ankara
Ocak, 2011**

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma jürimiz tarafından Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....

Prof. Dr. Cahit KAVCAR

Üye.....

Prof. Dr. Ayşe ÇAKIR İLHAN

Üye.....

Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Üye.....

Doç. Dr. Kubilay AYSEVENER

Üye.....

Doç. Cebrail OTGÜN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

14.11.2011

Nejla Kurul

Prof. Dr. Nejla KURUL
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

“1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar ve Sanat Eğitimine Yansımaları” adlı bu çalışmada; Türk resim sanatının 1980-2007 yılları arasındaki sanat üretimi/yaratımı gerek politik, ekonomik ve toplumsal etkileşimler ve gerekse küresel yeni önermelerin izdüşümleri ışığında araştırılmıştır. Ayrıca bu bağlamda ortaya çıkan bulguların sanat eğitime yansımalarının saptanması gerekli bir diğer alt bölüm olarak kurgulanmış ve araştırılmıştır.

1980 sonrası yıllar, Türk resim sanatı için doğurgan bir dönemin de başlangıcıdır ve hiç olmadığı kadar zengin yaratım alanlarının kapılarını aralamıştır diyebiliriz. 1980 sonrasında herhangi bir “önerilmiş ya da dayatılmış duruşa” değil, kendi özgün duruşuna sahip çıkan sanatçıların yanı sıra, sanatını herhangi bir duruşa karşı durmakla şekillendiren, ayrıca farklı tüketim alıcılarına dönük “iş”ler “üreten” sanatçılara da rastlamak olasıdır.

Bu tez, Türkiye’deki yakın dönem sanat etkinliklerini, dünya sanat etkinliklerinin başlıca etkileri bağlamında incelemek, dönemi anlamak ve anlatmak gereksiniminin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu gereksinim, yakın dönemi olduğu oranda, sürmekte olan etkinliklerin de anlaşılmasını kolaylaştıracağı için önemli ve gerekli görülmüştür.

Günümüzde, imgelerin niteliklerinin sanat yapıtlarınca irdelendiği, artık geleneksel sanat izlencesinin ve beğenisinin kendini, başka bir içerik biçim bütününe dönüştürdüğü bir süreç yaşanmaktadır. Bunun temel dayanağı günümüz sanatının kendini, *deneyselci* bir yapı üzerine kurgulamasıdır. Çocuklara, gençlere ve yetişmiş de olsa; kendini bulma, gerçekleştirme, yaşadığı dönemin toplumsal, kültürel ve politik gerçekliklerini kavrama çabasındaki, her insanın kendi çağının gerçekliklerini tanık olarak değil,

yaşayan özne olarak kavraması gereklidir. Sanat eğitimi ise bunu, kendi olanakları çerçevesinde, güncel sanatı ders alanlarına katmakla başarabilir.

Tez çalışmamın her aşamasında, bana özgür bir çalışma alanı yaratan ve büyük bir anlayış ile destek sağlayan, araştırmanın gerçekleşmesinde büyük katkıları olan değerli hocalarım ve tez danışmanlarım; sayın Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan ve Doç. Dr. Kubilay Aysevener'e, ayrıca tez izleme komitesinde yer alan değerli hocam Prof Dr. Cahit Kavcar'a teşekkürlerimi sunarım.

Doktora sürecimin gerek ders gerekse tez aşamalarında, gösterdiği yakınlık ve anlayış için başta Bölüm Başkanım ve hocam Prof. Dr. Sedat Sever ile diğer çalışma arkadaşlarıma ve hocalarıma da katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Kişisel görüşmeleri ile tezin kuramsal çerçevesinin oluşmasına büyük katkılar sağlayan; Sayın Mustafa Ayaz, Bedri Baykam, Prof. Hüsnü Dokak, Prof. Zafer Gençaydın, Prof. Dr. Kıymet Giray ve Prof. Ferhat Özgür'e de teşekkür ederim.

Son olarak tezin maddi ve manevi sorunlarını aşmamda desteklerini esirgemeyen aileme ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ayhan Özer
Ocak, 2011
Ankara

ÖZET

1980 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA YENİ OLUŞUMLAR ve SANAT EĞİTİMİNE YANSIMALARI

Özer, Ayhan

Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü,

Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı

Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı

Danışmanlar: Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan, Doç. Dr. Kubilay Aysevener

Ocak 2011, 457 + xxviii

Türk Resim Sanatı, tarihsel arka planı çok eski dönemlere uzanmamasına karşın, çok zengin bir yaratım/üretim çeşitliliğine; çağı kavrayabilen sanatçılara, sanat eğitimcilerine ve sanatın her boyutundan önemli değerlere sahiptir.

Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan bu yana, genç bir cumhuriyet olmanın etkisiyle pek çok sosyolojik ve siyasi olaya sahne olmuş ve bunlardan yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Yakın tarihin belki de en önemli olaylarından biri olan 12 Eylül 1980 ve onun güdümündeki süreç; günümüz yaşam koşullarını hem sosyal, ekonomik, bilimsel boyutlarda hem de sanatsal alanlarda önemli ölçüde etkilemiştir.

Türkiye’de, 1980’lerle birlikte ortaya çıkan “yeni insan”ın, yine kendine benzeyen “yeni insan”a dönük ürettiği sanat, bir yandan sürmektedir. Öte yandan dünyada, 1960’larda tartışılmaya başlanan ve modernitenin bir eleştirisi ya da tartışması olarak devamı denilebilecek postmodern düşünce; sanat ortamında egemen düşünce olmaya başlamaktadır.

1980 sonrası, Türk resim sanatı için doğurgan bir dönemin de başlangıcıdır ve hiç olmadığı kadar zengin yaratım alanlarının kapılarını aralamıştır diyebiliriz. 1980 sonrasında herhangi bir “önerilmiş ya da dayatılmış duruşa” değil, kendi özgün duruşuna sahip çıkan sanatçıların yanı sıra, sanatını herhangi bir duruşa karşı durmakla şekillendiren, ayrıca farklı tüketim alıcılarına dönük “iş”ler “üreten” sanatçılara da rastlamak olasıdır.

Bu çalışmanın genel amaçları, başta 1980 sonrası Türk resim sanatının (geçirdiği dönüşümlerle başkaca bir hal alan), temel özelliklerini belirlemektir. Öte yandan Türk resim sanatının geçmişiyle hesaplaşma deneyimine olanak sağlayabilecek, bulgular ve yorumlara ulaşmak ve içinde doğan yeni oluşumları, sanatçı, grup ve anlayışları (seçki yoluyla) betimlemektir. Ayrıca, araştırma sürecinde belirlenen yeni oluşumların ve sanatçıların sanat eğitimindeki yansımalarını bulgulamak ve bunları değerlendirmek, bu çalışmanın önemli bir diğer bir amacıdır.

Araştırmanın evrenini, 1980 ile 2007 yılları arasında Türk resim sanatı sanatçılarınca üretilen: ürünler/eserler/çalışmalar/yapıtlar/işler, kavramlar, durumlar ve onların sergileri, eylemleri, bildirileri, düşünce yazıları ayrıca bunların tümüne ilişkin yorum ve eleştiriler ile tekil bazı konu nesnelere oluşturmaktadır.

1980’den günümüze gelene değin, çok çeşitli ve zengin bir resim yaratım/üretim birikimi oluşmuştur. Bu bağlamda çok sayıda ressam ilgi ile izlenen önemli sergi ve sanat etkinlikleri düzenlemişlerdir. Bu araştırma kapsamında yapılan seçki, bu zengin birikimin küçük bir temsilinden ibarettir.

İlk ve Orta Öğretim görsel sanatlar dersleri ile Resim-iş Öğretmenliği Programı örneğinde, 1980 sonrası sanatın, içeriğine girmesi muhtemel olan ya da yer verilmesi zorunlu olduğu düşünülen dersler incelenmiştir. Ancak gerek incelenen tüm ders içerikleri ve gerekse ders amaçlarında, 1980 sonrası dünya sanatının başat örnekleri ve bununla bağlantılı olarak Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların

eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dil ile yeterince yer verilmediği sonucuna varıldığını yinelemek gerekir.

Çocuklara, gençlere ve yetişmiş de olsa; kendini bulma, gerçekleştirme, yaşadığı dönemin toplumsal, kültürel ve politik gerçekliklerini kavrama çabasındaki, her insanın kendi çağının özelliklerini tanık olarak değil, yaşayan özne olarak içselleştirmesi gereklidir. Sanat eğitimi ise bunu, kendi olanakları çerçevesinde, güncel sanatı ders alanlarına katmakla başarabilir. Bu bağlamda; sanat eğitimcilerinin ders etkinliklerini, araştırma ve yayınlarını, dönemin sanat etkinlikleri, anlayış ve kuramlarına göre sürekli güncel tutmaları gerekmektedir, diyebiliriz.

SUMMARY

NEW FORMATIONS in TURKISH PAINTING in POST-1980 and THEIR REFLECTION TO ART EDUCATION

Özer, Ayhan

Ankara University Graduate School of Education Sciences,

Department of Cultural Foundations of Education

Fine Art Education

Advisors: Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan, Associate Prof. Dr. Kubilay Aysevener

January 2011, 457 + xxviii

Turkish Painting has a very rich variety of creation/produce, artists, art educators and important figures from all aspects of the art that comprehend era though the Turkish Painting does not have a long the historical background.

As a result of being a young republic, Turkish Republic has experienced many sociological and political events since its foundation. Turkish Republic has been intensively affected by these events. The military coup, which was launched on 12 September 1980 and probably is one of the most important events in recent history, and the military coup directed process have considerably affected present life conditions in terms of both social, economic, scientific aspects and artistic fields.

On one hand, art produced for “new human” that resembles “new human”, which existed in 1980s in Turkey, still exists. On the other hand, postmodern thought whose discussion was started in 1960s and can be

considered as criticism or examination of the modernity, has started to become dominant on art atmosphere in the world.

It can be said the post-1980 is the beginning of the productive period for Turkish painting and has built rich creation fields that have never seen before. It is possible to see artists, who protect and promote their own stance not “any suggested or imposed stance” as well as artists that develop their art in a manner against all kinds stance and artists that “produce arts” for different consumer types in post 1980.

General aims of this study are to determine basic characteristics of Turkish painting in post 1980, to get findings and interpretations that might provide an experience of coming to terms with the past for Turkish painting and to describe (by means of an anthology) new formations, artists, groups and senses of arts. In addition, another important aim of this study is to discover and evaluate reflections of the new formations determined during the research period and artists to art education.

Research scope of the study covers Turkish painting artists’ productions/pieces/ works/studies, concepts, situations and artists’ exhibitions, actions, statements, articles and all comments and criticism about these article as well as some singular objects.

There is a very rich and wide variety of painting creation/produce accumulation since 1980. In this regard, many artists have organized many important exhibitions and art activities that watched with interest. The anthology prepared within the scope of this study is a small part from that rich accumulation.

Courses, which are likely to be content of the art and also required course in post 1980, were examined in the example of visual arts course in the primary and secondary education and Program in Arts and Crafts Education. However, it is necessary to reiterate this study concludes that there is no knowledge about art in the world in post 1980 and new pursuit,

formations artists and their works, which have close relations with the art in the world, or no satisfactory explanation about any aims in the art.

Children, young and even adults, who are in a self-discovery, self-realization period and try to comprehend social, cultural and political truths of their era, should comprehend truths of their period not as witness but as an active subject. Considering its capacity, art education can accomplish such an objective via including contemporary art in course contents. It can be said, in this context, art educators should continuously keep course activities, researches and publications up to date based on period's art activities, sense of arts and theories.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. <i>Mağara Resmi</i>	16
Resim 2. <i>Kraliçe Nefertiti</i>	18
Resim 3. <i>Orantı Duruşlu Duvar Resmi</i>	21
Resim 4. <i>Bizans Manastırı Duvar Resmi</i>	22
Resim 5. <i>İran Minyatür Resmi</i>	22
Resim 6. <i>Nizami Khamsa, Minyatür Resmi</i>	25
Resim 7. <i>Ma Yuan, Baharda Yürüyüş</i>	26
Resim 8. <i>Leonardo da Vinci, Anatomi Çizimleri</i>	26
Resim 9. <i>Sanzio Raffaello, Atina Okulu</i>	27
Resim 10. <i>Aziz Matta</i>	26
Resim 11. <i>Giovanni Girolamo Savoldo, Aziz Matta ve Melek</i>	28
Resim 12. <i>El Greco, İsa'nın Vaftizi</i>	29
Resim 13. <i>Caravaggio, Aziz Matta</i>	26
Resim 14. <i>Velazquez, Las Maninas</i>	29
Resim 15. <i>Rubens, Paris'in Yarışması</i>	30
Resim 16. <i>Poussin, Germanicus'un Ölümü</i>	30
Resim 17. <i>Jan van Eyck, Arnolfi'nin Evlenmesi</i>	31
Resim 18. <i>Hieronymus Bosch, Dünya Hazlarının Bahçesi</i>	31
Resim 19. <i>Rembrandt, Dr. Tulp'un Anatomi Dersi</i>	32
Resim 20. <i>Willem Kalf, Ölü Doğa</i>	32
Resim 21. <i>Jan Vermeer, Mektup Okuyan Mavili Kız</i>	33
Resim 22. <i>Jacob Van Ruisdael, Yahudi Mezarlığı</i>	33
Resim 23. <i>G. Battista Tiepolo, Gezegenler ve Kıtalar Alegorisi</i>	33
Resim 24. <i>Francesco Guardi, Venedik Görünümü</i>	33
Resim 25. <i>Delacroix, Özgürlük Halka Rehberlik Ediyor</i>	35
Resim 26. <i>Francisco de Goya, Madrid'de Üç Mayıs</i>	35

Resim 27. William Blake, <i>Kızıl Ejder ve Denizden Gelen Canavar</i>	26
Resim 28. William Turner, <i>Gölde Gün Batımı</i>	36
Resim 29. Jacques-Louis David, <i>Horatii'nin Yemini</i>	37
Resim 30. İngres, <i>Türk Hamamı</i>	37
Resim 31. Gustave Courbet, <i>Günaydın Bay Courbet</i>	37
Resim 32. Jean-François, <i>Millet Kazmalı Adam</i>	37
Resim 33. Claude Monet, <i>İzlenim, Gün Batımı</i>	38
Resim 34. Pierre-Auguste Renoir, <i>Denizde Gün Batımı</i>	38
Resim 35. Paul Cezanne, <i>Sainte-Victoire Dağı</i>	39
Resim 36. Vincent Van Gogh, <i>Yıldızlı Gece</i>	39
Resim 37. Gauguin, <i>Ne Zaman Evleneceksin</i>	40
Resim 38. Lautrec, <i>Moulin Rouge</i>	40
Resim 39. Seurat, <i>Sirk</i>	40
Resim 40. Gustave Moreau, <i>Galetea</i>	41
Resim 41. Gustav Klimt, <i>Danae</i>	41
Resim 42. Matisse, <i>Dans</i>	42
Resim 43. Andre Derain, <i>Collioure Feneri</i>	42
Resim 44. Munch, <i>Çiğlik</i>	43
Resim 45. Ludvig Kirchner, <i>Asker Olarak Otoportre</i>	43
Resim 46. Emil Nolde, <i>Çarmıha Geriliş</i>	44
Resim 47. Wassily Kandinsky, <i>Çapraz Çizgi</i>	44
Resim 48. Marc Chagall, <i>Ben ve Köy</i>	44
Resim 49. Modigliani, <i>Nü</i>	44
Resim 50. Pablo Picasso, <i>Avignon'lu Kızlar</i>	44
Resim 51. Georges Braque, <i>Ölü Doğa</i>	45
Resim 52. Giacomo Balla, <i>Kırlangıçların Uçuşu</i>	44
Resim 53. Delanuay, <i>Ölü Doğa</i>	46
Resim 54. Giorgio de Chirico, <i>Aşk Şarkısı</i>	47
Resim 55. Hannah Höch, <i>Eyfel Kulesi</i>	48
Resim 56. Kazimir Malevich, <i>Suprematist Resim</i>	50
Resim 57. Piet Mondrian, <i>Tablo I</i>	50
Resim 58. Amedee Ozenfant, <i>Duvar Resmi</i>	51
Resim 59. Charles Demuth, <i>Altın Beş Formu</i>	51

Resim 60. Salvador Dali, <i>Model</i>	53
Resim 61. Rene Magritte, <i>İmkânsız Girişim</i>	53
Resim 62. Rene Magritte, <i>Bu Bir Pipo Değildir</i>	53
Resim 63. George Grosz, <i>Güneş Tutulması</i>	53
Resim 64. Max Beckman, <i>Çıkış</i>	53
Resim 65. Leon Bibel, <i>Azalan</i>	44
Resim 66. Fernand Léger, <i>İnşaat İşçileri</i>	54
Resim 67. Isaak Brodsky, Lenin, <i>Putilov'da Konuşuyor</i>	55
Resim 68. Diego Rivera, <i>Meksika Devrimi</i>	55
Resim 69. Jackson Pollock, <i>Lavanta Buğusu</i>	56
Resim 70. Willem de Kooning, <i>Gotham Haberleri</i>	56
Resim 71. Clyfford Still, <i>No 1</i>	57
Resim 72. Barnett Newman, <i>Onement 1</i>	57
Resim 73. Jean Dubuffet, <i>Çingene</i>	57
Resim 74. Asger Jorn, <i>Oğlum İçin Mektup</i>	58
Resim 75. Georges Mathieu, <i>Tribute to Death</i>	58
Resim 76. Robert Rauschenberg, <i>Charlene</i>	58
Resim 77. Lucio Fontana, <i>Mekânsal Konsept</i>	59
Resim 78. Francis Bacon, <i>Baş III</i>	59
Resim 79. Roy Lichtenstein, <i>Araba</i>	60
Resim 80. Andy Warhol, <i>Campbell'ın Çorbası 1</i>	60
Resim 81. Bridget Riley, <i>Katarakt</i>	61
Resim 82. Jean-Michel Basquiat, <i>Şehir Merkezi</i>	62
Resim 83. Chuck Close, <i>İşaretleme ve Detayı</i>	62
Resim 84. Gentile Bellini, <i>Fatih Sultan Mehmet Portresi</i>	64
Resim 85. Amasyalı Şeyh Hamdullah, <i>Hadis-i Şerif</i>	65
Resim 86. Mehmet Karamemi, <i>Doğal Çiçek Motifi</i>	65
Resim 87. Hatip Mehmed Efendi, <i>Kitap Cildi</i>	65
Resim 88. Nakkaş Osman, <i>Murat Sürnamesi Minyatürlerinden</i>	66
Resim 89. Levni, <i>Acem Çengi</i>	67
Resim 90. Leonardo da Vinci, <i>Mona Lisa</i>	67
Resim 91. Rakkamehu Mehmet, <i>Irmak Kenarında Köşk</i>	68
Resim 92. <i>Boğaziçi'nden Görünüm</i>	68

Resim 93. Osman Nuri Paşa (Vidinli), <i>Yıldız Sarayından</i>	69
Resim 94. Hilmi Kasımpaşalı, <i>Yıldız Sarayından</i>	69
Resim 95. Şeker Ahmet Paşa, <i>Karaca</i>	70
Resim 96. Süleyman Seyyid Bey, <i>Ölü Doğa</i>	70
Resim 97. Osman Hamdi Bey, <i>Rahle Önünde Kız</i>	71
Resim 98. Halil Paşa, <i>Beylerbeyi Sirtında Mesire</i>	72
Resim 99. Edouard Manet, <i>Piknik</i>	72
Resim 100. Şehzade Abdülmecit, <i>Haremde Goethe</i>	73
Resim 101. Civanyan, <i>İstanbul'dan Gece Görünümü</i>	73
Resim 102. Mihri Müşfik, <i>Leyla Asım Baloya Giderken</i>	75
Resim 103. Müfide Kadri, <i>Kırda Kadınlar</i>	75
Resim 104. İbrahim Çallı, <i>Tefli Kadın</i>	76
Resim 105. Hüseyin Avni Lifij, <i>Kendi Portresi</i>	76
Resim 106. Hikmet Onat, <i>Siperde Mektup Okuyan Askerler</i>	77
Resim 107. Mehmet Sami Yetik, <i>Yunan Topçularına Baskın</i>	77
Resim 108. Namık İsmail, <i>Çıplak</i>	78
Resim 109. Namık İsmail, <i>Harman</i>	78
Resim 110. Feyhaman Duran, <i>Ressamlar Grubu</i>	79
Resim 111. Mehmet Ruhi Bey, <i>Atatürk'ü Karşılama</i>	80
Resim 112. Melek Celal Sofu, <i>Mecliste Konuşan Kadın Milletvekili</i>	80
Resim 113. Ali Avni Çelebi, <i>Vitrin</i>	82
Resim 114. Zeki Kocamemi, <i>Maskeli Balo</i>	82
Resim 115. Mehmet Muazzez, <i>Özduygu Orta Oyunu</i>	83
Resim 116. Turgut Zaim, <i>Yörükler Köyü</i>	83
Resim 117. Nurullah Berk, <i>Oturan Adam</i>	85
Resim 118. Cemal Tollu, <i>Ana ve Çocuk</i>	85
Resim 119. Malik Aksel, <i>Oturan Kız</i>	86
Resim 120. Eşref Üren, <i>Atatürk Bulvarı</i>	86
Resim 121. Nuri İyem, <i>Göç</i>	87
Resim 122. Avni Arbaş, <i>Yelkenli</i>	87
Resim 123. Selim Turan, <i>Sarı kız Efsanesi</i>	88
Resim 124. Selim Turan, <i>Yelkenli</i>	88
Resim 125. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Sarı Saz</i>	89
Resim 126. Eren Eyüboğlu, <i>İsimsiz</i>	89

Resim 127. Orhan Peker, <i>Atlas</i>	90
Resim 128. Fikret Otyam, <i>Şahmeran</i>	90
Resim 129. Avni Memedoğlu, <i>Kelepe</i>	90
Resim 130. İbrahim Balaban, <i>Hasat</i>	90
Resim 131. Fikret Mualla, <i>Restoran</i>	91
Resim 132. Zeki Faik İzer, <i>Kuşlar</i>	91
Resim 133. Fahrelnisa Zeyd, <i>Aliye Berger Portresi</i>	92
Resim 134. Yüksel Arslan, <i>Arture/40</i>	92
Resim 135. Adnan Varınca, <i>Ölü Doğa</i>	93
Resim 136. Mehmet Güteryüz, <i>Manav</i>	93
Resim 137. Altan Gürman, <i>Montaj 4</i>	93
Resim 138. Neşet Günal, <i>Korkuluk I</i>	94
Resim 139. Erol Akyavaş, <i>Anılar I</i>	95
Resim 140. Burhan Doğançay, <i>Duvarlar V</i>	95
Resim 141. Cihat Burak, <i>Mobidik</i>	95
Resim 142. Ömer Uluç, <i>Pervane</i>	95
Resim 143. Devrim Erbil, <i>Anadolu Çeşitlemesi</i>	96
Resim 144. Adnan Çoker, <i>Yarım Küreler</i>	96
Resim 145. Kayıhan Keskinok, <i>Lunapark</i>	97
Resim 146. Burhan Uygur, <i>Soyunma Odası</i>	97
Resim 147. Nur Koçak, <i>Doğal Harikalar</i>	98
Resim 148. Aydın Ayan, <i>Elektrik İşkencesi</i>	98
Resim 149. Ergin İnan, <i>İsimsiz</i>	99
Resim 150. Neş'e Erdok, <i>Isınanlar</i>	99
Resim 151. Nedim Günsür, <i>Göçerler/Gurbetçiler</i>	100
Resim 152. Michael Baldwin ve Mel Ramsden, <i>İsimsiz Resim</i>	167
Resim 153. Willem de Ridder, <i>European Mail-Order House/Fluxshop</i>	172
Resim 154. Robert Rauschenberg, <i>Geçmişe Dönük</i>	177
Resim 155. Sigmar Polke, <i>Bu Oturuş Ne Kadar Doğru (Goya'dan Sonra)</i> ..	176
Resim 156. Russel Conner, <i>Dada Vinci</i>	179
Resim 157. Jeff Koons, <i>Cennet Yapımı</i>	183
Resim 158. Jodi.org, <i>Reflektör</i>	186
Resim 159. Ömer Uluç, <i>Yalı ve Karga</i>	196
Resim 160. Ömer Uluç, <i>Kırmızı Deniz I</i>	196

Resim 161. Burhan Doğançay, <i>Sonunda Özgür</i>	196
Resim 162 . Burhan Doğançay, <i>Siyah Yamalar</i>	196
Resim 163. Adnan Çoker, <i>Yarım Küreler</i>	197
Resim 164. Adnan Çoker, <i>Giz II</i>	197
Resim 165. Mehmet Güteryüz, <i>Atölyede Aşk</i>	198
Resim 166. Mehmet Güteryüz, <i>Teşhis</i>	198
Resim 167. Devrim Erbil, <i>Mavi</i>	199
Resim 168. Devrim Erbil, <i>Soyut Doğa yorumu İstanbul 3</i>	199
Resim 169. Mustafa Ayaz, <i>İsimsiz</i>	199
Resim 170. Mustafa Ayaz, <i>İsimsiz</i>	199
Resim 171. Robert Rauschenberg, <i>Cennet Meyvesi</i>	206
Resim 172. Van Gogh, <i>Bir Çift Bot</i>	207
Resim 173. Andy Warhol, <i>Elmas Tozu Ayakkabılar</i>	207
Resim 174. René Magritte, <i>Kırmızı Model II</i>	208
Resim 175 Edvard Munch, <i>Çiğlik</i>	208
Resim 176. Utku Varlık, <i>Efemer 5</i>	212
Resim 177. Giovanni Bellini, <i>Saçını Tarayan Kız</i>	212
Resim 178. İsmail Acar, <i>Sultan Yavuz</i>	214
Resim 179. İsmail Acar, <i>Bizans</i>	214
Resim 180. Vahap Avşar, <i>Atatürk</i>	215
Resim 181. Nur Koçak, <i>Yeni İnci I</i>	216
Resim 182. Taner Ceylan, <i>Ball</i>	217
Resim 183. Canan Şenol, <i>Kusursuz Güzellik Serisi - Uzunluk</i>	218
Resim 184. Hakan Gürsoytrak, <i>Madımak (Her Şey Öyle Sıradan Ki)</i>	219
Resim 185. Füsun Onur, <i>İsimsiz</i>	220
Resim 186. Balkan Naci İslimyeli, <i>Kendi Boşluğum İçinde</i>	226
Resim 187. Balkan Naci İslimyeli, <i>Matah-Zafer I</i>	227
Resim 188. İpek Duben, <i>Şerife II</i>	228
Resim 189. İnci Eviner, <i>İsimsiz</i>	232
Resim 190. İnci Eviner, <i>Ben Buraya Ait Değilim</i>	232
Resim 191. Ferhat Özgür, <i>Boya Banyosu</i>	233
Resim 192. Burak Arıkan, <i>Tense/Gerilimli</i>	242
Resim 193. Tahir Ün, <i>Kavramlar ve İmgeler</i>	243
Resim 194. Zeren Göktan, <i>Ekmek Kuşağı</i>	243

Resim 195. Fatma Tülin Öztürk, <i>Organik Detay</i>	246
Resim 196. Aydan Murtezaoğlu, <i>İsimsiz</i>	246
Resim 197. Erdal Alantar, <i>Kompozisyon</i>	253
Resim 198. Özdemir Altan, <i>İsimsiz</i>	253
Resim 199. Tekezade Said, <i>Natürmort</i>	255
Resim 200. Abidin Elderoğlu,	255
Resim 201. Osman Hamdi Bey, <i>Kaplumbağa Terbiyecisi</i>	256
Resim 202. Jean Dubuffet, <i>Tutku Dolu Bir Keşif Koleksiyonu'ndan</i>	256
Resim 203. Adil Doğançay, <i>Fincan ve Vazodaki Çiçekler</i>	257
Resim 204. Burhan Doğançay, <i>Electric Theater</i>	257
Resim 205. Mürşide İcmeli, <i>Dört Kızkardeş</i>	259
Resim 206. Tansel Türkdöğen, <i>İsimsiz</i>	259
Resim 207. Hafriyat Grubu, <i>Allah Korkusu Afiş Sergisi'nden Afiş</i>	273
Resim 208. Gonca Sezer, <i>İsimsiz</i>	275
Resim 209. Emre Zeytinoğlu, <i>İsimsiz</i>	275
Resim 210. Bahattin Eren, <i>Newroz</i>	276
Resim 211. Aziz Kanat, <i>Mavi Klarnet</i>	276
Resim 212. Ali İsmail Türemen, <i>Anılarımın Masa Örtüleri</i>	281
Resim 213. Teoman Südor, <i>İsimsiz</i>	281
Resim 214. Halil Akdeniz, <i>İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel...</i>	282
Resim 215. Mustafa Ata, <i>Barış</i>	282
Resim 216. Süleyman Saim Tekcan, <i>At Serisinden</i>	283
Resim 217. Güngör Taner, <i>Aşk Karnavalı</i>	283
Resim 218. Tomur Atagök, <i>Karadeniz</i>	284
Resim 219. Oktay Anılanmert, <i>Gezinti</i>	284
Resim 220. H. Avni Öztopçu, <i>İsimsiz</i>	285
Resim 221. Ümran Bulut, <i>Pembeli Natürmort</i>	285
Resim 222. Hüsnü Dokak, <i>Bağdat Kesikbaşlar Sergisinden</i>	286
Resim 223. Tayfun Erdoğan, <i>İsimsiz</i>	286
Resim 224. Komet, <i>İsimsiz</i>	287
Resim 225. Mustafa Pilevneli, <i>Mola</i>	287
Resim 226. Berna Türemen, <i>Kediler Masalı</i>	288
Resim 227. Zahit Büyükişleyen, <i>Doğaçlama II</i>	288

Resim 228. Zafer Gençaydın, <i>İsimsiz</i>	289
Resim 229. Aysu Koçak, <i>Mola</i>	289
Resim 230. Hüsamettin Koçan, <i>Beni Bul Dizisinden</i>	290
Resim 231. Mustafa Altıntaş, <i>İsimsiz</i>	290
Resim 232. Şenol Yoroğlu, <i>Sandalye-Masa Kaftan</i>	291
Resim 233. Yavuz Tanyeli, Ben Gözüm Ene' - ayn Defterinden	291
Resim 234. Mithat Şen, <i>İsimsiz</i>	292
Resim 235. Alev Ermiş Mavitan, <i>Kompozisyon</i>	292
Resim 236. Uğur Mine Tamay, <i>Kapadokya'dan</i>	293
Resim 237. Şirin İskit, <i>Alis</i>	293
Resim 238. Su Yücel, <i>Ayasofya</i>	294
Resim 239. Mustafa Pancar, <i>Köprü</i>	294
Resim 240. Arzu Başaran, <i>İsimsiz</i>	295
Resim 241. Cengiz Savaş, <i>İsimsiz</i>	295
Resim 242. Yusuf Taktak, <i>Turunç</i>	296
Resim 243. Yasemin Şenel, <i>Son Akşam Yemeği</i>	296
Resim 244. Fatma Tülin Öztürk, <i>Beşli Kompozisyon'dan</i>	297
Resim 245. Bubi, <i>İsimsiz</i>	297
Resim 246. Tansel Türkdöğen, <i>Simülasyon</i>	298
Resim 247. Mehmet Uygun, <i>İsimsiz</i>	298
Resim 248. Argun Okumuşoğlu, <i>İsimsiz</i>	299
Resim 249. Şükrü Karakuş, <i>Buluşma 100 Resim 100 Kişi</i>	299
Resim 250. Resul Aytemür, <i>Kargaşa</i>	300
Resim 251. Sezai Özdemir, <i>Cihangir Alegorisi</i>	300
Resim 252. Mustafa Okan, <i>Kral Çalışıyor</i>	301
Resim 253. Harun Antakyalı, <i>İsimsiz</i>	301
Resim 254. Fadime Baltacıoğlu, <i>İsimsiz</i>	302
Resim 255. Nedret Sekban, <i>Piknik</i>	302
Resim 256. Onay Akbaş, <i>Yakalayacak mısın?</i>	303
Resim 257. Umur Türker, <i>Görev Bir Zaman ve Mekânda</i>	303
Resim 258. Ahmet Özol, <i>Anadolu Serisi XIII (Genç)</i>	304
Resim 259. Vedat Can, <i>İsimsiz</i>	304
Resim 260. Orhan Benli, <i>Kompozisyon</i>	305
Resim 261. Seyyit Bozdoğan, <i>Endüstriyel Peyzajyüz</i>	305

Resim 262. Veli Sapaz, <i>İsimsiz</i>	306
Resim 263. Sema Boyancı, <i>İsimsiz</i>	306
Resim 264. Dilek Işıksel, <i>Meleğin Gözünden</i>	307
Resim 265. Abdurrahman Öztoprak, <i>Resim CCLIX</i>	307
Resim 266. Hasan Pekmezci, <i>Sınırlama</i>	308
Resim 267. Necmettin Özlü, <i>İsimsiz</i>	308
Resim 268. Mustafa Horasan, <i>İsimsiz</i>	309
Resim 269. Hakan Onur, Cennet Hakkında Partik Bilgiler.....	310
Resim 270. Mevlut Akyıldız, <i>Curcunacılar</i>	310
Resim 271. Faruk Cimok, <i>Beyoğlu</i>	311
Resim 272. Nadide Akdeniz, <i>Doğada Natürmort</i>	311
Resim 273. Sali (Salih Turan), <i>Efes'ten</i>	312
Resim 274. Beyza Boynudelik, <i>Çöldekiler</i>	312
Resim 275. Bilge Alkor, <i>Titania ve Bottom</i>	313
Resim 276. Serdar Şencan, <i>Kapital II</i>	313
Resim 277. Mustafa Özel, <i>İsimsiz</i>	314
Resim 278. Saim Erken, <i>Dönem 4'den</i>	314
Resim 279. Elvan Alpay, <i>Organizma</i>	315
Resim 280. Ahmet Oran, <i>İsimsiz</i>	315
Resim 281. Ekrem Kahraman, <i>İsimsiz</i>	316
Resim 282. Adem Genç, <i>İskarta Şeyler ve Dağınık Nizam</i>	316
Resim 283. Mustafa Karyağdı, <i>İsimsiz</i>	317
Resim 284. Ahmet Özel, <i>Göktaşları</i>	317
Resim 285. Barış Sarıbaş, <i>İsimsiz</i>	318
Resim 286. Yalçın Gökçebağ, <i>İsimsiz</i>	318
Resim 287. Galip Nahit Noyan, <i>İsimsiz</i>	319
Resim 288. Kadir Akorak, <i>İsimsiz</i>	319
Resim 289. Edis Tezel, <i>İsimsiz</i>	320
Resim 290. Kezban Arca Batıbeki, <i>Atlıkarınca</i>	320
Resim 291. Serpil Yeter, <i>İsimsiz</i>	321
Resim 292. Can Göknil, <i>Aslanlıdağ</i>	321
Resim 293. Devabil Kara, <i>İsimsiz</i>	322
Resim 294. Mehmet Gün, <i>Soyut Kompozisyon</i>	322
Resim 295. Pelin Özgöçen, <i>Aralık 2</i>	323

Resim 296. Timur Kerim İncedayı, <i>Nü</i>	323
Resim 297. Mahir Güven, <i>Salıncak</i>	324
Resim 298. Oya Kınıklı, <i>İsimsiz</i>	324
Resim 299. Serap Murathanoğlu Eyrenci, <i>İsimsiz</i>	325
Resim 300. Kemal Önsoy, <i>Kargaşa</i>	325
Resim 301. Ertuğrul Ateş, <i>Sultan I. Murad</i>	326
Resim 302. Nevhiz Tanyeli, <i>Önümde Karanlığın En Güzel Yeri</i>	326
Resim 303. Hale Arpacıoğlu, <i>İsimsiz</i>	327
Resim 304. Bahar Kocaman, <i>İsimsiz</i>	327
Resim 305. Basri Erdem, <i>Keçiler</i> ,.....	328
Resim 306. Mehmet Özet, <i>İsimsiz</i>	328
Resim 307. Ali Candaş, <i>Mavi Kuş ve Öteki</i>	329
Resim 308. Huri Kiriş, <i>Korku I</i>	329
Resim 309. Can Aytekin, <i>İsimsiz</i>	330
Resim 310. Zümrüt Radau, <i>İsimsiz</i>	330
Resim 311. Veysel Günay, <i>İsimsiz</i>	331
Resim 312. Kemal İskender, <i>İsimsiz</i>	331
Resim 313. Yunus Güneş, <i>İsimsiz</i>	332
Resim 314. Erol Deneç, <i>Laakon</i>	332
Resim 315. Mehmet Güler, <i>İsimsiz</i>	333
Resim 316. Ali Koçak, <i>İsimsiz</i>	333
Resim 317. Yurdanur Şentürk, <i>Derinliği Mavide Buldu</i>	334
Resim 318. Emin Koç, <i>İsimsiz</i>	334
Resim 319. Muammer Durmuş, <i>İsimsiz</i>	335
Resim 320. Doğan Paksoy, <i>Kaos 1</i>	335
Resim 321. Ahmet Yeşil, <i>Mavide Yeşili Aramak</i>	336
Resim 322. İsmet Doğan, <i>Karşı Oryantalizm</i>	336
Resim 323. Alp Tamer Ulukılıç, <i>İsimsiz</i>	337
Resim 324. Söbütay Özer, <i>Leylekler ve Bisiklet</i>	337
Resim 325. Lütfü Cülcül, <i>İsimsiz</i>	338
Resim 326. Hüsnü Koldaş, <i>Bekleyiş</i>	338
Resim 327. Ayten Yetiş Doğu, <i>Deniz Dibi</i>	339
Resim 328. Neveser Aksoy, <i>Pencerede Kilit</i>	339
Resim 329. İhsan Çakıcı, <i>Anadolu'dan</i>	340

Resim 330. İrfan Önürmen, <i>Pentül</i>	340
Resim 331. Temur Köran, <i>Haziran</i>	341
Resim 332. Selma Gürbüz, <i>Berbat</i>	341
Resim 333. Leyla Gediz, <i>Frigo</i>	342
Resim 334. Zafer Güngen, <i>İsimsiz</i>	342
Resim 335. Kasım Koçak, <i>İsimsiz</i> ,	343
Resim 336. Reyryan Somuncuoğlu, <i>Mersa-i Cennet</i>	343
Resim 337. Yalçın Karayağz, <i>Arcadia'nın Sonu</i>	344
Resim 338. Rengin Saltık, <i>Beyan-ı Menazil Sefer-i Irakeyn</i>	344
Resim 339. Burhan Kum, <i>Korku versus Korku</i> sergisinden	345
Resim 340. Altan Çelem, <i>Topçu</i>	345
Resim 341. Ayhan Taşkiran, <i>İsimsiz</i>	346
Resim 342. Ayşe Özel, <i>Şemsiyeler 2</i>	346
Resim 343. Halim Çeliker, <i>İsimsiz</i>	347
Resim 344. Ahmet Umur Deniz, <i>Haydarpaşa Vapur İskeleyi</i>	347
Resim 345. Muhsin Kut, <i>Nargileler (Karslının Kahvesi)</i>	348
Resim 346. Gül Derman, <i>İsimsiz</i>	348
Resim 347. Ali Kotan, <i>İsimsiz</i>	349
Resim 348. Hayati Misman, <i>İsimsiz</i>	349
Resim 349. Murat Morova, <i>İsimsiz</i>	350
Resim 350. Ünal Kuş, <i>Girift İlişkiler</i>	350
Resim 351. Fevzi Karakoç, <i>İsimsiz</i>	351
Resim 352. Metin Talayman, <i>İstanbul'lu Kadınlar</i>	351
Resim 353. Ali Atmaca, <i>Duvardaki Resimler</i>	352
Resim 354. Zekai Ormancı, <i>Kompozisyon</i>	352
Resim 355. İlke Kutlay, <i>İsimsiz</i>	353
Resim 356. Aynur Okay, <i>Efsane</i>	353
Resim 357. İbrahim Çiftçioğlu, <i>Önce Temiz Olan Vurulsun</i>	354
Resim 358. İrfan Okan, <i>Güneşle Birlikte Düşlerle ve Deli Umutlarla</i>	354
Resim 359. Serap Demirağ, <i>Ve Işık... Ve Ateş... Ve Umut</i>	355
Resim 360. Zeki Serbest, <i>İsimsiz</i>	282
Resim 361. Cuma Ocaklı, <i>Sevgili I</i>	356
Resim 362. Tülin Onat, <i>İsimsiz</i>	356
Resim 363. Alaettin Aksoy, <i>Yaşlı Fahişe</i>	357

Resim 364. Ayhan Özer, <i>Açık Aydın A.Ş.</i>	357
Resim 365. Murat Akagündüz, <i>Yeni Mahalle</i>	362
Resim 366. Canan Tolon, <i>Herşeyin En Mükemmeli</i>	362
Resim 367. Cebrail Ötgün, <i>Ararat</i>	362
Resim 368. Doğan Akça, <i>İsimsiz</i>	362
Resim 369. Ekin Saçlıoğlu, <i>Pis Beyaz Zenci</i>	360
Resim 370. Erkan Özdilek, <i>İsimsiz</i>	362
Resim 371. Fikret Öztürk, <i>İsimsiz</i>	362
Resim 372. Orhan Taylan, <i>İsimsiz</i>	362
Resim 373. Gökhan Anlağan, <i>İsimsiz</i>	362
Resim 374. Antonio Cosentino, <i>Yeşilköy</i>	362
Resim 375. Mehmet Yılmaz, <i>Kesişme</i>	363
Resim 376. Aka Gündüz Temur, <i>İsimsiz</i>	363
Resim 377. Demet Yersel, <i>İsimsiz</i>	364

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1. <i>Kemik Ev</i>	16
Fotoğraf 2. <i>Ana Tanrıça Heykelciği</i>	16
Fotoğraf 3. <i>Stonehenge Taşları</i>	17
Fotoğraf 4. <i>Kefren Piramidi ve Büyük Sfenks</i>	18
Fotoğraf 5. <i>Sümer Gök Tanrıçası</i>	19
Fotoğraf 6. <i>Akad Hükümdarı Naram-Sin</i>	19
Fotoğraf 7. <i>Altın Yüzük</i>	20
Fotoğraf 8. <i>Agamemnon Maskesi</i>	20
Fotoğraf 9. <i>Yunan Vazosu</i>	21
Fotoğraf 10. <i>Nike</i>	21
Fotoğraf 11. <i>Yunan Tapınağı (detay)</i>	21
Fotoğraf 12. <i>Saint Pierre Kilisesi</i>	21
Fotoğraf 13. <i>Meditasyon Yapan Buda</i>	22
Fotoğraf 14. <i>Bronz ve Demir Mangal</i>	23
Fotoğraf 15. <i>Medrese Duvarı</i>	23
Fotoğraf 16. <i>Sultan Hasan Camii</i>	24
Fotoğraf 17. <i>Cami Mihrabı, Çini</i>	24
Fotoğraf 18. <i>Ahşap Buda Heykeli</i>	26
Fotoğraf 19. <i>Duchamp, Çeşme</i>	48

Fotoğraf 20. Vladimir Tatlin, <i>Model 3</i>	50
Fotoğraf 21. Alexander Calder, <i>Yıldız</i>	61
Fotoğraf 22. <i>Melek Figürü</i>	63
Fotoğraf 23. <i>Oturan Türk Prensi</i>	64
Fotoğraf 24. <i>Bursa Yeşil Camii</i>	64
Fotoğraf 25. Mehmet Aksoy, <i>Periler Ülkesinde</i>	156
Fotoğraf 26. Joseph Beuys, <i>Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsınız</i> ..	163
Fotoğraf 27. Allan Kaprow, <i>6 Bölümde 18 Oluşum</i>	164
Fotoğraf 28. Maro Merz, <i>Igloo Nero</i>	166
Fotoğraf 29. Herman Nitsch, <i>Maria, Kavramsal Eylem</i>	167
Fotoğraf 30. Joseph Kosuth, <i>Bir ve Üç Sandalye</i>	169
Fotoğraf 31. Robert Smithson, <i>Spiral İskele</i>	170
Fotoğraf 32. Yves Klein, <i>Mavi Dönemin Antropometreleri</i>	172
Fotoğraf 33. Hans Haacke, <i>Yoğunlaşma, Buharlaştırma Küpü</i>	172
Fotoğraf 34. Independent Group, <i>Hayat ve Sanatın Paralelliği</i>	173
Fotoğraf 35. Nam June Paik, <i>Mıknatıs TV</i>	173
Fotoğraf 36. Nam June Paik, <i>TV Çello</i>	174
Fotoğraf 37. Nam June Paik, <i>TV Rodin</i>	174
Fotoğraf 38. Nam June Paik, <i>Yeryüzü, Ay ve Güneş</i>	175
Fotoğraf 39. Wolf Kahlen, <i>S.C.H.A.F.E/Koyun</i>	176
Fotoğraf 40. Christo, <i>Çevrelenmiş Adalar</i>	176
Fotoğraf 41. Christo, <i>Kaplanmış Pont Neuf Köprüsü</i>	177
Fotoğraf 42. Judy Chicago, <i>Akşam Yemeği Partisi</i>	178
Fotoğraf 43. Rosemarie Trockel, <i>Kar Maskeleri</i>	179
Fotoğraf 44. Helen Chadwick, <i>Et Sergisi</i>	180
Fotoğraf 45. Jeff Wall, <i>Ölü askerler Konuşuyor (Kızıl Ordu Devriyesi Tuzağa Düşükten Sonra Bir görünüş, Moqor, Afganistan, Kış)</i>	181
Fotoğraf 46. Matthew Barney, <i>Cremaster Döngüsü</i>	182
Fotoğraf 47. Orlan, <i>Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu</i>	183
Fotoğraf 48. Louise Bourgeois, <i>Janus Fleuri</i>	182
Fotoğraf 49. Louise Bourgeois, <i>Yatakta Yedi</i>	183
Fotoğraf 50. Jeff Koons, <i>Akrobat</i>	184
Fotoğraf 51. Rachel Whiteread, <i>Ev</i>	184
Fotoğraf 52. Tania Bruguera Fernández, <i>Suçluluğun Ağırlığı</i>	185

Fotoğraf 53. James Turrell, <i>Yerleştirme</i>	185
Fotoğraf 54. Danica Dakic, <i>Surround</i>	186
Fotoğraf 55. Maurice Benayoun, <i>Kozmopolit</i>	188
Fotoğraf 56. Ola Pherson, <i>Onabomber'ın Peşinde</i>	188
Fotoğraf 57. Michael Rakowitz, <i>Görünmeyen Düşman Var Olmamalı</i>	189
Fotoğraf 58. Frank Gehy, <i>Frank Gehy'nin evinin iç ve dış görünümü</i>	206
Fotoğraf 59. Gülsün Karamustafa, <i>İsimsiz</i>	214
Fotoğraf 60. Halil Altındere, <i>Tabularla Dans</i>	219
Fotoğraf 61. Halil Altındere, <i>Ya-sev ya-terket</i>	220
Fotoğraf 62. Sarkis, <i>149 İkona</i>	224
Fotoğraf 63. Şükrü Aysan, <i>Sanat Olarak Betik</i>	224
Fotoğraf 64. Serhat Kiraz, <i>İnşa/Yeniden İnşa</i>	225
Fotoğraf 65. Nil Yalter, <i>Başsız Kadın ya da Dansöz</i>	225
Fotoğraf 66. Jujin, <i>Sehe Mehe</i>	226
Fotoğraf 67. Füsün Onur, <i>Rihtımlar Arasında</i>	227
Fotoğraf 68. Balkan Naci İslimyeli, <i>Matah-Zafer I</i>	228
Fotoğraf 69. İpek Duben, <i>Aşk Kitabı</i>	229
Fotoğraf 70. Bedri Baykam, <i>Demokrasinin Kutusu</i>	229
Fotoğraf 71. Bedri Baykam, <i>Halka Yol Gösteren Özgürlük</i>	230
Fotoğraf 72. Hale Tenger, <i>Kenan Evren/Atsanat</i>	231
Fotoğraf 73. Hale Tenger, <i>Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna Hersek</i>	232
Fotoğraf 74. Ferhat Özgür, <i>Oyun Alanı: Bulmaca</i>	234
Fotoğraf 75. Bedri Baykam, <i>Mimar Sinan Hamamı</i>	249
Fotoğraf 76. Ömer Uluç, <i>Mimar Sinan Hamamı</i>	250
Fotoğraf 77. Mehmet Güteryüz, <i>Rastlantısal Buluntu</i>	250
Fotoğraf 78. Canan Tolon, <i>Manzara 3</i>	251

ÇİZELGELER DİZİNİ

Çizelge 1. Sanat Eğitimi	104
Çizelge 2. Modernizm İle Postmodernizm Arasındaki Şematik Farklar	205
Çizelge 3. İlköğretim Okulları Haftalık Ders Çizelgesi.....	372
Çizelge 4. Ortaöğretim Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğrenme Alanları ...	384

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	ii
ÖZET	iv
SUMMARY	vii
RESİMLER DİZİNİ.....	x
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	xxii
ÇİZELGELER DİZİNİ.....	xxv
İÇİNDEKİLER.....	xxvi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	8
1.2. Amaçlar	9
1.3. Önem	10
1.4. Varsayımlar	11
1.5. Sınırlılıklar	11
1.6. Açıklamalar ve Tanımlar.....	12
1.6.1. Kısaltmalar.....	13

2. 1980 ÖNCESİ DÜNYA VE TÜRKİYE RESİM SANATI İLE SANAT EĞİTİMİNE KISA BİR BAKIŞ.....	14
2.1. 1980 Öncesi Dünya Resim Sanatına Kısa Bir Bakış	15
2.2. 1980 Öncesi Türk Resim Sanatına Kısa Bir Bakış	63
2.3. 1980 Öncesi Sanat Eğitimi ve Sanat Eğitiminde Türk Resim Sanatının Yeri	101
2.4. 1980 Sonrası Türk Resim Sanatı ile İlgili Araştırmalar	110
3. YÖNTEM	112
3.1. Araştırmanın Modeli	114
3.2. Evren ve Örneklem.....	115
3.3. Verilerin Toplanması	115
3.4. Verilerin Analizi.....	118
4. BULGULAR VE YORUMLAR	120
4.1. 1980 Sonrası Türkiye’inde Dönüşümler ve Toplumsal Yapı	120
4.1.1. Türkiye’de Bir Yol Ayrımı 12 Eylül 1980.....	120
4.1.2. 1980 Sonrası Türkiye’de Yeni İnsan Tipi	122
4.1.3. 12 Eylül 1980 Kırılmasının Kültürel ve Sanatsal Alandaki Etkileri	131
4.1.3.1. Yeni Dönemin Türk Resim Sanatına Etkileri.....	140
4.1.3.1.1. Sanatçı Açısından Etkileri.....	143
4.1.3.1.2. Sanat Alıcısı Açısından Etkileri	148
4.1.3.1.3. Sanat Eseri ve Sanat Çevreleri Açısından Etkileri	153
4.2. 1980 Sonrası Türk Resim Sanatı (1980–2007)	161
4.2.1. Dünya Sanatında 1980 Sonrası Yeni Oluşumlar	161
4.2.2. 1980 Sonrası Türk Resim Sanatının Üretimi/Yaratımı	190
4.2.2.1. Türk Resim Sanatına Yön Veren Önemli Gelişmeler.....	191
4.2.2.1.1. Modernizm ve Türk Resim Sanatı.....	192
4.2.2.1.2. Postmodernizm ve Türk Resim Sanatı	201
4.2.2.1.3. Kavram Dolaylarında Türk Resim Sanatı.....	222
4.2.2.1.4. Küreselleşme, Teknoloji ve Türk Resim Sanatı	235
4.2.2.1.5. Toplu Sergiler, Bienaller ve Türk Resim Sanatı	245
4.2.2.1.5.1. Toplu Sergiler ve Türk Resim Sanatı	245

4.2.2.1.5.2. Türkiye’de Düzenlenen Bienaller ve Türk Resim Sanatı.....	249
4.2.2.1.6. Özel Müzeler, Küratörlük ve Türk Resim Sanatı	254
4.2.2.1.6.1. Özel Müzeler ve Türk Resim Sanatı	255
4.2.2.1.6.2. Küratörlük ve Türk Resim Sanatı	261
4.2.2.1.7. Kimi Yeni Sivil Girişimlerin 1980 Sonrası Türk Resim Sanatına Yansıması.....	272
4.3. 1980 Sonrası Türk Resmi için Ressamlar Seçkisi	279
4.4. 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Resim Sanatı.....	365
4.4.1. 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Eğitimi.....	365
4.4.2. Sanat Eğitiminde 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yeni Arayışların Yeri	374
4.4.2.1. İlköğretim Görsel Sanatlar Dersinin Amaçlar ve Kazanımlar Bakımından Değerlendirilmesi	375
4.4.2. 2. Ortaöğretim Görsel Sanatlar Dersini Amaçlar, Kazanımlar ve Etkinlik Örnekleri Açısından Bir Değerlendirme	382
4.4.2.3. Yükseköğretim Sanat Eğitimi Derslerini Ders Tanımları Açısından Bir Değerlendirme	396
4.4.3. Sanat Eğitiminde Yeni Arayışların Gerekliliği.....	396
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	398
5.1. Sonuç	398
5.2. Öneriler.....	402
KAYNAKÇA.....	406
SEÇKİ KAYNAKÇASI.....	433
EKLER.....	452

1. GİRİŞ

Türk Resim Sanatı, tarihsel arka planı çok eski dönemlere uzanmamasına karşın, çok zengin bir yaratım/üretim çeşitliliğine; çağı kavrayabilen sanatçılara, sanat eğitimcilerine ve sanatın her boyutundan önemli değerlere sahiptir. Türkiye'deki ressam; kimi zaman kendi kültürel değerlerini, coğrafyasının sunduklarını, bazen de dünya (daha çok batı sanatı) sanat çevrelerindeki arayışları tuvaline taşır. Türk resminde konu, etkileşimli ve durağan olmayan bir sürekliliği göstermiştir göstermektedir. Ressam, kendini ait hissettiği estetik ya da ideolojik dönemin; sanatsal, sosyolojik, siyasi olgu ve olaylarından esinlenir, etkilenir. Bu noktadan bakıldığında, her dönemin kendi evrensel/yerel olgu ve olayları, o dönemin sanatını ya doğrudan, ya da dolaylı olarak etkilemiştir demek olanaklıdır.

Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan bu yana, genç bir cumhuriyet olmanın etkisiyle pek çok sosyolojik ve siyasi olaya sahne olmuş ve bunlardan yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Yakın tarihin belki de en önemli olaylarından biri olan 12 Eylül 1980 ve onun güdümündeki süreç; günümüz yaşam koşullarını hem sosyal, ekonomik, bilimsel boyutlarda hem de sanatsal alanlarda önemli ölçüde etkilemiştir. Bu sürecin sonlandığını diyebilmenin doğru olmayacağı gibi günümüze şeklini veren en önemli etkenlerin başında geldiği söylenebilir.

Türk resim sanatının da biçimlenişinde önemli bir yer tutan bu tarih, aynı zamanda tarihsel zaman algımızda bir kırılma noktasıdır, bu kırılma, günümüz insanının yaşama ilişkin konumlanmasını ve onun yönelimlerini yeniden tanımlar, biçimlendirir ve Türkiye'de yeni bir insan modelinin oluşmasına etki eder. 1980 sonrasında, orta sınıfın hızla yok oluşuyla ivme kazanan kültür dokusundaki değişme, neredeyse yaşamsal her alanda kendini gösterir¹.

¹ 1980 sonrası Türk resim sanatının bir değerlendirmesini içeren 'Bir Bilanço' sergisi için verdiği söyleşide Beral Madra, (Şenol, 2007) "Türkiye ekonomisi 1980'lerde önemli değişimler geçirdi... servet dağılımı biçim değiştirdi, iş adamları ve rantiyeler sanayicilerin önüne geçti... Kırsal ve kentsel kesim farklılıkları açısından toplumun ekonomik yapısında değişimler oldu; kırsal kesim yoksullaştı, kentlerdeki ve taşradaki orta sınıf eridi, toplumun

Türkiye’de gelişen bu yeni sosyolojik durumun gerekçelerini², dönemin erkinin ve bu dönemin siyasal uzantılarının uyguladıkları politikalarda aramak gerekir. Diğer tüm etkilerinin yanında, Siyasal İslam’ın bugünkü güçlü halini kazanmasına da zemin hazırlayan bu sürecin, yeni bir zengin sınıf oluşturduğu söylenebilir. Bu sürecin ürünü olan yeni zenginlerin kültürel birikimleri de sınırlı düzeydeydi ancak, kısa sürede, sanatın meta olarak değerini fark ettiler ve sanat yapıtlarına, önemli ölçülerde yatırımlar yaptılar. Bu yatırımları onlara, sanatın yüce değerine sahiplenme olanağı sağlarken; sanatçı açısından sanatsal yaratımın bir arz-talep sorunu haline dönüşmesinin yolları açılmış oluyordu. Yeni zenginlerin belirleyiciliğinde, artık hangi sanatın “değerli” olduğuna ilişkin tartışma, yerini, hangi sanatın daha çok para edeceği tartışmasına bırakır. Bu tartışmaların en büyük taraflarından birinin, hızla tüketim toplumuna dönüşen kitleler olduğu söylenebilir.

Temelde bu sorunlar odağında şekillenen 1980 sonrası Türk resim sanatı, sonraları evrenselleşme ideasının yerini alacak olan küreselleşme olgusunun doğal sonucu olan, küresel sanat kavramıyla tanışır. Göregenli, bu dönüşümün niteliği üzerinde şöyle değerlendirme yapar.

12 Eylül’den sonraki dünyayı en çok ifade eden ifadeyle küreselleşmenin, gücün, iktidarın siyasetten ayrılmasına işaret ettiğinde herkes anlaşıyor. Evrenselleşmenin yerine yerleşiyor ama bir farkla, modernizm bize ne yapmamız gerektiğini veya doğru olanın ne olduğunu söyleyen siyasi bir yan taşıyordu, oysa küreselleşme, neyi yapmamız gerektiğine ya da ne yapmak istediğimize değil, bize ne olduğuna ve olabilecek başka bir şey

refahına ilgi göstermeyen, parasal çıkarları kutsallaştıran, büyük bir bölümü dindar taşralılardan oluşan çok zenginler ve zenginler oluşmaya başladı” demektedir.

² Türkiye’de gelişen bu yeni sosyolojik durumun gerekçelerini Emre Kongar Türkiye’nin iki binli yıllardaki toplumsal yapısını incelediği kitabında, 1980 askeri darbesinin temel üç niteliğinde arar: “*Birinci olarak*, 1980 askeri yönetimi tümüyle dinsel bir söylem kullandı. Böylece, siyasal İslam’ın devlet desteğiyle güçlenmesine zemin hazırladı. Bütün siyasal partileri ve işçi örgütlerini, demokratik kuruluşları kapatan ve üniversitelerle aydınları karşısına alan askerler, toplumsal ve siyasal desteği, toplumu çapraz kesen din çizgisinde arıyorlardı. 1980 darbesinin *ikinci önemli özelliği*, öteki darbelerde görülmediği ölçüde açık seçik biçimde, büyük sermaye grupları ile ittifak halinde oluşu idi. Ekonomik politika bütünüyle bu grupların çıkarlarına uygun olarak belirlendi. Bu çerçevede askeri yönetim, *üçüncü bir nitelik* olarak eski darbelerin bir geleneğini de sürdürüyor ve Amerika Birleşik Devletleri ile tam bir uyum içinde davranıyordu... *Turgut Özal hem askeri dönemin güçlü adamı, hem de askeri dönemden sonraki yönetimin lideri olarak bu üç niteliği görülmemiş bir cesaretle Türk toplumunu yeniden biçimlendirmede kullandı*” (2007: 653) diyerek anlatır.

olmadığına işaret ediyor, bu bir gerçeklik, adeta rasyonel bir olgu ve başka bir tercihi neredeyse siyasi olarak 'rasyonel' kılan inancı tanımlıyor ve dolayısıyla kurgulanabilecek her türlü "muhalif" siyaseti, bu rasyonelin içine yerleştirmeyi tek 'makul' durum haline getiriyor (Akt. Öngider, 2005: 213).

Bu bağlamda yaşamda söz sahibi olan insanlığa hizmet eden bir ortak kültür yani evrensel kültür değil, geç kapitalist sermayeye hizmet eden ve bu uğurda her şeyin yapılabilir olduğunu düşünen küreselleşme ortaya çıkar.

Sermayenin en önemli taşıyıcı aracı olana teknolojik gelişmeler; bu yönde yapıtlar verilmesine ve küreselleşme ile beslenen küresel sanatın daha kolay, hızlı ve etkili izlenmesine zemin hazırladı. Bu dönüşüm süreci resim sanatının da küreselleşme boyutuna yol ve yön verdi. Teknoloji, zaman ve mekân kavramlarına yeni bir boyut getirdi, yeni insan modelini hazırlayan bir dönüşümün aracı oldu. İnsan artık başka değerler yüklenen, başka bir insan olarak biçimlenmektedir.

Türkiye'de, 1980'lerle birlikte ortaya çıkan "yeni insan"ın, yine kendine benzeyen "yeni insan"a dönük ürettiği sanat, bir yandan sürmektedir. Öte yandan dünyada, 1960'larda tartışılmaya başlanan ve modernitenin bir eleştirisi ya da tartışması olarak devamı denilebilecek postmodern düşünce; sanat ortamında egemen düşünce olmaya başlamaktadır. Bunun asıl kaynağı, postmodernitenin; farklılıkların, kimliklerin ve her türden görüşün kendisini özgürce dışa vurmasına olanak sağlayan yapısıydı. Hasan Bülent Kahraman Postmodern dönemle ilgili olarak şöyle bir belirlemede bulunur:

Her şey bir yana postmodern dönem bir siyasal ve toplumsal süreç olarak asıl düğümünü iki noktada atmıştır. Bunlar *demokrasi* ve *kimlik* olgularıdır. Her iki kavram da 1980 sonrasında daha önceki dönemlerle karşılaştırılmayacak ölçüde *seküler* hale gelmiş, eski dokunulmazlıklarını ve yapısal özelliklerini yitirmişlerdir. Neredeyse Tanrısal, dinsel, uhrevi bir anlam kazanan demokrasi artık gündelik hayatın içine yerleştirilmiş, kimlikse gene yukarıda tayin edilen bir şey olmaktan çıkıp, insanların yine kendi tercihleriyle belirlediği bir gerçekliğe dönüşmüştür. Böylece çoğulcu, çokkültürlü bir dönem başlamıştır... (2004: X).

Postmodernizm'in farklı etnik, sosyolojik, fiziksel ya da kültürel kimlikleri açığa çıkarmaya dönük önermelerinin sonucu olarak Türk resim sanatında, etnik sanat olgusuyla tanışılır. Halil Altındere'nin kimlik sorunlarını ele aldığı çalışmaları buna örnek gösterilebilir (*fotoğraf 60-61, sayfa 219*).

Türk resim sanatı, Batı'dakine benzer bir tarihsel izdüşümle, yoğunluğunu ve kapsayıcılığını 1960'lardan buyana hissettiren Pop Sanat etrafında da görselleşti ve önem kazandı³. Türkiye'de tüketim toplumunun neredeyse doğal önermesi olan popüler kültüre dönük sanat ürünleri, 1980 sonrasında Türk resminde, Nur Koçak'ın resimleri (*resim 147, sayfa 98*) ile örneklendirilmeye başlamıştır.

1980'li ve sonrası yıllar, "gelenekselci" çalışmaları da sanat yaratımı/üretimi içine kattı. Aslında, Türk resminde gelenekten yararlanma ülküsü; batı geleneklerine öykünme içgüdüğü –ki bu batılı anlamda sanat üretmenin olmazsa olmazı kabul edilen dönemleri içerir ve çağdaş olanın önermesidir- ile koşuttur ve bu, sürüp giden bir durumdur. Kendi resim geleneği, resim sanatının uzun ömrüyle kıyaslandığında çok kısa bir süreci kapsayan Türk resim sanatı için bu olağan bir durumdur. Öte yandan İslam öncesi çağlardan başlayan ve İslam dönemi Türk sanatı ile perçinlenen Türk sanatı da, kendi biçimlerini/biçemlerini ve olgularını görselleştirmiştir.

1980 sonrası Türk resim sanatı; tarihsel Türk resim geleneğinden doğrudan yararlanmasa da, Türk kültür ve sanatı geleneğine göndermeler içeren yaratım alanları da oluşturur. Beral Madra, bu konuyu şöyle tartışır:

Türkiye'de tarihsel geçmiş yadsınamayacak güçte bir değerler birikimi oluşturur. Bu birikimi özümleme ve çağdaş yorumlara dönüştürme zorunluluğu üç kuşak sanatçıyı uğraştırmıştır. İki kuşak önceki sanatçı, ülkenin tarihsel yazgısına, Doğu ve Batı arasında çağlar boyunca bir köprü olma özelliğine doğrudan doğruya sahip çıkma gereğini duymuştur. Bu dönemde, Doğu-Batı sentezini arayan, dahası ulusal sanatı savunan bir düşüncenin ürünleri yaratılmıştır. Buna bağlı olarak, biçim ve teknikte Batı kuralları uygulanmakla

³ Akay, bu durumu şöyle ele alır: "Batının yaşadığı bu süreç içinde tüketim toplumu ile sanat arasındaki bağda popüler kültür öğelerinin de yan yana birleştirilerek popüler kültür kavramını oluşturduğunu söyleyebiliriz" (1996: 262).

birlikte, yöresel ve geleneksel özelliklerin bu dönem sanatının başlıca konusu olduğu görülür. Son yirmi yıl içinde bu sav ve yorumlar, sanayileşme sürecinin koşullarına, ortaya çıkan değişimlere ve iletişimin etkisine bağlı olarak belirgin bir dönüşüm geçirmiştir. 1960'tan sonra kent yaşamını, siyasal ve toplumsal ortamın gerçeğini vurgulayan ve sanatta kavramsallığı öne çıkaran eğilim ivme kazanmıştır. Bugün genç kuşak, amacı ve düşünce yapısı bakımından uluslararası sanat olgusu içinde yerini almaya hazırlamıştır kendini. Geçmişte irdelenen ulusal ve geleneksel değerler konusunun, Türkiye'nin evrensel boyutlarda gelişmesine koşul olarak, resimsel bir motif olmaktan çıkıp, kavramsal/simgesel bir çözüme ve yoruma dönüştüğünü izlemekteyiz (2003: 15).

Gelenekten yola çıkma, sanat üretme yolu olarak aslında sanat tarihi boyunca olagelen bir yöntem olarak izlenmektedir. Oysaki modernizmde bu, 'gelenek/eski salt vardır' dogması –ki bu ön kabul geleneği/eskiyi bir tür ayırıştırma aracıdır, bu yolla modernizmde var olan ötelenir ve yeni önerme için bir öteki olarak kullanılır- olarak karşımızdadır. Ancak, modernizmin bu kurgusu, postmodernizmde farklılaşır, onda gelenek salt var olan değil aynı zamanda, geçmişle bir uzlaşma ve yeni bir üretim⁴ aracı/kavramıdır. Kahraman'a göre Postmodernitenin,

...eklektik yapısı ve tercihi farklı ifade biçimlerinin ve farklı dönemlerin aynı yapıtın içinde üst üste bindirilmesine olanak sağlıyordu. Bu, postmodernitenin geçmişle, dolayısıyla bellekle barışması anlamında bir çıkışı. Bu nedenle postmoderniteyi, çok önemli bir doğru olmakla birlikte sadece *geç kapitalizmin kültürel mantığı* diye nitelendirmek yetersizdir. Postmodernite belleğin, kimliğin, aidiyetin yeniden bulunduğu, ifade edildiği ve kullanıldığı bir

⁴ Özellikle, "tüketim toplumu"nun önermesi ve pop sanat ile başlayan sanatı bir *üretim-tüketim nesnesine* dönüştüren algı, sanatsal yaratım sürecini; *üretim* sözcüğü, üzerinden kavramsallaştırır ve günümüz sanat dünyası da bu sözcük üzerinden kendini ifade etmeyi seçmektedir. Diğer yandan kimi sanatçılar ise bu duruma ilişkin farklı görüşlere sahiptir. Örneğin Zafer Gençaydın, bu durumun yanlışlığı üzerinde durur: "*Üretim* sözcüğü, sanat için kullanılmaması gereken yanlış bir sözcüktür. Ama neden? Özellikle, endüstrileşmeden sonra, liberal ekonominin egemen olduğu süreçte maalesef, bütün sanatçı genç arkadaşlarda '*üretim*', '*sanat üretme*' ve '*sanat tüketme*' gibi kullanılmaya başlandı. Türkçe kavramlar çok önemlidir ve bu kavramların hakkını vermeniz gerekir. Mesela, buğday üretebilirsiniz, bir malı üretebilirsiniz, imal edebilirsiniz -üretmek imal etmektir bir bakıma-. Ama sanatta üretmek değil, yaratmak önemlidir, yaratıcılık vardır. Batılılar bunu '*production*' olarak kullanıyor denilebilir, ama batılılar yanlış yapmıyorlar diye bir şey söyleyemeyiz. Serbest Pazar ekonomisinin egemen olduğu toplumlarda, kültür de, kullandığımız sözcükler de ona göre değişir. *Sanat üretimi*, *sanat tüketimi* deyimleri, yanlıştır. Tüketmek demek, yok etmek demektir. Ekmeği, buğdayı yer tüketirsiniz, ama sanatı tüketemezsiniz" (Gençaydın, 2009). Bu bağlamda, tez içerisinde ilgili kavramlar, sanatçının kendini ifade etme tercihine bağlı kalınarak; yeri geldiğinde yaratma, yeri geldiğinde üretme, yeri geldiğinde ise her iki sözcük bir arada kullanılmıştır.

dönemdi. Postmodernitenin bu geçmişle, bellekle barışma kaygısı nedeniyle birçok sanatçı, özellikle görsel sanatlar alanında, geçmişte üretilmiş yapıtları ya yeniden yaptı (*re-make*) veya oradaki tekniği kullanmaktan kaçınmadı. Eskiyle yeni arasındaki ilişkileri saklamadı, özellikle göstermeye, vurgulamaya gayret etti. Sorun, klasiğin kendisi değil, onun tanıdık olması, gündelik hayatta kullanılmasıydı. Öylece, izlenen-izleyen arasındaki yabancılık giderilecek, kitleyle barışma sağlanacaktı (2007a: 9).

1980'den sonra Türkiye'de de batıda 1960'lara uzanan bu açılımda; daha yalın ifade ile tarihsel ve geleneksel imgelerden yararlanarak, resimler "üreten" ressamlar, resimler yapmaya başlamışlardır. İsmail Acar'ın resim dili (*resim 178-179, sayfa 214*) bu bakışla incelenebilir bir örnektir.

Marcel Duchamp'la başlayıp, özellikle 1960-70'li yıllarda daha yoğun biçimde Avrupa ve Amerika sanatını etkileyen kavrama dönük sanat eğilimleri, 1980'lerle beraber Türk sanatında da görülmeye başlanmıştır. Hakkı Engin Giderer, Sanat nesnesini ortadan kaldırmayı amaçlayan Kavramsal Sanat'ın Türkiye'deki yansımalarına bakıldığında, soyut resim için söylenenleri yinelemenin güç olduğunu belirtir. Ancak 1980'lere gelindiğinde artık enstalasyon, kavramsal sanat türlerinden biri olarak algılanır hale gelmiştir. Giderer'e göre enstalasyon alanında, Resim ve resim ortamını konu alan başarılı eleştirel 'iş'ler yapılmıştır (2003: 184–185).

Bu yılların ardından, izleyicisini bekleyen çok uygulanımlı bir sanat ortamı var olmuştur. Sanatın biricikliğine karşı duranlar sanatı kavramsallaştırmış, sanatı müzelerden çıkarıp, kavramın içine sokmuşlardır. Duben, "Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950" adlı kitabının önsözünde, bu duruma ilişkin şu saptamayı yapmaktadır:

Bilgi ve iletişim çağına girildikten sonra, çağdaş sanatçılar yeni teknolojinin olanaklarından zaman kaybetmeden yararlanmaya başladılar. Bu durumu besleyen ve destekleyen postmodern düşünce Türkiye'de çağdaş sanatçıları iki açıdan rahatlattı. Foucault, Lacan, Althusser gibi teorisyenler, Duchamp'ın 1920'lerde sanata getirdiği yeni tanımı dolaylı olarak kuramsal bir temele oturarak, 1960'larda 'buluntu nesne' (found object) ve "readymade" - hazır nesne- kavramlarının yeniden canlanmasına, yaygın şekilde kullanıma girmesine, sanatın kavramsallaşmasına, yaratıcılıkla orijinalliğin ve

özgünlüğün önemini yitirmesine, sanat dallarını ayrıştıran özelliklerin ortadan kalkmasına, sanat nesnesinin bir jeste, teatral bir deneye dönüştürmesine temel oluşturdular. Bu arada sanat, 'eser' olmaktan çıkarak, 'iş' olmaya dönüştü (2007).

Türk resim sanatında, bu yaklaşımlarla yapıtlar veren sanatçılara 1980 sonrasında rastlanılmaktadır. Balkan Naci İslimyeli'nin resimleri/üretimleri bu (*resim* 186-187, sayfa 226-227) bağlamda irdelenebilecek örneklerdir.

1980 sonrası, Türk resim sanatı için doğurgan bir dönemin de başlangıcıdır ve hiç olmadığı kadar zengin yaratım alanlarının kapılarını aralamıştır diyebiliriz. 1980 sonrasında herhangi bir "önerilmiş ya da dayatılmış duruşa" değil, kendi özgün duruşuna sahip çıkan sanatçıların yanı sıra, sanatını herhangi bir duruşa karşı durmakla şekillendiren, ayrıca farklı tüketim alıcılarına dönük "iş"ler "üreten" sanatçılara da rastlamak olasıdır. Ayrıca, 1980 sonrasında güçlenen aşırı muhafazakârlığın, Türk resim sanatı üzerindeki etkisi ve bu bağlamdaki yaratımlarını bu çerçeveden bağımsız düşünmemek, 1980 sonrası Türk resim sanatının temel özelliklerini ortaya çıkarmak için gereklidir.

İlki 1987 yılında yapılan İstanbul Bienali aradan geçen yirmi yıl sonrasında 2007 yılında, 10. İstanbul Bienali ile izleyiciyle buluşur. Bu Bienaller, sanatın bu hızlı evrimleşmesinin önemli bir kanıtı olarak belgesel değer taşır denilebilir ve sanatın; politik, ekonomik, sosyolojik ve felsefi söz sahipliğinin ve söylem güçlülüğünün açık kanıtı olarak görülebilir. Bienaller aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme projesinin bir parçası olarak işaret edilirler⁵. Bu modernleşme projesi bağlamında da Türk resim sanatını anlamak gerekliliği açıktır, bu önermeyle, çalışmada, bienallere katılan Türk resim sanatçıları ve onların sanat anlayışları da incelenmiştir.

Bu araştırma, 12 Eylül 1980 dönemi ve süregelen sürecin, Türk resmini tek başına oluşturan bir etkiler/değerler bütünü olmadığını gözeterek,

⁵ 10. İstanbul Bienali'nin küratörü Hou Hanru, (2007) bienalin kavramsal çerçevesini açıklarken bienalleri, Türkiye'nin modernleşme projesinin bir parçası olarak anlamamızı salık vermektedir.

ancak daha çok bu kırılmanın sonuçlarından yola çıkarak değerlendirmeler yapmayı amaçlamaktadır. Öte yandan, araştırmanın bu önerme ile ele alınan konusunu, hızla küreselleşen dünyanın; kendi politik, ekonomik, sosyolojik, felsefi, estetik gerçekliklerinden bağımsız ele almanın doğru ve yeterli olmayacağı düşünülmektedir.

Türk resim sanatının ve Türk ressamının kendini ve ürettiklerini değerlendirebilmesi için bu dönemi irdelemesi ve çözümlemesi gerekmektedir. Bu araştırma, bu bağlamda bir sonuç vermesi amaçlanarak hazırlanan ve 1980 sonrası Türk resim sanatını anlamaya ve anlatmaya yönelik bir araştırma olarak planlanmıştır.

Türk resim sanatı, kuşkusuz sanat eğitimcisiyle var olmuştur ve varlığını onunla eşgüdümlü bir çalışması ile sürdürebilir. Sanat eğitimi; sanatçının, sanat alıcısının, eleştirmeninin, tarihçisinin ve sanat pazarlayıcılarının yetişmesinde önemli katkılar sağlar, ayrıca sanat etkinliklerine yön verir ve de umulan budur. Bu bağlamda sanat eğitimi, kendi alanına ait yenilikleri olduğu kadar, alanının kapsadığı disiplinlerdeki yenilikleri de izler, etkinliklerinin içine katılır. 1980 sonrasında değişme, gelişme, dönüşme ve çoğalma eğilimi içine giren Türk resim sanatı, sanat eğitimi içinde de ele alınmalı, bu bağlamda ortaya çıkan/çıkmayan yansımalar değerlendirilmelidir. Türk resim sanatının içine girdiği önemli yakın dönem özelliklerinin, sanat eğitimi programlarında yeterli yoğunlukta yer bulması gerekli görülmektedir. Bu araştırma ile bu durumun ne oranda gerçekleştiği belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bakışla, bu çalışma 1980 ve sonrası Türkiye'sindeki sosyal ve kültürel dönüşümler/değişimler ile Türk resim sanatındaki yeni oluşumların bulgulanmasına ve ulaşılan bulguların sanat eğitimi içindeki varlığının anlaşılmasına dönük olarak yapılandırılmıştır.

1.1. Problem

1980 sonrası Türk resim sanatının, çok yönlü bir bakışla ele alınması ve bu süreçteki yeni oluşumların açığa çıkarılması, resim sanatının bulunduğu dönemsel özellikleri anlamak ve anlatmak için gereklidir. Hızla

gelişen ve yaygınlaşan teknoloji/internet sayesinde sanat, hızla yayılan etkileşimli özellikler kazanmıştır. Kavramların, sanatçının plastik malzemesi olarak önem kazandığı bu dönem, kendini anlaşılması zorunlu bir tasarı olarak görselleştirir.

Türkiye'nin kendi gerçeklikleri bağlamında, yaşadığı siyasi dönemler, bunalımlar genelde sanatını, özelde ise Türk resim sanatını doğrudan etkilemiştir demek olanaklıdır. Bu ön kabulle, 12 Eylül 1980 sonrasında, değişen politik ve toplumsal yaşamın Türk resim sanatına etkilerinin neler olduğu, bu etkiler sonucunda ortaya çıkan yeni oluşum ve üretim/yaratım alanlarının neler olduğu ve bunların sanat eğitime nasıl yansıdığıнын bulgulanması gereksinimi bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

1.2. Amaçlar

Bu çalışmanın genel amaçları, başta 1980 sonrası Türk resim sanatının, temel özelliklerini belirlemektir. Öte yandan Türk resim sanatının geçmişiyile hesaplama deneyimine olanak sağlayabilecek, bulgular ve yorumlara ulaşmak ve içinde doğan yeni oluşumları, sanatçı, grup ve anlayışları (seçki yoluyla) betimlemektir. Ayrıca, araştırma sürecinde belirlenen yeni oluşumların ve ressamların sanat eğitimindeki yansımalarını bulgulamak ve bunları değerlendirmek, bu çalışmanın önemli bir diğer bir amacıdır. Bu amaçlar doğrultusunda araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

1. 12 Eylül 1980 kırılması, genelde Türk sanatına özelde Türk resim sanatına ne tür etkiler yapmıştır?
 - a) 12 Eylül 1980 sonrası yeni insan tipi bağlamında, sanatçı, sanat alıcısı ve sanat çevreleri nasıl şekillenmiştir?
2. 1980 sonrası Türk resim sanatının yaratımı/üretimi nedir?
 - a) 1980 sonrası Dünya Sanatı'nın Türk sanatına etkileri nelerdir?
 - b) Türk resim sanatına yön veren önemli gelişmeler nelerdir?
 - c) Türk resim sanatı ile modernizm, postmodernizm, kavramsal sanat, teknoloji/internet, bienaller, toplu sergiler, özel müzeler ve küratörlük arasındaki ilişkiler nelerdir?

3. 1980 sonrası Türk resim sanatında öne çıkan yeni oluşumlar ve yaratım alanları nelerdir ve 1980 sonrası Türk ressamı seçkisi hangi ressamıdan oluşmalıdır?
4. 1980 sonrası Türkiye'de sanat eğitimindeki gelişmeler nelerdir?
 - a) Sanat eğitiminde 1980 sonrası Türkiye'sinde resim sanatının yansımaları nelerdir?
 - b) Bu yansımalar; ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretim sanat eğitimi derslerinin amaçları ve kazanımları bağlamında nasıl değerlendirilmektedir?

1.3. Önem

Bu çalışma, 1980 sonrası Türk resim sanatının kendine özgü, sanatsal, sosyolojik, politik, felsefi ve estetik özelliklerini açımlayabilmesi yanı sıra; evrensel sanat ikliminde, Türk resim sanatının yerini konumlayabilmeye olanak sağlayan; bilgi, yorum ve bulguları da ortaya çıkarması nedeniyle önemlidir.

Ayrıca bu çalışma, Türk resim sanatının; modernizm, postmodernizm, küreselleşme, teknoloji, toplu sergiler, sivil oluşumlar ile küratörlük ve sanatın özelleşmesi gibi ilişki ağları üzerinden, uğradığı dönüşümleri ortaya çıkarması açısından da önemlidir.

Oluşturulan kapsamlı seçki, 1980 sonrasında kendi özgün sanat dilini geliştirmiş çeşitli anlayış ve yönelimlerden sanatçıları ve eserleri bir arada, tanıma olanağı sunması açısından önemlidir.

Bu çalışma, 1980 yılı öncesinden 2007 yılına değin geçen sürede Türk resim sanatının ele aldığı ilişkiler üzerinden görünümünü, kapsamlı bir betimleme ve tartışma anlayışı ile ele alan, ilk çalışma olması nedeniyle de önemlidir.

Ayrıca sanat eğitiminin, değişik boyutlardan; 1980 sonrası Türk resim sanatını kapsamadaki sınırlılığını ve yetersizliğini ortaya çıkarmış olması ve

bu bağlamda sanat eğitimine yeni bilgiler ve bulgular sağlayabilmiş olması nedeniyle de önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Araştırmanın çerçevesinde kabul edilen varsayımlar şunlardır:

- 12 Eylül 1980, sadece 1980 yılı boyunca değil, kendinden sonra gelen tüm politik uzantıları ve onların kendi dünya görüşleri üzerinden; toplumun yaşayış, düşünüş ve kendini dünya üzerinde konumlama gerçekliğini de doğrudan değiştirmiştir varsayımı, bu araştırmanın temel varsayımdır.

- Bu değişimin izleri, toplumun en önemli birimi olan insanı ve ona dair her olguyu olduğu gibi, sanatı da, sanatçıyı da etkilemiştir, varsayımı da, araştırmanın dayandığı bir diğer varsayımdır.

- Buradan hareketle, 1980 ve sonrasında yaşanan politik olayların, 1980 sonrası Türk resim sanatının biçimlenmesinde büyük etkisi olduğu düşüncesi, bu araştırmanın önemli bir diğer varsayımdır. Bu varsayımlar üzerine oturtulan çalışma, 1980 sonrası Türk resim sanatını, sanatçının 1980 sonrası Türk resim sanatının özelliklerini içselleştirmesi bakımından irdelemektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada 1980 ile 2007 yılları arası dönemi kapsayan süreçte ortaya çıkan sanatsal yaratımların içinden ele alınan örnekler, dönemin tipik özelliklerini taşıyıp taşımadıkları dikkate alınarak seçilmeye çalışılmıştır. Bu yaklaşım çalışmanın, ele alınan dönemin sanatçısına, grup, olgu ve yeni oluşumlarına yine dönemin kendi dinamik öğeleri odağından bakma sınırlılığını getirir.

Bu çalışma, 1980 ile 2007 yılları arasındaki süreçte, Türk resim sanatında ortaya çıkan sanatçı, grup, olgu, yeni oluşumlar ve kendi ifade

birlikteliği olan her tür yaratımın/üretimin en tipik örneklerinin ele alınarak incelenmesi ile sınırlıdır. Seçki belirlenirken yeni dönemin estetik ve kültürel söylemini, sanatçıların sanat anlayışlarına ve eserlerine nasıl yansıttıkları dikkate alınmıştır.

Ayrıca, araştırma sürecinde bulgularan; yeni anlayışlar, sanatçılar ve oluşumların sanat eğitimine yansımaları şu sınırlılıklar doğrultusunda incelenmiştir:

* **İlköğretim** Görsel Sanatlar Dersi Amaç ve Kazanımları: “Bireysel ve Toplumsal”, “Algısal”, “Estetik ve Teknik” amaçlar kapsamında, kazandırılması hedeflenen “Temel Beceriler” 8. Sınıf Kazanım Tablosu’ “Biçimlendirme”, “Görsel Sanat Kültürü” ve “Müze Bilinci” kazanımları kapsamında sınırlıdır.

* **Ortaöğretim** Görsel Sanatlar Dersi: Genel Amaçları ile (12. Sınıf ders içerikleri kapsamındaki) “Görsel Sanat Kültürü” öğrenme alanı”, “Görsel Sanatlarda Biçimlendirme” öğrenme alanı “Tarihi Çevre ve Müze Bilinci” öğrenme alanlarının kazanımları ile sınırlıdır.

* **Yükseköğretim** düzeyi: Resim-iş öğretmenliği bölümleri örneklemeyle sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu örnekleme sunduğu en geniş ders amaç ve içerikleri açısından; Gazi Üniversitesi Resim-iş Öğretmeliği Programı özel alan dersleri içerik ve amaçlarının incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Açıklamalar ve Tanımlar

Tez içerisinde yer alan kimi özel sözcükler ile sanat terim ve adlarının tanımlarına ve açıklamalarına, ilgili bölümlerde yer verilmiştir. Bu yolla sözcüğün anlamının bağlamı içinde açıklanması amaçlanmıştır.

Çok Uygulanımlı Sanat: Bu terim tez içerisinde, günümüz sanatçısının, her hangi bir disiplini öncelemek ya da asıl biçim kılmak yerine;

dilediği sanat disiplinlerini asıl amacı kapsamında çoklu bir anlayışla kullandığı, deneysel düşünce ve çalışmaları için kullanılmıştır.

Logos: Logos sözcüğü Yunancada *usla kavrama* anlamındadır ve duyguyla kavrama anlamındaki *pathos sözcüğü* karşılığında kullanılır (Hançerlioğlu, 1993: 236).

Parafizik: (Parapisikolojinin eşanlamlısı) Klasik ya da psikoloji kurallarıyla açıklanamayan düşünce aktarımlarını (telepati) ve doğa dışı olayları inceleyen bilim dalı (Tıp Terimleri Sözlüğü, 2010).

1.6.1. Kısaltmalar

A.Ü.Y.B. : Ahşap üzerine yağlı boya.

A.Ü.A.B. : Ahşap üzerine akrilik boya.

K.T. : Karışık teknik.

K.Ü. Tempera: Kağıt/karton üzerine tempera.

K.Ü.F. : Kağıt/karton üzerine füzen.

K.Ü.G. : Kağıt/karton üzerine guvaş boya

K.Ü.K.M. Kağıt/karton üzerine karışık malzeme.

K.Ü.K.T. Kağıt/karton üzerine karışık teknik.

K.Ü.Ö.T: Kağıt üzerine özel teknik.

K.Ü.R.K. : Kağıt/karton üzerine renkli kalem.

K.Ü.S.B. : Kağıt/karton üzerine sulu boya.

K.Ü.Y.B: Kağıt/karton üzerine yağlı boya.

T.Ü.A.B. : Tuval üzerine akrilik boya

T.Ü.A. ve Y.B. : Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya

T.Ü.İ.B. : Tuval üzerine ipek baskı.

T.Ü.K.T. : Tuval üzerine karışık teknik.

T.Ü.Serigrafi : Tuval üzerine serigrafi baskı.

T.Ü. Tempera: Tuval üzerine tempera.

T.Ü.S.B. : Tuval üzerine sulu boya.

T.Ü.Y.B. : Tuval üzerine yağlı boya.

2. 1980 ÖNCESİ DÜNYA VE TÜRKİYE RESİM SANATI İLE SANAT EĞİTİMİNE KISA BİR BAKIŞ

1980 sonrası Türk sanatını anlamak, anlamlandırmak, betimleyebilmek ve günümüz geçerli sanat anlayışları ile olan bağlarını ortaya çıkarmak için dünya sanatının ve Türk resim sanatının gelişim süreçlerini ve aralarındaki ilişkileri ele almak gerekir.

Sanat, tarih boyunca insanlığın en önemli varlıksal gereksinimlerinden biri olagelmıştır. Aynı zamanda sanat, insanlığın sosyal, kültürel, bilimsel ve teknolojik gelişimine koşut bir gelişim ve değişim çizgisi izler. Sanatın bu gelişme, aslında dönüşme süreçlerinin izlenmesini olanaklı kılan biricik alanı, resim sanatıdır. İnsanlığın sanat yaratımını, tarih öncesi dönemlerden bugüne taşıyor oluşu, resim sanatını, insanlık için vazgeçilmez değerde önemli kılar. Resim sanatının oluşturduğu dilin yaşamla içselleşmiş olan ilişkisini somutlamak, bu tarihsel etkileşimin sonuçlarını kavramakla olanaklıdır. Resim, bir yandan sanat eyleminin gerçekleştiği bir düzlemken bir yandan da insanlığın binlerce yıllık sanat yaratımının, sosyal, kültürel ve bilimsel gelişiminin göstergelerini zamana karşı koruyan, taşıyıcısıdır. O, bu göstergeleri bu güne taşıdığı gibi geleceğe de ulaştırır.

Sanatın tarih içindeki anlam değişmelerini, anlam genişlemesi ve/ veya zenginleşmesi olarak görmek, bir bütün olarak sanatı kavranabilir, anlaşılabilir bir yapıya büründürür. Sanat, anlam olarak bir başkalaşma içindeymiş gibi görünse de geçmişten getirdiği anlamlarını, katmanlar halinde biriktirmektedir. Sanat, ne sadece geçmişte olan bitendir ne de sadece bugün olanıdır, sanat; hem dün, hem bugün, hem de gelecekte beslenen kavramsal bir bütündür. Resim sanatının kendine ait bu çok katmanlı yapısını çözümlmek, iletilerini doğası gereği görülebilir simgelerle taşıması nedeniyle ki, somut göstergeleri aracılığıyla daha anlaşılabilir bir alandır.

Sanatın kendine özgü anlam zenginleşmesi süreci, sadece zamanın tanıklığı ve etkisiyle değil, sanatın sahip olduğu evrensel dilin etkisiyle de gerçekleşir. Yeryüzünün farklı noktalarında ortaya çıkan sanat eylemleri ve

sonuçları, bu sürece yeni bir katman olarak yansır. Öyle ki sanat, nerede yapılmış olursa olsun herhangi bir yerdeki farklı bir izleyicide, benzer estetik hazlar uyandırabilecek bir dille ifadesini bulur. Bu bakışla sanatı kavrama uğraşını, zaman ve evrensel etkileşimler üzerinden gerçekleştirmek gerekir. Sanatın bu iki etkileşim alanı, birbirleriyle etkileşim halinde olmasının yanında, kendi alt etkileşim alanlarına da sahiptirler. Zaman–toplum, zaman-sanatçı, zaman-estetik, zaman-siyaset, zaman-bilim, zaman-teknoloji ve evrensellik-toplum, evrensellik-sanatçı, evrensellik-estetik, evrensellik-siyaset, evrensellik-bilim, evrensellik-teknoloji gibi alt etkileşim alanlarını saymak olasıdır.

Sanatın bu çok katmanlı ve zenginleşmiş bütünlüğü, resim sanatında görsel bir dile dönüşür. İnsana dair her konuyu resmine konu edinen ressam, bu nedenle her türden etkileşimin bir ögesi, tarafıdır. Ressamı zamandan, toplumdaki, siyaset, bilim, teknoloji ve diğer tüm uyaran ve etkileşim alanlarından soyut ele almak doğru değildir. Türk ressamı da bu etkileşimin bir ögesi, tarafı olarak kendini gerçekleştirme amacındadır. Türk sanatı, kendi özerkliği ele alındığında sanatın doğası gereği olabildiğince özerk ve olabildiğince evrenseldir. Bu nedenle, Türk sanatı genelinde ve Türk resmi özelinde, Türkiye’deki sanat yaratımı olabildiğince özerk ve olabildiğince evrensel düşünölmeli ve araştırılmalıdır.

Araştırmanın bu bölümünde Türk sanatını doğrudan ve dolaylı olarak etkileyen Dünya sanatı genelinde, Dünya resim sanatınının 1980’e kadar olan serüvenini kısa bir bakışla ele almak, Türk resmini anlamak için önemlidir.

2.1. 1980 Öncesi Dünya Resim Sanatına Kısa Bir Bakış

İnsanın sanat yapma isteği, içgüdüsel bir gereksinim veya bir ayrıcalık mıdır? Toplumsal bir önerme veya bir tür varlık sorunu mudur, yoksa hepsi midir? Bu soruya cevap olarak modern çağlarda hepsi denilebilirken, mağara resimlerinin sanatçısı diyebileceğimiz ilkel insanın kendi zamanınının gerçekliği dışında gerçekleştirdiği sanat eylemini, bugünün kavramlarıyla adlandırma çabası tahminden öteye gidemeyecektir. En bilinen örnekleri, milattan önce

15.000 ile 10.000 yılları arasında İspanya'daki Altamira ve Fransa'daki Lascaux mağaralarında (*Resim 1*) yapılan bu ilk resim örnekleri, bugünün sanatının en eski öncülerini oluşturmaktadır.



Resim 1. "Mağara Resmi",
M.Ö. 15.000 ile 10.000 dolayları,
Lascaux, Fransa.



Fotoğraf 1. "Kemik Ev",
M.Ö. 16.000 ile 10.000 dolayları,
Ukrayna.

Tarih öncesi çağ insanının yaşamına yön veren çevresel etkenler, sanat yaratımlarının öncüleri ve en eski örnekleri olarak görülen buluntuların işlevsel gerekçelerinin temelini oluşturmaktaydı. "İlkel toplulukların düşünce tarzını anlamaya çalışmadan; onları imgeleri bakılacak güzel şeyler olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesnelere gibi görmeye iten yaşantıyı kavramadan, sanatın bu yabansı başlangıçlarını anlamayı umamayız" (Gombrich, 1999: 40). Sanatın bu en eski izleri, bugünün sanatında olduğu gibi 'güzel'i değil, ilkel insanın yaşamına yön veren tüm çevresel ve sosyal etmenlerin yararcılığını gözetiyordu. Nazmi Özçelik, o döneme ilişkin değerlendirmesinde şöyle bir belirleme yapar:

... kendiliğinden oluşan mağaralarda ve avlanmaya elverişli avı bol göl ve ırmak kenarlarında ve orman kıyılarında yaşayan bu insanlar henüz tarımsal hayata geçemediklerinden buldukları bitki kök ve yemişleri ve avladıkları hayvanların ürünleriyle (*Fotoğraf 1*) hayatlarını sürdürdüklerinden bir başka tasnife göre de insanlığın *avcılık-toplayıcılık dönemi*'ni yaşamışlardır (2009: 24).

Bu da göstermektedir ki, insanlığın sanatla ilgili tecrübeleri, onların kendilerini ifade etme olanaklarını da belirlemiştir.

Bu çağ insanının mağaraya bu resimleri çizmelerindeki nedensellik, gizemini sonsuza dek koruyacaktır⁶.

İnsanın modern haline evrilmesinin en önemli aşamaları, onun yerleşik hayata geçmesi ve ardından maden işlemeciliğine başlamasıdır. Bu önemli değişimler, insanın doğayla mücadelesine yeni bir boyut kazandırmıştır. Yaşamlarındaki bu değişimler, onların hem dinsel tasvirlerine (*Fotoğraf 2*) hem de yaşam alanlarının niteliğine (*Fotoğraf 3*) yansır.



Fotoğraf 2. "Ana Tanrıça Heykelciği",
M.Ö. 7.500,
Çatalhöyük, Türkiye.



Fotoğraf 3. "Stonehenge Taşları",
M.Ö. 3.000,
Salisbury Düzlüğü, İngiltere.

İnsan var olduğu andan itibaren, önce doğayla sonrada kendisiyle amansız bir mücadeleye girişti. Varlık gerekçelerine her yeni uygarlık ile yeniden ve yeniden anlamlar yükler ve bu kurmacalarına dayanak oluşturacak eylemlerde bulunur. Tarih öncesi dönemlerde, onun, doğaya karşı bağımlılığı koparılamaz düzeydedir. Ancak dünyanın her bir yanında bu ilişkinin bir tür yönetilenden, yönetene evrilmesi için çabalar sürmekte, insanlığın yaratımları su yüzüne çıkmaktadır.

⁶ Sanatın ortaya çıkış gereksinimleri için en yaygın görüşü Kagan şöyle açıklar: "...sanat, dinsel gereksinimlerden, ancak dans ve şarkıların yardımıyla; mistik güçlerin, ruhların, totemlerin canlandırıldığı heykel ya da resimlerin yardımıyla anlaşılabilir büyüsel tılsımların gereklerinden ortaya çıkmıştır (1982: 221), öte yanda bu görüş insanın sanatı gereksinme amaçlarına dönük çıkarımlardır sadece.

“İnsanoğlu, doğaya bağımlılık durumundan kurtulmak için ilk büyük çabayı Akdeniz bölgesinde gösterdi. Siyaset, din, kültür, endüstri ve ticaret sistemleri kurarak hem pratik hem de entelektüel gelişimini önemli ölçüde genişletti” (Bazin, 1998: 27). Dördüncü binyıldan sonra, ortaya çıkan üç büyük kültür merkezi kuşkusuz, Nil vadisi, Mezopotamya (Dicle ve Fırat havzaları) ve Ege’dir.



Resim 2. “Kraliçe Nefertiti”, Duvar Resmi, M.Ö. 1.300, Krallar Vadisi, Mısır.



Fotoğraf 4. “Kefren Piramidi ve Büyük Sfenks”, M.Ö. 3.100 ile 2.500 dolayları, Gize, Mısır.

Antik ağın en büyük uygarlıklardan biri olan Antik Mısır Uygarlığı, kuruluşu olarak kabul edilen M.Ö. 3500’li yıllardan sonra, Nil nehri boyunca uzanan verimli vadi etrafında egemenliğini sürdürmüştür. Binlerce yıllık bu hükümdarlığa ait birçok sanat eseri, modern zamanlara değin kalabilmeyi başarmıştır. Mısırlıların lmsz hayata olan inançları, onları devasa ve etkileyici mezar mimarisine ve mezar resimlemeciliğine yöneltmiştir (*Resim 2* ve *Fotoğraf 4*). Mezarların yanında, firavun evleri, tapınak mimarisi ve resimlemeciliği de Mısırlıların güzele olan bağlılıklarının göstergesidir. Gombrich, birçok araştırmaya temel oluşturan “Sanatın yks” adlı yapıtında, bu ilişkiyi şöyle dile getirir:

Geometrik düzenlilikle, keskin doğa gözleminin bu kaynaşımı, tüm Mısır sanatının özelliğidir. Bu özelliği, en iyi şekilde mezarların duvarlarını süsleyen kabartmalar ve resimlerde izleyebiliriz. Ölünün ruhundan başka hiç kimsenin görmemesi gereken bir sanata ‘süslemek’ sözcüğü pek yakışmıyor.

Gerçekte bu yapıtlar haz kaynağı olsun diye yapılmamıştır. Görevleri ‘yaşamı korumak’tı (1999: 58).

M.Ö. 3.500 ile M.Ö. 2.000 yılları arasında Mezopotamya’da yaşamış olan Sümerler, kendilerinden sonra gelecek olan; Akad, Asur ve Babil uygarlıklarına da öncülük etmiş oluyordu. Germain Bazin, İlk Ur sülalesi egemenliğindeki Sümer uygarlığının başlarında, Mısır’da âdet olduğu gibi, ölünün dostlarının görüntülerini mezarın duvarlarına resmetmenin ya da heykellerini yapmanın yeterli sayılmadığını yazar. O dönemlerde kanlı cenaze törenleri sırasında, ölünün yakınları olan zevceler, prensler ve hizmetkârlarıyla ve ayrıca silahları, mücevherleri ve savaş arabalarıyla birlikte, ölüme yollandığını da belirtir (1998: 28).

İlk yazıyı, M.Ö. 3.200 yıllarında bulan Sümerler, siyasal ve askeri gelişmelere odaklandılar, en sert taşları cilaladılar, çamura şekil verip pişirdiler (Fotoğraf 5 ve 6); ancak birçoğu çağının ilerisinde olan bu gelişmelere karşın Eski Mezopotamya’daki hükümdarlıklar, uzun süreler varlıklarını sürdüremediler. “Zenginlik ve erk merkezinin Sümer’den Akad’a Akad’dan Babilonya’ya kayışını ve kuzeye doğru bu göçü izleyen dil değişiklikleri, Mezopotamya uygarlığının temeldeki sürekliliğini fazla bozmadı” (McNeill, 2008: 63).



Fotoğraf 5. “Sümer Gök Tanrıçası”,
Rölyef, M.Ö. 2.000,
Irak.



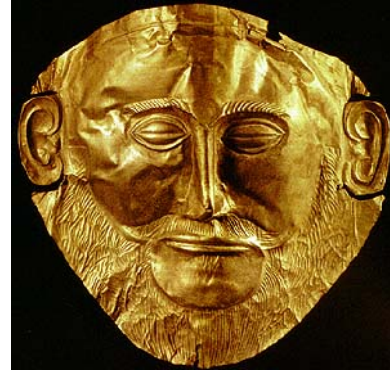
Fotoğraf 6. “Akad Hükümdarı Naram-Sin”,
Zafer anıtı, M.Ö. 2.270
Louvre, Paris.

Ege kıyıları, Ege Adaları, Kıbrıs, Girit ve Peleponnisos gibi yerlerde, yaklaşık olarak M.Ö. 3.000 ile 1.200 yıllarına kadar varlıklarını sürdüren Ege uygarlıkları, metal işlemeciliğinde ilerlemiş ve bunların ticareti ile uygarlıklarını geliştirmişlerdi. Yine Bazin'in belirttiği gibi; Giritliler, aynı dönemlerin Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarıyla karşılaştırılabilecek çok gelişmiş bir uygarlık yaratmışlardı. Bu uygarlık, olağanüstü bir modern hava taşımaktaydı. Bazin, bunun nedeninin denizci bir halk olan, ticaret yapan ve endüstri etkinliklerinde bulunan Giritlilerin, Mısırlıların ve Mezopotamyalıların bütün düşüncelerini ve eylemlerini etkileyen tanrısallık fikrinden kurtulmuş olmalarına bağlamaktadır (1998: 58).

Ege kıyılarında filizlenen bu uygarlığın sanatı, Mısır sanatını etkileyecek denli güçlü ve zengin yaratımları barındırıyordu. Sonraları, Yunanlılar tarafından da taklit edilecek olan Ege sanatı, geleceğin sanatının ilk habercisidir (Fotoğraf 7 ve 8).



Fotoğraf 7. "Altın Yüzük",
M.Ö. 2.000,
Girit Uygarlığı.

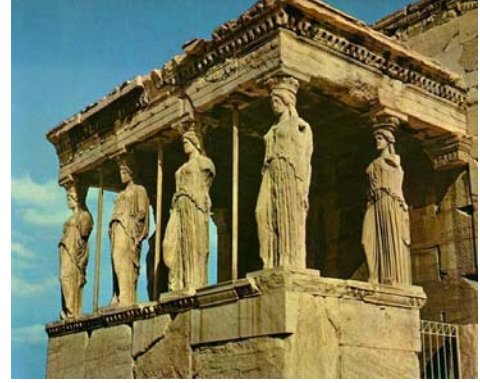


Fotoğraf 8. "Agamemnon Maskesi",
Zafer anıtı, M.Ö. 1.550 ile 1.500 dolayları,
Miken Uygarlığı.

Antik Yunanistan Uygarlığı, bugünkü Batı uygarlığının temelini atan sanat ⁷, kültür ve politika'daki gelişmelerini, MÖ.8. yüzyılda, Miken Uygarlığı'nın çöküşüyle tarihlenen kuruluşuyla, başlatır. "Yunan sanatının

⁷ Yunan sanatını yaratıldığı dönemin özellikleri göz önünde bulundurarak anlamaya çalışmak gerekir, bu bağlamda "Antik Yunan sanatının bugünkü sanatlara göre çok farklı bir rolü de vardı. İçinde yaşadığımız yüzyılın sonlarına değin 'sanat için sanat' anlayışı hiç bilinmeyen bir kavramdı. Ne gerçek anlamda bir sanat piyasası, ne de koleksiyoncular vardı. Her sanatın bir işlevi bulunuyordu ve sanatçı, bir ayakkabıcı ile eşdeğerde çalışan, ürettikleri ile müşterisinin talebini karşılamakla yükümlü olan bir kimseydi. Yunanlıların bizim anladığımız tarzdaki sanat için farklı bir sözcüğü yoktu, sadece zanaat (tekhne) kelimesi vardı" (Boardman, 2005: 14-16).

büyük devrimi olan, doğal biçimlerin ve perspektif kısaltımın bulgulanması, insanlık tarihinin kuşkusuz en şaşırtıcı döneminde gerçekleştirildi. Bu çağ, Yunan kentlerinde yaşayan insanların tanrılarla ilgili eski gelenek ve efsaneleri sorguladığı ve cisimlerin doğası üzerinde korkusuzca durulduğu bir çağdır” (Gombrich, 1999: 82).



Fotoğraf 9. “Yunan Vazosu”, Fotoğraf 10. “Nike”,
M.Ö. 550 ile 520 dolayları, M.Ö. 190
“Dionisos, Hermes’le Konuşuyor”.

Fotoğraf 11. “Yunan Tapınağı” (detay),
M.Ö. 421 ile 407 yılları arasında,
Atina.

Eshilos, Aristofanes, Evripides, Sofokles, Sokrates, Eflatun, Aristoteles, Herodot ve Ksenofon gibi daha birçok yazar, şair, tarihçi ve filozof yetiştiren Antik Yunanistan, uygarlığının doruk noktasına Makedonya kralı İskender’in yönetiminde ulaşmıştır. Yunan sanatçılar; el sanatları, heykel ve mimaride de eşsiz özellikte eserlerde vermişlerdir (Fotoğraf 9, 10 ve 11).



Resim 3. “Orant Duruşlu Duvar Resmi”,
M.S. 300 dolayları,
Yer altı Mezarı, Roma.



Fotoğraf 12. “Saint Pierre Kilisesi”,
M.S. 40 dolayları,
Hatay, Türkiye.

“Romalılar önce Makedonya’yı ve Yunanistan’ı (MÖ. 146’da) sonra Asya’nın Selevkos İmparatorluğu’nun sınırları içinde kalan bölümlerini (M.Ö. 64’te) ve son olarak da Mısır’ı (MÖ. 30’da) fethettiler” (McNeill, 2008: 217). İnsanlığın Hıristiyanlık dini ile tanışması bu süreci izleyen yıllara rastlar. Bu yeni din, kendi mimarisini ve kendi tapınaklarını süsleyecek sanat yaratımlarını beraberinde getirdi (*Resim 3 ve Fotoğraf 12*).

Bazin’e göre; gerçekten de, eğer görüntü ve imge, kendisine tapınılacak şeyler değil de, dinsel inanca götürecek araçlar olacaklarsa, bu yeni inançta da, Doğu’nun eski dinlerinde olduğu gibi bir yer tutmak zorundaydı. O’na göre bu nedenle, görüntü ve imge, tanrıbilimsel bir araç ve dinsel dogmaları dile getiren bir araç haline gelmişti; ama bu haliyle, dogmanın, yani dinsel inancın örneklendirilmesinden ve süsünden başka şey olamamıştı (1998: 131-132).

Helenistik sanatının etkileri başlamadan çok önceleri, ilk heykel örnekleri Ege’nin çok uzağında, Hindistan’da, yapılmaya başlanmıştı. Bugün, Buda olarak bilinen ve MÖ. 563 ile MÖ. 483 yılları arasında yaşadığı düşünülen Siddhartha Gautama tarafından kurulan Budizm, heykel sanatının bu örnekleri için önemli bir kaynaktı (*Fotoğraf 13*). “Tanrıları ve kahramanları güzel bir biçimde görüntülemeyi insana öğreten Yunan ve Roma sanatı, Hintlilere de, kendi kurtarıcılarının bir imgesini yaratmada yardımcı oldular” (Gombrich, 1999: 127).



Fotoğraf 13. “Meditasyon Yapan Buda”,
M.S. 2. yy.
Gandhara, Hindistan.

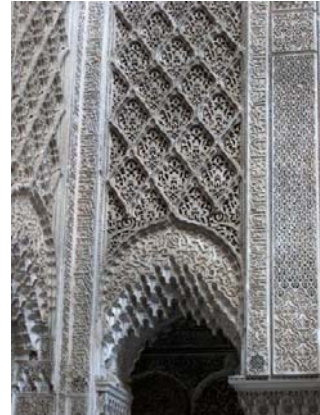


Resim 4. “Bizans Manastırı Duvar Resmi”,
M.S. 10. yy.
Gümüşler, Niğde, Türkiye.

Roma İmparatorluğu'nun 4. yy.da Doğu ve Batı Roma olmak üzere ikiye ayrılmasından sonra, bin yıl kadar bir süre varlığını sürdürmeyi başarmış olan Doğu Roma İmparatorluğu, daha sonraları tarihçiler tarafından Bizans imparatorluğu olarak anılacaktı. Bizans sanatının kökleri Yunanistan ve Roma sanatına dayanmaktaydı. Ancak Bizans sanatçıları, Mısırlı sanatçılar gibi geleneğe uyulması konusunda katı bir biçimcilik izliyorlardı. Sanatın, dinsel amaçlarla nasıl kullanılacağı sorunu biçimsel kavrayışların önüne geçmişti, artık resimlerin, mozaiklerin ve heykellerin kullanım amaçları başkalaşmıştı. “Bir grup, dinsel amaçlarla yapılmış tüm imgelere, yani suretlere karşıydı. Bu görüşte olan kişilere ikonoklast ya da put kırıcı deniyordu. 745 yılında bu grup kilisede üst düzeye yükseldi ve Doğu Kilisesi her çeşit dinsel sanatı yasakladı” (Gombrich, 1999: 87). Bu anlayışın yükselmesiyle Bizans eserlerinin pek çoğu tahrip edilmiş günümüze değin kalmayı başaramamıştır, çok azı ise tahrip edildikleri halleriyle saklanmaktadır (*Resim 4*).



Fotoğraf 14. “Bronz ve Demir Mangal,
Emevi Dönemi,750'den önce,
Fudayn, Ürdün.



Fotoğraf 15. “Medrese Duvarı”
Faz Attarın Medresesi 1323,
Fas.

İslam peygamberi Hz. Muhammed'in 632 yılında ölümünden sonra, dünya, tanıştığı bu yeni dinin sanat anlayışı ile yoğrulmuş sanat eserleri ile karşılaşmıştır. İslam sanatının ilk örnekleri, dört halife döneminden sonra 661 ile 750 yılları arasında Müslüman Arap İslam devletini yöneten Emevi hanedanlığı zamanında görülür (*Fotoğraf 14*). Robert Hillenbrand, bu konu üzerine şöyle bir yorum yapar:

Emevi sanatının ilerlediği yönlerden bazıları kaçınılmaz olarak çıkmaz yollar olmuştur. Örneğin, figüratif heykeller ve duvar mozaikleri gibi antik dünyadan ve Bizans'tan alınan biçimler sonraki İslam sanatçıları fazla etkilememiştir. Ama klasik geleneği İslam sanatının bir parçası haline getiren, sonraki nesillerde tekrarlanacak olan bazı temel cami ve saray tiplerini oluşturan, geometrik, bitkisel ve epigrafik yüzey süslemesine merkezi bir önem veren, son olarak da, farklı ve yeni bir tarzın son derece değişik unsurların kaynaşması ile yaratılabileceğini gösteren dönem, Emevi dönemidir. Bu özelliklerle İslam sanatının gelecekteki gelişmesini belirlemiştir (, 2005: 38-39).

Daha sonraları, gelenekçi İslam mimarisi ve süslemeciliğinin örneklerine hâkim olacak bu biçimleme anlayışı için Meriniler döneminde yapılan, Fas'taki Faz Attarin medresesi (*Fotoğraf 15*), tipik bir örnek olarak gösterilebilir.

Emevilerden sonra; Abbasiler, Fatımiler, Selçuklular, Memlûklar, İlhanlılar ve Timurlular ile Safeviler ve son olarak Osmanlılara kadar birçok İslam devleti, İslam sanatı çerçevesinde, dinsel ve din dışı hayata yönelik sanat eserlerini kendi inançlarının öngördüğü biçimde, yaratmışlardır (*Fotoğraf 16 ve 17*).



Fotoğraf 16. "Sultan Hasan Camii"
Memlûklar Dönemi, 1363,
Kahire, Mısır.



Fotoğraf 17. "Cami Mihrabı, Çini",
Sokullu Mehmet Paşa Camii, 1578,
İstanbul, Türkiye.

İslam sanatında, minyatür önemli bir yer tutar ve minyatür resmin en önemli ve öncü örneklerinin, İranlı ustaların ellerinden çıktığı görülür (*Resim 5*). "İran'da resim sanatı 14-18. yüzyıllar arasında büyük bir gelişme göstermiş ve bir yandan Arap, öte yandan Uzak Doğu Çin etkilerinin bir potada eridiği oluşum aşamalarıyla belirlenmiştir... Resim düzeni haline gelen figür ve motif çalışmaları da İslami alandaki soyut durgunluğun, zengin

nakış değerleriyle, yoğun bir hüneri amaçladığını gösteriyor” (Tansuğ, 2006:137-138).

İslam sanatında peygamber betimlemelerinin, başlarda yüzü kapalı olarak (*Resim 6*) az da olsa yapıldığı görülürken, sonraki dönemlerde neredeyse hiç örneklerine rastlanılmaması, öznel eğilimleri ve imgeleri (özellikle insan ve daha sonra doğa imgelerini) dışlayan İslami öğretiye bağlanılabilir. Bu anlayış, sanatçının bireyselliğini zorunlu olarak yok edecek ve katı bir kuralcılık ile daha önceden belirlenmiş biçimlerin (geometrik biçimlemeler) yinelenerek kullanılması olarak devam edecektir. İslam sanatında başat rolü mimari almıştır, bu durumun uzantısı olan ibadethanelerin yapımı ve süslenmesi yanında, Kuran’ın yazılması ve süslenmesi de önemli sanat alanlarını ortaya çıkarmıştır; tezhip ve hat. Resimde, ilk yazısal çizim ve boyamanın kullanıldığı sanat buluntuları ise Çin sanatında görülmektedir.



Resim 5. “İran Minyatür Resmi”,
“Moğol Prenses ve İranlı Kadınlar”, 14. yy.,
İran.



Resim 6. “Nizami Khamsa, Minyatür Resmi”,
“Muhammed Miraç'a Yükselirken” , 14.yy.,
Tebriz. İran.

Başlangıcı ile ilgili çok az bilgiye ulaşılmış olan Çin sanatı da, dinin etkilerinin önemli ölçülerde hissedildiği dönemlerden geçmiştir. Bazı Çin bilginlerinin felsefelerinden oluşan mistik dinlerden ve esasen Budizm’den etkilenen (*Fotoğraf 18*) Çin sanatı, öğretici ve zarafet taşıyan yaratımlar ortaya koymaya çabalamıştır.



Fotoğraf 18. Ahşap Buda Heykeli,
907 ile 1125 dolayları,
Çin.

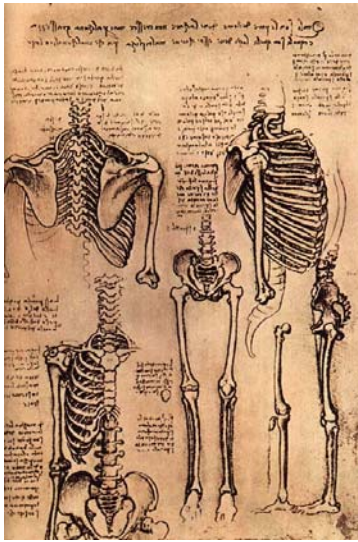


Resim 7. "Baharda Yürüyüş",
1200 dolayları,
Ma Yuan.

Bazin, Song dönemi peyzajlarının ön planında, çoğu zaman Şang döneminin acı dolu ve dikenli arabesklerini hatırlatan bir ağacın burkulmuş dış çizgilerinin dikkati çektiğini belirtir. Ayrıca bu dönem ressamı madde-dışılığı dile getirmek için, Tang dönemi sanatçıların natüralist renk anlayışını bir yana bırakıp, sadece renk tonları kullanarak monokrom bir boyamayla peyzajlar yapmışlardı (1998: 500), (Resim 7). Çin sanatının, sanatçının başarısına derin bir saygıyı öngören yaklaşımı, daha sonraları Rönesans sanatında görülmektedir.

İslam toplumunun gerek siyasal ve gerekse kültürel boyutlarda kendi yapısını değiştirmesi ve bu değişimi yayması tarihin akışında 1000 ile 1500 yılları arasındaki dönemin en belirgin değişim olayı sayılabilir. Bu değişimin etkileri Avrupa toplumlarında da görüldü, "Avrupa'nın yeniden kendini toparlamaya başladığı tarihlerden 1200 dolaylarına dek geçen iki yüzyılı aşkın bir süre içinde önemli gelişmeler gerçekleştirildi. Yürekli ve güçlü bir yaratıcılığın yanı sıra, Arap ve Bizans geleneklerinde Batı insanına hoş görünen her şeyin büyük bir isteklilikle benimsenmesi, ortaçağ kültürüne yeni bir güç ve parlaklık getirdi" (McNeill, 2008: 370).

İzleyen bu süreçte dünya büyük bir dönüşüm geçiriyordu⁸, 1350 dolaylarında Floransa, Venedik, İngiltere, Portekiz, Hollanda gibi küçük kent devletlerinde başlayan Rönesans'ı hazırlayan önemli nedenlerin biri de, önceden Arapçaya çevrilmiş eski Yunan ve Roma eserlerinin yeniden Avrupa dillerine, özellikle İtalyancaya çevrilmesiydi. Ayrıca, coğrafi keşifler sonucunda zenginleşen ve güzel sanatlar gibi alanlara destek veren, sanatçılara hamilik yapan yeni burjuva sınıfının oluşması ise bir diğer önemli gelişme idi. “Rönesans'ın insan becerilerinin yarattığı güzellik ve insan yeteneklerinin engellenmeden kullanılmasıyla ortaya çıkarılabilecek doğruluk ülküleri, Avrupa'nın öteki bölgelerinde çekiciliğini yitirmedi” (McNeill, 2008: 445). Leonardo'nun anatomi çizimleri 20. yüzyıla kadar tıp eğitiminde kullanılmıştır (*Resim 8*). Raffaello'nun 1511 yılında tamamladığı “Atina Okulu” adlı duvar resmi (*Resim 9*), antik yunan filozoflarını, sanatçı ve bilim adamlarını bir arada göstermektedir.



Resim 8. “Anatomi Çizimleri”,
1489,
Leonardo da Vinci.



Resim 9. “Atina Okulu”,
1511,
Sanzio Raffaello.

⁸ Kanıtlanabilirlik ve mekânîk evren tasavvuru, modern düşüncenin veya modern bilimin temel karakteristik özelliklerinden biri oldu. Bu vasıfları ile birlikte, hem skolastik bilgi yapısından (teolojiden) ve hem de spekülâtif bilgi yapısından (felsefeden) ayrılıyordu. Bilgi yapılarında yaşanan bu gelişmelerle birlikte Batı'da, insanoğlu yeni bir zihniyet yapısına kavuşuyor ve Aydınlanma Çağı diye tesmiye edilen zamanlara eriyordu. Rönesans, Reform ve Aydınlanma Çağı olarak tebarüz eden tecrübelerin tümü, günümüze kadar gelecek olan bilgi yapılarının temel arka planını oluşturuyordu (Habermans, 2002: 16).

Adnan Turani'ye göre; Orta Avrupa'da, Rönesans'a karşılık dinde reformasyon hareketi vardı. Dikkat edilirse aslında bu da insan aklının uyanışı ile ilgili idi ve bu açıdan bakıldığında Rönesans, oluşan ve gelişen insan aklının önemli bir sonucudur ve bütün Hristiyan dünyası ile eski düşünce sisteminin çöküşü ile ilgili bir sonuçtur. O'na göre; 1500'lü yılların başından bu yana İtalya'da klasik üsluplu bir sanat belirmeye başladı ve bu sanat kişi gözlemine dayanıyordu (2007: 355).

Ortaçağ sanatçısından beklenin tersine –ortaçağ sanatçısından⁹ yeni bir biçimleme yaratması değil geçmişten bu yana hali hazırda yapılmakta olanı en iyi şekilde yeniden yapması beklenirdi- Rönesans sanatçısının gözlemleriyle hayat bulan sanat yapıtlarında, sanatçının yeni arayışlarının etkileri görülmektedir (*Resim 10 ve 11*).



Resim 10. "Aziz Matta",
830 dolayları,
El Yazması, Epernay.



Resim 11. "Aziz Matta ve Melek",
1508,
T.Ü.Y.B., Giovanni Girolamo Savoldo.

⁹ "Gotik" terimi, Rönesans dönemi İtalyanlarının, Ortaçağ sanatını aşağılamak için kullandıkları "tedesco" sözünün Fransızca karşılığıdır. Ne var ki bu terim yanlış anlaşılmalara yol açmıştı; çünkü Gotik sanat bir Fransız yaratışıydı... Onüçüncü yüzyılda olgunluk aşamasına ulaşan Gotik sanat, İngiltere'de hızla yayıldı... İtalya'da bu sanatın yüzeysel etkisi oldu ve onbeşinci yüzyılda Floransa, Rönesans estetiğinde başı çekmeye başlayınca, Gotik sanat bir yana bırakıldı" (Bazin, 1998: 190).

1520'lere gelindiğinde Rönesans sanatı doruk noktasına ulaşmış ve sanatçılar, kendilerinden önceki kuşakların yapmak istediklerinin neredeyse tümünü yapmayı başarmışlardı. Ama bu durum genç sanatçılar için hiç de kolay bir süreç değildi. Bu genç sanatçılar, yaşayan ustaların biçimleme anlayışlarını taklit ederek kendilerini kanıtlamaya çalışıyorlardı ve bu sanatı bir bunalıma doğru itiyordu. Gombrich, bu geçiş döneminin ardından bu genç ressamların, moda olduğu için Michelangelo'nun tarzını sadece taklit ettikleri ve yanlış yolda olduklarını gören eleştirilenlerin, bu dönemi Maniyerizm (Tarzcılık) adıyla tanımladıklarını belirtir (1999: 361). Genç sanatçılar ustalarını aşmak istiyorlardı, bunların bazıları gizli anlamlar taşıyan ve çok az kişinin anlayabildiği resimler yaparken bazıları ise biçimlemelerinde sadeleşme ve uyuma yönelmiş diğer bir kısmı ise yeni buluşlar ve deneysel arayışlara girmişlerdi. Bu dönem resmini en ileriye götürdüğüne inanılan ressam El Greco'dur (*Resim 12*).

Rönesans ve Maniyerist dönemi izleyen yıllarda, Rönesans sanatının kural ve biçimleme anlayışlarını reddeden Barok sanat dönemi ortaya başlar. Turani'ye göre;

Maniyerizm doğadan değil, insanın kişisel hayal gücünden hareket etmişti. Ancak bu hayal gücü, doğanın hayal-optik görüntüsünü hedef alan bir resim sanatı yarattı. Barok mimaride görülen girinti-çıkıntılılık ve dolayısıyla ışık-gölge, resim sanatına da yansıyor. Yüzeylerin parçalanması ve yüzeylerin üzerinde yer verilen ayrıntılar, aynen resimde de benimseniyor. Ancak resimde, yüzeylerin değerlendirilmesinde doğa incelemesi esas olarak alınıyor (2007: 456).





Resim 12. "İsa'nın Vaftizi",
Resim 14. "Las Maninas",
1597 ile 1600 dolayları,
1655,
T.Ü.Y.B., El Greco.
T.Ü.Y.B., Velazquez.

Resim 13. "Aziz Matta",
1602,
T.Ü.Y.B., Caravaggio.

Rönesans resminin idealize edilmiş güzelliğine karşıt bir doğallık arayışında olan Caravaggio (*Resim 13*), Barok resmin tipik örneklerini veren, önemli temsilcilerindedir. Rosa Giorgi, Caravaggio'nun resimlerinde gerçeği yansıtmak için verdiği uğraşın; insanların duygularını anlamak, olayları olduğu gibi resmetmek, mükemmelliğe değil, gerçekliğe ulaşma ihtiyacından doğduğunu belirtir. Ancak Giorgi'ye göre daha da önemlisi, Caravaggio'nun insanların ruh halini, neredeyse psikolojik olarak nitelendirilebilecek derecede inceleyip çözümleyerek ifade etme kaygısı taşımış olmasıdır (2002: 86).

Olgun dönem Barok resminin en önemli temsilcisi Velazquez'in kendisini de, tuvalinin başında çalışırken betimlediği, "Las Maninas" (*Resim 14*) adlı tablosu, onun en tanınan eserlerinden biridir. Bu resim, sanatçının kendisini tuvalinin başında çalıştığı anı, birkaç boyutuyla ele aldığı bir başyapıttır.

Barok'un ışık ve gölgeyi kullanarak ağır bir kütesellikle devasa ölçülerdeki tuvalere resimlediği figürlere karşılık; zarif, hareketli, dans eden ve Barok'taki sarayların ihtişamını kırlara taşıyan neşeli figürlerin bulunduğu Rokoko sanatı, Rubens ile en yüksek özellikteki eserlerini vermiştir (*Resim 15*).



Resim 15. "Paris'in Yarışması",
1635 ile 1638 dolayları
T.Ü.Y.B., Rubens.

Resim 16. "Germanicus'un Ölümü",
1627 ile 1628 dolayları,
T.Ü.Y.B., Poussin.

Klasik heykellerdeki insan bedenini idealize bir güzelliğe kavuşturan ölçülerden etkilenererek, biçimleri ve doğayı bu idealize güzellikle yeniden ele almaya başlayan sanatçılar, "Neo-klasikler" ya da "Akademik" anlayış olarak adlandırılmışlardır. Barok ve Rokoko resminden daha çok ilgi uyandıran resimlerini yapmak için neo-klasikler, klasik heykeli tutkuyla incelediler. Konularını; ilkçağ tarihinden, mitolojiden, felsefeden, dinsel ve ahlaki konulardan seçen, ayrıca manzaradan yararlanan bu ressamaların başında, Nicolas Poussin gelir (*Resim 16*).

15. ve 16. yüzyıl boyunca süren Reform hareketi ile Avrupa'nın, Katolik ve Protestan olarak ikiye bölünmesinden, Felemenk ülkelerin sanatı büyük ölçüde etkilendi. Gombrich, bunun sebebini şöyle açıklar: ona göre; Hollandalı Protestan tacirlerin beğenisi, sınırın ötesinde geçerli olan beğeniden oldukça farklıydı ve XVII. yüzyılın bu Hollandalı kentsoyluları, Katolik Avrupa'ya egemen olan Barok üslubu hiçbir zaman tam olarak benimsememişlerdi (1999: 413). Protestan olan bu halk, gösterişli sanattan hoşlanmıyordu. Onlara hitap edebilecek, sanat uğraşısının başında portrecilik geliyordu ve portrenin çok yaygın kullanım alanları oluşmuştu.



Resim 17. "Arnolfi'nin Evlenmesi"
1434,
A.Ü.Y.B., Jan van Eyck,



Resim 18. "Dünya Hazlarının Bahçesi"
1504
A.Ü.Y.B., Hieronymus Bosch.

Bu dönem Hollandalı ressamalarının asıl öncüleri, resimde yağlıboyayı ilk olarak mükemmelleştirilmiş haliyle kullandıkları düşünölen, Van Eyck kardeşlerdi. Jan Van Eyck, “Arnolfi'nin Evlenmesi” adlı resminde (*Resim 17*), bir tüccarın ve sözlüsünün portrelerini resimlemiştir. Eyck, bu en bilinen resminde, figürlerin arkasındaki aynada, kendi görüntüsüne de yer verir. Onun bu açılımının ve arayışlarının nedenleri tam olarak bilinmez. Ancak o, kendinden sonrakiler için, resim sanatının olanaklarını sorgulayarak sanatçının konumunu farklı noktalara getiren bir öncü olmuştur.

Gombrich'e göre; hakkında çok az şey bilinen diğeri bir Hollandalı öncü ressam olan Hieronymus Bosch, resimde gerçeği en inandırıcı bir şekilde göstermeyi amaçlamış ve kendinden önce geliştirilmiş geleneklerin ve buluşların tersine çevrilebileceğini ve hiçbir insan gözünün görmediği şeylerle de akla yakın bir resim elde edilebileceğini göstermiştir (1999: 356). Bosch, hayal gücüyle harmanladığı resimlerindeki, düşsel cennet ve cehennem tasvirleriyle kendi çağının insanının en bildik korkularını, ustalıklarla konu edinmeyi bilmiştir (*Resim 18*).

Bu öncü ressamaların arkasından gelen ve pek tanınmayan 17. yüzyıl Hollandalı ressamalarının, ustalıklarını kanıtlamaları için tek bir konuda uzmanlaşmaları gerekli görünüyordu. Bu uzmanlaşma çabasını, doruğa taşıyan bu dönem ressamalarının ustası Rembrandt, tuval yüzeyine parıltıyı ve yüzeylerin dokusunu ihtişamlı bir şekilde taşıyabiliyordu (*Resim 20*).



Resim 19. “Dr. Tulp'un Anatomi Dersi”,



Resim 20. “Ölü Doğa”,

1632,
T.Ü.Y.B., Rembrandt.

1650 dolayları,
T.Ü.Y.B., Willem Kalf.

17. yüzyılda Hollanda, resim sanatına sonraki yıllarda sıklıkla yinelenen farklı konular kazandıracak ustalar yetiştirdi. Manzara ve ölüdoğa gibi sıradan konuların yanında, yine sıradan halktan insanların kullanıldığı basit tablolar, onların ellerinde birer başyapıta dönüşüyordu. Bu ustalar o güne kadar sanıldığı kadar aksine, konunun, mükemmel bir tablo yaratmada çok fazla etkili olmadığını kanıtlamışlardır (*Resim 19, 20, 21 ve 22*)



Resim 21. "Mektup okuyan Mavili Kız",
1663 ile 1664 dolayları,
T.Ü.Y.B., Jan Vermeer.



Resim 22. "Yahudi Mezarlığı",
1655 ile 1660 dolayları,
T.Ü.Y.B., Jacob Van Ruisdael.

18. yüzyıl İtalyan sanatçıları genel olarak başarılı iç mekân süslemecileri olarak çalışmışlardır. Bu ressam, süslemeleri en yetkin şekilde kullanmalarına olanak sağlayabilecek konuları seçerlerdi (*Resim 23*).



Resim 23. "Gezegenler ve Kıtalar Alegorisi",



Resim 24. "Venedik Görünümü",

1752,
T.Ü.Y.B., G. Battisa Tiepolo.

1768,
T.Ü.Y.B., Francesco Guardi.

Gombrich, İtalyan sanatının XVIII. yüzyılın başlarında yalnızca özel bir alanda yenilikler yaratmasını bildiğini ve bu alanın, manzara resimleri ve oymaları yapmak olduğunu belirtir. Ona göre; bu nedenle, Manzarası sanatçılara çok çekici gelen Venedik'te, bu istekleri karşılayan bir resim ekolü gelişmiştir (1998: 290). Francesco Guardi'nin "Venedik Görünümü" (*Resim 24*) resmi, bu ekol için bir örnektir.

Kaynağını, Rönesans ve Reform hareketleri ile 17. yüzyıl felsefelerinden alan Aydınlanma felsefesi, genel olarak insanın kendi yaşamını düzenlemesi gerektiğini vurgulamış ve hem düşüncenin hem de toplumsal yaşamın kalıcı değişimlere uğrayacağı bir sürecin felsefi başlatıcısı olmuştur. Akıl'ı, kurucu ilke olarak gören bu felsefe, insanın, gerçek bilgiye ulaşabilmesi için, her tür bilgiye, gelenekçi bilime ve hatta dine bile şüphe ile bakması gerektiğini savunan birçok filozofun görüşleriyle, yaşam bulur. "Aydınlanma düşüncesi, insanları, tanrısal vahiy ve dinsel otoriteye karşı, ussal ve deneysel bilgiye öncelik tanımaya, Galileo, Descartes ve Newton'un çizdiği yolu izlemeye çağırır" (Çıvgın ve Yardımcı, 2007: 119). Aydınlanma felsefesi, hem Fransız devriminin hem de daha sonraki yüzyıllara yön verecek modernleşme süreçlerinin başlamasına kaynaklık etmiştir.

18. yüzyılın sonlarında meydana gelen Fransız devrimi, Fransız mutlak monarşisinin devrilip yerine Fransa Cumhuriyetinin kurulmasını, ayrıca Roma Katolik Kilisesinin reformları yapmaya zorlanmasını amaçlıyordu. Fransız devrimi ile birlikte yıkılmaz sanılan krallıkların yıkılabileceği ortaya çıktı. Bunun yanında, kıta Avrupa'sında demokrasi gelişmeye başladı, egemenliğin halka ait olduğu inancı kabul edildi. Milliyetçilik, siyasi bir karakter kazandı ve çok uluslu devletlerin parçalanmasında etkili oldu. Eşitlik, özgürlük ve adalet gibi kavramlar yaygın bir arayışın konusu oldu. Bireysel güçler ve insan zekâsı değer görmeye başladı. Fransız devrimi, evrensel sonuçları nedeniyle yeniçağın sonu ve

yakın çağın başlangıcı olarak kabul edildi ve Fransızlar, İnsan Hakları Bildirgesini, dünya çapında bir bildiriye dönüştürdüler.

Fransız devriminin etkileri sürerken, edebiyat, müzik ve felsefenin görünümünü kalıcı olarak değiştiren ve resim sanatında yenilenmeye yol açan Romantizm Akımı, eserlerini üretmeye başlamıştı. Ancak Romantizm, resim sanatında belirli bir üslup gösteremedi. “Romantik resim, okuldan çok, her şeyden önce, önceki yüzyıllarda baskın olan bir tutuma karşı, insan ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat planına uygulanmasıdır” (Cludon, 1988: 35). Romantik ressamlar, doğa duygusuna metafizik bir boyut kattılar, melankoliyi ve kaygıyı yükseltip, öznel bir tutum izlediler. Romantik akımın en önemli örneklerini veren ressamların başında; Delacroix¹⁰ ve Goya, (Resim 25 ve 26) gelir.



Resim 25. “Özgürlük Halka Rehberlik Ediyor”,
1793,
T.Ü.Y.B., Delacroix.



Resim 26. “Madrid’de Üç Mayıs”,
1808,
T.Ü.Y.B., Francisco de Goya.

“Goya, çağının gerçeklerinin anlatımında, doğa görüntüsünün yeterli olmadığını anlamış ve sembollerle resim dilini kuvvetlendirmek istemişti. Bu nedenle resimsel gerçeklerin, görülenin dışında olduğunu anlayan sanatçının bir bakıma çağın Romantik anlatımına da katkısı olmuştur” (Turani, 2007: 502).

¹⁰ Delacroix, Oryantalist resimler de yapmıştır, ancak o, resimlerinde klasik resmin idealist ölçülerine karşı bir tutum içindeydi ve resimde hayal gücünün her şeyden önemli olduğuna inanıyordu.

William Turner ve aynı zamanda şair de olan William Blake, İngiliz Romantikleri olarak öne çıkıyorlardı. Doğa gözleminden ve yaşamdan çizmeyi reddeden Blake, yalnızca kendi içsel yönelimlerine ve düş gücüne güveniyordu. Blake, çağdaşı pek çok ressam gibi geleneğin peşinden gitmemiş ve öznel bir tutumla, dönemin biçimleme anlayışına başkaldıran resimler yapmıştır (*Resim 27*). “Turner de ışık dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik bir dünyanın görüntüsüne sahiptir, ama bu dünya sakin değil, hareketlidir, sade bir uyumda değil, göz kamaştırıcı bir görünümüdür” (Gombrich, 1999: 492). Turner, alabildiğine romantik, ışıklı gün batımları ile fırtınalı ve bulutlu havaları betimlediği resimleri ile tanınır (*Resim 28*).



Resim 27. “Kızıl Ejder ve Denizden Gelen Canavar”, 1805, T.Ü.Y.B., William Blake.



Resim 28. “Gölde Gün Batımı”, 1845, T.Ü.Y.B., William Turner.

19. yüzyılın ilk yarısının en önemli ressamlarından biri olan İngres, David'in öğrencisiydi (*Resim 29*). Ancak, yeni klasik resmin en önemli temsilcisi olan David'den farklı düşünüyordu. Bazin'e göre; İngres, Raffaello'nun ve Eski Yunan vazoları üzerindeki resimlerinin etkisinin Antik çağ heykellerine duyduğu eğilimi engellemesini ve böylece arabeski hacme tercih etmesini sağlayan İtalya'da, 1806'dan 1824'e kadar kalmıştır (1998: 433).

Doğu insanına ilginin en üst düzeye çıktığı bu yıllarda, Romantizm'in bir uzantısı olarak başlayan Oryantalizm akımının en önemli temsilcilerinden biri olan İngres ve diğerleri, ilgi duydukları doğulu dünyayı, onların yaşam biçimlerini, geleneklerini ve kültürlerini tuvallerine aktardılar. Özellikle, harem ve hamam sahneleri dikkat çeker (*Resim 30*).



Resim 29. "Horatius'un Yemini",
1784,
T.Ü.Y.B., Jacques-Louis David.



Resim 30. "Türk Hamamı",
1862,
A.Ü.Y.B., İngres.

Romantizm'in duygu, hayal ve metafizik etkileri ön plana alan yaklaşımına karşı bir tepki olarak doğan Gerçekçilik Akımı, kaynağını, temeli çok daha önceleri atılan pozitivist felsefi akımlardan alıyordu. Buharlı gemi ve lokomotif bulunmuş, telgraf kullanılmaya başlanmış ve resim sanatı için daha da önemlisi fotoğraf, insan yaşamına girmiştir. Turani bu durum hakkında şunları yazmıştır: "Her buluş, zamanı ona ihtiyaç duyunca ortaya çıkıyordu. Fotoğraf, sanatçının sübjektif tasarımından doğan resim yerine, objektifi ile önündekini saptıyordu. Fotoğrafın keşfi ile Courbet'nin Paris'e gelip kendini 'İlk Realist' olarak ilan etmesi aynı tarihteydi. Gerçekçi anlayış, aynı fotoğrafta olduğu gibi, doğayı sadık olarak aynen yansıtmaktan yanaydı" (2007: 508).



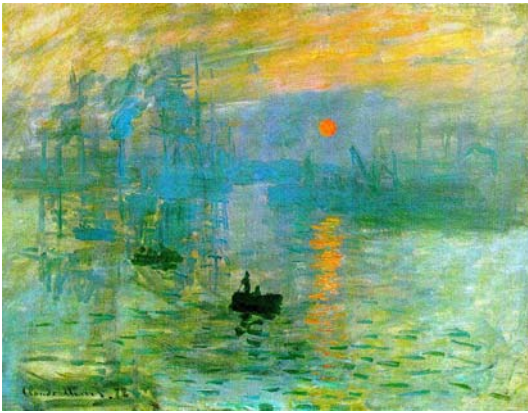
Resim 31. "Günaydın Bay Courbet",
1854,
T.Ü.Y.B., Gustave Courbet.



Resim 32. "Kazmalı Adam",
1860 ile 1862 dolayları,
A.Ü.Y.B., Jean-François Millet.

Courbet'in, kendini, kır yürüyüşü sırasındaki bir selamlaşma anında resimlediği, "Günaydın Bay Courbet" adlı resmi (*Resim 31*), tipik bir gerçekçi resim örneğidir. Doğadan başka hiçbir şeyin öğrencisi olmak istemeyen ve "güzeli" değil de, gerçeği resimlemeyi isteyen Courbet gibi, Jean-François Millet de Gerçekçi bir ressamdır. Millet, doğayı ve daha çok köy yaşamını gerçekçi bir yalınlıkla betimlediği resimleriyle tanınır (*Resim 32*).

Doğayı olduğu gibi resimlemeyi asıl amaç edinen Gerçekçilerin aksine, İzlenimciler (empresyonistler), biçimi değil, biçimin gözde bıraktığı izlenimi önemsiyorlardı. Claude Monet, "İzlenim/Gün Batımı" adlı resmini (*Resim 33*) sergilediğinde, eleştirmenlerin yoğun tepkileriyle karşılaşmıştı.



Resim 33. "İzlenim, Gün Batımı",
1872,
T.Ü.Y.B., Claude Monet.



Resim 34. "Denizde Gün Batımı",
1879 dolayları,
T.Ü.Y.B., Pierre-Auguste Renoir.

İlk bakışta özensizce yapıldıkları düşüncesi uyandıran İzlenimci resimler, doğrudan doğanın gözlemine dayanıyordu. Ressamlar, güneş ışığının, günün değişik saatlerinde kendi üzerlerinde oluşturduğu anlık ve uçucu etkileri tuvale aktarılabilmek için atölyelerinden çıkmışlardı. Onlar, konularını yerinde izleyerek, hızlı fırça vuruşlarıyla çalışıyorlardı (*Resim 34*). “İzlenimcilerde her şey manzaraya dayanır. Nesnelere, en somut hacimli meyveler, natürmortta yer alan bütün öğeler manzara resmi yapılmış gibi boyanır. Portreler bile öyledir... Işık içinde yüzen bir manzaradan, prizmadan geçmiş çözümlümlerden, düzensiz fırça vuruşlarından ve binlerce titreyen savaştan meydana gelmiştir bu tablolar” (Birsell,1967: 14-15). Fransa’da doğan izlenimcilik, başta müzik ve edebiyat olmak üzere bütün sanat dallarını etkilemiş ve yeni bir biçimleme anlayışı doğurarak, kendinden sonraki sanat akımlarına önemli ölçüde yön vermiştir.



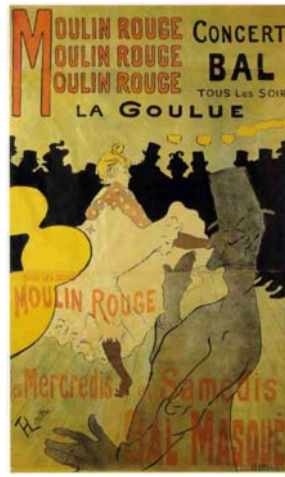
Resim 35. “Sainte-Victoire Dağı”,
1900,
T.Ü.Y.B., Paul Cezanne.



Resim 36. “Yıldızlı Gece”,
1889,
T.Ü.Y.B., Vincent Van Gogh.

İzleyen yıllarda, daha sonraları “İzlenimcilik Sonrası” olarak anılacak olan dönemde, farklı biçimleri ve sanat algıları olan ressamlar ortaya çıkmıştır. Bu öncü ressamların başında, Paul Cezanne geliyordu. Erken dönem resimlerinde, Romantizm’in etkileri görülen Cezanne’nin, geometrik yüzey biçimleme anlayışıyla yaptığı; ölüdoğalar, portreler ve manzara resimleri, onun renk ve biçimleme algısını açıkça ortaya koyuyordu (*Resim 35*).

Cezanne, biçimin dış çizgilerini kendi isteği doğrultusunda değiştirdi, alışılmış perspektifin dışında arayışlara girerek, rengin parlaklığını feda etmeden de derinlik elde edilebileceğini düşüncesini resimledi. Cezanne gibi Van Gogh da, gerçek nesnenin doğru bir şekilde resimlenmesi ile pek ilgilenmemiştir (*resim 36*). O, güneşin parlaklığı yanında, başka birinin hiç ilgisini çekmeyecek konulardan hareketle, yaratıcılığın sınırlarını genişleten eserler verdi. Sorunlu bir yaşam süren Van Gogh, renkleri ve biçimleri kendi dilediği bütünlükte kullanarak, biçimlerin kendine hissettirdiklerini ve başkalarına hissettirmesini istediklerini başarıyla betimledi. Onun küçük fırça vuruşları ve ateşli renkleri ile geliştirdiği yeni biçemi, üstün ustalığının yanında; heyecanlarını, coşkusunu ve içinde kopan fırtınaları ortaya çıkardı.



Resim 37. "Ne Zaman Evleneceksin", 1892, T.Ü.Y.B., Gauguin.

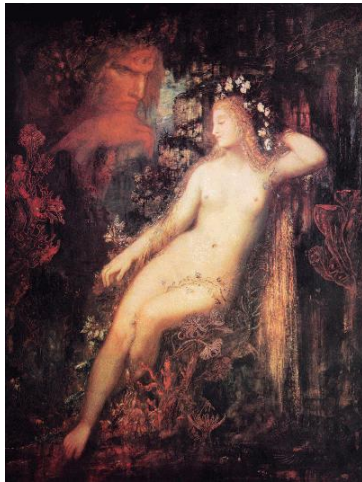
Resim 38. "Moulin Rouge" 1891, T.Ü.Y.B., Lautrec.

Resim 39. "Sirk", 1890, T.Ü.Y.B., Seurat.

Uygarlığın getirdiklerinden endişe duyup, Tahiti'ye giden Gauguin de, diğer izlenim sonrası ressamı gibi, kendi üslup bilincine yoğunlaşmış bir ressam idi. Tahiti'de yerli zanaatkarların ilkel sanatını, onların biçimlerini ve yerli halkın yaşamını inceledi. Çoğunlukla ele aldığı konu olan, yerli portreleriyle (*Resim 37*) tanınan Gauguin, sadece ele aldığı konuyla değil, onların iç dünyalarına inmeyi başarabilen, vahşi bir ilkelik ve geniş renk alanları ile yalınlaştırılmış biçimleriyle oluşturduğu yeni biçimini kutsuyordu. O, resimlerinde uygarlığın etkileriyle bozulmamış olduklarına inandığı Tahitilileri, yine bozulmamış bir yalınlıkla betimlemenin arayışı içindeydi.

Zengin bir ailenin sorunlu bir çocuğu olarak yaşayan Henri de Toulouse-Lautrec, klasik resmin, derinlik hissi uyandırmak için renk tonlarını kullanmak temel öğretisi yerine, renkte yapılacak yalınlaşmanın çok daha güçlü eserler yaratmayı sağlayacağına inanan ressamlardandı. Lautrec, bu anlayış doğrultusunda hazırladığı ilk afiş örnekleri ile (*Resim 38*), bir yandan grafik sanatının temellerini atmış bir yandan da, kendini en önemli izlenimcilik sonrası ressamlarından biri yapacak biçimini geliştirmiş oluyordu.

Çok sayıda küçük fırça dokunuşuyla elde edilen noktaların, izleyicide ara renklerin boya karıştırılmadan elde edildiği hissini uyandırması esasına dayanan, Noktacılık (Puantilizm) tekniğini geliştiren Georges Seurat, önemli bir izlenimcilik sonrası ressamıdır (*Resim 39*). Seurat'ın, geliştirdiği bu tekniği başarıyla uygulayabilmesi için resimlerinde ele aldığı her ayrıntı üzerinde, titizlikle durması gerekiyordu. Seurat, çizgileri yatay ve dikey formlarda kullanabilmek, ayrıca tekniğinin karmaşıklığını giderebilmek için her birinin ayrı ayrı anlamlar taşıdığına inandığı nesnelere olabildiğince yalınlaştırmıştır.



Resim 40. "Galetea",
1880 dolayları,
A.Ü.Y.B., Gustave Moreau,.



Resim 41. "Danae"
1907 dolayları,
T.Ü.Y.B., Gustav Klimt.

19. yüzyıl sonlarında Fransız edebiyatında ortaya çıkan, diğer sanat dalları gibi resim ve müziği de önemli ölçüde etkileyen Simgencilik (Sembolizm) akımı, bireyin duygu dünyasında olup bitenlerin gerçekçilik akımında olduğu gibi dolaysız olarak anlatılması yerine, simgeler aracılığıyla ve örtük iletilerle

anlatılması esasına dayanıyordu (*Resim 40*). “Sembolist sanatçı ele geçmeyi, gerçekliğin görünümüleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği dünyayı, yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünya dünyasını, gizemcilik, batınlık dünyasını yorulmadan ele geçirmeye çalışır” (Cassou, 1994: 31).

1880 ile 1910 yılları arasında etkili olan bir diğer sanat anlayışı ise, “Yeni Sanat Akımı”dır (Art Nouveau). Bu akım daha çok, zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıkarıldığı, kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı mimarlık süslemelerinde göze çarpar. Klasik sanat anlayışlarına sırtını dönen bu akımın, resim sanatındaki önemli temsilcilerinin başında Gustav Klimt gelir. Klimt, başlıca konusu olan kadın bedenini, zarif bir erotizm ve incelikle yapılmış dekoratif süslemelerle betimlediği resimleri ile tanınır (*Resim 41*).



Resim 42. “Dans”,
1910,
T.Ü.Y.B., Matisse.



Resim 43. “Collioure Feneri”
1905,
T.Ü.Y.B., Andre Derain.

Sonraları dışavurumculuk olarak adlandırılacak olan akımlara öncülük eden, Fovizm akımı çığ renklerin kullanımıyla, coşkucu resimler yapmayı amaçlayan ressamlar tarafından oluşturulmuştu. “Fovist eğilim, Neo-empresyonizm (Yeni İzlenimcilik) ve Post-empresyonizm (İzlenimcilik Sonrası) renk şiddetini, coşkusu ve çarpıtmalarını içermiştir” (Tansuğ, 2006: 242). Matisse’in öncülük ettiği Fovist ressamların eserlerinin yer aldığı ilk sergide, doğacı olmayan renklerin, biçim ve perspektif kaygılardan uzak bir şekilde uygulandığını gören eleştirmenler, bu ressamları “vahşiler” olarak isimlendirmişti. Eleştirmenler, daha sonraları Fovizm’i, modern sanatların ilk büyük akımlarından biri olarak görmüşlerdir (*Resim 42 ve 43*).

1914'de başlayan ve 1918 yılında sona eren I. Dünya Savaşı, bir yandan milyonlarca insanın ölmesine yol açarken öte yandan da dünyanın siyasal haritasının yeniden şekillenmesine neden oldu. Bu yıllar, aynı zamanda Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımının geliştiği yıllardı. “Ekspresyonizmin amacı, doğalcılık karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır” (Lynton, 1997: 25-26).



Resim 44. “Çığlık”,
1893,
T.Ü.Y.B., Munch.



Resim 45. “Asker Olarak Otoportre”
1915,
T.Ü.Y.B., Ludvig Kirchner.

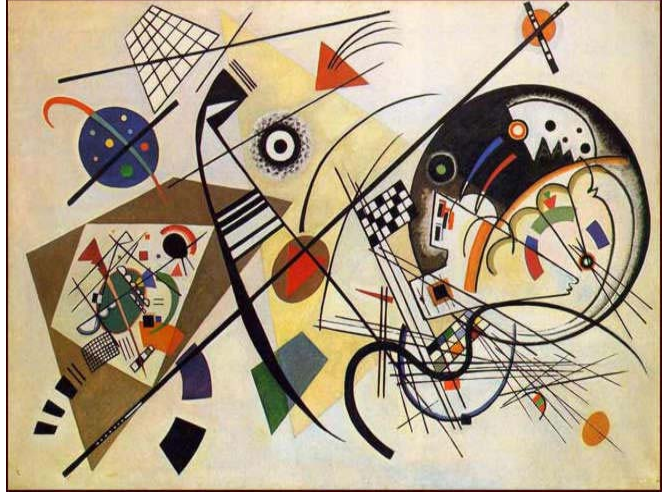
Akademik öğretime karşı olan dışavurumcular, kendi iç dünyalarına dönüp, bireyci bir yaklaşımla resimler yapmışlardı (*Resim 44*). Die Brücke (Köprü) adı altında toplanan ilk dışavurumcu grubun üyeleri olan ressamlar, biçimleri soyutlamaktansa, onların biçimleriyle oynamayı seçmişlerdi (*Resim 45 ve 46*). Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) dergisi etrafında toplanan diğer bir dışavurumcu topluluğun ressamları ise, daha soyut bir anlatımı seçtiler ve resimlerinde dinlendirici renk ve simgelerle doğayı betimlemişlerdi (*Resim 47*).

Lionel Richard, Empresyonizmin simgelediği geleneksel gerçek kavramına karşı gösterdikleri hoşnutsuzluğun, bu yeni kuşağın niteliğini belirlemediğini söyler. Ona göre, bu sanatçılar, dış görünüşlerin betimlenmesinin gerçeğin yalnız bir yüzünü içerdiğini, nesnelere ruhuna inmediğini biliyorlardı. Onlar, hem gözlemledikleri nesnenin en ince

ayrıntısına değin çözümlenmesinin hem de düşünel işlemlerin betimlenmesinin, varlığın tümünü anlamakta yetersiz kaldığını anlamışlardır (1984: 23).



Resim 46. "Çarmıha Geriliş",
1912,
T.Ü.Y.B., Emil Nolde.

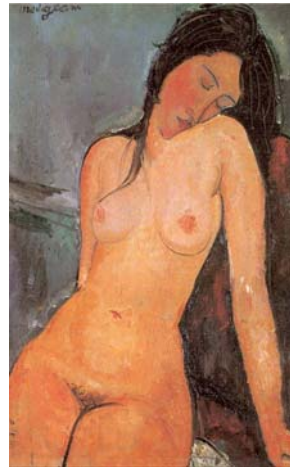


Resim 47. "Çapraz Çizgi"
1923,
T.Ü.Y.B., Wassily Kandinsky.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, Paris'te yerleşik olan ressamlar kendi biçemlerini geliştirmiş, benzer akımlarda yer almış ve pek çok akıma da öncülük etmişlerdi. Paris Okulu olarak anılan bu dönem ressamlarından Marc Chagall, halk yaşamından esinlendiği düşsel resimleri ile tanınır (*Resim 48*). Bir diğer Paris Okulu ressamı ise Amedeo Modigliani idi. O, uzatılmış, köşeli çizgiler ve heykelsi bir duruşla betimlediği çıplaklarında, kendi biçemini en güzel haliyle yaratmayı bilmiştir (*Resim 49*).



Resim 48. "Ben ve Köy",
1911,
T.Ü.Y.B., Marc Chagall.



Resim 49. "Nü"
1916,
T.Ü.Y.B., Modigliani.

Kübist sanat hareketi, 1907 yılı dolaylarında Pablo Picasso ile Georges Braque'ın öncülüğünde başlar. Afrika sanatı gibi ilkel sanatlardan etkilenen kübistler, Einstein'ın Görelilik Teorisi gibi yeni teorilerden esinlenerek, gerçekliğin doğasını yeniden tarif eden resimler yaptılar. Çözümsel (Analitik) ve Bireşimsel (Sentetik) olarak, iki ayrı dönemi içeren Kübizmin önemli ölçüde etkili oluşu, onun getirdiği özgürlükle açıklanabilir. "Örneğin, gerçekliği belli bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenilmiş bir ödevi bırakmak özgürlüğü, dünyayı yepyeni açılardan yansıtmak için yeni anlatım yolları ya da yeni dil bireşimleri bulma özgürlüğü..." (Lynton, 1997: 63).



Resim 50. "Avignon'lu Kızlar",
1907,
T.Ü.Y.B., Pablo Picasso.



Resim 51. "Ölü Doğa"
1911,
T.Ü.Y.B., Georges Braque.

Kübizm, geleneksel olarak tek bir bakış açısıyla betimleme tekniklerini ve resim doğanın taklidi olmalıdır anlayışını reddediyor, bunun yerine, ele alınan konunun birkaç açıdan aynı anda görülüyormuş gibi çizilmesi esasına dayanıyordu. Böylelikle kübist ressamlar, aradıkları yeni anlatımı bulmuş olurken, gerçek dünyayı tam da istedikleri gibi dolaysız ve ödünsüz olarak betimleyebiliyorlardı. (*Resim 50 ve 51*).

İtalyan yazar, Filippo Tommaso Marinetti'nin kurucularının başında geldiği ve resim, heykel, seramik, grafik tasarım, endüstriyel tasarım, iç tasarım, tiyatro, sinema, moda, tekstil, edebiyat, müzik, mimari alanlarında da

etkili olan Gelecekçi (Fütürizm) sanat akımı, 1909 yılında kurulmuştur. Gelecekçi ressamlar¹¹ manifestolarında “Bizler, on altıncı yüzyıldan bugüne değin, hiç durmadan Antik Roma’nın görkemini sömüren aşırı tembel sanatçılardan usandık” (Gelecekçi Ressamlar Manifestosu, 2010) diyerek, yaşadıkları şiddetli arzu ve duydukları isyan hislerini dile getiriyorlardı. Fütürist ressamlar, gözlemlerini, ışık kırılmaları ve renkli ritmik çizgiler kullanarak aktarmaya çalışırken, resim yüzeyine hareketi getirmeyi amaçladılar (*Resim 52*). Bu yolla kutsadıkları, mekânîk güçlerle donanmış dünyayı, resmediyorlardı.



Resim 52. “Kırlangıçların Uçuşu”,
1913,
K. Ü. Tempera, Giacomo Balla.



Resim 53. “Ölü Doğa”
1911,
T.Ü.Y.B., Delanuay.

19. yüzyılın ilk çeyreğinde öncü örnekleri görülen, Romantizm, İzlenimcilik ve Kübizm gibi sanat anlayış ve akımlarının doğurduğu Soyut sanat, görsel dünyadan referans almayan biçim, renk ve çizgi örüntüsü ile kompozisyonlar kurma düşüncesi üzerinde şekilleniyordu (*Resim 53*). Görünür gerçekliğin bir yanılgı olduğunu savunan ve gerçekliğin yeniden oluşturulacağı bir girişim olan soyut sanat, bu yeni gerçekliği deneyimlemeye olanak sağlayacak seçenekler gösterdi. Pek çok sanat akımı ve anlayışına ilham veren ve örneklerini günümüzde de gördüğümüz soyut sanat

¹¹ Gelecekçi (Fütürist) ressam Luigi Russolo sanata getirdikleri yenilikleri şöyle anlatır: “Biz, fütürist resmimizde, ses ögesine ve korku ögesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açtığımızı da ileri sürüyoruz. Biz daha önceden, dünyanın sanatsal duyarlılığında moderni, dinamikseli, gürültülü ve kokulu yaşama yönelik bir tutku yarattık ve gösterişe, donmuşa, mumyalanmışa dinginlik ve düşünsel soğuklukla örtülmüş coşkusuzluğa duyulan manyakça bağlılığı yıktık” (Batur, 2002:98).

anlayışının önemli öncüleri arasında, Vassily Kandinsky, Robert Delanuy sayılabilir.

Soyut sanat anlayışı gibi, Metafiziksel resim de 19. yüzyılın ilk çeyreğinde, kurucusu olan Chirico'nun öncülüğünde, en önemli örneklerini yaratmaktaydı. Metafiziksel resim sanatçıları, nesnelere Rönesans sanatçısı gibi büyük boşluklar içeren perspektif bir derinlikle betimleyip, onları, şaşırtıcı ilişkiler ve 'şiirsel' bir kurgu ve bu ilişkileri anlaşılması zor hale getiren bir mekân içinde resimliyorlardı. Sıradan nesnelere, heykeller, testiler, kavanozlar ve şişeler, bu mekânlarda, gizemli bir hale bürünüyorlardı (*Resim 54*).

"...nesnelere yalın ve resmettiniz mi, onların etkileyici özellikleri açığa Carra olağandışı şaşırtıcı ilişkiler içinde 162)



saygın bir anlayışla anlaşılmaz, hatta çıkar. De Chirico ile nesnelere seçip bunları yansıttılar" (Lynton, 1997:

Resim 54. "Aşk Şarkısı"
1914,
T.Ü.Y.B., Giorgio de Chirico.

Modernist sanat akımlarının, kendilerinden önce gelen akım ya da anlayışları hepten yok sayıp, yıkıcı bir yaklaşımla var olmaya çabalamaları durumu, modernist akımların asıl görüntüsüdür. Modernist akımların, karşıtlık ve sürekli gelenekten kopuşu önerme hallerini irdelemek, bundan sonra ele alınacak sanat akımlarını anlamayı kolaylaştırır. Bu durum bizi modernite ve

modernizm/modernleşme kavramlarına götürür. Bu kavramlara ve onların çatışmaları ile sonuçlarına ilgili bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

1914 yılında, Avrupa'da başlayan ve dünyanın birçok ülkesine yayılması nedeniyle, dünya tarihinde sonradan "1. Dünya Savaşı" olarak anılacak olan savaş, dört yıldan uzun sürmüştür. Avrupa'daki siyasi ve ekonomik gelişmelerden ötürü kutuplaşan iki grup ülke, rekabete başlamış, silahlanmayı arttırarak uzlaşmaz bir tutum içine girmiştir¹². Yaklaşık on milyon insanın hayatını kaybettiği, Avrupa'daki mevcut dengelerin değişmesine ve merkezi imparatorlukların yıkılması yanında birçok siyasi ve sosyal dönüşeme yol açan 1. Dünya Savaşı, sanatın yönünü de değiştirmiştir.

Savaşın yıkıcılığından kaçabilen sanatçıların, İsviçre'de toplanarak başlattıkları Dada hareketi, bu değişimin çıkış noktasıdır (*Fotoğraf 19 ve Resim 55*).



Fotoğraf 19. "Çeşme",
1917,
Duchamp.



Resim 55. "Eyfel Kulesi",
1919,
Kolaj, Hannah Höch.

¹² "Birinci Dünya Savaşı, Avrupa ve Batı tarihi için olağanüstü önem taşıyan bir dönüm noktası oldu. Dört yıllık savaş süresince, savaşa katılan hükümetler, el yordamıyla ve neredeyse çaresizlikten çılgına dönmüş bir çabayla, insanları toplumsal ve ekonomik alanlarda harekete geçirmenin yeni ve etkili yollarını buldular. Savaş çabaları sınıf ve bölge ayrımlarını yıktı. Öyle ki 1918'de yalnızca Rusya'da değil, aynı zamanda Batı'nın tüm önde gelen endüstri uluslarında yeni bir toplumun, yani kitle toplumunun burjuva sonrası biçiminin ana çizgileri açıkça ortaya çıkmış bulunuyordu" (McNeill, 2008:690-91).

Savaşın etkisiyle, insanların derin acılara gömülmesi ve onların mutsuzlukları; dönemin sanatçısını da aynı duygulara itmişti. Akla, mantığa ve ahlaka dayalı biçimde kurulduğu savunulan düzenlerin, büyük acılar yaratarak yıkılışları, insanların değer yargıları ve tabii ki sanata bakışlarının da alt üst olmasına yol açmıştı.

Breton, Dada bildirisinde, katı değer ve algıları yıkmaya isteklerini, Dada görüşü olarak şöyle ifade eder:

Okullarda metinlerle ve müzelere yapılan gezilerle ilgili yapılan açıklamalar dua gibi ezberletilip okutulduğu sürece bizler despotluk var diye bağırıp duracağız ve töreni bozmaya çalışacağız.

Dada hiçbir şeye adanmaz kendini, ne aşka ne de işe. Bir insanın yeryüzünden geçerken kendinden bir iz bırakması kabul edilemez bir şeydir.

Dada sadece içgüdüyü benimsediğinden açıklamayı *önsel olarak* mahkûm eder. Ona göre, kendi üstümüzde hiçbir denetimin bulunmasına izin vermemeliyiz. Ahlak ve zevk gibi dogmalar söz konusu bile olamaz (Akt. Batur, 2002: 319).

Dadacılar, sanatın kutsallaşmaya başlayan yanını ve entelektüel daralmayı, protesto etmek için her yola başvurdular, hazır nesnelere (Ready-Made)¹³ bile bazen olduğu gibi bazen de üzerine küçük müdahalelerde bulunarak sanat nesnesi olarak sergilediler. Dada ile sanatın yönü, uygulama alanları ve şekli ile amaçları bir daha eskisi gibi olmayacak biçimde değişti.

Dada hareketinin ilk ürünlerini verdiği ve sanat dünyasında büyük çalkantılara neden olduğu yıllarda (1913), tamamen bambaşka bir ideolojinin ve yaratıcı güdünün ürünü olan Yapılandırmacılık (Konstrüktivizm) akımı, Rusya'da başlar. 1917 Ekim devriminden sonra Yapılandırmacılık, geçmişle tüm bağlarını koparmaya çalışan, burjuva karşıtlığı üzerinde yükselen fikirleriyle, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabasıyla; resim, heykel ve mimaride önem kazanmıştır. Vladimir Tatlin'in en

¹³ İlk kez hazır objeleri bir sanat nesnesi olarak kullanan Duchamp, bu süreci şöyle anlatır: "Daha önce 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. Birkaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi 'Eczane' diye adlandırdım... Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için *Ready-Made* sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma..." (Akt. Batur, 2002: 322-323).

önemli temsilcisi olduğu Rus Yapılandırmacılığının en bilinen ilgi çekici yapıtı kule (*Fotoğraf 20*), Tatlin'in 3. Enternasyonal için tasarladığı anıttır.

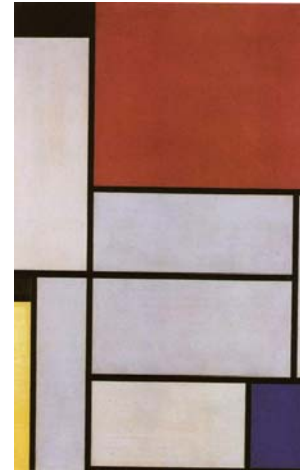
Tatlin ile önemli tartışmalara giren Malevich'in öncülüğünü yaptığı, Suprematizm anlayışının çıkışı, yapılandırmacılık akımının kendini gösterdiği döneme rastlar (*Resim 56*) ve yapılandırmacılıkla paralel özellikler gösterir. Malevich, Tatlin gibi soyut sanatın temsilcilerindendir ve soyut geometrik eserler vermiştir. Suprematist ressamlar, doğanın bir temsilini kromatik bir dille aktarmak yerine, kendilerini resmin sınırlarını bulmaya adanmışlardı. Soyut geometrik resimler yapan, önemli diğer bir ressam ise Mondrian'dır (*Resim 57*).



Fotoğraf 20. "Model 3. Uluslararası Kule" 1919, Vladimir Tatlin.



Resim 56. "Suprematist Resim" 1916, K.Ü.G., Kazimir Malevich.



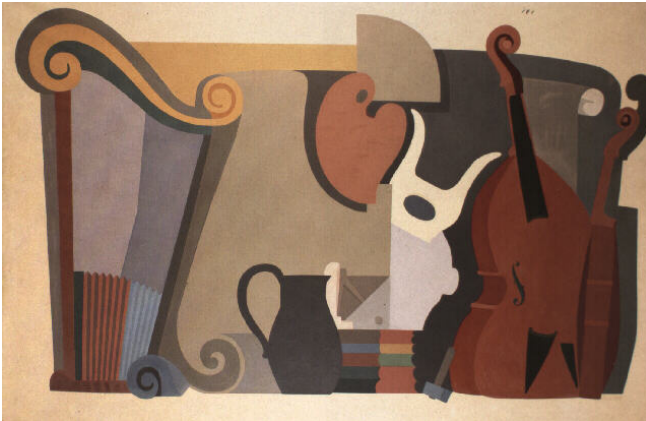
Resim 57. "Tablo I., 1921 dolayları," T.Ü.Y.B., Piet Mondrian.

1917 yılında Hollanda'da kurulan Stil (De Stijl) grubu/Neo-Plastisizm'in, en önemli temsilcisi sayılan Mondrian'ın resimleri, bu akımın tipik örnekleridir. Resimde olduğu kadar mimaride de yeni bir üslup geliştiren Stil sanat grubuna bağlı ressamlar, kübizmden yararlanarak geliştirdikleri yeni bir önermedir. Stil grubunun geliştirdiği Neo-Plastisizm, yatay ve dikey çizgiler arasındaki evrensel harmoniyi ve dengeyi arayan sıklıkla sarı, kırmızı ve kullanan sanat anlayışıdır. Mondrian kendi resmini (*Resim 57*) şöyle anlatır:

Resim yaparken, mümkün olduğu kadar saf olan ilkel renkler, doğal renklerin soyutlaştırılmasını gerçekleştirirler. Objeye bağlı olmayan sanat gösteriyor ki sanat ne bizim tasarladığımız gibi bir dış görünüşün ifadesidir, ne

de bizim yaşadığımız yaşamın ifadesidir... Benim, içinde iki şeyi kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği; ikincisi: saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği... Denizi, göğü ve yıldızları gözlemleyerek, bunların fonksiyonlarını, birbirini kesen birçok dikey ve yatay çizgilerle biçimlendirmeyi denedim (Akt. Turani, 2007: 603-604)

Arıtcılık (Pürizm), 1918'de kurulan ve sadece iki sanatçı tarafından savunulan bir sanat formu olarak ortaya çıktı; ressam Amedee Ozenfant ve mimar Edouard Jeanneret. Kübist sanat gelişmelerini -özellikle dekoratif yanlarını- eleştirerek yaptıkları resimlerini, resmin nesneden hareketle çizilmesi ve mümkün olduğunca gereksiz ayrıntılardan arıtılması gerektiği inancı ile yaptılar. Natürmortlarında, günlük kullanımda olan şişe, boru ve müzik aleti gibi nesnelere yola çıktılar. Geleneksel tarza sadık kaldılar ve renkli, geometrik kompozisyonlarını detayları arıtarak resimlediler (*Resim 58*).



Resim 58. "Duvar Resmi",
1926,
T.Ü.Y.B., Amedee Ozenfant.



Resim 59. "Altın Beş Formu"
1928,
K.Ü.Y.B., Charles Demuth.

Kübist Realizm (Precisionizm), olarak bilinen sanat hareketi de, Kübizm ile birlikte Gelecekçilik (Fütürizm) sanat akımlarının ana temalarından etkilenen diğer bir sanat hareketi olarak 1915 yılında ortaya çıktı. En tipik temsilcileri, Charles Sheeler, Charles Demuth (*Resim 59*) ve Georgia O'Keeffe'dir. "Demuth'un resminde fotoğrafik bir yaklaşım ağır basıyordu: görüntünün üzerine düşen çarpıcı Kübist ışınlar ve renk lekeleri kullanılan

motifi yüceltıyor, ona kutsal bir görünüm kazandırıyor. Gerçekle büyü burada yan yanaydı...” (Lynton, 1997:166-168).

Sanat ve endüstri estetiği kavramlarının tartışılmaya başlandığı bir döneme gelinmişti ve Bauhaus bu tartışmanın odağındaydı. Bu noktada, Bauhaus’dan söz etmek gerekir. Bir tasarım okulu olarak 1919 yılında Almanya’da kurulan Bauhaus, mimari, tasarım ve sanat alanlarında yeni akımlar yaratmış, sanat tarihinde kendine özgü önemli bir yer edinmiş okuldu. Bauhaus kurulduğunda, dünyanın en seçkin ve çağdaş mimarlarını, sanatçıları bir araya getirerek, yalnızca bir eğitim kurumu olarak değil, aynı zamanda bir üretim merkezi ve tüm sanat konularının konuşulup tartışıldığı, uluslararası bir akademi haline gelmişti. Bauhaus, tasarım estetiği ve endüstriyel seri üretimin ticari talepleri arasında uzlaşma sağlamak için alternatif bir yaklaşım olarak görülmüştü. Bauhaus’un amaçlarını kurucularından mimar Walter Gropius, şöyle anlatır:

Bauhaus, her çeşit sanat yaratısının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasını, atölye sanatı disiplinlerinin –heykeltıraşlık, resim, uygulamalı sanat ve el işçiliğinin- yeni bir yapı sanatı biçiminde yeniden birleşerek bu yapı sanatının ayrılmaz temel öğeleri olmalarını amaçlar. Bauhaus’un, uzak da olsa, amacı içinde anıtsal sanatla süsleyici sanat arasında bir sınırın bulunmadığı bütüncül sanat yapısını –büyük yapıyı- ortaya koymaktır (Akt. Batur, 2002: 236).

Bauhaus kurulduğu 1919 yılından, Naziler tarafından kapatıldığı 1933 yılına kadar üç farklı şehirde etkinlik göstermiştir.

Aynı yıllarda ortaya çıkan Sürrealizm sanat akımı, 1920’lerin başlarında sanatçı ve düşünürlerin bilinçsiz ifade duygusunu değişik formlarda araştırmaya çalıştıkları bir sanat hareketi olarak başlar. Sigmund Freud’un bilinçaltı (psikanaliz yöntemini) çalışmalarının hayranı olan ve Sürrealizm Manifestosu’nu yazarken onun bu çalışmalarına atıflarda bulunan Andre Breton¹⁴, düşlerden yola çıkarak, şiirsel gerçeğin yaratılması

¹⁴ Andre Breton Sürrealizm’in tanımı şöyle yapar “Sürrealizm, saf psikolojik iradesizlik olup, bunun vasıtasıyla, sözlü, yazılı ya da tamamen başka biçimde, gerçek düşünce fonksiyonunun anlatımını tasarlar. O, her türlü düşüncenin kontrolünden uza, her çeşit estetik ya da ahlaki koşulların dışında hareket eder. Sürrealizm, şimdiki dek ihmal edilmiş, düşünce yapısı sırasının üstün gerçeğine, fikrin mutlak gücüne, düşüncenin menfaatsiz oyununa inanmaya dayanır...” (Akt. Turani, 2007:612).

gerektiğini düşünüyordu. Gerçekliği algılamada yeni bir açılım olarak ortaya çıkan gerçeküstücü nesne, “simgesel işlev gören nesnelere” olarak resmediliyordu.

İçinde sürekli bir sürpriz unsuru taşıyan gerçeküstü resim, Dada’dan esinlenir, Metafizik Resim’den izler taşır. En önemli temsilcileri Salvador Dali ve Rene Magritte’dir (*Resim 60, 61 ve 62*).



Resim 60. “Model”,
1929 dolayları,
T.Ü.Y.B., Salvador Dali.

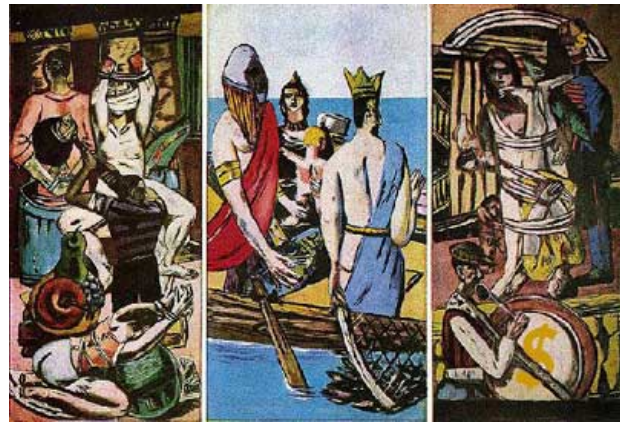


Resim 61. “İmkânsız Girişim”
1928,
T.Ü.Y.B., Rene Magritte.



Resim 62. “Bu bir pipo değildir”
1929 dolayları,
T.Ü.Y.B., Rene Magritte.

1925 yılında, Yeni Nesnellik/Sihirli Gerçekçilik akımı, topluma dayatılan yaşama, muhalefet güdüsüyle ortaya çıktı. Bu akımın, Georges Grosz, Max Beckman ve Otto Dix gibi önemli temsilcileri, savaş karşıtıydılar ve felsefi duruşlarını, toplumsal eleştiriyiyle birleştirdikleri alaycı resimler yapıyorlardı (*Resim 63 ve 64*).



Resim 63. "Güneş Tutulması",
1926,
T.Ü.Y.B., George Grosz.

Resim 64. "Çıkış"
1932-33,
T.Ü.Y.B., Max Beckman.

1. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan bu akımın sanatçıları, öfke ve nefretlerini, gördüklerine bağlı kalmakla yetinmeden, ona, resimsel bir kalıcılık sağlayacak yöntemlere başvurarak dışa vuruyorlardı. Norbert Lynton'a; Beckman'ın, savaşın hemen ardından yaptığı resimler, işledikleri korkunç konularla, karanlık geleceğin haberciliğini ettilerse de, faşizmin gelişiyiyle bütün o korkunç görüntüler günlük yaşantıya dönüştüğünü belirtir. Ona göre, bu resimlerin habercilik etmek gibi bir kaygısı da yoktu, sadece Beckman'ın dünyaya karşı kişisel tepkisini yaşıyordu (1997:190).



Resim 65. "Azalan"
1938,
T.Ü.Y.B., Leon Bibel.



Resim 66. "İnşaata İşçileri"
1950 dolayları
T.Ü.Y.B., Fernand Léger.

1930'ların başında, Sosyal Gerçekçilik ve Sosyalist/Toplumcu Gerçekçilik sanat anlayışları, dönemin siyasi doktrininin bir sonucu olarak ortaya çıktı. Amerika'daki Büyük Buhran, Avrupa'da Faşizmin ve Rusya'da Komünizmin yükselişi, bu sanat anlayışlarının çıkışını tetikleyen etmenlerdir. Büyük Buhran, birçok Amerikan sanatçısını soyutlamalardan uzaklaştırıp, gerçekçi resim üsluplarına yöneltti. Amerikalı ressamlar, Ben Shahn, Leon Bibel (*Resim 65*) ve Meksikalı ressamlar (Duvar Ressamları) José Clemente Orozco ve Diego Rivera Sosyal realistlerin Amerika'daki tipik örnekleridir. Bu akımın Avrupa'daki temsilcileri ise, Andre Fougeron, Francis Gruber, Fernand Leger'dir (*Resim 66*).

Aynı yıllarda Stalin tarafından, Rusya'daki Sovyet toplumunda, sanat kendine verilen yeni rolü ile yeni bir kalıba sokuluyordu. Başarılı sanatın, sosyalist ilerlemeye katkısı olan ve işçi sınıfının mücadelesini yücelten özellikler taşıması bekleniyordu. Daha çok yazın alanında etkili olan bu anlayış, resim, heykel ve mimari gibi alanlarda da etkili oluyordu (*Resim 67*).

Sosyal Gerçekçiler de Sosyalist/Toplumcu Gerçekçiler gibi Marksist felsefeyi benimsemişlerdi ama özünde ayrıştıkları noktalar vardı. Berna Moran'ın yazdığı gibi:

Gerçekçiler topluma bakıp da bunun özünü yansıtacak şekilde yazmak istedikleri zaman mevcut olan bir durumu ve tipleri çiziyorlardı. Toplumcu gerçekçilik ise bugün mevcut olan bazı değerlerin, kurumların vb. görünüşteki sağlımlıklarına rağmen göçmeye mahkûm olduklarını bilir ve bir yandan bunu belirtirken, bir yandan da, henüz mevcut olmayan ve belki varlığı pek sezilmeyen yeni bir şeyin doğmakta olduğunu gösterir... Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekliği bilmek değil, bunun nereye doğru gittiğini bilmektir (Moran, 1994: 49).



Resim 67. "Putilov'da Lenin Konuşuyor"
1929,
T.Ü.Y.B., Isaak Brodsky.



Resim 68. "Meksika Devrimi",
1930 dolayları,
Fresk, Diego Rivera.

1922 yılından itibaren Diego Rivera sayesinde Meksika'da, duvar resmi yeniden önem kazandı. Bu anlayış, Meksika'daki uzun iç savaş sonrasında hükümetin katkılarıyla, Sosyal Gerçekçilikten beslenerek yapıtlar verdi (*Resim 68*).

Sanat dünyasının, hızla ve birbirlerine karşıt olarak çıkan akımların çelişkilerini anlamlandırmaya çalıştığı süreçte, 2. Dünya Savaşı, Alman

ordusunun Polonya'ya saldırdığı 1 Eylül 1939 tarihinde başladı. Dünyanın tüm süper güçlü ülkelerinin etraflarına topladıkları diğer ülkelerle oluşturdukları iki kutup arasında geçen ve altı yıl boyunca süren bu savaş, 60 milyondan fazla insanın ölümüne neden oldu. 2. Dünya Savaşı, insanlık tarihinde önemli bir kırılmadır, hatta kimi felsefeciler bu savaşı tarihin sonu olarak nitelerler.

Amerika 1940 ile 1970 yılları arasında, Avrupa'nın sanatsal etkinliklerdeki egemenliğini ele geçirdi. Lynton, bu durumu şöyle açıklar: İkinci Dünya Savaşı Avrupa'nın dünya liderliğini sona erdirmiştir. Savaş aynı zamanda Paris'in sanattaki öncülüğüne de son vermiştir ve Amerika'nın hem elindeki büyük modern sanat koleksiyonları, hem de Fransa'daki Alman işgali, Amerika'da bu yenilikçi geleneklere belli bir uzaklıktan, tarafsızca bakılabilmesini sağlamıştır (1997: 230). Ancak, yine de, Soyut Dışavurumculuk (Soyut Ekspresyonizm), savaşın ve Alman despotizminin yıkıcılığından New York'a kaçan Avrupalı sanatçıların öncülüğünde kuruldu.



Resim 69. "Lavanta Buğusu"
1950,
T.Ü.Y.B., Jackson Pollock.



Resim 70. "Gotham Haberleri",
1955 dolayları,
T.Ü.Y.B., Willem de Kooning.

Soyut Dışavurumculuk, duygusal yoğunluk içindeki sanatçının, duygulanımlarını, resmin yapım sürecinde kendiliğinden (spontane) oluşan ifade yöntemi ile özgürce ve anlık gelişen soyut bir kurgu içinde aktarmasıydı. Soyut Dışavurumculuğun önemli bir boyutu olan Eylem Resminin (Action Painting) en önemli temsilcileri Jackson Pollock ve Willem de-Kooning'dir (Resim 69 ve 70). Pollock, resim yapma sürecini şöyle anlatır: "Resmimin içindeyken, ne yaptığımın farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem,

ancak bir çeşit 'yaptığını fark etme' döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır" (Akt. Lynton, 1997: 235). Pollock, resim yapma süreciyle sanatsal yaratma eylemine odaklanmıştı.

Soyut Dışavurumculuğun, "Soyut Yücelik" olarak adlandırılan diğer bir boyutunda ise büyük renk alanları ile yüzeyi saf ve yalın bir anlatıma dönüştürmeyi amaçlatan ressamalar vardı: Clyfford Still ve Barnett Newman (resim 71 ve 72).



Resim 71. "No 1"
1957,
T.Ü.Y.B., Clyfford Still.



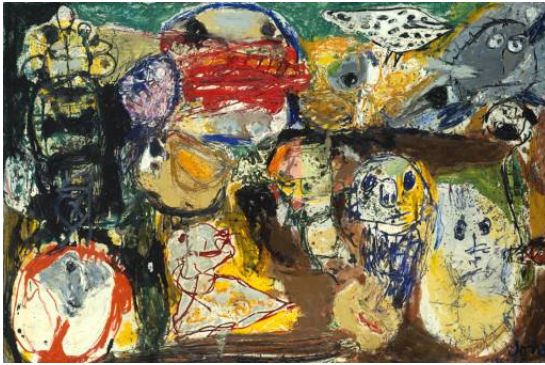
Resim 72. "Onement 1",
1948,
T.Ü.y.B., Barnett Newman.

Kübizm, Gelecekçilik, Süprematizm, Yapılandırmacılık ve Stil (De Stijl) gibi sanat akımlarının mirasından yararlanmayı reddeden, Biçimsiz (Enformel) Sanat hareketi, savaş sonrası soyut akımları kapsayan bir anlayış olarak 1940-65 yılları arasında etkili oldu. Bu anlayışta sanatçının duyguları ve bilinçaltının dışavurumu söz konusuydu.



Resim 73. "Çingene"
1954,
T.Ü.Y.B., Jean Dubuffet.

Ham Sanat (Art Brut), Kobra Grubu ve Lirik Dışavurum akımları da bu anlayışın içinde düşünülebilir. Jean Dubuffet'in öncülüğünü yaptığı Ham Sanat'ta, profesyonel olmayan kişilerin yaptığı, kendiliğinden olan eğitimsiz sanat yüceltiliyordu (*Resim 73*), Kobra Grubu: Kuzey Avrupalı sanatçıların oluşturduğu bu Biçimsiz Sanat anlayışında, olabildiğince özgür, doğal ve içgüdüsel biçimde; renk ve formların kullanıldığı resimler yapıyordu. Çocuk resimlerinden ilham alan, Paul Klee ve Joan Miro gibi ressamlardan etkilenmişlerdi (*Resim 74*) Lirik Soyutlama ise daha duygusal, deneysel ve resimsel anlatıma ağırlık veren bir üslup izliyordu (*Resim 75*).



Resim 74. "Oğlum İçin Mektup"
1956-7,
T.Ü.Y.B., Asger Jorn.



Resim 75. "Tribute to Death",
1952,
T.Ü.S.B., Georges Mathieu.

Kökenini Kübizmden, daha doğrusu Picasso'nun kolaj yaklaşımını resimlerinden alan ve resmin olanaklarını, kendi sınırlarının dışına taşıyan, yeni bir yaklaşım olan Asamblaj; 1950'li yıllardan bu yana sık başvurulan bir resim yapma tekniği olarak sıklıkla uygulanmaya başlandı.



Resim 76. "Charlene"
1954,

Asamblaj, Robert Rauschenberg.

Daha çok farklı gereçlerin resim yüzeyine sokulması ile bir nevi üç boyutlu kolajlar olan bu resimler, klasik resme karşı bir tavır alıştı. Günlük kullanım nesnelерinin rahatça yerleştirildiği bu resimler, daha sonra çevresel sanatlardan, kavramsal sanatlara kadar geniş bir yelpaze için kaynaklık edecek öncü bir rol de üstlenir.

Daha çok farklı gereçlerin resim yüzeyine sokulması ile bir nevi üç boyutlu kolajlar olan bu resimler, klasik resme karşı bir tavır alıştı. Günlük kullanım nesnelерinin rahatça yerleştirildiği bu resimler, daha sonra çevresel sanatlardan, kavramsal sanatlara kadar geniş bir yelpaze için kaynaklık edecek öncü bir rol de üstlenir (*Resim 76*).



Resim 77. "Mekânsal Konsept",
1962,
Kesilmiş Tuval, Lucio Fontana.



Resim 78. "Baş III",
1961,
K.Ü.Y.B., Francis Bacon.

Aynı zamanda heykeltıraş olan ressam Lucio Fontana, Spatializm anlayışının kurucusu olarak bilinir (*Resim 77*). "Fontana'nın bu tabloları bir yandan sanatsal yaklaşım olarak resme açıkça yapılmış saldırılar olarak kabul edilirken, öte yandan iki boyutlu bir ortamda derinlik izlenimi yaratma çabaları gibi de görülebilir. (Lynton, 1997: 268). Spatializm, akımına bağlı

sanatçılar, şövale ve boya resmini reddedip, teknolojiyi kucaklayan resimlerini yaparlarken; tuvaleri deldiler, savurdular. Onlar asıl amaçlarının zaman ile hareketi birleştirmek olduğunu söylüyorlardı.

Figüratif Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden biri sayılan Francis Bacon'ın resimleri, Varoluşçuluk düşünce sisteminin derin izlerini taşır (*Resim 78*). Bu bağlamda Lynton'un şu değerlendirmesi önemlidir:

Hıristiyanlıkta çok eskiden kahramanların acı çekişlerini ifade etmek için imgelere gerek duyulmuştu. Bacon gibi sanatçılar bu geleneği tersine çevirmişlerdir. Azizlerin acı çekmeleri, onların ulaştıkları zaferin bir simgesi idi. Oysa Bacon'ın işlediği, din dışı, şan ve şeref kazanmakla ilgisi olmayan şehitlik temasının farklı bir gelenekle bağlantısı vardır. Onu ilgilendiren kutsal kitap kahramanlarının değil, basit halk tabakasının çektiği acıdır, 1997: 266).

Francis Bacon, genelde eserlerini, dışavurumcu bir üslupta renklendirdi. Onun resimleri, çarpık insan ve hayvan figürleri ile doluydu. Bacon, figürlerinin formlarını bozup çirkinleştirdiği; onları güçlü imgelere dönüştürdüğü resimleri ile tanınır.



Resim 79. "Araba"
1963,
T.Ü.A.B., Roy Lichtenstein.



Resim 80. "Campbell'in Çorbası 1",
1968,
T.Ü.İ.B., Andy Warhol.

1950'li yılların sonlarında Amerika ve İngiltere'de özellikle Soyut Dışavurumcuların kahramansı bir çabayla kendi iç dünyalarını dışa vurma arayışlarına tepki gösteren sanatçıların, bir akım olarak geliştirdikleri Pop Sanat (Pop Art), Duchamp'ın hazır objeleri sanat nesnesi olarak kullanmasından esinlenerek, popüler kültüre ait imgeleri, sanatlarının esas

temaları haline getirdi. Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany, pop sanatı için şu açıklamayı yapar:

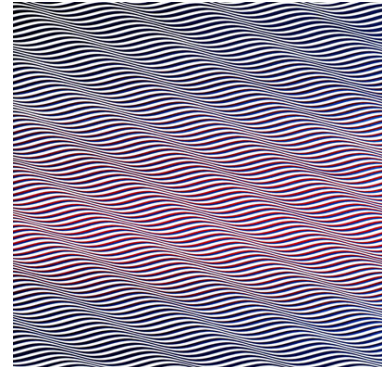
Pop art terimi, modern olan, sanayiye ve toplum bilimine ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kapsar... Burada 'popüler' sıfatının alaycı bir kısaltması söz konusudur... Sözcüğün yayılma hızına bakılarak değerlendirilecek olursa, artık geri dönüş yoktu. Yeni gerçekçiler, birleştirmeciler, neo-figüratifler, naratif ressamlar, hepsi de pop terimi altında toplanmıştı (Akt. Batur, 2002: 347-350).

Çok bilinen çizgi roman karelerinden yola çıkarak büyük ölçülerde resimler yapan Roy Lichtenstein (*Resim 79*) ile tanınmış markalara ait ticari ürünleri resimleyen Andy Warhol (*Resim 80*), Pop Sanat anlayışının en tipik ve bilinen eserlerini verdiler. Pop sanat, yeni kentin ve yeni kent insanının kültürüne, ilişkin bir söylem olarak doğmuşsa da zamanla kendisi, kültürel bir fenomene dönüştü.

Ortaya çıkan her akım ve anlayışla, resme yüklenen anlamın karmaşık bir hal aldığı bu yıllarda ortaya çıkan diğer bir sanat akımı ise, Kinetik Sanat'tı. Bu akımı benimseyen sanatçılar, sanat nesnesine, hareketi imgesel olarak değil de doğrudan getirmenin bir yolunu bulmuş görünüyordu. Marcel Duchamp, Naum Gabo ve Alexander Calder (*Fotoğraf 21*), 1950'lerden itibaren etkinlik gösteren, bu sanat hareketinin öncüleridir.



Fotoğraf 21. "Yıldız"
1960,
Sac ve Çelik Tel, Alexander Calder.



Resim 81. "Katarakt",
1967,
T.Ü.A.B., Bridget Riley.

1960'larda, geometrik soyutlamalar yaparak, görsel yanılsamalar yaratmayı başaran sanatçıların oluşturduğu Optik Sanat (Op Art) akımı, etkili olmaya başladı. “ ... Avrupa ve ABD’de ortaya çıkan Op’art, hareket izlenimi uyandıran optik yanılsamalarla ilgilenir, Kökeni Josef Albers’in 1920’li yıllarda Bauhaus’da verdiği derslere dayanan bir soyut resim biçimi söz konusudur burada. Albers renk kuramları geliştiriyor ve optik deneyler tasarlıyordu” (Sanat Dünyamız, 1995: 87). Lekeci anlayışlara ve Eylem Resmine karşı bir duruş sergilediler ve kendiliğinden/rastlantısal olana karşı, resmin bilimsel bir metotla yapılması gerektiğini vurguladılar (*Resim 81*).

1970’lerin başında, Özellikle New York’ta, hem özel hem de kamu alanlarında kaligrafik etkilerde, spreylenmiş boyalarla, kimi zaman isimlerin baş harfleri kullanılarak oluşturulan çizimlerin yapıldığı bir sanat hareketi başladı: Grafiti. Çizerleri, yaygın olarak, hip-hop kültüründen esinlenen ve göçmen halkla birlikte Afro-Amerikalılardan oluşan grafiti; gençlerin kendilerini ifade etme biçimleri olarak ağırlık kazandı (*resim 82*).



Resim 82. “Şehir Merkezi”
1981,
Sprey Boya ile Duvar Boyama,
Jean-Michel Basquiat.



Resim 83. “İşaretlemek” ve detayı,
1978-79,
T.Ü.A.B., Chuck Close.



1960-70 yılları arasında, gerçeğin fotoğrafla olan ilgisini araştıran, Fotogerçekçilik (Hiperrealizm) akımı yayıldı. Özellikle Amerika’da etkili olmaya başlayan bu akımda, sanatçı için konu, gerçeğin daha ayrıntılı ve kesin bir görüntüsünü betimlemek için fotografik gerçekliğe başvurulmasında bir araçtı. Pop Sanat’ın, biçimleme anlayışlarında kullandığı kimi anlam

irdemeleriyle birlikte, kimi teknikleri, Fotogerçekçiler için bir çıkış noktası olmuştur (*Resim 83*).

1980 yılına gelene değin, resim sanatında pek çok değışmeye neden olan ayrıca algı kırılmalarını tetikleyen; çok sayıda akım, hareket ve olgu görüldü. Bunun yanında, sanatı bambaşka yerlere götürecekle yeni sanat formları da ortaya çıktı. Eylem (Action), Fluxus, Vücut Sanatı (Body Art), Oluşum (Happening), Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı (Land Art), Gösteri Sanatı (Performance Art), Yerleştirme (Installation) ve Video gibi yeni sanat yönelimleri, 1980 yılı öncesinde başlayarak sanatın yönünü değıştirmişlerdi.

Bu yeni sanat formlarının kimileri birbirlerine eklenerek, kimileri daha baskın yönelimler olarak, örneğın Yerleştirme, günümüzde de yaygınlaşarak, devam etmektedir. Bu yönelimler 1980 sonrası Türk Resim Sanatı'nın ele alındığı bölümde, Türk Resim Sanatı ile ilişkileri boyutunda öncelenmiştir.

2.2. 1980 Öncesi Türk Resim Sanatına Kısa Bir Bakış

Türk sanatının kökleri Orta Asya'ya kadar uzanır. Öte yandan, Türklerde, batılı anlamda resim örnekleri görülmeden -İslam öncesi erken dönemlerinde- süslemeye verdikleri önem ölçüsünde, halı dokumacılığı ve küçük el sanatlarının geliştiğı görülmektedir. İslamlığın kabulüyle daha sonraları bunu, mimari yapıların iç ve dış cephelerinin süslemesindeki sınırlı ölçüde gelişim izler. Eserlerin hemen tümünde, İslam inancının önerdiği soyutlama anlayışı doğrultusunda eserler verildiğı görülür. Bunlar, figürden arındırılmış, geometrik soyut biçimlerle oluşturulmuş yüzeylerdir. Ancak zaman zaman kimi figür betimlemelerine de rastlamak mümkündür (*Fotoğraf 22 ve 23*).



Fotoğraf 22. "Melek Figürü"
12. yy.
Konya Kalesinden.

Fotoğraf 23. "Oturun Türk Prensi"
13. yy.
Kubadabad Sarayı'ndan.

Batı ile kurulan ilk sanat ilişkileri konusunda, Fatih Sultan Mehmet zamanında, sarayda resim yapmak üzere İstanbul'a çağrılan İtalyan ressamın yaptıkları portreleri (*Resim 84*) örnek vermek olasıdır. Batı ile kurulan bu ilk ilişkilerin sürdürülebilirliği konusu tartışmalı bir konu olsa da; bu ilk portreler, Osmanlı sarayının Batılı resim anlayışı ile ilk somut tanışıklığı olmaları nedeniyle önemlerini korumaktadırlar.



Resim 84. "Fatih Sultan Mehmet Portresi"
1480,
T.Ü.Y.B., Gentile Bellini.



Fotoğraf 24. "Bursa Yeşil Camii",
1422'de tamamlandı.
Çini, Nakkaş Ali bin İlyas Ali.

Türklerde, Batılı anlamda plastik sanat eserleri üretilmeye başlamadan önce, İslam inanç sistemine uygun sanat etkinlikleri yaygın bir şekilde eserlerini vermekteydi. Anadolu Selçuklularının kendi toplumsal yapıları çizgisindeki inançları ile oluşturdukları mimari eserlerini süslemek için kullandıkları çini örnekleri, halen güzelliklerini korumaya devam etmektedirler. Kendinden sonra gelen çini sanatçılarına da ilham veren bu eserler gibi

Osmanlı çinileri de, geometrik soyut düzenlemelerden oluşan karmaşık yapıdaki motifleri ve canlı renkleri ile içinde buldukları yapıyı bir yandan süslerken (*Fotoğraf 24*) bir yandan da coşkulu bir görünüme kavuştururlar (Güvenateş, 1996).

Çini sanatında olduğu gibi Türklerin kendi üsluplarını geliştirilerek, zaman içinde en önemli eserlerini verdikleri süslemeci sanat formları; Hat, Tezhip ve Ebru da günümüze değin etkililiğini sürdürmüştür. “Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan XV. yüzyılın ortalarına, yani İstanbul’un fethine kadar Türk hattatları Yakut üslubunu takip etmişlerdir. Fetihden sonra İstanbul, Türk İslam dünyasının merkezi haline gelmiş ve altı asır boyunca hat sanatında liderlik rolünü üstlenmiştir” (Ulusal, 2008: 19). Amasyalı Şeyh Hamdullah Türk Hat Sanatının kurulup gelişmesine öncülük yapan ilk hattattır (*Resim 85*).



Resim 85. “Hadis-i Şerif”
15. yy.
Hat, Amasyalı Şeyh Hamdullah.



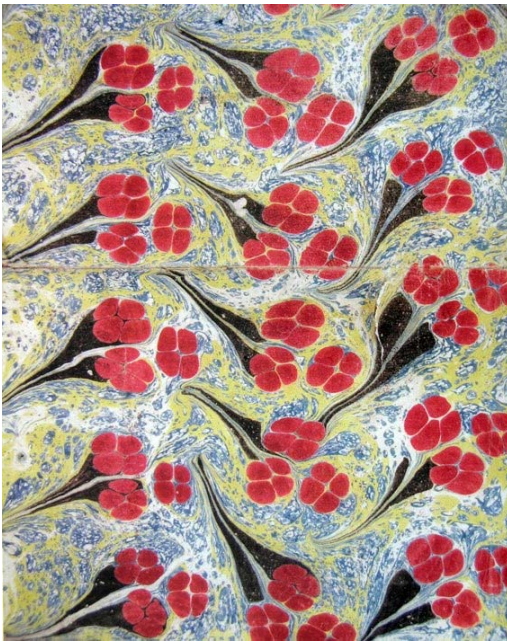
Resim 86. “Doğal Çiçek Motifi”,
19. yy.
Tezhip detayı, Mehmet Karamemi.

Hat sanatı gibi yazının süsleme yoluyla estetik bir görünüme kavuşturulması amacı taşıyan ve daha çok el yazmalarının üzerine uygulanan Tezhip sanatı, Türk dünyasında da yankı bulmuş ve önemli sanatkârlar eliyle değerli yapıtlar oluşturulmuştur. “Fatih dönemi tezhip sanatı aşırılığa kaçmayan, ince tezhip anlayışı ve yazıyı bozmayan sayfa düzeniyle çok parlak bir dönem yaşamıştır. Bu dönem tezhipleri, tezhip sanatının klasik evresinin başyapıtlarıdır” (Karadaş, 2004:5). Mehmet Kara Memi döneminin en ünlü müzehhibi ve nakkaşbaşısıdır (*Resim 86*).

Yazıyla ilgili diğer bir süsleme sanatı formu da Ebru’dur. Ebru sanatı, kitap ciltlemede kullanılan işlevsel bir süsleme sanatıyken zamanla tek

başına bir sanat alanı olarak da değerlendirilmiştir. Batıda Türk sanatı olarak tanınan Ebru (Sobacı, 2001: 5), Türkiye’de kendine özgü bir üslup, uygulama koşulları ve malzeme kullanımına sahiptir.

Klasik Türk Ebru sanatı, Osmanlının, dinsel öğretilerinden doğan biçimleme anlayışından aldığı referansla, geleneksel özelliklerine kavuşmuştur. Osmanlı’da en önemli Ebru sanatçılarından başında, Hatip Ebrusu’na da adını veren İstanbullu Hatip Mehmed Efendi gelir (*Resim 87*).



Resim 87. "Kitap Cildi",
18. yy.,
Ebru, Hatip Mehmed Efendi.



Resim 88. "Murat Sürnamesi Minyatürlerinden",
16. yy. sonu,
Minyatür, Nakkaş Osman.

El yazmalarında kendine yer bulan, hatta bu el yazmalarını çok daha değerli kılan ve içerisinde figür barındıran bir sanat formu olarak diğer sanat formlarından ayrılan Minyatür, yüzyıllar süren üslupları ile geleneksel Türk el sanatlarının önemli bir boyutu olarak tarihte yer almıştır. Türk Minyatür sanatına kesin biçimini verdiği düşünülen Nakkaş Osman (Başbuğ, 1990), yaptığı padişah portreleri, savaş sahnelerini betimleyişi, siyasi ve ekonomik koşulları belgeleyen resimleri ile başlı başına bir üslup olarak önem taşır (*Resim 88*).

Bir tür nakış resim üslubu olarak görülebilecek olan minyatür, Türklere batılı anlamdaki resim anlayışına en yakın sanat anlayışı olarak da değerlendirilebilir. Minyatür sanatının gelenekçi yapısına karşın kimi batılı anlayışları da içerisine katma girişimleri zaman zaman gözlenir, Levni'nin eserleri (*Resim 89*) bu gözle incelendiğinde değişik anlamlar içerirler, "...minyatürlerde âdet olarak aynı çehreler, aynı ifadeler yerine, Levni'nin şahıslara karakterini vermek istediği görülmektedir. Ayrıntıyı gerçekte olduğu gibi tespit etmek istemesi onun gerçekçiliğini göstermektedir. Nitekim minyatür sanatına o sıralarda memlekete gelen batılı ressamlarında tesiriyle biraz perspektif düşüncesi sokmuş olması yine aynı sebeptendir (Elmas, 1994: 30).



Resim 89. "Acem Çengi",
1720,
Minyatür, Levni.



Resim 90. "Mona Lisa",
1503-7,
T.Ü.Y.B, Leonardo da Vinci.

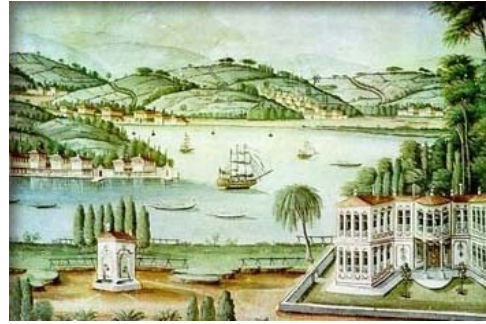
Leonardo, Sfumato tekniğini geliştirip, "Mona Lisa" adlı yapıtını (*Resim 90*) tamamladıktan iki yüzyıldan fazla bir süre sonra, Türk resim sanatında ortaya çıkan bu arayışlar sonraki sanat arayışlarının öncüleri olarak kabul edilebilirler. Ancak yine de Türk geleneksel el sanatlarının başat rollerini, batılı anlamda sanat etkinliklerine bıraktıkları süre çok kısa bir süreci kapsar. Kıymet Giray, araştırma kapsamında yapılan kişisel görüşmede, bu durumu şöyle açıklamıştır:

1980'lere kadar gelen süre, aşağı yukarı iki yüzyıla yaklaşan bir süre kapsamına alınmaktadır, bu iki yüzyıllık süreye bakıldığında, bu sürenin dünya resim tarihi içindeki sadece dördte biri kadar olan bir süre olduğu görülür. Bu da bizim, resim sanatının daha başlangıcında olduğumuz anlamına gelir. Biz hala Türk resim sanatı için bir şeyler söyleyecek çeyrek bir dönemden söz etmekteyiz (Giray, 2009).

18. yüzyılın sonlarında, klasik minyatür örneklerinin aksine ağaçları, evleri ve büyük bir köprünün altından geçen ırmağın (yansımalarıyla betimlendiği) kıyısında iki katlı bir köşk görülen manzaraların, tüm derinliğiyle ve gerçekçi bir üslupla resmedilişindeki anlayışta olduğu gibi minyatür eserler görülmeye başlanır (*Resim 91*). Aynı yıllarda köşklerin duvarları, benzer gerçekçi üslupla ancak yine figürsüz kompozisyonlarla bezenmektedir (*Resim 92*).



Resim 91. "Irmak Kenarında Köşk",
1732,
Yazma Kapağı, Rakkamehu Mehmet.



Resim 92. "Boğaziçi'nden görünüm",
18. yy. sonları,
Duvar Resmi, Sadullah Paşa Yalısı.

Bu yıllarda Osmanlı ressamı, batılı anlayışta çağdaş eserler verme yolunda uğraş verirler. Bu arayışlara yön veren gerekçeler pek çok kaynaktan beslenir, ancak asker ressamlar geleneği en önemli kaynaktır. Zafer Gençaydın, araştırma kapsamında yapılan kişisel görüşmede bu durumun nedenlerini açıklamıştır:

Osmanlı, endüstrileşme sonrasında, teknoloji ve bilimin gelişmesi ile birlikte, bu ne demektir? 17. Yüzyılın sonları 18. Yüzyılın başlarından itibaren aydınlanma çağı ve arkasından Fransız devrimi vs. teknolojik ve bilimsel buluşlar ile birden bire kültür şokuna giren insanlık; (kutsal kitapların deyişinin aksine, uçmanın bile meleklerle ve kuşlara özgü olduğunu sanan insan birden bire kendini havada görünce), nihayet günümüzde de uzay çağını görünce, endüstrileşmeyle birlikte, Rönesans'ın getirmiş olduğu akılcı düşünceye ve

insan aklına güvenmeyen, insan aklına inanmayan ve aklın eleştirisine ayak uyduramamış bir toplumda, tabii çağdışı kalmış bu toplum yenileşme ihtiyacı duydu. Hatta bu yenileşme birçoklarının sandığı gibi Tanzimat ile baskı ile olmadı, Mısır valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa, Nizip önünden, Kütahya'ya kadar kocaman Osmanlı İmparatorluğun ordusunu önüne katıp kovalayınca, Osmanlının aklı başına geldi. Çünkü Kavalalı Mehmet Ali Paşa, ordusunu Fransız usulü ile eğitiyordu. Askeri alandaki gücünü kaybeden Osmanlı, askeri alanda yenileşme ihtiyacı hissetti ve bunun için, yurtdışına eğitim almaları için mühendisler gönderdi. Bunlar arasında, meraklı ve yetenekli deniz mühendisleri, topçular ve haritacılar vardı. Bunlar Avrupa'ya gidip, bir takım ressamların özel atölyelerinde resim yapmaya da başladılar, bu çok önemlidir. Yani batılı anlamda resim askerler aracılığı ile girdi bu ülkeye...(Gençaydın, 2009).



Resim 93. "Yıldız Sarayından",
19. yy. başları
T.Ü.Y.B., (Vidinli) Osman Nuri Paşa.



Resim 94. "Yıldız Sarayından",
19. yy. başları
T.Ü.Y.B., Hilmi Kasımpaşalı.

Orduyu modernleştirme amacıyla kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (Kara Harp Okulu, 1793-4), askeri amaçlar için olsa da ders içeriklerine batılı anlamda perspektif eğitimi katmış ve bu yolla iki boyutlu yüzeye üç boyutu yansıtmaya yarayan ışık-gölge yöntemleri, öğretilmeye başlanmıştı. 19. yüzyılda asker ressamı, Osmanlı imparatorluğunun modernleşme çabaları içinde eşsiz bir çaba ve ısrarla rol oynamışlardır¹⁵ (*Resim 93 ve 94*).

¹⁵ Asker ressamı, birbirini izleyen beş kuşak boyunca etkililiğini sürdürmüştür. Araştırmada, kuşakların her biri ayrıca örneklenmek yerine, içlerinden kimi ressamıdan söz edilmesi yoluna gidilmiştir. Tansuğ, asker ressamı dört kuşağa ayırarak değerlendirir. O'na göre; birinci kuşak, doğum tarihleri 1820 civarında olan Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa ve Tefik Paşa gibi üç önemli isimden oluşan gruptu. İkinci kuşak, 1840 civarında doğmuş olan Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Hüseyin Zekai Paşa; üçüncü kuşak ise, doğum tarihleri 1860 civarında olan Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'ydı. Dördüncü kuşak ressamı ise, 1910 Sanayi-i Nefise'de açılan sınavı kazanarak Avrupa'ya sanat eğitime gönderilen, ancak I.Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine yurda geri dönmek zorunda kalan, 1914 kuşağı

Sonraki yıllarda, İstanbul'da sıklıkla açılmaya başlanacak olan resim sergilerinin ilki, Oreker adında bir manzara ressamının, "28 Aralık 1845" tarihinde sarayda açmış olduğu bir sergi olarak kabul edilir (Tansuğ, 2005).

Hilmi Kasımpaşalı, Osman Nuri, Hüseyin Giritli, Salih Molla Aşki, Ahmet Ziya, Fahri Kaptan, Fevzi Hüseyin ve Ahmet gibi 19. yüzyılın ilk Türk yağlı boya resimlerini yapan ve geleneksel tasvir duyarlığı ile batı resminin etkilerini harmanlamayı başaranları yanında Ferik İbrahim ve Tevfik Paşalar, Hüsnü Yusuf Bey, Osman Nuri Paşa, Servili Ahmet Emin Bey, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Süleyman Seyyid Bey gibi Avrupa'da batılı ustalardan eğitim alıp sonra kendi biçimsel duyarlıklarını da katarak resimler üreten sanatçılar önemli asker ressamlar olarak bilinirler (Resim 95 ve 96).



Resim 95. "Karaca",
1886-87,
T.Ü.Y.B., Şeker Ahmet Paşa.



Resim 96. "Ölü Doğa",
1894,
T.Ü.Y.B., Süleyman Seyyid Bey.

İzleyen yıllarda, 19. yüzyıl Osmanlı sanat ve kültür hayatında önemli gelişmeler yaşanmasına ön ayak olan; arkeolog, müzeci, ressam ve aynı zamanda eğitimci de olan Osman Hamdi Bey, hukuk öğrenimi almak üzere Paris'e gönderilmiş ancak bir yandan da burada Jean-Léon Gérôme atölyesinde resim dersleri almıştır (Tansuğ, 2005). Osman Hamdi Bey,

ressamları arasında yer alan Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Cevat Göktengiz gibi sanatçılardı. Beşinci kuşak ise, 1890-1910 yıllarına rastlayan asker ressamların önde gelenleri ise Ali Rıza Beyazıt, Arif Kaptan ve Adil Doğançay gibi ressamlardı (Tansuğ, 2005).

sadece resimleri ile değil aynı zamanda yaptığı kültür çalışmaları ile de Türk resim sanatı tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Mehmet Üstünipek'e göre,

Asker kökenli olmayan Osman Hamdi, fotoğraftan yararlanarak yaptığı resimlerine figüre önem vermiş ve batı oryantizmine cevap olarak Osmanlı insanının düşünce ve yaşantısını yansıtan resimler yapmıştır. Onun resimleri üslup olarak Şeker Ahmet ve Süleyman Seyyid'in resimleri kadar ileri dönük değildir ve daha akademik bir çizgidedir. Buna karşılık sadece Türk resmine figürü kazandırmaları açısından değil, aynı zamanda aralarında hocası Gerome'un da bulunduğu batılı oryantalist ressamların batı uygarlığının er geç yutacağı bir alt kültür olarak baktıkları ve resimlerinde bu şekilde yorumladıkları Osmanlı kültürünü, bu kültürün içinden çıkmış bir kişi olarak değerlendirmesidir. Onun resimlerinde Osmanlı kıyafetleri içerisinde Osmanlı mekânı içerisinde yer alan figürler düşünen, okuyan ve tartışan kişilerdir ve bu özellikleriyle değişen Osmanlı toplumunda bilginin, kadının, mevcut değerlerin önem kazandığı bir doğu-batı sentezini ifade ederler (Üstünipek, 2008).



Resim 97. "Rahle Önünde Kız",
1880,
T.Ü.Y.B., Osman Hamdi Bey.

Osman Hamdi Bey, “Rahle Önünde Kız” (*Resim 97*) adlı resmini yaptığı güne kadar hiçbir Türk ressamı, İslam dininin kınadığı figür anlayışını bu denli açık seçik ve resmin tümüne egemen –resmin konusu olarak- bir şekilde tuvaline aktarmamıştı. Osman Hamdi Bey’in bu radikal çıkışı yaptığı zamanlarda Mühendishaneli ressamlar, peyzaj ve ölü doğa konuları ile yetinmiş, figürü böylesine konu edinmemişlerdi (Duben, 2007: 36).

Başlangıçta Mühendishaneden bir grup ressamın, batılı anlayışta yapıtlar vermesi ve bu ressamların Avrupa’ya giderek, eğitimlerini derinleştirdikten sonra resim sanatına ilginin artmasını sağladılar. Ayrıca birçok Avrupalı ressamın İstanbul’a gelmesi ile Osman Hamdi Bey, uygun koşulları sağlayarak bu konuda oluşturduğu etki sonunda, sadece sanat eğitiminin yapılacağı bir okulun açılmasına önyak oldu. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılmasında tabii ki, Osman Hamdi Bey’in tutumu ve hükümetle kurduğu ilişkilerin büyük önemi vardı. Ayrıca Osman Hamdi Bey 1883’te, Mühendishanenin kurulmasından yaklaşık yüz yıl sonra kurulan ve sanat öğretimine başlayan ilk sivil kurum olan Nefise’de müdür olarak görev aldı ve öğretim programının oluşturulmasında da yetkili oldu (Naipoğlu, 2008).

Bugün artık, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak öğretime devam eden Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulmasından sonra, Avrupa’ya giden bu okul mezunu sanatçılar ile kendi imkânlarıyla Avrupa’ya giden asker ressamlar, Fransız izlenimciliğinin etkilerini resimlerine katarak yurda dönüş yaptılar. Halil Paşa, Mehmet Ruhi Bey, Sami Yetik, Avni Lifij, Namık İsmail, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, bu dönemin başlıca önemli sanatçılarıydı.

Türk figür resminin gelişiminde önemli katkıları olan bu dönem sanatçıları, bir yandan renk ve çizginin kullanımı konusunda batı tekniklerini ile resim yaparken bir yandan da işledikleri konuları batılı ressamların konuları ile uzlaştırıyorlardı (*Resim 98 ve 99*).



Resim 98. "Beylerbeyi Sirtında Mesire",
1901,
T.Ü.Y.B., Halil Paşa.



Resim 99. "Piknik",
1862-1863,
T.Ü.Y.B., Edouard Manet.

Osmanlı'nın siyasi ve ekonomik çekişmelerle uğraştığı bu dönemde, hanedan üyesi olan Şehzade Abdülmecit, ressamlığı ve sanatsal etkinliklere verdiği destekle de tanınıyordu. Ayrıca Abdülmecit, 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin fahri başkanlığını da yaptı. Küçük yaşlarından itibaren resme ilgi duyan Abdülmecit, özellikle figür ve portre ile ilgilenmiş, güçlü ve yetenekli bir ressamdır (*resim 100*).



Resim 100. "Haremde Goethe",
Tarihsiz,
T.Ü.Y.B., Şehzade Abdülmecit.



Resim 101. "İstanbul'dan Gece Görünümü",
19 yy. sonu,
T.Ü.Y.B., Civanyan.

İstanbul'da yaşayan azınlıklar içinde de resim sanatına ilgi duyan ve Türk resim sanatının gelişiminde rol alan kimi ressamlar önemli eserler vermişlerdir. Bunların en ünlüleri Civanyan'dır (*Resim 101*). Sezer Tansuğ, 19.yy'da İstanbul'da yaşayan azınlıklar arasında, resim sanatına daha çok Ermenilerin ilgi göstermiş olduklarını ve bunların başında; Serkis Dranyan,

Civanyan, Yazmacıya gibi ressam isimlerinin, bu konuyu inceleyen yayınlarda yer almış olduğunu belirtir. Ona göre;. bu ressamlar arasında en ünlü olan Civanyan'dır ve o, müzikle de ilgili bir Pera bohemi olarak popüler bir isim yapmıştır. Ayrıca Civanyan'ın resimlerine duygusal bir atmosferin egemen olduğu görülmektedir (2005).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, II. Meşrutiyet ortamının yarattığı özgürlük ortamı sayesinde, birçok etkinlik düzenlemiş hatta cemiyetin yayın organı niteliğinde olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuasını, on sekiz sayı çıkarmıştır. Bu dergi, cemiyetin kuruluş amaçlarını ve dönemin sanat görüşünün dile getirildiği makalelere yer veriyordu. Sanayi-i Nefise Mezunu Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, dergide yayınlanan bir yazısında şöyle demiştir:

...Resim genel anlamıyla doğada görülenlerin bir yüzey üzerine aktarılmasından ibarettir. Görünürde varlığına ilgisizlik nedeniyle uygar yaşam için büyük bir önemi olmadığı yargısına varılmak istenebilir; ama gerçekte öyle bir seçkin özelliktir ki uygarlık dünyasına girmiş olan insanoğlunun tümü kendisine gerek duyar... Resim, görünen dünyadan, gizli kalmış bir gerçeği varlık haline getirir. Hayli ruhla ışıklandırır...

Yüz bin kere yazıklar olsun ki önem ve değerini anlatmaya çalıştığımız şu seçkin güzel sanat, ülkemizde şanına uygun bir değer ve saygınlık elde edememiştir. Alışılmışın dışında olarak kimi doğal yetenekliler görünmüşse de istenilen yönde verimlilik görülmemiştir. Genel olarak bakıldığında, bizde ressamlık, boyacılıktan, işlemecilikten öteye geçememiştir... (Akt: Tansuğ, 2005).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, daha önce üzerinde yeterince durulmayan konuları gündemine alarak birçok yeniliğin ilk adımlarını atmıştır. Bu çabaları saraydan da destek görür, "Abdülmecid Efendi'nin cemiyetin ilerlemesi ve amaçlarına ulaşabilmesi için sunduğu taltifat ve teşvikât, sanat tarihimizde 'sanatçı hamiliği' kavramının başlangıcını da ifade etmektedir. Ve bu kavramı da içeren bu dönem, plastik sanatlar tarihimizde yepyeni bir dönemdir" (Güler, 1994: 23).

Artık yeni bir dönem başlamıştır, 20. yüzyılın başlarına kadar Türk ailelerin kızlarının resimle ilgilendikleri pek görülüyordu, ancak azınlık

ailelerin kızları resimler yapıyor hatta bunları sergileme olanağı da buldular. Sanayi-i Nefise Mektebine, başlangıçta sadece erkek öğrenciler alınması nedeniyle, 1914 yılında İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi adında ilk kız resim okul açıldı ve kız öğrenciler bu okulda sanat eğitimi alma olanağı buldular.

İlk Türk kadın ressamlarından olan Mihri Müşfik¹⁶, İnas (kız) Sanayi-i Nefise müdürlüğüne getirildi. Ressam Zonaro'dan, dersler alan Müşfik, sonraları Roma ve Paris'te özel atölye ve sanat okullarına devam etti. Portre ve figür odaklı çalışmaları ile tanındı (*Resim 102*).

İlk kadın ressamlarımız, toplumda çok fazla tepki görmediler hatta ailelerinin teşviki ile kendilerine gerekli olan sanat eğitimini alma olanağına kavuştular. Müfide Kadri, bunlardan biridir (*Resim 103*). Alân Mahmuzlu, tezinde bu konuya şöyle yer verir:

Zaten Osmanlı aydını ve zadedân sınıfı için haremdeki, evdeki, konaktaki cins-i latifin saz çalması, musiki dersi alması, nakış işleyip resim yapması pek tabii bir uğraştı. Bu yüzden ilk kadın ressamlarımız; Mihri Müşfik Hanım, Celile Hanım, Müfide Kadri Hanım vb. hiç bir zaman tiyatro sahnesine ilk çıkan Osmanlı Müslüman kadınları gibi (örneğin Afife Jale) toplum tarafından tepki görmemiş aksine desteklenmişlerdir (2006).



¹⁶ Mihri Müşfik, İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasında önemli çabalar göstermiştir, "Kızların Sanayi-i Nefise Mektebi'ne alınmamaları ve onlara güzel sanatlar eğitimi verecek bir okul olmayışı Mihri Hanımı bu konuda çalışmaya iter. Geniş tanış çevresinin etkisiyle ilgili resmi makamlara başvurarak yoğun girişimlerde bulunur. 1913-1918 yılları arasında Maarif Nazırlığı yapmış olan Şükrü Beye İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasını önerir" (Seyran, 2005: 2008).

Resim 102. "Leyla Asım Baloya Giderken",
1911-12
T.Ü.Y.B., Mihri Müşfik .

Resim 103. "Kırda Kadınlar",
1910
T.Ü.Y.B., Müfide Kadri.

Batılı anlamda resim yaratma hali en çok, 1. Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine, Avrupa'da eğitim almakta olan gençlerin ülkeye döndükleri 1914 yılına rastlamıştır. Kendilerinden önceki kuşakların küçümseyici tepkileri ile karşılaşmış olmalarına karşın bu nesil sanatçıları, batının izlenimci üslubunu benimsemiş, yaratıcı ve özgün eserler oluşturmayı başarmışlardır. "Çallı Grubu" da denen, 1914 Kuşağı ressamlarının başıca üyeleri; İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi Bey, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran ve Namık İsmail'dir.

Çallı Kuşağı sanatçıları aynı zamanda, Sanayi-i Nefise'de hoca olarak görev almışlardı. "Akademide görev alan Çallı kuşağının en büyük hizmeti ilk hocalıkları sırasında ve Cumhuriyetin başında heyecanlı bir öğrenci grubu yetiştirip Avrupa'ya göndermeleri olmuştur" (Turani, 1977: 11). İbrahim Çallı'nın, her tür konuyu, büyük bir ustalık ve kendine özgü üslubu ile ele aldığı dönemdeki son derece başarılı ve yenilikçi resimleri (*Resim 104*) kadar, kendini tutkuyla adadığı atölye hocalığı da, Türk resim tarihinde önemli izler bırakmıştır.



Resim 104. "Tefli Kadın",
1914 sonrası,
T.Ü.Y.B., İbrahim Çallı.

Resim 105. "Kendi Portresi",
1908- 1909,
T.Ü.Y.B., Hüseyin Avni Lifij.

Çallı kuşağından sonra gelen ressamların büyük çoğunluğunun, Çallı'nın atölyesinden geçtiği bilinir. Cemal Tollu, Çallı'nın verdiği eğitim ile ilgili olarak şunları söylemiştir; "Çallı'yı diğerlerinden ayıran ve onun büyüklüğünü yapan bence; ne getirdiği yeniliklerde, ne talebelerinde öğrettiği teknik ve estetik bilgilerdedir. O talebelerine sonsuz bir sanat aşkı aşlamak kudretini göstermek suretiyle kuvvetli bir neslin yetişmesine imkân vermiştir" (Akt: Giray, 1997: 138).

Sanayi-i Nefise'de hocalık yapmış 1914 kuşağı sanatçılarının önemlilerinden bir diğeri de Hüseyin Anvi Lifij'dir. Ölümüne kadar burada hocalık yapan Lifij, duygulara önem vermiş, doğayı ve figürleri betimlediği resimlerinde bile hayal gücünü kullanarak romantik ve sembolik resimler yapmıştır (*Resim 105*). Fırça tekniği ve renkleri oluşturmadaki üslubu, onun benimsediği izlenimci etkilerin göstergesidir (Gören, 1990).



Resim 106.
"Siperde Mektup Okuyan Askerler",
1917,
T.Ü.Y.B., Hikmet Onat.



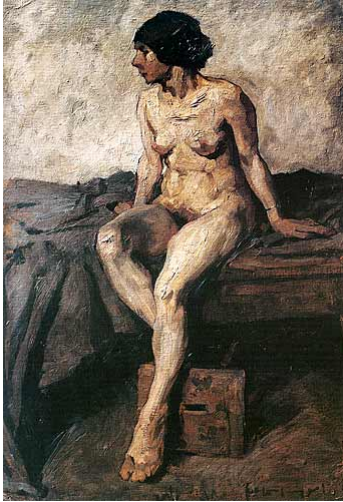
Resim 107.
"Yunan Topçularına Baskın"
1914-18
T.Ü.Y.B., Mehmet Sami Yetik

1914 yılı ve bunu izleyen dört yıl, Türk resim tarihinde farklı bir olaya sahne olur. I. Dünya savaşı sürecini kapsayan bu yıllarda, İstanbul'un Şişli ilçesinde, savaş resimleri yaptırılmak üzere bir atölye kurulmuştur. Aralarında Hikmet Onat (*Resim 10630*), Ali Sami Boyar ve Mehmet Ruhi Bey gibi 1914

kuşağı ressamlarıyla, Sami Yetik (*Resim 107*), Mehmet Ali Lâga gibi savaşa da katılmış bazı ressamlar bu atölyede, büyük bir dinamizm içeren, destansı, lirik resimler yaptılar.

1918 yılında, Şişli atölyesinde çalışan ve aralarında Şehzade Abdülmecid, Feyhaman Duran, Harika (Sirel Lifij) Hanım, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij İsmail Hakkı Bey, Mehmet Sami Bey, İbrahim Çallı, Mehmet Ali Laga gibi önemli ressamların bazı eserleri, sergilenmek üzere Viyana'ya götürüldüler. İmparatorluk ailesine açılan bu sergi Türk Ressamları tarafından Avrupa'da açılan belki de ilk sergi olarak büyük bir önem taşımaktadır (Numanoğlu, 2008).

1914 kuşağı ressamları ayrıca, 1916 yılından başlayarak, 1951 yılına kadar her yılın ağustos ayında Galatasaray Lisesi'nde sergiler açtılar. Bu sergilerde usta sanatçılar yanında, yetenekli genç ressamlar da resimlerini sergileme olanağı buldu. Galatasaray sergileri, halkın ve aydınların sabırsızlıkla beklediği önemli bir kültür olayı olarak uzun yıllar önemini korudu.



Resim 108. "Çıplak",
1918,
T.Ü.Y.B., Namık İsmail.



Resim 109. "Harman",
1923,
T.Ü.Y.B., Namık İsmail

1914 kuşağı ressamları, araştırmaya açık, sürekli yeni ve özgün arayışlar içinde olan ressamlardı. Tek bir konu ya da üsluba bağlı kalmamış pek çok konuyu, kendi biçemlerinde betimlemişlerdi. Bu arayışlar içinde olan ressamlara en iyi örneklerden biri, Namık İsmail'dir (Çermikli, 2009). O,

“Sanat yaşamı boyunca, belli bir sanat anlayışı çevresinde ve teknikte olmamış, değişik tarzları denemiştir. Güçlü bir desene sahip olan Namık İsmail, ustaca fırça vuruşları ve sağlam çizgileriyle, realist bir figür ressamı olduğu kadar, izlenimci bir peyzaj ressamıdır... Namık İsmail, kendini yinelemekten çok daima yenilemek isteğiyle çalışmalarını gerçekleştirir” (Gültekin, 1992: 30). O’nu bir yanda çıplak çizmişken görebileceğimiz gibi, harmanı resimlerken, peyzaj yaparken, ölü doğa ve portre de yaptığını görebiliriz (*Resim108 ve 109*).

Avrupa’da eğitim gördüğü sırada İzlenimci üslubu benimsemiş bir diğer 1914 kuşağı ressamı ise Feyhaman Duran’dır. Duran, izlenimci üslupla çizdiği portreleriyle klasik portre anlayışından uzaklaşmış Türk resmine, grubundaki diğer ressamlar gibi yenilik getirmiştir. Duran, tuval yüzeyinde çabuk ve kararlı fırça vuruşlarıyla, genellikle açık havada çalıştığı manzaralarında tam da izlenimciler gibi doğayı gözlemleyerek, canlı ve parlak renkleri kullandı. Bu onun ulaştığı renkçi biçiminin en büyük özelliğidir (Kazankaya, 2008). “Resamlar Grubu” adlı resminde çağdaşı ressamları, kendi biçimleme anlayışıyla resmeder. Bunlar; soldan sağa: Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat’tır (*Resim 110*).



Resim 110. “Resamlar Grubu”,
1921,
T.Ü.Y.B., Feyhaman Duran.

Türk resim sanatının gelenekten yoksunluğu, sanatçıları olduğu kadar, eğitim kurumlarını da, sürekli bir arayış içine itiyordu. Bugün artık Türk resminin kendi özgün kişiliğini bulmasında belli bir ara dönem olarak kabul edilen bu yıllarda, sanatçılar ve eğitim kurumları her yeniliği ve yolu denemiştir. Hüsnü Dokak, araştırma kapsamında yapılan görüşmede şu değerlendirmeleri yapmıştır:

Geleneğin başladığı dönem için... modernite kavramıyla tanışmak isteyenler ya da onunla yaşamak isteyenlerin, az buçuk dünyadan haberdar olmakla başlayan bir süreç olduğunu söyleyebiliriz. Kendinize modern bir Türkiye misyonunu yüklerseniz, çağdaş kimliğin gereği olan modern sanatı es geçmek olmayacak bir şeydir tabii ki. Mecburen öğreneceksiniz, öğreteceksiniz ya da kendi içinize almanın yolunu bulacaksınız... Gelenek yoksa mecburen ithal edeceksiniz ya postacınızı kendiniz yollar o diyardan getirtirsiniz ya da oranın var olan bireylerinden bazılarını buraya ithal edersiniz; Türkiye bu iki yolu da denemiştir. Türkiye, hem eğitim almaları için yurt dışına kendi öğrencilerini yollayıp, getirtip hizmetlerinden yararlanma yoluna gitmiştir hem de Avrupa'nın sayılı akademisyenlerini Türkiye'ye getirtip kendi öğrencilerini, onlarla eğitime yoluna gitmiştir (2009).

29 Ekim 1923 yılında, Türkiye Cumhuriyeti, kuruldu. Cumhuriyetin kuruluşu ile başlayan bu yeni dönem, bir kültür dönemidir. Çağdaşlaşma sürecinde, güzel sanatları kültür düzeyinin bir göstergesi ve ulusal kültürün oluşturucusu olarak gören Cumhuriyet'in yenileşme ve değişme çabaları, resim sanatına da hızlı bir biçimde yansımıştır. Cumhuriyet ile birlikte kurumlar yenilenir -Sanayi-i Nefise Mektebi, Devlet Güzel Sanatlar akademisi adını alır- ve bu yenilenme sadece isim değişikliğinde kalmaz.

Türkiye Cumhuriyetinin, temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal sonucu olan ulusal egemenlik, kültür ve sanat politikasının da yönelişini belirliyordu. Ulus egemenliğinin gerçekleştiği bu koşullarda, sanat eğitimi sonucunda ortaya çıkacak faaliyetlerin, ülkenin her yerine ulaşması da program hedeflerinden biriydi... Çağdaşlaşma yolunda Batı dünyasının ortaya koyduğu örnek verilerin irdelenerek benimsenmesi ise, kaçınılmaz bir tercih olma zorunluluğunu sürdürdü (Tansuğ, 2005:157-158).



Resim 111. "Atatürk'ü Karşılama",
1927,
T.Ü.Y.B., Mehmet Ruhi Bey.



Resim 112. "Mecliste Konuşan Kadın Milletvekili",
1936,
T.Ü.Y.B., Melek Celal Sofu¹⁷.

Cumhuriyet'in coşkusu ve devrimlerinin etkileri, hem eski kuşaktan gelen hem de yetişmekte olan genç kuşak sanatçıların eserlerinin içeriğine yansıyor ve onları yeni bir anlama kavuşturuyordu. Batılı resimleme anlayışının doğrudan sezilebileceği bu eserler, Cumhuriyet devrimlerinin görsel somutları olarak görülebilirler (*Resim 111 ve 112*).

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra kurulan ikinci dernektir. 11. Galatasaray sergisi (1927), o güne kadar klasik izlenimci yönde eserler veren sanatçılar dışındaki bir sanat anlayışını benimseyen Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi gibi ressamların eserlerine yer vermesi ile sanatta o günlerde olan büyük değişimin ve eski ile yeninin yaşadığı çatışmanın habercisi oldu. Kaya Özsezgin o dönem sanatçılarının eğilimleri hakkında şunları yazar:

Üyelerini, 1914'ten sonra, o tarihlerde Fransa'daki uzmanlık eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen sanatçıların hocalığı altında sanata öğrenimi görmüş olan ressam ve heykeltıraşların oluşturduğu bir grup 'Yeni Resim Cemiyeti' ile sanat ortamına ilk adımlarını atarlar, daha sonra bu cemiyet, 'Müstakiller'e dönüşür... 'Müstakiller', Batıdaki 'yeni resim' düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu geri

¹⁷ "Melek Celal Sofu da Paris'te Julian Akademisi'nde eğitim görmüştür. Sofu'nun stili, hem izlenimci, hem de dışavurumcu izler taşımaktadır. 'Mecliste Konuşan Kadın Milletvekili' gibi eserlerinden de anlaşılabilir üzere artık sosyal rollerde resimlerde kadın figürleri çokça görünmektedir. Kadın sanatçılar da Cumhuriyet'le beraber derin bir soluk almış, izlenimcilik, post-izlenimcilik, fovizm ve ekspresyonizm etkisi altında eserler vermeye devam etmişlerdir" (İnel, 2000: 17).

plana itiyor, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin 'deforme' edildiği bir sanat anlayışında direniyorlardı. Resimlerde nesne salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alınıyor, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık veriliyordu (2001: 29-30).

15 Nisan 1929'da ilk toplu sergisini gerçekleştiren Müstakiller'in önde gelen üyeleri, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cûda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir (Acudoğlu) ve Fahrettin Arkunlar gibi ressamıdır. Giray yine kişisel görüşmede, Müstakillerin düşünsel gelişimlerini Hans Hofmann'la ¹⁸ tanışmalarına bağlamış ve şunları belirtmiştir:

Türk resim sanatı galiba en büyük düşünce alanına, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile girer. Bunun nedeni, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin, Hans Hofmann'la¹⁹ tanışmaları sonunda, sanatın kavramsal değerlerinin olduğunu, bunun estetik, teknik ve düşünsel donanımlarla gerçekleştiğini öğrenmeleridir. Türk ressamlarının, Ali Avni Çelebi'nin 'Vitrin' (*Resim 113*) adlı resmiyle tanışması bir kesişme çizgisidir... Benim bu duruma getirdiğim yorum önemlidir çünkü Ali Çelebi, yeni bir akımı tanıtan, Amerikan Ekspresyonizmini ortaya koyan Hofmann'ın yanında Almanya'da, yetişmiştir (Giray, 2009).



Resim 113. "Vitrin",



Resim 114. "Maskeli Balo",

¹⁸ "Hans Hofmann (1880-1966) savaş sonrası Amerikan sanatının en önemli figürlerinden biridir, coşkulu, renk dolu tuvaleriyle ünlüdür ve memleketi Almanya'nın ilk sanatçı nesilleri için etkili bir öğretmen olarak tanınmıştır. Hofmann, daha sonra New York'ta Soyut dışavurumculuğun gelişiminde önemli bir rol oynadı" (Hofmann, 2009).

¹⁹ "Hans Hofmann (1880-1966) savaş sonrası Amerikan sanatının en önemli figürlerinden biridir, coşkulu, renk dolu tuvaleriyle ünlüdür ve memleketi Almanya'nın ilk sanatçı nesilleri için etkili bir öğretmen olarak tanınmıştır. Hofmann, daha sonra New York'ta Soyut dışavurumculuğun gelişiminde önemli bir rol oynadı" (Hofmann, 2009).

1926,
T.Ü.Y.B., Ali Avni Çelebi.

1928,
T.Ü.Y.B., Zeki Kocamemi.

Dışavurumcu sanat anlayışının, önemli açılımlarla değerlendirildiği bu yıllarda bir yandan da her konuda olduğu gibi, sanatta da Cumhuriyetin ilk on yılının bir dökümü yapılmaya çalışıldı. Bu dökümün bir boyutu olarak yapıldığı düşünülebilecek, İnkılâp Sergileri'nin ilki 1933 yılında Ankara'da açıldı. Devlet destekli bu sergilerde, sergilenen eserlerin çoğu Milli Mücadeleyi betimleyen ve yücelten resimlerdi. Devlet, ulusal temalı bu çalışmaların bir kısmını satın alarak sanatçılara destek olma yoluna gitti. İnkılâp Sergileri, 1933 ve 1936 yılları arasında toplam dört kez düzenlenmiş ve beklenen sonucu veremediği için devamı getirilemedi.

Öte yandan, aynı yıllarda Anadolu'nun kültürel zenginliklerinden yola çıkarak resimler yapan ressam, kendi biçemlerini bulmaya dönük eserler veriyorlardı. 1930'lu yıllarda, Güzel Sanatlar Akademisi'nde atölye hocalığı da yapan Mehmet Muazzez, genellikle resimlerdeki konularını ortaoyunu kompozisyonları, sünnet düğünleri, Karagöz sahneleri gibi milli eğlence ve geleneksel oyunlardan seçiyordu. Özduygu, yaptığı portrelerde çok başarılı olmuş, iyi bir portreci olarak kabul edilir (*Resim 115*).



Resim 115. "Orta Oyunu",
1937,
K.Ü.S.B., Mehmet Muazzez Özduygu.



Resim 116. "Yörükler Köyü",
1930'lar,
T.Ü.Y.B., Turgut Zaim.

Özduygu gibi Turgut Zaim de, Türk folklor ve geleneğinden yararlanarak Anadolu yaşamından aldığı konuları işlediği resimleriyle tanınır. Zaim, akademik sanat disiplinlerine ilgi göstermediği gibi kendi döneminin akımlarına da yakınlık duymuyordu. Geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığından beslediği imgelemine, çağdaş bir yaklaşımla biçime dönüştüren resimler yaptı (*Resim 116*).

1930'ların başlarında Avrupa'da eğitimlerini tamamlayan genç ressamın yurda dönmeleri, Türk resim sanatının yönünü bir kez daha değiştirir. Feray Şerbetçi, *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açılarını* ele aldığı tezinde, onların, Fransa'da aldıkları eğitim, onların, geleneksel akademik yapıya karşı yeni fikirlerle dönmelerinde etken olduğu belirtir. Ayrıca bu sürecin sonunda, 1933 yılında, Zeki Faik İzer'in, Zühtü Müridoğlu, Elif Naci ve Nurullah Berk, Türk resim sanatı adına bir grup oluşturma kararı vermişlerdir. Zeki Faik İzer'in yakın arkadaşı Cemal Tollu'yu, Nurullah Berk'in de Abidin Dino'yu katmaları sonunda, bu genç sanatçılar²⁰, *D Grubu*²¹ adını verdikleri yeni resim hareketini kurmuşlardır (2008). Zeynep Yasa Yaman da bu konu üzerine şunları yazar:

'd grubu', Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile resimlerini sergileyen diğer sanatçılar gibi Cumhuriyetin genç kuşağını temsil etti, bu dönemin görsel sanatlarında da etkili ve yönlendirici rol oynadı. Çoğu Paris'te çeşitli sanatçılarla çalıştı, Özellikle André Lhote'un 'kübist' ve 'yapısalcı', Fernand Léger'in 'bireşimsel kübist' etkili biçim anlayışını ve 'yaşayan sanat' kavramını Türk sanat ortamına soktu. 1914 izlenimcileri olarak andığımız ve çoğu Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapmakta olan bir kuşağın akademik izlenimciliğine de karşı çıktı.

'd grubu', devletin 1930'larda güçlenen 'halkçılık' ve 'ulusçuluk' programı doğrultusunda, kültür ve sanat olaylarına 'ulusal' ve 'yeni' bir yön verilmek istendiği süreçte yer aldı. Çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla batıyı örnek alan Türkiye'nin sanatının da 'yeni' olması gerektiğini savunan

²⁰ Grup üyelerinin sayısı; Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Nusret Suman, Farünnisa Zeid ve Zeki Kocamemi'nin de katılımıyla giderek arttı.

²¹ D grubu üyeleri, kendi birliklerinin, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliğinden sonra kurulan dördüncü sanat birliği olması nedeniyle alfabenin dördüncü harfi olan *D* harfini, grubun adı olarak seçmişlerdi.

grup, başlangıçta Osmanlı geleneklerinden, birikiminden yararlanmak yerine batıdaki yeni akımları tanıtma ve deneme yolunu seçti, sergiler düzenleyerek 'yeni' sanatını göstermeyi amaçladı (1995: 38).

D Grubu'nun yenilikçi yaklaşımlarındaki esas olgu, çizgi ve plan anlayışlarını sağlamlaştırmaya dönük olmuştur. D Grubu'nun bu yönü ile Müstakiller arasında bir bağ kurulabilir. Bu yenilik o yıllarda, 'temelsiz bir yenilik' olarak eleştirilmiş ve tartışmalara konu olmuştur. D Grubu fikrinin, Müstakiller'den farkı, onların, belirli bir estetik görüş etrafında toplanıp, dayanışma içinde hareket etmeleri, getirmek istedikleri anlayışı savunurken daha kararlı olmalarıydı. Bu davranışları onlara, D Grubu'nu uzun yıllar birlikte sergiler açar halde tutmak, görüşlerini; makalelerle, söyleşilerde ve konferanslarda güçlendirmek şansını sağlamıştır (Genç, 2006).

D Grubu sanatçıları, yurt içi ve yurt dışı sergilerinde ve son olarak 1951'de açtıkları on altıncı sergiye kadar grup özelliğini korumayı başarmışlardır. Grubun kurucu üyelerinden olan Nurullah Berk, Türk resim sanatının geleceği için sürekli yenilikçi arayışların içinde olmuştur. Berk, Türkiye'de geometrik-figüratif-inşacı (kübist-figüratif) resmin ilk temsilcilerinden biridir (*Resim 117*). Kübist anlayışı en istikrarlı biçimde sürdüren ve başlarda soyut geometrik yapı üzerinde ilerleyen Berk, sonraları, geleneksel konuları gerçekçi bir anlatımla, kübist-inşacı anlayışla buluşturduğu resimlerine yönelmiştir. Berk, sadece resimleri ile değil, aynı zamanda yazılarıyla da Türk sanatının, yapısal ve kimliksel sorunlarının çözümü için çaba göstermiştir.



Resim 117. "Oturan Adam",
1950,
T.Ü.Y.B., Nurullah Berk.

Resim 118. "Ana ve Çocuk",
1956,
T.Ü.Y.B., Cemal Tollu.

Nurullah Berk gibi kübist anlayışla resimler yapan Cemal Tollu da, başlarda yöneldiği konstrüktivist anlayışı bırakıp, kübist-inşacı üslubu, geleneksel konuları biçimlendirmekte kullanmıştır (*Resim 118*). Tollu, "... Lhote ve Leger gibi kübist ressamların etkisinde kalarak geliştirdiği kompozisyonlarında, hacimsel ve arkitektonik²² biçimlere ağırlık verdi. Anadolu Hitit sanatındaki kunt formlardan büyük ölçüde esinlendi" (Özsezgin, 1999: 451).

1938 yılında, Cumhuriyet Halk Partisi, sanatçıları yurdun çeşitli bölgelerine gönderip, onların buralarda resimler yapmalarına ve yapacakları bu resimleri sergilemelerine olanak sağlayıcı "Yurt Resimleri ve Sergileri" etkinliklerini düzenleme kararı aldı. Amacı, sanatçıların yurdun güzelliklerini yerinde görmeleri ve yurdun sorunları üzerine yerinde çalışmalarını sağlamak olduğu belirtilen yurt resimleri ve sergileri etkinliklerine, aralarında Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Sami Yetik, Zeki Kocamemi, B. Rahmi Eyüboğlu, Ali Avni Çelebi, Cemal Tollu, Mahmud Cüda, Hamit Görele, Saim Özeren gibi ressamların bulunduğu bir grup sanatçı katıldı. Bu ressamlar, Gaziantep, Malatya, Antalya, Trabzon, Konya gibi illeri gezmiş ve oralarda resimler yapmışlardır (Giray, 1995).

²² Arkitektonik, "mimarlığa, mimarlık ürününe veya mimari biçime ilişkin ya da ona benzer nitelikteki oluşumları niteler" (Sözen ve Tanyeli, 2001: 26).



Resim 119. "Oturan Kız",
1938,
T.Ü.Y.B., Malik Aksel.



Resim 120. "Atatürk Bulvarı",
1947,
T.Ü.Y.B., Eşref Üren.

Yurt Resimleri ve Sergileri etkinliklerine katılan bir diğer önemli ressam da Malik Aksel'dir. Yöresel ve ulusal bir sanat oluşturmak amacı güden yurt gezileri sırasında, batılı anlayışı katı etkisiyle benimsemek yerine, gerçekçi resimler yapmayı yeğleyen Aksel, bu anlayışıyla diğerlerinden ayrılır (*Resim 119*).

Malik Aksel'in üslubu, "Anadolu Yurt Gezileri" ile zirve noktasına ulaşır. O, amaç edindiği yöresellik unsurunu bu gezilerde daha da pekiştirmiş ve bu etkinliklere büyük bir zevkle katılmıştır. Aksel bu geziler sayesinde yurdun bilmediği kentlerini, yaşayışları yakından görmüş ve ufkunu geliştirme olanağı bulmuştur (Sülün, 2002).

Önemli bir ressam olması yanında önemli bir resim sanatı araştırmacısı da olan Malik Aksel, bu yönüyle Türk resim sanatı için önemli bir kişiliktir. Anadolu yaşamına ilgi duymasına karşın, onun asıl konularını kent içinde yeniden biçimlenen yaşamdan, seçtiği görülür (Tansuğ, 2005).

Kent konularını ustalıkla duyumsayışı ile resim yüzeyine aktarmayı başaran önemli diğer bir ressam da Eşref Ürendir (*Resim 120*). Başlarda İstanbul'da çalışan Üren, sonradan yerleştiği Ankara'da, başkentin yaşayışına ve doğal dokusuna uyarladığı manzaraları ile tanınır. Duygusal bir

biçemle betimlediği bu manzaralar yanında, yine kent yaşantısını kaleme aldığı yazıları ile de üslubunu okuyucularına duyumsatır.



Resim 121. "Göç",
Tarihsiz,
T.Ü.Y.B., Nuri İyem.



Resim 122. "Yelkenli",
1965,
K.Ü.G.B., Avni Arbaş.

1940 yılına gelindiğinde, Akademi'den yeni mezun olan Nuri İyem (*Resim 121*), Avni Arbaş (*Resim 122*), Selim Turan, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Agop Arad, Mümtaz Yener, Turgut Atalay ve Haşmet Akal gibi bir grup genç sanatçı İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarında, Sonraları "Yeniler Grubu" adını alacak olan, grubun ilk sergisini açarlar. Yeniler Grubu'nun özellikle ilk üç sergisi Türk resim sanatına gerçekçi ve toplumcu boyutta yeni bir soluk getirir (Bender,1998).

D grubunun Batılı sanat anlayışının yerine, kendi toplumsal değerlerimize dönmemiz gerektiği savıyla ortaya çıkan "Yeniler Grubu", özellikle "Liman Resim Sergisi" adıyla düzenledikleri sergileri ile Türkiye'de toplumsal gerçekçi sanat anlayışının yaygınlaşmasında etkili oldular.



Resim 123. "Sarıkız Efsanesi",
Tarihsiz,
A.Ü.Y.B., Selim Turan

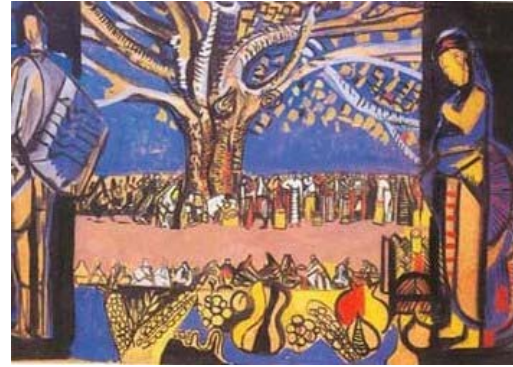
Resim 124. "Yelkenli",
1958,
K.Ü.G.B., Selim Turan.

Yeniler Grubu 1952 yılında dağılına dek çeşitli sergiler açtı. İlk sergiye katılan Abidin Dino, sonraki sergilere katılmamıştır. Selim Turan'da, Dino gibi "Liman Sergisi"nden sonraki sergilere katılmamıştır. Başlarda Anadolu insanını ve yöresini toplumsal gerçeklikle resimleyen Turan, 1947 yılında Paris'e gittikten sonra, soyut resme yönelmiştir²³ (*Resim 123 ve 124*).

Öte yandan gelenek ile modern sanatın, sentezlenebileceği savını en güçlü şekilde dile getiren, bu yönde önemli çabalar gösteren ve eserler veren ressamların başında Bedri Rahmi Eyüboğlu gelir (*Resim 125*). "1930'lu yılların sonlarına doğru modern ve geleneksel sanatların sentezini yapma çabasına yönelen Bedri Rahmi'deki bu ilginin kaynağı Avrupa'daki sanatçılarda gördüğü geleneksel sanatlara olan ilgidir. Ayrıca bu ilgisi dönemin milli sanat söylemiyle de örtüşür" (Işık, 2007: 19). Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi ressam olan eşi Eren Eyüboğlu da, modern ve geleneksel sanatların sentezini yapma çabasına yönelir (*Resim 126*).



Resim 125. "Sarı Saz",
1966,



Resim 126. "İsimsiz"
Tarihsiz,

²³ Bu durum Türk resim sanatında sık rastlanan bir durumdur. Sanatsal ufku çeşitli kırılmalarla değişen ressamlarımızın, yaşamlarını adadıkları deneysel ve araştırmacı serüvenleri, onların, çok değişik anlayış ve biçemlerde eserler vermelerini sağlamıştır.

T.Ü.Y.B., Bedri Rahmi Eyüboğlu.

T.Ü.Y.B., Eren Eyüboğlu.

Paris'te aldığı sanat eğitimi sonrasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde yaşamı boyunca görev yapan Eyüboğlu, geleneksel yaklaşımla, modern sanat anlayışını sentezlediği sanat görüşü yönünde öğrencilerini eğitmiştir. Ayrıca Eyüboğlu, ağırlıklı olarak Batı anlayışıyla eğitim alan öğrencilerini, kendi geleneksel ve yöresel zenginliklerine yönelmeleri konusunda sürekli cesaretlendirmiştir. Yazma, gravür, seramik, heykel, vitray, mozaik, hat, ipek baskı, taş baskı gibi birçok teknikle eserler veren Eyüboğlu, geleneksel süsleme ve halk el sanatlarından seçtiği motifleri, yapıtlarında Batı'nın teknikleriyle birleştirerek kullanmıştır.

Eyüboğlu'nun sanat anlayışı ve eserleri, öğrencilerini de derinden etkiler. Turan Erol, Orhan Peker (*Resim 127*), Fikret Otyam (*Resim 128*), Leyla Gamsız, Adnan Varınca, Osman Oral, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş gibi öğrencileri, 1947 yılında On'lar Grubu'nu kurarlar.



Resim 127. "Atlar",
1960'lar,
T.Ü.Y.B., Orhan Peker.

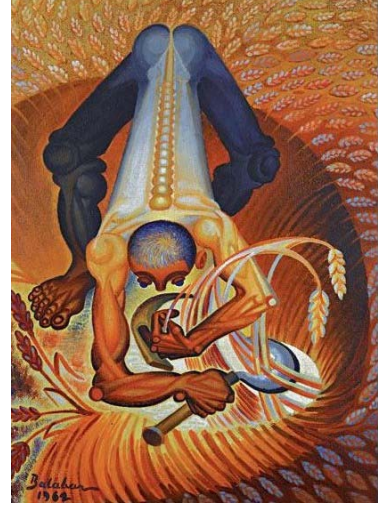


Resim 128. "Şahmeran",
Tarihsiz,
T.Ü.Y.B., Fikret Otyam.

"On'lar Grubu" sanatçıları, doğu ve batı sanat anlayışlarını sentezleyerek geliştirdikleri renkçi-lekeci biçemleri ile bu eğilimin usta sanatçılarına dönüşürler.



Resim 129. "Kelepçe",
1960,
T.Ü.Y.B., Avni Memedoğlu.



Resim 130. "Hasat",
1962,
T.Ü.Y.B., İbrahim Balaban.

İzleyen yıllarda, ülke sorunlarını çok daha üst bir perdeden ve doğrudan siyasal bir söylemle dile getiren "Yenidal Grubu" 1959'da Avni Memedoğlu'nun girişimleri ile arkadaşları Marta ve Nejat Tözge, İhsan ve Vahyi İncesu, İhsan Aksüt tarafından kurulur. "Memedoğlu'na göre, 'sanat sosyal bir olaydır'. O nedenle de sosyal bir amaca bağlıdır. Bu amaç, sanatçıyı, içinde yaşamakta olduğu topluma ve çevresine karşı sorumlu tutar. Resimlerinde (*Resim 129*), bu amacına uygun tema ve üslup ağır basar (Özsezgin, 1999: 339)

Yenidal Grubu kurulduktan bir yıl sonra 1960 askeri müdahalesi olur ve sanatçılar sandıkları gibi bir özgürlük alanı bulamadıkları gibi yaptıkları resimlerden ötürü tutuklanırlar, yargılanırlar. Bu süreçten en çok etkilenen ressamlardan biri de İbrahim Balaban'dır (*Resim, 130*). Balaban, bu etkileşimi daha sonraları 1970'lerde iyice yoğunlaşan köyden kente göçü, resimlerine taşır (Terzi, 2008). Sonraki yıllarda, grup hareketlerinin yerini daha çok bireysel yaklaşımlar almıştır. Türk resim sanatının 1980'e gelene değin geçirdiği evrilmeyi anlamak için, iz bırakan kimi ressamlardan bazılarını ele almak gerekir.

Bir anlamda batıya göç edip orada yaşamının sonuna kadar kalan ressam Fikret Mualla, çalkantılı, ruh sağlığının ve yaşamının etkisiyle

yarattığı kendine özgü üslubuyla, diğer ressamlardan ayrılır. Katı disipline ve anlayışlara daima karşı çıkan aykırı duruşuyla Mualla, Paris gece yaşantısını, sokakları, kadınları, coşkularını, üzüntülerini, karabasanlarını, korkularını, mutluluklarını ve kederini, kompozisyonlarında kurguladığı duygusal atmosfer içerisinde başarıyla aktarır (*Resim 131*).



Resim 131. "Restoran",
1960,
K.Ü.G.B., Fikret Mualla.



Resim 132. "Kuşlar",
1963,
T.Ü.Y.B., Zeki Faik İzer.

Üzüntüyü, mutluluğu aynı yüzey üzerine kolayca betimleyebilen Mualla'nın resimleri, mutsuzluğunun, sıla özleminin, garipsemenin, yabancılaşmanın, süregelen içsel ve dışsal çelişkilerinin ürünleridir (Bayrak, 2009).

Mualla, duygulanımlarını nasıl, yarattığı lirik atmosfer içindeki insanların halleri ile anlatıyorduyorsa, Zeki Faik İzer aksine, figürden arındırılmış bir mekân ve zaman boyutunda (*Resim 132*), hiçbir nesnel görüntüden yola çıkmadan, kendiliğinden ortaya çıkardığı lekelerle oluşturduğu kompozisyonları ile anlatıyordu (Ersoy, 2004).

Özgün bir fırça duyarlığı ve çok çeşitli yaratım alanlarını başarıyla resmine katabilen diğer bir ressam ise Fahrelnisa Zeyd'dir (*Resim 133*). Sanatçı bir aileden gelen Zeyd, "Portreden, soyut-nakışçı kompozisyonlara, spontan izlenimlere varıncaya kadar, değişik yönlerde biçimlenen sanatı, özgün ve kişisel yaratma gücünün canlılığından kaynaklanan bir temel anlayışa dayanır" (akt: Özsezgin, 1999:503).



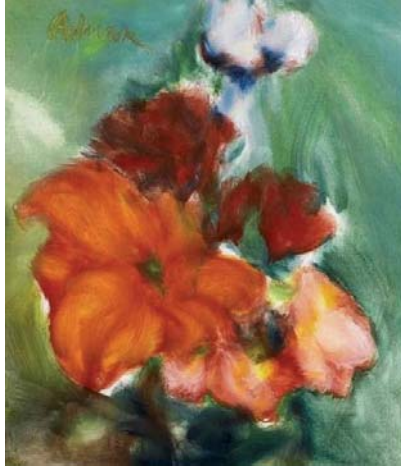
Resim 133. "Aliye Berger Portresi",
Tarihiz,
T.Ü.Y.B., Fahrelnisa Zeyd.



Resim 134. "Arture/40",
1964,
K.Ü.Ö.T., Yüksel Arslan.

Özgün diğerk bir Türk ressam olan ve 1961'den bu yana Paris'te yaşayan Yüksel Arslan, resimlerini asıl eylemi olarak belirttiği okumaları üzerinden, psikolojik ve entelektüel varoluşunun çözümlenmeleri olarak görür (Artun, 1996). Arslan, "Arture"ler olarak adlandırdığı resimlerini çoğu zaman onları üretirken yaratım sürecine eşlik eden ve onun düşünce, hayal, resim dünyasını biçimlendiren unsurları açıklayan; yardımcı metinler, fotoğraflar ve kayıtlarıyla birlikte sergiler (*Resim 134*).

"Resimde her şeyden evvel (form) mühim. Rengi olmayan resmi noksan buluyorum. Bu yaradılıştan ve milletten gelen bir şey. Adiliğe hiç göz yumamıyorum; nadir güzelliği arıyorum hep. Resim sanatı tabiata muhtaç. Tabiat, resim için hem bir kaynak, hem de bir vasıta" (Varınca, 2008). Bu sözleri söyleyen Varınca, kendi resminin kaynaklarını ustalıkla belirtir. Resmine konu ettiği nesneyi ya da görüntüyü, yalın bir forma indirgeyip, leke düzeyinde ilişkilerle ele alan ve her tür ışık gölge, derinlik kaygısından uzak tutan Varınca, renklerin ve formların birbirleri içinde ahenkle eridikleri resimleri ile tanınır (*Resim 159*).



Resim 135. "Ölü Doğa",
Tarihiziz,
T.Ü.Y.B., Adnan Varınca.

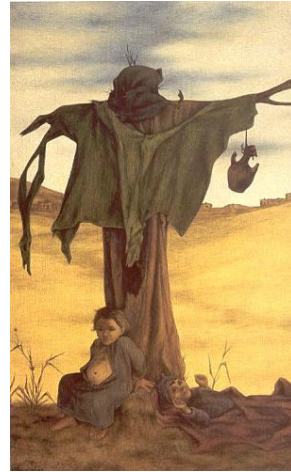


Resim 136. "Manav",
1966,
T.Ü.Y.B., Mehmet Gülerüz.

Mehmet Gülerüz (*Resim 160*), çoğunlukla figürü çizgilerle ele aldığı, rengin hacimsel sorunlarını araştırdığı, hem çizgi hem de renk kullanımındaki farklılıklarla oluşturduğu, ritimsel ve dokusal yüzeylerin karşıtıllıklarıyla kurguladığı, biçim bozucu ve dışavurumcu resimleri ile tanınır.



Resim 137. "Montaj 4",
1967,
K.T., Altan Gürman.



Resim 138. "Korkuluk I",
1968
T.Ü.Y.B., Neşet Günal.

Altan Gürman, doğal ve hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerinin (asamblaj), Türkiye'deki ilk örneklerini veren öncül bir ressamdır (*Resim 137*). Ayla Ersoy, Gürman hakkında şöyle yazar:

Gürman'ın sanatı Dadaizm akımına dayanan bir yöntemle düşüncesini farklı araç ve gereçlerle ortaya koymuştur. 1960'ların kavramsal sanatıyla

paralellik gösteren kolaj, dekupaj kullandığı çalışmalarında daha çok dikenli teller, tahta barikat gibi askerlikle ilgili nesnelere aracılığıyla otorite kavramına gönderme yaparak, nesneyi hem gerçek, hem de simgesel anlamıyla kullanmıştır (2004: 260).

İnsan bedenini simgesel anlatımının merkezine taşıyan ve Akademi’de Leopold Levy’nin yanında öğrenim gören Neşet Günel, Paris’te, duvar resmi üzerinde uzmanlaşacağı çalışmalar yaptı. Günel’in, toplumcu gerçekçi bir üslup ve anıtsal ölçülerle betimlediği devasa figürlerinde, güçlü desen yeteneği belirgin olarak öne çıkar (*Resim 138*). O’nun, figürü, salt bir biçim olarak değil, bir tür içsel çözümleme aracı olarak ele aldığı resimlerinde, konu, Anadolu insanı üzerinden irdelediği, Anadolu yaşamıdır (Özsezgin, 2001: 134).

Erol Akyavaş’ın kendine özgü bir üslupla ele aldığı erken dönem resimleri, içsel çatışmalar üzerinde şekillenir (*Resim 139*). Akyavaş, kaynağını doğu ile batı arasındaki sıkışmışlığın doğurduğu gerilimden alan ve kaligrafik öğelerle zenginleştirdiği resimlerini, 1980’den sonraki yıllarda daha yoğun bir biçimde yapar (Ataman, 2007). Akyavaş’ın resmi, daha çok 1980 sonrası dönemde yer verilecek derinliktedir.



Resim 139 “Anılar I”,
“1968”,
T.Ü.Y.B., Erol Akyavaş.



Resim 140 “Duvarlar V.”,
1969,
Litografi, Burhan Doğançay.

Yaşamının büyük bir kısmını Amerika’da geçiren Burhan Doğançay, Türkiye dışındaki önemli müzelerde eserleri bulunan ve evrensel anlamda

tanınan, öncü ressamlarımızdan biridir. Duvar görüntülerinden yola çıkarak yaptığı resimleri ve baskıları ile tanınır. Doğançay'ın resim üslubu, dünya duvarlarını kendi gözünden tuvale aktarması olarak görülebilir (*Resim140*).



Resim 141. "Mobidik",
1971,
D.Ü.K.T., Cihat Burak.



Resim 142. "Pervane",
1971,
T.Ü.Y.B., Ömer Uluç

Resmindeki ironik anlatıyla ön plana çıkan Cihat Burak, kurduğu mecazlarla, alaycı bir üslup geliştirmiştir. Burak, resimsel gelenekleri ve teknikleri kendince yorumlamış, kendi zaman/uzam birlikteliği üzerinden, evrensel, yerel, dinsel ve popüler konuları işlemiştir (*Resim 141*). Ayrıca Burak, ilkel bir resimleme tekniği ve sıra dışı bir anlayışla kurguladığı resimleri ile tanınır (Gülbilen, 2009).

Ömer Uluç, Figüratif Soyutlama alanında özgün yapıtlar veren sanatçılardan biridir, oluşturduğu süreğen dairesel serbest fırça hareketleriyle oluşturduğu ve figürü çağrıştıran resimleri ile tanınır (*Resim 142*). Uluç, sanatını, sadece tuval resmi ile sınırlandırmamış, değişik medyumları kullanarak, resimlerinde yarattığı figürleri üç boyuta taşıdığı birçok sanat yapıtı üreterek, üslubunu çeşitli formlarda görselleştirir.



Resim 143. "Anadolu eşitilmesi"
1973,
T.Ü.Y.B., Devrim Erbil.

Resim 144. "Yarım Küreler",
1979,
T.Ü.Y.B., Adnan oker.

Çizgiyi resminin ana unsuru olarak kullanan ve yüzeye dayalı grafiksel resimleriyle tanınan Devrim Erbil, Anadolu ve İstanbul görünümlerini çizgisel bir örüntü içerisinde betimler (*Resim 143*). Resminde, çizginin başat ögeye nasıl dnştgn Erbil, şu sözleri ile anlatır:

Ben önce farklı kültürlerin değerleri üzerinde durdum. Onlarda çizginin bir anlatım aracı olarak etkinliğini gördüm. Kaldı ki çizgi doğada var olan bir şey değildir. Açık - koyu vardır, gölge vardır, biçim vardır ama çizginin insan aklının bir soyutlaması olarak görmek ve bu soyutlamanın da yaratıcı bir unsur olduğunu görmek gerekir. Doğrusu ben baştan bilinçli olarak kullanmadım çizgiyi. 20. yy bunu kullandı. Paul Klee kullandı, Picasso kullandı, birçok sanatçı kullandı. O zaman ben, çizginin vatanından, doğasından gelen bir kültürün insanı olarak bunu kullanmak benim daha çok hakkım dedim. Ben bunu sezgisel bir biçimde yakaladım ve doğru bir şey yakaladığımın farkındayım (Erbil, 2009).

Adnan oker, izgi ve ışığı geniş leke planları ile ele aldığı ve mimari öğeleri çağrıştıran resimleri ile tanınır. oker, çeşitli ve tekrar eden imgelerini kimi zaman yan yana ve kimi zaman da üst üste kullanarak saydam bir etki içinde yarattığı soyut mekânlar üzerinden oluşturduğu kendi üslubunu günümüze değin sürdürmüştür (*Resim 144*).

Erken dönem resimlerinde, lunaparklar, gelin alayları ve Karadeniz bölgesinden seçtiği çok figürlü kompozisyonlara yer veren (*Resim 145*) Kayıhan Keskinok, sonraki dönemlerde, içine kaligrafik öğeler de kattığı, çıplak konusuna yönelmiştir. Resimlerinde, güçlü desen tekniği ile yaptığı ıplaklarının bulunduğu mekânları soyutlar ve masallardan, düşlerden ayrıca imgesel anlatıdan beslenerek onları, hareketli ve heyecanlı bir görünüme kavuşturur (Ersoy, 2004).



Resim 145. "Lunapark",
1978,
T.Ü.Y.B., Kayıhan Keskinok.



Resim 146. "Soyunma Odası",
1980,
T.Ü.Y.B., Burhan Uygur.

Burhan Uygur, duygulanımlarını, yaşamla harmanlayıp şiirsel bir anlatıyla, masalsı bir görünüme kavuşturduğu lirik resimleri ile tanınır (*Resim 146*). Uygur, zaman zaman resimlerine belli belirsiz yazdığı şiirler ve notlarla, yüzeye, yaşamla olan bağını sıkılaştıran izler bırakır.

Bir içe dönüş ve "istiğrak" (meditasyon) resmidir onun yaptığı. Çizgiler ve renkler, bu içe dönüşün işaretleri ile örülü bir anlam yükü taşır. Reel uzamdan kaçmasının nedenini burada aramak gerekir. Figürlerin ve nesnelerin, somut birer gerçeklik olarak boşlukta yer almaları ve ayaklarını yere basmaları, resimde somut mekân kavramını düşündürür. Oysa Burhan Uygur'un resimlerinde insanlar ve nesnelere, bu kavramın geçerli olduğu bir dünya gerçeğini akla getireseler bile, bu gerçeğin arkasındaki anlamı açıklamaya yönelik olduklarından, gerçekliğin ussal verilerine bütünüyle bağlı görülmez (Özsezgin, 2000: 33).

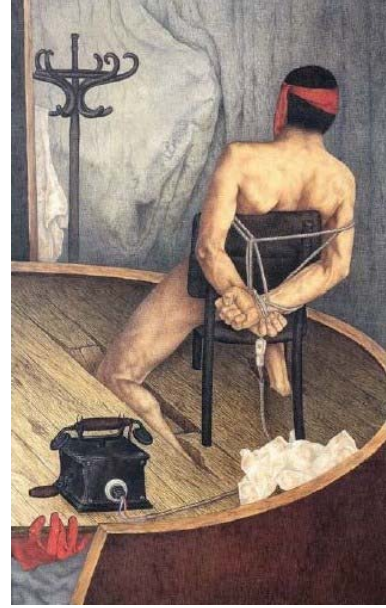
Nur Koçak, kendini Türkiye'de foto gerçekçilik akımını ilk uygulayanlardan olarak tanımlar. Resimlerinde, kendiliğinden Feminist bir tavır ile kadının eşya konumuna bir karşı duruşla, onların kullandıkları eşyaları ve vitrinleri resimledi (*Resim 147*). Sonraları yine foto gerçekçi bir anlayışla, kendi çektiği ya da aile albümünden seçtiği fotoğrafları resimledi.

Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar" dizisinin büyük boyutlu tuvaleri Nur Koçak'ın ilk önemli çalışmalarıdır... seçtiği konular parfüm şişeleri, rujlar, ojeler, iç çamaşırları gibi kadını nesne olarak süslemeye yarayan endüstri ürünleriyle bunların reklamını yapan kitle iletişim araçlarıdır... konu seçimindeyse sinema ve tiyatro afişleri, reklam ve moda fotoğrafları, gündelik kullanım nesnelere gibi imgeleri çeşitli tekniklerle tuvale aktaran POP SANAT'ın izleri görülebilir. Seçtiği

fotoğraftan çok, o fotoğrafı tuvale aktarmada gösterdiği teknik titizlik, özen ve serinkanlı/nesnel üslupla Pop Sanat'ın zaten doğal bir uzantısı olan Foto- Gerçekçiliğe yakın durduğu söylenebilir (Duben ve Yıldız, 2009).



Resim 147. "Doğal Harikalar",
1978,
T.Ü.Y.B., Nur Koçak.



Resim 148. "Elektrik İşkencesi",
1978,
T.Ü.Y.B., Aydın Ayan.

Aydın Ayan, Sanatçıyı her şeyden önce toplumsal ve siyasal bir varlık oluşuyla ve bundandır ki sanatı da, sanatçının bu halinin sorularına yanıt bulmak olarak gören bir anlayışla, resimler yapmıştır (*Resim 148*). Sanatçının önce kendini ve sonra insan'ı tanımaya girişmesi gerektiğini düşünen Ayan, resimlerinde insana dair olanı anlatır, ancak bu kuru kuruya bir anlatı değil, eleştirel gerçekçi bir anlatıdır (Ayan, 2007).

Ergin İnan, kendine özgü üslubu, konu ve tema seçimleri dahası bunları resim yüzeyine aktarmadaki ustalıklı teknikleri ile Türk resim sanatında sıra dışı bir çizgidedir. Evrenin ve insan bedeninin saklı gizini irdeleyen resimleri ve figürlerini yaratırken ki farklı yorumlarından yola çıktığı resimleri ile tanınır (*Resim 149*).

İnan'ın resimlerinde ve özgün baskılarında kullandığı, İslam hattından örnekleri tutunda, kaligrafik figürler, gizemli ve sihirli formülleri resim yüzeyinde istifleyerek, onlardan yola çıkmayarak ama onlarla oluşturduğu bütünsellikte görsel birere imge olarak kullanır. Öte yandan bir renk imgesine

dönüşen deniz kabukları, sürüngenler ve böcekler, İnan'ın figürle eşlik eder (Edgü, 1990).



Resim 149. "İsimsiz",
1979,
K.Ü.R.K., Ergin İnan.



Resim 150. "Isınanlar",
1981,
T.Ü.Y.B., Neş'e Erdok.

Anıtsal figürü, resminin ana konusu haline getiren ve her gün karşılaşılabileceğimiz, doğal insanları; satıcıları, çocukları, serserileri, hastaları ve her sosyal sınıftan insanı, onların yaşamsal gerçeklikleri ve iç dünyalarındaki, tuvale aktaran Neş'e Erdok, her resmine kendinden de bir şeyler katar. Her bir resmi konu edindiği figürün psikolojik birer çözümlemesidir de aynı zamanda (*Resim 150*).

1980 'e gelindiğinde Türk resim sanatına hâkim anlayış toplumcu ve eleştirel gerçekçi yaklaşımdır. Dönemin sosyo-politik söylemi de bu yönde eğilim kazanmıştır. Bu yönde tipik örnekler veren önemli bir ressam da Nedim Günsür'dür. Günsür, 1980 yılında sanatını ve ne yapmak istediğini şöyle anlatır:

Geleneksel ama evrime ve toplumsallığa açık bir tavırla çalışma çizgimi sürdürmek istiyorum. Sanatsal öğelerden ödün vermeden geniş bir seyirci kitesine bir şeyler söyleyebilmeyi, kendim kalarak yaşam etkilenmelerimi resim sanatı olanaklarınca anlatabilmeyi amaçlıyorum. Evrensellik sorunu, yöresel, ulusal ve toplumcu tavırdaki içtenlik ve tutarlılıkla bir arada düşünülüp açıklanabilecektir kanısındayım (Akt: İşanç, 2008: 33)



Resim 151. "Göçerler/Gurbetçiler",
1980,
T.Ü.Y.B., Nedim Günsür.

Günsür; madencileri, göç edenleri, köylü ailesini ve yoksul halktan insanların yaşamını konu edindiği, içsel derinlikli resimleri ile tanınır (*Resim 151*).

1980 yılına gelene değin, Türk resim sanatının temel yaklaşımları özetle böyledir. Bu noktada 1980 yılına gelene değin Türkiye'deki sanat eğitiminin gelişim ve dönüşüm sürecine bakmak gerekir.

2.3. 1980 Öncesi Sanat Eğitimi ve Sanat Eğitiminde Türk Resim Sanatının Yeri

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 öze 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 (2003: 17).

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 (2002a: 1-2).

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 (1995: 71-72).

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 değişimleri 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 eğitimi 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 çıkarak ve çocuk için’ diye tanımlanabilecek leitmotif;

12) Bauhaus öğretilerinin... görsel yögrumsal 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).

Tablo 1'de sanat eğitimi genel özellikleri açısından, açıklanmaya çalışılmıştır:

Çizelge 1 Sanat Eğitimi

Sanat Eğitimi				
Görme ve Algılama Bilgisi	Sanat Bilgisi	Sanatçı Eğitimi	Sanat Eğitimcisi Yetiştirme	İlgi Alanı Olarak Sanat Eğitimi
(Görme, Algılama ve Ayrımsama Bilgisi)	(Sanat ve Kültür Tarihi)	(Temel Sanat; Teknik ve Teorik Bilgisi)	(Tümel Bir Sanat Eğitimcisi Yetiştirme)	(Örgün Eğitim Kurumlarında Sanat Eğitimi)
(Duyu ve Duyguların Eğitimi)	(Sanatların Genel ve Özel Bilgisi)	(Sanat Uygulama Bilgisi)	(Uzmanlaşmış Sanat Eğitim Bilimci Yetiştirme)	(Sanat ve Hobi Kursları)
(Düşünmeyi Öğretme)	(Estetik)	(Sanat Etik Bilgisi)	(Sanat Öğretmeni Yetiştirme)	
	(Sanat Sosyolojisi)	(Sanatsal		

(Kişilik Geliştirme)	(Sanat Felsefesi)	Düşünme ve Üretme Bilgisi)		
(Kişiyeye Yaratıcılık Yollarının Açılması)	(Sanat Eleştirisi) (Sanat Psikolojisi) (Koleksiyonculuk Bilgisi)	(Sanatsal Üslup Kazandırma)		

(Kaynak: Özer, 2004: 32).

Türkiye’de çağdaş anlamda sanat eğitimi verilmeye ilk olarak, ordunun modernleştirilme çabaları çerçevesinde; *Mühendishane-i Berî Hümayun* (1793-94) askeri okulunda, genç subay adaylarına daha çok askeri amaçlarla, Batı’nın resim tekniklerinin öğretilmesi ile başlanmıştır (Tansuğ, 2005: 51). Mühendishane-i Berri Hümayun’un (Kara Harp Okulu) yanında Bahriye (Deniz Harp Okulu) gibi okullarda yetişen ve daha sonraları, asker ressamlar olarak anılan ve kuşaklar boyu Türk resmine yön ve hizmet veren sanatçılar, bu okullardaki modern resim eğitim programları ile yetişmişlerdir.

Sonraları sivil okullarda da resim eğitimi verilmeye başlanır; “*İstanbul’da Galatasaray Mektebi Sultanisi* (1869), *Darüşşafaka Lisesi* (1873), gibi okullarda Batı dili öğreniminin yanında, resim derslerine de ağırlık verilmiştir” (Tansuğ, 2005: 51).

Güzel sanatlar eğitiminin gelişmesinde önemli bir yere sahip olan ve ilk Güzel Sanatlar Akademisi olan *Sanayi-i Nefise Mektebi*, 1882 yılında İstanbul’da kurulmuş, eğitime ise resmen 1883 yılında başlamıştır. Sanayi-î Nefise Mektebi’nin akademik kadroları, Osman Hamdi’nin müdürlüğünde, 1887’den 1908’e değin, yabancılara verilmiştir. “Nazmi Ziya - Çallı Kuşağının Sanayii Nefise’de hoca olmaları ile okuldaki yabancı kadrosu egemen gücünü yitirmiştir. Akademide görev alan Çallı kuşağının en büyük hizmeti ilk hocalıkları sırasında ve Cumhuriyetin başında heyecanlı bir öğrenci grubu yetiştirip Avrupa’ya göndermeleri olmuştur” (Akt: Altinkurt, 2005: 126).

1914 yılında, Kız öğrenciler için, sadece resim ve heykel bölümlerini kapsayan *Înâs (Kız) Sanâyi-i Nefîse Mektebi* kurulmuş ve öğretime başlamıştır.

Bu dönemlerde ilk ve orta öğretim düzeyinde de resim derslerinin konduğu biliniyor. Tansuğ, bu durumu, Batı yöntemlerine uygun yeni bir eğitim anlayışını öngören ve benimseyen, 19. yüzyıl içinde yer alan eğitim reformlarında “Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) Fermanları”nın eğitim ilkelerini, ülke düzeyinde yaygınlaştırma arayışları olarak belirtir (2005: 63).

Yeni kurulan Cumhuriyet ile birlikte artık sanat eğitimi de yeni bir yola girmeye başlamıştır. **1923** yılında, “Sanayi Nefise Mektebi Talimatnamesi kapsamında, resim öğretmenliği yapmak için ‘Sanayi-i Nefise Ehliyetnamesi’ alma koşulunun getirilişi. **1924**, 3 Mart Tevhidi Tedrisat Kanunu ile resim öğretmenlerinin seyyar öğretmenlikten kurtuluşu.” (Etike, 2001: 244).

ABD’li Eğitim Felsefeci John Dewey, 1924 yılında Türkiye’de bir süre kalarak eğitim sistemi hakkında rapor hazırlamıştır. Bu raporda John Dewey, Türk gençlerinde sanatsal yeteneklerinin güçlü olduğunu, bunların iyi eğitilmeleri halinde güzel sanatlar kültürüne yapacakları katkının, ülkenin uygarlık düzeyinin belirlenmesinde yaratacağı etkiyi vurgulamaktadır (Akt: Altınkurt, 2005: 127).

1926 yılında, “Sanatın, temel kültür sorunlarından biri olduğu sık sık vurgulanır. Sanat eğitiminin sorunları ulusal eğitim sorunlarından bağımsız düşünülemez. Ülkeye pek çok yabancı uzman gelir. Hemen uygulamaya konan J. Dewey’in raporudur. Bu raporda okulları çalışma mekânları, programları, ders araç ve gereci bakımından yeniden düzenlenip zenginleştirilmesi önerilir” (Kırıçoğlu, 2000a: 35).

1926 yılında, İsmail Hakkı Tonguç, Milli Eğitim Bakanlığı Levazım ve Ders araçları Müzesi (Mektep Müzesi) Müdürü olarak göreve getirilmiştir.

Aynı yıl, sonradan adı Gazi Eğitim Enstitüsü olarak değiştirilen, okulu Konya'da *Orta Muallim Mektebi* adıyla kurulmuştur. (Etike, 2001: 245).

1926 yılında, Leipzig Üniversitesi Pedagoji Enstitüsü'nden profesörler Stiehler ve Frey; resim ve eliş öğretilerine yönelik '*İş İlkelerine Dayalı Öğretim Kursu'nu* açmak üzere Türkiye'ye gelmişlerdir. **1927** yılında da, İstanbul Sanayi-î Nefise Mektebinde, resim öğretmenliği kursu açılmıştır (Kurtuluş, 2000: 22).

1927 yılında, İstanbul Sanayi- î Nefise Mektebi Âlisi'nin adı, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (D.G.S.A.) olarak değiştirilmiştir. **1927** yılında, İsmail Hakkı Tonguç'un 'Elišleri Rehberi" kitabının yayımlanmıştır. Yaklaşık olarak **1930** yılında, D.G.S.A.'dan, Resim ve Pedagoji dersi kaldırılmıştır ve aynı yıl, öğretmen okulları ile diğer okullara resim ve elişleri öğretmeni yetiştirmek üzere bir *resim*, bir de *elişleri öğretmen okulları* açılma kararı alınmıştır. **1933** yılında, üniversite reformu yapılmıştır ve bu yıllarda Hitler'in baskıcı rejiminden kaçan üniversite öğretim elamanları, Türk üniversitelerinde ve D.G.S.A.'da görev almaya başlamışlardır. **1933** yılında, Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. yılı etkinlikleri kapsamında, resamlara 'yurt gezileri ve sergileri' düzenlenmiştir. **1935** yılında, Gazi Eğitim Enstitüsü-Resim-İş Bölümü, ilk mezunlarını vermiştir.

1936 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi Reformu yapılmıştır ve bu reform, eğitimi günün koşullarına göre daha çağdaş ve verimli olarak düzenlemek düşüncesine dayandırılmıştır. **1940** yılında, Köy Enstitüleri açılmıştır. **1941** yılında, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Şubesi ilk resim sergisini açmıştır. **1945** yılında ise Gazi Eğitim Enstitüsü, Resim-iş Şubesi 10. Yıl Sergisi'ni açmıştır. 1935 yılında, ilk mezunlarını vermeye başlayan, bu bölümün on yıllık birikimi ile düzenlediği bu sergi, Ankara'da önemli bir sanat etkinliği oluşturmuştur. **1947** yılında, İstanbul'da lise düzeyinde sanat eğitimi veren 'Resim Semineri' yapılmaya başlanmıştır. **1948** yılında, 6660 sayılı 'Güzel Sanatlarda Olağanüstü Yetenek Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun, çıkarılmıştır. **1949** yılında, Ortaokullar Programı, öncekilerden daha 'gelişmiş bir program' ile

değiştirilmiş ve yeni program uygulamaya konulmuştur (Etike, 2001: 246-249).

1942 yılında, sanat eğitime öğretmen yetiştirmede yeni bir yapılanmaya gidilir bu; “1942 yılında kurulan ve 1947 yılına kadar etkinlik gösteren Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü’nde Güzel Sanatlar kolunun açılmasıyla gerçekleştirilen yapılanmadır. Bu yapılanma ile Köy Enstitülerine Sanat Öğretmeni Yetiştirme Sürecinin ‘biçimlendirme-yeterlendirme’ aşaması 3 yıllık yükseköğrenim düzeyinde gerçekleştirilmeye başlanmıştır” (Uçan, 2002: 10).

1948 yılında, Temel eğitim birinci kademe programında, haftalık ders dağılımında: 1. sınıflarda toplam 26 saat dersin, 4 saati, 2. sınıflarda toplam 26 saat dersin 4 saati, 3. sınıflarda toplam 26 saat dersin 4 saati, 4. sınıflarda toplam 26 saat dersin 2 saati, 5. sınıflarda toplam 26 saat dersin 2 saati, Resim-iş dersine ayrıldığı görülmektedir. Tüm dersler içerisinde, Resim-iş dersi %12.3'lük bir dilimi kapsamadığı sonucunu çıkarır. **1949** yılında, Dördüncü Milli Eğitim Şurası’nda, tüm öğretmenlerin aynı kaynaktan yetiştirilmesini sağlamak düşüncesi ile *Köy Enstitüleri* ile *İlköğretmen Okulları'nın* birleştirilmesine karar verilmiştir. **1949** yılında, Ortaokul programlarına iş dersi konmuş ve bu programda 1970 yılına değin bu bağlamda bir değişiklik yapılmamıştır.

1953 yılında, Beşinci Milli Eğitim Şurasında, ilkokul programının amaç ve ilkeleriyle içeriği arasında uyum sağlanması... kararı alınmıştır. **1960–1973** yıllarını kapsayan dönemde, sanat eğitime ilişkin eğitim politikaları/ düşünceler/ öneriler/ kararlar kapsamında onbir hükümet programı, iki kalkınma planı, iki şura ve bir komisyon raporu saptanmıştır. 1960-1973 döneminin sanat eğitime ilişkin programlar ve program önerileri olarak, temel eğitimin birinci kademesinde 1968 İlkokul Resim-İş Programı, sınıf öğretmeni eğitiminde Müzik ve Resim seminerlerine Ait Rapor ve İlköğretmen Okulu Özel Sanat ve İş Eğitimi Bölümü Yönetmeliği Önerisi; dal öğretmenliği eğitiminde 1961 GEE-RİB Programı Önerisi ve 1963 Programı belirlenmiştir.

1968 yılında, İlkokul programında, bir yandan resim çalışmalarının duygu ve düşünce işi olduğu vurgulanarak çocuğun kendini ifade etmesi ve estetik duyarlılık kazanması amaçlandığı, öte yandan iş derslerinde çocuğun becerilerinin geliştirilmesi ve çocuğa işin sevdirmesinin istendiği iki ayrı hedef, iç içe verilmeye çalışılmıştır (Kurtuluş, 2000: 32-37).

1972 yılında, “İş dersi bir program değişikliği ile ‘İş ve Teknik Eğitimi’ adı altında öğrencinin yaratıcı düşünmesini geliştirmeyi amaçlayan bir ders konumuna getirilir” (Kırıçoğlu, 2002a: 38).

1956 yılında 472 kişi olduğu bilinen, resim-iş öğretmeni açığının, **1973** yılında, 3126 kişiye ulaştığı görülmektedir. **1974** yılında, 17 Kasım 1974 tarihli *Birinci Ecevit Hükümeti* Programında, kültür, sanat ve eğitim konularına geniş yer ayrılmıştır. Programda, bütün meslek ve sanat eğitimi veren çeşitli bölüm ve programlar bulunacağı açıklanmaktadır. **1974-1975** tarihli *Irmak Hükümeti* Programında, Kültür Bakanlığının ulusal kültürü ve sanatı koruma amacı güdeceği açıklanmıştır. **1975-1977** tarihli *Dördüncü Demirel Hükümeti* Programında, eğitimin amacı, manevi ve kültürel değerleri benimseyen, taklitçi olmayan, ulusal kişiliğinin bilincinde olan vatandaşlar yetiştirmek olacağı belirtilmiştir. **1978-1979** tarihli *Üçüncü Ecevit Hükümeti* Programında, milli eğitimin amaçlarının; eğitimde olanak eşitliği, yaygınlık, süreklilik ve birlik hedeflerinin gerçekleştirileceği belirtilmiştir. (Kurtuluş, 2000: 35-37).

1978 yılında, sanat eğitimine öğretmen yetiştirmede yeni bir yapılanmaya gidilir bu; “...Dört Yıllık Eğitim Enstitüsü- Yüksek Öğretmen Okulu Müzik ve Resim-İş Bölümlerinin 4 yıllık yükseköğrenim veren bir yapıya kavuşturulmasıyla gerçekleştirilmeye başlanan yapılanmadır” (Uçan, 2002: 11).

1980 yılına gelindiğinde, ülkenin pek çok dinamiğinde olduğu gibi sanat eğitiminde de kimi değişimler görülmüştür. Bu değişimler, 1980 sonrası sanat eğitiminin ele alındığı bölümde incelenmiştir.

2.4. 1980 Sonrası Türk Resim Sanatı ile İlgili Araştırmalar

1980 sonrası Türk resim sanatını, farklı boyutlardan ele alan birçok araştırma yapılmıştır. Bu araştırmaların önemli bir bölümü, yüksek lisans tezi düzeyindeki çalışmalardan oluşmaktadır.

Türk resim sanatı, sanat eğitimi üzerine yapılan ve bu çalışmada yararlanılan kimi doktora ve yüksek lisans tezleri ise şöyledir:

- Emine Halıçınarlı tarafından 1998 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, "*Özel Öğretim Yöntemleri İçinde Sanat Eğitiminin Problematikliği*" başlıklı doktora tezi.

- Yıldız Kurtuluş tarafından 2000 yılında, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde yapılan, "*Türkiye'de Sanat Eğitimi Tarihi (1950-1999)*" başlıklı doktora tezi.

- Mehmet Arı tarafından 2004 yılında, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, "*Düşük Yoğunluklu Demokrasi ve Türkiye: 1980 Sonrası Dönemde Türkiye'de Demokratikleşme Süreci*" başlıklı yüksek lisans tezi.

- Hakan Bayri tarafından 2008 yılında, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde yapılan, "*Türkiye'de Kimlik Siyaseti Sorunu ve Ulusal Kimlik (1980 Sonrası Döneme Sosyo-Politik Bir Bakış)*" başlıklı doktora tezi.

- Sibel Kılıç tarafından 2008 yılında, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde yapılan "*1950-1980 Dönemi Türk Resminde Tema ve Üslup Ayırışmaları*" başlıklı doktora tezi.

3. YÖNTEM

Bu çalışma, tanıtıcı bir çalışma olması nedeniyle, betimleyici bir yöntemle ele alınmıştır. Bu yöntem ele alınan konunun genel özelliklerini açığa çıkarmayı, betimlemeyi ve ulaşılan bulgular ışığındaki bir değerle ilişkilendirmeyi öngörür. Tanıtıcı araştırmanın amacını Halil Seyidoğlu, şöyle belirtir:

“Tanıtıcı araştırmalarda amaç belirli bir ana kütlenin ilgi duyulan özelliklerini ortaya koymaktır... Tanıtıcı türdeki araştırmalarda amaç bazen de ana kitlenin birden fazla niteliği arasındaki ilişkilerin belirlenmesi de olabilir... Kısacası, tanıtıcı araştırmalarda asıl amaç, anket, görüşme, gözlem ve örnekleme gibi araçlarla ana kitlenin ilgilenilen özelliklerinin ortaya konmasıdır” (2000: 22-26).

Araştırmanın problemi bağlamında belirlenen amaçlarına ulaşmak için, ilgili kaynaklar taranmış sonrasında alan uzmanlarıyla amaçlar doğrultusunda görüşmeler yapılmıştır. Bu bağlamda Mustafa Ayaz, Bedri Baykam, Prof. Hüsnü Dokak, Prof. Zafer Gençaydın, Prof. Dr. Kıymet Giray, Prof. Ferhat Özgür ile görüşmeler yapılmıştır. Görüşme yapılan kişiler, alan uzmanları içinden, görüşme talebine olumlu yanıt verenlerden oluşmaktadır.

Sanatsal yaratımların dönemsel özelliklerinin konu edinildiği araştırmaları, yöntem olarak salt bir yönelimin değil, birkaç yönelimin birlikte kurgulandığı bir anlayışla ele almak, daha geniş bir bakışla sonuçlara ulaşma olanağı sağlayacağı düşünölmektedir. Sanat tarihinin yorumsuz salt betimsel bir boyutuyla konuyu ele almak, istenilen bulgulara ulaşmada yetersiz olabilir. Sanat tarihsel bir yaklaşımın yanında, sanat eleştirisi, sanat sosyolojisi, sanat felsefesi, estetik ve sanat psikolojisinin irdeleme yöntemlerinin beraber kullanıldığı ortak bir yöntem oluşturmak daha yararlı olabilir. İpek Duben bu araştırmaya model olabilecek ve 1880 – 1950 yılları arasındaki Türk resim sanatını incelediği çalışmasında bu çoklu yapının gerekçelerine gönderme yapar:

Sanat tarihi 20. yüzyılda en alt düzeye düştükten sonra, sanata özgürlük tanımak gerektiğine inanan yeni yaklaşımlar belirdi. Bu yüzyılın en önemli girişimleri, sanat tarihi, eleştirisi ve estetik alanlar arasında ilişki arayan denemelerdi. Bazı çevreler, bu üç alanın birbirinden ayrı tutulmasını önererek

şu tanımlamaları yaptılar: Sanat tarihi, sanat yapıtını yargılamadan yalnız kaynak vermeli; eleştiri alanında, yapıt eleştirmenin kendi estetik değerlerine uygun olarak yargılanmalı; estetik alanda, sanatın evrensel tanımı yapılmalı. Lionelli Venturi, tarih ile eleştiriye birbirinden ayıran bu tavrın sanat tarihini anlamsızlaştırdığı kanısındaydı. Ona göre bir olgunun yararlı olabilmesi için yargı ile bütünleşmesi gerektiği gibi, tarihin desteklemediği bir yargı da yanlışlarla dolu olmaya mahkûmdu (2007: 4).

Huberman, günümüz yöntem algısına yeni bir açılım getirmektedir:

Bir 'disiplin'i tanımlayan yöntemidir. Ancak 'yöntem' kelimesinin iki anlamını birbirinden ayırmak gerekiyor. *Kapalı* diyebileceğim yöntem, bütün nesnelere birlikçi bir biçimde kurallar getirmeye çalışır. İncelenen nesnenin –şu ya da bu sanat yapıtının- genellenmiş birtakım yasalara örnek olmaktan başka bir işe yaramadığı hissine kapılırsınız sıklıkla. Ben buna 'yöntemin kesikliği' adını veriyorum: Örneğin, imgelerin belirli bir dönemin ürünleri olması ve bir toplumun tarihinin bir anındaki salt 'yansıması' olarak bu dönem aracılığıyla anlaşılması – bu durum, kendi içinde yanlış olmasa da sınırlı olduğu açıktır. Bu, 'sanatın toplumsal tarihi'nin temelidir. Fakat *açık* bir yöntem, tekilliklere, istisnalara, ayrılmalara (*écarts*) hatta işlev bozukluklarına –benim 'belirti' (*symptôme*) adını verdiğim her şeye- karşı duyarlı olmaya çalışır. *Açık* bir yöntemin yapılanmasında, genel durum değil tekil nesne temel alınır. Uzaktan bakıldığında sanat yapıtları tabii ki genel bir durumu yansıtır. Yakından bakınca, bu genel duruma karşıt *ayrılmalardan* (*écarts*) başka bir şey sunmazlar bize. Sanat yapıtını büyüleyici yapan da budur ve bu sayede tarihsel ve kuramsal bilgilerle de doludur sanat yapıtı (Akt: Akay, 2006: 27-28).

Huberman'ın açık yöntem dediği ve sanat yapıtına yakından bakmayı, ondaki tarihsel ve kuramsal bilgiyi açığa çıkarmayı amaçlayan bir yöntemle oluşturulan bu çalışmanın sonuçlarına ulaşmada izlenen yol şöyledir: Öncelikli olarak, Türk resim sanatının 1980 yılına kadar olan dönemin genel özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, 1980 askeri darbesini hazırlayan gerekçeler saptanmıştır, 1980 sanat ortamının gerçeklikleri araştırılmış, 1980 askeri darbesinin sonucu olduğu varsayılan 1980 sonrası insan tipi ve yaşamının özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Daha sonra ise, 1980 sonrası sanatı ve özel bağlamda Türk resim sanatı, evrensel boyutta ve Türkiye gerçekliğinde çözümlenmiştir. 1980 sonrası Türk resim sanatındaki yeni oluşumlar, öne çıkan sanatçı, grup ve anlayışlar belirlenmeye

çalışılmıştır. Bunların genel özelliklerini taşıyan en tipik örnekleri, araştırma sürecinde ortaya çıkan 1980 sonrası farkındalığın ölçütleri ile değerlendirilmeye çalışılmıştır. Son aşamada ise ulaşılan bulguların sanat eğitimine yansımalarına, sanat eğitimi derslerinin amaç ve kazanımlarının incelenmesi ile ulaşılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma, hedeflenen sonuçlar üzerinden ele alındığında, 1980 sonrası Türk resim sanatını adlandırmaya veya yargılamaya, değer biçmeye dönük bir çalışma olarak değil, onu kavramaya ve kavratmaya dönük bir çalışma olarak kabul edilmelidir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bilimsel araştırmalar ya bilimin kendi iç kavrayışına hizmet edecek bilgi ve belgeleri ortaya çıkarıp, ait olduğu bilim kolunun kullanımına sunmak veya insanlığın, çeşitli yaşam ve uygulama alanlarında, pratik kullanımına sunulacak günlük yaşama ilişkin bilgi ve belgelere ulaşmak amacıyla yapılır. Bilim adamları araştırmaları yapılış amaçları, yöntemleri ve yapıldıkları ortama göre sınıflara ayırır. Bilimsel araştırmaları: “1. Temel ve Uygulamalı Araştırmalar, 2. Doğal Çevre Araştırmaları ve Laboratuar Araştırmaları, 3. Nedensellik Yönünden Sınıflandırma”, olarak üç temel başlığa ayıran Seyidoğlu (2000: 22-26)’da, Nedensellik Yönünden Sınıflandırma başlığı altında, çeşitli sınıflamalar daha yapar ve bunları: “A. Deneysel Araştırmalar, B. Tanıtıcı Araştırmalar, C. Alan Araştırmaları, D. Amaçları Yönünden: Destekleyici ve Keşfedici Araştırmalar” .

Bu çalışma bir tanıtıcı araştırma olarak, tanıtıcı araştırma anlayışıyla modellendirilmiştir. Araştırmada benimsenen başlıca model ise tarama modelidir. Benzeri araştırmalar ve onların buluntuları ile çalışmanın nesnesine ilişkin her tür bilgi kaynağı, araştırmanın literatürünü oluşturur. “Literatür taraması problemin önemini gösterme, araştırmanın desenini geliştirme ve araştırma bulgularını önceki bilgiyle ilişkilendirme amacıyla yapılır” (Balcı, 2001: 64).

Bu modelleme çerçevesinde, araştırmanın problemine çözüm bulmak amacıyla, araştırma ve raporlaştırma süreci; belirlenen araştırma sorularına yanıt olabilecek kaynakların bulunması, taranması, yorumlanması ve sonuç olarak değerlendirilmesi şeklinde gerçekleştirilmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, 1980 ile 2007 yılları arasında Türk resim sanatı sanatçılarınca üretilen: ürünler/eserler/çalışmalar/yapıtlar/işler, kavramlar, durumlar ve onların sergileri, eylemleri, bildirileri, düşünce yazıları ayrıca bunların tümüne ilişkin yorum ve eleştiriler ile tekil bazı konu nesnelere oluşturmaktadır. Örneklem ise, ulaşılabilen kaynaklar yoluyla oluşturulmuş ve dönemin özelliklerini en iyi yansıtan, tipik özelliklerini taşıyan bir temsil grubundan seçilmiştir.

Ayrıca araştırmanın, genel çerçevesini oluşturmak üzere görüşme yapmak üzere, iletişim kurulan katılımcılardan görüşmeyi kabul eden, grup ise araştırmanın, katılımcı örneklemini oluşturmaktadır.

Seçkide ve öncesi bölümlerde yer verilen tüm sanatçılar bu araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Sanat eğitimi örneklemini ise, ilköğretim, ortaöğretim görsel sanatlar dersi amaç ve içerikleri ile Resim-iş Öğretmenliği programlarının ders tanımlarından oluşmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Bu çalışma betimsel, tanıtıcı bir çalışmadır. Bu nedenle veri toplamada ilgili literatürde benzer çalışmaların buluntularına ulaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmada; doktora, yüksek lisans tezleri ve alana ilişkin kitap, katalog, makale ve plastik sanatlar dergilerinden ve sanatçılara, galerilere ve sanat müzelerine ait internet sitelerinden de yararlanılmıştır.

Veri toplama amacıyla görüşmede kullanılmak üzere, “Sanat Düşünürleri İle Görüşme” ve “Ressamlarla Görüşme” başlığı altında oluşturulan iki tür görüşme formu oluşturulmuştur. Bu görüşme formlarının geçerlik ve güvenirlik çalışmaları, alan uzmanlarının katılımı ile gerçekleştirilmiş ve formlar uygulamaya hazır hale getirilmiştir. İlgili formlar, yapılandırılmış soru formlarıdır ve araştırmanın amaçlarından doğan sorulardan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Katılımcıların bazıları hem kuramsal hem de uygulama alanında çalışmalar yaptıklarından bazılarına her iki soru formu üzerinden görüşmeler yapılırken, bazılarıyla sadece bir soru formundan hareketle görüşmeler yapılmıştır.

Mustafa Ayaz (ressamlarla görüşme soruları), Bedri Baykam (her iki soru türü), Prof. Hüsnü Dokak (her iki soru türü), Prof. Zafer Gençaydın (her iki soru türü), Prof. Dr. Kıymet Giray (Sanat düşünürleri ile ilgili soru türü), Prof. Ferhat Özgür (her iki soru türü) ile görüşmeler yapılarak verilere ulaşılmaya çalışılmıştır.

Görüşmelerde katılımcılara iki tür soru formu önceden verilmiş, belirlenen süre sonunda yapılan görüşmeler, ses ve görüntü kaydına alınmıştır. Her ne kadar sorular önceden verilmiş ve yapılandırılmış olsa da görüşme sırasında katılımcılar, önemli gördükleri sorular üzerine odaklanmışlardır.

Bu görüşmeler sonucunda ulaşılan bulgular, tezin kuramsal çerçevesini oluşturmuştur. Tez metni içerisinde, bu görüşmelerden kimi bölümler alıntılanmıştır. Bu görüşmelerin metinleri, tez yazarınca istendiğinde sunulmak üzere arşivlenmiştir. Görüşme formları aşağıdaki örneklerde olduğu şekilde düzenlenmişlerdir:

Sanat Düşünürleri İle Görüşme Formu Örneği

Soru: Türk resim sanatının 1980'lere kadar olan gelişim /oluşum çizgisini nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu dönemki Türk resim sanatında, estetik söylemin ve üretimin temel görüntüsü sizce nasıldı? Kimler öne çıktı, hangi konular üzerinde sıklıkla duruldu?

Soru: 1980 askeri müdahalesinin Türk toplumu üzerindeki etkilerinin sanata, özelde ise resim sanatına yansımalarını açıklamak gerekirse neler söylersiniz?

- a) 1980 askeri müdahalesi size göre nelere yol açtı?
- b) 1980 sonrası ortaya çıkan yeni insan modeli bağlamında bakıldığında, yeni bir sanatçı modeli de var oldu dersek, bu yeni sanatçının ürettikleri için özellikle nelerin altını çizmek gerekir?

Soru: Türk resim sanatı, gerek üreticisi gerekse alıcısı üzerinden ele alındığında toplumsal önermelerin sonucu olarak gelenekten yoksundu. Bu nedenle Batı etkisi 1980'lere gelene kadar Türk sanatı üzerinde yoğun olarak görüldü. 1980 sonrası bu gözle çözümleyecek olursak bu konuda neler söylersiniz?

Soru: Türkiye'deki sanat üretimini dünya gerçekliği üzerinden irdelediğimizde, resim sanatımızın konumu nasıldır? Günümüzde Türk resim sanatı kendi özgün dilini, biçimini ve estetik söylemini ne ölçüde geliştirebildi?

- a) Türk resim sanatının kendiliği/özgünlüğü konusunda neler söyleyebilirsiniz?
- b) Türk resim sanatının evrenselleşme çabasını küreselleşmenin dayatmaları üzerinden nasıl değerlendiriyorsunuz?

Soru: 1980 sonrası Türk resim sanatına yön veren önemli olaylar ışığında, aşağıdaki gelişmelerle ilgili olarak neler düşünüyorsunuz?

- a) Türk resim sanatı ve modernizm.
- b) Türk resim sanatı ve postmodernizm.
- c) Türk resim sanatı ve kavramsal sanat.
- d) Türk resim sanatı ve teknoloji / internet.
- e) Türk resim sanatı ve bienaller, İstanbul bienalleri.
- f) Türk resim sanatı ve küratörlük.
- g) Türk resim sanatı ve kültürün özelleştirilmesi.

Soru: 1980 sonrası Türk resim sanatına damgasını vuran yeni oluşumlar nelerdir, ressamlar kimlerdir? Neden?

Soru: Türkiye'deki sanat eğitimi konusunda ne düşünüyorsunuz? 1980 sonrası sanat ile sanat eğitimi arasındaki bağı resim sanatı üzerinden değerlendirir misiniz?

Soru: Sizin konuya ilişkin eklemek istediğiniz başka düşünceleriniz var mı?

Ressamlarla Görüşme Formu Örneği

Soru: Resim yaparken temel sorunuz nedir? Hangi kaygılar sizi resim yapmaya iter?

Soru: Resimlerinizin konularını nelerden ve nasıl seçersiniz? Düşünsel yönelimlerinizin uyarıları nelerdir?

Soru: Resim yapma sürecinizi anlatır mısınız?

Soru: Resim sanatının tarihsel ve estetik düzleminde sizi bir yere koymak gerekirse sizce en uygun yer neresi olurdu? Neden?

Soru: Sizi özgün, yeni ve değerli kılan özellikleri; başka bir deyişle, sizi, siz yapan temel nitelikler nelerdir? Neden?

Soru: Bir ressamın kendine ve toplumun ona biçtiği role, ayrıca ona yüklenen görevlere baktığımızda Türkiye'de ressam olmayı nasıl tanımlarsınız?

Soru: 1980 öncesi ve sonrası resim dönemlerinizi değerlendirir misiniz?

Soru: Türkiye'de sanat dünyasının üretimini, dünya gerçekliği üzerinden irdelediğimizde, resim sanatımızı nereye koyarsınız? Türk resim sanatı kendi özgün dilini, biçimini ve estetik söylemini geliştirebildi mi?

3.4. Verilerin Analizi

Araştırma sonunda ulaşılan veriler, sanat tarihi, sanat sosyolojisi, sanat felsefesi, estetik ve sanat psikolojisinin araştırma için gereken irdeleme ve analiz yöntemleri kullanılarak analiz edilmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda bu disiplinlerden yararlanmada şunlara dikkat edilmiştir:

- Sanat tarihsel kronolojik sıralama yöntemi, ölçüt alınıp konu uzantıları sıralanmaya çalışılmıştır.

- Sanat Sosyolojisinin,²⁴ sanatçının ve sanatın, yaşadığı toplumla olan ilişkiler arasında somut bağlar kurma anlayışı benimsenmiştir.
- Sanat felsefesinin ve estetiğin sanatın “ne”liğini inceleyen, dönemsel önermeler ışığında sanatçı ve sanat yapıtını anlamaya çalışan yolu betimsel bir algı ile izlenmeye çalışılmıştır.
- Sanatçının, sanat eserinin ve sanat alıcısının kapsadığı psikolojik etkileşimleri inceleyen sanat psikolojisi, sanatı anlamada kullandığı görme, algılama ve değer biçme yolu, ele alınan yapıtları incelemede kullanılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ilk aşamasında yapılan görüşmeler deşifre edilmiş, çalışmanın içeriği bu görüşmelerden hareketle oluşturulmuştur. Veriler, kaynak kitap ve kataloglar, sanatçı internet siteleri, sanat dergilerinin içerikleri ve sergi katalogları ile ilişkilendirilerek çözümlenmiştir.

²⁴ Sanat Sosyolojisinin izlediği üç temel yaklaşım vardır: 1) Nedensel 2) Anlatımcı 3) Hikâye Edici. Ulusoy (1993: 247-259), Nedenselliği şöyle tanımlamaktadır: “Bu bakış açısında sanat eserlerinin içinde buldukları soysal koşullar tarafından belirlendiği veya onların sonuçları oldukları ileri sürülür. Bu yaklaşımın en ünlü temsilcileri arasında Karl Marx, Arnold Hauser, Hippolyte Taine ve hatta birincil olarak sanatı kendisine problematik haline getirmeyen Max Weber ve Durkheim sayılabilir. Bu çalışmada da sanat sosyolojisinin belirgin özelliklerinden yararlanılmaya çalışılmıştır.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. 1980 Sonrası Türkiye'sinde Dönüşümler ve Toplumsal Yapı

Cumhuriyet tarihinde ordunun üçüncü kez sahneye çıktığı 12 Eylül 1980 tarihi, ülkedeki tüm dinamikleri yerinden oynatıp, bir kırılmaya neden olması, ayrıca neredeyse tüm siyasi, ekonomik ve toplumsal yaşamın yeniden yapılanmasında başat rol oynamasındandır ki, Türkiye için bir dönüm noktası olarak görülür. 27 Mayıs 1960'da ordunun ülke yönetimini ele geçirmesi ve 12 Mart 1971 Muhtırasının ardından Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, silahlı kuvvetlerin yönetime üçüncü müdahalesi olan 12 Eylül Askeri müdahalesi ile Türkiye Büyük Millet Meclisi dağıtıldı ve 1961 Anayasası rafa kaldırıldı. Bu yeni askeri dönem, Türkiye siyasetini yeniden tasarlıyor ve bu tasarının günümüzde ortaya çıkan sonuçlarını doğuruyordu.

Tezin bu bölümünde, Türkiye'de bir yol ayrımı olarak 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi sürecine ve Türkiye'de 1980 sonrası ortaya çıkan yeni insan modelinin özellikleri öncelenecektir. Ayrıca bu sürecin, kültürel ve sanatsal alanlardaki etkileri ile yeni dönemin, Türk resim sanatına; sanatçı, sanat alıcısı, sanat eseri ve sanat çevreleri açısından etkileri ele alınacaktır.

4.1.1. Türkiye'de Bir Yol Ayrımı 12 Eylül 1980

Bugün, 12 Eylül 1980'e bakarken daha çok rakamlara²⁵ indirgenen sonuçlar dikkati çeker, bunlar sürecin niceliksel gerçekleri ve etkileri hakkında fikir verir. Ancak 12 Eylül 1980, sadece rakamlara indirgenemeyecek; sosyolojik, politik ve ekonomik sonuçlar doğurmuştur. Toplumun her kesiminde travma yaratan ve toplumun yeniden inşasına zemin hazırlayan 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi süreci; 6 Aralık 1983 tarihinde, Milli Güvenlik

²⁵ 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinden sonra olanları Fikret İlkiz şöyle anlatır, "650 bin kişi gözaltına alındı, 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. 98 binden fazla insan 'örgüt üyesi olmakla suçlandı. 171 kişinin işkenceden öldüğü belgelere geçti, ölüm cezası verilen 50 kişi asıldı... Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. 937 film sakıncalı bulunduğu için yasaklandı. Gazeteler 300 gün süreyle yayın yapamadı. 30 ton gazete ve dergi imha edildi. 14 kişi açlık grevinde öldü. 3 bin 854 öğretmen (çok sayıda üniversite öğretim görevlisi) 47 yargıcın işine son verildi" (Sucu, 2005:125).

Konseyi ile Danışma Meclisi'nin hukuki varlıklarını sonlandırmaları, görev ve yetkilerini yeni kurulan hükümete devretmeleri ile son bulur. Bu son buluş sadece fiili anlamdadır, ancak etkileri günümüzü şekillendirmesi bakımından sürmektedir.

Kongar, 12 Eylül'ün sonuçlarını şöyle özetler; 12 Eylül, Türkiye'yi gerçek bir iç savaşın içinden kurtarmıştı. Devletin başına geçenler, ülke ekonomisinin yönetimini, aynı zamanda 24 Ocak Kararlarının “teknisyen mimarı” olan Turgut Özal'a²⁶ teslim ettiler. 1982 Anayasası; ülkeyi 12 Eylül'e götüren nedenlerin hazırlayıcısı olarak görülen, 1961 Anayasasının yerini aldı. Devletin, hemen hemen her konuda, karşısındakine (kişi, dernekler, sendika, üniversite vb.) karşı güçlü olacağı anayasal zemin oluşturuldu. Dernekler, sendikalar, üniversiteler gibi hükümetten olmayan her tür kuruluş merkezi otoritenin denetimi altına alındı. Valilerin ve “idare”nin yetkileri olağanüstü artırılıp, kişisel hak ve özgürlüklerin kullanılmasına önemli denetimler getirildi. Basın, sendikalar, dernekler, siyasi partiler, yükseköğretim yasaları ile yeni düzenlemeler, alabildiğine günlük yaşamın içine sokuldu. *Sanat, edebiyat ve kültür alanı da bu gelişmelerden nasibini aldı.* Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nun idari yapıları değiştirilerek iktidarın denetimi altına alınması sağlandı” (Kongar, 2007a).

1980'li yıllarda tüm dünyada, dinin yaşamın pratik alanlarında daha etkin olmaya başlayışı, 1980 sonrası Türkiye'sinin de, dinsel alanlardaki dönüşümünü açıklar. “Tüm dünya 1980'lerle birlikte dinsel alanda yaşanan iki büyük gelişmeye tanıklık etti. İlk, dinin öteki on yılları aşacak bir güç kazandığını, yeni boyuta ulaştığını gördü, ardından da özellikle İslamiyet'in (İslam değil) dinsel açılımların ötesine geçen bir siyasal, toplumsal erke ulaşmasını izledi” (Kahraman, 2004: 58). 12 Eylül yönetimi ve sonrasında gelen Özal hükümetlerinin izlediği politikalar, bu durumu besleyen bir zemin oluşturdu. Bu durum, geç kapitalist sistemlerin; oluşturmaya çalıştığı “tüketim toplumu”nu ve ona ait “kitle kültürü”nü oluşturmak için birer yoldu. Düşünürler

²⁶ Turgut Özal, sonraları Başbakan Yardımcılığına atandı ve kurduğu parti ile bir süre sonra Başbakan olarak, ülkenin sadece ekonomik yönetimine değil aynı zamanda politik, hukuksal ve kültürel yaşayışına da yön veren kararlara imza attı (Kongar, 2007a).

bu durumu post-modern zamanların kaotik ortamı ile ilişkilendirmektedirler. İşte bu noktada, 1980 askeri müdahalesinin ve sonrasındaki sürecin dünyanın *toplu durumunun (konjonktürünün)* oluşturduğu; yeni insana, sanatçıya, sanat alıcısına ve Türk resim sanatına etkilerine, bu değerlendirmeler ışığında bakmak anlamlı olacaktır.

4.1.2. 1980 Sonrası Türkiye’de Yeni İnsan Tipi

Yeni insan tipi, sadece Türkiye’de değil aslında dünyada oluşan/oluşturulan yeni düzenin gereksinimi, doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. “Öznenin Ölümü” olarak adlandırılan ve *bireyin sonu* olarak kabul gören yaklaşıma göre, bireycilik ve kişisel kimlik, geçmişe ait kavramlardır ve bunlar artık kendileri olamayacak bir şekilde dönüşmüşlerdir. Fredric Jameson, “Kültürel Dönemeç” adlı kitabında bu dönüşümlere ilişkin şöyle yazar:

...ileri modernizmler, kendi parmak izimiz kadar açık ve bedenimizin eşsizliği kadar biricik olan, kişisel, özel bir biçimin icadına dayandırılmıştı. Fakat bu, her nasılsa, modernist estetiğin –organik olarak- kendine özgü biricik dünya görüşünü üretmesini ve kendi biricik, belirgin biçimini işleyerek şekillendirmesi beklenen bir yegâne benlik ve özel kimlik, bir eşsiz kimlik ve bireylik anlayışına bağlı olduğu anlamına gelmektedir.

Ancak, günümüzde bazı farklı görüş açılarına sahip olan toplumsal kuramcılar, psikanalistler, hatta dil bilimciler... bu tür bireyciliğin ve kişisel kimliğin geçmişe ait bir şey olduğunu; yani eski bireyin ya da birey öznenin “öldüğünü” ve hatta biricik birey kavramı ve bireyciliğin kuramsal temellerinin ideolojik olarak tanımlanabileceğini keşfediyorlar... Evet, bir zamanlar, rekabetçi, kapitalizmin klasik döneminde, çekirdek ailenin ve burjuvazinin egemen toplumsal sınıf olarak ortaya çıktığı altın çağda böylesi bir bireycilik, buna benzer birey özneler vardı. Fakat bugün, şirket kapitalizmi, sözde örgütlü insan, devletteki gibi iş dünyasında da var olan bürokrasiler ve demografik patlama çağında artık eski burjuva birey özne yoktur (2005: 17-18).

Bu bağlamda, ortaya çıkan yeni durumun Türkiye’deki somut izlerine bakmak gerekir. Türkiye’de yaşayan insanda değişme olmuş mudur? 1980 sonrasında Türkiye’de iyiden iyiye belirginleşen zihinsel dönüşümler, sancılı bir sürecin sonuçlarıdır. Kahraman (2004)’a göre,

...1980'lerle birlikte dünya yeni bir gelişmeye daha tanık oluyordu. Teknoloji alanında kendisini gösteren yenilikler zaman ve mekân düzeyinde önemini ancak yeni yeni kavradığımız bir dizi çok önemli sonucu doğurmuştur. Artık insanın eski insan olduğunu söylemek olanaksızdır...

Türkiye'nin Tanzimat'tan beri çektiği asıl sıkıntı çağdaşlaşma anakronizması diye tanımlanabilir. Bu Batı'nın ürettiği zihinsel, siyasal, toplumsal kurumları eşzamanlı değil, gecikmeli olarak uygulamak veya onları ikame edecek mekânizmaları ihtiyaç anında orijinal olarak üretememek demektir. Biraz 1960'larda burjuvazinin ve sanayinin dönüşümleri ile yakalanan bu süreç, yani modernite dönüşümlerini eşzamanlı olarak Türkiye'de de yerleştirebilmek, kendisini asıl 1980 sonrasında göstermiş bir gelişmedir. Bu dönemde kapitalizmin atılımları neredeyse günü gününe Türkiye'ye taşınmış, buna bağlı olarak yeni bir insan ve zihniyet ortaya çıkmıştır (Kahraman, 2004: viii)

1980 sonrası gelişen olaylar, Türkiye insanının yaşadığı zihniyet değişimlerinin ilki değildir. 1980 sonrası gelişmeler, Tanzimat dönemi insanını ta baştan dönüştürmemiş, Tanzimat'la dönüşmeye başlayan ve 1980'e kadar gelen insana, son zihinsel şeklini vermiştir. Cahit Kavcar şöyle der:

Bilindiği gibi bizde de Tanzimat'tan sonra, doğulu insan ve dünya görüşünden sıyrılarak batılı ölçülere, batı düşüncesine yönelme çabaları başladı. Çünkü yapılması gereken, tasarlanan yenilikler ve atılımlar, hep insan unsuruna dayanıyordu. Bunun için de insana yeni açıdan bakmalı, ferde değer vermeli idik. Bu ise, ülkemize yeni giren sosyal, beşeri ve medeni kavramlarla birlikte, dünya görüşümüzün, değişmesi, üzerinde yaşadığımız dünyaya dönmesi demektir. Böylece yeni bir insan görüşü ve hayat anlayışı filizlenir (1985: 80).

1980 sonrası yeni insana şeklini veren en önemli etkenlerin başında Özal'ın yönettiği neo-liberal²⁷ politikalar gelir.

²⁷ "Liberalizm; bireyciliğe dayalı, bireylerin ekonomik ve siyasal alandaki hak ve özgürlüklerini güvence altına alan, piyasa ekonomisinin doğal işleyişine bırakılarak devletin ekonomiye müdahalesinin en az düzeye indirilmesi gerektiğini savunan bir doktrindir. Liberalizm, serbest piyasa ekonomisini, özel mülkiyeti ve ferdin hürriyetini temel kabuller olarak gören bir akımdır" (Gök, 2008: 3). Turgut Özal'ın izlediği Neo-Liberal politikalar, klasik siyasi ekonominin güncelleştirilmiş bir türüdür. Neo-liberalizm'in temel kabulleri şunlardır; "-Piyasanın kayıtsız şartsız egemenliği, -Özelleştirme, -Deregülasyon: Çevre korunması ve iş güvenliği dâhil tüm alanlarda, kârları azaltabilecek tüm devlet düzenlemelerinin getirilmesi ve nihayetinde tamamıyla ortadan kaldırılması, -Eğitim ve sağlık alanlarında sosyal hizmetler için yapılan kamu harcamalarının kesilmesi, -Kamu yararı kavramının yerini bireysel sorumluluğun alması" (Akt: Gök, 2008: 13-14). Özal'ın izlediği politikalar dikkatle incelendiğinde bu temel kabullerin izleri kolayca görülebilir.

1980 sonrasındaki değişimin ve reformların gerçekleşmesinde Özal'ın katkıları bazı kişiler ve çevreler tarafından takdir edilirken diğer bazı çevreler, 1980 sonrasında ülkemizde reformasyonla birlikte deformasyon ve dejenerasyon yaşandığını öne sürdüler... Özal, vizyona ve misyona sahip bir liderdi. Görüşleri ile Türkiye'de zihniyet değişiminin gerçekleşmesine öncülük yaptı (Aktan, 1999: 459-460)²⁸.

Özal'ın yönettiği bu neo-liberal politikalar, ülkeyi postmodern ²⁹ dönüşüme de elverişli hale getirmiştir. Kahraman'a (2004: x) göre; "postmodern dönem asıl düğümünü iki noktada atmıştır. Bunlar *demokrasi ve kimlik* olgularıdır". Liberalizm'in getirdiği özgürlük fikri, daha önceleri dogmatik bir hale bürünen bu kavramları, dünyasallaştırmış ve eski dokunulmazlıklarını kaldırarak, onlarda yapısal değişmelere yol açmıştır.

1980 sonrasında... Neredeyse Tanrısal, dinsel, uhrevi bir anlam kazanan demokrasi artık gündelik hayatın içine yerleştirilmiş, kimlikse gene yukarıda tayin edilen bir şey olmaktan çıkıp, insanların kendi tercihleri ile belirlediği bir gerçekliğe dönüşmüştür. Böylece çoğulcu, çok kültürlü bir dönem başlamıştır. Kimlik, tanıma, fark politikalarının ortaya çıktığı, bunların birer felsefi anlam kazandığı bu dönem modernitenin oluşturduğu anlamların hemen hemen bütünüyle ortadan kalkmasına yol açmıştır. Bu anlamda kadın araştırmalarının, eş cinsellik kuramının, cinsiyet araştırmalarının, kültürel kuramın ve araştırmaların vazgeçilmez önemini anımsatmak gerekir (Kahraman, 2004: x).

Kahraman'ın söz ettiği bu iki düğümden ilki olan 1980 sonrası yeni demokrasi anlayışı, tam olarak bu süreçte etkililiği artan ve uzlaşa içermeyen küresel politik/ekonomik erk öncüllüğünde şekillenmiştir.

Global ekonomi politiğin mevcut gerçeklerini yansıtmak ve yerleştirmek için, dünyadaki politik biçimler yeniden yapılandırılıyor. Global kapitalizmin yeni ideolojik gündemi, demokrasi 'Cihadı'dır. Buna göre dünya artık sosyalist ve kapitalist iki ayrı sistemin yarış alanı olmaktan çıkmıştır. Sadece bir tek dünya,

²⁸ Neo-liberal politikalar sadece Türkiye'de değil, 80'lerin ilk çeyreğinde, bir dayatmanın sonucu olarak tüm üçüncü dünya ülkelerinde yaygınlaşıyordu; "1982 Borç Krizi olarak bilinen bu gelişme finans piyasalarını altüst etmiştir. Alacaklılar, çevreden gelen borç erteleme talebini, ekonomilerini dışa açmaları ve ihracata yönelmeleri (yapısal dönüşüm programı uygulamaları) şartı ile kabul etmiştir. Bir başka ifade ile, merkez(in uluslararası kuruluşları: IMF, Dünya Bankası) çevreye neoliberal politikalar dayatmıştır" (Akt: Aydın, 2009)

²⁹ Postmodernizm kavramı "Türk Resim Sanatı ve Postmodernizm" bölümünde daha geniş olarak ele alınmıştır.

kapitalist dünya vardır. Hegemonik gücü elinde tutanların kavradığı şekliyle, ideal Yeni Dünya Düzeni'nde, bütün devletler "demokratik" olacaklardır (Arı, 2004: 176)³⁰.

1980 sonrası Türkiye'sinde, demokratikleşme çabaları -Avrupa Birliği Müktesebatı uyum çalışmaları söylenceleri ile daha da yaygınlaşarak- başat amaç olarak en çok dillendirilen konudur. Ancak Emre Kongar'a göre, ülkenin demokratikleşme sürecini tıkayan, önemli çelişik bir doğası vardır.

Türkiye'nin mayasında iki belirleyici var: 1) Yaşam biçiminde, toplumsal ilişkilerinde bir din-tarım imparatorluğu olan Osmanlı kültürünün, geleneğinin, göreneğinin, feodal kalıntıları. 2) Din-tarım imparatorluğunun Feodal, siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik yapısını, Emperyalizm karşıtı bir savaşın zaferinden aldığı güce dayanarak Aydınlanma'yla tasfiye etmeye çalışan, endüstrileşme ve kentleşme olgularının önünü açan, laik, Demokratik, sosyal hukuk devletini hedefleyen Atatürk devrimleri.

Türkiye'nin mayasındaki bu iki temel öge, birbiriyle uyumlu değil çelişik. Cumhuriyet tarihi, aslında bu iki çelişik öge arasındaki mücadelenin de tarihidir (2007b: 16).

Kongar'ın belirttiği ve içinde kutuplaşmaları da barındıran ülkenin bu çelişik doğası, 1980 sonrası yeni insan tipinin şekillenmesinde de oluşturucu bir öge olarak bulunur. Yeni insan, hem geçmişte değildir hem de bugünde değildir, ama bu yeni insan hem geçmiştedir hem de bugünde. Başka bir deyişle ülke, her haliyle demokratiktir, çünkü birçok dönüşüme olanak sağlamıştır, öte yandan yine birçok dönüşümün önünü tıkadığı için, hiç de demokratik değildir. Bu durum yeni insan tipinin, demokrasiye bakışını bulanık kılar.

Kahraman'ın sözünü ettiği iki düğümden ikincisi olan 1980 sonrası *yeni kimlik*, benzer bir çelişki yumağı olarak yeni insan tipinin bu kavrama bakışını bulanıklaştırmıştır. Hakan Bayri, (2008). Türkiye'de

³⁰ Arı, (2004: 185-187)'de "Türkiye'nin içinde bulunduğu durumun, olsa olsa 'düşük yoğunluklu demokrasi' olarak adlandırılmasını önerebiliriz" demektedir. Ona göre, "Düşük yoğunluklu demokrasi, askeri/otoriter rejim sonrası toplumdaki sivil yönetimlerin klasik burjuva demokrasisinden oldukça farklı özgül rejimleri olduğunu ileri süren yazarların geliştirdiği bir kavramdır... Önemli değişimler gibi görünmesine karşın, düşük yoğunluklu demokrasi rejiminde çok az önemli değişim olur. 'Aydın' elitin özdeyişi şudur : 'İşler ne kadar çok değişirse, onlar da o kadar çok aynı kalırlar'. Düşük yoğunluklu demokrasinin etkisi, sınırlı ve dikkatle seçilmiş değişim gündemlerini uygulama yeteneğidir".

Kimlik Siyaseti Sorunu ve Ulusal Kimlik, konusunu incelediği tezinde bu konu hakkında şunları yazmıştır:

1980'li yıllardan itibaren, küresel sistemle bütünleşme saikinin harekete geçirdiği ekonomik dönüşüm projesi, haliyle toplumsal alanda bazı değişimlerin yaşanmasına neden olmuştu. Yaşanan ekonomik değişimin toplumsal/siyasal alan üzerindeki en önemli etkilerinden biri, ekonomik yenilenmeye paralel olarak, toplumsal ve siyasal alandaki yenilenme taleplerini ön plana çıkarmasıydı... Akyüz'ün de belirttiği gibi insan hakları, yeni liberalizm, özel girişimcilik, piyasa ekonomisi, özelleştirme, daha çok demokrasi, azınlık hakları, yerellik, etnik kimliklerin tanınması, cemaat yapılaşmasına onay, yurt coğrafyasının hiçbir ayrıcalık tanınmadan yabancılara satılması, cumhuriyet rejiminden vazgeçilmesi, ulus olmaktan çıkıp tanımlanamayan bir halk yığını haline dönüşme, federatif çözüm, Türk kavramının etnik bir grup olarak benimsetilmesi, özerk bölgeler ve yerinden yönetim gibi ulus devlet modeline ve ulus kavramına karşı oluştta birleşen çeşitli eğilimler topluma dayatılmaya başlandı (2008: 88-92).

Bölümün başında bahsedilen postmodern “Öznenin Ölümü” bakışı bu noktada daha da somutlaşır. En temel kavramlar kaygan bir zemine oturmuş ve yeni insan tipinin zihniyetinde yansımaları bulmuştur. Modernizmin birey anlayışı da dâhil olmak üzere, hemen her olgusunu yeniden kavramsallaştıran Postmodernliğin,

...mantıksal sınırları içinde düşünüldüğünde, herkesin düşünce ve değerleri meşrudur ve bu anlayış sübjektivizmi beslemektedir. Postmodernistlere göre, herhangi bir değer doğruluğunu tespit etmek ya da onu başka bir değerden üstün görmek mümkün değildir... Postmodernizm kimliklere dayalı siyasetlerin çoğalmasına yol açtı. Postmodernist mantık, kimliği sürekli değişen, yeniden üretilen bir kategori olarak kabul ediyordu. Maddi koşullar zemininde temellenmiş olan kimliklerin engellenmesi, verili/doğal kimlikleri ön plana çıkardı (Akt: Bayri, 2008: 84-85).

Küresel politik/ekonomik erk de eş zamanlı olarak kimlik siyasetini desteklemekteydi ve *kimlik*, “Yeni dünya düzeni”nin oluşturucu sacayaklarından biri oluyordu ve bu yeni düzeninin söylemi de tıpkı neo-liberal politikalarda olduğu gibi daha fazla özgürlük ve daha fazla demokrasydi. Akay bu durumu şöyle açar:

Sanayileşme ile dünya dengesinin merkez ve çevre üzerine kurulu yapısı ulusaşırı (transnasyonel) yeni dünya ilişkilerini gündeme getirmiş ve ‘yeni

dünya düzeni' adı altında görünüşte tek kutuplu ama gerçekte sayısı ilkeler doğrultusunda belirlenemeyecek kadar çok kutuplu bir kaotik ortam yaşam koşullarının üst- belirleyici olmuştur. İnsanın yaşam alanını oluşturan çevresini yaşanmaz kılmış ve yaşam alanındaki 'yaşam dışlıkları'nı eşiğini aşmıştır... Bu bağlamda, gelenek ve din bastırılmış modern bilinç dışının genlerinden yüzeye doğru yükselerek modern dışavurma biçimlerini ortaya koymaktadır (1998: 30).

“Yeni dünya düzeni” ilkelerinin benimsetilmesinin asıl yolu da çoğulculuk anlayışının kitlelere benimsetilmesinden geçiyordu ve ne kadar çok *kimlik* belirginleşip özneleşmek isterse o kadar çoğulcu olunuyordu.

Kimlik de çok uzun yıllar boyunca insanı bağlayan ve kısıtlayan bir kavram olarak tanımlandı. Ama artık tam da onu kısıtlayıcı ve bağlayıcı bir kavram haline getiren özelliklerinden ötürü bugün önem kazanmaktadır. Çünkü nasıl devlet, okul, hastane, hapisane gibi kurumları denetlediği ve yönlendirdiğinde kişi bunu bireyliğine yönelik bir müdahale olarak görüp karşı çıkıyorsa, kimliğini de devlet karşısında bir özgürleşme aracı olarak görmektedir. Bir başka deyişle, kimlik devlete karşı özgürleşmenin bir aracıdır geç modern dönemde (Kahraman, 2004:106-107).

Oysa bir yandan teknolojinin olanakları ve küreselleşme politikaları ile küçülen/tekleşen dünya, öte yandan çoğulcu bir anlayışı benimsemeye çalışıyordu.

80'li yıllarda çağdaşlığın da yeniden gözden geçirilmesi gerekiyordu... Bireyin durumu da yeniden tanımlanıyordu. Birey, - kapitalizme hizmet ederek bireyliğini kanıtlayabilir, kapitalizm içinde bir kitlenin bir hücresidir, yalnız başına var olamaz; - iletişim- haberleşme- bilgilenme ağının içinde bir iletkendir; iletişimin kendisine yüklediği eylemi uygulamak zorundadır ve bu eylem onu öteki bireylerle ilişkiye sokmayabilir ve/veya sokmaz; - iletken olmasına karşın, ilişkin değildir; iletişimin gerçekleşmesini sağlar, iletişim ağının amacına hizmet eder; - birtürden (homojen) değerler ve ölçütler olmadığı için, çok kültürlü bir dünyada birey çeşitli kimlik parçalarından oluşmuş bir kimliğe sahiptir ve kimlikler zincirinin halkalarından birisidir; - birtürden ve tekdüze bir dünyada / evrende yaşamadığının ve çok katmanlı bir dünyada (çokevren) yaşadığının bilincinde olmalıdır, gibi saptamalar çerçevesinde gündeme geliyordu (Madra, 2008).

Çoğalan kimlikleri ile iyice belirginleşen yeni insan tipi, her geçen gün daha çok artan, belirleyici unsurların şekillendirmelerine maruz kalıyor,

“Öznenin Ölümü” mikro ölçeklere kadar indirgenebilen önermelerle - ki bu mikro ölçekler, daima büyüme ve başka kimlikleri cemaatler kanalıyla içine almaya eğilimliydi- daha da hızlı gerçekleşiyordu. “Mahalle, çevre, cemaat, iş aidiyetleri yeni bir dayanışma biçimini ‘kimlik politikası’ adı altında gündeme getirmiştir: O da çevrenin, mahallenin, cemaatin koşullarına ait ‘yaşam benzerliği’ üzerine kurulu bir dayanışma modellerini oluşturmaya başlamıştır” (Akay, 1998:31).

1980 sonrası yeni insan tipine şekil veren, küresel politik/ekonomik erk ile ülke erkinin neo-liberal politikalarının daha fazla *demokrasi* ve daha fazla *kimlik* ülküsünün üreticisi olan yüksek öğretim kurumları, 12 Eylül sonrasında yine kendi ülkülerinin aksine merkezileştiriliyordu. Bu toplumdaki tek tipleşmeyi de tetikleyen önemli bir gelişmeydi. “... böyle bir zorunluluğu olmadığını sanan *devlet memurları* da hizaya sokuldu. Yönetmelikler çıkarıldı: sakal, bıyık, gömlek kol uzunluğu, kravat vb. Üniversite hocalarına, kılık ve görünüşlerinin, kafalarındaki bilgiden daha önemli olduğu öğretildi... Geçmişteki tavır üniformacılığa alternatif biçiminde değil, alternatif üniformalılık şeklinde tecelli etmişti” (Belge,1993: 252). 12 Eylül öncesinde, aşırı politikleşen ve askeri müdahaleye gerekçe oluşturan üniversiteler, kurulan Yüksek Öğretim Kurumu³¹ kanalı ile erkin asıl söylemi olan *çoğulculuğun* aksine tek tipleştiriliyordu. Bu süreç *politika dışı* olmuş yeni insan anlamına geliyordu.

³¹Yükseköğretim Kanununda kurumun yükseköğretimdeki amaçları şöyle belirtilmiştir: Madde 4 – “Yükseköğretimin amacı: (a) Öğrencilerini; (1) ATATÜRK İnkılapları ve ilkeleri doğrultusunda ATATÜRK milliyetçiliğine bağlı, (2) Türk milletinin milli, ahlaki, insani, manevi ve kültürel değerlerini taşıyan, Türk olmanın şeref ve mutluluğunu duyan, (3) Toplum yararını kişisel çıkarının üstünde tutan, aile, ülke ve millet sevgisi ile dolu, (4) Türkiye Cumhuriyeti Devletine karşı görev ve sorumluluklarını bilen ve bunları davranış haline getiren,(5) Hür ve bilimsel düşünce gücüne, geniş bir dünya görüşüne sahip, insan haklarına saygılı, (6) Beden, zihin, ruh, ahlak ve duygu bakımından dengeli ve sağlıklı şekilde gelişmiş, (7) İlgi ve yetenekleri yönünde yurt kalkınmasına ve ihtiyaçlarına cevap verecek, aynı zamanda kendi geçim ve mutluluğunu sağlayacak bir mesleğin bilgi, beceri, davranış ve genel kültürüne sahip, vatandaşlar olarak yetiştirmek,

b) Türk Devletinin ülkesi ve milletiyle bölünmez bir bütün olarak, refah ve mutluluğunu artırmak amacıyla; ekonomik, sosyal ve kültürel kalkınmasına katkıda bulunacak ve hızlandırılacak programlar uygulayarak, çağdaş uygarlığın yapıcı, yaratıcı ve seçkin bir ortağı haline gelmesini sağlamak,

c) Yükseköğretim kurumları olarak yüksek düzeyde bilimsel çalışma ve araştırma yapmak, bilgi ve teknoloji üretmek, bilim verilerini yaymak, ulusal alanda gelişme ve kalkınmaya destek olmak, yurt içi ve yurt dışı kurumlarla işbirliği yapmak suretiyle bilim dünyasının seçkin bir üyesi haline gelmek, evrensel ve çağdaş gelişmeye katkıda bulunmaktır” (Yükseköğretim Kanunu, 2008).

Hülya Yücel, popüler kültürün gençlerin apolitikleşmesi üzerindeki etkisini incelediği tezinde bu durumun gerekçeleri hakkındaki düşünceleri şöyle aktarmıştır:

12 Eylül'ün anarşi ortamından etkilenmiş, arkadaşlarının ölümlerine şahit olmuş 70'lerin çocukları, ana baba olduklarında yaşadıkları korku dolu günlerin hatıralarıyla çocuklarına “en azından okul bitene kadar” siyasetten uzak durmalarını sıkı sıkıya tembihlemişlerdir. 1980-1990'larda yetişen gençliğin siyasetle tanışması ironik olarak, çoğunlukla ailelerinin siyasete bulaşmaması gerektiğini söylemeleri üzerinden aslında “siyasetle tanışılmaması gerektiği” prensibi üzerine olmuştur. 80'lerin ve 90'ların id'ine işleyen bu tembihler siyasallaşmaya karşı korkulu bir çekinceyi psikolojik olarak beslemiştir. Okul bitene kadar siyasetten uzak durmak, siyasi bilgiye mesafeli kalmak demek ki yirmili yaşların ortasına geldikten sonra siyasete ilgi duymanın bir hobi edinmek kadar kolay olmadığı gerçeği yüzünden, zaten ölü doğmuş bir sınırdır (2007: 63).

Yücel'in üniversiteli gençlerin apolitikleşmeleri üzerine yaptığı araştırma (Yücel, 2007), bu görüşleri desteklemektedir. Bu araştırmaya göre, gençlerin siyasete ilgileri çok düşük düzeydedir ve araştırmaya katılanların çoğu, ya “siyasetle ilgilenmiyorum”, “siyasetle kesinlikle ilgilenmiyorum” ya da “siyasetten hoşlanmıyorum” şeklinde görüş belirtmişlerdir. Yücel, araştırması sonunda elde ettiği bulgularla; gelecekte siyasal ve toplumsal hayata yön vereceği düşünülen üniversiteli gençlerin, politikaya etkin katılımları bir yana, ülke ve dünya siyaseti hakkında en genel bilgilere dahi sahip olmadıkları sonucuna varmıştır.

“Yeni dünya düzeni”nin oluşturucu kaynağı politik/ekonomik erk ile 1980 sonrasında Türkiye'deki yeni insana şekil veren neo-liberal politikanın yürütücü erkleri, “*daha fazla tüketen insan*” üzerine odaklanmışlardı. Belki de *daha fazla demokrasi, daha fazla özgürlük ve daha fazla kimlik arayışları* üzerinden *daha fazla tüketim*, kurulan bu “yeni dünya düzeni”nin nihai hedefi oluyordu. Postmodernizm'in sürekli yeni kavramlar üretmesi gibi, geç kapitalizmin mantığı da, *daha fazla tüketim* çarkı için dönüyordu. Bu ilişkiler şöyle açıklanabilir:

Tüketim toplumu kapitalizmin üretim tüketim dengelerini yönetmek ve kapitalizmin kontrol krizlerini önlemek için toplumdaki bireylerin yediden

yetmiş tüketimciliğe yönlendirildiği bir süreci ifade etmektedir. Bu süreç ekonomik ve siyasal olduğu kadar toplumsal, kültürel ve ideolojik bileşenlerden kurulmuştur. Tüketim toplumu kendiliğinden var olmamış, kapitalist yapılanmaların uyguladığı tüketim ekonomisi sonucunda oluşturulmuştur (Çetinkaya, 2009: 31).

“Öznenin Ölümü” olarak adlandırılan ve *bireyin sonu* olarak kabul gören yaklaşımı, bir de tüketim toplumunun sonuçları üzerinden sınamak gerekir. *Gerçekten, kişiler bireyselleşmiş midir? Jean Baudrillard, “Tüketim Toplumu” adlı kitabında bu soruya ilişkin yanıtlarını şöyle vermiştir:*

Doğumdan, soydan, dinden gelen farklılık eskiden değiş tokuş edilmiyordu: Moda farklılıkları değildiler ve öze aittiler. ‘Tüketilmiyorlardı’. Günümüzdeki farklılıklar (giysi, ideoloji ve hatta cinsiyet farklılıkları) geniş bir tüketim ortaklığı içinde değiş tokuş ediliyor. Bu, toplumsallaştırılmış bir göstergeler değiş tokuşudur. Eğer her şey böylesine göstergeler biçimi altında değiş tokuş edilebiliyorsa, bu geleneklerin ‘özgürleşmesi’ sayesinde değil; farklılıkların, onların tamamını içinde toplayan bir düzene göre toplumsal tanınma göstergeleri olarak üretilmiş olmalarından ve birbirlerinin yerine geçebilir olmaları nedeniyle artık aralarında ancak yukarı ile aşağı, sağ ile sol arasındaki kadar gerilim ve çelişki olmasındandır (2008: 111).

Sonuç olarak 1980 sonrası Türkiye’deki yeni insanın zihinsel ikilemleri, onun tipik özellikleri olarak ortaya çıkar, bunların bazıları şöyle sıralanabilir:

- İyice belirsizleştirilen demokrasiyi amaç edinirken, ancak bu kavramın içi doldurulamadığından, süregelen bir zihin karışıklığı yaşama durumunda bırakılmışlardır.
- Daha fazla özgürlük kazanmayı amaç edinmek, bunu kazanmaya çalışırken, toplumun her kesimi için değil sadece kendi birliktelikleri için çalışma ikileminde kalmışlardır.
- Önce olduğunca minimize kimlikleri üzerinde bireyselleşmeye çalışmak, sonra bu kimliğini daha da kapsayıcı başka oluşumların amaçlarına sunarak, *özne* olmaya çalışırken *nesne* olma ironisine boğulmuşlardır.
- Kendi kimliğini özerkleştirmeye çalışırken, kendini ötekileştirmiş, ancak öte yandan kendini var kılabilmek için yeni ötekiler oluşturmuşlardır.

- Kendini politikanın merkez unsuru görmeye itilirken, politikanın nesnesi olduğunun farkına varamamış ve politika dışı olmuşlardır.
- Üretmeye yeterince özendirilmemiş, daha tüketici kılınmışlardır.
- *Daha fazla demokrasi, daha fazla özgürlük ve daha fazla kimlik* kazanımı için çalışırken, daha fazla muhafazakârlaşmışlardır -ki bu muhafazakârlaşma her türden ideoloji ve görüşe dönük olarak yapılaşmaktadır- .

1980 sonrası Türkiye'deki yeni insanın,³² özelliklerini ortaya koyan pek çok araştırma bu sonuçların somutlamaktadır. Bu noktadan sonra, ortaya çıkan bu yeni sürecin, kültürel ve sanatsal alandaki etkilerine bakmak gerekir.

4.1.3. 12 Eylül 1980 Kırılmasının Kültürel ve Sanatsal Alandaki Etkileri

12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin yarattığı kırılma dünyada da olduğu gibi Türkiye'de de sadece ekonomik ve politik alanda olmamıştır, bu süreçte olup bitenler, ülkenin kültür ve sanat yaşamına da doğrudan etki etmiştir. Bu dönemde birçok kitap toplatılmış, filmler yasaklanmış, gazeteler ya basılamamıştı ya da sansürlenerek basılabiliyordu. Ayrıca, çok sayıda üniversite öğretim üyesi ile öğretmen işlerinden çıkarılmışlardı,³³ sanatçı ve yazarların pek çoğu da, ya tutuklanmışlar ya da vatandaşlıktan çıkarılmışlardı.

³² "Gençlik Nereye Koşuyor" başlığı altında 1980-1990 ve 21.yüzyıl olarak üç ayrı bölümde incelenen ve yaklaşık 25 yıla yayılarak yapılan Türkiye'nin en kapsamlı gençlik araştırmasının sonuçları, 1980 sonrasındaki "yeni insanda" oluşan değişimleri somut olarak ortaya koyar. Bu araştırmaya göre; 1979-1980 dönemi gençliği, "mutlu musunuz?" sorusuna yüzde 65.40 oranında "evet" derken, yüzde 23.25'i "mutsuz", yüzde 11.35'i ise "kararsız" olduğu yönünde görüş belirtmiştir. Aynı soruya 1990'lar gençliği yüzde 41.80 oranında "mutluyum", yüzde 41.12 oranında "mutsuzum" karşılığını vermiştir. Araştırmanın 21.yüzyıl gençliğini içeren 2001-2002 yıllarındaki ilk bölümünde bu oranlar, yüzde 23.80 ile "mutluyum", yüzde 61.90 ile "mutsuzum" olarak değişmiştir. "Zengin olmanın yolu nedir?" diye sorulduğunda, 1980 gençliği "eğitim" karşılığını vermiştir. Bunu, ticaret, memurluk, miras ve şans oyunları tercihleri izlemiştir. Aynı soruya 1990 ve 2000'lerin gençliklerinin verdiği cevaplarda ciddi bir değişim görülmüştür. İlk sıraya miras yerleşirken, şans oyunları, politika ve ticaret de ağırlıkla tercih edildi. "Yaşamda en çok değer verilen olgular" sıralamasında 1980 gençliğinin "sevgi" tercihi, 90 ve sonrasında "para" olarak değişmiştir (Gençlik Nereye Koşuyor, 2009).

³³ 12 Eylül 1980 askeri sıkıyönetim sürecinde, 937 film ve 927 yayın sakıncalı olduğu düşüncesiyle toplanmış ve imha edilmiştir, ayrıca 1.253 üniversite öğretim üyesi ve 3.854 öğretmen işten çıkarılmıştı. Bunların yüzde 95'i sol görüşlüydü (Birand, vd., 1999).

1980 askeri müdahalesinden sonra yönetime gelenler, aslında otoriter bir yönetim anlayışını benimsemişti ve devletin işleyişini bu türlü bir rejime uyduracak yapılanmadaki politikaları izlediler. Murat Belge, bu bağlamda şu belirlemeleri yapmıştır:

Bütün 'otoriter devletler', 'uysal' bir toplumu ve halkı ön-gerektirir. 12 Eylül Türkiye'de bunu sağlamak için elinden geleni yaptı... eğitim sisteminde ve toplumda ideolojik kanalların işleyişinde aldığı tedbirlerle, özgür ve özgün düşüncüyü tıkamak için elinden geleni yaptı. Kısacası işin özünde, bireyselliği yok ederek Türkiye halkını bir sürü haline getirmeye çalıştı (1993: 10).

Kişiyi, birey olma olanağı sağlayacak ve özgür düşünce alanlarını genişletecek olan *kitap* bu anlayışın, belki de ilk hedefiydi. Zülfü Livaneli, bu süreci yönetenlerin, kültür ve sanatın en önemli oluşturucu ve taşıyıcı unsuru olan *kitap* ile ilgili geliştirdikleri tutumlarını ve etkileri günümüze değin süren ve sürmekte olan uygulamalarını, şöyle anlatır;

Bir kere kitap suç aleti olarak teşhir edildi. Hatırlarsanız, televizyonda sürekli işte bu hücre evine baskın yapıldı, işte bu bulundu, şu bulundu, suç aleti olarak kitaplar bulundu diyordu. İnsanlar evlerindeki kitapları banyolarında, banyo kazanlarında yakmak zorunda kaldılar. Kitabın suç unsuru sayıldığı bir ülkede kültür nasıl yeşerir ki? (Akt. Birand, vd. 1999: 219).

1980 sonrasında asıl hedef olarak gösterilen, *daha çok demokrasi ve daha çok özgürlük* sağlamada önemli bir araç olması nedeniyle, kitap okuma alışkanlığı edinmede, önemli bir artışın beklenmesi doğaldır, ancak durum hiç de böyle olmamıştır³⁴. Askeri

³⁴ Türkiye'deki kitap okuma alışkanlıkları ile ilgili olarak sayısal bilgiler içeren şu gazete haberi önemlidir: "Bağımsız Eğitimciler Sendikası (BES) Genel Başkanı Gürkan Avcı, Türkiye'de kitap okunmamasının yapısal nedenleri olduğunu belirterek, okul öncesi dönemden üniversite eğitiminin sonrasına kadar kitap okumanın stratejik bir konu olarak ele alınmadığını söyledi. 2009 yılı itibarıyla Türkiye'de toplam 45 çocuk kütüphanesi, 14 yazma eser kütüphanesi ve 55 gezici kütüphane olmak üzere toplam 1152 kütüphane olmasına karşılık Almanya'da 10.531, İngiltere'de 4.620, İspanya'da 5.209 kütüphane bulunduğunu söyleyen Avcı, yaptıkları araştırmanın sonuçlarını şöyle açıkladı: "Ülkemizdeki kütüphanelerin 52'si çeşitli nedenlerle kapalı bulunmaktadır. Türkiye'deki kütüphanelerde 13 milyon kitap olmasına karşılık, Bulgaristan'da 46 milyon, Rusya'da 739 milyon, Almanya'daki kütüphanelerde 104 milyon kitap mevcut. Türkiye'de kütüphanelere kayıtlı üye sayısı 493 bin 500 iken, İran'da 7 milyon, Fransa'da 16 milyon, İngiltere'de 35 milyon kütüphane üyesi bulunuyor. Almanya'da 7 bin 500 kişiye 1 kütüphane düşerken Türkiye'de 68 bin 500 kişiye 1 halk kütüphanesi düşmektedir. Almanya'da halk kütüphanelerinde çalışan kütüphaneci sayısı 8 bin 337, Fransa'da 7 bin 88, İngiltere'de 6 bin 978, İspanya'da 3 bin 794, Türkiye'de sadece 333 kişidir. Türkiye kitap okuma konusunda çoğu Afrika ülkelerinin gerisinde kalmış durumda. Japonya'da toplumun yüzde 14'ü, Amerika'da yüzde 12'si, İngiltere ve Fransa'da

yönetimin ardından yönetime gelen Turgut Özal hükümetleri de, bu süreci kalıcı kılacak adımlar atmıştır. Emre Kongar, Özal'ın kurucusu olduğu Anavatan Partisi üzerinden şu belirlemeleri yapmıştır:

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 (Kongar, 2007b: 244).

1980 sonrası kültür ve sanat yaşamını doğrudan etkileyen önemli diğer bir dönüşme ise, köyden kente *göç/kentleşme*dir. 1955'deki nüfus sayımı sonuçlarında, kentleşmenin günün koşullarına göre normal seyrinde arttığı görülmektedir. 1955'de nüfusun %71,2'si köylerde %28,8'i şehirlerde yaşarken, 1980 yılında nüfusun %56,1'i köylerde %43,9'unun ise kentlerde yaşamaya başladığı şeklindeki sayım sonuçlarına ulaşılır. Ancak 1980 sonrasında, sanayileşmenin doğal etkisi yanında, uygulanan neo-liberal ekonomik politikalar ve kültürel uygulamalar; 2000 yılına gelindiğinde, Türkiye'de il ve ilçe merkezlerinde yaşayanların oranının 1980'e göre neredeyse %50 arttırmış ve genel nüfusun %65'inin kentlerde yaşadığı sonucunu doğurmuştur (Altuner, 2009).

Bu denli büyük ve hızlı bir dönüşme içeren *göç*, beraberinde pek çok toplumsal sorunu da beraberinde getirmiştir. Türkiye'de, yoğun bir biçimde kırsal göç yaşanmıştır. Kırsal göçü etkileyen en önemli etkenler; yoksulluk, düşük gelir, öğrenim ve sağlık hizmetlerinden yeterince yararlanamamak ve bunlardan kaynaklanan her etkenlerdir. Dört ayrı bölgeden seçilen örneklem köylerde yapılan bir araştırmaya göre, Türkiye'de göçü tetikleyen ana itici etkenler:

- 1- İçinde bulunulan koşullardan hoşnut olmamak ya da işsiz bulunmak
- 2- Refah-gelir farklılığı, başka bir deyişle göç edenlerin tüketim düzeylerinin farklı olduğunu görmeleri.
- 3-Kendilerinden sonraki genç kuşaklara ya da çocuklarına, daha iyi bir gelecek, daha iyi yaşam koşulları hazırlamak, eğitim olanakları sağlamak istemeleridir. Görülüyor ki kırsal kesimde içinde yaşanılan

yüzde 21'i düzenli kitap okurken, Türkiye'de yalnızca binde 1 kişi kitap okuyor. Bir Japon yılda ortalama 25, bir İsviçreli yılda ortalama 10, bir Fransız yılda ortalama 7, bir Türk ise 10 yılda ancak 1 kitap okuyor" (Radikal Gazetesi, 30 Temmuz 2009).

koşulların yetersizliği ve elverişsizliği, doğum oranının ölüm oranından fazla olması dolayısıyla aşırı nüfus fazlalığı, tarımsal alanların ve üretimin bu kalabalığı besleyememesi ve geçindirememesi, artan işsizlik, okul ve öğretmen açığı, kan davası ve son yıllarda artan terör olayları, daha iyi bir geleceğe duyulan özlem ve daha iyi yaşama isteği gibi gerekçe ve beklentilerle insanlar kırdan kente itilmektedir (Altuner, 2009: 8-9).

1980 askeri müdahalesi sıkıyönetiminin ve sonrasındaki Özal hükümetlerinin izlediği neo-liberal ekonomik ve politik uygulamalar, Türkiye'deki göçün en önemli "itici" gücü olarak görülmelidir. Öte yandan bu süreç, neo-liberal politikaların doğal beklentisidir de. Gelişmiş ülkelerde 2007 yılı verilerine göre, nüfusun yüzde 70'inin zaten kentlerde yaşadığı bilinmektedir ve Türkiye için de beklenen hedef budur. Türkiye'de hızla gelişen köyden kente *göç*, beraberinde *kentleşmeyi* ve bu sürecin doğurduğu sorunları da getirmiştir. Kentleşme; "Sanayileşme ve ekonomik gelişmeye koşul olarak, kent sayısının artması ve kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan; insanların davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikim sürecidir" (Akt: Adıyaman, 2008: 15).

Kentleşmenin en önemli nedenleri olarak görülen; ekonomik, teknolojik, politik ve sosyo-psikolojik nedenlerin tümü ve daha fazlası, 1980 sonrası Türkiye'sinin kentleşme sürecinde de, başat etmenler olarak iç içe girmiştir. Bu süreçle birlikte Türkiye, kentleşmenin getirdiği; "*Kentlileşen Köylüler*", "*Kentlileşemeyen Köylülerin Etkisiyle Köyleşen Kentler -Kente Uyum Sorunu*", "*Kentleşme -Alt Yapı ve Çevre Sorunları- ve Gecekondulaşma -Çarpık Kentleşme-*" ile "*Yoksulluk Kültürü -İkili Yapı Sorunu (Kentlilerle Yeni Kentliler Arasındaki Farklılaşma)-*" (Altuner, 2008) gibi yeni durum, olgu ve sorunlarla karşılaşmıştır.

Burada; "*Kentlileşen Köylüler*", "*Kentlileşemeyen Köylülerin Etkisiyle Köyleşen Kentler -Kente Uyum Sorunu-*", "*Gecekondulaşma*" ve "*Yoksulluk Kültürü - İkili Yapı Sorunu-*" ile bunların kültürel ve sanatsal yaşamdaki etkileri üzerinde durmak gerekir.

“*Kentlileşen Köylüler*”, göç etmelerinin ardından, köy yaşamının ekonomik, sosyal ve kültürel yaşam davranışlarını terk ederek, kentin yaşam davranışlarını kazanmaya başlarlar. Ancak Türkiye’de bu süreç, hızlı ve plansız yapılan göç ve hazırlıksız yakalanan hükümetlerin tutumları nedeniyle oldukça yavaş gerçekleşmiştir.

“*Kentlileşen Köylüler*”, öncelikle, kente özgü ekonomik işleyişe uyarak geçimini sağlamaya çalışacaktır. Oysa 1980 sonrasında daha yeni yeni sanayileşmeye başlayan kentlerimiz, tüm bu insanlara istihdam yaratacak iş olanaklarına sahip değildir ve bu süreçte “*Kentlileşen Köylüler*”, kentlerdeki ekonomik işleyişin yönünü değiştirmişlerdir. Ayrıca onlar, köylerdeki sosyal ve kültürel yaşayışlarının yerine, kentlerdeki yaşam alışkanlıklarını da kazanmaya başlamalıydı, ancak Türkiye’de bu süreç, gerek örgütlü yaşamın sınırlandırılması, yeterli eğitim olanaklarının azlığı ve gerekse kent içinde yeni bir kent olgusunu doğuran gecekondulaşma yapısı içinde, oldukça yavaş gerçekleşmiştir. “Kentlilik bilinci, kişinin kendini kente karşı sorumlu ve kenti de kendisine ait hissetme durumudur. Bu bilinç, kentleşme sürecini hızlandıran bir olgudur” (Akt. Altuner, 2008: 37). Türkiye’de kent yaşamına kendini ait hissedemeyen ve bunun için gerekli koşulların yaratılmadığı ve desteklenmediği bir dönemden geçilmesi nedeniyle, “*Kentlileşemeyen Köylülerin Etkisiyle Köyleşen Kentler*” durumu, doğal sonuç olarak yaşanmıştır.

Göç edenler yerleşme, iş bulma ve kentte var olmayla ilgili problemlerini kendi çabalarıyla ve tesadüflerle çözmek durumunda kalmaktadırlar. Bu nedenle özellikle düşük gelir gruplarında akrabalık, hemşerilik, komşuluk ilişkileri gibi birincil ilişkiler sürmektedir. Kırdan kente göç edenlerin kente uyum sağlayacak donanımları (eğitim, uzmanlaşma, işbölümü, barınma imkânı) olmadığı gibi, göç ettikleri yaşam alanlarını tanımamakta ve bir uyum sorunu yaşamaktadırlar (Altuner, 2008: 37).

Uygulanan neo-liberal politikalarla büyüyen ekonomiden kendine düşen payı alamayan kentlileşmeye çalışan köylüler³⁵; daha iyi yaşam

³⁵ 1965’de Türkiye’de en zengin % 20’nin serveti en yoksul % 20’lik kesimin 30.82 katı iken bu oran 1999 yılında 60.26 katına çıkmıştır. Kişi başı gelire ifade edilirse, en yoksul %

olanakları, daha iyi devlet hizmetleri ve eğitim için geldikleri kentlerde, bu nedenle, hem köydeki harcama alışkanlıkları hem de sosyal ve kültürel yaşama alışkanlıklarını sürdürmüşler, kent yaşamına yabancı kalmışlardır. Bu durum günümüze değin, “köylüleşen kentler”in varlığını sürdürmelerine neden olmuştur.

1980 sonrası Türkiye’inde, bu denli büyük bir göç sonucunda doğan barınma talebini, uygun koşullarla sağlayabilecek konut arzı olmadığından, gecekondulaşma, bu ihtiyacı karşılayacak çözüm olarak ortaya çıkmıştır. Gecekondulaşma, en önemli iki etkisini, kent arsası üzerindeki getirim ekonomisi ve oluşturduğu *gecekondulaşmadan doğan yoksulluk kültürü*³⁶ üzerinden gösterir.

“Yoksulluk kültürü”, gecekonducularda bir yaşam biçimi olarak, yerleşik bir hal alırken, kent yaşamını da önemli ölçüde etkilemeye başlamıştır. Kent iki yapıya bir hal almıştır; gecekonducular ve önceden kentliler. Bu durum, hem gelenekseli/feodal değerleri, cemaatleşmeyi, muhafazakârlığı ve modernleşmeye direnci içinde barındıran; hem de modernliği, bireyselleşmeyi ve demokratikleşmeyi içeren/isteyen melez bir kültürü geliştirmiştir. “Kısaca ‘arabeskleşme’ denilen bu süreç, feodal değerler sistemine dayalı tarım kültürünün kırsal alanlarda egemen olan geleneklerini reddeden, fakat sanayi toplumunun değerler sistemine sahip kentsel bir kültürü de benimsemeyen, geçici gibi görülen, melez (ve yoz) garip bir kültürü yansıtmaktadır” (Kongar 2007a: 579). Bu melez kültür, günümüz kültürel ve sanatsal yaşamının da oluşturucusudur. Öte yandan bu kültürün oluşturucusu olan “Yoksulluk

20’yi oluşturan katmanın kişi başına geliri aynı dönemde (1965-1999) 74 dolardan 283 dolara çıkarken, en zengin kesimi oluşturan % 20’nin geliri ise 2281 dolardan 17.056 dolara çıkmıştır. Yani en yoksulların kişisel geliri yaklaşık üç kat artarken zenginlerin geliri yedi kat artmıştır (Ünsal, 2005:141).

³⁶ Yoksulluk kültürü: “İnsanların, özellikle gecekonduca yaşayanların ileriye dönük beklentilerinin olmayışı, gün bulup yemeleri, kalabalık halinde yaşayış, tenhaliğin olmayışı, sık sık iş değiştirme, aşağı seviyede ücretle geçinme, evlerde yedekte yiyecek stokunun olmayışı, ele para geçtiğinde har vurup harman savurma eğilimi, evlerdeki eşyaları sık sık rehin verme, yaygın fiziksel şiddete başvurma, istikrarsız aile yapısı biçiminde belirlenebilir. Bu nedenle, yoksulluk kültürünü doğrudan yoksulluktan ayırmak gerekir. Yoksulluk kültürü, Standart Toplum’dan bir sapmadır, tıpkı alkolizm, fuhuş, ilaç alışkanlıkları yanında etnisite bilincine dayalı ayırıcılık ve benzeri etkenler gibi (Altuner, 2008: 46).

kültürü” içinde, sanat ya hiç yoktur, ya da varsa, kendine özgü formlarda ortaya çıkar, kendi melez yapısından doğan gecekondu müziği, arabesk gibi. Caner Işık ve Nuran Erol, arabeske ilişkin şunları yazmışlardır:

1980 sonrası arabeskin toplumsal anlamı önceki yıllara göre oldukça değişmiş durumdadır. Arabesk müziğin üreticisinin ve tüketicisinin anlam dünyası farklılaşmaya uğramıştır. Bu farklılığın temel gösterenleri, nüfus yoğunluğu, taşra burjuvazisinin gelişmesi, siyasi anlayışın farklılaşması, 12 Eylül darbesinin sindirdiği siyaset ve ideolojisinin özellikle arabesk müzik ile eklenmesi ve bu eklenmenin sonucu olarak bazı arabeskçilerin siyasiler tarafından kullanılması... gibi değişimler olmuştur (2002: 82).

Arabesk tartışmaları, günümüzde de hala sürmektedir; kentlileşemeyen ama öte yandan artık köylü de olmayan, izlenen politik sürecin sonunda kendini ifade etme olanağı olarak, sadece arabeske ve arabesk yaşam tarzına sığınan bu yeni insanın, sanatla olan en yoğun ilişkisi, arabesk ve zevksiz (Kitsch)³⁷ sanat nesnelere üzerinden olmuştur. Diğer bir boyut olarak, hızla fakirleşme gibi hızla zenginleşmeyi sağlayan neo-liberal politikalar; yeni zenginler yaratmış, onlar da sanatı zenginleşmenin hem bir göstergesi hem de bir aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. Günümüzde zenginleşmesinin kaynakları bilinen “Banker Kastelli” olayı, bu durum için iyi bir örnektir. Aziz Çalışlar, bu durumun yaşandığı dönemde ele aldığı bir yazısında Kastelli Kültür ve Sanat Vakfı'nın kuruluşu ve bunun doğurduğu sonuçları şöyle belirtmiştir:

Ülkemizde sanatsal yaşamın bugünkü gelişmesi içinde yeni bir olguyla karşılaşılıyor: ‘Kastelli Kültür ve Sanat Vakfı’nın kurulmasıyla birlikte artık bankerliğin de sanat yaşamı içinde yerini alması... şunu da hemen belirtelim ki, ‘menkul değerler kralının’ bir takım tiyatro ve sinema yapıtlarını satın alarak, parasını gayrimenkule yatırmak yoluyla tiyatro ve sanata katkılarını daha da arttırmakta olduğunu görmekteyiz (Çalışlar, 1983: 37).

1980 sonrasında gerek, izlenen neo-liberal ekonomik ve sosyal politikalar ve gerekse “yeni dünya düzeni”nin somut adımları, ülkede hızla

³⁷ Kitsch: “Özellikle, 20 yy. içinde üretilmiş çeşitli nesnelere rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan Almanca asıllı sözcük. Türkçede yakın anlamlı olarak ‘rüküş’ sözcüğüyle karşılanabilir. Kiç, grafikten endüstri tasarımına ve mimarlığa kadar, uzanan geniş bir alanda estetik düzey düşüklüğünü nitelemek için kullanılır” (Sözen ve Tanyeli: 2001:131). Bu tezde Kitsch sözcüğü yerine zevksiz sanat sözcüğü kullanılacaktır.

daha da derinleşen bir kitle kültürünün oluşmasına neden olmuştur. Gül Batuş “Sözlü Kültürden Kitle Kültürüne Geçiş Sürecine Direnen Değerler” başlıklı makalesinde şöyle der:

‘Kitle kültürü, yöneten ile yönetilen, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılacak bir yanılsama oluşturma işleviyle üretilir’. Bu kültürü geleneksel kültür tanımlamasından ayıran temel farklılık öğrenilen değil, dayatılan bir kültür olmasıdır. Çünkü teknolojinin ürünüdür ve büyük bir maddi gücün, etkin kişi ve kurumların etkisini yansıtması kaçınılmazdır, kısacası; ‘bir endüstri toplumunda yaşadığımız için bütün kaynaklarımız gibi, kuşkusuz kültürümüz de endüstrileşmiş bir kültürdür’ (Batuş, 2010).

Kitle Kültürü’nün egemen olduğu toplumlar da kuşkusuz, kitle toplumlarıdır ve kitle toplumları dünyadaki ilk örneklerinde görüldüğü gibi, kentleşmenin sonucunda ortaya çıkan toplumlardır. Bu toplumlarda başlıca iletişim aracı, kitlesel iletişim araçlarıdır ve onlar zamanla, devletin ideolojik aygıtlarına dönüşmüş, geleneksel ve ulusal kültür, kapitalist ideolojinin hedefi olan “bir tüketim ve unutmaya kültürüne dönüştürmüştür”, toplumu oluşturan insanlar, birer edilgen tüketiciler olarak yeniden üretilmiştir (Batuş, 2010).

1980 sonrası Türkiye toplumunun da, bir kitle toplumuna dönüşümünün pek çok açık emareleri vardır. Yine Çalışlar, bu emareleri sıralamıştır:

Kimi yazarlarımızın sandığı gibi, kitle kültürü, kitlelerin yaratmış olduğu değil, kitleler için yaratılmış olan kültür biçimidir; dolayısıyla ‘suç’, kitlelerde değildir. Dolayısıyla, kitlelerin ‘arabesk müzik’ dinlemesini, ‘fotoroman’ okumasını; ‘futbol maçları’na, ‘türkücü filmleri’ne gitmesini, ‘açık saçık yayın’ okumasını, ‘gecekondu’da oturmasını, ‘lahmacun’ yemesini, ‘Dallas’ı izlemesini yani, ‘kültürsüzleştirilmiş’, ‘gayri insani’ kültürel-sanatsal değerler içinde ‘lumpen’, ‘montaj’, ‘tüketim’ kültürü içinde yaşamasını; ‘yabancılaşmış bir dünya’nın insanları olmasını; ‘zihniyetsiz’, ‘bilinçsiz’ yığınlar oluşturmalarını, kültür anarşisi, kültür çöküşmesi, kültür bunalımı içinde olmalarını kimse suçlayamaz ama kimse de anlayamaz (1983: 66).

1980 sonrasında Türkiye, bir *kitle toplumuna* ve dolayısıyla *tüketim toplumuna*, dönüşmüş/dönüştürülmüştür. Yerel değerler, birer birer küresel değerlerle değiştirilmiş, tüketim toplumunun var olma sorunları, Türkiye toplumunun kültürel yapısını yeniden şekillendirmiştir. Tüketim toplumunda

geleneksel değerler, yerlerini kapitalist yeni değerlere bırakır. Jean. Baudrillard, “*Tüketim Toplumu*” adlı kitabında, bu yeni değerler üzerinde durur:

En azından Batı’da üretim kahramanlarının yüceltilen biyografileri yerini bugün her yerde tüketim kahramanlarının biyografilerine bırakıyor. Azizlerin ve tarihsel kişilerin yaşamını takip eden, ‘sıfırdan başlayan adam’ın ve kurucuların, öncülerin kâşiflerin ve sömürgelerde yaşayan Avrupalının örnek niteliğindeki yaşamlarının yerlerini sinema, spor ve oyun yıldızlarının, birtakım yaldızlı prenslerin ya da uluslararası feodallerin, yani kısa *büyük savurganların...* yaşamlarına bıraktı. Magazin ve TV dedikodularını renklendiren tüm bu büyük dinozorlarda yüceltilen her zaman aşırıya kaçan yaşamları ve korkunç harcama yapabilme gücüdür (2008: 44).

Bu dönüşümde etkin bir diğer unsur da medyadır. Medya da toplumu, artık bir okur grubu olarak görmeyi bırakmış, “tüketici kitle” olarak benimsemiştir. 1980 sonrasında, basın bu “tüketici kitle”yi elinde tutabileceği, yeni pazar politikaları geliştirdiği görülür. Murat Özgen, “1980 Sonrası Türk Medyasında Gelişmeler ve Magazinleşme Olgusu” başlıklı makalesinde, şu belirlemelerini kaleme almıştır:

1980 sonrası bilinçli okur potansiyelini yitiren ve kitle gazeteciliğine yönelen basın kuruluşlarının, çıkardıkları gazetelerin yanı sıra radyosu, televizyonu, internet sitesi ile ticari girişimleri olan ve holdingler bünyesinde yer alan şirketler haline dönüştükleri görülür. Bu dönemde gazeteler, portföylerinde bulundurdıkları –ki bu deyim dönemin moda olan söylemidir– tüketici kitleyi çeşitli promosyonlarla elde tutma çabaları içine giren ticari halini almış ve bu da, içerik bakımından belirgin bir yozlaşmanın ortaya çıkışına ve bilinçli okur kitlesinin basından uzaklaşmasına neden olmuştur (2008).

1980 askeri müdahalesindeki ve sonrasındaki hükümetlerin benimsediği ve uyguladığı politikalar, Türkiye toplumunun hemen her unsurunda önemli dönüşümlere neden olmuş, *sanat* ile *değişen toplumun ilişkileri* de önemli değişimler göstermiştir. Toplumun yeni sosyo-ekonomik yapısı, bir yandan da küresel sanat gelişmelerine ayak uydurmaya çalışan sanat çevrelerinin köklü dönüşümüne yol açmıştır. Bu dönüşümün, Türk resim sanatı üzerindeki etkilerine bakmak gerekir.

4.1.3.1. Yeni Dönemin Türk Resim Sanatına Etkileri

1980'e gelene değin, olmayan bir sanat geleneğinin oluşmasına, çağdaş sanat ve sanat eğitim kurumlarını açmaya, geliştirmeye sürdürülebilir kılmaya, batılı ve evrensel sanat anlayışlarını tanımaya, tanıtmaya ve Türkiye'ye özgü örneklerini vermeye, bu yönde yazınsal ve eleştirel bir zemin oluşturmaya ve ayrıca kendine özgü bir sanat anlayışı yaratmaya ve bunu evrensel değerlerle beslemeye girişen Türk resim sanatı da, 1980'deki kırılmadan nasibini almıştır.

1970'li yılların; politik çalkantıları, ekonomik çöküntüleri ve sosyo-ekonomik ayrışmalara neden olan, olay ve durumları, Türk resim sanatının bu dönemde büyük ölçüde toplumcu gerçekçi yönelişe girmesinde etken olmuştu ve ressamlar yoğun olarak bu tür eserler üretmişlerdi 1980 askeri müdahalesi ile Türk resim sanatı çevreleri de bu dönemin politik uygulamalarından etkilendi ve kendini bu dönemin özelliklerine göre yeniden düzenledi. "Avrupa-Asya Bienali açıldığı zaman 12 Eylül sonrasında beş generalin başında bulunan Evren Paşa, Polonyalı sanatçının eseri için 'Bu sanat değil, indirin' diyecek kadar cehalet örneği vermiştir. Bu dünya kültür ortamında, politik olarak örtbas edildi, tabi bu utanç verici bir şeydir"³⁸ (Gençaydın, 2009).

Yeni dönemin yönlendirici, biçimlendirici ve sansürcü kültür ve sanat politikaları, sanatçılar ve aydınlar üzerinde önemli baskı oluşturmuş ve onları etkisi altına almıştır. Ancak Gençaydın (2009), Türk Resim Sanatı'nın bu süreçten doğrudan etkilenmediğini düşünmektedir; "Resim sanatına doğrudan bir etkileri olmaz, çünkü edebiyat üzerine yapılan baskı gibi olmaz,

³⁸ "... dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in 'bu sanat değil, çirkinliktir' yorumu, Polonyalı sanatçı Jan Dubkowski'nin bir tablosunun Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 'müstehcen' ve 'Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Yasası'na aykırı bulunarak kaldırılmıştır. Kenan Evren'in ve Bakanlığın tavrı sanatçıların tepkisine neden olmuş ve aralarında plastik sanatçıların, edebiyatçıların, gazetecilerin, müzisyenlerin bulunduğu bir grup, bu olayı kınamak amacıyla bir bildiri yayımlamıştır: 'Biz Türk sanatçıları, özgür ifadeden yana olanlar, sansürün ve baskının her türüne karşıyız. Ulusların birbirini anlayıp tanımaları olanağını sağlamak amacıyla yönelik kültürel ve sanatsal etkinliklerin, özgür ve demokratik ortamlarda, hoşgörü temelinde oluşacağına inanarak, Uluslararası I. Asya-Avrupa Bienali'nde konuk sanatçı Jan Dubkowski'nin yapıtlarının sergilenmesini engellenmesine duyduğumuz üzüntüyü belirtir, gerekçesi ne olursa olsun bu karara katılmadığımızı kamuoyuna duyururuz" (Pelvanoğlu, 2009).

çoğu resimden anlamaz, çünkü farkında bile değildirler... Belki, sergilerde çıplak resim ve heykellere müdahale etmişlerdir... Ancak kamuoyunun düşünce özgürlüğünü kısıtlaması bakımından, kültürel bir baskı yaratması bakımından çok tehlikelidir”. Bu sürecin, Türk resim sanatı üzerindeki dolaylı etkilerine bakmadan, sanatın yeniden anlam kazanan dönüşen işlevlerle donanması üzerinde durmak gerekir. Baskıcı ve sansürcü bir süreçten geçen sanat, yeniden yapılanma sürecindeki toplum için bir çıkış noktası da olmuştur. Bedri Baykam, araştırma kapsamında yapılan kişisel görüşmede bu durumdan şöyle söz etmiştir:

...büyük bir sansür de geldiği için, biraz ona tepkiden sanat dergileri çok satmaya başladı. Milliyet Sanat'ın satışı tavan yaptı. Hürriyet Gösteri Dergisi'ni çıkarmaya başladı. Gösteri dergisi o zamanlar etkin bir dergi haline geldi... Sanat siyasi yasaklar ve o blokaja karşı bir kaçış yolu haline geldi. Sanat, bir liman haline geldi. Yani hiç olmazsa burada bir araya gelebiliriz, dayanışma oluşturabiliriz, düşünce üretebiliriz (2008).

1980’li yıllarda sanat konusunda, *resim* başat bir rol üstlenmiş ve ilginin merkezinde yer almıştır. Ferhat Özgür, araştırma kapsamında yapılan kişisel görüşmede bu duruma şöyle dikkat çekmiştir:

1980 sonrasında galeri patlaması, özellikle Ankara’da Adakule sokakta İngiliz Kültür Derneğinin etkinliklerini ben sürekli takip ediyordum... Birçok irili ufaklı galeri açıldı... Bir taraftan da siyasi durgunluk ama ekonomide sanki bir refah dönemi diyebileceğimiz bir dönemdi. 80 sonrasında, arazi fiyatlarındaki düşüş ve birçok kişinin Ege ve Akdeniz civarından arsalar alması ve yeni bir zengin sınıfının türemesi, darbenin getirdiği durgunluk döneminde akıllı yatırımlarla yeni bir mülkiyet sınıfı ortaya çıkardı ve galerilerde, bu siyasi durgunluk döneminden faydalandı diyebilirim. Bunu kötü anlamda söylemiyorum... Mesela müzayede sayısında çok büyük bir artış oldu, hafta başı Ankara’da müzayede olurdu... Bu galeriler daha çok alınıp satılabilir türden eserleri sergilemeye başladı ve resim bir meta aracı/unsuru olmaya başladı (2009).

Ayrıca Mustafa Ayaz da, araştırma kapsamında yapılan kişisel görüşmede 1980 sonrasındaki değişimleri şöyle değerlendirmiştir; “80 sonrası sanata rağbet çok arttı. Ben onu gördüm, çünkü ben 1980’e kadar, ancak resimlerden para kazanıyordum, tek tük de resim satıyordum ama 1981’de bir sergi açtım... ki o dönemde çok zor bir işti. O sergiden aldığım

para ile sıfır kilometre bir araba satın alabildim” (2009). Bu dönemde, ressamaların ekonomik anlamda güçlenmeleri, hem sanatla uğraşanları sayıca arttırıyor, sanatçıların iletişim ve bilgilenme olanaklarını arttırıyor, hem de onların, evrensel sanat dünyasını daha yakından takip edebilmelerini olanaklı kılıyordu. Bu dönem ayrıca belli oranda bir sanat piyasasını; galeriler, koleksiyoncular ve özel girişimciler kanalıyla oluşturuyordu.

80’li yıllarda hızlı bir büyüme yaşayan, sanata yatırım belli bir bilgi ya da danışman etkisinden, ileri görüşlülükten ve koleksiyonerlik bilincinden yoksun olduğundan, özellikle resim sanatçısının yerel düzeyde pazarını genişletmiş ve onlara saygınlık kazandırmıştır. Ancak bu türlü bir yükseliş dönemi geçiren bu sanatçılar kendilerine, uluslararası sanat piyasalarında yer edinemediler. Çünkü aslında, 1980’den sonra bir büyük patlama yaşıyor olarak görülen resim pazarı, aslında erken modernizm dönemi resimlerinin, kaynağı belli olmayan paraların aklanması için alınıp satıldığı bir piyasaya dönüşmüştü (Madra, 2008).

1980 sonrası sanat tartışmaları, gelenekle-modernin ya da postmodernin, geçmiş kuşaklarla, yeni kuşakların bir çatışması şeklinde değil, değişen toplumun; kültürel, politik sorunları ve kişilerin bireyselleşme çabaları üzerinden yapılıyordu. Bu süreç, küreselleşen ve merkezileşen çokuluslu bir iletişim döngüsünün, doğal sonucu olarak da ortaya çıkıyordu. Julian Stallabrass, “Yeni dünya düzeni”, sanat dünyasının etkinliklerini küreselleştirmesine ve böylece kendisini yeniden şekillendirmesine yol açmıştır ve bunu yaparken de özellikle gelişmiş dünyada sanat, eski rakibi ve ortağı kitle kültürünün giderek artan baskısına maruz kalmaktadır (2009: 71). Türkiye’de sanat ortamı benzer bir gerilim içerisine girmiştir. Madra, bu sürecin sanatı, şu özellikler üzerinden şekillendirdiğini belirtir:

Yakın geçmişle bağları koparma, uzak geçmişe yönelme isteği vardır. Yapıt üretimi gelenek/yenilik, koruma yenileştirme, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, ussallık/usdışılık, geçmiş/gelecek, modernizm/gerçekçilik, soyutlama/temsiliyet, avangard/kitsch gibi karşıtlıkların

gerilimi içindedir; alışlagelmiş çözümlerden uzaklaşmış, kesin tercih yapma diye bir zorunluluk ortadan kalkmaya yüz tutmuştur (Madra, 2008).

Sanatın alınır/satılır bir meta olarak değer kazanmasının yanında, bilimsel ve teknolojik ilerlemeler de, sanatçının olanaklarını/sınırlarını genişletmiş ve sanatın yerel düzeyden, evrensel düzeye çıkmasına zemin hazırlamıştır. 1980 sonrası askeri müdahalesi ve sonraki dönemlerde izlenen politikaların sanatçı, sanat alıcısı ve sanat eseri ile sanat çevreleri üzerindeki etkilerine ayrı ayrı bakmak anlamlı olacaktır.

4.1.3.1.1. 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 Derneği 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 ustalıkla 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, okumalı 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 nedenle 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 sokuşan 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 (1998: 37).

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, yasadışı ve baskıcı politikaları ile toplumu olduğu kadar ondan bağımsız düşünemeyecek olan sanatçıyı da politika dışı kılmakla göstermiştir. Toplum politikaya dışı edilgen bir yapıya büründürmenin en etkili araçlarının başında, medya, o dönem için yazılı basın gelmektedir. 1980 öncesinde ve sonrasında basını 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 (2008).

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 hızla

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 konumdadırlar. 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 yaygınlaştırılabilecek bir anlayışın geçerli olabildiği tek nokta budur. Devlet, eğitsel düzeyde elbette evrensel (yalnızca Avrupa merkezli bir evrenselcilik anlamına değil elbette) ve seçkin bir kültürü işleyecek ve geliştirecektir. Şurası muhakkak ki, 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 (1999).

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” (2008).

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. Rifat 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” (2010).

Evrensel ölçekteki sanat rekabetinin, ticari rekabetle yan yanlığını 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-kültür-felsefe-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 (2008: 32-33).

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 tüm iletkenlerin eşzamanlı etkileri ile düşünmek ve değerlendirmek gerekir.

4.1.3.1.2. 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” (Erinç, 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 olur³⁹. “Sanatçı yarattığı yapıt ile alıcısı da, dayanaklı eleştirisi ile varlığını ortaya koyar. Sanatçı dünyaya egemen olduğunu, ya da ne kadar egemen olduğunu ürününüyle, o ürünle içerikleştirdiği değerlerle, alıcı da değerleri kavramayla, yakalayıp kavrayabilmekle ortaya koyabilir” (Erinç,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). 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 (bkz. s. 126).

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. Çözümünü de kendi iradesiyle severek ve anlayarak 1000 sayfa okumamış, bir şiirde heyecanlanmamış, tiyatroya sinemaya zor giden, daha doğrusu davetiye

³⁹ 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 öznelliliğe 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).

bulursa giden ve yine kendi iradesiyle bir plak almamış bir ekibin güdümünde kültürümüz bugünlere erişti (1980: 38).

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 şimdilerde 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 çözme, 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).

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” (Erinç, 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 (2009: 87).

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 unsur olduğu söylenebilir ve var olan durum bu bakışla değerlendirilmelidir.

4.1.3.1.3. 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 (2007b: 244).

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” (Erinç, 1995: 14).

1980 sonrasında uygulan 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 (2009).

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 yasakçı 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 olaksa kendi içine dönük ve dışı kapalı kalacak, buna mukabil alçak kültür kitle kültürünün öğelerinden beslenecek ve dışı 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 (2004:210).

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 eleştireler; 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 (*Fotoğraf 25*), 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 karşılanmalıdır⁴⁰.

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 yapılarla 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 (2007a: 88).

⁴⁰ 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.



Fotoğraf 25. "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 yanılsamadır. Aslında yasaklar süreci, *sanat yapıtını*, "postmodern olanlar/olmayanlar"⁴¹ 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

⁴¹ Bu durum postmodern sanat söyleminin; asıl kırılma noktası, ikilemi olarak görülebilir. Bir yandan, modernizmi sil baştañcı -özellikle yakın geçmişı için- bir yöntem izlemekle sorgulayan post modernizm, diğeryandan kendini varlıksal olarak; modernist sanat yapıtlarını ve sanat söylemini yok saymakla -özellikle yakın geçmişı için-, anlamsızlaştırmakla gerçekleştirir. Sanatın akıp giden tarihsel sürecini; modern ve postmodern olarak ayırmak, postmodern söylemin doğasına aykırıdır, çünkü post-modern, kendinin; moderne rağmen değil, modern içerere bir yapısal dönüşüm olduğunu savlar.

kolay yoldan zengin ettiği yeni zengin sınıfın satın alma biçimleri, sanata olan talebin yönünü değiştirerek, piyasa koşullarını sil baştan düzenlemiştir. Bu süreci: *doğan talebin sanatı biçimsel, içeriksel olarak etkilemesi* ile oluşan *talebi karşılayacak galerilerin sayıca artarken niteliksel olarak tartışılır olması* şeklindeki iki açıdan çözümlenmelidir.

1980 sonrasındaki neo-liberal ekonomik ve politik uygulamaların, kolay yoldan zengin ettiği yeni zengin sınıfın satın alma biçimlerinden doğan 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 (Erinç, 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.

Erinç, izleyen ile sanatçı arasındaki bu bağlamdaki ilişkiyi şöyle anlatır: “ ‘Bitti’ dindikten 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” (2004: 34). 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 yapıtlarının

parasal değer kazanması vb. sanat olgusunun bir gelişim süreci içinde olduğunu göstermektedir. Bu gelişim süreci, içinde yanılmalar, 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 gecikmektedir. Bu sorunlar ve gecikmeler, uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almamızı da geciktirmektedir” (1989).

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 sanatçılarının 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 (2003: 37-38).

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 (2003: 143).

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 Programı⁴² 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 (2003: 43).

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 kıskacında 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:

⁴² 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 (2007b: 122).

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 göstermiştir⁴³.

Ancak diğer 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 etkidir. Gerçekte 1980'den günümüze değin gelen sanat; özel sermayenin oluşturduğu 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) olabileceği 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 (2007).

Sonuç olarak 1980 sonrası Türk resim sanatının temel özelliklerini ve sanatçısını, izleyicisini, galericisini, eleştirmenini ve her türden sanat insanını ve yeni ekonomik çarkların oluşturduğu, yukarıda değinilen etkiler üzerinden değerlendirmenin günümüz sanatını anlamayı kolaylaştıracağı düşünülmektedir.

⁴³ Bu etkiler; sonraki bölümlerde, 1980 sonrası resim sanatı ile ilişkilendirilerek ele alınacaktır.

4.2. 1980 Sonrası Türk Resim Sanatı (1980–2007)

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

Tezin bu bölümünde ilk olarak Türk resim sanatının, 1980 sonrasında geçirdiği dönüşümler, dünyadaki gelişmelere koşut olarak; modernizm ve postmodernizm bağlamında ele alınmıştır. Ayrıca Türk resim sanatı, kavramsal dolaylarında Türk resmi, küreselleşme, teknoloji ve internet, özel müzeler ve Türkiye’de gerçekleştirilen bienaller ile küratörlük ve yeni oluşumlar üzerinden betimlenmeye çalışılmıştır.

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

Ancak öncesinde, Türk sanatına asıl yönünü veren ve Türk resmini bugünkü haline dönüştüren asıl etmenlerin başında gelen dünya sanatında gelişmelere kısaca değinmek gerekir.

4.2.1. Dünya Sanatında 1980 Sonrası Yeni Oluşumlar

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 (1998: 18). 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 geliştirmişti. Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broothaers gibi kimi temsilcileri öne çıkar. Eylem eğilimi; Fluxus, Gösteri Sanatı (Performance Art) Sanatı 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.

Joseph Beuys, performansları ile "Eylem" yöneliminin ve sanatın kavramsallaştırılmasına dönük arayışların, çarpıcı örneklerini vermiştir. "Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsınız", adlı performansında (*Fotoğraf 26*) Beuys, kollarında ölü bir tavşanla, yüzü bal ve altın yapraklarıyla kaplanmış, çizmesine telle demir bir levha bağlanmış bir şekilde oturmuştu. Kollarındaki ölü tavşana mırıldanarak bir şeyler söylüyordu.



Fotoğraf 26. “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsınız”,
1965,
Eylem, Joseph Beuys.

Bu tür malzeme ve eylemlerin Beuys için özel simgesel değerleri vardı. Örneğin, balı üreten arılar; ideal toplumun gereksinimi olan sıcaklık ve kardeşliği temsil ediyordu. “Fluxus sanatçılarında toplumsal kaygılar estetik düşüncelerden önde gelir. Burjuva tavır ve şemalarını kırmak isterler. İlk Fluxus hareketleri olan sokak gösterileri, elektronik anti müzik konserleri, 60’lı yılların tipik anarşi ortamının saldırgan libidinal enerjisinin boşaltılması için fırsat oluşturmuştur” (Sanat Dünyamız, 1995: 66).

Bu süreçteki gelişmeleri modernizmin derin bir eleştirisi olarak görmek mümkündür ayrıca Fluxus gibi *bu ara süreç yönelimlerini* tam olarak sınıflamak mümkün görünmemektedir. Kahraman, bu durumu postmodern öğretiyeye bağlar:

Eğer modernizmi modernizmin eleştirisini de kapsayacak bir büyük bilgi bilim olarak görürsek bu hareketin de modernist olmadığını söylememek için bir neden yoktur. Fluxus tüm tavır alışları ve öncülleri ile kesinkes modernist bir çıkıştır. Bununla birlikte, özellikle medyalararası tercihi onu postmodernist bir çizgiye iterse de o nokta da Lyotard’ın ‘ante’ (önce) postmodernist tezini anımsamak gerekir: Lyotard, bir şeyin modern olabilmesi için ilkin postmodern olması gerektiğini söylüyordu (2005: 170).

Türkiye sanatı açısından Sarkis, resmin ve heykelin modernist biçimleri yerine, bu yeni sanat tavrına sahip çıkan sanatçılardan biri olarak 1969 yılında, Harald Szeemann'ın Bern Kunsthalle'de düzenlediği "Tavırlar Biçime Dönüşünce; İşler-Kavramlar-Süreçler-Durumlar-Bilgiler" sergisine katılmıştı (Duben ve Yıldız, 2008: 53). Sarkis, kendi sanatı ile Beuys'un sanatı arasındaki ilişkiyi bir söyleşisinde açıklar; "Sergilerin vücudu içine, sanatçıların kendi vücutlarını koymak diye bir olay var. Üzerinde çok az durulmuş bir olay bu: Beuys'ta var mesela. Sanki orası her an bir gelişmeye hazır intibasını, yani sanatçının orada olma intibasını sürekli canlı tutan. Benim bu sergideki durumum da böyle oldu". (Çalikoğlu, 2005a: 103). Sarkis; 1960'ların başında kâğıt üzerine guaş boya çalışmalarını yapıyordu, 1970'li yıllarda; katran, metal plakalar, elektrik akımı, tel, neon ışık ve ısıdan yararlanarak oluşturduğu; düzenlemelerini yaptı. 1980'li yıllarda daha çok bir tür "kurum" eleştirisi taşıyan düzenlemelerini yaptı. Bu süreci, 1990'larda yaptığı neon çalışmaları ile sonuçta farklı kültürleri bir araya getiren, görsel ve işitsel malzemeleri çok uygulamalı bir anlayışla bir araya getirdiği zengin düzenlemeleri izledi.



Fotoğraf 27. "6 Bölümde 18 Oluşum",
1959,
Sanatçının performans sırasındaki fotoğrafı, Allan Kaprow.

Allan Kaprow'un (*Fotoğraf 27*) öncülüğünde (resim etkinlikler düzenleyen Oluşumlar (Happening) de, benzer bir yönelim içindeydi. Atakan, "Oluşumlar", hakkında şunları yazmıştır:

Oluşumlar izleyiciye çeşitli duygular vermiş ama bu duygulara ilişkin hiçbir yorum aktarmamıştır. Oluşumların parametreleri, Avangard sanatın estetik bir etkinlik değil de doğruyu arayan felsefi bir araştırma olduğu varsayımından hareketle belirlenmişti... Oluşum ile Fluxus temelde birbirine benzemekle birlikte bir noktada ayrılıyordu; Fluxus'un gerçekleştirdiği işler tekrar tekrar sahnelenebiliyordu ve izleyici bu olaylara ya hiç katılmıyordu ya da sınırsal bir katılım sağlıyordu (1997: 68).

1967 yılında açtıkları sergi ile birlikte, Eylem yönelimindekine benzer bir anlayışla, sanatın varlık sebebiyle ilgili tartışmalara katılan Yoksul Sanat (Art Povera), yeni bir akım olarak ortaya çıktı. Atakan'a göre;

İtalya'da 1960'ların sonlarında sanatçılar yalnızca resmi, endüstri ve kültür kurumlarına karşı çıkmakla kalmayıp, sanatın bireysel bir ifade olarak var olmasının etik bir nedeni olup olmadığını da sorgulamaya başlamıştı. Düşünsel ve tasarımsaldan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen bu sanatçılar, sanat nesnesi yerine, yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak istediler (1998: 38).

Yoksul sanat akımının öncü sanatçıları; yüce sanatçı olmak yerine, hiçbir şey söylememeyi tercih etmişlerdi ve yapıtı sınırladığını düşündükleri tüm estetik biçim, biçem ve kurgu tekniklerini bir yana bırakmışlardı. Günlük ve sıradan malzemelerden heykeller yaparak, sanatın geleneksel rolünü sorgulamışlardı. Eleştirmen olan Germano Celant'ın kuramsal boyutlarını çizdiği Yoksul Sanat'ın önemli temsilcileri; Mario Merz, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone ve Luciano Fabro gibi sanatçılardır. Yoksul Sanat'ın, modern kültürün yeni ahlakçı ve otoriter tavrına ilişkin görüşleri önemlidir. Bersani ve Dudoit, onların bu görüşleri hakkında şunları yazmışlardır:

Yapıtımın hiçbir otoritesi yok. Ondan hiçbir şey öğrenemeyeceksin; ondan hiçbir ahlakçı kazanç sağlayamayacaksın; hatta yaşamının değerini, sanatçının sana sağlama yükümlülüğü olduğuna inandırıldığın sevinçle ya da üstün zevkle artıramayacaksın... Kültürümüz sanata çok az dikkat çekse de, onun eğitici değeri konusunda ısrarcıdır. Büyük başarıya sahip olanlardan (özellikle Batı kültürünün) öğreneceğimiz çok şey vardır, ama aynı zamanda onlardan beklenen, bizi daha iyi bireyler ve daha iyi yurttaşlar haline getirmesidir. Bizi kendi hayatlarımızdan, bir şekilde onarıma ya da kurtarıma gereksinimiyle boşa geçen hayatlarımızdan kurtarabileceği bile ileri sürülür... Fakat ne kadar

karmaşık ve gölgelenmiş olursa olsun, hem yaşam hem de sanat söz konusu olduğunda, bu sav esas itibariyle indirgeyici ve dışlayıcıdır (, 2006: 11).



Fotoğraf. 28 "Igloo Nero",
1967- 79,
Karışık malzeme, Maro Merz.

Mario Merz 'Igloo Nero'suyla (Fotoğraf 28), göç kavramına ilişkin göndermeler yapar. "Igloo", aslında; Eskimoların sıkıştırılmış buzdan yaptıkları evlerdir ve Merz, asfalt kaplı bakır ve çamurun, neon ışığıyla oluşturduğu karşıtlıkla, yaptığı bu ilkel konut/igloo üzerinden, modern kent yaşamına ironik göndermeler yapmaktadır.

1970'lerin başında bir grup sanatçının, malzeme olarak kendi bedenlerini/bedenleri kullanmak üzerine geliştirdiği; Vücut Sanatı (Body Art) üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Bu sanatçılar, kimi aracı nesnelere/malzemelere kullanmadan ve doğrudan resme ya da heykelle dönüştürebileceklerini düşündükleri için bedenlere yönelmişlerdi. *Eylem*, içeren sanatları, Gösteri (Performance Art) Sanatının da öncüsü olarak kabul edilir. İzleyici önünde, ayinsel bir edayla ve teatral bir anlayışla kurgulayıp gerçekleştirdikleri çoğu şiddet ve kan içeren performansları, bu dönemde büyük ilgi uyandırmıştır. Herman Nitsch, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim gibi sanatçılar öne çıkar.



Fotoğraf 29. "Maria, Kavramsal Eylem",
1969,
Herman Nitsch.

Herman Nitsch, mistik kökenli tiyatro olarak gördüğü performanslarında, insan bedenleri ve eylemleri yanında; kan, sıcaklığını hala koruyan yeni kesilmiş hayvan etleri, dışkı kokan bağırsaklar gibi kışkırtıcı, itici ve iğrenti uyandıran kimi malzemeleri kullanmaktaydı (*Resim 29*). Bu malzemeler ve eylemler; izleyenlerin ve eylemin içinde olanların, bastırılmış bilinçaltı duygularını açığa çıkarmayı hedefliyor ve yoğun duygusal duyular yaşatıp, onların, sadist ve mazoşist zevklerini uyarıyordu. Nitsch, izleyicisine; yaradılış, ölüm ve bunların efsanelerine ilişkin dramatik deneyimler sunuyor ve bu durumun izleyicideki etkisini "estetik zehirlenme" olarak kavriyordu. Nitsch, bu türden çalışmalarını günümüze kadar sürdürmüştür (Nitsch, 2009).

1960'lı yılların sonunda, modernist ama doğasında geleneksel ve alışılmış sanat biçimleri; yerlerini, yeni bir sanat diline ve etkinliklerine bırakmıştı. Daha çok 1967 ile 1973 yılları arasında önemli eserlerinin çoğunu veren Sanat ve Dil Grubu'da (Art & Language), sanatın kavramsal boyutu üzerine eğilmişti. Kurucu üyeleri; Michael Baldwin, David Bainbridge, Terry Atkinson ve Harold Hurrell'di (Atakan, 1997). Sanat ve Dil Grubu, başından itibaren modern sanatın ortayolcu eleştirisi ve uygulamalarının varsayımlarını sorgulamıştır. Kavramsal sanatın, nesneden çok düşünceye odaklanması; düşüncenin hem yaratıcı hem de taşıyıcısı olan dile yoğunlaşmayı

gerektiriyordu. Sanat ve Dil Grubu'da bu yeni sanat eğiliminin dil kaynaklı ilk örneklerini vermiştir.



Resim 152. "İsimsiz Resim",
1965,
Tuval Üzerinde Ayna, Michael Baldwin ve Mel Ramsden.

Michael Baldwin ve Mel Ramsden, yapıtlarında geleneksel sanat anlayışını ve biçimini ters yüz etmeye çalışmışlardı. Onlara göre, Rönesans'tan bu yana resim, çerçevesi içine konan ve kullandığı merkezi perspektifle izleyiciye ölçme duygusu veren, dünya üzerinde açılmış bir pencereye benzetilmişti. Onlar, cesur bir yaklaşımla (*Resim 152*); bir aynayı boya olarak kullanıp, hem tuval yüzeyini hem de asırlık bu kabulü ters çevirerek, değiştirmişlerdi. İzleyici, sanatçının yarattığı bir görüntüye bakmak yerine, şimdi kendileri tarafından yaratılan yeni bir resme bakıyordu. Onlara göre, böylece resmin uzun zamandan bu yana kabul gören kavramları, kendi gerçekliğini aşan yeni bir sorgulamaya girmişti (Art & Language, Michael Baldwin and Mel Ramsden, 2009).

Kavramsal Sanat (Conceptual Art), *sanat kuramı* ile *sanat nesnesini bir neden sonuç ilişkisi olmaktan çok, kuramı; sanatın hem nedeni ve hem de sonucu olarak nesneleştirdiği yeni bir dil geliştirmiştir*. Çünkü onlara göre sanatın asıl amacı, sanat nesnesi yaratmak değil, sanatın ne olduğunu tartışmaktır. Kavramsal Sanat'ın öncülerinden olan, Joseph Kosuth'a göre, Kavramsal Sanatın en saf tanımı, kavram, 'sanat'ın temelini irdelemek olmalıdır. Kosuth sanatı bir eğilim ya da bir üslup olarak görmenin, sanat yapıtının yalnızca biçimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir

nesne olsa bile sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olacağını belirtmiştir. Sanatla ilgili irdelemeler için nesne gerekli değildir” (Akt. Atakan, 1997: 53).



Fotoğraf 30. “Bir ve Üç Sandalye”,
1965,
Ahşap Sandalye ve Fotoğraflar, Joseph Kosuth.

Kosuth, çalışmalarında nesnenin; dil, kavram ve ona yüklenen işlevsel anlamlarının varlıksal ilişkilerini sorgulamıştır. “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışmasında (*Fotoğraf 30*), ahşap bir sandalyeyi hem nesnel somut varlığıyla, hem de fotoğrafı ve kelimelerden oluşan sözlüksel anlamlarının göstergeleri ile birlikte sunmuştur. Bu üç gösterge, aynı nesnenin kavramsal çerçevesini oluşturur ve onlar, aslında farklı işlevler yüklenmiş aynı şeydir, bu göstergelerle Kosuth, sanatın kavramsal işlevini sorgular (*One and Three Chairs*, Joseph Kosuth, 2009).

Sanatın kendisi böylesi bir tartışma alanı olmuşken, sanatçı da doğal olarak tartışılır; “Sanatçı-yaratıcı ressamın etkililiğinin azalması, önerinin içeriğinin kaybolmasıyla kendi kendini yineler: o, genel ya da eleştirel bakımdan üretilecek bir mesaj olarak okunmayacak, tüm haklara sahip bir eser, kendi kimliğini doğrulayan basit bir veri olarak değerlendirilecektir” (Cauquelin, 2005: 113). Kavramsal sanat, sanatçı ve sanat arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlerken, sanat alıcısının sanatla ilişkisini de farklı bir boyuta getirmiştir. İzleyicinin sanatı anlama, anlamlandırma alışkanlıkları yeni düzlem üzerine oturtulmuştur. Buna göre alıcı, eski alışkanlıklarını bir yana

bırakıp, sanat eseri olarak sunulan, eylemin/ hareketin/ kavramın/ nesnenin/ iletinin, alt anlamlarını düşünmeye ve araştırmaya yönelmelidir, ayrıca bu yeni ilişki, sanat alıcısının belli düzeyde bir bilgi donanımına sahip olmasını da zorunlu kılmıştır.

1960'ların sonu ile 1970'lerin başında, Arazi ya da Yeryüzü Sanatı (Land Art); sanatın malzemesini ve alışlagelmiş sanat bilgisini yeniden yorumlayan, kurulan başka bir yönelim olmuştur.

Gerçekten de *Land art* ile temsil edilen şey, bu somutlaştırmadır: zamanın ve mekânın kategorileri varsayılan görülebilirliktir. Nevada Çölü'ne bir taş parçası koymaya, kilometrelerce uzanan manzaraya bir çizgi çizmeye, çok uzak bir bölgede taşlık yaratmaya ve bir takım belirtileri olmaksızın gözden kaçan bir alanın oluşumuna, yani genel anlamıyla tüm alanın oluşumuna dikkat çekiliyor (Cauquelin, 2005: 117).

Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Mari, ve Richard Long gibi sanatçılar, bu yeni sanat formunu doğada/doğayla yaratıyorlardı. Yeryüzünün kendisi; toprak, kaya, taşlar gibi doğal malzemeler yanında dallar, yapraklar, beton, metal, asfalt ve organik boya gibi malzemeler de kullanmışlardı. Onlar için doğa manzarası, heykellerini içine yerleştirdikleri bir uzamdan çok, onların yaratım yoluydu.



Fotoğraf 31. "Spiral İskele",
1970,
Kaya, kaya tuzu ve toprak, Robert Smithson.
460 m. uzunluğunda, 4,6 m. genişliğinde ve gölün dibinden 1,279 m yükseklikte.

“Smithson, doğayı, bütün kavramları biçimlendiren bir temel olarak görmeye başladığından, modernist sanat kuramı ile endüstri dünyası arasındaki iç içe geçmiş ilişkileri açığa çıkarabilmek için yeryüzünü araştırmaya başlamıştır” (Atakan, 1997: 61). Smithson, olasılıkla tüm Arazi Sanatı'nın en bilinen yapıtı “Spiral İskele” (*Fotoğraf 31*) adlı “heykeli”ni oluşturduğunda; galerilerde sergilenemeyecek ve satılamayacak denli devasa ölçülerde sanat nesnelere yaratma düşüncesini, gerçeğe dönüştürmüş oluyordu.

Aslında 1960'larda başlamasına karşın, 1970 sonrasında ortaya çıkan yeni oluşumların neredeyse tümüyle etkileşim içinde olan “Gösteri Sanatı (Performance Art)”⁴⁴, başlangıçta; şairler, müzisyenler, film yapımcıları ve görsel sanat alanlarından gelenler de dâhil tüm sanatçıların, canlı sanatsal etkinliklerini tanımlamak için kullanılmıştır. “Oluşumlar” (Happenings), “Eylemler”, Fluxus, Vücut Sanatı gibi yönelimleri, ya içeren ya da onların yanında bir yönelimdi. Yves Klein, Robert Rauscheberg, Robert Morris ile Gilbert ve George gibi sanatçılar Performans sanatının ilk örnekleri vermiş, günümüze değin sayısız sanatçı edimi içeren, etkinlikler yapmıştır.

Performans Sanatı yaşayan ve hiçbir kuralı da, rehberi de olmayan bir şeydi. Sanatçı, yapılanın sanat olduğunu söylediği için sanattı ve deneysel bir yönelimdi. Ortaya çıkan eserler satılık değildi, ancak belki etkinliklerin giriş biletleri ve bunların film hakları satılabilirdi. Gösteri (Performans) Sanatı; resmi, heykeli, söyleşiyi, şiiri, müziği, dansı, operayı, film görüntülerini, açık haldeki televizyonu, lazer ışıklarını, canlı hayvanları ve hatta ateşi ya da tümünü birden kapsayabilirdi.

Bu sanatın oluşmasında sanatçı gibi daha pek çok değişken vardı. Gösteri (Performans) Sanatı, meşru bir sanat hareketiydi ve Dada, Fütürizm, Bauhaus vb. gibi akımlardan ilham almıştı. Eğlenceli, şaşırtıcı, şok edici ya da korkunç olabilirdi; bu sıfatların önemi yoktu, bunlardan çok onun

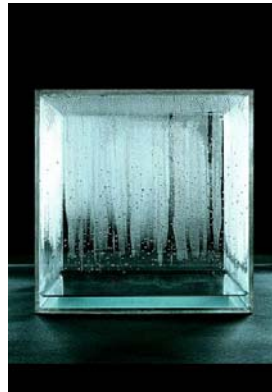
⁴⁴ “Eylem”, “Vücut Sanatı”, “Gösteri Sanatı” ve “Oluşum” birbirine yakın yönelimler olmalarıyla birlikte; planlı/plansız, izleyicili/izleyicisiz, tekrarlanabilirlik ya da seyircinin etkin katılımı olması/olmaması, kurgusal olması/olmaması yanında, sanatçısının sanata yüklediği kavramsal anlamlar ile farklılaşırlar.

unutulmaz olması gerekiyordu. (Performance Art - Art History 101 Basics, 2009). Yves Klein'in "Mavi Dönemin Antropometreleri" (Fotoğraf 32) adlı çalışmaları, erken dönem performans örnekleridir.



Fotoğraf 32. "Mavi Dönemin Antropometreleri",
1960,
Performans Fotoğrafları. Yves Klein .

Sanatın "yaratım sürecinin" anlamlarına yönelen Süreç Sanatı (Process Art), bu sürecin bir gizem olmadığı ve hatta sanatın ve eserin kendisi olduğu düşüncesine odaklanmıştı. 1960'ların ortalarında Amerika ve Avrupa'da yaratıcı fikirleri ile etkili olan Süreç sanatçıları, malzemenin kendiliğinden dönüşümlerini, sanat yapıtı olarak tasarlıyorlardı.



Fotoğraf 33. "Yoğunlaşma, Buharlaştırma Küpü",
1963-65,
Akrilik, plastik, su ve doğal hava ısısı. Hans Haacke.

Bal mumu, yağ, hayvan cesetleri, buhar gibi geleneksel olmayan ama çabuk bozulan yapılarıyla, özgürleştirici olduklarını düşündükleri malzemeler kullanmışlardı. Bu malzemelerin süreç içindeki; bozulma, büyüme, donma,

buharlaşma ve ayrışma gibi kimi rastlantısal dönüşümleriyle vurguladıkları asıl şey bu malzemelerin geçici doğasıydı (Process Art, 2009). Robert Morris, Hans Haacke (*Fotoğraf 33*), Richard Serra ve Eva Hess gibi önemli temsilcileri vardı.

Duchamp'ın hazır nesnelere yol açtığı, sanatta kavrama yönelme anlayışının asıl etkisini ve görüntüsünü bulduğu Kavramsal Sanatın ve diğer yönelimlerin etkisinden sonraki dönemde, artık ve daima kavramsal bir anlam yüklenmeye başlanan sanat nesnesi; görünümüyle, malzemesiyle, konusuyla, sergilendiği mekânıyla -bazen sergileme alanını da nesnesi kılarak-, yeni bir anlam kazanmıştı. 70'lerle birlikte Yerleştirme (Enstalasyon, Installation art) yönelimi, bu bağlamda; sanatın geleneksel, sergileme, oluşturma, izleme ve algılama olanaklarını sorgulayıcı yapıtlar ortaya koymuştur. Günümüzde artık en yaygın sanat biçimlerinden birine dönüşen Yerleştirme örnekleri; kapalı mimari mekânlardan, doğal mekânlara, hazır nesnelere ya da sanatçılar tarafından yaratılan nesnelere yerleştirilmesine, heykelle, müziğe, resimden, fotoğrafa ve gösteriden dijital ortama kadar her alana girmiş, bir sanat yönelimi olarak sanatın yeni görüntüsü olmuştur.



Fotoğraf 34. "Hayat ve Sanatın Paralelliği",
1953,
Dijital resim, Independent Group.



Resim 153. "European Mail-Order House/Fluxshop",
1964-65,
Fotomontaj, Willem de Ridder.

Erken dönem Yerleştirme gruplarından sayılabilecek "Bağımsız Grup"un (Independent Group), 1953 yılında açtığı sergide (*Fotoğraf 34*),

Pollock, Dubuffet ve Klee gibi ressamalara ait resimlerin değişik boyuttaki fotoğrafları; galerinin birçok yerine hatta tavana tellerle asılmıştı. “Bu sergi, sanatın tekrarlanabilirlik ilkesini, özgün sanatsal harekete tabi kılmıştı (Hopkins, 2000: 97). Diğer bir erken dönem örneği de Ridder’in bir dağıtım şirketinin tanıtımı için yaptığı fotomontaj çalışmasıdır (*Resim 153*). Bu montaj sanatçının evinin salonunda; Fluxus ürünleri, Ay-0’nun “Parmak Kutular”ı ile Duchamp’ın Kutusu” gibi birçok nesneyle gerçekleştirdiği düzenleme içine, arkadaşı Dorothy Meijer’i poz verir gibi eklediği bir Yerleştirmedir. Ridder’in bu çalışması; sanat, Fluxus ile seri üretimin, sanayinin sanata finansman desteği sağlaması arasındaki ironik ilişkiler üzerinde tartışmalar yaratmıştır (Hopkins, 2000). Bu erken dönemlerde yapılan çalışmalar, “Yerleştirme Sanatı” olgusu içinde değil, yapılan sergileme eylemini tanımlamak için kullanılıyordu. Yerleştirme Sanatı, günümüzde de halen değişik anlamlara bürünerek, karşımıza çıkar. Video ve Video yerleştirmeleri de bunlardandır.



Fotoğraf 35. “Mıknatıs TV”,
1965,
Dijital resim, Nam June Paik.



Fotoğraf 36. “TV Çello”,
1971,
Video Gösteri, Nam June Paik.

Nam June Paik’in 60’larda, televizyon ekranına mıknatısla yaptığı müdahale ile ortaya çıkardığı dijital resimler (*Fotoğraf 35*); sonraları video gösterilerine (*Fotoğraf 36*), yerleştirmelere (*Fotoğraf 37*), video sanatına ve video yerleştirmelerine (*Fotoğraf 38*) dönüşen bir yola girmiştir.



Fotograf 37. "TV Rodin",
1965,
Yerleştirme, Nam June Paik.



Fotograf 38. "Yeryüzü, Ay ve Güneş",
1971,
Video Yerleştirme, Nam June Paik.

"Televizyonun görüntüsü üzerinde 1960'lı yıllarda yapılan ilk denemeler, Nam June Paik'in ekrandaki elektronik görüntüyü bir miknatis yardımıyla bozmasından ve kayıt edilmiş bir videobandını oynatırken görüntünün zaman hızına elle yapılan müdahalelerden oluşuyordu" (Kılıç, 2003: 5)

Video Sanatı, sunduğu zengin taşıyıcı ve içiten dışa taşıdığı düşsel boyutun sunduğu olanaklarıyla, postmodern sanatın önemli bir görüntüsü olarak günümüze değin gelir. Video sanatı, hareketli imgelere dayalı sanatsal yönelimlerin bir alt türü olarak ortaya çıkmış ve bu yönüyle, televizyondan, sinemadan ayrılmıştır ve sinemasal kurgu içeren bir film olarak sunulmaz. Muammer Bozkurt, Video sanatına ilişkin kimi kavramları şöyle anlatmıştır:

Monitörün, projektörün, ya da başka bir cihazın olayı farklı bir zamanda ve mekânda sunması (video film) bu aracın aynı zamanda kendi kavramsal alanını da yaratır ki bu noktadan itibaren kendi alanını oluşturmuş bir "video film" tanımından söz edilebilir. Bu tür çalışmaların ortak özellikleri bireysel seçicilik, serbest bakış noktası, serbest kamera hareketleri ve en önemli aşaması olan kurgu sürecinde çözümlenmiş olmalarıdır. Ancak kurgunun sinema dilinin devamlılık, diyalogların, mantıksal dizgesi gibi kurallarından uzak, sanatçının olabildiğince, serbest kaydettiği görüntünün ritmi, derinlik ve ses boyutunun, rengin bir bütün içinde ele alınışı ve kurgu ile yeniden sanatçının kendine özgü bir anlatım diline ulaşılıyor olmasıdır (2005: 153).



Fotoğraf 39. "S.C.H.A.F.E./Koyun",
1975,
Video Film Yerleştirme. Wolf Kahlen.

Wolf Kahlen'in "Koyun" adlı çalışmasında (*Fotoğraf 39*) altı ekrandan aynı anda, koyunların, koyun sözcüğünü (Almanca Schafe) oluşturmaları ve sonra dağılmaları, hayvanların melemeleri ve görüntüler üzerine konuşan yorumcuların sesleri eşliğinde izleyiciye gösterilir.

1970'lerin başında Christo, küçük nesnelere kaplayarak başladığı arayışlarını, zamanla, geçici ve büyük ölçekli çevre işlerine (kırsal ve kentsel ortamlarda); resim, heykel, mimari ve kentsel planlama öğeleri olarak dönüştürmüştür. Örneğin "Çevrelenmiş Adalar" gibi çalışmaları, dev tablolar (biçimlendirilmiş tuvaler) olarak görülebilir. Kapladığı Pont Neuf köprüsü, gibi çalışmaları da, kumaşların kıvrımlarının yarattığı etkileyici hisle, geleneksel birer heykel görüntüsüne bürünürler. Herhangi bir kentsel planlama kaynağında bağış ya da sponsorluk desteği almadan, sadece proje çizimleri ve fotoğrafları gibi ara eserlerini satarak ve proje destekçilerinden sağladığı olanaklarla yarattığı bu devasa kaplama işlerle öne çıkar (Christo ve Jeanne-Claude, 2009).

Christo'nun bu çalışmaları (*Fotoğraf 40 ve 41*), sanatçının akıl almaz projeleri başararak, kent planlamasına yön veren politik egemenlerin mimari ve doğa ilişkileri üzerinde olan etkilerini ters yüz edebileceğini gösterebildiği için önemlilerdi.



Fotoğraf 40. "Çevrelenmiş Adalar",
1980-83,
Kumaşla kaplanmış ada, Christo.



Fotoğraf 41. "Kaplanmış Pont Neuf Köprüsü",
1975-85
Kumaşla kaplanmış köprü, Christo.

1960'ların ortalarında Postmodern algı, diğer yönelimlerde olduğu gibi resimde de etkili oluyordu. Artık onun melez ruh hali de söylemi de resimler aracılığıyla görünür olmaya başlamıştı. Postmodernizm kavramının plastik sanatlara girişi Robert Rauschenberg'in soyut dışavurumcu resimlerine (*Resim 195*) kolaj ve çeşitli hazır nesnelere sokması ile başlar (Akay, 2005). Rauschenberg'in, postmodernizm açısından kendisini ilk ressam kılan etkisiyse resme, yeniden üretim'i katmış olmasıdır.



Resim 154. "Geçmişe Dönük",
1964,
Karışık teknik. Robert Rauschenberg.



Resim 155. "Bu Oturuş Ne Kadar Doğru
(Goya'dan Sonra)", 1982,
Karışık Teknik, Sigmar Polke.

70'lerin başında, kadın sanatçıların bir kısmı feminist eğilimlerini sanatsal eylemlerinin merkezine almaya başladılar. Feminist sanatçılar, kadın imgesini, cinselliği ve erotizmi içeren yapıtlarıyla, kadının hem sosyal yaşamdaki rollerini hem de sanatçı olarak varlığını irdeliyorlardı. Bazı feminist sanatçılar kendi hayatlarından ve bedenlerinden yola çıkarak yaptıkları eserleri ile tanınırlar. Judy Chicago, feminist bir sanatçı olarak 70'lerin başlarında eserler vermeye başlamıştır. "Akşam Yemeği Partisi" adlı eseri (Fotoğraf 42) en bilinen eserlerinden biridir.



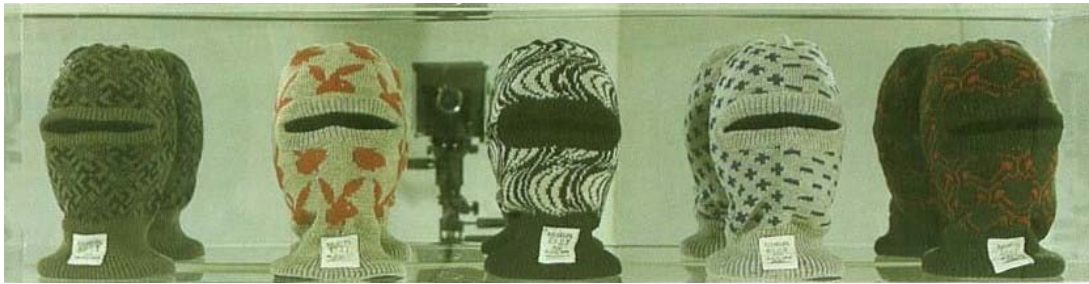
Fotoğraf 42. "Akşam Yemeği Partisi",
1974-79,
Yerleştirme, Judy Chicago.

Elif Vargı, "ARTantane: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri: Judy Chicago'nun "The Dinner Party" Çalışması Üzerin"e başlıklı makalesinde, şu belirlemeleri yapmıştır:

Üçgen formundaki masanın üzerinde tarih ve mitolojideki kadınlara gönderme yapan, 33 adet temsili yer hazırlanmıştır. Bu oturma yerlerinde, kadının sembolünü veya ismini gösteren işlenmiş bir masa örtüsü, tabak, peçete yerleştirilmiştir. Çiçek veya kelebek görünümlü tabaklar vulva formunda tasarlanmıştır. Üçgen şeklindeki masada hem biçimsel olarak vajinaya, hem de Hıristiyanlıktaki teslis inancına gönderme bulunmaktadır.

The Dinner Party'de kullanılan işlemeli örtüler ve dantellerle, aslında kadınla özdeşleştirilen el sanatları, erkek egemenliğinde üretilen güzel sanatlara karşılık övücü bir tutumla sergilenmiştir. Çalışmanın tabanında bulunan porselenler de yine tarih içerisindeki 999 kadının sembolik imzasını taşır. Üçgenin ilk kanadı prehistorik çağlardan Roma dönemine, ikinci kanadı ise Hıristiyanlıktan Reform dönemine kadar olan kısmı simgeler. Üçüncü kanadı ise Devrim Çağı'nı temsil eder (2010).

Rosemarie Trockel, feminist kaygılarla yarattığı; özellikle kadınların sanattaki yerlerini, kültürü, sanatsal üretim ve cinsel kimliği konu edinen eleştirel eserleriyle dikkat çekmiştir "Örgü resimler" olarak adlandırılan bu çalışmalarında el örgüleri yanında tekstil örgülerini de kullanır. Bunların üzerinde orak/çekiç, playboy tavşanı gibi özel simgelerle birlikte çeşitli geometrik simgeler kullanmıştır (*Fotoğraf 43*).



Fotoğraf 43. "Kar Maskeleri",
1986,
Yerleştirme, Rosemarie Trockel.

Bu yolla, kadın kimliği ile endüstriyel üretim arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır. Warhol sonrası popun aracı kadın estetik anlayışına, feminist bir eleştiri ile bakmıştır (Hopkins, 2000).

Bir başka kadın sanatçı Helen Chadwick; heykeltıraş, fotoğraf ve montaj sanatçısı olarak ve tüm bunları bir araya getiren çarpıcı eserleri ile tanınır (*Resim 199*). Kullandığı; et, çiçek, çikolata, kürk ve hatta kimi iğrenç malzemeler zengin bir çeşitlilikteydi. O'nun bu malzemeleri yenilikçi ve kışkırtıcı bir şekilde bir arada kullanması, genç kuşak İngiliz sanatçılar üzerinde büyük ölçüde etkili olmuştur. Onun güçlü sentezleri ve iç organ görüntüleri, cinsiyet temsiline ve arzunun doğasına ilişkin konulara odaklanmış, sorulardı (Helen Chadwick, 2009).



Fotoğraf 44. "Et Sergisi"
1989,
Sakatat ve deri, Helen Chadwick

Russel Connor, 80'lerin başından itibaren yaptığı resimlerinde, sanat tarihinin çok bilindik başyapıtlarından aldığı kimi parçaları, kendi kurguladığı yeni bir bütünlük içinde resmetmiştir. Bu resimlerde Connor, birbiri içine giren her biri geldiği yapıta ve çeşitli kavramlara göndermeler yapan, yeni ve postmodern bir gerçeklik yaratır (Russel Conner, 2010).



Resim 156. "Dada Vinci"
1990,
T.Ü.Y.B., Russel Conner.

Connor, "Dada Vinci"de (*Resim 156*), Leonardo'nun eskiz defterlerindeki benzer bir anlayışla, yüzeye; Leonardo'nun ve Duchamp'ın çok bilinen eserlerinden, kendilerine simgesel anlamlar atfedilmiş kimi

parçaları, örneğin “Pisuvar”ı içine çiçek koyup saksı gibi betimleyerek, müdahalelerde de bulunarak, yerleştirmiştir. Bu resimlerin içerdiği ironi ve göndermeler; postmodern resmin, modernist resme ilişkin söylemini görselleştirir, reddetmek yerine içermek.

80’lerden itibaren çekmeye başladığı kurgusal ve müdahale edilmiş fotoğrafları ile tanınan Jeff Wall, bunları, geçirgen malzemeler ve arkadan aydınlatmalı ve devasa ölçeklerdeki düzeneklerle sergiliyordu. Wall, fotoğraf sanatına kavramsal bir derinlik getirmeye çalıştığı eserlerinde; Velázquez, Hokusai ve Manet, gibi tarihi sanatçılar yanında Franz Kafka, Yukio Mishima, ve Ralph Ellison gibi yazarlara göndermelerde bulunur.



Fotoğraf 45. “Ölü askerler Konuşuyor (Kızıl Ordu Devriyesi Tuzağa Düştüğten Sonra Bir görünüş, Moqor, Afganistan, Kış”
1991-2,
Müdahale edilmiş fotoğraf, Jeff Wall.

Wall, dijital müdahalede bulunduğu fotoğrafında (*Fotoğraf 45*), bir tuzağa düşürülüp öldürülmüş gibi görünen askerleri alaycı bir yaklaşımla göstermektedir. Merkezin solunda yer alan genç bir Müslüman ise bu sırada bir Rus askerinin çantasını ararken fotoğrafa yakalanmış gibidir ve olasılıkla, Afganistan’daki İslam köktendinciliğinin bir simgesi olarak sahneye dâhil edilmiştir (Hopkins, 2000).

Matthew Barney; video ile düşü, mitolojiyi, heykeli, makyajı, performansı ve kavramı birleştirdiği çalışmaları ile farklı ve özgün bir yaratım ortaya koyar (*Resim 202*). Barney'in "Cremaster Döngüsü", beş bölümden oluşan uzun metrajlı, mecazlarla donatılmış filmlerdir. Adını, testisin hareketinden sorumlu bir kastan alan bu çalışma, üreme organlarının anatomik konumlarıyla ve cinsel farklılaşmalar üzerine odaklanmıştır. Barney, biyolojik göndermeler yanında, yeni kurgusal bir görünüm ve eğretilmelerle dolu bir evren oluşturmayı başarmıştır



Fotoğraf 46. "Cremaster Döngüsü"
1994-2002,
Videodan bir görünüm, Matthew Barney.

Orlan, sıra dışı ve ters yüz edilmiş bir gerçeklik kurgulamak için kavramın olanakları ile uğraşan ve bunun malzemesi olarak da bedenini seçen bir sanatçıdır. "Carnal Art" olarak tanımladığı ve "Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu" adını verdiği projesiyle başlattığı süreç, kendi bedenini bir tuval gibi tekrar tekrar şekillendirmek için yapılan bir dizi plastik cerrahi ameliyatını kapsamaktadır (*Fotoğraf 47*).



Fotoğraf 47. "Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu"
1990'dan itibaren,
Proje ve ameliyattan görünüm, Orlan.

Orlan'ın bu ameliyatlarında amaç, erkek sanatçılar tarafından resmedilmiş ideal kadın güzelliğine ulaşmaktır. Ameliyatlar tamamlandığında; Botticelli'nin Venüs'ü, Jean-Léon Gérôme'un Psyche'si, François Boucher'in Europa'sı, Leonardo'nun Mona Lisa'sından esinlediği bir oto portreyi resimleyecektir. Öte yandan Orlan'ın niyeti "güzel," olmak değil onun yerine, erkeklerin algısındaki bu ulaşılmaz ideal kadın güzelliğinin aslında görünür olduğunu ama buna ulaşmanın nasıl korkunç bir cerrahi yoldan geçtiğini göstermektir (Orlan, 2009).



Fotoğraf 48. "Janus Fleuri",
1968,
Bronz, Louise Bourgeois.



Fotoğraf 49. "Yatakta Yedi",
2001,
Doldurulmuş kumaş, Louise Bourgeois.

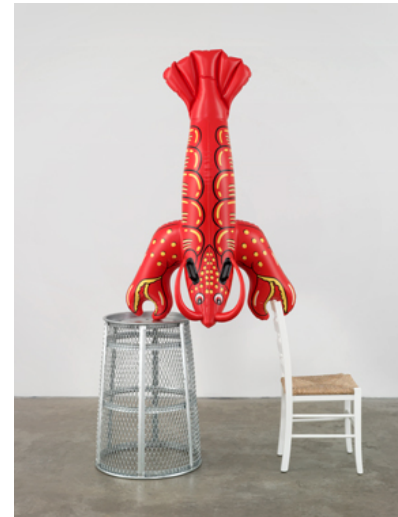
Kadın cinselliği, doğum ve ölüm konuları üzerine yoğunlaşan Louise Bourgeois, uzun sanat yaşamı boyunca birçok malzeme ve tekniği uygulama alanına katarak; gerçeküstüçülük, soyut dışavurumculuk ve minimalizm gibi

akımlardan etkilenecek yarattığı eserleriyle hem 20. hem de 21. yüzyılda iz bırakmış önemli bir sanatçıdır. Kendine özgü bir sanat ruhu geliştiren Bourgeois'in erken dönem yapıtları, doğrudan insan bedeni parçalarının soyutlamaları (*Fotoğraf 48*) iken, sonraki dönemlerde yaptığı yerleştirmelerle (*Resim 49*) çarpıcı eserler vermiştir. Ayrıca Bourgeois, son dönemlerde yaptığı ve çocukluk döneminden ve babasıyla olan ilişkilerinden yola çıkarak yaptığı anıtsal örümcek heykelleri ile de bilinir (Morris ve Bernadac, 2008).

Postmodern sanat dönüşümüyle; sanatçının tek bir biçim, teknik ya da sanat disiplinine bağlı kalma anlayışı yerini, çok uygulamalı daha melez ve sentezci bir biçimlemeye bırakıyordu. Sanatın kavramsal ve düşüncel boyutunu öne çıkarmaya girişen sanatçılar bunu başarmak için her tür eylemi ve kavramı gerek duydukları biçimsellik içinde izleyiciye sunuyorlardı.



Resim 157. "Cennet Yapımı",
1989,
Litografi billboard, Jeff Koons.



Fotoğraf 50. "Akrobat",
2003,
Karış malzemeler, Jeff Koons.

Jeff Koons, yaptığı deneysel çalışmaları ile öne çıkar, daha çok zevksiz sanat (kiç) üzerine yoğunlaşmakla birlikte, porno imgeleri kullandığı çalışmaları ile de tanınır (*Resim 157*). Koons; bitki biçimlemeden, kimi fiziksel gerçekleri irdelediği şaşırtıcı yapıtlarına, plastik ve zevksiz (kiç) tasarımlarına (*Fotoğraf 50*), popüler imgelere, kitle iletişim araçlarının imgelerine, markalar

ve çizgi kahramanları imgeleştirdiği yapıtlarına kadar kapsamlı bir tema içeriği ile heykel, yerleştirme ve resimler yapmıştır (Koons, 2010).

Sanat daha çok yerleştirme ve kavrama yönelirken sanatçılar da bu anlamda şaşırtıcı ve etkileyici yapıtlar vermeye başlamışlardı. Rachel Whiteread, yaptığı devasa yerleştirmeleri ile tanınır. Erken dönem ve en çok bilinen eserlerinden olan “Ev” adlı eseri (*Fotoğraf 51*), değişik tepkiler almıştır. Beton döküm olan bu ev, fantastik, ilgi çekici ve garip bir ev tasarımından ibarettir. Kamusal alanda, kolektif belleği ve nostaljiyi çağrıştıran bu yapıta sanatçı ve izleyici pek çok anlamlar yükler (Hyldreth, 2010).



Fotoğraf 51. “Ev”,
1993,
Beton döküm, Rachel Whiteread.



Fotoğraf 52. “Suçluluğun Ağırlığı”,
1998,
Kariş malzemeler, Tania Bruguera Fernández.

Tania Bruguera Fernández, vücudundan yola çıkarak yaptığı politik performanslar, yerleştirmeler, çizimler ve videolarıyla, sosyal bir peyzaj resimlediğini söylemektedir (*Fotoğraf 52*). Sanatı, kendisi için performansları sırasında yaşadığı psikolojik ve fiziksel deneyimler olarak anlatan Fernández, korku, güvende olma hissi, yetkilendirme, özgür irade, özgürlük, itaat ve hayatta kalma stratejileri gibi konular üzerinde çalışmaktadır (Fernández, 2010).

Sanatın çok yönlü arayışları ve deneysel çalışmaları hız kazanırken, sanatçılar, bir yandan da uzayın sanatsal olanaklarını araştıran çalışmalar yapmaya başladılar. James Turrell, 80'lerin başından bu yana, algısal psikoloji ve optik yanılsamalarla ilgilenen ve çalışmalarını bu yönde şekillendirerek, ışık yerleştirmeleri yapan bir sanatçı olarak öne çıkar. Turrell'in ışık ve uzay incelemeleri içeren çalışmaları; sözcükler olmaksızın izleyici ile iletişim kurmayı ve onların göz, beden ve zihinsel aktivitelerini etkileyerek onlarda güçlü bir ruhsal uyanış sağlamayı amaçlamaktadır. Turrell'in, ruhani anlamlar yüklediği ışığın olağandışı özellikleri sayesinde oluşturduğu yerleştirmeleri, izleyicide, aşkınlık ve ilahi duygular yaratarak içe dönme tetikleyen ve bu yolla ruhani bir dinginlik ve huzur hissi uyandıran çalışmalarıdır (*Fotoğraf 53*). "Roden Krateri" projesi devasa ölçekteki en bilinen çalışmalarıdır (James Turrell, 2010).



Fotoğraf 53. "Yerleştirme",
2001,
Işıklı Yerleştirme, James Turrell.

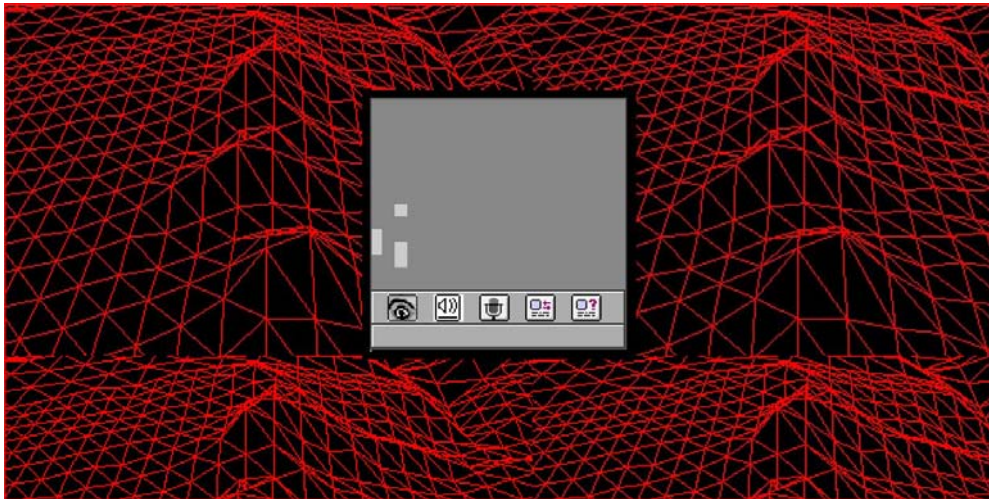


Fotoğraf 54. "Surround",
2003,
Video ve Yerleştirme, Danica Dakic.

Sanatçılar, dünyada yaşanan gelişmelere paralel olarak, "kimlik" üzerine çoğu kendi yaşantılarından kaynaklanan eserler vermeye de başladılar. Danica Dakic; fotoğraf, film, video ve ses donanımları kullanarak yaptığı yerleştirmeleriyle kültürel, kişisel, siyasi ve coğrafi kimlikleri sorgulayan sanat düşüncesi ile tanınır (*Fotoğraf 54*). Sosyal değişim süreçlerini, küreselleşmeyi, savaşı ve göçü kendi yaşamındaki deneyimlerinin etkilerinden yola çıkarak irdeler. Kimliğin oluşumunda konuşulan dilin belirleyici önemi üzerinde durur (Danica Dakic, 2010).

80'lerden itibaren teknolojinin, insan yaşamının her alanına daha fazla etki ile katılımı; sanatın dönüşüm sürecine yön vermiş ve bu durum da geleneksel malzemenin yerini, yeni malzemelere ve mecralara bırakmaya başlamasına yol açmıştır. Yapılış biçimi ve kimi özellikleri açısından ayrışan, ancak interneti asıl mecra ve konu olarak algılamasıyla aynılaşan sanat yaratımlarını tanımlamak için günümüzde daha yaygın kullanılan terimle İnternet sanatı (ağ sanatı, net sanatı, net-art), bu sürecin bir sonucu olarak doğmuştur. İnternet, internet kültürü, teknoloji ile toplum ilişkileri üzerinden ve bunları sorgulayan bir yeni sanat alanı olarak ortaya çıkan İnternet sanatı, altın çağını 90'larda yaşamıştır ve günümüze değin çeşitli dönüşümler geçirmiştir.

İnternet sınırları erittiğine göre kültürlerarası alışverişe ağırlık verilmeliydi. Yaratının, yeni medyanın olanakları ile gerçekleştirilmesi ve yalnızca internette yaşaması, yaratıyı müzelere ve galeri salonlarına giremeyecek denli özel kıldığından, geleneksel yöntemlerle hazırlanıp internete aktarılmış statik yapıtlardan uzak duruldu. Yapıtlar ses, hareket, metin kullanımıyla gerçekleştirildi. Yapıtlar arabirim (interface) yardımıyla çizgisellikten kurtarıldı ve çok katmanlı, yeni okumalara elveren sanat nesnelere dönüştürüldü (Ulay, 2001: 49)



Resim 158. "Reflektör"
"2002'den beri"
İnternet ortamı, Jodi.org

İnternet sanatının köklerini, pop sanat, kavramsal sanat, Fluxus gibi yönelimlerde aramak olasıdır. Ancak bunlardan yeni bir sanat olanağı

sunması ve tamamen kendine özgü yaratım ve izlenme süreçleri ile ayrılır. Önemli temsilcileri, Vuk Ćosić, Jodi.org (*Fotoğraf 158*), Alexei Shulgin, Olia Lialina, Heath Bunting and Valéry Grancher, Etoy gibi sanatçı ve sanatçı gruplarıdır.

Teknolojinin sağladığı yeni olanaklar bir yandan yeni sanat mecraları oluştururken bir yandan da yeni sanat üretme teknik ve malzemeleri de sağlamaya başlamıştı. Dijital sanat bu süreçte ortaya çıkmış, dijital iletişim araçları ve dijital teknolojiler yoluyla eserler vermeye ve kendini sanat olarak tanımlamaya başlamıştır. İnternet sanatı ile Dijital sanatı birbirinden ayrı değerlendirmek gerekir “İnternet sanatı ve ‘Dijital sanat’ eşanlamlı değildir. Her internet sanatı dijitaldir ancak her Dijital sanat İnternet sanatı değildir” (Rinder, 2001: 33). Dijital sanat, kendini yeni bir malzeme ve mecra olarak tarif etmez, aksine yeni yaşamın asıl biçimi olan dijital teknolojilerden hareket ettiğini söylemektedir. Başak Şenova, bu konu üzerine şu açıklamaları yapmıştır:

Bizim üstünde durduğumuz, şey malzemenin değişmesi değil; ‘daha önce tuval vardı, şimdi bilgisayar var’ hiç değil. Bunun çok ötesinde algının değişmesinden; bizi değiştiren, dönüştüren, algımızı tasarlayan, tekrar tekrar bize algı kodlarıyla yenedünyalar ve yeni gerçekler açan teknolojinin ışığında, algımız üzerinden sanat pratikleri ile ilintili yeni bir vizyondan bahsediyoruz (Akt: Çalıkoğlu, 2005b: 13).



Fotoğraf 55. “Kozmopolit”
2005,
Dijital imajlar ile etkileşimli yerleştirme, Maurice Benayoun.

Maurice Benayoun, dijital sanat alanında eserler veren bir sanatçıdır ve yaptığı yerleştirmelerle, dijital her tür malzemeyi hem sanatı yapma hem de sergileme olanağı olarak kullanmaktadır (*Fotoğraf 55*).

Var olma çabaları yanında yaratım ve sergileme dönüşümleri içindeki bu yeni sanat yönelimleri, halen arayışlarını ve deneysel süreçlerini sürdürmektedir. Öte yandan günümüzde, sanat, postmodern önermeler ışığında; melez, çok görüntülü ve çok uygulanımlı bir kimliğe bürünmüştür. Sanatçı, “kavramın” olanaklarını, onun sınırlarını aşmak isteyen bir bilinçle zorlar ve bunu başarmak için seçtiği konuyu en etkili olacağını düşündüğü bir dille aktarmaya çalışır. Bunu için gerekli görsel ya da işitsel her tür malzeme, eylem, etkileşim ve olanak, sanatçının elinde yeni anlamlara kavuşur. Bu yeni yaratım süreci, izleyenden, bir yandan bu anlamların katmanlarını kavırken öte yandan da anlamın yeniden dönüşümüne katkı sağlamasını bekler.

Ola Pherson, “Onabomber’ın Peşinde” adlı çalışmasında (*Fotoğraf 56*), “Onabomber’ın Peşinde” adlı belgesel filmin yeniden yapım çekimlerini gerçekleştirmiştir. Bu yeniden yapımda Pherson, filmin orijinalinden kimi kareler yanında, kendi yaptığı pek çok heykel, maket, resim ve görselden yararlanmışır (Ola Pherson, 2005: 204). Belgeselin asıl konusu olan “Unaborber” adı verilen bombacının, hayatının ve suçlarının bir yeniden tarifi olan bu çalışma, çok boyutlu ve çok katmanlı yaratımın sıra dışı bir örneğidir.



Fotoğraf 56. “Onabomber’ın Peşinde”,
2005,
Kariş malzeme ve video, Ola Pherson.



Fotoğraf 57. “Görünmeyen Düşman Var Olmamalı”,
2007,
Yerleştirme, Michael Rakowitz.

Michael Rakowitz'in, "Görünmeyen Düşman Var O Imamalı", adlı çalışması (*Fotoğraf 57*), 2003'teki Amerikan işgali sonrasında Bağdat'taki Irak Ulusal Müzesi'nden çalınan sanat yapıtlarının, şu anki durumlarına ve nerede olabileceklerine, bu işgal sürecinde doğan yağmalara ve bunlarla ilişkili kişiler etrafında gelişen bazı olaylara yoğunlaşan bir yerleştirmedir (Görünmeyen Düşman Var Olmamalı, 2010). Rakowitz'in ironik temeller üzerine kurduğu bu çalışma gibi daha pek çok çalışma, günümüze değin çok değişik yaratım olanaklarından beslenerek izleyiciye sunulmuştur ve halen sunulmaktadır. Tezin bu bölümünde tipik özellikler içeren ve ileri sürdüğü kuramın temel özelliklerini taşıdığı düşünülen kimi sanatçılara ve sanat eserlerine yer verilmeye çalışılmıştır. Ancak burada verilen örnekler, 70'lerde hareket ve hız kazanan ve özellikle 80'lerden sonra daha da çeşitlenerek artan bu yeni sanat yönelimlerinin ve onların geniş yaratım alanlarının küçük bir kesiti olarak değerlendirilebilir.

4.2.2. 1980 Sonrası Türk Resim Sanatının Üretimi/Yaratımı

Politik, sosyolojik, ekonomik, teknolojik ve sanat bilimsel boyutlarda önemli dönüşümler geçiren evrensel ve yerel değerlerden, 1980 sonrasında hareketlenen sanat piyasası ve sanat çevreleri kadar; Türk resim sanatı da kendi payına düşen dönüşüm etkisini almıştır.

Bu denli önemli ölçüde ve hızla gelişen dönüşüm sürecine, özellikle teknolojik gelişmelerin hızlı ulaşım olanakları sağlayan yeni alanları kanalıyla kayıtsız kalmak, sanatın doğasına aykırı olacaktır. Türkiye'de sayıları hızla artan uluslararası sanat etkinlikleri yanında, Türkiye'deki sanatçıların yurtdışında daha kolay ve etkili iletişim olanakları bulması da bu dönüşümün gerçekleşmesini sağlayan önemli bir durumdur.

Çekil, 1980'leri şöyle değerlendiriyor: 'Artık Batı'daki durum Türkiye'de de oluştu ve herkes kendi tavrını belirledi; sanat bireyselleşti. Günümüz eskisi gibi değil, değişik beğeni kompartımanları oluştu. Önceden bunları görmek mümkün değildi, çünkü Türkiye kapalı bir ülkeydi. Uluslararası sergiler ve

bienallerden sonra bu oldu. Artık sanattaki gelişmeler teknolojik gelişmeler gibi, her yerde aynı şekilde varolabiliyor (Akt. Duben ve Yıldız, 2008: 114).

1980'lerden başlayarak Türkiye'deki resim sanatını salt, geleneksel malzemelerin sınırları içinde kalan anlayışlarla görmek olası değildir. Bugün artık resim sanatının; etkileşim içinde olduğu tüm alanların, kuramların, algıların, malzemelerin, gelişmelerin ve birer birer her sanatçının yönelimleri üzerinden, yeniden ve yeniden tarifine girildiği bir dönem yaşanmaktadır.

Sanat akımları çevresinde bir aya gelen ve bir tür reddi miras üzerine kurulan modern sanat algıları ve kuramları yerlerini, postmodern söylemin bireyselliğe dayalı, daha *özelleşmiş* ve *geçmiş*i içeren sanat yönelimlerine bırakmıştır.

1980 sonrasındaki bu dönüşümden yaşamın her alanı belirli ölçülerde etkilenmiş ve bunun sonucunda; yeni bir yaşayış, yeni bir insan ve dolayısıyla sanatçı, yeni bir alıcı, yeni sanat kavramları örneğin kimlik, yeni sanat eleştirmenleri, yeni olgular örneğin küratörlük, yeni pazarlama tutumları ve yeni özel sanat girişimleri örneğin özel müzeler, sanat üzerindeki etkilerini arttırmışlardır.

Tezin bu alt bölümünde, Türk resim sanatının dönüşümünde etkili olan başat kuram, kavram ve eylemlerin özelliklerine, oluşan sanatsal yaratımlar/üretimler üzerindeki iz düşümlerine bakılmaya çalışılmıştır.

4.2.2.1. Türk Resim Sanatına Yön Veren Önemli Gelişmeler

Türk resim sanatına yön veren önemli gelişmeler olarak; modernizm, postmodernizm, kavramsal dolaylarında Türk resmi, küreselleşme, teknoloji ve internet, özel müzeler, toplu sergiler, bienaller ve yeni oluşumlar başlıkları belirlenmiş ve Türk resim sanatı bu durum, olgu ve düşünce ile olaylar üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

4.2.2.1.1. Modernizm ve Türk Resim Sanatı

Modernizmi anlamak için, yoğun ilişkileri ve birbirlerini az da olsa içermeleri nedeniyle sıklıkla eş anlamda ya da birbirleri yerine kullanılan; modernite ve modernizm kavramlarını açmak gerekir. Modernite, pek çok anlama gönderme yapan tarihsel içermeleri ile karmaşık ve tartışıla gelen bir kavramdır. Her ne kadar 18. yüzyıldan bu yana, belli bir toplumsal yaşayış düzeni ve değerler bileşkesini anlatmak için kullanılsa da, modernite sadece bir tarihsel ayraç değil, aynı zamanda; Avrupa ve aslında Hıristiyan aydınlanmasından (reformlarından ve Rönesans'tan) beslenen ve tüm dünyayı etkileyen bir süreçtir. Parsons'a göre,

...modernite ile birlikte ortaya çıkan köklü dönüşümler, modernitenin özellikle siyaset ve iktisatta olmak üzere birçok alanda kurumsallaşmasına yol açmışlardır. Siyasette modernite, 'kolektiflik ilkesi, milliyetçilik, yurttaşlık ve temsili hükümet', iktisatta modernite 'öncelikle emek olmak üzere üretim faktörleri için gelişen farklılaşmış pazarlar' tarafından karakterize edilirdi (Akt: Çiğdem, 1997: 69).

Modernite, kültürel tarihçiler tarafından giderek, belli bir dönemin karakteristik özelliklerini tanımlayıcı bir terim olarak kullanılmaya başlandı. 18. ve 19. yüzyıllardaki keşifler ve buluşlar Modernitenin çok boyutlu ekonomik ve kültürel bir sistem olarak yapılanmasına yol açan etmenlerdi. Öte yandan Modernite, felsefesini Aydınlanma felsefesinin temel düşüncelerine, politik yönelimlerini, Fransız Devrimi'nin çıkış dayanaklarına ve ekonomik yapılanmasının temel ideolojisini de, Sanayi Devrimi'nin sonuçlarıyla şekillendirmiştir (Leonard, 1996). David Harvey, modernitenin amaçları için şunları söylemiştir:

Terim olarak 'modern'⁴⁵ daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da, Habermans'ın modernite *projesi* olarak andığı şey 18. yüzyılda belirecekti. Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin 'nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme' konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Amaç,

⁴⁵ "Kavram olarak 'modernite' modernlikle o kadar çok bağlantılandırıldı ki, 'modern' sözcüğünün beşinci yüzyıl kadar eski bir tarihten beri kullanıldığını görmek şaşırtıcıdır. Papa I. Gelasius'un (494/5) kullandığı şekliyle sözcük, basitçe, çağdaşları Kilise babalarının eski döneminden ayırır ve şimdiki zamana (kronolojik olanın dışında) bir ayrıcalık tanımaz" (Jameson, 2002: 21). Diğer yandan modern sözcüğü, Türkçeye çağa uygun ve çağcıl olarak yerleşmiştir (Dil Derneği Sözlüğü, 2010).

özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı. Doğa üzerinde bilimsel hâkimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu (2006: 25).

Modernitenin tüm yaşam alanlarındaki; bireysel, toplumsal ve politik dönüşümü gerçekleştirebilmesi, kendini usçuluğa dayandırmasına, geleneği ve daha çok Din'i arka plana itmesi ve sonuçta laikliği ana felsefe olarak benimsemesiyle mümkün görülüyordu. "Modernite, gücünü 18. yüzyıl aydınlanma felsefesinden alan insandan başka hiçbir aşkın gücün varlığına inanmayan, rasyonalizasyona, laisizme dayanan, bir süre sonra pozitivizmle iç içe geçen bir *dünya görüşüdür*" (Kahraman, 2004: 254). Bu durumun gerekçesini David West, şöyle açıklar:

Ortaçağın sonunda hâkim durumdaki, özde, Hıristiyan öğretiyle klasik Yunan bilimi ve kozmolojisinin bir sentezi olan dünya görüşü, zamanla çözüldü. On altıncı yüzyıl filozoflarıyla birlikte, ahlakçılar ve siyaset düşünürleri, doğaya ilişkin bilgiler, ahlaki inançlar ve siyasi düzen için daha sağlam, daha rasyonel temeller bulma arayışı içinde, insanların geleneksel inançlarla dini otoriteden şüphe etmesini başlatmışlardı" (1998: 29).

Modernitenin günümüze değin, açık uçlu ve geniş bir kavrayış olarak gelmesini, Jameson, modernitenin dört tezinin gereklerine bağlamaktadır ve ona göre bu dört tez şöyledir:

1. İnsan dönemselleştirmeden yapamaz.
2. Modernite bir kavram değil, ama daha çok bir anlatısal kategoridir.
3. Onu anlatmamanın bir yolu öznellikten geçer (tez: Öznellik temsil edilemezdir). Sadece modernitenin durumları anlatılabilir.
4. Hiçbir modernite 'teorisi', bugün modernle postmodern bir kopuş hipotezini kabul etmedikçe anlamlı değildir (Ama bu teori eğer bunu kabul ederse, kendisinin tamamen tarih-yazımsal bir kategori olduğunu ortaya kor ve böylece zamansal bir kategori ve yeniliğin öncü bir kavramı olmak gibi bütün iddialarını geçersizleştirir (2004: 91).

Modernite beraberinde, toplumsal ve dolayısıyla kurumsal dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Bu durum *modernleşme* kavramı ile açıklanır. Ahmet Çiğdem'e göre; modernleşme, toplumsal modernitenin kurumsal altyapısıdır ve ayrıca endüstrileşmeyi, pazar sistemlerinin

oluşumunu, bilimsel devrimi, teknolojik ilerlemeyi ve ulus-devletin gelişimini içerir. Çiğdem, sosyolojik söylemi tahakkümü altına alan işlevselciliğin ve onun bir varyasyonu olarak modernleşme teorilerinin, modernizasyonu birbiriyle özdeşleştirmektedirler de demektir (1997: 73).

Modernite sürecinin bir sonucu olan Modernizm ise 19. yüzyıldan ortalarından itibaren modern düşüncenin, sanat ve kültür alanına egemen olmasıyla ortaya çıkan, bir yönelim ya da akım olarak anlaşılır. “Modernizm her zaman estetik bir konumu ima eder ve bu halde modernitenin ayrılmaz bir parçası olan ‘estetik bilinç ve düşünömselliğe’ dayalı özgün formlara sahiptir. Bu formlar, anlatısal yapıların değersizleştirilmesi, gerçekliğin belirsiz mahiyetinin sunumlanması ve öznenin yapılaşmışlığının giderilmesinden oluşur” (Çiğdem, 1997: 73).

Modernizm düşüncesi, temelde kendinden önceki geleneksel sanatların, sanatın, edebiyatın, toplumsal kurumların ve hatta kültürün geçerliliğini yitirdiği ve yerlerine yenilerinin konması gerekliliğine, dayandırılmıştı. Bunun için bütün her şeyi tartışmayı, geçerliklerini yitirenlerin değiştirilmesi gerektiğini savunuyordu. Greenberg’e göre “...modernizm, modern sanat incelemelerinin radikalleşmesidir ve dışa bağlı referansları ardında bırakarak sanata tam bir özerklik vermeye çalışan, hatta modern sanatı belirleyen fazlasıyla resimsel, basit bir soyutlama, biçimsel soyutlama niteliğini kendisiyle birlikte taşır...” (Akt. Cauquelin, 2005: 18).

Modernizmin kendinden öncekini bir reddediş işleyişiyle var olması modernist sanatın döngüsü olarak görülebilir. Lynton, bu durumu şöyle açıklamıştır:

Klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancının yitirilmesi, tarihsel araştırmalara büyük ilgi gösterilmesi ve bunun sonucu olarak geleneğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişti; üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatın kendi iç dürtüsünü bulmasına ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi (1997: 13).

Bu süreç bir yandan modernitenin dönüşümlerinden besleniyor bir yandan da modern yaşamın getirdiği yeni politikaların etkileri ile biçimleniyordu. Modernizmin tepkisel ilk adımları olarak, Klasisizm'in kalıplarına tepki olarak yeni sanat akımları ortaya çıkmaya başlıyordu. Bu türlü ilk eserleri ve söylemleri Fransız Romantikleri geliştirmiştir. Turani, bu konuya ilişkin görüşleri kitabında şöyle aktarır:

... 1820'lerden bu yana, romantik bir anlayış hem yazarları hem de ressamı ve heykeltçileri arkasından sürüklemeye başlamıştır. Edebiyatta ve plastik sanatlarda 1825 ve 1830 yıllarında ekol diktasına, sanat kuramlarına akademilere, geleneğe, burjuva zevkine, eleştiriye, abstraksiyonunun israfına (İngrens'de görülen eğrilerin uyumu için yapılan abstraksiyon) bir tepki doğdu (2008: 34).

Türkiye'de 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başına denk gelen erken dönem de; modernite, *modernlik* ve *modernizm* kavramları daha çok *çağdaşlıkla* özdeşleştirilmişti, buna göre, ütopyası batı yaşayışı, felsefesi de batılılaşma olarak belirlenmişti. Meşrutiyet 1908, bu anlamda bir milat kabul edilir. Bu tarihten sonra Osmanlı'da ilk kez, "*İslahatçılık, Ulusçuluk, Ademi Merkezîyetçilik, Batıcılık, hatta Sosyalizm yavaş yavaş toplumda, belli bir aydın çevresinde tartışılmıştır*" (Kahraman, 2004: 257). Türkiye'de batılılaşma hareketlerinde edebiyatçıların ilk ve önemli adımlarını, sonraları plastik sanatlar alanında eserler veren sanatçılar ileriye götürmüşlerdir.

Bu esnada, dünya sanatında özellikle 1960-70'lere değin gelen modernist sanat akımlarının, birbiri ardına ve birbirlerinin sanata yükledikleri anlamlara ve biçimlerine karşı geliştirdikleri tepkilerden doğdukları, bir süreç görülmüştür. Bu modernist sanat akımları ve Türkiye'deki yansımaları, 1980 öncesi sanatın ele alındığı tezin ilgili bölümünde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Hemen hemen her modernist akımın belli bir sürenin ardından, Türk resim sanatında yankı bulduğu, benzer nitelikte ve niyette eserlerin yaratıldığı bir süreç günümüze değin yaşanmıştır. Ancak modernist sürecin 1980 sonrasında kesildiği ve postmodern sanatın hepten kabul gördüğü bir durum söz konusu değildir.

1980 sonrası Türkiye’de, hem modernist hem de postmodernist süreçlerin eş zamanlı ve yan yana yaşandığı bir dönem izlenmiştir. Bu durumun günümüzde de halen sürmesinin çeşitli sebepleri vardır. Türkiye’de modernist dönüşümün henüz tamamlanmamış olması, akademilerin ve sonraları kurulan güzel sanatlar fakültelerinin modernist ekollere tabi olması. Modernist sanatçıların önemli bir kısmının 80’lerin başından itibaren eğitici olarak bu kurumlarda olmaları ve günümüze kadar sanatsal yaratım süreçlerini aynı çizgide sürdürmeleri. Ayrıca postmodernist sürecin "izlenen deneysel bir süreç" olmasının yarattığı çekinceler ile bu türden sanat yapıtlarının alınıp satılan birer sanat nesnesine henüz dönüşmemiş olması gibi nedenler sayılabilir.

Günümüze değin modernist sanat tutumunu ve onun biçimci anlayışını, benimseyip kendi biçemlerini, bu anlayışlara göre inşa eden çok sayıda uluslararası ve ulusal düzeyde önemli sanatçımız vardır. Bu sanatçılardan bir kısmına burada değinmek gerekir.

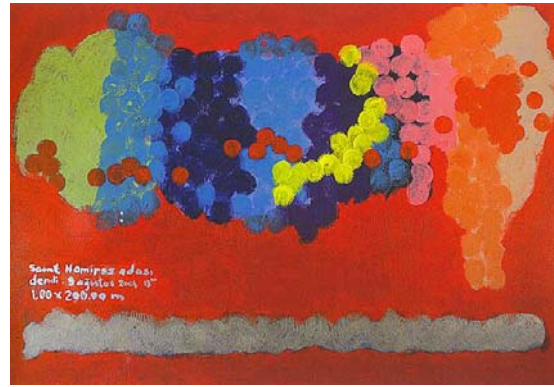
Ömer Uluç, 1980 öncesinde başladığı soyutlamalarını son zamanlarda üç boyutlu çalışmalara taşısa da, günümüze değin ilk hareket noktası olan biçimci anlayışı sanat yaşamının sonuna kadar sürdürmüştür. Tansuğ’un sözleri bu durumu özetler niteliktedir. Tansuğ, Uluç’un sanat öyküsünü şöyle betimler:

Ömer Uluç’un resmi, icat denebilecek ölçüde özgün bir biçim anlayışının özelliklerine sahip olmuştur. Başlangıçta yalnız renk değerlerine yönelik biçim fırsatları araştıran davranış, sonraları kalın renk hatlarıyla oluşan yarı-figüratif arma motiflerine dönüştü, figürleşme yolları arayan yumaklar haline geldi. Daha sonra bu arma ya da yumak, motifin yerleştiği düz zemin, aynı renk unsurlarının coşkun bir istilasına uğrayarak çeşitli motif değerleri, nüveler ve peyzajlarla bütünleşmeyi başardı (1995: 28).

Uluç’un bu modernist ve biçimci tavrı resimlerinde (*Resim 159 ve 160*) ve üç boyutlu çalışmalarında sezilebilir.

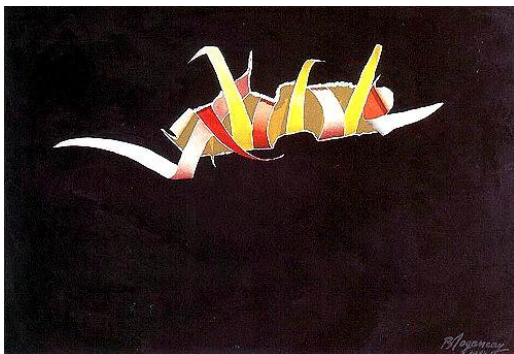


Resim 159. "Yalı ve Karga",
1987,
T.Ü.A.B. , Ömer Uluç.



Resim 160. "Kırmızı Deniz I",
2007,
Karışık teknik, Ömer Uluç

Burhan Doğançay, yarım asra yaklaşan sanat yaşamında biçimci sanat anlayışına sıkı sıkıya bağlanmış ve bu yönde eserler vermiş, uluslararası sanat dünyasında adı anılan önemli bir sanatçudur. Doğançay'ın, duvarlardan yola çıkarak yaptığı soyut resimleri ile bunlar üzerindeki kâğıtların etkileyici görünülerinden yola çıkarak yaptığı resimleri, onun, modernist soyut ve biçimci sanat anlayışının somut göstergeleridir (*Resim 161 ve 162*). Özsezgin'in değerlendirmeleri Doğançay'ın sanatını açıklar; "Burhan Doğançay'ın grafiti tekniği paralelinde, duvar üzerine yapıştırılmış yıpranmış kâğıtların yarattığı görsel etkiler, üçüncü boyut ve espas arayışlarına ilişkin kompozisyonları, soyut-kavramsal bir sanat anlayışının ürünleridir. Son resimlerinde bu renksel oluşumlar, kolaj tekniğinin doğal ifade olanaklarıyla bütünleşmektedir" (Özsezgin, 1999: 182).



Resim 161. "Sonunda Özgür",
1985,
K.Ü.G.B. , Burhan Doğançay.



Resim 162. "Siyah Yamalar",
1999,
Karışık teknik, Burhan Doğançay.

Diğer bir modernist ve biçimci sanatçı ise Adnan Çoker'dir. Çoker, mimari öğeleri rengin ışıklı etkileri ile oldukça minimal bir üslupla ele aldığı resimleri ile tanınır (*Resim 163 ve 164*). Çoker, bu üslubunu dingin bir dönüşümle bugünkü görünümüne kavuşturmuştur. Duben, Çoker'in sanatını şöyle anlatır:

Sentez oluştuğunda eskiden beri uğraştığı problemleri yeni bir şekilde ele almıştı: yine soyut, yine konstrüksiyon ağırlıklı, az renkli ve yine yüzey resmi. Fakat şimdi biçim, renk ve denge elemanları en aza indirilmiş, yüzey resmi derinlik ve boşluk duygusuna rağmen ve birlikte gelişerek özgün bir anlam kazanıyordu. Çoker'in dili her zaman çağdaş, her zaman modern ve Türk resim sanatında her zaman öncü olmuştur (Duben, 2010).



Resim 163. "Yarım Küreler",
1979,
T.Ü.Y.B., Adnan Çoker



Resim 164. "Giz II",
1999,
T.Ü.A.B., Adnan Çoker.

Mehmet Güteryüz, konuları değişmekle birlikte (başlarda bunlar hayvan soyutlamalarıdır sonraları insan odaklı figüratif soyutlamalara yönelmiştir) dışavurumcu renk anlayışını, coşkulu fırça vuruşları ile yüzeye yaydığı resimleri ile modernist tavrını günümüze değin korumuş özgün bir sanatçıdır (*Resim 165 ve 166*).

Kaya Özsezgin, Güteryüz hakkında şu satırları kaleme almıştır: "Fırça tuşlarının birbirini izlediği kaotik bir form anlayışına ve psikolojik boyutlu figür düzenlemelerine yer verdiği resimlerinde, rengin biçimin çağrıştırmacı bir içerikle dolu olmasına özen gösterdi. Çizginin yapısal etkisini, renk bağlamında çözümlenmeye çalışmakta, yaşamla organik bir anlam ilişkisinin görsel planda karşılığını yansıtmaktadır" (1999: 238). Güteryüz'ün

resimlerinde yaratmaya çalıştığı ve günümüze değin sürdürdüğü, modernist soyutlamacı ve biçimci üslubu resimlerinin süregelen yapısında izlenebilmektedir.



Resim 165. "Atölyede Aşk",
1979,
T.Ü.Y.B., Mehmet Gülüeryüz.



Resim 166. "Teşhis",
2006,
T.Ü.Y.B., Mehmet Gülüeryüz.

Devrim Erbil, "Anadolu Çeşitlemeleri" adını verdiği ve Anadolu'dan görünüşleri, kimi zaman boyayla kimi zaman baskı teknikleri ile yüzeye aktardığı resimleri ile tanınır. Erbil kompozisyonlarını, çizgisel bir kurgu ile çizgilerin oluşturduğu ahenkli ve ritmik doku ile örneklemiştir. Resimleri, manzara soyutlamalarının özgün örnekleridir. Erbil, bir gazete söyleşisinde sanatta ne yapmak istediğini şöyle anlatmaktadır,

Sanat, alışılmış bir şeye karşı çıkmaktır. Saplantıyı bile kötü karşılamıyorum. Evet, bazı konulara saplantı derecesinde bağlıyım. Bir temayı sürekli olarak olgunlaştırmayı amaçlıyorum. Örneğin Anadolu çeşitlemelerin var. Bunların her biri birbirinden farklıdır. Sanatçı bir şeyi ortaya koyar, ama her gün bir yerinin daha iyi olması için ilave yapar. Zamanın ve sanatçının değişimiyle paralel olarak bu, bu yapıta eklenen bir yetkinlik, olgunluktur. Ben Ağacı değil o devinimi, o titreşimi yakalamaya çalışıyorum. Kuşun kanat çırpışını, gökyüzüne uçmasını, uzaklaşmasını resmediyorum. Resimle şiir yazmak, resimle şiirler yazmak istiyorum. Renkle şiirler oluşturmak istiyorum (2010).

Erbil'in, resimleri onun sanata yüklediği anlamları, yapmak istediklerini izleyiciye gösteren ve açıklayan nitelikte resimlerdir (*Resim 167 ve 168*).



Resim 167. "Mavi",
1980,
Serigrafi, Devrim Erbil.



Resim 168. "Soyut Doğa yorumu İstanbul 3",
2007,
T.Ü.K.T., Devrim Erbil.

Benzer bir tutum geliştiren Mustafa Ayaz ise kendine özgü biçimselliği, renkleri ve kurgusuyla oluşturduğu atmosfer içerisinde, daima yer verdiği kadını ve onun üzerinden erotizmi ele alarak; resim yüzeyini kendi içine açılan yeni bir pencereye dönüştürmüştür. *Yaratıcı* duyarlık ve özgünlük arayışıyla yaptığı resimleri, sanatsal yaratma tutkusunu izleyiciye sunar. Resimlerindeki kadınlar, onun zihninde yeni bir anlam ve görünüme kavuştuktan sonra resminin ana konusu olurlar. Ayaz'ın tüm resimleri, onun kendine özgü üslubunun birer örneğidir (*Resim 169ve 170*).



Resim 169. "İsimsiz",
1984,
T.Ü.Y.B., Mustafa Ayaz.



Resim 170. "İsimsiz",
2008,
K.Ü.Y.B., Mustafa Ayaz.

Ayaz, resimle kurduğu tutkulu ilişkiyi araştırma kapsamında yapılan kişisel görüşmede şöyle anlatmıştır:

Nefes alır gibi resim yapmak, sürekli çalışmak... Ressam, sürekli nefes alır gibi çalışacak. Yaşamını, düşüncelerini, zevkini, sevgisini, nefretini konuşacak. Ama ressam konuşmaz; çizer, boyar. Sözle ifade etmez, plastik unsurlarla konuşur. Ben, sabahtan akşama kadar atölyemde boyalarla boğuşurum. Akşam eve giderim; televizyon karşısında elimde defter vardır ve izlerken gördüklerimi, kafamdan geçenleri durmadan çizerim: konuşurum yani (Ayaz, 2009).

Modern resmin temsilini günümüze değin sürdüren ressamlarımızın tümüne burada yer vermek olası değildir. Öte yandan, tezin 1980 öncesi Türk resim sanatına bakılan bölümü, genel olarak Türk resminin modernizm sürecini kapsar. Batı sanatında 70'lerde başlayan dönüşümün Türkiye'deki etkisi, 80'lerden itibaren kısmen görülmüş, 90'lardan günümüze değin ise daha da yaygınlaşmıştır. Bu süreçte bir yandan modernist tutum ile resim/eser yaratanlar bir yandan da postmodernist kuramlar üzerinden sanat üretenler vardır. Bu noktada, postmodernizm ile Türk resim sanatı arasındaki ilişkiyi kimi eserler üzerinden incelemek yerinde olacaktır.

4.2.2.1.2. Postmodernizm ve Türk Resim Sanatı

Postmodernizm, modernitenin açmazları olduğu ve bu açmazlarla şekillenen; toplumsal, dinsel, ekonomik, politik, sosyolojik, bilimsel, kültürel ve sanatsal yapıların tartışılması gerektiği fikrinden doğar. Postmodernizm, kendini, modernizm sonrası bir dönem olarak adlandırır ve modernizme rağmen değil/içererek, ancak modernizmin eleştirel dönüşümü (başka bir yeni) olarak konumlandırır. Behçet Batur'a göre;

...modernite ya da aydınlanma ekonomik yaşamda hedeflenen 'bilgi toplumu'yla gerçekleştirmiştir. Gerçekleşemeyen ise kültürel yaşamdaki 'bilimsel ahlak' düşüdüdür. Postmodernite bunu eleştirmekte haklıdır, ancak eleştirisini yaşamın bütün alanlarına yaymakta haksızdır, geçersizdir. Öte yandan tek bilgi kaynağının bilim olduğu savı mantıkçı pozitivistlerin yaklaşımını ifade etmektedir. Bu yaklaşımı eleştiren Popper, Kuhn, Feyerabend, Wittgenstaine, Lakatos vb. düşünürler ise bilimsel bilginin geçersizliğini değil, konu ve sınırlarını ortaya koymuşlardır. Sonuç olarak, bilim, tek bilgi kaynağı değilse bile en önemli bilgi kaynağıdır. Bu resmi çektikten

sonra, belki de en önemlisi bu görüntünün arkasında gerçekleşen zihinsel, psikolojik ve tarihsel olguların çözümlenmesini yapmaktır. Bunlar bilim ile ideoloji-felsefenin ilişkileri ve çelişkileri çerçevesinde ele alınabilir. Bir tarafta 'gerçekliği' temel alan bilim, diğer tarafta "göreceliği" ve "öznelliği" temel alan postmodern ideoloji ve felsefe. Ancak buradaki görecelik ve öznellik yemekteki, giyimdeki ya da renkteki görecelik ve öznellik değil, bilim dâhil, toplumsal yaşamın bütün alanını kapsayan bir rölativizm. Fransız Devrimi'yle başlayan 'Katı olan her şeyin buharlaşması' süreci postmodernizmle zirveye ulaşmıştır. Bu gelişme Heidegger'e göre 'Dünyanın gece çağı'dır. Foucault'a göre 'İnsanoğlunun Ölümü', Adorno'ya göre ise 'Öznenin Sonu'dur. Bilimin referans olmaktan çıktığı postmodern kültürlerde bilimin varlığı da sorgulanmakta ve iktidara araçsallaşmaktadır (Batur, 2004).

Bu bağlamdaki bir tartışma ve yeniden tasarımı sürecini tanımlayan Postmodernizm kavramının kendisi de; tartışıla gelen ve sözcük karşılığı değil, ancak durumları tanımlanabilen kapsamlı bir çeşitlilik ifade eder. Akay'a göre;

...postmodernizm yeni bir durum gibi görünse de, sonuçta şöyle veya böyle postmodernizmin ortaya çıkışı yapısalılık-sonrası ile alakalıdır. Fransa'da 1960'lı yılların ikinci yarısında ve özellikle 1960'lı yılların ikinci yarısında ve özellikle 1968 sonrasında ortaya çıkan, genelleşen bir düşüncenin adı yapısalılık-sonrası. Bu düşünce içinde Foucault, Baudrillard, Deleuze, Guattari, Derrida, Lyotard, Châtelet vb. daha sayılabilecek pek çok isim var (2002: 95).

Akay'ın, post-yapısalcılar olarak saydığı bu düşünürlerin önemli bir kısmı, postmodern kuramın asıl kuramcıları olarak da bilinirler. Onlar, özde, modernitenin ve dolayısıyla modernizmin kavramlarını yapı bozumcu bir yaklaşımla tartıştıklarından, onun tanımlayıcı, sınıflandırıcı üst dilini kullanmayı da yeğlemezler. Ayrıca onlar, modernitenin evrenselcilik, usçuluk ve özgürlük gibi ideallerini gerçekleştirilememesindeki temel çatışmaların, çözümünü üzerine yoğunlaşırlar.

Örneğin, "Lyotard postmodernliği yalın biçimde 'üst anlatılara inanmamak' olarak tanımlar" (Harvey, 2006: 60). Lyotard'ın "üst anlatılar" dediği şey özde, Aydınlanma, İdealizm ve Tarihselciliktir. Postmodernizmin, modernizmin temel kılavuzlarına karşı geliştirdiği tutum, bu söylemlerden

köklenir. Ayrıca postmodernliğin insan öznenin bilincine ilişkin de diyebilecekleri vardır. Kahraman, bu bağlamı şöyle ifade etmiştir:

Postmodernite, insan bilincini meydana getiren her alanda açılımları olan bir *durumdur*, eğer Lyotard'ın tanımı düşünülecek olursa. Modern toplum, sistemi gereği siyasi, toplumsal ve kültürel birbirinden ayrıldığı toplumdur. Ne var ki, modern insan bunların üçü tarafından hem ayrı ayrı hem de bunların etkileşiminden doğmuş bir sonuç tarafından belirlenir. Bu yönüyle postmodern durum da ister istemez siyasi, kültürel ve toplumsal düzeyde yeni oluşumlara olanak sağlamış veya bu alanlarda ortaya çıkan gelişmelerin tanımlanması için kullanılmış bir kavramdır. Dolayısıyla, postmoderniteyi modern toplumu ve bilinci meydana getiren her bağlamda kendisine özgü bir gerçeklik olarak ele almak mümkündür (2004: 9).

Foucault da “eylemi, düşünceyi ve arzuları, çoğaltma, yan yana getirme ve dağılma yoluyla geliştirmek ve pozitif ve çok yönlü olanı seçmek, farklılığı bir örneğe, akımları birimlere, hareketli düzenlemeleri sistemlere tercih etmek. Üretken olanın yerleşik değil göçebe olduğuna inanmak” (Harvey, 2006: 60) gerektiğini söyler. Foucault'ın çokluğu ve çeşitliliği öğütleyen bu düşünceleri “1960'lı yıllarda fıskıran çeşitli toplumsal hareketlere (feministler, eşcinseller, etnik ve dinsel gruplar, bölgesel özerklik savunucuları vb.) olduğu kadar komünizm uygulamalarından ve komünist partilerin politikasından düş kırıklığına uğramış olanlara da çekici geliyordu” (Harvey, 2006: 62).

Jameson ise tanımlamaktan özenle kaçındığı Postmodernizm kuramını “gerekli araçlar olmadan ve artık bir ‘çağ’ ya da ‘zeitgeist’, sistem ya da ‘mevcut durum’un bulunup bulunmadığından bile emin olmadığımız bir konumda, içinde yaşanan çağın sıcaklığını ölçme girişimlerinden biridir” (1994: 11) diyerek tarif eder. Bu tarif, postmodernizmin *belirsizliği*, diyalektik dilinin biçimi olarak benimsemesini, daha anlaşılabilir hale getirir.

Kızılcılık, postmodernizmin, modernizme karşı bir çıkış olduğu ve genel geçer doğrularının da bu karşıtlık üzerine kurulduğunu savlar. İsmet Emre, bu savlara ilişkin görüşleri kitabında şöyle aktarmıştır:

Postmodernizm, Aydınlanma hareketi ve bu hareketin şekillendirdiği modernlik projesine karşı-çıkış ve/veya başkaldırı hareketidir. Modernlik düşünüy, doğrusal gelişmeye, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, laikliğe, teknolojiye, pozitif bilimlere/pozitivizme, akılcılaşıma ve öznelleşmeye vurgu yaparken postmodernizm belirsizliğe, parçalılığa, eklektizme, heterojenliğe, dine geri dönüşle, politikanın çöküşüne, toplumsalın sonuna, çoğulkültürcülüğe, yerelliğe ve anlatsal bilgiye önem verir, demektir (Akt: Emre, 2004: 24).

Erken kuşak postmodern kuramcılardan, İhab Hassan'ın 1975 yılında hazırladığı ve kabaca modernizm ile postmodernizm arasındaki farkları ortaya çıkarmayı amaçladığı tablo (*tablo1*), postmodernist kuramcılarının cevap bulmaya çalıştığı zor soruların çözümü için bir hareket noktası olarak kabul görmüştür.

Jameson'ın, postmodernizmi, tümüyle yeni bir düşünce ve varoluş tarzının dünyaya gelişi olarak selamladığını söylediği (2005: 33) Hassan'ın tablosu; belli bir hareket noktası olarak belirlenmesinin yanı sıra, postmodern kuramın temel ilkelerini de kabaca tasvir etmektedir. Önerilen ya da savlaşan bu farklılaşma algısı, özellikle sanatta ve diğer yaşamsal alanlarda yansımaları bulur. Postmodernizmin genel özellikleri, modernizmin ve modernleşmenin anti tezi olması etrafında şekillenir ve onlara dair olanı yapı bozumcu bir yaklaşımla tartışır/tanımlar. Jameson'a göre;

Postmodernizmin en çarpıcı özelliklerinden biri de onun, bugüne değin birbirinden çok farklı alanlar olarak görülen, -ekonomik tahminler, araştırmalar, kültür eleştirileri, yeni terapiler, pazar araştırmaları, uyuşturucular ve aşırı hoşgörü konusundaki (genellikle resmi kaynaklı) yerinmeler, sanat gösterileri ya da ulusal film festivalleri üzerine incelemeler, dinsel canlanmalar, ya da kültürler- üzerine yapılan taraflı analizlerin, yeni kurgusal bir tarz içinde 'postmodernizm kuramı' olarak adlandırabileceğimiz bir koalisyon oluşturabilmesidir... (1994: 10).

Çizelge 2 Modernizm ile postmodernizm arasındaki şematik farklar.

<i>modernizm</i>	<i>postmodernizm</i>
romantizm/Simgencilik	parafizik/Dadacılık
form (birleştirici, kapalı)	antiform (ayırıcı, açık)
amaç	oyun
tasarım	rastlantı
hiyerarşi	anarşi
hakimiyet/logos	tükenme/sessizlik
sanat nesnesi/bitmiş yapıt	süreç/performans/happening
mesafe	katılım
yaratma/bütünselleştirme/sentez	yaratmayı imha/ yapıbozum/antitez
mevcudiyet	yokluk
merkezlenme	dağılma
tür/sınır	metin/metinlerarası
semantik	retorik
paradigma	sentagma
hipotaksi	parataksi
mecaz	mecazı mürsel
seçme	bileşim
kök/derinlik	rizom/ yüzey
yorum/okuma	yoruma karşı/yanlış okuma
gösterilen	gösteren
okunaklı (okuyucuları)	yazılabilir (yazarları)
anlatı/büyük tarih	anlatı karşıtı/ küçük tarih
ana kod	idiyolekt
belirti	arzu
tür	mutasyona uğramış
tenasül uzuvları/fallik	çok-biçimli/androjen
paranoya	şizofreni
köken/neden	fark-fark/iz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
metafizik	ironi
belirlenmişlik	belirsizlik
aşkınlık	içkinlik

(Akt: Harvey, 2006).

Postmodernizmin, sanatı, bir yandan hem kendi durumsallığının betimleyici asıl unsuru, hem de dönüştürücülüğünün olanağı olarak görmesi;

öte yandan, “modernist zamanın biçimi” olarak gördüğü modern sanatı, yapı bozumcu bir eleştiri yağmuruna tutması, günümüz sanatına şimdiki biçimini veren asıl itkidir.

Postmodern kuramcılara göre sanat, kendi özerk estetik varlığı yanında, içinde yaratıldığı zamanın düşünsel görüntüleridir ve bu nedenle ki, onlara göre, sanatın tepkilerini doğru okumak gerekir. Postmodern söylemin yanıt bulunduğu ve belki dışa vurulduğu ilk alan mimarlıktır. Modern kentlerin sıradan insan için tasarlanmadığı düşüncesi etrafında dönen akıl yürütmeler, modern planlamalı kentleşme yerine, yeni mekân arayışları olarak postmodern tasarımlarda biçimlenir. Harvey’e göre;

Yazarlar, mimarlığın, büyük harfle İnsan için değil, sıradan insanlar için yapılması gerektiğini belirtiyorlardı. Paris’ten Tokyo’ya, Rio’dan Montreal’e her kentsel çevrenin üzerinden bir silindir gibi geçmesi kader gibi görünen cam gökdelenler, beton bloklar, çelik kalaslar ve en başta her tür süs suç, her tür bireyciliği aşırı duygusallık, her tür romantizmi *kitsch* gibi gören anlayış yerini süslenmiş bloklara, imitasyon ortaçağ meydanlarına ve balıkçı kasabalarına, sipariş olarak yapılmış ya da geleneksel konut yapımına, yenilenmiş fabrika ve yeniden kullanıma kazandırılmış her tür çevreye bırakıyordu (2006: 55).



Fotoğraf 58. Frank Gehy'nin evinin iç ve dış görünümü,
1979,
Frank Gehy.

Jameson, “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm’in Mantığı” adlı (1994) kitabında, Frank Gehy'nin Santa Monica’da kendisi için *yeniden inşa* ettiği evi (Fotoğraf 58), kendi postmodern *belirsiz* dili ile bir yandan postmodern mimarinin özgün bir örneği olarak uzun uzadıya incelerken, diğer yandan da

tekil ve genellenemez bir “özdeksel düşünce içinde düşünce” olarak betimler. Aslında bu durum, tam da postmodernizmin süregelen tartışması olan modernizmin *öncü* tavrının eleştirisinin, postmoderne dönüşümünün de bir temsilidir.

“Modernizm, gösteren, gösterilen ve göndergenin rollerini net biçimde ayırıştırıp özerkleştirdi. Postmodernizm ise bu, ayrımları sorunsallaştırdı, özellikle de gösteren ile gönderge arasındaki, başka deyişle temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi...” (Artun ve Kreft, 2008: 11). Bu bağlamda, daha önce de belirtildiği gibi plastik sanatlarda postmodern kavramının ilk ve erken kullanımı, Robert Rauschenberg’in kolaj resimleri kanalıyla olmuştur. Her ne kadar popüler imgeleri sıklıkla kullanması ve dışavurumcu bir anlayışla resimler yapması nedeniyle bu akımlarla temelden ilgiliyse de Rauschenberg’in eserlerinde, etkilendiği Dada ve kavramsal sanat yönelimlerinin etkisi büyük oranda görülür. Rauschenberg, kendisinden sonra gelen genç kuşaklar üzerinde derin izler bırakmıştır.



Resim 171. “Cennet Meyvesi”,
1964,
Karışık teknik. Robert Rauschenberg.

O’nun postmodern *ilk ressam* olarak sayılması ise *yeniden üretimi* ve bir de tıpkıbasımı (reprodüksiyon), resim yüzeyine taşınmasından gelir (*Resim 171*). Harvey, Rauschenberg hakkında şunları belirtmiştir:

1960'lı yıllarda bir dizi resminde Velázquez'in *Rokeby Venüsü*'nden ve Rubens'in *Süslenen Venüsü*'nden imgeler kullanıyordu. Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı: bir sürü başka görüntüyü (kamyonlar, helikopterler, otomobil anahtarları) içeren bir yüzeye, fotoğrafik bir orijinali ipek basma tekniği ile eklemişti. Manet *yalnızca ürettiyordu*⁴⁶, Rauschenberg ise yeniden ürettiyordu; Crimp'e göre, 'Rauschenberg'i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan' işte bu adımdır. Modernizmde bir üretici olarak sanatçıya atfedilen "ruh" burada gözden çıkarılmaktadır. 'Yaratan özne'⁴⁷ efsanesi, burada yerini daha önceden varolan imgelerin açık yüreklilikle mülk edinilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır" (2006: 72).

Jameson (1994)'de, postmodern kültürü; Van Gogh, Andy Warhol, René Magritte ve Edvard Munch'un resimleri üzerinden tartışır.



Resim 172. "Bir Çift Bot",
1888,
T.Ü.Y.B. Van Gogh,



Resim 173. "Elmas Tozu Ayakkabılar",
1980,
Serigrafi, Andy Warhol.

Jameson', modernizmin "kutsal yapıtlarından biri" olarak tanımladığı Van Gogh'un "Bir Çift Bot" (*Resim 172*) adlı resmi üzerinden, Van Gogh'un bu türden resimlerinin içeriği için "... tümüyle tarımsal sefaletin, çıplak gerçekliği içinde kırsal yoksulluğun nesnelere dünyası ile yıpratıcı köylü emeğinin iptidai insan dünyası; en vahşi ve tehditkar, en ilkel ve marjinalleştirilmiş bir duruma indirgenmiş bir dünya olarak algılanması gerekir" (1994: 35) der. Jameson'ın asıl üzerinde durduğu durum ise, Van

⁴⁶ Burada, Tiziano'nun 1538 tarihli Urbino Venüsü'nün, Manet'in 1863 yılında yaptığı Olympia'sına esin kaynağı olurken, modernist bir tavır ile yeni bir kalıba döküldüğünden bahsedilmektedir.

⁴⁷ "Yaratan özne" olarak, modernist düşüncenin sanatsal yaratım ediminin oluşturucu olarak "yaratıcı sanatçı" kavramı kastedilmektedir. Postmodernizmin aşkınlığa karşı, içkinlik tezine bağlı olarak *yaratıcı olarak sanatçı* yerini, *üretici olarak sanatçıya* bırakmalıdır.

Gogh'un *resminin*, kasvetli ve toprağa ait olan köylü gerçekliğini, aldatıcı bir anlatımla fragmanlaştırması ve yeni, ütöpik bir evreni ortaya çıkarıyor olmasıdır. Ona göre, Van Gogh bunu Nietzsche'ci bir irade ve istencin bir edimi ile ütöpik bir renk çeşitliliğine dönüştürerek sağlar.

Jameson, Warhol'un "Elmas Tozu Ayakkabılar" (*Resim 173*) adlı resmi için, "Bu tabloda, açıklanamayan bir doğal nesnenin tüm olasılığı içinde, kendisiyle bir müze koridorunun köşesinde, ya da bir izleyici için minimal de olsa herhangi bir konum örgütleyen bir özellik yok" (1994: 36) der. Ona göre, Warhol'un resimleri yeni bir yüzeyselliğin ortaya çıkışıdır (ve bu durum ona göre postmodernizmlerin en biçimsel özelliğidir) ve ayrıca bayağılaştırılan, kirletilen şeylerin alt anlam tabakalarının ortaya çıkarılması için, nesnelere soyuluşlarıdır. Jameson, Warhol'un resminde ortaya çıkan imgenin; duygulanımın, duygusallığın ya da duyarlığın ve tüm özneliğin tam olarak yitirildiği bir örnek olmasa da, kendisini "postmodern kültürde duygulanımın silinmesi" olgusuna götürdüğünü de belirtir.



Resim 174. "Kırmızı Model II",
1937,
T.Ü.Y.B. René Magritte.



Resim 175. "Çığlık",
1980,
T.Ü.Y.B., Edvard Munch.

René Magritte'i, modernizmin ardına doğru değişimine ayak uydurabildiği düşüncesiyle, gerçeküstücüler arasında benzersiz bir konumda gören Jameson, onun "Kırmızı Model II" (*Resim 174*) adlı resmini, "duygulanımın silinişi" olgusu üzerinden değerlendirir. "Gerçekten de eski bir

ayakkabıya, ya da bir insan ayak tırnağının sebatla, azimle büyüyen organik gizemi karşısında aynı ölçüde büyülenen gözlerin önüne yalnızca sonrasız bir şimdiki zamanın yerleştirilmesi kaydıyla ideal şizofreniği memnun etmek oldukça kolaydır (1994: 39). Ancak yine de Jameson'a göre, duygulanımın silinmesine en iyi bir şekilde belki de, insan figürü ile sağlanabilir ve Warhol'un, Marilyn Monroe gibi pop ikonlarını metalaştırarak kendi sanatının imgesine dönüştürdüğü resimleri ile bu duruma yaklaşılmıştır.

Jameson, Edvard Munch'un "Çığlık" adlı tablosunu (*Resim 175*), modernizmin *duygulanımı* biçimleyişinin bir amblemi olarak değerlendirir:

Edvard Munch'un "Çığlık" adlı tablosunu, kuşkusuz ileri modernizmin en büyük izlekleri olan anomi, yalnızlık, toplumsal fragmanlaşma ve yalıtılmışlığın saygın bir dışavurumu, bir zamanlar kaygı çağı olarak adlandırılan dönemin neredeyse programlanmış bir amblemidir. Bu bağlamda tablo, aynı zamanda ve daha fazla, ileri modernizm adını verdiğimiz oluşumun üzerinde önemli ölçüde başatlığını sürdüren, ancak -pratik ve kurumsal nedenlerden dolayı- postmodernizmin dünyasında kaybolması gereken ifadenin estetiğinin yapısal çözülüşü şeklinde yorumlanacaktır" (1994: 39-40).

Ancak Jameson, postmodernizmin, "*duygulanımın yitirilişi*" savının, postmodern dönemin kültür ürünlerinin tamamen duygulardan arınmış olduğu anlamına gelmediğini söyler. Postmodern duygulanım ise "...daha çok, bu duyguların -J.F. Lyotrad'ın ardından bunları 'yoğunluklar' olarak adlandırmak daha doğru olacak- artık serbestçe boşlukta yüzdükleri, kişisel olmadıkları ve tuhaf bir coşku tarafından yönlendirildikleri anlamındadır" (Jameson, 1994: 44).

Jameson'ın postmodern kültür açısından üzerinde durduğu diğer bir olgu ise "bireysel öznenin kaybolması" bağlamında, modernist üslupçu anlayışın varlığını yitirmesidir. "Bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, bugün 'pastiche'⁴⁸ olarak adlandıracağımız neredeyse evrensel uygulamayı ortaya çıkarmaktadır" (Jameson, 1994: 45).

⁴⁸ *Pastiche*'den burada, özgün bir eserde orijinal ve imitasyon çalışmalarının bir arada kullanıma anlayışı olarak bahsedilmektedir.

Diğer bir postmodern kuram olgusu, Platon'un "benzeşim" (simulacrum) kavramından doğan postmodern "*simülakr*": Jameson'ın, hiçbir zaman var olmamış aslın özdeş kopyasını, özellikle bu türden nesnelere betimlemek için kullanılacağını belirttiği, bir kavram olarak karşımıza çıkar (Jameson, 1994). Bu bakışla, *simülakr*, aslı, gerçeği ya da ilk örneği olmayan ve kendisi zaten *kopya* olan bir şeyin; imgesi, sureti, benzeri, görüntüsünü anlatan bir sözcüktür. Baudrillard da, bu kullanım, karşıtımdan koparılmaya anlamı içerir ki, ona göre, benzetilen veya benzetilebilen her şey sahiciliğini kaybeder. Her görüntü bir benzetimdir ve bundan dolayıdır ki benzetimin benzetimi *simülakr* olacaktır (Baudrillard, 2006).

Akay'a göre Smülakr,

...Derrida'nın *differance* dediği kavram gibidir: hem mesafe-mekân hem de zamanlama, uygun zamanlama, uygun zamana bırakma. Bu hareketin artık kök, kaynağı yoktur. Buradan temsiliyet sorununa geçebiliriz (Baudrillard temsiliyetin karşısına simülakrı koymuştu). Mevcut olmayan, 'naklen' mevcut olmayanın temsil ettiği şeydir. Yani Saussure'e göre olan imleyen ve imlenenin temsili bir dilbilimi sistemine aittir. Tıpkı imin nesnenin temsili olması gibi, Hâlbuki simülakr sistemi 'temsiliyetin kategorilerinden çok farklı gibi durmaktadır: 'Simülakr ayrılma merkezsizleştirme sistemidir. Simülakrın tek birliği, tüm serilerin kesişmesi hepsini içine alan bir kaostur. Serilerden hiçbir diğeri üzerinde bir ayrıcalığa sahip değildir; *hiçbir modelle özdeşleşmez* (2002: 38).

Modernizmin *görüntü* ile "*romantik*" ve "*hayali*" olan ilişkisi; postmodernist sanatçılar elinde simülakr bir algıyla, tarihsel/arkeolojik bir çaba ve tarihsel bir bağ/dönüşüm içerir. Bunun başat biçimi olarak da kolaj gelir. Harvey'in kolaja ilişkin şu saptamaları asıl bağlamı ortaya çıkarmaktadır:

...Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. İster resimde, ister yazı ya da mimaride olsun, bu biçimin içkin heterojenliği bizi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını 'ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye' teşvik eder. Gösterimlerin ve anlamların üretimine, 'metinler'in (kültürel nesnelere) hem üreticileri, hem de tüketicileri katılır (2006: 67).

1960'larda Rauschenberg'in resimlerinde görülmeye başlanan, tarihsel ve olgusal bazı imgeleri (resim parçalarını), resim yüzeyine *yeniden üretim mantığı* ve kolajla taşınmasına benzer resimleri, Türkiye'de de üretmiş/üretmekte olan sanatçılar vardır. Bu bağlamda Hüsnü Dokak'ın, postmodernizmin Türk resmi üzerindeki dönüştürücü etkileri, yön vericiliği için söylediklerini dikkate almak gerekir. Dokak, kişisel görüşmede buna ilişkin şunları söylemiştir:

1980 sonrası Türk resmine modernizmin çok yön verdiğini söyleyemem. Maalesef modernizm Türkiye'de özümsemeden bitti... Tam modernizmi öğrenmeye çalışırken kucağımızda bir ateş topu: Postmodernizmi bulduk ve onu tartışır olduk. Türkiye'deki modernizmin sanattaki ve kültürdeki ayağı, ne 40'lı, ne 50'li ne de 60'lı yıllarda tam ve derin bir tartışma ortamı bulamamıştır. Ancak 90'lı yıllarda birden bire postmodern olduk. Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki, sanat çok öyle bilinerek, özümsemerek bilinçli bir rotaya girmemiştir. Sadece resminde, heykelinde, sanatında tarihle ilgilenmek postmodern sanılıyor, oysaki postmodernizm böyle bir şey değildir... (2009).

Türk resminde postmodernizmin bilinçli etkilerini bazı sanatçılar ve yapıtları üzerinden incelemek anlamlı olacaktır. Utku Varlık, "Efemer 5" adlı tablosunda (*Resim 176*), Giovanni Bellini'nin "Saçını Tarayan Kız" tablosundaki (*Resim 177*) figürü, tuvaline yüzeyin baskın öğesi olarak yeniden üretimle taşımıştır. O, resimlerine, belli belirsiz bir mekân içerisine; başka figürleri, nesnelere kimi zaman üst üste ve daha çok şeffaf renklerin oluşturduğu bütünlükle yerleştirmiştir. Varlık'ın sanatını şu görüşler etkin biçimde açıklar:

Utku Varlık'ın yapıtları, yüzyıllar öncesinden mi haber getiriyor, yoksa şimdiki mi simgelemekte? Gizemli olanla, gerçeğin gel-gitleri arasında zamanın sırrını çözmek çok zor. Utku'nun resimlerinde, nesnelere ve varlıkların görünür gerçekliği, düşsel anlamlarla iç-içedir. Resimde yer alan görüntüler, çoğunlukla birbiriyle ilgisiz, her biri özgürmüş gibi görünürler. Şiirsel bir kurgulama sonucu geçmiş ve geleceği bir araya getirebilir, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dizelerinden giderek 'ne zamanın içinde, ne de büsbütün dışında olabilirsiniz'. Çalışma odamda her gün, Utku Varlık'ın tablosu ile beraberim. Psikanalitik görüşmelere o yapıtta katılıyor. Ben soru soruyorum bazen ona, ama o susmayı seçiyor, 'sen anla beni' der gibi. Nasıl var olduysak öylece kayboluyoruz sanki. Oysa aydınlanmaya giden yol, Jung'un 'gölge' adını verdiği, bizim saklamaya ya da yadsımaya çalıştığımız karanlık bilinçdışımızın

da tümüyle kabullenmesini şart koşar. Utku Varlık işte bunu yapıyor, onun yanıtı bu (Utku Varlık'ta Gerçeklik ve Giz Beraberliği, 2010).



Resim 176. "Efemer 5",
?,
T.Ü.K.T., Utku Varlık.



Resim 177. "Saçını Tarayan Kız",
1515,
T.Ü.Y.B., Giovanni Bellini.

Gülsün Karamustafa da, tarihsel önem kazanmış resimlerden kimi parçaları, çoğu yerleştirme olan çalışmalarının resimsel öğelerine taşıyan diğer bir sanatçımızdır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü mezunu⁴⁹ olan Karamustafa, 1980'lere kadar sürdürdüğü geleneksel resimsel malzeme ve anlatı yerine, yaşamın içinden gelen tüm durumları (özellikle kimlik) ve imgenim temsiliyetini sorguladığı yerleştirmeleri ile tanınır. Bu yerleştirmelerinde her tür malzeme, değişik kurgu ve sunum olanağını kullanır, çünkü malzeme onun için sadece bir araca dönüşmüştür.

⁴⁹ 1960'larda başlayan ve Türkiye'de de etkililiğini zaman içinde gösteren kavramsal sanat yönelimleri ve en önemli uzantısı olan Yerleştirme sanatı, ressamın geleneksel resmi tümünden ötelemeyen, ancak malzeme ve teknik odaklı bir yaklaşım yerine, kavram odaklı üretimlere yönelmelerinde (çoğu postmodern kuramdan doğarak) etkin olmuştur. Artık çok uygulanımlı bir görünüme bürünmüş günümüz sanatı içinde resim sanatının, tuvalin sınırlarını ve olanaklarını oldukça genişlettiği /aştığı düşünülmelidir.



Fotoğraf 59. İsimsiz ve detay
1984
Estalasyon ve detayı, Gülsün Karamustafa,

Karamustafa, Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" isimli resmini, kumaşlarla *yeniden üretim* olarak kullandığı yerleştirmesinin diğer öğelerinde de, başkaca ikonlardan yaralanmıştır (*Fotoğraf 59*). Teresa Macri'nin, Karamustafa'nın 2004 yılında, Torino'da açtığı "Galata: Cenova" adlı sergi için yazdığı metinde, onun sanatının postmodern doğasına ilişkin ipuçlarını kaleme almıştır:

Gülsün Karamustafa'nın işleri, kendi hayatında da benzeri biçimde yüklendiği sezgisel bir tazelik içerir. Kendisinin doğuştan sahip olduğu acelecilik, algıladıklarını görsel temsiliyete dönüştürürken de yardımcı olur ve onun bu yoldan kolay bir biçimde temel gerçekliğe ulaşmasına imkân kılar. Sanatçı, önünde açılan kimlik meselesinin istikrarsız ve şeffaf doğası karşısında sürekli bir arayış içindedir. Bu tehlikeli eşik insanı kolaylıkla istenmeyen bir milliyetçilik noktasına sürükleyebilir ve yanlış anlaşılmalara sebep olabilir. Zygmunt Baumann bu eşiği, yerinde bir deyişle 'akışkanlık' olarak tarif eder. Baumann sürekli 'kimlik güçlü karşıtlıklar içeren bir kavramdır' diye açıklar. Bu önemli bir gerçek çünkü kimlik meselesi her durumda gettolar oluşturmak için geçerli bir nedendir, öte yandan tarifi olmayan ve sınıflandırılmayan bir durumu belirlemektedir. Bireyin kimliği her zaman kültürel ve coğrafyasal büyümeye bağımlıdır ve bu durum çok yönlü, çok yüzeysel ve aidiyet konusunda çelişkili fikirlere sahip bir topluluk oluşturur. Baumann 'kimlik' sorununu, savaş alanı benzetmesiyle açıklar. 'Kimlik, savaşın kargaşası ve çılgınlıklarıyla yükselir ve bu sesler durulduğunda tekrar uykuya yatar' der (2010).

İsmail Acar da, resimlerinde *yeniden üretim* tarihsel resim parçalarını sıklıkla kullanan sanatçılarımızdandır. Acar, diğerlerinden farklı olarak Anadolu'nun sunduğu tarihsel derinliğin olanaklarından yararlanır (*Resim 178 ve 179*).



Resim 178. "Sultan Yavuz",
1999,
T.Ü.Y.B., İsmail Acar,



Resim 179. "Bizans",
1998,
T.Ü.Y.B., İsmail Acar.

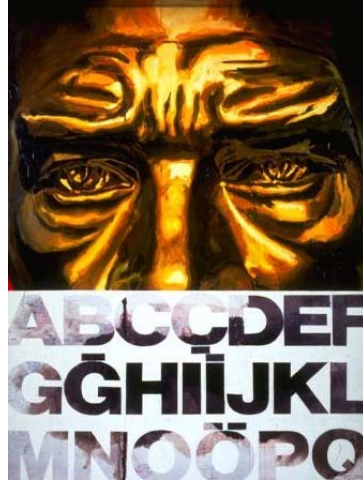
Padişah resimlerine (*Resim 237*), Bizans ikonalarına (*Resim 238*), mozaiklere ve birçok Anadolu imgesine *resminde* yer veren Acar'ın, tarihle bağ kurmaya çalışan sanatını Özsezgin şöyle anlatır:

Kolaj ve foto-montaj tekniğini, geçmiş-gelecek, dün-bugün gibi zamansal kavramları yansıtıcı bir espri düzeyinde değerlendirdiği kompozisyonları, kendi deyimiyle 'fizik-ötesinin arkasında kalan coğrafyaya yüklenmiş' anlamların göstergesel izdüşümlerini ve 'yeni hesaplama' kaygısını içerir. Salt 'bugüne ait olmayan tepkiler'le tarihsel olgunun görsel eksenlerini yakalamaya çalışır (1999: 20).

Vahap Avşar da, resimlerinde ve yerleştirmelerinde, *yeniden üretim* imgeleri kullanan bir sanatçıdır. Onun postmodern kuramın, modern olana *simülakr* algı ile yaklaşımının tipik örneklerinden bazılarını verdiği söylenebilir. Atatürk resim, heykelleri ve fotoğraflarına çalışmalarında bu konumda yer veren Vahap'ın "Atatürk Serisi" çalışmaları (*Resim 180*), bu gözle irdelenmelidir. 1993 yılındaki "Anı Bellek 2" sergisi tanıtımında onun için yazılanlar bu bağlamda anlamlıdır:

...Vahap Avşar'ın Anıtkabir resmi ya da Atatürk büstünden yaptığı resimler şaşkıncı değildir. Türkiye'nin zinde insanların bu tartışmayı bitirip ayrı bir platforma geçtikleri de iddia edilebilir, ancak buradaki işlerde söz

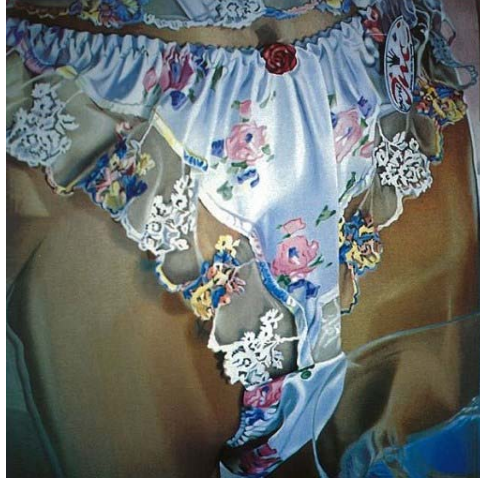
konusu olan, bir mitemin bir gerçekliğe ulaşmak değil, mitem kendisini çözmektir. Zaten mitem arkasında gerçek bir figür yoktur. Mitem, gerçeklik üzerine giydirilen bir maske değildir. Mitem kendi oluşumundan başka bir şey de gizlemez. Sanatçı ise o mitemin kuruluşu ve kendini idame etme yollarıyla ilgilenir (Elli Numara / Anı Bellek 2, 2010).



Resim 180. "Atatürk",
1991,
K.Ü.K.T. Vahap Avşar.

Postmodernizmin eklektik yapısı ve altını çizdiği *ötekilik* ve *başka dünyalar* açılımı, sanatta feminizm, cinsellik ve kimlik konularına duyulan ilgiyi arttırmıştır. "Husseys ise Postmodernizmin farklılık ve ötekiliği anlama yönelik açılımının ve bir dizi yeni toplumsal hareket (kadınlar, eşcinseller, siyahlar, ekolojistler, bölgesel özerklik savunucuları vb.) açısından taşıdığı özgürleştirici potansiyelin altını çizer" (Harvey; 2004: 64).

Nur Koçak, foto gerçekçilik ve pop sanat ile doğrudan ilişkilendirilmiş bir ressam olmasına karşın ve bunların yanında, kadın, cinsellik ve feminist sanat konularında simge isimlerden biri olmuştur. Erken dönem resimlerinde aile fotoğraflarından yola çıkarak yaptığı anı resimler, zamanla kadın fetiş nesnelerinin betimlenmesine dönüşmüştür. Toplumda kadının konumuna, kavramına ve imgesine dönük tartışmalar içeren bu resimler, "Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar" serisinde devam ede gelmiştir (*Resim 181*).



Resim 181. “Yeni İnci I”,
1995,
T.Ü.Y.B. Nur Koçak.

Koçak bir söyleşide “Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar” serisini ve sanat bakışını şöyle anlatıyor:

‘Bir kadın olarak ben ne yapabilirim?’ diye düşündüm...1974 yılında ‘Vivre’ parfüm şişesini çalışmaya karar verdiğimde, ‘Yakın çevremden, kullandığım nesnelere, kendi konumumdan yola çıkmalıyım’ dedim. Herhalde bu feminist bir tavidir, ama o dönemde feminizmin ‘f’ sini bile bilmiyordum. İçgüdülerim bana yol gösteriyordu, yalnızca. Paris’te, tüketim toplumunun göbeğinde yaşıyordum. Çokça karıştırdığım dergilerde kadın neredeyse bir eşya konumundaydı. İçerik; genç, güzel, bakımlı, cinsel açıdan çekici olun ve gerisine karışmayın diyordu, sanki... Bunlar bana çok çarpıcı geldi. ‘Kadının kullandığı nesnelere ve kadının nesne olarak kullanımı’nı bu bağlamda ele aldım (Vitrinler ve Nur Koçak, 2010).

Kadın ve kadın cinselliği yanında eşcinsellik gibi konular da (özellikle plastik sanatlar için yeni denilebilir), gerek 1980 sonrası toplumun dönüşümleri ve gerekse *postmodern yol açıcılık* sayesinde, Türkiye sanatında bir üretim alanı olmuştur. Vasıf Kortun ve Erden Kosova, sanatta cinselliğin yaygınlaşmasına ilişkin şunları belirtirler:

Osmanlıya doğal biçimde içkin ‘queer’⁵⁰ yaşantı biçimlerinin üstü modernleşme süreci ile birlikte örtülmüştü. Daha sonra siyasal ortamın sertleştiği dönemlerde kapama hali daha da güçlendi: farklı ideolojilerin birbiriyle boy ölçüştüğü 30’lu yıllar örneğin; ya da iktidar talebindeki sosyalist

⁵⁰ Querr sözcüğü, İngilizce tuhaf, yadırganan, muammalı anlamları taşır. Başlarda erkek eşcinselleri (homoseksüeller) aşağılayıcı bir anlamda kullanılmışsa da, günümüzde eşcinsellikle ilgili kavramlar için kullanılmaktadır.

mücadele ile iktidara ezelden beri sarılmış ordu arasındaki çatışmanın yoğunlaştığı 70 sonları ve 80 başları. 90'lı yılların ikinci yarısında iç savaş ortamı ile tetiklenen milliyetçiliğin aşırı biçimde popülerleşmesi ve dil üzerinde egemenlik kurması da benzer bir dönemi başlattı... Hem sınıfsal anlamda hem de coğrafi olarak Türkiye'deki sanat pratiği bir farklılaşma zemini yakalamış görünüyor. Bu genişlemeye 'queer' temaların da dâhil olduğu söylenebilir (2007).



Resim 182. "Ball",
2001,
T.Ü.Y.B. Taner Ceylan.

Taner Ceylan, Türkiye resmi için eşcinsel sanat bağlamında, en çarpıcı, gerçekçi ve dolaysız dili geliştiren sanatçı olarak öne çıkar. Resimlerinde erkek modelleri, travestileri çeşitli durumlarda ve mekânlarda değişik hallerde ve ilişki anındayken fotogerçekçi bir üslupla betimleyen Ceylan, kendi cinsel kimliğini sanatının da sorunsalı kılmıştır (*Resim 182*).

Canan Şenol, postmodern *simülakr* düşünce ile *kolaj yoluyla*, kadın imgesi ve kimliği üzerine çalışmalar yapan bir sanatçıdır. Son dönem çalışmalarında, minyatürlere seçtiği imgeleri yeniden üretim ile resim yüzeyine, yerleştirme ve videolarına eklemektedir (*Resim 183*). Şenol, günümüzü anlamının, geçmiş üzerinden olacağını ve bunun sadece yazılı değil sözlü ve görsel tarihle de yapılması gerektiği görüşündedir.



Resim 183. "Kusursuz Güzellik Serisi - Uzunluk",
2009,
K.Ü.K.T. Canan Şenol.

Şenol, *imgeler* üzerinden *kimlikleşmeyi/kimlikleştirilmeyi ve tanınmayı* bir yanılısama olarak görür ve bunu sanatının asıl sorunsalı olarak görür:

Son beş yıldır ürettiğim bütün işler suret üzerinden modernize olmak ve bunun da kadın bedeni üzerinden yapılmasıyla ilgili. Batı da Doğu'ya bakarken kadın imgesi üzerinden bakıyor; çarşafı ya da türbanlı bir kadın imgesi kullanıyor; Doğu'da Batı'ya bakarken göğsü açık, sarışın, seksi kadın imgesini kullanıyor, yani sürekli suret üzerinden bir algılama ve tanımlama var (Canan Şenol: "Bıyık Kedide de Vardır: 2010).

1980'lerin başında epeyce politiksizleşen sanat ortamı, kavramsal ifade biçimlerine yönelmiş ve bu yöndeki enerjisini boşaltmak için kendi dönemselliğine özgü dolaylı bir dil geliştirmişti. Onur'a ilişkin şu saptamalar önemlidir:

İki yıl içinde yüz bin kişinin gözaltına alındığı, kırk kişinin idam edildiği, radikal sola ait her türlü mevzinin vahşice silindiği, demokrasinin askıya alındığı bu dönemde ne siyasal alanda ne de kültürel alanda etkin bir direnç gösterilemedi; çığın altında kalındı... Ama yaratıma dair değerlerin biçimsel değerlere kaydırıldığı, söylenebilir belki. Füsun Onur'un 70'li yıllar boyunca bütün marjinalleştirme ve görmezden gelme tavrına karşı inatla açtığı sergiler, Sarkis'in uzaktan ışılan etkisi ve Altan Gürman'ın akademi içindeki biçimsel arayışları üzerine gelişen bir kavramsallaştırma arayışındı bu (Kortun ve Kosova, 2007).

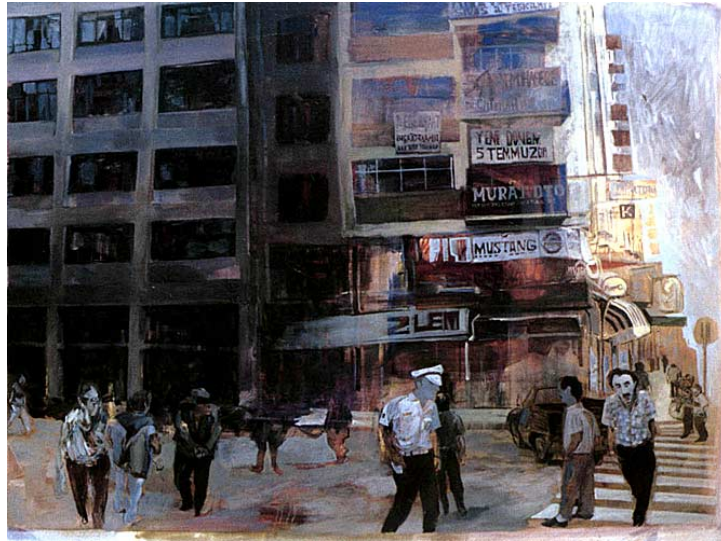


Fotoğraf 60. "Tabularla Dans",
1997,
Dijital Baskı ile Yerleştirme, Halil Altındere.



Fotoğraf 61. "Ya-sev ya-terket",
1998,
Fotoğraf, Halil Altındere.

90'ların ortalarından itibaren politika, sanata daha görünür olarak girmeye başlamıştır. Halil Altındere'nin coğrafi ve etnik kimlik sorunsalı çevresinde yaptığı erken dönem çalışmaları, bu bağlamda simgesel bir hal kazanmıştır (*Fotoğraf 60 ve 61*).



Resim 184. "Madımak (Her Şey Öyle Sıradan Ki)",
1997,
T.Ü.Y.B. , Hakan Gürsoytrak.

90'ların ortalarından itibaren politik üretim; salt yerleştirmeler, video ve fotoğraf ile değil, geleneksel resim yolu ile de yeniden ele alınmaya başlanmıştır. Örneğin, Hakan Gürsoytrak'ın "Madımak (Her Şey Öyle Sıradan Ki)" adlı çalışması (*Resim 184*), bu anlamda konumlandırılabilir.

Bunun yanında Gürsoytrak, kentlilik olgusunu, kalabalıklar içindeki insanlar, eskimiş ve yıpranmış binalar, renksiz mekânlar içinde ele alır. Kortun'a göre;

Gürsoytrak'ın resmettiği kırla şehir arasında, çorak, kendiliğinden oluşmuş, sahipsiz kalmış, özensiz bir dünya. Her taraf kendi çokluklarından bunalan, geri dönüşü imkânsız bir mutasyona uğramış erkeklerle dolu. Volta atıyorlar, boş geziyorlar, çirkin bir masa aranjmanının çevresinde toplanıyorlar. Aralarından bir kişiyi seçebilmek ve o kişinin görüntüsünü hafızaya kaydetmek, kalabalıktan sıyrılmak olası değil, resmin yapısı buna da izin vermiyor. Resmin boyutlarının insana yakınlıkları ve konuların mizahiliğiyle sert ve mesafeli bir duruştan kaçınıyorlar. Kaderci bir kabulleniş içindeler. Bu da sanatçının dayanak noktalarından birinin Türkiye'deki eleştirel çizgi roman geleneğine bağlı olmasıyla ilgili. Gürsoytrak oraya özgü garip bir yarı kentliliğe tekabül eden bir resmetme tarzının peşinde (2010).



Resim 185. "İsimsiz",
2004,
T.Ü.Y.B. Temur Köran.

Postmodernizmin sanata sunduğu yeni kavramlar ve öneriler Türk resim sanatında da estetik bir dönüşüm ve izlek olarak kendine yer bulur. Modernist sanatın estetik üslubu ve yaratma edimi yerine, postmodern *sanat üretme* anlayışını örnekleyen ressamlardan birisi de Temur Köran'dır (*Resim 185*). Levent Çalıkoglu'nun, Köran'ın *sanat üretimini* anlattığı metin, bu dönüşümü, Köran üzerinden açıkça ifade eder:

İlk günden bu yana kullanılan imgelerin farklı hâl ve referanslarına karşılık, Temur Köran resminin temelde belirgin ana izlekleri sürekli karşıt bağlar ve bağlamlar yaratacak şekilde muhafaza ettiğini düşünüyorum: Ana

öykünün ne olduğu ve bu öykünün anırtırma yaptığı alttaki mitin ne olabileceğini gizleyen anlatı ve anlatıya dayalı öğelerin çözülüşü, iki boyutlu resmin kurala bağlı biçimciliği ile resimsel mekânın oylumlu karşıtlığı, duygu ve imgelemi tetikleyen romantik tavır ve izleyiciyi tuvale fiziksel bir dokunuşa davet eden incelikli bir sürüş problematiği. Görünüşte birbirini dışlayan bu karşıt hâller, zaman, mekân ve bağlamda bir birlik arayan modernist bir eleştiri ve resim dilinin sınırlarını ihlâl edebilir. Kanımca Temür'ün yapmak istediği şey de tam da bu noktada düğümliyor. Modernist estetiğin biçimsel ve üslup bakımından bütünlük talebine sırt çevirmek, gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunan yüceltilmiş bir estetiğe karşı direnmek, bilinen anlatım ve form düzeneğinin ötesine geçerek resmi farklı plan ve zamanlardan alınmış imgelerle örgütlemek. Tüm bunlar daha genel bir hipoteze, modern estetiğin tek değerlilik ilkesinin karşısına dikilen çok değerlilik ilkesine açılıyor. Bu nedenle, aşikâr öykü ile onun örtük anlamının sürekli örselendiği bu resimleri ileri sürdüğüm başlıklar üzerinde okumaya çalışacağım... (Çalıkoğlu, 2010).

Postmodernizmin, sanatı dönüştürmesi; “çağdaş sanat”, “güncel sanat”, “günümüz sanat pratiği” ve “sanat üretimi” adlarıyla tartışılan, günümüze değin süren ve izlenen bir süreçtir. Bu bağlamda; Türk resminin postmodern dönüşümü, bölümün son alt bölümünde yer verilen sanatçı seçkisinde yer verilecek eserlerin; hem *üretici olarak sanatçısıyı* ve diğer görüşe göre *yaratıcı olarak sanatçısıyı* ve aynı zamanda yaşanan sanatsal durumu görselleştirme olanaklarından yararlanılacaktır.

4.2.2.1.3. Kavram Dolaylarında Türk Resim Sanatı

Kübizme, Picasso'nun resim yüzeyinde yarattığı büyük kırılma ve dönüşüm sürecini; Duchamp'ın hazır nesnelere (Ready-made)'ler, 1910'ların sonlarından itibaren sanatın tümünde birden görülecek kavrama dönük bir düzleme taşımıştır. Joseph Kosuth, “Duchamp sonrası tüm sanatın kavramsal olduğunu söyler. Kavramsal Sanatı ‘sanat kavramı’nın temellerini irdelemek olarak tanımlar” (Duben ve Yıldız, 2008: 75). Kavrama dönüşüm sürecinin oluşturduğu kökler, 1950’li yılların sonlarında ortaya çıkan “Eylem” (Action) yönelimi olarak ilk ve önemli ürününü verir. “Eylem”, kendisinden sonra gelecek başat sanat yönelimlerini, sanat nesnesi olarak *kavramın kendisine* ve onun sunduğu/sunacağı olanaklara yöneltmiştir.

1980 öncesi dönemin ele alındığı bölümde, örnekleri ile incelenen; Eylem (Action), Fluxus, Gösteri Sanatı (Performance Art), Oluşum (Happening), Yoksul Sanat (Art Povera), Vücut Sanatı (Body Art), Sanat ve Dil Grubu (Art&Language), Kavramsal Sanat (Conceptual Art) Arazi/Çevresel Sanat (Land Art, Süreç Sanatı (Process Art), Yerleştirme (Installation) ve Video gibi sanat yönelimleri, Türkiye’de az da olsa 60’ların sonunda görülmeye başlar. Asıl önemli yansımalar ise 70’lerde kendini göstermeye başlamıştır ve günümüze değin çeşitlenerek ve belki de arınarak sürdürülmüştür.

Ancak dünya sanatında olduğu gibi, Türkiye’de de başat yönelim *Yerleştirme* üzerinedir. Bu bölümde, Türkiye’de kavrama, *Yerleştirmeye*, Video ve sonuçta günümüz çok uygulanımlı sanatına geçişin öyküsü kimi örnekler üzerinden görselleştirilmeye, özetlenmeye çalışılmıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi Türkiye sanatı açısından Sarkis, resmin ve heykelin “*modernist biçimleri*” yerine, kavramsal sanat tavrına sahip çıkan sanatçılardan biri olarak, 1969 yılında, Harald Szeemann’ın Bern Kunsthalle’de düzenlediği “Tavırlar Biçime Dönüşünce; İşler-Kavramlar-Süreçler-Durumlar-Bilgiler” sergisine katılmıştır ve bu anlamdaki *ilk sanatçı* kabul edilir. Sarkis, o günlerden günümüze uluslararası birçok sanat etkinliğinde; yerleştirmeler, süreç içeren sanat edimleri, video ve video yerleştirmeler ve kimi zaman tümünü de içeren etkili ve özgün çalışmalar üretmiştir.

Sarkis’in daha çok mekân, bellek, savaş, doğum, ölüm ve yaşama ilişkin yerleştirmeleri vardır ve bu çalışmalar, mekânın ona sunduğu ve onun mekâna sunduğu olanaklar üzerinden eş zamanlı üretilir. Sarkis’in yerleştirmeleri, mekânın tümünü birden izleyici için yeni bir çekim ve yeniden üretme alanı kılmaktadır. Sarkis, “149 İkona” adlı tipik postmodern *kolaj* mantığı ile ürettiği yerleştirmesini (*Fotoğraf 62*) şöyle anlatır:

Sonuçta müzenin deposunda yirmi küsur heykel buldum: 12. Yüzyılın sonundan 16. Yüzyılın başına tarihlenen. Bunlar kiliselerdeki Madonna’lardı,

fakat Madonna'lıkları kalmamıştı. Onları kutsallıktan arınmış (veya kovulmuş) kadın heykelleri gibi, o mekânın içerisine gelip benim ikonlarımı seyredecek izleyiciler olarak yerleştirdim... Bunların yanına kendini vurgulayan 24 tane desen istedim. Bu 24 heykelin yanına, sanki eserlerin etiketleri gibi duran, 20. Yüzyıla varlığını koyan, ama aynı zamanda ortaçağla ilişkisi olan bir sanatçının yani Beuys'un 24 desenini yerleştirdim. Dolayısıyla bu andan itibaren orası beni davet edebilecek yer haline geldi. O noktada müzenin kendisi bekleme yeri olmaktan çıktı Madonna'lar depolarda bekleyen durumlarından çıkıp, ikonaları bekleyen, ziyaretçiyi bekleyen, beni bekleyen duruma geldiler (Akt: Çalikoğlu, 2005: 103).



Fotoğraf 62 "149 İkona",
2004,
(24 Ortaçağ Heykeli ve 24 Joseph Beuys deseniyle birlikte). Sarkis.

1968'de Sanat ve Dil (Art&Language) grubunun yaptığına benzer bir yaklaşımla, dili sanat nesnesine dönüştürmeyi amaçlatan "Sanat Tanımı Topluluğu" (STT), Türkiye'de sanatsal etkinliklerine başlamıştır. Duben ve Yıldız' göre, Sanat Tanımı Topluluğu (STT) çalışmalarına 1977 yılında dört sanatçının, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Ökten ve Avni Yamaner'in sanata benzer yaklaşımlarından dolayı bir araya gelmeleri ile başlamıştır. Onlar, Wittgenstein'in izindeydiler ve dili sanat nesnesine dönüştürmeyi bu yola sanatı görsellikten çıkarıp düşünsel ve semiyotik bir kurguya dönüştürmeyi amaçlamışlardı (2008: 76).

“Sanat Tanımı Topluluğu” (STT), 1981’de dağılmadan⁵¹ önce üç grup sergisi açmış bir de kavramsal sanata ilişkin bir kitap yazmışlardır. Şükrü Aysan, “Sanat Olarak Betik” adlı çalışmasını (*Fotoğraf 63*) şöyle anlatır: “**Betiksanat** belirli bir mesafeden resim, heykel gibi sanat eserlerini seyreden pasif izleyicinin tersine, izleyiciyi bir nesne olarak önüne konulmuş betiği karıştırıp, okumalarını sağlayarak etken duruma getiren; gösterileri, fotoğrafları, ayrışık gereçleri, resimsel ve yazısal öğeleri içine alandır” (Akt. Duben ve Yıldız, 2008: 87).



Fotoğraf 63. “Sanat Olarak Betik”,
1982,
Yerleştirme, Şükrü Aysan.



Fotoğraf 64. “İnşa/Yeniden İnşa”,
2007,
Yerleştirme, Serhat Kiraz.

Topluluktan ayrılmasının ardından, kişisel çalışmalara yönelen Serhat Kiraz; dilin dönük kavramsal irdemeleri yanında; görsel yanılsama, gerçek ve gerçekli üzerinde durduğu çalışmalarını günümüze değin sürdürmüştür. Örneğin, Maçka Sanat Galerisi’nin tarihsel bir dökümünü içeren ilk “Varlık” sergisinin ardından bu yerleştirmeyi yinelediği “İnşa/Yeniden İnşa” adlı çalışması (*Fotoğraf 64*) dikkat çeker. Bu yerleştirme hakkında şunlar yazılmıştır: Kiraz,

Galerinin tavanlarını kaplayan perdeleri kaldırarak orijinal görüntüsünü sağladıktan sonra kodlandırılmış olan aynı kutuları galeri içinde kurdu. Kutular bir araya geldiklerinde ön yüzünden galerinin olduğu gibi hali izlenebiliyor; arka yüzünde ise Kiraz’ın kurguladığı perspektif, kaçışlı bir düzen içinde galerinin farklı bölümlerini gösteren mekânlar tek bir mekân(mış) gibi görünüm içinde dekonstrüktif bir yapı sergileniyordu. Önü konstrüktif, arkası dekonstrüktif kurguları sergileyen kurguları sergileyen bu yerleştirme bir nesne

⁵¹ “Sanat Tanımı Topluluğu” (STT), Şükrü Aysan tarafından tekrar etkin hale getirilmiştir. Ancak diğer ilk kurucu topluluk üyeleri ise yalnız çalışmayı seçmişlerdir.

ya da olay parçalara bölündükten sonra yeniden aynı bütün var edilebilir mi sorusunu ortaya atıyordu (Duben ve Yıldız, 2008: 108-109).

Nil Yalter, Türkiye sanatı açısından video sanatının ilk örneklerinden diyebileceğimiz (*Fotoğraf 65*) yerleştirmelerini 70'li yıllarda yapmıştır. Daha çok sosyolojik içerikler taşıyan (göç, kültürel ve etnik kimlik ve kadın sorunlarıyla ilgili ve sosyal durumlara odaklıdır) eserler üretmiştir. Yalter, sanat yaşamının başlarında resim, heykel, yerleştirme ve video çalışmaları yapmıştır. Son yıllardaysa özellikle, fotoğraf, belge, bilgisayar-video gösterisi ile etkileşimli bir şekilde izleyiciyi de kattığı ve insan hakları konusuna ilişkin çalışmalara yönelmiştir. Yalter'in 2006 yılında açtığı sergi için kaleme alınan metin, onun sanatını betimler niteliktedir:

Nil Yalter'in diğer çalışmalarında da uyguladığını izlediğimiz, 'sosyolojik sanat' tarzı diye yorumlayabileceğimiz bir yaklaşım ortaya çıkıyor. Alıntıların aktarıldığı görüntülere zaman zaman hayat hikâyelerinden bir kesitin yazıldığı metinler eşlik ediyor. Gerektiğinde hem çalışıp, hem çocuklarını tek başına büyüten, hem gelenekleri sırtında taşıyıp hem de modern dünyanın şartlarına uyum sağlayan bu güçlü kadınlar, alışlagelmiş kalıpları kırıp, öz yaşam hikâyelerinde takip ettiğimiz yeni varoluş modelleri oluşturuyorlar. Ayrıca bu kadınların her birinin kişisel yaşam hikâyesi, aslında toplumun bir kesiminin gerçekliğinin portresini çiziyor (Nil Yalter 'Çağdaşlaşma Süreci Öyküsü' Sergisi, 2010).



Fotoğraf 65. "Başsız Kadın ya da Dansöz",
1974,
Video, Nil Yalter.



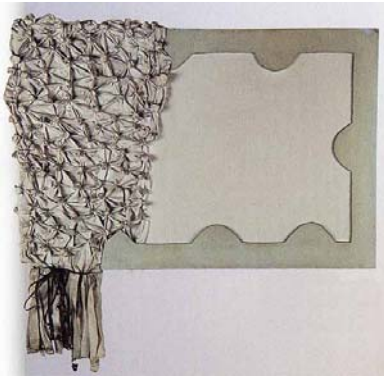
Fotoğraf 66. "Sehe Mehe",
1993,
Vücut Sanatı ve/veya Gösteri, Jujin.

"Genç Etkinlik" adıyla 1995 ile 1998 yılları arasında dört yıl boyunca düzenlenen sergiler, Türk sanatı açısından farklı girişimlerin ve etkinliklerin

sergilendiği farklı bir alan olmuştur. Kortun ve Kosova'ya göre, "Genç Etkinlik" sergileri:

...belirli bir seçim standardı gözetmeksizin başvuruda bulunulan her projeyi sergileyen türden bir siyasallaşmanın gözlemlenebileceği bir alan olmuştur. Bunlardan sonuncusuna 'Jujin' takma ismiyle katılan ve sonrasında da başka bir iş üretmeyen sanatçı belki de yakın geçmişteki en radikal performansı gerçekleştirmişti (*Fotoğraf 66*). Çeşitli ilaçlarla regilini uzun bir süre erteleyen Jujin açılış gecesinde kendine ayrılan kabinin köşesine çıplak biçimde büzülmüş ve fiziksel acıyla, direnişle geciktirdiği kanını köşeye boşaltmıştı. Performansa bağlam kazandıran unsur 'Jujin' sözcüğüydü aslında; Kürtçe 'dişi kirpi' anlamına geliyordu (2007).

Jujin'in bu radikal gösterisi Türkiye'de yakın dönemin önemli, öncü ve en "şiddetli" işi olarak görülebilir. Halil Altındere ve Şener Özmen gibi kimi sanatçılar da çeşitli çarpıcı Gösteri işleri ile belli bir kültürel ve sanatsal kavram ve inceleme içeren söylemler geliştirmişlerdir.



Resim 186. "İsimsiz,
1983,
T.Ü.K.T., Füsun Onur.



Fotoğraf 67. "Rıhtımlar Arasında",
2002,
Yerleştirme, Füsun Onur.

Füsun Onur, sanatın klasik biçimci anlayıştan kurtulup gündelik yaşamın içine girebilecek çalışmalara dönüşmesi gerektiği düşüncesinden hareketle, Türk sanatı için kimi *öncül* yerleştirme eserler üretmiştir. Heykel öğrenimi gören Onur, erken dönem çalışmalarında, *kavramsal* anlamlar yüklediği üç boyutlu resimsel nesnelere üretiyordu (*Resim 186*). Onur'un, sonradan etkili ve büyük yerleştirmelere dönüşen bu çalışmaları ve sanatı, sorular ve sorgulamalar üzerine kuruludur (*Fotoğraf 67*). Füsun Onur'un sanat yaşamının tarihsel çizgisini ve sanatını kapsamlı olarak ele aldığı

metninde, Burcu Pelvanoğlu, onun sanat algısının temel özellikleri üzerinde durur:

Fusun Onur'un sanatını ister bir sahne olarak ele alalım ister bir oyun olarak; burada Fusun Onur'un izleyiciyi figüran olmaktan çıkarmak isteyerek oyuna ya da sahneye davet ettiği açıktır. Fusun Onur, izleyiciye üstün bir konum verir; çünkü bilir ki, izleyici ile yapıt arasındaki karşılıklı ilişki, serginin ya da yapıtının dilini tanımlamaya katkıda bulunur, hatta bazen o dili yeniden kurar. Fusun Onur'un önerdiği gibi, bütün 'izm'leri zihnimizden atalım; zaten bugün neden güçlü bir 'izm' adı veremiyoruz ve hep 60'ların 'izm'lerini referans olarak kabul ediyoruz? Bu soruyu etraflıca düşündüğümüzde, karşımıza 'sanatçının öznelliği' kavramı çıkacaktır, bu yeni bir kavram olmasa da, yeni bir şekle bürünüp çıkacaktır, Fusun Onur'un sanatçı kimliğinde. Fusun Onur, bütün 'izm'leri bir kenara bırakarak tarz/üslup kavramlarını kökünden çürütmüş ve 'izm'e dayalı ne varsa onları çürütmeye devam eden bir sanatçıdır (2010a).



Resim 187. "Kendi Boşluğum İçinde",
1976,
K.Ü.K.T., Balkan Naci İslimyeli.



Fotoğraf 68. "Matah-Zafer I",
2005-6,
Giysi, Balkan Naci İslimyeli.

Balkan Naci İslimyeli, resimsel anlatı ile başladığı sanat serüvenini, sanatın kavramsal anlamlarını sorguladığı *dönemsel* bir sürece dönüştürmüştür. İslimyeli'nin dönemleri, bir sanatçının geçirdiği dönüşümleri, onun kavramsal sorunlarla uğraşırken bulduğu yeni yöntemleri, her tür tekniği ve malzemeyi çekincesiz kullanabilmesi açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Nedred Tanyolaç Öztokat, İslimleyi'nin dönemlerini "dekadans" resimlerinden (*Resim 187*) başlayarak anlatır:

...1974-1980 arası üretilmiş dekadans tablolarıdır. Balkan Naci İslimyeli'nin resim tematiğinde dekadans, Osmanlı ailesinden gelen bireylerin toplumsal ve siyasal değişim sürecinde kaçınılmaz olarak yaşadıkları kayıp

duygusuyla ilgilidir. Dekadans 1978-1980 arası üretilmiş resimlerden oluşan 'Bir Yıkımın Mimarisi' adlı dizide de karşımıza çıkar. Bunlar minyatür geleneğinden esinlenen kolajlardır. Bu kolajların dekorunda ev içlerini değil, saray içleri, saray bahçeleri, konak hamamları, yalı rıhtımlarını buluruz. Sularda sürüklenen antik nesnelere, mobilyalar ve bu nesnelere sahipleri resmedilmiştir... Balkan Naci İslimyeli 1989'da, sanat dünyasının sahnesine etkileyici bir enstalasyonla çıkar. Geçmiş zaman kavramıyla hesaplaşmaya bir süreliğine ara vermiş, doğa ve insan ilişkisini irdelemektedir. İnsana yaşamını veren doğayla dostluğu ve çekişmesi bu enstalasyonun özünü oluşturur. Hava, Su, Toprak Ateş bu dört elementin yaşam ve ölüm süreçlerinde insana eşlik edişinin öyküsüdür... 1990, ressamın 'deli gömleği giydiği' tarihtir, bu sergi resim serüveninde bir kilometre taşı olarak nitelendirilebilir. Deli Gömleği adlı enstalasyonunda sanatçı, akıl ve düşün gücü arasındaki hassas dengenin yaratım sürecindeki işlevini ironik ve çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır... Türkiye'nin sanat sahnesine Balkan Naci İslimyeli yepyeni bir işle çıkmayı denemek için 2006'yı bekleyecektir. Matah adı şakacı gibi gelir ilk algılamada, ancak ironik bir anlayış sergilemektedir (**Fotoğraf 68**). Sanatçı görünenin ardında yatanı anlamak ve anlatmak ister; tüketim toplumunun gözde oyuncuğu giysi'ye dikmiştir gözünü (Nedred Tanyolaç Öztokat, 2010).



Resim 188. "Şerife II",
1981,
T.Ü.Y.B., İpek Duben.



Fotoğraf 69. "Aşk Kitabı",
2001,
Yerleştirilmeden detay, İpek Duben.

İpek Duben, postmodernizmin sanat üzerindeki çoğulculuk, fark ve kimlik konularını önceleyen kuramlarının etkisiyle, sanatını bu yönde ve kavramlara odaklayan bir sanatçıdır. "Çoğulculuğu, farklılığı kucaklayan postmodernizmle daha çok gündeme gelen 'öteki'nin keşfiyle kimlik sorunu, seksenli yıllardan itibaren İpek Duben'in yapıtlarının çıkış noktasını oluşturur"

(Duben ve Yıldız, 2008: 181). “Şerife” dizisinde (*Resim 188*) göç ile hayatlarına yeni giren -kentleşme gibi- sorunlarla boğuşan kadınları konu edinir. Duben’in asıl konusunu “kadın” oluşturur; kadının sosyal konumunu, aile içi şiddeti tüm yönleri ile irdelemeye çalışır (*Fotoğraf 69*). Ayrıca Duben, 2003’den günümüze, “...zorunlu göç, küreselleşme gibi konuları ele aldığı video ve yerleştirmelerinde ışık, belgesel malzeme, fotoğraf, yazı/metin kullanmayı sürdürdü...” (Duben ve Yıldız, 2008: 194).



Fotoğraf 70. “Demokrasinin Kutusu”,
1987,
Karışık gereç, Bedri Baykam.



Fotoğraf 71. “Halka Yol Gösteren Özgürlük”,
2006,
Gösteri, Bedri Baykam.

1980’lerle birlikte, Yeni Dışavurumculuğun öncülerinden biri olarak resimler üreten Bedri Baykam, kendini tek bir alanın ya da yönelimin ışığında işler/eserler üreten bir sanatçı olarak görmez. Baykam, kişisel görüşmede bu bağlamdaki görüşleri şöyle belirtmiştir:

Nasıl figür resmi ile soyut resim ayrımının yapay ve gereksiz olduğunu gösterdiyse ve bunu kanıtlayan işleri 80’lerde ortaya koyduysak, daha sonraları aynı şekilde beliren; enstalasyoncular, kavramsalcular ve tuval ressamı ayrımı başladı. Ben bunun da sanatımıza baktığımızda yersiz ve Gereksiz bir karmaşma olduğunu ortaya koydum. Şimdi Bedri Baykam, tuval ressamı mı? Teknik inovatör mü? Kavramsal sanatçı mı? Enstalasyon sanatçısı mı? Yoksa happening sanatçısı mı? Yani nedir bu sorunun cevabı: ‘bir tane yok hepsidir’ (2008).

Baykam, politik işleri ile de sivrilir, “Demokrasinin Kutusu” adlı çalışmasında (*Fotoğraf 70*), hem sanatın üretilmesine ilişkin ayrımları reddeder, hem de politik göndermeler yapar. Ona göre;

...Demokrasinin kutusu hem Dışavurumcu hem de Kavramsal öğeler içeren bir çalışmaydı. Aynı zamanda politik ve erotik bir çevre oluşturan bu yapıt, kendi içinde bir *serbest bölge* meydana getiriyordu. *Demokrasinin kutusu* bütün kökenlerini 80'li yılların Türkiye'sinden çıkarmıştı. Görüldüğü gibi politikaya değinen sanatın *Sosyal Gerçekçi*, Kavramsal olan sanatın da *sıkıcı* görünmesi için bir zorunluluk yok (Baykam, 1990: 173).

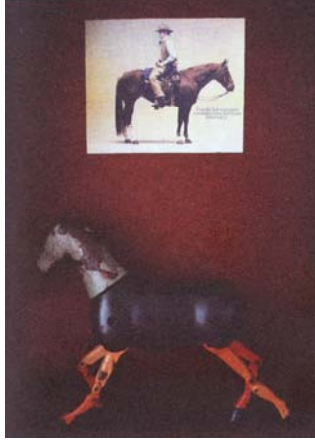
Baykam'ın, sanatın yeni yönelimlerinin tümüyle birden ilgilenmesi; onların olanakları ile eserler üretmesi, aslında, onun "sanat risk alma sanatıdır" görüşünden enerji bulur. 2006 yılında, kimi sansürlere karşı düzenlediği "Halka Yol Gösteren Özgürlük" adlı (*Fotoğraf 71*) Oluşum (happening) çalışmasının basın bildirisinde söyledikleri, onun sanatının ve özgürlükçü anlayışının dışavurumlarıdır:

...sansürledikleri resim "Halka Yol Gösteren Özgürlük". Yani, artık bu resim ve özgürlük bizim halkımıza da yol gösteriyor. Türk gençliğine, demokrasiye ve özgürlüğe sansür getirmek ne bu MEB'in ne de bu hükümetin haddi değildir. Spartacus'ten bugüne kadar evrenin her yerinde özgürlükçü ve devrimci insanlar tutucu güçlere ve Ortaçağ zihniyetine karşı büyük bir mücadeleye vermişlerdir. Bu mücadeleye günümüzde de sürmektedir ve sürecektir. Bu mücadeleyi tabii ki son kertede özgürlükçüler kazanacaktır. Biz, Türk gençliği olarak bu ülkenin sanatçıları olarak, aydın halkı olarak tabii ki bu sinsi oyunlara gelmeyeceğiz ve kendini kurnaz sanan kuşatma taktiklerine, özgürlüklerimizi ezdirmeyeceğiz... (Halka Yol Gösteren Özgürlük, 2010).

1986'da MSÜGSF resim Bölümünü bitiren Hale Tenger, o günden bu güne değin, *arkeolojik* bir çaba ve etkileşimle insana dair her kavramın; öyküsünü çizdiği, seslendirdiği, biçimlendirdiği, anlattığı "üç boyutlu öyküler" yerleştirmeler yapmaktadır. Birçok uluslararası ve ulusal etkinlikte, eserlerini seyirci ile buluşturan, Tenger, daha çok politik göndermeler içeren yerleştirmeleri ile tanınır. 1980 askeri müdahalesinin mimarı Kenan Evren'in resim sergileri açmasına ilişkin alaycı göndermeler üzerine yaptığı, "Kenan Evren/Atsanat" adlı çalışmasını (*Fotoğraf 72*) şöyle anlatır:

Kenan Evren ve Aksanat'ı protesto etmek amacıyla BM'de 'At Sanat/ At Art' adlı bir sergi yapılmıştı. Çok sayıda sanatçı o sergiye atla ilgili olmak şartıyla yeni bir iş hazırlamıştı. Topkapı'daki bitpazarında bu kırık dökük plastik at oyuncuğu bulmuştum Atı cam kapaklı bir kutunun içine yerleştirdim, arka plana da bir reklamdaki fotokopi yoluyla bir alıntı. Reklamdaki imajda atına ters

binmiş bir adam var, altında İngilizce olarak 'Dünyanın en iyi araç gereci bile eğer nasıl kullanacağınızı bilmiyorsanız bir işe yaramaz' diye yazıyor (Akt: Çalıkoğlu, 2008: 261).



Fotoğraf 72. "Kenan Evren/Atsanat", 1992, Karişik malzeme, Hale Tenger. Fotoğraf 73. "Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna Hersek", 1993, Yerleştirme ve ses, detay, Hale Tenger.

Tenger'in sanatının kavramları, kavramaları sadece yerel eleştirilerden ya da durum saptamalarından, tarihsel sondajlardan oluşmamıştır. O, dünyanın herhangi bir yerinde olana dair de işler üretmiştir. "Nezih Ölüm Gardiyanları" adlı yerleştirmesi (Fotoğraf 73) bu türden bir yerleştirmedir. Tenger Bosna'ya ilişkin bu ilk ve kapsamlı işlerden biri sayılan bu çalışmasında, Bosna'dan kaçabilen mültecilerin kaldığı Kırklareli Kampı'na gitmiş orada yaşayan sığınmacılarla görüşmeler yapmıştır. Bu görüşmelerin ses kayıtları, yerleştirmenin asıl ögesidir. Tenger çalışmasını şöyle anlatır:

Benim ve tercümanın sesini ayıkladık, sadece sığınmacıların konuşmalarını, kimi ön planda kimi geride kalacak şekilde üst üste bindirerek bir takım efektlerle kullandı Serdar. Bu seslerin anlattıklarına kavanozlarda yer verdim Çünkü insan anlamadığı bir dildeki acıyı hissetse de, en can alıcı taraflardan biri de anlatılanların izleyici tarafından anlaşılır olmasıydı. Bütün sergi bu doğrudan temas üzerine kuruluydu. Yani medyada bir şeyi ne kadar takip ederseniz edin, bir şey için ne kadar üzülürseniz üzülün, o acıyı yaşayanların doğrudan anlatımını dinleyebilmek kadar etkili olamıyor (Akt: Çalıkoğlu; 2008: 269).

İnci Eviner, İstanbul'da resim eğitimi gördü ve 1980'li yıllardan itibaren ulusal ve uluslararası pek çok sergi açtı. Başlarda, *İçe dönük*; "karanlık, kılıf benzeri deri heykeller, ıssız alanlarda yalpalayarak dolaşan balık kafalı yaratıkları gösteren fotomontaj" (Phillips, 2001) resimler; üretti (Resim 189). Eviner'in bu çalışmaları, izleyenle hemen ilişki kuran özgün çalışmalar olarak belirtiliyordu. Sonraları çizgiden doğan ve *imge* "yaratmak olarak sanat" a karşı geliştirdiği; büyük duvarları fotomontajlarla, dijital kolajlarla ve şablon çizimlerle kaplamak üzerine kurulu çalışmalarını üretti.



Resim 189. "İsimsiz",
1999,
K.Ü.K.T., İnci Eviner.



Resim 190. "Ben Buraya Ait Değilim",
2006,
Yerleştirme, İnci Eviner.

2006'da açtığı "Şablon: Arabulucu Olarak Modernizm" sergisi (*Fotoğraf 190*) bu çalışmalarını örnekler. Eviner, çok tekrarlı yeniden üretim imgelere odaklanmış çalışmaları ile izleyenlere farklı bir deneyim sunar. O, modern sanat algısını esastan tartışan, postmodern bir sanatçıdır. Eviner'in çalışmaları için şunlar yazılmıştır:

Sanat alanında o kadar çok imge üretildi ki yeni bir imge üretmek çok zor. Görüntünün varlıktan kopmasıyla gerçek ve imge arasındaki alan büzülmüş durumda. Karşılaştığımız her imgenin kendi yansıladığı başka bir imge var. İmge gerçekle ilişkisindeki problemini kendi geçmişinde ve onun katmanlarında kuruyor. İmaj teknolojileri, fotoğraf ve resim kendi içine kapalı bir sistem oluşturmak üzereler. Ve dünyayı dönüştürme bilincini kaybetmiş olanlar için bir konum yaratıyorlar (Hiçbiryer - Gövde - Burası, 2010).

görmezlik yaklaşımı olacaktır. Ferhat Özgür, kişisel görüşmede bu bağlamdaki görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

80'lerde video ile fotoğrafla çalışmak belki alternatifti, ancak bugün artık alternatif değil. Bugün yenilikçiliğin göstergesi bu tür medyalarla çalışmak değildir. Hangi aracı kullanırsanız kullanın, asıl mesele neyi dile getirdiğinizdir. Yani araçların kendisi de bir araçtır aslında. Hangi meseleyi dile getirdiğin önemli. Video kullanınca yeni olmuyorsunuz, resim yapınca; eski, gelenekçi sanatçı olmuyorsunuz. Bazen en geleneksel medyumla bile (resim, heykel veya çamur gibi) en yeni söyleyebilirsiniz (2009).

1980 sonrası sanatı bu düşünce ile değerlendirmek, *varolan durumu* saptamaya yardımcı olabilecek bir yaklaşım olacaktır. İzleyen bölümde bu bakış ile Türk resim sanatının, küreselleşme ve teknoloji ile ilişkilerine bakmanın, onun yeni görünümünü anlamayı kolaylaştıracağı düşünülmektedir.

4.2.2.1.4. Küreselleşme, Teknoloji ve Türk Resim Sanatı

Küreselleşme ile onun en önemli taşıyıcısı ve etkin aracı konumundaki teknoloji, günümüz sanatına doğrudan etki eden, yön veren; toplumsal, kültürel, politik, ekonomik ve diğer karmaşık olguların önemli ayaklarıdır. Küreselleşme ve teknolojinin kültürel ve ekonomik etkilerine bakmak, 1980 sonrası resim sanatındaki, dönüşümsel sürecin önemli bir boyutunu anlamak adına gereklidir. Küreselleşme kültürü ve politikalarına ilişkin olgusal ilişkilerin insanlık yaşamındaki somut varlığı, keşifler çağına uzanan bir tarihsellik içerse de sözcük olarak "küreselleşme"nin (globalisation) kullanımı 1980'lerin sonu ile 1990'ların başına denk düşer. Küreselleşmenin tanımı, onun karşısındaki durumun özelliklerine karşı aldığı tavrın niyetlerine göre değişiklikler gösterir. Ahmet Gökdere, "Küreselleşmeye Geniş Bir Bakış" başlıklı kapsamlı makalesinde bu tanımların önemli bir kısmına yer verir:

Üzerinde genel bir uzlaşmaya varılan küreselleşme tanımlarından biri Dünya Bankası'ndan gelmiştir. '...son yıllarda dünya ekonomik aktivitesindeki hızlı yükselişin artan bir bölümünün, aynı ülkede değil, farklı ülkelerdeki kişi (ve kurumlar) arasında gerçekleştirilmekte oluşu...' ...Taraflı olmakla birlikte, en geniş kapsamlı tanım... Thomas L. Fridman: patentlidir: 'piyasalar, ulus-devletler ve teknolojilerin, önceleri tanık olunmamış derecede ve birey, şirket

ve ulus devletlere, dünya çapında daha yakın, daha hızlı, daha derin ve eskisinden daha ucuz şekilde birbirine ulaşma olanağı verecek biçimdeki önlenemez bütünleşmesidir'... Yeldan'ın 'ulusal ekonomilerin dünya piyasalarıyla eklemlenmesi ve bütün iktisadi karar süreçlerinin giderek dünya kapitalizminin sermaye birikimine yönelik dinamikleriyle belirlenmesi' şeklindeki tanımı, sermaye hareketlerinin önemini vurgulaması açısından dikkat çekicidir. Toplumsal yaşamın siyasal, ekonomik ve sosyal boyutlarının tümünü kapsadığı yönünde yaklaşanlar da vardır. Buna göre, küreselleşme, ulaşım, haberleşme ve bilişim teknolojilerindeki gelişmelerin, toplumsal (ve kültürel) yapılar üzerinde mekânsal uzaklıklardan kaynaklanan farklılıkları ortadan kaldırdığı bir süreç şeklinde algılanmaktadır. Kavramı bir ideal olarak görenlerse, küreselleşmenin tüm devlet ve ulusların eşit koşullar içinde yer aldığı bir süreç olarak düşünmekte. Bu yaklaşımın yandaşları küreselleşmeyi yerküre üzerindeki tüm insanların ortak bir kaderi paylaşarak, siyasal, ekonomik ve kültürel ilişkilerin tek bir dünya devletine doğru yol aldığı; ulusal sınırların kalktığı, siyasal açıdan egemenlik, ekonomik açıdan çıkar çatışmalarının bulunmadığı bir dünyaya götüreceğini öngörürler (Gökdere, 2001: 72).

Gökdere, küreselleşmeye yüklenen bu çoğu olumlu ve yönlü anlamalara karşı çıkan görüşler de olduğunu ve bu sürecin dünyanın tüm uluslarının hep birlikte kazandığı bir dönem olmadığını belirtir. Aksine, küreselleşmenin kazananlar kadar kaybedenlerde yaratan bir durum olduğunun altını çizer. Ona göre (2001, 73-74), "... İngiliz adalarında geliştirilmiş bu kuramların ideoloji yüklü olduğu, dayandıkları varsayımların gelişme halindeki ülkeler açısından çoğu kez geçerli olmadığı, genel kabule ulaşmış bir gerçektir. Dolayısıyla, özellikle 3. Dünya ülkeleri açısından küreselleşme ile büyüme arasındaki ilişki sağlam kuramlara dayanmamaktadır".

Küreselleşmeye, yandaşı ve karşıtı görüşlerce değişik anlamlar yükleniyor ve bu doğrultuda değişik biçimlerde tanımlanıyor olsa da, günümüzde yaşanan somut etkileri ile küreselleşme, dünyaya yön veren önemli bir gerçektir. Sovyet bloğunun dağılmasının ardından, Amerika'nın tek kutuplaşan "yeni dünyanın" merkezi konumuna gelmesiyle, güç ve önem kazanan küreselleşme politikaları; bilimsel, sanatsal, kültürel, politik ve ekonomik alanlarda, dünyadaki bütün ülkelerin birbirleriyle daha yakın ilişkili

ve birbirlerine daha bağımlı hale gelmeleri sonucunu doğurmuştur. Behçet Batur'a göre;

Kökeni Antik Yunan'a uzanan Eros ve Logos arasındaki diyalektik, çağdaş dönemde Bilgi Toplumu ile Postmodern Toplum arasındaki çelişki olarak değerlendirilebilir. İçinde yaşadığımız durum budur. Türkiye'yi de etkisine alan küreselleşen bu oluşumun yarattığı en olumsuz netice insanoğlunun doğadan kopması, varlığa karşı ontolojik yabancılaşmasıdır. Kültürel yaşamın postmodern niteliği bireylerin de bağlarını koparmış, onları kitleselleştirmiştir (2004).

Kuşkusuz bu sürecin etkili ve hızlı dönüştürücüsü ise geliştirilen yeni teknolojilerin, bilgiyi daha çabuk ve daha geniş alanlarda ulaştırabiliyor oluşudur. Gökdere, bu hızlı dönüşüm sürecinin nedenlerini ve etkilerini şöyle örnekler:

- 1960-1990 arasında başlıca havayollarının mil başına taşıma maliyetleri % 80'i aşan, 1970-1990 arasında ise %90'lara ulaşan oranlarda düşmüştür.
- Uluslararası telefon görüşmelerinde maliyet, 1940-70 arasında % 80'i aşan, 1970-1990 arasında ise % 90'lara ulaşan oranlarda düşmüştür.
- 1980'den beri, telekomünikasyon trafiği yılda % 20 artmaktadır.
- 1987'de 50 milyonu aşan internet kullanımı, her yıl katlanarak artmaktadır.
- ABD'de elektronik posta sayısı, 1995'te posta ile gönderilen mesajları aşmıştır.
- Dünya piyasalarında TV programı ticareti, her yıl %15 kadar artmaktadır. (2001: 76-77).

Günümüzde, üretim maliyetleri büyük oranda düşen ve rekabetçi koşullar sonucunda, kullanımları daha da yaygınlaşan iletişim ve bilişim teknolojilerinin, yukarıda belirtilen rakamları, çok daha etkin oranlarda büyüttüğü bilinen bir gerçektir. Küreselleşmenin, çok uluslu büyük şirketler kanalıyla dünya sermayesinin önemli bir kısmına egemen olması ve bunun sonucunda elde ettikleri gücü, ticari çıkarları için kullanıyor olmaları bir yana, küreselleşmenin; kültürel, sanatsal ve kuramsal alanlarda da, yön verici etkileri olduğu gerçeği yadsınamaz.

Küreselleşmenin ekonomik etkilerinin sayısal verileri, kolayca incelenebilirken; kültürel, sanatsal ve kuramsal alanlardaki etkileri, sayısal

analizler yerine, sosyolojik araştırmalarla bulgulanabilmektedir. Koçdemir'e göre;

Sosyolojik anlamda küreselleşme mahalli kültürlerin ve geleneksel sosyal bağların çözüldüğü, milli devletlerin belirleyiciliğinin azaldığı, gruplar ve kişiler arasındaki her türlü ilişkinin kolaylaşıp yaygınlaştığı, üretimin ve bölüşümün yeni bir dönüşüm içine girdiği, gerek toplumlar arasında gerekse aynı toplum içindeki sürtüşmelerin yayılma tehlikesinin her zamankinden daha çok olduğu, sınırların ve geleneksel aktörlerin öneminin azaldığı, farklı bir bireyselliğin geçerli olduğu, geleneksel sosyal konumların fonksiyonlarını yitirdiği, dayanışmanın azaldığı, değerler sistemi ortaya konulamamış bir süreç olarak tanımlanabilir. Küreselleşme, hem bir gerçeklik tesbiti, hem bir hegemonik güç iddiası, hem mevcut sistemin işleyişinden esas payı alanların değer ve ölçülerini 'evrenselleştirmek' anlamında spekülatif bir iddia hem de bir baskı aracıdır (2002: 277).

Sosyal yaşamın tümüyle ilişkili olan kültür, sanat ve sosyal kuram gibi alanlar, zengin, çok katmanlı, çok olgulu kavramsal alanlardır, aynı zamanda küreselleşme de çok yönlü karmaşık ilişkiler içerir. Bu nedenle bunların etkileşimsel ilişkilerini tek bir açıdan değerlendirmek, tablonun bütününün görülmesini zorlaştırabilir. Bu tür bir çalışma başlı başına bir araştırma alanıdır.

Burada, belirgin durumlar üzerinde durmanın yeterli olabileceği düşünülmektedir. Küreselleşme kendini, salt ticari alış-veriş üzerine değil aynı zamanda kültürel alış-veriş üzerine de kurgulamıştır. Ancak bu alış-verişin, tüm ülkeler açısından hem ticari hem de kültürel anlamda, bir denge gözettiği söylenemez. Bütün ülkelerin birbirleri ile eşit düzeyde iletişimi yokken, kimi baskın ülkeler ve onların çok uluslu şirketleri, ayrıca kültürleri, diğer ülkelerin tümüyle etkileşim içindedir. Bu baskın ülkeler ise başta Amerika ve sonra da Batı ülkeleridir. Bu ülkelerde yaygın olarak kullanılan *İngilizce*⁵², günümüzde başta bilim dili olmakla birlikte, ekonomik, sanatsal ve kültürel iletişimin de dili olmuştur. İngilizce'nin bu denli yaygın kullanımı, tek merkezden yönlendirilebilen, küresel ticaret, sanat ve kültürel çevreleri oluşturmuştur.

⁵² Araştırma süresince ziyaret edilen Türk resamlara ait kişisel internet sitelerinin, neredeyse tümünde İngilizcenin ya asıl dil ya da ikinci dil olarak mutlaka bulunduğu gözlenmiştir. Hatta bu sitelerden bir kısmı, sadece İngilizce olarak düzenlenmiştir.

Öte yandan küreselleşmenin sanatsal alandaki önemli etkileri, 1980'lerin sonunda yaşanan önemli ve büyük olaylarla ivme kazanır. "1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylar, -Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi- sanat dünyasının karakterini de temelden değiştirmiştir" (Stallabrass, 2009: 19). Aynı yıllarda Türkiye'de de yaşanan politik ve ekonomik değişimler vardır ve bunlar, dünyadaki büyük değişimlerle birlikte, Türkiye'nin günümüzdeki görünümüne dönüşmesinin yolunu açar. Sibel Yardımcı'ya göre;

1980 sonrasında dile getirilen küresel ekonomi ile eklemlenme gereği, o döneme dek kısıtlı kalan uluslararası kültürel değişim ve paylaşım olanaklarının da önünü açar. Ekonomik liberalleşme sürecini, yeni hayat tarzlarının ve tüketim kalıplarının ortaya çıkması, özel televizyon ve radyo kanallarının açılması, uydu yayınlarının ve internetin yaygınlaşması izler. Merkezden yönetilen iletişim ve kültürel dağıtım sistemlerinin yerini, bir ölçüde de olsa çeşitliliğe izin veren, yeni kültürel üretim mekânizmaları ve kalıpları alır (2005: 27).

Sözü edilen mekânizmalar uluslararası, çok katılımlı ve büyük organizasyonlar olarak da karşımıza çıkar. Yine Yardımcı'ya göre;

İster ticaret fuarları gibi ekonomik, ister bienaller gibi sanatsal, ister Olimpiyatlar gibi sportif amaçlı olsun, Roche'un 'Büyük ölçekli etkinlikler' [mega-events] olarak nitelendirildiği girişimler, düzenledikleri ilk günlerden bu yana çok sayıda katılımcı veya izleyicinin yolculuk etmesine neden olmuş... Roche'a göre 'küresel yoğunlaşma anları' yaratan bu etkinlikler, küreselleşmeyi hem kurmak hem de göstermek, yansıtmak gibi ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler (2005: 26-27).

Küreselleşmenin sanat boyutundaki "kurucu" ve "yansıtıcı" en önemli görüntüsü ise bienaller, uluslararası sanat etkinlikleri, sanatçı ve sanatçı-akademisyenlerin, yurtdışı deneyimlerini kolaylaştıran kimi eğitim ve sanat programları, sanat sempozyumlarıdır. Türkiye açısından, küreselleşmenin bu anlamdaki en etkin aracı İstanbul Bienalleri'dir⁵³.

⁵³ Bir sonraki bölümde, bienaller konusu ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Küreselleşmenin önlenemez bir dünya gerçekliği olduğu düşüncesinin yaygın inaniş olması ve olumlu pek çok yönünün de bulunması (kültürlerarası diyalogu arttırması, bilim ve sanat bilgisini vb. kolay ulaşılabilir kılması ve eğitim kurumları, galeriler, müzeler ve diğer kültürel unsurlar arasındaki bağların kuvvetlenmesi), küreselleşmenin olumlu yanları olarak dillendirilirken, kötü senaryolar çizen bilim adamları da bulunmaktadır. Rifat Şahiner'e göre, Çokuluslu kapitalizmin mantığı,

...kültürü ve kültür üzerinden gündelik hayatın her alanını teslim almış, sömürgeleştirmiştir. Bu durum, eleştirel mesafenin ve bu mesafede temellenen kültürel bir siyaset olanağının ortadan kalkması anlamına gelir. AB ve ABD'de kültür/sanat kurumlarının yönetimi profesyonel işletmeci ve pazarlamacılar tarafından yönlendirilmektedir. Küratörler ve diğer sanat/kültür uzmanları ise bu kişilerin altında çalışmakta ve giderek söylem ve eleştiri coğrafyasından uzaklaşmaktalar. Böylesi bir yapılaşmada sanatçılar ancak koleksiyoncu, galeri, küratör uzlaşmasından süzülerek kurumlara ulaşabilmekte. Bu kurumların genel politikalarını ve içeriklerini de büyük koleksiyoncular ve sanata yatırım yapan şirketlerin temsilcileri belirliyor (2010).

Küreselleşme bağlamında ortaya çıkan sanat görüntüsü aynı etkileri Türk resim sanatı üzerinde de göstermektedir. Türk resim sanatı, bir yandan küreselleşmenin sunduğu zengin ekonomik koşullardan; galericilik, müzecilik, bienal, sanat piyasaları, sponsorluk ve eğitim olanaklarından yararlanırken bir yandan da küreselleşmenin dayattığı bazı kuramsal yönelimler ve sanat yapma koşulları ile sınırlanmaktadır. Bu bağlamda Mehmet Yılmaz'ın bu sürecin son durumuna ilişkin söyledikleri anlamlıdır:

Bu sürecin nasıl sonuçlanacağını zaman gösterecektir. Ancak şimdilik görünen o ki, ister ulusal ister küresel çapta olsun, sanatsal manzara şudur: 'Sanat' denen şey egemen güçler (çağdaş krallar) ile sanatçılar (çağdaş soytarılar) arasında oynanan gösterişli ve gerilimli bir oyuna dönüşmüş olup, halk da bu oyunu seyretmektedir. Halk sahaya ne zaman ve nasıl inecek, oyun yeni baştan ne zaman ve nasıl yazılacak? İşte, budur asıl mesele (2007).

Öte yandan küreselleşmenin sunduğu olanaklar (Avrupa'daki ve Türkiye'deki kültür dernekleri ile yurt dışındaki yerel yönetimlerin desteği gibi) ile Türk sanatçılar, 1990'lı yılların ortalarında bu güne değin, yurt dışındaki

birçok sergi ve bienallere katılarak, Türkiye sanatını, başka kültürlerle ve sanat piyasalarına sunma olanağı da bulmuştur.

Küreselleşme oranında (aynı zamanda onun aracı olarak da işlev kazanan) önemli bir diğer oluşturucu/yönlendirici öge de *teknolojidir*⁵⁴ ve o, sanatın bugünkü biçimine dönüşüm ivmesi kazandıran bir zemin ve aygıt konumuna gelmiştir. “Temel bilimlerle elde edilen ve toplumsal üretime uygulanması sürecini içeren teknoloji, üretim başta olmak üzere tüm toplumsal süreçlerle yakından ilgilidir. Dolayısıyla teknoloji toplumsal bir olgu olarak ele alınmalıdır” (Atabek, 2001: 18). Kuşkusuz toplumsal değişimin (özelde sanatın) tek başına teknolojiye bağlanması değildir. Teknolojik gelişmelerle, toplumsal değişimler arasında daha çok araçsal bir ilişki olduğu düşünülmelidir. Ümit Atabek, bu değişimlerini nedenine ilişkin şu görüşlerini belirtmiştir:

Toplumsal değişimin tek başına teknolojik yeniliklerin bir sonucu olamayacağı ve olağanüstü hızla gelişen iletişim ve enformasyon teknolojilerinin temel üretim ilişkilerindeki konumları bakımından eskisinden bütünüyle farklı bir yapı ortaya çıkarmadığı gözlenmektedir. Ancak iletişim ve enformasyon teknolojilerinin gündelik hayatımızı çok çeşitli bağlam ve kapsamlarda derinden etkilediği ve toplumsal gerçeklik içinde iletişim ve enformasyon kavramlarının şimdiye kadar olduğundan daha merkezi bir öneme sahip olduğu da görülmektedir (2001: 137).

Toplumsal yaşayışımızda giderek artan merkezi önemini de dikkate alarak, teknoloji ile sanat arasındaki ilişkiyi, iki boyutta ele almak gerekir: *sanatı, dönüştüren öge olarak teknoloji ve sanat oluşturucusu/malzemesi olarak teknoloji.*

Sanatı dönüştüren öge olarak teknoloji, küresel kültür politikalarının araçsal bir işlev kazandırdığı başta internet, uydu kanalları ile uluslararası

⁵⁴ Teknoloji ve teknik, sıkça karıştırılan ve birbirleri yerine kullanılan kavramlardır. “Teknoloji bir mal veya hizmeti üretmenin toplumsallaşmış bilgisidir... Teknik, bir şeyi yapmanın, üretmenin ya da elde etmenin bilgisi, becerisi anlamına gelmektedir... Teknik ile teknoloji arasındaki fark, söz konusu yapma, üretme bilgisinin toplumsallaşması noktasındadır. (Atabek, 2001: 17-18). Bu “üretme” ya da “kullanma” ilişkileri gözetilerek Türkiye’de, teknolojiden değil (ithal eden konumundan ötürü), teknikten bahsetmek daha doğrudur. Ancak bu çalışmada, yerleşik algı olarak *teknoloji* kavramı, sanatın teknikle olan bağıını göstermek amacıyla kullanılmaktadır.

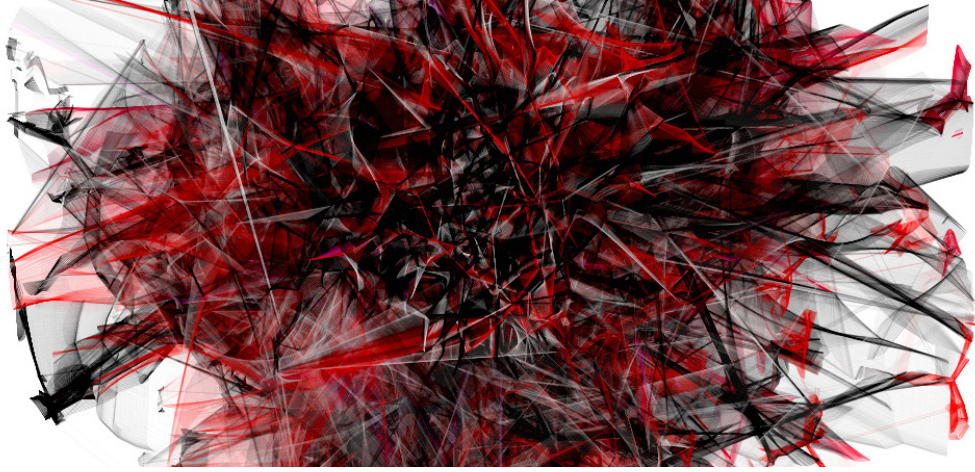
medya ve iletişim teknoloji alanlarıdır. Günümüzde ucuzlayan bilgisayar ve erişim teknolojileri ile oldukça yaygınlaşan internet; bir yandan, elektronik müzeler, sanatçı ve galeri siteleri, açık arşivler, ulusal ve uluslararası bilgi havuzları ve forumları, sanat etkinliklerinin tanıtım ve arşiv siteleri gibi dijital alanlar üzerinden büyük bir bilgi ve etkileşim kaynağı olmaktadır. Öte yandan sanatçıya, sanat izleyicisine, kuramcısına ve her tür sanat çevresine, dünyada olup bitenler hakkında hızlı farkındalıklar sağlayarak, hem algılarında hem de sanatsal üretimlerinde dönüştürücü ve yönlendirici etkilerde bulunmaktadır. Sayılan bu kişiler, internet aracılığıyla farklı kültürlerden ve ülkelerden sanatçıların yapıtlarını tüm dünya ile eş zamanlı görme olanağı bulmaları yanında, onlarla sözlü iletişime geçerek de dolaysız bilgi alışverişinde bulunabilmektedirler. Bu açıdan bakıldığında günümüzde, sayıları hızla çoğalan sanatçılar vd. ögeler açısından hızla büyüyen dünya, internetin sağladığı görsel ve sözel iletişim olanakları sayesinde aynı hızla küçülmektedir diyebiliriz

Sanatın teknoloji ile malzeme olarak tanışıklığı, başlarda Dada'yla ve sonraları Gelecekçiler, Bauhaus, De Stijl, Rus Konstrüktivistleri ve Optik sanat, Kinetik gibi sanat akım ve düşüncelerinin; resim ve heykele, *hareketi* hem kavramsal hem de somut bir biçimde sokma arayışları ile başlatılabilir.

1960'larda başlayan ve daha çok kavram üzerine odaklanan sanat yönelimleri ile birlikte; teknoloji, hem bir sanat nesnesi ve malzemesi hem de sunma ve izlenme mecrası olarak, sanat dünyasındaki yerini almıştır. Dijital teknolojiler (internet, video, ses ve yansıtma sistemleri vb.), günümüzde önemli birer sanat malzemesine dönüşmüşlerdir. Dijital fotoğraf ve baskı makineleri ile yeni nesil bilgisayarlar ve programları, yeni bir malzeme olarak dijital görüntü üretmek için birer teknik olarak, özellikle grafik sanatlarda ve yerleştirmelerde yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır.

Türkiye'de de bu bakışla eserler veren, etkileşimli etkinlikler ve projeler tasarlayan sanatçılar bulunmaktadır. Örneğin Burak Arıkan, bu açıdan izlenmesi gereken bir sanatçıdır. Arıkan, kendini hem bir sanatçı hem de bir

araştırmacı olarak görmekte ve bu anlayışla, makinelerin ve insanların etkileşimiyle büyüyen “ağlı sistemler” üzerine çalışmalar yapmaktadır. İşlerinde “ağlı bağlı” sistemler ile ekonomik, politik ve kültürel sürdürülebilirlik konularıyla uğraşır (*Resim 192*). Üzerinde yoğunlaştığı ve sanat eseri olarak “yarattığı” sistemler; baskı, animasyon, yazılım ve yerleştirme biçiminde sergilenmektedir (Arıkan, 2010).



Resim 192. “Tense/Gerilimli”,
2007,
Yazılım, dijital baskı, Burak Arıkan.

Tahir Ün de, sanat ile teknolojiyi doğrudan ilişkilendirdiği yapıtlar üretmektedir. Ün, fotoğraf, video ve dijital gereçler yanında internet ortamında gerçekleştirdiği ve yine internet üzerinden sunduğu etkileşimli çalışmalar yapmaktadır. “Kavramlar ve İmgeler” (*Resim 193*) adlı projesi, internet ortamında üretilen ve sunulan etkileşimli çalışmalarından biridir. Ün, bu çalışmasını ve işleyişini şöyle anlatır:

Amaç giderek daha fazla imge çöplüğüne dönüşen dünyada, internet üzerinde kavramlara karşılık gelen imgeleri sorgulayarak gözün deneyimini sınavıp artırmaktır. Buradan yola çıkarak, ‘İZM’ ile biten kavramlar internet veritabanında anahtar kelime olarak tanımlanarak sorgulanmakta, her dakikada o kavrama karşılık gelen 10-15 görsel rastlantısal olarak seçilmektedir. Her kavram için yaklaşık 90 dakikalık tarama yapılmaktadır. Eş zamanlı olarak bu görseller bir yazılım aracılığıyla bilgisayar ortamında şeffaf olarak kolajlanmakta ve kullanıcının bilgisayarına bir ekran koruyucu imgesi olarak dönüşümlü ve kararsız olarak aktarılmaktadır (Ün, 2010).



Resim 193. “Kavramlar ve İmgeler”,
2007,
Web Ekran Koruyucu Projesi, Tahir Ün.



Resim 194. “Ekmek Kuşağı”,
2005,
Bilgisayar animasyonu, Zeren Gökten.

Teknolojiyi, sunduğu dijital malzemeleri sıklıkla kullanarak, sanatının başat unsuru kılan bir diğer sanatçı ise, Zeren Gökten'dir. Gökten'in birçok çalışmasında “temel malzeme” olarak kullandığı “ekmek”, hem görsel dönüşümleri, hem de anlamsal irdelemelerine yer verdiği “Ekmek Kuşağı” (Resim 194) adlı çalışmasında da, asıl konu olmuştur. Bu çalışma, *teknoloji* ile *geleneği* buluşturan sıra dışı bir çalışmadır. Ahu Antmen'e göre, Gökten,

...bu kez ekmeğin kendisini ya da mekâna sinen küf kokusunu doğrudan kullanmıyor; ekmeğin küflenme sürecini dijital bir animasyona dönüştürüyor. Galeri mekânında karşılıklı iki hareketli resimden izlenen bu dijital parçalanma süreci, ekmeklerin küflendikçe tanınmaz hale gelmesi gibi, izleyicinin etrafında dönüp duruyor: sanatçı, gerçeği, 'unufak' ediyor. Baştaki ekmek görüntülerinin bu denli parçalanmasıyla elde edilen soyutlanmış, görüntünün fiziki bir haritayı ve giderek kamufraj deseni olarak asker giysilerini çağrıştırmaları, herhalde bir rastlantı olmasa gerek! Zeren Gökten, 'Ekmek Kuşağı'nda bir simge olarak ekmekten yola çıkarak gerçekte savaşa dair söz söylüyor gibi; 'ekmek kavgası' boyutunu yitirmiş, gerçekliğini yitirmiş, olan bitenin ancak kör bir tanığı gibi hissettiğimiz bir süreç bu... Gökten'in sergisi, 'natürmort'ün dünden bugüne nasıl bir macera geçirdiğinin, örneğin 17. yüzyıl Hollanda natürmortlarının 'gerçekliği'yle bugünün görsel teknolojilerinin sunduğu gerçekliklerin karşılaştırılması bağlamında da ilginç bir tartışma alanı oluşturuyor (2005a).

Sanatın, küreselleşmeyle ve teknoloji ile kurduğu sıkı bağlar, günümüz sanatına biçim ve yön veren önemli etkenlerdir. Bu ilişki ağları pek çok

alanda güçlenmiş ve sanatın oluşturuvcu kilit hatları olarak işlerlik kazanmıştır. Bu nedenle, 1980 sonrası Türk resim sanatının özelliklerini, geniş bir açıdan betimleyebilmek için bienaller, özel müzeler ve (sanatın özelleşmesi) küratörlük gibi kavramlar ve durumlar üzerinde de durulmalıdır. Tezin sonraki bölümlerinde bu konular incelenmeye çalışılmıştır.

4.2.2.1.5. Toplu Sergiler, Bienaller ve Türk Resim Sanatı

Bu noktada Türkiye’de, yapılan kimi kavramlı ya da fuarcılık anlayışlarıyla düzenlenmiş ve halen düzenlenmekte olan kimi sergilerden söz etmek gerekir. Kuşkusuz, sanatçının ve sanatın izleyici ile buluştuğu en kapsamlı ve etkin bu çalışmalar, Türk resim sanatına yön veren önemli oluşumlardır.

4.2.2.1.5.1. Toplu Sergiler ve Türk Resim Sanatı

Türk resim sanatı için önemli sanat etkinlikleri olarak toplu sergiler öne çıkar. Bu sergiler; geçmiş kuşakları, genç nesillere tanıtma işlevi yanında, genç kuşak sanatçıların eserlerini geniş izleyici kitlelerine ulaştırabilmelerine de olanak sağlamıştır. “Yeni Eğilimler Sergileri”, “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”, “A,B,C,D, Sergileri” gibi daha çok güncel sanat sergileri bu anlamda öne çıkan sergilerdir. Ayrıca Türkiye’de uzun yıllardır yapılmakta olan sanat fuarları, birçok ressamın eserlerinin ortak bir etkinlikte yan yana görülebilmesi için olanaklar yaratır. Bu noktada sergilerin kimi özelliklerinden ve amaçlarından söz etmek gerekir.

Yeni Eğilimler Sergileri, 1977 ile 1987 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin, İstanbul Sanat Bayramı kapsamında iki yılda bir düzenli olarak açtığı bir sergi etkinliğidir. Yakın dönem güncel Türk sanatı için önemli bir başlangıç noktası olarak görülen bu sergilere, sanat bayramının kesintiye uğraması nedeniyle yedi yıl ara verilmiş, yedinci ve son

olan sergi ise 1994 yılında açılmıştır. Azra Tüzünoğlu tezinde, *Yeni Eğilimler Sergileri* için şunları yazmıştır.

Geleneksel kalıpların dışına çıkabilmek için çaba gösteren, resim-heykel-yerleştirme gibi medyumlar arasında hiyerarşik bir düzenleme yapmadan daha yenilikçi bir açılım getirmeyi hedefleyen bu sergiler, dönemin özgün işlerini göstererek önemli bir misyon yüklenmiştir. Bu anlamda, çok da hareketli olmayan bir döneme, verdiği destekle bir ivme kazandırmış, 'yeni' olana ilgi duyulması konusunda ön ayak olmuştur. Bu anlamda Yeni Eğilimler sergileri, hem sanatçılar hem izler çevre için, gözlerin çağdaş sanata yönelmesi anlamında önemli bir atılım olmuştur (2007).

Yeni Eğilimler Sergileri'nin düzenlenmeye başlandığı ilk yıllar, Türkiye'de sanat piyasasının yeni yeni oluşmaya başladığı ve daha sonraları 1980 sonrası dönemin etkilerinin yoğun biçimde hissedildiği dönemlere denk gelir.

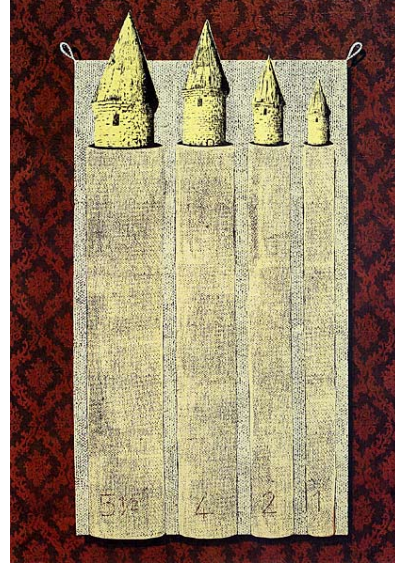
Resim dalında, Şükrü Aysan'ın Birincilik Ödülü kazandığı, 1. Yeni Eğilimler Sergisi, Türkiye sanat ortamını "*yeni*" kavramı üzerinde düşünmeye yöneltmişti. Bu ilk sergiye gönderilen yapıtların çoğu elenmişti bu durum, serginin sadece yarışmalı kısmının öne çıktığı anlamına gelmiyor, asıl olarak, çağdaş sanata ilişkin bir derlemenin yapılmak istendiğini göstermişti (Pelvanoğlu, 2009). Sonraki sergilerin önemli bir kısmında, yan etkinlikler olarak çeşitli konularda sempozyumlar da düzenlenmiştir. Yeni Eğilimler Sergileri, günümüz sanatı için yeni bir başlangıç noktası olarak kabul görmüştür.

1980 yılından itibaren güncel sanat ortamına katılan önemli etkinliklerden biri, önce Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında yapılmaya başlanan, daha sonra ise Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından düzenlenen **Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri'dir**. Pelvanoğlu'na göre, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri'nin amacı,

gelişme ve yenilenmede sanatın öncülüğü olgusunu ülke çapında gündemde tutmak, yetişmekte olan genç sanatçıları desteklemek ve topluma tanıtmak, bu yolla günümüz plastik sanatlarının nitelikli bir ortama erişmesine katkıda bulunmak olarak belirtilse de, sergi, başladığı 1980 yılından günümüze dek yapısal değişimlere uğramış ve bu öncü niteliğini yitirmiştir (2009).



Resim 195. "Organik Detay",
1983,
T.Ü.Y.B. Fatma Tülin Öztürk.
5. İstanbul Sergisi.



Resim 196. "İsimsiz",
1992,
T.Ü.Serigrafi, Aydan Murtezaoğlu.
14. İstanbul Sergisi.

Bu sergiler başlangıç yıllarında, büyük bir etki uyandıran ve Türkiye’de henüz yapılmamış olan sanat dünyasında, eksikliği büyük oranda hissedilen; galeriler, sanat müzeleri ve sanat sponsorluğu gibi gereksinimleri karşılamada, önemli bir yer tutmaya başlamıştı. Sonraki yıllarda bu sergilerde öne çıkan sanatçılar Türkiye’nin çağdaş sanat alanında öne çıkan isimler olarak kendilerine yer bulmuşlardır. Bu sergiler günümüze değin sürmelerine karşın eski etki gücünü yitirmiş, ancak güncel sanatçıların tanıtılması için önemli bir etkinlik olma özelliğini sürdürmektedir.

A, B, C, D, Sergileri, 1980’lerin sonlarında sanat çağdaş sanatın sergilendiği diğer bir etkinlik olarak kendine yer bulur. Bu sergiler, daha çok katılan sanatçıların kendi olanakları ile düzenlemeleri ve küratörlü bir oluşum olarak Türkiye’de öncü bir rol üstlenmesi ile önem kazanıyordu. A, B, C, D Sergileri,

İstanbul’da 1989-1993 yılları arasında Koleksiyon mobilyalarının desteğiyle açılan ve katılan sanatçıya göre isimlendirilen (10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi, 8 Sanatçı 8 İş: B Sergisi, 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi ve 10 Sanatçı 10 İş: D Sergisi) bir dizi sergi etkinliği olarak tanımlanabilir. Ancak bu tanım, yavan bir tanım olarak kalacaktır; zira A, B, C, D Sergileri, 1980’lerin sonundan 1990’ların başına kadarki süreçte sanat ortamının yeni dinamiklerini

bünyesinde toplayan bir etkinliktir. Bu sergiler, küratörlü sergilerin ilk örneklerinden birini oluşturması bakımından da, sponsorlu sergilerin ilk örneklerinden birini oluşturması bakımından da, bir sanatçı inisiyatifi ruhuyla düzenlenmiş olmaları bakımından da 1980'lerde değişen paradigmaları özetler niteliktedir. A, B, C, D Sergileri, katılan sanatçılar açısından değerlendirildiğinde de, bu sergilerin 1984-1988 yılları arasında açılan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri'nin devamı niteliğinde olduğunu görmek mümkündür (Pelvanoğlu, 2009).

Bu sergiler yanında yine güncel sanatı odağına alan, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri (1984-1988), Genç Etkinlik Sergileri (1995-1998) gibi sergilerde bu bağlamda öne çıkar.

Özelde resim sanatının gelişimine katkıda bulunan etkinlikler olarak başta İstanbul Sanat Fuarı olmak üzere, kimi fuarlar da önemli ve etkin bir yer edinmişlerdir. "Sanat Fuarları, uluslararası sanat alışverişinin en önemli ve öncelikli platformlarından birisidir. Buralarda sergilenen yapıtlar; galerici, müze yöneticisi, küratör ve koleksiyoner gibi piyasayı oluşturan izleyici kitle ile bir araya gelir. Yeniden oluşturulan sanat borsasında, fiyatlar dengelenir ve yapıtlar el değiştirir" (Dostal, 2000: 20).

İstanbul Sanat Fuarları, Türkiye'nin gereksinim duyduğu bu tür etkinliklerin en düzenli biçimde sürdürülebilen nadir örneklerinden biridir. Mehmet Üstünipek, bu fuarlar için özellikle şu noktalar üzerinde durur:

...bir dünya kenti olan İstanbul pek çok farklı alanda pek çok farklı etkinlik ve oluşuma sahne olmuştur. Uluslararası ilişkiler giderek artmış, her alanda büyük değişim ve atılımlar yaşanmıştır... Fuarın ana sponsoru TÜYAP (Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş.) ve PSD'nin (Plastik Sanatlar Derneği) birlikte düzenledikleri 1. İstanbul Sanat Fuarı 10-17 Temmuz 1991 tarihlerinde gerçekleşmiştir. Dernek, fuarın amaçlarını şu başlıklar altında toplar:

1. Galeriler toplamının sunduğu sanat potansiyelinin günümüz sanatını tanıtması...
2. Galerilerin kurumsallaşma çabalarına katkıda bulunmak
3. Sanat pazarına dikkat çekmek, sanatın geniş kitleler tarafından izlenmesine ve yaygınlaştırılmasına katkıda bulunmak...

4. Üçüncü yılında fuarı uluslararası katılıma açmak, İstanbul'u dünya sanat piyasasının önemli merkezlerinden biri konumuna getirmek... (Üstünipek, 2010: 67).

Burada kısaca değinilen, ya bir kavram üzerine oturtularak ya da fuar anlayışı ile düzenlenen bu sergiler, günümüzde adı sıkça anılan önemli kimi sanatçıların eserlerini ve kendilerini tanıtmalarını sağlamaları yanında, Türk resim sanatının gereksinim duyduğu önemli bir dinamiğin de biçim bulmuş halleri olarak yerlerini almışlardır.

4.2.2.1.5.2. Türkiye’de Düzenlenen Bienaller ve Türk Resim Sanatı

Günümüzde daha çok, iki yılda bir yapılan ve uluslararası geniş katılımlı sanatsal etkinlikler için kullanılan bienal sözcüğü, İtalyanca “iki yıllık” anlamına gelen “biennal” sözcüğünden türemiştir. En eski bienal, ilki 1895 yılında yapılan Venedik Bienali’dir. Bienallerin önem ve etki kazanması, dünya toplumunun değişen sosyal yaşamı paralelinde, çağdaş sanatın sergilendiği uluslararası ve geniş katılımlı etkinliklerin, bir gereksinim ve gereklilik olarak öne çıktığı dönemlere denk gelmiştir. “Bu dönem Avrupa’da demir yolu ağlarının inşa edildiği, kitlelerin hiç olmadığı kadar hareketli hale geldiği, ticaretin geliştiği, mübadele ve teşhir değerlerinin ortaya çıktığı, yeni sergileme ve görme biçimlerinin oluştuğu bir zaman dilimidir” (Yardımcı, 2005: 22-23). Venedik Bienali’nden sonra bir diğer kapsamlı ve eski sanat etkinliği ise Almaya’nın Kassel kentinde ilki 1955 yılında düzenlenmeye başlanan Documenta’dır. Documenta’nın temel amacı, savaş sonrası Almanya’sını tekrar olumlu izlenimler sunacak biçimde sanat çevreleri ile ilişkiye sokmak olmuştur. Documenta’da, Venedik Bienali’nin ülkeler için pavyonlar oluşturma ve sunma anlayışı yerine sanatçılar üzerine odaklanmak benimsenmiştir.

1990’ların başından itibaren Avrupa’da ve Avrupa dışında pek çok ülkede bu türden sanat etkinlikleri düzenlenmeye başlanmıştır. Brezilya’da ilki 1951’de yapılmaya başlanan “Bienal de São Paulo” , Avustralya’da 1973’ten bu yana düzenlenen “The Biennale of Sydney”, Güney Kore’de ilki 1995’de düzenlenen “Gwangju Biennale” gibi bienaller sayılabilir. Ayrıca, “kara Afrika sanatına vurgu yapan Dakar Bienali ve güneybatı Afrika sanatına

odaklanan Bantu Bienali ile Kahire ve Johannesburg bienali... modern Amerikan sanatına odaklanan Whitney Bienali” (Yardımcı, 2005: 25) sayılabilir.

Türkiye’de ise İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın (İKSV) 1973’de kuruluşu ile başlattığı ve günümüze değin sürdürdüğü sanat festivalleri, 1980 sonrasında Türkiye’deki sanat dünyasının en kapsamlı ve sürekli sanat etkinlikleri olmuştur. Ankara’da 1986-1992 yılları arasında düzenlenen “Uluslararası Asya-Avrupa Bienalleri”de Türkiye için önemli diğer bir bienal deneyimidir.

Türkiye için uluslararası bir etkinlik oluşturma düşüncesi ile düzenlenmeye başlanan “1. İstanbul Bienali” için hazırlanan basın bülteninde, uluslararası bir bienalin amacı ve gerekliliği anlatılır. “Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmak” (Akt. Madra, 2003: 13).



Fotoğraf 75. “Mimar Sinan Hamamı”,
1987,
Resim ve yerleştirme, Bedri Baykam.



Fotoğraf 76. “Mimar Sinan Hamamı”,
1987,
Resim ve yerleştirme, Ömer Uluç.

Bu düşünce ve amaçlarla yapılmaya başlanan İstanbul Bienali’ne katılan baskın sanat alanı resim olan sanatçılara bakıldığında şu sonuç çıkar⁵⁵:

⁵⁵ Ek 1’de İstanbul Bienalleri’ne (1987-2007) Türkiye’den katılan tüm sanatçılar ve baskın sanat alanları verilmiştir. Bu sanatçılar İstanbul Bienali resmi internet sitesinde belirtilen isimlerden oluşmaktadır.

1. İstanbul Bienali'ne Türkiye'den; Erol Akyavaş, Bedri Baykam (*Fotoğraf 75*), Burhan Doğançay, Mehmet Güteryüz, Mehmet Gün, Ergin İnan, Erol Akyavaş, Ömer Uluç (*Fotoğraf 76*) ve Şenol Yoroğlu,
2. İstanbul Bienali'ne Erol Akyavaş, Mehmet Güteryüz (*Fotoğraf 78*), Mehmet Gün, Ömer Uluç.
3. İstanbul Bienali'ne Canan Tolon (*Fotoğraf 78*), Hakan Onur,
4. İstanbul Bienali'ne Kemal Önsoy,
5. İstanbul Bienali'ne Türkan Erdem,
6. İstanbul Bienali'ne Haluk Akakçe ve Ömer Uluç,
7. İstanbul Bienali'ne Kemal Önsoy ve Leyla Gediz,
8. İstanbul Bienali'ne Taner Ceylan,
9. İstanbul Bienali'ne ressam katılımı olmamış,
10. İstanbul Bienali'ne Emre Hüner ve Ferhat Özgür katılmıştır (İstanbul Bienali, 2010).

Bu noktada 20 yılı kapsayan bir süre içinde yapılan on bienale (kimi sanatçıların birden çok katıldığı da dikkate alındığında), 19 resim sanatçının katıldığı⁵⁶ görülür. Ayrıca bienallere katılan bu sanatçılardan çoğu, güncel sanat projeleri, videoları ya da yerleştirmeleri ile yer almışlardır.



Fotoğraf 77. "Rastlantısal Buluntu",
1989,
Mehmet Güteryüz.



Fotoğraf 78. "Manzara 3",
1992,
Karışık malzeme, Canan Tolon.

⁵⁶ Bienal etkinlikleri yanında düzenlenen (özellikle ilk iki bienalde), "80'li Yıllarda Türk Resmi" ve "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" başlıklı kimi sergiler, bienal bağlamı dışında özerk etkinlikler gibi işlerlik kazanmış sergilerdir. Bu özellikleri ile hali hazırda açılmakta olan diğer geleneksel sergiler gibidirler.

İstanbul Bienali'nin genel amaçlarına bakıldığında, vakıf açısından "... aynı zamanda sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye'nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtmaktır..." (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2010) denilmektedir. Oysa bu amacın Türk resim sanatçılarının tanıtımını gerçekleştirebilmeyi başarması açısından yetersiz kaldığı görülür. Bienallerin, uluslararası güncel sanata ve sanatçılarına yoğunlaştığı söylenebilir. Bu çıkarım, Türk resim sanatının güncelliğini yitirdiği (geleneksel sanat olduğu) anlamı içerir ki, bunun resim sanatının hızla sayıları artan ve uluslararası birçok sanat etkinliğinde yer alan, sanatçıları açısından doğru olmadığı da tartışılabilir.

Bu bağlamda oluşan; İstanbul Bienali'nin farklı ülkelerden ve kültürlerden sanatçıların çalışmalarını Türkiye'deki izleyiciye ve sanatçılara sunma işlevi, resim sanatı açısından daha baskın işlev olarak görülür. Bu tür bir etkileşim ise farklı bir çalışma alanı olarak değerlendirilmelidir.

Bir diğer bienal deneyimi olan ve Ankara'da 1986-1992 yılları arasında toplam dört kez düzenlenen; "Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali", Ankara ile İstanbul arasındaki sanatsal ve kültürel "merkez çevre" olma isteğinden doğan gerilimin sonucunda ve devletin de dışa açılma politikaları uyarınca düzenlenmeye başlanmıştır. Pelvanoğlu'na göre;

1930'ların eski sanat- yeni sanat, 1950'lerin modern sanat ve 1960'ların çağdaş sanat ortamındaki 'merkez-çevre' ikiliğinin yerini bu kez 'bir çağdaşlaşma projesi olarak bienaller' alır. İlk bienalin 1986 yılında I. Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali adıyla başlaması da bu açıdan, 'çağdaşlaşma projesi' anılmaya değerdir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında olduğu gibi "merkez"i Ankara'ya taşıma çabası başarılı olmamış ve Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali 1986-1992 arasında 4 kez düzenlendikten sonra 'merkez'i, İstanbul'a devretmiştir (2010).

Ankara'nın uluslararası sanat dünyasında tanınması ve sanatçıları uluslararası düzeyde tanınır kılmayı hedefleyen bu bienallerin, bu hedefi yeterince tutturamadığı eleştirisi çok dillendirilmiştir. Ayrıca, Ankara'nın kültürel anlamda da başkent olma isteği, sonuçsuz kalınca, bu etkinlikler de

önemini ve gerekliliğini yitirmeye başlamıştır. Özgür, yapılan kişisel görüşmede şunlar üzerinde durmuştur: ona göre;

1980 sonrasındaki neo-liberal politikalar sonucunda ekonomi kendi coğrafyasını aramaya başlıyor ve her şey İstanbul'da toplanmaya başlıyor. Ankara, Türkiye'nin başkenti tamam ama bu durum sembolik. Aslında başkent, İstanbul. Ankara resmi ideolojinin mekânlarına ev sahipliği yapıyor... Kültür ve turizm ilk önce İstanbul'dan geçiyor... Ankara için bu anlamda birer birer çoraklaştırılan bir politika... bu durum kendiliğinden olmuyor tabii ki. Devlet ve özel kuruluşlar bütün yatırımını İstanbul üzerine kuruyor ve 80'lerin sanatsal Ankara'sı kalmamaya, bir güç kaybına başlıyor ve 90'larda bu daha fazla görülüyor... Bienalleri (Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali) kaybediyor, devlet sergileri de etki gücünü yitiriyor... (2009).

Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'ne Türkiye'yi temsilen katılacak sanatçıların seçimi, daha ilk bienalden (1986) itibaren çeşitli tartışmalara neden olmuştur. İlk bienale katılacak sanatçıları seçmek üzere oluşturulan ulusal jüri; Prof. Mustafa Aslıer, Hamiye Çolakoğlu, Prof. Sadi Diren, Turan Erol, Prof. Doğan Kuban, Prof. Zühtü Mürtoğlu, Sezer Tansuğ, Prof. Adnan Çoker ve Adnan Turanî gibi isimlerden oluşmuştur. "Bu ulusal jüri ise 15 ressam, 6 heykeltıraş, 6 özgün baskı sanatçısı ve 6 seramik sanatçısı seçilmiştir. Seçim sonuçlarına göre, sergiye resim dalında, Erdal Alantar, Özdemir Altan, Mustafa Ata, Şükrü Aysan, Bedri Baykam, Burhan Doğançay, Devrim Erbil, Adem Genç, Zafer Gençaydın, Balkan Naci İslimyeli, Nihat Kahraman, Serhat Kiraz, Yusuf Taktak, Ömer Uluç ve Şenol Yorozlu'nun..." (Pelvanoğlu, 2010) katılmasına karar verilmiştir.

Beral Madra, "Avrupa-Asya Bienali Uluslararası mı?" başlıklı makalesinde, 1982 Documenta Kassel sergisinin nasıl hazırlandığını anlattıktan sonra, Uluslararası Avrupa-Asya Bienali için şunları söyler;

...her ay izlediğimiz uluslararası sanat dergilerinden hiçbirinde (domus, Art, Flash Art, Art Press vb.) bu bienal ile ilgili bir haber göremedik. Bu bienal hangi sanat ortamına duyurulmuştur? Bunca ünlü yabancı sanat eleştirmeni, büyük gazetelerin sanat yazarları bu bienali izlemek üzere ülkemize çağrılmış mıdır? Uluslararası bienaller genellikle bu dergi ve gazetelerin başlıca konularıdır ve uluslararası ortamda bu yayınlarda adı geçmeyen hiçbir etkinlik, uluslararası sanat ortamında işlerlik kazanmaz (1989).



Resim 197. "Kompozisyon",
1986,
T.Ü.Y.B. Erdal Alantar.



Resim 198. "İsimsiz",
1991,
T.Ü.A.B. Özdemir Altan.

II. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'ne Türkiye'yi temsilen; Ömer Kaleşi, Elif Ayiter, Adnan Turanî, Erdağ Aksel, Ali İsmail Türemen, Bünyamin Özgültekin, Ergin İnan, Alev Ebuzziya Siesbye ve Burhan Uygur katılmıştır. Pelvanoğlu'na göre;

II. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, tüm çabalara rağmen ilki gibi, günün sanatını yansıtmaktan uzak bir etkinlik olmuş; bazı ülkeler çağdaş sanat yapıtlarıyla sergiye katılırken, bazıları geleneksel sanatlarını ön plana çıkarmayı tercih etmiş, bazıları ise her kuşaktan sanatçıya yer vererek karma sergi niteliğindeki pavyonlar oluşturmuşlardır. Bu nedenle, ikinci bienalin de bir tema yoksunluğu nedeniyle eleştirilmesi gerekmektedir (2010) .

III. ve IV. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalleri de beklenen etkiyi ve sonucu doğurmamış, sonraki yıllarda da düzenlemesine son verilmiştir. 2007 yılına değin, İstanbul Bienali, Türkiye'de bienal bağlamında başat bir rol üstlenmiştir. Ancak 2005'ten itibaren, başta Diyarbakır, Mardin ve Hatay (Antakya) gibi illerde de bienal türü sanat etkinlikleri düzenlenmeye başlanmıştır.

4.2.2.1.6. Özel Müzeler, Küratörlük ve Türk Resim Sanatı

1980 sonrasında, yeni bir solukla ve hızla küreselleşen postmodern dünyanın etkileri ile çeşitlenen Türk resim sanatının gelişmesi ve yaygın bir çevrede izleyici ile buluşması için gereksinim duyulan çağdaş sanat müzeleri,

2000'li yıllarda Türkiye'de yaşama geçmeye başlamışlardır. Bu müzeler daha çok; özel girişimlerin, sanatçıların ve üniversitelerin kendi olanakları ile yaşama geçirdikleri projelerdir. Bu müzelerden bazılarında ve amaçlarına yer vermek anlamlı olacaktır. Ayrıca gerek bu müzelerin ve gerekse günümüz sanat etkinliklerinin baş aktörlerinden olan küratörler bağlamında, küratörlük olgusuna ve onların Türk resim sanatına etkilerine bu bölümde incelemek anlamlı olacaktır.

4.2.2.1.6.1. Özel Müzeler ve Türk Resim Sanatı

Özel müzeler içinde en kapsamlı yere ve öneme sahip olan müze "İstanbul Modern" çağdaş sanat müzesidir. "İstanbul Modern", içerisinde bulunan; süreli ve sürekli sergi salonları, fotoğraf ve video galerileri, eğitim ve sosyal programları ile kütüphane, sinema, kafe ve tasarım mağazası gibi çok yönlü bir sunum ve hizmet anlayışı ile yapılandırılmıştır. Bünyesinde topladığı koleksiyonların, açtığı sergilerin ve uyguladığı eğitim programlarının; toplumun her kesiminden ziyaretçiye sanatı sevdirmeyi ve onların etkin biçimde sanata katılmalarını için olanak sağlamayı hedeflediğini belirten "İstanbul Modern", kuruluş amaçları için şunları belirtir:

İstanbul Modern Sanat Müzesi, Türkiye'nin sanatsal yaratıcılığını kitlelere ulaştırmayı ve kültürel kimliğini uluslararası sanat ortamıyla paylaşmayı amaçlayarak, disiplinlerarası etkinliklere ev sahipliği yapan bir müzedir. Modern ve çağdaş sanat alanlarındaki üretimleri uluslararası bir yönelimle koleksiyonunda toplar, korur, sergiler ve belgeleyerek sanatseverlerin erişimine sunar. Türkiye'de modern ve çağdaş sanat sergileri düzenleyen ilk özel müze olarak, 2004 yılında, İstanbul Boğazi'nin kıyısında, 8.000 metrekarelik bir alanda kurulmuştur...

Beş yıl içinde, sürekli sergi salonumuzda dört koleksiyon sergisi düzenlendi. Süreli sergi alanı ise aralarında üç retrospektif sergi ve yedi önemli uluslararası sergi ile Türk heykel geleneğini konu alan bir büyük serginin de aralarında bulunduğu on dokuz sergiye ev sahipliği yaptı. Türk ve dünyaca ünlü fotoğraf sanatçılarının yapıtlarından oluşan on yedi fotoğraf sergisi ve oniki video sergisi sanatseverlere sunuldu. Açıldığından bu yana İstanbul Modern'in değişik etkinlik alanlarında toplam elli iki sergi gerçekleştirildi (İstanbul Modern, 2010).

Türk çağdaş resim sanatının önemli örneklerini bünyesinde toplayan ve izleyiciye sunan "İstanbul Modern", 2005 ile 2007 yıllarında ev sahipliği

yaptığı ikinci sürekli sergisi "Kesişen Zamanlar"da, Türk resim sanatı için tarihsel bir seçki denemesi yapmıştır. Küratörlüğünü; Haşim Nur Gürel, Ali Akay ve Levent Çalikoğlu'nun üstlendiği bu seçkide, önceki seçkilerden farklı olarak, konu ve anlatım özellikleri üzerinden bir sınıflamaya gidilmesi tercih edilmiştir. Bu sınıflamalar ise şu başlıkları etrafında oluşturulmuştur: "Manzara-Doğa", "Kent-Sosyal Hayat", "Soyut-Geometrik", "Soyut-Lirik", "Figür-İnsan", "Natürmort-Doğa", "İç Mekan-Duvarlar", "Otoportre-Yüzleşme" ve "Kadın-Kimlik". Bu serginin tanıtım metninde şu bilgilere yer verilir:

İstanbul Modern'in açılış etkinliği olarak hazırlanan "Gözlem-Yorum-Çeşitlilik" sergisinin üzerinden bir yıl geçti. Türk resminin yaklaşık 100 yıllık serüvenini, zamandizinsel bir akışın, grup hareketlerinin ve verili tarih bilgisinin dışında, birbiri ile ilişkili sekiz 'tema-kavram' üzerinden okumaya çalışan sergi, Modern Türk Resmi'ni, var olan akrabalıklar, etkileşimler ve karşıtlıklar ışığında yeniden değerlendirmeye çalışıyordu. Sergi, Türk resminin genel eğilimlerine giriş yapmak ve birbirleriyle üretim tarihi ve duygulanım bağı olarak uyuşmayan yapıtlar arasındaki olası yakınlaşmaları seyre açıp, yeni bir dikkat alanı yaratmak istiyordu (İstanbul Modern, 2010).



Resim 199. "Natürmort",
1911,
K.Ü.Y.B. , Tekezade Said.



Resim 200. "Kompozisyon",
1969,
K.Ü.Y.B. , Abidin Elderoğlu.

İstanbul Modern'de düzenlenen "Kesişen Zamanlar" sergisinin Natürmort-Doğa bölümünde, Tekezade Said (*Resim, 199*), Soyut-lirik bölümünde ise Abidin Elderoğlu (*Resim, 200*) gibi ressamalara ait eserlere yer verilmiştir.

Bir diğerk özel müze de **Pera Müzesi**'dir. Müzenin bağılı bulunduğu, Suna ve İnan Kıraç Vakfı'nın koleksiyonundan eserlere yer verdiği sürekli sergisi, Türk resim sanatı için önemli kimi yapıtları, izleyicinin bir arada görmesine olanak sağlar. Bu koleksiyon için şunlar yazılmıştır;

Suna ve İnan Kıraç Vakfı'nın üç yüzü aşkın tablodan oluşan Oryantalist Resim Koleksiyonu'ysa 17. yüzyıldan 19. yüzyıl başlarına uzanan bir dönemde Osmanlı dünyasından esinlenmiş Avrupalı "oryantalist" ressamların önemli yapıtlarını bir araya getiren zengin bir koleksiyondur. İmparatorluğun son iki yüzyılından çok geniş bir görsel panorama sunan bu koleksiyonda, sanat tarihçilerinin tek 'yerli oryantalist' saydığı Osman Hamdi Bey'in yapıtları ve ünlü Kaplumbağa Terbiyecisi tablosu da yer almaktadır. Koleksiyon, bir süre önce yitirdiğimiz Sevgi-Erdoğan Gönül çiftinin özel koleksiyonlarından birçok tabloyu da kapsamaktadır ve müzede onların adını taşıyan Sevgi ve Erdoğan Gönül Galerisi'nde, uzun süreli tematik sergiler çerçevesinde, bölüm bölüm sergilenecektir. Bu sergilerden Haziran 2005 başında açılan ilki, İmparatorluktan Portreler başlığını taşımakta ve kolleksiyondaki padişah, şehzade, sultan, büyükelçi portreleriyle, değişik dönemlerden, değişik sınıflardan insanları betimleyen, genel anlamıyla 'portre' niteliğindeki tablolardan oluşmaktadır (Pera Müzesi, 2010).



Resim 201. "Kaplumbağa Terbiyecisi", 1906, T.Ü.Y.B, Osman Hamdi Bey. Resim 202. "Tutku Dolu Bir Keşif Koleksiyonu'ndan", 2005 yılında açılan sergi, Jean Dubuffet.

Pera Müzesi, Geleneksel Türk ressamlarına ait yapıtlar yanında (*Resim 201*), dünyaca tanınmış önemli sanatçıların yapıtlarını da Türkiye'deki izleyiciye sunmak için çeşitli dönemlerde sergiler açmaktadır. Müze, bu kapsamda açtığı kimi sergilerde örneğin; Jean Dubuffet (*Resim 202*), Rembrandt, Jean-Michel Basquiat, Joseph Beuys, Keith Haring, Jasper Johns, Donald Judd, Jeff Koons, Bruce Nauman, Cindy Sherman, Andy Warhol gibi sanatçılara ait orijinal yapıtları sergilemiştir.

Pera Müzesi ayrıca, genç sanatçıların eserlerini sergilemelerine olanak sağlayıcı kimi etkinlikler düzenlemektedir. Bu kapsamda örneğin, 16 - 18 Haziran 2005 tarihleri arasında "Genç Açılım" sergisini açmıştır. Bu sergi, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin 3. Avrupa Genel Kurulu etkinlikleri kapsamında, 35 yaşın altında 61 sanatçının katılımıyla düzenlenmiş ve Pera Müzesi salonlarında açılmıştır.



Resim 203 "Fincan ve Vazodaki Çiçekler",
1954,
T.Ü.Y.B, Adil Doğançay.



Resim 204 "Electric Theater",
1988,
Karışık malzeme. Burhan Doğançay.

2000'li yıllarla birlikte Türkiye, sanatçıların kendi olanakları ile açtıkları ve çoğu kendi eserlerinden oluşan koleksiyonlarını sergilendikleri özel sanatçı müzeleri ile tanışmaya başlar. Bunlardan belki de ilki "Doğançay Müzesi"dir. Burhan Doğançay bu müzeyi, babası ressam Adil Doğançay'a (*Resim 203*) ve kendine ait eserleri (*Resim 204*) sergilemek üzere açmıştır. Doğançay Müzesi, kendini şöyle tanıtır:

Türkiye'nin ilk çağdaş sanat müzesi olan Doğançay Müzesi, kapılarını 2004'te halka açtı. Beyoğlu'nda, 150 yıllık beş katlı tarihi bir binada yer alan müzede Burhan Doğançay'ın eserlerinden küçük bir retrospektifle, babası Adil Doğançay'ın eserleri sergileniyor. Sanatçının müzede yer alan eserleri, onun erken dönem figüratif resimlerinden başlayıp, kent duvarlarından ilham alan işlerine ve fotoğraflarına uzanan elli yıllık sanatsal gelişimini kapsıyor (Doğançay Müzesi, 2010).

Bu bağlamda sanatçı müzelerine dair bir diğer önemli ve kapsamlı müze ise, Mustafa Ayaz Vakfı Plastik Sanatlar Müzesi'dir. Müze, amaçlarını şöyle açıklar:

Yapımına 2003 yılında başlanan ve 2007 yılında tamamlanan Müze, 2009 yılında vakıf olarak faaliyete geçmiştir. 'Mustafa Ayaz Müzesi', Mustafa Ayaz'ın kendi olanaklarıyla başkent Ankara'ya kazandırdığı, sanatsal birikimlerinin eseridir. Vakfın amacı; toplumun her kesimine sanat sevgisini aşlamak, sanat yoluyla toplumu eğitmek, çağdaş Türk sanatının yurtiçi ve yurtdışında tanıtılmasına katkıda bulunmaktır. Kültür ve sanata hizmet etmek amacıyla ortaya çıkarılan bu yapı sanatseverlerin de desteklerini beklemektedir. Vakfın gerçekleştireceği 'kültür ve sanat' etkinliklerine verilecek katkılarla, Vakıf daha çok gelişecek ve geliştikçe hedefleri de büyüyecektir (Mustafa Ayaz Müzesi, 2010).

2000'li yıllarla birlikte Türkiye, gerek özel müzeler ve gerekse sanatçıların açtıkları müzeler yanında, üniversitelerin açmaya başladığı çağdaş sanat müzeleri ile de tanışmaya başlar. Hacettepe Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı Hacettepe Sanat Müzesi, bu bağlamda önemli bir örnektir (*Resim 205 ve 206*). Müze kuruluş amaçlarını şöyle dile getirir.

4 Ekim 2005 tarihinde müzemizin kapılarını açarken, yalnız Ankara'nın değil öncelikle merkez dışındaki şehir yerleşimlerine açık ve sanat hizmeti sunan bir mekân olmayı hedeflediğimizi belirtmiştik. Geleceğin sanatseverlerine nitelikli bir görsel bellek hazırlamak istediğimizi vurgulamıştık. Hacettepe Sanat Müzesi'nin konuşulan ve paylaşılan hayallerin ötesine geçerek, kararlılıkla ilerlemiştir...

Yeniden tekrarlıyoruz Türkiye'de IX. yüzyıldan günümüze önemli örnekleri ilk olarak İstanbul'da karşımıza çıkan, kurulma amaçlarının başında plastik sanatlar alanındaki somut verilerin bir araya getirilmesi, sergilenmesi ve korunup gelecek kuşaklara aktarılması görevlerini üstlenen sanat müzelerimizin sayısı, ülke nüfusu ve il sayısı düşünüldüğünde minimum

ölçekte kalmıştır. Bununla birlikte işlevlerinin yerine getirilip getirilmediği, ne kadar izleyiciye/araştırmacıya ulaştıkları ve hepsinden önemlisi yeni kuşakların ilgisini çekip çekmedikleri uzun yazılar ve tartışmaların konusudur. Zaman özel müzelerin ve üniversitesi müzelerinin kurulmasından yana akmıştır.

Çağdaş müzelerin, Türkiye'deki konumu ve yerinin belirlenmesinde "yaşayan müze" ilkesinin ışığında kurulan Hacettepe Sanat Müzesi, görev ve sorumluluğunun bilinciyle eyleme dönüşen her düşüncenin arkasında olup; öncelikle Başkent sanat ortamına yeni bir soluk kazandırmak için "müzecilik" konusuna önem vermektedir. "Çağdaş Müze" kimliğinin oluşması ve bunun altında yatan bugünün geleceğe aktarılması özünden beslenerek gelecek adına koleksiyonunu oluşturmaktadır (Şener, 2010).



Resim 205. "Dört Kızkardeş",
1999,
Ağaç Baskı, Mürşide İçmeli.



Resim 206. "İsimsiz",
1999,
T.Ü.K.T. Tansel Türkdoğan.

Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği (TÜRSAB) desteğiyle hayata geçirilen Cer Modern, Ankara'da kültürel ve sanatsal üretimin gelişmesine katkıda bulunmak, ulusal ve uluslararası sanat etkinliklerinin ve eserlerinin sergilenmesine olanak sağlamak amacıyla 2010 yılında hizmete giren bir diğer projedir.

Gerek devlet müzeleri ve gerekse vakıflara bağlı özel girişimlere ait müzeler ile sanatçı müzelerinin ve ayrıca üniversitelere bağlı çağdaş sanat müzelerinin amaçları, ayrıca bu amaçlara ulaşmak için yaptıkları yatırımlar ile düzenledikleri etkinlikler takdir edilmesi gereken çabalardır. Ancak, Türkiye'nin sanatçı ve sanat izleyicisi potansiyelinin var olan ve oluşması umulan büyük potansiyeli dikkate alındığında, bu müzelerin, çağdaş sanat

dünyasının gereksinimlerini karşılayacak düzeyde/kapsamda ve yeterli sayıda olduklarını söylemek oldukça zor görünmektedir.

4.2.2.1.6.2. Küratörlük ve Türk Resim Sanatı

Küratörlük, günümüz sanat dünyasının önemli ve etkin bir ögesi olması nedeniyle, Türk resim sanatı içinde etkin bir konuma gelmiştir. *Küratör* sözcüğü, İngilizce’de ve Fransızca’da da olan “*curator*” sözcüğünden, Türkçeye geçen ve bu sözcüğün asıl bağlamındaki; bir müze, galeri, arşiv veya kütüphane koleksiyonunun yöneticisi olan kişiyi tanımlayan ilk anlamından uzaklaşıp, bugün artık çağdaş sanat etkinliklerinin seçiciliği-düzenleyiciliği ve benzeri karışık ve yoğun bir görev alanına sahip olan mesleği tanımlamaktadır.

Türkiye’de bugün küratör dendiğinde akla gelen ilk anlam kuşkusuz, onun sergi seçiciliği ve hazırlayıcılığı işlevidir ki, doğrusu Türkiye’deki müzelerde sözcüğün ilk anlamının özelliklerini taşıyan donanımlı meslek insanları istihdam edilmediğinden, yerleşik anlam olarak da bu bağlam ortaya çıkmaktadır. Bu durum, dünya da ortaya çıkan müze küratörlüğünden, yaratıcı küratörlüğe geçişin, Türkiye’de daha yaygın ve hızlı gelişimini sağlamıştır. Heinik ve Pollak’a göre;

Bir sergi geliştirdiği konular ve taşıdığı erdemler eğitilmiş bir izleyici tarafından alenen tartışılan bir kültür olayı kılığına girdiği için, sergi küratörü diğer meslektaşlarından daha fazla ün kazanabilir. Ayrıca uzman eleştirmenler perspektif kullanma sanatına gittikçe daha fazla dikkat gösteriyorlar; artık serginin konusunu tartışmakla yetinmeyip sergiyi başlı başına bir nesne olarak öne çıkarıyor, serginin ‘yazarından/yaratıcısından’ daha sık söz ediyorlar. Başka bir deyişle, basın sergiyi bir kurum tarafından üretilen saydam bir mecra olmaktan çok, belli bir ismi olan bir bireyin yapıtı olarak ele alıyor... (2001: 111).

2006 küratörle bu bağlamdaki konuları ile de yetinmeyip kendileri için daha kapsayıcı bir üst konum geliştirirler. Pelin Tan, 2006 yılında Vasif Kortun ve Charles Esche ile yaptığı söyleşilerin giriş metninde, bu yeni konumu şöyle ifade eder: “Günümüzde, küratörün görevi bir sergi inşa etmek, sanatçı seçmek, malzeme ve objeyi bir araya getirmek değildir; farklı bir

kamusal ve temsil alanına işaret eden ve kültürel bir dönüşümü tetikleyecek uygulanabilir eleştirel söylemler üretmek artık 'kuratöryel yaklaşım' dediğimiz bir pratiğin ana eksenini oluşturmaktadır" (Akt: Tan, 2006).

Beral Madra da bu görüşün temel dinamiği olan yaratıcı küratör algısını, dile getirir:

Eleştirmen/küratör v.b. vardır, yoktur, iyidir, kötüdür tartışmasını genelde sanatçılar gündeme getiriyor. Eleştirmen/küratör işlevi gereği sanatçıyı ve sanat yapıtını eleyici/seçici/ayıklayıcı bir konumdadır; dolayısıyla sanatçıların karşı çıkışı da doğal. Gerçek olan yapılan işlerin (ortak işler) oluşturduğu birikimdir. Günümüz sanat ortamı sanatçıların, küratörlerin ve eleştirmenlerin ürettiği yapıtlar ve metinlerden oluşan bir bütündür (2004).

Madra'nın küratörlerin için dile getirdiği, onların eleyici/seçici/ayıklayıcı konumları üzerinde durmak gerekir. *Eleyici* sözcüğü, eleme işini yapan kişi anlamında kullanılmıştır ki, eleme de "Bir üst dönüye katılacak olanları seçmek için yapılan ayıklama" (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 2010) olarak tanımlanır. Eleyici derken, doğrusu ayıklama işini yapan ayıklayıcı kişiyi de anlatılmış olmaktadır. Ayıklama ise daha çok "Niteliğine göre ayırıp sayma, arıtma işlemi" (Dil Derneği Sözlüğü,2010) olarak tanımlanır. Bu bağlamda küratörlerin; eleyici/seçici/ayıklayıcı konumları, onları, belli bir amaç doğrultusunda, sanatçıları ve onların eserlerini, eleyen, ayıklayan (belki rafine eden) ve bunu da bir nitelik seçiciliği ile yapan kişi olarak anlamayı gerektirir. Bu noktada günümüz sanat dünyasının bazı gerçekliklerine, bu bağlamın seçicilik ilişkilerini açığa çıkarmak amacıyla bakmak gerekir.

Chin-tao Wu, "Kültürün Özelleştirilmesi 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi" isimli kitabında, günümüz sanatının özelleşme ile değişen yeni ilişkilerini, somut verilerle gözler önüne serer. Bu ilişkilerin pek çoğu, Türkiye sanatı için de geçerli modeller olarak hayat geçmiş durumlardır. Burada, Wu'nun ele aldığı kimi konuların içeriklerine bakmak yeterli olacaktır.

Wu, kültürel sermaye kapsamında şirket çözümlemesi yapar ve şirketlerin sanata bakışlarını açıklamaktadır. "...şirket elitleri, tıpkı daha önceki girişimleri gibi, şirketler dünyasındaki ve toplumsal hayattaki hakim konumlarını, incelikle örülmüş ekonomik ve sosyal ağlar çerçevesinde

güçlendirerek sürdürmeye çabalarlar. Yönetmekte oldukları şirketleri sanat ve kültür etkinliklerine dâhil etmeleri, bu stratejilerinin ayrılmaz bir parçası” (2005: 28).

Wu, Amerikan ve Britanya müzeleri üzerinden, sanatın kamu ile olan finansman ve vergi ilişkilerini tartışmaktadır. “Sanat kurumlarına yapılan gayrimenkul bağışların ve diğer bağışların büyük ölçüde yüksek vergi dilimlerinde bulunanlar tarafından yapıldığı dikkate alındığında, vergi indirimlerinin sonuçları daha da çarpıcı gözükür. Zengin kişilerin, daha sonraları şirketlerin, ellerindeki sanat eserlerini müzelere aktarmalarının temel nedeni vergi indirimlerinden yararlanmak isteği oldu” (2005: 46). Benzer vergi kolaylıklarının Türkiye’de de bulunduğunu göz önünde bulundurmak gerekir.

Wu, “*Sanat Sponsorluğunun Kuralları*” başlığı altında sanat sponsorluğunun şirketlere neden cazip geldiği konusunu şöyle açmaktadır.

Genelde şirketlerin sanat sponsorluğu stratejisinin, kültür “oyununu risk almadan, oynamak” olduğu düşünülür, ama çağdaş sanat, tartışma yaratma ihtimali olmayan büyük ressamlarla kıyaslandığında kaygan bir zemin sunar. O halde, bu şirketin bu kaygan zeminde yürümeyi tercih etmesinin nedeni ne olabilir? Avangard, sanat ile yenilik arasında modernizmin paradigmaları çerçevesinde kurulan güçlü ilişki ve mitolojik sanatsal kişilik kültürü, iş dünyasına kendisini liberal ve ilerlemeden yana bir güç gibi sunması için değerli bir araç sağlamıştır (2005: 210).

Wu, şirketlerin reklama duyduğu ihtiyaç bağlamında, sanat sponsorluğu konusunu ele alır. “Reklama duyulan ihtiyaç, şirketlerin pazarladıkları mal ve hizmetlere göre değişir; ama petrol, tütün ve silah şirketleri gibi imajlarının cilalanması gereken şirketler açısından sanat sponsorluğu özellikle başarılı sonuçlar verir” Türkiye’deki sponsorluk ilişkileri bu gözle düşünülmelidir.

Wu, müzelere ve sergilere gelen izleyicinin özellikleri üzerinden, şirketlerin amaçları üzerinde durmaktadır. Ona göre;

...şirketler sıklıkla hedef kitlelerinin 'genel kamu' olduğunu iddia ederler, sanki bu 'kamu' türdeş bir kitleymiş gibi. Şirketler çoğunlukla bu tür sözcüklerle hayırseverliklerinin reklamını yaparlar... Şirketler tarafından kullanılan ve halkın sanata katılımındaki eşitsizlikleri ısrarla yadsıyan bu tür retorikler, sponsorların çıkarlarının gizlenmesine ve 'şirket hayırseverliği' adı altında yanlış bir imajın yaratılmasına yarar (2005: 210).

Türkiye'deki durumda bundan farklı değildir, kamunun her kesiminden izleyiciye yönelik olduğu söylenen şirket destekli sanat etkinliklerinin pek çoğu, aslında, belli bir gelir ve kültür düzeyinin üzerindeki seçkinlerin katılımını hedefler.

Wu, bankalar ve finans kuruluşlarının 1980'lerden sonra neden daha yoğun biçimde sanat ile ilgilendiklerini belirtmektedir. "20. yüzyılda sanat piyasası ile hisse senedi ve tahvil piyasaları arasında yüksek bir korelasyon var; 20. yüzyılın ikinci yarısında tabloların satışından sağlanan kârlar, menkul kıymetler borsasında sağlanan kârlara rakip olacak kadar yükseldi" (2005: 360).

Wu, şirketlerin kendi imajlarını yaratmak amacıyla sanat ile girdikleri ilişkileri ve çağdaş sanatı, satın alınabilir bir nesne olarak dönüştürmedeki rolleri üzerinde durmaktadır. "...yerel ve genç sanatçılara öncelik tanımak yalnızca bir özveri meselesi değil, bir pragmatizm meselesi... İyi satan sanatçıların eserleri için verilen fahiş fiyatlar nedeniyle, ancak çok az sayıda şirket bu piyasada oynamayı göze alabilir" (2005: 393).

Şirket koleksiyonlarının profesyonel sanat danışmanları ile olan işveren-çalışan ilişkisini Wu, şöyle yorumlamaktadır:

'Müze küratörünün geri planda kalıp zarın atılmasını beklemesi gerekir. Şirket küratörü ise, meydana çıkıp sanat tarihini yaratabilir'. Bağlı oldukları idare sistemleri şirketten şirkete değişse de, küratörlerin ya da danışmanların aldıkları eğitim şaşırtıcı derecede benzeşir. Müze küratörleri gibi şirket küratörleri de sanat tarihi alanında akademik eğitim görmüş ve çoğunlukla bu alanda yüksek dereceler elde etmişlerdir; bunun yanı sıra aynı derecede iyi bir müze deneyimleri vardır" (2005: 396-397).

Ayrıca Wu kitabında, şirketlerin sahip oldukları koleksiyonlar, müzeler ve galeriler kanalıyla çağdaş sanat üzerinde yarattıkları etki üzerinde durmaktadır.

Şirket koleksiyonculuğunun çağdaş sanatın üretimine yönelik en büyük tehdidi, etkisizleştirici, yumuşatıcı gücüdür. Egemen kültüre ve statükoya meydan okumayı, bunların karşısına çıkmayı amaçladığı iddia edilen avangard sanat, şirketler evrenine dâhil olunca hemen pahalı bir duvar kâğıdına indirgenebilir...

...şirketlerin çağdaş sanat eseri satın alması yalnızca sanat eserlerinin alımlanışını ve yorumlanışını etkilemekle kalmadı, hamiler ile sanatçılar arasındaki ilişkinin yeniden belirlenip değiştirilmesine de katkıda bulundu” (2005: 408-412).

Günümüz sanatında şirketlerin sponsorluk desteklerini de arkalarına alarak; küratörlerin etkililiği, yön ve saygınlık vericiliği göz önüne tutulduğunda, onların çeşitli eleştirilere maruz kalmaları doğaldır. Enis Batur, Türkiye’de bu anlamda tepki toplayan bir yazısında;

...Meslekten bir küratör, (sahi nedir küratör, nasıl yetişir?), ‘deponu’ tanır elbette; gelgelelim, Kristeva’nın ya da Derrida’nın perspektifine, Greenaway’in yaratıcılığına, Starobinski’nin çözümleyiciliğine sahip değildir. Giderek, onların üreteceği *fikir* için ancak destek olabilir, danışmanlık yapabilir. Böyle bir serginin *kavramsal cephesi*, birinci dereceden önem taşır; Felsefe’ye, Sanat’a, Bilim’e, Tarih’e dayanması biçimini, yoğuracak ana etken olacaktır.

Birkaç ayrıcalıklı örneğe rastlansa bile, genelde küratörlerin, bu düzeyde özgün tasarılar kurma, geliştirme olasılığı düşük görünüyor bana. Sanatçı sergileri, dönem ya da akım sergileri başka: O etkinlikler için meslekten küratörlerin işe koşulmaları doğaldır; sanat tarihçisinin, eleştirmen ya da akademisyenin yer alacağı bir danışma kurulunun yönlendiriciliğinde çalışma eşyanın mantığıdır” demektedir (2001: 95-96).

Beral Madra, Batur’un bu yazısına duyduğu tepkiyi dile getirir ve küratörlük “mesleğine” ilişkin görüşlerini de bu arada kaleme almıştır:

Batur’un yazısı, Türkiye’de ‘küratör’ var mı yok mu belli etmiyor; yalnız bir yerde, "birkaç ayrıcalıklı örneğe rastlansa da..." diyor. Kısacası, Batur, küratörlüğü şimdiki durumuyla ‘teknik bir iş’ düzeyine indiriyor ve bir kalemde ben de içinde olmak üzere Türkiye’de küratör olarak faaliyet gösteren birkaç kişinin düşünce ve eyleminin, emek ve üretiminin "varsıl bir etkinlik kimliği” oluşturmadığını varsayıyor.

Küratörlük ciddi bir iş

Bu arada bu alanda büyük özverilerle oluşturulan bellek güme gidiyor. Bununla da yetinmiyor, 'Bu iş küratörlere, bir başına onlara bırakılamayacak kadar ciddi' diyerek, bundan böyle bu piyasada küratör olarak çalışanların ve çalışacakların, **söz gelimi ekmeği ile oynamayı** da göze alıyor (Madra, 2001).

Madra'nın bu yazısında küratörlüğü, bir ekmek mücadelesi, bir emek ve uğraş alanı, meslek olarak anlatması küratörlüğün, kimi sınırlarını da doğrudan çizmiş oluyor: "Bu tür yazılar, bizim gibi sessiz sedasız işini gören kişiler için gerçekten yorucu/yıldırıcı oluyor; işimizi bırakıp sesimizi çıkarmamız gerekiyor..." (Madra, 2001). Tabi bu noktada, bir sanatçının kendi eylemleri ve yaratımları/üretimleri için kaleme alınan eleştiri yazılarına, benzer bir tepki vereceği düşünülemez, bu sanatçının sanatı bir ekmek mücadelesi ve uğraş alanı ya da meslek olarak görmek yerine yaşam biçimi olarak algılamasından ileri gelebilecektir.

Madra, Batur'a yanıt verdiği yazısında, karşıtlıkları maddeler halinde ele alır ve dördüncü madde de küratörlüğün farklı işlevlerine yer vermiştir:

Dördüncüsü sanatçıları, işlerini inceleyerek olduğu kadar özel yaşamlarındaki sorunları tanıyarak yüreklendirmek, desteklemek ve açılım kazanmalarına yardımcı olmak; sanatçıların ürettiği projeleri gerçekleştirme olanakları (yer, kurum, para, teknik destek, tanıtım) aramak ve bulmak; hangi sanatçılar hangi kavramlar altında ve ne zaman bir araya getirilir -küratörlüğün temel işlevi budur- sorusuna yanıt aramak ve çözüm getirmek; sergileri yaptıktan sonra da sanatçıları izlemeyi sürdürmek...

Hatta siyasal, ekonomik, toplumsal, bilimsel değişimlerle sanatçıların düşünceleri ve üretimleri arasında koşutluklar/karşıtlıklar bulmak ve bunları açıklayan sergiler oluşturmak; yabancı küratörler sanatçı seçmek üzere geldiklerinde bu küratörleri günlerce ağırlamak, bilgilendirmek ve ikna etmek; uluslararası sanat ortamının odaklarıyla ilişkiler kurmak, bu odakları yönetenleri ve bunlara bağlı sanatçıları Türkiye'de özgür ve önemli bir sanat üretimi olduğuna ikna etmek; bunu Türkiye 1980'lerde 12 Eylül travmasındayken, 1990'larda Güneydoğu sorununu ve terörü yaşarken, 2001'de ekonomisi dibe vurmuşken yapmayı sürdürmek... (Madra, 2001).

Madra'nın bu yazısından, küratörlüğün bir tür sanatçı menajerliği, mentörlüğü ve satış danışmanlığı, her çağa ve duruma göre konumlanabilen

çok yönlü ve zengin içerikli bir iş alanı olduğu anlaşılmaktadır. Küratör Vasıf Kortun da bir söyleşide tartışmaya bir ucundan girmiş ve görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

Hayır, bu süreci, bu konuşanlar ve konuşulanlar nasıl önemsenebilir ki? Geçtiğimiz altı ay içinde dünyada bu işle üzerine düşünen en önemli isimleri İstanbul'a geldi ve konferanslar verdiler. Ama bu tuhaf ülkede her konuya maruf Abdurrahman Çelebiler bu konuşmalara gelip tartışmalara katılmak, meseleye eğilmekten ziyade, kişileştirilmiş, denetimsiz, enformasyonsuz bir yorum kültüründen kurtulamadılar (İleri ve Kortun, 2003).

Kortun, bu söyleşide küratörlük mesleğinin, onlara yaşattığı durumları ve bunlardan nasıl etkilendiklerini anlatır:

Benim için bir çift deplasman söz konusu. Birincisi Türkiye içinde deplase edilmiş durumdaydım, Türkiye dışında zaten deplasmandayım. Bu deplasman hali bana özgü bir durum değil, dünyadaki bir sürü küratörün durumu benzeşiyor, özellikle eski üçüncü dünyalar için. Bu insanlar aralarında bir tür hayali cemaat oluşturmuş durumda. Birbirimizle konuşuyor, paslaşıyor, tartışıyoruz, bilgi değiştiriyoruz. Birer birer güçlü olabiliriz ama iktidar değiliz..

Yani kurumların başlarında, koleksiyoncularla, galericilerle ve müteveli heyetleriyle dirsek temasında değiller. Dahası, hepsi günün sonunda de eve **ekmek götürmek zorunda**, hiçbirinin gelecek garantisi yok ve onun hırçınlığıyla, hızıyla hareket etmek zorundalar. Lokal kültür ekonomisiyle bir sürtüşme var. Özellikle o entelijansiya ile diller uyuşmuyor, lokal entelijansiyanın sanata hümanist/modern bakışıyla gayet akademik, kabul göreni olumluyor. Bak, buna rağmen çift deplasmandakiler aslında kendi ortamlarıyla çok ilgililer, bu ilgi kültürel çevirmenlik temelinde değil, her ne kadar gerekli (ve malumunuz) imkânsız olsa da. Hou Hanru'yu düşün örneğin (İleri ve Kortun, 2003).

Kortun, küratörlerin yaşamlarını “her yerde” bir yabancı yerde olma hissi üzerine inşa ettiklerine ya da böyle konumlanmak zorunda bırakıldıklarına değinir. Aynı söyleşide Kortun da, Madra gibi bir ekmek mücadelesinden söz eder, ancak bir meslek olmadığı üzerinde durmuştur:

Mesele küratörlükten ziyade, küratörlerin üçüncü alan açılmasında faal olmalarının getirdiği rahatsızlık. Kabaca da olsa, Enis Batur'un söylediği bazı şeylerde doğruluk payı var. **Küratörlük bir meslek değil**; sergilerin bir

tarihi var ama küratörlüğün kendi başına bir tarihi olamaz. ağ başından beri belli küratör örneklerini alırsak sanatırlarla alışveriş görmemek olanaksız, kimi zaman sanatçılar küratör konumunda. Hatta bir çok küratör de ipuçlarının sanatçılardan almıştır: Duchamp'ın yerleştirdiği sergiler, Peggy Guggenheim'in "Art of the Century" galerisi, Kiesler'in düzenlediği sergiler. Harald Szeeman'ın "Tutumlar Biçime Dönüşünce" sergisi bile tümüyle sanatçılar tarafından ortaya çıkarılmış bir enerjinin sergi biçimine dönüştürülmesidir, adından belli zaten (İleri ve Kortun, 2003).

Birçok serginin küratörlüğünü üstlenen Ali Akay'ın da, küratörlüğe ilişkin görüşleri "Sanat Artık Küratör Olmadan Asla!" başlıklı bir yazıda, şoye aktarılmıştır:

Küratör Fransızca'dan alınan bir kelime olarak kullanılan 'sergi komiseri' ile aynı anlama gelmektedir. Komiseri Fransızlar kullanırlar, Anglo Sakson dünyası curator kelimesini kullanıyor. Yalnız. 1970'lerin beri bağımsız küratör diye bir terim kullanılmaya başlandı. Küratör; sergiyi yaparken serginin mekânını, konseptini ve de sanatçılarını seçtiği gibi, kavramın yazısını ve işlerin yerleştirmesini yapan kişi olarak herhangi bir kuruma bağlı kalmaksızın sergi yapan kişi oldu ( z, 2005).

Akay'ın bu tanımlaması şu soruyu akla getirir: küratörler bağımsız, özerk girişimlerini; kendi olanakları ile sergiye dönüştüren kişiler midir? Bu sorunun yanıtı büyük olasılıkla 'hayır'dır. Küratörler genelde, masraflarını kendileri karşılamadıkları, mekânın kullanılmasını kendi olanakları ile sağlamadıkları, sipariş ve sponsorluk ilişkileri ile kotarılan sergiler düzenleyen kişilerdir. Hal böyle olunca, en azından ekonomik bağlamda bağımsız olduklarını söylemek oldukça zorlaşır. Sergi için seçilen tema ya da konuların seçiminde de bağımsız oldukları konusu, yine tartışmalıdır, bu konu farklı bir tartışmanın konusu olarak görülmelidir.

Görüldüğü üzere küratörlük olgusu/konusu/mesleği, tartışmalı ve karışık bi durum ve yapı ile işlerliğini, günümüze değin derinleştirmiş/vazgeçilmez kılmıştır. Levent alıkoğlu'nun, bu duruma ilişkin görüşleri şoye aktarılmıştır:

Küratör Levent alıkoğlu küratörlüğün sanat ortamı için kaçınılmaz olduğu görüşünde. Küratörlerin kimi zaman sanatçının önüne geçmeye çalışan, hatta üretimine karışan, iş bilmez bir ukala olarak görüldüğünü, kimi

zaman da diktatörlükle arasında bağlantı kurulmaya kalkışıldığına değinen Çalıkoğlu, bu memnuniyetsizliğe rağmen küratörlüğün giderek güçlendiğini, kurumsallaşmaya başladığını ve varlığının sanat ortamı için vazgeçilmez olduğunu belirtiyor. Çalıkoğlu sipariş üzerine iş yaptırmadıklarını, zaten bunun imkansız olduğunu söylüyor: 'Bir sanatçıya, hayalleri, takıntıları, konsepti ve ısrarla işaret etmek istedikleri dışında her hangi bir 'şey' ürettiremezsiniz. Sadece aynı takıntıya sahip fakat farklı kanallarda dolanan sanatçıları doğru yer, doğru zaman, doğru konsept içerisinde yan yana getirebilir, aynı başlık altında sunabilirsiniz' diyen Çalıkoğlu, küratör-sanatçı ilişkisinin oldukça samimi, paylaşımcı ve aynı dünyaları yaşamaktan memnun olmanın getirdiği bir birliktelik olduğunu savunuyor (Akt: Öz, 2005).

Küratörlük durumunun, yerli yerine oturması zaman alıcı bir durum olarak değerlendirilmelidir. Ancak yinede küratörlüğün, Türk resim sanatı için gerekli bir konuma ve öneme sahip olduğu yadsınamaz. Küratörlüğünü üstlendiği çeşitli sergiler de bulunan Bedri Baykam, Türkiye'deki küratörlüğe eleştirel bir bakış attığı sergisi için şunları dile getirmiştir:

Küratörlük konusunda yaptığım çıkış, 'Küratöryal Şizofreni' sergisi çok önemliydi. Çünkü küratörlüğün kavramsal sorgulaması oldu. Yani en azından meydanın boş olmadığını kanıtladı. Çünkü küratörlerde biraz fazla astığım astık, kestiğim kestik bir başıboşluk yaşıyordu ve sanatçılar artık yalnız küratörün görmek isteyeceği sanat eserleri üretiyorlardı... Zaten ben o sergiyle küratörlük olmasın demiyorum. Ama küratörler kendilerini, sanatçıdan önemli görmesinler, sanatçının önüne geçtiklerini sanmasınlar, sanatçıya karşı bir tek seçici küstahlık içinde olmasınlar, A'dan Z'ye yönlendirici olmasınlar diyorum. Benim o sergide sanatçıya sorduğum şey şuydu, Kendi düşüncesi ile sanat üreten, bağımsız bir sanatçı mı olmak istiyorsunuz? Yoksa, küratörün yönlendirdiği başında çoban olan bir koyun mu olmak istiyorsunuz? (Baykam, 2008).

Türkiye'de küratörlük mesleğini, her şeye rağmen başarı ve istikrarla sürdüren küratörlerin hazırladıkları; dönemsel, temalı ya da bağlamı içinde değişik anlamlar yüklenebilecek birçok sergi düzenlenmiştir ve düzenlenmektedir. Bu sergiler; bir yandan Türk resim sanatının tarihsel öyküsünü gözler önüne serer, genç sanatçılara yeni kapılar açar, öte yandan da sanatsal yaratımların/üretimlerin, farklı bağlamlarda yeni okumalara elverişli hale getirilmesine olanak sağlar.

Tarihsel bir sunum olarak hazırlanan ve sergi kavramının oluşturuculuğunu ve genel yönetmenliğini (küratörlüğünü) Beral Madra'nın üstlendiği; Karşı Sanat Çalışmaları bünyesinde gerçekleştirilen ve "Bir Bilanço - 80'li Yıllarda Türkiye' de Sanat Üretimi" adıyla izleyici ile buluşan sergi, bu anlamda önemli bir örnektir. Madra bu serginin amacını şöyle anlatmıştır:

Yakın dönemi araştıran ve yorumlayan böyle bir serginin yapılmasının nedeni öncelikle, günümüzün hızlı değişime yatırım yapan görsel-işitsel-nesnel kültür tüketimi bağlamında durmadan yıpranan düşünsel/kuramsal bellek ve üretim birikimini toplumun gündeminde tutmaktır. İkinci olarak geç kalmış ve şimdilerde kurulması düşünülen ya da kurulmakta olan modern ya da çağdaş sanat müzelerinin/merkezlerinin içerik sorunlarına bilimsel ve belgesel bir katkı ve çözüm önermektir. Üçüncü olarak, yetişmekte olan sanat ve kültür yöneticileri için görünmeyen bir üretimi görünür kılarak, araştırma ve yorum yapmalarını sağlamaktır...

Sergi, Türkiye'de demokrasinin bütünüyle yitirildiği, şiddetin ve krizli ekonomik süreçlerin yaşandığı, iletişim, medya ve tüketim kültürünün yerleşmeye başladığı 80'li yıllarda, her şeye karşın söylen(e) meyen söylendi mi, anlatıl(a) mayan anlatıldı mı, im-alem, çoğulluk ve göndermeler gerçekleşti mi, gibi sorulara belgeler ve yapıtlarla yanıt vermeyi amaçlıyor. Bu bağlamda sergi, geniş bir disiplinlerarası konferans ve açık oturumlar ile de destekleniyor (2004).

Yine süreçsel bir sergi olarak hazırlanan ve küratörlüğünü Haşim Nur Gürel, Levent Çalıköğlü ve Ali Akay'ın birlikte üstlendikleri; "Fikret Muallâ Retrospektifi", aynı zamanda İstanbul Modern'inde ilk retrospektif sergisi olarak önem ve anlam kazanır. Bu sergi ile ilgili şu bilgiler dikkat çekicidir:

Sergi, sanatçıyı hep sıra dışı, çalkantılı, bohem yaşam tarzıyla aktaran bakışı tersine çevirmeyi amaçlıyor ve yapıt sayısı itibarıyla de şimdiki dek yapılmış en kapsamlı Fikret Muallâ retrospektifi olma özelliğini taşıyor...

İstanbul Modern, 14 Nisan'da Süreli Sergiler Salonu'nda Eti sponsorluğuyla açılacak olan "Fikret Muallâ Retrospektifi" ile ilk retrospektif sergisini gerçekleştiriyor. Bu sergi ile müzemizde ilk kez gezici eğitim sergisi ve işitsel turlar başlıyor. Sergi için özel olarak bir belgesel film ve çocuklara yönelik alfabe kitabı hazırlandı. Aynı zamanda yine bir yenilik olarak Fikret Mualla'nın yapıtları, Eti Tutku bisküvisi ve Selpak kağıt mendil kutularında ve çeşitli ürünlerde yer alıyor.

'Fikret Mualla Retrospektifi' süresince müzenin eğitim bölümü, kütüphanesi, gösterim salonu ve gezici eğitim aracında çeşitli etkinlikler yapılacak, müze mağazasında sergiye ilişkin ürünler satışa sunulacak...

Bu sergi, ünlü ressamın sanatının pek bilinmeyen yönlerine dikkat çekmeye çalışırken; benzer görünen yapıtlar arasındaki ayrımı vurgulamayı, farklı zaman ve ruh hallerinde gerçekleştirilen aynı temaya ait resimlerin birbirlerinden ne kadar beslendiklerini göstermeyi ve yaşamını resimle kazanmak isteyen bir ressamın modern hayat içindeki yerini sorgulamayı amaçlıyor (İstanbul Modern'de Mualla'lı Günler, 2005).

Son yıllarda, küratörlerinin asıl amacı; genç ve yerel sanatçıları, diğer şehirlerden sanatçılarla buluşturmak ve kendilerini tanıtmalarına olanak yaratmak olduğu söylenemese de, bir yönleriyle bu işlevi yüklenen sergiler de açılmıştır, açılmaktadır. 2003 yılında Diyarbakır Kültür Merkezi kanalı ile Mardinkapı, Keçiburcu'nda açılan ve küratörlüğünü Ali Akay'ın üstlendiği, "Dilin Gücü" adlı sergi bu anlamda irdelenebilecek bir sergidir. Bu sergiye, Diyarbakır, İstanbul, Ankara, Adana ve Hatay'dan sanatçılar video, fotoğraf, pentür ve yerleştirme çalışmalarıyla katılmışlardır. Akay, serginin tanıtımını şöyle yapar:

Dil kendi içinde bir ifade aracı olarak sanatlarla iletişim nesnesi olmaktan çok belirli bir formdaki anlatıma dayanmaktadır. Form, yani biçim alma ve bunun alımlanması plastikliği ifade etmektedir. Plastikleştirilen dilin kullanımı her ifade biçimini kendi tekilliğindeki bağlamda göstermektedir. Bu plastiklik, kendisini gerçekleştirmek için minör ifade biçimleri içinde imkân bulmaktadır...

Keçiburcu mekânı içindeki sergi, güncel sanatın dilini çeşitli medyumlarla, araçlarla dile getirecektir. Fotoğraflar, pentür, videolar ve enstalasyonlardan oluşacak olan sergi bu medyumların yan yana geleceği bir düzenleme olacaktır. Her bir çalışma mekânda birbirlerine maruz kalarak işleyeceklerdir; yani etkileşimler ve duygulanımlar iç içe geçerek, eserlerin yalnızlığını bozarak yan yana geleceklerdir (2003).

Ancak bazı sergiler ise küratörlerin devreye girmeleri ile asıl kavramlarından ve amaçlarından uzaklaşmış farklı bir yapıya bürünmüşlerdir. "Günümüz Sanatçıları Sergileri" bu hale iyi bir örnektir. Antmen, bir makalesinde bu hali şöyle değerlendirir:

24. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi sanat dünyasında ilginin sanatçıdan küratöre nasıl kaymış olduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir mi?

...Günümüz Sanatçıları sergileri, sanat ortamında ne olup bittiğinin bir tür aynasıydı. Fakat zaman içinde etkinlik -hiç kuşkusuz alternatif sergi olanaklarının çoğalmasıyla da birlikte gerçek- bir 'günümüz sanatçıları' sergisi olmaktan uzaklaştı, hatta neredeyse yalnızca öğrencilerin katıldığı bir sergiye dönüştü...

Günümüz Sanatçıları Sergisi, 2003'te 21'incisinin bir küratöre teslim edilmesi ve konulu bir etkinliğe dönüşmesiyle bir yapı değişikliğine gitti... Yıllarca Türkiye sanat ortamına dair ipuçları veren ve genellikle, en azından 15-20 genç sanatçı izleyebildiğimiz bir sergi olarak 'Günümüz Sanatçıları'nın bu yıl üç küratör, yedi sanatçıyla gerçekleştiriliyor olması ise oldukça ilginç bir durum... Fakat insan bu sergide kimin hangi işi yaptığı konusunda yanılabilir: Sergide herhangi bir sanatçı ismi etiketi yok... Başından beri Türkiye sanat ortamında 'günün sanatçıları'nı ve güncel eğilimleri göstererek, bunları izleyiciyle tanıştırmayı hedeflemiş bir serginin izleyiciye karşı bu denli küstah bir tutum takınması, açıkçası pek doğru gelmiyor bana. Madem bu sanatçılar 'Günümüz Sanatçıları' onları 'günümüzün sanatçıları' kılan nedir, diğerlerinden ayıran nedir bunun her anlamda gerekçelendirilmesi, özellikle bu sergi için büyük önem taşıyor (Antmen,2005).

Bu noktada yararları ve zararlı etkileri de göz önünde tutularak, küratörlük durumunun, yerli yerine oturmasının zaman alıcı bir durum olarak değerlendirilmesi gerektiği, ancak yine de küratörlüğün, Türk resim sanatı için gerekli bir konuma ve öneme sahip olduğunun yadsınamaz bir gerçeklik olduğu düşüncesinin yinelenmesi gerekir.

4.2.2.1.7. Kimi Yeni Sivil Girişimlerin 1980 Sonrası Türk Resim Sanatına Yansıması

Modern sanat, 1900'lerin başlarından itibaren akımlar, sanatçı grupları ve benzer bir sanat algısı çevresindeki sanat topluluklarından oluşan, gelişen ve yaygınlaşan bir yapıda varlık göstermiştir. Ancak 1960'larla birlikte postmodern söylemin de etkisiyle, yeni bir yön ve biçim kazanan çağdaş sanat, birlikte hareket etme gereksinimine dönük, yeni oluşumların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu yeni oluşumlar ve girişimler; devletin desteğini istemeden kendi kaynakları ile hem erkin (ki bu hem politik erk

hem de toplumsal, kültürel ve sanatsal erktir), karşısında bir durum ve yapı olarak yer almaya başlarlar hem de kendi politik dilleri ile sanat üretmeye çabalarlar. Asıl kuruluş amaçları da bu yönde belirginleşen bu sivil oluşum ve girişimlerin, Türkiye’de Özellikle 1990’ların sonlarından itibaren önemli ölçüde yapılanmaya ve etkin hale gelmeye başladıkları gözlenmektedir. Çalıkoğlu, bu oluşumların kendilerini, erk ve sanat karşısında konumlandırmalarına göre, (her ne kadar onlar, farklı da olsalar) benzer yönleri olduğunu belirtir. Ona göre, bu benzerliklerden bazıları özetle şöyledir:

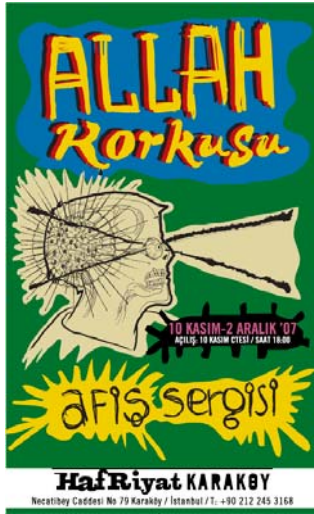
- Kamu, bireyi dönüştürdüğü gibi, birey de kamuyu eğip büker. Bugün bu iletişim şekli olarak sanatsal pratiği tercih eden her birey, öyle ya da böyle bu ilişkinin farkında. Bireyler, bir parçası oldukları bu gidişatı dönüştürmek ve olaylar karşısında cevaplar üretmek için bir araya geliyorlar... -Tarihsel avangardın çoktan yıkıldığı, deneyimlerin bir rol modeli olarak iktidar oluşturmaktan çıktığı bir zamanda, başkalarının gerçeklikleri ile buluşmak, birey olarak kendimizi ve paylaştığımız kamuyu anlamada önemli bir işleve sahiptir... -...sivil inisiyatifler öncelikle metinlerle iletişim kuruyor, kendilerini internet sitelerinde yaptıkları ve yapmak istediklerini tanımlayan kelimelerle tanıtırıyorlar... -Sivil inisiyatif olmanın temel şartlarından biri ortak çalışma kültürü ve etğinin geliştirilmesidir... -...sivil inisiyatiflere göre iktidar sadece karşımızda dikilen bir duvar değil, aynı zamanda onun farklı şekillere bürünüp evrildiği bir şey... Onu bireyler ve kurumlar arasında aramak ve çıkış yolları bulmak daha akıllıca bir pratik olarak algılanıyor... Bu bakışa göre kimseden bir şey talep etmenin anlamı da kalmıyor... -... bir başka özellik daha var o da sanatın egemen algıdaki işleyişine ve anlamına dair yerleşikliği bozmak... (2007: 11-14).

Günümüz sanatını tüm dillerini, yöntem ve disiplinlerini, bir arada ya da ayrı ayrı kullanan ve bunu yaparken de her sanatçısına kendine ait özerk bir alan sağlayan bu oluşumlardan, öne çıkan bir kaçına bakmak gerekir.

Bu oluşumlardan biri olan **Hafriyat Grubu**, 1996 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olan Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar’ın bir arada sergi açma düşüncelerini hayata geçirmeleri ile kurulmuştur. Mustafa Pancar’ın “Hafriyat” isimli eseri, sonradan gruba da ismini vermiştir. Hafriyat Grubu, kendi internet sitesinden grubu ve amaçlarını şöyle anlatır:

Hafriyat Grubu 1996 yılından bu yana bağımsız bir girişim olarak etkinliklerini sürdüren, genel kavramını kentten ve imgenin çevreselliğinden alan yerel ve sivil bir sanat hareketidir. İstanbul'da yaşayan sanatçılardan oluşan grup, Türkiye'deki ve haliyle İstanbul'daki modernleşme projesinin trajik ve ironik tezahürleriyle ilgilenmektedir. Bir yandan Batı merkezli evrensel kültürle kesişen, bir yandan da kendi kimlik sorunlarına odaklanan bir yerellik önerisinin olabirliği üzerinedir.

Hafriyat, alt kültüre ve etrafa dair ifade biçimlerinin imkânlarını araştırır. Çeşitli sanatlar arasındaki sınırları ve hiyerarşik ilişkileri kabul etmeyen grup, sergi açar, yayın çıkarır, söyleşi düzenler. Sanatçıları davet eder, onların katkılarıyla da şenlenir. Hafriyat, sokağa ve hayata bakarak, klişe konuların dışına çıkıp, çevreye ve kişiye dair imgeleri, mahalli bir ilgiyle yorumlamıştır. 11 yıllık geçmişiyle Hafriyat, sanatçıların bir araya gelerek, ortak fikirlerle neler yapabileceklerinin canlı kanıtıdır. Hafriyat Sanatçıları: Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, Tan Cemal Genç, İnci Furni, Neriman Polat, Fulya Çetin, Banu Birecikligil, Extramücadele (Hafriyat Grubu Hakkında, 2010).



Resim 207. “Allah Korkusu Afiş Sergisi’nden Afiş ve Genel Görünüm”, 2007, Hafriyat Grubu.

Hafriyat Grubu’nun 2007 yılında düzenlediği “Allah Korkusu Afiş Sergisi”, grubun amaçları doğrultusunda düzenlemiş bir sergi olarak izleyici ile buluşmuştur (Resim, 2007). Yine grup bu serginin içeriğini ve amacını şöyle anlatır:

Sergi, insanlık tarihi boyunca her türlü iktidar odağını, bu odakların çeşitli iletişim yöntemleriyle ürettiği, beslediği, itaatın en önemli araçlarından

biri olarak hizaya girmemizi sağlayan korku duygusunu ele alan afişleri bir araya getiriyor. Sergiye katılan çok sayıda grafiker, tasarımcı, ressam, çizer ve yazar Allah Korkusuna: Bireysel olarak vicdanın sesi, Kul'un yaradandan korkusu anlamında Allah korkusu, toplumsal olarak hızla muhafazakarlaşan ve daha milliyetçi bir köşeye sıkışan uluslarda Allah korkusu, küçülen dünya ve global ekonomi içinde Allah korkusu ve Allah korkusuna direnme mekanizmaları gibi farklı boyutlardan yaklaşıyor (Allah Korkusu Afişleri Sergisi, 2007)

Diğer bir oluşum olan **Apartman Projesi** ise, sanatçıların kendi yönetiminde yürütülen, disiplinlerarası bir paylaşım ve sergileme imkânını sağlamak amacıyla, 1999 yılında Selda Asal tarafından kurulmuştur. Asal, Apartman Projesi'nin amacını şöyle anlatır:

Apartman Projesi, içerisinde bulunduğumuz durumu, zamanı sorgulayan bir disiplinler arası bir proje. Biz kimiz, ne yaparız, spesifik meselelerle ilgili nasıl düşünürüz, bulunduğumuz coğrafyaya dair sorumluluğumuz nedir? Biz'i, ben'i, tepkimizi, tepkisizliğimizi kendi anlatım dilimiz olan resim, video, ses, yerleştirme üzerinden nasıl anlatabiliriz? Hep birlikte atölye çalışmaları yaparak bir projeyi nasıl oluştururuz, birçok farklı bakış açısı ve farklı malzeme kullanan sanatçı ve diğer disiplinlerden katılımcılarla proje nasıl bir sürece girer? Bu farklılıklarla başlangıçtan çok daha uzak, bilinmez yerlere geçebilir miyiz? Bu deneysel süreç nasıl yaşanır? (Galerist dSanat, 2007).

Diğer bir oluşum olan ise **Karşı Sanat Çalışmaları**'dır. Kendini bağımsız bir yapı olarak tarif eden bu oluşum amaçları ve sanata bakışı kendi internet sitesinde şöyle anlatılır:

Karşı Sanat Çalışmaları, toplumsal süreçler üzerinde belirleyici bir güç ve baskı unsuru oluşturma çabasındaki tüm sistemlerle arasına eleştirel bir uzaklık koyan bağımsız bir yapıdır ve söz konusu tıkanık ve kendini inkâr noktasına gelmiş olan sistemlerin tek tek sorunları ayıklanıp birbiriyle ilişkilendirilerek çözünebileceği düşüncesinden hareket eder. Bu hedef için de toplumdaki tüm bireylerin öncelikle disiplinli bir şekilde ve sorumluluk duygusuyla kendi yaşamlarına ilişkin özverilerde bulunması gerektiğine inanır. Karşı Sanat Çalışmaları, anlayış olarak bu sorumluluk üzerine temellendirilmiştir. Özgür ve yaratıcı sanatın da, kültür endüstrisiyle bütünleşmiş, var olan anlayışın korunduğu bir "galeri"de değil, böyle bir disiplin ortamında gelişeceği savıyla salt bir sergileme mekânı –diğer bir deyişle bir

galeri- olmayı reddeder. Dolayısıyla da sergilediği yapıtlara sadece teşhir nesnelere olarak bakmayıp hepsini ayrı ayrı ve bir bütün olarak tarihsellikleri içinde anlamlandırma, ilişkilendirme ve sorgulama hedefindedir. Sergileme, Karşı'nın üstlendiği misyonun gerçekleşebilmesi için gereken içerikli ve verili platformu oluşturur...

Karşı Sanat Çalışmaları için "karşı" olmak, girdiği alan içinde karşıdaki ve önündeki nesnelere her boyuta ölçeklendirmek, yaşanan zaman dilimi içinde bir yere oturtmak ve tüm bunları herhangi bir merkez veya dayatmacı anlayışa bağlanmadan özgürce yapmaktır. Karşı, alternatif bir duruştur. Kanselerleşmiş yapılar ve düşünce sistemlerine tepkidir. Tartışmaya konu olacak her nesneyi ve özneyi karşılar, karşılaştırır ve karşı karşıya getirir (Karşı Sanat Çalışmaları, 2010).



Resim 208. "İsimsiz",
1986,
Gonca Sezer.



Resim 209. "İsimsiz",
1985,
Emre Zeytinoğlu.

"Bir Bilanço 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi" adlı sergiyi 2004 yılında kendi bünyesinde açan (*sergiden, Resim 208 ve 209*); *Karşı Sanat Çalışmaları*, asıl amaçları ile örtüşen bu serginin özel amaçlarını, serginin basın bildirisinde şöyle anlatılır:

Sergiyi post-modernizm gibi, 'küller arasındaki ruhu ortaya çıkarma' girişimi olarak nitelendirmek, kuşkusuz abartılıdır; çünkü 80'li yılların sanat üretimi küller arasında gömülmemiştir, ancak gösterildiği zamandan bu zamana kadar kitleyi bilgilendiren bir müze ya da sanat merkezi bağlamında görünmeyen bir üretim olarak, ilklere sahip çıkma iddiası taşıyabilen kişi ve kuruluşlar tarafından yanlış ya da haksız kullanıma açıktır; bu olumsuzluğun bir an önce giderilmesi gerekir. Toplum kendisine sunulmak üzere üretilmiş bir yapıt topluluğunu istediği zaman görebilme hakkına sahip olamadı; bu kültürel açıdan sakıncalı bir bellek ve sorumluluk boşluğu yaratmaktadır (Madra, 2004).



Resim 210. "Newroz",
2005,
T.Ü.Y.B. Bahattin Eren.



Resim 211. "Mavi Klarnet",
2005,
T.Ü.Y.B. Aziz Kanat.

2002 den bu etkinlik gösteren yana **Diyarbakır Sanat Merkezi** projesi olarak yola çıkan ve aynı zamanda **Anadolu Kültür AŞ.**'nin bir şubesi olarak da yapılan bir diğer oluşum daha bulunmaktadır. Her iki yapı da ortak bir amaçtan ve kaynaktan beslenir. Diyarbakır Sanat Merkezi, hedeflerini şöyle dile getirir:

DSM, kültür ve sanatın İstanbul ve Ankara dışındaki şehirlerde üretilmesi ve izlenmesi amacıyla kurulan Anadolu Kültür'ün ilk adımı, ilk şubesi... Kültür-sanat dünyasından insanların ve kuruluşların katılımıyla kurulan Anadolu Kültür, Anadolu'nun başka yerlerinde de projeler geliştirmeyi ya da yürüyen projelere ortak olmayı hedefliyor.

Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM), biri 'Doğunun Batısı', diğeri 'Batının Doğusu' olan iki kentin, Diyarbakır ve İstanbul'un- insanların, sanatçıların ve yaratıcı enerjilerinin buluşabilmesi ve birlikte üretebilmeleri amacıyla kuruldu (Diyarbakır Sanat Merkezi, 2010) .

Anadolu Kültür AŞ.' amaçlarını ise Yönetim Kurulu başkanı Osman Kavala şöyle anlatmaktadır:

Sanatın, ulusal ve küresel farklılıkların aşılabildiği iletişim biçimleri oluşturarak farklı yerlerde farklı biçimlerde yaşayan, farklı kimlikleri ve inançları olan insanların iletişim kurmaları, anlaşmaları ve ortak değerler etrafında birleşmeleri için imkân sağladığına; içe kapanmaların,

duyarsızlıkların ve önyargıların kültür alışverişleri ile aşılabildiğine, sanatın temsil ve ifade gücünün özgürleşmeye katkısına inanıyoruz.

Anadolu Kültür, 2002 yılından beri kültürün ve sanatın, toplumsal gelişme odaklı, katılımcı ve çok sesli bir yaklaşımla yaygınlaşmasını, karşılıklı anlayışın kültürel iletişimle sağlanmasını hedefleyen bir sivil toplum girişimi olarak kültür paylaşımı ve sanat üretimi çalışmalarını sürdürüyor (Kavala, 2010).

Anadolu Kültür AŞ. Günümüze değin bu amaçlarına ulaşmaya dönük birçok etkinlik, sergi ve söyleşi düzenlemiştir. 2005 yılında düzenlediği, 'newroz - yenigün - nevrüz' sergisi (*Resim 210 ve 211*), amaçları ile örtüşen önemli bir örnek olarak düşünülebilir. Bu serginin tanıtımı ise şöyle yapılmaktadır:

Anadolu Kültür, Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM) ve İstanbul'dan Galeri Apel' in birlikte düzenlediği 'newroz - yenigün - nevrüz' sergisi 20 Mart 2005 Küratörlüğünü İstanbul Galeri Apel'den Nuran Terzioğlu'nun yaptığı serginin video çalışmaları DSM salonunda, yerleştirmeleri ise Diyarbakır Belediye Konukevi'nde görülebilecek. Ortadoğu ve Orta Asya'nın pek çok toplumu için eski takvimde yılın ve baharın ilk günü kabul edilen 'newroz - yenigün - nevrüz', yeni takvimde gece ve gündüzün eşitlendiği gün... Soğuk kışın bittiği, sıcak günlerin başladığı, tabiatın uyandığı, üremenin ve üretmenin başladığı gün; 21 Mart. 'newroz - yenigün - nevrüz' barışın günü... Baharı, tabiatı, üremeyi, üretmeyi ve barışı selamlamak için İstanbullu ve Diyarbakırlı 34 sanatçının bir araya gelerek oluşturacakları 'newroz - yenigün - nevrüz' sergisinin konsepti 'yeni gün'... (Newroz - Yeni Gün - Nevruz, 2005).

1980 sonrasında, önemli ölçüde genişleyen sanat piyasası, ulusal ve uluslararası girişimlerin ekonomik destekleri ile dönüşüm geçirmiştir, geçirmektedir. Yüzlerce yıl öncelerin sanat grupları ve akımları yerlerini, beraber hareket etme anlayışlarına bırakmıştır. Bu anlayışlar, ya güncel sanatın dilini üretimlerinin merkezine almaktadırlar ya da politik, ideolojik ve kültürel önermelerin sözcüsü olarak, sanatı; toplumu, postmodern topluma dönüştürme araçları olarak önem kazanmışlardır. Sanatta görülen bu dönüşümün sanatsal ve toplumsal etkilerinin, sonraki yıllarda anlaşılabilir, önemli ve dönüştürücü etkiler olduğu düşünülmektedir.

4.3. 1980 Sonrası Türk Resmi için Ressamlar Seçkisi

Resim sanatını, dönemsel etkileşimleri ile birlikte ele almaya çalışan bir çalışmada; dönemin sanat görüşlerini, toplumsal dönüşümleri, politik ve kuramsal algıları, seçilen temaları ve konuları, kullanılan teknikleri en iyi belgeleyip ve görselleştirebilecek kaynaklar, kuşkusuz, bu dönemde yaratılan/üretilen resimler ve onları yaratan/üreten sanatçıların kendi sözleri ile onlar hakkında yazılan metinlerdir.

Bu bağlamdan yola çıkılarak oluşturulan bir ressamlar seçkisinin, bu çalışma kapsamında ele alınmaya çalışılan; 1980-2007 yılları arasındaki Türk resim sanatını, etkili biçimde betimleyebilmek açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Özellikle günümüz Türkiye sanat dünyasının koşulları dikkate alındığında, bu türden bir ressamlar seçkisi oluşturmanın zorlukları kolayca anlaşılabilir. Bu zorluklardan bazıları şunlardır:

- Türk resim sanatının kendine özgü dinamikleri vardır. Türk resim sanatı, batılılaşma arayışları içinde önem kazanan modernist sanatlar olgusunu henüz, hem sanat dünyasının hem de toplumsal unsurların tümü tarafından algılayamamışken, dünyadaki postmodern sanat durumu ile karşı karşıya kalmıştır. Günümüzde, Türkiye’de hem modernist hem de postmodernist sanat anlayışları ayrı ayrı ya da iç içe geçerek varlıklarını sürdürmektedirler.
- 1980’e gelene değin kendi sanat biçimini yerleşik bir görüntüye kavuşturan, ancak günümüzde de bu biçimsel kalıpları değiştirmeden sürdüren sanatçıların varlığı, onların konumlarını bugünün sanat algısı açısından sorunlu kılmaktadır.
- Güncel sanat ile birlikte, sanatçıların; sanatsal yaratımlarında/üretimlerinde, tüm malzeme ve olanakları, disiplinlerüstü bir anlayışla harmanlayarak oluşturdukları sanat yapıtları, hem yapıtları hem de sanatçılarını sınıflamayı zorlaştırdığı gibi böyle bir arayışı da gereksiz kılmaktadır.

- 1980'den sonra çoğalan; sanatsal olguların, kavramların, arayışların, oluşumların, biçim ve biçemlerin çeşitliliği bir seçki de sınıflama gruplama ya da ayırıştırma gibi düzenlemeleri imkânsızlaştırdığı gibi gereksiz de kılmaktadır.

Bu zorlukların getirdiği sınırlılıklar ile oluşturulan seçkide, ressamın ya da onların resimleri üzerinde; herhangi bir sınıflama, gruplama ya da ilişkilendirme yoluna gidilmemiş, böylelikle dönemin iççeliği seçki ile de yansıtılmaya çalışılmıştır. Ressamların sayfalar içindeki dizilişlerinde; doğum yılları, ad ya da soyadı dizilişi, eserlerin yıllarına göre sıralanması gibi yöntemlere de başvurulmamıştır. Eserlerin sayfalar içindeki dizilişi, herhangi birini diğerine göre öncelemek amacıyla, rastlantısal bir sıralama ile gerçekleştirilmiştir.

Daha önceden yapılan kimi sanatçı seçki ve sergileri bu seçkinin temelini oluşturmaktadır. Bu seçki ve sergilerin başlıcaları: Kaya Özsezgin'in "Türk Plastik Sanatçıları" (1999), "Ayla Ersoy'un 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar" (2005), Genel yönetmenliğini Beral Madra'nın üstlendiği ve Karşı Sanat'ta düzenlenen "Bir Bilanço: 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi" sergisi (2005), Küratörlüğünü Haşim Nur Gürel, Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu'nun birlikte üstlendiği İstanbul Modern Sanat müzesinin ikinci sürekli sergisi olan. "Kesişen Zamanlar Sergisi" (2005-2007) gibi örneklerdir.

Seçkide yer verilen ressam ve eserlere ise şu noktalar dikkate alınarak yer verilmiştir: ressamın, sanat yaşamlarının çoğunu 1980 sonrasındaki dönemde geçirmiş olmaları ya da asıl sanat dillerini, 1980 sonrasında geliştirmiş olmalarına bakılmıştır. Yukarıda değinilen seçkiler ve diğer örnek seçkilerde eserlerine yer verilmiş olmasına bakılmıştır. Ulusal ve uluslararası sergilere katılımlarına ya da çağdaş sanat müzelerinde eserlerinin bulunmasına bakılmıştır. Kendi sanat dilini geliştirmiş ve bunu açtığı kişisel sergiler ile izleyicilere sunmuş olmasına bakılmıştır. Ayrıca seçkinin, 1980 sonrası Türk resim sanatının genel özelliklerini temsil etmesini sağlamak amacıyla; akademisyen, serbest çalışan, bir oluşumun içinde yer alan

almayan ya da naif sanatçıların vb. tümünden örnek sanatçılara yer verilmeye çalışılmıştır.

Bu seçkiye 1980 sonrası bölümden başlamak üzere, eserlerine yer verilen tüm ressamılar dâhil olarak düşünölmelidir. Eserler ise sanatçıların, en bilinen dönem ya da biçemlerinin göstergeleri olarak seçilmeye çalışılmıştır. Önemli bir diğeryer nokta ise, burada yer verilen ressamıların önemli bir kısmının farklı disiplinlerde de sanat eseri ürettiğidir. Bu seçkide sanatçıların resimlerine yer verilmesi öncelikli tutum olarak benimsenmiştir.

Sanatçıları tanıtan metinlerde ise öncelik; sanatçıların kendilerini ve sanatlarını anlattıkları görüşmeler, yazı ya da sergi bildirileri gibi anlatılara verilmiştir. Bu metinler ya kendi kişisel internet sitelerinden ya da bağılı buldukları galerilerin sitelerinden, katalog, dergi ya da gazete haberlerinden elde edilmiştir. İkinci tür metinler ise eleştirmenlerin, sanatçıları üzerine kaleme aldıkları metinlerdir. Sergi kaynakçası ayrıca verilmiştir.

Ali İsmail Türemen (Resim 212) ,

Tablolarının altına “Tanımsızlarla” derken elbet hep o – baştan beri – içinde gidip geldiği dünyanın dökümünü böyle yapmıyor mu? Yoğun kütesellik ve oylum düşüncesi de gene bu yabancı dünyanın yansımaları değil midir? Başka türlü o dünya nasıl anlatılabilir ki? Çeşitli gereçlere başvurmak istemesi de (toprak, cam, ağaç) hep bunun sonucu ortaya çıkmaz mı? Kütesel ağırlık (‘Yatan Mavi’, ‘Mavi Kütle’, ‘Mavi’) pişmiş toprak, cam kütleler, ‘Maviye Panzehirin Akışı’, ‘Balıkçı’ vb. hep yabancı anakarasının taşının, toprağının ağırlığını taşır. Nice nice “Tanımsız”lar gene yabancı dünyanın yeni plastik ‘tanımsızlarına’ uzanıştır. Adasının yeni sessiz dünyasının nesnelere göndermeleridir. Türemen bu dünyanın bir işçisi olmaktan başka bir şey düşünmek istemiyor. Tek düşüncesi onu kurmak, var etmektir. Yüce bir uğraş, elbet bu (Berk, 2010).



Resim 212. “Anılarımın Masa Örtüleri”,
1987,
T.Ü.A.B, Ali İsmail Türemen.



Resim 213. “İsimsiz”,
2002,
T.Ü.Y.B. Teoman Südor.

Teoman Südor’un (Resim 213),

... otuz yılı aşan gravür tutkusu bu sanatçıya özgü kompozisyon hedeflerinin yanı sıra, motifler ve temalarda Avrupa klasizminden esinlenmiş yeni ve çağdaş sentezlerin gerçekleştiği bir üretim disiplini karşımıza çıkarmaktadır. Zaman zaman içinde insan figürünün de yer aldığı vahşi ve yabancı bir peyzaj imgesinin çeşitlemeleri, Teoman Südor’un gravür çalışmalarında kompozisyonun yapısal temelini oluşturan bir işlev üstlenmiştir... Yabancı bir peyzaj ortamında, insanın tensel organik varlığından, salyangozlar ve denizin dikensi yaratıklarına kadar gözlem ürünü olan bir imge dizisi, gizemli yaratıklar ve emsalinin yer aldığı bir resim coğrafyasını paylaşıyor (Tansuğ, 1995).

Halil Akdeniz'in (*Resim 214*),

...resimlerinde öne çıkan ve titizlikle oluşturulduğu anlaşılın doku-yüzey, sanki insanın derinliklerini kurcalayan bir akışkanlığa ve dolanımına sahiptir. Burada yüzeyde varolan kendiliğinden oluşumların, "kısmi espas" yaratması adına bozulmadan bırakıldığı kolayca görülebilir. Kullanılan boşluğun rengi bazen yeşile bazen de granit rengine dönüşerek, her zaman gizemli bir atmosferin hem içinde hem de ötesinde yer almaktadır (Yaşayanlar, 2002).



Resim 214. "İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler", 1982, T.Ü.A.B, Halil Akdeniz.



Resim 215. "Barış", 1983, T.Ü.Y.B. Mustafa Ata.

Mustafa Ata kendini ve resmini anlatıyor (*Resim 215*):

Yaşamın çelişkileri, karşıtlıkları bir bakıma resmimin karşıtlıklarını oluşturur. Günümüzün iletişim araçlarına bakıldığında sürekli şiddet görmemiz mümkün. Bunlara duyarlı olmak, kanımca, insan olmanın biricik koşuludur. İnsanlık tarihinde iyiden kötüye her şey var. Öncelikli olarak insanın çözümlenmesi gerekmektedir. Rönesans ile başlayan insan ve çevrenin irdelenmesi artan bir şekilde günümüze dek süregelmiştir. Öznel ve nesnel gerçekliğe uygarlık tarihi sürecinde mitolojik verilerden hareketle ulaşılmaya çalışılmıştır. Bir bakıma bu yaşamı çözümlmek adına bir öneridir. Tıpkı işlerimde olduğu gibi... (Renkçi ve Dışavurumcu Usta Bir Ressam: Mustafa Ata, 2010).

Süleyman Saim Tekcan'ın (*Resim 216*),

1990'dan günümüze uzanan baskı ve yağlı boya çalışmalarında ve hatta heykel ve kabartmalarında çeşitlenmelerle süregelen at imgesi, bazen tek başına ama çoğu kez bir doku etkisi yaratan eski yazıların eşliğinde yer almaktadır. Baskılarda at biçimleriyle beraber yazının bulunmasının nedeni, sanatçının kendi ifadesiyle, yazının Osmanlı evinde duvara asılı görsel bir nesne olarak yer almasıdır. Yazı yalnızca ev içlerinde değil ama kentlerde cami, çeşme, sebül gibi mimari yapıtların iç ve dış yüzeylerinde, mezar taşlarında Osmanlı insanının her an karşısındadır. Özgün baskının toplum içinde yaygınlaşması konusunda da ilgilenen sanatçı, geçmişteki bu alışkanlıktan yararlanılabileceğini düşünmüştür (Germaner, 2006).



Resim 216. "At Serisinden",
2000,
Gravür, Süleyman Saim Tekcan.



Resim 217. "Aşk Karnavalı",
2007,
T.Ü.A.B. Güngör Taner.

Güngör Taner'in (*Resim 217*),

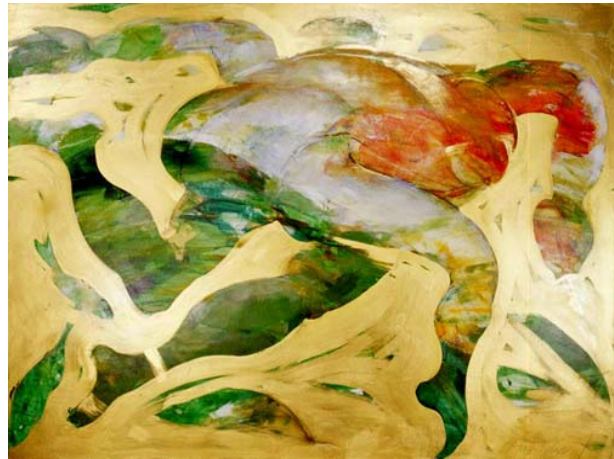
...resminde çoğu zaman üst üste gelerek devinimi daha da somutlaştıran renk ve biçim aksiyonu, aslında sanatçının çevresinde ve yaşamda tanık olmak istediği hareketliliğin resimsel yorumundan başka bir şey değildir. Değişimler ve dönüşümler bütünü olan yaşam, soyutçu eğilim çerçevesinde yansıtıldığında, birbirini kesen, patlayıp dağılan renk formları olarak kendini dışa vuracaktır. Böyle bir devinimsellik, örneğin barok dönem ressamlarında tanık olduğumuz enerjik yapılanmayı düşündürür. Görsel bir "konuşma" biçimi olarak bu tarzın ifade ettiği anlam, nasıl büyük ölçüde devinimsellikle sağlanıyorsa, soyutçu resim mantığı bağlamında da başvuru olur (Barok Estetiğin Çağdaş ve Modernist Versiyonu, 2010).

Tomur Atagök sanat sürecini anlatır (*Resim 218*):

1980'lerin başından itibaren parlak, yansıtıcı metal yüzeyleriyle çevreden yansıyanla zenginleşen, değişen, birleşen, yaşama ve izleyiciye uzanan bir mekân için oluşturduğum çalışmalarına geçtim. Bu çalışmalar Hans Hoffmann'ın 'push and pull' mekân anlayışının bendeki etkisi. Sanatçı eylemi başlatan 'verici', izleyici sanat yapıtında sanatçının önerdiklerini algılamaya çalışan 'alıcı'dır. Bu iletişimin kurulması sanatsal bir yaşanmışlığı sağlar. Bu yaşanmışlık ya da diyalog bir mekânda sanatın nefes almaya başlamasıdır. Yapıtın oluşum süreci içinde baştan verilmiş kararlar, sanatçının yöntemini de belirleyecektir (Zaremba, 2006: 52).



Resim 218. "Karadeniz",
2005,
Metal ve boya, Tomur Atagök.



Resim 219. "Gezinti",
2004,
T.Ü.Y.B, Oktay Anılanmert.

Oktay Anılanmert (*Resim 219*),

kırmızı ile siyah ve siyah ile beyaz renklerle oluşturduğu son resimlerinde figürlerin bir boşluk içinde yer alması boşluğun önemli kılındığı bir kavram olarak ortaya konuyor. Bu boşlukların resmin dengesindeki işlevinin değeri hemen algılanıyor... Siyah beyaz resimlerin yalın kontrastlığı içinde çizgilerin oluşturduğu hareketin ve dinamizmin, anlatımı zenginleştirdiği görülüyor.

Genellikle, resimlerinde iki farklı figürün hareket halinde yer aldığı görülür. Bunlar sanki yaşamla ilgili, sanatçının zaman birbirlerini yönlendirmekte ve sürüklemektedir. Zıtlıklarla göze çarpan bu eylemler yaşamla ilgili çağrışımlarla yüklüdür. Resimlerindeki bu tavır ve biçim anlayışı kendi yazıp sahnelediği pandomim oyunlarına da yansımıştır. Pandomimdeki kısa ve öz anlatımların, beden dilinin ve de oyun temalarının sonra yeniden resimleşerek birbirlerini besledikleri ve Oktay Anılanmert'in sanatçı kişiliğinin oluşmasında önemli rol oynadıkları görülmektedir (Oktay Anılanmert, 2010).

H. Avni Öztopçu'nun (Resim 220),

'... Herkes mekân ve zamanı gördüğünü sanır. Aslında görülen şeyler mekân ve zamanın taşıdığı şeylerdir' yargısındaki yorumuna dayanarak, bu yorumunu biçimlendirme sorununu ele aldı. Yeni Espas anlayışını 'Soyut Espas' veya 'Hayali Mekân' olarak niteledikten sonra resim, çalışmalarını 'Mekân-Işık-Obje' kavramları bağlantısında 'Kurgusal Mekân' bütünlüğüne ulaştırmaya çalıştığını görüyoruz. Biçim elemanı olarak açık-koyu'nun güçlü kontrastlarına öncelik verirken bu eğiliminin gerekçesini 'açık-koyu'nun geriliminden yararlanmak istiyorum', olarak dile getiriyordu (Öner, 1988).



Resim 220. "İsimsiz",
2000,
T.Ü.Y.B., H. Avni Öztopçu.



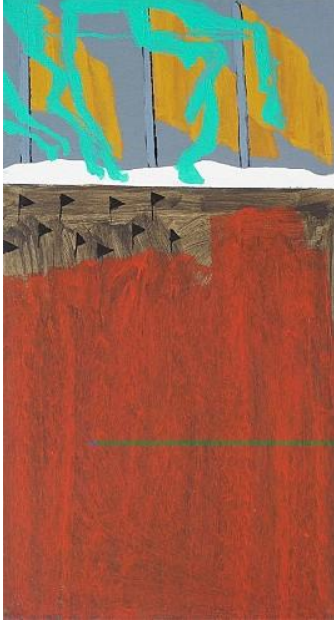
Resim 221. "Pembeli Natürmort",
1988 sonrası,
T.Ü.Y.B., Ümran Bulut.

Ümran Bulut'un (Resim 221),

1990-2000 yıllarında yaptığı resimlerde kadın teması öne çıkmaktadır. Sanatçı soyut figüratif eğilimi önelediği bu dönemde kadın figürünü evrensel bir tarzda ele alır. Düzen ritmik bazı öğelerle ve renksel arayışlarla özgün kılınmıştır. Resimlerin belirgin koyu açık kurgulanışı da sanatçının bu tavrını sergiler... Sanatçı 2000'den sonraki sanat pratiğinde ise soyut geometrik açılım içinde olmuştur. Daireyi belirgin bir şekilde kullanmıştır. Geleneksel resim anlayışına bağlı kalıp değerlendirdiği düşen gölgeler ve yanılısma ise bu resimlerin kurgusalılığı içindir. Daire duyular ve nesnelin oluşturduğu her anın yani değişmekte olanın veya akıp giden zamanın anlatımı için kullanılmaktadır. Dairelerin dizilişleri, birbirlerine teğet oluşları, birbirini etkileyip yeni oluşumlara yol alışları hem biçimsel hem de anlatımsal bir dil için seçilmiştir. Soyut geometrik düzendeki bu daireler, düşen gölgeler sanatçının resmin evrensel değerleriyle uğraştığı alanı olmuştur (Bulut, 2010).

Hüsnü Dokak sanata bakışını şöyle anlatıyor (*Resim 222*):

...zevke, kedere ya da 'öylesine' resim yapıldığını ben bilmiyorum. Sizin tabii ki bir düşünceniz, bakış açınız ve dünya görüşünüz olmalıdır ve siz bu dünya görüşünüze göre sanat yaparsınız... Günlük heyecanlarımı, günlük sevinçlerimi ya da zihinsel, düşünsel sorunlarımı görsel bir dille ifade etmeye çalışan birisi olarak görürüm kendimi... Bu günü yaşayan bir birey olarak; yaşadığı topluma, dünyaya kendini sorumlu hisseden ve bu olayları görsel bir dille ortaya çıkarmayı kendine amaç edinen bir birey olarak kendimi görüyorum... (Dokak, 2009).



Resim 222. "Bağdat Kesikbaşlar" Sergisinden,
2003,
T.Ü.Y.B., Hüsnü Dokak.



Resim 223. "İsimsiz",
1993,
K.M., Tayfun Erdoğan.

Tayfun Erdoğan (*Resim 223*),

Renklerin ve şekillerin kağıdın hamuru içinde yedirilmesi tekniği Tayfun Erdoğan'un yıllar süren "deneme-yanılma" şeklindeki bilimsel çalışmasının ürünü olarak çıkıyor karşımıza. Bu; bize, aynı zamanda, sanatçı ile bilim adamı arasındaki yakınlığı ve benzer çalışma koşulları arasındaki tekabülü de bir kez daha gösteriyor. İkisi de farklı yöntemlerle de olsa, bir tecrübe olarak deney yapma ve bir şey bulma ilişkisini ortaya koyuyor... Tayfun Erdoğan tarihi ve coğrafyayı olduğu kadar kozmos'un oluşumunu ve insanın oluşumundaki anatominin yerini sorunsallaştırdığı kadar, bunların bir "anamnez" olabileceğini de göstermek istiyor: Gerçekten olup olmadığını bilemeyeceğimiz arkaik öğelerin varlığı üzerinden düşüncenin hatırlamaya çalışma aşaması (Akay, 1999)

Komet (Gürkan Coşkun) (Resim 224):

Paul Klee ve Andre Malraux'yu izleyerek bir adım daha atabilir ve 'benimsenen dünya olası tek dünya değildir' diyebilir ve ekleyebiliriz: 'plastik sanatlar hiçbir zaman dünyayı görmekten doğmaz, dünyayı yapmaktan doğar'. Komet'in (Gürkan Coşkun) sanatının böylesine bir yapma ve gösterme süreci bağlamında oluştuğunu hemen belirtmek gerekir. Söylemek bile fazla: Komet de herkes gibi maddi dünyanın ve toplumsalın içindedir, bir başka söyleyişle, birey olarak dünya-varoluşsal'dır. Acı çeker, yalnız kalır, sever, ölümden korkar; başkasının yazgısına ilgi duyar, savaştan ve baskıdan nefret eder. Bilincindedir güncelle ve olgular, olaylarla çevrili olduğunun. Ama resmederken olguları ve olayları yansıtmayı öngörmez. Çünkü işi yansıtmak değildir; yapmak ve yaptığını görünür kılmaktır (Oktay, 2010).



Resim 224. "İsimsiz",
2005,
T.Ü.Y.B., Komet.



Resim 225. "Mola",
1993,
T.Ü.A.B. Mustafa Pilevneli.

Mustafa Pilevneli (Resim 225) bir sanatçıdır ve

Sanatçı vardır, ayağı yerden kesilmiştir. Bilineni, harc-ı alem sayıp küçümser, yeni taze ufukların peşinden. Muhayyilesini, idrakini zorlayarak. Yine bazı sanatçı vardır, dünya ile kavgasını taşır eserlerine. Kendi kişisel yorumlarını aktarır bize. Bazı sanatçı da vardır ki, daha alçakgönüllü bir işleve adanmıştır kendini. Ayağı yere basar. Önünden geçip de farkına varamadığımız nice küçük doğa nimetlerini taze bir çocuk duyarlılığıyla, yeni keşfedilmişçesine, algılar. Her yaşantısını, "Siz de tadın benim tattığım mutluluğu" diye, cömert bir insancılıkla bize iletir. Mustafa Pilevneli, işte bu sanatçılardandır (Taner, 2010).

Berna Türemen'de (*Resim 226*),

...başlayan resim serüveni bir anlamda kadınların da serüveni. Köyden, kasabadan kente geliş, açılıp saçılma, zenginlik, fakirlik ve bunalım. Yaşamın kaçılmayan temel gerçekleri... Berna Türemen'in sanatçı kişiliğinin ve sanatının en önemli yanı resimlerinde ve evinde önemli motif olarak kullandığı kediler benzeri munis görünüşleri altından sıyrılıp söz, düşünce ve resim olarak en acımasız saptamaları, eleştirileri yapacak yüreklilik, kararlılık ve inançla tırnaklarını söz konusu olaya, konuya resme geçirip didik didik edebilmesidir (Gürel, 2010a) .



Resim 226. "Kediler Masalı",
1995,
A.Ü.Y.B., Berna Türemen.



Resim 227. "Doğaçlama II",
1999,
T.Ü.A. ve Y.B. Zahit Büyükişleyen.

Zahit Büyükişleyen'in (*Resim 227*)

resmi, içerikle biçim ve nesnelle öznel arasındaki diyalektik ilişkiyi dengede tutmak noktasında özgünlük kazanır ve önemi buradadır. Bu doğal etkileşim kavramsal derinlik sağlamak açısından biçim olarak soyuta yakın olmak zorundadır ama büsbütün değil. Sanatçı bunu sezgisel olarak bilir. Doğru ve doğasına uygun seçilmiş bir düşünsel izlekle soyutla somut arasında durur ve ikisinin olanaklarını da kullanmak yoluyla kendi resminin gelişme sınırlarını durmadan genişletir (Aral, 2000).

Zafer Gençaydın kendini ve sanatını şöyle anlatır (*Resim 228*):

Benim için dışavurumcu, soyutlamacı ve lirik soyutlamacı falan derler. Nereye koyduklarını ben hiç umursamam... Bende nesnelere hafif sezilebilir durumdadır, çoğu zaman. Onun içindir ki belki bir heyecan resmi olduğu söylenebilir. Şunu söyleyebilirim; nasıl konuşuyorsam öyle resim yaparım, nasıl yürüyorsam öyle resim yaparım... Kararlılık, dürüstlük. Deyim yerindeyse, günlük yaşamımda 365 gün yaşayacağıma bir gün aslan gibi yaşarım. İster beğenilir ister beğenilmez ama ben nasıl hoşuma gidiyorsa, nasıl istiyorsam öyle resim yaparım. Beni ben yapan budur (Gençaydın, 2009).



Resim 228. "İsimsiz",
1983,
T. Ü. Tempera, Zafer Gençaydın.



Resim 229. "Mola",
1999,
T.Ü. Y.B. Aysu Koçak.

Aysu Koçak (*Resim 229*),

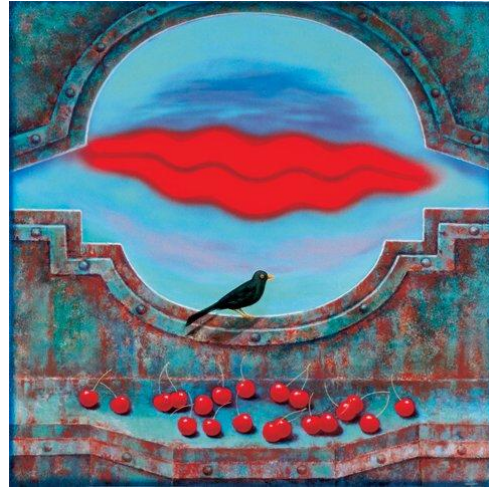
...nesnelerin gizli tınısını, boşluğa salınan titreşimlerini, kendi aralarında ve bizlerle olan konuşmalarını duyan ve kaydeden bir ressam... Aysu Koçak'ın sözleri de bilinçli olarak bu noktalar üzerine gittiğini gösterir: 'Tuvalde resmin dili, resmin sorunları başlar. Resim dilinin ötesinde, ressamın kendi, insan olma, hissetme dili buna eklenir' (Çalikoğlu, 1999a).

Hüsamettin Koçan'ın (Resim 230),

İşlerinde öğrenciliğinden bu yana temelde 'kimlik'le ilişkili olarak sorun haline getirdiği kavram ve imgeler, başka biçim ve tekniklerle, dolanır. Şimdi bir anlamda, kendi geçmişini bugüne taşıyarak hepsini bir arada sunduğu bir 'efkar/düşünce' sürecine girmiş gibi gözüküyor... Günümüz insanının bilinçaltında da mitler, efsaneler bulunmakta, simgeler psişik güncellikte yaşamaktadırlar. Görüntüleri değişebilir, yeni maskeler edinebilirler ama işlevleri aynı kalmaktadır. Hüsamettin Koçan, belki de imge dünyasında kullandığı simgelere ilişkin kuramsal dağarcığın yeterince ayırımında olmayabilir, ancak söylenecek şey, bir simgenin güncelleştirilmesinin mekanik bir şey olamayacağı, onun bizzat yaşanmış olması olgusudur (Hüsamettin Koçan, 2010).



Resim 230. "Beni Bul Dizisinden",
1994,
K.T., Hüsamettin Koçan.



Resim 231. "İsimsiz",
1989,
T.Ü.A.B. Mustafa Altıntaş.

Mustafa Altıntaş resimlerini şöyle anlatır (Resim 231):

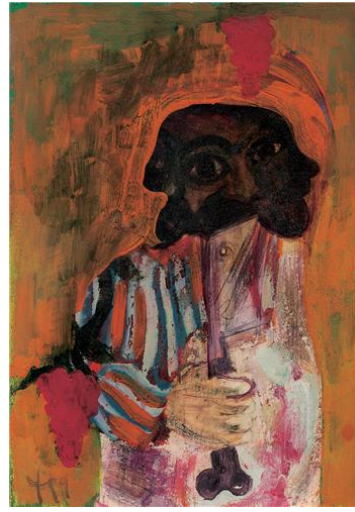
Fütürist bir vizyonum vardır, ama temellere de çok önem veririm. Resim anlayışında tema çok önemlidir. Evrensel, temel kültürel temalara dikkat ederim. Helenistik kültür, Hıristiyan kültürü ve bunların arketipleri, ilk sırada yer alır... Dyonisos mesela... Dyonisos temaları resimde hep kullanılmış. Hangi ekolden olursa olsun, pek çok ressam tarafından "kırdı yemek" teması resmedilmiş. Picasso'da bu temayı işlemiş, Manet de, Matisse de... "Nü", toplumun sosyokültürel yapısı doğrultusunda ortaya çıkan başka bir temel tema. Hangi espas olursa olsun, orada nü vardır. Ufuk çizgisi de öyle... Bu çizginin ardında da çok önemli bir kültürel vurgu var. Sanıldığı gibi ufuk çizgisiyle vurgulanan gökyüzü değil, yeryüzüdür (Mustafa Altıntaş, 2006).

Şenol Yorozlu'nun (Resim 232) ,

...hem sanatıyla hem de kendisiyle sahici bir ilişki-lenme epistemolojik değil ontolojik olmak zorunda. Başkalarında sakil duran gerilim ve agresyon ritüelleri onda direniş imgesine dönüşüyor. Olağan dışı ya da olağan üstü olan ve kişisellik taşıyan anormallikler, örgütlü burjuva sosyalliği karşısına anti-sosyallik olarak ayak diremektedir. Bilgi nesnesi olmaya direnen, ondan kaçan ve peçesini açmayan Yorozlu imgeleri, bilginin soğuk me-safeliliğine kapatır kendini. Çocukluğun ikinci kez ele geçirilişi olan bu imgeler, kavramını sırtında taşımaz. Hakikati aşırı olanda görünür kılarken, her imge söz'ün dil'e iadesine dönüşür (Küçük, 2010).



Resim 232. "Sandalye-Masa Kaftan",
2000,
Kağıt üzerine kağıt, Şenol Yorozlu.



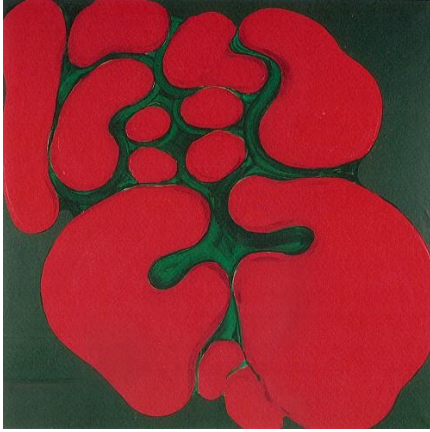
Resim 233. "Ben Gözüm Ene'l - aynı
Defterinden", ?,
K.Ü.K.M. Yavuz Tanyeli.

Yavuz Tanyeli, resimlerini şöyle anlatır (Resim 233):

Benim eğitimim yağlıboya nedeniyle böyle. Teknik olarak ekspresyonist 'gibi' olabilirim ama benimki esrik yeni ekspresyonizm diyebiliriz bir isim vereceksek. İçerik olarak da Alman ekspresyonizmine benzemiyor resmim. Bir sürü yollardan geçtim, politiğim, belgeselciyim, hicivciyim, izlenimciyim, soyutcuym, öykücüyüm, arabeskim, uyarıcıyım, tempocuyum, göçe göçe gidiyorum. Bir süre Siyahkalem mesela. Mezopotamya'dan geçtim. Hititlere hayranım, Persleri severim, Afrika ile duygudaşım, Hint enerjisine bayılırım, baharat kokusu başımı döndürür. Lekem doğuludur, Anti-Grek'im, Resmimde kültürel göç söz konusudur. Aklımın estiği yerlerde dolaşıyorum aslında, ya da bir çeşit çağrıya kulak veriyorum. Spiritüel, dışavurum, acemi bir tasavvufcu gibi diyebiliriz, estafurullah (Sönmez, 2010).

Mithat Şen'in (Resim 234)

...resimleri gelenekle uğraşmaz. Bitmiş resimde görsel yolla ele geçirilmiş bir imge yoktur. Örneğin bu resimler ebru tekniğinin figür üzerine giydirilmesi değildir. Şen'in resimleri böyle ilişkilendirilmelere dayanıklıdır, çünkü Türkiye resminde kendini salt görselliğe dayandırmayan azınlık işlerdendir. Bir resim salt kendini görsel bir oluşumdan muaf tutabiliyorsa süslemede olmaz... Bir bütün dahi olsa, kendinden ayrışık bir halde, cinselliğin rotalarını şaşırılmış, kendi parçalarıyla düşünen, olası işlevlerine boyun eğmeyen, bir resimden diğerine kendini yeniden kuran bu resim tabii ki beden resmidir. Bu beden var olan bir bedenden alınarak bozulmadığı gibi deforme edilerek üretilmiş değildir (Kortun, 1992).



Resim 234. "İsimsiz",
1991,
T.Ü.A.B., Mithat Şen.



Resim 235. "Kompozisyon",
1997,
K.Ü.K.T. Alev Ermiş Mavitan.

Alev Ermiş Mavitan (Resim 235)

Mavitan'ın resimlerinde... Sıcacık ve insanca ilişkiler sarar tüm tuvaleri. Güzellikler, güzellikler, güzellikler... İnsanları saran güzellikler kaplar Mavitan'ın figürsel anlatımlarını. Süslü ve renkli kostümler giyerler insanlar. Bu kostümleri dekoratif şapkalar, tüyler ve özellikle de kurdeleler daha da çarpıcı kılar. Sivri uçları ile dikkati çeken büyük yakalar ve uzun külahlar, güzellikleri abartılmış/ ya da idealize edilmiş yüzleri anlamlı ve çekici bir anlatıma ulaştırır. Düşsellik, düşsellik, düşsellik... (Giray, 1998).

Uğur Mine Tamay (Resim 236),

Gerçek ve gerçek dışı ikilemini sorguladığı resimlerinde fantezisi yanı öne çıktı. Soyut mekânlarda klasik anlatımlı nesnelere kullandı, zaman ve mekânı belirsizleştirdi, şaşırtaçmalara baş vurdu. Çağın getirdiği karmaşayı, bölünmüşlüğü ve huzursuzluğu mekâna taşıdı, nesnelere ışıklarını da farklılaştırarak bu şaşırtaçmaya vurguda bulundu. Değişik açılardan algılanmış, siyah rengin ağır bastığı mekânlar içinde figür, portre ve ölü doğa görüntülerini fotogerçekçi bir dille ve kolaj anlayışıyla bir araya getirdi. Değişik görüş açıları içinde konumlandırılmış mekânsal düzenlemeler ve bunlarla koşut nesne, figür ve ölü doğa fragmanlarının dekupe edilmiş biçimler halinde tasarlandığı resimleri, gerçeklikle gerçek dışı arasındaki iletişim ve kurgu bağıntılarını ortaya sermektedir. Bu açıdan, Mine Tamay'ın resmi, fantezi öğelerinin ön plana çıktığı bir sanat görüşünün ürünü olarak değerlendirilebilir (Uğur Mine Tamay, 2010).



Resim 236. "Kapadokya'dan",
1992,
T.Ü.Y.B., Uğur Mine Tamay.



Resim 237. "Alis",
2001,
T.Ü.A.B., Şirin İskit.

Şirin İskit'in (Resim 237),

...çalışmaları hiç bilmediğimiz manzara sunuyor. Senelerdir vazgeçemediği yedi canlı renk (gökkuşuğu) vasıtasıyla kendi içinde bir mantığı olan suni ama mükemmel bir hayat yaratmayı amaçlıyor. Var olmayan bir yaşamın canlılığını yaratmaya, farklı bir estetik arayışında renklerin ideal oranlarını bulmaya çalışıyor. Farklı var olma şekilleri, başka bir hayat, başka bir zaman, başka bir enerji türü, değişik açılardan bakmak, farklı doku ve karakterleri bir arada yaşatmak. Şu anda dünya manzaraları pek 'parlak' görünmese de parlak bir dünya ümidi ile? (Şirin İskit 'Depaysages', 2001).

Su Yücel, bir söyleşide resimlerini şöyle anlatır (Resim 238):

Resim patlangaç bir şey değil, çok emek istiyor. Sadece resim yaparken resim yapmıyorsun, bakarak da resim yapıyorsun. Resme bakmak için gidip gelmek gerekiyor. Çünkü resimde hiçbir şey bitmiş değil. Bitmiş resim tehlikeli; bitmemesi gerekiyor. Bakmak burada da devreye giriyor, resme bakarken de yaşıyorsunuz... Çok renkli istiyorum. Hayatın içinde griler oluyor, her an bizde de iniş çıkış olduğu için, duygularımda, son dönemde yaptığım resimlerde griler, kahverengiler oldu, durup 'Bu ben değilim' dedim. Koyu renklerin içine kendimi koyamadım. Ama demek öyle bir süreç yaşadım kendi içimde (Oğuz, 2010).



Resim 238. "Ayasofya",
1990,
T.Ü.Y.B., Su Yücel.



Resim 239. "Köprü",
2005,
T.Ü.Y.B., Mustafa Pancar.

Mustafa Pancar'ın yaptığı (Resim 239),

Resimler; sanki programını daha önceden belirlememiş bir kameramanın, kentte aylakça dolaşırken gelişigüzel çektiği görüntüleri içermektedir: özel bir okulun açılış töreninden, Taksim Meydanı'ndaki insanlara; bir halk otobüsünden, şair Can Yücel ile yapılan bir söyleşi çekimine; internet kahvelerinden, sanatsal gösteri alanlarına, belgesel filmlerden, fotoroman karelerine vs... Kent İstanbul'dur; bu hem konular ile, hem de resimsel dil ile İstanbul imajı arasındaki sezgisel bağlantıdan ayrımsanabilmektedir. Ama önemli olan, görüntülerin hiçbir "mutlak öykü"ye gönderme yapmamasıdır. Yani ressamın zihninde, tüm bu görüntülerden türetilmiş "bütüncül" bir sonuç yoktur. Daha açık bir söyleyiş ile; bu resimlerde kullanılan görüntüler arasında ortak noktalar aramak, ortak noktaları herhangi bir ideolojiye montajlayarak bildik sonuçlara ulaştırmak gibi bir kaygıdan söz edilemez. Salt gözleme dayalı bir görüntü zincirinin anlamı; toplumda aynı anda, fakat farklı biçimlerde gelişen ve süren olayların içeriğine müdahale edilmemesidir (Zeytinoğlu, 2010).

Arzu Başaran (*Resim 240*)

Çalışmalarında mermer tozu, akrilik, alçı gibi malzemeleri kullanarak yarattığı özel tuval dokusuyla ilgi çekiyor. Çok az renkle kotarılmış portreler, neredeyse monokrom algılanan yüzeylerin ardına gizlenerek izleyici ile belirsiz, gizemli bir ilişki kuruyor. Sanatçı tuvallerini oluştururken onları bir anı defteri gibi kullanıyor. Yüzleri birebir yüzeye yansıtmak yerine zamanın süzgecinden geçiriyor. Zamanın onlar üzerinde yaptığı fiziksel ve içsel değişikliği, tuvalin üzerinde oynayarak yansıtıyor. Belirsizleşen geçmişte yüzlerde giderek silikleşiyor. Tuvalin yarattığı mekândan uzak bir geçmişten bugüne bakıyor. Göz imgesinin çok yoğun kullanıldığı çalışmalarda izlenen ile izleyicinin yerleri değiştirilerek mekân içindeki varoluşları sorgulanıyor (Yüksel, 2001: 47).



Resim 240. "İsimsiz",
1996-98,
K.Ü.K.T., Arzu Başaran.



Resim 241. "İsimsiz",
2005,
T.Ü.Y.B., Cengiz Savaş.

Cengiz Savaş, bir söyleşide figürlerini, portrelerini anlatıyor (*Resim 241*):

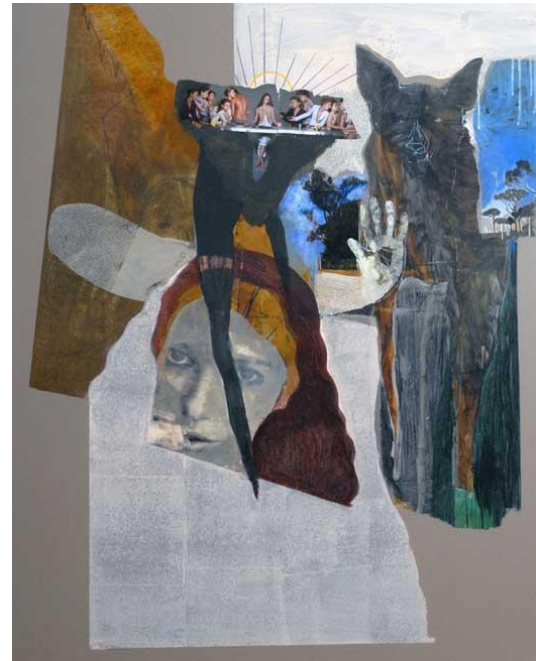
Her ressamın peşinden koştuğu ya da koşması gerektiğine inandığım bir kavram: Gerçek! Yani sanatsal gerçek. Sanatsal gerçeğin bilimsel gerçekle örtüştüğü noktalar elbette var. Belki 'hayal etmek' bunun en belirgin örneği. Beni ilgilendiren bir portrenin ya da figürün görünen ve herkes tarafından algılanabilen yönü değildir. Ben, kendi yaşam sürecimde, bende oluşan verilerden yola çıkarak portre ya da figür üstünde resimsel dilden ödün vermeksizin kendi gerçeğimi arıyorum (Bender, 2007a).

Yusuf Taktak'ın (Resim 242),

Bugün resmine baktığımda: çok net dengeli, içinde kendi oyunları, tutarlılığı olan kendi stilini benimsemiş özgün bir sanat görüyorum. Tabii ki sanatının içinde değişik öğretilerin ve etkileşimlerin sonucu var. Yani "built up" dediğimiz -taş üstüne taş konmuş- çeşitli arınmalara gidilmiş, özümsemeler yapılmış ve çeşitli sentezlere gidilmiş. 20. yüzyıl sanat tarihini ve sanatını çok iyi bilen bir yapı bu. Yusuf'un resmine baktığımızda soyut dışa vurulmama işlevini fırça darbeleri olarak görüyorum. Bir takım akımların etkileri var, fakat bunlar örtülü. Pop ikonlara referanslarda örtülü. Tuval resmi yapmasına karşın minimal ve kavramsal sanatın da izini görüyorum (Baykam, 1996: 2).



Resim 242. "Turunç",
2007,
T.Ü.A.B., Yusuf Taktak.



Resim 243. "Son Akşam Yemeği",
?,
K.Ü.S.B. Yasemin Şenel.

Yasemin Şenel (Resim 243),

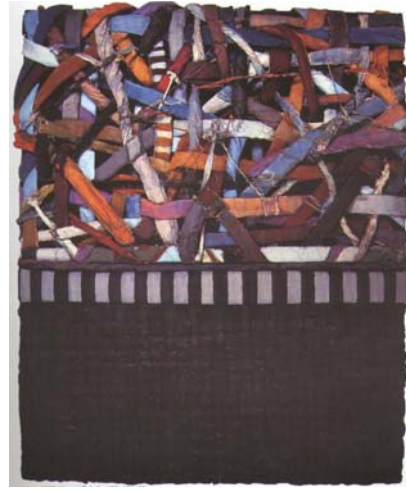
...anlatımını figür üzerine temellendiriyor. Ağırlıklı olarak kadın figürleri (belki kendisi) kurguyu nedenliyor, kurt-köpek arası tuhaf dört ayaklı yaratıklarla diyaloga giriyor. Düpedüz sembolik anlam ve içerik taşıyan bu yaratıklar, kesin tanımları konulamayacak olan mekansal ve çevresel bir ikilem atmosferinde, tıpkı bir rüyanın şaşkınlığı ve tedirginliğini üstleniyorlar. Girift bir ilişkiler ağının kurgusal denkliliği ni hareketli bir uzamsal çözünürlükte araştıran Şenel, kullandığı canlı, yüzeyde bağırarak adeta bilinçaltının renksiz olmadığını ispatlamaya çalışıyor (Çalıköçü, 2005).

Fatma Tülin Öztürk, resimlerini şöyle anlatır (*Resim 244*):

Resim dokusu doğal dokudur, doğal doku da resim dokusudur. Burada natüralist bir yaklaşımdan söz etmiyorum elbette. Bir soyutlamanın daha çok somutlama olduğunu anlatmak istiyorum. Son resimlerimdeki doku çalışması, insan bedeninin doğal dokusu değil, ama insan dokusundan daha çok insan dokusu. Mesele çağrışım gücündedir. Doğalın tıpkı basımı bir illüzyon yaratır, bu da doğal olanı çağrıştırmaz, aksine gerçeklik duygusunu yok eder. Ayrıntının bütünden daha çok bütün olduğu gibi, soyutlama da somutu daha çok elde etme, somutun 'sınırlarını' yıkma, genişletme, soyutu somutlama eylemidir. Resimsel olanın gücü buradadır (Tansuğ, 1984) .



Resim 244. "Beşli Kompozisyon'dan",
1993,
T.Ü.A. ve Y.B., Fatma Tülin Öztürk.



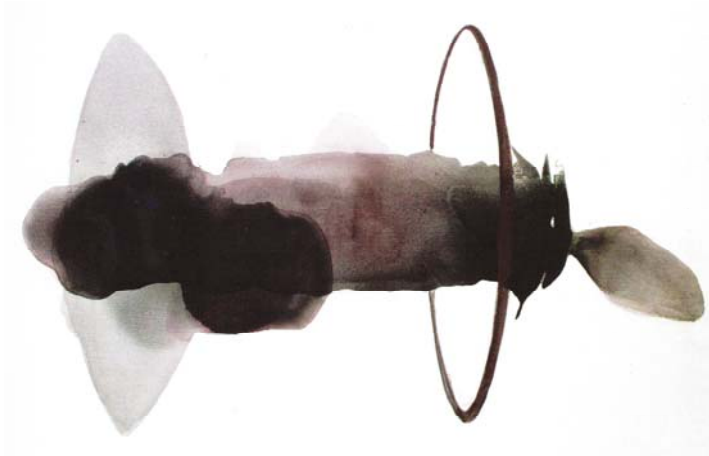
Resim 245. "İsimsiz",
1999,
K.M., Bubi.

Bubi'nin sanatı için şunlar söylenebilir (*Resim 245*) o,

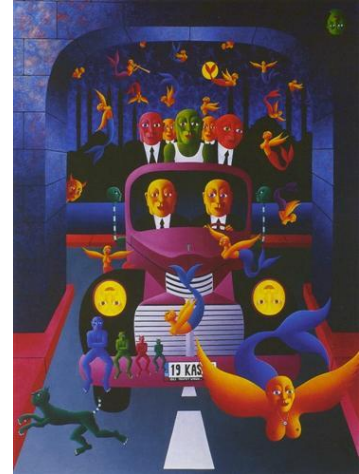
Atık malzemeleri rastgele seçimlerle yeni form ve dokulara dönüştürerek oluşturduğu çalışmalarına yüklenen anlamları kabul etmeyerek üslup ve sanat eserinin kutsallığını sorgulayan, sanatın tüketime alet edilmesini eleştiren, Türk sanatının önemli ismi Bubi, çalışmalarında mekânla kurgusal bir ilişki içerisine giriyor. Mekânı yeniden kurgulayarak, boyutların alternatifliliğini yeniden yaratan sanatçının çalışmaları zamansız doğaları ile şimdiyi ve buradayı yeniden konumlandırıyor (Karabatak, 2010).

Tansel Türkdoğın (Resim 246),

gerçekle gerçek olmayanın hormonlu ile hormonsuzun, sahici olanla sahtenin iç içe geçtiği birbirine karıştığı karmaşık bir dünyayı yalın formlarla simgeleştiriyor. Baudrillard, 'Postmodern dünyada imaj ya da simülasyon ve gerçeklik arasındaki sınırın infilak edip içe göçtüğünü ve bu göçükle birlikte tam da bu 'gerçek'in yaşantılanmasının ve zemininin ortadan kaybolduğunu' iddia ediyor. Türkdoğın, simülasyon sorununu monokrom resim geleneğine bağlı kalarak ve 'azın çok olduğu' düşüncesinden hareketle çözmeye çalışıyor. Rengi, biçimi en aza indirgeyen sanatçı 'alçak sesle söylemek sesinin kötü olduğu anlamına gelmez' diyerek bilinçli olarak indirgemeyi benimsediğini gösteriyor (İlkyaz, 2006).



Resim 246. "Simülasyon",
2004,
T.Ü.A.B., Tansel Türkdoğın.



Resim 247. "İsimsiz",
2004,
T.Ü.Y.B. Mehmet Uygun.

Mehmet Uygun (Resim 247),

Sembolist ve fantastik gerçekçi bir ressam olan Mehmet Uygun, kendi resimsel sözlüğünü oluşturmuş olmakla birlikte, bilinen, yaşanan dünyanın gerçeklerini renk ve biçim deformasyonlarıyla resmine taşıyor ve kendine özgü fantastik bir dünya yaratıyor. Resmin temel elemanı insan, ama bu farklı bir insan. Hayvanla insan karışımı fantastik bir yaratık. Kendine özgü dazlak kafası, iri mavi gözleri... Zaman ve mekan dan bağımsız bu fantastik yaratıklar ince bir fırçayla noktalama tekniğinin sabırla uygulanışıyla resme optik bir derinlik kazandırıyor ve izleyeni içine çekiyor. Daha önce hiç karşılaşmadığımız düşsel bir evren yaratıyor (Ersoy, 2004: 481).

Argun Okumuşoğlu (Resim 248) için şunlar söylenir:

Gerçeküstücülerin otomatizm merakından doğan 'frottage', Argun Okumuşoğlu'nun işlerinde ara ara kendini gösteren bir teknik. Sanatçının seçtiği nesne sürtme yoluyla iki boyutlu bir imge olarak yüzeye geçiveriyor, bir anlamda negatif olarak tab oluyor. Sıçramalı bir bakışla 'ready-made'in gölgesi denebilir bu yönteme. Silahlarla sırt sırta yükselen kutsallığın eleştirisi hakim bu seferki sürtmelerinde Okumuşoğlu'nun. Belli ki sürterek, bıkmadan defalarca sürterek, o çok eski maskenin (makinenin) ters 'chiaroscuro'sunu (iç yüzünü) yüzeye, gözlerimizin önüne sermek istemiş. Militarizmin nesnelere azizlerin ayrıcalıklı aksesuarı altın varak halelerle iç içe geçiyor, ele ele koşuyor, birlikte eyliyorlar (Argun Okumuşoğlu "Frottage", 2010).



Resim 248. "İsimsiz",
2005,
Ahşap Oyma, Argun Okumuşoğlu.



Resim 249. "Buluşma 100 Resim
100 Kişi", 2007,
T.Ü.A.B., Şükrü Karakuş.

Şükrü Karakuş, kendisi ve sanatı için şunları söyler (Resim 249),

Kendi kişisel deneyimimden hareketle, ilk çalışmalarımın bu yana hem üretim sırasında hem dışında sürekli olarak yapıta yansıyan monolog/diyalog içinde olduğumu farkettim... Doğuştan gelen farklılıkları göz ardı etmeden, bir sanatçının var olma sürecini esas olarak, bireysel ve sosyal etkilenme-dönüştürme-gerçekleştirme potansiyel toplamı olarak algılama isteğimi; sanatçıya yüklenen zorunlu rolü ve aynı zamanda sanatçı 'mit'ini sorgulamak isteğimi; bu arada sanatçıyı bilinen tanımların ve önyargıların dışına taşıma isteğimi görsel yolla anlatmaya çalıştım... Öteden beri çalışmalarına konu olan gövde, organizma, mesken gibi çıkış noktaları bu yapıtta da ana köken olarak beliriyor; teni sıfır düzlemi olarak ele alıp gövdeden içeriye ve dışarıya doğru yapılan yolculukta makro/mikro aralığı üzerine kurulmuş uzak/yakın oyununa dönüştürüp, yurt-suz-lanma temelinde, asıl sorunun; 'ben'e ilişkin duruma bir tür meşruluk arayışı olduğunu düşünüyorum... (Karakuş, 2007).

Resul Aytemür'ün (Resim 250),

...her figüratif birimi inşacı bir çizgi mantığından çok, adeta boyanın kıvamlı akışkanlığı ile elde edilmiş görünen deformasyon özgünlüğüne ulaştırması, çizim ve renklendirme ilişkileri açısından farklı bir yaklaşımın özgün boyutlarını karşımıza getiriyor. Genelde kent yaşamının doğaya bağlı kesitlerine yönelik temalar, bu kesitlerin hayli abartılı, grotesk yorumlarını belirleyen bir yaşantılar dizisinin gözlemlerinden çıkarılmıştır. Ruhsal ifade çabalarının geniş bir deneyim alanı bulduğu temalar içinde, gündelik sokak ve park yaşantısından, balıkçı ve mezbaha kesitlerine değin gözlemlenmiş olguların yoğun izlerine rastlanabilmektedir... Duyarlı bir peyzaj ressamı olarak, her bozulmamış doğal pitoreskin renk sırlarına ulaşabilmiş bir sanatçı, kuşkusuz bozulan, kirlenen, kısaca ihanete uğrayan doğanın hesabını resim yoluyla sorabilecek kadar da sorumluluğunun bilincindedir. (Tansuğ, 1996).



Resim 250. "Kargaşa",
2007,
T.Ü.Y.B., Resul Aytemür.



Resim 251. "Cihangir Alegorisi",
2006,
T.Ü.Y.B., Sezai Özdemir.

Sezai Özdemir (Resim 251),

El Greco'dan farklı olarak karanlığın, siyah beyaz kontrastının yerine, özellikle kırmızı renkte kendini bulan ve giderek şiddete dönüşme arzusundaki bir huzursuzluktur söz konusu olan. Bu aynı zamanda içinde bulunduğumuz 'ulus devlet ve milliyetçilik' yapılanmasının 'küreselleşme' karşısında yaşadığı tepkisel refleksle de paraleldir. Sezai de Kartezyen felsefe üzerinden sembolize edilen, 'Batı Aklının', 'Maduniyet' teorileri çerçevesinde tartışıldığı günümüzde, anlaşılama sıkıntısı bu refleksinin temelini oluşturuyor. Doğal olarak çekildiği yer ise gündelik hayatın kendisidir. Bu mevzi 'Alelade hayatımızdaki bir gündelik bilinç tarzı'dır. İktidarın şiddeti, sıradan hayatlara bu kadar sızmışsa, sanatçıya da buna ironik yaklaşmak dışında bir dil kalmamaktadır. (Yaman, 2010).

Mustafa Okan (*Resim 252*),

1963 yılında Ankara'da doğdu. 1984 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nü bitirdi.

1991 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. 1993 yılında Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı.

1996 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde sanatta yeterlilik çalışmasını tamamladı. 2006 yılından bu yana Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.



Resim 252. "Kral Çalışıyor",
?,
T.Ü.Y.B., Mustafa Okan.



Resim 253. "İsimsiz",
?,
T.Ü.K.T., Harun Antakyalı.

Harun Antakyalı, hayata ve resme bakışını şöyle anlatır (*Resim 253*),

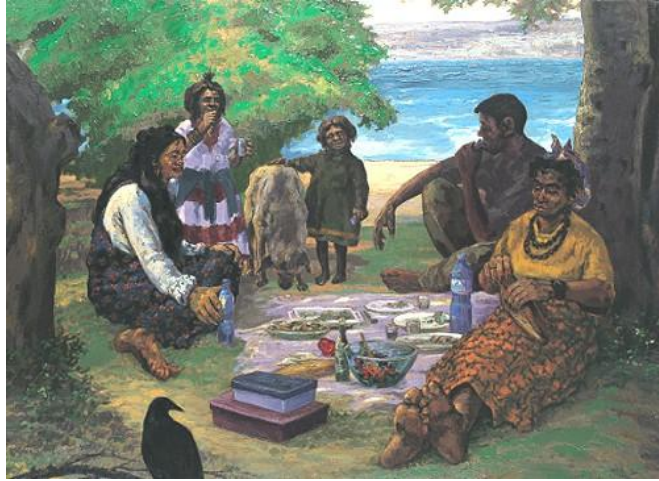
Tüm yaptıklarım yaşadıklarımdır... Yaşadıklarım, yapacaklarımdan ateşleyicisi olacaktır... Sosyolojik, kültürel ve düşünümsel tüm girdilerimi algılarıma ekleyerek dışa vururum... Hesaplaşmam kendimle! Yani kendimle hesaplaşırken aldığın eğitimi de es geçmiyorsun çünkü, eğitimin aile de başladığına inanıyorum, çevre de başladığına inanıyorum... Üniversitede ki akademik eğitim sadece bana ipuçları verdi... Üniversiteye girdiğim ilk yıllarda isimlendiremediğim birçok şeyi isimlendirebildim sadece, bana verilenler ile... Eğitimin rolü buraya kadardı... Ondan sonrası zaten seninle... Sanat kesinlikle ve kesinlikle bireysel bir olgu... Bir iş değil, meslek değil bir yaşam şeklidir... Mesela; ' Mesleğin ne? ' - Ressam!... Ben buna pek katılmıyorum... Yaşayarak yapılan ve kendini en iyi ifade ettiğin ne olursa olsun... Mesela benim dilim resim... Bunu bir dışavurum olarak kabul ediyorum... Edebiyatta da bu böyledir... Resimde de, müzikte de... (Tekin, 2008).

Fadime Baltacıoğlu'nun resimlerinde (*Resim 254*),

...çizgi, Bedros Reis'in yıllar önce buyurduğunca, gerçekten de, desenin temeli, belkemiğidir. Dahası kurgusunun/düzenlemesinin aslıdır, esasıdır. Resmini inceli kalınlı kalem/füzen/çini mürekkebi ya da fırça ürünü kıpır kıpır çizgilerle kurar. Kıpır kıpır çizgilerle, örneğin, ölü olmayan, yaşayan, hatta devinen bir bakıma canlı doğalar betimlemiştir Fadime. Canlı ölü doğalar! Onun ölüdoğaları canını (ruhunu da denilebilir) çizgiden alır. Kökende, Fadime'nin her türdeki resmi canını çizgiden alır. Yalnızca desenleri değil, suluboya ve yağlıboya da çizgi egemen yapıtlardır. Fadime'de desen, tıpkı Degas'nın dediği gibi, formun, doğanın yorumudur. Hiçbir şey, resme konu edilmiş hiçbir nesne olduğu gibi görülmez, görüldüğü gibi ya da sanatçının görülmesini istediği gibi yansır onun betimlemelerin (Şenyapılı, 2000).



Resim 254. "İsimsiz",
1994,
A.Ü.Y.B., Fadime Baltacıoğlu.



Resim 255. "Piknik",
2004,
T.Ü.Y.B., Nedret Sekban.

Nedret Sekban, resimlerini şöyle anlatır (*Resim 255*):

Yaratıcılık esnasında günlük bilinçten sıyrılmanız ve o sıyrılmadan sonra elinizdeki malzemeyi estetikleştirmek bir mecburiyettir. Konunuzun içine girip onu yaşayabilirsiniz, ancak onunla soğuk bir ilişkiniz olmaksızın onu tekrar iletmez, bir iletiye dönüştüremezsiniz; çünkü elinizdeki malzemeyi estetik bir biçimde sunmanız o malzemeyle yabancılaşmanızı gerektirir. Evet, birçok çingeneyi tanıyorum, sohbet de ediyorum onlarla; hatta misafirlerim geldiğinde onlara çingene dostlarımla konuşma imkânı sağlıyorum. Nitekim onların müziğini dinliyoruz, onların dans gösterisi yapıyor; ama mesele bunun resmini yapmaya geldiğinde durum değişiyor, onlarla ilişki kurmuyorum, kurmamam gerektiğine inananlardanım. Balıkçılar da öyledir. (Ressam Nedret Sekban İle Söyleşi, 2008).

Onay Akbaş'ın (Resim 256),

...resimlerinde eğlendirici ve düşündürücü bir anlatım eşliğinde, olayların ve olguların karikatürize edildiği bir yorum paralelinde yansıtılan temalar, bütünüyle, yaşamda her gün, şu ya da bu biçimde tanık olmakta olduğumuz insanlık dramının, tersyüz edilerek ya da benzeştirilerek sunulduğu bir fragmanlar dizisidir. Bu dizi, izleyiciyi olayların ve olguların nedenlerini bulmaya ya da en azından bu nedenle üzerinde düşünmeye zorlar. Akbaş'ın amacı, izleyiciyi düşündürmek, bizim de içinde yer aldığımız, bilerek ya da bilmeyerek katkıda bulunduğumuz bu olay ve olguları, bize dışarıdan izletmek, konunun 'reel' olan yönüyle 'eğlendirici' yönü arasındaki ilişkiyi saptamamıza yardımcı olmaktır. Kuşkusuz bir ahlak hocası değildir Akbaş, öyle olmayı da kesinlikle istememektedir (Vesper, 2006).



Resim 256. "Yakalayacak mısınız?",
2006,
T.Ü.Y.B., Onay Akbaş.



Resim 257. "Görev Bir Zaman ve Mekânda",
1992,
T.Ü.Y.B., Umur Türker.

Umur Türker (Resim 257);

...söylemini, soyut ve mesafeli mesajlara yükleme yerine, olabildiğince mütevazı bir içerikle netleştirerek ciddileştiriyor. Aşk ve sevgi gibi kavramların yarattığı duygusallık alanında, genel anlamda insanlık durumuyla alâkalı tespit ve değerlendirmelere yöneliyor. Aşırı görünmekten çekinmeyen bir anlatımcı duyarlılıkla kendini odakta tutan bir yaşantı, kavrayış ve duruş halinin yansıma alanlarını araştırıyor. Açıkça, resimlemeye dönüşen yaratıcı eylem, çözülen değerler ve anlamlar ortamında, psiko/sosyal dinamiklerle çelişkili varlığını ortaya koyan yeni bir temsil stratejisi olarak çarpıcı diyaloglara zemin hazırlıyor... (Sağlam, 2010).

Ahmet Özol resimlerini şöyle anlatır (*Resim 258*):

Benim için sanatta önemli olan şey bireysel anlatım dili yaratmaktır. Karşıtlıkların ve değişkenlerin izleyiciler üzerinde zorlayıcı değil, enerji yaratan bir etkiye dönüşmesini düşünürüm hep. Hiç şüphesiz sanatta konular ve konu seçimi önemlidir. Ama ondan daha önemlisi konunun nasıl kavramlaştırıldığı ve ona özgün bir kimliğin nasıl kazandırıldığıdır. Malzeme ve teknik bazen önümedir, bazen arkamdan gelir. Yaratıcı yeni değerler, her bakımdan yeni çözümler gerekmektedir. Bu çözümler ve arayışlar, sanat uğraşısı içinde olanlar için önemli olsa gerek, benim için ise tükenmez bir gıda kaynağıdır (Özol, 2010).



Resim 258. "Anadolu Serisi XIII (Genç)",
2005,
T.Ü.Y.B., Ahmet Özol.



Resim 259. "İsimsiz",
?,
K.Ü.S.B., Vedat Can.

Vedat Can, resimlerini şöyle anlatıyor (*Resim 259*),

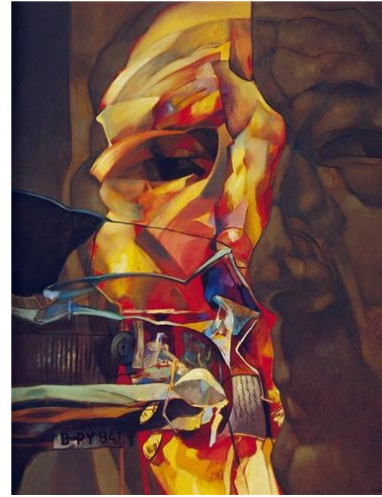
Resim bir düzen kurma işidir. Bu düzende doğa da var olan bir olgudur. Daha doğrusu bu seçimim resim dilime çok uygun düşmektedir. Mesele bir yüzeyin resim haline dönüştürülmesi için o yüzeyde parçalar oluşturup bu parçaları, küçük-büyük, açık-koyu, sıcak-soğuk gibi çelişkilerle sonuca gitmektir. Tüm bunları geometrik bir düzen içinde uyguladığımda doğasal görüntü için bahanesi oluyor. Resimlerimde koyu alanları yeryüzü, açık alanları ise gökyüzü oluşturur. Bulutlardaki hafif ve yumuşak değerlerde yüzeyi zenginleştiren öğelerden birisidir (Özbahar, 2009).

Orhan Benli, resimleri için şunları söyler (Resim 260):

Biliyorum ki figürler ve renkler o nenelerin, yaşantıların zihinde oluşturulan yansımaları değildir. Tuvaldeki figürlerin ve renklerin doğadaki nesnelere, renklere benzerliği fazla bir şey ifade etmez. Resimdeki figürler, o nesnelere dönüştürülmüş değildir; yansıtmaz, hatırlatmaz; fetişleştirmez ve aşkınlaştırılmaz. Dünyanın kendi gerçekleri ile dolduramadığı boşlukları doldurmaz. Dünyanın içindeki bir dünyanın kapısını aralar. Bu resim var ettiği, mümkün ve olanaklı kıldığı bir dünyayı kendi varlığından ve bütünlüğünden aldı güçle yeniden üretir. Zihnin başka bir dünyanın uzayında başka bir varlık olarak kendisini yeniden tanımasına imkân sağlar (Çağlar, 2003).



Resim 260. "Kompozisyon",
2007,
T.Ü.Y.B., Orhan Benli.



Resim 261. "Endüstriyel Peyzajyüz",
1987,
T.Ü.Y.B., Seyyit Bozdoğan.

Seyyit Bozdoğan'ın (Resim 261)

...büyük bir tutku ile boyadığı resimleri, eli yönlendiren analizci bir beyin eşliğinde gerçekleşir. Resimlerin temel düzeni, manzara ile insan bedeni bağlantısının kurulması ve aynı zamanda soyutla somut arasında yoğun gerilimli ilişkilerin bütünlüğü ile varlık kazanır. Onun resim dilinin oluşmasında, Anadolu'da geçen çocukluk yaşantılarındaki bol ışıklı, renkli toprak katmanlarının ve toprak ağırlıklı manzaraların önemli bir yeri vardır... Soyut ve somut elemanların gerilimler içinde oluşturduğu, renk ve biçimsel acıdan kendi içinde güçlü bir denge oluşturan yapıtlar, düşle gözlem arasında yer almaktadır (Zehnder,1998).

Veli Sapaz (Resim 262),

1942 Çorum Sungurlu'da doğdu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünü bitirdi. Çorum Öğretmen Okulu ve Pendik Lisesinde çalıştı. 1978'de İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalıştı. Eserleri yurt içinde ve yurt dışında çeşitli koleksiyonlarda yer alan sanatçı 36 kişisel sergi açtı ve 100'ün üzerinde grup ve karma sergiye katıldı. 3. Tekel yarışmasında ödül aldı. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümünde öğretim üyesi (Doçent) olarak çalışan sanatçı 1998'de emekliye ayrıldı (Veli Sapaz, 2010).



Resim 262. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B., Veli Sapaz.



Resim 263. "İsimsiz",
2005,
Gravür, Sema Boyancı.

Sema Boyancı, bir söyleşide şunları söyler (Resim 263),

Aslında resim konusunda uzmanlaştıkça, kendi tarzınıza uygun malzemeler, teknikleri fark ediyorsunuz. 'Evet, bu benim işte ben bunu yapmalıyım' demeye başlıyorsunuz. Olay o kadar özele iniyor ki kullandığınız fırça bile değişiyor. Okullarda bütün teknikler öğretilir. Ama okuldan sanatçı olarak çıkmazsınız. İçinizde sanat aşkı varsa sonradan üstüne eklenir. Bana da okulda bütün teknikler öğretildi. Ben çok uzun yıllar öğretmenlik yaptım... Bir de baktım ki ben baskı resmine öykünen resimler yapıyorum. Yani baskı resmine benzeyen resimler gerçekleştiriyorum (Sema Boyancı-Gravüre Gönül Veren Sanatçı, 2001).

Dilek Işıksel, resim yapma sürecini şöyle anlatır (*Resim 264*),

Bazen biçimlere, çoğu zaman da renklere kapılıyorum. Aslında konular kendimi dışa vurmak için sadece bir çıkış noktası, resmin yüzeyini halletmek için bir araç. Boyanın tadı, benekler, büyük renk lekeleri beni tasarladığımdan daha değişik bir yerlere götürüyorlar. Resim yapmak bir serüven yaşamak gibi. Başlarken sonunu hep merak ederim. Coşku olmazsa, insan kendi duyarlılığını hatta kararsızlığını tuvale aktaramazsa, resim yapmak neye yarar? (Işıksel, 1991).



Resim 264. "Meleğin Gözünden",
?,
T.Ü.Y.B., Dilek Işıksel.



Resim 265. "Resim CCLIX",
1994,
T.Ü.K.T, Abdurrahman Öztoprak.

Abdurrahman Öztoprak (*Resim 265*),

Önce, fırça ve tüpten yaldızla çalışmayı denedi. Ne var ki, kısa bir sürede sağladığı bu hareketin yüzeyde kaldığını, derinliği bulunmadığını gördü, yeni çalışmalara koyuldu. Bu varsayım, yakıştırmamanın gerçek olduğunu elbette biliyoruz. Sonra 'altın'ı küçük, zerrecikler halinde püskürttü, yıllarına. Mısır sanatında, Primitiflerde, minyatür çabalarında giderek günümüzde 'altın' – 'yaldız' kullanılıyor, ama yüzeyde, genelde masif, metalik, hareketten uzak görsellik ve duyarlılığı getiriyor ortamına, işlevince. Oysaki A. Öztoprak yapıtlarında bu püskürtme olgusu hem hareketli, hem derinliği ve ögesini, hem ışık geçirirliği, hem bir tümüyle tazelik ve duyarlılığını içeriyor (Elibal, 1984).

Hasan Pekmezci (*Resim 266*)

1968 yılında eğitim'in; Adnan Turani, Turan Erol, Nevide Gökaydin, Hidayet Telli, Kayıhan Keskinok, Mürşide İçmeli, Muammer Bakır, Hamza Inanç, Nevzat Akoral, Mustafa Tömekçe gibi yetkin sanatçı-eğitimci kadrosundan çok şeyler öğrenerek ve özellikle sanatın gününbirlik eğlence işi olmadığını, sanatın insan yaşamını saran sarmalayan en üst düzeyde insanî etkinlik olduğunu özümleyerek mezun oldu. Ayrıca öğretmenliğin önemine ve gerçek anlamda kutsallığına inanarak mesleğine başladı. Çünkü okuduğu her okulda hayatında önemli izler bırakan, öğrencileri için pek çok özveriye katlanabilen çok nitelikli, donanımlı öğretmenlerin öğrencisi olma şansını bulmuştu (Pekmezci, 2010).



Resim 266. "Sınırlama",
1997,
T.Ü.Y.B., Hasan Pekmezci.



Resim 267. "İsimsiz",
2005,
T.Ü.Y.B., Necmettin Özlü.

Necmettin Özlü (*Resim 267*)

...soyut resimlerine baktığımızda, bu tür resimlerin çoğuna özgü bir doğaçlama yöntemine tanık oluyoruz. Tam tersine, her ayrıntının inceden inceye hesaplandığı, ilişkilerin bir bütünlük içinde çözümlendiği çok soğukkanlı bir tutum dikkatimizi çekiyor. Rastlantısal olabilecek her şey bertaraf edilmiş. Açık-koyu dengesi ve devinimsel unsurların içice geçmiş görüntüsü, tam anlamıyla sıkı bir biçim ilişkisi karşısında bulunduğumuz izlenimini güçlendiriyor. Necmettin ÖZLÜ, daha ilk resimlerinde, bu niteliğe sadık bir yöntem arayışı içinde olduğunu göstermişti. ÖZLÜ'deki biçimleme karakterinin spekülâtif (kurgusal) bir tekdüzelik tehlikesini aşmasında, bu ilginç yöntemin önemli bir katkısı bulunduğunu düşünüyorum (Özsezgin, 2001) .

Mustafa Horasan, resimlerinde (*Resim 268*):

Vücutlarını taşımakta zorluk çeken saldırgan yaratıklar; varoluşlarını giydikleri protezlere bağlayan kesik, eksik, tamamlanamamış bedenler; anlamın ayrıcalıklı taşıyıcısı olarak özel bir öneme sahip çirkin yüzler; erotizm, acı, ölüm ve şiddetin ifşasının yarattığı gerilim; düşlenen, orada olmak istenilen yabancı ve gizemli bir doğa; bir girdap gibi yüzeyindeki her imgeyi kendisinden kılan resimsel bir atmosfer; dokunma arzusunu harekete geçiren pürüzlü, gergin, şeffaf boya katmanları... İç deneyim ile yaşantı içeriği arasına sıkışmış bir ara alanda gezinen karanlık halleriyle Mustafa Horasan'ın resimleri, resmedilen her şeyin bir kurgu ve resim olduğu hissini canlı tutuyor. Onun sanatında görsel olarak canlandırılan her şey hem belirsiz bir gerçekliğin temsiline ait bir uzuv hem de geri dönüşümü mümkün olmayan bir şimdinin kemikleşmiş bir parçası olarak gerçek ile düşünem arasında gidip geliyor (Çalıkoğlu, 2010).



Resim 268. "İsimsiz",
2002,
T.Ü.K.T., Mustafa Horasan.



Resim 269. "Cennet Hakkında Partik Bilgiler",
1992,
K.T., Hakan Onur.

Hakan Onur'un bir sergi kataloğunda şunlar yazılıdır (*Resim 269*):

Çocukluğumdan bugüne gelen anılar her zaman benim ilgi alanım olmuştur. İçsel serüvenler geçmişimizin izlerini yarına taşıırken yabancılaşma ve aşinalık kavramları arasında bir o yana bir bu yana savrulan anılar, fazıl gibi sunulan hayatımızda yeni oyunlara çağırır bizi. Bu oyun arzular, kayıplar, düşler, gölgeler yoluyla kurulmuştur. Oyunda oynamak için iktidarımızı bir kenara bırakmayı göze almamız gerekir. Ve o zaman tüm tarihimiz anı defteri olmaktan çıkıp, bizim için 'keşif atlası' oluverir. 'Çizgi'miz kendini bulmaya çalışırken ona sadece yardım etmemiz yeterlidir artık. Sanat, hayatın içindedir ve yüceliğini terk etmiştir. Yanı başımızdadır. Ve o zaman biz, yazar André Malraux'un bir kahramanına söylettiği şu sözü hatırlarız: 'İnsan yaptığı şeydir' (Onur, 2001) .

Mevlut Akyıldız kendisi için şunları söyler (Resim 270):

Günümüz dünyasındaki kaotik ve çelişkilerle dolu yaşama geniş bir zaman perspektifi ile yaklaşarak, toplumsal yaşam içindeki çarpıklıkları, iki yüzlülükleri alegorik ve eğlenceli bir dil ile ifade eden Mevlut Akyıldız, resim, heykel ve camaltı resim çalışmalarında ana malzeme olarak insanı kullanmaktadır. Günümüz koşulları içindeki hüznün ve karamsarlığa rağmen yaşamdaki komik görünümünden yola çıkarak, 'güleriz ağlanacak halimize' misali, özgün bir bakış sergilemektedir (Mevlut Akyıldız, 2010).



Resim 270. "Curcunacılar",
1980,
T.Ü.Y.B., Mevlut Akyıldız.



Resim 271. "Beyoğlu",
?,
T.Ü.Y.B., Faruk Cimok.

Faruk Cimok (Resim 271),

Sanat yaşamının başından beri günlük hayattan sahneleri figüratif anlayışa sadık kalarak betimlemektedir. Semt kompozisyonlarında bir araya gelip sohbet eden, yollarda yürüyen insanlar, bilinen tarihi mekânların bahçelerinde, camii avlularındaki güvercinler resimlerindeki temel öğelerdir. Yaşadığımız dönemlere göre güncel yaşamda geçirdiğimiz evreleri O'nun resimlerinde bütün gerçekliğiyle takip edebiliriz. Resimlerindeki hikâye, gücünün kuvvetini buradan almaktadır. İçinde yaşadığı çevreye ilişkin gözlem birikimleriyle kentsel yaşam biçimlerine tanıklık eden resimleri son yıllarda gelişen figüratif resmimize ulusal kimlik, dinamik ve güvenli bir üslup kazandırmıştır (Pınar, 2009).

Nadide Akdeniz (*Resim 272*),

Günlük zaman akışı içinde farkına bile varmadığımız, her gün elimizin altından geçerek yaşam soluğumuza katılan nesnelere resim yüzeyinde yabancılaşır. Onlar gerçeğin içinden koparak yüzeye yerleşirken, esas kendi yaratılış nedenlerine ve hallerine geri dönerler. Akdeniz için 'ok yaydan çıkmıştır' bir kere! Resmin hâkim ögesi gibi duran bitkisel örgü, nesnelere ortaya çıkmasıyla birlikte, doğrudan doğruya temanın önem kazandığı yeni bir teatral sahneye dönüşür. Repliğin en uzun cümleleri, ağırlıklı olarak nesnelere ve Akdeniz'in son dönem çalışmalarında kullandığı 'insan figürleri' ve 'yaş pastalara' aittir (Şener, 2004).



Resim 272. "Doğada Natürmort",
2000,
T.Ü.Y.B., Nadide Akdeniz.



Resim 273. "Efes'ten",
2006,
T.Ü.Y.B., Sali (Salih Turan).

Sali (Salih Turan) (*Resim 273*),

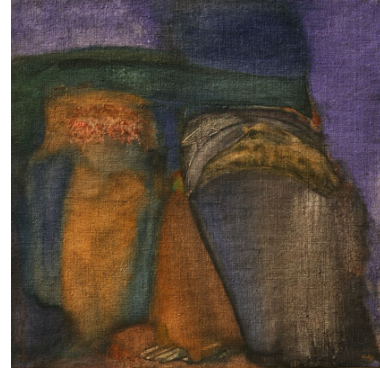
1980'de Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitirmiş. Doçentliği var. Ama bilim adamı olarak değil, tam bir sanatçı kimliğiyle görünüyor resimlerinde. Evet, o çılgınlık... O çılgınlık kendi kuşağından başka ressamalarda da görülüyor. Burhan Uygur gibi, Muzaffer Akyol gibi. Sali'nin, gördüğüm her resmini sevdim. Bir tat uyandı içimde. Renkten korkmuyor hiç. Renk çizgiyi aşıyor, ama asıl önemlisi, yaratıyor da onu. Bir araç değil renk Sali'de, bir ortam. Matisse gibi çalışır. Bir tabloda yanlış gördüğü şeyi düzeltmez, yeni bir tablo yapar onun yerine. Figüratife soyuttan damlalar da akıtıyor sanki. Sadece dünya içinde değil, aynı zamanda uzay içinde. Yeni iletişim araçlarının doğrudan görselliği, resim sanatını ayrı bir esnekliğe götürdü. Bireysel odak, kişisel bakış güçlendi yeni kuşak sanatçılarındaki. Bunu Sali'nin yapıtlarında da çok belirgin bir biçimde görüyoruz. Salih Turan'dı adı. Bunu Sali olarak değiştirdi. Ben ona Dalvador Sali diyorum. Bu adı seviyor mu, sevmiyor mu, bilmiyorum. Renk çılgını! Evet, öyle (Süreyya, 2008).

Beyza Boynudelik (*Resim 274*),

...yapıtlarında tesadüflerle örülü güncel yaşamı, yaşayan bir organizma olarak kent peyzajını, hayal edilebilir su altı dünyasını ve deniz kıyısında birbiriyle meşgul figürleri işliyor. Resim yapmaya ilgi duyan her ressamın ilgi duyabileceği, tecrübesini çoğaltabileceği konuları taze bir duyarlılıkla kendinden kılıyor. Kullandığı dil, yöntemsel olarak dışavurumcu özellikler barındırsa da alt yapı açısından oldukça sağlam ve kökleri modernitenin pek çok sanatçısına uzanan karşılaştırmalı bir tarzı var. Elinin yatkınlığıyla bilgi ve duyumsamanın birlikteliği resimlerine hem keyifli bir seyir olanağı hem de şaşırtıcı bir dikkat alanı sağlıyor. Tercih ettiği mekân kullanımında gösterdiği yalın düşünce biçiminin Boynudelik' in resimleriyle yalın bir ilişki kurmamızda etken olduğu kesin. Ressam, her ne kadar belirli konular etrafında dolanıyorsa da, olayların geçtiği mekân ve zaman konusunda gösterdiği 'bilinmezlik' izleyenin hayal gücünü kamçılıyor (Çalikoğlu, 2003).



Resim 274. "Çöldekiler",
1998,
T.Ü.A.B., Beyza Boynudelik.



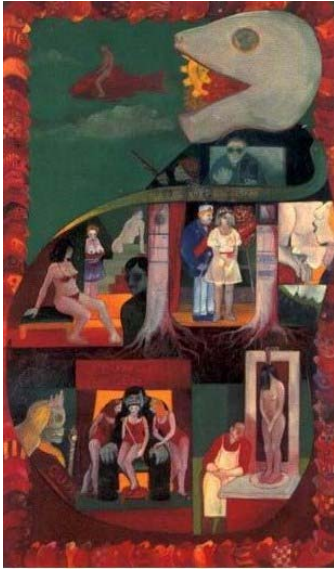
Resim 275. "Titania ve Bottom",
1990-2000,
T.Ü.Y.B., Bilge Alkor.

Bilge Alkor (*Resim 275*),

...çalışırken sözcükler ile sesleri bir an olsun ayırmamış belli ki yanından, düşleminden. Çok boyutlu bir düş kuyusunda sesle ağırlaşarak, görüntüyle sarmalanarak, baş dönmüslüğüyle duvarlara çarparak düşüyor yaratıcı. Ona bakan da yüzeyin merkezine odaklanırsa dibi boylayacakmış gibi uçacak. Uğultuya katlanmak zorunda kalacak çünkü hiç sessizlik yok tuvalerde. Parçalar arasında bir an, üst üste binmiş görüntülerde sesi duyuran bir gölge gibi yansıyor el yazısı. Porteye taşarak yazılmış sözcükler notalara yanaşarak kendilerine kısılmayacak bir ses arıyorlar. Şarkıcının haykırışına eşlik eden piyano sustuğunda, fırça ucundaki sertlik yumuşayarak dönüyor, kendini sessizliğe ayarlar gibi sakinleşiyor (Özer, 2005).

Serdar Şencan (*Resim 276*);

...gerekliliğine inandığı bir işi, günümüz sanat ortamında çok özel ve farklı bir yerde, tüm güçlüklerine seve seve katlanarak, olması gerektiğine inandığı biçimde yapıyor. Şencan'ın resimleri üzerimize tutulmuş küçük cep aynaları gibi; çocuğun biri olmadık bir tarafımıza tutar da utandırır ya bizi hani! Sayısız imge ve renk, bir o kadar da anlam yüklü tuvaler, Şencan sanki yıllarca Fellini ustayla çalışmış da sonradan ustasına azıcık ihanet edip film yerine resim yapmış gibi. Onun filmlerindeki gibi renkli (s)imgelerle, neredeyse fantastik denebilecek bir dille gerçeği anlatıyor. Belki de her ikisinin geçmişinde de yer alan karikatür serüveni onları birbirine yaklaştırıyor. Fellini film yapmadan önce küçük karalamalarla düşünüyor ve bunlar için 'tıpkı bir labirentten çıkışı sağlayan ipuçları gibi... (Dikilitaş, 2010).



Resim 276. "Kapital II",
1997,
T.Ü.Y.B., Serdar Şencan.



Resim 277. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B., Mustafa Özel.

Mustafa Özel için şunlar söylenmiştir (*Resim 277*);

Önceki neslin kavramsal sanatçıları gibi Özel; kompozisyonlarında geçici duygulanımlarla yorumları birleştirmek için görsel ipuçları kullanır. Fiziksel yorgunluğu genişletilmiş zaman birimlerinde devam ettiren, modelleri sanatçının yeteneğini görselliğin doğru verilmesi açısından bölen basit pozisyonlarda yerleştirilmiştir. Enerjinin bu sessiz yer değiştirmesi aynı zamanda Özel'in paleti aracılığıyla gerilimi derin olduğu kadar trajik olan anlamın vücut bulmuş olarak algılanması ile ifade edilmiştir. Kişi konuyla empati kurar. Sanatçının kompozisyonları yargısız karakter taşısa da insanın zihinsel ve duygusal durumunun ifade edildiği çalışmalardır. Onun seçtiği iç mekânlar tonal olarak ifade edilmiş evrensel mekânlardır (Özel, 2010).

Saim Erken, resimleri için şunları söyler (Resim 278):

Resimlerimdeki figürler objektiften gözlemleniyormuş gibi seçilerek yalın ve süslemesiz bir anlatımla oluşturuluyor. Sahil yolunda, kırdan ve şehrin ortasında olan tesadüfen karşılaşmalar resmin 'an' duygusunu güçlendirmektedir. Figürlerin sessiz ve yalnız duruşları, duygularını yansıtacak hareketlerden kaçınıyor oluşları, nereye gittikleri ile ilgili belirsizlik resmin bütün yalınlığına rağmen bir melankoli ve gerilim ortamı oluşturmaktadır. Her bir resim yaşanmış bir deneyimin içeriğini oluşturuyor. Bireysel anlar, umutlar, mutluluklar, hüznler bazen bir resmin içine, kalabalık üzerine serpiştirilmişlerdir (Erken, 2007).



Resim 278. "Dönem 4'den",
1999,
T.Ü.Y.B., Saim Erken.



Resim 279. "Organizma",
2005,
K. T., Elvan Alpay.

Elvan Alpay (Resim 279);

...sergilediği 'organizma / orman' adını verdiği üç boyutlu soyut minimalist formlardan oluşturduğu yerleştirmenin ardından bu kez yine kendi sanat dilinden uzaklaşmadan, kendi dünyası içinde yaptığı tuvallele karşımıza çıkıyor. Elvan Alpay çeşitli kolaj teknikleri kullanarak gerçekleştirdiği yeni çalışmalarında insanın iç dünyasındaki "hallerin" alıştığımız ama pek sık karşılaşmadığımız imgelerle dile getirilmesi üzerine çalışıyor. Bizleri çocukluğumuzdan beri görsel dünyamızı sarıp sarmalayan bildik yaratıkların nebatatın ortaklaşa kurgulanmasıyla ruhsal dünyamızın derin kıvrımlarında dolaştırıyor (Elvan Alpay Sergisi Galeri Nev'de 2010).

Ahmet Oran (*Resim 280*),

Alabildiğine temkinli bir tavırla; nüansları ve en ince titreşimleri hesaba katarak yapıyor resmini. Malzemeyi zorlamanın; resim yüzeyindeki küçük kırılma ve arızaların ne denli önemli olduğunu biliyor, ancak resmini tepede belirleyen büyük, hakim biçimi ve -böylelikle de- karşıtlıkları uzlaştıran bir tasarımı vurgulamayı tercih ediyor. Bu yolla yalnızca örtülü olan; yani alt tabakalarda gizli renk katmanları ve üst üste binen boyama süreçleri görülebilir hale gelmekle kalmıyor, aynı zamanda seçilmiş malzemenin sanatsal kullanımı ve rengin büyüğü, resmin ana izleğine dönüştüren bir diyalog da başlatılıyor (Baum, 1999).



Resim 280. “İsimsiz”,
?,
Litografi, Ahmet Oran.



Resim 281. “İsimsiz”,
2005,
T.Ü.Y.B., Ekrem Kahraman.

Ekrem Kahraman, resimlerindeki ışıktan yola çıkarak sanatını anlatıyor (*Resim 281*) :

...artık nesnelere ve dünyaya yeni bir bakış söz konusu ve bunun tek kaynaklı ışık yöntemiyle yeterince yapılamayacağını düşünüyorum. Çünkü artık nesneyi-formu algılamak için salt bir ışığa, üstelik de tek kaynaklı bir ışığa bağlı kalma zorunluluğumuz yok. Yani elbette ışıkla görebiliriz fakat ışıksız da, algı yoluyla, bilgiyle de görebiliriz değil mi? Hele hele post-modern denilen bu çağda görüşün ve algılayışın binbir yolunun açıldığı, iç içe geçtiği bugün resmimdeki ışığın, göstermeden öte bir işleve geçirilmesi, bir bakıma özgürleştirilmesinden yanayım Rüzgarı da böyle kabul etmeliyiz (Çalıkoğlu, 1998).

Adem Genç, sanata bakışı ve resimleri için şunları söyler (*Resim 282*),

Sanat bir yanılsamadan (illüzyondan) ibarettir. Bir nesnenin veya bir insanın şöyle ya da böyle yanılsamalı resmini yapamayan bir kimse ressam olamaz. Konuya kuramsal açıdan bakınca sanatsal “gerçekliğin” tanımı biraz daha farklıdır. Örneğin, bir resmin gerçekliği salt maddi öğelerinden yani plastiğinden ibaret olamaz; her şeyden önce resmi, kendini gerçekleştirme süreci (“self realization”) ya da evrensel ölçü ve bütünlüğün tümel bir anlatımı biçiminde algılamak gerekir. Çünkü resim üretme sürecinde sanatçının düşünceleri ve aklı evrende var olan birçok fenomeni absorbe ettikten sonra karmakarışık, kaotik bir burgaç (“vortex”) gibi kendi içinde patlar (Resminin Konusu Kendisidir, 2005).



Resim 282. “Iskarta Şeyler ve Dağınık Nizam”,
2007,
T.Ü.A.B., Adem Genç.



Resim 283. “İsimsiz”,
?,
Serigrafi, Mustafa Karyağdı.

Mustafa Karyağdı, sanat görüşünü şöyle açıklar (*Resim 283*):

Bir nesnenin özgün rengi, doğadaki üç ana rengin (mavi, kırmızı, sarı) değişik oranlardaki bileşimi özgün formu ise, o nesnenin en açıktan - en koyuya tüm ton değerlerinin değişik orandaki bileşimi olarak görünür. Resim; “özgün renk ve formları”nın oluşturulması yönünde bu üç temel rengin değişik oranlarda, formlarının da en açıktan-en koyuya tüm ton değerlerinin değişik oranlarda çözümlenmesi ve görselleştirilmesi işlemidir. İşlem, sanatsal düşüncenin gerçekleştirilmesinin bir yoludur. Renkler ve biçimler üretim sürecinin aşamaları olarak sanatsal düşüncenin parçalarıdır. Sanat; gerçekliğin kavranmasına yönelik, gerçekliğin bir tasarısıdır (Karyağdı, 2008).

Ahmet Özel (*Resim 284*),

Resimlerini tuval üzerinde çözümlemesi, sanatçının kendiliğinden gelişen eylemsel sürecini imler. Ara filtrelerle gerek duymadan, için dışı dolaysızca yansıtılmasıyla gerçekleşen bu sanatsal yaratım sürecinde o, iç aynasındaki görüngüleri bir ışık demeti gibi 'anın gerçekliği' olarak tuvaline yansıtmıştır. Resim yüzeyindeki, örselenmemiş, parlak ve saf renklerin, o sürecin bir parçası olduğunu düşündürmektedir. Renk formlarındaki boyanın ince katmanları üzerinde yapılan belli belirsiz Kazımlara, resimde duygu artırımına katkıda bulunurlar... Ahmet Özel, doğanın bilenin yüzüne değil, daha doğar doğmaz belleğine yazılmış eski söylencelerin görüntülerine bakarak resim yapmıştır (Yılmaz, 2006).



Resim 284. "Göktaşları",
1995,
T.Ü.Y.B., Ahmet Özel.



Resim 285. "İsimsiz",
2006-2007,
T.Ü.Y.B, Barış Sarıbaş.

Barış Sarıbaş (*Resim 285*),

Düşlerle sarılı, masalsi duyarlıkla arındırılmış, zamanın başka boyuttan algılandığı doğa kesitlerinin ressamı olma yolunda ilerlemeye başlar... Burada belirlenen en temel değer zaman sorgusudur. Yaşamın sürecini belirleyen ve tarihsel akışı dünyanın varlığını algılamamıza yardımcı olan aslında da insan bulgusu olan zaman kavramı sanal dünyanın zamansızlık kavramıyla örtüşür. İssiz doğa kesitleri, uzamsal zaman boşlukları yaratır. Varlıkla yokluk, yaşamla süreklilik arasında kalan gerçeklere yeni sorular açar (Giray, 2006).

Yalçın Gökçebağ (Resim 286),

...1990 yılından beri de ODTÜ Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim görevlisidir. Gökçebağ'ın resimlere ara vermeden ardı ardına baktığımızda bir süre sonra hep aynı resme bakıyoruz hissine kapılırız. Çünkü neredeyse tüm resimlerinde sabit fikir denecek kadar değişmez olan pastoral atmosfer, adeta saplantılı bir hal alan nostalji ve biçimsel olarak da tekrar eden bir stil ve tavır söz konusudur. Bu nostalji hem çocukluğa ve masumiyete olan, insanın halen doğanın bir parçası olduğu ve toplumun elinde yozlaşmadığı dönemine, hem de, toplum bazında bakıldığında, sanayileşme öncesi, makineleşmemiş, doğayı katletmemiş, tarım toplumlarına olan nostaljidir. Bu resimlerde, aynen İngiliz şair William Blake'in Masumiyet Şarkıları'nda olduğu gibi, kötülüğün gölgesinin, kargaşa ve düşmanlığın hiç kirletmediği bir dünya fikri yatar. Resimlerdeki naifliğin temeli de budur (Antakyaloğlu, 2010).



Resim 286. "İsimsiz",
2007,
T.Ü.Y.B., Yalçın Gökçebağ.



Resim 287. "İsimsiz",
2007,
T.Ü.Y.B., Galip Nahit Noyan.

Galip Nahit Noyan, resim yapma sürecini şöyle anlatır (Resim 287):

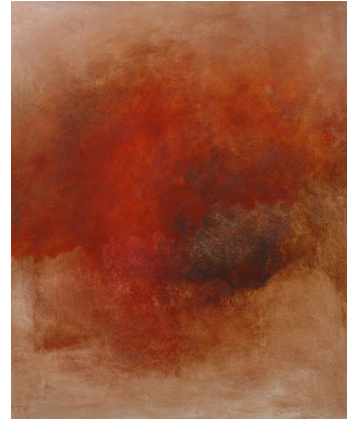
Klasik resimde boyanın kurumasını beklemek zorundasınız. Onun için birçok tuale birden başlıyorum ben. Üç ayda ortalama 10-12 resim çıkıyor. 10 veya 7 resmi beraber çalışıyorum. Biri kururken ötekini bir kısmını boyuyorum. Evde çalıştığım için de yer sorunum var. Ev ne kadar geniş olursa olsun daraltıyorum onu. O kadar resimle çalışınca zor oluyor tabii. Yaptığımı hiçbir zaman yeterli görmüyorum. Daha da ustalaşma peşindeyim. Bir kere, resimdeki o gerçeklik duygusu çok önemli. Klasik resmin de temeli o. Niye iki gözünüz var? Çünkü derinlik duygusu kazandırıyor bakışa. Öyle optik yaratılmışız ki, çift gözle boyut kazanıyor gördüğümüz her şey. Klasik ressam da hep bunu yapmaya çalışmışlar. Alt tarafı bir tual veya bir kağıt. Hiçbir derinliği olmayan yüzeye onlar bir boyut katmışlar. O boyutu, o gerçekliği kaybettiğiniz anda benim için resmin anlamı kalmıyor (Kahramankaptan, 1998).

Kadir Akorak'ın (Resim 288),

Kadir Akorak'ın çarpıcı bir renk ve düzen bütünlüğü içinde, özentsiz, anılar binasının tavan arasından çıkarıp tuval vitrinlerine dizdiği, mahzun parıltılarda ikinci savaş sonrasının "Beyoğlu... Beyoğlu" dendiği günleri anımsıyoruz. Resim dünyasına maloluş süreci Pera nostalgisinin şiirsel hüznün çerçevesini de kırıyor. Beyoğlu'nün Şişhane ve Aşmalı Mescit kesimlerinden Balıkpazarı ve Çiçek Pasajı gibi özgün pitoresklere yönelen serüvenler anı derelerini oluşturuyorlar. Cahide Sonku'lar ve Ferdi Tayfur'ların ilk kez resim görsel dünyasında bu denli kanıtlanan bu nostaljik Beyoğlu gezintisine, biraz da geçenini temaşa edildiği bir degüstasyon penceresinde ara verilmeli (Tansuğ, 1988).



Resim 288. "İsimsiz",
2005,
T.Ü.Y.B., Kadir Akorak.



Resim 289. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B. Edis Tezel.

Edis Tezel'in (Resim 289),

...resimlerindeki 'kaya kovukları 'taştan ana rahmi' sembolleri, değiştiğimiz, içinden yeniden doğduğumuz esrarengiz mağaralardır'. Ya da '...dış dünyadaki gerilimler tehdit edici olduğunda, 'yıldırımlar' düşerse sığınabilecek yerlerdir'. Edis Tezel'in resimlerinde doğayla insan, insanla doğa ve birbirine karşıt ikili üzerinden diyalektik ilişki bir dizi resimle anlatılmaktadır. Her sergisinde daha ileri giden Edis Tezel'in ilk yaptığı pentürleri de hâlâ resim açısından değerini koruyor ve yeni yaptıklarıyla birlikte bütünlüklü bir dünyanın önemli bir parçası olmaya devam ediyorlar. O kendisi olabilmeyi başarmış halis sanatçılardan. Yaptığı işin rafine olduğunu resimleri gösteriyor. O en temel olan imgeleme yönelirken usta fırçası da bu yönelmeyi en iyi biçimde taşıyabiliyor. Özgür karakteri belki de başarısının en önemli kılavuzu oluyor (Cıbroğlu, 2010).

Kezban Arca Batıbeki, resimlerini şöyle anlatır (*Resim 290*):

Genellikle kadın halleri üzerine çalışıyorum, kadın figürünü çok kullandım, ama şimdi bu figürü iyice açmaya çalışıyorum. O figürde ezilen kadın da var, kadın programlarına katılıp göbek atan da var, sınıf atlama çalışsan da var, dayak yiyen de var, tesettüre girmeyi politik bir görev olarak addeden de var... Türkiye’de sanat bir nevi politikaya dönüştü, politik bir iş yaptığınız zaman daha ön planda oluyorsunuz, ama ben daha ön planda olayım diye slogan atacak halim yok, bunu çok itici buluyorum. İçinden gelen bir şeyi yapıyorsan tamam, ama konuyla hiç ilgili olmayan pek çok insan sayfa sayfa yazı yazıp sergi duvarına asıyor yani işiyle anlatamadığı şeyi yazıyla anlatıyor, o zaman yazar olmaları lazım. Görsel sanatlar bir şekilde itiliyor gibi geliyor bana (Erten, 2009).



Resim 290. "Atlıkarınca",
1991,
T.Ü.A.B., Kezban Arca Batıbeki.



Resim 291. "İsimsiz",
2004,
K.T., Serpil Yeter.

Serpil Yeter (*Resim 291*),

1975-81 yılları arasında MSÜ Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde öğrenim gördü. Bugüne kadar çoğu yurtdışında olmak üzere çeşitli müze ve galerilerde otuzun üzerinde kişisel sergi açmış ve birçok karma sergiye katılmış olan Serpil Yeter sanat hayatını uzun yıllar Almanya'nın Berlin kentinde sürdürmüştür. Şimdilerde sanatçı çalışmalarını Beyoğlu'ndaki atölyesinde sürdürmektedir. Serpil Yeter, 1983 - 2009 yılları arasında Hamburg, Berlin, Bremen, Essen, Amsterdam, Darmstadt, Toronto, İstanbul, Ankara, İzmir ve Antalya gibi dünyanın ve Türkiye'nin değişik kentlerinde 42 kişisel sergi açmıştır (Serpil Yeter, 2010).

Can Göknil'in (Resim 292),

...yaptığı, müzelerdeki heykelcikleri, figürleri tuvale aktarmak değil sadece... Ana tanrıça mitosunu yeniden kurguluyor Can Göknil. Horozun üstüne yatmış bir ana tanrıça mı var bir müzede? Ordan yola çıkıyor, başında hayat ağacının tacını taşıyan bir tanrıçanın dalları üstünde kuşlar oturuyor... çiçekler açıyor... Aslanlı tanrıça mı var (Bu bir zamanlar Anadolu'da yalnız parsların değil, aslanların da dolaştığının en büyük kanıtı) büyük bir çağ sıçramasıyla, tanrıçayı ayağa kaldırıyor, yanına erkeğini de koyuyor, yüzü aslan olan... (Turan, 2010).



Resim 292. "Aslanlıdağ",
1994,
T.Ü.A.B., Can Göknil.



Resim 293. "İsimsiz",
?,
K.T., Devabil Kara.

Devabil Kara (Resim 293),

Devabil Kara'nın resimlerinde gezinen bakış, özel bir arkeolojinin 'sit alanı'na girmişçesine sakınganlaşıyor. Hala zamanın toprağıyla yarı yarıya örtülü buluntular, sınıflandırılmış, kimileri alüminyum plakalar üzerinde yazılı işaretlerle kodlanmış, kimileriyse yoğun, beyaz bir dokunun ardında tümüyle kaybolmuş, arkeologun yarım bıraktığı işi tamamlamasını bekliyorlar sanki... Devabil Kara'nın resimleri boşluğu sezdiriyor. Yalnızca tuvallerdeki evreni giderek kaplayan beyazlığın ve onun çağrıştırdığı sessizliğin imlediği boşluğu, zen ustalarının 'satori' dedikleri saf boşluk duygumunu değil... Resimlerin dokusu altında yer yer beliren ve sanatçının çoğu işinde yinelenen iki metafor- imge, sandalye ve merdivenin referansta bulunduğu bir yaşama tarzının da boşluğunu hissettiriyor. Durma, güvenilir, sağlam bir konumda bulunma, konfor, iktidar vb. Kavramları görselleştiren sandalye ile hareket, bu sit alanlarında buldukları konum bakımından, tüm bu kavramların arkasında saklanan ve durumların geçiciliğini sürekli anımsatan iç boşluğun mührünü taşıyorlar (Uçkan, 2010a) .

Mehmet Gün (Resim 294),

1976 yılında Viyana'ya Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumaya giden sanatçı, günümüze dek yaşamını ve sanatsal etkinliklerini orada sürdürüyor. Gerçeküstücülük'ten Soyut Dışavurumculuk'a uzanan bir gelişimin ardından mekân düzenlemelerine yönelerek, yazı ve kolajı da bu düzenlemeler içinde kullanmıştır (Ersoy, 2004: 248).



Resim 294. "Soyut Kompozisyon",
2004,
T.Ü.A.B., Mehmet Gün.



Resim 295. "Aralık 2",
?,
T.Ü.Y.B., Pelin Özgöçen.

Pelin Özgöçen, resimlerini şöyle anlatır (Resim 295):

Çağdaş şehir yaşamının karmaşasında ve hızla akan gündelik yaşamda kopuk ve sağlıksız yaşanan insan ilişkileriyle ve yüzeysel diyaloglar ile iç içe olan birey eleştirdiği bu ortamın bir parçası olarak yaşamını sürdürmeye devam eder. Ancak kendini belli bir ölçüde saklar, sakınır ve gizler. Günümüz insanının ilişkilerindeki bu aksama ve kopukluk, resimlerimde dansın sanatsal ifadesi, gölge ve kapı sembolleri üzerinden verilmektedir (Özgeçen, 2010).

Timur Kerim İncedayı (Resim 296),

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Şu anda sanat yaşamını İtalya'daki resim atölyesinde devam ettirmektedir. Nico Paladini (İtalya), Antonio Sciacca (İspanya), Carlos Grippa (Uruguay) ile birlikte 1992 yılında 'Metropolismo' adlı akımı başlatan İncedayı, resimlerinde bu akımın etkisini, vurgularını açığa vurmaktadır. Bu akım, 'medyadan alınmış biçimsel imgelerin resimsel bir biçimde ele alınması' olarak yorumlanıyor. Timur Kerim İncedayı'nın resimlerinde ise sade figürlerin yumuşak dokunuşları hemen göze çarpıyor (Nü, 2009) .



Resim 296. "Nü",
1985,
K.Ü.K.T., Timur Kerim İncedayı.



Resim 297. "Salıncak",
?,
T.Ü.Y.B., Mahir Güven.

Mahir Güven, bir söyleşide şunları söyler (Resim 297):

Her sanat hareketinin aslında başlangıcının sonuyla direkt bağlantısı olmadığını gördüm. Sinema yapan, heykel yapan, resim ve grafik yapan arkadaşlarım da oldu. Hep şunu gördüm ben; ilk başında hayal ettiğin şeyle işin sonuna doğru geldiğin nokta arasında çok büyük ilgi yok. Tabii insan konuyu belirleyebilir, resimdeki dünyayı yaratabilir fakat sonuçta resmi çok net düşünüp, ona kesin kararlar vererek başladığınızda sonunun hiç de tahmin ettiğiniz gibi olmadığını görüyorsunuz. Resim kendini götürüyor aslında. Size bir şeyler de öğretiyor, karşınıza yol gösteren tesadüfler çıkarıyor (Mahir Güven'le Söyleşi, 2010).

Oya Kınıklı (*Resim 298*),

1941 de İzmir de doğdu. 1962 D.G.S.A. Nurullah Berk Atölyesinden mezun oldu. Çeşitli yarışmalarda ödüller alan sanatçı, 1976-1977 tarihleri arasında İtalyan Hükümeti bursu ile Roma Güzel Sanatlar da çalışma yaptı. 1988 den günümüze dek Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümünde Öğretim Üyesi olarak çalışmakta, yurtiçi ve yurt dışında eserleri bulunmaktadır.

1983 DYO Resim Yarışması (Mansiyon). 1984 Meteksan Desen Yarışması (Ödül). 1984 4. Türkiye Petrolleri Resim Yarışması (I. Ödülü). 1985 Yunus Emre Resim Yarışması (Ödül) 1990 Yunus Emre Resim Yarışması (I. Ödülü) 1991 2. Ahi Evren Resim Yarışması (Mansiyon) (Kınıklı, 1992).



Resim 298. "İsimsiz",
1988,
T.Ü.Y.B., Oya Kınıklı.



Resim 299. "İsimsiz",
1991,
T.Ü.Y.B., Serap Murathanoğlu Eyrenci.

Serap Murathanoğlu Eyrenci için şunlar söylenir (*Resim 299*):

İnsan figürü de sanatçının hayal dünyasının bir ürünü değildir desenlerinde. Bu noktada gördüğü hiçbir yüzü unutmadığını belirten sanatçı, gördüğü insanların portrelerini kullanır çalışmalarında. Yoğun derinlik duygusunun hissedildiği desenler, 'yersiz'likleri kadar 'zamansız'lıklarıyla da etkiliyor bizi... İçinde buldukları derin sessizlik sarıyor sanki bizi de... Sanatçının irdelediği portreler, genellikle mutlu değildir... Onlar, kendi yalnızları içinde yaşayan bir mahkum gibidirler... Çoğu doğrudan izleyiciye bakmaz. Sanki gözlerini az önce kaçırmışlardır onlar. Yorgun ama aynı zamanda gururlu duruşlarıyla etkilerler bizi... Sanatçı, kadın portrelerinde kendi portresinden esinlenmeler yaptığını belirlemektedir. Bu belki portrenin dudağının bir kıvrımında, belki de yanağının gamzesinde saklı olabilir (Küpcüoğlu, 2007).

Kemal Önsoy (*Resim 300*),

...uzun süre, katmanlarla ilgilendi. Toplumların, kümelerin, yaşam koşulları sonucunda bıraktıkları izlere yöneldi. Yerleşmelerdeki döküntüler, sürekli yapılanmalar ve yıkımlarla birbiri üzerine yığılan kültürel kodların peşine düştü. Bu takip bir bakıma sanat tarihinin izini sürmek biçiminde de anlaşılabilir. Böylelikle biz, katmanların üst üsteliğini kavriyor, zaman içinde dolanabiliyorduk. Zaman olgusunun içerdiği 'ardışıklık', 'süre' ve 'zamandaşlık' kavramları ana sorunsalları gibi görünüyordu. Resimlerinde, katmanları birbirinden ayırt edebilecek işaretler bırakıyordu. Sonuç olarak, yaşanmış ve bitmiş anılarını, el izlerini hâlâ yaşamlı kılan, duvarlara yönelik bir ilgiydi onunki. Taa tarih öncesi çağlara, mağara resimlerine uzanıyordu (Yaman, 2010).



Resim 300. "Kargaşa",
2000,
T.Ü.Y.B., Kemal Önsoy.



Resim 301. "Sultan I. Murad",
2006,
T.Ü.Y.B., Ertuğrul Ateş.

Ertuğrul Ateş ve resimleri için şunlar söylenir (*Resim 301*):

'Resmin bana verdiği her cevap başka bir soruyu doğuruyor' diyen sanatçının en çok ilgisini çeken sorular; aklın çözemedikleri. Kâinat, uzay ve dünya dışı zeki yaşamdan, şamanın, büyücünün, simyacının alanına giren sırlara kadar uzanan bir ilgi bu. Tuvallinde düşler âlemine davet eden, 'kahve falı' resimlere dönüşen bu resimler, adlarını bile, efsaneler, söylenceler, rüyalardan alıyor. Tuvalla kurduğu özel diyalogdan beslenen resimlerini, "Bu sürecin başında ben, tuvalin üzerinde tesadüfî bir doku oluşturarak o sonu belli olmayan yolculuğa çıkıyorum. Bu serüvene koyulur koyulmaz, resimle aramda bir bilgi alışverişi başlıyor adeta" sözleriyle anlatıyor. Bu diyalog kurulmadan, yaratıcının kendi dilini oluşturmasının mümkün olmayacağını belirten Ateş'e göre diyalogu kurmanın tek bir yolu var: İçeride bakış... (Aruoba, 2004).

Nevhiz Tanyeli'nin resimleri şöyle açıklanır (Resim 302):

Yaratım etkinliğinin öznesi durumundaki çağdaş yaratımeri; tedirgin etmeyi de göze alarak yaratım alıcısını, yeni sorular sormaya, bu soruları yanıtlamaya yönlendirebilecek, onda yaşamı olumlama coşkusu yaratabilecek bir yöntem geliştirme gereksinimindedir. Bu doğrultuda bir iletişim alışılmış biçimlerle gerçekleşmez kuşkusuz. Yeni özler, yeni biçimleri gerektirmektedir. Yeni anlatım yolları ise ancak içeriğin gereklerinden doğduğunda anlamlı, değerli ve kendi içinde tutarlı olabilecektir doğal olarak (K.K.S.M'de Sergi, 1992).



Resim 302. "Önümde Karanlığın En Güzel Yeri",
2000,
T.Ü.Y.B., Nevhiz Tanyeli.



Resim 303. "İsimsiz",
2006,
Karışık Malzeme. Hale Arpacioğlu.

Hale Arpacioğlu için şunlar söylenir (Resim 303):

Resimlerine zaman zaman bir çılgılık gibi yansıyan bir dram. Ne zaman, boya ve fırçalarını eline alsın, tuvallerinde doygun renkler arasında acıyla gerilmiş yüzler beliriyor ve bu yüzlerin ikonografisi başka bir dil konuşuyordu. Seyircide daha çok ruhi açlık, yalnızlık, sebepsiz korku, gerilim, derin endişe gibi duygular uyandıran bu ikonografi, sıradan bir dışavurum değildi; belki de şuuruna varılamamış derin bir acıydı. Bazen birkaçı birden beliren ağızlar bir şeyler söylemek istiyor, iri iri açılmış gözler "görmek" istiyordu. Tuvaldeki yüzlerde somutlaşan acı, belki de hem gerçek, hem mecazi anlamında yurdundan uzak düşmüşlükten, savrulmuşluktan, köksüzleşmiş olmaktan şikâyeti 'Ez cüdâyhâ şikâyet mikuned'(Ayvazoğlu, 2006).

Bahar Kocaman'ın (Resim 304),

...resimleri, leke, ritim ve boşluk arasında oluşan rastlantısal hareketin, sezgisel deneyim yoluyla plastik biçime döküldüğü bir düzen kuruyor. Cümledeki anlam çiftleri arasındaki paradoksal görünen ilişki, aslında bu resimlerin hakikatini de ele veriyor: "Rastlantısallık" ve "plastik", "sezgi" ve "düzen"... Resmin yüzeyinde, lekelerin renk ritimleriyle kurduğu rastlantısal düzen, figürler ve onları çevreleyerek "vücut veren" sabitlenmiş, renkle "doldurulmuş" boşluk arasındaki etkileşimin sezgisi sayesinde "plastik" bir düzene dönüşüyor... Bahar Kocaman'ın resimlerinde figür ve ona hayat veren, hareket imkanı sağlayan boşluk arasındaki "organik" ilişki, lekenin ışık/renk ritmiyle kurulur. Figür, boşlukta "doğduğu" için, "organik" bir hayat şansı, yani "hareket imkanı" kazanır. Ritim ise geçitir, akıştır. Renk lekeleri arasındaki sınırlarda titreşen ışık, figür ile boşluk arasındaki etkileşimi bakışımıza açar (Uçkan,2010b).



Resim 304. "İsimsiz",
1991,
T.Ü.Y.B., Bahar Kocaman.



Resim 305. "Keçiler",
2004,
T.Ü.Y.B., Basri Erdem.

Basri Erdem (Resim 305),

1980-1982 yıllarında Atatürk Yüksek Öğretmen Okulu Resim Bölümü'nde görev aldı. 1983'te kurumun Marmara Üniversitesi'ne bağlanmasıyla akademik kariyer çalışmalarına başladı. 1987'de doçent oldu. 1970 yılından bu yana 100'den fazla karma ve grup sergilerine katılmış, 25 kişisel sergi açmıştır. Ayrıca Avusturya-Graz, Yunanistan'ın Drama, Moldova'nın Kışinev, Fransa'nın Paris, Almanya'nın Nürnberg, KKTC'nin Lefkoşa ve Magosa kentlerinde sanat etkinliklerine katılarak eserlerini sergilemiştir. 2000 yılından bu yana profesyonel özgün baskı resim sanatçıları'nın işlerinden oluşan kendisine ait koleksiyonunu, sanat eğitimi veren 12 üniversiteye götürerek litografi ve gravür tekniklerinde uygulamalar yapmıştır. Edirne'deki Trakya Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin kuruluşunda ve çeşitli yarışmalı sergilerin jüri üyeliklerinde görev yapmıştır (Tuğal ve Kurum, 2007).

Mehmet Özet, sanatı ve resimlerini için şunlar söyler (Resim 306):

Sanat bir kurgu, bir kavram, hayat ve toplum kavramını yeniden biçimlendiren bir olgudur. Sanat insanı özgürleştirir ve onu evrensel boyutlarıyla sonsuzlaştırır. İnsanda doğuştan gelen nitelikleri geliştirir, en iyi, en güzel ve en yüce olan insanlık duygularını eğiterek ve insanlığı ıslah ederek, insanın en mükemmel şeklini almasını sağlar. Bu düşünceden hareketle resimlerimde anlatımcı bir tavır vardır. Bir düşüncüyü, bir coşkuyu, bir hüznü, bir özlemi üretir yaptıklarım. Soyut expresyonist kurgularımda sanatsal değerleri ön planda tutarak anlatımcı bir tavra yönelirim. Yaptıklarımındaki her unsur, duygu ve duyarlılığı üstlenir. Resimlerimin temelinde insan, at ve kuş formları ile geometrik düzenin sentezi yatmaktadır (Özet, 2010).



Resim 306. "İsimsiz",
2004,
T.Ü.Y.B., Mehmet Özet.



Resim 307. "Mavi Kuş ve Öteki",
2005,
T.Ü.Y.B., Ali Candaş.

Ali Candaş anlatıyor (Resim 307):

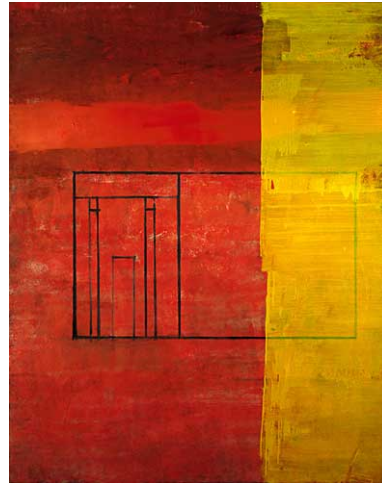
Yaşam ve doğa sanatın hammaddesidir. Doğru. Yaşamaksa beceri ister. Yalınkat nefes alma kolaylığı değildir. Nefeslerin tükendiğinde nefeslenme becerisidir. Yaratmak sanatsa; başka becerilerle kalıcılığın, estetiğin vurgulandığı bir arayışla kendini bulur. Çocuksu belleğimin olgunlaştığı dönemlerimi bu kavram doğrultusunda nasıl değerlendirebileceğim endişesiyle; "ben yaptım oldu" mantığından uzak, bir takım yaşamsal artıklardan yararlanmadan sanatın "zor zanaat" olduğu, kolaylığa tahammülsüzlüğü bilinciyle kendimi yönlendirdim. Bu akılcılığın koruyucusu oldum. "Yakıştırma" yaklaşımını tercih etmeden, aklın önündeki duygu ile gerçeklerin estetikle örtüldüğü bir biçimlemeyi seçtim... (Candaş, 2010).

Huri Kiriş'in (Resim 308),

...resimlerine baktığımızda güçlü bir ışık etkisiyle karşılaşırız. Bu ışık anlayışının Barok sanattan geldiği çok bellidir. Kiriş, "Korku I" isimli resimde, Caravaggio'nun bir resmini kendi resmine dahil ederek Barok sanata doğrudan bir gönderme yapar. Resmin öznesi durumunda olan ortadaki figür bakışı üzerine çeker. Resmin diğer elemanları kompozisyon açısından merkezdeki figürü işaret eder. Biçimsel olarak işaret edilen figürün yardımcı elemanlarından birinin Caravaggio'nun resmi olması anlam bakımından da konuyu ve figürü işaret etmektedir. Korku temasının işlendiği bu resimde ışık ve karanlık öğeleri dramatik bir etki yaparak konunun işlenmesinde birer araç olarak kullanılmıştır (Çetinkaya, 2010).



Resim 308. "Korku I",
2005,
T.Ü.Y.B., Huri Kiriş.



Resim 309. "İsimsiz",
2005,
T.Ü.Y.B., Can Aytekin.

Can Aytekin (Resim 309),

Tapınak Resimleri"ndeki niyetini şöyle açıklıyor: 'Benim niyetim burada o metinleri çarpıştırmak, görüntüleri çarpıştırmak ve orada bir boşluk yaratmak. Bir boşluk olur ve bu, metin olmayabilir. Metin haline gelmemiş de olabilir. O sizin zihninizde o an kurduğunuz bir şey olabilir. Benim niyetim, orada bir boşluk yaratmak, insanların kafasında biçimsel olarak bir çağrışım alanı oluşturmak'. Aytekin'in sözleri burada Merleau-Ponty'nin 'kesişme'sini hatırlatıyor. Zira "Tapınak Resimleri"nde olduğu gibi, "Kaya Resimleri"nde de bir çarpışma alanı ya da bir çağrışım alanı yaratıyor, Can Aytekin: "Ben kayayı görüyorum. Kaya bende görülüyor, bende resmediliyor, bende izleniyor. Ve o zaman ortada kaya da kalmıyor." derken aslında bir bakıma, bu çarpışmalardan sonraki durumu ortaya koyuyor. Çünkü kaya onda izlendikten sonra izleyicinin tasavvurları devreye giriyor, kaçınılmaz olarak (Pelvanoğlu, 2010).

Zümrüt Radau (*Resim 310*),

Zümrüt Radau, kendisini etkileyen sanatçılara yolladığı bu methiye içinde kendi yolunu ararken karışık bir tekniği tepecikler halinde veriyor bizlere: Bu nedenle höyükler önem taşıyor. Havya ile giriştiği kazıbilimi eyleminde ise işleri ortaya çıkıyor. Etkileri birer alıntı olarak ele alındığında on dört 125 x 150 ve bir 160 x 200'lik tuvalleri geliyor karşımıza: Matisse'den Fontana'ya; Boltanski'den Christo'ya; Klein'dan Warhol'a vb. uzanan çağdaş sanat yapıtlarının öğelerine göz kırıyor yapay tepeciklerinde. Höyükler'in dil varlığını günümüze taşıırken, Zümrüt Radau, kendi kolektif özneliğini getiriyor karşımıza. Kendisini birey olarak ele almak çabasının yanıltıcılığını bir kenara bırakarak, ediminde kolektif öznenin sanatta nasıl yapılabileceğinin araştırmasını yükleniyor. Bunu gösterebilmek için çağdaş sanatı ve höyükleri oluşturan tepeciklerin tüm yapaylığını kullanmayı da ihmal etmiyor. Tuvallerin üzerinde dil varlığı kendine zaman içinde bir varoluş alanı arıyor (Akay, 1997).



Resim 310. "İsimsiz",
1990,
K.M., Zümrüt Radau.



Resim 311. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B., Veysel Günay.

Veysel Günay (*Resim 311*),

...resimlerinde hacimden çok yüzey ve planlarla ilgilenir. Gölgeler nesnelerin biçimlenmesine yardım etmek yerine kendileri bir biçim olarak yüzeydeki atmosfere katkıda bulunurlar. İnce bir uğraş sonucu canlılık kazanan yüzey, yarattığı atmosferle duvardan ayrılır. Bu ayrım resmin artık duvarı süsleyen bir unsur olmadığını gösterir. Tam tersine, o duvarın ortaya çıkarttığı mekânsal boşluk anlamlı kılınmıştır. Resim, kendi yüzeyini çerçeveleyerek mekânın boşluğuna can verir; içerideki kompozisyonla mekân arasında yeni ilişkiler oluşmaya başlar. Bu bir enerji ilişkisidir; resimsel değerler iç ve dış gerilimler yaratır. Resim bir 'eyleyici'ye dönüşür, bulunduğu ortama kendi karakterini verir ve onunla dinamik bir ilişkiye girer. Yeni resimlerde bu ilişki iki farklı ışıkla titreşir (Sarıkartal, 2010).

Kemal İskender, bir sergisi için şunlar söyleniyor (*Resim 312*):

Serginin konusu gene 'insan'. İnsanın sevinç, öfke, hüsrân, coşku, hüzn gibi duygusal, akli ve psikolojik boyutlarda yaşadığı her türlü olayı içeren tuvalerde değişik kompozisyon arayışlarını buluyoruz. İskender, biçimle beslenen renk uyumlu çeşitlemelerinde tarihsel ve güncel referanslı kişi, olay ya da konuları çağdaş bir biçimsel anlatım ve de çoğulcu bir yorumla olarak tanıyacak şekilde irdelemektedir (Kemal İskender, 2001).



Resim 312. "İsimsiz",
1999,
K.Ü.Y.B., Kemal İskender.



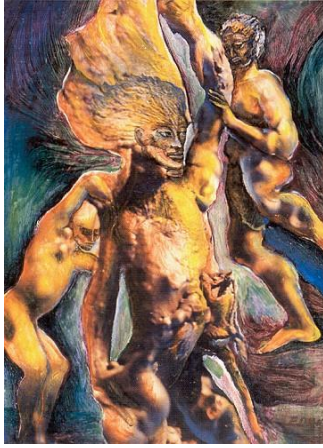
Resim 313. "İsimsiz",
2000,
Ağaç Baskı, Yunus Güneş.

Yunus Güneş (*Resim 313*),

Sanatın sonunda öznel olması, nesneyi ve nesnelliği bütünüyle yok etmediği gibi; soyut bilimsel bilgi karakteri ve bilimsellik uğruna öznenin rolünü azaltıp giderek onu (özneyi) mutlak nesnellik eğilimi içinde etkisiz kılıp ortadan da kaldırmaz. Burada nesneyi 'gerçek', özneyi de 'sanatçı' olarak anlamlandırırırsak; durumu birbirinin karşıtı olmayan, birbirinden farklı, fakat birbirini tamamlayan bir bölüm düşünürün 'Hiçbir sanatçı gerçeği çekemez...' ve başka bir bölüm düşünürün 'Hiçbir sanatçı gerçekten vazgeçemez...' sözlerini ardı ardına vererek açıklamak mümkündür (Güneş, 1995).

Erol Deneç, resimlerini şöyle anlatıyor (Resim 314):

1963'de gördüğüm bir rüya tam anlamıyla zihnimi aydınlatmıştı, sanat yolumu göstermişti. Rüyada, doğa dışı Mimarisi bulunan gökyüzünü keşfediyordum. Donuk değildi. Hayallerin, düşüncelerin ötesinde ışıldayan, parlayan şekiller, yerler hareket ediyordu. Bütün gökyüzü olağan üstü mimarisi ile nefes alıyordu ve çok büyük bacaklara dönüşüyorlardı. Hiçbir şeye zarar vermeden gökte ters yürüyen ayaklar bütün görüntü fantastik mimari, gökte yürüyen bu heybetli ayakları gördükten sonra şaşkınlıkla, ürpererek uyanıp resme geçirmeye çalışmıştım. 1964-1965 yıllarında artık yolumu bulmuştum ve kalitenin teferruatta gizlendiğini anlamıştım. Bundan sonra rüyalarımı, gördüklerimi, duygularımı ceviz ağacı gibi algılayıp, içimde yoğurup göstermeye çalışacaktım (Deneç, 2010) .



Resim 314. "Laakon",
1998,
A.Ü.Y.B., Erol Deneç.



Resim 315. "İsimsiz",
2001,
T.Ü.Y.B., Mehmet Güler.

Mehmet Güler'in (Resim 315),

...figür soyutlaması eşliğinde, insan ve doğa ilişkilerinden bir takım yan anlamlar üretmeyi amaçlayan resimleri, birbirini izleyen periyotlar halinde incelendiğinde, neolitik dönem duvar resimlerinde ve onu izleyen dönemlerde tasvir geleneğine hâkim olan budunbilimsel (antropolojik) düşüncüyü çağrıştıracı elemanların varlığına tanık oluruz. Figürün kapalı gösterimi bu elemanların varlığıyla açıklanabilir... Mehmet güleri ana teme olarak resimlerini boyutlandıran insan figürleri de, gerçek insan varlığının tüm karakterini ve fizik yapısını gözümüzden saklamak istercesine "sanal" bir yorum niteliğiyle sınırlı kalır. İnsansal biçim, bu figürleri karakterize eden bir kalıp-form değildir. Kırılır bı kalıp-form, dönüşüme uğratılır, hacimsel değerlerinden soyutlanır (Özsezgin, 2000: 9-10).

Ali Koçak (Resim 316),

Bazen Ali büyük kentteki yaşamın sıkıntılarından kurtulmak için peyzajlar yapar. Tokat'ın yeşilini resimler, çünkü yeşil İstanbul'da saksıda, kuş kafestedir artık. Peyzajlar onu alır götürür gecenin ilerleyen sessiz bir anında. O resmin içindedir şimdi. İşte oradaki söğüt ağacının altında koşmakta, dalların arasından süzülen cadmium sarılar mutlu yüzünü aydınlatmakta, cobalt mavî gölgeler uzayıp gitmektedir ayaklarının altında. Empresyonist bir sevinçle... Resimler figürsüz de olsa, Ali'nin gözü ile baktığınızda figür sizsiniz o resim için, resimdeki de sizin özlemlerini duyduğunuz doğanız. Birde duygusallığı yanı sıra düşünselliği de var resimlerin. İnsana filozofça yaklaşan felsefik resimler bunlar. Ölümü, ölüm sonrasını ve yaşam sırlarını betimleyen uçan resimler (Suelden, 1994).



Resim 316. "İsimsiz",
2003,
K.T., Ali Koçak.



Resim 317. "Derinliği Mavide Buldu",
2004,
T.Ü.Y.B., Yurdanur Şentürk.

Yurdanur Şentürk (Resim 317),

tek hece olan hücrenin kilittli olduğunu varsayar. Renkler aracılığıyla lucide bir bilinçten kapalı duran kilitleri açmaya zorlar. Onun renkleri gerçekte sanrısalıdır. Çünkü sanatçı ışıktan aldığı renk tonlarını birim olarak yollar tuvale.

Yurdanur Şentürk sanat yapmak için sanat yapmaz. Sanat nesnesinin evrensel sistemde değer hiyerarşisi ve kargaşası içinde yer almasını da istemez.

Siyah ve lacivert: Göğün ve gecenin rengi. Uyku ve vecd halinin rengi. Şimdiye kadar hiçbir açıklama getirilememiş olan nesnelere burada bulunurlar. Tuhaf kayışlar, peltemsi maddeler, anlaşılmaz yabancı formların belirişi. Düşünce ötesi düşünce özlerinin araştırılması bu resimlerde bir ipucu verirler. Öte yandan dünyasal veriler içinde bulunan sanatçı bakışlarını diğer frekansların elemanlarına dikmiştir... Bütün resimlerindeki gizli dil ile bilinç bütünlüktedir, bedenlerimiz ise geçicidir. Işık insanın içine akar yeter ki onu reddetmeyelim (İnal, 2010).

Emin Koç için şunlar dile getirilir (*Resim 318*):

Sanatçı artık çıplak dışı güzelliği yansıtırken bakanın kendi gözü olmadığını, bu bakışın kendi hayal dünyasından gelen bir bakış olduğunu, güzelliğin doğduğu yerin yine onun imgeleminin derinliklerinde gizli olduğunu, hep aynı imgeyi yineledikçe daha vurucu biçimde ifade eder. Yoksa Emin Koç'un farklı resimlerinde hep aynı imgenin varlığı neyle açıklanabilir ki? Bir nostalji onulmaz bir acı, hayatın devam ettiği sürece yaşam gücü Eros'un etkisi mi? Ya bu şiirsellik neyle açıklanabilir ki? (Beykal, 2010).



Resim 318. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B., Emin Koç.



Resim 319. "İsimsiz",
1990,
T.Ü.Y.B., Muammer Durmuş.

Muammer Durmuş'un resimlerinde (*Resim 319*):

O tanıdık objeler ve figürler resme girerken fantastik bir resim dünyasının bileşenlerine dönüşüyor, metafor değeri kazanıyor. Bu suskun figürler ve objeler ressamın onlara yüklediği gizli anlamlarıyla resme giriyor ve kendi gerçekliğini (resim zamanının ve mekânını) kuruyor. Burada şu saptamayı yapmak gerekiyor: Nesnel gerçeklik ile estetik gerçeklik arasındaki ilişki Muammer' in resminde özellikle diyalektik bir karakter kazanıyor. Resim nesnel gerçekliğe yaklaşır gibi görüldüğü ölçüde (çünkü çıkış noktası nesnel gerçeklik; dilinin ana malzemesini orada devşiriyor) ondan uzaklaşıyor, ondan uzaklaştığı ölçüde (çünkü nesnel gerçekliğin kopyasından ibaret değil; ondan bağımsız bir resim gerçekliğini ortaya koyuyor) onu daha zengin bir perspektifle kavramamızı sağlıyor (Bulut, 2001).

Doğan Paksoy, resimleri için şunları söyler (*Resim 320*):

Genellikle figüratif çalışıyorum. Resim yapmaya kendi memleketim Adana'dan yola çıkarak başladım. Etrafımda gördüğüm olayları, insanları, hayatı yansıtıyorum eserlerime. Çevreyi çok iyi gözlemliyorum. Güncel olayların içerisine kendi yorumlarımı katarak farklı eserler yaratıyorum. Bu da bana özgünlük kazandırıyor. Örneğin Adana bir dönemler pavyonlarıyla meşhurdu. Küçüklüğümde bunları sürekli gözlemlerdim. Kadınlar evde ev işleriyle uğraşırken, erkekler eğlenceye daha fazla düşkünlerdi. Kadınların ezilmişliğini, kullanıldığını görüyordum. Bu gözlemlerden yola çıkarak, barlar, pavyonlar, gece kulüpleri, şarkıcılar, dansözleri konu alan resimler yaptım. Adana'nın düğünleri meşhurdur. Adana'nın düğünlerini yaptım. Özetle her zaman kendi kültürümü göz ardı etmeden kendime özgü anlatım tarzıyla resimler yapmaya çalışıyorum (Katkay, 2010).



Resim 320. "Kaos 1",
?,
T.Ü.Y.B., Doğan Paksoy.



Resim 321. "Mavide Yeşili Aramak",
2000,
T.Ü.Y.B., Ahmet Yeşil.

Ahmet Yeşil (*Resim 321*),

...otuz yıllık resim serüveninde temel gelişimini bu modernist hatta kuran: Yoğun ifade kaygısının öne çıktığı kısa bir dönemden sonra, hızla plastiğin imkânlarına yönelerek, resmi kendi içeriğiyle yeterli bir göstergeye doğru azaltmıştır. Temsil yükünden kurtulan enerji ise, töz dönüşümüne uğrayan ip halat imgesine çökelerek, figüre ilişkin tüm referansları iptal etmiştir. Bu resmi kuran biçimsel töze (ip halat imgesi) temsili bir tanımla bakanın resmi iskalaması kaçınılmazdır. Özellikle son birkaç yıllık dönemde, yani saf minimal biçimlemeye yerleştiği süreçte resmin içsellğinde dikte edilen biçimden biçime bir yapı kurulur; tamamlanan her resim artık kendi zorunluluğunu kendi içinden tanımlar ve özgürleştirici yeni imkânları da buradan işaretler. Gösterge içe dönmüş, gösteren ve gösterilen çakışmıştır (Soycan, 2008).

İsmet Doğan için şunlar söylenir (*Resim 322*):

Parçalanmış ya da parçalanmalara maruz kalacak bedenlere, İsmet Doğan'ın resimlerinde çok sık rastlanır ve bu, resme bakan kişide muğlak bir iğrençlik hissi uyandırır. İğrencin algılanması, ölüm dürtüsüne işaret eder. İğrenç imgelerin yinelenmesine duyulan ihtiyaç (ya sanatçıda ya da alıcıda) patolojik nitelikte değil, bedenin yarılarak açılması kısacası açıkça yapısal olan parçalanmış beden imagoları normaldir ve temsil edilmeyen bilinçaltının temsili olarak, çeşitli biçimlerde gerçekleşmesidir. Bu türden bir sanat, toplumsal olarak, “psşik travmaları, kişisel saplantıları, fobileriyeniden ortaya çıkararak ve bedensel gestaltlarımızın istikrarına, ayna evresinde oluşmuş beden-ben, öznenin yeni oluşmuş bedeninin birleşik, hayali bir gestaltını ifade ederken, meydan okuyarak, toplumsal yasak ve tabulara karşı durur ve bunları ihlal eder (Milevska, 2010).



Resim 322. “Karşı Oryantalizm”,
?,
K.T., İsmet Doğan.



Resim 323. “İsimsiz”,
?,
T.Ü.Y.B., Alp Tamer Ulukılıç.

Alp Tamer Ulukılıç (*Resim 323*),

...yaşantı içeriğini resmin atmosferine dönüştürme konusunda özel yeteneğe sahip az sayıdaki sanatçılarımızdan biri. Dolayısıyla baktığı her şeyde, ayırımına varmadan, kendisini sahneliyor hep... Ulukılıç'ta yalnızca yaşantı içeriğine göre aktarılan durumlar vardır; görüntü, resmedilenin gerçekliğe kavuştuğu alan ise, bunun dışında bir müdahaleye gerek yoktur; aktarmak, müdahale sonucu kotarılmış gerçeğe el koymaktır çünkü... Figür, varlığını vurgulayacak yalın bir fonda değil, kendi uzantısında yer alıyor Ulukılıç'ta. Tam bu noktada, dolaylı yoldan da olsa, boşluk kavramıyla tinsel atmosfer arasında bir bağlantı kurma olasılığı çıkıyor önümüze. Ulukılıçta uzaklık ve boşluk, öncelikle bireyin kendi varoluşuyla ilgili trajik gerçeğe gönderme yapmaktadır (Ergüven, 2002: 331-334).

Söbütay Özer'in (Resim 324),

Resminde her şey yerli yerindedir, kompozisyon mükemmeldir. Tuvalinden açık koyu düzenlemeler eksik olmaz. Renkten ise hiç vazgeçemez. Renk düşkünüdür O. Tahrip gücü yüksek rengârenk maviler - en çok da Lucas'ın 'ultramarine' mavisi, kırmızılar - en çok da 'vermilion' kırmızısı, acı kahverengiler, yeşilleri saatli bir bomba gibi öylece patlar durur resminde. Tam da bu esnada, bomba imha ekibi Böylece resminden renkli bir armoni hiç eksik olmaz. Ritim de en büyük kaygılarından biridir Söbütay Özer'in. 'Kahya' resminde, gerek figürlerde olsun, gerekse dolmuşlarda soğuşun etkisini göstermek istercesine tüm biçimler raks edercesine hafif hafif salınır. Çizgi de olmazsa olmazdır resminin, bu unsur da hocası Turan Erol'dan miras kalmıştır O'na. Parçaladığı yüzeyleri çizgi ile birleştirmesini bilmiştir hep. (Bender, 2007b).



Resim 324. "Leylekler ve Bisiklet",
2000,
T.Ü.Y.B., Söbütay Özer.



Resim 325. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B., Lütfü Cülcül.

Lütfü Cülcül, (Resim 325),

...resim serüvenini bir savaşa benzetiyor ve bu savaşı şöyle tanımlıyor: 'Ellerimle, parmaklarımla hatta tüm bedenimle sürerim boyayı tuvale. İki düşman gibiyizdir bazen, ben ve tuval. Ben kazanınca o uysallaşır, dostum olur. Parmaklarımla ucuyla dokunduğumda, titrediğini hissederek, huzur bulurum. Bazen o direnir bana, savaş sürer gider...' (Sel, 2002).

Hüsnü Koldaş (Resim 326),

1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi resim Bölümü Neşet Günal Atölyesi'nden mezun oldu. 1980 yılında İ.D.G.S.A Akademisi Resim Bölümü Fresk Atölyesi'ne asistan olarak girdi. Bazı kişisel sergileri şunlardır:

1975 Harbiye Şehir Tiyatrosu Galerisi, İstanbul, 1990 Kazım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul. 1994 Wissenschaftszentrums Galerie Bonn, Almanya. 1995 Bildungszentrum. Galerie Dortmund, Almanya. 1995 Kulturentrum Galerie Frankfurt, Almanya. 1995 Türki Hans Galerie Hannover, Almanya. 1998 Evin Sanat Galerisi, İstanbul. 2000 Evin Sanat Galerisi, İstanbul. 2005 Koşuyolu Sanat Galerisi, İstanbul (Koldaş, 2010).



Resim 326. "Bekleyiş",
?,
T.Ü.Y.B., Hüsnü Koldaş.



Resim 327. "Deniz Dibi",
2004,
T.Ü.Y.B., Ayten Yetiş Doğu.

Ayten Yetiş Doğu (Resim 327),

...denildiğinde, dinamizm yaratan statik resimler, sadelik, arınma, ışık, sessizlik ve sonsuzluk gelir aklı. Bunlar zaman zaman karşımıza boşluk algısını vurgulayan, mekân ve sonsuzluk arasında köprüler kuran seramik küpler, kâseler, silindirler olarak çıkar. Sanatçının 'Atmosfer Resimleri' olarak tanımladığı bu çalışmalarında Ayten Yetiş Doğu mekân üzerinde, özellikle de iç mekân yansımaları içinde yoğunlaşan yapıtları ile ön plana çıkar. Espas yerine derinlik, mekân yerine sonsuzluk kavramını çağrıştıran uzamsal boşluklar, 'Atmosfer Resimleri'nde ortaya çıkan en radikal değişimdir (Ayten Yetiş Doğu, 2010).

Neveser Aksoy'un resimleri için şunlar söylenir (Resim 328):

Pencere yapı ögesi olarak bir evin mimari karakterini verdiği kadar, dış çevresiyle iletişim kuran gözdür. O hem içeriye, hem dışarıya açılır. Kapalı bir mekânı dışa, dış mekânı içeriye bağlar. Pencere o evde oturanların kültürünü dışa yansıtan geçmişin, yaşanmışın, gizemin tanıklarındır. Neveser Aksoy'da, Ege bölgesinde yok olmaya başlayan geleneksel Türk konut mimarisinin kültür tanıkları olan 'pencereleri' resimlerine konu edinmiştir. Önce Bodrum evlerinin beyaz duvarlarında maviye boyanmış söveleri, el emeği göz nuru dantelli pencerelerinden etkilenen sanatçı, daha sonra zaman ve mekân içinde geçmişin izlerini aramıştır. Bu unutulmaya yüz tutmuş, zamana ve teknolojiye direnen, duvarları pembe, mavi, yeşil, sarı boyalı, yırtık soluk gazino afişleri ve grafitileriyle buldukları sokağın kültür aynaları olan evler ve onların tuğla, tel, sunta ve kumaşla kapatılmış pencereleri Neveser Aksoy'u derinden etkilemiştir (Bingöl, 1997).



Resim 328. "Pencerede Kilit",
2005,
T.Ü.K.T., Neveser Aksoy.



Resim 329. "Anadolu'dan",
1999
T.Ü.Y.B., İhsan Çakıcı.

İhsan Çakıcı, resimlerini şöyle anlatır (Resim 329):

Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki ilk sergim güzel oldu fakat yapıtlar beni tatmin etmemişti. Daha sonra düşündüm. Daha özgün olsun istiyordum. Arayış içinde olmak, insanın kendisini sorgulaması demektir. Belli şeyler yapıyordum ama bu bana yetmiyordu... Türk ve dünya sanatını devamlı inceliyordum, onun için farklı bir anlatım getirmeliydim. Özgün, daha özgün olmalı diye iki yıl çalıştım. Buna girerken, sulu boya, yağlı boyanın yanı sıra farklı bir teknik uygulamak gibi bir şey oluştu bende. Sonuçta geçmiş kültürlerin mirasları; yazıtlar, rölyefler, idoller ilgi alanım oldu. Bu anlatımları teknik olarak nasıl elde edebilirim düşüncesiyle değişik malzemelerle denemeler yaptım. Bazı anlatımları, kompozisyon olarak, öz olarak, teknik olarak uyum içinde yakaladım. Sergimi 1984 yılında açtım (Kültür Mirasımızı Günümüze Taşıyan Sanatçı, 2004).

İrfan Önürmen (*Resim 330*),

...resmi, içerisinde bulunduğu durumu eleştiren, açık bir 'sorgulama' resmidir. Önürmen, her ne kadar tekil bireyler üzerinde bu sorgulamayı sürdürüyormuş gibi görünse de, hedeflediği şey toplumun tamamıdır. Figürlerin yüzlerini netleştirmek yerine belirsiz bırakmasının kaynağı belki de budur. Ayrıca onları bir duruşma salonundaymış gibi tek başlarına tuvalinin ortasına yerleştirmesi, akla sorgulamayı kimin gerçekleştireceği türünde bir soru getirir: Eğer sorgulanacak biri varsa yapılacak ilk iş öncelikle "ayna"ya bakmaktır. Ortaya çıkan görüntü, en saf haliyle toplumun içinde bulunduğu durumu ortaya koyacaktır. Bu yüzden bu bölünmüşlükte ve tek başınalıkla acınası hiçbir yan, iğreti duran hiçbir yön bulunmaz. Hem zaten tek bir kahramanı tuvaline boylu boyunca yerleştiren ve onu okşar gibi resimleyen bir ressam, figürünü onu sorgulayanlardan daha çok seviyor demektir (Çalikoğlu, 1999b).



Resim 330. "Pentül",
2003,
Tül üzerine K.T., İrfan Önürmen.



Resim 331. "Haziran",
1999,
A.Ü.A.B., Temur Köran.

Temur Köran'ın resimleri için şunlar dile getirilir (*Resim 331*):

Belli bir yaşantı içeriğinin temsilini üstlenmeyen figür resmi, konu seçiminden sahnelemeye kadar birçok sorunu kendiliğinden ön plana çıkarır ve böyle bir durumda kompozisyon, düzenlemeye ilişkin öğeler ile örtülü etkileşim iç içedir... Temür Köran, öngördüğü üretim modelinin doğal seyri içinde, figür ile sentaks arasındaki hassas dengeyi rahatça kollaması bakımından, kendi kuşağında ayrı bir yer alır. Öte yandan, her ne kadar kendisi ayrıca vurgulamaktan kaçınsa da, resmin asli malzemesi olan renk her daim gündemdeki yerini korur burada; zira tek başına uzanmış bir kadın yahut herhangi bir figürün salt görünürlüğü sergileyerek resim olması, hiç kuşkusuz, resme özgü malzeme ile eklenmiş ifadenin varlığını şart koşmaktadır ilk önce (Ergüven, 2001).

Selma Gürbüz'ün (*Resim 332*),

...özelikle 'cin ile peri' diye adlandırdığı son dönem çalışmalarının çarpıcı bir arınmışlığa sahip imgeleri izleyicinin görsel belleğinde kalıcı izler bırakacak güçteler... Sonradan dikkati çeken bir başka nokta ise sanatçının yapıtların önemli bir bölümünde kendi 'yüzünü' ve 'tavırlarını' gerçekleştirdiği 'cin ve peri' imgelerine taşınması, belki de kendinde sezdiği 'cinlikleri' ve 'peri şeylikleri' dışı vurma... Es geçilemeyecek ölçüde öne çıkan bir özellik de bu yapıtların 'Doğu' kimliklerine, duyarlılıklarına daha yakın durdukları ve 'hisler dünyası doğunun' Batı'yı her zaman şaşkırtan 'karmaşıklığına ve açıklığına' sahip olmaları (Gürel, 2004).



Resim 332. "Berbat",
2004,
K.Ü.M., Selma Gürbüz.



Resim 333. "Frigo",
2004,
T.Ü.Y.B., Leyla Gediz.

Leyla Gediz'in (*Resim 333*),

...sanatı, bakıp da görmediklerimiz, görüp de bakmadıklarımız üzerine bir imge ve motifler bütünü. Bu motifler, motifselleşmiş resimsel öğeler olduğu kadar, zamanımızda bireyin var oluş halinin şekillendirdiği toplumsal bir 'motifin de yansıması. Hepsi sanatçının yaşamıyla bağlantılı sıradan nesnelere/yerleri gösteren resimler, Richard Sennett'in dediği gibi, epeydir dünyanın (en azından Batı'nın) topluca tutulduğu narsistik kişilik bozukluğunu hatırlatıyor; 'ben'den ötesine uzanmayışımızı, buna ilgisizliğimizi bir semptom gibi sergiliyor. Çağdaş sanatta sıradanın kutsanmasında biraz da böyle bir yön olduğunu görmezlikten gelmek güç. Gediz'in kendi dünyasından beslenen, kendi bireysel bakışını ve ruhsal hallerini görünür kılan, dışarıdan bakan için çoğu kez anlamsız görünen resimlerinin anlamı da burada gizli (Antmen, 2008).

Zafer Güngen (Resim 334),

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programını tamamlayan Güngen, “yapıtlarında organik bir bağ gözetmeksizin yüzey üzerindeki imgelerin dağılımını yaptığını ve bu çalışmalarda kendini bulduğunu söylüyor”. Güngen’in resimleri, imgenin sunduğu iletisel olanakları, resim yüzeyinin ana konusu etmeksizin, bu olanakları sorgulamaya girişmeden, günümüz algısal yanılsamalarına birer gönderme yapmayı yeğliyor. Resmin ne’liği üzerine yaptığı bu göndermeler, bir yandan Güngen’in bu soruya cevapları olurken diğer yandan izleyiciye, o’nun yaşamsal algısının ipuçlarını veriyor.



Resim 334. “İsimsiz”,
2005,
T.Ü.K.T., Zafer Güngen.



Resim 335. “İsimsiz”,
2003,
T.Ü.Y.B., Kasım Koçak.

Kasım Koçak’ın (Resim 335),

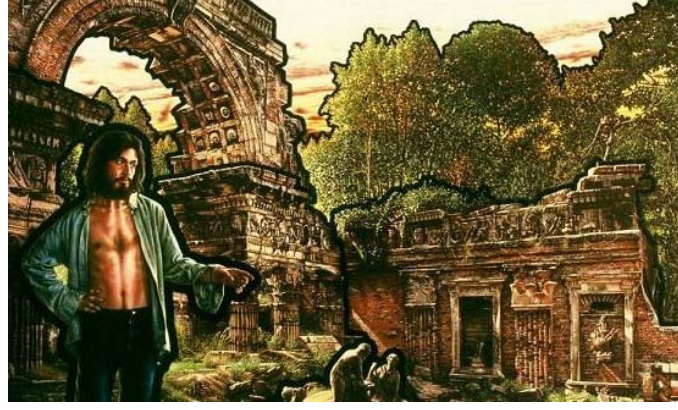
...güncel politik söylemleri çoğunluğu grotesk nitelikte olan figür fantezilerine malederek belirli bir görüş açısından yoruma kavuşturduğu düşünülebilir. Ancak figüratif fanteziler, bunların algılanmasında farklı bakış açılarının yaklaşım tercihlerini ortadan kaldırmaz. Sanatçının iletmek istediği her mesaj, her halukarda bir dayatma anlamına gelmediği gibi, biçimsel oluşumların plastik kalitelerini arka plana itmek anlamına da gelmemektedir... Bu yalın ve dolaysız mesaj yaklaşımı diğer episodlarda görülmemekte, böylece grotesk figür fantezileri ve dolaylı imalar yoluyla gerçekleştiği varsayılan mesaj içerikleri, yalın ve dolaysız bir mesajın algılanma ölçütlerine kapalı kalmaktadır. Kasım Koçak’ın rulosunda içerik yönünden böyle bir ikilemin varoluşu, biçimin plastik değer ve kaliteleri üzerinde yoğunlaşabilmek açısından, içerik sorununun gerektirdiği belirsizliği de kapsamına alan bir biçimsel irdeleme ve yorum gereğine işaret etmektedir (Tansuğ, 2010).

Reyyan Somuncuoğlu anlatıyor (*Resim 336*),

Resimlerimde her konu kendine özđü bir teknikle gerçekleşiyor. Alışılagelmiş bir sanatçı geleneği değil bu. Tek bir tekniğin beni sınırlamasına izin vermiyorum, kalıpları açma isteği. Türkiye’de resim izleyicilerinin büyük bir çoğunluğu başkalarının tavsiyelerine esir oluyor, başka bir sanatçının etkilerini aramak gibi bir duygu ile bakıyor resme. Ya da dekorasyonda rahatsız etmeyecek, koltuklarıma uygun olsun diye düşünüyor. Neden kendine güven yok? ...Resim konularım çeşitli konularla paralel olarak sürüyor. Ama birbirinden farklı tekniklerle. Biri tarihi üstlenmiş gidiyor. Bir diğeri yeniçağ felsefesini kucaklamış (Mesih bilinci ile doğan günümüzün dahi bebekleri). Bilgi gibi teknik de güncelleniyor. Boyanın kalınlaşıp incilmesi bile yolculuğun bir parçası. Resimlerimde amacım, hissettiğimiz ama sisler arkasında kalmış konuları fırçayla gözler önüne sermek. Geçmiş-gelecek kaygısı taşımadan zamanı anda arayarak renklerle karıştırmak (iloğlu, 2006).



Resim 336. "Mersa-i Cennet",
?,
T..Y.B., Reyyan Somuncuoğlu.



Resim 337. "Arcadia'nın Sonu",
1997,
T..K.T., Yalçın Karayağız.

Yalçın Karayağız, kendisi ve resimleri için şunları söyler (*Resim 337*):

Her ne kadar Postmodernizm’in referansları itibarı ile kademeli ya da sürekli geriye dönüşleri tavsiye ediyor olması böylesi bir varsayımı ileri sürmek için bir gerekeymiş gibi görünse de kendi adıma buna katılmadığımı ifade etmeliyim. Sebep-sonuç itibarıyla hiçbir şey öncesiz ve sonrasında bağımsız değildir. Işığın ve rengin çalışmalarımda kullanılıyor olması, Barok bir ifade biçiminin de var olduğu anlamına gelmez; şayet kabaca kendi çalışmalarımı tarif etmek zorunda kalırsam daha çok Romantizm ile Sembolizm arasında 'orta yol'cu bir çizgide olduğumu söyleyebilirim. Burada ifade edilen 'orta yol'culuğun Paul Delaroche'un 'orta yol'culuğu ile herhangi bir bağı da yoktur. Bu tabir daha çok Gotikten günümüze kadar pek çok dönemle ilgileniyor olmak, tek bir bağlantı üzerine formel olmamak anlamında kullanılmıştır (Akt. Çetinkaya, 2010).

Rengin Saltık, resimleri için şunları söyler (*Resim 338*):

Çoğunlukla büyük boyutlarda, az renkli ve figüratif çalışıyorum. Resimlerimde, siyah konturlarla belli bir desen tadı yakalamak; figürü, derinlik ve dekordan soyutlayarak, izleyene, zamanı ve mekânı tanımsız bir dinginlik hissi vermek istiyorum. Doku uygulamaları ve üst üste binen çok sayıdaki renk katmanları ile resimlerime, yakın ve uzaktan bakış açılarına göre farklı tatlar ve görsel nitelikler kazandırmayı amaçlıyorum (Saltık, 2010).



Resim 338. "Beyan-ı Menazil Sefer-i Irakeyn", 1999, T.Ü.Y.B., Rengin Saltık.



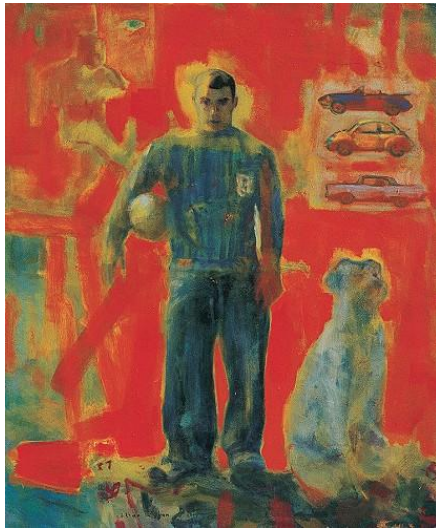
Resim 339. "Korku versus Korku, sergisinden", 2006, T.Ü.Y.B., Burhan Kum.

Burhan Kum'un bir sergisi için şunlar söylenir (*Resim 339*),

'Kum'un 'Korku' konulu bu sergisinde, Doğu ve Batı dünyası arasındaki ilişkiler can alıcı bir rol oynuyor: oldukça gerçekçi, çoğunlukla kaba bir görsel dil aracılığıyla İslam dünyasının geleneklerini teşhir ediyor. Töre cinayetleri, bekâret kontrolü, türban takma zorunluluğu gibi fenomenleri eleştiriyor. Aynı zamanda, katmanlı bir anlatım biçimi kullanarak, Müslüman ülkelerdeki eşcinsellik korkusunu ve batılıların Orta-Doğu'ya bakışını gözler önüne seriyor. Kum, işlerinde açık ve örtülü olarak bunlara gönderme yapmaktadır: uluslararası havaalanlarındaki bagaj kontrolleri bilinmeyene karşı duyulan korkunun bir göstergesidir... Burhan Kum, akıcı bir biçimde boyadığı tuvalerinde, bütün bu olanları bize tüm çıplaklığıyla gösteriyor; çoğunlukla yüzleştirici bir biçimde, bazen kibar ve rafine ve kimi işlerinde ise zekice, post modern kılıfın içinde tarihsel kaynaklara ve klasik resim sanatına göndermeler yoluyla, ancak her zaman güncelliğini koruyarak ('Rahatsız edici' bir sergi: Korku versus Korku, 2006).

Altan Çelem, resim yapma sürecini şöyle anlatır (Resim 340):

'Hiçbir zaman bisiklet hırsızları yapacağım diye başlamıyorum. İlk adım bir diğerinin referansı oluyor'. diyen Altan Çelem, doğrudan zihninde yer etmiş görüntüler ya da fotoğraflar, gazete resimleri gibi kaynakları biriktirerek oluşturduğu görsel arşivi, resmi üretim sürecinde, önceden kesin bir biçimde tasarlamadan devreye sokuyor. Resim üretirken bir yolculuğa çıkıyor, az çok gideceği yönü biliyor, ama yolunu bulmak için kendini kâh usta bir marangozun ahşabın damarlarına göre çalışması gibi boyanın ve bezin isteklerine bırakıyor, kâh yukarıda değinilen görsel arşivden parçaların ortaya çıkma ve birbirini tamamlama potansiyelini değerlendiriyor. Sonuç her halükârda trajikomik bir gerçekliğe bağlanıyor. Bir diğer deyişle, Çelem'in resimlerinde içerik önceden hesaplanmış olarak değil sanatçının ilgi alanları ve yaşama bakışının etkili olduğu üretim sürecinin doğal işleyişinin bir parçası olarak belirleniyor. Aynı, biçimlerin boyanın içinden belirlenmesi gibi içerik de 'sınırsız bir kaynak' ve aynı zamanda 'kaos' olan yaşamın içinden açığa çıkıyor (Üstünipek, 2010) .



Resim 340. "Topçu",
2003,
T.Ü.Y.B., Altan Çelem.



Resim 341. "İsimsiz",
2006,
T.Ü.Y.B., Ayhan Taşkıran.

Ayhan Taşkıran, resimlerini ve sanata bakışını anlatır (Resim 341):

Sanat, var olma nedenimdir. Sanatımda merkez insandır. Ağlayan, gülen, düşünen, zaafı olan insan, yani insana özgü duygulardır. Bu nedenle renk ve lekeden önce duyguyu önemserim. Her duygu kendi renk ve mekânını belirler. Öte yandan bu insanlar geçmiş ve gelecek arası gidip gelen zaman yolcularıdır. Her an her yerde olabilirler ve her şeyi bilir gibidirler. Bu yüzden eğri büğrü orantısız vücutları, üzerlerine giydikleri derme çatma kıyafetler onları gocundurmaz. Boşluğa bakarlar, yeni yolculukları düşleyerek... (Taşkıran, 2010).

Ayşe Özel, resimlerinin kaynağını anlatır (*Resim 342*):

Osmanlı minyatürlerindeki özgün güzelliğin ve ince espri anlayışının zaman içinde neden unutulduğunun araştırılması gerekir. Geçmiş olduğu gibi bırakılmış ve unutulmuş, yeni ise, salt bir öykünme olarak ortaya çıkmıştır.

Doğal olarak çağdaş insanın tasalarına sahip çıkmaktayım. Kent karmaşası ve çelişkili güzelliği, düzlemsel ve iki boyutlu yaşamlar konu alınınca, minyatürlerdeki perspektifsizlik, çağdaş anlayışlar ile rahatlıkla sentez edilebilmektedir (Özel, 2010).



Resim 342. "Şemsiyeler 2",
2003,
T.Ü.A.B., Ayşe Özel.



Resim 343. "İsimsiz",
1999,
T.Ü.Y.B., Halim Çeliker.

Halim Çeliker (*Resim 343*),

Uzama atılan figürler bir seramoninin dengeyi ve ritmi önceleyen tensel bütünü olmasının yanında; doğayla, özelde İstanbul doğasıyla harmanlanmış, estetize edilmiş lirik resmi, tablosu olarak da duruyorlar karşımızda. Espazı anlamlı kılan figürü bütünsel kompozisyonu tüm estetik değerleriyle kategorize eden ve boyayı özgün bir lirik kimlik bütünlüğüne erıştiren kendi kuşağının önde gelen sanatçısı olarak Halim Çeliker; gerçek bir figür resminin bize has dinamizmini de evrenselliğe armağan ederek oluşturup geliştiriyor. Ritme, harekete katılan çıplaklık figür kılınmış estetik bir peyzaj erotizmi doğanın yalın ve kente dâhil uygarlık parçalarıyla da bütünleşerek, kendini yeni bir estetik görselliğin özgün ritmine taşıyor. Bu ritim, bu sürekli hareketlilik içinde pentür İstanbul'la kendisini sınayarak, bir coşkusallığın devingen müzikalitesi olarak hep bir görsel tat bırakıyor bakışlarda (Gezgin,2003) .

Ahmet Umur Deniz'in resimleri için şunlar söylenir (*Resim 344*):

Geri bırakılmışlık ve yokluklar içinde yaşarken, taşı toprağı altın diye Anadolu'dan İstanbul'a gelen ve burada yaşam mücadelesi veren insanın yaşadığı çelişkiler, Ahmet Umur Deniz'in resminde yoğunlaştığı anlatımları oluşturuyor. Figürlerde büyük şehirde yaşamının zorluğuyla mücadele eden insanın içinde bulunduğu durum gözlemleniyor. Hem içerik hem de resimsel temelde çelişkileri yakalamak üzerine resimlerini oluşturan Deniz, kente ait olamayan insanları, karmaşanın tekrarı içinde resmediyor. Resimler, karmaşa ve kalabalığa rağmen gürültü hissini duyumsatmıyor. Çok figürün biraradalığına ve resimdeki dinamizme rağmen, derin bir sessizlik algılanıyor (Ahmet Umur Deniz Resim Sergisi 'Yürümek', 2007).



Resim 344. "Haydarpaşa Vapur İskelesi",
2005,
T.Ü.A.B., Ahmet Umur Deniz.



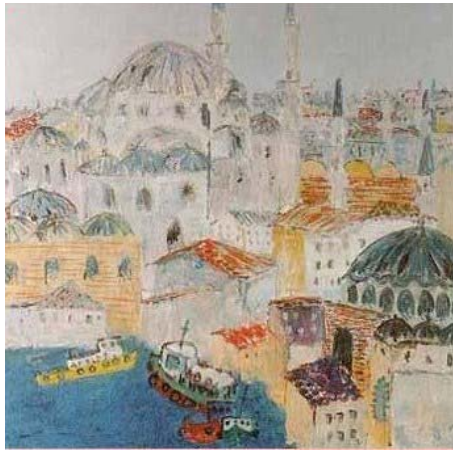
Resim 345. "Nargileler (Karslının Kahvesi)",
1987,
T.Ü.K.T., Muhsin Kut.

Muhsin Kut'un için şunlar söylenir (*Resim 345*):

1980 – 2004 döneminde, Muhsin'in daha çok doğa – özellikle de deniz ve kıyı – manzaraları üzerine yoğunlaşan bir ressam özelliği gösterdiği söylenebilir. Son dönemde gezgin kimliğinin öne çıkmasında, her sergisinde müdavimi koleksiyonerlerini sevindirecek, şaşırtacak yeni imgeleri yakalayabilmek isteğinin de etken olduğu söylenebilir. Onun 1980 sonrası dönemi bu anlamda bir "Temalar" dönemidir. Her yeni sergisini açtığında, aklındaki temel soru/sorun bir sonraki sergisinde hangi temayı ele alacağıdır. Gidilecek yer bir şekilde kesinleştikten sonra, geriye oraya gitmek, Muhsin'e özgü biçimde o yöreyi gezip, görüp ruhunu yakaladıktan sonra desenleri çizip, yerinde ve atölyede o temanın resimlerinin boyanması veya gerçekleştirilmesi kalır... Onun için önemli olan bir sonraki projenin kararının verilmesidir; yolculuğun rotası belli olduktan sonra ressamın yılların deneyimi ile bu maceradan eli boş dönmeyeceği konusunda kendisine güveni tartışılmaz... (Gürel, 2010b).

Gül Derman (Resim 346),

Tuvallerinde akrilik ve yağlıboya tekniklerini kullanan Derman, özgün baskılarda ise taş baskısı ve ipek baskı tekniklerini kullanmıştır. Son dönem konuları ise İstanbul ve çeşitli yolculuklardan izlenimleri kapsayan 'seyahatname' dizilerinden ve İstanbul Efsanelerinden oluşmaktadır. 1993 'İstanbul Efsaneleri' sergileri kapsamında yaptığı 10 özgün baskıyı içeren ve türünde Türkiye'de ilk defa gerçekleştirilen 'art book' Kültür Bakanlığınca alınarak yabancı devlet büyüklerine prestij hediyesi olarak verilmiştir (Gül Derman, 2010).



Resim 346. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B., Gül Derman.



Resim 347. "İsimsiz",
2006,
K.T., Ali Kotan.

Ali Kotan (Resim 347),

Grupların dışında kalmaya ve bağımsız çalışmaya özen gösterdi. Gövdesel formun insan enerjisini dışarı vuran anlatımcı ifade olanaklarını, toplumsal bir dinamizmle bütünleştirdiği resimleri, insanın tükenmezliği ve dayanışma gücü çevresinde anlam kazanır. Boyanın esnek oluşumları, taşkın ve kabına sığmaz bir devinimi dışlaştırmakta başlıca etken olarak değerlendirilir. Özellikle 1980'li yıllarda, gerçekliğin sorgulanmasını temel alan genç kuşağın köktenci değişime yönelik eğilimleri kapsamında, bu kuşakla özdeş tavırların içinde yer alır (Ali Kotan, 2010).

Hayati Misman'ın resimleri için şunlar belirtilir (Resim 348):

Ülkemizdeki özgünbaskı sanatçıları arasında metal gravürün tüm olanaklarını ustaca kullanarak gravür baskının inceliklerini özümleyenlerin arasında sayılması gerekenlerden biri de kuşkusuz Hayati Misman'dır... Gravür tekniği doğası gereği rastlantısal tatlara da olanak verebilmektedir. Ancak rastlantı sonucu elde edilen etkiler yetersiz öğelerle bir arada bulununca hiçbir anlam taşımazlar. Plastik sanatların her dalında olduğu gibi özgünbaskıda da tekniğe bağımlı rastlantılar sanatçının denetiminde plastik anlam kazanabilirler. Metal gravür tekniğinin inceliklerini iyice sindirmiş olan Hayati'nin çalışmalarında her şeyin kendi denetimi altında yerini bulduğu tartışma götürmez. Gerektiğinde rastlantısal olarak ortaya çıkan değerleri de en etkili biçimde kullanabilmektedir (Gençaydın, 2010).



Resim 348. "İsimsiz",
1989,
Gravür, Hayati Misman.



Resim 349. "İsimsiz",
2000,
T.Ü.K.T., Murat Morova.

Murat Morova'nın resimleri için şunlar söylenir (Resim 349):

Aşk/Erotizm'in politik anlamda ilerici bir sanatsal ifadesi olup olmadığı tartışmalarına bu coğrafyadan bir çizgi diliyle cevap arandığı bu işler, klasik estetik ve dil ile bugünün estetiği ve dili arasında kurulan bir köprü. Aşk bir kesişme noktası olarak toplumu mistik metafizik arayışlar zemininde buluşturan, kaynaştıran bir çekim konusudur... Aşkın her coğrafyada bin bir resmi var. Hint hiçlik öğretileri ve Kama Sutra'dan Divan edebiyatı ve Bahnamelere, samuray şiirleri ve Japon Çin minyatürlerinden, Platon düşüncesi ve eski Yunan vazo resimlerine... uzanan ayrık bir yol üzerinden bakılmaya çalışılmış bu işlerde Doğu'nun olgun/ideal insan tanımı ile Batı'nın güzel/güçlü insan sembollerinin bir yekunu alınmak istendi. Çünkü Doğu'da aşk Dünyanın yekunudur. Batı popüler kültürünün çizgi roman kahramanlarının estetiği Doğu'nun kaligrafî/resim estetiği ile sınır ilişkisinde bu işlerde Araf'ta bir estetik Araf'ta bir aşkın Doğu'ya açılan kalbini gösteriyor (Morova, 2004).

Ünal Kuş (Resim 350),

1959'da Fatsa'da doğdu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde lisans ve yüksek lisans eğitimini bitirdi. Yurt içinde yedi, yurtdışında bir kişisel resim sergisi gerçekleştirdi. Ulusal ve uluslararası birçok karma resim sergisinde resimleri sergilenen sanatçı 61. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, TBMM 85. Yıl Milli Egemenlik Yağlı Boya Resim Yarışması başta olmak üzere toplam 14 ödülü bulunan sanatçı, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel sanatlar Eğitimi Resim Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır (Ünal Kuş, 2010).



Resim 350. "Girift İlişkiler",
2005,
K.Ü.Y.B., Ünal Kuş.



Resim 351. "İsimsiz",
1985,
Gravür, Fevzi Karakoç.

Fevzi Karakoç'un (Resim 351),

...resimle olan uğraşısı boyunca, resimlerinde, yaşamış olduğu bölgeden edindiği kültürel kalıntıların tortularının ipuçlarına rastlanır... Karakoç resimleriyle bir olayı veya öyküyü anlatmaya çalışmaz aksine bundan özellikle kaçınır. Onun resminin temelinde doğu resminin uzay-mekân olgusu olmayan, insanların ve nesnelerin üst üste sıralandığı, öndekiyle arkadakinin aynı mesafede olduğu, düz yüzeyler üzerinde boyanın türükleri ve boya hamurunun oluşturduğu espasların yanında aynı nesnelerin farklı resimlerde farklı anlamlar yükledikleri gözlemlenir. Derinlik hissini ışık gölge ile elde eder. Temelde yok oluşlar sanatçıyı gizemli hüznüleri resmin alt katmanlarına gömmeye götürür. Daha önceki eserlerinde kullandığı atlar göçebeliği, kültürün taşınmasını ve dostluğu sorguluyordu ancak atın yerini motorlu araçların alması atları yaşamımızın daimi bir parçası olmaktan çıkardı. Şimdi meyveler ve sebzeler de aynı şekilde başka bir yok oluşun serüvenini yaşamaktalar (Resimle Kırk Yıl - Fevzi Karakoç Retrospektif Sergisi, 2007).

Metin Talayman (*Resim 352*),

Ben geceleri çalışırım. Gece, iyi, güzel, doğurgandır. Sessiz ve giz doludur. Gündüz uyurum. Işık yapaydır. Gece sevgiye benzer. Gündüzün ışığı saldırgandır. Uyku ile uyanıklık arası durumdayken, henüz derin bir uykuya girmeden parmaklarımı yavaşça oynatıyorum. Çokçası kendiliğinden oluyor bu. Konuşmak istersem hırıltıya dönüşüyor, ses buğuya, buğu ağlayan çocuğun gözlerine, gözler eriyen çeliği çağrıştırıyor ve size dalgalar halinde gelen şeyi saptırıyor gövdem. Bu saptayış 'eşyanın' bir süreç olduğunu görsel bir enerji süreci olduğunu öğretiyor. Bu resimdir (Metin Talayman, 2001).



Resim 352. "İstanbul'lu Kadınlar",
1985,
T.Ü.Y.B., Metin Talayman.



Resim 353. "Duvardaki Resimler",
2002,
T.Ü.A.B., Ali Atmaca.

Ali Atmaca (*Resim 353*),

Büyük kentlerin kokuşmuşluğundan, yozlaşmasından kaçıp doğanın tertemiz kucağına sığınan Ali Atmaca, resimlerinde denizin getirdiklerinden esinlenmekte. Resim yaparken yaşadığı etkilenmeleri hikâyeleştiren, Ali Atmaca, tuvallerinde lirik ifadeyi yazılarına da taşımaktadır, tıpkı bir şair gibi... Metaforlarını figürle ilişkilendirerek evrenin merkezine insanı koyan Atmaca, bu dışavurumunu kendine özgü anlatımıyla doygun bir plastizm içinde izleyiciye sunuyor (Ali Atmaca, 2000).

Zekai Ormancı (*Resim 354*),

Öğrenim süresi içinde Zeki Faik İzer - Özdemir Altan Atölyesi'nde çalıştı. 1980 yılında Avusturya Hükümeti'nin burslusu olarak gittiği Salzburg Yaz Akademisi'nde Albert Bitran ile çalıştı. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Y.Resim bölümüne Öğretim Görevlisi olarak atandı. Aynı yıl Halıresim (Tapisserie) Atölyesini kurdu. 1986'da doçentliğe yükseltilen sanatçı, 1995'de profesör oldu. Yurtiçinde ve yurtdışında birçok sanatsal etkinliğe katıldı. 1990'da yeni yapılan T.C. Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nde yer alacak sanat yapıtlarını gerçekleştirmek için seçilen 17 sanatçı içinde yer aldı. T.C. Cumhurbaşkanlığı Köşkü Şeref Holü'ne asılacak halıresim için verdiği projesi kabul edilen sanatçı... 1993 yılında, merkezi Paris'te olan ARTIFEX kuruluşunun düzenlediği uluslararası "Textiles Mediterraneens" sergisine davet edildi. Fransa'nın Narbonne kentine bağlı Gruissan'da gerçekleştirilen ve Akdeniz ülkelerinden birçok ünlü sanatçının katıldığı bu sergiye Ormancı, iki halıresimle katıldı (Zekai Ormancı, 2000).



Resim 354. "Kompozisyon",
1999,
T.Ü.Y.B., Zekai Ormancı.



Resim 355. "İsimsiz",
2004,
T.Ü.Y.B., İlke Kutlay.

İlke Kutlay, resimlerini şöyle anlatır (*Resim 355*):

Sonuçta ulaşmaya çalıştığım yer şu an resimlerimde elde ettiğim neticedir. Bu sonuca nasıl ulaşıldığı eminim resme bakıldığında kimsenin umurunda olmuyor. Resimlerimde fonografik görüntü sadece uyguladığım optik rakursinin artırılmasıyla oluşan bir şey, onun dışında tamamıyla resimsel. Tarihte de fotoğrafın ilk temellerini atan ressam Vermeer, benim uyguladığım tekniğin yaklaşık 600 yıl önceki keşfedicisi diyebilirim. Yani teknoloji bir şekilde sanatın içine giriyor, ayırmaya çalışmak anlamsız olur diye düşünüyorum... Resim yaparken seçtiğim başlık diye bir şey yok aslında. İçimden jest dolu bakışlar atan figürler yapmak geldi, ben de yaptım. Amerika Irak'a girdiğinde de savaş resimleri yapmıştım, belki diğer sergilerimde de bu resimleri kullanırım. Ya da daha genel olarak hayatın ritmi, insana ait sorunlara odaklanmış resimler yaparım (Doğanay, 2007).

Aynur Okay, resimleri için şunları söyler (Resim 356):

Düşsel zaman boyutlarından başlayıp en eski zamanlardan bugüne ve henüz yaşanmamış zaman dilimine kadar uzayan o sınırsız süreçte, reel ve irreal dünyaların oluşturduğu, bilinen ve bilinmeyen tüm verende düşünülebilecek nesnelere ve imgelere yapıtlarda biçim kazanır. Nötr alanlar nesnelere, mekânsızlık duygusunu çoğaltan mekânlarda, soyutlanmış figürler ve yüzey üzerindeki dokusal hareketler, karşıt renk ilişkisinde estetik ritimle iç dinamiklerini bulur. Yapmayı düşündüğüm resmin zihinsel yaratı boyutunda istediğim olgunluğa erişmesiyle tuvalle buluşurum. Ama gerçek serüven bundan sonra başlar. Soyut kavramıyla tanımladığımız duygu ve düşüncenin ve hatta tanımını yapamadığımız bunlardan da fazla bir şeyin biçim kazanarak somutlaştığı yerdir tuval. Sanat bir yanılsama ve dinamik bir olgu olduğu için, belli zaman süreçlerinde öze bağlı değişimler, efektler beklenen sonuçlardır. Her sonuç yeni bir bitmemişliğin başlangıcıysa, geleceğe yönelik arayışların kaynağı bu gizil güçtedir (Okay, 2010).



Resim 356. "Efsane",
?,
T.Ü.K.T., Aynur Okay.



Resim 357. "Önce Temiz Olan Vurulsun",
1993,
T.Ü.Y.B., İbrahim Çiftçioğlu.

İbrahim Çiftçioğlu, resimleri için şunları belirtir (resim 357):

Bu resimler bizi de (belki zaten içinde olduğumuz) bir hücreye kapatıyor, ama bu kapatılmaya ruhunu kaybetmeden, teslim olmadan dayanma imkânını da vererek: Hücreden dışarıyı görmeye çalışan gözün önünde beliren gizemli yüzeyin, o yüzeyin üzerinde açılan çiçeklerin imkânsız görüntüsünü, tuvalin hücrelerinden bakan kendi çıplak (kör ve hafıza yoksulu) gözümüzün önünde yeniden kuruyorlar. Tuvalin, duvar gibi yüzeyinde beliren açıklık, perspektifin derinliği değil, o kapalılığın, kapatılmışlığın görünür olmaya kıskırttığı ara dünyaya açılan pencere. Penceredeki görüntüyü geçit vermeyen karelere bölen kafesler, bir büyü kare aynı zamanda. Ara dünyaya açılan geçidin mührü. Türlü simgelerle kurulmuş bilmece anahtarı hangi isyan gülünün yaprakları arasında saklı? (Çiftçioğlu, 2010).

İrfan Okan'ın resimleri için şunlar söylenir (*Resim 358*):

Mekân derinliğini psikolojik algıya izin verecek biçimde yorumlayan İrfan Okan, içinde bulunduğu durumdan memnuniyetsiz, kaygıları olan ancak değiştirme arzusu ve umudu taşıyan bireyin ruh halini irdeliyor... Kompozisyon örgülerinde, yaşam içinde sıkışmış, kendi kaçış sistemini hazırlamaya çalışan insanın, amaçlı duruşunun ardındaki iç kabarması ve kendi kendisiyle olan savaşı hissediliyor. Figürler, farklı yaşamların temsilcileri olarak, bireysellikten öte, diğerleri ve gelecek için vicdani sorumluluk taşıyan, kahramanca duran benlikler olarak dikkat çekiyor. İfade yetkinliği ve tuş zenginliği içinde bağımsızlığı haykıran resimlerinde, ressam, ormanda ağaçlar arasından sızan güneşin aydınlığı ile insanın doğa karşısındaki konumunu sorguluyor. Renk ve ışık kullanımının resme kattığı bütünlük duygusu belirgin bir şekilde izlenen Okan, biçimsel kırılmaları, ışık ve rengin bütünleyici etkisiyle dengeliyor (İrfan Okan Sergisi "Bellek Manzaraları", 2008).



Resim 358. "Güneşle Birlikte Düşlerle ve" Deli Umutlarla...", 2001, T.Ü.K.T., İrfan Okan.

Resim 359. "Ve Işık... Ve Ateş... Ve Umut", 2002, T.Ü.Y.B., Serap Demirağ.

Serap Demirağ'ın (*Resim 359*)

...oluşturduğu görüntülerde ne yaşam duruktur, ne de doğa (ya da kullanıla doğa nesnelere) ölüdür. Tam tersine: Son kertede devingen ve de yaşayan görüntülerdir bular. Herkes bildik bir nesnenin, yabancı gelmeyen bir kavramın, kimi elmanın, kimi kirazın, v.b. görünüşüne; kimi tanrıçaların erotizmine kaptırır kendini... Bu, devinim, bilinmeyen, ressam eliyle yaratılmış bir galakside çıkmış bir keşif gezisi olarak da görülebilir. Gezinin sonunda insan kendine kurgulanmış mekânda değil, gerçek yaşamda bir yer edinecektir; ressamın istediği budur. Düşsel yaşamdaki değil gerçek yaşamdaki insandır, kendisidir sonuçta keşfedeceği; ressam bunu istemektedir (Şenyapılı, 1995).

Zeki Serbest, resimlerini şöyle anlatır (*resim 360*):

Sonsuzluğa giden boş alanlarda genelde tek başına anlam ifade etmeyen küçük bir benek, leke ya da çizgi, bütün içinde doğasal bir motif olarak anlam kazanmaktadır. Tüm bunların ışığı altında, resimlerim tadı yarım kalmış geçmişimin anılarına özlemimi doyurma isteğimin yansımasıdır. ‘Bizim oralar’ın atlı kızaklarının izlerinde kar fırtınası, kar beyazının sonsuzluğunda...

B.R.H.D. ve UPSD üyesi olan sanatçı 49 kişisel sergi açtı, çok sayıda yarışmalı ve karma sergilere katıldı. Yapıtları yurtiçi-yurtdışı özel ve resmi koleksiyonlarda yer almaktadır (Serbest, 2010).



Resim 360. “İsimsiz”,
2007,
T.Ü.Y.B., Zeki Serbest.



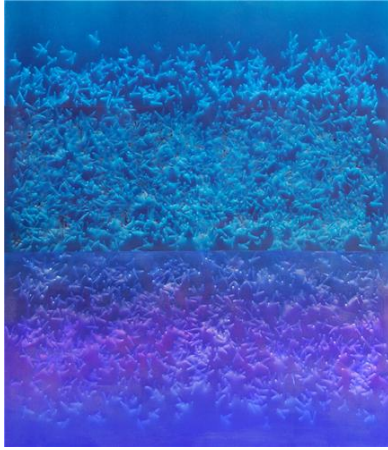
Resim 361. “Sevgili I”,
2002,
T.Ü.Y.B., Cuma Ocaklı.

Cuma Ocaklı, sanat görüşünü şöyle anlatır (*Resim 361*):

Resim bir düşünme sanatıdır. Resmimin otuz yıllık oluşma süreci içinde ana motifinin insan figürü olduğunu söyleyebilirim. Bu plastik yapılanma araştırma, inceleme, gözlem ve etütlerle oluşturulurken insan nedir sorusunun yanıtlarının arandığı, insanın karmaşık ve zihinsel yolculuğunun, iç gerçekliğin dünyayla bütünleşip kopuşlarının, yaşamın içindeki kırılmaları ve çelişkilerinin direniş ve sığınışlarının yaşamı yeniden üretmenin sancısını yaşayan varyantlarına gelindi (Cuma Ocaklı, 1999: 64).

Tülin Onat, resimleri için şu noktalar üzerinde durur (*Resim 362*):

Resimlerimde kullandığım biçimler somut nesnelere. Daha doğrusu bir tek nesne ve bunun çoğaltılması. Ancak bunların algılanması soyuttur. Soyut ve somut birbiriyle birleşiyor, konuşuyor ve resmimi birlikte oluşturuyorlar. Çoğaltılmış biçimlerim boşlukta hareket halindedir. Espas kavramı önemlidir. Biçimler birbirini iter ve çeker. Resim düzleminde üste çıkar, içeri girer. Düzlemi bilinçli bir biçimde bozar. Tuval yüzeyinde biçimler kıpırtı halindedir. İki boyutlu tuval üzerinde üçüncü boyutu arıyorum. Yapmak istediğim, ritmik bir yapı içinde rölyef etkisi. Elde etmek istediğim derinlik kavramı. Bunları vurgulamak için rengin olanaklarından yararlanıyorum. Ama bu hiçbir zaman çok renk, çok biçim anlamına gelmiyor. En az renkle, en yalın biçimlerle ve tuval yüzeyinde bıraktığım boşluklarla derinlik ve ritim problemini çözme kaygısındayım. Kullandığım değişik boyutlar ve yüzeyler, hareketli tuvaler alışılmışın dışına çıkmaktan çok, yakalamayı amaçladığım üçüncü boyut ve resmin konulduğu mekânda uyum sağlaması, yabancılaşma çekmemesi için (Ersöz, 2004).



Resim 362. "İsimsiz",
?,
T.Ü.A.B., Tülin Onat.



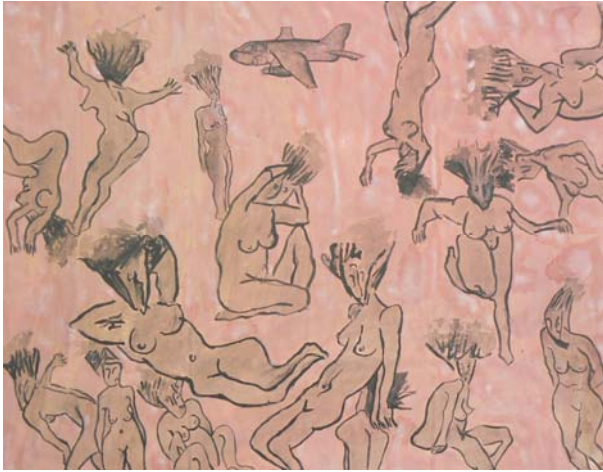
Resim 363. "Yaşlı Fahişe",
?,
T.Ü.Y.B., Alaettin Aksoy.

Alaettin Aksoy'un (*Resim 363*),

Kompozisyonları öyküsel aktarımlardır. İçsel gerilimler taşıyan, düşsel öykülerdir. Sembollerle çözümlenen Aksoy resimleri, sanrısız anlatımlardır. Düşle gerçeğin karmaşık gizemini taşıyan Aksoy, esriklik anının korkutucu, ürkütücü sanrılarını, yaşamın gerçekliği ile özdeşleştirir. Nesnel değerlerin kurgusu, gerçek ve nesnelere karşıtlıkları, buldukları konumlara uyumsuz olan nesnelere yarattığı gerilim ve boşluğa fırlatına sayısız simge, Aksoy'un özgün resim dilini vurgular... Renkler, lekelerle kurulan büyülü armoni, Aksoy resimlerinde resmi tamamlayan değerler olmanın ötesinde görevler üstlenirler ve fantastik aktarımı, esrik eden sanrısız içeriği vurucu kılar (Giray, 2019: 74).

Ayhan Özer, sanata bakışını ve resimlerini şöyle anlatır (Resim 364):

Ancak sanat, günümüzde sadece sanat değil ve resim de öyle. Bugün artık sanat dendiğinde, o ana değin yapılmış olan sanatın toplamına, o anda olmakta olan, olmuş ve olacak her türden insan eylemini de ekleyerek bütüncül bir kavrayışla bakmalıyız. Ressam, artık farkındalıklarını resim yoluyla anlatmaya girişirken resmin biçimsel dili yanında, amacına uygun bulduğu her türden dili de kullanmaya başladı. Hal böyle olunca, benimde resimlerimi, yeni birer estetik haz nesnelere olarak yaratmaya girişmem, zamanın yönüne ters dönmek olurdu. Sanatçının ve bu sergiden hareketle de benim, içine doğduğum insanlık dünyasında olup bitenlere kayıtsız kalmam, eylemlerime sanat dememi, zorlaştıracaktı. Bu nedenle, resimlerimi yaparken, kendi farkındalıklarımı herkese ait kılmayı hedefledim (Umut, 2009).



Resim 364. "Açık Aydın A.Ş.",
2007,
T.Ü.A.B., Ayhan Özer.



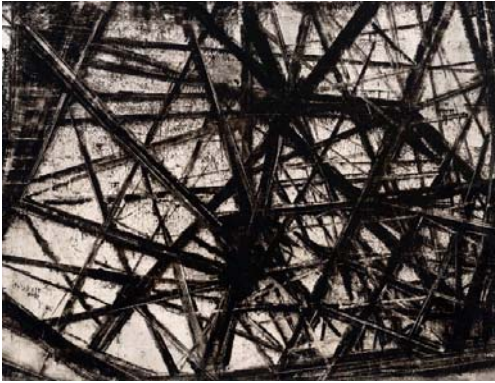
Resim 365. "Yeni Mahalle",
2005,
T.Ü.Y.B., Murat Akagündüz.

Murat Akagündüz için şunlar söylenir (Resim 365):

Hafriyat Grubu ressamlarından biri olarak tanıdığımız Akagündüz, kenti ve kenti oluşturan mimari yapıları büyüteç altına aldığı sergisinde bu yapıların sosyal hayattaki anlamını ve yerini araştırıyor, sorguluyor. Kenti uzaktan seyredip geçip gitmek yerine, onun görünen/görünmeyen yanlarını irdeleyen ressam, bugün özellikle güncel sanat pratiklerinde sıkça ele alınan 'kent, mimari ve kimlik' gibi sorunsalları tuvaline taşıyor. 'Her mimari yapının altında sosyal okumalar barındırdığını' ifade eden Murat Akagündüz, ele aldığı yapıları da bu doğrultuda ve özenle seçiyor... Bir anlığına kente tepeden bir bakış atan ressam, hemen ardından içeriye dalıp kentin sokaklarında dolaşmaya başlıyor. Bir ideolojiyi sırtlanmış yapılardan, 'kentleşme arızaları'na uzanan bir yolculuk bu (Şanlıer, 2006).

Canan Tolon için şunlar söylenir (resim 366):

'Tıkırında Herşey' başlıklı kişisel sergisinin temasını petrol kuyuları ve hırs üzerinde yoğunlaştıran Canan Tolon bunun nedenini 'özellikle en geniş anlamıyla 'manzaralarla' çalışan bir sanatçı olarak, etkilenen çevreyi ve çıkar ilişkilerinin yarattığı zararı görmezden gelmek benim için çok güç. Bunun politik arka perdesini umursamamak ise neredeyse olanaksız' sözleriyle açıklıyor... Canan Tolon 1975 yılında İstanbul'da edebiyat ve felsefe eğitimini tamamladıktan sonra 1976'da Edinburgh Napier of Commerce and Technology'nin tasarım bölümünden mimar olarak mezun oldu. Almanya'da Fachhochschule'de iç mimari okudu. Daha sonra Londra Middlesex Polytechnic and Architectural Association'dan tasarım diploması alan Canan Tolon 1983 yılında Berkeley University of California'da mimarlık yüksek lisansını tamamladı (Canan Tolon'dan "Tıkırında Herşey" Başlıklı Kişisel Sergi, 2005).



Resim 366. "Herşeyin En Mükemmeli",
2005,
T.Ü.Y.B., Canan Tolon.



Resim 367. "Ararat",
1996,
T.Ü.K.T., Cebraill Ötgün.

Cebraill Ötgün, kendini ve resimlerini şöyle anlatır (Resim 367),

Yaratmak, yaratıcı bir edimde bulunmak, başka biri, o an'a kadar olmadığımız biri olmaktır. Yaşam için geçerli olan, bu süreç için de geçerlidir. Birikimleriniz sizi bir noktaya taşıyor. O noktada yaşamda duruşunuz birçok şeyi belirliyor. Nasıl bakıyorsun? Neyi yaşıyorsun? Neden buradasın? Yaşamı zaman-uzam-bellek gövdeleri olarak görüyorum ve algılıyorum Bellek, zaman ve uzamda anımsananla unutulmuş arasında bir yerde, sınırda... İşte o sınırda bir tavır yakalıyorsunuz ve içine bir anlam koyuyorsunuz. Bir çizgi sınırınızı belirliyor. Her şey bir devinim ve denge içinde. Başka başka yaşamlar üst üste geliyor ve bellek geride bıraktıklarından arta kalanı var ediyor çalışmalarımda... (Ötgün, 2007)

Doğan Akça (Resim 368),

...1936'da Mersin'de doğmuştur. 1987'de çocukluğundan beri ilgi duyduğu resim çalışmalarını yoğunlaştırmış ve 1993'de emekli olduktan sonra tam anlamıyla profesyonel resim hayatına girmiştir. 16 kişisel sergi açmış ve 30 karma sergiye katılmıştır. Özel ve kurumsal koleksiyonlarda 400'ü aşkın yapıtı vardır. Resimlerinde Mersin yöresini tüm özellikleriyle ve kendine özgü naif resim dilinde ele alır (Doğan Akça, 2010a).

Baştan beri bıkmadan yaptığı kuşbakışı resimler çok iyi eleştiriler alıp Hasan Pekmezci Hocası 'hep böyle çalış' deyince 1992 yılında başlayarak bütün dünyayı bir leylek veya karganın karganın gözlerinden görmeye başladı (Doğan Akça, 2010b).



Resim 368. "İsimsiz",
1998,
T.Ü.Y.B., Doğan Akça.



Resim 369. "Pis Beyaz Zenci",
2006,
T.Ü.K.T., Ekin Saçlıoğlu.

Ekin Saçlıoğlu (Resim 369),

...normal demesek de hiç de bile formel olmayan bir yaklaşımla, resimlerin de karanlıkta bir şeyleri görebildiği ya da gösterebildiğine dair pek fosforlu inancını, üçüncü kişisel sergisine zamanı biteviye eken bir gece - gündüz döngüsüyle aktarmayı tercih ediyor. Saçlıoğlu'nun ağırlıklı kare tuvalerde ürettiği, espasta boyut bonkörü bu resimlerindeki yakamozvari motifler, burada çok çok önemliler; resmin psikolojik, hatta adeta Freudyen ritmini ve algısal 'tını'sını biçimlendiren bu motifler (hatta bir resmin gizindeki mantarlara pek dikkatli ve temkinli bakınız), birer mum da, soytarı da, uçuşan dansçı kadınlar da olabilirler elbette; lâkin, onlara sadece 'motif' demek, ressamın yarı bilinçli, yarı düşte yaptığı bu bellek ekinine haksızlık olmuyor mu şimdi? İşbu motifler, Ekin'in kişisel ve gündelik hayatından alıntıladığı, minyatür geleneğine kocaman selamlar gönderen soyutlamalar halinde... (Altuğ, 2010).

Erkan Özdilek, sanata bakışını ve resimlerini şöyle anlatır (*Resim 370*):

Sanatçı, yaşadığı çağı sorgulayan, içinde yaşadığı zamanın içselliği hakkında sürekli kaygılar taşıyan, bu bağlamda kavramlar üreten bir kimlik olarak karşımıza çıkıyor. Bugün sanatın disiplinlerarası yapısını düşündüğümüzde yazın dilinin görsel dilin yapısı içinde de yer aldığını görüyoruz. Benim resimlerimde yazı, yaşama, üretime ve sorgulamaya yönelik notlar niteliğinde. Bir anlamda bunların kişisel saptamalar olduğunu düşünüyorum.

Resim yapma yöntemim tabii ki kişiliğimle ve doğuya özgü davranış biçimiyle birebir ilişkili. Ayrıca yoğun kütleleri ve bu kütlelerin sağladığı dokuyu seviyorum. Bu yoğunluk meseleyi yüzeysel bir algıdan kurtarıp, bilgi düzeyinde derinleşen ve öze dair açılımlar sağlayan bir yapıya dönüştürüyor. Çağımızdaki hızlı değişim-dönüşüm ve hareket olgusu çalışmalarımı üretirken bir davranış biçimi olarak yansıyor. Resimlerim de bu hareketin pratiğe dönüşümüdür (Erkan Özdilek ile Bir Röportaj, 2007).



Resim 370. "İsimsiz",
1997-2007,
T.Ü.K.T., Erkan Özdilek.



Resim 371. "İsimsiz",
2006,
A.Ü.A.B., Fikret Öztürk.

Fikret Öztürk'te (*Resim 371*),

...izlediğim gittikçe gelişen teknik yetkinleşme değil; hep yalın - derin kavradıkça gelişen bir tarih bilinciyle büyük boy tuvalerde yaratılan dünyadır. Dilini oluşturmuş bir sanatçı; mağara resimlerinden, Hitit rölyeflerinden, kutsal metinlerden, şaman ritüellerinden güncele aynı şiirsel imgelerle tuvallerinde... Derin; üç bin metre yüksekte krater gölünün binlerce metrelik derinliğinde; sakin, kendi gerçeğinde... Yeni ve özgün olan da; yeni ve özgüne kaynaklık yapan da. Her eserinin ayrı özerk dengesi var. Anadolu toprağını bir karış kazınca çıkan binlerce yıllık birikim gibi kalın boya dokuları ve renk: tam kırmızı, gök mavi, bin yeşil, turkuvaz, sarı, illa, gri... (Bilgin, 2010).

Orhan Taylan, kendini ve sanata bakışını şöyle anlatır (*Resim 372*):

Muhafif ve başkaldırı konumunda olmayı bir tavır olarak önde tuttum. İçinde yaşadığım hayatla uyum içinde değilim ve daha güzel olabileceğini, daha iyiye dönüştürülebileceğini düşünüyorum. Bunun için muhalifim, bunun için uyuşmayan bir duruşum var.

Figürlerin edasından tutun da, resmin formunu oluştururken kullandığım zıtlıkların birlikteliği üzerine bile son derece özen gösteriyorum. Teorik olarak şöyle diyelim, kırmızının olduğu yerde yeşilin varlığı kaçınılmazdır. Işığın olduğu yerde karanlığın varlığından mutlaka söz edilmelidir. Birbirinden ayrı düşünülemez zıtlıklar (Günçakan, 1997).



Resim 372. "İsimsiz",
2005,
T.Ü.Y.B., Orhan Taylan.



Resim 373. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B., Gökhan Anlağan.

Gökhan Anlağan için şunlar söylenir (*Resim 373*):

1971 yılında Paris' te genç bir Türk sanatçısı, büyük bir titizlik ve heyecanla katıldığı yarışmalı sergide çabalarının sonucunu almakla kalmayacak, bireysel sanat biçimini de belirleme kararlılığının önemini duyumsayacaktır. Grand Palais' da düzenlenen, Société des Artistes Français et Salon International des Beaux-Art sergisinin onuru Gökhan Anlağan'ındır. Gökhan Anlağan bu onuru sanat yaşamının başlangıcında yakalar. Yürekendirici olduğu kadar sorumluluk yükünü artıran bu başlangıç; Anlağan'ın benimsediği soyut anlatımlarını yeni arayışlarla geliştirmesine neden olacaktır. Bu aşamadan başlayarak şiirsel lirik resimlerle özdeşleşecektir Gökhan Anlağan imzası (Giray, 2010a).

Antonio Cosentino'nun (*Resim 374*),

...resimlerinin ya da hazır nesnelerinin en çarpıcı değeri, yaşamın dinamiğini yakalamasıdır. Kent sokaklarının durdurulamayan yaşam hızını yansıtan kareleri yakalayıp ifadeci bir yaklaşımla resimlemesidir. Çevresinden akıp giden yaşam kesitlerinin, duyguları üzerinde yarattığı etkiyi görsel ve plastik değerlerle resme dönüşümünün serüvenidir Cosentino'nun yapıtları. Önce renk, sonra leke ardından da renk ve lekenin yarattığı çarpıcı hız vurucu kılar bu resimleri. Araba kazaları, Şile'de Piknikler, sirenlerinin hızında giden ambulanslar. Boğazın sularını çocuksu bir çizginin anılara dayalı geçmişini anıştıran duyarlılığıyla yarararak ilerleyen gemiler, sokaklara atılmış naylon torbalar... Kasap Cemal'in Oparatör Raif Bey sokağındaki dükkânının resimli ambalaj kâğıdının kullanılmış tenekelerle kurduğu ilişki Cosentino'nun tüketilen malzemeler, tüketilen zamanları vurgulayarak, tüketilen alışkanlıklar ve anıları çağrıştıran ve tüketilen yaşama yaptığı göndermeleri sunan yapıtlardır (Giray, 2002).



Resim 374. "Yeşilköy",
2005,
T.Ü.Y.B., Antonio Cosentino.



Resim 375. "Kesişme",
2003,
T.Ü.Y.B., Mehmet Yılmaz.

Mehmet Yılmaz, kendini ve sanat sürecini şöyle anlatır (*Resim 375*):

Resim ve heykellerinden oluşan ilk kişisel sergisini, sanat eğitimi almaya başlamadan önce 1982'de açtı. On sekizi yurt içinde ve biri Almanya'da olmak üzere on dokuz kişisel sergi açtı; ulusal ve uluslararası grup etkinliklerine katıldı. 1981-98 arasında yurt içindeki resim yarışmalarında 14 kez ödüllendirildi. 2000'lerin başlarına kadar Yeni Dünya Düzeninden Görüntüler, Belleğimdeki Parçalar, Pencere ve Bir Yanım İçerde gibi adlar altında toplumsal ve siyasal içerikli diziler yaptı. Sonrasında, biçim ve kavramların karşılıklı çağrışımları üzerine yoğunlaştığı, özyaşamsal nitelikli İçine Yabancı Dış, Cin.s.el Şeyler ve Kavramlı Resimler gibi dizilere yöneldi. Sanatçı son zamanlarda Kavramlı Resimler dizisiyle eş zamanlı olarak video çalışmaları yapmaktadır (Yılmaz, 2007).

Aka Gündüz Temur'un resimleri için şunlar söylenir (Resim 376):

Konularını mitolojiden ve Anadolu'nun kültüründen seçen Aka Gündüz Temur, gerçeküstücü anlayışta oluşturduğu resimlerinde fantastik bir dil oluşturuyor. Tek tek imgelerle oluşturulan formlar karmaşık gibi görünseler de bu fantastik dünyanın kendi iç donanımıyla içeriksel bir bütünlükte statikleşiyor, anlamını buluyor. Resimlerinde renk ögesini bir kenara atmayan Temur, olabildiğince özgür, naif tatlar içinde bir plastizm sunuyor (Aka Gündüz Temur, 2000).



Resim 376. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B., Aka Gündüz Temur.



Resim 377. "İsimsiz",
?,
T.Ü.Y.B., Demet Yersel.

Demet Yersel ve resimleri şöyle anlatılır (Resim 377),

Bütün bir hüzün, yalnızlık ve iletişimsizlik tuvalin ve kompozisyonların genel havasını oluşturuyor olsa bile, derinden derine kendini güçlü bir ışık duyumu olarak hissettiren renk mantığında gizli resimlere hayat veren ışık ve renk düzeni; hüznün ve yalnızlığın dışındaki umudun, geleceğin ve insanın kaybedilmiş değil, kazanılması gereken bir varlık olduğunu da hissettirmektedir Demet.

Demet sansasyonel olma, popüler olma durumlarının ötesinde gerçekte kendi resmini, içsel resim dünyası gerçekliğini olduğu gibi ve yalın bir disiplin içinde yansıttığı için güçlü bir resim dünyasını da inşa etmiş kendisine. Ondaki gelişim bilinçli bir sunilikte değil; kendi resminin ve yapısının doğal evrimi, doğal gelişimi biçiminde seyretmektedir ki, bu sergisindeki resimlerde de bu gözlemlenmektedir (Gezgin, 1997).

4.4. 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Resim Sanatı

Sanat eğitimi, birey olması yönünde eğitim verilen çocuklar ve gençler aynı zamanda yetişkinleri; estetik bilinç kazandırma hedefi ile onların kendilerini tanıyan ve gerçekleştiren, sanata ilgi duyan ve onu, uygulayıcı ya da izleyici olarak yaşamlarının bir parçası kılan bir kültür düzeyine erdirtmek için yapılandırılır. Sanat eğitimi bu yolla, onları, yaratıcı bireylere dönüştürmeyi de amaçlamaktadır.

Ancak 1980 sonrası izlenen eğitim politikaları bu amaçlara ulaşılması konusunda yeterli özeni ve önemi göstermemiştir diyebiliriz. Tezin bundan sonraki alt bölümlerinde, 1980 sonrası Türkiye’de sanat eğitime ve aynı dönemde ortaya çıkan yeni Türk resim sanatının, eğitim programlarındaki yansımalarına bakılacaktır.

4.4.1. 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Eğitimi

1980 sonrası eğitimde en önemli dönemeç, ilk ve ortaöğretim kurumlarında okutulan bütün ders kitaplarının ordu kontrolünde yeniden yazılması ve okutulacak kitaplarda ordunun izninin aranması, zorunlu kılınması olmuştur. Ordu tarafından, onaylanan günün öğretim programına göre; ilköğretimde okutulacak bütün derslere “milli hedeflere ulaştıracak birer vasıta” olarak bakılması gerektiği vurgulanmıştır. Tüm eğitim ilkeleri de bu asıl hedef doğrultusunda şekillendirilmiştir.

1980’lerde uygulanan eğitim politikaları ile birlikte, yeni bir toplumsal mühendislik çalışmasının aygıtları olarak eğitim kurumlarının ve eğitim programlarının işlevleri ön plana çekilmiş, oluşturulmak istenen yeni toplumun tohumları bu kurumlarda atılmıştır. Bu bağlamda, Özkan Öztürk’ün şu saptaması, önemli ölçüde açıklayıcı olmaktadır:

1980 sonrası eğitimde kendini gösteren diğer bir sorun ise din dersinin verilmesi yönünde olmuştur. Ancak din derslerinin niteliği milliyetçilik propagandasıyla doldurulmakla birlikte bu uygulama sadece yeni ideolojik donanımın bir görünümünde öteye gidememiştir. Resmi ideolojinin toplumsal tabana yayılmak için benimsendiği milliyetçi-muhafazakâr çizgi din dersini uygulamayı ancak içeriğinin kendi ideolojik pozisyonu uyarınca doldurmayı kabul etmiştir. Bu iki farklı türden manipülasyonun yaratılmasına da yardımcı

olmuştur. Öncelikle din dersinin zorunlu tutulması din dersi almak istemeyenlere karşı resmi ideolojinin kendini dayatması yönünde ortaya çıkarken, din dersi almak isteyenler için de nitelikli ve dinsel içeriği olan bir dersten ziyade resmi ideolojinin kendini üreteceği ve bireylere aktaracağı bir ders içeriğiyle donatılarak din dersi almak isteyenleri de resmi ideolojinin manipülasyonuna maruz bırakmıştır (, 2009: 94).

Sanat eğitimi de bu süreçten yaşamsal önemi ve gerekliliği göz ardı edilerek, daha açık ifade ile işlevsizleştirilerek payına düşen etkiyi almıştır. San'ın 1979 yılında yaptığı şu belirleme bugün için de geçerliliğini korumaktadır:

...eğitim politikamızda sanat, bir genel kültür sorunu olmanın ve neden konulduğu pek de açıkça temellendirilmeksizin ders izlencelerine alınması gerekli bir iki ders olarak görülmenin dışında, insanı yetiştirip geliştiren, yaratıcı kılan, tüm yeti ve güçleriyle kendini gerçekleştirmesini, çevresini ve geleceğini etkince düzenlemesini sağlayan bir eğitsel devingi olarak yer verilmesi asıl dilenen çağdaş yaklaşımdır (1979).

Günümüze değin sanat eğitime ilişkin şu önemli gelişmeler yaşanmıştır: **1978** yılında, sanat eğitime öğretmen yetiştirmede yeni bir yapılanmaya gidilir bu; Milli Eğitim Bakanlığına bağlı yüksek öğretmen Okullarının Eğitim Fakültelerine dönüştürülüp Üniversitelere bağlanması ve böylece Sanat Öğretmeni yetiştirme sürecinin lisans öğrenimi veren bir yapıya dönüştürülmesiyle gerçekleştirilmeye başlanan yapılanmadır” (Uçan, 2002: 11).

1982 yılında, '*Güzel Sanatlar Eğitimi Çalışma Grubu Raporu*', Güzel Sanatlar Eğitimi Çalışma Grubu tarafından Nisan-Haziran 1982'de yürütülen çalışmaların sonucunda hazırlanmıştır. Rapor çoğaltılarak, görüş ve önerileri alınmak üzere tüm üniversitelere gönderilmiştir... Giriş bölümünde sanat eğitimi, okul içi ve dışı sanatsal eğitim olarak tanımlanmakta ve yapılan araştırmalara dayanarak sanatsal *uğraşın, bilişsel ve duyuşsal yanlarıyla zihinsel süreçleri canlı tuttuğu* açıklanmaktadır. Sanat eğitiminin ilke ve amaçları; 1) Sanatın insan yaşamındaki yerinin algılanması, 2) Yaşantı zenginliği, deneyimler, kişilik gelişimi ve sosyalleşme, 3) Güzeli, iyiyi arama,

çevreyi değerlendirme, 4) Çok yönlü ve açık fikirli yetişme, 5) Çağına uyum sağlama, disiplinler arası etkileşimi fark etme, 6) Duygu dengesi, 7) Kendi kültür değerlerini tanıma olarak belirlenmiştir (Kurtuluş, 2000).

1983 yılında, ‘Türkiye’de Güzel Sanatlar Eğitimi geliştirilmesine Yönelik Öneriler’ başlıklı rapor hazırlanmıştır; bu raporda: *Okulöncesi Sanat Eğitimine ilişkin, Temel Eğitimde Sanat Eğitimine ilişkin, Birinci Kademe (İlkokul) ve İkinci Kademe (Ortaokul) Sanat Eğitimine ilişkin, Ortaöğretimde Sanat Eğitimine ilişkiler, Yüksek eğitimde Sanat Eğitimine İlişkiler Öneriler ile genel önerilere*, yer verilmiştir. ‘Türkiye’de Güzel Sanatlar Eğitimi geliştirilmesine Yönelik Öneriler’ başlığıyla oluşturulan bu raporların, yazıcılığını ve editörlüğünü ise İnci San ile Ali Uçan yapmıştır.

1983-1987 yıllarında, Birinci Özal Hükümeti Programı’nda, kültür ve sanatın milli değerlerin korunması ve geliştirilmesinde olduğu kadar, uluslararası ilişkilerde de etkili olduğundan söz edilmektedir. Programda sanattan şöyle bahsedilir: ‘Milletimizin sosyal ve kültürel hayatında önemli rolü olan edebiyat, musiki, resim, folklor, sinema ve tiyatronun geliştirilmesi, kültür, sanat ve eğitim politikamızın ana hedefidir’ (Kurtuluş, 2000).

1987-1989 yıllarında, İkinci Özal Hükümeti Programında, sanat politikasının ana hedef olarak: edebiyat, müzik, resim, folklor, sinema ve tiyatronun geliştirilmesi olduğu açıklanmıştır. **1989-1991** yıllarındaki, Akbulut Hükümeti Programı’nda, milli kültürün geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasının, kalkınma politikalarının temel ilkelerinin başında geleceği; milli kültürün korunması ve geliştirilmesi için araştırılacağı ve tanıtılacağı açıklanmıştır (Kurtuluş, 2000).

1990 yılında, “Ankara’da bir güzel sanatlar lisesi açıldı. Bugün ülkemizdeki güzel sanatlar lisesi sayısı 8’dir. Aynı şekilde, devlet üniversiteleri ile vakıf üniversitelerine bağlı 10 kadar güzel sanatlar fakültesi var ”(Kavcar, 2003). 2010 yılı itibari ile devlet üniversiteleri ve vakıf üniversitelerine bağlı öğrenci almakta olan toplam 46 güzel sanatlar fakültesi

ile sanat ve tasarım fakültesi bulunmaktadır (ÖSYS Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu, 2010). Yine 2010 verilerine göre Türkiye’de eğitim vermeyi sürdüren güzel sanatlar lisesi sayısı 53’tür (Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, 2010).

1991-1993 yıllarında, “...Yedinci Demirel Hükümeti Programında, laik, evrensel, cumhuriyetçi, milli kültürü geliştirici, yaratıcı, özgür düşünceye dayalı bir eğitim politikası öngörülmüştür. **1993-1995** Birinci Çiller Hükümeti Programında, bir önceki hükümet programında yer alan laik, evrensel, cumhuriyetçi, milli kültürü geliştirici, yaratıcı, özgür düşünceye dayalı bir eğitim politikası öngörüsü tekrarlanmıştır” (Kurtuluş, 2000).

1995-1996 yıllarında, İkinci Çiller Hükümeti Programı’nda, Üçüncü Çiller Hükümeti Programı’nda ve İkinci Yılmaz Hükümeti Programı’nda, milli kültürün geliştirilmesinin ve yaygınlaştırılmasının başlıca amaç olduğu belirtilmektedir. **1996-1997** tarihli Erbakan Hükümeti Programı’nda ise milli kültürün korunması, geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması ilkesinin benimsendiği ve kültür varlıklarının korunarak tanıtılması için çalışılacağı açıklanmaktadır (Kurtuluş, 2000).

1973 yılında çıkarılan ve 1739 sayılı yasa ile ilköğretim birinci kademesinin 8 yıla çıkarılmasını öngören yasanın uygulanışı, 18 Ağustos 1997 tarihinde Resmi Gazetede yayınlanan 4306 sayılı kanunla gerçekleştirilebilmiştir. Bu kanunla “ilköğretim kurumları 8 yıllık okullardan oluşur. Bu okullarda kesintisiz eğitim yapılır ve bitirenlere ilköğretim diploması verilir” hükmü getirilmiştir (Resmi Gazete, sayı 23084. s.2). Milli Eğitim Sistemi içerisinde bulunan ilkokullar ve ortaokullar 8 yıllık ilköğretim okuluna dönüştürülerek programlarda bütünlük sağlamak amaçlanmıştır. Böylece ilkokullar ve ortaokullar kaldırılarak, yerine tek tip programa sahip ilköğretim birinci kademe getirilmiştir.

1997 yılındaki bu değişimle artan öğretmen ihtiyacını karşılamak amacıyla, çeşitli adımlar atılmıştır. Bunun sonucu olarak da üniversitelerde

yeniden yapılanmaya gidilmiş ve aynı yıl, Dünya Bankası ve Yüksek Öğretim Kurumu işbirliği ile 'Hizmet Öncesi Öğretmen Yetiştirme Projesi' adıyla yeni ve kapsamlı bir proje hayata geçirilmiştir. Ali Rıza Erdem, bir makalesinde bu proje hakkında şunları belirtmiştir:

Eğitim bilimleri bölümünün akredite edilmesi. YÖK, Milli Eğitim Bakanlığı ve Dünya Bankası ortaklığıyla gerçekleştirilen 'Hizmet Öncesi Öğretmen Eğitimi Projesi' çerçevesinde 1998 yılında Eğitim Fakülteleri 'uluslar arası standartlar' da dikkate alınarak kaliteyi geliştirmek amacıyla akredite edilmiştir. Eğitim fakültelerinin 'akreditasyonu', eğitim fakültesinin diğer bölümler gibi "eğitim bilimleri bölümü" nü de kapsamıştır. Akreditasyon, 1997 yılında eğitim fakültelerinin yeniden yapılandırılması çerçevesinde yapılan ve beraberinde olumlu/olumsuz yönde tartışmaları da beraberinde getiren önemli değişikliklerden birisidir (2008).

Yeniden yapılanma içine giren eğitim fakültelerinde sanat dersleri başlarda önemli görev üstlenir ve buna göre bir kapsama sahiptir. Kavcar'a göre;

Yeniden yapılandırılan eğitim fakültelerinde yani öğretmen yetiştiren kurumlarda sanat eğitimi dersleri önemli bir yer tutuyor. **1998** yılında, Sanat eğitimi konusunda yeni ve önemli bir adımla daha karşılaşıyoruz. İstanbul'da Yıldız Teknik Üniversitesine bağlı yeni bir fakülte olarak "Sanat ve Tasarım Fakültesi" kuruldu. Devlet üniversiteleri içinde ilk ve tek olan bu fakülte, sanata bütüncül açıdan bakmayı ve disiplinler arası çalışmaları, sanatla yaşamı birleştirmeyi temel ilke edinmiş durumda. Başlıca programları, müzik, sahne sanatları, iletişim tasarımı, fotoğraf ve video, sanat yönetimi (2003).

1998 yılında, sanat eğitimine öğretmen yetiştirmede yeni bir yapılanmaya gidilir bu; ortaöğretim alan öğretmenliği eğitiminin Eğitim Bilimleri Enstitülerinde sözde Tezsiz Yüksek Lisans Programları'yla verilmesine yönelik olarak oluşturulan yapılanmanın kesinleştirilip uygulamaya konulmasıyla gerçekleştirilmeye başlanan yapılanmadır.

1997-1999 tarihli Üçüncü Yılmaz Hükümeti Programı'nda ortaöğretimde mesleki-teknik ve beceri kazandıran öğretime önem verilmesi, gençlerin ve kadınların meslek edinmeleri için eğitim olanakları sağlanması gerektiğine, öğretmen açığının giderilmesi için yeni çalışmalar yapılacağına ve öğretmenlik mesleğinin özendirici bir kimliğe kavuşturulacağına

değnilmiştir. Üniversitelerin tam özerkliğe kavuşması ve öğretim kalitesinin uluslararası standartlara kavuşturulması gerektiğine yer verilmiştir. Emine Halıçınarlı, bu bağlamda şunları belirtmiştir:

Sanat eğitiminin geçirdiği süreç içerisinde de hem kuramsal hem uygulamaya yönelik çalışmalar söz konusu olmuştur. Bütün bunları gerçekleştirebilmek için disiplinler arası bir alan olmak durumundadır. İlgili birimlerin bulgularını gerçek eğitim ortamında ortaya koyup denediğinde, bulgulardan farklı ya da bulgulara dayalı yeni ilkeler gerçekleştirebilecektir (1998: 20).

Türkiye’de bu güne değin sanat eğitime ilişkin derslerin yapıları 1948, 1968 yıllarında ilkokul programlarında, 1951, 1962, 1971 yıllarında ortaokul programlarında ve 1992 yılında ilköğretim programları geliştirilmeler ve köklü değişikliklere gidilmiştir (Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu. 2006). Ancak **2006** yılında o güne değin **Resim-iş** dersleri olarak anılan derslerin adı **Görsel Sanatlar** dersi olarak değiştirilmiş ve içeriği ile amaçlarında da bu bağlamda kimi sınırlı farklılaşmalara gidilmiştir.

1999 tarihli Beşinci Ecevit Hükümeti Programı’nda ise güzel sanatların her alanının destekleneceği; zorunlu eğitimin süresinin arttırılmasının olanaklarının araştırılacağı; üstün zekâlı ve üstün yetenekli çocukların belirlenmesine ve ilgi görmelerine yönelik çalışmalar yapılacağı belirtilmektedir (Kurtuluş, 2000).

2002 tarihli 58. Hükümet Programı’nda (Abdullah Gül Hükümeti), ekonomik planlar ağırlık kazanmış, eğitimle ilgili olarak sadece şu cümlelere yer verilmiştir: “Ülke gerçeklerine ve teknolojik gelişmelere cevap verecek bir insan gücü planlaması yapılacak, mesleki ve teknik eğitime ağırlık verilecektir. Her yaştaki işsiz ve mesleksiz kişilerin, ilgilerine, yeteneklerine ve fiziki özelliklerine uygun meslek sahibi olabilmeleri amacıyla kısa süreli eğitim ve danışmanlık hizmetleri etkin hale getirilecektir” (59. Hükümet Programı, 2002).

2003 tarihli 59. Hükümet Programı'nın mecliste okunuşu sırasında (Birinci Erdoğan Hükümeti), ekonomik planlara ağırlık verilmiş, kültür ve eğitim konularına hiç yer verilmemiştir (59. Hükümet Programı, 2002).

Türkiye'de bu güne değin sanat eğitime ilişkin derslerin yapılarında; 1948, 1968 yıllarında ilkokul programlarında, 1951, 1962, 1971 yıllarında ortaokul programlarında ve 1992 yılında ilköğretim programlarında olmak üzere geliştirilmelere ve köklü değişikliklere gidilmiştir. (Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu. 2006). Ancak **2006** yılında o güne değin Resim-iş dersleri olarak anılan derslerin adı Görsel Sanatlar dersi olarak değiştirilmiş ve içeriği ile amaçlarında da bu bağlamda kimi farklılaşmalara gidilmiştir. Bu farklılaşmaların, dersin ismindeki büyük değişikliği, içeriğine yansıtmadığı düşünülmektedir. Görsel Sanatlar Dersi'nde, biçimsel bir değişmeye gidilmiş, ancak yine resim ve resimsel uygulamalar başatlığını korumaya devam etmiştir. Bu yeni programda, Görsel sanatların diğer alanlarına yeterince yer verilmediği de görülmektedir.

Bu konudaki diğer önemli bir çelişki de, hali hazırda öğretim görevlerini sürdüren Resim-iş Öğretmenliği Programlarından mezun olan bu alan öğretmenlerinin, Görsel Sanatlar Dersi'ne giriyor olmalarıdır. Daha bu isim değişikliğine gidilmeden çok öncesinden Kırıçoğlu, bu çelişik noktanın altını çizmiştir:

1. Resim-İş adı üniversitelerin ilgili bölümlerinde Bölüm, Anabilim Dalı, Bilim Dalı adı Görsel Sanatlar Eğitimi olarak değiştirilmelidir. Ad ile içerik, tanım ile kapsam uyumlu hale getirilmelidir. 2. Değişiklik YÖK ve Milli Eğitim Bakanlığı işbirliği ile okul programlarına da yansıtılmalıdır. 3. Milli Eğitim Bakanlığı ve Kültür Bakanlığı Temel Eğitim ve Ortaöğretim okullarına, geniş kapsamlı tanımı ile Kültür ve Sanat Eğitim dersi konması için ortak çalışma içinde olmalıdırlar. Bu ders sanat dalları başta olmak üzere sanata yakın bütün kültür değerlerini kapsamalıdır (2002b).

2008 tarihli 60. Hükümet Programı'nda (İkinci Erdoğan Hükümeti), "Özel sektörün kültürel ve sanatsal faaliyetler alanındaki etkinliğinin artırılması için çalışmalar devam edecektir. Türk kültür ve sanatının milli

kimliğini muhafaza ederek evrensel platformlara taşınması yönünde çalışmalar yapılacaktır” denilmektedir (60. Hükümet Programı, 2008).

Talim ve Terbiye kurulunun 14.07.2005 tarihinde uygulanması kabul edilen İlköğretim Okulları Haftalık Ders Çizelgesi, 20.07.2010 tarihinde alınan son kararla uygulanamadan kaldırılmış, yerine aşağıda belirtilen çizelge 2010-2011 Öğretim Yılı'ndan itibaren uygulamaya konulmuştur.

Çizelge 3 İlköğretim Okulları Haftalık Ders Çizelgesi

DERSLER		SINIFLAR							
		1	2	3	4	5	6	7	8
ZORUNLU DERSLER	Türkçe	11	11	11	6	6	5	5	5
	Matematik	4	4	4	4	4	4	4	4
	Hayat Bilgisi	4	4	4					
	Fen ve Teknoloji				3	3	4	4	4
	Sosyal Bilgiler				3	3	3	3	
	T.C. İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük								2
	Yabancı Dil				3	3	4	4	4
	Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi				2	2	2	2	2
	Görsel Sanatlar	2	2	2	1	1	1	1	1
	Müzik	2	2	2	1	1	1	1	1
	Beden Eğitimi	2	2	2	2	2	2	2	2
	Teknoloji ve Tasarım						2	2	2
	Trafik Güvenliği				1*	1			
	Rehberlik/Sosyal Etkinlikler						1	1	1
ZORUNLU DERS SAATİ TOPLAMI		25	25	25	26	26	29	29	28
SEÇMELİ DERSLER	Yabancı Dil						1	1	1
	Sanat Etkinlikleri						1	1	1
	Spor Etkinlikleri						1	1	1
	Düşünme Eğitimi						1	1	1
	Halk Kültürü						1	1	1
	Medya Okuryazarlığı						1	1	1
	Bilişim Teknolojileri						1	1	1
	Satranç						1	1	1
	Vatandaşlık ve Demokrasi Eğitimi**								1
	Tarım						1	1	1
Seçilebilecek Ders Saati Sayısı							1	1	2***
SERBEST ETKİNLİKLER		5	5	5	4	4			
TOPLAM DERS SAATİ		30	30	30	30	30	30	30	30

Kaynak:http://ttkb.meb.gov.tr/ogretmen/modules.php?name=downloads&d_op=viewdownload&cid=72 adresinden Eylül 2010 tarihinde alınmıştır.

Sanat eğitimi dersleri, seçmeli hale getiren ve hatta zorunlu olanların ders saatlerini en alt sınıra çeken bu uygulama çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. Sanat eğitimine; hükümet programlarında ve milli eğitim ders programlarında hak ettiği önemin gösterilmemesinden doğan birçok olumsuz durumun etkisinden bir kesiti, bir görsel sanatlar dersi öğretmenin, 1 ders saati sürecinde amaçlarına ulaşamamasının verdiği

düşüncelerle kaleme aldığı metin, onun duygu ve düşüncelerini dramatik bir biçimde açıklamaktadır⁵⁷:

Ben Görsel Sanatlar/Resim öğretmeniyim. Yani sanat eğitimcisiyim. Yani görsel düşünme eğitimcisiyim. Yani bu düşünce biçiminin, duygu ve düşüncelerin aktarılmasına olanak sağlayacak ikinci bir dili(görsel dili) öğretmeye çalışan bir eğitimciyim. Yani sağlıklı, kültürlü, sorgulayan, çözüm ve fikir üreten, akıl yürüten, kendinin ve etrafında olup bitenlerin farkında olan, estetik beğeniye ve algıya sahip, hayal edebilen, başkalarının hayallerine saygı duyan, hoşgörülü, barışçıl, doğayı seven ve koruyan, bilimsel eğitimini yaratıcılıkla destekleyen, ufku geniş, güzel düşünen, güzele dönüştüren bireyler yetiştirmek için çabalayan öğretmenim.

Çabalayan diyorum, çünkü her eğitim-öğretim yılının başından itibaren başlayan bir savaş sürecim var benim. Kısıtlı zamanda (haftada sadece 40 dakikada) birçok olumlu davranış kazandırma ve kültürlendirme gibi bir misyonum var. Mucize yaratmaya çalışmak gibi değil mi sizce de? Ama ben her sene bu mucizeyi bu defa yaratacağım diyerek kendimi kandırıyorum. Çabalıyorum ama tam olmuyor, eksik kalıyor, içime sinmiyor. Halbuki benim öğrencime verecek, öğrencimle paylaşacak daha çok bilgim var. Üstelik öğrencim de bunu talep ediyor. Daha fazlasını istiyor. O da biliyor güzel bir şeyin ucundan tuttuğunu ama yarım kaldığını, tam olmadığını...

Sorgulayan, çözüm ve fikir üreten, akıl yürüten, kendinin ve etrafında olup bitenlerin farkında olan, estetik beğeniye ve algıya sahip, hayal edebilen, başkalarının hayallerine saygı duyan, hoşgörülü, barışçıl, doğayı seven ve koruyan, bilimsel eğitimini yaratıcılıkla destekleyen, ufku geniş, güzel düşünen, güzele dönüştüren, üreten, sevgi dolu birey olmanın, yaşamı daha yaşanır kılabileceğini biliyor ama bunu nasıl yapacağını tam olarak bilemiyor. Neden, çünkü ben bunu ikinci 40 dakikalarda anlatacaktım. Ama ikinci bir 40 dakika şansım yok! Bir sonraki haftaya denk gelen 40 dakikalık dersimde ise, aynı hazır bulunuşluk düzeyini yakalayamayacağım gibi, başka bir konuda yarım bir farkındalık daha sağlamak zorundayım.

Şu anki eğitim sistemimizde Görsel Sanatlar/Resim dersinin uygulaması şu şekildedir:

İlköğretim kurumlarında, 4. sınıftan itibaren Branş öğretmeni haftada 1 saat derse girebilmektedir. (Bu arada öğrencinin 1, 2 ve 3. sınıflarda gerileyen yaratıcı gücünü, yaratma cesaretini ve keyif alma düzeyini tekrar yükseltme çalışmaları oldukça zaman almaktadır. Ortaöğretim kurumlarında, öğrenci müzik ya da Resim dersi konusunda seçim yapmak zorunda bırakılıp, eğer

⁵⁷ Aslı Akkaya Oprukçu'nun bu metni, Görsel sanatlar öğretmenlerinin 2010 yılı itibari ile duygusal ve düşünsel durumlarını belgelediğinden, metnin tamamı burada olduğu gibi konulmuştur.

sınıfı içerisinde yeterli sayı yakalanmaz ise, en istediği sanat dersini bile görememektedir ki; öğrenci aynı anda hem müzik hem de resme ilgi duyabilir.

Bu durum zaten şu anki eğitim sistemimizde söz konusu bile değildir. Seçmeli haliyle bile, haftada sadece 1 ders saatiyle sınırlandırılması, ergenlik çağındaki öğrencimin var olan enerjisini ve potansiyelini, olumsuz yerlerde kullanmasına yol açmaktadır. Peki, ben haftada 1 ders saati olan dersimde ne mi yapıyorum? Neden mi yetmiyor 40 dakika? Hemen anlatayım... Ben bu 40 dakikanın içerisinde görsel sanatlar kültürünü, tarihini, duygusunu teorik olarak vermeye çalışırken, bunu farklı görsellerle de yansıtmaya çalışıyorum. Ardından görsel sanatlar biçimlendirmesi üzerine teknik bilgiler veriyorum. Bu teknik bilgileri uygulamalı olarak gösterip, sanatçı çalışmalarıyla bunu örneklendiriyorum. Öğrencim meraklı, soru soruyor, tartışıyor, irdeliyor. Bu sorgulamadan mutlu oluyorum ve cevaplamak istiyorum hepsini. Bazen, yaratıcı drama yapıyoruz, bazen beyin fırtınası... Ama bir zil sesiyle duvara çarpıyoruz. Ama biz daha uygulama yapacaktık...? Evet, bu zil sesi benim derdim. Çünkü 10 dakika sonra buluşalım ve uygulamaya geçelim diyemiyordum. Derdim büyük anlayacağınız... Çocuklara, gençlere, topluma ilişkin sorumluluklarım var benim. Her öğrencimi ressam yapmak için değil! Daha güzel bir dünya için... İstiyorum, bir ders saati daha istiyorum. Görsel Sanatlar/ Resim dersinin haftada iki saat olmasını istiyorum. Üstelik anasınıfından 12.sınıfa kadar... Yukarıda sıraladığım nedenlerden dolayı sizin de istemeniz gerektiğini düşünüyorum (Oprukçu, 2010).

Günümüz sanat eğitiminin önemli bir boyutu olan Görsel Sanatlar dersi özelinde, bu derslerin güncel sanat etkinliklerini, sanatçılar ve onların eserlerini, ne oranda konu edindiği de önemli diğer bir sorun olarak düşünülmelidir.

4.4.2. Sanat Eğitiminde 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yeni Arayışların Yeri

Sanat eğitimi, verildiği dönemin sanat anlayışı ve estetik kuramları ile yine döneminin etkin eğitim anlayışları üzerinden yapılandırılmışsa, istenen düzeyde etkili bir süreç ve eğitim/öğretim olanakları deneyimi sunabilecektir. Bu da başta, yakın dönem sanat etkinliklerinin ders programlarına katılması ile mümkün olabilecektir. Tarihsel sanat bilgisi, bir yandan sanat kültürü kazandırmada önemli bir araçken, öte yandan güncel sanatın anlaşılmasını

sağlayıcı temel bilgi alanıdır. Ancak eğitim programları salt geçmiş sanat bilgisi üzerine konumlandırılıp, güncel bilgiler ile beslenmezse, güncel sanatın anlaşılması o oranda zorlaşacaktır.

Bu bağlamda, resim sanatının, ilk ve ortaöğretim kurumlarında okutulan *Görsel Sanatlar* dersinin temel konu alanı olduğu bilgisi ile 1980'den 2007 yılına değin geçen süreçte ortaya çıkan resim yaratımının/üretiminin, bu ders programlarında ne oranda yer bulduğuna bakılması gerekmektedir. Ayrıca bu derslerin önemli bir bölümünü yürütmekle görevlendirilen Resim-iş öğretmenlerinin yetiştiği, programın içeriği de bu açıdan değerlendirilmelidir. İzleyen alt bölümde bu değerlendirmeler yapılmaya çalışılmıştır.

4.4.2.1. İlköğretim Görsel Sanatlar Dersinin Amaçlar ve Kazanımlar Bakımından Değerlendirilmesi

Bu başlık altında, 1980 sonrası Resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine İlköğretim Görsel Sanatlar Derslerine, amaçları ve kazanımlar açısından ne oranda yer verildiği bulgulanmaya çalışılmıştır.

İlköğretim 1-8. Sınıflarda okutulmakta olan Görsel Sanatlar Dersi Öğretmen Kılavuz Kitabı'nda, Görsel sanatlar dersinin amaçları "Bireysel ve Toplumsal", "Algısal", "Estetik ve Teknik" amaçlar olarak gruplanmıştır. Bu amaçlar ise maddeler halinde verilmiştir. Buna göre İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi'nin, "Bireysel ve Toplumsal Amaçlar"ı şunlardır:

A. Bireysel ve Toplumsal Amaçlar

1. Öğrenciye yaşamı ve doğayı gözlemlene duyarlılığı kazandırmak,
2. Öğrenciye seçme, ayıklama, birleştirme, yeniden organize etme becerileri kazandırmak; analiz ve sentez yeteneği ile eleştirel bakış açısını geliştirmek,
3. Öğrencinin yeteneklerini fark etmesini, kendine güven duygusu kazanmasını ve kendini geliştirmesini sağlamak,
4. Öğrencinin görsel biçimlendirme çalışmaları ile kendini ifade etmesini sağlamak,

5. Öğrencinin ilgisini, bu alandaki çeşitli kaynaklarla besleyebilmek (müze, galeri, tarihî eser vb.) ve bu yolla geçmişine sahip çıkma ve geleceğini sağlam yapılandırma bilinci kazandırmak,
6. Öğrencinin her alanda kullanabileceği yaratıcı davranışlar geliştirmesini sağlamak,
- 7. Öğrencinin ulusal ve evrensel sanat eserlerini ve sanatçıları tanımalarını sağlamak,**
8. Ulusal ve evrensel değerleri tanıyabilme ve anlayabilme bilincini kazandırmak,
9. Geçmişten günümüze miras kalan sanat eserlerinden haz alma ve onur duyma hassasiyeti kazandırmak,
10. İş birliği yapma, paylaşma, sorumluluk alma, kendine saygı duyduğu kadar başkalarına da saygı duyma bilinci ve duyarlılığı kazandırmak,
11. Öğrencinin ruh sağlığını koruma, iç dünyasını anlatma ve bedenine saygı duyma bilinci geliştirmesini sağlamak,
12. Öğrenciye aklını, duygularını, zevklerini sorgulama bilinci kazandırmaktır (Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu).

Yukarıda belirtilen, “Bireysel ve Toplumsal Amaçlar”ın 7. maddesinde “Öğrencinin ulusal ve evrensel sanat eserlerini ve sanatçıları tanımalarını sağlamak” denilmektedir. Ancak söz edilen ulusal ve evrensel sanat eserleri ile sanatçıların hangi dönem, durum ya da estetik kurama dayalı olarak seçileceği belirtilmemiştir. “Ulusal” ve “evrensel” olma durumu bir değer ve somut bir bilgi atfetmediği gibi açık uçlu, belirsiz bir tariftir. Bu nedenle, “Bireysel ve Toplumsal Amaçlar” çerçevesinde, 1980 sonrası Resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine yer verildiğini söylemek olanaksızlaşmaktadır.

İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi'nin, “Algısal Amaçlar”ı şunlardır:

B. Algısal Amaçlar

1. Öğrencinin algı birikimini ve hayal gücünü geliştirmek,
2. Öğrencinin görsel algı ve birikimlerini sanatsal anlatımlara dönüştürebilmesine imkân tanımak,
3. Birikimlerini başka alanlarda kullanabilme becerisini geliştirmek,
4. Bilgi ve birikimini sanatsal uygulamaya dönüştürme yeteneği kazandırmak,

5.Yeni durumlar karşısında özgün çözümler geliştirme becerisi kazandırmaktır.
(Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu).

İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi'nin, "Algısal Amaçlar"ı çerçevesinde sıralanan, maddelerden hiçbirinde açık ya da dolaylı bir ifade ile 1980 sonrası Resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine yer verilmemiştir.

İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi'nin, "Estetik Amaçlar"ı şunlardır:

C. Estetik Amaçlar

1. Öğrencinin, sanatın ve sanat eserlerinin her zaman önemsenecek birer değer olduğunu kavramasını sağlamak,
- 2. Geçmişten günümüze miras kalan sanat eserlerinden ve doğadan haz alma, onlarla gurur duyma ve onları koruma bilincini kazandırmak,**
3. Öğrenciye görsel sanatlar sevgisi ve bu sevgiyi hayatının her alanına yansıtabilme, bunu davranış biçimi hâline getirebilme yeterliliği kazandırmak,
4. Öğrenciye, doğadan seçtiği veya insan eli ile üretilen nesnelere estetik birikimini kullanarak değerlendirme bilinci kazandırmak,
5. Öğrenciye kendini ifade edebilmede estetik değerlerden yararlanma yeteneği kazandırmaktır. (Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu).

İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi'nin, "Estetik Amaçlar"ı çerçevesindeki 2. madde de "Geçmişten günümüze miras kalan sanat eserlerinden ve doğadan haz alma, onlarla gurur duyma ve onları koruma bilincini kazandırmak" yine bu durum tarihsel sanat bilgisini içermektedir. Oysa öğrencinin yaşadığı döneme ait sanatın estetik algısını bilmesi ve bunu anlayıp yaşamına geçirmesi gerektiğinin de bir madde de belirtilmesi anlamlı olacaktır. Bu bağlamda görülmektedir ki 1980 sonrası Resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin hiçbir bilgi ya da amaca yer verilmemiştir.

İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi'nin, "Teknik Amaçlar"ı şunlardır:

Ç. Teknik Amaçlar

1. Öğrenciye her türlü araç-gereci kullanarak görsel anlatım diline dönüştürme isteği ve kullanma becerisi kazandırarak öğrencinin kendini geliştirmesine imkân tanımak,
2. Öğrenciye değişik tekniklerle elde edilen sonuçların etkilerini sezdirebilmek ve öğrencinin farklılıklardan zevk alabilmesini sağlamak,
3. Öğrenciyi farklı tekniklerin getireceği anlatım zenginliğinin farkına vardırabilmek,
4. Kullandığı tekniklerin dışında yeni teknikler arama isteği ve cesareti kazandırmak,
5. Öğrenciye, amacına uygun malzemeyi seçme, malzemedan anlam çıkarma becerisi kazandırmak,
6. Öğrenciye kendini ifade etme sürecinde çıkacak sorunlara teknik çözümler üretebilme becerisi ve güveni kazandırmaktır (Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu).

İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi'nin, "Teknik Amaçlar"ı çerçevesindeki hiçbir madde de, günümüz sanatının, çok uygulamalı yaklaşımının getirdiği zengin teknik ve malzeme kullanımı olanakları, öğretmeye ya da bunları kullanma becerisi kazandırmaya dönük herhangi bir amaç belirtilmemiştir.

İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi'nin, kazandırmayı hedeflediği "Temel Beceriler", ise aşağıdaki gibidir:

Temel Beceriler

- Türkçeyi doğru, güzel ve etkili kullanma,
- Kendini ifade etme,
- Eleştirel düşünme,
- Yaratıcı düşünme,
- Sanat aracılığıyla iletişim kurma,
- Problem çözme,
- Araştırma,
- Karar verme,

- Bilgi teknolojilerini kullanma,
- Girişimcilik,
- Sorumluluk alma,
- Başladığı işi bitirme,
- Görsel okuma,
- Kişisel ve sosyal değerlere önem verme,
- Estetik bilinç kazanma,
- Estetik algının geliştirilmesi,
- Estetik yaşam kültürü edinme,
- Çevre ve doğa bilinci kazanma,
- Millî, manevi ve evrensel değerlere duyarlı olmalıdır.

(Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu, 2009).

İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi'nin, kazandırmayı hedeflediği belirtilen "Temel Beceriler" arasında, yaşanan dönemin sanatını; bilme, üzerinde düşünme, anlama, algılama, tartışma ve izlemeye istekli olma ve benzeri hiçbir beceriye yer verilmediği görülmektedir.

İlköğretim 1-8. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı kapsamında yer verilen (bu araştırma için örneklem olarak alınan) 8. Sınıf Kazanım Tablosu'nda, alan özel bilgisine ilişkin öğrenme alanları; "Biçimlendirme", "Görsel Sanat Kültürü" ve "Müze Bilinci" başlıklarında saptanmıştır.

Buna göre Görsel Sanatlar Dersi "Biçimlendirme" Öğrenme Alanı Kazanımları, şunlardır:

1. Şiir, öykü, masal, efsane, mitoloji, karikatür gibi çeşitli alanların ürünleri ilişkili kurarak görsel biçimlendirme çalışmaları yapar.
2. Görsel çalışmalarında ton derecelendirmeleri ile derinlik etkisi oluşturur.
3. Sanatsal düzenleme ilkelerinden yararlanarak özgün kompozisyonlar oluşturur.
4. Coğrafi ve kültürel etkenlerin renk seçimindeki belirleyici rolünü tartışır.
5. Duygu, düşünce ve izlenimlerini çeşitli görsel sanat teknikleriyle ifade eder.
6. Çizgilerin kişiye özgü olduğunu kavrar.
7. Yaptığı çalışmaları sergilemekten ve çevresindekilerle haz alır.

(Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu, 2009).

“Biçimlendirme” Öğrenme Alanı Kazanımları incelendiğinde, yaşanan dönemin sanatını; bilme, üzerinde düşünme, anlama, algılama, tartışma ve izlemeye istekli olma ve benzeri hiçbir kazanıma yer verilmediği görülmektedir.

Görsel Sanatlar Dersi “Görsel Sanat Kültürü” Öğrenme Alanı Kazanımları, şunlardır:

1. Sanatın kendine özgü evrensel bir dili olduğunu kabul eder.
2. Farklı sanat akımları hakkında bilgi edinir.
3. Farklı ifade biçimlerinin sanatın dallarını oluşturduğunu fark eder.
4. Duygu ve düşüncelerini görsel sanatların farklı dalları ile ifade edebileceğini bilir.
5. Karşılaştığı evrensel ve ulusal sanat eserlerinin sanatçılarının yaşam öykülerini öğrenmeye istek duyar.
6. Gösterilen sanat eserindeki görsel biçimlendirme öğelerinin sanatsal düzenleme ilkelerine göre nasıl düzenlendiğini açıklar.
7. Sanat eserlerindeki konu çeşitliliğini sorgular
8. Görsel sanat eserinin oluşmasında, dönemin düşünce ve inanç sistemlerinin, coğrafi özelliklerinin ve çeşitli olayların etkisini tartışır.
9. Sanatın kültürü aktarma yollarından biri olduğuna ilişkin örnekler verir.
10. Teknolojik gelişmelerin görsel sanatlara etkisini açıklar.
11. Duygularını, düşüncelerini ve izlenimlerini yansıtan görsel tasarımlar yapar.
12. Gördüğü sanat eseri hakkında estetik bir yargıya varır.

(Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu, 2009).

Buna göre Görsel Sanatlar Dersi “Görsel Sanat Kültürü” Öğrenme Alanı Kazanımları’ndan, 2. “Farklı sanat akımları hakkında bilgi edinir” ile 10. “Teknolojik gelişmelerin görsel sanatlara etkisini açıklar” maddeleri, dikkat çekicidir. Ancak sanat akımları, 1950’li yıllardan itibaren önemini ve etkisini yitirmeye başlamış, günümüzde ise bu akımların sadece, tarihsel ve simgesel önemleri kalmıştır. Bu madde 1980 sonrası sanatın özellikleri kapsamaz. Ancak 10. madde de yer bulan “Teknolojik gelişmelerin görsel sanatlara etkisini açıklar ifade konu bağlamında anlamlıdır. Teknolojik gelişmelerin hız ve önem kazandığı ve sanatın bir unsuru olmaya başlaması 1980 sonrası

yıllara rastlar. Bu bakışla, bu madde de 1980 sonrası sanatın (belki resim sanatının) bu bağlamda ders içeriğinde kendisine yer bulacağı söylenebilir.

Görsel Sanatlar Dersi “Müze Bilinci” Öğrenme Alanı Kazanımları, şunlardır:

1. Türk müzeciliğinin kurulmasında öncülük eden kişileri araştırarak bilgi edinir.
2. Seçtiği herhangi bir eserin müzeye ulaşma sürecini araştırır.
3. *İnternet* üzerinden bir müze ziyareti yapar.
4. *İnternet* üzerinden araştırdığı müzeye yönelik tanıtıcı görsel çalışmalar yapar.
5. Kültürel mirasa sahip çıkmanın önemini pekiştirmede bilişim teknolojilerinden yararlanır.
6. Müzedeki eserler, tarihî yapılar, anıtlar vb. den yola çıkarak görsel tasarımlar yapar.
7. Ülkemizin müze, ören yeri, tarihî eser, anıt vb. zenginliklere sahip olmasından gurur duyar.
8. Tarih, kültür ve görsel sanatlar arasındaki ilişkinin farkına varır.

(Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu, 2009).

Görsel Sanatlar Dersi “Müze Bilinci” Öğrenme Alanı Kazanımları, incelendiğinde, müzelerin; “tarihsel” değerlere, eserlere ve buluntulara ilişkin, işlevlerinin başat bir bakışla ele alındığı görülür. Çağdaş sanat müzelerinden, çağdaş sanat galeri ve sanal (internet) müzelerinden bu noktada hiç söz edilmediği de dikkat çekici bir diğer konudur. Her ne kadar, 1980 sonrası yaşamına ait olan bir durum olarak “internet müzeciliğine” ilişkin kazanımlara yer verilmişse de, bu müzelerinin içeriklerinin belirtilmemiş olması, bağlam üzerinden irdelendiğinde bu müzelerin de, tarihsel müzecilik anlayışıyla ele alındığı düşünülmektedir.

Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu, dersin amaçları, kazandırmayı hedeflediği beceriler ve özel alan bilgisine ilişkin kazanımları üzerinden incelendiğinde, 1980 sonrası sanatına (özelde Resim sanata) ilişkin açık bir ifade yer verilmediği görülmüştür. Birkaç madde dışında her hangi bir dolaylı anlatım da bulunmamaktadır.

Programın içinde yer verilen örnek Türk ressamlarının başlıcaları ise, Neşet Günal, Mustafa Pilevleni, Nuri Abaç, İbrahim Balaban, Mürşide İçmeli, Ferruh Başağa ile Hasan Pekmezci ve Söbütaý Özer'dir. Bu isimlerin çoğu, 1980 öncesinde kendi sanat biçimini oturtmuş ve sanat dünyasında kabul görmüş isimlerdir. Bunlardan Hasan Pekmezci ile Söbütaý Özer için ise 1980 sonrasında isim yapmış ve biçemlerini oluşturmuş sanatçılar olarak bakmak mümkündür. "1960'dan Günümüze Başlığı" altında ise 1960 askeri müdahalesi kimi etkilerinden söz edilirken, Türk resim sanatına ilişkin hiçbir açıklamaya yer verilmediği de görülmüştür (Sayfa, 135). Ancak sınırlı düzeydeki açıklama ve ifadeler ile yine sınırlı sayıdaki örnek ressam ve eserlerin; öğrencilerin, günümüz sanatını anlamalarını ve izlemeye istekli olmalarını sağlayacağı düşünülmemektedir.

4.4.2. 2. Ortaöğretim Görsel Sanatlar Dersini Amaçlar, Kazanımlar ve Etkinlik Örnekleri Açısından Bir Değerlendirme

Ortaöğretim 9-12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi amacı şöyle açıklanmaktadır: "Ortaöğretimde görsel sanatlar eğitiminin amacı sanatçı yetiştirmek değil, sanatı seven bireyler yetiştirmektir. Sanat uğraşısında bulunan ve sanat yapıtıyla karşılaşp onu değerlendiren kişide harekete geçen tüm zihinsel yeti ve süreçleri, duyu, duyum, algılama, imgeleme, düşünme, çağrışım gibi güçleri eğitmek sanat eğitimi ile gerçekleşebilir". Ayrıca programda yer verilen "Genel Amaçlar"da şöyle sıralanmaktadır:

Bu program ile öğrencilerin;

1. Türk Millî Eğitiminin Genel Amaçları doğrultusunda; Atatürk ilkelerini ve inkılâplarını benimsemiş, Türkiye Cumhuriyeti'ne karşı görevlerini ve sorumluluklarını bilen, laik, demokratik bir kişiliğe sahip olmaları,
2. Atatürk'ün akla, bilime, tekniğe, teknolojiye, sanata ve sanatçıya verdiği önemi kavrayarak, çağdaş uygarlığın yapıcı, yaratıcı, seçkin bir ortağı olmaları,
3. Ulusal değerleri anlayarak, tarihî ve kültürel mirasımızı benimseme, koruma ve gelecek nesillere aktarma konusunda kişisel sorumluluk alarak ulusal kültürümüzle gurur duymaları,
4. Sanatın insanlık tarihine katkılarını bilen, evrensel düşünceye sahip bir birey olarak toplumların gelişiminde güzel sanatların yerini ve önemini değerlendirmeleri,

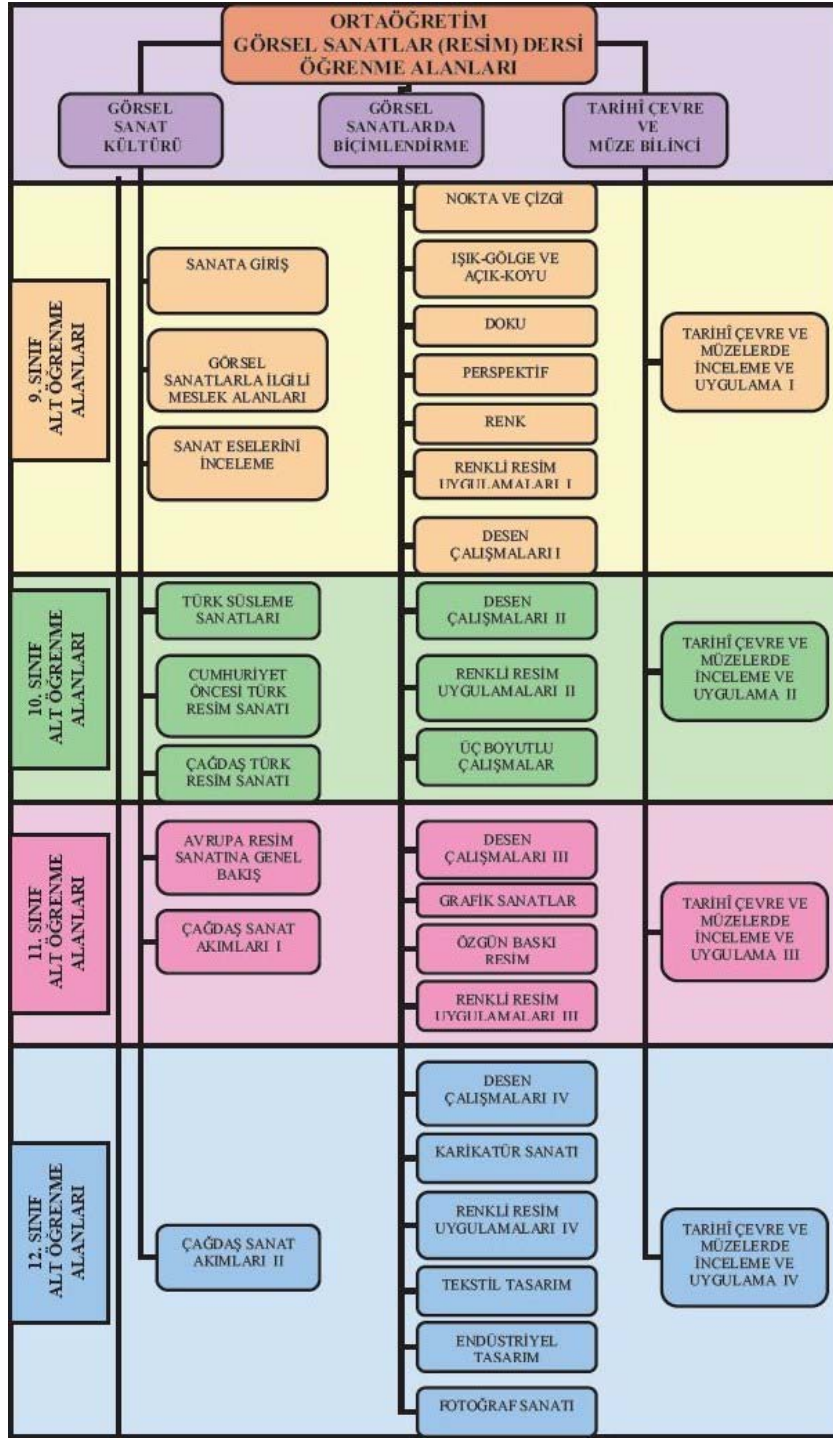
5. Görsel sanatlarla ilgili temel terimleri, teknikleri, yöntemleri kullanma becerileri kazanmaları,

6. Farklı tekniklerin getireceği anlatım zenginliğinin bilinciyle yenilikleri takip etmeleri ve sanatsal çalışmalarında teknolojik olanaklardan yararlanmaları,
7. Görsel dünyayı doğru algılayarak görsel algı birikimini ve hayal gücünü geliştirmeleri,
8. Duygu, düşünce ve izlenimlerini özgün sanatsal tasarımlara dönüştürerek kendilerini sanat yolu ile ifade etmeleri,
9. Bireysel ve grup çalışmalarında sorumluluk alarak planlı çalışma ve zamanı verimli kullanma alışkanlığı edinmeleri,
10. Sanat yapıtlarını, betimleme, çözümlenme, yorumlama, yargılama yöntemleri ile inceleyerek, eleştirel bakış açısı kazanmaları,
11. Sanattan tat alan, sanatı çözümleyebilen, kültürü anlayan, sergi, sanat galerisi, tarihî çevre ve müzeleri gezme alışkanlığı edinmiş bir kişiliğe sahip olmaları,
12. Görsel sanatlarla ilgili meslekleri tanıyarak, ilgi ve yetenekleri doğrultusunda meslek seçimi yapmaları,
13. Hoşgörülü, insan haklarına saygılı, barışçı bir kişiliğe sahip olmaları,
14. Doğayı seven, çevreye saygılı, estetik duyarlılık kazanmış bir kişiliğe sahip olmaları,
15. Özgüveni gelişmiş, farklılıkları yakalayabilen, problem çözme becerisi gelişmiş, gözlemin ve araştırmanın önemini kavramış, yaratıcı ve üretken bir kişiliğe sahip olmaları amaçlanmaktadır.

(Ortaöğretim 9, 10, 11 ve 12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğretim Programı, 2009: 11-31).

Ortaöğretim 9-12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi'nin Programın Genel Amaçları incelendiğinde, "5. Görsel sanatlarla ilgili temel terimleri, teknikleri, yöntemleri kullanma becerileri kazanmaları" ile "12. Görsel sanatlarla ilgili meslekleri tanıyarak, ilgi ve yetenekleri doğrultusunda meslek seçimi yapmaları" maddeleri dikkat çekicidir. 5. madde söz edilen, temel terimler, teknikler ve yöntemlerin bir kısmının 1980 sonrası sanat dilini ve özelde resim sanatına ilişkin olabileceği anlamı çıkmaktadır. 12. maddede, Görsel sanatlarla ilgili meslekleri tanıtılacağı ve bunlarında günümüzde etkin olan meslekler olacağı anlamı çıkmaktadır. Ancak durumun böyle olup olmadığının anlaşılması için etkinlik örneklerinin bu bağlamda hazırlanıp hazırlanmadığına bakılması gerekmektedir.

Çizelge 4 Ortaöğretim Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğrenme Alanları



Kaynak: Ortaöğretim 9, 10, 11 ve 12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğretim Programı, 2009: 38).

Ortaöğretim 9-12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi'nin Kazanımlar ve Etkinlik örnekleri, 12. sınıf örneğinde ele alınmıştır. 12.

Sınıf Görsel Sanat dersi, “**Görsel Sanat Kültürü**” öğrenme alanı⁵⁸ kazanımları şunlardır: “1. Çağdaş sanat akımlarının ortaya çıkış nedenlerini açıklar. 2. Çağdaş sanat akımlarının özelliklerini açıklar. 3. Çağdaş sanat akımlarının temsilcilerini tanır”. Bu kazanımlar bağlamında ise şu etkinlik örneği verilmiştir: “Öğrenciler gruplara ayrılır. Çağdaş sanat akımları bu gruplara paylaştırılır. Araştırmalar sonucunda toplanan dokümanlarla her grup tanıtıcı afiş hazırlar ve akımlarla ilgili sunum yapar. Öğrenciler birbirlerine sorular sorarak akımların genel özelliklerini karşılaştırırlar” (Ortaöğretim 9, 10, 11 ve 12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğretim Programı, 2009: 159).

Bu etkinlik kapsamında ise “a) Op art b) Minimalizm c) Kavramsal sanat ç) Performans sanatı d) Arazi sanatı (Land art) e) Enstalasyon sanatı f) Video sanatı” gibi sanat akımlarının ele alınacağı belirtilmiştir. Öncelikle belirtilmelidir ki adı geçen çağdaş sanat formlarının neredeyse tümü bir sanat akımı şeklinde biçimlenmemiş ve sanat yaşamına girmemiştir; bunlar, daha çok yeni sanat formları ve eğilimleri olarak yeni birer sanat alanı olarak varlık gösterirler. Örneğin İzlenimcilik bir akımdır sanat olarak adlandırmak doğru olmayacaktır, ancak örneğin, Kavramsal Sanat olarak bir adlandırmadan söz edilebilmektedir.

Her ne kadar bu sanat eğilimleri etkiliklerini daha çok, 1960’lardan 1980’lerin sonlarına dek (yerleştirme ve video dışında) göstermişlerse de bunların, bu ders programında yer bulması anlamlı ve gereklidir. Ancak yine de bu etkinlik ve bağlamında belirtilen kazanımlarda, 1980 sonrası Türkiye sanatı (resim sanatı) hakkında yeterli ifade bulunmamaktadır.

12. Sınıf Görsel Sanat dersi “**Görsel Sanatlarda Biçimlendirme**” öğrenme alanı kazanımları (Desen Çalışmaları IV, alt öğrenme alanı) şunlardır: “1. Değişik duruş ve hareketlerdeki canlı modeli çizer. 2. Çoklu figür uygulamaları yapar. 3. Kompozisyonda mekân-figür ilişkisini uygular. 4. Somut biçimleri form, hacim ve doku açısından deforme eder”. Bu bağlamda

⁵⁸ Ortaöğretim 9-12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi öğrenme alanlarının tümü tablo 4’te verilmiştir.

yer verilen bir etkinlik örneği ise “Öğrencilerden biri model olarak seçilir. Model bir garsonun hizmet ederken yaptığı hareketlerden bir kaçını, örneğin, elinde tepsi ile yürürken, masaya servis yaparken, servis sonrası masayı temizlerken aldığı hareketi gösterir. Öğrenciler modeli kısa süreli duruşlarda (10–15 dk.) çizgisel desenini yaparlar” şeklinde belirtilmiştir (Ortaöğretim 9, 10, 11 Ve 12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğretim Programı, 2009: 160).

12. Sınıf Görsel Sanat dersi “**Görsel Sanatlarda Biçimlendirme**” öğrenme alanı kazanımları (Desen Çalışmaları IV, alt öğrenme alanı) başlığı altında belirtilen, kazanımlarda ve etkinlik örneklerinde de, 1980 sonrası sanat dilene ve özelde resim sanatına ilişkin hiçbir ifadeye yer verilmediği görülmektedir.

12. Sınıf Görsel Sanat dersi “**Görsel Sanatlarda Biçimlendirme**” öğrenme alanı (**Renkli Resim Uygulamaları IV**, alt öğrenme alanı) kazanımları şunlardır: 1. Soyut resmin özelliklerini açıklar. 2. Gözleme, çözümlenme ve düzenleme çalışmaları yapar. 3. Seçtiği renkli resim tekniği ile soyut resim çalışması yapar. 4. Zihinden resim çalışmaları yapar. 5. Resim çalışmalarında sanatsal düzenleme ilkelerini uygular. 6. Seçtiği bir çağdaş sanat akımından yola çıkarak özgün bir çalışma yapar”. Bu bağlamda yer verilen bir etkinlik örneği ise “Soyut resim çalışmaları ile ünlü ressamlardan Kandisky, Pollock, Devrim Erbil, Adnan Çoker, vb. sanatçıların tıpkıbasımları sınıfta sanat eseri inceleme yöntemlerine göre incelenir. Figüratif resim özellikleri öğrencilere hatırlatılarak ön öğrenmeleri ile bağ kurularak soyut resim ile karşılaştırma yapmaları sağlanır” şeklinde belirtilmiştir (Ortaöğretim 9, 10, 11 Ve 12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğretim Programı, 2009: 163).

12. Sınıf Görsel Sanat dersi “**Görsel Sanatlarda Biçimlendirme**” öğrenme alanı kazanımları (**Renkli Resim Uygulamaları IV**, alt öğrenme alanı) başlığı altında belirtilen, kazanımlarda ve etkinlik örneklerinde de, 1980 sonrası sanat dilene ve özelde resim sanatına ilişkin kimi sınırlı örnekler rastlanmıştır. Ancak yine de burada verilen örnek sanatçı ve eserlerin;

günümüz resim sanatının özelliklerini ne oranda yansıttığı konusu tartışmalıdır.

12. Sınıf Görsel Sanat dersi “**Tarihi Çevre ve Müze Bilinci öğrenme alanı (Tarihî Çevre ve Müzelerde İnceleme ve Uygulama IV, alt öğrenme alanı)** kazanımları şunlardır:

1. Dünyaca ünlü müzeleri tanır. 2. Tarihî çevre, müze ve sanat galerileri ile ilgili yazılı ve görsel kaynakları sergiler. 3. Ülkemiz müzeciliğinin gelişmesinde koleksiyonculuğun önemini açıklar. 4. Tarihî çevre, müze ve sanat galerileri aracılığı ile kültürler arasında bağ kurar 5. Tarihî çevrelerde, müzelerde ve sanat galerilerinde bulunan eserlerden yararlanarak desen çalışmaları yapar (Ortaöğretim 9, 10, 11 ve 12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğretim Programı, 2009: 167).

Bu bağlamda yer verilen bir etkinlik örnekleri ise şunlardır:

Sınıftaki her öğrenciye dünyadaki ünlü müzelerden birinin ismi verilerek araştırma yapması istenir. Araştırma sonrasında hazırlanan sunum dosyaları okul kitaplığında tüm öğrencilerin yararına sunulur.

Öğrencilerden, tarihî ve kültürel değerlerimizden Surlar, kaleler, hanlar, hamamlar, camiler, medreseler, köprüler, Ürgüp-Göreme Peri Bacaları, Nemrut Dağı vd. araştırılması istenir. Getirilen dokümanlar sınıfta incelenir Bu tarihî varlıkların resim-fotoğraf ve yazılı bilgileri panolarda sergilenir.

Tarihî çevre ve müzelerde, orijinal eserlere bakılarak desen çalışmaları yapılır (Ortaöğretim 9, 10, 11 ve 12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğretim Programı, 2009: 167).

12. Sınıf Görsel Sanat dersi “**Tarihi Çevre ve Müze Bilinci öğrenme alanı (Tarihî Çevre ve Müzelerde İnceleme ve Uygulama IV, alt öğrenme alanı)** kazanımları incelendiğinde (ilköğretim programında olduğu gibi), müzelerin; “tarihsel” değerlere, eserlere ve bulunutulara ilişkin, işlevlerinin başat bir bakışla ele alındığı görülür. Çağdaş sanat müzelerinden, çağdaş sanat galeri ve sanal (internet) müzelerinden bu noktada hiç söz edilmediği de dikkat çekici bir diğer konudur.

Ayrıca 12. Sınıf Görsel Sanat dersi “Görsel Sanatlarda Biçimlendirme” öğrenme alanında, “Karikatür Sanatı”, “Fotoğraf Sanatı” ve “Tekstil Tasarım”, “Endüstriyel Tasarım” alt öğrenme alanlarına da yer verildiği görülmektedir. Bu alt öğrenme alanlarında da, 1980 sonrası sanat dilene ve özelde resim sanatına ilişkin hiçbir ifadeye yer verilmediği görülmektedir.

Program kapsamında, 135 görsel örneğe verildiği görülmüştür. Bu örneklerden; Burhan Uygur, İlhan Koman, Nuri İyem, Neşet Günal ve Neşe Erdok gibi ressamlar ve onların eserleri günümüze en yakın olan örneklerdir. Ancak bu örnekler, 1980 sonrası Türk resim sanatının kendine özgü yapısını betimleme açısından yeterli sayı ve özellikte olmadıkları söylenebilir.

12. Sınıf Görsel Sanat dersi genel amaçları, kazanımları ve etkinlik örnekleri incelendiğinde, 1980 sonrası Resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin yeterli bilgi ya da amaca yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

4.4.2.3. Yükseköğretim Sanat Eğitimi Derslerini Ders Tanımları Açısından Bir Değerlendirme (Resim-iş Öğretmenliği Bölümleri Örneğinde)

Yüksek Öğretim Kurumuna bağlı üniversitelerin bünyelerindeki, toplam 25 fakültede, Resim-iş Öğretmenliği programı bulunmaktadır (Ek 2). Bu fakültelerin tümünün kendilerine ait internet siteleri ve bu sitelerde de ilgili programlara ayrılmış sayfalar bulunmaktadır. Yapılan incelemede şu üniversitelerin ders tanımlarını ziyaretçilerle paylaştıkları gözlenmiştir: Gazi Üniversitesi (Ankara), Adnan Menderes Üniversitesi (Aydın), Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Samsun), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi (Eskişehir), Dokuz Eylül Üniversitesi (İzmir), Fırat Üniversitesi (Elazığ), İnönü Üniversitesi (Malatya), Muğla Üniversitesi, Niğde Üniversitesi, Uludağ Üniversitesi (Bursa).

Ancak bu ders tanımlarının önemli bir kısmının 1997 yılında YÖK ile Dünya Bankası ortak projesi kapsamında geliştirilen, “Milli Eğitimi Geliştirme

Hizmet Öncesi Öğretmen Eğitimi” kapsamındaki ders tanımlarından oluştuğu ya da bunların geliştirilmiş halleri olduğu gözlenmektedir.

Burada, ders içeriklerini, tanımlarını, ders amaç ve hedeflerini en detaylı olarak sunan, Gazi Üniversitesi⁵⁹ Resim-iş Öğretmeliği Programı örneği incelenmiştir.

Resim-iş Öğretmeliği Programlarında verilmekte olan dersler ve kredileri ekte bir arada sunulmuştur. Bu derslerden, özel alan dersleri incelenmiştir. Ayrıca birden fazla döneme yayılan kimi dersler için ise oluşturulan ortak tanım incelenmiştir. Buna göre Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-iş öğretmenli Programı derslerini içerikler ve inceleme sonuçları aşağıdaki gibidir.

“Temel Tasarım I ve II” dersleri içeriği: “Aşağıda belirtilen “Sanatın Elemanları ve İlkeleri” ile ilgili teorik bilgiler verilir, iki ve üç boyutlu uygulama çalışmaları yaptırılır. A) Sanatın Elemanları: Çizgi, Renk, Biçim, Form, Doku, Değer (valör), Aralık (Espas). B) Sanatın İlkeleri: Denge, Ritim, Hareket, Zıtlık, Bütünlük, Vurgu, Örnek (Motif”.

“Temel Tasarım I ve II” dersleri amaç ve hedefleri:

Bilgilenme ve deneyimin en etkili aracı, uygulamalı görsel bilmedir. Görsel yetiye sahip olmadan, yaratıcı düşünme ve eyleme hiçbir alanda ulaşamaz. Gözleme, görüp-bilme, özümseme, görsel düşünme, uygulamalı deneyimlerle yaratıcı kişiliği örgütleme, Estetik nesne örüntüsünü oluşturan öge ve ilkeleri kavrama, anlama ve yapmayla sağlanır ilkesinden hareketle; öğrencinin görsel yolla kendini tanıması ve ifade etmesi yollarını keşfetmesi, görsel algı sürecindeki ve algısal bilginin görünür hale getirilmesindeki tüm güçlerin disipline edilip yeteneklendirilmesi, yaratıcılık örgüsünün disipline edilmesi. Düşüncenin, bilginin kusurlu gölgesi sayılan algısal bilmenin, hem egemen kılınması, hem de yetkinleştirilmesi. Öğrenciyi; yaratıcı ve yapıcı, görsel estetik iletişimi gerçekleştiren ve bireysel özgünlüğü olan birey olarak yetiştirmek. TEKNİĞİ, ARAÇLARI, DONATILARI, MALZEMEYİ tanıma, düzenleme ve görüntüye dönüştürmesini sağlamak, Gözlem kurgulanımı, araştırma gönüllülüğü, seçme, kavrama, anlama, temel karakteri bulma, yalınlaştırma, ayırma-bileşim üretme, düzeltme-tamamlama,

⁵⁹ Bu yolla YÖK’ün program ders tanımları da incelenmiş olmaktadır.

çözüp dönüştürme, anlamla bütünleşme, canlandırma ve tasarımlama özelliklerinin geliştirilmesini sağlamak, Öğrenciye; görsel biçimlendirmenin anlam-işlev, görüngü değer ve öğelerinin disiplinini, düzenini üretebilecek yetileri, ilgileri kazandırmak, bireyin artistik eğilim, yeti ve yeteneklerini eğitmek, görme ve görsel algıya bağlı deneyim ve birikimlerini denetleyip kullanabilmesini sağlamaktır (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“Temel Tasarım I ve II” dersleri; içerik, amaç ve hedefleri incelendiğinde, 1980 sonrası Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“Desen I ve II ” dersleri içeriği: “Çizgi, oran, orantı, biçim, hareket, kompozisyon gibi desen öğelerinin kavratılması. **“Desen I” dersinin amacı,** Öğrencinin, görebilme, gördüğünü doğru algılayabilme ve çizebilme yetilerini geliştirilmesi” (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“Desen I ve II ” dersleri içeriği: I” dersi; içeriği ve amacı incelendiğinde, 1980 sonrası Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“Perspektif” dersi içeriği: “İlk ve orta öğretimin Sanat Eğitimi dersine yönelik; teorik bilgilerle alt yapı oluşturarak plastik sanatlarda perspektif disiplininin algılanması sağlanır. **“Perspektif” dersinin amacı:** Klasik anlamda resim yaparken resme ait bilimsel perspektif kurallarının resim içinde öğrenciye anlatılması ve gösterilmesi” (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“Perspektif” dersi; içeriği ve amacı incelendiğinde, 1980 sonrası Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“Sanat Tarihine Giriş” dersi içeriği: Sanat, sanatçı, sanat kuramları, sanat teorileri ve sanatı inceleyen alanları değerlendirir; Anadolu’da tarih-öncesi kültürleri ana hatlarıyla inceler. **“Sanat Tarihine Giriş” dersinin amacı:** Genel sanat bilimi ve erken devir Anadolu kültürlerinin sanat verileri hakkında bilgi sahibi olabilme (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“Sanat Tarihine Giriş” dersi; içeriği ve amacı incelendiğinde, doğal olarak, 1980 sonrası Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“Anasanat Atölye I-VI” dersleri içeriği: Bu ders; resmin temel teknik, plastik ve estetik konularında teorik bilgilendirmeyi ve renk, ışık, kompozisyon gibi resimsel konularda uygulama yaptırarak iki boyutlu yüzeyin olanaklarını tanıtip, ortaya çıkan sonuçları tartışabilme ve yorumlayabilme yetisi kazandırmaya yönelik uygulamaları içerir. **Anasanat Atölye I-VI dersleri amaç ve hedefleri:**

Resmin temel elemanlarını kavratmak ve uygulamak. Sanat akımlarını oluşturan farklı anlayışları kavratmak ve bunları analiz edebilme yeterliliği kazandırmak. Resim yüzeyinde kullanılacak farklı teknik ve malzemeleri tanıtmak ve uygulamak. Bireye sanatı algılamayı ve değerlendirmeyi sağlayacak birikim kazandırmak. Görme biçimini geliştirerek, sanatçı gözüyle görme yetisi kazandırmak. Bireye yeteneklerini keşfetme ve ifade gücü kazandırmak (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

Gazi üniversitesinde Anasanat Atölye dersleri adı altında okutulan dersler, Seçmeli Atölye (Resim) dersleri ve “Anasanat Atölye (Resim)” dersleri başlığında okutulan derslerin içerik ve amaçları benzerlik göstermektedir. Burada incelenen, “Anasanat Atölye I-VI” dersleri; içeriği ve amacına bakıldığında, 1980 sonrası Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“Anasanat Atölye (Grafik) I-VI” dersleri içeriği: “Grafik tasarım temel bilgiler, temel grafik eğitimi, basım ve yayım teknikleri. **Anasanat Atölye (Grafik) I-VI dersleri amacı** Sanat estetiği ve tasarım uygulama pratiği kazandırmak” (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“Anasanat Atölye (Grafik) I-VI” dersleri; içeriği ve amacı incelendiğinde, 1980 sonrası Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

Ayrıca, Gazi Üniversite Resim-iş Öğretmenliği Programında Anasanat Atölye “Heykel” ve “Seramik” dersleri de okutulmaktadır. Ancak bu incelemede bu derslerin incelenmesine gerek görülmemiştir.

“Seçmeli Sanat Atölye (Özgün Baskıresim)” dersleri içeriği: “Özgün Baskıresim; Teknikleri, tarihçesi ve gelişimiyle ilgili bilgiler teorik verilir. Atölye koşullarına uygun olarak; Monotipi, Linolyum ve Ağaç Baskı Teknikleri, bireysel araştırma yöntemleriyle uygulanır. Tekniğe uygun olan Ex-Libris çalışmaları yaptırılır **Seçmeli Sanat Atölye (Özgün Baskıresim) dersleri amacı:** Plastik Sanatlar alanında teori ve pratiğiyle gerekli sanatsal formasyonu kazandırmak” (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“Seçmeli Sanat Atölye (Özgün Baskıresim)” dersleri; içeriği ve amacı incelendiğinde, 1980 sonrası Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“Batı Sanatı Tarihi” dersi içeriği: Batı Sanatının IV. yy. ile XIX. yy. sürecinde gerçekleşmiş Bizans, Romanesk, Gotik, Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Neoklasik, Romantizm, Realizm üslupları mimari, resim ve heykel konuları ile incelenir. **Öğrenme Çıktıları ve Yeterlilikler** Batı Sanatının IV. yy. ile XIX. y.y. arasındaki süreçte yer alan üsluplarını

kavrayabilme ve eserler arasındaki farkları ayırt edebilme (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“Batı Sanatı Tarihi” dersi; içeriği ile çıktıları ve yeterlilikleri incelendiğinde, 1980 sonrası dünya sanatının başat örnekleri ve bununla bağlantılı olarak Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“Sanat Felsefesi” dersi içeriği: “Sanat kavramı irdelemesi. Sanatın kaynağı ve sanatı meydana getiren unsurlar. Sanatın gerekliliği. Sanat kuramları (yansıtmacı, anlatımcı, biçimci ve işlevsellik fonksiyonellik kuramı). Sanat eleştirisi kuramları. (Bu kuramlar, kuramcılarının görüşleriyle birlikte verilir). **“Sanat Felsefesi” dersi amacı:** Temel sanat kavramları bilgisi. *Sanatın kaynağını açıklayabilme. *Yansıtmacı sanat kuramı bilgisi *Rönesans Dönemi sanat felsefesi bilgisi. *19. yüzyıl sanayi devriminin sanat alanına getirdiği yenilikleri açıklayabilme. *Gerçekçilik Akımının ilkeleri bilgisi. *Toplumcu gerçekçilik ilkeleri bilgisi. *Anlatımcı sanat kuramı bilgisi. *Biçimci sanat kuramı bilgisi (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“Sanat Felsefesi” dersi; içeriği ve amaçları incelendiğinde, 1980 sonrası dünya sanatının başat örnekleri ve bununla bağlantılı olarak Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“Türk Sanatı Tarihi” dersi içeriği: Türk Sanatının Hun, Göktürk, Uygur, Karahanlı, B.Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemleri başta mimari olmak üzere resim.çini gibi küçük sanatlarının özellikleri ile incelenir. **“Türk Sanatı Tarihi” dersi amacı:** Tarihin akışı içerisinde içerisinde buldukları coğrafyaların ve inanç sistemlerinin Türklerin sanatının oluşmasındaki etkilerini ve Türk sanatının üslup özelliklerini öğrenebilme” (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“**Türk Sanatı Tarihi**” içeriği ve amaçları incelendiğinde, 1980 sonrası dünya sanatının başat örnekleri ve bununla bağlantılı olarak Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“**Sanat Eleştirisi**” dersi içeriği: “Bir sanat yapıtını, hem içsel (hem dışsal olarak) eleştirme; Betimleme, çözümlleme, yorumlama ve yargı aşamaları ile eleştirinin basamakları öğretilir. Eleştiri türleri ve eleştirinin nasıl öğretileceği kavratılmaya çalışılır. “**Sanat Eleştirisi**” dersi amacı: Bir sanat yapıtını, hem içsel (hem dışsal olarak) eleştirme; Betimleme, çözümlleme, yorumlama ve yargı aşamaları ile eleştirinin basamaklarını öğretmek, eleştiri türleri ve eleştirinin nasıl öğretilceğini kavratmak” (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“**Sanat Eleştirisi**” içeriği ve amaçları incelendiğinde, 1980 sonrası dünya sanatının başat örnekleri ve bununla bağlantılı olarak Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“**Çağdaş Sanat**” dersi içeriği: “Empresyonizm’den başlanarak Pont Aven, Nabiler, Art Nouveau, Sembolizm, Expresyonizm, Fovizm, Kübizm, Orfizm, Fütürizm, Vortisizm, Rayonizm, Soyut sanat gibi çağdaş sanat akımları incelenir. “**Çağdaş Sanat**” dersi amacı: Çağımız sanatında yer alan akımların özelliklerini öğrenebilme” (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“**Çağdaş Sanat**” içeriği ve amaçları incelendiğinde, en çok bu ders içeriğinde kendisine yer bulması gerekirken; 1980 sonrası dünya sanatının başat örnekleri ve bununla bağlantılı olarak Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

“Sanat Öğretiminde Uygulamalar I-II” dersleri içeriği: “İki yarıyıl olarak yer alan bu derslerde, farklı anasanat atölye dallarında uzmanlaşan ve çeşitli seçmeli sanat atölye dersleri alan öğrencilerin öğretmenlikte kullanacakları çeşitli sanatsal teknik ve uygulamaları öğrenmeleri amaçlanır”.
“Sanat Öğretiminde Uygulamalar I-II” dersleri amacı: “Öğrencilerin öğretmenlikte kullanacakları çeşitli sanatsal teknik ve uygulamaları öğrenmelerini sağlamak İlk ve ortaöğretim öğrencilerine yaptırılacak sanatsal uygulamalara ilişkin çalışmalar yapmalarını sağlamak” (Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, 2010).

“Sanat Öğretiminde Uygulamalar I-II” dersleri içeriği ve amaçları incelendiğinde, en çok bu ders içeriğinde kendisine yer bulması gerekirken; 1980 sonrası dünya sanatının başat örnekleri ve bununla bağlantılı olarak Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dille yer verilmediği sonucuna varıldığı söylenebilir.

Gazi Üniversitesi Resim-iş Öğretmenliği Programı örneğinde, 1980 sonrası sanatın, içeriğine girmesi muhtemel olan ya da yer verilmesi zorunlu olduğu düşünülen dersler yukarıda incelenmiştir. Ancak gerek incelenen tüm ders içerikleri ve gerekse ders amaçlarında, 1980 sonrası dünya sanatının başat örnekleri ve bununla bağlantılı olarak Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi amaca, açık bir dil ile yeterince yer verilmediği sonucuna varıldığını yinelemek gerekir.

Özellikle; “Sanat Tarihine Giriş”, “Batı Sanatı Tarihi”, “Çağdaş Sanat” ve Türk Sanatı Tarihi” gibi derslerde bile dolaylı da olsa, 1980’den bugüne gelen sanata (özelde resim sanatına) ilişkin her hangi bir açıklamaya yer verilmemesi yadırgatıcıdır. Derslerin, sadece, ders içerikleri ve amaçlarının sözlü ya da yazılı olarak anlatılmasından oluşmadığı bir gerçektir. Ancak içeriğe ve amaçlara yüklenen anlamların, bu dersleri yürütmekte olan öğretim

elemenlarına yol gösterici niteliklerinden ötürü azımsanamayacak bir öneme sahip oldukları da önemli bir gerçekliktir.

4.4.3. Sanat Eğitiminde Yeni Arayışların Gerekliliği

Sanat, yaşayan bir organizmanın tipik özelliklerine sahiptir. Öncelikli olarak durağan değildir ve kendi özgün doğası gereği kolayca tarif edilebilir bir gerçeklik de değildir. Özellikle günümüzde, sanata yüklenen yeni anlam ve işlevler yanında; ona biçim veren yeni malzeme ve olanakların varlığı da, sanatın tanımlanabilirliğini daha da zorlaştırır.

Günümüzde, imajların ve imgelerin niteliklerinin sanat yapıtlarınca irdelendiği, artık geleneksel sanat izlencesinin ve beğenisinin kendini, başka bir içerik biçim bütününe dönüştürdüğü bir süreç yaşanmaktadır. Bunun temel dayanağı günümüz sanatının kendini, *deneyselci* bir yapı üzerine kurgulamasıdır. Tarihsel süreci izlendiğinde, her çağın kendi dinamik yaşam ilkelerine koşut olarak başkalaşan bir sanat hali olduğu görülür. Kahraman bu hali şöyle betimler:

“Sanat, onu üretenler için, insanlar için hemen her zaman bir Sisofos söylencesi olmuştur. Tepeye kadar çıkarılan kaya bir süre sonra yeniden yuvarlanmıştır. Ama sanat her zaman küllerinden doğan bir Anka kuşu olmasını da bilmiştir... Tıpkı insanlara ateşi getiren Prometheus’un gündüz oyulan ciğerlerinin akşam yenilenmesi gibi, sanat da kendi küllerinden doğmuştur (2005: 47).

Toplumun, bir tür aynası konumuna getirilen sanat, bugünkü postmodern dönüşümün bir aygıtı olarak da önemli bir işleve ve görüntüye bürünür. Bu bağlamda denebilir ki; bugünün insanı, toplumsal kitleden ayrışıp kendi özerk benliğini oluşturma noktasında yaşadığı dönemin sanatını kavrayamıyorsa, zamandan kopuk bir yaşama sürüklenmesi olası sonuçtur.

Sanat, sadece tarihsel bir miras ve kalıtlar, buluntular üzerine kurulu insanlık birikimi değildir; aynı zamanda yaşayan, süre giden bir süreçtir de. Ancak programlarda sanatın, yalnızca tarihsel bir öykü, müzelerde yapıt,

kataloglarda resim olmadığı, yaşamakta olan bir yapı olduğu bilgisi özellikle sanat derslerinde yer alması gereken, önemli bir gereksinimdir.

Çocuklara, gençlere ve yetişmiş de olsa; kendini bulma, gerçekleştirme, yaşadığı dönemin toplumsal, kültürel ve politik gerçekliklerini kavrama çabasındaki, her insanın kendi çağının gerçekliklerini tanık olarak değil, yaşayan özne olarak kavraması gereklidir. Sanat eğitimi ise bunu, kendi olanakları çerçevesinde, güncel sanatı ders alanlarına katmakla başarabilir. Bu bağlamda; sanat eğitimcilerinin ders etkinliklerini, araştırma ve yayınlarını, dönemin sanat etkinlikleri, anlayış ve kuramlarına göre sürekli güncel tutmaları gerekmektedir, diyebiliriz.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Bu araştırmanın sonuçlarını; 1980 sonrası Türk resim sanatına ilişkin sonuçlar ve 1980 sonrası resim sanatındaki yeni sanatçı ve oluşumların Sanat eğitime yansımalarındaki sonuçlar, olarak iki başlık altında toplamak olanaklıdır.

1980 sonrası Türk resim sanatına ilişkin sonuçlar: Türkiye’de 1980’den günümüze değin gelen süreçteki sanatın, oluşum ve dönüşüm dinamiklerini tetikleyen, ona, biçim ve yön veren en önemli etki kaynaklarının başında, 1980 askeri müdahalesi ve onun uzantısı olan politik iktidarların (hükümetlerin) geldiği söylenebilir. Bu iktidarların büyük çoğunluğunca izlenen neo-liberal ekonomik ve kültürel politikalar, yaşamsal süreçte büyük etkiler ve sonuçlar doğurmuştur. Ancak bu politikaların salt Türkiye merkezli yönelimler olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Bu durum, 1960’lara uzanan ve “yeni dünya düzeni” kurmayı amaçlayan dünya politikalarının, Türkiye’deki izdüşümleri olarak değerlendirilebilir.

Bu sürecin olumlu ve olumsuz sonuçları olmuştur. Bunlardan bazılarını şöyle sıralamak olanaklıdır:

- 1980 öncesinde başlayan göç hareketleri, bu dönemde büyük bir hareket kazanmış ve kentlerin çehresini değiştirmiştir. Kentli ve yeni kentli insanların yaşamsal sorunları, Türkiye toplumunun *yeni durumu*, günümüze değin süre gelen bir olgu olarak karşımızdadır.

- 1980’den itibaren uygulanan; ekonomi, kültür ve eğitim politikaları, “değerleri”, “ilkeleri”, “beklentileri” ve “yaşam koşulları” tamamen değişmiş, “yeni bir insan tipi” ortaya çıkarmıştır. Bu yeni insan tipinin; idealleri, yaşamsal amaçları ve beklentileri ile toplumsal ve kültürel konumu da çağın biçimleyici anlayışı ile yeniden oluşturulmuştur.

- Bu yeni ekonomik koşulların etkisi ile değişen piyasa ve gelir paylaşımları; yeni bir zengin sınıf oluştururken, orta düzeydeki ekonomik grupları giderek alt ekonomik gruba yaklaştırmıştır.

- Ortaya çıkan bu yeni zenginler, sanata önemli düzeyde yatırımlar yapmaya başlamış, bu durum, sanat piyasasının belirgin ölçülerde büyümesini ve bir anlamda gelişmesini sağlamıştır.

- Bu değişimlerden, Türk sanatçısı (ressamı) da büyük oranda etkilenmiştir. Örneğin, dönemin sansürcü ve baskıcı iktidar anlayışları, onların, sanatsal yönelim ve arayışlarını yeniden biçimlendirmiştir. Diğer yandan *meta* olarak değeri anlaşılan/katlanan sanat yapıtları ekseninde oluşan sanat piyasası ile sanatçı açısından, yeni bir döneme girilmiştir. Piyasa koşullarının, sanat çevrelerinin pek çok ögesi üzerindeki etkileri, daha belirleyici olmaya başlamıştır.

- Sanat alıcı/izleyicisi ise beğeni düzeyini başlarda en alt düzeye çekmiş (örneğin arabesk ve kiç sanat), sonraları ise bu düzey biçim değiştirse de konumunu korumuştur. Yetkin sanat izleyicinin sayısı, sürekli olarak sınırlı bir düzeyde kalmıştır. Geniş halk kitleleri; çağdaş ve güncel sanatı, seçkinlerin uğraşısı olarak konumlandırmışlardır.

- 1980'lerle birlikte doğan yatırım amaçlı "sanat eseri" talebini karşılamak üzere, birçok sanat galerisi açılmıştır. Ancak günümüze gelene değin, bu galerilerin önemli bir kısmı kapanmış, bir tür "elenme" gerçekleşmiştir.

1980'lerle birlikte, dünya sanat çevrelerinde, 1960'lardan itibaren başlayan yeni eğilim ve arayışların etkileri, Türk sanatında (resminde) kendini daha etkin biçimde göstermeye başlamıştır. Bu etkileri ise şunlardır:

- Türk sanatında (resminde) modernist algılar tartışılmaya başlanmıştır. Ancak günümüze değin, bu algılar etki alanı daralsa da varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

- Günümüzün asıl sanat dili olan postmodernizm; 1980'lerden sonra daha baskın biçimde anlaşılır olmuş, sanat dili olarak hemen tüm alanlarda görselleşmiştir.

- Sanatın kavram odaklı bir bilgi alanı ve nesnesi olma durumu, yaygınlık kazanmıştır. Sanatın biçimi, malzemesi, teması ve dili bu bağlamda dönüşmüştür.

- Sanat akımı hareketleri, yerlerini bireysel sanat anlayışlarına; "biçem" ise yerini, dil ve anlatım mecralarının olanaklarına bırakmıştır.

1980'lerin sonu ve 1990'ların başı ile birlikte, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de küreselleşme politikaları yaygınlık kazanmıştır. Küreselleşme politikaları şu belirgin sonuçları doğurmuştur:

-İngilizce, dünya bilim dili olarak yaygınlaştığı gibi, sanat dünyasının da en yaygın dili haline gelmiştir. Bu durum Türk ressamların internet siteleri ve kataloglarında İngilizcenin, başat dil olarak yer alması noktasına değin gelmiştir.

- Sanat dünyasının etki ve erk merkezleri, ekonomik etki ve erk merkezleri ile aynılaştan önemli birkaç noktada toplanmıştır.

- Kültürlerarası iletişim kolaylaşmıştır (ancak burada baskın kültürlerin daha etkili bir iletişim olanağına sahip oldukları söylenmelidir).

- Küreselleşmenin en etkin aygıtı olan teknolojinin gerçekleştirdiği gelişmeler, hızlı bilgi ve haber iletişimi sağlamıştır. Sanat çevreleri dünya ile eşzamanlı olarak bilgiye ulaşma ve bilgiyi sunma olanaklarına kavuşmuştur.

- Sanatçıların ve eserlerin ulaşım hareketliliği kolaylaşmıştır. Türkiye'deki sanatçılar (ressamlar) dünyanın hemen her noktasında eserlerini sergileyebilecek, sempozyum ve sanat toplantılarına kolayla katılabilecek olanaklara kavuşmuşlardır.

Türkiye’de çeşitli kavramlı çağdaş/güncel sanat sergileri açılmaya başlanmıştır. Bunun yanında sanat piyasalarını doğrudan biçimlendiren, sanat fuarları da kurulmaya ve yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu sergilerin bir kısmı son bulurken bir kısmı ise sürekliliğini korumayı başarmıştır.

Türkiye’deki sanatçıların (ressamların) önemli bir kısmı çok uygulanımlı sanat anlayışını benimsemiş, her türden sanat malzemesi, tekniği ve mecrası kullandıkları çeşitli sanat proje, etkinlik ve düzenlemeleri (video, yerleştirme, eylem, vb.) gerçekleştirmeye başlamışlardır.

Türkiye’de başta İstanbul ve Ankara’da olmak üzere, bienaller düzenlenmeye başlanmıştır. Bu bienallerden İstanbul Bienali günümüze değin sürmeyi başarmıştır. Ancak özellikle İstanbul Bienali, Türk sanatçılarını (ressamlarını) tanıtmaktan çok, uluslararası sanatçıları ve sanat üretimlerini Türkiye sanat çevrelerine tanıtmakta başarılı olmaktadır. Bu büyük bienaller, diğer kentlere örnek olmuş, daha küçük nüfusa sahip olanları da (Örneğin; Hatay/Antakya ve Mardin), bienaller düzenlemeye başlamıştır.

1990’larda sıkça gereksinimi dile getirilen çağdaş sanatlar müzelerinin açılması 2000’li yılları bulmuştur. “İstanbul Modern” gibi çağdaş sanatlar müzeleri kurulmuştur. Ayrıca, çeşitli sanatçı ve üniversite müzeleri de ziyarete açılmıştır.

Türkiye, 1980’lerin sonlarından itibaren, “küratörlük” kavramı ile tanışmış, küratörlerce düzenlenen pek çok sergi, izleyici ile buluşmuştur. Ancak küratörlük durumu Türkiye’de halen bir geçiş sürecindedir, bu süreçte; sanatçı/küratör, küratör/galeri, küratör/şirket, küratör/özel girişim ve müzeler gibi yeni ilişki biçimleri doğmuştur. Bu ilişki ağları günümüz sanatında önemli bir etki gücüne sahiptir.

1990’ların ortalarından itibaren kimi sivil girişimleri, çevresinde önemli ve etkili sanat etkinlikleri yapılmaya başlanmıştır. Bu girişimler çeşitli sanatsal ve ideolojik algı üzerine oturtulmuşlardır.

1980'den günümüze gelene değin, çok çeşitli ve zengin bir resim yaratım/üretim birikimi oluşmuştur. Bu bağlamda çok sayıda ressam ilgi ile izlenen önemli sergi ve sanat etkinlikleri düzenlemişlerdir. Bu araştırma kapsamında yapılan seçki, bu zengin birikimin küçük bir temsilinden ibarettir.

Bulguların 1980 sonrası Sanat eğitime yansımaları düzeyindeki sonuçları: 1980 sonrası sanat üretimi/yaratımı ile ortaya çıkan yeni oluşumların, sanat eğitime yansımalarının bakıldığı üç boyutta şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- İlköğretim Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu, dersin amaçları, kazandırmayı hedeflediği beceriler ve özel alan bilgisine ilişkin kazanımları üzerinden incelendiğinde, 1980 sonrası sanatına (özelde resim sanatına) ilişkin açık bir ifadeye yer verilmediği görülmüştür. Birkaç madde dışında herhangi bir dolaylı anlatım da bulunmamaktadır.

- Ortaöğretim Görsel Sanat Dersi genel amaçları, kazanımları ve etkinlik örnekleri incelendiğinde, 1980 sonrası Resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin yeterli bilgi ya da amaca yer verilmediği sonucuna varılmıştır.

- Gazi Üniversitesi Resim-iş Öğretmenliği Programı örneğinde incelenen, (Resim-iş Öğretmenliği Programları) tüm ders içerikleri ve gerekse ders amaçlarında 1980 sonrası dünya sanatının başat örnekleri ve bununla bağlantılı olarak Türk resim sanatında ortaya çıkan yeni arayış, oluşum ve ressamlar ile onların eserlerine ilişkin bilgi ya da her hangi bir amaca, açık bir dil ile yeterli düzeyde yer verilmediği sonucuna varılmıştır.

5.2. Öneriler

Araştırma ile ulaşılan sonuçlar ışığında şu önerilerin sunulması gereksinimi doğmuştur:

1. 1980 askeri müdahalesi ile başkalaşma içine giren toplumsal önermeler bağlamında, Türkiye'deki resim sanatının dönüşüm sürecinin her alanının, birçok bilimsel, kültürel, toplumsal ve teknolojik ilişki ağlarını göz önünde tutan araştırmalara konu edilmesi önerilir.
2. Geliştirilmeye çalışılan "yeni dünya düzeni" bağlamında Türk resim sanatının yeri ve işlevi üzerine, yeni araştırmalar yapılması önerilir.
3. Günümüzde salt sanatçı ve sanat eseri odaklı bir etkileşim değil, sanat alıcısı/izleyicisi etkileşimli sanat etkinlikleri de yaygınlaşmıştır. Bu durumu önceleyip, alıcı/izleyici odağında planlanan yeni araştırmalar yapılmalıdır.
4. Güncel sanat etkinliklerinde yeterince (bienaller gibi) yer bulamayan edilmeye başlanan, resim sanatının bu etkinliklerde daha fazla oranda yer bulması için çalışmalar yapılması önerilir.
5. Ressamların, eleştirmenlerin, küratörlerin vb. Türk resim sanatına yön veren şu etmenler üzerine çalışmalar yapmaları, -bir tür öz değerlendirme olacağı düşüncesi ile- önerilir:
 - Küreselleşmenin Türk resim sanatına etkileri,
 - Teknolojinin Türk resim sanatına etkileri,
 - Postmodernizmin "dayatmaya dönüşen" kimi önermelerinin Türk resim sanatı üzerindeki çevreyici etkileri,
 - Özel sermayenin ve bağlı kuruluşların Türk resim sanatına etkileri.
6. Daha geniş izleyici çevreleri tarafından anlaşılabilirliğini kolaylaştıracağı göz önünde tutularak, ressamın kişisel internet sitelerinde kendileri ve sanatları hakkında bilgi içeren açıklamalara, - niteliksel ve niceliksel açıdan yeterli düzeyde- yazılı materyale yer vermeleri önerilir.

7. Türk resim sanatının zengin birikimini göz önüne sereceği düşüncesi ile daha fazla sayıda ve farklı nitelikte sanatçı ve eser seçkilerinin yapılıp, bunların sanat çevrelerine sunulması önerilir.
8. İlk ve Ortaöğretim kurumlarındaki Görsel Sanatlar derslerinin en az haftada 2 saatlik zorunlu dersler olarak düzenlenmesi önerilir.
9. İlköğretim Görsel Sanatlar Dersi içerik, amaç, kazanım ve etkinliklerine daha geniş ve kapsayıcı düzeyde güncel sanat bilgisinin katılması önerilir.
10. Ortaöğretim Görsel Sanatlar Dersi içerik, amaç, kazanım ve etkinliklerine geniş ve kapsayıcı güncel sanat bilgisinin katılması önerilir.
11. “Resim-iş Öğretmenliği Programları”nın, “Görsel Sanatlar Öğretmenliği” programlarına dönüştürülmesi amacıyla çalışmalar yapılması önerilir.
12. Görsel Sanatlar derslerini yürütmek üzere yetiştirilen öğretmenlerin, günümüz sanatını (resim sanatını) daha yakından izlemelerini ve katılımlarını sağlayıcı koşulların oluşturulması ve bu amaçla programlardaki derslerin bu bağlamda yeniden düzenlenmesi önerilir.
13. Bu araştırma sanat derslerinin içeriklerini kuramsal boyuttan ele almıştır. Ancak 1980 sonrası sanat eğitimi amaç ve içeriklerinin gözleme dayalı uygulamalı araştırmalarla incelenmesi, anlamlı sonuçlar doğurabilecektir.

1980 sonrası Türk resim sanatını politik, sosyolojik ve küresel etkileşimler üzerinden ortaya çıkan bulguların sanat eğitimine yansımalarını bulgulamayı amaçlayan bu çalışma; geniş, çok anlamlı ve katmanlı bir konu alanını, incelemeye ve betimlemeye çalışmıştır. Amaçlar çerçevesinde

belirlenen içerik ve araştırmanın problemine yanıt aranması ile ulaşılan sonuçlar, her alt bölümün sonuçları olarak sıralanmıştır. Öneriler ise bu sonuçlar üzerinden varılan önerilerdir.

KAYNAKÇA

- Adıyaman, Kadriye, (2008). *Kentleşme Sürecinde Türkiye ve Kent Kimliği*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Akay, Ali. (1996). *Kıvrımlar*. (1. Basım). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akay, Ali. (1998). *Sanatın Sosyolojik Gözü*. (1. Basım). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akay, Ali. (2002). *Postmodern Görüntü*. (2. Basım). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akay, Ali. (2003). *Dilin Gücü*. Web: <http://www.diyarbakirsanat.org/etkinlik.asp?type=0&id=202&r=28%2E10%2E2010+14%3A51%3A53> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.
- Akay, Ali. (2005). *Postmodernizm*. (1. Basım). İstanbul: L&M Yayınları.
- Akay, Ali. (2006). *Sanat Tarihi: Sıra Dışı Bir Disiplin*. (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktan, Coşkun, Can. (1999). *Turgut Özal: Liberal Reformist Mi, Yoksa Liberal Deformist Miydi?* Yeni Türkiye Dergisi, Yıl 5, sayı 25, Ocak-Şubat 1999. s.459-462.
- Altan, Çetin. (1980). *Sanat, Türkiyenin Önde Gelen Sorunudur*. Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 1/ Şubat 1980, s. 11.
- Altinkurt, Lale. (2005). Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 12, s.125-136.

Altuner, Tuba. (2009). *Kentleşme Bağlamında Göçün Yol Açtığı Toplumsal Sorunlar*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi. (2010). Web: adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

Antmen, Ahu. (2005a). *Zeren Göktan-Ekmek Kuşağı*. Web: <http://www.zerengoktan.com/ahuantmen1.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Antmen, Ahu. (2005b). *Günümüz Küratörleri*. Web: www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=159106 adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Arı, Mehmet. (2004). *Düşük Yoğunluklu Demokrasi Ve Türkiye: 1980 Sonrası Dönemde Türkiye'de Demokratikleşme Süreci*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Arıkan, Burak. (2010). Web: <http://burak-arikan.com/tr/bio> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Art & Language (Michael Baldwin; Mel Ramsden). (2009). Web: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=91910> adresinden, Mayıs 2009 tarihinde alınmıştır.

Artun, Ali. (1996). *Arslan Defterler / Chairs de Travail 1965-1994*. (1. Basım). Ankara: Dost Galeri Nev.

Artun, Ali., Kreft, Lev. (2008). *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (1. Basım). İstanbul İletişim Yayınları.

Atabek, Ümit. (2001). *İletişim ve Teknoloji*. (1. Basım). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Atakan, Nancy. (1998). *Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*. (1. Basım). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.

Ataman, Işıltan. (2007). *Bir Yorumlama Yöntemi Olarak Hermeneutik: Erol Akyavaş Üzerine İnceleme*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Ayan, Aydın. (2007). *Aydın Ayan- Sisyphos'un Direnci 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergisi Kataloğu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ayaz, Mustafa. (2009). *Kişisel Görüşme*. (04.02.2009).

Aydın, M. Kemal. (2009). "Ulusal Kalkınmacılık"tan "Küreselleşme"ye. Web. <http://www.bilgi.8k.com/1999-1/99-1aydin.pdf> adresinden Kasım 2009 tarihinde alınmıştır.

Balcı, Ali. (2001). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler*. (3. Basım). Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Başbuğ, Mehmet. (1990) *XVI. Yüzyıl Minyatür Ustalarından Nakkaş Osman'ın Minyatürlerinde At Tasvirleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Batur, Behçet. (2004). Postmodernizm ve Postendüstriyalizmin Gölgesinde Toplum ve Bilim. *Bilim, Eğitim ve Düşünce Dergisi*, Mart 2004, cilt 4, sayı 1. Web: <http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=180> adresinden Haziran 2009 tarihinde alınmıştır.

Batur, Enis. (2001). Küratörün Sınırında. *Sanat Dünyamız Dergisi*, sayı: 81 Güz 2001, s. 96-96.

- Batur, Enis. (Haz.). (2002). *Modernizmin Serüveni*. (5. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batuş, Gül. (2010). *Sözlü Kültürden Kitle Kültürüne Geçiş Sürecine Direnen Değerler*. Web: <http://cim.anadolu.edu.tr/pdf/2004/1130853303.pdf> adresinden Şubat 2010 tarihinde alınmıştır.
- Baudrillard, Jean. (2006). *Simulacra and Simulation*. (4. Basım) (Çev. Sheria Faria Glaser). Michagen: The University of Michagen Press.
- Baudrillard, Jean. (2008). *Tüketim Toplumu*. (3. Basım). (Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, Germain. (1998). *Sanat Tarihi*. (1. Basım). (Çev. Üzra Ünal, Selahattin Hilav). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Baykam, Bedri. (1990). *Boyanın Beyni*. (1. Basım). İstanbul: GİAD.
- Baykam, Bedri. (2008). *Kişisel Görüşme*. (06.01.2008).
- Bayrak, Başak, Tuna. (2009). *15-17 Yaş Grubu Öğrencilerin Sanat Eğitiminde Yerel ne Özgün Değerlerin Kazandırılmasında Fikret Mualla'nın Yeri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bayri, Hakan. (2008). *Türkiye'de Kimlik Siyaseti Sorunu ve Ulusal Kimlik (1980 Sonrası Döneme Sosyo-Politik Bir Bakış)*. Yayımlanmamış doktora lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Belge, Murat. (1993). *12 Yıl Sonra 12 Eylül*. (3. Basım). İstanbul: Birikim Yayınları.

Bender, Merih. (1998). *Yeniler Grubu Ressamları'nın Resimlerindeki İnsan-Doğa İlişkisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Bersani, Leo. ve Dudoit, Ulysse. (2006). *Fakir Sanat Beckett. Rothko. Resnais*. (1. Basım). (Çev. Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitabevi.

Biles Öcal Resim Sergisi, (2006). <http://www.karsi.com/sergi/bilesocal/index.htm> adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

Birsel, Salah. (1967). *Fransız Resminde İzlenimcilik*. (1. Basım). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Boardman, John. (2005). *Yunan Sanatı*. (1. Basım). (Çev. Yasemin İlseven). İstanbul: Ankara: Homer Kitabevi.

Bozkurt, Muammer. (2005). *Video Sanatı Enstalasyon, Film, Performans*. (1. Basım). İstanbul: Bileşim Yayınevi.

Canan Şenol: '*Bıyık Kedide de Vardır*'. (2010). Web: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=749&bhcp=1> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Cauquelin, Anne. (2005). *Çağdaş Sanat*. (1. Basım). (Çev. Özlem Avcı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Cassou, Jean. (1994). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. (1. Basım). (Çev. İlhan Usmanbaş, Özdemir İnce). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Christo and Jeanne-Claude. (2009). *How To Read The Works*. Web: <http://www.christojeanneclaude.net/howT.shtml> adresinden Mart 2009 tarihinde alınmıştır.

Claudon, Francis. (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (1. Basım). (Çev. İlhan Usmanbaş, Özdemir İnce). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çalıkoğlu, Levent. (2005a). *Sarkis: Bir Yapıttan Başka Bir Yapıta, Benim Yarattığım Bit Yapıtla başka Kültürlere Ait Yapıt(lar)a Seyahatler Son 20 Yıllık Çalışmalarımın Özüdür*. Sanat Dünyamız Dergisi, sayı: 96 Güz 2005, s. 103.

Çalıkoğlu, Levent. (2005b). *Çağdaş Sanat Konuşmaları. Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*. (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalıkoğlu, Levent. (2007). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalıkoğlu, Levent. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalıkoğlu, Levent, (2010). *Anlatımın Çözülüşü, Hacimlerin Karşıtlığı*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=193> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Çalışlar, Aziz. (1983). *Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik*. (1. Basım). İstanbul: Cem Yayınevi.

Çermikli, Gülce. (2009). *Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çetinkaya, Eda. (2009). *Tüketim Toplumu Bağlamında Türkiye'de Televizyon Programlarında Yayınlanan Sanal, Bant Ve Tanıtıcı Reklamlar*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çıvgın, İzzet., Yardımcı, Remzi. (2007). *Çağdaş Dünya Tarihi*. (1. Basım). Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım.

Çiğdem, Ahmet. (1997). *Bir İmkan Olarak Modernite Weber ve Habermas*. (1. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çizgen, Gültekin. (1980). *Ülkemizde Sanatçı*. Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 3/ Nisan 1980, s. 38.

Danica Dakic. (2010). Web: <http://www.danicadakic.com/> adresinden Ocak 2010 tarihinde alınmıştır.

Diyarbakır Sanat Merkezi. (2010). *Amaç*. Web: <http://www.diyarbakirsanat.org/amac.asp> Adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

Doğançay Müzesi. (2010). Web: <http://www.dogancaymuseum.org/p/Pages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=9¶m1=138> adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

Dokak, Hüsnü. (2009). *Kişisel Görüşme*. (13.02.2009).

Dostal, İ. Halilhan. (2000). *ART-İST 2000- 10. İstanbul Sanat Fuarının Ardından*. Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı 46, s. 20-25.

Duben, İpek. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1990*. (1. Basım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Duben, İpek, Yıldız, Esra. (Ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Duben, İpek, Yıldız, Esra. (2009). *Nur Koçak*. Web: <http://nurkocak.com/> adresinden Mart 2009'da alınmıştır.

Duben, İpek. (2010). *Adnan Çoker*. Web:

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=6&exhID=0> adresinden Şubat 2010 tarihinde alınmıştır.

Edgü Ferit. (1990). *Ergin İnan'ın Dünyası "İnsan/Kozmos/El-Ayak ve*

Mektupları. Web: <http://www.ergininan.com/> adresinden Nisan 2009'da alınmıştır.

Elmas, Hüseyin. (1994). *Nakkaş Osman ve Levni'ye Ait Sürname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Emre, İsmet. (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*. (1. Basım). Ankara: Anı Yayıncılık.

Erbil, Devrim. (2009). *Devrim Erbil LSD Söyleşisi*. Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=96§ion=555&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> adresinden Nisan 2009'da alınmıştır.

Erbil, Devrim. (2010). *Sanat Uygarlığın Ölçütüdür*. Web:

http://www.devrimerbil.com/tr_main.html adresinden Şubat 2010 tarihinde alınmıştır.

Erdem, Ali, Rıza.(2008). *Küreselleşme Bağlamında Türkiye'de Eğitim Bilimlerinin Bugünü ve Geleceği*. Bilim, Eğitim ve Düşünce Dergisi Aralık 2008, Cilt 8, Sayı 4. Web: <http://www.universite-toplum.org/text.php?id=380> adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

Eriñç, Sıtkı, M., (1995). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. (1. Basım). İstanbul: Çınar Yayınları.

- Erinç, Sıtkı, M., (1998). *Sanatın Boyutları*. (1. Basım). İstanbul: Çınar Yayınları.
- Erinç, Sıtkı, M., (2008). *Toplum ve İnsan*. (1. Basım). İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, Sıtkı, M., (2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. (1. Basım). İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Ersoy, Ayla. (2004). *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*. (1. Basım). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Erzen, Jale. (2003). *Eleştiri Üzerine*. Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi, sayı: 14, Güz 2003, s. 37-38.
- Esmer, Hayri. (2003). *Halil Akdeniz İle Yeni Açılan Güzel Sanatlar Kurama ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı Üzerine*. Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi, sayı: 14, Güz 2003, s. 43.
- Etike, Serap. (2001). *Cumhuriyet Döneminde Sanat Eğitimi*. (1. Basım) Ankara: Güldikeni Yayınları.
- Fernandez, Bruguera, Tania. (2010). Web: http://www.taniabruquera.com/info_statement.html adresinden Ocak 2010 tarihinde alınmıştır.
- Galerist dSanat. (2007). *Galerist dSanat Dergisinin Selda Asal ile 2007 de yaptığı roportaj*. Web: <http://www.apartmentproject.com/> adresinden Ağustos 2010'da alınmıştır.
- Gazi Eğitim Resim-iş Öğretmenliği Programı Ders İçerikleri, (2010). http://www.guzelsanatlar.gazi.edu.tr/resim/Ects_Tr/index.htm adresinden Eylül 2010 tarihinde alınmıştır.

- Gelecekçi Ressamlar Manifestosu (2010). Web: <http://www.unknown.nu/futurism/painters.html> adresinden Mart 2010'da alınmıştır.
- Genç, Mehmet, Ali. (2006). *Türk Resminin Batılılaşma Sürecinde D Grubu Ressamlarının Rolü*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Gençlik Nereye Koşuyor. (2009). Web: <http://www.tumgazeteler.com/?a=257790> adresinden Mart 2009'da alınmıştır.
- Gençaydın, Zafer. (2009). *Kişisel Görüşme*. (18.02.2009).
- Giderer, H. Engin. (2003). *Resmin Sonu*. (1. Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Giray, Kıymet. (1995) "Yurdu Gezen Türk Ressamları-1, 1939-1944 Yurt Sergileri", Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı:18, Mart/Nisan, s. 34-38.
- Giray, Kıymet. (1997), *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, Kıymet. (2009). *Kişisel Görüşme*. (13.02.2009).
- Giorgi, Rosa. (2002). *Art Book Caravaggio Işık ve gölgenin Yaratıcısı*. (1. Basım). (Çev. Özge Özbek). Ankara: Dost Kitabevi.
- Gombrich, E., H. . (1999). *Sanatın Öyküsü*. (2. Basım). (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gök, Emre. (2008). *1980 Sonrası Yönetimde Neo-Liberal Politikalar (Anavatan Partisi'nin Turgut Özal'ın Dönemi)*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Gökdere, Ahmet. (2001). *Küreselleşmeye Genel Bir Bakış*. Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi. Cilt 1, sayı, 1. s. 71-101.

Gören, Ahmet, Kamil. (1990). *Hüseyin Avni Lifij Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Görsel Sanatlar Dersi (1-8. Sınıflar) Öğretim Programı ve Kılavuzu. (2006). Ankara: Devlet Kitapları Müdürlüğü.

Görünmeyen düşman varolmamalı. (2010). Web: <http://www.iksv.org/bienal10/sanatici.asp?sid=74> adresinden Ocak 2010 tarihinde alınmıştır.

Gülbilen, Serdar, Lütfi. (2009). *Cihat Burak Resminde Modern Epik Anlatı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Güler, Abdullah, Sinan. (1994). *İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*. Yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gültekin, Gönül. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. Ankara: T.C.Ziraat Bankası Kültür ve Sanat Etkinlikleri Yayınları Ajans-Türk.

Güvenateş, K., Atiye. (1996). *Türk Çini Sanatı Teknikleri ve Mozayik Tekniğinde Üretilen Çinilerin Günümüz Dekorasyonunda Kullanımı Üzerine Öneriler*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Hafriyat Grubu Hakkında. (2010). Web: <http://hafriyatkarakoy.com/hafriyat/hafriyat-grubu-hakkinda/> adresinden Ağustos 2010'da alınmıştır.

Halıçınarlı, Emine. (1998). *Özel Öğretim Yöntemleri İçinde Sanat Eğitiminin Problematikliği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Halka Yol Gösteren Özgürlük, (2010). Web: <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=71&bhcp=1> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Hançerlioğlu, Orhan. (1993). *Felsefe Sözlüğü*. (8. Basım). İstanbul:Remzi Kitabevi.

Hanru, Hou. (2007). *İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik*. Web: <http://www.iksv.org/bienal10/giris.asp> adresinden Ekim 2007'de alınmıştır.

Harvey, David. (2006). *Postmodernliğin Durumu*. (4. Basım). (Çev. Sungur Savran) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Heinik, Nathalie. Pollak, Michael. (2001). *Müze Küratöründen Sergi Auteur'üne Özgün Bir Konum İcat Etmek*. *Sanat Dünyamız Dergisi*, sayı: 81, Güz 2001, s.111.

Helen Chadwick, (2009). Web: <http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=2253&tabview=bio> adresinden Mayıs 2009'de alınmıştır.

Hillerbrand, Robert. (2005). *İslam Sanatı ve Mimarlığı*. (1. Basım). (Çev. Çiğdem Kafescioğlu). İstanbul: Homer Kitabevi.

Hofmann, Hans. (2009). *Biyografi*. Web: <http://www.hanshofmann.org/biography> adresinden Kasım 2009'de alınmıştır.

Hopkins, David. (2000). *After Modern Art 1945-2000*. (1. Basım). Oxford: Oxford University Press.

Hyldreth, Damon. (2010). *The Uncanny Rachel Whiteread*, Web: http://www.damonart.com/myth_uncanny.html adresinden Ocak 2010 tarihinde alınmıştır.

Işık, Vildan. (2007). *Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Işık, Caner., Erol, Nuran. (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası Müslüm Gürses Örneği*. (1. Basım). Ankara: Bağlam Yayıncılık.

İleri, Cem. Kortun, Vasıf. (2003). *Cem İleri ile Vasıf Kortun*. Web: <http://www.arkitera.com/diyalog/vasifkortun/soylesi2.htm> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

İlköğretim Okulları Haftalık Ders Çizelgesi. (2010). Web: http://ttkb.meb.gov.tr/ogretmen/modules.php?name=downloads&d_op=viewdownload&cid=72 adresinde Eylül 2010 tarihinde alınmıştır.

İki Cihan Âresinde 'Taşıyıcı'. (2007). Web: <http://www.karsi.com/sergi/tasiyici/index.htm> adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

İnel, Berke. (2000). *Osmanlı Minyatür Sanatına Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri*. Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı: 42. s.17.

İstanbul Bienali (2010). Web: <http://www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?ms=3> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2010). Web: <http://www.iksv.org/tarihce.asp?ms=1|1> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

İstanbul Modern. (2010). Web: http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

İstanbul Modern'de Mualla'lı Günler. (2005). Web: <http://www.arkitera.com/sa3242-istanbul-modern-de-muall%C3%A2-li-gunler.html> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

İşanç, Yeliz. (2008). *Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

James Turrell, (2010). *James Turrell*. Web: <http://www.pbs.org/art21/artists/turrell/index.html> adresinden Ocak 2010 tarihinde alınmıştır.

Jameson, Fredric. (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği* (1. Basım). (Çev. Nuri Plümer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jameson, Fredric. (2004). *Biricik Modernite*. (1. Basım). (Çev. Sami Oğuz). Ankara: Epos Yayınları.

Jameson, Fredric. (2005). *Kültürel Dönemeç*. (1. Basım). (Çev. Kemal İnal). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kagan, Moissej. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (Çev. Aziz Çalışlar), (1. Basım). İstanbul: Altın Kitaplar: Yayınevi.

Kahraman, H. Bülent. (1999). *Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği*. Web: <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/27tk.html> adresinden Şubat 2009 tarihinde alınmıştır.

Kahraman, H. Bülent. (2004). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. (2. Basım). İstanbul: Everest Yayınları.

- Kahraman, H. Bülent. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*. (3. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. Bülent. (2007a). *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*. (2. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. Bülent. (2007b). *Kültürü Tarihi Affetmez*. (2. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karadaş, Celalettin. (2004). *Türk Tezhip Sanatında Levha Tezyinatı*. Yayımlanmamış doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Karşı Sanat Çalışmaları. (2010). Web: <http://www.karsi.com/karsi.html> adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.
- Kavala, Osman. (2010). *Hakkımızda*. Web: <http://www.anadolukultur.org/tr/hakkimizda.asp> adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.
- Kavcar, Cahit. (1985). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*. (1.Basım). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kavcar, Cahit. (2003). *Cumhuriyet Döneminde Sanat Eğitimi*. (1.Basım). MEB Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, sayı: 44.
- Kazankaya, Nurettin. (2008). *Hüseyin Avni Lifij Ve Feyhaman Duran'ın Resim Anlayışında Peyzaj*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Keser, Cihaner, Sezer. (2009). *Devlet Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültelerinde Sanatçı Adayı Yetiştirme Sorunsalı*. Yayımlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Kılıç, Levend. (2003). *Görüntü Estetiği*. (4. Basım). İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Kırıışoğlu, Olcay, Tekin. (2002a). *Sanatta Eğitim*. (2. Basım). Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Kırıışoğlu, Olcay, Tekin. (2002b). *Görsel sanatlar mı? Resim-iş mi?* Cumhuriyet Gazetesi Bilm Teknik Eki, 05.01. 2002.

Koçan, Hüsamettin. (2009). *Merkezin Dışına Doğru Gidiyorum*. Web: <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&Date=27.11.2009&ArticleID=966389> adresinden Kasım 2009 tarihinde alınmıştır.

Koçdemir, Kadir. (2002). *Küreselleşme: Koordinatları Okumak*. (1. Basım). İstanbul: Ötügen Yayınları.

Kongar, Emre. (2007a). *21. Yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. (40. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, Emre. (2007b). *Demokrasimizle Yüzleşmek*. (2. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, Emre. (2007c). *12 Eylül Kültürü*. (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi

Koons, Jeff. (2010). Web: <http://www.jeffkoons.com/> adresinden Ocak 2010 tarihinde alınmıştır.

Kortun, Vasıf. ve Kosova, Erden. (2007). *Ofsayt ama Gol*. Web: <http://ofsaytamagol.blogspot.com/> adresinden Haziran 2007 tarihinde alınmıştır.

Kortun, Vasıf. (2010). *"Hiç Bir Yerden" Sergi Kataloğu*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=308> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Koyuncu, Sevgi, Soylu. (2003). *Gelişim Sürecinde Resim Eleştirisi*. Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi, sayı: 14, Güz 2003, s. 143.

Kurtuluş, Yıldız. (2000). Türkiye’de Sanat Eğitimi Tarihi (1950-1999). Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Leonard, John. (1996). *Modernity*. Fyshwick: CPN Publications.

Lynton, Norbert. (1997). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Macri, Teresa, (2010). *Galata: Cenova*. <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=757> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Madra, Beral. (1989). *Çağdaş Sanatın Kimliği*. (1. Basım). İstanbul: Galeri BM Yayını.

Madra, Beral. (2001). *Küraörlüğün Sınırı Nedir?* Web: <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=604401> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Madra, Beral. (2003). *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987- 2003*. (1. Basım). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Madra, Beral. (2004). *Küraörler Sisteme Teslim*. Web: <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=708076> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Madra, Beral. (2008). *80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi*. Web: <http://www.btmadra.com/articles/articles.html> adresinden Şubat 2008 tarihinde alınmıştır.

- Mahmuzlu, Alân. (2006). *Figüratif Resim Geleneği İçinde "Kadını" Yorumlayan Ressam Kadınlar*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- McNeill, William, H. (2007). *Dünya Tarihi*. (Çev. Alâeddin Şenel). (13. Basım). Ankara: İmge Kitabevi.
- Moran, Berna. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (9. Basım). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Morris, Frances, Bernadac, Marie-Laure. (2008). *Louise Bourgeois*. New York: Rizzoli.
- Mustafa Ayaz Müzesi. (2010). Web: <http://www.mustafaayazmuzesi.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=530&lang=TR§ion=1> adresinden Ağustos 2010 tarihinde almıştır.
- Naipoğlu, G., Seçkin., *Sanayi-i Nefise Mektebinde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey*. Yayımlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Newroz - Yeni Gün - Nevruz. (2005). Web: <http://www.galleryapel.com/go.php?page=sergi&sergiid=6> adresinden Ağustos 2010'da alınmıştır.
- Nil Yalter 'Çağdaşlaşma Süreci Öyküsü' Sergisi. (2010). Web: <http://www.antoloji.com/etkinlik/default.asp?etkinlik=2000> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.
- Nitsch, Hermann, (2009). *Hermann Nitsch Das Orgin Mysterien Theater*. Web: <http://www.nitsch.org/index-en.html> adresinden Mart 2009'da alınmıştır.

Numanoğlu, Gaye. (2008). *II. Meşrutiyetten Cumhuriyet'e Türk Resim Sanatı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ola Pherson. (2010). Ola Pherson. *9. İstanbul Bienali*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

One and Three Chairs, Joseph Kosuth. (2009). *Web*: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435 adresinden Mayıs 2009 tarihinde alınmıştır.

Oprukçu, Aslı. Akkaya. (2010). Dersimi İstiyorum. *Web*: http://www.birgun.net/edu_index.php?news_code=1288102085&year=2010&month=10&day=26 adersinden Ekim 2010 tarihinde alınmıştır.

Orlan. (2009). *Web*: <http://www.digibodies.org/online/orlan.htm> adresinden Nisan 2009 tarihinde alınmıştır.

Ortaöğretim 9, 10, 11 ve 12. Sınıflar Görsel Sanatlar (Resim) Dersi Öğretim Programı. (2009). Ankara: Devlet Kitapları Müdürlüğü.

Oyun Alanı: Bulmaca. (2010). *Web*: <http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=67> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Öngider, Seyfi. (2005). *Son Klasik Darbe 2 Eylül Söyleşileri*. (1. Basım). İstanbul: Aykırı Yayıncılık.

ÖSYS Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu. (2010). *Web*: ftp://dokuman.osym.gov.tr/2010/2010_OSYS_TERCIH_KILAVUZU/2010_OSYS_Tablo5.pdf adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

Öz, Hale, Kaplan. (2005). *Sanat Artık, Küratör Olmadan Asla!* *Web*: <http://www.haber7.com/haber/20050223/Sanat-artik-kurator-olmadan-asla.php> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Özçelik, Nazmi. (2009). *İlk Çağ Tarihi ve Uygarlığı*. (4. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

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.

Özgen, Murat. (2008). *1980 Sonrası Türk Medyasında Gelişmeler ve Magazinleşme Olgusu*. Web: <http://www.siyasaliletisim.org/dr-bahadr-kaleas/prof-dr-murat-oezgen/221-1980-sonras-tuerk-medyasnda-gelimeler-ve-magazinleme-olgusu.html> adresinden Mayıs, 2009 tarihinde alınmıştır.

Özgür, Ferhat. (2009). *Kişisel Görüşme*. (09.03.2009).

Özsezgin, Kaya. (1999). *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*. (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özsezgin, Kaya. (2000). *Günümüz Türk Ressamları Burhan Uygur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özsezgin, Kaya. (2001). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öztoğat. Nedred. Tanyolaç. (2010). *Anlamın Ardında*. Web. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=585&periodID=&pageNo=4&exhID=0> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Öztürk, Özkan. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Milli Eğitim İdeolojisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Pelvanoğlu, Burcu. (2009). *Dönemsel Sergiler Dosyası* Web: <http://www.sanalmuze.org/paneller/index06.htm> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Pelvanoğlu, Burcu. (2010a). *Fusun Onur*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=711> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Pelvanoğlu, Burcu. (2010b). *Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*. Web: http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_3.htm adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Pera Müzesi. (2010). Web: <http://www.peramuzesi.org.tr> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Process Art. (2009). Web: <http://www.artandculture.com/categories/639-process-art> adresinden Mayıs 2009 tarihinde alınmıştır.

Radikal Gazetesi. (2009). *Türkler 10 yılda 1 kitap okuyor*.

Web: <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetay&Date=30.7.2009&ArticleID=947389> adresinden, Kasım 2009 tarihinde alınmıştır.

Resmi Gazete. (1997). 18 Ağustos 1997, Sayı: 23084, Yasama Bölümü.

Richard, Lionel. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (1. Basım). (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlham Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rinder, Lawrence, (2001). *BitStreams ve 0101010, Dijital Sanat Üzerine Online Bir Sempozyum*. Sanat Dünyamız Dergisi, sayı: 81, s. 33.

Russel. Conner. (2010). *Russel. Conner One Artist's Life*. Web: <http://russellconnor.com/about.html> adresinde Ocak 2010 tarihinde alınmıştır.

San, İnci. (1979). *Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık*. (2. Basım), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

San, İnci. (1993). *Toplumsal Değişme ve Değişen Sanat Eğitimi*. Anadolu Sanat Dergisi. Sayı: 1, s.165-166.

San, İnci. (2003). *Sanat Eğitimi Kuramları*. (2. Basım), Ankara: Ütopya Yayınevi.

San, İnci. (2004). *Sanat ve Eğitimi*. (3. Basım), Ankara: Ütopya Yayınevi.

Sanat Dünyamız. (1995). *Avant-Garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları*. sayı: 59.

Seyidoğlu, Halil. (2000). *Bilimsel Araştırma ve yazma El Kitabı*. (8. Basım). İstanbul: Kurtiş Matbaası.

Seyran, Emine. (2005). *Mihri Müşfik (Yasamı ve Sanatı)*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Ankara.

Sobacı, Ahmet. (2001). *Klasik Türk Ebru Sanatı ve Kompozisyon*. Yayımlanmamış doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Sözen, Metin. Tanyeli, Uğur (2001). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Stallabrass, Julian. (2009). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (1. Basım). (Çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sucu, Mehmet. (2005). *12 Eylül Yasakları*. (1. Basım). İstanbul: Günizi Yayıncılık.
- Sülün, Ebru, Nalan, Serin. (2002). *Yöresellik ve Ulusallık Açısından Malik Akse*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Şener, Dilek. (2010). *Yeni Bir Sanat Müzesi Kurmak*. Web: <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/hakkinda.htm> adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.
- Şenol, Gülin. (2007, Ekim). *Beral Madra ile Söyleşi*. Web: <http://www.arkitera.com/v1/soylesi/beralmadra/index.htm> adresinden Ekim 2007 tarihinde alınmıştır.
- Şerbetçi, Feray. (2008). *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açılı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Şahiner, Rifat. (2010). *Küresel Ekonomi ve Sanat*. Web: <http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Tan, Pelin. (2006). *Vasıf Kortun ve Charles Esche*. Web: <http://www.arkitera.com/interview.php?action=displayInterview&ID=25> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.
- Tansuğ, Sezer. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tansuğ, Sezer. (2005). *Çağdaş Türk Sanatı*. (7. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, Sezer. (2006). *Resim Sanatının Tarihi*. (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Terzi, Sezin. (2008). *12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- The Cremaster Cycle (2009). Web: <http://www.cremaster.net/> adresinden Mayıs 2009'da alınmıştır.
- Tıp Terimleri Sözlüğü. (2010). Web: http://www.saglikpaneli.com/a_to_z.asp?bas_harf=&anahtar=psikoloji&sayfa=2&id=19873 adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.
- Turani, Adnan. (1977), *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Turani, Adnan. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. (13. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan. (2008). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tüzünoğlu, Azra. (2007). *Sosyoloji Paradigmasında 1990'larda Türkiye'de Güncel Sanatın Dönüşümü (1990-1999)*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Uçan, Ali. (2002). *Türkiye'de Çağdaş Sanat Eğitiminde Öğretmen Yetiştirme Süreci ve Başlıca Yapılanmalar*. Gazi Üniversitesi'nin Eğitimde 75. Yılı

Sanat Eğitimi Sempozyumu Kitabı. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Matbaası.

Ulay, Faruk. (2001). *Tek Başına Ama Hep Birlikte: Net Sanat*. Sanat Dünyamız Dergisi, sayı: 81, s. 49.

Ulusal, Zeliha. (2008). *Hat sanatı tarihi ve Medresetü'l Hattatin (1914-1936)*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Rize Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Rize.

Ulusoy, Demet. (1993). *Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. Cilt 10, Sayı:1, Ss.247-259.

Ün, Tahir. (2010). Kavramlar ve İmgeler Web Ekran Koruyucu Projesi. Web: <http://tahirun.net/wb07/> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Utku Varlık'ta Gerçeklik ve Giz Beraberliği. (2010). Web: <http://www.utkuvarlik.com/pPages/pArtist.aspx?paID=224§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Ünsal, Süha. (2005). *Bir Zenginleşme Biçimi Olarak Müteahhitlik*, Toplum ve Bilim Dergisi, sayı:104, s.137-152.

Üstünipek, Mehmet. (2008, Kasım). *Türk Resim Sanatı Tarihi*. Web: http://lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR adresinden Kasım 2008'de alınmıştır.

Vargı, Elif. (2010). *ARTantane: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri: Judy Chicago'nun "The Dinner Party" Çalışması Üzerine*. Web: <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=449,0,0,1,0,0> adresinden Ocak 2010 tarihinde alınmıştır.

Varınca, Adnan. (2008). *Tuvalin Doyduğu An: Adnan Varınca Sergisi*. Web

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=16&bhcp=1> adresinden Kasım 2008'de alınmıştır.

Vitrinler ve Nur Koçak. (2010). Web: <http://nurkocak.com/> adresinde Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Yaman, Zeynep, Yasa. (1995). *Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi, D Grubu mu?*. Türkiye'de Sanat, sayı 20, s. 34-43.

Yardımcı, Sibel. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. (1. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz, Mehmet. (2007). *Piyasa Küreselleşme ve Sanat*. Web: my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/ adresinden Mart 2009 tarihinde alınmıştır.

Yücel, Hülya. (2007). *Popüler Kültürün Gençlerin Apolitikleşmesi Üzerindeki Etkisi: Cumhuriyet Üniversitesi Öğrencileri Üzerinde Bir Uygulama*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Yükseköğretim Kanunu. (2008) Web: <http://www.yok.gov.tr/content/view/435/183/lang,tr/> adresinden Kasım 2008'de alınmıştır.

West, David, (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (1. Basım) (Çev: Ahmet Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Wu, Chin-tau. (2000). *Kültürüm Özelleştirilmesi 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. (1. Basım) (Çev: Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.

58. Hükümet Programı. (2002). Web: <http://www.belgenet.com/hukumet/program/58-2.html> adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

59. Hükümet Programı. (2003). Web: <http://www.belgenet.com/hukumet/program/59-2.html> adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

60. Hükümet Programı. (2008). www.dpt.gov.tr/DocObjects/Download/2630/ep2008.pdf adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

SEÇKİ KAYNAKÇASI

Ahmet Umur Deniz Resim Sergisi 'Yürüme'. (2007). Web: <http://www.arkitera.com/sa17124-ahmet-umur-deniz-resim-sergisi-yurumek.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Akay, Ali. (1997). *Zümrüt Radau*. Web: <http://www.zumrutradau.com/yazilar.htm> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Akay, Ali. (1999). *Tayfun Erdoğan'ın Seyir Defteri*. Web: <http://www.tayfunerdogmus.com/makaleler.php?l=2&lng=1> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Aka Gündüz Temur. (2000). *Türkiye'de Sanat Dergisi*, sayı: 43, s. 68.

Ali Atmaca. (2000). *Türkiye'de Sanat Dergisi*, sayı: 44, s. 72.

Ali Kotan. (2010). Web: http://www.beyazart.com/v3/?page=show_artist&id=385 adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Altuğ, Evrim. (2010). *Bilinçler Altında Yirmi Bin Ekin*. Web: http://www.sanalmuze.org/s_ergiler/view.php?type=1&artid=827 adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Antakyalıoğlu, Zekiye. (2010). *Mutluluğun Ressamı: Yalçın Gökçebağ*. Web: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=833> adresinden Ekim 2010 tarihinde alınmıştır.

Antmen, Ahu. (2008). *Günlük Sıtma Nöbeti Olarak Resim*. Web: <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazarYazisi&ArticleID=846730> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Aral, İpek. (2000). *Zahit Büyükişleyen*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Argun Okumuşoğlu (2010). "*Frottage*". Web: <http://www.plusistanbul.com/Highlight.aspx?TID=891> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Aruoba, Defne. (2004). *Ertuğrul Ateş'in Resim Anlayışı*. Web: <http://www.ertugrulates.com/pPages/pArtist.aspx?palD=348§ion=550&lang=TR&bhpc=1&periodID=&pageNo=7&exhID=0> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Ayten Yetiş Doğu. (2010). Web: <http://www.sevgisanatgalerisi.com/user/Gallery.aspx?id=19> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Ayvazoğlu, Beşir. (2006). *Hale Luz*. Web: <http://www.haleluz.com/indextr.html> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Barok Estetiğin Çağdaş ve Modernist Versiyonu. (2010). Web: <http://www.gungortaner.com/pPages/pArtist.aspx?palD=584§ion=550&lang=TR&bhpc=1&periodID=&pageNo=4&exhID=0> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Baykam, Bedri. (1996). "*Yusuf Taktak Sergi Kataloğu*". İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi.

Baum, Peter. (1999). *Ahmet Oran Sergi Kataloğu*. İstanbul: Milli Reasürans Art Gallery.

Bender, Alaaatin. (2007a). *Sanat, Bir Tür Hayal Kurmaktır Aslında*. Web: <http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=28516> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Bender, Alaaatin. (2007b). *Söbütaş Özer' in Ardından*. Web: http://blog.milliyet.com.tr/Son_kuslar_da_havalandi___Elde_var_huzun______Sobutay_ozer__in_ardindan/Blog/?BlogNo=39756 adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

- Berk, İlhan. (2010). *Ali İsmail Türemen'in Dünyası*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=295> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.
- Beykal, Canan. (2010). *Emin Koç'un Eratosu*. Web: <http://www.eminkoc.com/> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Bilgin, Zafer, E. . (2010). *Derinlik ve Renk : Fikret Öztürk Resmi*. Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=66§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.
- Bingöl, Yüksel. (1997). *Paris`te Bir Sanat Elçimiz Neveser Aksoy*. Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=297§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=3&exhID=0> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Bulut, Gün. (2001). *Muammer' in resim dilinin...* Web: http://www.muammerdurmus.com/elestirmen/gun_bul.htm com/ adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Bulut, Ümran. (2010). *Özgeçmiş*. Web: <http://www.umranbulut.net/node/16> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.
- Candaş, Ali. (2010). *Ali Candaş*. Web: <http://www.alicandas.com/alicandas.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Cıbroğlu, Yıldız. (2010). *Edis Tezel*. Web: http://www.medyaloji.net/haber/edis_tezel_in_kisisel_sergisi_garage_of_art_ta.htm adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Cuma Ocaklı. (1999). *Türkiye'de Sanat Dergisi*, sayı: 41, s. 64.

Çağlar, Adil. (2003). *Orhan Benli Resmi*. Web: <http://orhanbenli.com/node/40/Adil%20ÇAĞLAR/> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Çalıkoğlu, Levent. (1998). *Boşluğun Yeniden Tanımlanması*. Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı: 33, s. 67.

Çalıkoğlu, Levent. (1999a). *Kaos ve Oluşum*. Web: <http://aysukocak.com/img/haber/R13.jpg> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Çalıkoğlu, Levent. (1999b). *Bir "Gövde", Kendisini Ne Kadar Temsil Edebilir?* Web: http://irfanonurmen.com/turkish/biyografi_detay3.php?recordID=5 adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Çalıkoğlu, Levent. (2003). *Kent, Deniz, Yaşam*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=408> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Çalıkoğlu, Levent. (2005). *Yasemin Şenel'de Tuvale Yansıyan Bilinçaltı*. Web: <http://www.yaseminsenel.com/images/presse/LeventCalikoglu-ExpositionTeskiviye-2005.jpg> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Çalıkoğlu, Levent. (2010). *Resim: Bedenin Bir Parçası*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=16> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Canan Tolon'dan "Tıkırında Herşey" Başlıklı Kişisel Sergi. (2005). Web: <http://www.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=4348> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Çetinkaya, Mehmet. (2010).. Web: <http://www.ÇağdaşTürkSanatçısınınResimlerindeBarokEtkiler> evetbenim.com/detay.asp?pageid=527 adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Çiftçioğlu, İbrahim. (2010). *Dış Metin/Yol Kıyısında Bir Ayrık Otu*. Web: <http://www.ibrahimciftcioglu.com> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Çiloğlu, Fahrettin. (2006). *Tarihsel Portrelerin Ressamı: Reyyan Somuncuoğlu*. Web: <http://www.reyyan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=438§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=4&exhID=0> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Deneç, Erol. (2010) . Erol Deneç. Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=563§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Dikilitaş, Gülseren. (2010). *Küçük Cep Aynaları ve Resim Üstüne*. Web: <http://www.serdarsencan.com/yorum/62-iskenderiye-yazilari.html> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Doğan Akça,(2010a). Web: http://www.sanalmuze.org/sanatci/Dogan_Akca.htm adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Doğan Akça, (2010b). Web: http://turkishpaintings.com/index.php?p=25&l=1&&modPainting_artistDetailID=26 adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Doğanay, Erkan. (2007). *Sorunlara Odaklı Resimler*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=780> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Dokak, Hüsni. (2009). *Kişisel Görüşme*. (13.02.2009).

Elibal, Gültekin. (1984). *Abdurrahman Öztoprak`ın Sanatı Üzerine Görüşler*. Web: http://www.galeribinyil.com.tr/gecmis_abdurrahman_oztoprak.htm adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

- Elvan Alpay Sergisi Galeri Nev'de. (2008). Web: <http://www.arkitera.com/sa36109-elvan-alpay-sergisi-galeri-nevde.html> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Ergüven, Mehmet. (2001). *Temür Köran*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=193> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Ergüven, Mehmet. (2002). *Yoruma Doğru*. (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erkan Özdilek ile Bir Röportaj. (2007). Web: <http://www.gorselsanatlar.org/roportajlar-ve-makaleler/erkan-ozdilek-ile-bir-roportaj/?imode> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.
- Erken, Saim. (2007). *"Yabancı" Sergi Kataloğundan*. Web: <http://www.saimerken.com/Yazilar.html> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Ersoy, Ayla. (2004). *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*. (1. Basım). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Ersöz, Erhan. (2004). *Tülin Onat'la Söyleşi*. Web: <http://www.tulinonat.com/pPages/pArtist.aspx?palID=578§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=15&exhID=0> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Erten, Özlem, İnay. (2009). *Kezban Arca Batıbeki: "Sanat Bir Tetiklemeye Bakar..."*. Web: <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=508&bhcp=1> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Gençaydın, Zafer. (2009). *Kişisel Görüşme*. (18.02.2009).

Gençaydın, Zafer. (2010). *Hayati Mısmar'ın Özgünbaskıları*. Web: <http://www.bilkent.edu.tr/~mismar/graphicart.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Germaner, Semra. (2006). *Süleyman Saim Tekcan*. Web: http://suleymansaimtekcan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=355§ion=7&lang=TR adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Gezgin, Ümit. (1997). Demet Yersel Resminde Hüznün ve iletişimsizliğin Estetik Bir Özgünlükle Dile Gelmesi. Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=451§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=2&exhID=0> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Gezgin, Ümit. (2003) . *Figür Kılınmış Estetik Bir Peysaj Erotizmi*. Web: <http://www.halimceliker.com/> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Giray, Kıymet. (1998). Bir Tiyatro Sahnesidir Yaşam. Alev Ermiş Mavitan Resim Sergisi Kataloğu. Ankara: Garanti Sanat Galerisi.

Giray, Kıymet. (2006). *Barış Sarıbaş Bir Gün Çıkıp Geleceksin Sergi Kataloğu*. Ankara Nuro Sanat Galerisi.

Giray, Kıymet. (2002). *Ay Bahçesi / Lunapark*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=294> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Giray, Kıymet. (2010a). <http://www.karesanat.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=23&lang=TR§ion=6&sanID=709&bhcp=1> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Giray, Kıymet. (2010b). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonundan Türkiye'den Çağdaş Başyapıtlar Katalogu*. İstanbul: Mas Matbaacılık.

Gül Derman. (2010). Web: http://www.tog.org.tr/abs/templates/bos_sayfa.asp?articleid=342&zoneid=33 adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Güneş, Yunus. (1995). *Sanat ve Sanatçı*. Web: <http://yunusgunes.com/tr/metinler/56-sanat-ve-sanatci> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Günçikan, Berat. (1997). *Her Zaman Muhalif*. Web: <http://www.orhantaylan.com/herzamanmuhalif.htm> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Gürel, Haşim, Nur. (2004). *Selma Gürbüz'ün "Cinleri ve Perileri"*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=574> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Gürel, Haşim, Nur. (2010a). *Berna Türemen'in Kırk Yılı*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=520> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Gürel, Haşim, Nur. (2010b). *Taksim Meydanı'ndan Avustralya'ya... – Muhsin Kut'un 55. Sanat Yılı...* Web: <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=542> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Hüsamettin Koçan, (2010). Web: <http://husamettinkocan.net/pPages/pArtist.aspx?palD=586§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=2&exhID=0> adresinden Eylül 2010 tarihinde alınmıştır.

Işıksele, Dilek. (1991). *Resim Hakkında*. Web: <http://www.atelierdilek.com/> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

- İlkyaz, Atilla. (2006). *Alçak Sesle Söylenmiş Şarkılar*. Tansel Türkdoğan Simülasyon Resim Sergisi Kataloğu. Ankara: Atlas Sanat Galerisi.
- İnal, Gülseli. (2010). *Yabancı Bir Zaman / Üst - Uzay: Yurdanur Şentürk*. Web: <http://www.yurdanursenturk.com/hakkimda.html> adresinden Ekim 2010 tarihinde alınmıştır.
- İrfan Okan Sergisi "Bellek Manzaraları".(2008). Web: <http://www.arkitera.com/sa26173-irfan-okan-sergisi-bellek-manzaralari.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Kahramankaptan, Şefik. (1998). *Erotik Natürmortlar*. Web: <http://www.galipnahitnoyan.com/pPages/pArtist.aspx?palD=11§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.
- Karabatak, Alper. (2010). *Mekanın Anlamlılığı: Bubi ve Ben Willikens*. Web: <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=812&bhcp=1> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.
- Karakuş, Şükrü. (2007) *Uzak / Yakın Resim Sergisi*. Web: <http://tasarimnedir.wordpress.com/> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.
- Karyağdı, Mustafa. (2008). *İmajlar ve Renk-Form*. Web: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&modPainters_artistDetailID=569&l=2&t=true adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Katkay, Sezer. (2010). *Doğan Paksoy İle Adana Eksenli Sanat*. Web: <http://www.homeofficeconcept.com/soylesi/261-doan-paksoy-ile-adana-eksenli-sanat> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Kemal İskender. (2001). Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı: 47, s. 71.

Kınıklı, Oya. (1992). Renkler Sesler Sergi Kataloğu. Ankara Talih Kuşu Sanat Galerisi.

K.K.S.M'de Sergi. (1992). Web: <http://www.turkdilidergisi.com/029/ikiay.htm> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Koldaş, Hüsnü. (2010). Özgeçmiş. Web: <http://www.hkoldas.com/biyografi.html> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Kortun, Vasıf. (1992). *Mithat Şen*. Web: http://www.mithatsen.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=263§ion=7&lang=TR adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Küçük, Suat, Hayri. (2010). *Kökten Özgürlükçü Direniş Sanatı*. Web: <http://www.senolyorozlu.net/pPages/pArtist.aspx?palD=514§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=2&exhID=0> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Kültür Mirasımızı Günümüze Taşıyan Sanatçı. (2004). Web: <http://www.aso.org.tr/kurumsal/media/kaynak/TUR/asomedia/ocak2004/soylesiocak2004.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Küpcü, Hülya. (2007). *Bir Sanatçı Günlüğü*. Web: <http://www.serapeyrenci.com/pPages/pArtist.aspx?palD=217§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=1&exhID=0&bhcp=1> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Mahir Güven'le Söyleşi. (2010). Web: <http://www.bakdergisi.com/interviews/1/mahir-guven> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Metin Talayman. (2001). Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı: 47, s. 70.

Mevlut Akyıldız. (2010). Web: <http://www.akyildiz.com/> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Milevska, Suzanna (2010). *Parçaların İğrençliği*. Web: <http://www.ismetdogan.com/tr.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Morova, Murat. (2004). *Murat Morova*. Web: http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=179 adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Mustafa Altıntaş. (2006). Web: http://www.mustafaaltintas.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=76§ion=7&lang=TR adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Nü. (2009). <http://www.balimuzayede.com/2009-ilkbahar/timur-kerim-inedayi-nu-tablo/> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Oğuz, Ayşegül. (2010). *Bitmiş Resim Tehlikelidir*. Web: <http://www.suyucel.com/basin/20062000/9.html> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Okay, Aynur. (2010). *Sanat Anlayışı*. Web: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=859 adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Oktay, Ahmet. (2010). *Düşlerin Göçebesi*. Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=493&periodID=&pageNo=1&exhID=0> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Oktay Anılanmert. (2010). Web: http://www.citysnisantasi.com.tr/Tem_Sanat_Galerisi_Prof_Dr_Oktay_Anılanmert_Resim_Sergisi.htm adresinden Eylül 2010 tarihinde alınmıştır.

- Onur, Hakan. (2010). *Modern Türk - 20. YY. İkinci Yarısında Türk Sanatı Sergisi Katalogu*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=675> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Öner, Muammer. (1988). *H. Avni Öztopçu'nun "Uzam Yolu"*. Web: <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/avni/elestiri.htm> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.
- Ötgün, Cebrail. (2007). *Çalışmalarımda*. Web: <http://my.opera.com/cebrail/blog/> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Özbahar, Şule. (2009). *Resim Bir Düzen Kurma İşidir*. <http://www.dijimecmua.com/index.php?c=sw&v=172&s=380&p=47> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Özer, Pelin. (2005). *Rüya Röntgeni Gibi Bir Resmin Şarkısını Söylesem*. Web: <http://www.bilgealkor.com/?kaynakca=35> adresinden Mayıs 2005 tarihinde alınmıştır.
- Özel, Ayşe. (2010). *Ayşe Özel*. Web: <http://www.ayseozel.com/> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Özel, Mustafa. (2010). *Modülasyon Yoluyla Boşluk, Duygu Yoluyla Derinlik, Yaşam Yoluyla Etki*. Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=458§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Özet, Mehmet. (2010). *Sanata Bakış*. Web: <http://www.mehmetozet.com/paintart.php> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Özgöçen, Pelin. (2010). *Sınırlar ve Ötesi*. Web: <http://openartmag.com/openartmag/openartmag/2010/sinirlar-ve-otesi-pelin-ozgocen-terakki-sanat-11-subat-13-mart/> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Özol, Ahmet. (2010). *Sanat Paylaşıldığı Zaman Daha Da Değerleniyor*. Web: <http://ahmetozol.com/kavram.htm> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Özsezgin, Kaya. (2000). *Mehmet Güler Barışçıl Kuşatma*. İstanbul: Galeri Binyıl.

Özsezgin, Kaya. (2001). *Necmettin Özlü*. Web: <http://www.necmettinozlu.com> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Pekmezci, Hasan. (2010) Özgeçmiş. Web: <http://www.hasanpekmezci.com/> adresinden Eylül 2010 tarihinde alınmıştır.

Pelvanoğlu, Burcu. (2010). *Can Aytekin'in Resimleri Üzerine*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=745> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Pınar, Gül. (2009). *Modern Yaşamın Klasik Ressamı, Cimok'un İstanbul Resimleri*. Web: <http://www.farukcimok.com/pPages/pArtist.aspx?paID=3§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhlD=0> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Rahatsız Edici Bir Sergi: Korku Versus Korku, (2006). Web: <http://www.arkitera.com/sa12289-%E2%80%98rahatsiz-edici--bir-sergi-korku-versus-korku.html> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Renkçi ve Dışavurumcu Usta Bir Ressam: Mustafa Ata. (2010). Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=588§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=1&exhID=0> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Resimle Kırk Yıl - Fevzi Karakoç Retrospektif Sergisi (2007). Web: <http://www.arkitera.com/sa13659-resimle-kirk-yil---fevzi-karakoc-retrospektif-sergisi.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Resmimin Konusu Kendisidir. (2005). Web: <http://www.marslogistics.com/logilife/Dergi/Sayi7/ademgenc.asp> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Ressam Nedret Sekban İle Söyleşi. (2008). Web: <http://www.teknedergi.com/dersdevam.asp?yid=987> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Sağlam, Mümtaz. (2010). *Farklı Bir Tahayyül Biçimi Olarak Umur Türker'in Resimleri*. Web: http://www.umurturker.com/elestiri_yazilari/elestiri_yazilari1.htm 987 adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Saltık, Rengin. (2010). *Rengin Saltık*. Web: http://www.sanalmuze.org/sanatci/Rengin_Saltik.htm adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Sarıkartal, Zekiye. (2010). *Sonsuzluğun Rengi*. <http://www.veyselgunay.com/pPages/pArtist.aspx?palD=518§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=2&exhID=0> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Sel, Ayşe, Su. (2002). *Keçileri Kutsayan Ressam*. Web: <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/01/sanat/san10.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Sema Boyancı-Gravüre Gönül Veren Sanatçı. (2001). Web: <http://www.aso.org.tr/kurumsal/media/kaynak/TUR/asomedy/agustos2001-ft.html> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Serbest, Zeki. (2010).Hakkımda. Web: <http://zekiserbest.com/#> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Soycan, Celal. (2008). *Ahmet Yeşil`de Zorunlu Özgürlük*. Web: <http://www.ahmetyesil.com> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Sönmez, Ayşegül. (2010). *Silindir Şapkanın Ne Anlam Taşdığı Bellidir*. Web:<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=342§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=6&exhID=0> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Suelden, Ercan. (1994). *Ali'nin Resimlerine Baktığınızda Önce Renkleri Görürsünüz*. Web: <http://www.ressamalikocak.com/?Sayfa=BasindaBiz&Bolum=107> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Şanlıer, Zeynep. (2006). Murat Akagündüz. Web: <http://www.msxlab.org/forum/sanat-tr/13776-murat-akagunduz-murat-akagunduz-kimdir-murat-akagunduz-hakkinda.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Serpil Yeter. (2010). Web: <http://serpilyeter.com/page/bio/> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Şener, Dilek. (2004). *Doğanın Merkezindeki Derinlikten Yükselen Sesler: 'Nefesinizi Tutun ve Dinleyin!'*.Web: <http://www.nadideakdeniz.com/elestiri2.html> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Şenyapılı, Önder. (1995) . Serap Serap mıdır? <http://www.serapdemirag.com/web/elestirmenler.html> adresinden Haziran2010 tarihinde alınmıştır.

Şenyapılı, Önder. (2000). *Fadime Baltacıoğlu'nun Deseni*. Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=535§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Süreyya, Cemal. (2008). Renk Çılgını Sali. Web: <http://gln.wordpress.com/tag/salih-turan/> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Şirin İskit 'Depaysages', (2001). Web: <http://www.galleryapel.com/go.php?page=sergi&sergiid=45> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.

Taner, Haldun. (2010). *Paylaşmak Üzerine*. Web: <http://www.mustafapilevneli.com/hakkinda.html> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Tansuğ, Sezer. (1984). *Fatma Tülin Öztürk ile Söyleşi*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=719> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

Tansuğ, Sezer. (1988). Beyoğlu'na Özlem Şarkıları. Web: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1320&lang=TR> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Tansuğ, Sezer. (1995). *Teoman Südor 30. Yıl Gravür Sergisi Kataloğu*. İstanbul: Garanti Sanat Galerisi.

Tansuğ, Sezer. (1996). *Resim Olgusunun Anlatımcı Boyutları*. Web: <http://www.resulaytemur.com/Resim%20Olgusunun%20Anlatimci%20Boyutlari.pdf> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Tansuğ, Sezer. (2010). *Kasım Koçak'ın Satirik Bir Rulo Düzeni*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sanatci/atolye/mkkocak.htm> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

- Taşkıran, Ayhan. (2010). *Sanat Görüşüm*. Web: <http://www.cekirdeksanat.com/katalog/default.aspx?UserID=569> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Tekin, Cihan. (2008). *Harun Antakyalı Röportajı*. Web: <http://parantezicihayatlar.com/blog/archives/242> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.
- Tuğal, Sibel., Kurum, Oğuz. (2007). Prof. Dr. Basri Erdem İle Söyleşi, Web: http://www.isikun.edu.tr/akademik/akademik_kadro/gsf/berdem/b.erdem.html
- Turan, Güven. (2010). *Tanrıçaların Taçlarına Kuşlar mı Konar...* Web: <http://www.cangoknil.com/turkce/index.html> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Uçkan, Özgür. (2010a). *Ara Dünyalar*. Web: <http://www.devabilkara.com/ozgurinturkish.htm> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Uçkan, Özgür. (2010b). *Leke, Ritim ve Boşluk...* Web: <http://www.baharkocaman.com/pPages/pArtist.aspx?paID=558§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=13&exhID=0> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Uğur Mine Tamay. (2010). Web: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=826 adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.
- Umut, Ezgi. (2009). *Ayhan Özer ile Düşenler Üzerine Söyleşi*. Web: <http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=179902> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

- Ünal Kuş. (2010). Web: <http://www.sesan.org/unalkus.html> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Üstünipek, Mehmet. (2000). *10. Yılına Gireken İstanbul Sanat Fuarının Tarihsel Gelişimi*. Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı 45, s. 64-71.
- Üstünipek, Mehmet. (2010). *Boyanın ve Yaşamın İçinden Çıkan Resimler*. Web: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=759> adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.
- Veli Sapaz. (2010). Web: http://www.bakrac.com/web/resim_sergisi_vs.htm adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Vesper, Yeşim. (2006). *Onay Akbaş Bir İnsanlık Eleştirisinin Görsel Paradigmaları*. Web: <http://www.onayakbas.com/> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Yaman, Feyyaz. (2010). *Sezai Özdemir'in Resmini Düşünmek*. Web: http://www.sezaiozdemir.com.tr/yazilar.asp?yazi_node=0 adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Yaman, Zeynep, Yasa. (2010). *Kemal Önsoy*. Web: http://www.beyazart.com/v3/?page=show_artist&id=32 adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.
- Yaşayanlar, Gülay. (2002). *Halil Akdeniz'in Resimlerinde Kültür Alanlarına Sıkıştırılmış Zaman Üzerine*. Web: <http://www.halilakdeniz.com/elestiri5.html> adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.
- Yılmaz, Mehmet. (2007). Mehmet Yılmaz CV. Web: <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/> adresinden Temmuz 2010 tarihinde alınmıştır.
- Yılmaz, Ruşen, Eşref. (2006). *Kozmik Evrene Adanan Fırça*. Web: <http://www.ahmetozel.com/> adresinden Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Yüksel, Nilgün. (2001). *Sergilerden*. Türkiye’de Sanat Dergisi, sayı: 47, s. 47).

Zaremba, Nalan, Örki. (2006). *Tomur Atagök ile Günceleri ve Sanat Üzerine*.
Sanat Dünyamız Dergisi, sayı: 98 Bahar 2005, s. 52.

Zehnder, Frank, Günter. (19983). *Seyyit Bozdoğan’ın Sanatı*. Web:
<http://www.sbozdogan.de/tuerktext1.htm> adresinden Mayıs 2010
tarihinde alınmıştır.

Zekai Ormancı. (2000). Web: [http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?
exhID=13&lang=TR](http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=13&lang=TR) adresinden Haziran 2010 tarihinde alınmıştır.

Zeytinoğlu, Emre. (2010). *Mustafa Pancar’ın Resimleri Üzerine*. Web:
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=285>
adresinden Nisan 2010 tarihinde alınmıştır.

EKLER

Ek 1. Türk Sanatçılarının İstanbul Bienali'ne Katılım Çizelgeleri (1987-2007)

1. İstanbul Bienali (1987)	
Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları⁶⁰
Alev Ebuzziya Siesbye	Seramik
Ali Teoman Germaner (Aloş)	Heykel
Atilla Galatalı	Seramik
Bedri Baykam	Resim
Burhan Doğançay	Resim
Candeğer Furtun	Seramik
Ergin İnan	Resim
Erol Akyavaş	Resim
Fusun Onur	Heykel ve Yerleştirme
Güngör Güner	Heykel
Gürdal Duyar	Heykel
Handan Börüteçene	Heykel ve Yerleştirme
Mehmet Güteryüz	Resim
Mehmet Gün	Resim
Melike Abasıyanık Kurtiç	Seramik
Meriç Hızal	Heykel
Ömer Uluç	Resim
Saim Bugay	Heykel
Sarkis	Yerleştirme
Seyhun Topuz	Heykel ve Yerleştirme
Şenol Yoroğlu	Resim

Kaynak: (<http://www.iksv.org/bienal/bienal.asp?cid=101>)

2. İstanbul Bienali (1989)	
Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları
Ayşe Erkmen	Yerleştirme
Azade Köker	Heykel ve Yerleştirme
Erdağ Aksel	Heykel ve Yerleştirme
Erol Akyavaş	Resim
Erol Eti	Resim
Gülsün Karamustafa	Yerleştirme
Mehmet Güteryüz	Resim
Mehmet Gün	Resim
Metin Deniz	Sahne Tasarımı
Mustafa Altıntaş	Resim

⁶⁰ Sanatçıların çoğunlukla eser verdikleri sanat alanları belirtilmeye çalışılmıştır.

Neşe Erdok	Resim
Ömer Uluç	Resim
Sarkis	Yerleştirme
Serhat Kiraz	Resim ve Yerleştirme

3. İstanbul Bienali (1992)

Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları
Canan Tolon	Resim
Gülsün Karamustafa	Yerleştirme
Hakan Onur	Resim
Hale Tenger	Yerleştirme
Selim Birsell	Heykel ve Yerleştirme

4. İstanbul Bienali (1995)

Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları
Arzu Çakır	Heykel ve Yerleştirme
Aydan Murtezaoğlu	"Güncel Sanat" ⁶¹
Ayşe Erkmen	Yerleştirme
Cengiz Çekil	Yerleştirme
Esra Ersen	Video ve Yerleştirme
Fatma Binnaz Akman	Seramik
Fusun Onur	Heykel ve Yerleştirme
Gülsün Karamustafa	Yerleştirme
Hakan Akçura	Kısa film ve Video
Hale Tenger	Yerleştirme
Handan Börüteçene	Heykel ve Yerleştirme
Hüseyin B. Alptekin	Yerleştirme
Kemal Önsoy	Resim
Murat Işık	Reklam ve Video
Selim Birsell	Heykel ve Yerleştirme

5. İstanbul Bienali (1997)

Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları
Bülent Şangar	"Güncel Sanat"
Halil Altındere	"Güncel Sanat"
Kutluğ Ataman	Film ve "Güncel Sanat"
Semiha Berksoy	Opera, Tiyatro, Resim...
Şükran Aziz	"Güncel Sanat"

⁶¹ "Güncel Sanat" kavramı burada, birden çok sanat disiplini, malzeme ve tekniği bir arada ya da farklı şekillerde birleştirerek uygulayan sanatçılar için kullanılmıştır.

Şükran Moral	“Güncel Sanat”
Türkan Erdem	Resim
Vahap Avşar	Heykel ve Yerleştirme

6. İstanbul Bienali (1999)

Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları
Aydan Murtezaoğlu	“Güncel Sanat”
Ebru Özseçen	“Güncel Sanat”
Fusun Onur	Heykel ve Yerleştirme
Güneş Savaş	“Güncel Sanat”
Haluk Akakçe	Resim ve Yerleştirme
Murat Şahinler	“Güncel Sanat”
Neriman Polat	Video
Ömer Uluç	Resim
Sami Baydar	Edebiyat ve Resim
Sefa Sağlam	“Güncel Sanat”

7. İstanbul Bienali (2001)

Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları
Cem Arık	
Kemal Önsoy	Resim
Leyla Gediz	Resim
Ömer Ali Kazma	Video
Rihtim Proje Grubu (Fuat Şahinler, Murat Şahinler, Ahmet Soysal)	“Güncel Sanat”

8. İstanbul Bienali (2003)

Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları
Can Altay	Mimarlık ve “Güncel Sanat”
Cevdet Erek-Emre Erkal	“Ses ve Mekân”
Ergin Çavuşoğlu	Video ve Yerleştirme
Esra Ersen	Video
Fikret Atay	Video
Kutluğ Ataman	Film ve “Güncel Sanat”
Oda Projesi	“Güncel Sanat”
Taner Ceylan	Resim
Xurban.net	Dijital sanat

9. İstanbul Bienali (2005)	
Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları
Ahmet Öğüt	“Güncel Sanat”
Halil Altındere	“Güncel Sanat”
Hatice Güleriyüz	“Güncel Sanat”
Hüseyin B. Alptekin	Yerleştirme
Oda Projesi	“Güncel Sanat”
Serkan Özkaya	“Güncel Sanat”
Servet Koçyigit	Yerleştirme
Şener Özmen	“Güncel Sanat”

10. İstanbul Bienali (2007)	
Sanatçılar	Baskın Sanat Alanları
Selçuk Artut	İşitsel sanatlar ve etkileşim sanatı gibi yeni medya”
Kutluğ Ataman	Film ve “Güncel Sanat”
Fikret Atay	Video
Ramazan Bayrakoğlu	Yerleştirme
Ege Berensel	Video
Banu Cennetoğlu	Fotoğraf
Burak Delier	Fotoğraf ve “Güncel Sanat”
İdil Elveriş, Zeren Göktan	“Güncel Sanat” ve Dijital Sanat
Erdem Helvacıoğlu	İşitsel sanatlar ve etkileşim sanatı gibi yeni medya”
Emre Hüner	Resim ve “Güncel Sanat”
Ömer Ali Kazma	Video
Ferhat Özgür	“Güncel Sanat” ve Resim

EK 2. 2010 Ösym Tercih Klavuzuna Göre Resim-İş Öğretmenliği Programları ve Kontenjanları Çizelgesi

Resim-İş Öğretmenliği Programları				
Resim-İş Öğretmenliği Programları ve Kontenjanları				
1.	Abant İzzet Baysal Üniversitesi(Bolu)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği Resim-İş Öğretmenliği (İö)	30+30: 60
2.	Adnan Menderes Üniversitesi (Aydın)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
3.	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	50
4.	Anadolu Üniversitesi (Eskişehir)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	60
5.	Atatürk Üniversitesi (Erzurum)	Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	45
6.	Cumhuriyet Üniversitesi (Sivas)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
7.	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
8.	Çukurova Üniversitesi (Adana)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
9.	Dicle Üniversitesi (Diyarbakır)	Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği Resim-İş Öğretmenliği (İö)	30+30: 60
10.	Dokuz Eylül Üniversitesi (İzmir)	Buca Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	60
11.	Fırat Üniversitesi (Elazığ)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
12.	Gazi Üniversitesi (Ankara)	Gazi Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği Resim-İş Öğretmenliği (İö)	70+70: 140
13.	Gaziosmanpaşa Üniversitesi (Tokat)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	25
14.	Harran Üniversitesi (Şanlıurfa)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
15.	İnönü Üniversitesi (Malatya)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	50
16.	Karadeniz Teknik Üniversitesi (Trabzon)	Fatih Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği Resim-İş Öğretmenliği (İö)	50+50: 100
17.	Marmara Üniversitesi (İstanbul)	Atatürk Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	100
18.	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi (Burdur)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği Resim-İş Öğretmenliği (İö)	30+30: 60
19.	Muğla Üniversitesi	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
20.	Mustafa Kemal Üniversitesi (Hatay)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
21.	Niğde Üniversitesi	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
22.	Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Samsun)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği Resim-İş Öğretmenliği (İö)	60+60: 120
23.	Uludağ Üniversitesi (Bursa)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği Resim-İş Öğretmenliği (İö)	40+40: 80
24.	Yüzüncü Yıl Üniversitesi (Van)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği Resim-İş Öğretmenliği (İö)	40+40: 80
25.	Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi (KKTC Lefkoşa)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği Resim-İş Öğretmenliği (Tam Burslu)	40+4: 44
Toplam				1434

Kaynak: Web: ftp://dokuman.osym.gov.tr/2010/2010_OSYS_TERCIH_KILAVUZU/2010_OSYS_

Tablo5.pdf adresinden Ağustos 2010 tarihinde alınmıştır.

EK 3. 2009-2010 Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Lisans Programı**1. YARIYIL**

DERSİN ADI	T	U	K		DERSİN ADI	T	U	K
A Temel Tasarım I	4	4	6		A Sanat Tarihine Giriş	2	0	2
A Desen I	2	2	3		A Temel Tasarım II	4	4	6
A Perspektif	1	2	2		A Desen II	2	2	3
GK Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi I	2	0	2		GK Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II	2	0	2
GK Türkçe-I: Yazılı Anlatım	2	0	2		GK Türkçe-II: Sözlü Anlatım	2	0	2
MB Eğitim Bilimine Giriş	3	0	3		MB Eğitim Psikolojisi	3	0	3
MB Yabancı Dil I	3	0	3		GK Yabancı Dil II	3	0	3
TOPLAM	17	8	21		TOPLAM	18	6	21

2. YARIYIL**3.YARIYIL**

DERSİN ADI	T	U	K		DERSİN ADI	T	U	K
A Anasanat Atölye I	2	4	4		A Anasanat Atölye II	2	4	4
A Seçmeli Sanat Atölye I*	2	2	3		A Seçmeli Sanat Atölye II*	2	2	3
A Yazı	1	2	2		A Çocuğun Sanatsal Gelişimi	2	0	2
GK Bilgisayar I	2	2	3		A Sanat Felsefesi*	2	0	2
GK Batı Sanatı Tarihi	3	0	3		GK Bilgisayar II	2	2	3
MB Öğretim İlke ve Yöntemleri	3	0	3		MB Öğretim Tekn. ve Materyal Tasarımı	2	2	3
MB Seçmeli (Mitoloji ve İkonografi)	2	0	2					
TOPLAM	15	10	20		TOPLAM	12	10	17

4.YARIYIL**5.YARIYIL**

DERSİN ADI	T	U	K		DERSİN ADI	T	U	K
A Anasanat Atölye III	2	4	4		A Anasanat Atölye IV	2	4	4
A Seçmeli Sanat Atölye III*	2	2	3		A Seçmeli Sanat Atölye IV*	2	2	3
GK Bilimsel Araştırma Yöntemleri	2	0	2		A Özel Öğr. Yöntemleri - II	2	2	3
GK Türk Sanatı Tarihi	3	0	3		GK Sanat Eleştirisi	2	0	2
MB Sınıf Yönetimi	2	0	2		GK Çağdaş Sanat	3	0	3
MB Özel Öğr. Yöntemleri - I	2	2	3		GK Türk Eğitim Tarihi	2	0	2
					MB Ölçme ve Değerlendirme	3	0	3
TOPLAM	13	8	17		TOPLAM	16	8	20

6.YARIYIL**7. YARIYIL**

DERSİN ADI	T	U	K		DERSİN ADI	T	U	K
ANASANAT ATÖLYE-V	4	4	6		Anasanat Atölye VI	4	4	6
Seçmeli Sanat Atölye V	2	2	3		Seçmeli Sanat Atölye VI	2	2	3
Müze Eğitimi ve Uygulamaları	2	2	3		Topluma Hizmet Uygulamaları	1	2	2
Özel Eğitim	2	0	2		Öğretmenlik Uygulaması	2	6	5
Okul Deneyimi	1	4	3		Türk Eğitim Sistemi Ve Okul Yönetimi	2	0	2
Rehberlik	3	-	3					
TOPLAM	14	12	20		TOPLAM	11	12	18

8.YARIYIL

Kaynak: <http://www.guzelsanatlar.gazi.edu.tr/resim/dersler.htm> adresinden Mart 2009 tarihinde alınmıştır.