

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

TÜRK RESMİNDE YENİ FİGÜRATİF EĞİLİMLER

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Bahar KARAMAN

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Cenk BEYHAN

Çanakkale – 2012

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi/Projesi olarak sunduğum “Türk Resminde Yeni Figüratif Eğilimler” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

09/07/2012

Adı ve Soyadı

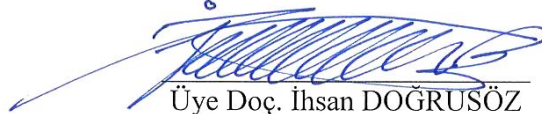
İmza

Bahar KARAMAN

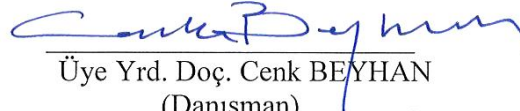


Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bahar Karaman'a ait Türk Resminde Yeni Figüratif Eğilimler adlı çalışma, jürimiz
tarafından Resim Anasanat Dalı,
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.



Üye Doç. İhsan DOĞRUSÖZ

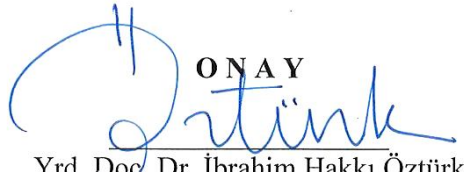


Üye Yrd. Doç. Cenk BEYHAN
(Danışman)



Üye Yrd. Doç. Dr. Enver YOLCU

Tez No : 432298
Tez Savunma Tarihi : 27.06.2012



ONAY
Yrd. Doç. Dr. İbrahim Hakkı Öztürk
Enstitü Müdürü
03/07/2012

ÖZET

Bu çalışma figüratif sanat akımları içinde yirminci yüzyıl ikinci yarısından itibaren kendini gösteren yenilikçi eğilimleri ve bunların Türk resmindeki yansımalarını incelenmiştir. Bunun için öncelikle plastik sanatlarda figüratif betimlemenin tarihsel gelişimini ana hatlarıyla ele almak gerekmiştir.

Bugün sahip olduğumuz bulgular ışığında figüratif betimlemenin ilk örneklerinin tarih öncesi mağara resimleri ile ortaya çıktığını görmekteyiz. İlkçağ uygarlıklarında gelişmiş üslup özellikleri sergileyen figüratif sanatın tarihin çeşitli dönemlerinde meydana gelen tasvir yasaklarıyla kesintiye uğramakla birlikte günümüze kadar devam ettiği görülmektedir. Bu bağlamda modernizm ile sanatta gerçekleşen içkinleşme¹ arayışı sonucu karşımıza çıkan soyut ya da minimalist yaklaşımlara rağmen yirminci yüzyılda figüratif sanatın ayrı bir koldan ilerlediği görülmektedir. Özellikle 1960'larda bazı sanatçıların figüratif alanda ortaya koyduğu yenilikçi anlayış, 1980'lere damgasını vuran Yeni Dışavurumcu hareket, İtalyan Transavantgarde'ları ya da Postmodern tutumda bazı sanatçılar bugün genel bir bakış içerisinde Yeni Figüratif sanat çatısı altında toplanmıştır.

Tarihsel olarak figürün resim sanatındaki gelişimini ortaya koyan bu bilgiler ışığında Türk resim sanatına baktığımızda Tanzimat ile Batılılaşma sürecine giren Türk resminin kaydettiği en büyük gelişmelerden birini 1960 sonrası ortaya çıkan yeni figüratif eğilimler oluşturmuştur. Bunu hazırlayan en büyük neden Türk resmindeki özgünleşme arayışdır. Ülkemizde yirminci yüzyılda çoğunlukla Batı'da gelişen sanatsal hareketlerin yansımaları görülmekle beraber başından beri yoğun bir kimlik arayışının da varlığı yadsınamaz.

Çalışmamızın odağında yer alan özellikle Türk resminin 1960 sonrasında günümüze gelen dönemi bu kimlik arayışının en yoğun biçimde yaşandığı süreçlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Anahtar Kelimeler; Figüratif Sanat, Yeni Figüratif Eğilimler, Türk Resim Sanatı, Sanat Akımları.

¹ Clement Greenberg "Modern Resim"

ABSTRACT

This study will examine the innovative trends of figurative art which appeared as of the mid 20th century and their reflections on the Turkish paintings. For this purpose, it has been necessary in priority to take into account the historical development of figurative symbolism in plastic arts.

At the light of the findings that we possess today we notice that the first examples of figurative symbolism are revealed by prehistoric cave paintings. We witness that the figurative symbolism which displayed elaborate particularities during the antique civilizations, has made its way to date despite many interruptions caused by interpretation bans at several occasions during history. In this sense, in spite of intangible or minimalist approaches that we encounter with modern art, resulting from the search for inherence, figurative art has been developing and moving on during the 20th century. Especially the innovative understanding put forward in the figurative field by some artists emerged during the 1960's, the Neo-Expressionism movement which marked the 1980's, the Italian trans avant-garde tenants or again some artists with a post-modern approach are all being gathered under the name of neo-figurative art.

As we view the Turkish Painting Art at the light of all this data which clearly states the historical evolution of figures in the Painting Art, we confirm that one of the most important momentums performed in the Turkish Painting which entered a process of Occidentalism together with the Reform, were done so by the new figurative trends appeared after 1960. The biggest factor which prepared this was the effort of individualism in the Turkish Painting. Although reflections of artistic movements developing in the West during the 20th century were also observed in our country, one cannot deny the existence from the beginning of an intense search for identity. The process of the Turkish painting which goes from the post 1960's until today and especially focused on by our study is considered to be the period where this search for identity was lived most intensively even though it so did in parallel with those neo-figurative movements witnessed in the West.

Key Words: Figurative Art, New Figürative Trends , Turkish Art, Art Movement

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konu ve kapsamının belirginleştiği aşama içinde uygulama çalışmalarım üzerinde durduğum sanatsal sorunlar bana yön vermiştir. Bu doğrultuda özellikle 1960'lerden sonra ortaya çıkan yeni figüratif hareket tezin temel fikrini oluşturmuştur. Çalışma ilerledikçe konunun ne denli geniş kapsamlı olduğu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle konudan uzaklaşmamak için figüratif sanatla ilgili tarihsel gelişim ve kavramlar ana hatlarıyla incelenip asıl ağırlık 1960 sonrası Türk sanatına verilmiştir.

Çalışmamın hazırlanmasında yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Cenk Beyhan'a teşekkür ederim. Tezimle ilgili kaynak araştırmasını sağladığım Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Kütüphanesi'ne, teknik yardımlarından dolayı Kadir Güvenç'e ve her türlü maddi ve manevi desteklerinden dolayı aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
RESİMLERİN LİSTESİ	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR CETVELİ	vii
RESİMLER LİSTESİ	viii
 GİRİŞ	 1
1.1. Amaç.....	3
1.2. Kapsam.....	3
1.3. Yöntem.....	3
1.3.1. Kurumsal Çalışma.....	3
1.3.2. Proje Uygulaması.....	3
 BÖLÜM I	
FIGÜRATİF BETİMLEME VE SANAT	4
2.1. İlk Örnekler.....	5
2.2. Ortaçağ ve Dini Temalar.....	9
2.3. Rönesans'tan 19. Yüzyıla Figüratif Betimleme.....	11
2.4. Modern Sanatta Figür.....	17
2.5. Yeni Figürasyon.....	28
 BÖLÜM II	
TÜRK RESİM SANATINDA FIGÜR	34
3.1. 1960'a Kadar Olan Dönem.....	37
3.1.1. Darüşşafakalı Ressamlar (Primitifler).....	37
3.1.2. Asker Ressamlar.....	40

3.1.3. Çallı Kuşığı Ressamları	42
3.1.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğı	45
3.1.5. D Grubu.....	46
3.1.6. Yeniler Grubu.....	49

BÖLÜM III

TÜRK RESMİNDE YENİ FİĞÜRATİF EĞİLİMLER.....	54
--	-----------

4.1. Toplumsal Gerçekçi Eğilimler.....	60
4.2. Naif Eğilimler.....	67
4.3. Gerçeküstücü Eğilimler.....	70
4.4. Figüratif Soyutlama.....	79
4.5. Dışavurumcu Eğilimler.....	81
4.6. Yeni Dışavurumcu Eğilimler.....	87
4.7. Foto-gerçekçi (Hipperrealizm) Eğilimler.....	92
4.8. Art Brut(Kaba Sanat)	94

BÖLÜM IV

5. UYGULAMA ÇALIŞMALARI	97
--------------------------------------	-----------

5.1. Ön Çalışmalar.....	109
-------------------------	-----

SONUÇ.....	110
-------------------	------------

KAYNAKÇA.....	111
----------------------	------------

KISALTMALAR CETVELİ

Böl.	:	Bölüm
çev.	:	Çeviren
D.	:	Dergi(si)
der.	:	Derleyen
ed.	:	Editör
Gzt.	:	Gazete(si)
No.	:	Numero/Numara
Nu.	:	Number
p.	:	Page
s.	:	Sayfa
Vol.	:	Volume

RESİMLER LİSTESİ

BÖLÜM I

Resim 1: Eduard Manet, Kırdan Öğle Yemeği, 1863, 81.9 cm × 104.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	19
Resim 2: Francis Bacon, Papa İnnocent X, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	30
Resim 3: Anselm Kiefer, Your Golden Hair, Margarete, 1981, 130 cm x 170 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	34

BÖLÜM II

Resim 4: Osman Hamdi, Rahle Önünde Kız, 1880, 70 cm x 51 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	41
Resim 5: Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, 118 cm x 85 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	43
Resim 6: Hüseyin Avni Lifij, Otoportre, Tarihsiz, 41 cm x 30.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	45
Resim 7: Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyanlar, 1917, 150 cm x124 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	46
Resim 8: Zeki Kocamemi, Nü, Kağıt Üzerine Suluoya.....	48
Resim 9: Nurullah Berk, Sultan, 28.4 cm x40 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	50
Resim 10: Nuri İyem, Liman Sergisinden, 1941, 37 cm x 59 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	53
Resim 11: Nuri İyem, Portre, 1970, 80 cm x 65 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	54

BÖLÜM III

Resim 12: Neşet Günal, Ana ve Çocuk, 1959, 200 cm x 67,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	62
Resim 13: Neşe Erdok, Oyun Oynayan Kedi, 1940, 162 cm x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	64
Resim 14: Nedim Günsür, Balıkpazarı, 1993, 54 cm x 100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	65

Resim 15: Orhan Peker, Yeşil Güvercin Başı, 7,5 cm x 9 cm, Pastel.....	66
Resim 16: Aydın Ayan, Kadın ve Kömür Yapımcıları, 130 cm x 162cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	67
Resim 17: Orhan Taylan, Gece Sergisi'nden, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	68
Resim 18: Oya Katoğlu, Karpuz Sergisi, 30 cm x 40 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	71
Resim 19: Yüksel Arslan, Şizofren, Arture 479, Kağıt Üzerine Karışık Teknik.....	73
Resim 20: Komet (Gürkan Coşkun), Gitme Kal, 1996, 80 cm x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	74
Resim 21: Alaettin Aksoy, Yıldız Tepe, 1998, 50 cm x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	75
Resim 22: Mehmet Güleriyüz, Motard III., 200 cm x 180 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	76
Resim 23: Burhan Uygur, Buhranlı Burhan, 1992, 46 cm x 30 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik.....	77
Resim 24: Ergin İnan, 1998, 37,5 cm x 59,5 cm, Kağıt Üzerine Renkli Kalem.....	78
Resim 25: Ergin İnan, 50 cm x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	79
Resim 26: Utku Varlık, 70 cm x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	80
Resim 27: Ömer Uluç, Pervane, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	81
Resim 28: Tomur Atagök, Çatalhöyük'ten Ana Tanrıça (ayrıntı), 100 cm x 200 cm, 1996, Metal Üzerine Boya.....	82
Resim 29: Mustafa Ata, 1996, 100 cm x 81 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	83
Resim 30: Fikret Mualla, Couple, 1957, Kağıt Üzerine Guaj Boya.....	84
Resim 31: Kezban Arca Batıbeki, Don't Say a Word, 2007, 150 cm x 200 cm, Tuval Üzerine Akrilik ve Payet.....	85
Resim 32: Fikri Cantürk, Başka Bir Zaman Boyutundan, Tuval Üzerine Akrilik.....	86
Resim 33: Malik Aksel, Küfe Taşıyan Kadınlar.....	87
Resim 34: Mustafa Horasan, İsimsiz, 30 cm x 30 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	88

Resim 35: Bedri Baykam, Ani Değişiklik, 1986, 150 cm x 210 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	90
Resim 36: Umur Türker, Karşıtların Dengesi, 1987, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	91
Resim 37: Hale Arpacıoğlu, Kırmızı Bardaki Kadın, 1986, 97 cm x 115 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	92
Resim 38: Alp Tamer Ulukılıç, 120 cm x 140 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	93
Resim 39: Mustafa Ayaz, 25 cm x 35 cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya.....	94
Resim 40: Nur Koçak, Fetish Object 2, 162 cm x 130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	95
Resim 41: Nur Koçak, II (ayrıntı), 1979, 100 cm x 70 cm, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem.....	96
Resim 42: Süleyman Velioğlu, 64 cm x 82 cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya.....	97
Resim 43: Tangül Akakıncı, 1998, 65 cm x 49 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	98

BÖLÜM IV

Resim 44: Bahar Karaman, Sonsuz Düzen, 2012, 60 cm x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	101
Resim 45: Goya, Kapriçyolarından, No:42.....	101
Resim 46: Goya, Kapriçyolarından, No:38.....	101
Resim 47: Özgürlüğün Hayaleti filminden bir kare, (Le Fantome de la Liberte), 1974, Luis Bunuel, Mr. Foucoud'nun Rüyası.....	103
Resim 48: Özgürlüğün Hayaleti, (Le Fantome de la Liberte), 1974, Luis Bunuel.....	103
Resim 49: Bahar Karaman, Banyoda Hayat, 2012, 80 cm x 90 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	104
Resim 50: Bahar Karaman, Havuz Keyfi, 2012, 25 cm x 35 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	105
Resim 51: Bahar Karaman, Güç ve Boyut, 2011, 90 cm x 110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	105
Resim 52: Bahar Karaman, Plastik Ördek, 2011, 60 cm x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	106

Resim 53: Bahar Karaman, Keçiler ve Ayakkabılar, 2011, Kontrplak Üzerine Yağlıboya.....	107
Resim 54: Bahar Karaman, Doyum ve Doyumsuzluk, 2012, 80 cm x 90 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	108
Resim 55: Damien Hirst, Domuz, Enstelasyon, 1996, 220 cm x 270 cm, Karışık Teknik.....	108
Resim 56: Bahar Karaman, Av Sahnesi, 2012, 60 cm x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	109

GİRİŞ

Figüratif resmin tarihsel serüveni içerisinde 20.yüzyılda ortaya çıkan yeni figüratif yaklaşımları irdelemeden önce figür teriminin sanat alanındaki anlamını sorgulamak yararlı olacaktır. Figürün plastik sanatlarda genel kabul görmüş anlamı insan ve hayvan konulu betimlemelerdir. “İngilizce ve Fransızca gibi dillerde “figüratif” sözcüğü edebiyatta benzetmelerle yapılan anlatımlar için kullanılır. Türkçede ise figürün yalnız resim ve heykelde kullanıldığı vurgulanır. Figür hakkında, görsel sanat yapıtlarında betimlenmiş doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık; dar anlamında insan figürü, çıplak, ekorşe² figür ve portre gibi farklı türleri vardır” şeklinde tanımlanmaktadır (Ana Britanica, 1993). Plastik sanatlarda “figüratif” soyut anlatımın karşıtı olan, bilinen görüntü ve nesneleri içeren bir anlatım biçimidir. Figüratif sözcüğü, bu bakımdan çok genel bir tanımdır ve resimde ölü doğa, çıplak, manzara, portre, tarihi resim ve tür resmini içerdiği gibi, gerçekçi olmayan ancak gerçek nesneleri kullanan resim türleri (ör.kolaj) için de kullanılabilir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997). Genel anlamda ve tek başına söylendiği zaman, sanata konu olan herhangi bir nesnedir. Ağaç, çiçek, kuş, sandalye, hayvan, bardak, vb. Ancak, plastik sanatlarda figür, özellikle insanı nitelendirir (Mülayim, 1994).

Bir figürün betimlenmesi düşüncesinin sanatın tarihi kadar eski olduğunu ele geçen örnekler göstermektedir. İlk örnekler benzetme yolu ile yapılan sanatsal çalışmaların en yalın biçimlerinden biri olduğunu bize göstermiştir. Tarih öncesi dönemde büyü amacıyla yapıldığı düşünülen mağara resimleri bu anlamda bazı insani ihtiyaçları da ifade ediyor olmalıdır.

İlk çağ uygarlıklarında sistematik bir üretim içerisinde çeşitli kalıp üslup özellikleri kazanan figüratif betimlemenin günümüze gelene dek sanatın temel konularından biri olarak değişik özellikler kazandığını, geliştiğini, değiştiğini söylemek mümkündür. Figüratif resmin gerek içerik gerek plastik özellikler açısından, çağlar boyunca farklı

² Ekorşe: İnsan ya da Hayvan figürünü kas yapısını göstermek amacıyla derisi yüzülmüş olarak betimleyen anatomik çizim.

etkenler ile değişim göstermiş olduğu görülmektedir. Hatta aynı çağın ürünleri olmalarına rağmen coğrafi ve kültürel özellikler nedeniyle figüratif sanatta farklı yaklaşımların eş zamanlı olarak ortaya çıkmış olduğunu da görmekteyiz.

Yüzlerce yıldır figüratif betimlemenin temel konularından biri de dini metinlerin tasviri olmuştur. Bununla beraber tarih içerisinde figüratif sanatın kesintiye uğramasına neden olan din ve iktidar savaşından kaynaklanan ikonakırıcılık (ikonoklazm) gibi dönemler de olmuştur. Rönesans'la (Yeniden Doğuş) birlikte figüratif betimlemede doğa etüdleri ve anatomi çalışmalarına dayalı bir gerçeklik anlayışı sanata hakim olmaya başlamıştır. Bu gerçeklik arayışı yüzyıllar içinde değişmiş, dönüşmüş ancak; gerçek kırılma noktasını modernizm ile yaşamıştır. Modernist görüş ışığında sanatçı öykünme düşüncesinden sıyrılarak kendi varoluş problemlerine odaklanmaya başlamış, bu yaklaşımlar figüratif betimleme karşısında soyut sanatın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bununla beraber 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra figüratif sanatta yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımlara genel bir  er eve altında "Yeni figüratif" denmesinin bir sebebi olarak Michel Ragon'un şu sözlerini dikkate almak gerekir:

"Yeni figürasyon biraz soyut manzaracılığın mantıklı bir devamıdır. Figürasyon, özellikle düşsel, şiirsel, belirsizdir. Sanki soyut tekniğinden yavaş yavaş figürler çıkmaya başlamış gibi görünmektedir" (Ragon, 1987). Bu anlamda yeni fig rasyona soyutlamayla figürasyon arasında yer alan bir sanat denilebilir. Yeni figürasyon her şeyden önce anıştırmalı (imalı) olmasıyla geleneksel fig rasyondan ayrıldığı belirtilmektedir. "D şsele, d şleme, groteske, karşı eğilim gösteriyordu. Portreden çok maskeyi, gece giysisinden çok oyuncu kılığını seviyordu. Çoğu zaman acımasızdı. Su luyordu, parmağıyla gösteriyordu, ısrarla" (Ragon, 1987). Michel Ragon bu c mlerle geleneksel figüratif ve yeni figüratif eğilimler farkını ortaya koymaktadır.

Figüratif yaklaşımın Türk resmindeki yeri ise Batılılaşma hareketi öncesi ve sonrasında ortaya çıkan tarihsel etkenler ışığında incelenmesi gereken bir konudur. Başka alanlarda olduğu gibi 20.yüzyılda Batı ile kültürel ilişkilerin artması özellikle 1960 sonrasında Yeni Figüratif hareketlerin Türkiye'de de görülmesine yol açacaktı.

1.1.Amaç

Bu araştırmanın temelde iki amacı vardır: birincisi; Türk resim sanatında, 1960 yılından günümüze figüratif resmin yeri, gelişim düzeyi, üslupsal özellikleri, etkilendiği etmenleri vb. betimlemek ve araştırmacılara kaynak teşkil edecek bilgiler oluşturmaktır. İkinci amaç ise; Türk resim sanatındaki figüratif gelişmelerin tüm özelliklerinden de yola çıkarak sanatsal çalışmalar yapmaktır.

1.2. Kapsam

Tez kapsamında 1960 sonrası Türk resminde ortaya çıkan yeni figüratif eğilimler incelenecektir. Yeniden figüratif betimlemeye dönüşü temsil eden Yeni Figüratif betimleme adı altında toplanan özgün çalışmalar 1960 sonrasını kapsamaktadır. Bu bağlamda 1960'tan itibaren ortaya çıkan yeni figüratif anlayış ve bu dönemde öne çıkan sanatçıların eserleri irdelenecektir. Bununla beraber konuyla ilgili temel bilgi ve kavramları oluşturabilmek için tezin ilk bölümü figüratif sanatın tarihsel gelişimine ayrılmıştır.

1.3.Yöntem

Araştırmada bilimsel ve sanatsal yöntemler kullanılmıştır. Araştırmanın bilimsel boyutunda betimsel araştırma modeli kullanılmıştır.

Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve varolan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda, ele alınan olaylar ve durumlar, ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha sonra önceki olaylar ve durumlarda ilişkisi incelenerek “Ne” oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır (Erkup, 2005)

Bu araştırmada, betimsel araştırma yöntemlerinden biri olan tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Tarihsel araştırmalar, geçmişte meydana gelmiş olay ve olguların çok boyutlu incelenip ayrıntılarının ortaya çıkarılması olarak tanımlanabilir Wiersma (2000), tarihi araştırmaları “geçmiş yorumlamak, analiz etmek ve betimlemek amacıyla bilgilerin, sistemli bir şekilde araştırılmasıdır” şeklinde tanımlanmaktadır (Karakaya, 2009).

Araştırmanın proje uygulamasında ise; figüratif betimlemeye örnek oluşturacak çalışmalar kurgulanmıştır. Çalışmalar, öncelikle eskiz çalışmalarıyla başlanıp tuval

üzerinde son haline getirilmiştir. Tuval üzerine ve kontrplak üzerine yağlıboyanın kullanıldığı beş ön çalışma olmak üzere toplam onüç çalışmadan oluşmaktadır.

BÖLÜM I

FİGÜRATİF BETİMLEME VE SANAT

İnsanlığın varoluşundan günümüze dek ortaya koydukları eserlerin küçük insan topluluklarından uygarlıklara ve modern dünyaya doğru ilerleyen bir toplumsal ve teknolojik gelişim yansımaları olduğunu görmekteyiz. Mehmet Ergüven'e (2007) göre; başlangıçta sanat yoktur, sanatın kendisini öyle kabul ettiğimiz sürece var olmuştur. Sanata sanat dediğimiz zaman sanat anlamına kavuşmuştur. Ancak "Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz" (Gombrich, 2002). Sanatın ilk olarak ne zaman ortaya çıktığını bilmesek de insanlığın en eski uğraşlarından biri olduğu tahmin edilmektedir.

Günümüze ulaşan tarih öncesi örnekler bu etkinliğin ne denli geçmişe uzandığının kanıtlarıdır. Kaba taş devrinden, yontma ve cilalı taş devirlerine kadar süregelen mağaralarda ortaya çıkmış duvar resimleri ilk örneklerdir. "İlk örnekler incelendiğinde plastik sanatların ortaya çıkışının belli ihtiyaçlardan kaynaklandığını görürüz" (Gombrich, 2002). Bu ihtiyaçlar kimine göre duygularının bir ifadesi, kimilerine göre kendinden güçlü olana karşı bir üstünlük mücadelesi amaçlı yapılmış resimlerdir diyebiliriz.

"Paleolitik insanlar, gerçek ile satır üzerindeki şekli veya bir heykeli aynılaştırır ve birbirinden ayırtetmez. Herhangi bir suveyi, özellikle çok yaygın olan hayvan motifini çizmekle onu etkilediğine veya onu elde ettiğine inanır. Bu hayvan motifleri de büyük çoğunlukla beslenmesine yani ekonomisine temel teşkil eden av hayvanlarıdır" (Yalçınkaya, 1975:210).

Bu dönemde resimleri yapan insanlar, yaşadığı çevresel şartlar ve içinde bulunduğu hayatı bu şekilde resimlerle ifade etmiştir. Bu da doğaya karşı bir üstünlük kurma çabasından kaynaklanmaktadır. Her figür onların bir imgesi ve bu imgeler de onların yaptıkları kara büyüünün bir parçasıdır. Sezer Tansuğ (1993:20) bu durumu şöyle açıklamıştır:

"Hayatın doğaya ve doğadaki yaratıklara karşı çetin bir savaş anlamını taşıdığı çağlarda, bu resimler o savaşın bir parçası ve insana olağanüstü büyüsel güç sağladığına inanılan birer araçlardır. Bunlar doğaya, hayvanlara egemen olmanın birer sembolü, avın şanslı geçmesini sağlayan birer tilsimdir".

2.1. İlk Örnekler

Yüzyılımızın başından bu yana birçok mağara resmi ortaya çıkarılmıştır. Sanatın başlangıcı olarak kabul edilen; Paleolitik çağ içinde yer alan resimlerin genel özellikleri genel karakteri, bunların çizgiden ibaret oluşudur.

“Bunlar üzerine yapılan araştırmalar tarihöncesi insanın etrafını çevreleyen dünyayı, düşüncelerini ve hatta rüyalarını betimlemiş olduğu görüşünü ortaya koymaktadır. Bu resimlerde gerçeğin anlatımı, gerçek duygular ve ifadeler vardır. Resimler ilkel insanın etrafını çeviren dünyayı, düşüncelerini, rüyalarını anlatmaktadırlar” (Turani, 2003:28).

İlerleyen zamanlarda resimlerin sadece çizgiden ibaret oluşu desenden renk lekeleriyle artistik olarak yapılmış olması ve büyük bir serbestliğin bulunması dikkat çekmektedir. Stil gittikçe plastikleşmiş ve anlatım canlanmıştır. Formlarda hareket özelliği önem kazanmıştır. Çağın sonunda; anlatım yine çizgiye dönmüştür. Ayrıca bu dönemde çizgi ile anlatım, artık bir yaratıdan çok bilgiye dayalı bir inşa olduğu şeklinde belirtilmektedir. “Bu çizgiden başlayan gelişimin renk lekelerine gitmesi ve sonunda inşacılık, bütün sanat ekollerinde ve çağ üsluplarında açıkça görülür”³ (Turani, 2003). Paleolitik dönemi kapadıktan sonra Mezolitik ve Neolitik çağlar gelir.

Mezolitik Çağ’da tarımın etkisinin sanata yansıdığı görülmektedir. Doğu İspanya’da, İskandinavya’da, Rusya’da, Kuzey Afrika’da, Anadolu ve Mısır’da görülmektedir. Fransa ve İspanya’daki resimler son Magdelenien’in çizgileriyle yapılmış biçimlere bağlanır. Ancak İskandinav sanatı, Paleolitik çağda esas olan vücut hacmini modle etmeyen çizgi karakterine sahip olup, renge az rastlanır. Yalnız kırmızı, sarı ve siyah, kahverengi vardır. Bu dönemde hayvanları tasvir etmişlerdir. Hayvanlar tek yapıldığı gibi gruplar halinde de yapılmış ve bunlar hareketli figürlerden oluşmuştur. Mezolitik çağa ait resimlerde hayvanların arka ayaklarının olmadığı görülür. Boynuzlar perspektif içinde ele alınmamıştır. Resimler hacimli değil, yüzeysel biçimde düşünölmeye başlanmıştır. Resimlerin dili bize o dönemde avcılığın sürdüğünü anlatmaktadır. Kuzey ölkelerinde avcılık devam ederken güneyde ise hayvanların azalmasıyla evcilleştirmeye yönelim olur. Buna karşılık ise Doğu İspanya sanatı avcılıktan çiftçiliğe ve hayvan evcilleştirmeye olan geçişi gösterir. İskandinavya resimlerinde; kaya resimleri derin kazımlarla gerçekleştirilirken, Doğu İspanya resimleri çok yüzeyseldir. Ve güney ölkelerinde canlı renk ve ifade kuvveti görülür. Yine doğacı olmakla birlikte Prehistorik çağın özelliklerini taşımaz.

³İnşai tarz: Resim unsurları gerçekçi olmayıp, tamamen artistik buluşa dayanırlar.

3. devirde stilize insan şekillerini ele almaya başlayarak, insan üzerine çizimler yapılmaya başlanmıştır. Figürlerin kenarları konturla, iç formlar lekeyle ifade ediliyordu. “Böylece resimlerde plastik ifade kayboluyor, bunun yerine yüzeyselleşme başlıyordu” (Turani, 2003). Bazı figürlerde rakursi pozisyonlara da rastlanılmaktadır. Bu biçimlemenin inşai tarzı ifade ettiği belirtilmektedir. Yani gerçeğin anlatımı terk edilmiştir diyebiliriz. Genel olarak; Mezolitik çağdaki resim özelliği; doğacı bir resimden güçlü bir stilizasyona giden anlayıştır. Bu doğadan uzaklaşmanın, kompozisyon bütünlüğü sağlamak adına gerekli olduğu şeklinde açıklanmaktadır.

Paleolitik çağ insanının dünyası, soyut olmayan bir bütünle ilgilidir. Gerçek yaşıttan alınanlar yansıtılır. Mezolitik çağa gelindiğinde ise; hayvan betimlemelerinin yerini insan betimlemeleri ele alır. Somut dünya ve düşüncelerin dışında soyut bir tasarımlar dünyası da doğar. Düşünen insan kendisinin farkına varır. İnsan düşündükçe de, inançlar ortaya çıkar ve bereket kavramı doğar. İnsanlar bu durumda görünmeyen kavramlar üzerine de düşünmeye başlayarak kendilerine soyut bir dünya kurarlar. Bu soyut dünyayı da bazı sembollerle sanatlarına yansıtırlar. Neolitik çağa geçildiğinde ise yerleşik hayata geçmenin tarımın ve toprağa sahip olmanın etkisiyle, mimari, kap kacak üretimi ve bunlara bağlı olarak süslemeciliğin doğuşunu görebiliyoruz. (seramik sanatı) Süslemeler çizgiyle ya da noktalama şeklinde görülüyor. Kısaca Neolitik Çağda mimari ve süsleme sanatlarının doğduğunu ve şematik anlatım ile sanatta soyutlamaya giden yolun açıldığını görüyoruz. Doğacı bir anlayıştan soyutlamaya giden bu anlayışı sanat tarihçileri; “Paleolitik insan, gerçekçi ve doğacıydı, çünkü dış dünyayı soyutlayabilecek yetenekte değildi. Bu yüzden ancak daha geliştikten sonra soyut resimler yapmaya başladı” şeklinde açıklamışlardır (Tansuğ, 1993:22).

Tarih öncesi devirlerin son döneminde insanlar yerleşik hayata geçmeye başlamışlar. Yerleşik hayatla birlikte mimari yapılar da yaygınlaşmıştır. İlk Çağ Uygarlıklarından olan Mısır İmparatorluğu’nda büyük tapınaklar ve mezar anıtları bulunmaktadır. Mısır sanatının da bir tapınak ve mezar mimarlığına bağlı olduğu görülür. Mısır sanatına en büyük etkisi olan dönem yani Mısır’ın altın çağı diye tabir edilen Eski İmparatorluk dönemi yer alır. Bu sebeple Mısır sanatının çok fazla değişmediği düşünülmektedir. Konu olarak cenaze törenleri ve diğer dini gelenekler işlenmiştir. “Mısır mezarlarında bulunan resim ve araçlar, çoğu erken kültürlerde de rastlandığı gibi, ölenin ruhuna öte dünyada yardımcı olabilecek dostlar sağlama amacıyla ilişkilidir” (Gombrich, 2002). Yani Mısır’daki resimlerin

yapılması sanattan çok bir amaca hizmet ediyordu. Ve bu amacından başka Mısır'da yer alan duvar resimlerini ve kabartmaları o dönemdeki yaşantının birer kanıtı olarak nitelendirmektedirler. Bu dönemde Mısır sanatı resimlerle seyirciyi etkilemek ya da onu heyecanlandırmak istemez. Mısırlı ressamların amacı güzellik değil, resimlerinin eksiksiz olmasıdır. Çünkü bu resimler, tarihi bir belge niteliği taşımaktadır. Bunların dışında hükümdara hediye sunuşlar, tarlada çalışan insanlar gibi değişik ve güncel konulara da yer verilmiştir.

Kaynaklara göre; figüratif eğilimlerin ağırlıkta olduğu Mısır sanatı figürlerinin özellikleri hareketsizliğin, yani figürlerin durgun halinin tasvir edilmesi, Mısır heykelinde uygulanan belirgin bir özellik olduğu ve bu özelliğin de bir prensip olarak göze çarptığı belirtilmektedir. Figürlerde yüz profilden, gözler önden görülmüşçesine yapılmıştır. Vücutta omuzlar kalçaya kadar cepheden, bacaklar ise profilden verilmektedir. “Ayrıca Mısır resminin, narratif (hikayeci) bir eğilimde olması da resimlerin yüzeysel bir anlayışla yapılmasında rol oynamıştır” (Tansuğ, 1993:29). Mısır resminde dikkat çeken bir başka özellik de resimlerdeki figürlerin boyutları ait olduğu dinsel ya da toplumsal değere göre değişmesidir.

Antik Yunan sanatında ise mimari, Mısır'a göre çok gelişmemiştir. Mimarinin içerisinde heykele de yer verilmiştir. Mısır sanatındaki heykellerde, dinsel bir esastan hareket edilmiş ve bu sanatta efsaneler yok iken; Antik Yunan sanatı ise “efsaneler sanatı” olarak tanımlanmaktadır. Antik Yunan heykelinde ideal olma durumu var iken Mısır sanatında ortaya çıkarıp sergileme durumu söz konusu bile değildi. Yani Mısır sanatı seyirci için yapılmamış, Antik Yunan sanatında ise asıl ilke “Seyircinin bakış noktasından hareket edilmesidir” (Güvemli, 1960). Mısır sanatında herhangi bir idealizmden söz edilemezken; Antik Yunan'da idealizm söz konusudur. Mısır sanatı gerçekçi bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Herhangi bir insanın yerini tutacak o heykelde aynen o insanın fizyolojik özelliklerini görmek mümkündür. Bu bakımdan Mısır sanatı için portreler sanatı da denilebilmektedir.

Antik Yunan sanatında hareket ve modle önemlidir. Mısır, Mezopotamya ve Pers kabartmalarında da bir hareketten söz etmek mümkündür ancak bu gerçek bir hareket değildir. Örneğin bir adımın vücuda sağladığı bütün değişiklikler hareketi simgeler ve Mısır, Mezopotamya ve Pers kabartmalarında ileri atılmış adım olmasına rağmen, vücudu hazırlayan kasların ve vücudun dengesi söz konusu değildir. Bu da demektir ki insan

vücudu her şeyiyle Yunan sanatı için önemlidir. Nedeni olarak ise Yunan felsefesi gösterilmektedir. Yunan felsefesine göre; “İnsan yaratıkların en mükemmelidir” (Güvemli, 1960). Buna bağlı olarak incelenmeye değer bir varlıktır. Yunan sanatında figür önemlidir ve çoğunlukla sanat içerisinde ele alınmaktadır. Ayrıca insan figürü yanında değişik hayvan betimlemeleri ve dekoratif biçimler de bu sanatın içerisinde yer almıştır.

Vazolarda anlatımcı sahnelerde stilize edilmiş insan figürleri, mitoslara dair betimlemelere doğru ilerlemiştir. Vazo resimleri, bir çok yönden efsane ve hikayelerin antik betimlemeleri için en zengin kaynak olarak nitelendirilir. Antik Yunan’da vazo resmi önemli bir yer tutmuş figürlü sahneler M.Ö. 750 yıllarından 4. yüzyıl ortalarına dek vazo ressamaları için ilgi odağı olmuştur. Mitoslara dair betimlemelerin en yaratıcı olduğu zaman olarak Arkaik Dönem gösterilmektedir. Yunan sanatının en olgun ve güçlü dönemi Klasik Çağ olarak ifade edilmektedir. Attikalı ressamların ilgi odağı olan siyah figür tekniği korintlerden gelmiştir. “Siyah figür tekniğinde, fırınlanmamış bir vazonun üstüne figürler silüet olarak boyanır. Keskin uçlu bir aletle de detaylar işlenir. Vazo fırınlandıktan sonra detaylar kilin açık kırmızı renginde kalır; figürler ise siyah olurdu. Bazı detaylar için zaman zaman kırmızı ve beyaz renk kullanılırdı” (Carpenter, 2002:10). Ve daha sonrasında kırmızı figür denen yeni bir teknik geliştirirler. Kırmızı figürde kelimenin tam anlamıyla siyah figürün yapımının zıddı şeklindedir.

Roma sanatı, Yunan sanatının bir devamı olarak kabul edilmektedir. Roma heykelinde gelişen alçak kabartmaların başlıca özelliği tarihi olayları canlandırmaktır. Ayrıca Roma sanatının başarısı olarak ise büstler gösterilir. Bu büstlerde önemli olan “Belli bir çehreyi canlandırmak, ani gerçeğe iyice bağlanmak”tır. Sanatçı heykele bu yoldan girmiştir” (Güvemli, 1960:54).

Roma resmi ise seramik eşya üzerine yapılmış olanlar, Yunan sanatında yer alan eserlerle aynı özellikleri taşır. Sıva üzerine yapılan duvar resimleri ise, çoğunlukla mitoloji, tanrılar ve din törenleriyle ilgilidir. Birinci pompei üslubu denilen evlerin duvarları mermer kaplama izlenimini uyandıracak şekilde renklerle donatılıp düzenlenir. İkinci pompei adı verilen resimlemede ise, bu ana eğilimin, duvarda mimari bir perspektife dönüştüğü görülür. Sütunlar arkasından manzaralar ve figürlü sahneler, perspektif bir derinlik içinde yer alır (Tansuğ, 1993:49). Bu devir resminin gerek Pompei’de, gerek Sicilya’da gördüğümüz bazı örneklerle bakarak sonraki devirlere, Ortaçağ Bizans resmine kaynaklık etmiş olabileceği araştırmalara bağlı olarak belirtilir. Buna bir neden olarak gösterilen;

“Mozaik figürleriyle bu freskolardaki figürler arasında açık bir benzeyiş vardır” ortak özellik bu duruma açıklık getirmektedir (Turani, 2003).

2.2. Ortaçağ ve Dini Temalar

Antik çağın sona erişiyile birlikte ikonlarıyla dikkat çeken ortaçağa geçilir. Konumuzu yansıtan figüratif betimleme; Ortaçağda daha fazla önem kazanmıştır. Ancak bu figürler sosyal hayatın içerisinde yer alan figürler değildir. Özellikle ikonlarıyla dikkat çeken Bizans sanatı bu çağ içinde önemli bir yere sahiptir. “Bizans sanatı da, bir ortaçağ sanatı olarak kimliğini ancak İkonoklazma sonrasında bulmuş, ana biçimlerini ve temel ilkelerini ortaya koymuştur” (Akyürek, 1997:72).

“Bizans manastırlarının, daha başlangıçlarından beri, gerek yaptıkları ikonolarla ve gerekse minyatürlerle resimledikleri el yazmalarıyla, resim sanatı açısından önemli üretim merkezleri” olduklarına vurgu yapan Akyürek (1997:76) ayrıca “Şamlı aziz Ioannes’in ikon-kırıcılara karşı yürüttüğü ideolojik mücadelede temellerini attığı ikon teorisi de, kiliselerin ikonografik program şemalarının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Kare içinde haç planlı yapılar, Bizans ikon teorisi açısından da uygun bir altyapı hazırlamışlardı: Bizans’ta ikonlar (burada anıtsal resim) öyküleyici değil, semboliktir; yani eğitici bir amaçla bir olaylar silsilesi anlatılmasını amaçlamaz...” Batı’da ise “okur yazar olmayanların İncil’i” olarak algılanmış, didaktik bir işlev üstlenmiş olduğuna da vurgu yapar (Akyürek, 1997:77).

“Bizans’ta ise ikon (geniş anlamı ile resim), tapınmanın bir aracı olarak görülmüş bu bağlamda kilise dekorasyonunun amacı da izleyiciyi ‘eğitmek’ değil, onu doğrudan ‘kutsal ile karşı karşıya getirmek olarak düşünülmüştür. ... kutsalın oradaki varlığını temsil eden ikonlar açısından, belli bir kronolojiye göre birbirini izlemek değil, kendi aralarındaki hiyerarşik düzenleri önemlidir: Tek ve en yüce olan Tanrı merkezi kubbenin ortasında (Panroktator); daha altlarda hiyerarşideki yerine göre Meryem, melekler, peygamberler, yortu günlerini belirleyen İncil öyküleri, azizler, rahipler, vb. yer almalıydı. Bu bakımdan, parçalanmamış ve programın tamamının algılanabildiği, ortada ve en yüksekte ‘gökyüzü’ kubbesinin bulunduğu bir iç mekan, bu ikon teorisinden hareketle oluşturulan ikonografik program şeması için en uygun alt yapıyı sağlamaktadır” (Akyürek, 1997:77).

Kiliselere yer alan ikonlar Hristiyanlık öğretilerine bağlı olarak İsa ve kutsal kişilere ait tasvirlerini belirttiği için, Hristiyanlığın ilk devirlerinde putataparlığa dönülmemesi amacıyla resim yasak edilmiş, ikon denilen İsa ve kutsal kişilere ait tasvirler, heykeller tahrip edilmiştir. İkonoklazm denilen bu dönem Iustianos’un imparatorluğunda

gerçekleşmiştir. 730'da bir fermanla figürlü tasvirler yasaklanmıştır. Çünkü resimlerde İsa, insan olarak canlandırılıyordu bu durum onlar için doğru değildi. Aslında İsa'nın hem resmi yapılamayacak(a-perigreptos) hem de yapılabilir (perigraptos) durumda olması gerektiği vurgulanmaktadır. Şöyle ki; İsa kendi cesedi içinde tasvir edilebilir düşüncesi vardı. İnsan eliyle yapılmamış İsa resimleri (ahiroplitos) şeklinde olması gerektiği savunulur. S. Apollinare in Nuova bazilikasında, orta nefin yan duvarları üç şeride bölünmüş, alt şeritler aziz ve azizelerin Meryem'e ve İsa'ya yönelik törenlerini, orta şerit peygamber ve patrik figürlerini, üst şeritse Hz. İsa'nın mucizesini ve çektiklerini (passion) canlandıran mozaiklerle kaplanmıştır. 6. yüzyıl başkent resim sanatının belgeleri minyatürlü el yazmalarıdır. Bu minyatürler figür üslubunda ve renklerde Helenistik sanatın (Yunan) etkisini yansıtır. Sahneler için; Cotton incili ve Rossana incilinden yararlanılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997).

Bizans'ta resim, mozaik ve fresko alanında kendini göstermiştir. Yapılan eserlerde her şeyden önce din etkisi ön planda tutulduğu için bunlar her türlü ayrıntıdan arındırılmış yalnız manayı ve ruhu belirtmeye çalışan eserlerdi. Gerek kitap resimlerinde gerek fresko ve mozaiklerde resim mimarlığı destekleyici bir yardımcı unsur mimarlığın canlandığı din fikrini destekleyici olmaktan ileri gidememiştir. Bu bakımdan Bizans'ta da Orta Çağ Avrupası'nda da resim daha sonra heykel gerçeğe yönelen değil, gerçekten uzaklaşan üsluplaşmaya, süslemeye yönelen bir yol tutmuştur.

Ortaçağın en önemli sanatları arasında gösterilen Roman sanatı ve Gotik sanattır. Bu her iki sanatta da mimari önemlidir ve hala dinin etkisi ve skolastik düşünce devam etmektedir. Yalnız Gotik sanatta daha sonraları İsa ve Meryem dışında "ölümlü insanların" da heykellerine rastlanmaktadır. Roman sanatında da Gotik sanatta da heykel mimari ile birlikte verilmiş, sütun başlıklarında bitki ve hayvan betimlemeleri vardır. Yani heykel ve resim mimarinin yanında yardımcı öğelerdir. Gotik sanattaki heykelde dikkat çeken bir özellik tek figürden çok figüre olan değişim ve heykellerin hareket ve dengeye sahip olmalarıdır. Ayrıca bunun yanında figürlerin yüz ifadeleri, duruşların bir anlam ifade etmesi önemlidir. Bunun da bir etkisi olarak gerçek yüz ifadelerinden yararlanılmaya başlanması bu dönemde yeni başlamıştır. Roman sanatında heykelin ilkçağ heykellerinden farklı olarak heykelin kendisinin önemli olması yerine görevinin önemli olması dikkat çekmektedir. Roman resim sanatına bakılacak olursa resimlerin hemen hepsi aynı sahneleri tasvir eder ve kopyalar halinde çoğaltıldıkları dikkat çeker. Çalışılan eser ne olursa olsun

fresko tekniği hakimdir. Buradaki resim sanatı daha çok kitap süsleme, minyatür ve tezhip sanatı üzerine eğilmiştir. Resimlerde ne renk ne de derinlik söz konusudur. Bunun yanında perspektif bilgisine sahip olunmamasına karşın bazı figürler önem sırasına göre büyük ya da küçük yapılabilmektedir. Gotik sanatta da önceleri mimarının yardımcısı olan duvar resimleri yapılmaktayken daha sonraları vitray ön plana çıkmıştır. Dinin etkisi resimli el yazması kitaplarda açıkça görülür. Ayrıca kaynaklarda ortaçağ düzeninde yer alan Gotik sanatta gerçeküstücü bir eğilim de olduğu belirtilir. “Kutsal kitaba dayanan ve hümanist bir ortaçağın içinde, canavarlar hayali yaratıklarla dolu çok daha kırıltılı bir ortaçağ gelişmekte ve ayağa kalkmaktadır” (Baltrusaitis, 2001:317). Ortaya koyulan bu gerçeküstücü eğilim içerisinde yer alan figürler ejderhalar, hayali canavarlar vb. hayali figürler bulunmaktadır.

2.3. Rönesans’tan 19. Yüzyıla Figüratif Betimleme

Fransızca’dan gelen “Renaissance” terimi “yeniden doğuş” anlamına gelmektedir. Yeniden doğuş Antik Yunan ve Roma bilimi ve sanatının bir anlamda Hristiyan öğretisi ile uzlaştırılmasıdır. Özellikle 15. yüzyılda gerçekleşen bazı atılımlar geçmişin çok tanrılı dini ve kültürün ürünü olan bilim, sanat ve felsefenin karanlıkta kalmış birikiminin yeniden gün yüzüne çıkmasına olanak sağlamıştır. Bununla beraber Avrupa’da Rönesans’ın ortaya çıkışı ve gelişimini her yerde aynı biçimde izlemek mümkün değildir. Bunun nedeni özellikle Orta ve Kuzey Avrupa’yı birkaç yüzyıl etkisi altına alacak mezhep savaşlarının ortaya çıkmasıdır.

Artık sadece sanatçı kutsal öykünün başlıca figürlerinin betimlenme kalıplarını öğrenmekle kalmıyor, doğanın etüdünü de yapmaya başlıyor. Bununla yetinmeyen sanatçı bir adım daha ileri giderek “...görüntü yasalarını keşfetmek, Yunanlıların ve Romalıların yaptığı gibi insan vücudu hakkında yeterli bilgi edinerek bunu heykellerinde ve resimlerinde kullanmak istiyorlardı” (Gombrich, 2002:221). Rönesans skolastik düşüncenin egemen olduğu ortaçağ düşüncesinin zıddı olarak tanımlanmaktadır. “Tüm ortaçağ boyunca *biblia pauperorum*’a hizmet etmek üzere kilisenin buyruğuna giren resim sanatı, hiç kuşku yok ki, Rönesans döneminde bir birey olarak kendi varlığının bilincine ulaşan insanla köklü bir atılıma sahne olmuştur...” (Ergüven, 2002: 170). Artık sanatçının ilgisi bu yöne kaydıktan sonra ortaçağdaki dini dogmaların etkisinden kurtulmaya başlandığı söylenebilir.

Rönesans ilk olarak İtalya’da görülür. Daha çok hümanizmayı ve din reformunu kolaylaştıran bu hareketler önce, sanatta Rönesans görülmesiyle başlamıştır. Sanat tarihçileri 1350 ile 1500 yılları arasını Proto-Rönesans olarak adlandırmaktadırlar. 1500-1550 arasını olgun Rönesans ve 1550-1600 yılları arasını Geç Rönesans olarak (Maniyerist Dönem) nitelendirmektedirler. Ancak Erwin Panofsky’e (Turan, 2005:9) göre bu dönemlerin ne zaman başlayıp nerede bittiği tam olarak bilinmemektedir.

Öbür dünyanın mekansız biçimlemesine, Rönesans’ta mekan anlatımında kullanılan perspektifin gereği yoktu. Mimar heykeltarihi olan Brunelleschi Rönesans mimarisinin öncüsü olmasının yanında tek bakış noktasına göre bilimsel perspektifi ortaya koymuştur. Buna Masaccio’nun yapmış olduğu Kutsal Üçlü ilk örneklerden biridir. Burada figürler oldukça sade olmalarına karşın oldukça etkileyici ve dokunabilecekmiş gibi bir his yaratmaktadır. Bu heykelsi figürler ve bu perspektif ortamında yer almasındandır. Yeniçağda bakış, insanın görüş açıсыydı ve bu bir noktadan bakış, optik görüntüyü zorlayan perspektife gereksinme duyuyordu. “Ortaçağın dikey gotik biçimi yerine, yatay biçim geliyordu. Sonsuzluk yerine ölçü, çok parçacılık yerine, sakin ve dünyevi yapı tarzı ortaya çıkıyordu” (Turani, 2003:344). 12. yüzyılda minyatür ressamının aksine; 13. yüzyıl resim sanatçısı gittikçe insan vücuduna ait bilgilerini arttırarak daha fazla ince ayrıntıları resmetmeye başlar. Ahşap paneller üzerine tempera tekniğini geliştirerek, resim sanatının klasik malzemelerine geçiş yapmışlardır. Bu dönemde sanatçı figürlerin duygularını, iç dünyalarını yansıtan ifadelerle de yer vermeye başlar. Sanatçı ilgisini çeken şeyleri anlatabilmek için ara sıra kalıplaşmış örneklerin dışına çıkmakla birlikte, bir diğer taraftan ise yaptığı bazı figürlerin gerçekçi yapılmasının yanında figürler arasında gerçekçi olmayan oranlarla da dikkat çekmektedir. Ama Gombrich’e (2002) göre; bunu nedeni bilgi eksikliği ile ilgili değil, bunun yerine bu durumu önemsememelerinden kaynaklandığını belirtmektedir. 13. yüzyılın ikinci yarısında, Fransız ustalarına özenme ve doğayı daha da inandırıcı bir şekilde anlatma çabasına girişildiği görülmektedir. Bu amaçla, heykel sanatının yöntemleri incelenmeye başlanarak; bazı heykelsi figürlerden oluşan resimler yapmışlardır.

Eskilerin insan figürünü Milo Venüsü ya da Belvedere Apollon’u gibi yapıtlarda “idealize” etmişlerdir. Jan Van Eyck ise buna tamamen karşıdır. Jan Van Eyck matematik ve doğa gözlemi anlamında çalışmalar yapmıştır. Figürlerin tamamen gerçekçi yapılması düşüncesindedir ki kendi çalışmalarında Adem ve Havva betimlemelerinde gerçek

figürlerden yaralanmış olduğu ve bu gerçekçilikten ileriki nesillerin rahatsız olduğu vurgulanmaktadır (Gombrich,2002). Kuzey resminin en önemli temsilcilerinden olan Jan Van Eyck güneyli ressamların tersine doğayı tamamıyla inceleyerek doğanın yanılsamasını oluşturmuştur. Bu anlamda resim tekniğini geliştirerek, yağlıboyayı bulmuştur. Gerçekten doğa gözlemine dayanarak figürün optik hacmini yakalama, Rönesans sanatçılarının birçoğunda görülmektedir. Ve dünyada ilk kez insan figürünün optik görüntülü bir mekan içinde saptanabildiğine vurgu yapılır. Önemli bir nokta olarak, sanatın din konuları dışına çıkışı, estetik değerlerin birinci plana alınması idi. İlk kez sanat toplumdan koparılıyor dar bir zümreye (burjuvaya) hitap ediyordu. Bu durumun Batı sanatında çok önemli bir olay olduğu kabul edilmektedir (Gombrich, 2002).

Paulo Ucello, perspektif yasalarının etkisinde kalarak gerçekleştirdiği San Romano resminde betimlediği figürlerin ve sahnenin sunuluşu Gombrich'e göre pek başarılı olamamıştır. “Bu figürlerin üç boyutlu göründükleri kuşkusuz, ama biraz iki mercekli bakılan stereoskopik resimleri hatırlatan bir etki oluşturuyorlar” diyen Gombrich yapılan bu resimlerin tam anlamıyla bir gerçekçiliğe ulaşmadığını vurgulamaktadır. (Gombrich, 2002:168)

Yeniçağda insan kendini tanımaya ve çevresini incelemeye başlar. Ortaçağ resimlerindeki altın yaldızlı yüzey ortadan kalkar. Din dışı konular gelir. Konu olarak; satıcılarla dolu sokaklar, atlılar, dans eden kızlar vb. gibi gündelik hayata dair resimler de yer almaya başlar. Yüzeysel bir mekan kurgusunun hakim olduğu Ortaçağ resmine karşın Yeniçağda üst üste gelen (superpose) figürler ile derinlik hissinin arttırıldığı bir anlatım ortaya çıkmıştır.

Doğanın tasvirine paralel olarak; 15. yüzyılın başından itibaren insanın kişisel özelliklerinin ele alındığı görülüyor. Bu kişisel özelliklerinin gözlemlenmeye başlaması portre sanatına etki etmiştir. Adnan Turani (2003); “Yeniçağda Açık hava resmi, anatomi ve bunların yanında insan fizyonomisinin tablo yüzeyinde belirmesine Yeni Çağın özellikleri olarak dikkat çekmektedir” şeklinde belirtmiştir.

Leonardo da Vinci ile figürlerin tamamıyla kas ve iskelet yapılarının incelenmesi durumu doğmuş figür resmi farklı bir boyut kazanmıştır. Vinci ortaya koyduğu eserlerinde figürler çıplak ve hareketli olmasından dolayı dikkat çekmiştir. Ve daha sonraki ressamların da Vinci'nin yolundan devam ettikleri gözlenebilir.

15. yüzyılda artık sanatçılar figürü gerçekçi olarak ele almaları bakımından tamamen istedikleri aşamaya gelmişlerdir. Sanatın farklı şekil kazandığı dönem Maniyerizm (Tarzcılık, İtalyanca; üslup) doğmuştur. Michelengelo'nun tarzının taklit edilmesiyle ortaya çıktığı belirtilmektedir.

Rönesans'ın son dönemi olan Maniyerizm'de diğer dönemlere göre bazı farklılıklar görülür. Bu dönemde Rönesans'ın araştırmacı mantığı yitirilmiş ve sonunda hareket ve adeleler abartılmıştır. “Böylece içi boş imalatı, onların eserlerine hakim olmuştur” (Turani, 2003). Bu dönemde antik çağın öğelerine karşı tepki başlamıştır. Gotik tarzda görülen dini duygu bu dönemde de yer yer görülebilmektedir. Böylece Hristiyanlığın yücelme duygusu yeniden ortaya çıkmaya başlamış Rönesans'la birlikte gelen yenilenme duraklamaya girmiştir. Figürlerin, resimlerde yer yer gölgelerin içine gömüldüğü görülebilir. Maniyerizm; manzarayı ihmal etmiş, geniş mekana son vermiş, insanı birinci plana almıştır. Ancak insanın doğasal hareketini inkar etmiştir. Biçimli motif tekrardan ilgiyi üzerine çekmiştir. İnsan figürü de çizgiye has bir hareketlilik kazanır. Maniyerizm çizgisel, dinamik, Barok ise; kitlesel dinamik, Klasik çizgisel, duruk; birer özellik gösterir” (Turani, 2003).

Barok; 17. yüzyılın ortasında doğduğu kabul edilen bir üslup olarak anılır. “Barok üslubun helezoni kıvrım ve bükümleri hem genel görünümünde hem de dekoratif ayrıntılarda egemen” diyen Gombrich (2002:435) fazla süslü abartılı olduğuna vurgu yapmaktadır. Ağırlıklı olarak mimaride görülen girinti çıkıntılık ışık gölge olarak resim sanatına da yansımıştır. Yüzeylerdeki ayrıntı ve parçalanma resimde de aynen görülmektedir. “Barok; düzgün olmayan inci” anlamına gelmektedir (Güvemli, 1960). Barok dönem sanatçısı Maniyerist dönem sanatçısından farklı olarak doğa incelemesi esas alınmış devamında unsurların hayali kompozisyonu oluşturulmuştur. “Kutsal bir kişi, dünyevi görüntünün içine oturtuluyor, uhrevi olan dünyevileşiyor” (Turani, 2003:457).

Barok mimarinin de Barok resmin de çıkış yeri olarak İtalya gösteriliyor. Sanat tarihçileri; Ön barok ögeli eserlerin Michelangelo'da belirdiğine vurgu yapmaktadır. Venedik Rönesans resminde de bazı barok eğilimler söz konusudur. İlk temsilcilerinden olan Caravaggio'nun eserlerinde uyguladığı ışık gölge anlayışı ve gözlemleriyle tam doğacı anlayışa dikkat çekmektedir. Mekan ile figür arasında o zamana kadar olan kuralları değiştirmiş, tek kaynaktan gelen ışığı resme sokmuştur. Bu da Barok dönemin anlayışına denk düşer.

“Anatomi, ideal Rönesans anlatımından uzaklaşmış, tenin ve damarların adeta optik bir saptamasını göstermektedir. Çıplak bacakların kirliliğine kadar varan bir doğa gözlemi ve bunun saptanması, yaşlılığın tendeki izleri, ressam tarafından ifade edilecek yeni öğeler olmuştur” (Turani, 2003:457).

“Evliya Eatheus” buna örnektir. Bu resimde de anlatıldığı gibi dönemin sanatçısının ele aldığı optik durum, ışık gölge, doğacı anlatımı sağlamıştır. Renklerde lokal izlenimlere rastlanmakla birlikte, Maniyeristlerde ihmal edilen doğa etüdü Erken Barok döneminde yeniden ele alındığı görülmektedir.

Yüksek ya da olgun Barok dönem olarak tasvir edilen bu dönemde İtalyan ressamalar hem tavan hem insan resmi alanında yaratıcı olmuşlardır. Rembrant bu anlamda yaratıcı figürlerinin yer aldığı en iyi örnekleriyle dikkat çekmektedir. “Simon’un Kör Edilmesi” dikkat çeken eserlerindendir. “Klasiğin duruk ölçülerini bir tarafa atar. İlgi çekici bir şekilde uzak yakın etkisini canlandırır. İnsanı şaşırtan bir derinlik, hacim, klasiğin plastisitesini yüzeyde bırakır. Figürün bir atmosfer tabakası ile çevrildiği adeta hayretle görülür” (Turani, 2003:471). Burada ifade edilen Rönesans’ın tek cepheliliğinden bu derine gidiş Yüksek Barok’un özelliği olarak kabul edilmektedir. Rembrant’ın resimlerinde kullandığı derinlik ve portrelerinde yakaladığı karakter gözlemlerinin görüldüğü resimler bu dönemde yer alan önemli eserlerdir.

Rokoko genel olarak mimaride etkili olmuştur. Resimle ilgili olan özellikleri “Barok’un ağır kitleli, dev resimlerine karşılık; zarif, dalgalı, neşeli, ve küçük figürlerle ilgili” şeklinde ifade edilmektedir (Turani, 2003:484). Rokoko döneminde Barok döneme nazaran muhteşem salonlardan kırlara açılan ve aşk anlarına vurgu yapılan resimler yer almaya başlamıştır. Watteau, Boucher ve Fragonard gibi Rokoko döneminin sanatçılarının ele aldığı aşık çiftlerin kırlarda, gizli köşelerde aşklarını resmetmesi buna örnek oluşturur. Ayrıca aşkın her çağda yaşanmasına rağmen ilk kez sanatın konusu olması bakımından dikkat çekicidir. Bu çağın ahlakçıları ise bu resimleri ahlaki çöküntü olarak düşünüp yermişlerdir. Genel olarak bunların yanında zarafet, bayramlar ve serüven gibi konular Rokoko dönemindeki resimlerde yer almaktadır. Rokoko sanatçıları duvarlarda, tavanlarda, bahçelerde; eğlenceyi, eğlenmeyi, sevişmeyi, zevki kışkırtan bir renklilikle resimlerini yapmışlardır.

1789 Fransız İhtilali ile birlikte akıl çağında insanların sanat düşüncelerinin değişmesi söz konusu olmuştur. Bu değişimin kökleri de akıl çağında gerçekleşmiştir. Fransız İhtilalcileri kendilerini yeniden doğmuş Yunanlılar, Romalılar olarak düşünmekten

hoşlanıyorlardı (Gombrich, 2002). Bu dönemde sanatçıların üslup denilen sanatçı tavrı ortaya çıkmıştır. Sanatçı bu anlamda bilinçlenmeye başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan Neoklasizm bu tarihi olaydan etkilenmiştir. Tarihe duyulan ilginin artmasıyla, ilgi kahramanlık konularına kaymıştır ve sanatçıların da bu konularla ilgili eser verdikleri sanat tarihinde görülmektedir. Bu konularda ürün veren sanatçıların tavrı olan Neoklasizmin en önde gelen sanatçısı Jaques Louis David'tir. David, ihtilal hükümetinin resmi sanatçısı olarak kabul edilmektedir. Ve sanatçı “Yunan ve Roma heykellerini inceleyerek, vücuttaki kasların ve kirişlerin nasıl hacimlendirileceğine ve vücuda soluk bir güzelliğin nasıl verileceğini öğrenmiştir” (Gombrich, 2002:485). Bu dönemde yapılan çalışmaların özelliği olarak da klasik sanatın bir getirisi olarak kabul edilen ayrıntılardan sıyrılma ve sadeliğe yönelme söz konusu olmuştur. Rengin en aza indirgendiği ve sadeleştirilmiş perspektif kısaltımlar tercih edilerek dikkatin daha çok figüre ve anlatılan olay ya da konuya vurgu yapması sağlanmıştır.

Romantizm, 18. yy.da özellikle bir yön değişimi olarak kabul edilir. Bu dönemde Gombrich'in ele aldığı gibi “gelenekten kopuş” gerçekleşmeye başlar. O döneme kadar şairlerin yaptığı gibi, ressamaların da duygularını yansıttığı resimler ortaya çıkar.

“Klasik geleneğin yetkinliğine götüren bir kılavuz olduğu inancının yitirilmesi ve bunun sonucu olarak geleneğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişti; üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatın konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi” (Lynton, 1991:13).

Romantizmin doğmasını sağlayan bu etkenler resim sanatını da etkiler. Resim sanatında yeni bir anlayış ortaya çıkar. Romantizmin en dikkat çeken mistik şairi William Blake için Gombrich şunları söylemiştir: “Görüntülerine öylesine kendini kaptırmıştı ki, yaşamdan çizmeyi reddediyor, yalnızca kendi iç gözüne güveniyordu” (Gombrich, 2002:490). Bu sözler aslında romantizmin genel anlamda anlayışını yansıttığını söyleyebiliriz. Romantizmin önemli ressamlarından olan Constable “İnsanın yaşadığı dünyayı denetimi altına alması yerine, bütün geçici görünüşüne rağmen doğaya öncelik tanıyan bir anlayışla, bir bakıma anlayışsız sayılabilecek peyzajlara görsel bir canlılık ve ahlakçı bir amaç kazandırdı” (Gombrich, 2002). Romantizmin içerisinde figürü ele alan bir sanatçı olan William Blake tıpkı ortaçağın sanatçıları gibidir ve hatasız bir betimleme düşüncesini umursamaz. Geleneğin onaylanmış standartlarına Rönesans'tan sonra bilinçli olarak başkaldıran ilk sanatçı olarak kabul edilmektedir.

Romantizmin genel anlayışı olarak “geniş konu anlatım ortamı arıyordu, hem de gelenekten kurtulmayı hedefliyordu çünkü onlara göre dehanın kurallara uyması söz konusu değildi, deha ürünleri önceden saptanmış ölçütlerle değil, kendi getirdiği kurallar ve ölçütlerle değerlendirilebilir” şeklinde belirtilmektedir (Lynton, 1991).

Gelenekten kopuş sanatçılara birçok değişik seçenek sağlamış, sanatçı kendi tercihlerini sanatına yansıtmaya özgürlüğünü kazanmıştır denebilir. Fakat bu durumun ortaya çıkardığı olumsuz bir sonuç olarak sanatçı beğenisinin ile toplumun beğenisi çakışmış ve belki de ilk defa sanatta bireysellik ortaya çıkarak sanatçı kendi duygularını sanatına yansıtmaya olanağı bulmuştu. Sanatçının duygularını yansıtmayı engelleyen katı kurallar kalkarak, bu durumu elverişli hale getirmiştir.

2.4. Modern Sanatta Figür

Modern sanatı incelemeyi önce daha geniş bir kavram olan modernizmi irdelemek yerinde olacaktır. Clement Greenberg’e göre; Modernizm sanat ve edebiyattan ibaret değildir. Ona göre modernizmin özü, “bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar. –yıkma amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla” kullanır (Batur, 1997:357). Pek çok tarihçiye göre modernizm 19. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ... paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkiydi (Yılmaz, 2006). Larry Shinner (2001:330) ise tanımını ve tarihini vermek çok zor olduğunu belirtirken Modernizmin karakteristiklerini ve dönemini, modernizme yol açan genel toplumsal ve kültürel güçleri saptamanın da aynı şekilde zor olduğuna vurgu yapar.

Clement Greenberg Modernist resim adlı yazısında; modernizm ve modernist resim hakkında şunları belirtmektedir: “Gerçekçi yanılsamacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak, aracı gözlerden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullandı... modernist resim, her şeyden çok yassılığa yöneldi. Bu kavram sadece resim sanatına özgü bir kavramdı” (Batur, 1997).

“Aslında modernistler baş döndürücü çeşitlilikte manifesto ve programlar ortaya koydular ama bunların çoğunda yer alan motiflerden biri sanat aracının, “saflığı”na atfedilen önemdi; ki bu bugünkü “Postmodernist” sanatçıların ihlal etmekten özel bir zevk aldıkları bir acil gereksinimdi. İlk modernistler için “saflık” resmi, müziği yahut edebiyatı kendi özlerine yabancı her şeylerden arındırma dürtüsünü ifade ediyordu.” (Shinner, 2001:332).

Modern sanatın etkilerinin görüldüğü 19. yüzyılın ikinci yarısında resim sanatındaki anlayışların değiştiği görülmektedir. Fotoğraf makinesi görevi gören resim sanatı artık farklı anlayışlara yönelmeye başlamıştır. Bu farklı anlayışlardan biri olan Empresyonizm adını Fransızca ‘izlenim’ kelimesinden almıştır. 1874 yılında Monet, Renoir, Pissarro ve Sisley, Paris’te, Nadar Galerisi’nde bir sergi açmışlardır. Monet’nin sergilediği eserlerden biri şu adı taşır: Impression-soleil levant. Anlamı: “güneşin doğuşundan alınan izlenim” dir ve Empresyonizm ismi buradan çıkıp başlangıçta alaycı biçimde kullanılırken sonraları bu yeni görüşü ifade eden genel bir kavram olmuştur (Tunalı, 1991:15).

Resim sanatı bu akımla çok farklı bir boyuta taşınmış, modern sanatın ilk adımları bu noktada başlamıştır. Sanat tarihçilere göre kökleri Manet’ye dayanmaktadır. Manet’de görülen yerleşmiş kurallara ayaklanma ve gözlerini dış tabiata çevirme” gibi özellikleri buna kanıt olarak gösterilmektedir (Güvemli, 1960:122).

“Manet, Gerçekte resim alanında kendini tam bir devrimci değil, daha çok gelenekçi sayıyordu...sanatçının resimleri eski ustaları hatırlatıyordu, ama çok özgün bir tadı vardı. Figürleri düz yapıyor ışık kaynağını yanlardan değil, cepheden kullanıyor ve ışık gölge zıtlıklarını arttırarak gri ara tonlarına yer vermiyordu. Böylece bütün biçimler yüzeyci bir düzlüğe, yassılığa erişiyorlardı” (Tansuğ, 1993:230). Sanatçının hem geleneksel anlayışı, hem de doğadan yararlanması bu dönem için oldukça dikkat çekicidir.



Resim 1: Eduard Manet, Kırdı Öğle Yemeği, 1863, 81,9 cm × 104,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Özellikle Kııda Ögle Yemeği adlı tablo resim sanatının alışılmış biçim ve içeriğe dayalı kurallarının dışında bir yapıt olması kadar sanatçının kullandığı canlı renkler ve ışık, serbest sürüş, fırça tuşlarının olduğu gibi bırakılması bakımından dikkat çekicidir.

Empresyonizmde konu, renk, ışık farklı şekilde kullanılmaktadır. “Doğa ya da konu sürekli olarak değişir: bulutlar güneşin önünü kapatır, rüzgar sudaki yansımayı bozar. Doğanın kendine özgü bir anını yakalamayı ümit eden bir ressamın, boyalarını karıştırıp istediği rengi bulmaya, hele eski ustaların yaptığı gibi kahverengi bir zemin üzerine sürmeye hiç vakti yoktur”(Gombrich, 2002:518).

Empresyonistlerin anlayışı tıpkı Monet’nin tablosunda -Impression-soleil levant- olduğu gibi, belli bir gerçek, belli bir realite olmayıp, bir görünüş, impresyonlardan meydana gelmiş bir görünüşe sahip olmayı ifade eder (Tunalı, 1991:41). “Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünölebileceğini belirten bir ipucu vardı” (Lynton, 1991:15). Bu da modernist resimde uygulanması amaçlanan bir özellik olarak dikkat çeker.

“Belli bir mantığa dayanan konudan vazgeçilmesiyle, öykü anlatan resimsel bir sahneye bir takım yerleştirme o öykünün anlatılmasına yarayan bir ışıklandırma ve balede olduğu gibi her figürün belli bir bütünün içinde anlamı önceden belirlenmiş bir takım hareketlerle gösterilmesi gereği de ortadan kalkmış oluyordu” (Lynton, 1991:18-19).

Amaç konudan çok, renk, ışık fırça tuşlarıyla tekniğe dayandırılmıştır. Bu bağlamda yapılan çalışmaların Empresyonistlerde anı anına çalışması söz konusudur. Eserlerinde kullandıkları manzara ve figürler ışığın gerçek etkisiyle ve yansımasıyla ele alınır. Işığın her anını yakalamak için zaman kısıtlıdır. Bu nedenle olsa gerek eserlerde bitmemeşlik hissi vardır; bu da farklı bir etki uyandırmaktadır.

19. yüzyılda genellikle açık hava ve cansız doğa resimleri yapılmaktadır. Sanatçı; tarihsel konulara yöneldiği zaman ise örneğın Cezanne’nın Yıkananlar tablosunda olduğu gibi sanatçı “edebi öğeleri görsel bakımdan en aza indirgenmiş, tarihsel içeriğın genelleştirilmiş, sınırlı bir biçimini” yeğliyordu (Lynton, 1991:19).

Tarihte Post Empresyonizm olarak geçen Empresyonizm etkisinde olan ve Empresyonizmin kesin nesnelliğinden daha belirgin ve daha anlamlı bir yere varmak amacıyla bir başlangıç noktası sağladılar. Empresyonizmin yaptığı gibi yalnız sanatsal sorunlar üzerinde yoğunlaşmak artık yeterli görülmediğinden bazı sanatçılar bu akıma yönelmişlerdir. Bu sanatçılar; Georges Seurat, Van Gogh, Paul Gauguin’dir.

Vincent Van Gogh konularını çevresinden alıyor; manzaraları, tek tek insanları, ev içlerini ve zaman zaman da nesneleri ele alan sanatçı bunların renklerini ve biçimsel özelliklerini daha da belirginleştirerek onları kişisel bir gözle değerlendiriyor, konularına dinsel bir parıltı kazandırıyor (Gombrich, 2002:20-21).

İfadecilik anlamını taşıyan (Dışavurumculuk) Ekspresyonizm ise; aslında sanat tarihinde geniş bir zaman dilimine yayılabilecek çeşitli dönemler olarak kendini göstermiş olan bir tutumu temel almıştır. Terim önce Almanlar tarafından (Expressinionismus) kullanılmıştır. Ekspresyonizmi Hermann Bahr şu şekilde ifade etmektedir:

“insan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onu ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşamıyoruz, yaşıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı.(...) Daha önceki hiçbir dönem böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılamamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan bu kadar anlamsızlaşmamış kendini bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe zamanımız büyük bir ıstırap çığı. Sanat da bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, oda ruha ağlıyor” (Batur, 1997:227-228).

Alman sanatı genel olarak sanatın sırf kendi meselelerinden önce, insanla ilgili yönüne önem verir. Ekspresyonistlere göre önemli olan belli kuralların belirlenip, uygulanması değil, duyguların ifadesini yararlı bir biçimde kullanmaktır. Resimde anlam ve duygu aranmalıdır. Friedrich Bayl’a göre Ekspresyonist resim:

“Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır; insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öge anlatımsal ögedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiçbir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekun soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir” (Batur, 1997).

Figüratif resmin etkili bir şekilde ele alındığı Sembolizm; 1885 sıralarında ortaya çıkmış, sanatçıdaki düşünce ve görüşün tabiattan alınmış sembollerle dışa vurulması, diyebileceğimiz bir akımdır. Sembolizmde İncil’den alınmış hikayeler ile Yunan

mitolojisindeki gibi fantastik canavarlara, yaratıklara rastlanır. Sevgi, korku, acı, ölüm, cinsellik ve karşılıksız arzu gibi içsel duyguların yansımaları görülür.

Naturalizm ve Empresyonizm'in öğütlediği gözle ilgili (optik gerçekten sonra), yaşamın derinliklerinin aktarılması ve yalnızca bakıştan gelen hayranlıkla yetinmeme gereksinimi kendini duyumsatmaya başladı. Bu içsellik araştırması sanatçıyı kendi bilinçaltına götürdü. Görsel imge, dile gelmeksizin simgesi olmaya alıştı. Bu gereksinimleri ilk kez Redon dile getirmeyi denediğine vurgu yapan Cossou (1994:12) Bu konuda şunları yazmaktadır: “Sanatta, bilinçaltının ortaya çıkışına uysalca boyun eğerek her şey yapılabilir”.

Bir diğer taraftan sembolist resimlerin figürlerini oluşturan kadınlar;

“dönemin aktristleri ve yarı sosyetikleri, bu güzellik bakımından saf ama hal ve gidiş bakımından hafif meşrep kadınlar, eski zaman prenseslerine özgü giysileri ve yapmacık tavırlarıyla, sembolistlerin gözde ideallerinin somut simgeleriydiler. Sembolist döneme kadın egemendir. Bu alanda iki karşıt eğilim çarpışmaktadır: biri, ülküsel, saf temiz, dinsel duygularla dolu ya da yalnızca uzak (erişilmez) kadını sunan eğilim; öteki, erkeği kötülük ve yıkıma sürükleyen ahlaksız ve lanetlenmiş kadını eğilimi” şeklinde ifade edilmektedir (Cossou, 1994:12).

Alman dışavurumcu sanatı ile aynı tarihsel süreçte Fransa'da ortaya çıkan Fovlar Paris'te sergi açan bir grup genç ressam, daha sonraları Fovlar (Les Foves) yani “Vahşi hayvanlar” veya “Vahşiler” diye anılmaya başlanan bir akım ortaya çıkar. Vahşi hayvanlar anlamındaki bu terim ilk kez 1905'te tutucu sanat eleştirmeni Louis Vauxalles tarafından küçük düşürücü amaçla kullanıldı. Eleştirdiği sanatçılar, yaratıcı özgürlük anlayışlarının ilanı olarak kendilerine mal ettiler (Little, 2008:100). Fovlar güçlü renkleri doğrudan tüpten kullanıyor ve karıştırmadan ya da yeni tonlar yaratmadan yine doğrudan tuvale uyguluyorlardı.

Örneğin Matisse'in Şapkalı Kadın tablosunda dikkati çeken kadının zarif bir şekilde poz vermesi değil, kullanılan renklerin doğal olmayışıdır. Bu da figürün farklı bir şekilde ele alınışını göstermektedir.

“Bir resimdeki ayrıntıların gerçeğe benzeyip benzemediklerini soracak yerde, o resmi bir bütün olarak görmemiz, fırça darbelerinin, renklerin, figürler arka planın, değişik bölümlerin rölatif oranlanışının ve böylece bunların hepsi arasındaki, ilişkilerin birbirini tamamlayan etkisinin bize bir şey aktarması gerektiğini öğrenmiş bulunuyoruz” diyen Norbert Lynton'a göre bu resim bir saygısızlık değil, tat almanın ve görsel heyecanın bir ifadesiydi (Lynton, 1991:27).

Sanat yine giderek doğadan kopmaya başlar ve içsel duygularla, sembolik anlatımlara yönelir. Sanat soyutlaşmaya başlar.

“20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş olan soyut sanat 19. yüzyıl sonunda izlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini ortaya koyan, böylece renk, çizgi, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok öge ile birlikte gerçekleştirmiştir” (Antmen, 2008:79).

Soyut sanatın ortaya çıkışını bütün ayrıntılarıyla açıklayabilmek kolay değildir. Bunda pek çok etkenin payı vardır. Fakat Picasso ile Braque’ın özellikle 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimlemeye (figuration’a)karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar (Lynton, 1991). Kübizmin kurucusu olarak nitelendirilen Picasso’nun mavi devre denilen ve renklerini azaltarak hemen yalnız maviyle çalıştığı devreden sonra Kübizm ortaya çıkmaya başlar. Mavi dönemde ele aldığı figürler sokak serserileri, ayyaşlar ve dilencilerdir. Figürlerin ince uzun olması El Greco’dan etkilenmesine bağlanmaktadır (Yılmaz, 2006:39). İlk kübistler Picasso, Braque, Fernand Leger ve Juan Gris dir. Picasso’nun Kübizm öncesinde asıl etkilendiği Cezanne’dır. “Cezanne renk uğruna biçimden vazgeçmemek gerektiğine inanan bir insandı. Bu yüzden yeri geldiğinde çevre çizgilerini belirginleştirmekten ve figürleri kabalaştırmaktan kaçınmadığı görülmektedir. (Lynton, 1991:41). Picasso’nun bu özelliğe sahip olduğu görülen Avignonlu Kızlar tablosu ilk önemli eser olarak kabul edilmektedir. Resmin özelliğine gelince, ışık gölge kabartma etkisi en aza indirgenmiş, resim yalnız desenle belirtilmiştir. Renkler de azalarak iki renge indirilmiş, her şey köşeli çizgilerle, yuvarlak ve yarı geometrik düzende bir kompozisyonu gösterir. Kompozisyon tabiatta olduğu gibi değil, ressamın dilediği gibiydi (Lynton, 1991:164). Giderek renkçilik azalmış hacim inşa kuruluş daha belirginleşmeye başlamıştır.

Doğadaki kuruluşa aykırı ama Mısırlıların ve Romanların yaptığı gibi hem yandan hem önden görülmüş kısımlar aslında katı olan cisimlerin şeffafmış gibi tasviri birçok yeni denemeler bu akımın içerisinde yer almaktadır (Yılmaz,2006). Picasso’nun farklı arayışı olarak nitelendirilen Klasik Yunan ve Roma figürlerini incelemesi ve yorumlaması Picasso için farklı bir kapı olmuştu. Savaşın izlerini simgesel olarak ifade ettiği İspanya iç savaşının ortaya çıkmasından sonra Picasso’nun yapmış olduğu Guernica da Kübizmin içerisinde yer alır.

Bir yandan figüratif resim devam ederken diğer yandan ortaya çıkan soyut resim anlayışı etkili olmaktadır. 1910 ve 1930'larda figüratif sanat ve soyut sanat her ikisi de öne çıkma çabası içindedir. Soyutçulara göre; doğal nesneleri çağrıştıran kompozisyonlar eski (geleneksel), doğadan kopma gayreti içinde olan yeni (modern) sanatı temsil ediyordu (Yılmaz, 2006:55).

Figüratif sanatın etkilerinin görüldüğü Fütürizm (gelecekçilik) geçmiş ve geleneksel görüşleri reddeden bir akım olarak dikkati çekmektedir. İtalyan şairi ve oyun yazarı Flippo Tomasso Marinetti'nin İtalyan ulusunun şahlanışa geçmesini sağlamak amacıyla gelecekçi bildirge yayınlar. Bu akım yeni biçimleri destekleyen, dinamik bir duygu için evrensel dinamizmin ortaya konulmasından yanadır. "Filippo Tommaso Marinetti etrafında toplanan genç sanatçıların lideri konumundaki ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni'nin 1910 yılında kaleme aldığı "Fütürist Resim: Teknik Manifesto'da, genç Fütüristlerin evrensel bir dinamizm içinde tek bir anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde oldukları dile getirilmiştir" (Antmen, 2008:67)

Çıplak kadın resimlerini reddeden bu akım Boccioni'nin Ruh Durumları adlı üçlü panosu "Uğurlamalar'da; lokomotif ve ondan çıkan dumanlar, vagonlar, elektrik direkleri, birbirine sarılarak vedalaşan insanlar ve üst üste bindirilmiş, böylece bir tren garındaki devinim ve karmaşa eşanlı bir şekilde yansıtılmıştır" (Yılmaz, 2006:81). Burada da yer alan figürlerin devinim içerisinde diğer biçimlerle iç içe geçmiş şekilde ele alınması söz konusudur. Figüre getirilen farklı bir yorum olarak dikkat çekmektedir.

Soyut sanatın etkisinden kurtulan figürün yeniden ele alınmasıyla doğan Toplumcu gerçekçilik Rusya'daki rejim konusunda kuşkuları olmakla birlikte, Marksizme yakınlık duyan bazı sanatçılar toplumsal eleştirel ya da yeni ön ekiyle kendilerince gerçekçi sanata sahip çıkıyorlardı.

"özellikle heykel alanında kendini gösteren yeni gerçekçilik akımı 1960 yılında Milano'da Pierre Restany'nin Apollinaire Galersinde açtığı bir sergi-bildiri ile ilk çıkışını yaptı. Köklerini yüzyılın başlarındaki devrimci, yenilikçi ve karşı çıkışçı sanat anlayışlarında alan birçok savaş sonrası akım gibi Yeni Gerçekçilik akımı da toplumun hızlı değişen yaşam koşullarını yansıtan ve yeni bir içerikle ifade şeklini birleştiren arayışlara yöneliyordu" (Katı, 1996:1)

Bunu destekleyen sanatçılar Rusya'da yaşamıyorlardı. Ve "kapitalist sömürünün acımasızlığını ve ikiyüzlülüğünü bizzat yaşadıkları için ona karşı çıkma ihtiyacı içindeydiler" (Yılmaz, 2006:95). Fransız ressam Fernand Leger sanat ve modern yaşam

üzerine kafa yormuş savaş deneyimi nedeniyle dünyanın makineleşmesi konusu sanatçının üslubunun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Leger'in resimlerinde biçimler makineleşmeye 1914'te başlar. 1917'den sonra biçimler yanında figürler de makine parçalarına dönüşmeye başlamıştır. Sanatçının Kağıt Oynayanlar resminde yer alan makineleşmiş figürler buna örnektir. "Asker olduğu anlaşılan figürlerin başları kol ve bacakları, giysileri, ellerindeki kağıtlar, pipolarından çıkan duman ve nesneleri saran hava dahil her şey sanki belli bir ritimle hareket eden bir motorun parçası gibi resmedilmiştir" (Yılmaz, 2006:96). Leger'e göre yeni gerçekçiliğin kökeni modern yaşamın bizzat kendisindeydi. Leger'in işaret ettiği gerçeklik; ne nesne ötesi ne de soyut bir şeydi; tam tersine yaşadığımız dünyanın ta kendisiydi. Leger, kendi sanatını yeni gerçekçilik diye adlandırmıştı; ama hem faşizmi destekleyen İtalyan gelecekçiliğinin hem de sosyalizmi destekleyen Rus inşacılığının birinci dereceden akrabasıydı(Yılmaz, 2006).

Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmış olan, Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco ve Emmy Hennings'in aralarında bulunduğu bir grup genç sanatçı 1916 yazında yaptıkları sanata ve amaçlarına "Dada" adını verdiler. "Fransızca'da zevk için binilen at" anlamına gelmektedir (Little, 2008:110). "Dadacılar edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip olduğunu ilan ettiler" (Little, 2008:110). Kübizm'de, Fütürizm'de, Ekspresyonizm'de gerçekleştirilmiş olan sanata bir eleştiri getiren Dadaizm bu akımlara yönelik:

"-inandırıcı bir betimleme için gerekli olan göz ve el ustalığı gibi - sanatın değerlendirilmesinde kullanılan bazı geleneksel ölçütlere saldırmışlardı şeklinde bir eleştiri getiren Dadaizm şunu da vurgulamaktadır: Oysa sanatın kendisinin hala bir değeri olup olmadığı ve o yolda çaba harcanmasının gerekip gerekmediği sorulmamıştı. Dadacılar, edebiyatta ve öbür sanatlarda bu alanda öncülük etmiş bazı sanatçılarla ilgileniyorlardı: sanatlarının ilkelerini yarı alaycı bir tutumla, eğlendirici ve ters bir biçimde yansıtan bu sanatçılar, böylece sanatlarına karşı duydukları kuşkuyu da dile getiriyorlardı" (Lynton, 1991).

Francis Picabia'nın Çocuk Karbüratör isimli eserinde "bir yarış otomobili karbüratörünün şemasına dayanır, ancak karbüratörün çeşitli bileşenleri kadın ve erkek cinsel organlarını simgeleyecek biçimde yeniden yerleştirilmişlerdir. ...bir makine gibi düşünmeden işleyen ve içinde çocukların akılsızca, mekanik cinsel eylemlerle yaratıldığı bir dünyayı akla getirmektedir" diyen Little (2008) dadacı sanatı çoğu kez esprili olmasının yanında yaşamın her tür değer, anlam ve amacını inkar eden nihilist bir akım olarak görülebileceğine de vurgu yapmaktadır.

Sürrealizm, Dadaizmden esinlenerek ortaya çıkmış ve kullandığı yöntem ve teknikleri ondan almıştır. Gerçeküstücü anlayış; Ruhu savunan Bergson ruhun akıldan daha üstün olduğunu ileri sürer. Gerçekleri ruhsal sezgilerle açıklar. Gerçeküstücülerin (Sürrealistlerin) de düşüncesi tam olarak budur. Bilinçaltı sürrealistlerin temel ilgi alanını oluşturuyordu. Bu amaçla bilinçaltına ulaşmak amacıyla bazı denemeler yapılmıştır. Uyku dönemi ya da rüyada iş görme çağı 1920-23 yılları arasında gerçekleşmiştir. Litterature, Breton'un yapıtı olan *Entree des Mediums*'u yayınlamıştır. Burada Crevel ve Desnos'un hem konuşup hem de yazıp çizdikleri, hipnotik uyku toplantıları tanımlanmaktadır. Burada uyku durumundaki Desnos zaman zaman hayaller doğuran sözcük oyunları yapmaktadır (Passeron, 1990).

Sürrealizm hiçbir zaman metapsişik araştırma enstitüsü olmamışsa da, deliliğin hemen hemen kıyısında yapılan denemelerden dolayı Breton bu denemelerden vazgeçmiştir. "Sürrealite ne bir manevi met, ne bir zihinsel maddedir, ne bir ruhtur ve ne de bir tanrı; sadece yönelinmesi gerekli bir nokta'dır" (Passeron,1990). Breton şöyle yazmıştır: "Görünüşte birbirinin zıttı olan iki durumun, yani düşle gerçeğin gelecekte çözüme ulaşacağına inanıyorum" (Passeron,1990). Burada devreye giren; "Otomatik sanatı, yani mantık, ahlak ya da estetik yargılarla biçimlenmeden doğrudan bilinçaltından çıkanı yaratmayı amaçlıyordu" (Little, 2008:118) İki zıt durumun düş ve gerçeğin bir nevi hayat bulduğu sürrealizm Salvador Dali'nin etkisi altında kaldığı bir akımdır. Dali gerçeküstücü bir anlayışla resmettiği resimlerine "Elle yapılmış düşsel fotoğraflar" diyor (Neret, 1990:60). Dali'nin de dediği gibi düşlerindeki-bilinçaltındaki yansımaları gerçekçi bir anlayışla ele alınmıştır.

Dali'nin figürleri bilinçaltındaki yansımasıyla ortaya çıkmıştır. Buna örnek oluşturan, Dali'nin kadın sırtı ve kalçalarına yönelik tutkusunun-saplantısının izlerini taşıdığı düşünülen resim; *Ampurdanlı Kız*'da belirgin olduğu ve hatta buradaki kalçaları vurgulayan resmin ya kız kardeşi Ana Maria olabileceği ya herhangi bir Katalan kızına bakılarak yapıldığı iddia edilmektedir. Ve bunun yanında bir başka iddia da Dali'nin buradaki kadının düşlerine giren, ama henüz karşılaşmadığı sonradan tanıyıp aşık olacağı Gala'nın sırtı ve kalçaları olabileceğidir (Neret, 1990). Bu iddia edilenler gerçeküstücülerin ilgilendikleri psikanalizler sonucu ortaya koyulmuştur.

Gerçeküstücülerin çoğu De Chirico gibi geleneksel resim tekniğine bağlıysalar da Chagall gibi istisnalar da bulunmaktadır. Simgecilik ve gerçekçilik Joan Miro etkili bir

şekilde ele almış kaynaştırmıştır. Gerçeküstücü anlayış içerisinde yer alan Rene Magritte resimlerini yaparken felsefeci bir gibi yaklaşp, geleneksel resim dilinden faydalanarak figürler ve bazı nesnelerle izleyiciyi düşündürmeyi amaçlamaktadır.

1950’lerden sonra tüketim toplumunu etkileyen nesneler ve figürlerle oluşturulan resimler Pop Art içerisinde yer almaktadır. “Pop Art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar” (Batur, 1997). Hamilton’a ait Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir? isimli kolajı şu şekilde açıklanmaktadır:

“Öncelikle gençlik, cinsellik ve yeni olan her şeyin kutsandığı bir iç mekan resmi bu. Odanın ortasında ayakta duran, çıplak vücutlu, kaslı ve sportmen bir erkek, elinde pop yazılı bir nesneyi tutarak bize bakıyor. Resmin sağ tarafında, bir kanepenin üzerindeyse ideal ölçülerde çıplak bir kadın, gözleri kapalı, erotik bir şekilde bekliyor...” (Yılmaz,2006:187)

Pop Art’ta sanatçılar sanat dışı hazır nesnelerden de yararlanmışlardır. Hatta bu yüzden yeni dadacılık da denmiştir. Dadacılık kapitalizme karşıt olmasına rağmen Pop Art’ta karşıt olmaya gerek yoktur ve sanatçılar kapitalist sistemin bütün nimetlerinden faydalanabilir düşüncesi bu akım içerisinde yer almaktadır.

Bu sanat akımı içerisinde Andy Warhol’un ele aldığı figürlerden biri olan Marlyn Monroe; resmin türü olarak illüstrasyon olarak tanımlanır. Marlyn Monroe kadın imgesi olarak;

“... modern dünyayı yansıtmakla birlikte klasik gelenekle de benzerliği var gördüğümüz karenin. Gerçi yöntemi Rönesans ustalarına benzetiyordu Lichtenstein. Dediğine göre, Rönesans ustalarının kendi çevrelerine (doğaya) bakarak resim yapmaları gibi kendisi de benim çevrem dediği çizgi romanlara, vitrinlere bakarak resim yapıyordu. Piyasa sanatının kendi sanatı olmadığını, ancak konu açısından ilham verdiğini söylüyordu” (Yılmaz, 2006).

Bu dönemde ele alınan figürler çevredeki popüler ya da modern dünyanın ideal tipleri idi. Ve yine bu figürler modern dünyanın imkan verdiği mekanlarda ve nesnelerle birlikte ele alınıyordu. Foto gerçekçilerin, Lichtenstein dediğinin tersine çevreye, doğaya bakmalarının sebebi gerçekçi bir yaklaşım değildir. Mehmet Yılmaz’a göre; Sadece bir benzetmedir.

Sanatın içerisinde sürekli yer alan ama bir diğer yandan da kovulmaya çalışılan figür etkisini genel olarak yitirmemiştir. 20. yüzyılda Pop Art’la gündeme gelen figüratif resim,

foto gerçekçilikle nesne ve görüntü yanılışmasını sonuna kadar götürmeye çalışmıştır. Kitle iletişim araçlarından alınmış imgeleri benimseyen Pop Sanat, bu yaklaşımıyla genç ressamların gözünden kaçmayan yeni bir araştırma yolu açmıştır. Bu genç sanatçılardan bazılarının fotoğrafın görsel mesajı üstünde yoğunlaştıkları görülmektedir. Sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihi, fotoğrafın tarihiyle bağıntılıdır (Germaner, 1997).

“Fotoğrafa objektif bir nitelik atfedilirken, her mekanizmanın olduğu gibi fotoğrafın uygulama mekanizmasının da, çekiş açısı, aydınlatma, çevre düzeni, renk düzeni, konu seçimi ve benzeri etmenlere bağlı olarak işlediğini unutmamak gerekir. Tüm bu etmenlerin araya girmesi fotoğrafik doğruluğun ve nesnelliğin göreceliğini apaçık ortaya koymaktadır. Bu nedenle fotoğrafın yanıltıcılığını aşmak ve gerçeğin betimlenmesinin sanatsal kodunu çözerek ona yeniden sahip çıkmak pek çok hiperrealistin endişesi olmuştur” (Germaner,1997).

Don Eddy ve Franz Gertsch bu anlamda çalışan sanatçılardır. Bu sanatçıların yapmış oldukları resimler aslında gösterdikleri figürlerin değil, fotoğrafların ya da ofset baskı tekniğinin kopyalarıdır (Yılmaz,2006:193). Foto-gerçekçi sanatçı kendi dışında bir şeye bakmakta ve onu aktarmakta kopyalamaktadır. Geleneksel sanatçı gibi doğaya bakmaktadır. Her ne kadar doğrudan gerçek doğaya bakmasa da fotoğraf aracılığıyla dolaylı yoldan doğayı gözlemlemektedir.

1900’lerin başlangıcında ortaya çıkan akımlar, 1960’lı yıllardaki akımlarla benzerlikler kurarak bir önceki dönemin yinelenmesi bakımından dikkat çekicidir. “Modernizmin, gerek reddettiği gerekse icat ettiği şeylerden türeyen ‘yeni-cilik/culuk’ların eşanlılığı, birlikteliği – II. maniyerizm ya da postmodernizm – ne dersiniz deyin, Amerika’nın Avrupa’yı yeniden keşfetmesi gibi bir şey bu” (Yılmaz, 2006). Mehmet Yılmaz bu sözlerle bir bakıma postmodernizmin modernizmin doğuşuna paralel bir kavram olduğunu vurgulamaktadır.

Sosyoloji profesörü Anthony Giddens endüstri sonrası toplumunun kültürü olarak postmodernizmin, olsa olsa edebiyat, plastik sanatlar ve mimarideki biçim ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmasını önermektedir. Çünkü ona göre, modernliğin ötesine falan geçmiş değiliz; ortadaki manzara, onun radikalleşmesi aşamasından başka bir şey değildir. (Yılmaz, 2006)

Postmodernizmin tanımında bir belirsizlik söz konusudur. En az konuşulanlar kadar tanım var (Armağan, 1995:53). Her yazar Postmodernizmi kendisi açısından belli bir yönüne ağırlık vererek tanımlama yoluna gitmektedir. Postmodernizm bazılarının göre

Modernizmden bir kopuş olmaktadır. Bir kısım yazarlara göre ise Modernizmin rafine edilmiş, ileri bir halidir. Kimine göre kolaj tekniği iken kimi de onu tarihin sonunu ilan eden akım olarak görüyor (Fukuyama, 1993:13-52). Postmodern bir durum yaşanmakta olduğu ileri sürülmektedir. Bu yaşanan sürecin içinde aklın iflas ettiği, ideolojilerin tükendiği, mekan ve zaman anlayışlarımızın sarsıldığı konusunda iddialar vardır.

2.5. Yeni Figürasyon

20. yüzyıl ortalarında artık bir anlamda tamamıyla doygun bir noktaya ulaşmış olan soyut sanat karşısında figüratif resim yeni bir çehre kazanacaktır. 1945'ten 1960'a, soyutlama uzun bir yol aldı. Soyutlamanın hükmünün daha çok süreceğini düşünenlerin yanında; "birkaç genç ressam avangard adına soyut sanata sırt çevirmeye koyulurlar. ... doğa, kendisini boğduğunu sanan soyut sanatın arasına yeniden sinsice giriyordu" (Ragon, 1987). "1961'de Arts dergisinde çıkan bir yazımda da, çok tutulacak olan Yeni Figürasyon sözünü ortaya attım" diyen Michel Ragon Yeni Figürasyon'a atılan adımların bu dönemlere denk geldiğine vurgu yapmaktadır. Birkaç örnek olarak da; eski İspanyol soyut jestüel ressam Saura ve Cuixart'ın figüratif jestüel resmi. Meksikalı Gionella'nın karikatürümsü prensesleri, Yugoslav Dado'nun kanlı Bebekleri, Pauget'nin, Lindstrom'un, Christoforou'nun alacalı bulacalı figürleri, Baj'ın kolajlarını vermektedir (Ragon, 1987:83). Bu örneklerle ilk adımları atılan Yeni Figürasyon 1980'li yıllarda ise şu şekilde tanımlanıyordu:

"Avangard'da figüre eğilim yeniden beliriyorsa, geriye dönmek için değil, Ekspresyonizmin mirasçısı bir başka figürasyona yönelmek içindi. Kısaca, biçimleri betimliden çok çağrıştırmaya olan, renkleri şiddetli ve çok çığ, bir yarı figürasyondur bu. Fazla rahat, fazla süsleyici hale gelmiş, bu nedenle de yürekliliğini ve ruhunu yitirmiş figürsüzlüğe karşı sağlıklı bir tepkiydi. Yeni figürasyon, belki aksine, fazlasıyla yürekli; ve kimi zaman çığlık uğruna estetiği savsaklıyor. Ama bu gençlik kusuru, bir değer de sayılabilir" (Ragon, 1987:43).

Fransa'da değeri uzun süre anlaşılmayan İngiltere'de çok önemli bir ressam olarak kabul edilen Francis Bacon, 1960'a doğru İngiltere sınırlarını aşp yeni figürasyonun en etkili, en öykünölmüş bir sanatçı olarak ön plana çıkmıştır. Bacon'ın yirmi yaşındayken yaptığı ilk resimlerin gerçeküstücülüğe yakın resimler olduğu, ancak daha o zamandan "yıkım büyüsünün damgasını" taşımaktadırlar. Geleneğe pek az uygun çarpmıha gerili İsa resimleri, 1944'te, Grünewald'dan yola çıkarak, korkunç hayvanların kocaman çenelerini açtıkları 'bir çarpmıha gerilme için figürler'e varır. Ertesi yıl o açık çeneyi, Bacon

estetığının açıkça belirlendiği Mavi Şemsiyeli Madeleine’de de bulacağız (Ragon,1987: 97).



Resim 2: Francis Bacon, “Papa İnnocent X”, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya.

1980’lerde resmin (özellikle de figüratif resim) yeniden doğduğu iddia edilmektedir. “Resimde yapılacak yeni bir şey kalmadı” derken, sanki resim yeniden keşfedilmişçesine ortaya çıkan ve sanatın bütün yaratıcı hücrelerini kullanan bir anlatım tarzı olarak karşımıza çıkar (Baykam, 1990: 76). Ve bir başka önemli iddia da, bu dönemdeki sanatın insan sorunlarını ele aldığıdır. Norbert Lynton’a göre figüratif sanat hiçbir zaman ortadan kalkmamış, bu alanda çalışanların sayısı soyut sanatla uğraşanlardan belki de daha çok olmuştur (Batur, 1997:42). Modernizmle birlikte soyutlama ve resim dışı söylemler ortaya çıkmış, bu da geleneksel araç ve malzemeyi kullanan resmin figürün geri plana atılmasına sebep olmuştur. Postmodernizmin eleştirisi birçok eleştirmene göre; modernizmin toptan yadsınması anlamına geliyordu.

“1960’lı ve 70’li yıllarda en çok öne çıkarılan sanat yapıtları bugün soğuk ve içeriksiz sayılıyor. Oysa 1980’li yılların sanatının da Modernizm ve 1945 sonrası sanatla bağlantısı olduğu açık. Ayrıca propaganda kampanyalarının yoğunluğu ve kesinliği şimdiden güçlü tepkiler yaratmaya başlamış durumda. Bu yoğun propaganda kampanyalarında bugün yadsıdıkları sanatın izlerinin görülebileceği de söylenebilir”(Batur, 1997:43).

1980’li yılların resim sanatına dair Norbert Lynton şunları söylemektedir: 1980’li yıllardaki en iyi sanat yapıtlarının belirgin özellikleri renk ve biçim olgunluğu, sunuş zenginliği, bazı durumlarda da dramatik etki sağlamak için başvurulan anlatım yalınlığıdır. Bazen bu özellik sanatla ilgili önemsiz, kendine dönük düşünceleri, bazen de çok karmaşık ve önemli insan sorunlarını dile getirmek için kullanır. Bu yapıtlardan birçoğu büyüktür ve dizi halinde yapıldıkları için anlaşılmaları zor bir grup resmi ya da heykeli incelemeyi gerektirir. Birçok yapıt da belli bir mekan için düzenlenmesinin bir parçasıdır. Bu yapıtların boyutları, nicelikleri, olanak ve ton zenginlikleri 19. yüzyıl beğenisinin ürünü olan ve önemli konuları işleyen büyük boyutlu resimleri, ciltler halinde yayımlanan romanları ve bilimsel kitapları, Wagner’in ve güçlü bütünsel (Gesamtkunstwerk) (total) sanat deneyini çağrıştıran geniş kapsamlı bir iletişime ulaşır. 1980’li yılların önde gelen sanatçısı çoğu zaman egemenliği sorgulama eğilimindedir; tıpkı Kandinski, Maleviç, Mondrian ve o kuşak sanatçılarının çoğu gibi amacı daha çok modern insanın bilinç düzeyini yükseltmektir (Batur, 1997:44).

Bu dönemde öne çıkan Yeni Dışavurumculuk geniş bir biçim ve içerik bağımsızlığı içinde 20. yy’ın son döneminde post-endüstriyel çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında insanın kendi benliğini tarih ve gelecekle olan bağlarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir. Kimi kez ‘naif’ resimden de biçimsel ve teknik öğeler, hatta sanat tarihinden çeşitli imgeler alan Yeni Dışavurumculuk, Post-Modernizm gibi, Modernizm’in (modern mimarlık) biçim ve ilke kalıplarına karşı gelen, 20.yüzyılın olduğu kadar daha önceki dönemlerinde sanatlarından ve anlayışlarından istediği gibi yararlanan oldukça eklektik (seçici) bir akımdır (Yılmaz 2006).

Yeni dışavurumculuk 1970’lerden itibaren ABD’de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılmaya başlanan son derece genelleyici bir terim olarak nitelendirilebilir (Antmen, 2008:263). 1960larda Amerika’da başlayan öğrenci hareketleri, Almanya’nın bölünmesi ve Berlin Duvarı olgusu, Post-modernizm, Yeni Dışavurumcu sanatçıların kişilik oluşumlarını ve sanatlarını etkilemiştir.

“Özünde, 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi geri dönüş, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır” (Antmen, 2008:263).

Bu dönemden itibaren özellikle Almanya, İtalya ve Amerika'da yeni kuşak bir sanatçı grubunun tuval üstüne yağlıboya resme dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya uygulayan serbest fırça üslubuyla bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri izlenmektedir. Yeni Dışavurumcu adı verilen bu sanatçılara Almanya'da 'Die Wilde' (Yabanılar) adı verilmiştir. Yeni dışavurumcular 1900'lerin Beckman, Nolde, Kirchner, Grosz gibi Dışavurumcuları yeniden gündeme getirmişler, yüzyıl başının Dışavurumculuk akımıyla yakın bağlarını vurgulamışlardır. Yeni dışavurumcular duygu, büyü, şuuraltı ve tinsel konulara yönelirken, metafizik resim akımını geliştiren De Chirico gibi ressamlardan ve gerçeküstücülükten de esinlenmişlerdir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).

Yeni Dışavurumculuğun ve Gerçeküstücülüğün ilişkisi, her ne kadar değişik bir yaklaşımın ürünleri olan çalışmalar olarak kurulsun da, Yeni Dışavurumculuğun hem konularında, hem de tuvale olan yaklaşımında Gerçeküstücülüğe has rüyayı, bilinçaltını ve hayal gücünü kullanan bir yaratıcılık hissedilir. Yani, Yeni Dışavurumculuğun 'boya'sı yüzyıl başındaki Alman Dışavurumculuğundan kaynaklanırken sonuç olarak ortaya çıkan eserlerdeki figürü, yazıları, konusu Gerçeküstücülükle bağlantılıdır. Bu birleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan görüntülerdeki mantıksızlık ise Absürd Drama yazarlarının eserlerini andıran bir atmosfer yaratır (Baykam, 1990).

Akımın Fransız kanadı, Serbest Figürasyon (Figuration Libre) adı altında karikatüre kaçan çalışmalar yaparken, İtalyan sanatçılara ise, İtalyan Profesör Achille Bonito Oliva tarafından Trans-avangard adı takılıyordu. Ünlü Amerikalı eleştirmen Donald Kuspit ise hem Alman Neue Wilden (Yeni Vahşiler) hem de Amerikan Yeni Dışavurumcularının en gözde savunucusu olarak belirdi. Yeni Dışavurumcu terimini ilk kullanan New York Times gazetesinin ünlü eleştirmeni Hilton Kramer oldu ve isim hemen tutuldu (Baykam, 1990).

Yeni Dışavurumcu sanat içerisinde yer alan sanatçılar farklı ülke ve kültürlerde yetişmesine rağmen bu akımın etkisiyle eserlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu döneme ait en güçlü sanat yapıtlarıyla; 1980'lerin hemen öncesinde ünlenen Gerhard Richter, Georg Baselitz, Sigmar Polke, Anselm Kiefer gibi Alman sanatçılar verdikleri eserlerle dikkat çekmişlerdir. Trans-avangard olarak anılan İtalyan Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Amerikalı Eric Fischl, David Salle, Robert Longo, Julian Schnabel de 1980'lerde ortaya çıkan sanatçılardır.

Yeni dışavurumcu bu sanatçıların özellikle vurgulanan bireysellikleri, öznellikleri ve hepsinin figüratife olan eğilimidir. "yeni dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi

dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir” (Antmen,2008:263).

Baselitz, 1963 yılında açtığı sergisiyle dikkat çeker. “Yeni tip adını verdiği ve ortalama 2-3 metre boyutlarında olan bu resimlerindeki figürler, hantal ama etkili bir boyama tarzıyla meydana getirilmişlerdi. Yerine göre mastürbasyon yapan, işeyen ya da öylece ayakta duran bu figürler, belli ki Nazi Almanyası’nın çirkin yükünü taşıyan, gelecek kaygısı içindeki hırslı çaresiz gençleri temsil ediyordu” (Yılmaz, 2006).

1950’lerin sonu ve 60’ların başında soyut sanatın karşısında durur ve onun yerine kökleri Art Brut’e ve zihinsel hastalıkları ele alan psikotik sanata dayanan kişisel, ifadeci figüratif sanatı getirmeyi amaçlar. Rakamlar, ağaçlar, evler, hayvanlar, insanlar vb. ters imgelerle seyirci arasında uzaklık oluşturur. Görmeye alışkın olunanın aksine baş aşağı görüntüler bir şeye tepkinin sonucudur.

“1968 yılına gelene kadar, geleneksel resimde yapılacak ne varsa yaptığımı hissetmeye başlamıştım. Fakat geleneksel resme inanmadığım için, zaten aldığım eğitim de geleneksel resme inanç duymamı engellediği için, 1969 yılında sıradan, standart motifleri tepetaklak resmetmeye başladım. Ben resimlerimi içerikle olan bağlantısı açısından bağımsız düşünmüşümdür hep ayrıca çağrışımlardan da bağımsız” (Antmen, 2008:269).

Sanatını eski ustalarla modern ustaların üzerine kuran sanatçı Gerard Richter hem figüratif hem soyut resmin dilini aynı anda kullanan bir sanatçıdır. Tutarsızlık onun resimlerinde kullandığı bir biçemdir. Richter resimlerinde fotografik imgeler kullanmıştır. Richter, fotoğraftaki nesneleri değil de fotoğrafın kendisini resmetmektedir (Yılmaz, 2006:351)

Yeni dışavurumculukta en çok söz edilen sanatçılardan biri olan Anselm Kiefer; modern Almanyası’nın tarihini kendine konu eden sanatçı “Özellikle Nazi Almanyası’nın felaketle noktalanmış kaderi –zihinlerdeki mirası- en büyük saplantısıydı” (Yılmaz, 2006: 357). Anselm Kiefer; “düşünce biçiminin çelişkisini, aslında genel olarak bütün düşüncelerin çelişkililiğini ifade etmeye çalışıyorum. Çelişki sanatımın ana temasıdır. Almanyası kadar çelişkilerle dolu başka bir yer yoktur” der (Antmen,2008:269)



Resim 3: Anselm Kiefer, Your Golden Hair, Margarete, 1981, 130 cm x 170 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

İtalya ve Almanya'daki sanatçıların farkı; İtalya'dakiler Almanların aksine kendi ulusal kültürlerinden ziyade kişisel yaşantılarına odaklandıkları, ama bunu da belli bir alaycılıkla ele aldıkları söylenebilir.

“Clemente, işine yaradığı takdirde her sanatsal değeri çekinmeden kullanan bir ressamdır.... Eşcinsellik ve kendi portresi, üzerinde çalıştığı konulardandır. Cucchi de resmine konuk ettiği kurukafaları ve tedirgin edici mekanlarıyla Kiefer'in ciddiyetini anımsatır. Chia ise diğer ikisine göre daha alaycı olandır. Onun gelenekle ilişkisi bir sevgi nefret ilişkisidir. Geçmişe hayrandır, çünkü aşılması olanaksız büyük yapıtlar ortaya koymuştur. Dolayısıyla onların mükemmelliği, aynı zamanda nefretinin kaynağıdır. Chia'nın alaycılığını kendini en çok da osuran figürlerinde gösterir. Sanatçı bir figürün osurduğunu belirtmek için, kışına bir takım çizgiler kondurur; bunlar çizgi roman dilinden devşirdiği kodlardır” (Yılmaz, 2006).

Alman kökenli İngiliz Lucian Freud da zaman zaman sıradan nesnelerin resimlerini de yapmakla birlikte asıl ününe çıplak figürleriyle kavuşmuştur. Amerikalı ressam ve film yapımcısı Julian Schnabel kırık tabaklar, kumaşlar ayrıca çalı çırpı gibi doğal malzemeler kullandığı dev boyutlu resimlerinde sanat tarihinde alıntılarla popüler kültür öğelerini yan

yana kullanmıştır. “benim birçok resmimde bir manzara duygusu vardır, mozaik olan o duyguyu daha dramatik, daha çağrışımsal kılar. İmgenin daha çok soyut ya da temsili olması o kadar önemli değildir benim için; ama görünen imgede derin espasın hem arkada hem de görünen sahneyle aynı yüzeyde oluşu hoşuma gider” (Antmen, 2008:272). Yine Amerikalı ressam Eric Fischl , Amerikan baliyösündeki kültürel yapıyı ve gündelik yaşamı ele alan resimleriyle tanınmıştır. Bazı resimlerinde ensest, röntgencilik, ilk gençlik döneminde cinsellik gibi konulara değinen sanatçı, adeta fotografik bir üslup kullandığı resimlerinden yansıyan derin yalnızlık duygusu nedeniyle “çağdaş bir Edward Hopper” olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2008:273).

BÖLÜM II

TÜRK RESİM SANATINDA FİĞÜR

Türkiye’de resim sanatı Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde gerçekleşen yenilenme hareketlerinin etkisinde yüzyıllardır süren minyatür ve diğer geleneksel uygulamalardan farklı bir boyuta taşınacaktı. Türk resminin taşıdığı özellikler için; Sezer Tansuğ (1997) “eski biçimlerle benzerlik, ya da o biçimleri sürdürme yönünden olmasa bile, duyarlık yönünden çağdaş Türk resim sanatının kaynakları, kendi bölgesel, inançsal ve etnik geçmişinde aranmalıdır.... Çağdaş dönemde Türk resminin Batı dünyasındaki sanat akımlarının sürekli değişimlerine ayak uydurması ise bu durumu değiştirmez” şeklinde belirtmektedir. Yazara göre; Türk resim sanatı Batı’dan etkilense bile geçmişten getirdiği özelliklerini yitirmemiştir. Bunun yanında belki de olumsuz bir yön olarak kabul edilebilecek bir durum olan Türk resim ve heykel sanatının Batı’nın tersine bir oluşum içerisinde olması Türk resminin Batı’ya göre geride kalmasına sebebiyet vermiştir.

“Türklerin İslam dinini ilk kabul ettikleri dönemlerde (M.S.VII.y.y.) belirgin bir kısıtlama yok iken M.S. X.y.y dan itibaren bugün “tasvir yasağı” olarak bilinen yanlış bir inancın giderek egemen olduğunu görüyoruz. Yani canlı varlıkların resim ve heykellerinin yapılması İslam inancına göre yasaklanmıştır” (Ersoy, 1998:11) .

Bu yasak, Türklerin figüratif betimleme anlamında resimler yapmasına engel olmuştur ve sonraki dönemlerde bu nedenle Türklerde figüratif betimleme Batı’nın gerisinden ilerlemiştir. İslam düşüncesi ve inançları, insanın kendine ait dünyası, özellikleri olan, değişen ve arayan bir birey olarak görmeyi özellikle güçleştirmiştir. Malik Aksel’in İslam halk sanatı araştırmaları bu konuyu aydınlatmaktadır.

“İslam dini anlayışına göreTanrı’dan gayrisi batıldır, yokluktur. Değişene uymak ve tapmak İslam geleneğine uymamaktadır. Hayallerimizi sınırlandıran resim ve heykelden ziyade bunları alabildiğine serbest bırakan mücerred şekiller, insanı tanrı düşüncesine daha ziyade yaklaşırlar. Bu yüzden İslam sanatkarları hayal ve fantezilerine tam bir hürriyet vermişler, insanı tabiat esirliğinden, maddenin ağırlığından korumuşlardır” (Duben, 2007:70).

Bu paragrafta da anlatıldığı gibi Türk resmine etkisi olan İslam dini, Türk resminin figüratif resimden uzaklaşmasına neden olduğu söylenebilir. Hatta doğadan

yararlanmamakla birlikte bunu bir esirlik kabul ettiklerinden, İslam dinine uygun olarak hayalden oluşturulan soyut şekiller önemli yer tutmuştur. Bunun aksine Türk sanatında yer alan minyatürde ise; Osmanlı üst sınıflarının sanatı olarak kabul edilir ve içerisinde pek çok figür vardır. Bu nedenle Malik Aksel'in de belirttiği gibi minyatürün Türk sanatında önemli bir yeri vardır. "Yüzyıllar boyunca kavimlerin örf ve adetleri ve tasavvufla beslenen halk arasında kavramlar, belli simgeler, biçimsel kalıplar ve gerçekdışı anlatım diliyle ifade edilirken, saray çevresi, bürokratlar, din büyükleri ve medresenin sanatı olan minyatür, kesin kurallara bağlıydı". İpek Duben, minyatürün kurallarını şu şekilde sıralamaktadır:

"Minyatürde geriye ve uzağa gittikçe ufalan derinlik yanılsaması yoktu; ön ve arka planlar üst üste istiflenerek düzenlenir, arka plan istiflemenin en üstüne yerleşir ve öne doğru çıkardı. Mekan iki boyutlu bir görünüm alır, resim yüzeyinin her tarafı eşit yoğunlukta işlenirdi. Işık, boşlukta dolaşan ve derinlik yaratan bir ışık değil, resmin tümünü içten aydınlatan bir ışıktı. Hareket arabesk çizgilerin kapalı biçimleri çevrelemesiyle oluşur, yüzeyde kalırdı. Derinlik duygusu olmadığı için ise, zaman duygusu da tek yönlü değildi." (Duben, 2007:73)

Osmanlı devletinden başlayarak cumhuriyetin kuruluş dönemleri dahil olmak üzere bu teknikler dışında yeni sanat tekniklerinin doğduğu yenilenme hareketleriyle Türk resmi farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu durumu Türkiye'de Batılılaşma hareketi ile beraber, doğayı bilimsel (gözlemci) yöntemle tanımayı öngören gerçekçiliğin Batı üslubunda yağlıboya resimde denenmesi ile başlar (Duben, 2007:29). Bir diğer taraftan yenilenme hareketlerinin sosyolojik boyuttaki etkisi olarak kabul edilebilecek yönleri de vardır. Türkiye'de modernleşme Batılılaşma ile eş anlamlı olduğundan, bu açıdan bakıldığında 18.yüzyıldan itibaren Osmanlı bürokrasisinin geçirdiği Batılılaşma evreleri ve topluluğa uygulanan batılılaştırma yöntemlerinin kültürel ve düşünsel alanda ne kadar benimsenmiş olduğu dikkat çeken bir konudur (Duben, Yıldız (ed.), 2008:19). Kaya Özsezgin (1998:61) ise, bu durum için Batılı anlamdaki resim sanatımızın ana niteliklerinin, temelde birbiriyle ilintili sorunları kapsayan bir modernleşme olgusu üzerinde biçimlendiği ya da biçimlenegeldiğine vurgu yapmaktadır.

Batı sanatı, yağlıboya resmin Türk sanatına girmesinde, hem de figüratif resmin Türk resim sanatı içerisinde yer almaya başlamasında etkili olmuştur. "Türk sanatının Batı sanatıyla ilk temas noktalarından biri, geleneksel olarak Fatih Sultan Mehmet'in sarayına çağrılıp padişahın portreleri yaptırılan Venedikli sanatçılar ve özellikle Bellini'ye

bağlanır...” (Tansuğ, 1997:13). Osmanlı saray çevreleri Batı’dan İstanbul’a gelen bu yağlıboya resimler yapan ressamlarla tanışmıştır. Sonraları ise; II. Mahmut’un kendi portresini yaptırıp devlet dairelerine zorla astırması dışında, toplumun figürlü resim arasında önemli bir karşılaşmanın olmadığına dikkat çekilir. Biçimsel açıdan, özellikle Levni’nin büyük figürlü bir iki çalışmasında gördüğümüz türden, 18.yy minyatürüne giren ışık gölge denemeleri, gerçekçi figür araştırmasına bir başlangıç olarak kabul edilemeyeceği belirtilir (Duben,2007). İpek Duben (2007) bu nedenle, Osman Hamdi’nin figür çalışmalarını Türk resminde radikal bir atılım olarak nitelendirmektedir. Fakat ne yazık ki bunların dramatik nitelikli, insanı içten kavrayan figürler olmadığı gibi, figürler arasında organik ilişkilere de sahip olmadığını belirtir. Türk resminin geleneksel biçimlerden kurtulması, 19. yüzyılda manzara resmiyle başladığına ayrıca vurgu yapmaktadır.

Batıdan etkilenme; Batı’ya gönderilen öğrencilerle devam etmiştir. “Batılı anlamda resim sanatımızın öncüleri olan asker ressamlar, Avrupa’da klasik ressamların atölyelerinde akademik bir eğitimden geçmişler, bu eğitimin kökensel değerlerini İstanbul’a taşımışlardı. Onların arkasından gelen sivil ressamlar kuşağı da, bu geleneği bir ölçüde sürdürmüşler, ama akademik resme izlenimci bir aşış yapmaktan da geri kalmamışlardı. Türk resminin 1920’lere, yani Cumhuriyet Dönemi’nin ilk yıllarına sarkan görüntüsü, bir anlamda, 1930’lu yıllarda ve dönemde oluşacak olan gelişmelerin bir ön evresidir” (Özsezgin, 1998: 63).

Yabancı ressam ve sanatçıların etkinliğinin sürdüğü bu sıralarda ülkede, modernleşme çabaları içinde yeni okullar açılmaya başlanmıştı. Bunlardan biri olan III. Selim zamanında 10 Mayıs 1796’da açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun’dur. Burada verilen eğitimin genel çerçevesi olarak kabul edilen kurallar sayesinde “Perspektif ve ışık-gölge gibi plastik değerler Türk sanat eğitimine girmiş oluyordu” (Başkan, 2009:177). Bu dönemde askeri alanda bazı yenileşme atılımları yapan imparatorluğun verdiği perspektif derslerinin amacı farklıydı. “1793 yılında askeri okullarda sanat yönü ön planda olmayan, perspektife dayalı, daha çok mesleki eğitimin parçası olan resim derslerinin okutulmasına karar verildi. İşte bu tarih Türk resim sanatında Batılı anlamda resim eğitiminin başlangıcı olarak benimsenmektedir” (Özsezgin, 2009).

Bu plastik değerler Türk sanatına bir boyut kazandırmıştı. Sezer Tansuğ’un (1997:15) dikkat çektiği III.Murat, III.Ahmet, III.Mustafa, III.Selim’in yenilenme çabaları için,

“Askeri okullarda modern resim eğitimi programlarının da uygulamasına başlanmıştır. İlginç bir biçimde üçüncü padişahların isimlerine bağlı olan bu gelişme, simgesel olarak düz ve yalın bir figür şemasından hacimsel bir kitle olarak biçimlendirilen bir figür plastiğine ulaşmanın çarpıcı serüveni olarak nitelenebilir” yorumunu yapmıştır.

Mühendishane-i Berri-i Hümayun’dan sonra 1883’te Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılmasıyla Batılı anlamındaki Türk Resmi’nin hazırlık aşamalarının oluşması söz konusu olmuştur. Burada başlatılan boya resim (pentür) kültürünün daha geniş bir çevreye yayılmasında etkili olmuştur. “Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa’nın girişimleriyle resmi bir kurum olan ve Paris’teki Güzel Sanatlar Okulu’nu (Ecole Des Beaux-Arts) örnek alan Sanayi Nefise Mektebi’nin kuruluşuna neden oldu” (Özsezgin, 2009:32). Bu okullardaki eğitim sorunu da Türk eğitimciler yetişene kadar yabancı eğitimcilerle çözülmüştür. Sonraları Türk eğitimcilerin Batı’da eğitim alması amacıyla İbrahim Efendi (Paşa), Tevfik Efendi (Paşa) ile Hüsnü Yusuf Bey gönderilen ilk öğrenciler olarak kabul edilmektedir (Başkan, 2009:178). Bir diğer taraftan 1857 yılında kurulan mektebi Sultani de askeri öğrenciler dil eğitimi görmüşlerdir.

19. yüzyılda askeri okulların yanı sıra, Çağdaş Batı uygarlığını örnek alan kültür değişimi sürecinde sivil okulların da açılmaya başlandığı görülür. İstanbul’da Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869), Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi okullarda Batı dili öğreniminin yanı sıra, resim derslerine de ağırlık verilmiştir (Tansuğ, 1993:52-53).

3.1. 1960’a Kadar Olan Dönem

Türk resim sanatındaki figüratif yapıtlar, tarihsel olarak iki ana döneme ayrılarak ele alınmıştır. Bu bölümde Darüşşafakalı Ressamlar, Asker Ressamlar, Müstakiller, Çallı Kuşağı, D Grubu, Yeniler Grubu’na kadar olan bir takım sanatçı ve hareketler ele alınacaktır.

3.1.1. Darüşşafakalı Ressamlar (Primitifler)

Türk ressamının resim yaparken yararlandığı bir araç olan fotoğraf makinesi Darüşşafaka sanatçılarının bir özelliği olmuştur. Fotoğraf tekniği Türkiye’ye icadından kısa bir süre sonra, 1840’lı yıllarda girmiş ve önceleri az olan fotoğraf atölyeleri, giderek İstanbul’dan başka kentlere de yayılmaya başlamıştır. Resimlerini İstanbul’un ilk ünlü fotoğrafçıları olan Abdullah Biraderler’in çektikleri fotoğraflardan yaptıkları sanılan bir

grup ressama primitifler adı verilmektedir. Bu sanatçılar, asker ya da sivil okul mezunu, yaşam öyküleri pek bilinmeyen kişilerdir ve bir, iki ya da üç resimle tanınırlar.

Darüşşafakalılar ya da primitifler olarak anılan ressamlar arasında yer alan sanatçılar Hüseyin Zekai Paşa, Kasımpaşalı Hilmi, Ahmet Şekür'dür. Fotoğrafla ilişkisi bakımından ilgi çekici bir yön olarak nitelendiren Sezer Tansuğ'a (1997) göre Darüşşafakalılar;

“Fotoğrafik nesnel görüntü karşısında geleneksel nakış arındırmacılığına uygun bir müdahale ihtiyacını gerçekleştirmişlerdir. Uzun bir süre fotoğraf modellerini kullandıkları bilinmeyen ve sözde primitif diye isimlendirilen bu ustaların, birer fotoğraf yorumcusu oldukları anlaşılmış ve giderek yaptıkları bu çalışmaların, görüntü düzeni detaylar ve figürlerden arıtılmış olarak “fotoğrafın yeniden yapıldığı” resim ötesi bir eğilimin temsilcisi oldukları belirlenmiştir.”

Ancak bunun yanında sanatçıların bazı ayıklamalarla yaptıkları resmi daha çekici hale getirdikleri görülmektedir. Bu sanatçılar, “Resimlerini fotoğraflardan çalışmalarına rağmen kimi düzenlemelerinde ayıklamalara giderek, objektifin nesnelliğini aşan saf, titiz bir işçiliği ortaya koyan duyarlı peyzajlar yapmışlardır” (Başkan, 2009:183). Sezer Tansuğ'a (1993) göre de Osman Hamdi gibi kompoze yoluna gitmek yerine insan ve gereksiz ayrıntılardan arındırarak eserlerini vermişlerdir. İnsan figürleri olan fotoğraf yorumlarında da, figürleri naif bir vurgulama ile değerlendirmişler. İnsan figürü olmayan bir fotoğrafı yorumlarken de, sanatçının kendiliğinden birkaç figürü serpiştirdiği sanılmaktadır. Bu figürlerde de ayrıntıya gidilmemiştir. Bu durumda da figür karşısında gösterilen çekingenlik nedeniyle manzara en uygun tema olarak dikkat çekmektedir. Yüzlerce figür kapsayan bir fotoğraf çekiminin ressam tarafından ıssız bir manzara olarak yorumlanması da buna başka bir örnektir.

“Sanatçılar, fotoğrafın getirdiği objektif kompozisyon zorunluluğu içinde pitoreskin bu organik anlamını kavrayan ve güçlendiren bir müdahaleyi de katmışlardır. Zaten onları basit fotoğraf kopyacılığından ayıran ve yorum ustalığında temellendiren dayanaklardan biri de budur” (Tansuğ, 1993).

Fotoğraflardan yararlanan primitif ressamlar, çoğunlukla saray fotoğraflarından yararlanarak resim yapmaktadırlar. Ahmet Bedri, Giritli Hüseyin Mehmet Kangır, Karagümrüklü Hüseyin, Vidinli Osman Nuri, Ahmet Ragıp, Salih Molla Aşki, Şevki, Lofçalı Ahmet, Tevfik Beşiktaşlı bu gibi sanatçılardandır.

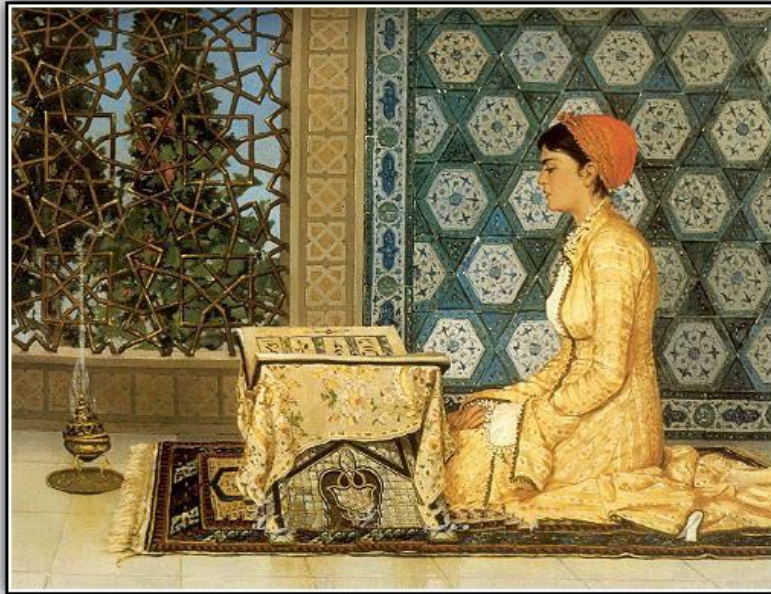
Fotoğrafın “primitif” diye adlandırılmış olan resamlara ve hatta Osman Hamdi'ye ortak bir çalışma yöntemi kazandırdığı görülür. Ancak Osman Hamdi'nin kendi çektiği ve saray fotoğrafçılarından edindiği fotoğrafları “tuvallerine geçirirken amacı belli bir

hareketliliği yansıtmak değil, dış gerçekliğin tam olarak yakalanmasıydı” (Başkan, 2009:183). Osman Hamdi bu özelliğiyle primitif ressamlardan ayrılmaktadır. Ayrıca Osman Hamdi figüratif ağırlıklı resimler yapmıştır. Batı’daki ressamların doğu kültürüne gösterdikleri ilgiye bağlı olarak ortaya çıkan ve içerisinde genellikle insan figürünü mekan ile bir bütün olarak ele alan oryantalist temalardan etkilenen Osman Hamdi Sezer Tansuğ’a göre ve pek çok yerli ve yabancı kaynağa göre; Oryantalizmin Türkiye’deki temsilcisi olarak kabul edilmektedir.

“Paris’te hukuk ve resim eğitimi gören Osman Hamdi Bey, atölye hocası Gerome’nin etkisi altında Orientalist resimler yaparak Batı realizmin günümüzde dejenere olarak nitelenen bu akım hareketine mensup olmuştur. Osman Hamdi Bey’in Batı’daki benzerlerinden farklı görülebilecek, herhangi bir özelliği yoktur. Hayali orientalist konularda bazen kendi, bazen de ailesinden bireylerin fotoğraflarını kullanmıştır” (Tansuğ, 1997:138).

İpek Duben’e (2007:43) göre ise; oryantalizmin temsilcisi değildir. “Oryantalist suçlamasının ardında, onun nesneye ve nesnel güzelliğe değer vermesi, onları yüceltmesi vardı” şeklinde belirtmiştir. Üstelik Osman Hamdi, Batı’daki ressamların aksine Doğu kültürü içerisinde yaşayan ve yaptığı resimlerde gerçek anlamda gördüklerini resmeden bir sanatçı olduğundan oryantalizm içinde alınmasının doğru olmayacağına vurgu yapar.

Türk resmi içerisinde figüratif resim yapan en önemli isimlerden biridir - hatta bazı kaynaklara göre; ilk sanatçıdır-.



Resim 4: Osman Hamdi, Rahle Önünde Kız, 1880, 70 cm x 51 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

1880 tarihli Rahle Önünde Kız figürü her anlamda radikal bir atılım olarak niteleyen İpek Duben Osman Hamdi'nin figüratif betimlemede gösterdiği cesareti;

“O güne dek hiçbir Türk ressamı, insan figürünü böylesine açık seçik ve baskın bir imge olarak sergilememiştir.... Çekingenlik göstermeyen Osman Hamdi’de ise figür resmin en baskın ögesidir. Figürün anıtsal boyutları başlı başına bir meydan okuyuştu. Mistik geleneğin olağanüstü, doğadışı ve büyülü dünya anlayışının sınırlarını aşamayan Levni’den sonra Osman Hamdi, figürü 20. yüzyıl gerçekliğine yakın bir ayrıntı tutkusu içinde incelemeye girişti.” cümleleriyle ifade etmektedir. Fotoğraftan büyütürken tuvale geçirdiği figürü, süpergerçekçi üslupla, derinin kırışıklığı, tenin dokusu, adelenin sertliğini göstererek işledi. Tüm resimlerinde, tahtanın oymasını, sedefin kakmasını, satenin hışırtısını, bakırın saçtığı kuru sıcak hışırtısını seyirciye hissettirmek için özen gösterdi” şeklinde açıklamıştır (Duben, 2007:36-37).

Figürde oranları tutturmayı ve anatomik ayrıntıyı resmetmeyi başarmış görünmektedir. Çevrenin mimari görünümüne özen gösteren sanatçı çizgisel perspektif kurallarını başarabildiği gibi, çevrenin perspektif kurallarını da başarıyla uygulamıştır.

3.1.2. Asker Ressamlar

Osmanlının yenilenme hareketleri kapsamında açılan askeri okullar daha önce de değindiğimiz gibi eğitim programında yer alan teknik çizim ve haritacılık gibi dersler nedeniyle Türk resminde asker sanatçıların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Yeni açılan askeri okullardan asker sanatçıların oluşur. “...Açılan Harbiye ve Bahriye’de askeri öğrencilere teknik çizim ve haritacılık için gerekli görülen resim dersleri, zorunlu ders olarak öğretim programına alınmıştır” (Ersoy, 1999:16). Türk resminin Batı’ya olan ilgisinin artması ile Batı’lı tarzda resimler yapılmaya başlanmıştır.

“Osmanlı sarayı, askeri okul çıkışlı ressamı arasında yetenekli gördüklerini Avrupa’ya göndererek, dönüşlerinde ise harbiye ve tıbbiye gibi, eğitimin Batı’lı modellere göre yönlendirildiği okullarda resim öğretmenliğine atayarak ya da sarayda seçkin görevler vererek, sanatın gelişmesi yolunda uygun bir ortam yaratmıştı” (Özsezgin, 1997:13).

Aralarında Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa gibi ressamların bulunduğu grup genel olarak izlenimcilik akımına ilgi göstererek renk zenginliği ve fırça serbestliğine önem vermişlerdir.



Resim 5: Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, 118 cm x 85 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

“19. yüzyıl sonu Türk resim sanatında çok yönlü etkinlikleri ve ustalığı ile tanınan Şeker Ahmet Paşa’nın resimlerinde, fotoğraf kullanmış olabileceğini gösteren hiçbir işaret yoktur. Fazladan bu sanatçının 19. yüzyıl Batı resmine ilginç bir Türk boyutu kazandıran özgün üslubu, yer ve gök dengesi kurduğu talimgah, kale gibi yapıtlarında yansımakta, ünlü Orman tablosuna gelince, bu yapıt doğayı taklitle yetinmenin ötesinde, resimsel bir plastik algılama hedefi olarak, mekansal yön ve parça-bütün bağıntılarının resim yüzeyini kaplayan gizemini ortaya koymaktadır. Şeker Ahmet Paşa’nın yapıtlarında gerçekleşeni kavrayabilmek, Cezanne’da gerçekleşeni kavramaktan daha zordur. Çünkü Cezanne’ın çağdaş soyutlamaya yol açan uygulamaları, Türklerdeki soyutlayıcı irade içinde yüzyıllardan beri geçerliydi”(Tansuğ, 1993:92).

Şeker Ahmet Paşa; Türk resim sanatında fotoğraftan faydalanmadan doğal gözlem yoluyla yaptığı eserleri ile dikkat çekmiştir. Türk resmine büyük katkıda bulunmuştur. “Paleti ve fırçasıyla Batı resim tekniğine sahip çıkmanın bir simgesi olan Şeker Ahmet Paşa’nın kendi portresi ise figür alanında yapılmış en anlamlı katkı niteliğindedir” (Tansuğ, 1993).

Nurullah Berk’e göre, Asker ressamı kuşağı içerisinde yer alan Süleyman Seyyid; sadece manzara ve natürmort değil, bireysel portreler ve nü’ler de yapmıştır (Berk, 1974:62).

3.1.3. Çallı Kuşağı Ressamları

Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Namık İsmail, İbrahim Çallı'nın sözcüsü olduğı izlenimciliğın Türkiye'deki temsilcileri olmuşlardır. Akademizmden kurtulmanın yollarını arayan bu sanatçılar doğayı gözlemleyerek eserlerini gerçekleştirmişlerdir. Ancak 1910'lar ve daha sonraki dönemler de, ölü doğa resimlerinde bile kullanılan bu özellik, bütünüyle ortadan kaldırılamamış, aynı zamanda yerel etkilerle değişikliğe uğratılmış da diyebiliriz. “Gerçekçiliğe bilgece bir bakış olarak da yorumlanabilecek olan bu tutum, resim sanatımızda, zaman zaman dış etkilerin yerel bir yoruma uğratılarak yansıtıldığı sonucuna götürebilir bizi” (Özsezgin, 1998:21).

“1914 kuşağının ortak özellikleri; gün ışığının koyu tonlarından arındırılmış, saf renkleri ve ışığın renkler üzerindeki etkilerini yakalamaya çalışarak doğaya içten bağılılıklarıdır. Bu kuşak sanatçıları kendilerinden önce doğayı betimleyen, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa üslubundan farkları; doğayı aynen gördükleri gibi tuvale geçirmek yerine bireysel duygu ve yorumlarını da işe katmalarındır” (Başkan, 2009:201).

Zamanla kabul edilmeye başlanan figüratif betimleme öncelikle portre ağırlıklı eserlerin yapılmasıyla devam eder.

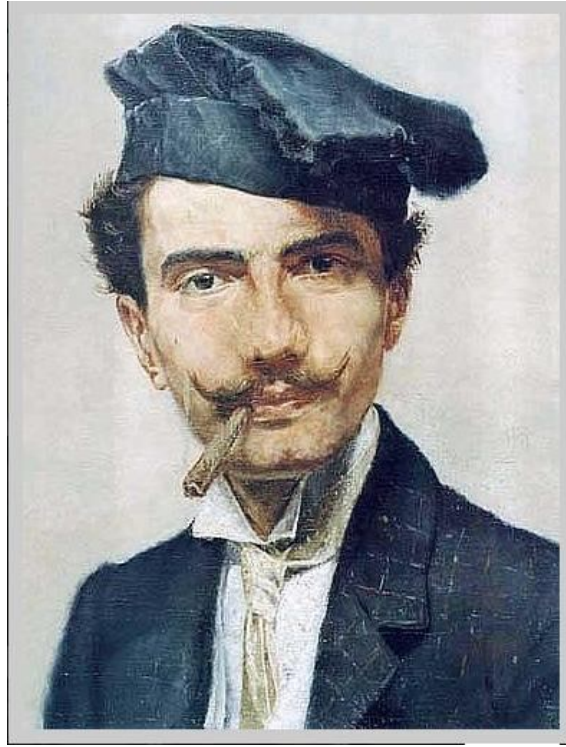
“Sanatçıların kendilerinin (otoportre) ya da yakın çevrelerinde bulunan çehrelerini konu alan, o nedenle de kendi kapsamında işlevselliği sık sık gündeme getirmiş olan bu tür, diğer iki türden farklı olarak, modele dayalı sanat eğitiminin yaygınlaşmasıyla ve model karşısında çalışma olanaklarının okullarda ya da atölyelerde genişlemesiyle varlığını kabul ettirmiştir”

Yazara göre; figüratif betimlemenin yasaklarının elit çevrelerin gösterdiği ilgi ile ortadan kalktığına ve bir ressamın portre yaptırmanın fotoğraftan daha değerli olduğuna ve hatta günümüzde bile böyle olduğuna vurgu yapmaktadır (Özsezgin, 1998:21).

Daha sonraki dönemlerde ise portrenin yanında doğanın bir parçası olarak figür önem kazanmaya başlar. Böylece ressam portre tutkusıyla başlayıp gelişen figürücü eğilim, zamanla doğal bir figür ressamlığının oluşumunu hızlandırmış, yöre ve çevre yaşamının vazgeçilmez bir ögesi olarak figür kavramının daha esnek boyutlar içinde ele alınma sürecini olumlu yönde etkilemiştir. “Figürün akademik bir eğitimi gerektirmiş olması da, resim sanatımızın oluşumu içinde, bu konuyla ilgili sanatçıların sınırlılığını etkileyen faktörlerden biridir.... Osman Hamdi'nin, anıtsal figür teması çerçevesinde uyguladığı ilk örnekler ve Şişli Atölyesi'nin olumlu katkıları bir yana bırakılırsa, figür ağırlıklı

kompozisyonların, 1914 kuşağıyla, yaygın bir eğilime yol açtığı söylenebilir” (Özsezgin, 1998:21).

1914 kuşağı sanatçıları, düzenledikleri Galatasaray sergilerinde Şevket Dağ, Sami Yetik, M. Ali Laga, Vecih Bereketoğlu, Mihri Müşfik, Ömer Adil, İsmail Hakkı ve Tahsin gibi ressamlar yer almıştır. Bu ressamalarda da peyzaj ilgisinin olduğu, buna rağmen İbrahim Çallı, M. Ruhi Arel, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi sanatçılar, figür kompozisyonları, portre gibi temalarda da ısrar ediyor, bu sanatçılar arasında özellikle Ruhi Arel, belli gerçekçi temalar çerçevesinde düzenlediği figür kompozisyonları ile seçkin bir yer ediniyordu (Tansuğ, 1993:122-123).



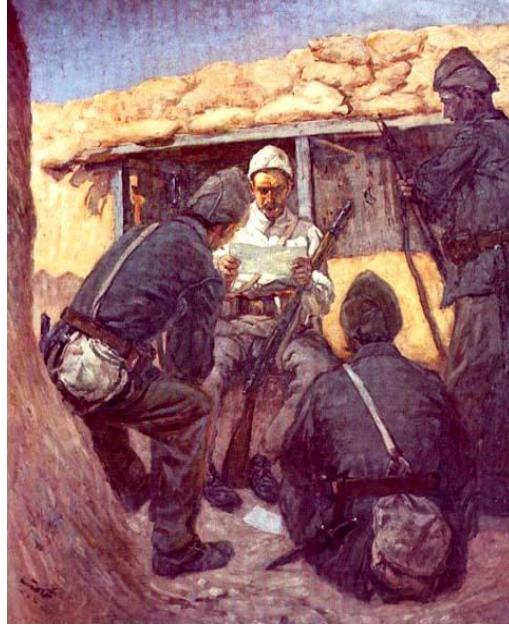
Resim 5: Hüseyin Avni Lifij, Otoportre, Tarihsiz, 41 cm x 30,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Romantik-sembolist olarak gösterilen Hüseyin Avni Lifij Türk ressamaları arasında “otoportre” türünün özelliklerini, başka resimlerine de yansımış olan melankolik bir yapısalılık içinde, ısrarlı bir yaklaşımla ele almış olması bakımından da çağdaşlarından ayrılıyor. Bir bölümü desen, bir bölümü yağlıboya olarak gerçekleştirilmiş olan bu otoportreler, sanatçının başka kişileri konu alan portrelerinden farklı boyutlar içerir, biraz dalgın ve içine kapanık sanatçı imgesini, bohem ressamalara özgü bir duyumsallıkla yansıtır (Özsezgin,1998).

Bu dönem sanatçıların gerçekleştirmiş olduğu, bazı yazarlarımızın eserlerindeki karakterleri, toplumsal yaşantıyı canlandırma Türk resim sanatında ilgi çekici bir yöndür.

“Bu dönemde Peyami Safa, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Mahmut Şevket Esendal’ın romanlarını da yönlendiren ‘alafranga’ hayatı 1914 kuşağı ressamı da olanca canlılığıyla tablolarına geçirmişlerdir..... Toplumsal değişimler ve güncel gerçekler onların resimlerine konu olarak yansıyor. Böylelikle de roman ve hikaye tiplerini yaratan psikolojik çözümlemeler, portre figür ve çıplak yeni konular olarak Türk resmine giriyordu. Bir diğer önemli özellikleri Tuvallerinde doğanın küçük ayrıntılarına önem veriyorlar, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak şeffaf, güneşin parıltılarını yansıtan renklerle boyuyorlardı” (Başkan, 2009:203). Bu sanatçıların eserlerinde 19. yüzyıl pitoreski yerine, gündelik hayatın canlılığı yer almıştır.

Doğum tarihleri 1880’lere rastlayan 4. Asker Ressamlar Kuşağı, 1912-1922 tarihleri arasını dolduran Balkan savaşı, I. Dünya savaşı ve kurtuluş savaşı’ını yaşamış, bu ateş ortamı içinde kişiliklerini pekiştirmişlerdir. 1914 kuşağının ressamı arasında bulunan Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Ali Cemal, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ali Laga, Cevat Üsküdarlı gibi sanatçılar bulunmaktadır (Tansuğ, 1993:149).



Resim 6: Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyanlar, 1917, 150 cm x 124 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

I. Dünya savaşı sırasında savaş resmi yaptırılmak üzere açılan Şişli Atölyesi’nde çalışmalar yapmak üzere katılan ressamlar savaş sahnelerini ya bir destan havası içinde ya büyük bir hareket dinamizmi içinde ortaya koymuş ya da savaşın duygusal yanını

vurgulamışlardır (Tansuğ, 1997). Türk toplumu üzerinde önemli etkileri olan Çanakkale savaşları resim sanatımız açısından da önemli bir konuma sahiptir. Şişli’de kısa bir süre açık olan bu atölye Türk resim sanatında çok kalıcı etkiler bırakarak; “Burada ilk kez gerçek bir modelden çalışılan (d’apres nature), çok figürlü ve büyük boyutlarda kompozisyon denemeleri gerçekleştirildi” (Özsezgin, 2009:33).

3.1.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (Müstakiller)

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olmasıyla dikkat çeken ve öncelikle Yeni Resim Cemiyeti ismini kullanan ressam ve heykeltıraşların oluşturduğu bu grup ‘Müstakiller’ ismini almıştır. Kurucuları olarak akademinin son sınıf öğrencilerinden olan Şeref Akdik, Salim Özeren, Refik Epikmen, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, ve Zeki Kocamemi’dir. Genel olarak sanat anlayışları;

“Müstakiller” Batı’daki “yeni resim” düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu geri 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” (Özsezgin, 1998: 30).

Ancak Özsezgin, bunun yanında grubun üyelerinin üslupsal bir birlikteliği olmadığına, aksine her biri farklı eğilimler gösteren hatta çoğu zaman ters düşebilen sanatçılar olduğuna vurgu yapmakta ve bu grubun genel olarak ürettikleri yapıtların çeşitleri için portre, natürmort ve poşadlar şeklinde nitelendirmektedir. Üslup olarak da; “Batı’da öğrendikleri hemen her tür üslupları realizmden, ekspresyonizme, kübizmden konstrüktivizme dek uygulanmaktadır” (Ersoy, 1998:25). İpek Duben’e göre de;

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nde esen “modern” sanat havası, kuşkusuz Avni Lifij-Feyhaman Duran-İbrahim Çallı- Namık İsmail esprisinden farklıydı. Ama değerlendirme yazılarında artık “eski” diye bakılan bu gruba “konu” sorunu dışında hiçbir eleştiri getirilmedi” (Duben, 2007:91).

Almanya’da Hans Hofmann atölyesinde öğrenim gören Zeki Kocamemi Türk resim sanatına Konstrüktivizm ve Cezanne etkilerini getirmeleri nedeniyle öne çıkmaktadırlar.

Zeki Kocamemi; “atölye içi çalışmalarının “intim” konuları arasında, modelden çizilen çıplak etüdlerinin her zaman önemli bir yeri olmuştur. ...” Sanayi Nefise’nin kurulduğu dönemde, hatta onu izleyen yıllarda, öğrencilere çıplak etüdları yaptırılırken, canlı model bulmakta zorlanan hocaların antik çıplak kadın heykellerine peştamal bağlayarak öğrencilerin karşısına koyduklarına, birçok kaynakta değinilmiştir. Nurullah

Berk'e göre izlenimci tekniğin aksine, "Kocamemi'de boya, geometrik biçimleri daha da değerlendirir. Renkler, renklerle elde edilen ışık-gölge oyunları, nesnelerin ağırlığı, boşluk içinde tuttukları yeri, yakınlık ve uzaklık farklarını daha da ortaya çıkarır" (Özsezgin,1998).

Ayrıca Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi resme deseni yeniden getirmişler, bol bol doğadan eskizler çizerek desene önem vermişlerdir. "Desen onlara göre resmin temelidir, onda uyum ve hareket vardır. Sağlam kompozisyonları, plastik değerlerin olgunluğu, çizgi yapısı ve renklerin çeşitliliğindeki ustalıkları, figürlerin dinamizmi ile Türk resminde açılan yeni bir dönemin öncüleri olmuşlardır" (Ersoy, 1997:25).



Resim 7: Zeki Kocamemi, Nü, Kağıt Üzerine Suluboya.

3.1.5. D Grubu

Kurulan grupların dördüncüsü olmasından hareketle alfabenin 'ç' harfi hariç dördüncü harfi olarak kabul edilen 'd' harfini kendisine simge olarak seçen bu grup 1933 yılında Müstakillerin de bulunduğu bir grup tarafından kurulmuştur.

"D Grubu kurucularının Müstakillerden en belirli farkı: belki bir estetiğin çevresinde toplanmış olmaları, eylem bakımından dayanışmalı hareket etmeleri, getirmek istedikleri anlayışı savunmalarında daha dinamik olmalarıydı. Bu birliktelik ve dayanışma, onlara D Grubunu uzun yıllar sürdürmek, sergilerini yayımlar, söylevler ve konferanslarla güçlendirmek olasılığını sağlamıştır" (Berk ve Turani, 1981:95).

Bu grup, Kübizm ve Soyut sanata eğilimli sanatçılar tarafından kurulmuştur. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müritoğlu gibi sanatçılardan oluşmuştur. Soyut geometrik kompozisyonlarında ısrarcı olmamışlar ve hatta yarı gerçekçi yaklaşımın sezildiği figüratif resme yönelmişlerdir. Gerçi D Grubu baştan beri figürü resimden silip atmış değildi ama Kemal İskender'e göre yaptıkları; "Figürü sıradan boyanmış yüzeye dönüştürerek anlamsızlaştırmak ya da imkansızlaştırmaktı" (Başkan:219). Ağırlıklı olarak figüratif betimlemeye yer veren bu grup daha çok biçimsel yönden dikkat çekmişler eserlerinde figüratif soyutlama ve stilizasyonlara gitmişlerdir. Türk sanatına yenilik getiren bu grup; Ülkedeki plastik sanatları geliştirecek, canlandırarak çözümler aramaktaydılar. D Grubu sanatçıları Batı'da uygulanan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına taşımışlar Kübizm, Konstrüktivizm ve ya Soyut v.s. üsluplarda ürettikleri yapıtlarla sergiler açmışlardır (Ersoy, 1997:26). Türk sanatına getirdikleri yenilik, "Müstakillerin başlattığı bu öykünmeciliği D Grubu bir adım daha ileri götürerek Türk sanatına yerleşmesine sebep olmuştur" (Ersoy, 1997:27).

1940'lı yıllara doğru uzanan ve kuşkusuz o dönemin toplumsal ve siyasal açmazlarıyla doğrudan ya da dolaylı ilişkileri de yansıtan bu dönem, karşıt görüş ve tutumların çatışmasına rağmen, özellikle Ankara'da 1933 yılından başlayarak düzenlenen İnkılap Sergileri'nin yaratmış olduğu heyecanlı ortamın da itişiyile, sanatçıların yurt gerçeklerine açıldıklarını, 1920'lerde bu yönelişe sahip çıkmaya devam ettiklerini belgeleyen yapıtlarla süslenir:

"Şeref Akdik'in Okuma Seferberliği, Malik Aksel'in Cumhuriyet Bayramı, Halil Dikmen'in Cephane Taşıyan Kadınlar, Turgut Zaim'in Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı, Zeki Kocamemi'nin Mekkare Erleri, Zeki Faik İzer'in, Delacroix'nin "Barikat"ından esinlenerek yaptığı Cumhuriyet İnkılapları, Nurullah Berk'in Luc Albert Moreau'dan uyarladığı Teyyareciler adlı tablosu, yerel temalara yönelik ilgilerle başlamış olan Cumhuriyet idealine ilişkin eğilimin, dönemsel bir etkinlik olarak önemini koruduğunu belgeler" (Özsezgin, 1997:38).

1947 yılından sonra daha çok bireysel hareket etmeye başlayan bu sanatçılara yeni isimler katılmaya başlamıştır. Bu sanatçılardan bir kaçı, Fikret Mualla, Ayetullah Sümer, Turgut Zaim'dir. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun D Grubuna katılmasıyla Türk sanatına yerleşen bu üslup giderek yerel konulara kaymaya başlar. "Sanatçılar yerel motiflere ve temalara ilgi göstermeye başlamışlar, kübist bir üslupla Anadolu kırsal yaşamı geometrik soyut nakışları arasında belli bir bağ kurmaya çalışmışlardır" (Ersoy, 1997:27).

“1950’lerden itibaren, temel ögesi insan olan, minyatür, halk sanatları, Hitit sanatı gibi yerel ve tarihi konulu resimlere yönelerek, formasyonlarını ve yeğledikleri biçim estetiğinin ön yargılarını aşmaya çalışmışlardır” (Başkan,219).

II. Dünya Savaşı’nın ardından Türk resminde soyutlamacı, Soyut Dışavurumcu eğilimler iyice ağırlık kazanır. Cemal Bingöl, Nijad Devrim, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Arif Kaptan, Adnan Turani, Adnan Çoker soyut sanata yönelen ilk sanatçılardır. Seyfi Başkan’a göre 1955 ve 1970 yılları arasında esen soyut resim rüzgarı ne kadar güçlü eserse essin hiç bir zaman figüratif resmin varlığını etkileyememiştir. Özellikle, figüratif resim, öze biçimi can alıcı bir şekilde birleştirerek sunan kompozisyon anlayışı etkisini sürdürmesini sağlamıştır. Genel olarak bu grubun anlayışı;

“Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Sabri Berkel çoğunlukla, yerel temalara konstrüktivist ve kübist metodlar uyguladılar. Modernist düşünceden temellenmeyen sanatçılar, orijinal üslupları ancak biçimsel olarak taklit ediyorlardı. Doğayı, silindirik koni formları ile yorumlamak; modülasyon yerine derinliği renk tuşları ile yaratmak, dolu biçimleri parçalayarak soyutlamak; planları, geleneksel perspektif kurallarını yıkarak üst üste bindirmek, sanatçıların paylaştığı yöntemlerdi” (Duben, 2003:95).



Resim 8: Nurullah Berk, Sultan, 28,4 cm x 40 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Genellikle figürü resimlerinde bir eleman olarak kullanmış olan Nurullah Berk, Geometrik figüratif konstrüktivizmin Türkiye’deki ilk temsilcilerindendir. Burada da diğerlerinde olduğu gibi geometrik, Kübist Konstrüktivist bir üslup içinde bize özgü giyim ve duruşuyla bir figür yer almaktadır. Yüzeysel düzlem içinde dik ve eğri çizgilerin kontrastlarıyla oluşturulmuş kompozisyonda zengin bir uyum görülmektedir. Bir yanda

Batı'dan aldığı teknikler, diğer yanda İslam minyatürleri, geleneksel Türk sanatları ve çizgi arabeski Doğu ile Batı'nın sentezini yapmaktadır (Ersoy, 2004:107).

3.1.6. Yeniler Grubu (Liman Ressamları)

Yeniler Türk resim sanatına yeni açılımlar getirmek amacıyla kurulmuş ressam birliklerinin beşincisidir. “D Grubunun Türk resmine hiç katkıda bulunmadığını, yalnızca Batı'nın eğilim ve tekniklerini aktardığını ve toplum sorunlarına yabancı kaldığını” ileri sürmüşlerdir (Başkan,2009:219). D Grubunun Batı üsluplarının arkasından giden anlayışına karşı grubun (1940) amacı, belirledikleri ortak bir konu çevresinde resimler yapmak ve bunları halka tanıtmaktır. Genellikle figüratif betimlemeye yönelen,

“Yeniler Grubu’nun D Grubu’na en temel reaksiyonu figür konusunda olmuştur. Bu nedenle de basit bir nesne düzeyine indirgenmiş bir figürü işlemeyi reddederek; tenselliği ve tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplumun üyesi olan insanı ele almayı öngörmüşlerse de amaçlarına ulaşamamışlardır” (Başkan, 2009:220).

D Grubu’nun biçimciliğine karşı toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amaçlarındandır. Ayrıca Yeniler, resimde toplumsal bir konuyu, bir temayı veya içeriği ortak bir anlayışla ve özgür, bireysel üsluplarıyla resimlemenin gereğine inanmışlardır. Yeniler’in amaçlarından biri de, yalnız resim yaparak yaşamı sürdürmenin yollarını aramak, bunun için sanatçılar arası dayanışmayı sağlamak, resim çevresinde akademi hocalarının etkinliğini kırarak bağımsız bir varlık oluşturmaktır. O yıllarda resim çevrelerinde yerleşik anlayış, en yetkin ressamın Akademi hocaları olduğu yönündeydi. Batı’da akademiler dışındaki sanatçılar ilgi görürken, Türkiye’de günümüze kadar süren bu düşünce alışkanlığını değiştirmek Yeniler’in başlıca amaçlarından biri olmuştur.

Yeniler Grubu’nu oluşturan sanatçılar Nuri İyem, D Grubu’ndan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Selim Turan, Nijat Melih Devrim Liman konulu serginin düzenlenmesini öneren Kemal Sönmezler ve fotoğraf dalında İlhan Arakon’dur. Yeniler Leopold Lévy’nin desteğini kazanmış sanatçılardır ve bir bakıma Yeniler Grubu’nun olduğu dönemde II. Dünya Savaşı devam ediyordu ve savaşa katılmayan ülkelerin de etkilediği bir dönemdi. Türkiye de o ülkelerden biridir. Leopold Levy de Avrupa’da faşizm ve savaş tehlikesinden kaçarak Türkiye’ye sığınmış Avrupalı aydınlardan biri olarak resimde akademizme karşı çıkan görüşleriyle Yeniler grubu (öğrencileri) üzerinde etkili olmuştur.

Yenilerin destekleyicileri, Sosyolog Hilmi Ziya Ülken ile Psikolog Şekip Tunç'tur. Yeniler'e karşı Şair Orhan Seyfi Orhon ve Romancı Peyami Safa tepki göstermişlerdir. Grup bu yazarlara karşı Ahmet Hamdi Başar ve Fikret Adil tarafından savunulmuştur. Hilmi Ziya Ülken'in yazmış olduğu "Resim ve Cemiyet" adlı kitabı "Yeniler" in bir tür "manifesto" su konumundadır. Yeniler Grubu, Hilmi Ziya Ülken'in yazdığı bir kitapta D Grubu'ndan bazı üyelerin aşırı Batı etkisinde olduklarını ileri sürerek farklı bir ulusal planda da savunulmuştur. Ülken'e göre "mahalli şartlar kendi hamlelerini kendileri yaratmalıydı" Ve yine Ülken'e göre "ekol" hastalığından kurtulmak için çaba gösteren bu gençlerin ciddiyetinden ve samimiyetinden kuşku duymamak gerekiyordu (Özsezgin, 1998).

Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu Lokali'nde açılan "Liman Resim Sergisi" ile Nuri İyem'le birlikte Selim Turan, Avni Arbaş, Abidin Dino gibi toplumsal gerçekçi sanat anlayışını benimsemiş görünen sanatçılar Liman Ressamları olarak da anılmışlardır. Bir liman kenti olan İstanbul'da yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşam mücadelelerini konu almışlardır. "İlk sergilerini 1941'de açan bu grup ilk kez belli bir görüş açısı çerçevesinde bir araya toplanmış sanatçılar olarak dikkati çekmiştir" (Ersoy, 1998:38).

23 Mayıs 1942'de, yine aynı yerde düzenlenen ikinci grup sergisinde, "Yeniler, Abidin Dino'nun önerisiyle ikinci sergilerinin konusunu "Kadın" olarak saptamış ve bu temayı işleyen önemli bir sergi daha açmışlardır" (Tansuğ, 1993:228). Yeniler Grubu sanatçıları 2. Plastik Sanatlar sergisinde ortaya atılan şu cümle ile esas amaçlarını bildirmişlerdir. "Gayemiz her nesil ve üslubu değerlendirmek şartıyla, sanatkarlar arasında birlik ve beraberlik kurarak, milli bünyemize tam uyacak şekilde ulaşmaktır" (Tansuğ, 1993). Yeniler Grubu'nu oluşturan sanatçıların biçim alanında eskilerle bağdaşmayan bir yeniliği gerçekleştirememiş olmaları etkinliklerini sınırlamıştır. Çünkü konu ya da temada değişikliğe yönelmek yepyeni bir biçim arayışı üzerinde temellenmek zorundadır.

"Bir ülkenin sorunlarını yaşamadan ve o ülkenin insanların içinde bulunmadan yapılan bir sanat ulusal olamayacağı görüşünü kuvvetlendirmiştir. Soyut biçimlere yöresel içerik katmakla sorunun çözilemeyeceği görülmüş. Rengiyle biçimiyle doğal görüntüsü yaşam tarzıyla olayları içinde görüp yaratmak gerektiğine inanılmıştı" (Ersoy, 1997:28). Bu amaçla doğal gözlemlerden yararlanmışlar, hatta bu amaçla Anadolu gezileri düzenlemişlerdir. "İlk kez toplumcu gerçekçi temalara yönelen sanatçılar, temalarını olanca gücüyle ortaya koyabilmek için figüratif resmin tüm imkanlarını kullanmışlardır. Aradan geçen yıllarla Türk resmi tek sesliliği terk ederek evrensellik/millilik, evrensellik/yerellik, toplumculuk/bireycilik veya

soyut /figüratif vb. gibi birçok karşıt eğilimi bir arada yansıtan çok soluklu, çoğulcu bir yapıya kavuşmuştur” (Başkan,2009:220).

Yeniler Grubu 1952 yılında dağılma kararı almıştır. Toplumcu gerçekçi görüşü benimseyen ve savunan bu grubun üyelerinin pek çoğu 1950’lerden sonra soyuta yönelmiş, 1955’li yıllardan sonra ise toplumsal gerçekçi anlayış bazı gerçeküstü figürsel çalışmalarla varlığını sürdürme çabası içine girmiştir (Ersoy, 1997:28).



Resim 9: Nuri İyem, Liman Sergisinden, 1941, 37 cm x 59 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Özellikle figür alanında öne çıkan Nuri İyem “figüratif ve soyut çalışmalarının tümünde özenli bir işçiliğin giderek ustalık katına ulaştığı bir gelişme içinde görülür” (Tansuğ, 1993). Figüratif betimlemelerle toplumsal gerçekleri görselleştiren sanatçı titiz çalışmaları ve kendine has figüratif betimlemeleriyle dikkat çeker.

“İmgenin, zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi arzulanan bir yanılsama olduğunu bilen tüm ressamın gibi, Nuri İyem de varoluşunu keskin bir gözlem ve hayal gücü birlikteliğine adar. Geleceğe uzanmaya çalışan bir imge avcısı olarak kendi zamanını bir sismograf titizliğiyle kaydeder, görünüş dünyasını fazlalıklarından arındırır, resmin tıpkı kutsal bir ikon gibi sembolik bir yeterlilik taşıyacağına inanır” (Çalikoğlu,2010:189).

Nuri İyem, 1960 yıllarına kadar sürdüreceği soyut çalışmalarını, bu tarihten sonra noktalayacak, portre türünde yoğunlaşan ve 1940 dönemi resimlerini anımsatan eski anlayışına dönüş yapacaktır.

1960'lı yıllarda ele aldığı kadın yüzleri, onun politik dünyasının izlerini yansıtmaktadır. “Köyden kente göçün yoğunlaştığı, bireye ait sosyal hakların kadınların aleyhine işlediği bir dönemin ürünüdür bu yüzler. Mahur, çekingen, güzel, utangaç ve melankolik halleri ile bu yüzler, hem ölen ablasının hayali imgesi hem de zamanı aşan ikonik bir sembol olarak İyem’in sanatının billurlaşmış bir örneğidir” (Çalıkoğlu, 2010:192).



Resim 10: Nuri İyem, Portre, 1970, 80 cm x 65 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Yeniler Grubu’nun ardından yine figüratif betimlemeye ağırlık veren bir grup olarak ortaya çıkan Onlar Grubu kısa bir süre etkinlik gösterdikten sonra dağılmışlardır. 1947 yılında henüz Güzel Sanatlar Akademisi’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencileri olan on genç bir araya gelerek “Onlar Grubu” adı altında yeni bir grup kurarak “hocalarının yönlendirmesiyle halk sanatlarımızın süslemeci öğelerinden etkilenererek seçtikleri konuları ve süsleme öğelerini Batı teknikleriyle yorumlayarak kendi kültür sentezimizi kurmaya yönelik bir çaba içine girmişlerdir” (Ersoy, 1998:80). 1950’li yıllarda figüratif stilizasyonu önemli nitelik boyutlarına eriştiren Neşet Günal, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu ve Şükriye Dikmen gibi sanatçıları izlemişlerdir. Bu grubun içinde Orhan Peker, Nedim Günsür, Leyla Gamsız gibi figüratif stilizasyonda ısrar eden sanatçılar vardır. Bunlar

arasında Orhan Peker öteden beri Türk resmi içine sızma fırsatı arayan ekspresyonist eğilimleri “yerel bir hışım ve mizah ikilemi” içinde çözümleyerek, ilerde aşırı bir belirginlik kazanacak olan ifadeci eğilim ve yaklaşımlara öncülük eden bir misyon da üstlenmiştir (Sezer Tansuğ, 1997:143-144).

1959 yılında kurulmuş olan “Yeni Dal Grubu” ise bir bakıma 1940’larda ortaya çıkan toplumcu gerçekçi anlayışın bir devamı niteliğindedir. Birkaç sergi açtıktan sonra 1963’te dağılmış olmakla birlikte bu gruplaşmalar kendi kaynaklarını araştıran çağdaş resim sanatımız için önemli girişimlerdir (Ayla Ersoy, 1998:80)

BÖLÜM III

TÜRK RESMİNDE YENİ FİGÜRATİF EĞİLİMLER

1960'lı yıllardan başlayarak sonraki yıllarda devam edip süregelen yeni figüratif eğilimler daha önce de sözünü ettiğimiz gibi figüratif betimlemeye geri dönüşü temsil etmektedir. Bazı sanatçılar 1950'li yıllarda soyut akımların etkisi altına girmişlerdir. “Müstakiller ve D Grubu ressamlarından bazıları ile Yeniler Grubu'ndan sanatçılar, bu yolda çalışmalar yapmış olsalar da, soyut resimde ısrar edenlerin dışında kalan diğerleri, 1960'tan sonra yeniden figüratif çalışmalara dönmüşlerdir” (Tansuğ,1993:268). Ancak burada ele alınan figür geleneksel figürden farklıdır. Sezer Tansuğ buradaki figüratif betimleme anlayışını şu şekilde açıklamaktadır:

“Konumuz figüratif resimdir, ama soyutlamanın geleneksel boyutundan da soğumuş ve kopmuş sayılmaz. Onurlu, saygın bir pazarı canlandırmanın koşulu fenomenal bir figüratif zirveden, hakiki soyut katmandan ayağı yerel zeminlere basan figüre ulaşılır. Tabanda figür, ortada figür, zirvede figür. Figürün üç kategorisi varsa, soyutun ancak figür katmanları arasına sıkışmış iki kategorisi vardır” diyerek figürün ön plana çıkarıldığına ve yeni figüratif anlayışının soyuttan tamamen kopmadığına vurgu yapmaktadır (Tansuğ,1997:151)

1960'lı yıllar içerisinde yeni figüratif eğilimler Türkiye'de gruplaşmanın yanı sıra bireyselleşmeye giden özgünleşme çabalarıyla dikkat çekmeye başlar. 1960'lı yıllarda bireysel üslup çalışmaları ön plana çıkarak “akademik standartlar ve kalıpların reddedildiği hegemonyanın çöküşüne tanık olmuştu. Eğitim kurumu yararlı işlevlerini sürdürmekle birlikte, artık genel üslup hareketlerini yönlendirme işlevini yitirmiştir”(Başkan, 2009:144).

1960'lı yıllar Türk resmine de yansıyan; siyasal, toplumsal olayların etkisinden dolayı Türkiye için özel bir tarihsel anlam taşımaktadır. “1960 devrimi ve bu devrimin demokratikleşme aşamasına geçişte aldığı yol, Türk toplumu için farklı bir dönemin yaşanmasına yol açar. Özgürlükçü düşüncelerin ve demokrasinin savunulduğu bu dönemde toplumsal konular öncelik taşıyacaktır” (Özsezgin, 2010:116). Dönemin etkileri çağdaş Türk resmine de yansımalarından dolayı toplumsal gerçekçi anlayış olabildiğince yaygınlık kazanmıştır. “1947'lerde, Liman Sergisi ile tohumları atılan toplumsal gerçekçi resimler 1960'larda dünyada gelişen uygulamalara koşut olarak yeni bir atılım geçirecektir. Bu

aşamada sanatçılar toplumsal gerçekçi anlayışı, düşünce yapısında ortaya çıkan farklı bir bakış açısını yakalar” (Özsezgin, 2010:116). 1960’lı yıllarda toplumsal gerçekçi anlayışı sürdüren bir sanatçı olan Nuri İyem, toplumsal gerçekçi anlayışı benimseyen Neşet Günel, Nedim Günsür, Aydın Ayan gibi sanatçılar figüratif betimlemeyi öne çıkaran çalışmalarıyla dikkat çekmişlerdir.

Toplumsal gerçekçiliğin yanında gerçeküstücü, naif ve figüratif soyutlama gibi gruplamalar içinde değerlendirilen, 1960’lı yıllarda büyük bir öncü etkinlik içinde bulunan Yüksel Arslan, Ömer Uluç, Orhan Peker ve Cihat Burak daha sonraki figür gelişmelerinin tüm ipuçlarını sağlamışlardır. Bu sanat hareketinin,

“her öznel duyusu nesnel bir biçim düzlemine yerleştirme eğilimi, Yüksel Arslan’ın mizahla yüklü erotik tasarımlarında, Orhan Peker’in stilizasyonu keskin bir ifade aracı haline getiren leke düzenlerinde, Ömer Uluç’un yumaksı biçim oluşumlarını figüratif bir gelişme hareketine kavuşturduğu işlerinde, Cihat Burak’ın gündelik gözlemlerini fantastik bir imgeleme yorumladığı yapıtlarında görülüyor” (Tansuğ, 1995:10).

Öznel bakış açısının egemen olduğu resimlerde sanatçılar, kendilerinden önceki figüratif ressamlardan farklı olarak figüre bireysel bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Bireysel üsluplarıyla dikkat çeken Mehmet Güleriyüz, Alaettin Aksoy, Burhan Uygur, Neş’e Erdok, Komet, Utku Varlık gibi sanatçıların 1970’li yıllar içerisinde etkinliklerini sürdürdükleri görülmektedir. “1968 Kuşağı” olarak anılan bu sanatçılar “Figüratif çalışmalarıyla bireysel ifadelere geniş bir alan tanıyarak çok özgün işlerin ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır... kendi iç dünyalarını hayal güçleriyle birleştirerek ortaya koydukları yapıtları modern Türk resminin önemli bir dönemini” oluşturmaktadır (Duben, Yıldız (ed), 2008). “Bu grup hem kendi olanaklarını ve sınırlarını hem de dünyanın ve kainatın sınırlarını, insanın yeryüzündeki duruşunu idea olarak seçip estetiklerini bu yönde geliştirmeye başlar” (İnal,1995).

1960’tan sonra sanatçıların farklı arayışlar içine girmesiyle, yalnızca doğanın resmedilmesi dışında resimlerine farklı anlamlar yüklemeye başlamaları bu dönem sanatçılarının bir özelliği olmuştur. Sanatçıya her zaman esin kaynağı oluşturmakta ön sırayı alan doğa tutkusunun anlam değiştirdiği örnekler bu dönem yapıtlarında sıkça karşımıza çıkacak bir olgudur.

Örneğin “Devrim Erbil’in, “Doğa Tutkusu Üstüne Çeşitlemeler” adı altında, nerdeyse otuz yılı bulan dizi karakterindeki çalışmalar, bu tutkunun doğadan soyutlanmış

fanteziler çevresinde biçimlendiğinin de somut belgeleridir. Çallı Grubunun ya da bu grubu izleyen ressamların doğa görünüşleri karşısında, görüntünün “visuel” boyutlarıyla kendilerini bağımlı hissedilen tutumları, niteliksel bir değişime uğramıştır. Söz gelişi Komet’in “Suda Üç Figür”ü artık suda üç figür değil, Utku Varlık’ın “Anılarımız Penceresi” anıların canlanmasına yol açan sıradan bir nostalji tasarımı değildir. Bu resimlerde bilinçaltı, doğal olanın belirleyicilik işlevini oldukça aşar” (Özsezgin, 2010:51).

Kaya Özsezgin (2010), 1970’leri düşünce katmanlarında yeni oluşumların ortaya çıktığı dönem olarak tanımlamaktadır. Nedeni olarak; materyalist gelişimler gösteren dünya üzerinde bu yıllar, yeniden insan ve onun özgür düşüncelerini gündeme getirecek arayışlara açılan bir dönem olduğunu göstermektedir. Yazar, dönemin anlayışı için; “Descartesçi düşünceler yerini varoluşçu görüşlere bırakmaktadır. Kant akıl ve sınırları ile ilgili görüşlerine “kutsal”ı da katarak çözüm bulmaya yönelir” şeklinde belirtmektedir (Özsezgin, 2010: 116).

Sezer Tansuğ’a (1997:148) göre de; 70’li yılların başı Türk sanat ortamındaki yeni bir figüratif resmin gelişmesi yolundaki girişimlerle birlikte, kentleşme sürecinin kazandığı yeni boyutlar bu duruma hak kazandırıyor...70’lerdeki yeni figüratif oluşumlar, toplumsal ve yerel ilgilere açık olduğu kadar, ulusal tarihin çağdaş uzantılarla bütünleşmeyi gerektiren yanına da açık sayılırdı. Yani bir yanda çağdaş kentleşmenin getirdiği sorunlar vardı, öbür yanda ise kent tarihinin süregiden değerleri bulunmaktaydı. 1970’li yıllarda “Sanatın, aklın ve düşüncenin katmanları üzerine eğilişinin bu yıllara rastlaması rastlantının ötesinde bir anlam” (Özsezgin, 2010:120).taşımaktadır. Genel olarak bu döneme ait sanatçıların anlayışını yansıtan şu sözleri dikkate almak gerekir:

“Düşsellik, bilinçaltının durdurulamayan varsılığı, düşüncenin ve aklın özüne ulaşma çabaları estetik bir duyarlılıkla yakalanmaya çalışılır. Hatta düşüncenin altının ötesine, maddenin özüne uzanan ussal bir serüvene, gerçekçi bir yaklaşımla açılmayı amaç edinir kimi sanatçılar. Her ne kadar usun ve maddenin özüne inen yalın gerçeklere ulaşma ereği içinde olurlarsa olsunlar sonuçta düşselliğe açılan ışıkların yanılsamaları sarar tuvaleri” (Özsezgin, 2010:120).

Genellikle bu amaçlar doğrultusunda çalışmalarını sürdüren sanatçılar bireysel üslup ve tarzlarıyla figüratif olup farklı ve özgün çalışmalara yönelmişlerdir.

"Özellikle deformasyonun yoğun olduğu çalışmalarında gündelik hayattan insan manzaraları (Erdok), fantastik düşlere, toplumsal eleştiriye yer veren mizahi resimler (Güleryüz, Aksoy, Komet) yoğun bir özgürleşme sürecinin ürünleridir. Türk resminde rahatlamanın ve özgünleşmenin iyi örnekleri arasında Cihat

Burak ve Balkan Naci İslimyeli'nin bu dönemindeki resimleri de anımsanmalıdır. Yine aynı dönemde Aloş, orta Amerika mitoloji ve sanatından etkilenimle fantastik figür ve yaratıklara yer verdiği "Aloşname" dizisi gibi bireysel ve özgün çalışmalar yapmıştır. Türkiye'de modernist sanatı sorgulayan işlerin görüldüğü yıllar 1960'ların ikinci yarısında Altan Gürman ve 1970'lerde Füsün Onur, Sarkis ile başlar" (Duben, Yıldız (ed), 2008:23-24).

Ayrıca bireysel ve özgün olmalarının yanında benimsedikleri tarzlar dolayısıyla bazı gruplandırmalar yapılmaktadır. Bunlar Toplumcu gerçekçi, naif, gerçeküstücü, foto gerçekçi, dışavurumcu sonraki dönemde yeni dışavurumcu, figüratif soyutlama, kaba sanat eğilimleri şeklinde sıralanabilmektedir.

Sezer Tansuğ ise; 70'lerin sonunda bir grup kimliği kazanan figür ressamaları, kümeleşmeyle bireyleşme arasındaki o acayip dar geçitte kalmış göründüklerini belirtirken;

"Akademi geleneği en çok kümeleştirmeye yatkındır. Profesyonel araçlar da "akademik garantileri" bireyleşme risklerine tercih edebilirler. Üslup özelliklerindeki derin ayrımları vurgulayarak, bireyleşme gururunu aşılayan ve okşayansa eleştiridir. Risklerin göze alınabildiği yerde eleştiri vardır. Eleştiri akademik kabızlığı hırpalar ve yalnız sanatçıya değil, aracıya da yol gösteren odur...." diyerek bireyselleşmeyi geliştiren bir faktör olan eleştiriye de vurgu yapar (Tansuğ, 1997:150).

Çağdaş Türk resmi içerisinde yer alan figüratif eğilimler Batı'da olduğu gibi soyut sanatın en aktif olduğu dönemlerde bile etkinliğini yitirmemiştir. Bu dönem sanatçılarına ait bir özellik olan figüratif betimlemedeki yeni arayışlar, geleneksel figüratif resimden ayrılan yönleriyle dikkat çeker. Özellikle insan figürünün betimlenmesi bazı yazarlar tarafından şöyle değerlendirilmektedir: "İnsan figürünün hikayeci anlatılarla çekicilik kazanmasına ihtiyaç duyulmadan, olanca sadeliğiyle resim yüzeyini doldurabilen bir güce erişmesi, çağdaş Türk sanatına yapılmış önemli bir katkıdır; zevk okşayıcı trüklerden ısrarla ve bilinçli olarak kaçınılması da öyle" diyen Tansuğ (1993:293) insan figürünün betimlemesine yeni arayışlarla farklı bir boyut kazandırılmasına dikkat çekmektedir.

"Özellikle insan figürü çevresinde dönüp dolaşan resim ilgileri, sanatçının kendini kanıtlama yolundaki davranışlarına olanak vermektedir. Figür üslupçulukta bir sınav alanı sanılabilir. Bundan da önemlisi, figür çalışmalarının seyirci gözüyle ilintisi, uzun bir geçmişe sahiptir. Bunların yanı sıra, bu alanda yapılmış ve başarısı oldukça kanıtlanmış örneklerle rekabet eğilimleri söz konusudur. Bu nedenlerin ışığı altında figüratif düzenler oluşturmak için harcanan çabalar anlaşılabilir" (Tansuğ,1993:299-300).

İnsan figürünün ele alınışı Günseli İnal'a göre de şu yönleriyle dikkat çekmektedir. Tematik gerçekler arasında en çok insan denen varlıkla ilgilenen bu sanatçılar; "insanın

tarihsel konumu, bilinç ötesi özellikleri ve oluşumu ve insanın nerede durduğu, hangi toplumsal kodlara indirgendiği, püriten ve Ortodoks toplumların insanı ne biçimlere soktuğu araştırma alanlarına girdi. Bu olağanüstü yaratık, insan, kimdir, bu varlık nerede durmaktadır, dünyada ne gibi eylemlerle bozulmakta ve yükselmektedir” sorgusunu yapan bir sanat anlayışına ulaşıldığına da vurgu yapmaktadır (İnal,1995).

İnsanı ve toplumu yansıtan toplumsal gerçekçi yaklaşıma yönelik figürcü grubun, Neşet Günel resminden kaynaklanan yöreselci yaklaşımı bile, “psikolojik kaygıların baskın bir işlevsellik özelliği taşıdığı olgularla ilgilidir. Dolayısıyla da saltık bir yöreselcilik değil, kökeninde evrensel insan imajının yattığı psikolojik bir tahlil denemesi, bu ressamın yapıtlarının arkasındaki kanavayı belirleyen temel motiftir” diyen Özsezgin (2010:52). Neşe Erdok, Yavuz Tanyeli, İbrahim Örs, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban, Aydın Ayan, daha yenilerden Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç gibi sanatçıların bu yoldan gittikleri ve yaptıkları resimleri insanı bütün tutku ve çelişkileri, umut ve umutsuzlukları, bilinçaltına işlemiş korku ve tedirginlikleri, içgüdüsel yönleri ve beklentileriyle ele aldıklarına vurgu yapar.

1960’lı 1980’li yıllarda da bazı sanatçılar Batı’dan etkilenmeye devam etmişlerdir. 1960’lı yıllarda başlayan yeni figürasyon eğilimlerinin yansımaları çağdaş Türk resminde görülmektedir.

“Figüratif yenilenme dinamikleri yolundaki genç sanatçılar, bu yolda kendi figüratif kaynak geleneklerini duyarlılıkla çağdaş kılmanın savaşımını veriyorlar, hatta bu yolda Ensor’dan, Chagall ve F. Bacon’a kadar uzanan çağdaş Batı figür fantastiğinin her türünden yararlanmaya çalışıyorlar. Özellikle değerini pek yadsıyamadığımız soyut üslup eğilimleri, hem yeni teknik ve malzemeyle buluşma yollarını arıyor, hem de eski spontane coşku gösterilerinin yerine zihinsel çabalar ortaya koyan daha bilinçli davranışlar geliyor. Bu da sanatı kapalı müze kutusu olmaktan çıkarıp, çevresel bir yorum ve etkileme işlevine yönelten bir anlam bile kazanıyor” (Tansuğ,1993:299-300).

Türk resim sanatı bu yıllarda da Batı’dan etkilenmeye devam eder. Ancak bu etkilenmeler Batı’nın gerisinden ilerler. “Batı’da toplumsal ve siyasal konuların ağırlıklı olduğu 1960 sonrası sanat hareketleri, bir durum karşısında tavır alan, gündelik gerçeklikle, toplumla ilişki kuran, (Kahraman,2005:190’dan alıntı) sosyal, siyasal, kültürel olgularla yoğun biçimde uğraşan çağdaş sanat, Türkiye’de seksenli yıllarda yaygınlaşması” bu durumun göstergesidir (Duben, Yıldız (ed.), 2008:24). Yenilenmeler sadece figüratif anlamda yenilenmeler değildi. Yenilenmelere örnek olarak gösterilecek olaylar, sanatta

“conceptuel yaklaşımların” deney ve uygulama alanına girmesi, yeni fov, yeni ekspresyonizm gibi 1980’lerde tüm dünyada yaygınlaşan akımların ülkeye yansıtılmasıdır. Sezer Tansuğ’a göre (1997:145) 1980’lerde yaygınlaşan yeni ekspresyonizmi yaratmaya girişmiş olan sanatçılar “bazı güncel duyuş ve gerçeklere yönelen bir otantik resim hareketi yaratma çabasını yansıtmaya yoluna girmiş olsalar bile, 1980’li yılların üslup sorunları üstündeki egemenlik hakkı kuşkusuz hala 60’lı ve 70’li yılların öncülerine ait bulunmaktadır”.

1980’li yıllarda, gündeme gelen Bedri Baykam ve Mehmet Gün öne çıkan isimler olarak gösterilmektedir. Ancak bu isimlere katılması gereken diğer birkaçı sanatçı da Şenol Yorozlu, Mustafa Ata, Hale Arpacıoğlu’dur. Yeni dışavurumculuğun Türkiye’de tanıtılması doğrultusunda en çok çaba harcayan sanatçısı olarak gösterilen Bedri Baykam çeşitli sergilerin yanında makale ve kitaplarla, verdiği demeçlerle Türkiye’de ve yurtdışında çalışmaktadır (Yılmaz, 2006:364). Yeni dışavurumculuk içinde yer alan bir diğer isim olan Mehmet Gün yeni üslup arayışları içerisinde genelde kıvrak ve çekici bir üslup temposu aramasıyla, Bilge Alkor’un ise özgün figüratif araştırmaları kapsayan çalışmalarına anıtsal bir ifade verme çabası içinde gösterilmesiyle dikkat çekmektedir.

“Yavuz Tanyeli’nin, dayısı Orhan Peker’i çocukluğundan beri izlemiş olmanın kazançlarını değerlendirerek yeni figür araştırmalarına girdiği yapıtları dikkat çekici bir düzey tutturuyor. Hale Arpacıoğlu’nun genelde yalnız kadın figürlerini yoğun bir ifade özüne ulaştıran yapıtları, gençler arasında giderek daha çok benimsenen ekspresif coşkulara tanıklık ediyor. Kalabalık figür düzenlemeleriyle Mevlüt Akyıldız, Şahin Paksoy, Mahir Güven, Rafet Ekiz, genç ressam kuşağının bir başka cephesini yansıtıyor. Hüseyin Ertunç, Fuat Acaroğlu, Kemal Bilensoy, Gonca Sezer de öyle” (Tansuğ, 1995:127).

Tansuğ, 1980’li yıllarda etkinlik gösteren sanatçıları bu şekilde ifade ederken döneme genel bir bakış açısı olarak ülke ortamında gerçekleştirmeyi başardıkları yeni üslup değerleri, kavramsal çalışmaların ancak ikincil derecede bir alternatif olarak kaldığı koşullarda figürün ifadeci niteliklerine yeni boyutlar kazandırmaya yönelik olduğuna vurgu yapıyor. Bu dönem sanatçılarının figüratif eğilimleri geliştirme yönünde verilen uğraşların bir başka niteliği olarak, kişisel motif buluşlarını soyut bir resimsel mekan ortamında gerçekleştirmeye yönelik olduğunu belirtmektedir. Bu alanda önemli başarılar ortaya koyan sanatçılar figüre yeni bir anlam derinliği katmaya çalıştıklarına da değinerek yeni figüratif anlayışının 1980’li yıllardaki gelişimini açıklar (Tansuğ, 1995:127).

4.1 Toplumcu Gerçekçi Eğilimler

1960'lı yıllarda siyasi, kültürel değişimlerden etkilenen sanatçılar toplumu yansıtan resimler yapmaya başlamışlardır. Genellikle Anadolu insanını betimleyen sanatçılar toplumsal sorunlara değinmektedirler. “Toplumsal, özellikle de kırsal kesim insanının ve işçilerin yaşama ve çalışma zorluklarını yansıtan gerçekçilik, düşünce alanının odağına oturur. Tarım işçileri, kıraç toprakların aç insanları, toprak anaları ve çocukları, göçler, gecekondlu mahalleleri” tuvallere yansımaya başlarlar (Özsezgin, 2010:116).



Resim 11: Neşet Günel, Ana ve Çocuk, 1959, 200 cm x 67,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Figürü ön plana alan bir sanatçı olarak dikkat çeken Neşet Günel, Anadolu insanını toplumcu gerçekçi bir anlayışla ele almıştır. “Figüratif resim alanında kararlı bir seçimle, iri figürlerden oluşan büyük boyutlu kompozisyonlarıyla dikkati çeken bir sanatçı”dır (Tansuğ, 1993:269). Fernand Leger’in öğrencisi olan Neşet Günel, Paris’teki uzmanlık eğitimi aşamasında, başlangıçta bu ustanın etkilerini yansıtan alegorik nitelikte kompozisyonlar meydana getirmiş, sonradan orta Anadolu köy yaşamından izleri sanatına yansıtmıştır. Konu olarak; “yoksulluk bezgin insanların dramı, kurak kıraç topraklar v.s

gerçekler trajik dramatik bir anlatımda ele alınmaktadır” (Ersoy, 1998:82). Sezer Tansuğ’a (1993:269) göre; Neşet Günal’ ın genç sanatçıların figür eğilimlerine yön veren çok etkili bir usta olduğu ifade edilebilir. Mehmet Ergüven’e göre; Yalnızca kendisini ifade eden resim soyut bir tasarım olup, hiç değilse yaşantı, içeriğinin çözümlenmesi bağlamında ortaya çıkan anlamlandırma işleminden payına düşeni almalıdır.

“Buna göre, gidimli olmayan bir dil ile sürekli bilinç sorgulamasına yönelen Neşet Günal için figür, keyfi yorumu önlemek üzere, söz dilindeki karşılığı güvenceye alınmış biçimdir; çünkü uzlaşmış gösterge yığınağını dışlayan amorph biçimler de yorumlama sürecinin belli bir evresinden sonra, dizgeleştirme istemine boyun eğip, gerçeğe karşı sorumlu olacakları bir anlam kazanmaktadırlar sonuçta” (Ergüven, 2002:248).

Toplumcu gerçekçi anlayışa sahip bir sanatçı olan Mehmet Yücetürk 1965’te gittiği Fransa ve Almanya’da sanat eğitimini görmüş, sanatında toplumsal köy gerçeklerini konu almaktadır. Figüratif betimlemeyi önemseyen sanatçı konu olarak “Bolu yöresinin yaşamını ve görüntülerini resimlerine taşımıştır. Koçyiğit, Köroğlu, Bolu panayırları, yaşlı nineler, balıkçı v.s. gözlemleri ve izlenimleri kendine özgü üslubu ve renk anlayışı içinde düzenlediği yapıtlar bırakmıştır” (Ersoy, 1998:80).

Neşe Erdok, dışavurumcu, gerçekçi anlatım özelliklerine sahip bir sanatçı olarak toplumsal içerikli resimler yapmaktadır. Sanatçı konu olarak çevresindeki sıradan insanları, beklentileri, tedirginlikleri, yalnızlıkları ve hastalıkları biraz da abartılı bir biçimsel anlatım dili ile ele almaktadır. “Desenler, portreler ve figür çalışmaları yalın figüratif bir üsluba bağlı kalınarak az ve klasik renk anlayışı ile otobüste hasta, çocuk, banliyö trenleri, Kadıköy vapuru v.s. gibi konularla tuvallere yansıtılmaktadır” (Ersoy,1998:88). Neşet Günal’ın öğrencisi olan sanatçı, onun figür ağırlıklı eğilimini sürdürmektedir. “Her şeyden önemlisi de sanatsal görüşlerini devraldığı Neşet Günal’ın resmin toplumsal gerçekliğine ilişkin görüşlerini hala aklında tutuyor. En ilkelinden en planlı programlısına kadar, çizgi ve renk ile uğraşmak nihayetinde kişiyi baş döndürücü bir ilişkiler ağına çağırır” (Çalikoğlu 2010:163).

Levent Çalikoğlu’na (2010:161)göre; kuşağının özelliklerini yansıtan bir sanatçı olan Neşe Erdok’un yapıtları üzerine yapılan her türlü çözümleme, Türk resminde önemli bir kırılmaya işaret eden 1970’lerdeki yeni figür anlayışının savunduğu ilkeleri de beraberinde getirmekte:

“gündelik gerçeklik ile resimsel dil arasında gerilimden doğan tek ve biricik imge, insan bedeninin ruhu saran bir kabuk ve et olarak yeniden tanzimi, politik sahnenin eziciliğine karşı varoluşsal kaygıların öne sürülmesi ve kendi zamanına odaklanan kişisel bir üslup... .. şüphesiz Neşe Erdok’un yaklaşık kırk yıldır geliştirdiği resim dili, kuşağının savunuları ile değil. Ortaçağ sanatının ifadeci ve anlam yüklü imgelerinden, İspanyol resminin El Greco, Goya ve Valezquez üçgeninde gelişen dramatik anlatımcı dünyasına kadar, muhtemelen her izleyişinde resim yapma arzusunu tetikleyen bir geleneğe yaslanıyor Erdok” (Çalıkoğlu 2010:161-163).

İnsan bedenini resimlerinde genel olarak kullanan sanatçı ele aldığı insan figürü, “anlatımı hem kuran hem de parçalayan vazgeçilmez bir ikiliğe sahip, insan figürü bir şeyler anlatmanın ve bir şeylere ulaşmanın kaynağı ama aynı zamanda bu kaynaktan uzaklaşmanın en kestirme yolu. Erdok, “saltanat” dizisi gibi erken tarihli işlerinde iktidar ile birey arasındaki ilişkinin bedene verdiği acı ve ıstırapın izlerini görünür kıldı” (Çalıkoğlu 2010:163-164). Neşe Erdok’un sanatının en tipik özelliği olarak kendi bedeni, yüzü ve ona ait olabilecek imgeyi tekrar tekrar çoğaltmasıdır.

Neşe Erdok’un figürleri için Sezer Tansuğ (1993:293) ise; duygusal amaçlara kesinlikle olanak tanımayan yaban oluşumlar olduğuna bu yüzden de anlaşılabilme güçlüklerinin nitelikli bir seyirci gözüyle aşılması gerekli olduğuna vurgu yapar. Duygusal zevkleri okşayacak nitelikte bir resim, giderek bıkılan bir şeydir. Ama yabanlıkları, sertlikleri ve kayıtsızlıkları ile Neşe Erdok’un figürleri, süreklilik yada kalıcı dayanıklılığın birer simgesi olduğunu belirtir.



Resim 12: Neşe Erdok, Oyun Oynayan Kedi, 1940, 162 cm x 130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Nedim Günsür ise önceleri Onlar Grubu üyesi iken, 1950'lere doğru soyut sanattan etkilenmiş, daha sonra ise naif öğelerin öne çıktığı Dışavurumcu bir anlatıma ulaşmıştır. Nedim Günsür'ü yöresel ve halkçı sanat anlayışına sahip olan bir sanatçı olarak tanımlayan Ayla Ersoy (1998) onun sanatı için her zaman toplumun ve çevrenin değerlerini yansıttığına ve her zaman Batı'ya yabancı kalmadan maden işçilerinin yaşamından aldığı konuları anlatımcı bir üslupla işlediğine vurgu yapmaktadır. Figüratif betimleme bakımından “soyutlaşmış figürleri, bezemeci bir yüzey ilişkisi ve üçüncü boyutu fazla önemsemeyen sanatsal üslubunu pekiştirmiş” olduğunu belirtir (Ersoy, 1998:84).

Konu olarak; “Zonguldak yıllarında tuvali madencilere açıktır. Madencilerin yaşamı, bazı manzaralar, balıkçılar o döneme aittir. Sonra İstanbul büyük kent dinamiği ve toplumsal paradokslar, gecekondular, olayı” yaptığı resimlerinde yer almıştır (Uğurlu, 1998:82). “Açık havada kırları, sokakları uçurtma uçuranları, lunaparkları, çocukları, balıkçıları, neşeli bir yaşam ve doğa tutkusu ile sevecen bir üslupla yorumlamıştır. İncelmiş narin figürleri renkli neşeli bir doğa mutluluğuna işaret etmektedir” (Ersoy, 1998:84).



Resim 13: Nedim Günsür, Balıkpazarı, 1993, 54 cm x 100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Figüratif betimleme yönünden çağdaş Türk resminde önemli bir yere sahip olan Orhan Peker etkili üslubuyla dikkat çeker. Oscar Kokoschka'nın yanında çalışan sanatçı

“bu durum her ne kadar Peker’in resim anlayışı için kesin bir oluşum çizgisi ifade etmese de, onun nesneleri kendi formları içinde tuvale geçirirken gördüğünü mümkün olduğunca soyutlayan dışavurumcu yaklaşımını kabul edilebilir bir zemin oluşturuyor” (Sönmez, 2006:153).

Levent Çalıkoğlu’na göre; Seyirci ve imge arasında “empatik bir ilişki” kurmasına zemin hazırlar. Tercih ettiği konular ise, Her zaman için tek ve biricik olan üzerinde yoğunlaşır, kompozisyonun merkezinde açık seçik duran bir imgeler dizisi yaratır. Daha çok, insanların gözünden hayvanlar dünyasını konu edinmektedir. “Sıska katırları, gürbüz inekleri, sarman kedileri, besili horozları, altında ezilecekmişiz izlenimi uyandıran devasa mandaları görünür kılar. Bu hayvanların kimisine acır, kimine güler, kimisini de okşamak isteriz” (Çalıkoğlu, 2010: 158).



Resim 15: Orhan Peker, Yeşil Güvercin Başı, 7,5 cm x 9 cm, Pastel.

Ayrıca “Nesneler dünyasının sessizliğine de ilgi duyar Orhan Peker. Basit bir tuzluk ya da çaydanlık tek başına bütün bir resmi taşıyacak, sırtlayacak birer imgeye dönüşür onun resimlerinde. Gündelik hayat ve figür ise bence onun sanatının omurgasını oluşturur” (Çalıkoğlu, 2010: 158).

Hayvan figürlerinin yanı sıra insan figürlerini de resimlerinde konu edinen sanatçı toplumsal yansımaları ele almaktadır. “Ateşe koşan itfaiyeciler, elinde karpuz dilimiyle

yüzümüze bakan çocuklar, masa başında bekleyen askerler, Gülübik'te olduğu gibi doğayla içli dışlı olmuş köy hayatının kahramanları, yakın çevresinin, sevgililerinin ve eşlerinin portreleri hep az ama doyurucu imgeler olarak resmine sızar” (Çalıkoğlu, 2010:159). Çalıkoğlu'na göre; Figürlerinin hayatlarına, toplum içerisindeki konumlarına ilişkin sosyolojik tespitlerde bulunmamakla beraber bir ima olarak hayatlarının nasıl aktığına dair derin bir duygulanım hissedebiliriz.

Aydın Ayan; klasik figüratif anlayışı açık öykücü bir dil yerine örtük simgeci bir dil kullanarak uygulayan bir sanatçı olarak, yaratıcılığını entelektüel birikimleriyle bütünleştirerek işaretler, renkler ve plastik değerlere yüklediği tinsel anlamlarla somutlaştırmaktadır (Ersoy, 2004:74). Dış dünya ile kurulan organik ilişki, toplumsal gerçekler, rahat ve titiz bir işçilikle dramatik bir anlatım özelliği kazanmaktadır.



Resim 16: Aydın Ayan, Kadın ve Kömür Yapımcıları, 130 cm x 162 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Sanatçı konu olarak; Tedirginlik, korku, çelişki yalnızlık gibi olumsuz duygulara karşı varlığını hep koruyan umut duygusu resimlere insana özgü iç dünyaları taşıırken çağdaş yaşamı sorgulayan karmaşık duygularla yaşadığı döneme tarafsız bir tanık gözü ile bakmaktadır.

“Ayan’ın resminde figür, bilinç niteliğinin temsil edilmesi yolunda anlatılana aracılık eden bir taşıyıcıdır yalnızca; yani sahici olan figür değil, sahnelenen gerçekliktir. Dolayısıyla güçlendiği oranda vesileye dönüşen figür ikinci planda kalmaktadır burada. Nitekim mesajın aktarılma sürecinde *gösteren’le gösterilen* arasındaki uzlaşmış bağıntı sürekli de-forme etmenin karşısında yer alıp, önce iletinin içeriğine, daha sonra da işçiliğine bırakmaktadır yerini; çünkü figür, *kendisinde anlatılanın formunu* aramaktadır Ayan’da” (Ergüven, 2002:263).

İnsan yaşamının biçimlendiği bir ortam olarak nitelendirilen deniz Özer Kabaş’ın resimlerinde çoğunlukla yer almaktadır. Romantizminin yanı sıra mitolojik zenginliği, gücü, verdiği korku, sevgi ve ferahlama duygularıyla sınırsız ve coşkulu bir yaklaşımı vardır. “Desen kurgu ve boya sıralamasına bağlı kalarak, figür deformasyonu ve ifade üzerinde yoğunlaştırdığı sosyal içerikli figüratif resimler yapmıştır...” (Ersoy, 1998:87).

Ele aldığı konular Ersoy’a göre (1998:87); “denizlerin sonsuzluğu, imgelem gücünü zorlayan değişkenliği, acımasızlığı sürekli değişen renklerini, gücünü, insana verdiği korku ve sevgiyi, kıyıları, deniz insanlarını plastik öğelerle ve zengin ifade gücü ile resimlemektedir”



Resim 17: Orhan Taylan, Gece Sergisi’nden, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Orhan Taylan, genel olarak figüratif anlatım içinde kendine özgü bir üslupla toplumsal gerçekleri resimlerinde konu edinmiştir. Duygusal olarak yaşadığı hümanist değerleri ayrılık ve özlem düşüncesi ile pekiştirerek kendine genel bir konu çerçevesi

oluşturmaktadır. Resimlerinde çizgi ve desene özel bir önem vermesinin yanında deformasyondan da yararlanmaktadır. Belirsiz mekan ve zaman içinde yer alan resimleri gerçekçi olmasının yanında gerçeküstü bir anlatıma ulaşmasını sağlamaktadır. “Çok zamanlı ve çok mekanlı bir imge sistemi resimlerin kurgusunu oluşturmakta, zaman zaman gerçeğe-düşün birbirine karıştığı belirsizlik ve anlamsızlık çağrışımı yapan kapalı mekanlarda yer alan figürler yaşamı, direnmeyi ve geleceği işaret etmektedir” (Ersoy, 1998:90).

Fahri Sümer, Hüsnü Koldaş, Kasım Koçak, Serap Eyrenci, Nedret Sekban, Nevbahar Aksoy, Cihat Aral, Sezai Özdemir, Doğan Paksoy, Sezai Özdemir, Faruk Cimok, Alev Ermiş Mavitan gibi sanatçılar da Toplumcu gerçekçi anlayışta eserler üreterek çağdaş Türk resminde yer almışlardır.

4.2. Naif Eğilimler

Çağdaş Türk resmi içerisinde önemli bir yere sahip olan naif resim “çocuk resmi ve ruh hastası resimlerinin çağdaş sanat araştırmalarına konu olduğu aşamalara ulaşılmıştır. Naif resim, saf bir içtenliğin süsleyici öğelerle bütünleştiği örnekleriyle hasta ve çocuk resimlerinden temelde ayrılmaktadır” (Tansuğ, 1993:311).

Mimar ve ressam olan Cihat Burak, genel olarak resimlerinde sade, içten, yapmacıksız ve çocuksu bir üslup oluşturmuştur. Yaşadığı dönemi tuvaline yansıtan sanatçı konu olarak; “Kentsel düzenin yitip giden değerlerini, değişimin yuttuğu tarihsel belleği, yozlaşan insan ilişkilerini, popüler kültürün yarattığı tek tip erozyonu keskin bir mizah gücüyle eleştirir” (Çalikoğlu, 2010:67). Modern olmaya çalışan bir toplumun yitirdiği ve ardında bıraktığı kültürel birikime de sahip çıkmak istediğinden Anadolu’dan gelen hikayelerden, mitolojiden yararlanmaktadır.

Hem Plastik öğeler bakımından hem de içerik bakımından gördüğü gerçekten kopmayan sanatçı yaşadığı dönemin sosyal ve politik ve kültürel tarihin etkilerini tuvaline yansıtmıştır. Ferit Edgü (2011:276) de sanatçının gerçeklikten kopmadığına vurgu yaparak “onun resimleri ve öyküleri birer fantezi değil, kaynağını gerçeklikten alan, ama düş gücüyle bu gerçekliği aşan olağanüstü yapıtlardır” şeklinde ifade etmektedir. Bir diğer yandan plastik nitelikler bakımından şu şekilde nitelendirilmektedir:

“Boya kullanımındaki üstün maharetiyle mahalli gerçekçiliğin çağdaş olanaklarına kavuşup, malzemeyi yoğurarak gerçeğin aslını arayan halk zevkini doğuruyor. Binanın duvarını ör, sıvasını çeker gibi kullanıyor yağlıboyayı;

sabundan, elma, armut, şeftali döker gibi bir hân-ı yağma sofrasını donatıp, boyadan kuş sütünü eksik bırakmıyor. Boyadan anılar döşeniyor, hayat boyasını ölüm çizgisiyle yarıyor. Boyadan insan yapıyor. Ağzı ve memeleriyle kadını yapıyor boyadan, adama boyadan yapılmak isteği veriyor” (Tansuğ, 1993:270-273).

Sanatında ilk günden itibaren figüratif biçimsel bir yan ağır basar. Nesneleri en ince ayrıntısına kadar kayda geçirir, hayali kahraman ve olaylara beden ve görünürlük kazandırır, zamanda kaybolmuş hikayeleri görselleştirir (Çalıkoğlu,2010:65). Resimlerinde Figüratif betimlemelerin ön planda olduğu çalışmaları “tarihsel Anadolu ve halk kültürü ile Batı kültürünü birleştiren bir taban üzerinde düşündürürken gülümseten” bir tavır içindedir (Ersoy, 1998). Figüratif betimlemeye ağırlık veren sanatçının figürleri ve onların ortak özelliklerine değinen Çalıkoğlu (2010:67);

“Sokak aralarını, kahve ve meyhaneleri turlar, gündüzden geceye karşısına çıkan her türlü anti-kahramanı resmine konu edinir: bıçkın mahalle kabadayıları, telli baba ziyaretine giden yeni evli çiftler, batakhanelerde birer tanrıça gibi karşılanan genelev kadınları, duvar diplerinde çerez satan fıstıkçılar, birbirlerine el ense çeken pehlivanla, toplumsal ve ekonomik dinamığe tutunamayan çaresizler... hüznün ve yalnızlığın getirdiği melankoli bu karakterlerin bakış ve kıyafetlerine de siner. İroni ile mizah, neşe ile yoğrulan kadereci bir varoluş bu figürlerin ortak özelliğidir” der.

Bir konturun içerisine yerleştirilebilecek her türlü nesne ve canlıya bir çizgisellik kazandıran Cihat Burak bunu yaparken de çizginin akademi dışı tüm olasılıklarına göz kırpan bir dil geliştirdiğini ve genel olarak figür resmi yapsa da anlatmak istediklerin sadece insan bedeni üzerinden görselleştirmeye gitmediğini ancak soyut, tarih dışı imge de yaratmadığını vurgulayan Levent Çalıkoğlu resimlerinde yer alan figürleri şöyle sıralamaktadır: “Envai çeşit canlılar, gerçeküstü bir dünyanın düşsel kahramanları, cinler periler, bir evi ayakta tutan tüm imgeler, mimarlık sanatının anıtsal ve gizemli formları, başka ülkelerin hikayelerine sinen ayrıntılar, içki masasının üzerindeki nesneler...” onun çizgi ile kurduğu dünyanın ana motifleridir (Çalıkoğlu, 2010: 63).

Fahir Aksoy; Naif resmin Türkiye’deki öncülüğünü yapan sanatçı olarak bu tür resmin uygulanması, yaygınlaşması için de gayret göstermiştir. Geleneksel sanatımızdaki canlı dinamik öğeleri bilinçaltı birikimleri ile yeni plastik değerlerle ifade etmeye çalışmakta, estetik ve akademik kurallara uyma gereğini duymadan çocuksuluğu ile içten, samimi resimler yapmaktadır. Fahir Aksoy sanatçı kişiliğini ulusal kültür değerlerimiz olan kilim, cicim, dokuma, nakış ve minyatürlerin canlı, devingen renk formlarından aldığı etkilerle oluşturmaktadır (Ersoy,1998).

İbrahim Balaban; figüratif betimlemeye önem veren bir sanatçı olarak; 1994 yılında yazdığı yazısında kendi sanatı için; “sanat yaşantının bir izdüşümüdür. Konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu yapar. Ben insanı simetrik ölçülerle değil, diyalektik yöntemlerle resmediyorum. İnsan doğa ilişkisinde üretim araçlarının insana bir kimlik kazandırdığını ve bu nedenle benim resimlerimi de biçimlendirdiğini söyleyebilirim” demiştir (Özsezgin, 2010:174). İnsan figürlerini açık koyu leke endişesi duymadan figürlerin özüne uygun olarak boyanmaktadır. Özentisi, yanlış çizimler, anatomik çarpıtmalar onun resimsel özellikleri olmaktadır. “resimlerindeki soyutlama ve deformasyon, biçim öğelerinin tanınmayacağı kadar doğadaki plastisitesinden uzak değildir. Resimsel öğeler çocuk resimlerinde görülen basit fakat güçlü estetik ve artistik öz taşıyan resimler derecesinde deformasyona uğratılmıştır” (Başkan, 1991:77).

Otantik konuları, bildiği köy yaşamından seçtiği görüntüleri, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi klasik Ortaçağ aşk öykülerini tüm duyarlığı ile konu olarak seçmektedir. “Kompozisyonlarında halk resminin istifleme biçimi ya da yazmalardaki gibi ortadan başlayarak etrafa açılımı uygulamakta, figürlerde naif kişiliğinin sonucu bir deformasyon görülmektedir” (Ersoy, 1998).



Resim 18: Oya Katoğlu, Karpuz Sergisi, 30 cm x 40 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Oya Zaim Katoğlu; Turgut Zaim’in yöreselci ve özgün sanatından derin izler taşıyan resmi, Anadolu insanı ve onun içinde yaşadığı çevresel motifleri ele alır. Titiz bir sanat işçiliği paralelinde istiflenmiş kompozisyon değerlerine dayanmış olduğu, saf, yapmacıksız

ve içten bir doğa mitosunu temellendirmeye çalıştığı vurgulanan sanatçının resimlerinde, düz ışıksız boyama tekniğiyle biçimlendirilmiş öğeler bulunur. “evler, cami kubbeleri, ağaçlar, insanlar renk renk sanatçıya özgü bir imgelem dünyasından tuvale yansıyorlar; açık, anlaşılır, hiçbir gizli veya gizemli yanı olmadan” (Ersoy,2004:312).

Bayram Gümüş, Nadide Akdeniz, Yalçın Gökçebağ gibi sanatçılar da naif sanat eğilim gösteren sanatçılardandır.

4.3. Gerçeküstücü Eğilimler

Gerçeküstücülük nesnelerin gözle görünen özelliklerinde varolan herhangi bir olguyu değiştirmekle değil maddenin derinlikleriyle ve düşünce biçimiyle ilgilenirler. “Tümüyle mistisizm üzerine kurgulanmaktadır. ... birbirinin zıddı olan her şeyin, düşle gerçeğin, ölümün, geçmişle-geleceğin, söylenebilenle söylenemeyenin, alçakla yükseğin kontrast olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir” Gerçeküstü etkinliğin amacı da sadece bu noktayı saptamak olduğuna vurgulanır (Ersoy, 1998:131).

Yüksel Arslan; Gerçeküstücü anlayışıyla kendine has bir üsluba sahiptir. Tuvale yağlıboya tekniğini aşarak kendine özgü malzemeye çizgi ve boya uygulamaları gerçekleştirerek fark yaratmaktadır. Sanatçı kendine has geliştirdiği yöntemlerle resimlerini yapmıştır. “Bilinen, alışık olunan ressamlardan değildir; sanatçının yapıtlarında ilk göze çarpan özellik kullanacağı kağıda toprak sürmesi, çeşitli boyalar katması, su ve yağ lekeleri yapmasıdır; böylece kağıda eskimişlik hissi kazandırır” (Ersoy, 1998:58).

Otodidakt bir ressam olan sanatçı olarak tanımlanan Yüksel Arslan resim sanatını ve kendi yaşamını sorgular. “O, yaşamı ile resmi arasında ayrılmaz bir bütün oluşturmaya çalışıyor. O, bir insan ya da bir hayvan çizerken bunları resmin amacı olarak değil, aracı olarak “kullandı”... Arslan bir düşünceyi resimleyen değil, resmedendir. Bu yüzden illüstratörlüğünü bu anlamda anlamak/yorumlamak gerekir” (Edgü, 2011). Bunu anlatan yazar, sanatçının düşüncelerini resimlediğine ve resimlerken de plastik değerlerini araştırmadan yaptığına vurgu yapar. Bu yüzdendir ki sanatçıyı ‘resmeden’ diyerek tanımlar.

Yüksel Arslan’ın neyi nasıl yazdığını (resimlediğini) yorumlayan Edgü entelektüel yaşamını ve aynı zamanda toplumsal varlıksal konumunu diyerek cevaplıyor. Ele aldığı figürlerin çoğunlukla sembolik anlamlar taşıyan resimleri psikanalize meydan veriyor. “Autoarture’lerin birinde bir mezar kitabesi gibi karşımıza dikilen, bir parmağını makineye

kaptırmış bir işçiyi çizmiştir. Babasını... ilk autoarture: Eyüp Mezarlığı, Haliç, Bahriye ve iki portreden oluşur. Doğup büyüdüğü yerler ve annesiyle babası” (Edgü, 2011:236).

Şairlerden etkilenmesi sonucu genel olarak resimlerinde şiirsel bir anlatıma ulaşan sanatçı bir diğer taraftan resimlerinde ağır basan bir öge olarak “humour” gösterilmektedir. “Şiirselliği, nasıl Klee’nin, Miro’nun, Chagall’in şiirselliğini andırmıyorsa, humour’u da, Magritte’in, Dubuffet’in humour’una benzemiyor. Yüksel Arslan anlatan ressam”(Edgü, 2011:236) olarak tanımlanmaktadır.



Resim 19: Yüksel Arslan, Şizofren, Arture 479, Kağıt Üzerine Karışık Teknik.

Yüksel Arslan anlatmak istediklerini çizgiler ve sözcüklerle anlatıyor. (Onun resimlerinde yazı’nın her zaman önemli bir yeri oldu) diyor Ferit Edgü;

Bu çizgilerin ortaya koydukları suretler “(insanlar-baş, gövde, kollar ve bacaklar, beyin ve seks-; hayvanlar-horoz, koyun, at, eşek, kuş, ördek, fare, köpek ve böcekler-; nesneler- mezartaşı, süpürge, sapan, tekerlek, somun, kitap, “alet ve edevat”-; doğa görüntüleri- ağaçlar, dağlar ovalar, yapraklar ve çiçekler-) hiçbir simge niteliği taşımazlar. Doğadaki ve toplumdaki yerlerinin izdüşümleridir bu resimlerde yer alan. Parçalanmış bir araya getirilmiş, birbiriyle ilintili ya da hiç ilintisiz olarak. Tıpkı gündelik yaşamın dağınıklığı ve kopukluğu içinde olduğu gibi” (Edgü, 2011:237).

Yüksel Arslan’ın kurduğu dünya, yazın’ın, felsefenin, resmin, arkeolojinin, halk sanatlarının sınırlarında kurulmuş bir dünyadır.

Komet (Coşkun Gürkan), figüratif bir ressamdır. “gördüğü düşlerini mi resimliyor yoksa resimlerini yapmak istediklerini mi düşlere dönüştürüyor” diyerek sorgulayan Ersoy

(2004) Komet'in resimlerini anlamlandırmaya çalışıyor. Sisli bir hava koyu renkler, yarım tonlar, şiirsel bir etki yaratan yüzeyler süsleyici ve dekoratif bir anlatımdan uzak olan resimleriyle dikkat çekmektedir. Gerçek yaşamda karşılaşılabileceğimiz bir olayı düşsel bir öyküye dönüştürüyor. Boyayı kendine özgü bir yöntemle eskilik ve arkaiklik özelliği katarak kullanıyor. "Onun resimlerini ancak sezgisel olarak anlamlandırmak olası; izleyenleri zaman ve mekan ötesine geçirerek yaratıcılığının gücüyle bilinç düzeyine çıkan sıradan olaylar, anılar gerçeği değiştirip zaman ve gerçeklik kavramlarını belirsizleştirerek düşsel fantezilere dönüşüyor" (Ersoy,2004:333).

Komet'in figürleri kimliği olmayan kişilerden oluşuyor. "ne kendisi tanıyor onları, ne de bu resimlere bakan bizler. Hem herhangi bir insan bu figürler, hem hiç kimse. Tıpkı masal ya da efsanelerin kişileri gibi" dir (Edgü, 2011:280)



Resim 20: Komet (Gürkan Coşkun), Gitme Kal, 1996, 80 cm x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Alaettin Aksoy, Dışavurumculuk'tan Gerçeküstücü görsel bir dile yönelen bir sanatçı, fantastik kurgular içinde gerçek olanla düşü yan yana, iç içe zamandan ve mekandan soyutlanmış bir ortamda gösterir (Ersoy, 2004:26). Fantastik figür anlayışıyla şiirselliğini kaybetmeden biçimlendirdiği kompozisyonlarında içerik biçimle desteklenmekte, deformasyona uğratılmış desen, klasik renk değerleri ile tamamlanmaktadır. Gerçeklikle saçmalık arasındaki ikilemi, herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanları fantastik kurgular içinde ele alırken insan tiplerinde, davranış ve hareketlerinde yaşam gerçeğini çarpıcı bir biçimde yansıtmaktadır. (Ersoy, 1998)



Resim 21:Alaettin Aksoy, Yıldız Tepe, 1998, 50 cm x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Mehmet Gülerüz ise Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük arasında değişen bir çizgide resimler yapmıştır. Sanat anlayışını oluşturan resimleri; “İmge’nin, gözümüzün önünde bir belirip bir kaybolan hayaletimsi varlığına, tutkulu bir şekilde direnen bir sanat anlayışı var Mehmet Gülerüz’ün. Şeffaf ve boyutsuz bir katman olarak düşüncede beliren ve ardından resimsel bir zemine akan imgenin ele avuca gelmeyen doğası, onun çalışmalarının ana çıkış noktasıdır....”(Çalikoğlu, 2010:80).

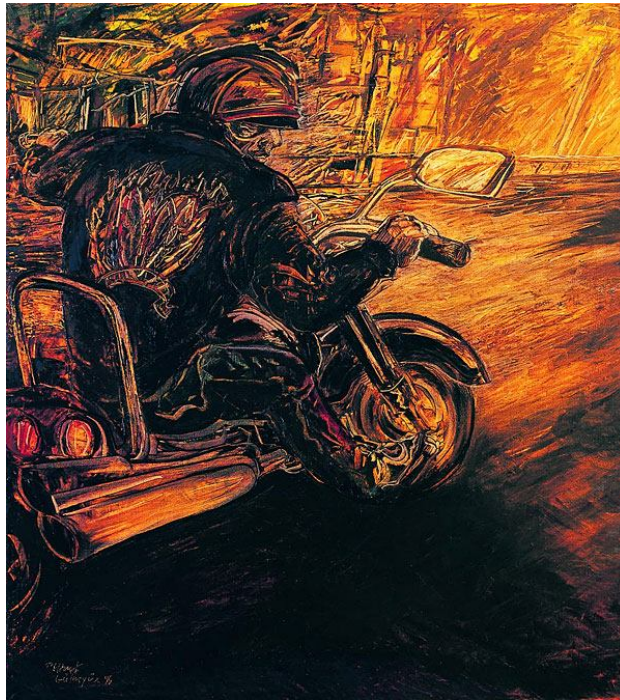
Sanatçı, konu olarak seçtiği gündelik gerçeklerden seçtiklerini, mitleri ve bilinçaltı düşlerini anlatarak, izleyenleri de sorgulama sürecine katıp eleştirel bir bakış açısı oluşturuyor (Ersoy, 2004:245). “Mehmet Gülerüz insanı, doğayı denizleri konu olarak ele almakta, çok renkli ve kalın boya katmanları ile devinim içinde yabancılaşan hayvana

dönüşen yeni ilişkiler yeni sarsıntılarla bunalan, haykıran ve dramı ve azabı çağrıştıran bedenler ve yüzler resimlemektedir” (Ersoy,1998: 135).

İnsanı ürperten itici etkiler yaratan, insanın yabancılaşmasını, yalnızlığını vurgulayan yapıtlarında çirkinliğin resmini yapmaktadır. Serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gerilim yaratarak sürekli içe doğru derinleştiği hissi veren, çelişkileri vurgulayarak öne çıkaran bir üslup oluşturmaktadır. Bu duruma bir örnek olarak gösterebileceğimiz bu resim;

“1990’lı yıllarda moda olan motosiklet tutkusunu resme taşıyor. Gençlerin Pazar eğlencesi haline gelen, onların zengin olma ayrıcalığının ve lüksünün bir simgesi olan pahalı bir motosiklet üzerinde kasılarak oturan bir genç, giysisi ve kaskı da sosyal statüsünü yansıtıyor. Eleştirel bir yansıtma olan bu resim, sanatçının çizgisinin yapısını renkle çözümlemeye çalışan renkçi üslubu içinde, fırça vuruşlarının birbirini izlediği kalın ve karışık bir boya katmanıyla oluşmakta, klasik kalıpların dışına çıkan, ironik, son derece hareketli ve dokulu bir yüzey yaratmaktadır. Anlatımcı özelliğini korumakla birlikte psikolojik boyutlu figür düzenlemelerine bir örnektir” (Ersoy, 2004:245).

Mehmet Güleryüz insanlık halleri ve bu hallerin doğurduğu eleştirel bir dilden beslenen modern bir imgenin kendisini zamana nasıl bıraktığını izlemek isteyenler için etkili çalışma örnekleri gösterir.



Resim 22: Mehmet Güleryüz, Motard III., 200 cm x 180 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Figüratif betimlemeye önem veren sanatçı “son dönemde ortaya çıkan bir grup resimdeki derisiz figürün, 1960’larda ürettiği bedenlerle olan ilişkisini gözlemlemek, kendi belleğine odaklanarak üslubunu yoğunlaştıran bir ressamın tarihsel geçmişini keşfetmemize yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda insan figürünün temsiline ilişkin bir ihtiyacın yaklaşık 50 yıl sonra niçin yeniden doğduğunu da kavramamıza olanak tanır” (Çalikoğlu, 2010:80).

Burhan Uygur; genç yaşta hayatını kaybeden fantastik gerçekçi bir ressamdır. Sanatçı hayatın gerçeklerinden uzaklaşmadan hüznü, coşkuyu, acı tatlı olayları sevinci ve umudu resimlerinde kullandığı sembollerle anlatmaktadır. Resimlerinde anılardan yola çıkarak gerçeklerle düşleri bir arada vermektedir. “İlk bakışta simgelediği figürler dikkatle gözlemlendiğinde simge olmaktan kurtulup değişip çevremizde gördüğümüz farklı kişiliklerden birine dönüşüyor. Entelektüel düşünsel bir altyapı üzerinde oldukça naif ve içten bir biçimleme yöntemiyle acılar, sevinçler, coşkular, hüznlerle yüklü bu dünyanın her şeye rağmen katlanılabilir oluşunu anlatıyor” (Ersoy, 2004:482). Turan Erol’un betimlemelerinde herhangi bir zaman döngüsü olmadan resmin bütün elemanları özgürleşme sürecine girerler.

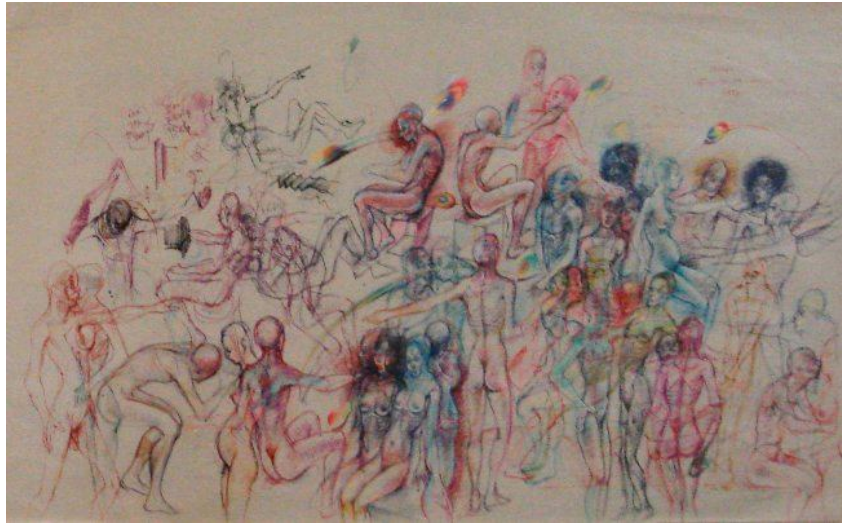


Resim 23: Burhan Uygur, Buhanlı Burhan, 1992, 46 cm x 30 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik.

Edgü'nün has bir sanatçı olarak nitelediği Burhan Uygur tıpkı Rouault gibi. Soutine gibi. Modigliani gibi sanatların yeni öcü niteliğiyle değil, marjinal nitelikleriyle yerini alan sanatçılar olduğuna vurgu yapar.

“Burhan, daha çok bu son ikisine benziyordu. Türk resminde olmayan, bir hüznü, bir yaşam çarpıklığını, özüne uygun bir biçim “yakalayarak” gerçekleştirmişti. Bizim resmimizde, öncülü olmayan, yazınsal (ama öykülemenin tuzağına düşmemiş) bir resimdi onunki. Tüm gerçek bohemler gibi, renklerin, biçimlerin, çizgilerin ötesindekini, gerçeği arıyordu sanıyorum” (Edgü 2011:278).

Ergin İnan öncelikle özgün baskı dalında çalışmalar yaptıktan sonra boya resim çalışmaları da yapmıştır. “Fantastik gerçekçi bir üslup içinde çok yönlü, çok anlamlı, çok görüntülü varlıkları anatomik, tinsel bağlamda ele alarak evrensel ve kültürel imgelere dönüştürüyor” (Ersoy,2010:277).



Resim 24: Ergin İnan, 1998, 37,5 cm x 59,5 cm, Kağıt Üzerine Renkli Kalem.

Ferit Edgü'ye göre; Onun resimlerindeki insan figürü ister çıplak olsun, ister yalnızca bir yüz, bizi, belli, adını koyabileceğimiz bir insana, bir bireye göndermez. Kadın ya da erkektir. Hemen hemen hiçbir zaman yalnız değildir. Doğanın birçok yaratığı, (ya bedeninin içinde ya da çevresinde) ona eşlik eder. Bunlar, deniz ve kara kabukluları, sürüngenler sinekler, böceklerdir” (İnal (haz.), 2000:178). Yazı, kaligrafi, eski dinsel kitap sayfaları, eski mezar taşlarını anımsatan yazılı yüzeyler, portreler, yüzler, sözler, eller ve böcekler yeni ve özgün anlatım biçimi içinde bu resimlerde yer almaktadır. “Resimlerine düşlerini yansıtan Ergin İnan “gerek resimlerinde gerek özgün baskılarında, resim yüzeyini, her geçen gün daha da artarak İslam hattı ve Yıldızname, Falname, tılsım mühürlerinde yer

alan figürler, istifler, sihirli formüller” kaplamaktadır (İnal (haz),2000:178). Sanatçı bu bağlamda doğu-batı sentezini resimlerinde gerçekleştirmektedir. Metafizik duygu çağrışımları ile psikolojik yanı ağır basan yapıtlar üretmektedir. Resimlerinde yaşam ve ölüm sorgulanmaktadır.



Resim 25: Ergin İnan, 50 cm x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Figüratif eğilimler gösteren bir sanatçı olan Utku Varlık önceleri figürü dışavurumcu bir anlatımla biçimlendirmiştir. 1960 ve 1970’lerde bu anlatımı, dönemin karışık politik yaşamının etkisiyle gerçekleştirdiği resimlerinde ve taşbaskılarında kullanmıştır. 1974-75’te sanatçı dışavurumcu anlatımdan uzaklaşarak, “yoğun bir şiirselliğin egemen olduğu düşsel bir anlatıma yönelmiş, bu dönemde gerçekleştirdiği resimlerinde, genellikle tüller ve şeffaf örtüler ya da giysiler içinde verdiği kadın figürünü, doğanın dingin atmosfer içine yerleştirmiştir. Sanatçı için figür, sürekli ve asal olan doğanın yaşayan öğelerinden biridir ve yansımasını doğada bulur” (Uğurlu, 1997:6). Utku Varlık’ın oldukça deneyimli olan düzen anlayışı, simgesel motiflerin karıştığı figür ilişkileriyle de pekişmiştir (Tansuğ, 1993:290).



Resim 26: Utku Varlık, İsimsiz, 70 cm x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Kayıhan Keskinok, Erol Akyavaş, Erol Deneç, Teoman Südor, Muzaffer Akyol, Ekrem Kahraman, Kemal İskender, Yavuz Tanyeli, Ertuğrul Ateş, Ahmet Onay Akbaş gibi sanatçıların eserlerinde de gerçeküstücü eğilimler bulunmaktadır.

4.4 Figüratif Soyutlama

Soyut resim alanında özgün çabaları olan Ömer Uluç, figürün taşındığı bir başka boyut olan figüratif soyutlama anlamında eserler vermiş dışavurumcu bir sanatçıdır.

“Ömer Uluç, önce serbest biçimlerin horizontal hareket sistemine bağlı oldukları bir yöntem denemiş, daha sonraları düz bir fon üzerinde figürleşmeye dönük görünen bir arma motifi, kendi damgası denebilecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak çeşitli kompozisyonlarda uygulanmıştır. Ömer Uluç’un gelişmesi, arma motifin tümüyle figüratif bir özellik kazanması yolunda olmuştur” (Tansuğ, 1993:278).

Sanatçı kendi resimleri için; “anamlı bir resim değil, dışsallaşmış bir resim. Doğrudan doğruya renklerin, çizgilerin, dışsallaşan bir anlatımı ortaya koyması. Bir anlatım biçimi var, bu da bence bir anlamı içermesi oluyor. Anlamı daha iyi ortaya koyabilmek için keskinleşiyor” şeklinde belirtmektedir (Ergüven, 2002:302).

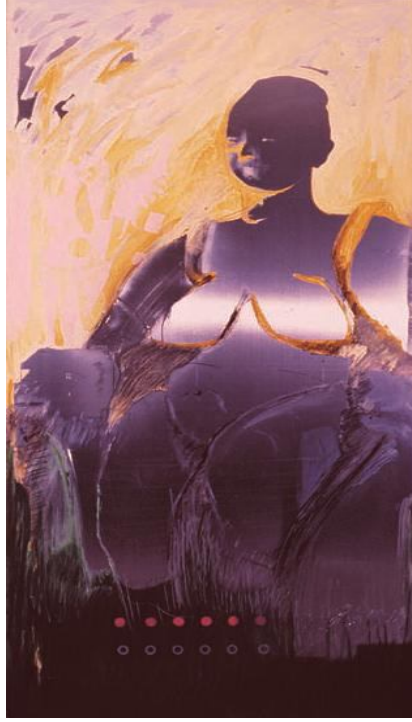
Ömer Uluç'un espası özgürce ve cömertçe kucaklayan ve sadece figürleri yakalamak için daralan bir hareket yaptığını vurgulayan Cathrine Millet'e göre; "O kadar ki, figürler gerçekte espasın kasılmalarıdır. Tablo espasının yarattığı manyetik alan içinde dolaşimleri da zamanın bir kasılmasına tekabül eder. Şunu bilmeli ki, ressam figürlerini birbirinden bağımsız olarak, ayrı yüzeyler üzerinde gerçekleştirmekte ve onlar tablonun yapılışı esnasında, zaman içinde oluşmuş deposundan alıp çıkarmaktadır" (Özsezgin, 2010).



Resim 27: Ömer Uluç, Pervane, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Figüratif soyutlama anlamında eserler veren Tomur Atagök metal üzerine yaptığı işleriyle dikkat çeker. Toplumsal mesajlar veren konulara yönelen sanatçı 1990'lardan sonra Anadolu Tanrıçalarına 1999'da küreselleşmeyle ilgili konularda ve savaş terörizmi içeren eserler vermiştir.

Susan Platt'a göre; "yapıtları bir oda büyüklüğündeki enstelasyonlarından başlayıp küçük boyutlu gazete imgelerine varan bir skalada yer alıyor. Paletinde bilinçli olarak pembeye ağırlık veriyor, ancak bu rengin etkin ifadeci bir yüzeyle ve kullandığı Meryem Ana'dan Anadolu'nun ana tanrıçası olan bin göğüslü Efes Artemis'e tüm güçlü kadın ikonlarıyla birleştiriyor. Figürlerin bedenlerini pırıltıyla çevreleyen metal yüzeyler, resimlerinin bütünsel formunu oluşturuyor" (İnal, 2000:90).



Resim 28: Tomur Atagök, Çatalhöyük'ten Ana Tanrıça (ayrıntı), 100 cm x 200 cm, 1996, Metal Üzerine Boya.

Mustafa Ata da insanı konu alan figür ağırlıklı resimler yapmaktadır. Ancak bu figürler soyutlamacı bir anlayışta gerçekleştirilmiştir. Mehmet Ergüven de Mustafa Ata'nın resimlerini oluşturan figürleri için renklendirilmiş figür değil, biçimlendirilmiş renk olarak tanımlayarak;

“dış dünyada karşılığını bilip, kolayca tanıyabildiğimiz nesnelerin varlığı, hiç kuşkusuz, Ata'nın öncelikle bir figür ressamı olduğu kanısını uyandırmakta bizde. Oysa söz konusu yapıtların “oluş”una ilişkin mantık çözümlendiği zaman varlığını yalnızca “renk”e borçlu olan bu figürlerin “biçim” içinde eridiği görülmektedir. Demek ki özgür biçimleme isteminin ürünü olan bu figürler, görünürdeki tüm tanınabilirliklerine karşın-aslında ancak renk ile eklemlenebilecek soyut resimsel idealardır” şeklinde belirtmektedir (Ergüven, 2002:312-313).

Yusuf Taktak da çizgi yumaklarının bir araya gelişiyle ortaya çıkan biçimlerin ki bunlar insan figürleridir, sürekli devingen, kendisinin de tanımlayamayacağı olaylar olarak nitelendirmektedir. “Kiminde uçuşurlar, kiminde koşar gibidirler, üst üste yan yana gelirler, kiminde Mısır sanatında olduğu gibi durağan görünürlüdürler. Erkek mi kadın mı ikilemi içinde kalırsınız. Belki de dans ederken donup kalmışlardır...” (İnal, 2000:78)



Resim 29: Mustafa Ata, 1996, 100 cm x 81 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Dışavurumcu ve renkçi bir ressam olarak tanımlanan Mustafa Ata'nın bu resminde de dışavurumcu etkiler taşıyan geniş fırça vuruşlarının egemen olduğu bir teknikle hızla savrulan renk lekelerinin şekillendirdiği soyutlanmış figürler görülmektedir. “Devingen dinamik ışıklı ve çok renkli figür, doğa içinde insanın yalnızlığının, umudun ve özgürlüğün bireysel bir ifadesi oluyor” diyen Ersoy (2004:62) sanatçının renk kullanımındaki kuralla ihtiyaç duymadığına vurgu yapmaktadır.

Abidin Dino, Bahar Kocaman, Ömer Kaleşi, Dinçer Erimez, İbrahim Örs, Seyyit Bozdoğan, İrfan Okan, İsmet Çavuşoğlu, M. Reşat Başar, Nuri Temizsoylu gibi sanatçılar da figüratif soyutlamalarla eserlerini gerçekleştirmişlerdir.

4.5. Dışavurumcu Eğilimler

Tüm içsel duyguların tüm yönleriyle dile getirilmesi olarak ifade edilen Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) yapılan resimdeki plastik öğeler dışında içeriğe de yönelmiş ancak bunun yanında resmin anlamı ile yansıtılan nesne bütünüyle birbirinden kopmuştur.

“Yapıt artık dış dünyanın gerçeğinin yerine, başka bir gerçeği, yani sanatçının gerçeğin dile getirmekte, bu yolla günlük, rastlantısal, ruh bilimsel ve ussal gerçeklerin sanatçı üzerinde yarattığı baskıların çözümlemesi sağlanmakta, kişisel yaratıcılık ve düşsel bir itki ile gerçekler yeniden ortaya konmaktadır” (Ersoy, 1998:110).

Sanatçı güzel görüneni değil kendisi için önemli olanı resmetmektedir. Yoğun duygularını tuvale aktaran sanatçı; bu bağlamda bireysel üslup içinde çarpıtmalar, biçimlerde deformasyonlar, coşku heyecan, aşırı duygulanma ve yoğun dışavurumla plastik bir anlatım dili yaratmaktadır. “Dışavurumcu üslubun örnekleri arasındaki farklılığın en önemli nedenlerinden birisi sanatçının içinde yer aldığı ulusal toplum düzeni, tarihsel çevre ve tarih bilincidir. Dışavurumcu üslupta nesnelerin yer aldığı mekan ve bunların çevresindeki boşluk, düşünülmeden kullanılan çarpıcı kontrast renkler, deformasyona uğramış figürdür” (Ersoy,1998:110).

Fikret Mualla 1938’de Paris’e gitmiş, ölünceye dek de oradan ayrılmayan sanatçı bohem hayatıyla da gündeme gelmiş, Paris’te Picasso, Matisse, Dufy, Signac gibi ressamlarla aynı sanat çevresini paylaşmıştır. Fikret Mualla; renkçi bir ressamdır. Çizgi ile boyayı ayıran göz alıcı renklerle güldürücü olduğu kadar düşündürücü tipler yaratmış, konu olarak her zaman insanı ele almıştır. Kumarhaneler, gazinolar, meyhaneler ve sokak, Paris’in biraz aşağı tabakasının yaşadığı mekanlar olarak olanca canlılığı ve renkliliği ile yapıtlarına yansımıştır. Kalabalıkları resmetmeyi sevdiğine vurgu yapmak isteyen Çalıkoğlu (2010:165) “ait olduğunu düşündüğü yerlerde dolaşüyor sıklıkla. Eğlence ile hüznün iç içe geçtiği bar ve bistrolarda zaman harcıyor, fütursuzca akıp giden sokağın hengamesinde kayboluyor, gece hayatının parıltılı yüzünün örttüğü melankoliyi aydınlatıyor.”



Resim 30: Fikret Mualla, Couple, 1957, Kağıt Üzerine Guaj Boya.

Kezban Arca Batıbeki, yüksek; figürün genişleyip ifadelendiği yaşadığı mekanları kuran sanatçı, ayarı düşük, belirsiz ne idiği belli olmayan fırça vuruşlarından kaçınır. Daha çok genişlik ve yükseklik veren figürün yayılabilme alanını açan espaslar kullanılır. Figür olabildiğince espaslara yerleşmiş ve sağlamlaşmıştır. Figüratif sanatta sanatçının dış dünya objeleriyle özdeşleşmesi, kendisini tuvalde temsil ettiği varlıkla aynı varlıkmış gibi görme eylemidir (İnal,1998:7). Genellikle kadın temasını işleyen sanatçı hem statik hem devingen özgür kadınlar resimlerinde yer almaktadır.

Sezer Tansuğ, Kezban Arca'nın resminde en dikkat çekici yönlerden biri olarak; düzenin oluşumunu belirleyen figüratif ilişkilerin yüzercesine dalgalandığı bir yüzey ortamında dramatik abartmalardan arındırılmış dengeler olduğuna vurgu yapar. Tuvallerin ikili üçlü dizeler ya da tek başlarına bir denge ortamını vurgulayan özgün değerleri, insan varlığıyla, reel-irreel ikileminin içerildiği, özel bir atmosferde yaşanmış ve düşünmüş imgelerin birliğini öngörüyor (Özsezgin, 2009:114).



Resim 31: Kezban Arca Batıbeki, Don't Say a Word, 2007, 150 cm x 200 cm, Tuval Üzerine Akrilik ve Payet.

Fikri Cantürk; “şiirsel bir ifadecilik ve teknik yetkinlikle oluşturduğu kompozisyonlarında, renk ve tonlamalarla elde edilen soyut bir resimsel mekan içinde sonsuzluk duygusu vermekte, resmin ön planında insan figürünü çağrıştıran görünümlerle güçlü bir gerilim yaratmaktadır” (Ersoy,1998:112).



Resim 32: Fikri Cantürk, Başka Bir Zaman Boyutundan, Tuval Üzerine Akrilik.

Tülay Tura Börteçene; resimlerinin temel konusu yüzler olan sanatçı insan yüzlerini onları çevreleyen doğa ve mekan içinde dışavurumcu bir üslup içinde yalınlaştırarak zengin bir resim diline ulaşmaktadır. “... daha önce bir yerlerde gördüğümüz ama anımsayamadığımız bu yüzlerdeki ifadeler tüm insanlığa özgü olan korku, tedirginlik, yalnızlık, yabancılaşma gibi derin anlamlarla yüklüdür” (Ersoy,1998:112).

1981-1986 yıllarında figür ağırlıklı resimler yapan sanatçı trajik ifadeli figürleriyle dikkat çekmektedir. “bu resimlerde ifade ağır basıyordu ve rastlantılara yer yoktu. Resmin, eğer deyiş yerindeyse, tek “hakimi” ressamın kendisiydi” (Edgü, 2011:309).

Malik Aksel, Atölyelerinde çalışmış olduğu Alman sanatçılar Lovis Corinth ve Max Libermann’ın etkisini yansıtmakla beraber kendine özgü ekspresif bir anlatım benimsemiştir. “Türk folklorunu ve Anadolu halk sanatlarını araştıran, onları tanıtmaya çalışan araştırmacı kimliğiyle resimlerinde de yerel ve bölgesel özellikleri öne çıkarmaya çalışmıştır” (Ersoy, 2004:25).



Resim 33: Malik Aksel, Küfe Taşıyan Kadınlar.

Mustafa Horasan; yaşamın trajik yanını, şiddet ve yılgınlığı ifadeci bir figür anlayışı ile ele almaktadır. Yüzeysel mekan kurguları içinde bir veya birkaç figürden oluşan kompozisyonlarla resimlerini oluşturmaktadır. Mehmet Ergüven'e göre; ister tek, ister daha fazla sayıda figürden hareket etsin, özünde mizansen ustasıdır, daima; bu onun için nedenle öncelikle anlatının sahnelenebilir duruma gelmesi çok daha önemlidir. Diğer bir taraftan "söz dilinde karşılığı olmayan öykü/leme istemi, uzun vadede gizli bir 'collage' mantığı ile karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir hiç kuşkusuz. Horasan, figürü ne ölçüde güçlü damgalayıp, mühüre çevirirse, mekanın bu nesneyi (figür) massedip, onunla organik bir bütün oluşturma olasılığı da o oranda gücünü yitirmektedir" (Özsezgin, 2010:442).

Oluşturduğu figürleri de cinsel kimliklerinden ve kişiliklerinden arındırmakta ayrıca bazen bunlara hayvansal nitelikler de ilave ederek yarı insan yarı hayvan özellikli varlıklara çevirmektedir. Aslında; "dahası, bu 'sui generis' gövdelerin cinsel kimliği de sınırda olup, önemini yitirmiştir haliyle. Kimi zaman taşıt araçlarını kullanan hayvanlar, sessizce hemcinslerimizin yerine geçmişlerdir" (Özsezgin, 2010:442).



Resim 34: Mustafa Horasan, İsimsiz, 30 cm x30 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Nevhiz Tanyeli, tek konusu insan olan resimler yapmaktadır. “Gelişme yeteneği sonsuz, doğan ölen, seven acı çeken, canlı kalmaya çabalayan, korkak, cesur, bilişsiz, bilge yeryüzündeki tüm değerlerin yaratıcısı ve bu değerleri yok da sayabilen, yaşamın öznesi insan, resimlerimin ana konusu”dur (Özsezgin, 2009: 246). Resimlerinde insan figürünü çok değişik biçimlerde, değişik tekniklerle, zengin renk armonileri ile biçimlenmekte simgesel anlatımlarla zenginleştirmektedir

Nevhiz Tanyeli’ne göre; “Sanat etkinliği, bireyin bütünle kaynaşması için vazgeçilmez bir araç. İnsanın sınırsız birleşme, yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yetisini yansıtan bir dil. Dış ve iç gerçekliklerin sanatsal imgelere, özgül bir bildirişim dizgesine dönüştürülmesiyle oluşturulan sanat yapıtının, sanatsal bildirime aracılık etme işlevi, tüm değer işlevlerinin gerçekleşebilmesinin ön koşulu” (Özsezgin,2009: 246) Bu yüzdendir ki sanatçının eserleri simgesel anlatımlarla gerçekleştirdiği resimler izleyeni duygulandırmak yerine düşündürmektedir.

Aka Gündüz Temur, İsmail Türemen, Jale N. Erzen, Erol Kınalı, Alp Bartu, Fuat Acaroğlu, Resul Aytemur, Şenol Yoroğlu, Mevlüt Akyıldız, Mahir Güven, Altan Çelem, Salih Keleş gibi sanatçılar da dışavurumcu eğilimler göstermektedir.

4.6. Yeni Dışavurumculuk

Bedri Baykam Yeni Dışavurumculuğu Türkiye’de yaygınlaşmasını destekleyen bir sanatçıdır. Yeni Dışavurumculuk Bedri Baykam’a göre farklı ülkelerde aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkmış olmasına bakılırsa, belli bir grubun başlattığı bir akım değil, 1980’li yılların müziği esin kaynakları ve yaşam tarzıyla ilgili toplumsal bir olgudur. Bu da kendini boyayı, figürü ve şekilleri alabildiğine serbest kullanmak olarak göstermiştir.

“Geçmiş sanat akımlarının belki hiçbiri, Dışavurumculuğundaki kadar nedeni ve kuvveti olan bir ‘yeniden doğuş’ yapamazlar(...) Dışavurumculuk yada yeni dışavurumculuk diye adlandırdığımız sanat tarzları, esasında örülü duvarları yıkmak üzerine kurulu. Yeniden doğumunu yapan da bu ‘özgürlük’ anlayışı. Bütün kısıtlamaları ve bağları kopardığını zannettiği halde, soyut dışavurumculuk bile, figürü, ya da gerçeğe olan direkt referansları, dışında tuttuğu ya da sakladığı için, sanatın özgürlüğünü kısıtlamış oluyordu. (...) Öz ve ani tutumum, resimlerimdeki bütünlüğü, açık fiziksel veya stilden kaynaklanan benzerliklerle vermek yerine, ‘gerçek’ten ihtiyacı kadar alarak ve resmi ‘şimdi burada meydana gelen’ ani bir olay şeklinde aktarmasıyla sağlıyor. Boyanın ve çizginin bu denli çarpıcılığı ve varlığı, belki Sartre’ın Varoluşçuluk anlayışıyla bağdaşabilir. Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarkenki canlılığını korumak istiyorum” (Baykam, 1990:49).

Bedri Baykam’ın birçok resmi çok açık bir şekilde Sartre varoluşçuluğuna yakın durduğunu gösterir. “The Painting” (1985) bu ilişkinin ön örneklerinden birisi ve aynı zamanda önemli bir dönemeç resmidir. Resmin gösterdiği şey çok açıktır; ortada, sonsuza, belirsiz bir boşluğa yürüyen tek bir kahraman vardır (Çalikoğlu, 2010:249).

“Bu yürüyüşü, yaşam, zaman ve ölüm ile yüz yüze gelmek isteyen bir figürün tanrı ile hesaplaşması şeklinde değil, Kierkegaard’ın sonsuz dediği şey ile kurmak istediği ilişkinin bir parçası olarak görmeliyiz. “sonsuzluk içinde bir zerre olan biricik insan” Bu yönüyle, varoluşu nedenleyen kaygılardan, kişiyi belirsizliğe götürecek yolculuk fikrine kadar farklı okumalara açık bir resimdir “The Painting”. Atılan adım kişiyi bunalıma sürükleyen bir eylem değildir. Bu düpedüz gerçek ile yüz yüze gelme deneyimine kendisini çoktan hazırlamış bir bireyin kararlılığını gösterir. Bir tür kendinde olma halidir bu, bireyin yarımsız ve dayanıksız yeryüzüne bırakılmış olduğunu duyumsatmak için metaforik bir yoldur” (Çalikoğlu, 2010:249).



Resim 35: Bedri Baykam, Ani Değişiklik, 1986, 150 cm x 210 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

“Akan boyaları, erotik çıplaklığı, birtakım işaret ve yazılarıyla tipik bir Baykam resmidir. Bazelitz ve Kiefer’de görülen ciddiyetten ziyade Salle, Fischl ve Chia’daki şakacı/erotik tavra yakın bir resim” olarak tanımlanmaktadır (Yılmaz, 2006:365).

Umur Türker’in resimleri bilinçli veya bilinçaltı bazı görsel verilere dayanarak ortaya çıkmaktadır. Mümtaz Sağlam son dönem resimlerinde ifade yoğunluğu ve bildiriselik yönünü ortaya çıkaran özellikleri kadar, biçimsel yapılanışı ve kurgusuna ilişkin çözümlerinin de ön planda tutulması ve tartışılması gerektiğine vurgu yaparken soyutlama iradesinin hükmettiği çizgisel verilerin (desen), giderek figür- mekan birlikteliğinde sağladıkları biçim-anlam denkliliği, kendiliğinden bir mizansenî çağrıştıran sahneye dönüşüverdiğini belirtir. Ve artık, yüzeyindeki her biçimsel unsurun, çağrışımlı bir işlevsel etkinliği söz konusu olduğu görülür (Özsezgin,2010:288). Renklerin açık koyu değerleri ile etki gücü arttırılırken, tek bir bakış açısı yerine, farklı noktalardan görüşlerle mekan ve buna bağlı perspektifler oluşturmaktadır.

Resimlerinin içeriği ise; insana özgü korkular, acılar, baskı ve yalnızlıklar oluşturmakta, büyük kent insanının tedirginlikleri, iletişimsizlik, terk edilmişlik gibi bunalımlar tema olarak abartılı figür-mekan ilişkileri içinde işlenmekte, parçalanmış

yüzeysel mekanlar karışık ve çarpıcı renklerle resmin iç mekanı sağlanmaktadır (Ersoy, 1998:121).



Resim 36: Umur Türker, Karşıtların Dengesi, 1987, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Hale Arpacıoğlu ise Alman Ekspresyonizmi'ne yakın olduğu gibi, ondan farklılığı ve özgünlüğü de olan lirik ifadeci diliyle ürettiği bu yapıtta, geniş fırça vuruşlarının doğaçlama olarak, rastlantıları da dışlamadan uyguladığı boyama yöntemi, zaman zaman sanatçının denetlemeleriyle büyük tuval yüzeyi üzerinde duygularının dışavurumu oluyor. Prof. Antonio Del Guercio'ya göre; "Hale Arpacıoğlu, duyguların acil dürtüsünü ya da çılgınlığın keskin sesini zengin bir dille birleştirmiştir. ...insan figüründe ve öncelikle insan yüzünün somutlaşan bir ikonografisini oluşturuyor" (Özsezgin, 2010:332).

Konu olarak ele aldığı kadın figürünü özgün bir deformasyonla ele almaktadır. yaşanan toplumsal olumsuzluklara kadınca bir duyarlılıkla gösterdiği tepkiler burada renklerin şiddeti, biçimlerin aşırı deformasyonu ile tuval yüzeyinde büyüyor, bazen iri siyah göz, bazen durağan, bazen sert bir harekete dönüşerek yaşanan toplumsal kaosu tuval yüzeyindeki kaosa dönüşerek bilinçaltını bilinç düzeyine yükseltiyor (Ersoy, 2004:55).



Resim 37: Hale Arpacioğlu, Kırmızı Bardaki Kadın, 1986, 97 cm x 115 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Alp Tamer Ulukılıç'ın genel olarak tek konusu “insan”dır. 1989’da yazdığı yazısında Turgay Gönenç’e göre de “resimlerinin temeli, tabanı, yükseltisi figür. Her şey bu figürlerle uyumlu birlikteliğin peşinde, figür, mekan içinde yer almıyor; figürü kuşatan öznel bir mekan oluşuyor... figürlerdeki kişi ya da tipler, geçmişin solgun fotoğraflarından bakıyorlar, Alp Tamer’in tüm resimlerinde yaşayan eski fotoğraflara bağlılığın ifadeciliği egemen.” (Özsezgin, 2009:382) Sanatçının figürleri insan elinden çıktığını unutturmaz figürlerini deformasyona uğratar. Figürlerindeki organların konum ve yönü çoğu zaman keyfidir; sağ ve sol bacak birbirine karışabildiği gibi, cepheden görünebilen bir insanın ayakları da arkaya dönük olabilmektedir.

Sanatçı kendinden yola çıkarak hüznü, yalnızlıkla, karşıtlıklarla, çelişkilerle beslenerek çeşitlenen yapıtlarında, öznellikten nesnellığe ulaşarak insanın gerçeğini; hüznüyle, coşkusuyla, korkuları, sevinçleri, aşkları tutkuları, beklentileri, acıları mutlulukları ve sıradanlığıyla anlatıyor.

“Alp Tamer Ulukılıç, yaşantı içeriğini resmin atmosferine dönüştürme konusunda özel yeteneğe sahip az sayıdaki sanatçılarımızdan biri. Dolayısıyla baktığı her şeyde, ayırımına varmadan, kendisini sahneliyor hep. Korku şiddet ve yalnızlığın kol gezdiği bir dünyada hiçbir şey iletişim kopukluğundan doğan boşluğun yerini alamıyor. Öyle ki, iletişimsizliğin böylesine somut ve karşı koyulmaz gerçeklik kazandığı bu ortamda, an’ın doldurulmuş olması bile, zamana müdahaleden çok, *protez-figür*’lerin varolabileceği zorunlu mekana dönüşüyor sonuçta” (Ergüven, 2002:331)

Sanatçının kullandığı renkler çarpıcı, hızlı çalışma yöntemi içinde ele alınmıştır. Ergüven'e (2002) göre "renk olmasaydı Ulukılıç'ın tüm iletişim kanalları kapalı olurdu; çünkü resme aşık değil muhtaç." Renk, sanatçının dile getirmek istedikleri için bir anlatım aracıdır.



Resim 38: Alp Tamer Ulukılıç, 120 cm x 140 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Arzu Başaran; "yağlıboya, pastel ve akrilik gibi çeşitli türdeki boya ve malzemelerle dışavurumcu üslubun ifade imkanlarını en son sınırına kadar kullanıp çalışan genç bir sanatçıdır. ... kendi kuşağı içinde dışavurumcu buluş ve ifade biçimleri ile insan ilişkilerinin saklı yönlerini araştıran, aydınlatan bir tutum içindedir" (Uğurlu, 1998).

Yaşamın mutlu ve eğlenceli yanlarını ele alan Mustafa Ayaz yapıtlarında aşkı, yaşama sevincini ve geleceğe dönük beklentileri plastik değerlere dönüştürmekte, insanın içini ısıtan, kabına sığmayan neşe ve sevinç aşılayan resimler yapmaktadır. Şiirsel bir anlatımla "insan"ı ele alan anlatımcı bir ressamla özgü duyarlılıkla hem dış dünyayı, hem kendi iç dünyasını iyimser gözlemlere dayanarak güncel kent yaşamından kesitlere yansıtmaktadır. Genel olarak kadın temasına eğilen sanatçı; kent yaşamı içinden seçtiği oturan, güneşlenen, sohbet eden kadın figürleri ölçülü bir stilizasyona uğratmıştır (Ersoy, 1998:113).

Sanatçı “yapıtlarımda; hacim, yüzey çizgi üçgeni yanında yer alan dördüncü bir unsur da geometrik formlardır. Özellikle son çalışmalarım, hacim, yüzey, çizgi ve geometrik biçim düzenlemesi soyut-somut ilişkisine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Yapıtlarımda soyut değerlerle somut değerler iç içedir. Sürekli çizip boyadığım kadın temasındaki figürlerin kompozisyon şeması içerisinde yeni bir kişilik kazanmaları zorunludur. Doğasal ve optik değerlerin benim olabilmesi için onların asli kişiliklerini yitirip, parçalanarak yeniden bütünlenmesi ve sanatsal formlara dönüşmeleri gerekiyor” (İnal, 2000:222) çalışmalarını açıklarken kullandığı figürlerin de anlamını bu şekilde vurgulamaktadır.



Resim 39: Mustafa Ayaz, 25 cm x 35 cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya.

Hanefi Yeter, Fuat Acaroğlu, Yasemin Şenel, Metin Talayman gibi sanatçılar da yeni dışavurumculuk içerisinde yer alan sanatçılardandır.

4.7. Foto-gerçekçi (Hipperrealizm) Eğilimler

Türkiye’de de etkisi bulunan Foto-gerçekçi (Hipperrealizm) akım Sezer Tansuğ (1993:295), Amerikan orijinli modern sanat akımları arasında, 1970 öncesinden bu yana özel bir önem taşıyan, ruhsal olguların dışa aktarıldığı bir yöntem sayılabilir diyerek tanımlamaktadır.

Öncelikle Batı’da etkisini gösteren bu akım birden ismini duyurarak ortaya çıkar. Genel olarak; “soyut çıkışlı New-York Okulu’na karşı getirilmiş en köktenci eleştiri kimliğini taşıyor. Sanatı “ben yaptım oldu”dan arındırmayı amaçlıyordu. Bu yeni gerçekçilik, öznenin hayırlanması, nesnenin tüm boyutlarıyla alımlanmasını ortaya koyuyordu” şeklinde tanımlanan fotogerçekçilik için nesnellığe dönüş’ün haritasını çizen

foto-gerçekçilerin buna soyut çalışarak başladığına da vurgu yapılmaktadır (Sönmez, 2006:131).

Nemci Sönmez'e göre; anlatımcı figüratif hareketin benimsendiği bir kuşak içinde yer alan, fotogerçekçilikle kopyaya inmeyen akrabalıklar kuran Nur Koçak ayrı ve aykırı bir yere sahiptir. Nur Koçak, Fotogerçekçi üslubun Türkiye'deki tek temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Fotoğraftan yararlanarak veya fotoğrafı doğrudan tuval üzerine aktararak resim yapmaktadır. Air-brush kullanarak belirgin ve net görüntüler elde etmektedir. Konu olarak ele aldığı fetiş nesneleri kadın figürü olmasa da kadını temsil eden yönleriyle ele almaktadır. "Kullandığı figürleri resim yüzeyine taşıırken simgesel hale dönüştürür ve resimlediği figür (insan) görüntülerin gerçek yaşamdaki yerlerine göndermelerde bulunur" (Ersoy, 1998). Obje olarak ele aldığı parfüm şişesi, ruj, süslü dantelli iç çamaşırları, fileli kadın çorapları, mağaza vitrinleri Nur Koçak'ın resimlerinde yer almaktadır.



Resim 40: Nur Koçak, Fetish Object 2, 162 cm x 130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

"Büyük boyutlu tuval üzerinde bir kullanım nesnesi olan tek bir parfüm şişesiyle kadın, cinsellik, güzellik mutluluk gibi birbiriyle ilintili anlamlara gönderme yapıyor. Resimde kadın figürü olmamasına karşın, evrensel kadını çağrıştıran fetiş nesne/nesne kadın olarak kullanıyor" (Ersoy, 2004:328). Satenin parlaklığı, naylonun saydamlığı, plastiğin ışıltısıyla mağaza vitrinlerinin kışkırtıcı görünümelerini tuvallerine taşıyor.

Nur Koçak, sonraları, dünyada yaygınlaşmayı sürdüren yoğun iletişim olgusunun sanata yansıması demek olan Mail-Art (posta sanatı) türünde de örnekler vermiştir. Nur Koçak, “Gönderiler” adını verdiği bir sergisinde (1982), bir dizi haber iletme aracını, herhangi bir dolaylı sanatsal bağlam yüküne zorlamadan, etkin bir sanatsal olgu strüktürünün çekiciliğine ulaştırmaktadır. Sergi, resimsel kavrayış sorununa da belli bir katkıda bulunması bakımından, ayrıca dikkat çekicidir” (Tansuğ,1993:295).

“Kadın erkek, çocuk veya asker görüntülerin nesnel görüntüsünü simgeleştirmekte, neşeli hüznü, meraklı, öfkeli, güzel, çirkin, iyi, kötü gibi farklı anlamlar yükleyerek gerçek yaşamdaki gerçek insanlara gönderme yapmaktadır” (Ersoy, 1998:150)



Resim 41: Nur Koçak, II (ayrıntı), 1979, 100 cm x 70 cm, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem.

4.8. Kaba Sanat (Art Brut) Eğilimler

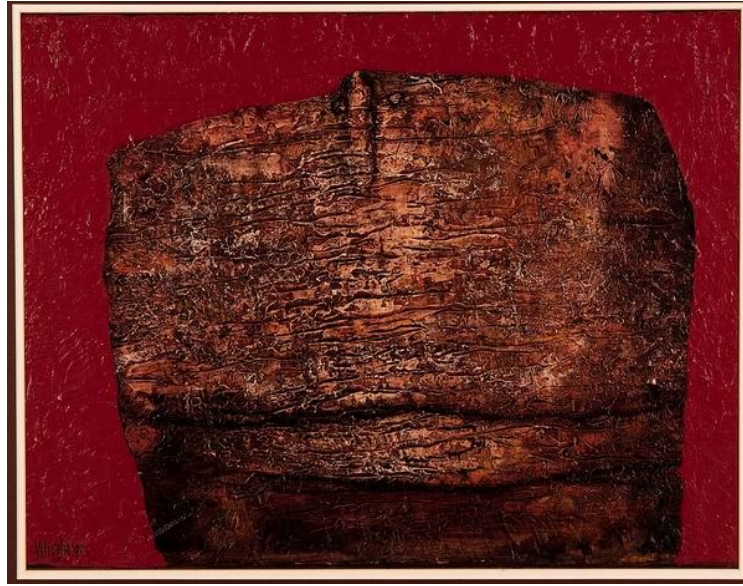
Türk resim sanatı içerisinde Art Brut-Kaba Sanat-(Matterizm) eğilimler gösteren “Akatünvel Sanat Topluluğu” (1967) Süleyman Velioğlu ve Tangül Akakıncı tarafından oluşturulmuştur. Çağdaş insan varlığı çevresinde geliştirdikleri plâstik dilin düşünsel temelini, estetik ve çağdaş ontoloji ile psikopatolojik sanat olmak üzere iki disipline dayandırırılar. İnsan varlığı kavramının önemini değerlendiren sanatçılar, sanatın objesini insan ile sınırlandırıp, varlık kavrayışlarının merkezine, tinsel varlığı yerleştirmişlerdir. “İnsan bütünlüğe, estetik yaratma yolu ile kavuşur” diyen Velioğlu, insanın yaratma süreci

içinde nesneyi soyutlayarak tinselleştirdiğini ve irreal alanda varlıkla bütünleşebildiğini vurgular.

Akatünvel sanatçıları, arkaik nitelikli figür soyutlamaları ve soyut biçimlerle, taşın, duvarın ve madeni yüzeylerin dokusal etkilerini, nötr renkler kullanarak, dingin, arıtılmış, heykelsi yapılara ulaşmışlardır. Art Brut sanat eğilimine yaklaşan anlatımlarına karşın, Akatünvel sanatçıları, hiçbir çağdaş akımla kendi sanatlarını özdeşleştirmemektedirler.

Profesör ünvanı taşıyan bir tıp doktoru olan Süleyman Velioğlu sanatçı grubun anlayışını taşıyan aynı arkaik formlar içinde taşlaşmış insan figürleriyle zaman ve uzamdan soyutladığı figürleriyle dikkati çekmektedir.

“Temel konusu insan varlığı olmakla birlikte, yaşam ve ölüm gerçeği üzerine düşündürmek; insanın en büyük korkusu olan ölümün, yaşamı en derinden etkileyen bir olgu olduğunu, insan varlığının bütünlüğünü ve yapısallığını dağıttığını, yapıtında sezgisel olarak algılanabilir kılmaktadır. Kişisellikten uzak soyut biçimi, nötr renklerle figürün taşlaşmış etki veren dokusu izleyici üzerinde çarpıcı ve düşündürücü bir etki yapmaktadır”(Ersoy, 2004:486).



Resim 42: Süleyman Velioğlu, 64 cm x 82 cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya.

Tangül Akakıncı ise; ontolojik sanat anlayışına uygun yapıtlar üreterek, kendine özgün bir plastik dil oluşturur. Usta bir teknikle biçimlendirdiği uyguladığı arkaik soyut formla uzay ve zamandan arındırılmış, belirsiz bir mekan, belirsiz bir zaman içinde kimlikleri, kişilikleri anlaşılmayan suskun, kapalı ve taşlaşmış görüntülerle; “bir yandan ilk çağların taş kabartmalarına gönderme yaparken, diğer yandan karmaşa içindeki dünya

varlığının çokluğuna karşı duran, yalnız ve dirençli insanı, bu kaya gibi sağlam duruşuyla ölümün dışında her şeyle baş edebilecek bir varlık olarak değerlendirir” (Ersoy, 2004:14).



Resim 43: Tangül Akakıncı, 1998, 65 cm x 49 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Grup, Jülide Atılmaz, Belma Artut, Tamer Akakıncı, Nafi Çil, Ulu Sungu ve Güven Zeyrek ile genişlemiş, 1971’den sonra, etkinliklerini yoğunlaştırmıştır.

BÖLÜM IV

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Modernizm insanlık tarihinde bilim ve teknolojik ilerlemeler açısından bir dönüm noktası olduğu kadar toplumsal yaşantıyı da kökten etkileyen bir süreç başlatmıştır. Bunun yansımaları hayatın tüm alanlarında kendini hissettirir. Hızlı sanayileşme ve şehirleşmenin yarattığı karmaşa çevre kirliliğinden bireysel yalnızlığa ve toplumun bütününe etkisi altına alan psikozlara dek çeşitli olumsuz sonuçlara neden olmuştur. Şüphe yok ki bir proje olan modernite her toplumda aynı bilim düzeyi ve nedensellik ile yaşanmamıştır. Özellikle ekonomik olarak az gelişmiş ya da gelişmekte olan toplumlarda modernizm yarım kalmış bir proje hissini yaratmaktadır. Bu nedenle modern hayat çoğu kez çelişkilerle dolu durumlar ortaya çıkartmıştır. Proje kapsamında gerçekleştirdiğim uygulama çalışmalarımın bazılarında modernizme geçiş sürecinin eksik yaşandığı toplumlarda ortaya çıkan çarpıklıkları bazı semboller aracılığıyla hicvetmeyi amaçladım. Bu çalışmalarda yeralan birbirleri ile bağıntısız figür ve mekanlar absürd bir dil oluşturmak düşüncesiyle biraraya getirilmişlerdir.

Hayvan figürleri egoları olmayan ve doğaya en yakın varlıklar olmaları nedeniyle resimlerimin ana motifini oluştururlar. Bununla beraber hayvanların davranışlarının kişileştirilerek bir eğretileme (metafor) olarak kullanılması da mümkündür. Bu yaklaşım, edebiyatta hayvanlar aleminde geçen hikayeler aracılığıyla bazı insani ve toplumsal durumları hicveden fabl türünde görülmektedir. Bu türün en tanınmış örneklerinden olan Ezop Masalları⁴, ele aldığı insani sorunların gerçekliği açısından edebiyat alanında günümüze dek değerini kaybetmeyen önemli kaynaklardan biri olarak dikkatimizi çekmektedir.

Ezop'un fabllarında da hayvanlar simgesel özellikler taşımaktadır. Hayvanların davranışlarında ve birbirleri arasındaki ilişkilerde ilginç bulduğu olayları işlemiş, insan

⁴ Başlangıçta yazılı olmayan bu fabllar, kulaktan kulağa gelmiş olup; milattan önce 4. yüzyılda Demetrios isimli bir Yunan tarafından bir araya getirilmiş, milattan sonra 1. yüzyılda Latinceye çevrilmiştir.

ilişkilerine dikkat çekerek, insanlığa ayna tutmuştur. Hayvanları birer metafor olarak kullanmıştır. Eleştirici, sorgulayıcı ve mantığın egemen olduğu eserlerdir. Fabllarda çeşitli bilgiler de vardır. Hayvanların özelliklerini öğretirken, insanların kendi kendilerini tanımlarına yardımcı olurlar. Aisopos (Ezop), hayvanlarda gözlemlediği davranış ve ilişkilerden yola çıkarak ilginç bulduğu olayları, durumları işleyerek; insanlar arasındaki çelişki ve çatışmalara dikkat çeker. Bu sayede insanlığın içinde bulunduğu duruma ayna tutmuş olur.

Bu fabllar Fransız yazar La Fontaine (1695) gibi pek çok yazarı da etkilemiştir. La Fontaine, yazdığı masallarda hayvanlara ahlaki karakterler vererek onların şahıslarında bazı insan karakterlerini eleştirmiş, bir ahlak dersi vermiştir. Konuşma şeklinde akıcı şiirleri, hayvanlar üzerinden yaptığı eleştirilerle incitmeden iğneleme usulleri ile Fransız edebiyatına büyük eserler kazandırmıştır.

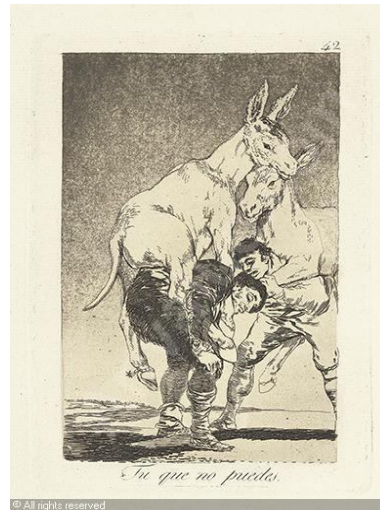
Uygulama çalışmalarında da hayvan figürlerinden yararlanılarak ironik durumlar yaratılmış, hayvanların üzerinde insan yaşantısına göndermelerde bulunulmuştur. Buna bir örnek oluşturacak (Resim 51) sembolik düzeydeki hayvan figürü ve makine parçalarıyla yaşanan çağa eleştirel bir yaklaşımı göstermektedir.

Bir doğa görünümü içerisine yerleştirilmiş endüstriyel nesneler modern insan yaşantısına egemen olan üretim çarklarını temsil etmektedir. Makine parçalarından sembolik bir biçimde oluşturulmuş fabrikalar sonsuza kadar etrafımızı çevreleyen bir düzenek halinde ele alınmıştır. Eşek figürü ise işleyen çarkın dişlilerinden biri olarak çalışan insanı simgeler ve ister istemez sadece bu düzeneklerin parçası haline gelmiştir. Doğal ortamındaki bu hayvan ve doğanın içine sokulmuş makine parçalarıyla bu anlamlar çerçevesinde otomatik biçimde bir araya getirilmiştir.



Resim 44: Bahar Karaman, Sonsuz Düzen, 2012, 60 cm x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Yaşadığı çağı sorgulayarak benzer bir tutum ortaya koyan bir diğer sanatçı da İspanyol ressam Francisco Goya'dır. Goya özellikle yaptığı baskı resimlerde toplumsal ve dinsel ahlaka karşı eleştirilerini hayvan figürleri aracılığıyla yansıtmıştır. Resim sanatı tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Goya'nın Kapriçyoları, hayal gücünü zorlayan imgeler ile bir yönüyle fantastik ve gerçeküstü olduğu kadar ve çağın egemen kurumlarını eleştirme özelliğini de taşır.



Resim 45: Goya, Kapriçyolarından No: 42 Resim 46: Goya, Kapriçyolarından No:38

1729 tarihli Akademi Sözlüğü'nde kapris: “düşünceden (niyetten) yola çıkarak oluşturulmuş, genellikle olağan ve yaygın kurallara uymayan yargı. Caput ve Hecho

sözcüklerinin bileşimi olduğu sanılmaktadır, kendi kafasından yapılmış (kendisi tarafından yaratılmış) anlamı taşır; ancak olasılıkla İtalyanca Capriccio sözcüğünden alınmıştır.”

Goya sözlüğün tanımına uyan ve tam anlamıyla kapris kelimesini karşılayan eserlere imza atmıştı, yani “kendine özgü, yeni ve isabetli fikirler oluşturabilecek zekâyâ sahip” biriydi. Günümüzün Akademi Sözlüğü’nde ise kapris “bir heves yüzünden, keyfi olarak ya da aşırılık ve özgünlük merakıyla verilen dayanaksız karar” ve ikinci anlamı da, “yaratıcılık ya da hayal gücünün kuralları yıktığı sanat eseri” anlamına gelmektedir⁵

Goya’nın Capriccio serisi 1799’da satışa çıkarılmış, tuhaf konularda seksen baskıdan oluşmaktadır. Goya’nın bu eserleri yapmaktaki amacını Ricardo Cestellas Salemero şu şekilde açıklamıştır:

“İnsanoğlunun hata ve kusurlarını eleştirmenin (belagate ve şiire mahsus gibi görünse bile) resmin de hedefi olabileceğini düşündüğünden, uygun konular olarak, her tür sivil toplumda yaygın olan çok sayıda aşırılığın ve yanılmanın arasından, ayrıca alışkanlık, cehalet ya da çıkardan kaynaklanan sıradan kaygı ve kurnazlıkların arasından, gülünçlüğe en fazla malzeme sağlayacak ve aynı zamanda sanatçının hayal gücünü de en fazla harekete geçirebilecek olanları seçmiştir. Sanatçı bu işinde başkalarını örnek almamış, doğayı kopyalaması da mümkün olmamıştır.”⁶

Goya’nın resimlerinden etkilenmiş olan ve yirminci yüzyılda Sürrealist sinemanın öncüsü olan Luis Bunuel, Özgürlüğün Hayaleti (Le Fantome de la Liberte) filminde gerçeği arayıştan söz eder. Fakat bu gerçek yakaladığımızı sandığımız anda elimizden kayıp gidecektir. Bunuel, “Özgürlüğümüz ancak bir hayaletten ibarettir, gerçek sandığımız ancak, sadece ıslaklığı parmak uçlarımızda kalan” diyerek hiçbir zaman yakalanamayacak olmasına vurgu yapar (Bunuel, 2005). Bu yüzden filmde özgürlük adına her şey karşımıza çıkabilir fakat bunu tam göremeden hikâye değişir. Bunuel öyküleme olarak rastlantıları kullanır ve olayların akışını rastlantılara bırakır. Ona göre her şeyin başı rastlantılardır.

⁵ Salemero,Ricardo Cestellas, Kapriçyolar

[http://blog.peramuzesi.org.tr/haftanin-eseri/gulunculuk-malzemesi-kapricyolar/\(10.06.2012\)](http://blog.peramuzesi.org.tr/haftanin-eseri/gulunculuk-malzemesi-kapricyolar/(10.06.2012))

⁶ Salemero,Ricardo Cestellas, Kapriçyolar

[http://blog.peramuzesi.org.tr/haftanin-eseri/gulunculuk-malzemesi-kapricyolar/\(10.06.2012\)](http://blog.peramuzesi.org.tr/haftanin-eseri/gulunculuk-malzemesi-kapricyolar/(10.06.2012))

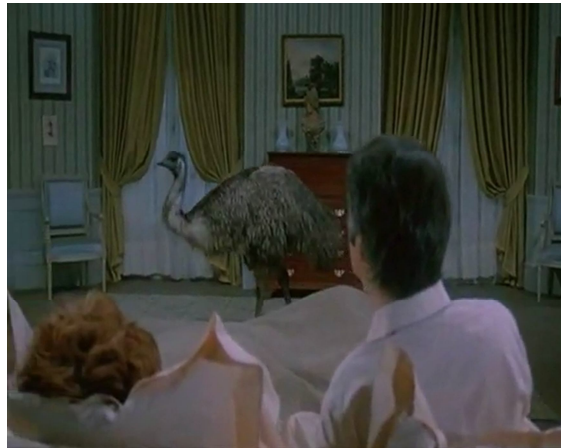
Anlamsız ve absürd sahnelerle zenginleştirdiği Özgürlüğün Hayaleti filminde Bunuel hem hiçbir şey anlatmıyor hem de çok şey anlatıyor gözüküyor. Bu durumlardan biri olan filmin içinde yer alan tuvalet partisi ihtiyaç ve ahlaki değerlerin değiştirilmezliğine bir eleştiri getirir. Bunuel ahlaki kuralları ve yasaları burjuvazinin koyduğu dünya düzenini eleştirir. Gerçek sadece alışkanlıkların ve geleneklerin ürünüdür. Bu sahnede yemek ayıptır fakat bir sohbet havasında tuvaletini yapmak modern bir davranıştır. Alışılmışın dışında tersi durumlar yaratan sanatçı alışkanlıklara eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Uygulama çalışmalarında da alışılmışın dışında, hayvan figürleri insanların olduğu mekanlar içinde yer almaktadır.

Filmin sürekli değişen ve birbiriyle hiçbir bağı olmayan sahneleri kendi içinde de absürd durumlar yaratmaktadır. Resim 47-48’de yatak odasına giren bu hayvanlarla ilginç, alışılmışın dışında olaylar ard arda gelişmektedir.



Resim 47: Özgürlüğün Hayaleti filminden bir kare, (Le Fantome de la Liberte), 1974,

Luis Bunuel, Mr. Foucoul'dun Rüyası.



Resim 48: Luis Bunuel, Özgürlüğün Hayaleti, (Le Fantome de la Liberte), 1974,



Resim 49: Bahar Karaman, Banyoda Hayat, 2012, 80 cm x 90 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Resim 49)'da bir iç-mekana yerleştirilmiş evcil hayvanlar doğal bir yaşantı içindeymiş gibi görünmektedir. Ancak yabancı oldukları bir ortam içerisinde bulunmaktadır. Kümes hayvanlarının bu mekan içinde yaşamaları bir çelişki yaratmaktadır. Alışılmışın dışında olan bu sahne hayvanların yaşantısını olağanmış gibi göstermektedir. Bunu yapmaktaki amaç insanların içinde bulundukları modern hayata yabancı olduğuna dair ironik bir bakış açısı yakalamaktır. Bu amaçla hayvanlar yabancı oldukları bir mekana yerleştirilmişlerdir. Yine bu amaçla yapılmış (Resim 50) de insanlara mahsus bir alan içinde hayvanlar (atlar) yer almaktadır.



Resim 50: Bahar Karaman, Havuz Keyfi, 2012, 25 cm x 35 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Resim 51)'de birbiriyle ilişkili olmayan kartal, bir çift zebra ve gecekondular mahallesi gibi imgeler bir arada yer almaktadır. Ön planda tesadüfi olarak yan yana getirilen kartal ve zebralar gecekondular mahallesiyle bir tezatlık içindedir. Bunun amacı da modern hayatın bazı çelişkilerine değinmektir. Birbirine yabancı, bu hayvanlar ve gecekondular mahallesi ile modern hayat içinde her haliyle yabancı kalan gecekondularla (orada yaşayanlara) ironi yapmaktadır. Bu anlamda modern ve modern olamamış insanların bir aradaki yaşantılarının oluşturduğu çelişkilere değinmek amacıyla arka planda sembolik olarak gecekondular kullanılmıştır.



Resim 51: Bahar Karaman, Güç ve Boyut, 2011, 90 cm x 110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Uygulama çalışmalarında ele alınan hayvan figürleri de, insanı temsil ederken; görünürde çelişkili ve ya absürd durumlar yaratabilmektedir. Doğal olanın içine sokulmuş endüstri ürünleri veya insana özgü (hayvanların genel olarak bulunamayacağı) ortamlarla bir arada ele alınmasıyla çelişkiler yaratılmaktadır. Bu çelişkilerle de yaşanan çağa eleştirel bir bakış açısı getirilmektedir. Genel olarak anlatılmak istenen, hayvanlar ve insana özgü hayata ait objeler ve mekanlar ne kadar çelişki içinde bulunuyorsa insan da modern dünya içinde gittikçe doğalından uzaklaşarak birçok çelişki içerisine düşmektedir. Marshall Berman'ın dediği gibi “Modern olmak, paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demektir” (Berman, 2008:24)



Resim 52: Bahar Karaman, Plastik Ördek, 2011, 60 cm x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Resim 52)'de, doğal ortamı çağrıştıran bir mekan içinde yer alan maymunlar topluluğu görülmektedir. Birbirine yabancı doğal olan ve yapay olan bir aradadır. Bu maymunlar kendi doğal ortamlarında yer alırken, bu hayvanların ortamına giren endüstri ürünü plastik ördeklerle birbirlerine yabancı durmaktadırlar. Birbirlerine yabancı olmalarından dolayı da bir çelişki doğmaktadır.



Resim 53: Bahar Karaman, Keçiler ve Ayakkabılar, 2011, Kontrplak Üzerine Yağlıboya

Resim 53'te birbirine benzeyen ve sürü halinde yaşayan keçiler resmin ana elemanlarını oluşturmaktadır. Burada da aynı şekilde doğal olan ile yapay olan bir araya getirilmiştir.

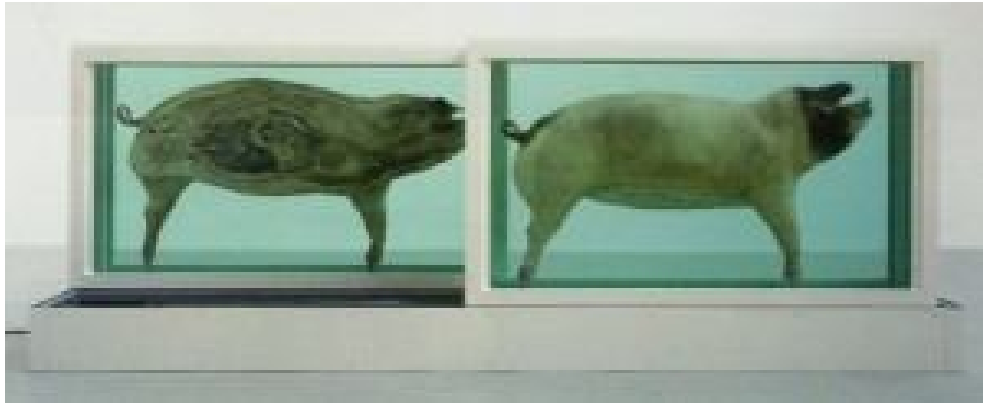
George Orwell'ın Hayvan Çiftliği kitabında özgür olmaya çalışan topluma ve toplumun yaşadığı çelişkilere vurgu yapılmaktadır. Bu kitap mecazi bir dille yazılmış fabl tarzında siyasi hiciv romanı olarak gösterilmektedir. Çiftlikte yaşayan hayvanların bir gün bir domuz tarafından kışkırtılmasıyla beraber yaşamları pahasına ortaya koydukları özgürlük mücadelesi ve bu hakka sahip olduktan sonra da aralarında ne gibi entrikaların döndüğünü anlatan bu roman ilk olarak 1945'te yayınlandıysa da asıl ününe 1950'lerde kavuşmuştur. Kendilerini sömüren insanlara karşı başkaldırıp çiftliğin yönetimini ele geçiren bu hayvanlar topluluğun, özgürlükle birlikte eşitlikçi bir topluluk fikrine ilk başlarda hiçbirinin itirazı yoktur. Ancak ilerleyen zamanlarda rejim diktatörlüğe dönüşecektir. Bu kitapta olduğu gibi ifade etmek istediklerini hayvanlar üzerinden anlatmaktadır. Onun kitabında liderlik özelliğine sahip domuz figürü uygulama çalışmalarında da kapitalist sistemi temsil eden bir sembol şeklinde ele alınmıştır.

(Resim 54)'te gecekondular, domuz ve kapitalist sistemin getirmiş olduğu tüketim nesneleri birbiriyle ilintisiz biçimde yer almaktadır. Her yerde aynı anda yaşanamayan modernliği gösteren gecekondular aynı zamanda; doyum yaşayamamış ancak olanla

yetinen insanlara atıf yapar. Domuz figürü ise tüketen ve gittikçe şişmanlayan haliyle, tüketim toplumunu vurgulamaktadır. Araya çekilmiş duvar birbiriyle ilintisiz bir biçimde yer alan bu figürleri ayırarak, doyum ve doyumsuzluğu yaşayan ama aynı zamanda da bir arada yaşanmasından doğan çarpıklığı ifade etmektedir.



Resim 54: Bahar Karaman, Doyum ve Doyumsuzluk, 2012, 80 cm x 90cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Resim 55: Damien Hirst, Domuz, Enstelasyon, 1996, 220 cm x 270 cm, Karışık Teknik.

Çağdaş sanatçı Damien Hirst enstelasyonlarında ölü hayvanlar kullanmaktadır. (Resim 55)'de This Little Piggy went to Market, This Little Piggy Stayed Home (Bu Domuzcuk Pazara Gitmiş, Bu Domuzcuk Da Evde Kalmış) yapıtında formaldehide⁷ tanklarında domuzun kesilmiş her parçası diğerine teğet geçercesine sıralanmış, ve

⁷ Hcho, metenal; en yalın aldedehit. (Plastik ve boya işleminde, sudaki % 37' lik çözeltisi ise mikrop öldürücü ve koku giderici olarak kullanılır.)

birbirlerini her seferinde hem ayırıp hem tamamlayan bir düzlem üzerine oturtulmuştur. Hirst “normal/anormal”, “iç/dış” ilişkilerine göndermede bulunarak, neyin kime ait olduğunu soruyor ve aslında hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını sorguluyor. Hirst:

“Umarım bu insanları değerini fark etmedikleri şeyleri düşünmeye zorluyordur. Sigara içmek gibi, seks gibi, aşk gibi, yaşam gibi, reklam gibi, ölüm gibi... insanları bildikleri şeylerden korkutmak istiyorum. Onlara sorgulatmak istiyorum.” Bunu olağan şeyleri kullanarak yapıyor. “Sıradan şeyler korkunçtur. Bu bir ayakkabının sizi bir yerden bir yere götürmek için yapılmış olması gibidir. Kız arkadaşınızın beynine o ayakkabıyı indirdiğiniz anda, hunharca, delice bir metaya dönüşür. İşlevin değişmesi korkunç bir şekil alır... Sanat işte bu şekildir.”⁸

Sanatın şekli, bu gibi sanatçılarla değişmiştir. Damien Hirst, günümüzün doğasını tüm sıradanlığıyla, alışveriş tecrübelerimizde görmeye alıştığımız camekanın ardına koyarak, yine bize, alıştığımız gibi yüksek fiyatlarla satmaktadır. Tek isteği, geldiğimiz hali, tarih öncesi dönemdeki vahşi halimizi, bize bu şekilde yeniden göstermektir. Hasan Bülent Kahraman’ın belirttiği gibi insanın bedenine ama daha çok bedeninin içine yabancı olduğu, ona uzak olunduğu sorgulanıyor. Bize ait olan bedenlerimiz üstünde sahip olduğumuz bir iktidar var ve bu nedenle beden baştan beri iktidarların temel müdehale alanlarından birisi: “görmediğimiz” o iç bedene uzağız. Sonuç itibarıyla kendi kendimize yabancıyız. Uygulama çalışmalarında da kendine dahi yabancılaştıran farklı bir dünyanın içine taşınan hayvanlar ile bu yabancılışmaya vurgu yapılmaktadır (Resim 56).



Resim 56: Bahar Karaman, Av Sahnesi, 60 cm x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

⁸<http://www.grizine.com/2012/06/08/damien-hirst-siradan-seylerinkorkunclugu/>(10.06.2012)

Resim 56'da ön planda av hayvanları (aslanlar) ve en büyük avlarından olan bufalo yer almaktadır. Bunlar mekan olarak doğal yaşam alanları olmayan bir ortam içinde bulunmaktadır. Resmin sol tarafında modern yapılardan oluşan şehir silüeti ve doğal ortamın içine kadar girmiş modern hayatın getirilerinden olan asfalt yol bulunmaktadır.

Hayvanlar içgüdüsel olarak avlanırlar. Buradaki av hayvanları ve av bir arada yer almakta ancak ilkel benliklerinin verdiği dürtülere rağmen kendini şaşırılmışçasına kendi benliği dışında tepkisizliği yaşayan bir topluluk görülmektedir (En büyük avının yanında durmasına rağmen). Bu bakımdan da kendine dahi yabancılaşan insanı işaret eden ironik bir durum yaratılmıştır.

Uygulama çalışmaları Yeni figüratif bağlamında yansıtmanın dışına çıkan, eleştirel ve mesaj verici yanından yararlanılarak yapılmıştır. Konu itibarıyla de bulundukları çağa, durumlara eleştirel bir yaklaşım sergilemiş olan, hem Batı'daki sanatçıların hem de Türk sanatçıların eserlerinde bulunan dışavurumcu tavırla özdeşlik kurulmaya çalışılmıştır.

5.2. Ön Çalışmalar



Bahar Karaman, İsimli çalışmaları, 2011, 35 cm x 50 cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya.



Bahar Karaman, İsimsiz çalışma, 2011, 35 cm x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Bahar Karaman, İsimsiz çalışma, 2012, 35 cm x 50 cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya.

SONUÇ

Bu çalışmanın temel hareket noktası modern Türk resminde figürün yerini sorgulamak düşüncesine dayanmaktadır. Bununla beraber belli bir bilgi ve kuramsal alt yapıyı oluşturabilmek için kaçınılmaz olarak figüratif resmin tarihsel geçmişine kısaca değinmek gerekmiştir. Araştırmanın ortaya koyduğu en önemli sonuçlardan biri geçmişi on binlerce yıl öncesine giden figüratif sanat uygulamalarının çağlar boyunca soyutlama ve yansıtma fikrinden beslenerek birbirinden çok farklı biçimsel ve kavramsal özelliklere sahip örnekler ile karşımıza çıkmasıdır. Bunlar çağa, içinde üretildikleri kültüre, dönemin estetik anlayışına ve sanatçıya bağlı özellikler bakımından birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

Bu inceleme, genel bir başlık altında toplanan figüratif sanatın -bazı tarihsel dönemlerde kesintiye uğramasına rağmen- yüzyıllardır süren değişim ve yenilenme ile varolmaya devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Çalışmadan elde edilen bir diğer önemli sonuç ise Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri çerçevesinde Batı sanatının yöntem ve tekniklerini uygulamaya başlayarak dönüşüm geçiren Türk sanatında figürün özel bir önem taşımasıdır. Minyatür ve tezhip geleneğinden gelen geleneksel sanatlardan, perspektif gibi kavramsal yöntemler ve doğa gözlemlerini kullanan bir sanat anlayışına geçişimiz ile bir anlamda Batı sanatında yüzyıllar içersinde yaşanan sanatsal gelişmeleri de özümsemek ihtiyacı duyulmuştur. Ancak tüm bu olguların ve çağın getirdiği yeni anlayışların yerel ve özgün nitelikler ile birleştirilmesi bir anlamda Türk sanatının en büyük sorunsalı olmuştur. Bu bağlamda Türk sanatında Batı'da gelişen çeşitli modern akımların yansması sayılabilecek denemeler ortaya çıkmıştır. Ancak bunlar çoğunlukla daha çok yerel motifler ile modern sanatı birleştiren eklektik yapılar meydana getirmiştir. 1960 sonrasında ise Türk sanatındaki özgünlük arayışları yeni figüratif eğilimler çerçevesinde başka bir boyut kazanmıştır. Bu hem Türk resim sanatının figür ile ilişkisi hem de Batı'da yaşanan ve Yeni Figürasyon hareketi ile paralel bir zamanlamaya sahip olması bakımından önemli bir dönüm meydana getirmiştir. Batı'da 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olan soyut sanat hareketlerinden sonra 1960'lı yıllarda yeniden önem kazanan figür resmi özgün ve bireysel tutumları öne çıkartmıştır. Türk sanatında 1960'lardan günümüze dek gelen ve herhangi bir ekol ve üsluba bağlı kalmayan figüratif resim örnekleri benzer bir bireysel ifade ve arayışı

yansıtmaktadır. Bu bilgiler bağlamında yapılan uygulama çalışmalarında özgün tasarımlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmalar, yeni figüratif betimleme anlayışı çerçevesinde hayvan figürleri kullanılarak ironik durumlar yaratmak amacına dayandırılmıştır. Uygulama çalışmaları toplumlarda ortaya çıkan çarpıklıkları sembolik düzeyde hicvetmeyi de amaçlamıştır. Geçmişteki yapılan çalışmalardan esinlenerek yeni figüratif betimlemede; görünenden farklı, arkasında ima barındırma özelliklerinden yararlanarak dışavurum sağlanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akyürek, Engin (haz.), *Türk Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.
- Armağan, Mustafa, *Gelenek ve Modernlik Arasında*, İnsan Yayınları, İstanbul 1995.
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Başkan, Seyfi, *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2009.
- Başkan, Seyfi, *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*, Comtemporary Turkish Painters, Kültür Bakanlığı, Ankara 1991.
- Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*, Yapı kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Baykam, Bedri, *Boyanın Beyni*, İşadamlar Derneği, İstanbul 1990.
- Baltrusaitis, *Düşsel Ortaçağ: Gotik Sanatta Antik, İslami Ve Doğu Etkileri*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara 2001.
- Berk, Nurullah ve Adnan Turani, *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi*, Tıglat Yayınları 2, İstanbul 1981.
- Bunuel, Luis, *Son Nefesim*, çev. İlkey Kurdak, İmge Kitabevi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2005.
- Carpenter, Thomas H., *Antik Yunanda Sanat Ve Mitoloji*, çev.: Ben Sen B. M., Ünlüoğlu, Homer Kitabevi, İstanbul 2002.
- Cossou, Jean, *Sembolizm sanat Ansiklopedisi*, çev: Özdemir İnce, İlhan Usmabaş, İstanbul 1994.
- Çalıkoğlu, Levent, *Uyanmak İçin Henüz Çok Erken, Sanatçılar Üzerine Metinler*, Yapı kredi yayınları, İstanbul 2010.
- Duben, İpek , Esra Yıldız (edt.), *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2008.
- Duben İpek, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2007.
- Edgü, Ferit, *Görsel Yolculuklar: Toplu Sanat Yazıları*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Ergüven, Mehmet, *Yoruma Doğru*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

- Erkuş, Adnan, *Bilimsel Araştırma Sarmalı*, Seçkin Yayıncılık San. Tic. Şti., Ankara 2005.
- Ersoy, Ayla, *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*, İstanbul 2004.
- Ersoy, Ayla, *Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e Kadar*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998.
- Fukuyama, Francis, *Tarihin Sonu Mu?*, Çev: Yusuf Kaplan, Rey Yayınları, Kayseri, 1993.
- Germaner, Semra, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.
- Güvemli, Zahir, *Başlangıçtan Bugüne Türk Ve Dünya Sanatı Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1960.
- Gombrich, H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, , çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul 2002.
- İnal, Günseli, *Utku Varlık*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1995.
- İnal, Günseli (der), *Turkuvaz 2000: Çağdaş Türk Plastik Sanatlarından Bir Kesit*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 2000.
- İnal, Günseli, *Kezban Arca Batıbeki*, Bilimsanat Galerisi, İstanbul 1998.
- Karakaya, İ., *Bilimsel Araştırma Yöntemleri (55-84)*, Editör: A. Tanrıöğen, Anı Yayıncılık, Ankara 2009.
- Katı, Aytaç, *Yeni Gerçekçilik ve Cesar*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1996.
- Lynton, Nobert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- Little, Stephen, ... *İzmler Sanatı Anlamak*, Yem Yayınevi, İstanbul 2008.
- Neret, Giles, *Dali*, Benedikt Taschen, Köln 1996.
- Mülayim, Selçuk, *Sanata Giriş*, İstanbul 1994.
- Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Özsezgin, Kaya, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Pirim, Nurettin, *Rönesansın Serüveni*, Yapı kredi Yayınları, İstanbul 2005.
- Passeron, Rene, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev.: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.
- Ragon, Michel, *Modern Sanat*, çev.: Vivet Kanetti, Cem Yayınevi, İstanbul 1987.
- Shinner, Larry, *Sanatın İcadı* (bir kültür tarihi), Sanat Ve Kuram Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Sönmez, Necmi, *Sanat Hayatı İçerir mi?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997.

- Tansuğ, Sezer, *Türk resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1993.
- Tansuğ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Uğurlu, Veysel (haz.), *Utku Varlık*, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul 1998.
- Uğurlu, Veysel (haz.), *Neşe Erdok*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006.

Makaleler

- Yalçınkaya, Işın, “Diptarih Açısından Sanatın Kaynağı”, *Antropoloji* 7, Ankara 1975.
- 207-220.

Ansiklopediler

- Ana Britanica, *Genel Kültür Ansiklopedisi*, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1993.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yayınlayan Yöneten, Zeynep Rona, Müren Beykan, YemYayınevi, İstanbul 1997.
- Thema Laruse*, Milliyet Yayınları, Sayı:6, İstanbul 1994.

WEB Kaynakları

- Salemero, Ricardo Cestellas, Kapriçyolar
- <http://blog.peramuzesi.org.tr/haftanin-eseri/gulunculuk-malzemesi-kapricyolar/>(10.06.2012)
- <http://www.grizine.com/2012/06/08/damien-hirst-siradan-seylerinkorkunculugu//yeni-harman-dergisi> (10.06.2012)